

Funkcje muzyki w polskim kinie żydowskim okresu międzywojennego

Tomasz Nowak

Polska była jedynym krajem w Europie, w którym w okresie międzywojennym wyprodukowano najprawdopodobniej znacznie ponad pięćdziesiąt filmów w języku jidysz (choć dzisiaj znamy około czterdziestu tytułów), w tym kilkanaście pełnometrażowych. Pierwsze filmy¹ – w reżyserii Marka Arnstejna (1878-1943), Abrahama Izaaka Kamińskiego (1867-1918), czy też Nachuma Lipowskiego – powstały na ziemiach polskich jeszcze w latach 1911-1916, stanowiąc odnogę dynamicznie rozwijającego się teatru żydowskiego. Związek ze sceną teatralną podkreślały nie tylko osoby reżyserów, będących często również scenarzystami, ale także obecność na ekranie plejady aktorów teatrów żydowskich, na czele z klanem Kamińskich, oraz fakt ekranizowania wyłącznie utworów stanowiących żelazny repertuar teatralny autorstwa Jakuba Gordina (1853-1909), Szaloma Asza (1880-1957), Heimana Majzela, Zelmiana Libina, Jakuba Waksmana (+1942), czy też Mojżesza Richtera.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, warunki do wznowienia produkcji filmowej zaistniały dopiero w następstwie reformy ekonomicznej przeprowadzonej w 1924 roku. W powstałej wówczas wytwórni „Leo-Film” Leona Forberta kontynuowano wcześniejszy kierunek artystyczny, choć zrealizowane na podstawie scenariuszy Henryka Bojma (ok. 1890-1944) filmy – szczególnie *Jeden z 36 (Lamedwownik)*² i *W lasach polskich (Pojlisze welder)*³ swą tematyką w sposób wyraźny czyniły ukłon w stronę także polskiej społeczności, dla której nawiązanie do walk o odzyskaną niepodległość stanowiło wówczas świeże wspomnienie, a udział w niej i ofiary żydowskich sąsiadów były mało znane i na pewno

¹ Dziś wiemy o następujących, niemal całkowicie nie zachowanych filmach: *Chasydka i odstępcza* (1911), *Macocha (Di sztifmutter)*, 1911), *Okrutny ojciec (Der wilder foter)*, 1911), *Zabójca z nędzy/Idiota* (1911), *Bóg zemsty* (1911), *Dziki człowiek (Der wilder mensz)*, 1911), *Meir Ezofowicz* (1911), *Sąd boży* (1911), *Bóg, człowiek i szatan (Got, mensz un tajwl)*, 1912), *Mirele Efros* (1912), *Wydzieńczenie (Di farsztojsene)*, 1912), *Sierota Chasia (Chasia di jesojme)*, 1912), *Potępiona* (1913), *Bigamistka (Zajn wajbs man)*, 1913), *Fatalna klątwa (Hercele mejuches)*, 1913), *Córka kantora (Dem chazns tochter)*, 1913), *Kara boża/Przekleństwo losu (Gots sztrof)*, 1913), *Miłość i śmierć/Nieznajomy (Der umbakanter)*, 1913), *Ubój (Di szchite)*, 1913), *Macocha (Di sztifmutter)*, 1915), *Wyklęta córka (Di farsztojsene tochter)*, 1915), *Małżeństwo na rozdrożu (Zajn wjbs man)*, 1916), *Rodzina Cwi* (1916) (za: Gross 2002, Hoberman 2001).

² Reż. Henryk Szaro (1900-1942), premiera 3.12.1925 w Warszawie w kinie Nowy.

³ Reż. Jonas Turkow, na podstawie powieści Jozefa Opatoszu, premiera 8.01.1929 w Warszawie w kinach Wodewil i Światowid.

niedoceniane (Stradomski 1985: 36). Nie zmienia to jednak faktu, iż głównym odbiorcą była społeczność żydowska, dla której powstałe obrazy umożliwiały nie tylko obcowanie z dorobkiem – ciągle jeszcze młodej – dramaturgii żydowskiej i nową formą sztuki – filmem, ale stawały się także niejednokrotnie przyczynkiem lub wręcz ważkim głosem w dyskusji społecznej nad światem wartości duchowych, moralnych, czy kulturowych.

Wydawać by się mogło, że w erze filmu niemego, muzyka w dyskusji tej nie brała udziału. Pamiętać jednak należy, że już od 1895 roku filmom towarzyszyła muzyka wykonywana na żywo, a od 1913 roku wykorzystywano także zbiory muzycznych kinotek, ilustrujących treści filmowe przy pomocy specjalnie przygotowanych płyt gramofonowych. Z nielicznych relacji wiemy, iż wśród taperów znajdowało się wielu przedstawicieli środowiska żydowskiego, w tym również klezmerów (Ber 1965: 357), którzy we właściwy sobie sposób interpretowali „na gorąco” oglądane ruchome obrazy. O ile dzielący nas od ery taperów dystans czasowy, jak również niemal całkowity brak przekazów, nie pozwala nam już na zadowalający opis żywych sytuacji muzycznych towarzyszących filmom jidysz, o tyle zagadnienie wykorzystania nagrań, jako ilustracji muzycznych, warte jest podjęcia w przyszłości. Równie interesującym tematem jest muzyka komponowana do filmów żydowskich, jak miało to miejsce w przypadku filmu *W lasach polskich (Pojlisze welder)*.⁴

Paradoksalnie, powstanie na przełomie 1926 i 1927 roku pierwszych filmów dźwiękowych, których pojawienie się na ziemiach polskich zbiegło się w czasie z początkami Wielkiego Kryzysu, spowodowało najpierw zanik polskiej twórczości filmowej w języku jidysz. Zadecydowały o tym problemy techniczne i finansowe krajowych wytwórni, liczne interwencje cenzury pod naciskiem warszawskiego środowiska rabinackiego (Turkow 1930: 136), jak również silna konkurencja ze strony filmów dźwiękowych kręconych w Stanach Zjednoczonych, które zaczęły do Polski docierać około 1931 roku (Hoberman 2001: 223). Nic więc dziwnego, że wielu polskich Żydów związanych ze sztuką filmową, na początku ery kina dźwiękowego, szukało swojej szansy za granicą.

Pierwszym i jednocześnie najciekawszym twórcą tego typu był specjalizujący się w dokumentach fabularyzowanych Aleksander Ford (właśc. Mosze Lifszyc, 1908-1980). W 1933 roku wyreżyserował on w Palestynie film zatytułowany *Sabra (Chalutzin)*, poświęcony żydowskiemu osadnikom z Polski. Pierwotna wersja filmu, lewicowo i antyrarybsko nastawionego reżysera, ukazywała współzycie Żydów i Palestyńczyków w najciemniejszych barwach. Podkreślać miała to muzyka przygotowywana przez Szymona Laksa (1901-1983).

⁴ Ilustracje muzyczne w wykonaniu powiększonej orkiestry symfonicznej pod batutą I. Goldmana zaprezentowano 5 maja 1924 roku (Gross 2002: 46).

Ostatecznie jednak producenci wymogli na reżyserze usunięcie z filmu wszystkich kontrowersyjnych scen i wprowadzenie optymistycznego zakończenia. Tym samym zamierzenie reżysera nie zostało zrealizowane.

Do formy dokumentu fabularyzowanego reżyser powrócił w Polsce. W języku jidysz zrealizowany został tu w roku 1935 film *Droga młodych* (*Mir kumen on*), który opowiada o działalności – znajdującego się pod patronatem żydowskiej partii robotniczej w Polsce (Bund) – Sanatorium im. Włodzimierza Medema w Miedzeszynie pod Warszawą. Bohaterowie wyrwani z ubogich środowisk żydowskich mają na początku trudności z zaadaptowaniem się do wymagań sanatorium, gdzie stosuje się nietypowe metody wychowawcze, pozostające w rażącym kontraście z systemem funkcjonującym w chederach (Rokicki 2005) – nauka poprzez zajęcia praktyczne, artystyczne i sportowe, opieka nad zwierzętami, praca na rzecz placówki, samorząd dziecięcy, uświadamianie polityczne. Ośrodek opuszczają całkowicie odmienione dzieci, wierzące w możliwość poprawy sytuacji w środowiskach ich zamieszkania w przyszłości. Niezmiernie istotnym czynnikiem filmu jest muzyka, która towarzyszy widzowi niemal bez przerwy. Niektóre fragmenty mają walor dokumentacyjny, prezentując znane dzieciom z miejsca zamieszkania i szkoły pieśni żydowskie oraz – co jest wyjątkiem w filmach jidysz – polskie. Interesujący jest też fragment, prezentujący wystawienie przez dzieci, propagandowej w swej wymowie, sztuki o buncie lalek, której istotnym elementem budującym dramaturgię staje się muzyka wokalna. Jednakże muzyczną ilustracją większości scen są pieśni z dziecięcych śpiewników szkół żydowskich i Bundu, skomponowane przez pedagoga Sanatorium im. Włodzimierza Medema – Jankiela Trupiańskiego (1909-1944) (Fater 1997: 312), a opracowane przez doświadczonego podówczas twórcę muzyki teatralnej – Henocha Kona (1890-1970) (Kitai 1936a: 318, 1936b: 6; Fater 1997: 147-155). Fragmenty te posiadają istotne funkcje, które ówczesnej żydowskiej inteligencji artystycznej, a zwłaszcza jej części o poglądach lewicowych, były doskonale znane (Kitai 1936c: 305; Neuteich 1937: 65-68; Neuman 1938: 91).

Warto szczególnie odwołać się do klasycznych już prac również lewicowo usposobionej muzykolog Zofii Lissy, która w latach powstania *Drogi młodych* w polskiej prasie pisała o muzyce filmowej, w tym o jej funkcjach (Lissa 1933: 2, 1936: 457-459, 1937: 49-95, 1938: 64-67). Główne tezy jej prac odnoszą się zresztą bez wątpienia do radzieckiej literatury przedmiotu ówczesnej doby, na czele z manifestem Siergieja Eizensteina, Wsiewołoda Pudowkina i Grigorija Aleksandrowa (Эйзенштейн... 1928) oraz książką Aleksandra Andrijewskiego (Андрієвський 1931). W omawianym filmie odnajdujemy niemal wszystkie z opisanych przez Lisę funkcji. Najczęściej spotykane pieśni szkolne i Bundu są środkiem

formalnie jednoczącym, a ich opracowania nie tylko pełnią funkcję ilustracyjną, podkreślającą ruchy postaci, ale reprezentują jednocześnie przestrzeń i czas przedstawiony w filmie, jako miejsce dziecięcego szczęścia i beztroski. Stanowią przez to swoisty komentarz odautorski, a często wręcz symbol – tak jak w końcowej scenie, w której zasmucone powrotem do szarych, robotniczych dzielnic Warszawy dzieci szukają podniesienia na duchu w pieśni. Rzadsze wstawki instrumentalne, niezwiązane muzycznie z pieśniami dziecięcymi, stylizują realne odgłosy brutalnego środowiska przemysłowego i są środkiem ujawniania przeżyć psychicznych bohaterów, a szczególnie emocji budzących się na wspomnienie środowiska zamieszkania. Przy tak ogromnym nasyceniu muzyką o charakterze propagandowym istotne miejsce zajmuje centralna i znacznie rozbudowana scena, w której została zaprezentowana, wykonywana przez dzieci, muzyka w swej naturalnej roli. Ta – jakże bliska każdemu z widzów – muzyka stanowi nie tylko istotne interludium w zapoznawaniu się ze światem nieznanym, ale również podłoże wczuwania się widza w treść filmu, którą niełatwo było przyjąć polskim Żydom, reprezentującym w większości poglądy konserwatywne.

Polska cenzura uznała *Drogę młodych* za film niebezpieczny i nakazała reżyserowi drastyczne zmiany. Doświadczony podobną sytuacją w Palestynie Ford odmówił jakiegokolwiek ingerencji, w związku z czym film nie trafił na polskie ekrany. Wyświetlano go jednak w Stanach Zjednoczonych oraz Europie Zachodniej, a pewne rozwiązania artystyczne wykorzystano w innych filmach nurtu kina wzorowanego na scenie teatralnej zrealizowanych w języku jidysz w Polsce⁵.

Na gruncie muzycznym doświadczenia te upowszechnił Henoach Kon, który skomponował muzykę do trzech innych filmów: *Za grzechy* (*Al Chet*, 1936)⁶, *Weseli biedacy* (*Frajleche kabcunim*, 1937)⁷ i do wybitnego *Dybuka* (*Der Dibuk*)⁸ z roku 1937. Istotne okazały się tu również doświadczenia zdobyte przez innych twórców tych filmów za granicą, szczególnie w Niemczech i Stanach Zjednoczonych.

Działający przez lata w Niemczech Aleksander Marten (1898-1942) – reżyser zrealizowanego przez wytwórnię Kinor filmu *Za grzechy*, zwrócił uwagę na fakt, iż w kontraście do społeczności Żydów amerykańskich lub naturalizowanych Żydów niemieckich walorem środowiska polskich Żydów, który może mieć znaczenie dla malowniczości realizowanych tu filmów, jest stosunkowo dobrze zachowany folklor

⁵ Film był wyświetlany w Polsce podczas seansów prywatnych (Kragen 1936: 7; Mitzner 1979: 71).

⁶ Reż. Aleksander Marten, premiera 14.04.1936 roku w Warszawie w kinie Fama.

⁷ Reż. Leon Jeannot, Zygmunt Turkow, premiera 24.03.1937 w Warszawie w kinie Fama.

⁸ Reż. Michał Waszyński, premiera 29.09.1937.

(Rachman 1936: 11-12; Neuman 1938: 91). Stąd też, licząc na zainteresowanie widzów poza granicami kraju, do realizowanych w Polsce obrazów filmowych starał się wprowadzić tego typu wątki. Tego samego oczekiwał również od kompozytora muzyki filmowej. W sposób szczególny wyraził to później w wywiadzie dla „Literarisze Bleter” (Marten 1938: 752).

Jeszcze bardziej kierunek ten rozwinął założyciel konkurencyjnej wobec wytwórni Kinor firmy Green-Film – Józef Green (właśc. Grinberg, 1900-1996). Przyjechał on do Polski po nieudanej próbie zrobienia kariery w Hollywood oraz w żydowskich teatrach Nowego Jorku. Polska jawiła mu się jako kraj taniej produkcji filmów, adresowanych do środowiska amerykańskich Żydów. Ci zaś w sposób szczególny, po drastycznym ograniczeniu w roku 1924 liczby przyjmowanych imigrantów, spragnieni byli wszelkich wiadomości z miejsc urodzenia lub pochodzenia, w co znakomicie wpisywały się nostalgiczne ruchome i udźwiękowione obrazy. Grinberg postawił więc na komedie muzyczne, w których – obok typowych dla kina hollywoodzkiego pieśni – istotne miejsce zajmować miały scenki o charakterze folklorystycznym (Green 1936: 91).

Pierwszą tego typu produkcją stał się film *Judeł gra na skrzypcach* (*Jidl mitn fidl* 1936)⁹, z udziałem amerykańskiej gwiazdy kina jidysz – Molly Picon (1898-1992) w roli tytułowej i z muzyką – pochodzącego ze wschodniej Europy, lecz urodzonego już w Ameryce – Abrahama (Abe, Avrom) Ellsteina (1907-1963). Folklorystyczno-muzyczny charakter ma już sam temat filmu – jest to historia ulicznej skrzypaczki Itke, która – przebrana za chłopca Jidla – razem z ojcem i dwoma współnikami tworzy wędrowną kapelę, grającą dla małomiasteczkowej gawiedzi. Zbiegiem okoliczności Itke trafia do teatru, gdzie zdobywa aplauz widowni, szansę na karierę w Stanach Zjednoczonych i miłość członka zespołu, w którym od początku skrycie się kochała.

Film wyróżnia się bogatą warstwą muzyczną, na którą składają się liczne piosenki (wykonywane głównie przez Molly Picon), sceny muzyczne obrazujące życie wędrownych grajków, a także – niezmiernie barwna i dynamiczna – scena weselna (ceremonialna melorecytacja *badchena*¹⁰, weselne melodie klezmerskie, *mycwe tencl*¹¹ starej babki, zabawa taneczna). Sam Ellstein przybył do Polski na kilka miesięcy przed realizacją filmu, aby zapoznać się z tutejszą muzyką klezmerską. Wiele z zanotowanych przez niego tematów stało się kanwą dla opracowania warstwy muzycznej filmu (Hoberman 2001: 238), utrzymanej w stylistyce orkiestry jazzowej.

⁹ Reż. J. Green i J. Nowina-Przybylski, premiera 30.09.1936 w Warszawie w kinie Sfinks.

¹⁰ Centralna postać wesela żydowskiego o funkcji wodzireja, żartownisia (hebr. *badkhn* – błazen, wesolek).

¹¹ Obrzędowy taniec weselny z panną młodą (hebr. *micwa* – przykazanie, obowiązek, dobry uczynek).

Niezależnie od dużego nasycenia filmu muzyką, nieco inaczej należy postrzegać jej funkcje niż w przypadku *Drogi młodych*. Najistotniejsze znaczenie ma tu bliższa preferencjom odbiorców, bo stylizowana na klezmerską, muzyka w swej naturalnej roli, stanowiąca środek formalnie jednoczący film oraz reprezentująca ściśle określoną przestrzeń i czas przedstawiony w filmie, a przez to stanowiąca podłoże dla wczuwania się widza w treść filmu. Ważną rolę grają skomponowane do filmu pieśni – ujawniające emocje czy też będące znakiem aktów woli bohaterów. Z rzadka autorzy filmu pozwalają sobie na traktowanie muzyki w kategoriach komentarza odautorskiego, ilustracji treści, czy podkreślenia ruchów postaci.

Film cieszył się ogromnym powodzeniem, zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Polsce, dlatego też sposób konstruowania obrazów i wykorzystywania w nich muzyki kontynuowany był w innych filmach w języku jidysz w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku¹² – okresu nazwanego później „złotą erą kina jidysz w Polsce” (Goldman 1983: 93). Zapewniała to przede wszystkim działalność Abrahama Ellsteina i Henocha Kona, ale również naśladowanie wzorców – choć w nieco mniejszym zakresie – przez Nikolasa Brodskyego¹³ (1905-1958) i Iso (Izraela) Szajewicza (1910-1941).

Do głównych cech wyróżniających filmy tego nurtu należał silny muzyczno-taneczny charakter, podkreślony obecnością na ekranie osób czynnie zajmujących się muzyką (muzyków i pieśniarzy). Stała, choć słabnąca w miarę upływu czasu, obecność wątków etnograficznych (wesele, szabat, Purym, Pesach, Sukkot, Hoszana Raba i inne) i – co odróżniało polskie kino jidysz od amerykańskiego, jak też od krajowych produkcji polskojęzycznych – absolutna dominacja ukazywania muzyki, jako środka reprezentującego ściśle określoną przestrzeń i czas przedstawiony w filmie (por. Green 1936: 91; Wiśniewski 1939: 8).

Zdaniem Marca Slobina efektem tego typu działań miało być wykreowanie na potrzeby widowni wizji fantastycznej krainy, zachowującej wartości „Starego Świata” i przeciwstawiającej się asymilacji (Slobin 2008: 71). Warto jednak zauważyć, iż w filmach

¹² *Weseli biedacy (Frajleche kabcunim)*, *Błazen purymowy (Purimspiler)*, reż. Jan Nowina-Przybylski, Józef Green, muz. Nicolaus Brodsky, premiera 18.09.1937 w Warszawie w kinie Fama; *Ślubowanie (Tkijes kaf)*, reż. Henryk Szaro, Zygmunt Turkow, muz. Iso Szajewicz, premiera 20.08.1937 w Warszawie w kinie Sfinks; *Dybuk (Der Dibuk)*; *List do matki (A briwele de mamen)*, reż. Leon Trystan (Chaim Lejb Wagman), Józef Green, muz. Abraham Ellstein, premiera 24.09.1938 w Warszawie; *Mateczka (Mamele)*, reż. Konrad Tom, Józef Green, muz. Abraham Ellstein, premiera 24.09.1938 w Warszawie; *Bezdomni (On a hejm)*, reż. Aleksander Marten, muz. Iso Szajewicz, premiera 29.02.1939 w Warszawie w kinie Fama.

¹³ W literaturze znajdujemy różne zapisy tego nazwiska: Nikolaus Brodsky, Nicholas Brodsky, Brodsky, Brodsky, Brodsky, Bronszky, N. Brodsky, N. Brodsky, N. Brodsky, N. Brodsky, Nicholas Brodsky, Nicolas Brodsky, Nicolas Brodsky, Nicolaus Brodsky, Nicolaus Brodsky, Nikolaus Brodsky, S. Brodsky.

produkowanych specjalnie pod kątem rynku amerykańskiego występuje więcej pieśni komponowanych, których udział stopniowo wzrasta, w filmach zaś związanych z nurtem teatralnym (np. *Ślubowanie*, *Weseli biedacy* i *Dybuk*), muzyka w wątkach etnograficznych stanowi coraz częściej środek komentarza autorskiego twórców, którzy najczęściej opowiadali się za asymilacją i z rezerwą podchodzili do – nazbyt przywiązanych do „chałatowej” tradycji i konserwatywnie nastawionych – społeczności żydowskich, a szczególnie chasydów. Stąd też na przykład w filmie *Dybuk* przepięknie ukazany został śpiew synagogałny, związanego z reformowanym judaizmem, Gerszona Siroty (1874-1943), w kontraście do groteskowej sceny śpiewu *nigunu* na dworze cadyka Szmuela z Miropola.

Z perspektywy etnomuzykologa niezmiernie ciekawym jest fakt tak powszechnego wykorzystywania w polskich filmach jidysz muzyki tradycyjnej (w tym obrzędowej) – choć najczęściej stylizowanej lub opracowanej. Filmy te są dla nas w pewnym, choć ograniczonym stopniu dokumentem audiowizualnym, ale przede wszystkim – dowodem na przywiązanie do muzyki tradycyjnej społeczności zarówno polskich Żydów, jak i emigrantów. Sposób jej wykorzystania w filmie ujawnia także stosunek do tych tradycji środowiska artystycznego. Obserwacja obecności w filmach jidysz muzyki jako takiej, wręcz nasycenie ich czynnikiem muzycznym, pozwala na potwierdzenie wielokrotnie stawianej hipotezy o szczególnej kompetencji kulturowej społeczności żydowskiej w tym względzie.

Z kolei przegląd wątków poza folklorystycznych określa stopień asymilacji, czy wręcz akulturacji społeczności żydowskiej okresu międzywojennego. Nade wszystko jednak ciekawym jest fakt, iż żaden z filmów nie został osadzony w ściśle określonych realiach regionalnych, będąc adresowanym do szerokiego grona odbiorców, nie tylko z ówczesnej Polski, obejmującej wszak ziemie będące częścią czterech dzisiejszych państw, ale również do emigrantów żydowskich. To zaś, jak również zaobserwowane coraz szersze użycie pieśni komponowanych specjalnie do filmu, uświadamia nam dynamikę opisanego przez Kristera Malma procesu transkulturacji (Malm 1993: 339-353), jakiemu poddana była ówczesnie społeczność żydowska. Jak pokazuje przykład polskiego kina jidysz – kino dźwiękowe mogło mieć w tym procesie, niewątpliwie wewnętrznie bardzo złożonym, o wiele większe znaczenie niż nam się dziś wydaje.

Bibliografia

Ber Beyle

- 1965 *Shloymele the Magid and His Beautiful Melodies*. In: *Smorgon Mehoz Vilno; Sefer Edut Ve-zikaron* [Smorgonie, District Vilna; Memorial Book and Testimony]. Tel Aviv: Association of Former Residents of Smorgonie In Israel and USA.

Fater Isachar

- 1997 *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Rytm”.

Goldman Eric Arthur

- 1983 *Visions, Images and Dreams: Yiddish Film Past and Present*. Ann Arbor.

Green Józef

- 1936 [Tekst bez tytułu]. „Literarisze Bleter” nr 39.

Gross Natan

- 2002 *Film żydowski w Polsce* Kraków: Rabid.

Hoberman James

- 2001 *Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds*. New York: Museum of Modern Art and Schocken Books.

Kitai Mojsze

- 1936a *Wegn klangsfilm „Mir kumen on”*. „Literarisze Bleter” nr 20.
1936b *O film „Droga młodych”*. „Wiadomości Literackie” nr 28.
1936c *Al Chet*. „Literarisze Bleter” nr 19.

Kragen Wanda

- 1936 *Zakazany film*. „Oblicze dnia” nr 6.

Lissa Zofia

- 1933 *Psychologiczne podstawy muzyki filmowej*. „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” nr 78.
1936 *Funkcje muzyki w utworze filmowym*. „Przegląd Filozoficzny” nr 4.
1937 *Muzyka i film – studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*. Lwów [napisane 1934, zob. s. 3].
1938 *O komizmie muzycznym*. „Kwartalnik Filozoficzny” t. 15 z. 1.

Malm Krister

- 1993 *Music on the move: traditions and mass media*. „Ethnomusicology” Vol. 37, No. 3.

Marten Aleksander

1938 *A najer jidyszer film*. „Literarisze Bleter” nr 46-47.

Mitzner Zbigniew

1979 *Spotkania*. Kraków.

Neuman Jecheskel Mosze

1938 *Plan-wirtschaft in der jidyszer film-produkcje*. „Literarisze Bleter” nr 6.

Neuteich Marian

1937 *Muzyka w filmie dźwiękowym (La musique dans le film sonore)*. „Film Artystyczny” nr 2.

Rachman H.

1936 *Pierwszy film żydowski w Polsce*. „Nowy Dziennik” nr 105.

Rokicki Jarosław

2005 *Żydowski ruch sportowy i turystyczny w Polsce w pierwszej połowie XX wieku*. [Praca doktorska napisana pod kier. Jerzego Tomaszewskiego w Instytucie Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego].

Slobin Marc

2008 *Subcultural Filmways*. In: *Global Soundtracks: Worlds of Film Music*. Ed. Marc Slobin. Middletown: Wesleyan University Press.

Stradomski Wiesław

1985 *Film żydowski w międzywojennej Polsce*. „Iluzjon” nr 3.

Turkow Jonas

1930 *Opatoszu in film*. „Literarisze Bleter” nr 7.

Wiśniewski Henryk

1939 *Recenzje filmów godnych obejrzenia [Bezdomni]*. „Film” nr 9/10.

Андрієвський Александр

1931 *Построение тонфильма*. Москва.

Эйзенштейн Сергей, Всéволод Пудовкин, Григóрий Александров

1928 *Будущее звукового фильма: Заявка*. „Жизнь искусства” No. 32; także „Советский экран”.