

Roman Włodek  <https://orcid.org/0000-0001-9857-7761>

## **Od Za grzechy do Bezdomnych. Aleksander Marten (1898–1942?), artysta żydowskiej i polskiej kinematografii dźwiękowej**

FROM *AL KHET* (*FOR THE SINS*) TO *ON A HEYM* (*WITHOUT A HOME*):  
ALEKSANDER MARTEN (1898–1942?), A FILMMAKER OF JEWISH  
AND POLISH SOUND CINEMATOGRAPHY

**Abstract:** Mordka Matys Tenenbaum (1898–1942?), also known as Aleksander Marten, is one of the least known Yiddish filmmakers. After ending his theatrical career in Germany and Austria, he went on to direct a Yiddish film *Al khet* (*For the Sins*) in Warsaw (1936). It was a melodramatic family story which brought him success and recognition both in Poland and in the diaspora, thus becoming the starting point of the so-called “golden age of Jewish cinema.” It was then that, among others, the following films were made: *Yiddle with His Fiddle* (*Yidl mit’n fidl*, dir. Joseph Green and Jan Nowina-Przybylski, 1936), *The Handshake* (*Tkies kaf*, dir. Henryk Szaro, 1937), *The Dybbuk* (*Der Dibuk*, dir. Michał Waszyński, 1937), and *A Little Letter to Mother* (*A brivele der mamen*, dir. Green and Leon Trystan, 1938). Marten, however, chose a different path. Following the example of filmmakers who worked both in Polish and Yiddish cinema, i.e., Szaro, Konrad Tom, Trystan, and Waszyński, the next year he decided to try his hand at Polish film, directing a sensational drama *What Women Dream Of* (*O czym marzą kobiety*). It bore a close resemblance, almost shot by shot, to the German film *Was Frauen träumen* (1933). In 1939, his other film *Without a Home* (*On a heym*) had its premiere. It was a drama about Jewish immigrants who struggled to adapt to new living conditions in America. It was also the last Yiddish film made in inter-war Poland.

**Keywords:** Yiddish film, Aleksander Marten, Shaul Goskind, Kinor, Shimon Dzigán, Yisroel Schumacher.

**Słowa kluczowe:** film jidyszowy, Aleksander Marten, Saul Goskind, Kinor, Szymon Dżigan, Izrael Szumacher.

## Wstęp

Aleksander Marten, aktor i reżyser, jest jednym z najmniej znanych twórców kina jidysz na ziemiach polskich. Na fali coraz większego zainteresowania filmem żydowskim w Polsce i za granicą warto przypomnieć tę nietuzinkową postać X muzy. W niniejszym artykule starano się, w miarę barwnie, odtworzyć – przede wszystkim na podstawie prasy codziennej i tygodniowej – podstawowe fakty biograficzne oraz przedstawić różnorodną twórczość Martena, a także jej recepcję. Czy Marten, realizując filmy dla bardzo skonkretyzowanego odbiorcy, mógł tworzyć dzieła zaliczane do kultury wysokiej, czy też musiał się zadowalać poklaskiem wszystkich widzów i uznaniem w branży? Pytanie tym bardziej zasadne, że w teatrze reżyserował także sztuki klasyczne, a za swą najlepszą rolę uważał Otella z tragedii Shakespeare’a. Oto próba odpowiedzi.

W Warszawie przed I wojną światową tematykę żydowską wprowadził do filmu Mordechaj Towbin<sup>1</sup> w swojej wytwórni Kantor „Siła”. Nie przetrwała żadna z jego produkcji, nawet podstawowe dane filmograficzne są niekiedy trudne do ustalenia. Wiadomo, że przenoszono wówczas na ekran popularne sztuki wystawiane w teatrze Kamińskiego w Warszawie, wśród nich Jakowa Gordina: *Merder ojs nojt oder der idiot (Zabójca z nędzy albo Idiota)*, *Der wilder mencz (Dziki człowiek)* i *Di sztifmutter (Macocho)*; reżyserowali je głównie Marek Arnstein i Abraham Izaak Kamiński. Działalność Towbina kontynuowała, do 1915 r., firma Kosmofilm. Przez kilkanaście następnych lat tylko sporadycznie powstawały w Polsce filmy jidyszowe. Do 1936 r. nakręcono ich, w tym dokumentalnych, niewiele ponad dziesięć<sup>2</sup>. Prawdziwy rozkwit kina żydowskiego w Polsce nastąpił w ostatnich latach przedwojennych.

W swoim bardzo osobistym opracowaniu Natan Gross<sup>3</sup> przedstawił historię filmu żydowskiego w Polsce – historię, której po II wojnie światowej, jako reżyser, stał się częścią<sup>4</sup>. Dzieje kina jidyszowego – od jego

<sup>1</sup> Biogram Mordechaja Towbina, autorstwa dr Kariny Pryt, ukaże się w tomie 54, nr 223, *Polskiego Słownika Biograficznego*.

<sup>2</sup> Zestawioną w swej książce *Toldot ha-kolnoa ha-jehudi be-Polin 1910–1950* (Jeruzalajim 1990, s. 115–140) filmografię Natan Gross poszerzył w wydaniu polskim – zob. Natan Gross, *Film żydowski w Polsce*, tłum. Anna Ćwiakowska, Kraków 2002. Obecnie należy ją uzupełnić tytułami odnotowanymi przez Adama Kopciowskiego – zob. Adam Kopciowski, *Niezwykły, zaginiony film o przedwojennym Lublinie. Jego odnalezienie byłoby sensacją*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” (2018), nr 27, s. 4–5.

<sup>3</sup> Gross, *Film żydowski...*

<sup>4</sup> Zob. Roman Włodek, „Nasze dzieci” Natana Grossa, „Midrasz” (2012), nr 4, s. 36–43.

początków w Rosji, przez rozkwit w Polsce i Stanach Zjednoczonych, aż po wygaśnięcie zainteresowania na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych – można poznać z klasycznych już syntez Judith N. Goldberg, Erica A. Goldmana i Jima Hobermana<sup>5</sup>. Niektóre filmy, w tym półdokumentalne *Sabra* (1933) i *Droga młodych* (*Mir kumen on*, 1936)<sup>6</sup> Aleksandra Forda oraz ekranizacja dramatu An-skiego *Dybuk* (*Der Dibuk*, 1937) dokonana przez Michała Waszyńskiego<sup>7</sup>, zostały wszechstronnie omówione. Natomiast Aleksander Marten, reżyser dramatu *Za grzechy*, od którego rozpoczął się złoty wiek kinematografii żydowskiej, nie doczekał się (podobnie jak m.in. Marek Arnstein, Henryk Szaro i Leo Forbert) większego opracowania<sup>8</sup>, choć na nie z pewnością zasługuje.

Przodkowie Aleksandra Martena – rodzina Tenenbaumów – mieszkali w zaborze rosyjskim, w Zawichoście nad Wisłą. Urodzony w 1859 r. Lejzer (Lejba) Tenenbaum w poszukiwaniu pracy przeniósł się z rodzinnej miejscowości do kolonii Radogoszcz, przedmieścia dynamicznie rozwijającej się Łodzi. Jego żoną była urodzona w 1863 r. Brandla Cypa z domu Chybel Gibel. Ich syn Mordka Matys (imiona otrzymał po dziadku Tenenbaumie) urodził się 13 listopada 1898 r. w Radogoszczu. W dokumentach gminy żydowskiej wpis dziecka został dokonany dopiero 30 lipca 1905 r. – jak zaznaczono – z powodu nieobecności ojca<sup>9</sup>. Gdzie przez te lata podziewał się Lejba Tenenbaum, trudno zgadywać.

Mając piętnaście lat, Mordka Matys wyjechał do Niemiec. Zadebiutował w teatrze jako aktor pod pseudonimem Alexander Marten (co prawnie

<sup>5</sup> Judith N. Goldberg, *Laughter through Tears: The Yiddish Cinema*, London–Toronto 1983; Eric A. Goldman, *Visions, Images, and Dreams: Yiddish Film Past and Present*, Ann Arbor 1983; J. [Jim] Hoberman, *Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*, Hanover–London 2010.

<sup>6</sup> Tomasz Rachwał, „Aleksander Ford”, *człowiek zmyślony. Tożsamość i polityka w „Sabra” (1933) i „Drodze młodych” (1936)*, „Kwartalnik Filmowy” (2015), nr 92, s. 61–74; Roman Włodek, *Dokąd prowadzi „Droga młodych”. O filmie „Mir kumen on” Aleksandra Forda*, „Midrasz” (2015), nr 6, s. 24–29.

<sup>7</sup> M.in. Daria Mazur, *Dybuk*, Poznań 2007; też, Waszyński’s “*The Dybbuk*”, Poznań 2009; Agnieszka Żuk, *1937: Michał Waszyński „oko jak doskonały obiektyw”*, Lublin 2015; Krzysztof Kornacki, „*Dybuk*” Michała Waszyńskiego, [w:] *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów*, red. Mieczysław Abramowicz, Jan Ciechowicz, Katarzyna Kręglewska, Gdańsk 2017.

<sup>8</sup> Dwustronicowy biogram Martena w: Jerzy Maśnicki, Kamil Stepan, *Marten Aleksander*, [w:] *ciz, Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego 1896–1939*, Kraków 1996, nlb., zawiera niedokładności.

<sup>9</sup> Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta stanu cywilnego gminy żydowskiej w Łodzi, sygn. 98, nr 1265 z 1905 r. Za tłumaczenie dokumentu z języka rosyjskiego dziękuję dr Lili Kowkiel.

usankcjonował jako nazwisko 2 grudnia 1937 r.<sup>10</sup>) prawdopodobnie około 1917 r. w Halle. Dopiero później zdobył formalne wykształcenie w założonej przez Maxa Reinhardta przy Deutsches Theater słynnej szkole teatralnej, której dyrektorem był Berthold Held<sup>11</sup>. Następnie występował w zespołach objazdowych, m.in. w Hanowerze, Stuttgarcie i Berlinie, gdzie w 1925 r. zagrał epizod w komedii filmowej *Der rosa Diamant* w reżyserii Rochusa Glieseego, partnerując ówczesnym sławom, jak: Xenia Desni, Rudolf Klein-Rogge, William Dieterle i Max Schreck. W latach 1927–1929 był aktorem Mitteldeutsches Landestheater, po czym przyjechał do Polski i zatrudnił się w Bielsku w miejscowym, grającym wówczas wyłącznie po niemiecku, Teatrze Miejskim. Od września 1931 r. do 1933 r. występował w Austrii – najpierw w Stadttheater w Innsbrucku, a następnie w różnych teatrach Wiednia. Najbardziej spektakularną inscenizacją z tego okresu, w jakiej wziął udział, była *Golgota (Golgotha)* Vinzenza Oskara Ludwiga, wystawiona przez Aurela Nowotnego 15 kwietnia 1933 r. w całkowicie przekształconym w tym celu cyrku Renz-Gebäude. Od tego, składającego się z dwudziestu dwóch scen, widowiska pasyjnego, któremu patronował kardynał Theodor Innitzer, rozpoczynano Rok Święty ogłoszony przez papieża Piusa XI. Wystąpiło trzystu aktorów, wśród nich Hans Schweikart jako Jezus, Dagny Servaes – Magdalena, i Peter Lorre – Judasz. Marten zagrał Kajfasza. Nie mogąc znaleźć dla siebie trwałego miejsca w dobie narastania, także w Austrii, hitleryzmu, wrócił do Bielska. W tym samym 1933 r. ożenił się z Emilią Teresą Groje, z którą miał córkę Dorothy<sup>12</sup>. Nie był znany na gruncie polskim – jesienią 1934 r. łódzki „Głos Poranny” przedstawiał go jako „aktora niemieckiego”<sup>13</sup>. Marten prowadził wówczas w Warszawie pertraktacje w celu nakręcenia filmu polsko-austriackiego. Ich efektem był zrealizowany rok później we współpracy z Brunonem Wiczorkiem, operatorem z Katowic, krótkometrażowy dokument promujący Bielsko oraz Beskid Śląski i Żywiecki. W filmie, którego realizację planowano w dwóch wersjach językowych: jako *Bielsko, miasto pracy... i turystyki*<sup>14</sup> oraz *Bielitz, die Stadt der Arbeit und Sports* (wersja niemiecka miała być

<sup>10</sup> Tamże. Zgodę wydał wojewoda śląski w Katowicach.

<sup>11</sup> St., *Rozmawiamy z Alexandrem Martenem o Konradzie Veidt, Elżbiecie Bergner, Luizie Rainer i teatrze*, „Kino” (1936), nr 44, s. 2.

<sup>12</sup> Jacek Proszyk, Jacek Kachel, *Teatralna Fabryka Sensacji*, Bielsko-Biała 2020, s. 89.

<sup>13</sup> *Aleksander Marten w Łodzi*, „Głos Poranny” (1934), nr 261, s. 8.

<sup>14</sup> Kopia w: FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, Archiwum Chełmska 1, Warszawa.

jako dodatek wyświetlana w Wiedniu<sup>15</sup>), utrwalone zostały zimowe imprezy sportowe na Hali Boraczej, obrazy Żywca, pensjonaty w Szczyrku, wreszcie Bielsko. „Piękno [...] miasta ujawnia się w kontraście między dniem dzisiejszym a wczorajszym, między przeszłością a teraźniejszością”<sup>16</sup> – napisano w „Jüdische Wochenpost mit Wirtschaftsblatt”, jednej z nielicznych gazet, które film odnotowały. Po ukończeniu tego dokumentu Marten zajmował się reżyserią w bielskim Teatrze Miejskim (od 1934 r. grającym na przemian po niemiecku i po polsku).

### Za grzechy (*Al chet*)

Podczas bytności w Warszawie Marten sporo czasu spędzał w koszernej restauracji Piccadilly przy ul. Bielańskiej 5. Przychodzili do niej „prawie wszyscy znani żydowscy działacze społeczni i partyjni oraz pisarze, muzycy i malarze”<sup>17</sup>, ale także artyści teatralni i filmowi. „Potrafilo zasiedzieć się tam do czwartej nad ranem, omawiając aktualności, głównie na temat Hitlera i wszystkiego, co się z nim działo”<sup>18</sup>. Dyskutowano jednak nie tylko na tematy polityczne, lecz również dotyczące spraw sztuki. Najwięcej wspólnego Marten odnajdywał z Jankielem Adlerem, Kurtem Katschem i Herbertem Scherzerem – artystami żydowskimi, którzy, jak i on, przez znaczną część życia związani byli z Niemcami. Razem zastanawiali się, jak najlepiej wykorzystać w Polsce swoje umiejętności zawodowe. Doszli do wniosku, że najlepszy będzie film. Wprawdzie nie posiadali żadnych doświadczeń w tej dziedzinie, ale skoro docierające zza oceanu produkcje jidyszowe, stojące na niskim poziomie, cieszyły się bardzo dużym powodzeniem, uznali, że dadzą sobie radę. Mosze Kitai, publicysta „Literarische Bleter”, pisał:

Niejeden raz prasa protestowała przeciwko amerykańskim „towarom”. Amerykanie, posiadając taką broń jak technika (oraz dolary!), znają dobrze gust i brak gustu żydowskiego mieszczaucha i „luftmensza”, któremu potrzebny jest... kugiel i czulent na sobotnim stole. Amerykański żydowski film to właśnie ten czulent

<sup>15</sup> „Mein Film” (1935), nr 487, s. 2.

<sup>16</sup> *Die Stadt der Arbeit und des Sportes: Bielitzer Kamera-Erlebnisse*, „Jüdische Wochenpost mit Wirtschaftsblatt” (1935), nr 11, s. 5, tłum. cytatu Wojciech Rynduch-Walecki. Cytaty z języka angielskiego w tekście – w tłumaczeniu autora artykułu.

<sup>17</sup> Zusman Segalowicz, *Tłomackie 13 (Z unicestwionej przeszłości)*. *Wspomnienia o Żydowskim Związku Literatów i Dziennikarzy w Polsce (1919–1939)*, tłum. Michał Friedman, Wrocław 2001, s. 224.

<sup>18</sup> Tamże, s. 223.

i nieważne, że nieświeży i ocieka szmalcem, przy tym przesłodzony... najważniejsze, że to czulent i wszyscy palce liżą<sup>19</sup>.

Marten i zaprzyjaźnieni z nim twórcy pragnęli dostarczyć widzom żydowskim produkcji wartościowych artystycznie, ale mieli też drugi cel, ekonomiczny: „W dalszym ciągu mają filmy te udostępnić naszym artystom wykorzystanie swych zdolności i przygarnięcie tych aktorów, którzy pracując dla obcych narodów zostali przez nie pozbawieni warsztatu pracy”<sup>20</sup> – mówił Marten w wywiadzie udzielonym Hermanowi Rachmanowi z krakowskiego „Nowego Dziennika”. Ich pomysł wsparli ciesząc się dużym autorytetem aktorzy kabaretowi Szymon Dżigan i Izrael Szumacher. Zaproponowali utworzenie przedsiębiorstwa filmowego. Gwarancje finansowe, produkcyjne i dystrybucyjne zapewnili bracia Saul i Izaak Goskindowie, współwłaściciele znakomicie prosperującego Laboratorium Kinematograficznego „Sektor”. Świadczy to o ich dużym zaufaniu do Martena, który miał wprawdzie doświadczenie reżyserskie, ale wyłącznie w teatrze.

Saul Goskind w rozmowie z Natanem Grossem wspominał, że w nocy, gdy artyści zwrócili się do niego z propozycją zrobienia filmu<sup>21</sup>, „natychmiast rozpoczął gorączkową działalność i już o północy [...] telefonował do zaprzyjaźnionych właścicieli kin i agentów dystrybucji filmów”<sup>22</sup>. Kim byli owi „zaprzyjaźnieni właściciele kin i agenci dystrybucji filmów”, wyjaśniła Rachela Auerbach:

Projektem zainteresowali się kapitaliści polscy. Żydowscy bogacze nie dali się w żaden sposób wciągnąć do tego interesu i najprawdopodobniej okazali przy tym kiepski węż, skoro poszli na to ryzyko wyłącznie z pobudek komercyjnych finansiści polscy<sup>23</sup>.

O ile znaczenie przedsiębiorców, artystów i techników żydowskich bądź pochodzenia żydowskiego w historii kinematografii polskiej jest powszechnie znane, o tyle informacja Auerbach, zawarta w korespondencji z Warszawy dla lwowskiej „Chwili”, brzmi wręcz sensacyjnie.

<sup>19</sup> M. [Mosze] Kitai, *Erszter jidiszer klang-film „Al chet”*, „Literarische Bleter” (1936), nr 19, s. 305. Cyt. za: Gross, *Film żydowski...*, s. 65.

<sup>20</sup> H. [Herman] Rachman, *Pierwszy film żydowski w Polsce. Rozmowa z reżyserem filmu „Al chet”*, „Nowy Dziennik” (1936), nr 105, s. 11.

<sup>21</sup> N. [Natan] Gross, *„Al chet” – chamiszim szana le-seret hajidisz hamedaber*, „Al Hamiszmar” (20 grudnia 1985), za: tenże, *Film żydowski...*, s. 64.

<sup>22</sup> Gross, *Film żydowski...*, s. 64.

<sup>23</sup> Rachela Auerbach, *Warszawa produkuje żydowski dźwiękowiec*, „Chwila” (1936), nr 6107, s. 9.

Towarzystwo Kinematograficzne „Kinor” zostało zarejestrowane 6 stycznia 1936 r.<sup>24</sup> Nazwę Kinor, trafną nieprzypadkowo, wymyślił Saul Goskind<sup>25</sup> – był to skrót od **Kino Organizacje** (Organizacja Kina). Z jednej strony w sposób oczywisty kojarzyła się z „kinem”, ale też nawiązywała do nazwy starożytnego instrumentu muzycznego, podobnego do harfy, używanego przez Izraelitów. Kinor – odnotowany w Księdze Rodzaju w Starym Testamencie (to na nim grał król Dawid) – był nazywany „narodowym instrumentem narodu żydowskiego”. W tym etymologicznym zakorzenieniu zdają się pobrzmiewać raczej intuicyjne niż uświadomione elementy jakiegoś programu kina żydowskiego – pogłębiania i utrwalania żydowskiej świadomości narodowej przez sztukę.

Scenariusz bracia Goskindowie zamówili u dobrze znanego w warszawskim środowisku artystycznym Jecheskiela Moszego Neumana. Urodzony w 1893 r. w Żychlinie koło Kutna Neuman tuż po zakończeniu I wojny światowej należał w Łodzi do awangardowej grupy artystycznej Jung Idysz. Po przeniesieniu się do Warszawy był od 1933 r. redaktorem literackim dziennika „Hajnt”, regularnie współpracował z tygodnikiem „Literarisze Bleter” oraz pisał piosenki, monologi i skecze dla teatrów rewiowych i teatrzyków małych form. Ale od 1923 r., kiedy to wystąpił w epizodzie w ekranizacji dramatu *Ślubowanie* (*Tkijes kaf*) Pereca Hirschbeina (w reżyserii Zygmunta Turkowa), uważał się przede wszystkim za człowieka kina. Wierząc, że nastąpi rozwój kinematografii żydowskiej, przygotował kilka scenariuszy: wspólnie z Szalomem Aszem *Za naszą wiarę* (*Far undzer gloybn*), o życiu dzieci żydowskich w Polsce napisany na (nierozstrzygnięty) konkurs ogłoszony przez Centrale Jidisze Szul-Organizacje, o Cyprianie Kamilu Norwidzie (którego wiersze tłumaczył na jidysz, a w rękopisie pozostawił studium na jego temat), a także o twórcy esperanto Ludwiku Zamenhofie i działaczu Partii Socjalistów-Rewolucjonistów Grigoriju Gerszunim<sup>26</sup>. Żaden z tych scenariuszy nie został zrealizowany.

Wprawdzie Marten miał ambitny plan dostarczenia widzom żydowskim filmów wartościowych artystycznie, ale to nie on decydował o wyborze scenariusza, tylko prawa rynku, o których starali się cały czas pamiętać bracia Goskindowie. Trzeba docenić, że nie podjęli decyzji o ekranizacji któregoś z utworów zaliczanych do lubianego przez publiczność ludową

<sup>24</sup> *Yiddish Talking Films*, „The Australian Jewish News” (1936), nr 38, s. 10.

<sup>25</sup> Gross, „*Al chet*”...

<sup>26</sup> J. [Jecheskiel] M. [Mosze] Neuman, *Plan-wirtschaft in der jidiszer film-produkcie*, „Literarisze Bleter” (1938), nr 6, s. 91–92.



szundu. W zaakceptowanym scenariuszu Neumana, noszącym tytuł *Za grzechy*<sup>27</sup>, autor wykorzystywał wprawdzie wiele wątków, schematów i stereotypów charakterystycznych dla literatury popularnej, ale zrobił to na znacznie wyższym poziomie. Scenariusz swój osnuł „na tle prawdziwego zdarzenia, jakie miało miejsce przed wojną w małym miasteczku żydowskim, a którego epilog rozegrał się przed kilku laty w Warszawie”<sup>28</sup>. Film wzięty tytuł od pierwszych słów modlitwy porannej – prośby o przebaczenie grzechów, win i błędów, od: „Za grzech, jaki popełniliśmy wobec Ciebie mimowolnie lub dobrowolnie”, aż po: „I za grzech, jaki popełniliśmy wobec Ciebie w obłądzeniu serca”.

Otwierające opowieść wydarzenia rozgrywają się w czasie I wojny światowej w galicyjskim sztetlu. Estera (Rachel Holcer), córka rabina, pokochała Żyda z Węgier, Antona (Chewel Buzgan), porucznika armii austriackiej. Zachodzi z nim w ciążę. Ukochany ginie na froncie. Dziewczyna ucieka z domu, rodzi córeczkę i podrzuca ją w chederze w nadziei, że dziecko trafi do dobrych ludzi. Odnajdują je mełamed Awremł (Izrael Szumacher) i krawiec Szamaj (Szymon Dżigan) i oddają do sierocińca, ale podczas ewakuacji ludności z powodu spodziewanego ataku Rosjan przygodni opiekunowie tracą dziewczynkę z oczu.

Druga część *Za grzechy* rozgrywa się w Warszawie dwadzieścia lat później, czyli współcześnie do czasu realizacji filmu. Córka Estery, Rachela (Ruth Turkow), została adoptowana przez profesora Lewina (Kurt Katsch) i jego żonę. Dziewczyna nie wie, że w tej samej kamienicy mieszka jej dziadek (Abraham Morewski). Zaprzyjaźnia się z nim, a także z młodym skrzypkiem Aleksandrem (Herbert Scherzer), w którym się zakochuje. Tymczasem Estera wraca do Polski z Ameryki, gdzie odniosła sukces (jako śpiewaczka<sup>29</sup>). Zatrzymuje się w hotelu (mieszka w hotelu Britania mieszczącym się przy ul. Nowolipie 18; z warszawskich realiów na ekran trafiły także tramwaj linii numer 19 z Muranowa na Mokotów i ulica Rembertowska) i rozpoczyna poszukiwania córki, w czym pomagają jej Awremł i Szamaj. Następuje ciąg komplikacji i zwrotów akcji, których

<sup>27</sup> Gross, przygotowując *Toldot ha-kolnoa...*, filmu *Za grzechy* nie znał. Nie była dostępna bardzo zniszczona kopia znajdująca się w National Center for Jewish Film w Cambridge (Massachusetts) ani druga, przechowywana w Gosfilmofondzie Rosji (tę Filmoteka Narodowa w Warszawie pozyskała w 2002 r.). Gross oparł się na notatkach z rozmów z Saulem Goskindem, przebywającym w Domu Starców w Bnei Brak, i materiałach prasowych. Stąd w jego książce pewne niedokładności w omówieniu filmu.

<sup>28</sup> Rachman, *Pierwszy film żydowski...*

<sup>29</sup> Za Grossem (*Film żydowski...*, s. 67), w zachowanej kopii filmu brakuje tej informacji.



dziś starczyłoby zapewne na kilkadziesiąt odcinków telenoweli. Wówczas, w 1936 r., Marten zapełnił nimi trwający 93 minuty film. Wszystko kończy się „amerykańskim” happy endem, któremu towarzyszy bardzo popularne *Szpilże mir a lidele in jidysz, czyli Żydowskie tango* – piosenka ludowa z muzyką Henocha Kona. Pierwsza zwrotka piosenki brzmi następująco: „Zagrajże mi tango, ale w jidysz – może być w »mitnagdisz« lub »chasi-disz« – byle nasza babcia zrozumiała i puściła się w tany”, po niej następuje refren: „Graj, graj, graj grajku graj to, co żydowskie serce czuje... graj z duszą i uczuciem”. Warto przypomnieć drugą zwrotkę: „Zagrajże mi tango uchodźców, narodu rozsianego, rozrzuconego, aby małe i duże dzieci mogły to zrozumieć – i puścić się w tany”<sup>30</sup>.

Zdjęcia nakręcono w „studiu Templą”, określanym tak od nazwiska inżyniera Hilarego (Chila) Templą, radcy Gminy Wyznaniowej Żydowskiej, który w 1929 r. został prezesem spółki akcyjnej będącej oddziałem wytwórni płytowej Syrena Record. Nowoczesne studio dźwiękowe zorganizowano na Mokotowie przy ul. Wiśniowej 50 i tam właśnie Marten zrealizował zdjęcia atelierowe – nie bez problemu, ponieważ

nieopłaceni robotnicy zbuntowali się wreszcie i uniemożliwili „przedsiębiorcom” dostęp do maszyn i sprzętów niezbędnych do filmowania. Po pertraktacjach, zakończonych zaplaceniem należności, robotnicy wreszcie przystąpili do pracy i jakoś film dobrnął do końca<sup>31</sup>.

Wprawdzie powyższy cytat pochodzi z antysemitckiego czasopisma „Wiem Wszystko”, które zastrzeżało: „Przedruk (nawet częściowy) wszelkim pismom żydowskim wzbroniony”, ale tego rodzaju praktyki – niewypłacanie pieniędzy itd. – były na porządku dziennym w ówczesnej kinematografii. Z Martenem współpracowali niegdysiejsi awangardysty z Jung Idysz – Neuman oraz jako dekorator Adler<sup>32</sup>, ale próżno szukać w filmie ich wpływów.

<sup>30</sup> Natan Gross, *Żydowska pieśń ludowa (wersja kowieńska)*, „Nowiny Kurier” (26 marca 2004), oraz tenże, *Żydowskie tango*, „Nowiny Kurier” (6 grudnia 1985). Zob. także: *Zaspiewaj mi w jidysz*, tłum. i transkrypcja Przemysław Piekarski, Kraków 2000, s. 43.

<sup>31</sup> Dr. J. P. Z., *Legia? Owszem, ale... kombinatorów*, „Wiem Wszystko” (1936), nr 18, s. 7; Rachman, *Pierwszy film żydowski...* Według Grossa (*Film żydowski...*, s. 66) zdjęcia powstały w małym studiu Włodzimierza Kirchnera przy Wierzbowej 8, ale po wojnie pisał o atelier Syreny: F. Enge [Natan Gross], *Zadania filmu żydowskiego*, „Wolne Słowo” (1948), nr 2, s. 7.

<sup>32</sup> Jerzy Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987, s. 15–17, 25.

Na początku kwietnia 1936 r., po pokazie prasowym<sup>33</sup>, „licznie zebrani dziennikarze i przedstawiciele firm filmowych wyrażali się z szczerym zachwytem o najmłodszym dziecku Kinoru, wróżąc mu doskonałe powodzenie”<sup>34</sup>. Premiera *Za grzechy* odbyła się 28 kwietnia<sup>35</sup> w kinie Fama, znajdującym się w dzielnicy żydowskiej przy nieistniejącej obecnie ul. Przejazd 9. Film, grany tego dnia czterokrotnie, bardzo szybko stał się chętnie oglądaną sensacją nie tylko w Warszawie. Mosze Kitai pisał z uznaniem, że w jego sukcesie „główną zasługę ma [...] reżyser, który bardzo wprawną i pewną ręką w najlepszy sposób zorganizował i ukształtował obraz, wplatając weń pyszne pejzaże”<sup>36</sup>. W rzeczywistości reżyseria *Za grzechy* jest anachroniczna i „przypomina w ujęciu dawne niemieckie filmy psychologiczno-erotyczne z Henny Porten czy Astą Nielsen”<sup>37</sup>. Obie gwiazdy cieszyły się popularnością jeszcze w latach dwudziestych, gdy Marten pracował w Niemczech, lecz estetyka ich filmów, poza drobnymi wyjątkami, się zestarzała. Ale dla artystycznego środowiska żydowskiego oryginalność nie była najistotniejsza. Kitai pisał: „można się cieszyć, że przybyła nam taka siła kulturalna, która na pewno jeszcze ujawni się w kolejnych przedsięwzięciach tej nowej gałęzi artystycznego przemysłu filmowego, mającego przed sobą szerokie perspektywy”<sup>38</sup>.

*Za grzechy* był to pierwszy z prawdziwego zdarzenia film jidyszowy w Polsce. Z prawdziwego zdarzenia, ponieważ dopiero w kinach wyświetlających ten film publiczność mogła usłyszeć z ekranu prawdziwy, żywy język jidysz, a nie tylko – jak w kinematografii niemej – czytać napisy. Było to dzieło niejako założycielskie, ustanawiające główne wątki, eksploatowane w realizowanych w Polsce przez następne trzy lata filmach: bezdomność, emigracja, rozbita rodzina, zagubione dzieci, nieszczęśliwa (a niekiedy

<sup>33</sup> Zapewne był na nim Antoni Słonimski, który podziękował Goskindowi słowami: „Królu Saulu, jestem z Ciebie dumny!”, a później komentował, że najpopularniejszymi filmami w Warszawie są *Panowie w cylindrach* i *Panowie w jarmulkach*, czyli *Top Hat* (reż. Mark Sandrich, 1935) i *Al chet*. Gross, *Film żydowski...*, s. 69. *Panów w cylindrach* premierowe kino Europa w Warszawie grało od 4 kwietnia 1936 r. przez miesiąc.

<sup>34</sup> Rachman, *Pierwszy film żydowski...* Film, zdubbingowany na hebrajski przez Yakova Dawidona, wyświetlano w Palestynie. Hoberman, *Bridge of Light...*, s. 191. Na ekranach kin amerykańskich był prezentowany od 1 stycznia 1938 r. pod tytułem *Ich hob gezindikt* (*Zgrzeszyłam*), rozpowszechniano go także m.in. na Łotwie.

<sup>35</sup> Informację, że premiera odbyła się 14 kwietnia 1936 r., podał Gross (*Film żydowski...*, s. 151) za Rachmanem (*Pierwszy film żydowski...*, s. 12); właściwą datę premiery zamieścił „Nasz Przegląd” (1936), nr 124, s. 1.

<sup>36</sup> Kitai, *Erszter jidiszer klang-film...*

<sup>37</sup> (m.s.) [Mieczysław Szytcer], *Ostatnie Wiadomości Filmowe. Egzotyczny film w Warszawie*, „Ostatnie Wiadomości” (1936), nr 150, s. 7.

<sup>38</sup> Kitai, *Erszter jidiszer klang-film...*

i szczęśliwa) miłość, kariera artystyczna. Tematy te, obecne wcześniej w literaturze i teatrze, w kinie będą prezentowane w najróżniejszych konwencjach – od dramatycznej przez melodramatyczną po komediową. W okresie, gdy kino przemówiło, środowisk żydowskich z Nowego Jorku nie było stać na realizację filmów dźwiękowych na wysokim poziomie. Powstawały wtedy filmy zjidyszowane, czyli do niemych produkcji o tematyce żydowskiej, realizowanych w różnych państwach (Polska, Niemcy, Związek Sowiecki), dorabiano fragmenty dźwiękowe, dubbingowano, uzupełniano muzyką. Joseph Green (Josef Chaim Grinberg)<sup>39</sup>, emigrant z Łodzi, dubbingował tytułowego bohatera filmu *Józef w Egipcie* (*Josef in Micraim*, 1932) i jako honorarium od reżysera George’a Rolanda otrzymał kopię. Wyświetlając ją w Kanadzie, a potem w Polsce, dorobił się fortuny, którą zainwestował w Polsce w produkcję wysokonakładowych filmów jidyszowych – o takim finansowaniu nie mógł nawet marzyć żaden z polskich producentów. Stosując zasadę: gwiazdy zza oceanu, miejscowi aktorzy drugiego planu, lokalne plenery i zaplecze techniczne, wyprodukował (i współreżyserował) w latach 1936–1939 filmy: *Judel gra na skrzypcach* (*Jidl mit’n fidl*, współreżyseria z Janem Nowiną-Przybylskim), *Błazen purymowy* (*Purimspiler*, z Nowiną-Przybylskim), *Mateczka* (*Mamele*, z Konradem Tomem) i *List do matki* (*A briwele der mamen*, z Leonem Trystanen). Filmy te odniosły ogromny sukces, tak w Polsce, jak i w diasporze, szybko spychając na drugi plan pionierskie osiągnięcie Martena. Śladem Greena poszedł Henryk Szaro, który wyreżyserował *Ślubowanie* (*Tkijes kaf*, 1937), oraz Waszyński, którego *Dybuk* uchodzi za najwartościowszy film jidyszowy, jaki kiedykolwiek zrealizowano<sup>40</sup>. Ale początek tych wszystkich dokonań stanowi skromny film *Za grzechy* – to od niego, warto to powtórzyć, zaczęła się złota era kina żydowskiego<sup>41</sup>.

Po filmie *Za grzechy* Marten zrealizował krótkometrażowy dokument oświatowy *Narodziny bibułki* oraz wyreżyserował *Świat cudów* (*A welt mit nisim*) – program kabaretu Ararat Brodersona. Od Goskinda otrzymał kolejne propozycje: najpierw wyreżyserowania komedii według scenariusza

<sup>39</sup> Roman Włodek, *Joseph Green, producent polskich filmów jidyszowych*, „Images” (2019), nr 35, s. 77–101.

<sup>40</sup> Zob. Mazur, *Dybuk*...

<sup>41</sup> Zob. m.in. Gross, *Film żydowski*..., s. 59–99; Hoberman, *Bridge of Light*..., s. 235–255, 275–297. Rozwój kinematografii żydowskiej w Polsce wpłynął na kino żydowskie w Ameryce, szczególnie na filmy Edgara G. Ulmera (m.in. *Grine felder* [*Zielone pola*], współreżyser Jacob Ben-Ami, według Pereca Hirschbeina, 1937; *Di Kliacze* [*Szkapa*], według Mendelego Mojchera Sforima, 1939).

Brodersona *Weseli biedacy* (*Frajleche kapconim*), a następnie scenariusza opartego

na procesie przeobrażenia się Żyda żyjącego w mieście, na Żyda rolnika, który po wielu latach rozłąki z ziemią znów na jej łono powraca. Zdjęcia do tego filmu wykonane będą częściowo w Palestynie, przez co nasze dzieło kolonizacji znów zabłyśnie w gamie pięknych i nastrojowych zdjęć na taśmie filmowej<sup>42</sup>.

Ostatecznie groteską *Weseli biedacy* debiutował w 1937 r. Leon Jeannot, a na palestyńską wyprawę mógłby sobie pozwolić Green, ale nie Kinor. Następnie Marten, wzorem twórców takich jak Szaro, Tom i Trystan, którzy działali w kinematografii zarówno polskojęzycznej, jak i jidyszowej, postanowił sprawdzić się w filmie polskim.

### O czym marzą kobiety

Marian Czauski, dyrektor wytwórni Imago-Vox, zaproponował Martenowi wyreżyserowanie polskojęzycznej „sensacyjnej komedii salonowej” zatytułowanej *O czym marzą kobiety*. Jej pomysł został osnuty „na tle przebojowego filmu zagranicznego, który przez długi czas był sensacją ekranów Europy”<sup>43</sup>. Z powodu skomplikowanych relacji polsko-niemieckich, także handlowych, prasa nie informowała, że chodzi o film niemiecki, ponieważ współpraca z zachodnim sąsiadem nie była mile widziana. O sięganiu po obcojęzyczne scenariusze Jerzy Bossak, jeden z ambitniejszych publicystów filmowych tego okresu, pisał:

W związku z wzrostem produkcji krajowej utrwalił się ostatnio w produkcji krajowej zwyczaj nabywania scenariuszów za granicą. Ten pęd byłby zrozumiały, gdyby producenci kierowali się pragnieniem wywyższenia poziomu filmu krajowego. Nie jest to wprawdzie właściwy sposób podniesienia jakości naszej rodzimej dramaturgii filmowej, ale od biedy mogłaby akcja tego rodzaju dać wyniki pozytywne. Ale wystarczy wymienić tytuły filmów, nakręconych wedle scenariuszy zagranicznych w czasach ostatnich, żeby się przekonać, że przemysłowcami filmowymi nie kierowały bynajmniej szlachetne ambicje.

I po wymienieniu tytułów kilku filmów (nie zawsze zresztą nakręconych według niepolskich scenariuszy) konkludował, że wszystkie one „**reprezentują gorszą kategorię** naszej niezbyt imponującej produkcji”. Następnie Bossak dodał, że nie można pisać o produkcji, a co najwyżej o reprodukcji:

<sup>42</sup> Rachman, *Pierwszy film żydowski...*

<sup>43</sup> *Sensacja polskiego filmu*, „Ilustrowana Republika” (1937), nr 52, s. 6.

zwracając się do pomocy zagranicy, producent zazwyczaj nabywa nie oryginalny scenariusz, lecz prawa do nakręcenia polskiej wersji jakiegoś istniejącego już filmu. Ten film sprowadza się do Polski i nakręca jego polską kopię możliwie najwerniej. Oczywiście w doborze scenariuszy są producenci ograniczeni możliwościami technicznymi naszych atelier i... naszych filmowców. W rezultacie bierze się za podstawę zazwyczaj filmy trzecio- i czwartorzędne<sup>44</sup>.

Faktycznie, niemiecka komedia z 1933 r. *Was Frauen träumen* [O czym marzą kobiety] z Norą Gregor, Gustavem Fröhlichem, Kurtem Horwitzem, Peterem Lorrem i Ottonem Wallburgiem, choć została dość sprawnie zrealizowana pod względem technicznym, nie należy do najwyższych osiągnięć kina niemieckiego. Wyreżyserował ją Géza von Bolváry na podstawie scenariusza Franza Schulza i Billy'ego Wildera. Polski film *O czym marzą kobiety* należy do najmniej znanych produkcji z okresu międzywojennego – w *Historii filmu polskiego*<sup>45</sup> nie poświęcono mu ani jednej linijki. Nie wiadomo, kto był autorem scenariusza polskiego. Zresztą trudno mówić o kimś takim – polski film jest bardzo wiernym odtworzeniem niemieckiego oryginału.

Wprowadzenie dźwięku do kinematografii miało istotne konsekwencje związane z dystrybucją filmów na rynkach, na których posługiwano się innym językiem niż w kraju produkcji. Jednym ze sposobów wybrnięcia z tej sytuacji było realizowanie w podparyskim studiu w Joinville różnorodnych wersji amerykańskich filmów. Na ten sam plan wchodziły kolejno ekipy z różnych państw, np. film *Sarah and Son* z 1930 r. (reż. Dorothy Arzner) doczekał się sześciu wersji językowych: francuskiej, hiszpańskiej, portugalskiej, szwedzkiej, włoskiej i polskiej, zatytułowanej *Głos serca* (reż. Ryszard Ordyński). W taki lub zbliżony sposób w latach trzydziestych powstało w Europie w sumie kilkakset filmów<sup>46</sup>, jednak bardzo szybko tego rodzaju produkcje zostały zastąpione przez dubbing bądź wkopiowane napisy. W latach późniejszych tylko sporadycznie realizowano w różnych krajach filmy na podstawie tego samego scenariusza. Aby ograniczyć się do kilku polskich przykładów: scenariusz Konrada Toma *Jego ekscelencja*

<sup>44</sup> J. Boss [Jerzy Bossak], *Ze świata filmu. Głód scenariuszy. Przeciw reprodukcji niemieckiej tandety i wywozowi dewiz. – O dopływ nowych sił do filmu polskiego*, „Ilustrowana Republika” (1937), nr 144, s. 4. Wyróżnienie w cytacie – za oryginałem.

<sup>45</sup> Barbara Armatys, Leszek Armatys, Wiesław Stradomski, *Historia filmu polskiego*, t. 2: 1930–1939, Warszawa 1988.

<sup>46</sup> Na temat zrealizowanych w Joinville filmów w języku polskim zob. m.in. Marek Halberda, *Polskie filmy made of Paramount*, „Kino” (1983), nr 5, s. 22–25; szerokie spojrzenie na to zjawisko przedstawia Joseph Garnarcz, *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896–1939*, tłum. Andrzej Dębski, Wrocław 2022, s. 138–141.

*subiekt* (1933, reż. Michał Waszyński) sfilmował ponownie we Włoszech Pietro Francisci pt. *La mia vita sei tu* (1934); z kolei Tom opracował scenariusz Harveya Gatesa do *What a Man* (1930, reż. George Crone) i tak powstał *Jaśnie pan szofer* (1935, reż. Waszyński); natomiast *Wyrok życia* (1933, reż. Juliusz Gardan) Marii Morozowicz-Szczepkowskiej został ponownie sfilmowany we Francji pt. *Femmes* (1937, reż. Bernard-Roland). We wszystkich tych przypadkach można mówić o klasycznym remake'u, o ponownym sfilmowaniu scenariusza, ale *O czym marzą kobiety* prezentuje jeszcze inne podejście. *Was Frauen träumen* trwa 86 minut, zachowana kopia filmu polskiego zaś 54 minuty i 30 sekund, pierwotnie długość filmu wynosiła zapewne około 90 minut. Wiele niejasności fabularnych wynikających z powodu owych braków można odtworzyć wyłącznie poprzez zestawienie z niemieckim „oryginałem”. Stopień zależności od filmu niemieckiego jest niezwykle wysoki. Można wręcz odnieść wrażenie, że dla Martena ważniejsza od scenariusza bądź scenopisu była sama kopia filmu. Stąd w zachowanej części są takie same ujęcia, ustawienia kamery, długość ujęć, oświetlenie itd., a trudno zakładać, aby w zniszczonych fragmentach miało być inaczej. Z pewnością realizacja tego filmu stała się dla Martena lekcją reżyserii i montażu, rodzajem ćwiczenia warsztatowego, które wiele go nauczyło. *O czym marzą kobiety* w porównaniu z archaicznym *Za grzechy* to niewątpliwie krok naprzód, choć niezbyt samodzielny.

Lena Kort (w wersji niemieckiej Rina Korff), piękna, elegancka kobieta, jest kleptomanką, która w czasie wizyt u jubilerów, w różnych miastach Europy, przywłaszcza sobie biżuterię. Taki jest punkt wyjścia tej „sensacyjno-detektywnej”<sup>47</sup> opowieści. Scenarzyści wprowadzili wiele nieprawdopodobnych wydarzeń, w których udział biorą: niejaki Lewasso (w wersji niemieckiej Levassor), wielbiciel Leny, który okradzionym wyrównuje straty; następnie starająca się wysledzić złodziejkę para nieudolnych detektywów z Koncesjonowanego Biura Wywiadowczego „Argus”; wreszcie Walter King (w wersji niemieckiej Walter König), zakochany w Lenie właściciel perfumerii, który próbuje ją ratować zarówno przed złowieszczym Lewassem, jak i przed aresztowaniem. W filmie, wbrew pozorom, tym, „o czym marzą kobiety”, nie są diamenty – tak nazywają się perfumy używane przez bohaterkę.

„Wierność” wobec filmu niemieckiego jest tak daleko posunięta, że nawet hotel, w którym rozgrywa się część wydarzeń, nosi taką samą (nic

<sup>47</sup> „*O czym marzą kobiety*” w kinie *Adria*, „Kurier Warszawski” (1937), nr 218, wydanie wieczorne, s. 3.



nieznaczącą) nazwę, zgadza się również numer pokoju zajmowanego przez bohaterkę. Polska wersja jest uboższa scenograficznie – choć pewne detale dekoracji niekiedy są wręcz identyczne, a scena występu girls została w całości skopiiowana z filmu niemieckiego i wmontowana do polskiego. Dialogi, niezwykle wiernie, przetłumaczyła na język polski Romana Czapliska (Podkowiecka)<sup>48</sup>. „Zagraniczne” pochodzenie filmu zauważył recenzent „Kurier Warszawski”: „Reżyser kształcił się prawdopodobnie na wzorach obcych. Stąd pochodzą zalety jego reżyserii. Obciążają go natomiast błędy rodzime: rozwlekłość, nieumiejętność zmontowania filmu, operowanie banalnością”<sup>49</sup>. Inny recenzent tego samego pisma stwierdzał, że Marten „ma talent [...] Znać w jego robocie zaniedbanie i lenistwo, ale znać i kulturę, są przebłyski niewątpliwych zdolności”<sup>50</sup> – choć owe „przebłyski” tak naprawdę były tylko efektem naśladownictwa, co przecież o talencie nie świadczy. *De facto*, biorąc pod uwagę sposób realizacji filmu, nie można mówić o scenariuszu, a trudno o reżyserii. Prawie wszystkie zalety i wady przypisane filmowi polskiemu trzeba odnosić do niemieckiego wzoru.

Protagonistów w *O czym marzą kobiety* zagrali bez większego wyrazu i wdzięku Lena Żelichowska i Mieczysław Cybulski. Rolę Lewassa (w filmie w dopełniaczu: Lewassora) odtworzył Antoni Różycki, i był bardziej interesujący i demoniczny od grającego tę rolę w wersji niemieckiej Kurta Horwitza. Trzeba jednak dodać, że demonizm Różyckiego został zapożyczony od Kazimierza Junoszy-Stępowskiego, odtwórcy Płazy-Spławskiego w *Dziejach grzechu* według Stefana Żeromskiego w Teatrze Polskim w Warszawie w reżyserii Leona Schillera (1926) i filmie Henryka Szary (1933). Także para komicznych wywiadowców w wykonaniu Stefana Hnydzińskiego i Stanisława Sielańskiego wydaje się ciekawsza od niemieckich odtwórców (Otto Wallburg, Peter Lorre). Zapewne w prowadzeniu aktorów przydały się dość znaczne teatralne doświadczenia Martena.

Premiera filmu *O czym marzą kobiety* odbyła się 19 lutego 1937 r. w kinie Capitol w Warszawie przy ul. Marszałkowskiej 125. Grano go tam do 19 marca, ale nie wzbudził większego zainteresowania widzów, mimo że ani wersja niemiecka, ani amerykańska (bo i taka powstała w 1934 r. pod tytułem *One Exciting Adventure*, reż. Ernst L. Frank) nie była im znana.

<sup>48</sup> X. 27, *Dokąd warto, dokąd nie, [...] „O czym marzą kobiety”, „Wiem Wszystko”* (1937), nr 8, s. 6. W 1939 r. przygotowała scenariusz według *Strasznego dziadunia* Marii Rodziewiczówny, którego jednak nie zdążono zrealizować.

<sup>49</sup> (K.), *O czym marzą kobiety*, „Kurier Warszawski” (1937), nr 69, s. 4.

<sup>50</sup> Tamże.



Przeszedł przez ekrany do tego stopnia niezauważony, że latem tego roku „Kurier Warszawski” pokaz filmu *O czym marzą kobiety* w (powtórkowym!) kinie Adria przy ul. Wierzbowej 7 uznał za „jaskółkę nowego sezonu”<sup>51</sup>.

### **Bezdomni (On a hejm)**

Najwidoczniej Czauski był zadowolony ze współdziałania z Martenem, skoro zaproponował mu współpracę przy komedii *Dorożkarz nr 13*. Ten miał jednak zamiar wrócić do Wiednia i kontynuować karierę teatralną, lecz ostatecznie z tego pomysłu zrezygnował (wcielenie Austrii do Trzeciej Rzeszy nastąpiło 12 marca 1938 r.). *Dorożkarz nr 13* wyreżyserował Czauski, a Marten wyzwoił się z zależności od kina niemieckiego i postanowił sfilmować *Bezdomnych*<sup>52</sup> Jakowa Gordina. Przesycona symbolizmem sztuka powstała w 1907 r. Można w niej odnaleźć wątek Żyda Wiecznego Tułacza i wiecznego tułactwa narodu żydowskiego. Ten uniwersalizm spowodował, że i w 1939 r. mogła być odbierana jako aluzja do sytuacji uchodźców żydowskich z Trzeciej Rzeszy, a także do losu Żydów jako narodu bez ziemi.

*Bezdomnych* grano w Polsce już w 1913 r. Ida Kamińska odtwarzała wówczas, u boku matki, Estery Racheli Kamińskiej, rolę dziecięcę (Harry’ego oraz Morrisa). W 1929 r. sama wyreżyserowała tę sztukę i objęła – po matce – główną rolę żeńską. Ida Kamińska występowała w *Bezdomnych* w Warszawer Jidiszer Kunst-Teater (Warszawski Żydowski Teatr Artystyczny) oraz w objeździe, m.in. w 1929 r. w Tarnowie i Krakowie<sup>53</sup>. Scenariusz, dialogi i teksty piosenek do filmu napisał Alter Kacyzne, dziennikarz, pisarz, znakomity fotograf, uwspółcześniając przedstawione w dramacie Gordina wydarzenia. Marten rozumiał publiczność żydowską i zamierzał swój film nakręcić pod kątem jej potrzeb. Ale, z drugiej strony, nie chciał rezygnować z ambicji artystycznych. W dwóch poprzednich filmach był całkowicie zależny od producentów, najpierw Goskindów, a potem Czauskiego. Aby w pełni, bez ulegania dyktatowi ekonomii, zrealizować *Bezdomnych*, utworzył ośrodek produkcyjny, który od pierwszych sylab swego imienia i nazwiska nazwał Alma-Film.

<sup>51</sup> „O czym marzą kobiety” w kinie Adria..., s. 3.

<sup>52</sup> Film jest znany także pod tytułem *Bal tszuwe*.

<sup>53</sup> Do roli Bas Szewy wróciła, ponownie we własnej reżyserii, w 1963 r. w Teatrze Żydowskim w Warszawie.

W filmie Marten pokazał wydarzenia typowe dla wielu emigrujących rodzin żydowskich: Rywkinowie (Aleksander Marten i Ida Kamińska), bohaterowie filmu, mieszkają w Kazimierzu nad Wisłą – w jidysz to miasteczko nazywa się Kuzmir. Stopniowo popadają w coraz większą biedę, ponieważ ich jedyny żywiciel, głowa rodziny, rybak Abraham, nie jest w stanie łowić w Wiśle, w której utonął jego pierworodny syn. Czuje się za jego śmierć odpowiedzialny, a wyjazd ma mu pomóc wyzwolić się z traumy. Wyobrażenia o owej odległej Ameryce panujące w Kazimierzu są dość niezwykle. Do wybierającego się w podróż Rywkina zwraca się jeden z sąsiadów: „Jeśli Bóg da, że pojedziesz do Nowego Jorku, bardzo cię proszę, żebyś wstąpił do mojego szwagra”. A na pytanie, gdzie ów szwagier mieszka, odpowiada: „W Kalifornii. Każde dziecko wskaże Ci drogę. Wszyscy go znają, bo ma sklep z wodą sodową”<sup>54</sup>. Konfrontacja z rzeczywistością takich wyobrażeń o Ameryce – wiara, że stanowi ona remedium na wszelakie zło, że wszystkie problemy rozwiążą się niejako samoczynnie – musiała być bolesna. Rywkin w Stanach znajduje jedynie samotność oraz pracę jako pomywacz w barze. Właściciel kamienicy w Nowym Jorku uważa, że „w Ameryce, kto ma silne ręce, urobi je sobie po łokcie, ale każdy się jakoś urządzi”. Gdy Bessie (Wiera Gran), przypadkowo poznana pieśniarka z nocnego lokalu, śpiewa piosenkę *Kochana mateczko, nie płacz* (*Libe mamenu, niszt wajn*), Rywkin prosi ją o zmianę repertuaru, ponieważ to, co słyszy, wyzwała w nim zbyt silną tęsknotę za rodzinnymi stronami i za bliskimi. Podobne reakcje można było zauważyć wśród odbiorców filmu. W Polsce przebywało wtedy wielu uciekinierów z Trzeciej Rzeszy. Kamińska wspominała, że „kiedy chór śpiewał [...] pieśń *Bez domu* – widowia płakała”<sup>55</sup>. Bessie głosi podobną zasadę co kamienicznik: „Trzeba tylko pracować i nie załamywać się”. Stwierdza też, że „w Ameryce nikt nie jest sentymentalny”, i odkrywa najważniejsze tamtejsze przykazanie: „Keep smiling”. Mimo że Rywkin ciężko pracuje, jego wysiłek na nic by się nie zdał, gdyby nie Bessie, która mu pożycza pieniądze na bilety dla żony, ojca i syna, ponieważ „w Ameryce ludzie, którzy pracują razem, są sobie bliscy jak rodzina”. Jednak Rywkinowa źle znosi pobyt w Nowym Jorku – przekonuje się, że Ameryka nie jest wcale nową ziemią obiecaną. Dokonując rachunku zysków i strat, każdy z nich dochodzi do wniosku: „Ameryka [...] mnie nie opuści”. Jedynie senior rodu (Adam Domb)

<sup>54</sup> Cytaty bez odsyłacza pochodzą z napisów w filmie.

<sup>55</sup> Stefania Beylin, *Od „Mirele Efros” do „Ulicy Granicznej”*, [w:] taż, *Na taśmie wspomnień*, Warszawa 1962, s. 35.

pozostaje krytyczny wobec nowej ojczyzny. Widząc wokół silne tendencje asymilacyjne, na początku ujawniające się w przyjęciu zamerykanizowanych imion, sam siebie z sarkazmem nazywa: Chceć Do Domu. Czuje się wyobcowany z języka, ubolewa nad spadkiem znaczenia religii, która w największym stopniu stanowiła o tożsamości żydowskiej. Ze smutkiem stwierdza: „W Ameryce ludzie [do synagogi] nie przychodzą, bo nie mają czasu”, „nikt [też] nie przestrzega szabasu”. Emigranci porzucają tradycję, poddają się nowym regułom, a wszystko usprawiedliwiają i wyjaśniają jednym słowem: „Ameryka”, w którym już nie ma tonów naiwnej nadziei, a co najwyżej pobrzmiwa smutna, gorzka konstatacja.

Kino starało się umiejętnie niwelować obecne w *Bezdomnych* dysonanse i wieloznaczne spojrzenie na Amerykę. Czyniło to poprzez odwołania do wyznaczników gatunkowych, a także humor wnoszony przez ulubieńców publiczności – Dżigana i Szumachera. Film kończy się wydźwiękiem optymistycznym, choć – jeśli zestawić go ze sztuką Gordina – należy pamiętać, że w wersji scenicznej Bas Szewa na koniec popadała w obłąd<sup>56</sup>.

Te różnice w zakończeniu mogły mieć istotne przyczyny. Dały znać o sobie, i to w bardzo zdecydowany sposób, ograniczenia ekonomiczne. Kamińska, obawiając się utraty stabilności finansowej przedsiębiorstwa Martena, przyjęła rolę „pod warunkiem, że będzie codziennie otrzymywała wynagrodzenie [...]”. Kiedy pieniądze się skończyły – przed zakończeniem produkcji – Kamińska zrezygnowała<sup>57</sup>, choć rola ta jej odpowiadała<sup>58</sup>. Została zastąpiona przez inną aktorkę, filmowaną z boku i z tyłu. Umiejętny montaż spowodował, że nie rzuca się to w oczy i nie psuje dramaturgii<sup>59</sup>. Rola Kamińskiej nie została przyjęta najlepiej. Henryk Wiśniewski pisał, że obciążał ją „balast typowo scenicznej afektacji, którego nie umiała się pozbyć na ekranie”<sup>60</sup>.

Dystrybutorem miała być należąca do niejakiego Fromberga firma Baltic-Film, ale ostatecznie rozpowszechnianiem zajął się Alma-Film.

<sup>56</sup> Dr M. L., *Z teatru. Gościnne występy Idy Kamińskiej i Zygmunta Turkowa*, „Tygodnik Żydowski” (1929), nr 19, s. 2.

<sup>57</sup> Goldman, *Visions, Images...*, s. 109.

<sup>58</sup> Beylin, *Od „Mirele Efros”...*

<sup>59</sup> „Montaż [Jerzego] Stena – sprawny” napisał Henryk Wiśniewski – zob. Henryk Wiśniewski, *Recenzje filmów godnych obejrzenia*, „Film” (1939), nr 9–10, s. 8. Można także spotkać informacje, że udział w nadaniu filmowi ostatecznego kształtu montażowego miał Neuman. „Film” (1939), nr 3, s. 5.

<sup>60</sup> Wiśniewski, *Recenzje filmów...*

Premierę – jednocześnie w Polsce i Ameryce – planowano na luty<sup>61</sup>. W Warszawie *Bezdomnych* grano w kinie Fama od 7 marca 1939 r.<sup>62</sup> – już tego pierwszego dnia film zobaczyło ponad trzy tysiące widzów<sup>63</sup>. Film cieszył się sporym powodzeniem, lecz nie brakowało głosów rozczarowania. Jeszcze w grudniu 1938 r., czyli w czasie, gdy produkcja była bardzo zaawansowana, Marten zapowiadał, że chce w swoim filmie dotknąć współczesnych bolączek<sup>64</sup>. Emigracja była ogromnym problemem, ale w coraz trudniejszej sytuacji politycznej w Europie, szczególnie odbijającej się na Żydach, oczekiwano od reżysera jakiejś zdecydowanej wypowiedzi, tym bardziej że z racji wielu lat pracy w Niemczech i Austrii musiał mieć w tej sprawie bez porównania więcej obserwacji niż żydowscy mieszkańcy Polski. Na ekrany amerykańskie wprowadzono *Bezdomnych* 31 marca 1939 r., przy czym Adolph Mann, przedstawiciel Amco Pictures Co NY – firmy dystrybuującej film w Stanach Zjednoczonych – samowolnie zmienił czołówkę filmu tak, aby uchodzić za producenta i właściciela<sup>65</sup>.

Prasa zapowiadała, że jednocześnie z *Bezdomnymi* powstanie kolejna jidyszowa produkcja Martena pod wieloznacznym tytułem *Dos rod drejt zich* (dosłownie: *Koło się kręci*) z Josephem Schöngoldem, aktorem teatralnym zza oceanu<sup>66</sup>. Filmu jednak nie zrealizowano. *Bezdomni* to zatem ostatnia jidyszowa produkcja fabularna nakręcona w Polsce międzywojennej. Przed I wojną światową kino żydowskie na ziemiach polskich zaczęło się od przenoszenia na ekran sztuk Jakowa Gordina wystawianych w teatrze Kamińskiego w Warszawie. Ćwierć wieku później, w roku wybuchu II wojny światowej, kino żydowskie w Polsce międzywojennej zakończyło się również ekranizacją dramatu Gordina. Natomiast fabularne jidyszowe kino dźwiękowe w Polsce zaczął Marten filmem *Za grzechy*, a zakończył trzy lata później *Bezdomnymi*.

*Bezdomni* to opowieść o emigracji. Sam Marten nie wybrał tej drogi. W momencie wybuchu II wojny światowej, choć nadal był zameldowany w Bielsku, przebywał w Warszawie i przygotowywał się do nakręcenia filmu *Pieśń Kol-Nidrei* według scenariusza Anatola Sterna. Okupacyjne

<sup>61</sup> (g.), *Wielka artystka w wielkim filmie* reż. Al. Martena, „Film” (1939), nr 35/1, s. 57; (M. G.), *Przed premierą filmu „Bezdomni”. Rozmowa z reżyserem Aleksandrem Martenem*, „Wiadomości Filmowe” (1939), nr 3, s. 4.

<sup>62</sup> „Nasz Przegląd” (1939), nr 66, s. 1.

<sup>63</sup> „Film” (1939), nr 8, s. 10.

<sup>64</sup> G. M., *A najer jidiszer film. A szmues mitn režiser Aleksander Marten*, „Literarisze Bleter” (1938), nr 46–47, s. 752.

<sup>65</sup> Gross, *Film żydowski...*, s. 73.

<sup>66</sup> *Kulturnachricht*, „Jüdische Wochenpost mit Wirtschaftsblatt” (1938), nr 8, s. 1.

losy Martena nie są znane, najprawdopodobniej został zamordowany w getcie warszawskim w 1942 r.

## Zakończenie

Marten został reżyserem z przypadku czy też może raczej – z obowiązku. W latach pogarszającej się sytuacji międzynarodowej i narastania antysemityzmu w Polsce, we współpracy z Goskindami, skupił w Warszawie twórców działających na rzecz kinematografii jidyszowej. Jednak plany i ambicje owego środowiska, przynajmniej do czasu, rozmięły się z ówczesnymi możliwościami produkcyjnymi. Marten pragnął zapewne realizować dzieła oryginalne, jak film o rolniku żydowskim w Palestynie i *Pieśń Kol-Nidrei*, ale – jak większość twórców, nie tylko jidyszowych – starał się przede wszystkim dotrzeć do jak najszerszej publiczności, a ta była głównie publicznością ludową, która nie miała wyrobionego gustu. W *Za grzechy* eksploatował liczne popularne wątki znane z teatru – jego konkurent, Green, robił to samo, tyle że na bez porównania wyższym poziomie. Po klęsce, bo nie można tego nazwać inaczej, polskojęzycznego filmu *O czym marzą kobiety* Marten wrócił do kina jidyszowego i zekranizował *Bezdomnych* – dramat, który pod względem fabularnym nie był szczególnie oryginalny, ale za to został zrealizowany znacznie sprawniej niż dwie poprzednie produkcje. Jednak niezależnie od jakości technicznej filmów tym, co w nich najważniejsze, nie tylko u Martena, jest utrwalenie na taśmie strojów, zachowań i obyczajów wschodnioeuropejskich Żydów, a przede wszystkim ich języka – na chwilę przed Zagładą.

## Bibliografia

### 1. Źródła archiwalne

Archiwum Państwowe w Łodzi: Akta stanu cywilnego gminy żydowskiej w Łodzi, sygn. 98, nr 1265 z 1905 r.

### 2. Źródła opublikowane

„The Australian Jewish News” 1936.

Beylin Stefania, *Od „Mirele Efros” do „Ulicy Granicznej”*, [w:] *taż*, *Na taśmie wspomnień*, Warszawa 1962.

„Chwila” 1936.

„Film” 1939.

- „Głos Poranny” 1934.  
„Ilustrowana Republika” 1936, 1937.  
„Jüdische Wochenpost mit Wirtschaftsblatt” 1935, 1938.  
„Kino” 1936.  
„Kurier Warszawski” 1937.  
„Literarisze Bleter” 1936, 1938.  
„Mein Film” 1935.  
„Nasz Przegląd” 1936, 1939.  
„Nowy Dziennik” 1936.  
„Ostatnie Wiadomości” 1936.  
Segałowicz Zusman, *Tłomackie 13 (Z unicestwionej przeszłości). Wspomnienia o Żydowskim Związku Literatów i Dziennikarzy w Polsce (1919–1939)*, tłum. Michał Friedman, Wrocław 2001.  
„Tygodnik Żydowski” 1929.  
„Wiadomości Filmowe” 1939.  
„Wiem Wszystko” 1936, 1937.  
„Wolne Słowo” 1948.  
*Zaspiewaj mi w jidysz*, tłum. i transkrypcja Przemysław Piekarski, Kraków 2000.

### 3. Opracowania

- Armatys Barbara, Armatys Leszek, Stradomski Wiesław, *Historia filmu polskiego*, t. 2: 1930–1939, Warszawa 1988.  
Garnarcz Joseph, *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896–1939*, tłum. Andrzej Dębski, Wrocław 2022.  
Goldberg Judith N., *Laughter through Tears: The Yiddish Cinema*, London–Toronto 1983.  
Goldman Eric A., *Visions, Images, and Dreams: Yiddish Film Past and Present*, Ann Arbor 1983.  
Gross Natan, *Film żydowski w Polsce*, tłum. Anna Ćwiakowska, Kraków 2002.  
Gross Natan, *Toldot ha-kolnoa ha-jehudi be-Polin 1910–1950*, Jeruzalajim 1990.  
Gross Natan, *Żydowska pieśń ludowa (wersja kowieńska)*, „Nowiny Kurier” (26 marca 2004).  
Gross Natan, *Żydowskie tango*, „Nowiny Kurier” (6 grudnia 1985).  
Halberda Marek, *Polskie filmy made of Paramount*, „Kino” (1983), nr 5.  
Hoberman Jim, *Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*, Hanover–London 2010.  
Kornacki Krzysztof, *„Dybuk” Michała Waszyńskiego*, [w:] *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów*, red. Mieczysław Abramowicz, Jan Ciechowicz, Katarzyna Kręglewska, Gdańsk 2017.  
Malinowski Jerzy, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.  
Maśnicki Jerzy, Stepan Kamil, *Marten Aleksander*, [w:] *ciz, Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego 1896–1939*, Kraków 1996.  
Mazur Daria, *Dybuk*, Poznań 2007.

- Mazur Daria, *Waszyński's "The Dybbuk"*, Poznań 2009.
- Proszyk Jacek, Kachel Jacek, *Teatralna Fabryka Sensacji*, Bielsko-Biała 2020.
- Pryt Karina, *Towbin Mordechaj*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 54, red. Andrzej Romanowski, Warszawa–Kraków 2022–2023, nr 223 (w druku).
- Rachwałd Tomasz, „Aleksander Ford”, *człowiek zmyślony. Tożsamość i polityka w „Sabrze” (1933) i „Drodze młodych” (1936)*, „Kwartalnik Filmowy” (2015), nr 92.
- Włodek Roman, *Dokąd prowadzi „Droga młodych”. O filmie „Mir kumen on” Aleksandra Forda*, „Midrasz” (2015), nr 6.
- Włodek Roman, *Joseph Green, producent polskich filmów jidyszowych*, „Images” (2019), nr 35.
- Włodek Roman, „*Nasze dzieci*” *Natana Grossa*, „Midrasz” (2012), nr 4.
- Żuk Agnieszka, *1937: Michał Waszyński „oko jak doskonały obiekt”*, Lublin 2015.

*Roman Włodek*

Zakład Polskiego Słownika Biograficznego  
Instytut Historii PAN  
romanwlodek5@gmail.com