

Justyna Adamczyk
Uniwersytet Jagielloński

„Szpil, du fidl, szpil”. Żydowski film muzyczny w międzywojennej Polsce

Zajmując się tematyką musicalu w polskim kinie, nie sposób nie wspomnieć o pierwszych próbach przeniesienia go na grunt polski, podjętych przez kino żydowskie. Ten kinematograficzny fenomen, jak moglibyśmy go nazwać, będący integralną częścią naszego rodzimego przemysłu filmowego, sprawia, że za pomocą taśmy filmowej utrwalona została kultura, której obecności na próżno chcielibyśmy szukać dzisiaj. Niemal całkowite zniszczenie dziedzictwa tego narodu sprawia, że ocalałe filmy możemy traktować zarówno jako formę ówczesnej rozrywki, jak i pamiątki po tych, którzy nie przetrwali II wojny światowej.

Za twórcę najbardziej reprezentatywnych filmów muzycznych należy uznać Józefa Greena (w rzeczywistości nazywał się Grinberg). Urodzony w 1900 roku w Łodzi był żydowskim reżyserem, producentem oraz twórcą biura kinematograficznego Green Film. Po ukończeniu w Berlinie studiów teatralnych wraz z Grupą Wileńską objechał Europę, by w 1924 roku udać się do Stanów Zjednoczonych. To właśnie tam – podobno – statystując przy Śpiewaku jazzbandu (1927, reż. A. Crosland), poznał kinematografię dźwiękową i zapragnął realizować film żydowski tego rodzaju¹. Green porzucił teatr, żeby powrócić do Polski i zająć się przemysłem filmowym. Zanim jednak sprawdził się jako reżyser, poświęcił się dystrybucji żydowskich filmów zakupionych w Ameryce. Zajęcie to sprawiło, że Green doskonale wpasowywał się w upodobania publiczności zarówno polskiej, jak i zagranicznej. Nie tylko znał się na kręceniu filmów dźwiękowych, ale również na wszelkich aspektach ich produkcji. Mając świadomość ogromnych kosztów realizacji, jakie musiałby ponieść w „fabryce snów”, wybrał Polskę i jej dużo przystępniejsze

1 Warto podkreślić, że nie ma całkowitej pewności, czy Green rzeczywiście pracował jako statysta podczas realizacji Śpiewaka jazzbandu, jednak fakt ten mógłby być bardzo istotny dla analizy jego filmów muzycznych bazujących na estetyce hollywoodzkiej.

ceny. Nie wpływało to jednak na poziom jego filmów. Wszystko, co wyszło spod jego ręki, miało wysokie walory artystyczne oraz utrzymywało żydowski folklor.

Reżyser w trakcie realizacji *Judeł gra na skrzypcach* (1936, reż. J. Nowina-Przybylski, J. Green) wyznaczył sobie zasady, których potem zawsze przestrzegał. Zwracał uwagę na wybór tematu – powinien być żydowski, ale równocześnie uniwersalny, zawierać tradycję i sporą dawkę folkloru. Green kładł również nacisk na poziom aktorski oraz techniczny, które powinny być utrzymane na możliwie najwyższym poziomie. Dzięki temu, powstały filmy, będące reprezentatywnymi tytułami kina jidysz oraz żydowskiego filmu muzycznego.

Warto zaznaczyć, że polskie komedie muzyczne lat 30. XX wieku – również te żydowskie – inspirują się nie tylko wspomnianym wyżej amerykańskim musicaliem, ale także silnie czerpią i inspirują się przedwojenną sceną kabaretową i rewiiową. W ówczesnych czasach, film i teatr uważane były za sztuki symbiotyczne, zarówno od strony produkcyjnej, jak i fabularnej. Na taśmy filmowe przenoszono sprawdzone gagi i piosenki, które świeciły triumfy w przedwojennych teatrach. Wykonywali je ci sami, wprawieni w rozrywkowym rzemiośle artyści. Po pewnym czasie komedie muzyczne zajęły miejsce wyczerpującej się już formule rewii, stając się wariacjami operetek zmodernizowanych „w treści, walorze muzycznym i formie teatralnej”² stając się najpopularniejszym gatunkiem filmowym przedwojennej Polski.

Klezmerskie brzmienie

Do analizy zjawiska żydowskiego filmu muzycznego wybrałam dwa filmy, które – moim zdaniem – najlepiej oddają jego charakterystyczne cechy. Są to *Judeł gra na skrzypcach* i *Mateczka* (1938, reż. J. Green, K. Tom). Oba zrealizowane w trakcie złotej ery kina żydowskiego i, jak wszystkie filmy Józefa Greena, wyprodukowane przez Green Film.

Krótki okres między 1936 a 1939 rokiem Goldman nazwał „złotą erą” filmu żydowskiego w Polsce [...]. Utwory, które wówczas powstawały, były porównywalne z przeciętnymi produkcjami europejskimi, co – zważywszy panujące wówczas warunki – świadczy

2 S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984, s. 68.

o przyzwoitym poziomie. Były to lata intensywnych poszukiwań, stopniowego utrwalania tożsamości i budowania odrębności kina jidysz. Wybuch drugiej wojny światowej przerwał ten proces³.

Oprócz wspomnianego wcześniej Józefa Greena, filmy te łączy jeszcze jedna, bardzo istotna dla sztuki żydowskiej postać – Molly Picon (właściwie Małka Opiekun). Urodziła się w 1898 roku w Nowym Jorku w rodzinie starozakonnych emigrantów z Polski. Była jedną z największych ówczesnych gwiazd i śpiewaczek teatru jidysz. W filmach Greena stworzyła postać silnej, zadziornej dziewczyny, której nie straszne są żadne przeciwności losu.

Bohaterką filmu *Judeł gra na skrzypcach* jest Itke (Molly Picon), córka ubogiego basisty Ariego, jednego z miasteczkowych klezmerów. Grając na skrzypcach na pobliskim targu stara się zarobić na utrzymanie ojca. Jest stanowcza i charakterna – odpowiada na wszelkie zaczepki. Aby związać koniec z końcem, przebrana za chłopca, wędruje z ojcem po pobliskich podwórkach, przygrywając jego mieszkańcom. W trakcie jednej ze wspólnych wypraw spotykają konkurentów – Icka i jego syna Froima. Decydują się, żeby połączyć muzyczne siły i stworzyć kwartet. Wyruszają w drogę, która ma im zapewnić zarobki. Od tej chwili Itke zmuszona zostaje do stałego ukrywania swojej tożsamości. Staje się Jidłem. Dalszy ciąg akcji muzycznej komedii pomyłek wydaje się oczywisty. Itke zauroczona swoim młodym współtowarzyszem, zakochuje się w Froimie. Dopóki jednak odgrywa rolę chłopca, nie może wyjawić mu prawdy, ani swoich uczuć. Do tego czasu staje się jego muzycznym kompanem oraz, ku swemu niezadowoleniu, powiernikiem sercowych rozterek. Fabuła komplikuje się, kiedy klezmerzy zostają zaproszeni do grania na ślubie bogacza. Za namową Itke/Jidła panna młoda, uzdolniona śpiewaczka marząca o wielkiej teatralnej karierze, ucieka z muzykami. Tak trafiają do Warszawy, gdzie w trakcie przypadkowego pojawienia się Itke na scenie prawda o jej ukrywanej tożsamości wychodzi na jaw. Publiczność bierze tę demaskację za element występu i nagradza gromkimi owacjami nowo zrodzoną gwiazdę. Dopiero teraz Froim dowiaduje się, że przez całą drogę towarzyszyła mu dziewczyna. Odsuwa się jednak od Itke, sądząc, że kariera jest dla niej ważniejsza niż uczucia. Bohaterowie złączą się dopiero podczas długo wyczekiwanego happy endu – na statku płynącym do Ameryki, który nie tylko stanie się symbolem ich

wspólnych marzeń o muzycznej karierze, ale także pozwoli połączyć niemożliwy wcześniej do zaistnienia związek.

W filmie odnajdujemy wiele musicalowych elementów. Od oczywistych scen klezmerskiego przygrywania na podwórkach, po ogromne *show* odbywające się na deskach jednego z warszawskich teatrów. Filmowa trupa wykonuje piosenki na długo zapadające w pamięć, a rewiowy talent Molly Picon sprawia, że grana przez nią postać nabiera kabaretowego charakteru. Ciekawym elementem, na który należy zwrócić uwagę, jest również przedstawienie tradycyjnego obrządku weselnego. Z zachowaniem podziału na przestrzeń męską i kobiecą, okrażaniem chupy⁴ i zwyczajowych tańców. To podkreśla nie tylko rozrywkowy charakter *Judeł gra na skrzypcach*, ale również jego potencjał etnograficzny.

Istotne jest wykorzystanie postaci klezmerów, tak charakterystycznych dla kultury żydowskiej. Były to popularne od XVIII wieku grupy wędrownych artystów wykonujących tradycyjną muzykę. Ich nazwa pochodzi z hebrajskiego: *klej zemer*, czyli święte instrumenty. Początkowo korzystali oni jedynie z instrumentów dętych, z czasem jednak dochodziło do modyfikacji i wprowadzano instrumenty nowe, charakterystyczne dla danego obszaru. Najczęściej grano na skrzypcach, kontrabasach oraz klarnetach – na tych samych instrumentach przygrywali bohaterowie filmu Greena. Wraz z upływem lat klezmerzy stali się kulturowym symbolem uosabiającym żydowską muzykę. Do tej właśnie tradycji muzycznej odwołują się reżyserzy filmu, budując fabułę o grupie wędrownych artystów, grających na podwórkach małych miasteczek, ale i w profesjonalnych teatrach. Właśnie w tych miejscach rozbrzmiewają piosenki: *Jidl mitn fidl* (*Judeł ze skrzypcami*) – śpiewana na wozie na początku podróży dwojga bohaterów oraz *Szpil, du fidl, szpil* (*Grajcie skrzypce, grajcie*), która zdaje się prowadzić protagonistów w stronę zawodowej sceny. Przyśpiewki stają się istotnym elementem fabuły *Judeł gra na skrzypcach*, to one komentują rzeczywistość i zastępują dialogi, np. *Pijmy, bracia, pijmy!* w trakcie pobytu zespołu w karczmie. To również dzięki piosence dowiadujemy się, że Itke zakochała się w Froimie – *Oj mamó, zakochałam się*. Za jej pomocą dziewczyna wyśpiewuje swoje rodzące się uczucie do współtowarzysza podróży.

Ta muzyczna komedia wpisuje się w charakterystyczny schemat fabularny filmów musicalowych. Oprócz oczywistej obecności elementów muzycznych mamy tutaj do czynienia z konwencjonalną opowieścią o trudnej drodze do wielkiej kariery. Od grania na po-

4 Tradycyjny, żydowski baldachim, pod którym zawiera się związek małżeński.

dwórkach, do finalnej podróży statkiem do Stanów Zjednoczonych w celu spełnienia marzeń o sukcesie i karierze. Poznajemy także teatr od przysłowiowych kulis. Wraz z bohaterką zwiedzamy niedostępną dla widzów część budynku, zaglądamy do garderoby i obserwujemy, co dzieje się po drugiej strony kurtyny. Fabularne usytuowanie opowieści w miejscu związanym z muzyką jest istotnym elementem składowym gatunku.

Żydowskie wesele przedstawione w filmie Józefa Greena jest kolejną okazją do wykorzystania muzyki i przedstawienia tradycyjnych tańców związanych z tym obrzędem. W tradycji starozakonnych bardzo istotną funkcję pełni podział na przestrzeń męską i kobiecą. Jest on specjalnie widoczny podczas ceremonii zaślubin. Kobiety mają opiekować się panną młodą, a mężczyźni zajmować oblubieńcem, czyli panem młodym. W obrębie takiego podziału odbywa się całe święto – w tym porządku bohaterowie zatańczą, wprowadzą pannę młodą pod baldachim oraz usiądą przy weselnym stole. Ten podział zaobserwować możemy w trakcie weselnych sekwencji tanecznych w *Judeł gra na skrzypcach*. W filmie ukazana jest również postać *baal kiduszina* lub inaczej *mesa dera*, czyli mężczyzny zajmującego się prowadzeniem ceremonii ślubnej. To on miał za zadanie wygłosić specjalną mowę opiewającą młodych, podkreślał też funkcje rodziny i małżeństwa. Przewodnik w *Judeł gra na skrzypcach*, przy wtórze klezmerskiego kwartetu, odśpiewuje swoją kwestię w obecności panny młodej i pozostałych kobiet. Muzycy grają także przy wprowadzaniu panny młodej pod chupę. Ma on symbolizować „dom pana młodego”⁵. Jest wykonany z bogato zdobionego materiału i podtrzymywany przez czterech mężczyzn. Wprowadzona narzeczona, według tradycji, siedmiokrotnie okrąża baldachim i zebranych pod nim ludzi. Po zakończeniu ceremonii odbywa się uroczysty obiad, na który zaproszeni są wszyscy goście. W trakcie zabawy weselnej w *Judeł gra na skrzypcach* obserwujemy tradycyjne tańce żydowskie – z zachowaniem zasady podziału na przestrzeń męską i kobiecą. Bohaterowie tańczą bowiem jedynie z partnerami własnej płci. Bawią się w kołach, trzymając się za ręce, klaszcząc i w radosnych płásach przemierzają całą salę. Jest to kolejny sposób wykorzystania elementu muzycznego w filmie, tym razem inspirowany żydowską tradycją.

Judeł gra na skrzypcach bardzo szybko znalazł się na ekranach całego świata. W dziejach kina jidysz żaden z filmów muzycznych nie powtórzył jego ogromnego sukcesu. Najlepszym potwierdzeniem

5 A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, tłum. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994, 1998, s. 63.

powodzenia jest cytat z recenzji opublikowanej w nowojorskim „Morgen Frajhajt” pióra krytyka filmowego Nathaniela Naftalego Buchwalda: „Dźwiękowy film żydowski posiada wdzięk i humor ludowy. Muzykanci wpadają na przemian to w nutę zabawną, to w patos”⁶.

Siła muzyki

Drugim filmem jest *Mateczka*. Józef Green, pamiętając o sukcesie, jaki odniósł *Judeł gra na skrzypcach*, zdecydował się znów obsadzić Molly Picon w głównej roli. Ich kolejny, wspólny film powstał na podstawie sztuki Meyera Schwarza. Amerykańskie tło tej komedii należało dostosować do polskich realiów. To zadanie powierzono Konradowi Tomowi – niezawodnemu aktorowi i reżyserowi kabaretowemu. Muzykę napisał Abe Ellenstein.

Film opowiada historię żydowskiej rodziny. Ubogi wdowiec ma na utrzymaniu siedmioro dzieci, z trudem wiąże koniec z końcem. O wszystko troszczy się jedna z jego córek, nazywana przez pozostałych „mamele” lub małą mateczką. To ona pilnuje, żeby każdy z członków rodziny miał wszystkiego pod dostatkiem. Karmi, sprząta i gotuje. Pilnuje, by młodsi odrabiali lekcje i dobrze się sprawowali, a bliskie wiekiem siostry „prowadzały się z odpowiednimi kawalerami”. Matkuje nawet swojemu ojcu – wydzielając mu pieniądze, które on ciągle przegrywa w karty lub domino ze swoimi kolegami. Mateczka nie ma czasu na przyjemności, a już na pewno nie poświęca go sobie. Zawsze na pierwszym miejscu są inni. Jej droga do szczęścia zwieńczonego wymarzonym ślubem, będzie długa i kręta. Pełna pomyłek i scen rodem z kabaretu.

Najbardziej typowa dla musicalowego stylu *Mateczki* jest scena wcielania się głównej bohaterki w kobiety w różnym wieku. Przegłądając album ze zdjęciami, zamienia się w nobliwą staruszkę, młodziutką dziewczynę oraz dojrzałą kobietę, wszystkie łączy jedno – miłość do tańca. Fascynacja ta wyrażona jest słowami piosenki: *Ach, życie tańcem jest! Przetańczyć trzeba je*.

Nie jest to jednak jedyna piosenka, jaką usłyszymy z ust „mamele”. Śpiew towarzyszy bohaterom przy codziennych czynnościach: krzątaniu się po kuchni, przynoszeniu węgla, czyszczeniu butów czy grze w domino (w przypadku ojca i pozostałych mężczyzn). Sta-
je się również sposobem na wyrażenie stanu emocjonalnego głów-

6 Cyt za: N. Gross, *dz. cyt.*, s. 82.

nej bohaterki. Mateczka skarży się na brak miłości i omijające ją szczęście. Muzyka i śpiew są tutaj nieodłącznym elementem świata przedstawionego.

W *Mateczce* zobrazowana zostaje przestrzeń przyporządkowana muzyce, która nie pojawiła się we wcześniejszym filmie Józefa Gre-
ena. Wraz z Bertą – siostrą mateczki – wybieramy się potańcówkę. Poznajemy nocne życie w mieście: adorowanie przez kawalerów, śpiewy i tańce. Ten obraz, kontrastujący z przedstawioną w *Judeł gra na skrzypcach* tradycyjną zabawą weselną, pokazuje nam inne oblicze żydowskiego filmu muzycznego. Czerpał on nie tylko z folkloru, lecz także z aktualnych wówczas trendów, zyskujących popularność zabaw i tańców. Ten styl życia i przebywania w rozrywkowych miejscach wyjątkowo odpowiada Bercie, która zdaje się inspirować słowami śpiewanej przez siebie piosenki *Baw się i pij, dziewczyno, pij*.

Również muzyka rozbrzmiewająca na podwórku ma w *Mateczce* istotne znaczenie. Łączy bowiem dwójkę kochanków, którzy dopiero pod koniec filmu będą mieli możliwość zjednoczenia się, tym samym doprowadzając do długo wyczekiwanego szczęśliwego zakończenia. To właśnie w trakcie prób Szlazingera, orkiestrowego skrzyпка, śpiewając wspólnie piosenkę (*Może los spełni dziś moje sny?*), para bohaterów łączy się symbolicznie.

129

„Szpil, du fidl, szpil”

Musical żydowski

Czym byłby zatem musical żydowski? Jakie byłyby jego cechy charakterystyczne i wyznaczniki definicyjne? Wymieniane powyżej elementy mogą podkreślać przynależność do podgatunku, jakim był żydowski musical. Określenie „żydowski” odnosiłoby się zarówno do narodowości jego twórców, jak również do inspiracji tradycją, wyjątkowym kolorytem lokalnym oraz realizacją w języku jidysz. To właśnie te cechy pozwalają zaklasyfikować go jako muzyczny film żydowski. Czerpanie z rodzimego folkloru oraz egzotyki, wykorzystanie języka ojczystego to główne zabiegi pozwalające na przedstawienie danej narodowości.

Warto tutaj wspomnieć o charakterystycznej wizji przestrzeni miejskiej, która podkreśla charakter narodowy omawianych przeze mnie filmów. Przestrzeń ta, również związana z tradycją żydowską, to *sztetl*, nazywany także *sztetlem* (w jidysz: *małe miasteczko*):

Mała, prowincjonalna gmina żydowska w przedwojennej wschodniej Europie (czyli w Rosji, Polsce, na Litwie i wschodniej połaci cesarstwa austro-węgierskiego). [...] Sztetł był w XIX wieku głównym demograficznym ośrodkiem Aszkenazyjczyków⁷ [...] Podstawą życia sztetł była rozbudowana, wielopokoleniowa rodzina, [...], z wieloma odgałęzieniami i dużą liczbą dzieci⁸.

Warto podkreślić, że *sztetł* stał się pojęciem charakteryzującym nie tylko przestrzeń fizyczną, lecz również kulturową. W jej obręb wchodziły klezmerzy, wszelkie przedstawione w filmach święta i obrzędy, a także tradycyjne stroje.

Nie możemy oczywiście zapomnieć o rzeczy najważniejszej, czyli o elementach muzycznych. Gatunkową przynależność podkreśla wykorzystanie klezmerów oraz ich twórczości muzycznej charakterystycznej dla żydowskiej kultury. Obecność elementów farsowo-kabaretowych, licznych piosenek komentujących rzeczywistość i stan emocjonalny bohaterów, czy scen tanecznych umacnia jedynie musicalową przynależność obu omówionych filmów. Jak możemy zaobserwować w *Judeł gra na skrzypcach* i *Mateczce*, każdy moment jest odpowiedni, żeby śpiewać i tańczyć tak, jak robią to bohaterowie filmów Józefa Greena.

Bibliografia

- Gross N., *Film żydowski w Polsce*, tłum. A. Ćwiakowska, Kraków 2002.
Marczak-Oborski S., *Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984.
Unterman A., *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, tłum. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994, 1998.

7 Odłam Żydów, głównie z terenów środkowej i wschodniej Europy (w tym Polski). Nazwa pochodzi od opisanego w Starym Testamencie ludu Aszkenaz. Podstawowym wyróżnikiem Aszkenazyjczyków był język jidysz (mieszkanka niemiecko-hebrajska z widocznymi zapożyczeniami słowiańskimi). Od Żydów sefardyjskich (zamieszkujących tereny Półwyspu Iberyjskiego) różniły ich także niektóre rytuały i obrzędy religijne, budownictwo oraz wyposażenie miejsc sakralnych.

8 A. Unterman, *dz. cyt.*, s. 272–273.

Filmografia

Judeł gra na skrzypcach, reż. J. Nowina-Przybylski, J. Green, 1936.

Mateczka, reż. J. Green, K. Tom, 1938.

Śpiewak Jazzbandu, reż. A. Crosland, 1927.

Abstrakt

W swoim artykule *Szpil, du fidl, szpil. Żydowski film muzyczny w międzywojennej Polsce* staram się scharakteryzować zjawisko żydowskiego filmu muzycznego. Analizując dwa tytuły *Judeł gra na skrzypcach* (*Jidl mit'n fidl*, 1936, reż. J. Nowina-Przybylski, J. Green) i *Mateczka* (*Mamele*, 1938, reż. J. Green, K. Tom) wyodrębniam cechy, które możemy uznać za stałe dla tego gatunku. Oprócz oczywistych wątków muzycznych, istotne są także silne inspiracje żydowską kulturą i tradycją oraz całkowita realizacja w języku jidysz. Warto pokreślić, że filmy te były popularne nie tylko w Polsce, ale również w Stanach Zjednoczonych.

Słowa kluczowe: film muzyczny, Józef Green, żydowski film muzyczny, kino jidysz, kultura żydowska

Szpil, du fidl, szpil. Yiddish music films in the Polish interwar cinema

In the thesis *Szpil, du fidl, szpil. Yiddish music films in the Polish interwar cinema* I have tried to characterize the phenomenon Yiddish music film. Analyzing two titles *Yidl with a Fiddle* (*Jidl mit'n fidl*, 1936, dir J. Nowina-Przybylski, J. Green) and *Little Mother* (*Mamele*, 1938, dir J. Green, K. Tom) I have focused on the major characteristics of this species. Apart from music scenes there are also important inspirations by Jewish culture, tradition and language. It is to be stressed that these movies are popular not only in our country but also in United States.

Keywords: musical film, Józef Green, Jewish musical film, Yiddish cinema, Jewish culture

Justyna Adamczyk – doktorantka Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jedna z głównych organizatorów Tygodnia Kina Politycznego oraz konferencji naukowej „Buszujący w śmieciach. Powrót”. W swoich badaniach zajmuje się kinem jidysz oraz przedwojennym filmem polskim.