



Studia  
Filmoznawcze  
44  
Wrocław 2023

**Przemysław Kaniecki**

ORCID: 0000-0002-3280-8501

Uniwersytet Warszawski

## **ALBUMY FELIKSA MATUSZELAŃSKIEGO PAMIĄTKA OSOBISTA — DOKUMENTACJA FILMÓW — UPAMIĘTNIE NIE MARII HIRSZBEIN**

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.15>

Przyjęcie do kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich dwóch przedwojennych albumów pamiątkowych Feliksa Matuszelańskiego, szwenkiera, asystenta operatora kamery Seweryna Steinwurzła, nastąpiło 13 października 2009 i 3 grudnia 2009 roku. Darczyńczyni Irena Wiesława Matuszelańska, znana warszawska neurołożka, siostra Feliksa, dowiedziała się z prasy o programie zbierania pamiątek nowo powstałego muzeum. Uznała albumy za archiwalia pasujące do opisów budowanej kolekcji, na którą składają się przede wszystkim pamiątki osobiste.

Uściślijmy: przedmiotem darowizny były nie tylko dwa albumy, lecz także egzemplarz „Filmu” z artykułem Stefanii Beylin o jednym z albumów<sup>1</sup> oraz oprawione zdjęcie siedzących przy stoliku Nory Ney, Zbigniewa Sawana i Feliksa Matuszelańskiego z dedykacjami aktorki i aktora dla Matuszelańskiego. Darczyńczyni przekazała też do kolekcji przedmioty związane z kontaktami Matuszelańskiego z producentką filmową Marią Hirszbein (Hirszbejn, Hirszbain) w okresie jej zamknięcia w getcie warszawskim. Wszystkie, czy raczej prawie wszystkie, te obiekty przetrwały wojnę i powstanie warszawskie w domu Matuszelańskich w prawobrzeżnej części miasta, niektóre z nich zakopane w piwnicy, między innymi z biżuterią, w kufrze.

Uściślenia domaga się samo użyte w pierwszym zdaniu określenie głównych obiektów jako przedwojennych albumów pamiątkowych Matuszelańskiego. To do-

---

<sup>1</sup> S. Beylin, *Z filmowego sztambucha*, „Film” 1958, nr 38.

precyzowanie — związane z odpowiedziami na pytanie, kiedy powstawały te niezmiernie cenne archiwalia, gdzie się zachowały, jak rysuje się kwestia ich autorstwa i jaki mają charakter — jest podstawowym przedmiotem niniejszego artykułu.

Są to dwa oprawne albumy formatu A4, z tekturowymi kartami. Jeden, zielony, zawiera różne materiały ulotne — programy, ulotki dotyczące kilku przedwojennych filmów — oraz fotografie: fotosy<sup>2</sup>, niekiedy fotogramy (zdjęcia wywołane z klitek filmów), a przede wszystkim werki, to jest mające charakter reporterski zdjęcia, które dokumentują pracę nad filmem i różne sytuacje dziejące się na planie i wokół niego, także ustawiane fotografie grupowe ekip, wykonane w dniach pracy filmowej portrety poszczególnych członkiń i członków ekip. W początkowej części (za wyklejką) wszyto karty z wpisami pamiątkowymi, sztambuchowymi. Z kolei drugi album, brązowy, zawiera same zdjęcia, po dwa na kartach<sup>3</sup>.

Zdjęcia z drugiego albumu to fotosy i werki z *Czerwonego błazna* w reżyserii i według scenariusza Henryka Szaro, produkcji Leo-Film (film, adaptacja powieści Aleksandra Błażejowskiego o tym samym tytule, uznawany jest za zaginiony<sup>4</sup>). Materiały z pierwszego albumu dotyczą (z niewieloma wyjątkami) też innych produkcji tej firmy filmowej, jednej z ważniejszych na przedwojennym rynku, jak również jej poprzedniczek: *Meteoru*, *Efes-Filmu* i *Leo Forbert*.

## OD METEORU DO LEO-FILMU

Przed bardziej szczegółowym opisem albumów zarysujmy historię przedsiębiorstw i ich właścicieli. Była ona już opisywana, wypada jednak zebrać tu najważniejsze informacje.

Twórcą firmy był Leo Forbert, który wróciwszy w 1906 roku do Polski z dwuletniego pobytu w USA, założył w Warszawie atelier fotograficzne<sup>5</sup>. W 1923 roku wyprodukował swój pierwszy film: *Ludzi mroku*, a jeszcze w tym samym roku *Syna szatana* — oba w reżyserii Brunona Bredschneidera i ze zdjęciami Seweryna Stein-

<sup>2</sup> W artykule nie będę stosował rozróżnienia na zdjęcia wykonane na planie i fotosy *sensu stricto* (w tamtym czasie), czyli materiał reklamowy ze specjalnie zainscenizowanych specjalnych sesji (o podziale zob. między innymi A. Ciastoń, *Kilka przygód filmu z fotografią — fotosy i ich przydatność w badaniach nad polskim kinem*, [w:] *Źródła wizualne w badaniach nad historią kina polskiego*, red. P. Zwierzchowski, Bydgoszcz 2018, s. 77–78). W wielu wypadkach, ze względu na niezachowanie się filmów, nie mamy możliwości orzec z pewnością, z którym z tych rodzajów mamy do czynienia.

<sup>3</sup> Nr inw. materiałów Feliksa Matuszelańskiego: zespół archiwalny MPOLIN-A14.

<sup>4</sup> Na jego temat zob. R. Włodek, *Na tropie „Czerwonego błazna” Aleksandra Błażejowskiego i Henryka Szaro. Początki polskiego filmu sensacyjno-kryminalnego*, [w:] *Kino, którego nie ma*, red. P. Zwierzchowski, D. Wierski, Bydgoszcz 2013.

<sup>5</sup> Krystyna Lejko i Jolanta Niklewska (*Warszawa na starej fotografii*, Warszawa 1978, s. 111) wskazują jako pierwszą wzmiankę o zakładzie Leo Forberta — znajdującą się w „Adresach Warszawy” za rok 1909.

wurzla. Wszyscy trzej byli współwłaścicielami wytwórni, która nazywała się Meteor<sup>6</sup>. Działała tylko w tym jednym roku, powstał w niej także film dokumentalny Steinwurzla *Poświęcenie pierwszego polskiego parowozu*<sup>7</sup>.

Natan Gross pisze wprost, że Forbert zmieniał nazwy swoich firm, aby budować nowe projekty bez obciążeń finansowych z wcześniejszych przedsięwzięć: „Nowa nazwa oznaczała nowe rachunki”<sup>8</sup>. Z jednej strony trudno polemizować, być może rzeczywiście tak było. Po pierwsze, świadczyłaby o tym sama liczba założonych firm, po drugie, ich funkcjonowanie jest szalenie nieprzejrzyste, ponieważ wytwórnie działały najwidoczniej wręcz równolegle. Film *Ślubowanie (Tkijes kaf)*, reżyserowany początkowo przez Seweryna Steinwurzla, potem Zygmunta Turkowa<sup>9</sup>, i według scenariusza Henryka (Chila) Bojma (Bauma), powstawał jeszcze w tym samym roku co wyżej wymienione tytuły Meteoru — 1923 (premiera na początku 1924 roku), tyle że ten ostatni był kręcony w ramach działalności firmy Leo Forbert. *Rywale* (reż. Henryk Szaro<sup>10</sup>), obraz mający premierę dokładnie rok później (na początku 1925 roku), wyprodukowany został już przez Efes-Film (jak się wydaje, była to spółka, której nazwę tworzyły pierwsze litery nazwisk Forberta i Steinwurzla). Efes-Film odpowiedzialne było za tylko jedną produkcję, pod kolejną bowiem, *Jeden z 36 (Łamed-wownik*, reż. Henryk Szaro, premiera pod koniec 1925 roku), podpisana była znowuż firma Leo Forbert.

Z drugiej strony — jednak Leo Forbert wydaje się firmą inną niż pozostałe wytwórnie producenta z tego prostego powodu, że była chyba częścią atelier fotograficznego, czyli filaru dotychczasowej działalności Forberta, interesu o względnie długiej (w połowie lat dwudziestych trwającej już półtorej dekady) tradycji, dającym mu przedsiębiorczą stabilizację. Jeśli tak patrzeć na firmę Leo Forbert, można

<sup>6</sup> Zob. hasła osobowe w: J. Maśnicki, K. Stepan, *Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego 1896–1939*, Kraków 1996.

<sup>7</sup> Zob. R. Włodek, *Steinwurzlel (Steinwurcel, Steinwürzel, Szejnwurzel, Szejnwurzel) Seweryn*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 43, red. A. Romanowski, Warszawa-Kraków 2004–2005, s. 348–350. J. Maśnicki, K. Stepan, *Steinwurzlel Seweryn*, [w:] *Pleograf*; M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Poznań 2015, s. 466. Inny tytuł filmu: *Uroczystość urochomienia pierwszego polskiego parowozu w obecności Pana Prezydenta Rzeczypospolitej*.

<sup>8</sup> N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, przeł. A. Ćwiakowska, Kraków 2002, s. 32.

<sup>9</sup> Zob. R. Włodek, *Wileńska opowieść*, „Midrasz” 2011, nr 4, s. 38. Zob. też R. Włodek, *Na tropie...*, s. 116; R. Włodek, *Na początku było „Le’chajim”*, Szczecin 2013, s. 15.

<sup>10</sup> Takie wskazanie reżysera również na przykład w bazie Film Polski.pl (dostęp: 4.05.2023) czy biografii: R. Birkholc, *Henryk Szaro*, Culture.pl, 2018, <https://culture.pl/pl/tworca/henryk-szaro> (dostęp: 4.05.2023). W wielu opracowaniach film przypisywany był Steinwurzlowi, za debiut Szaro uznawano film *Jeden z 36*. Zob. J. Maśnicki, K. Stepan, *Pleograf*; J. Maśnicki, K. Stepan, 1928. *Józef Lejtes, Leonard Buczkowski i Juliusz Gardan debiutują jako reżyserzy*, [w:] *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K.J. Zarębski, Warszawa 2007, s. 27. Por. między innymi R. Włodek, *Steinwurzlel*; R. Żebrowski, *Szaro Henryk*, [w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 2, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, s. 620. Przyjmując, że reżyserował Szaro, do tego wątku powrócę.

domniemywać, że przedsiębiorca wyjątkowo zaryzykował, gdy przystąpił do realizacji *Jednego z 36* w tej wytwórni<sup>11</sup>. Postawił na szali wszystko, wierzył bowiem w sukces produkcji o tematyce żydowskiej i według scenariusza wprawnego w pisaniu Bojma — sukces podobny do tego, jakim okazało się *Ślubowanie* (film mogący liczyć na nawet większą publiczność ze względu na problematykę powstania styczniowego 1863 roku, bo mogący zainteresować ogół społeczeństwa, nie tylko Żydów i widzów, którym bliska była problematyka żydowska). Przegrał, film nie tyle nie powtórzył sukcesu *Ślubowania*, ile wręcz poniósł klęskę. I był to moment zwrotny w historii Forberta, który swoje udziały w wytwórni odsprzedał współpracującej z nim Marii Hirszbein (wygląda zresztą na to, że Forbert odsprzedał jej nie tylko wytwórnię, lecz także studio fotograficzne, skoro w niektórych książkach adresowych widnieje wyraźne dookreślenie firmy w dziale zakładów fotograficznych: „Forbert L., wł. Hirszbajn M., Nowy Świat 39”<sup>12</sup>).

Hirszbein, nieco tylko zmieniawszy nazwę przedsiębiorstwa na Leo Film, prowadziła je aż do września 1939 roku, pozostając główną właścicielką i będąc niemal zawsze producentką lub współproducentką filmów. Pod rządami działaczki, skądinąd absolwentki Akademii Handlowej w Berlinie, nastąpił okres stabilizacji firmy. Zaowocował regularnością realizacji — powstawał w niej średnio jeden film rocznie. Kierowniczką wyraźnie dążyła do tworzenia filmów, które mogły liczyć na większą publiczność, ale jednak aspirujących do miana ambitnych, w zasadzie wszystkie jej produkcje mają, czasem mniej, czasem bardziej, zaznaczone tło społeczne. To w tej wytwórni powstało też, podkreślmy, dzieło uznawane za najwybitniejszy przedwojenny film polski (niestety niezachowany) — *Legion ulicy* Aleksandra Forda (1932).

Za stronę operatorską wszystkich wymienionych wyżej filmów odpowiedzialny był Steinwurz. I pozostał on stałym operatorem wytwórni, angażowanym do prawie wszystkich realizacji (a wraz z nim Matuszelański jako jego asystent; co nie znaczy, że nie realizowali, przynajmniej Steinwurz, filmów produkowanych w innych wytwórniach). Hirszbein związała z firmą na stałe Tadeusza Kończycza, który był wieloletnim kierownikiem literackim Leo-Filmu, a starała się utrzymywać współpracę także z reżyserami — zwłaszcza w pierwszych latach posiadania przez nią firmy tworzyli jakby kolejne rozdziały funkcjonowania Leo Film. Pierwszy okres to przedłużenie rozpoczętej *Rywalami* i *Jednym z 36* pracy reżyserskiej

<sup>11</sup> Zob. R. Włodek, *Film o mężach sprawiedliwych*, „Midrasz” 2011, nr 1, s. 64–67.

<sup>12</sup> Na przykład *Księga adresowa Polski (wraz z w. m. Gdańskiem) dla handlu, przemysłu, rzemiosł i rolnictwa. 1926/1927*, Warszawa [1927], s. 1481. Atelier Hirszbein prowadziła zapewne do końca dekady, potem zrezygnowała (może porozumiewszy się z Forbertem, który — o czym dalej — zaczął działać w branży studyjnej, na Wierzbowej). Adres zakładu fotograficznego pod szyldem Forbert na Nowym Świecie wskazany jest jeszcze, jakkolwiek ostatni raz, w książce telefonicznej za lata 1930–1931 („Spis abonentów warszawskiej sieci telefonów Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej” za 1930–1931, s. 89); zastanawiające, że *Książce informacyjno-adresowej „Cała Warszawa”* na 1930 r. (dział XIII, s. 41) nie ma już wymienionego zakładu fotograficznego na Nowym Świecie.



Henryka Szaro. W zespole Hirszbein stał się on kierownikiem artystycznym i sfilmował powieść *Czerwony błazen* Aleksandra Błażejowskiego. Był to pierwszy film powstały w wytwórni w pełni już zarządzanej przez Hirszbein, która później powierzyła Szaro także reżyserię *Zewu morza*. Gdy odszedł z Leo-Film, dalsze produkcje (1928–1931) reżyserował jego dotychczasowy asystent Juliusz Gardan (ur. Gradstein): błyskotliwą kameralną *Kropkę nad i*, świetnie przyjętą przez krytykę<sup>13</sup>, *Policmajstra Tagiejewa* (w programie zachowanym w albumie określaną jako „dramat filmowy na tle powieści Gabrijeli Zapolskiej”), *Urodę życia* (obraz „osnuty na tle nieśmiertelnej powieści Stefana Żeromskiego” — jak go reklamowano), *Serce na ulicy* („według fragmentów powieści St. Kiedrzyńskiego”). Kolejnym filmem wytwórni był *Legion ulicy* Forda, po nim powstały *10% dla mnie* Gardana, „pierwsza polska komedia muzyczna” (jak głosiło hasło reklamowe filmu, zakrojonego na wielki sukces, którego jednak obraz nie osiągnął<sup>14</sup>) i wyreżyserowana przez Michała Waszyńskiego i Martę Flantz *Prokurator Alicja Horn* (1933). Flantz, wiedeńska aktorka, razem z mężem Bolesławem Landem współniczka Hirszbein na tym etapie funkcjonowania firmy<sup>15</sup>, reżyserowała już samodzielnie w 1935 roku film *Kochaj tylko mnie*, a Waszyński w 1936 roku — *Papa się żeni*. W wytwórni nakręcona została również *Tajemnica panny Brinx* w reżyserii Bazylego Sikiewicza (1936), a w 1937 roku — dźwiękowy remake *Ślubowania* (*Tkijes kaf*) w reżyserii Szaro, przy współpracy ponownie zaangażowanego Zygmunta Turkowa jako kierownika artystycznego, według scenariusza Bojma, jak półtorej dekady wcześniej (dialogi napisał wspólnie z Jesekielem M. Neumanem). Niestety to *Ślubowanie* nie odniosło sukcesu na miarę pierwszej wersji, na co mogło mieć wpływ niemal równoległe funkcjonowanie na ekranach *Dybuka* Waszyńskiego (prod. Feniks Film), filmu opartego na niemalże identycznym koncepcie fabularnym, a uznanego za większe osiągnięcie artystyczne<sup>16</sup>. Ostatnim ukończonym filmem wytwórni było *Kłamstwo Krystyny* Szaro; w 1939 roku reżyser przygotowywał z Hirszbein jeszcze film zatytułowany *Szalona Janka*<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Zob. J. Maśnicki, K. Stepan, 1928, s. 29.

<sup>14</sup> *Hirszbein Maria*, [w:] J. Maśnicki, K. Stepan, *Pleograf*.

<sup>15</sup> Byli oni głównymi, wraz z Hirszbein, bohaterami artykułu z 1934 r.: Jes., *Zasłużona placówka polskiej wytwórczości filmowej*, „Wiadomości Filmowe” 1934, nr 2, s. 3. Tekst jest napisany na pewno na zamówienie firmy, nie pozostawia co do tego wątpliwości jego apologetyczna tonacja: „Każdy z filmów wyprodukowanych przez »Leo-film« potrafił wnieść w dziedzinę polskiej Film ji[!] pewne nowe wartości. [...] Każde [...] dzieło »Leo-filmu« mieni się wszelkimi blaskami wartościowości. Jest naprawdę, jak na nasze warunki, w pełni udane”. Z tym że akurat filmy nakręcone w Leo-Filmie po *Legionie ulicy* nie były zbyt udane; Hirszbein po śmierci Landa wykupiła jego udziały od Flantz, firma odzyskała dobrą passę, zob. cytowane hasło osobowe *Hirszbein Maria*. Wartością samą w sobie pozostało jednak owo funkcjonowanie Flantz jako reżyserki, jednej z zaledwie czterech kobiet wśród reżyserów w ówczesnym kinie polskim (zob. G. Stachówna, *A Wormwood Wreath: Polish Women's Cinema*, [w:] *The New Polish Cinema*, red. J. Falkowska, M. Haltof, Trowbridge 2003, s. 99).

<sup>16</sup> Zob. D. Mazur, *Dybuk*, Poznań 2007, s. 18.

<sup>17</sup> *Hirszbein Maria*.

Zdecydowana większość z tych filmów ma swoją reprezentację archiwalną w albumach Matuszelańskiego, ale co szczególnie warto w tym miejscu zauważyć: u końca jednego z nich znajdują się programy filmów zachodnich. Z ich treści wynika, że firma Hirszbein zajmowała się nie tylko produkcją własnych obrazów, lecz także dystrybucją w Polsce filmów zachodnich. To programy do *Wróc moja ma- leńka!... (Vivere!)* i *Wesoły włóczęga (Der Außenseiter)* — Leo-Film wymieniony został jako ich właściciel lub podmiot eksploatujący. Nie wiadomo jednak, czemu za nimi włożony został do albumu również trzeci program (do filmu *Aloha, pieśń wyspy, Aloha, le chant des îles*), w którym nie ma mowy o Leo-Film, jest za to wyraźne wskazanie jako właściciela — firmy Cines-Film (Marszałkowska 106).

Przed jednak pełniejszym opisem zawartości albumów Matuszelańskiego dopowiedzmy jeszcze historię Forberta i Bojma. Nie znikają bowiem z horyzontu historii kina zupełnie, poza tym ich działalność to wątek bardzo ważny dla szeroko pojętej kultury wizualnej epoki. Po sprzedaniu udziałów w wytwórni Forbert wyjechał do Australii, gdzie nakręcił sensacyjny melodramat *The Miner's Daughter*, sfinansowany między innymi ze zbiórki zorganizowanej przez gminę wyznaniową żydowską w Melbourne<sup>18</sup>. Następnie powrócił do Polski, by — przedostatni raz — spróbować sił jako producent, znowu stawiając na problematykę żydowską i znowu zlecając napisanie scenariusza Bojmovi. W 1929 roku doprowadził do realizacji projekt *W lasach polskich* (reż. Jonas Turkow), adaptację prozy Józefa Opatoszu dotyczącej doby powstania styczniowego, założywszy na tę okoliczność wytwórnię Forbert-Film, z siedzibą na Królewskiej 29a<sup>19</sup>. Ostatnim zaś ich wspólnym filmem był dokumentalny *Szachar, jom we-lajla szel Erec Israel* (hebr., *Świt, dzień i noc Palestyny*) z 1934 roku, istotny w historii polskiej kinematografii przedwojennej; tym razem reżyserował Bojm (na podstawie scenariusza Jakuba Appenszlaka, ze zdjęciami debiutującego Władysława Forberta i z muzyką Władysława Szpilmana). Forbert działał jako producent już w ramach wytwórni Foto-Forbert. Wydaje się, że wbrew sugerowanej przez Grossa strategii, w tym wypadku znowu położył na szali stabilną już firmę: rozszerzona została dla tej realizacji filmowej działalność atelier, które Forbert i Bojm prowadzili wspólnie w latach trzydziestych na Wierzbowej 11 (zapewne od przełomu lat dwudziestych i trzydziestych<sup>20</sup>; Bojm chyba mieszkał pod tym adresem wcześniej, ponieważ podawał go w książkach telefonicznych, nie wiemy jednak, czy funkcjonowała tam uprzednio jakaś jego pracownia portretowa<sup>21</sup>).

<sup>18</sup> Zob. N. Gross, *Film żydowski*, s. 32–33.

<sup>19</sup> *Książka informacyjno-adresowa „Cala Warszawa” 1930*, dział XIII, s. 41.

<sup>20</sup> Na przykład w „Spisie abonentów warszawskiej sieci telefonów Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej” za 1935–1936 widnieje już oczywiście „Foto-Forbert na Wierzbowej (s. 71), tak samo w „Spisie” za 1938–1939 (na s. 89). Bojm dodatkowo występuje w tych księgach z dookreśleniem „fotogr. pras.” — podany jest ten sam numer telefonu co zakładu fotograficznego „Foto-Forbert” (tel. 52870, zob. odpowiednio: s. 26 i 33).

<sup>21</sup> Adres na Wierzbowej wcale nie pojawia się w „Spisie abonentów warszawskiej sieci telefonów Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej” za 1930/1931 (s. 26) — wskazano adres Forbert-Film: „44870 Bojm Henryk, fotogr. pras., Królewska 29a”.

Jeśli chodzi o fotografię, poza praktyką gabinetową Bojm i Forbert byli jednymi z najważniejszych polskich fotoreporterów okresu międzywojennego. Podpisywali — zawsze dwoma — nazwiskami zdjęcia drukowane w „Naszym Przeglądzie Ilustrowanym”<sup>22</sup> (ważnym dodatku do prężnego „Naszego Przeglądu”). Forbert zmarł nagle w roku 1938. Bojm pracował dalej jako fotoreporter (podpisując niezmiennie zdjęcia nazwiskiem swoim i zmarłego współnika), nadal działał też zakład fotograficzny (pod niezmienną nazwą Foto-Forbert). Fotografie dokumentacyjne Bojm wykonywał także w getcie warszawskim, to jego, jak można sądzić, zdjęcia stanowią większość materiału fotograficznego Archiwum Ringelbluma (archiwum stworzone w getcie przez historyków dokumentujące funkcjonowanie zamkniętej dzielnicy; zakopane, wydobyte po wojnie<sup>23</sup>). W getcie działało także atelier Foto-Forbert<sup>24</sup> aż do powstania 1943 roku, podczas którego Bojm zginął<sup>25</sup>.

## ZAWARTOŚĆ ALBUMU BRĄZOWEGO

Opis materiałów, którym poświęcony jest niniejszy artykuł, zaczniemy od drugiego z albumów, ponieważ ten jest jednorodny. Jak już wspominałem, dotyczy tylko jednego filmu, *Czerwonego błazna*, i zawiera wyłącznie materiał fotograficzny: fotosy i werki dokumentujące produkcję. Wolumin oprawiony w twardą okładkę, otwierany wzdłuż krótszej krawędzi składa się z 31 brązowych kart. Stan zachowania w momencie przekazywania do zbiorów nie był dobry: i okładka, i same karty były bardzo pogięte, najpewniej od wilgoci. Irena Matuszelańska wspominała, że rodzina schowała albumy (sądzę, że tylko ten album, do tego wątku wrócimy) razem z częścią rzeczy w piwnicy, co najmniej na czas powstania 1944 roku. Były one zakopane w kufrze, być może to wówczas wdała się wilgoć.

Album zawiera łącznie 61 zdjęć, część z nich przedstawia członków ekipy realizatorów (pozowane lub przy pracy), większość to promocyjne fotosy. *Czerwony błazen* nie zachował się, stąd zdjęcia wypada uznać za materiał niezwykle cenny

<sup>22</sup> Zob. M. Szablowska-Zaremba, *Press photography as a source of narration on Jewish spaces in the interwar period in Poland*, „Polish Libraries” 9, 2021, s. 201 n., [https://polishlibraries.bn.org.pl/upload/pdf/02284\\_PL9\\_06szablowska.pdf](https://polishlibraries.bn.org.pl/upload/pdf/02284_PL9_06szablowska.pdf) (dostęp: 2.09.2022).

<sup>23</sup> Zob. A. Duńczyk-Szulc, *Odczytywane na nowo*, [w:] *Rozproszony kontakt. Fotografie z Archiwum Ringelbluma na nowo odczytane*, red. A. Duńczyk-Szulc, Warszawa 2019, s. 54 n.

<sup>24</sup> Współwłaścicielem w tym okresie był Henryk Finkelstein, przedwojenny właściciel Sfinksa. Siedzibę atelier najpierw miało przy Elektoralfnej 7, a po wyłączeniu tej części ulicy z granic getta — od grudnia 1941 r. przy ulicy Chłodnej 20. Zob. informacje prasowe z bazy danych Centrum Badań nad Zagładą Żydów: <https://new.getto.pl/pl/Miejsca/E/Elektoralfna-72>; <https://new.getto.pl/pl/Wydarzenia/Zaklad-fotograficzny-FOTO-FORBERT-chlopiec-na-nauke-potrzebny> (dostęp: 3.07.2022). Zob. także A. Duńczyk-Szulc, *Odczytywane na nowo*, s. 53.

<sup>25</sup> Zginął razem z żoną Ruchlą (Rachelą) z domu Gliksman i prawdopodobnie ich synem Izraelem — mieli ukrywać się w bunkrze. Zob. A. Duńczyk Szulc, *Odczytywane na nowo*, s. 51, przyp. 3; M. Szablowska-Zaremba, *Press photography...*, s. 207.

z historycznofilmowego punktu widzenia, dający pewne wyobrażenie o kształcie wizualnym filmu.

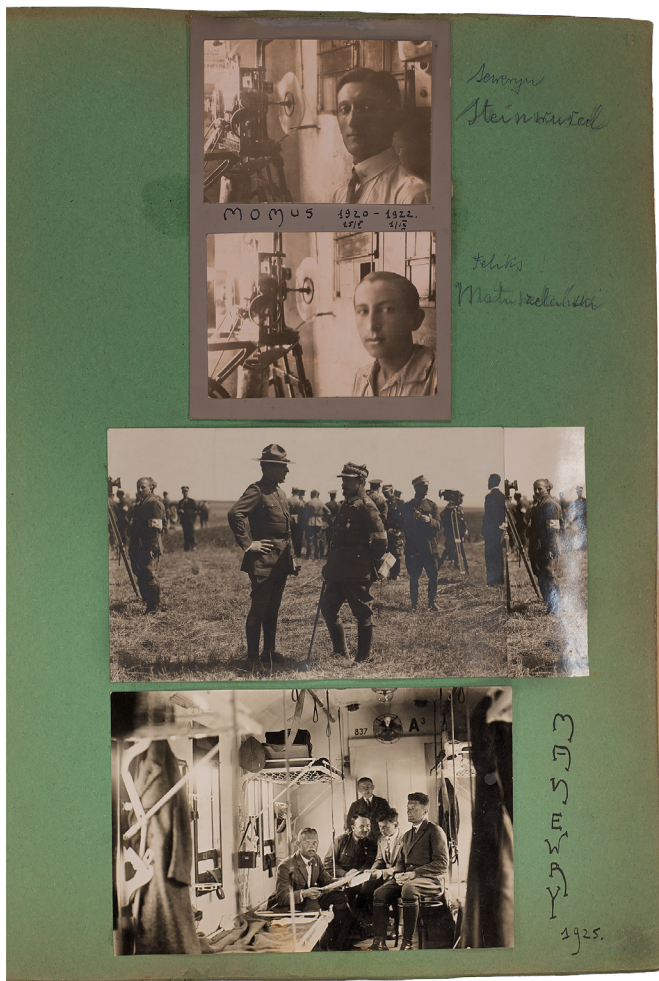
Zdjęcia, wszystkie tej samej wielkości (format 13 × 18 cm), przyklejone są wyłącznie po jednej stronie kart (*recto*), po dwa na karcie, symetrycznie w orientacji pionowej na otwieranej poziomo karcie (niezależnie od kadrowania zdjęcia — zdjęcia o układzie horyzontalnym również przyklejone zostały pionowo). Wyjątek stanowi ostatnia karta, na której przyklejone zostało jedno zdjęcie usytuowane centralnie, w orientacji poziomej. Na wszystkich fotosach i werkach w lewym dolnym rogu widnieje znak wodny Leo-Film. Mamy więc do czynienia z albumem o charakterze oficjalnej dokumentacji produkcji — przypomnijmy, że była to produkcja pierwszego filmu stworzonego w firmie w pełni zarządzanej przez Marię Hirszbein. Można zastanowić się, czy album od samego początku należał do Matuszelańskiego. Jakkolwiek brak w nim dedykacji, hipotetycznie mógł zostać pierwotnie ofiarowany Marii Hirszbein przez, zapewne, jego autora, Matuszelańskiego, a później, gdy w okresie funkcjonowania getta producentka powierzała zaufanemu pracownikowi różne cenne przedmioty na sprzedaż, przekazała mu również ten album.

## ZAWARTOŚĆ ALBUMU ZIELONEGO: POCZĄTEK I CZĘŚĆ SZTAMBUCHOWA

Album zielony, w zasadzie główny przedmiot mojego zainteresowania, jest dużo bardziej złożony. Zawiera wpisy pamiątkowe postaci ze świata artystycznego, wklejone bądź włożone zdjęcia, wycinki prasowe oraz druki ulotne. Oprawiony jest w sztywną zieloną okładkę, na jej przedniej części w prawym górnym rogu widnieje sygnatura: „F. Matuszelański”. Otwierany wzdłuż dłuższej krawędzi album zawiera 34 karty zielone i wszytych 12 jasnych kart (część sztambuchowa) — łącznie 46 kart (nie licząc kart programów, otwierających się wewnątrz albumu). W momencie przekazania obiektu do zbiorów stan był względnie dobry, jedynym poważniejszym defektem był brak grzbietu okładki, oderwanego. Duża część materiałów była do albumu wklejona; gdy zostały w trakcie prac konserwatorskich odklejone (by umocować je na kartach w sposób bezpieczniejszy dla materiału), okazało się, że część fotografii była skrupulatnie podpisana ręką Matuszelańskiego — wymienione są na rewersach nazwiska sportretowanych.

Wewnętrzna strona okładki jest pusta (również — jak inne karty albumu poza wszytymi — zielona). Na pierwszej karcie w centralnym miejscu strony *recto* znajduje się zdjęcie portretowe ubranej w białą bluzkę Marii Hirszbein, obejmującej psa. Zdjęcie jest niepodpisane na karcie; w górnej części strony widnieje napis: „F. Matuszelański 15/V 27”. To zapewne data założenia albumu (co nie znaczy, że wklejenia portretu Hirszbein — o czym będę jeszcze pisał). Jeśli to rzeczywiście data założenia albumu, autor zaczął go komponować z materiałów zgroma-

dzonych wcześniej, a później kontynuował pracę, wprowadzając kolejne elementy, dokumentację nowych produkcji. Skoro zaś w momencie rozpoczęcia pracy nad albumem dysponował już pewnym zbiorem materiałów (do *Zewu morza* włącznie), przed wklejeniem musiał przemyśleć ich kolejność i w ogóle koncepcję albumu.



Fot. 1. Pierwsza po części sztambuchowej strona w zielonym albumie Feliksa Matuszelańskiego; zbiory Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. Piotr Jamski (tu i dalej: dokumentacja stanu przed konserwacją)

Jestem skłonny sformułować hipotezę, że album mógł powstać po doświadczeniu wyklejenia albumu poświęconego *Czerwonemu błaznowi*, nakręconemu w 1926 roku. Tamten dokumentował wielką produkcję, pierwszą „własną” Hirszbein.

To stąd wynikała potrzeba zgromadzenia fotosów i werków (być może zresztą Matuszelański był fotosistą na niektórych planach). Mogło to jednak podsunąć Matuszelańskiemu myśl zbudowania przekrojowego albumu pamiątkowego, początkowo fotograficznego, z czasem stającego się dużo bardziej złożonym artefaktem<sup>26</sup>, którego różnorodność doceniła zarówno Beylin, jak i środowisko historycznofilmowe, o czym świadczy archiwaliom naklejone na stronie odwrotnej pierwszej karty. Jest to krótki list do Ireny Wiesławy Matuszelańskiej z Centralnego Archiwum Filmowego (podpis dyrektora Władysława Banaszkiewicza), z którym 3 stycznia 1959 odsyłano jej ten album, dziękując za udostępnienie go w celach naukowych. Archiwum wykonało wówczas dokumentację fotograficzną albumu, której kontekst przywoływał będę poniżej. Dokumentacja przechowywana jest obecnie w Bibliotece Filmoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego, składają na nią 104 fotografie. Zdjęcia mają swoje numery porządkowe tak w spisie zawartości zespołu, jak na rewersach, mają też i tu, i tu opisy. Wszystkie zdjęcia wywołane są do formatu 13 × 18 cm (przy czym same odbitki nie są tej samej wielkości, przy przycinaniu fotografii pozostawiono nieznacznie zróżnicowane marginesy). Zabezpieczono też negatywy, które jako zbiór stanowią pozycję 105 w spisie materiałów<sup>27</sup>. Podkreślimy w tym miejscu: wypożyczony został zatem tylko jeden album, uznawany przez Irenę Wiesławę Matuszelańską za cenniejszy<sup>28</sup> — głównie ze względu na wpisy sztambuchowe, które znajdujemy w albumie wszyte zaraz przy karcie z listem.

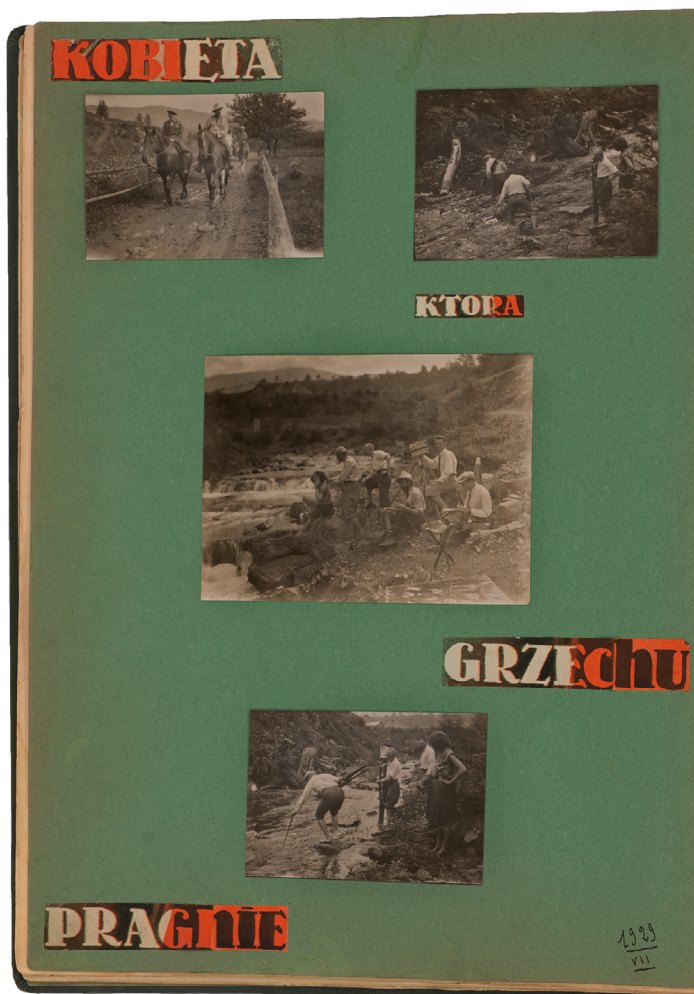
Na pierwotnie białych lub kremowych, a obecnie nieznacznie pożółkłych kartach widnieje 69 pamiątkowych wpisów postaci ze świata artystycznego, między innymi Eugeniusza Bodo, Stefana Jaracza (ów ze znamieną deklaracją: „Szanuję kino — bo zmusiło Teatr do rewizji swych dróg i celów”), Tadeusza Kończycy (kierownik życzył szwenkierowi, aby „był zajęty przynajmniej raz do roku w nowym filmie”), Anatola Sterna („Oby się Pańskie najśmielsze nadzieje doczekały zeroekranu!”), Tadeusza Fijewskiego, Seweryna Steinwurzla, Stefana Roguskiego, Jadwigi Smosarskiej, Henryka Warsa (z nutami), Nory Ney, Marii Chaveau (podpis Chaveau-Zakrzewska), Toli Mankiewiczówny, Kazimierza Junoszy-Stępowskiego, Adolfa Lantza (twórcy scenopisu do *Kochaj tylko mnie!*, notabene to wpis po niemiecku). Jest także intrygujący (i niestety chyba już na zawsze zagadkowy) wpis nierozpoznanej osoby z 1930 roku: „Panu Felusiowi z podziękowaniem za cenne

<sup>26</sup> Notabene powracającym do prażródła albumów fotograficznych, których poprzednikami były przecież sztambuchy, albumy romantyczne (z wierszami malarzy, nutami, rysunkami plastyków) czy zwłaszcza albumy pamiątek, mające niemały już format i zawierające „coraz więcej błahostek (biletołów wizytowych, znaczków pocztowych, programów spektakli i koncertów, obiadowych menu itp. — stąd fr. nazwa *bêtisier*, ang. *scrapbook*)”. *Album*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, Wrocław 1971, s. 25–26.

<sup>27</sup> FINA, sygn. A168, poz. 1–105. Materiały te dostępne są w <https://fototeka.fn.org.pl/pl.html> (dostęp: 4.05.2023).

<sup>28</sup> Matuszelańska tak go określała również w 2009 r., o czym świadczą notatki Judyty Pawlak na protokole przekazania albumu *Czerwonego błazna* z 3 października 2009 r.

materiały do zbiorów”, jak również podpis ówczesnego mistrza kraju w sprincie kolarskim Henryka Szamoty (ale chyba nie w związku z jakimś projektem, na przykład *Legionem ulicy*, nie wskazuje na to ani data, lato 1930, ani treść wpisu: „Sympatykowi sportu kolarskiego w dowód pamięci”). Zakres dat wpisów obejmuje lata 1930–1941. Ostatnia dedykacja, z 9 maja 1941, z podpisem *Maucer* (?), w języku niemieckim, jest trudno czytelna.



Fot. 2. Kompozycja kolażowa zdjęć i tytułu filmu na karcie zielonego albumu Feliksa Matuszelańskiego, zbiory Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. Piotr Jamski

Nie wszystkie wszyte karty są zapisane, aż pięć jest pustych. Z wpisu aktora Tadeusza Wesołowskiego (z 3 stycznia 1933, czyli z okresu prac nad *10% dla mnie*):



„Kochany Felusiu! | Ja zaś wpisuję się na | ostatniej karcie | Żeby się nie narazić na | szybkie wydarcie!” wynika, że pierwotnie jego karta była ostatnia, a zatem było wówczas sześć kart sztambuchowych. Część ta musiała funkcjonować jako osobny poszyt, poza albumem. Do nich na późniejszym etapie dołożone zostały więc karty kolejne — wpisy zdążyły się jednak pojawić tylko na pierwszej z nich.

W intencji Matuszelańskiego miały w przyszłości zostać zapełnione kolejnymi wpisami. W tej kwestii nie ma żadnych wątpliwości, mimo że w obecnej postaci albumu część sztambuchowa ma swoją wyraźną puentę kompozycyjną. Na stronie odwrotnej bowiem po ostatniej zapisanej znajduje się centralnie przyklejone zdjęcie portretowe Feliksa Matuszelańskiego. Pod zdjęciem napisane zostało imię i nazwisko ręką Ireny Matuszelańskiej. Można domniemywać, że zdjęcie wkleiła później, po śmierci brata, mając świadomość, że album ma już, niestety, postać skończoną i nie zostanie nigdy uzupełniony kolejnymi zebranymi wpisami, materiałami.

Takiego zdjęcia Matuszelańskiego nie ma w dokumentacji archiwalnej albumu z 1958 roku, a zapewne przezfotografowano by je, gdyby znajdowało się w albumie. Całą tę archiwalną dokumentację otwiera inne przezfotografowane zdjęcie: Steinwurzla i Matuszelańskiego (z kart z materiałami z filmu *Uroda życia*). Archiwistom najwyraźniej zależało przy otwarciu zespołu na wskazaniu Matuszelańskiego (aktora twórcy oryginału), na tym zdjęciu widnieje on od razu w zawodowej relacji z operatorem, którego był asystentem. Następną fotografią dokumentalną jest przezfotografowane zdjęcie grupowe z materiałów z *10% dla mnie* (nieznacznie wykadrowane), które w spisie opisano: „Maria Hirszbein właścicielka Leo-Film, w drugim rzędzie z prawej Tadeusz Fijewski”, kolejne dwa to portrety Hirszbein — jeden, o którym była już mowa, i drugi, z dalszych kart albumu. Następne zdjęcia to dokumentacja części sztambuchowej.

Strony sztambuchowe zostały przez fotografa archiwistę ujęte w całości<sup>29</sup>. Kolejność ułożenia w archiwalnej dokumentacji zdjęć części sztambuchowej różni się szczególnie wyraźnie od tej z oryginału. Trzeba zaznaczyć, że układ całej archiwalnej dokumentacji wygląda na przemyślany, jakby — jak sygnalizowałem — narracyjny. Najpierw widoczne są portrety wybranych osób, później dokumentacja omawianej części sztambuchowej, później innych materiałów, które starano się grupować podobnie, jak zrobił Matuszelański w albumie — produkcjami. Znajdują się w nim jednak niezrozumiałe zaburzenia, jak właśnie w wypadku kart sztambuchowych. Ich zdjęcia mają numery 5–17 i określane są jako „fotokopie kartek z albumu”. Pierwszy numer (5) ma fotografia strony *verso* karty 6 z wszytych, z dedykacjami między innymi C.H. Jarosiego (z 10 października 1936 roku), Władysława Grabowskiego (9 października 1936 roku), Jana Trystana (z 22 lutego 1938 roku), Lidii Wysockej (z 18 grudnia 1936 roku), Tadeusza Wesołowskiego, cytowanej wyżej; kolejny

<sup>29</sup> Zrobiono oczywiście zdjęcia wszystkich tych stron, to znaczy tych, które zostały zapisane. W dokumentacji fotograficznej archiwaliów pomija się karty puste, także dziś digitalizuje się archiwalia bez stron niezapisanych, bez pieczętek itp.



numer (6) ma fotografia strony *recto* karty 7, z między innymi nutami Warsa (wpis z 4 lutego 1939 roku) i wpisem po niemiecku (z 9 maja 1941 roku), i dopiero po nich wypada (7) fotografia strony w albumie z pierwszej części wszytej, z podpisami Jadwigi Smosarskiej (24 grudnia [!] 1933 roku), Steinwurzla (z 13 lutego 1930 roku) i Bodo (z 14 lutego 1930 roku); następne numery mają fotokopie: (8) karty 4r, (9) 2v, (10) 5r, (11) 1v, (12) 3r, (13) 6r, (14) 5v, (15) 4v, (16) 3v, (17) 2r. Kolejność albumowa jest więc w dokumentacji zupełnie zakłócona i trudno znaleźć jakieś wytłumaczenie nowego układu, na przykład szukając kolejności alfabetycznej czy chronologicznej — takiej nie ma; zresztą nie dałoby się takiego uporządkowania przeprowadzić, skoro w oryginalnym sztambuchu Matuszelańskiego (o czym świadczą choćby wymienione tu przykładowe daty) wpisywano się w kolejności dowolnej, w wybranych wolnych miejscach, dlatego na stronach bywają daty odległe od siebie o kilkanaście lub więcej miesięcy i przeróżne nazwiska. Nie można też uznać, że archiwiści filmoznawcy jakoś hierarchizowali ważność wpisów, skoro na przykład wpis Steinwurzla (którego przefotografowana podobizna otwiera cały zespół, ustawiona na pewno celowo przez historyków filmu) jest dopiero na trzecim zdjęciu. Wydaje się, że kolejność zdjęć wpisów pamiątkowych jest po prostu przypadkowa (nie czytano się chyba nawet specjalnie w napisy, skoro zdjęcie z dedykacją Wesołowskiego wypadło jako pierwsze). W wypadku fotografii innych materiałów już tak nie jest, musiały istnieć jakieś wskazówki czy też zachowano przy wywoływaniu układ. Bez tego w żadnym razie nie utrzymano by (względny) porządku grup fotografii z danych projektów, ponieważ nie ma zdjęć całych stron albumu — fotografowano tylko pojedynczy dany materiał. Ujmowano samo zdjęcie (fotos, werk, portret), nie uwzględniając kontekstu jego umieszczenia w albumie, nie wiadomo więc z samych zdjęć nic o fotografiach sąsiadujących i w ogóle ich kolejności w albumie. Tylko zaproszenia na premiery, wklejane również przez Matuszelańskiego do albumu, fotografowane są w postaci otwartej z całą wchodzącą w kadr zawartością danych stron, widoczną pod danym dokumentem życia społecznego. To zresztą temat na osobną refleksję — co widziano w albumie, gdy wykonywano jego dokumentację. Był on dla archiwistów raczej zbiorem interesujących materiałów archiwalnych, a album — tylko ich nośnikiem, zawierającym dodatkowo elementy uznane za mniej ważne (znamiennie, że nie przefotografowano niektórych fotografii ani nie ma w dokumentacji śladu po wycinkach prasowych z końca albumu, o których będzie mowa dalej). Nie postrzegano woluminu w jego całokształcie, nie zaistniał jako pewien artefakt, wielowątkowa, synkretyczna narracja.

## CZĘŚĆ ŚRODKOWA ZIELONEGO ALBUMU

Na pierwszej po wszywce karcie (jej stronie *recto*) znajdują się cztery zdjęcia. Dwa naklejono jedno pod drugim na mały szary kartonik, a dopiero ta kompozycja

naklejona została na kartę albumu. Są to zdjęcia portretowe: powyżej Seweryna Steinwurzla, poniżej Feliksa Matuszelańskiego. Oba zdjęcia mają dokładnie tę samą scenerię i kompozycję. Zdjęcie Steinwurzla odchyła się, można przeczytać kaligraficzną dedykację: „Drogiemu Felusowi | na pamiątkę wspólnej | pracy ofiaruje swą | podobiznę | Seweryn Steinwurzlel | Warszawa dn. 26/VIII 1921 | »Kino Momus«”.

Pomiędzy zdjęciami widnieje podpis ręką Matuszelańskiego: „Momus 1920–1922” (pod datami rocznymi dopisane daty dzienne, odpowiednio: „15 V” i „1 IX”).

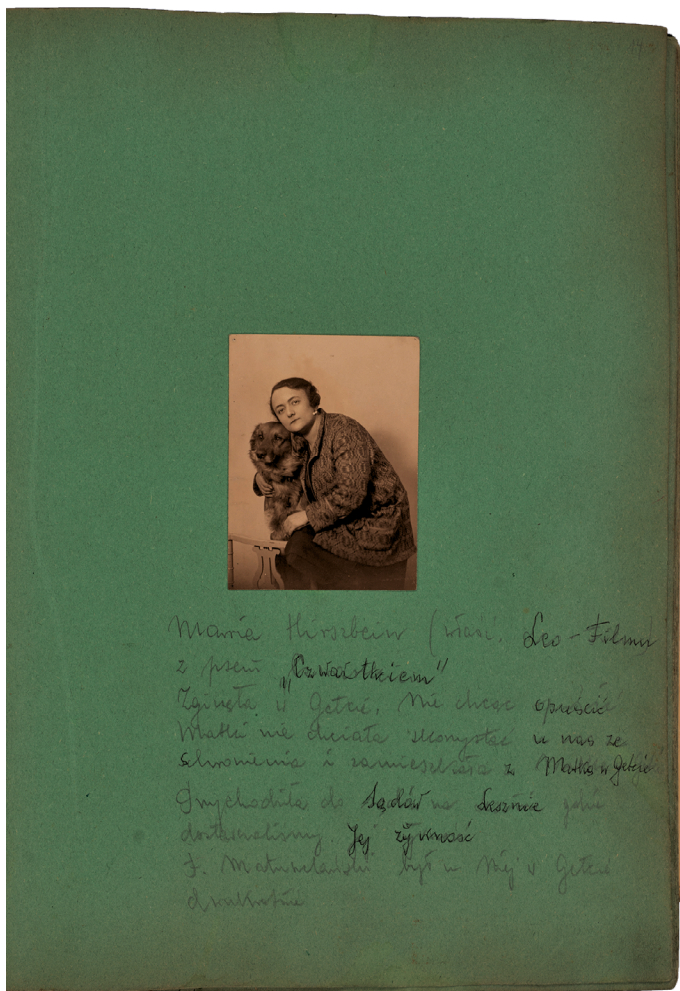
W dolnej części strony naklejone zostały dwa zdjęcia z podpisem: „Manewry 1925”. Wskazuje on skrótowo, że to fotografie ukazujące filmowanie sławnych taktycznych ćwiczeń wojskowych, z których powstał później wyświetlany w kinach obraz dokumentalny *Pierwsze wielkie manewry Wojska Polskiego* (inne tytuły: *Wielkie manewry Wojska Polskiego*, *Wielkie tegoroczne manewry wojsk polskich na Wołyniu i Pomorzu z udziałem przedstawicieli armii cudzoziemskich*; film miał dwie serie)<sup>30</sup>. Pierwsza z fotografii, przyklejona wyżej, jest zdjęciem plenerowym: w centrum widoczni są dwaj wysocy rangą wojskowi, jeden z nich to zapewne generał Józef Haller, na dalszym planie zaznacza się grupka żołnierzy, po lewej stojący przed statywem Matuszelański; obok, przy prawej krawędzi, doklejony jest wąski pasek tego lewego fragmentu odbitki zdjęcia (robiący efekt „panoramy”) z Matuszelańskim przy statywie.

Zdjęcie przyklejone niżej przedstawia pięciu mężczyzn we wnętrzu, w wojskowym wagonie (?) z pryzkami. W momencie przekazania albumu do muzeum było przyklejone tylko na krawędzi lewej, dzięki czemu oglądający mieli dostęp do podpisów na rewersie: „7/IX 25. | Poniedziałek. | Manewry 1925. | Brody[?]. | Zawisławski W-ch Pilivel | Satliowski »Światowid« [odczytanie nazwisk niepewne] | Seweryn Ja”. Inny podpis, w poprzek, wzdłuż krawędzi zdjęcia brzmi: „Zdjęcie robione przy | zbliżaniu się do | Warszawy”. Rzeczywiście na zdjęciu przedstawieni są, jak się wydaje, i Steinwurzlel siedzący po prawej, i Matuszelański, najbardziej z tyłu z twarzą nieco rozmazaną.

Na stronie odwrotnej albumu widnieją cztery fotografie, a pośród nich zostało rozmieszczonych, osobno, pięć kolejnych słów z tytułu filmu *Kobieta, która grzechu pragnie* (czarno-biało-czerwone; z prospektu?). W prawym dolnym rogu karty data: „1929 | VII”. To werki z realizacji filmu, który wyprodukował, sfinansował i wyreżyserował według swojego scenariusza Wiktor Biegański. Nie było to jakieś

<sup>30</sup> M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego...*, s. 478. Na temat ćwiczeń zob. J.S. Wojciechowski, *Manewry kawalerii w 1925 roku na Wołyniu*, „Niepodległość i Pamięć” 16, 2009, nr 1; wzmianki o filmie na s. 131 i 137. Historyk wymienia na podstawie informacji prasowych i materiałów archiwalnych nazwiska operatorów: Zbigniewa Gniazdowskiego, Steinwurzla i Leonarda Zawisłowskiego; Matuszelańskiego nie wymienia, ale musiał on być pomocnikiem. W filmie, jak można sądzić z monografii Hendrykowskiej, operatorzy nie zostali wymienieni z nazwisk, wskazano ich zbiorczo: „Monopolowe zdjęcia wytwórni Film Polski dokonane przez specjalnie delegowanych operatorów”.

osiągnięcie artystyczne<sup>31</sup>, obraz musiał mieć jednak brawurowy kształt wizualny, co sugerują, jakby potwierdzając historycznofilmowe opisy obrazu, zdjęcia z albumu. Widoczni są na nich jeźdźcy konni, ekipa nad strumieniem przepływająca się przez górski potok czy rozstawiająca sprzęt. Operatorami kamery byli Steinwurz i Antoni Wawrzyniak, najwidoczniej wspierał ich jako asystent Matuszelański, skoro dokumentacja znalazła się w albumie.



Fot. 3. Karta zielonego albumu Matuszelańskiego ze zbiorów Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN (fot. P. Jamski): strona sąsiadująca z werkami *Kobieta, która grzechu pragnie*

<sup>31</sup> L. Armatys, W. Stradomski, *Od „Niewolnicy zmysłów” do „Czarnych diamentów”. Szkice o polskich filmach z lat 1914–1939*, Warszawa 1988, s. 104.

Umieszczenie ich na tych, a nie innych kartach albumu to w zasadzie jedyne zakłócenie chronologii w tej części woluminu — dokumentacja filmu z 1929 roku wyprzedza bowiem dokumentację filmów chronologicznie wcześniejszych: *Rywali i Jednego z 36*. Wydaje się, że Matuszelański wkleił tu zdjęcia z tego filmu, by zbudować korespondencję z widniejącą na sąsiedniej stronie fotografią Marii Hirszbein (nie wiemy, czy gdy wklejał te fotografie z 1929 roku, ów portret był obok już wcześniej, ma na rewersie ołówkiem datę 1928; może zostały naklejone równocześnie?). Chciał portretem zaznaczyć pojawienie się na horyzoncie Marii Hirszbein — jeszcze jako producentki współpracownicy Forberta, ale wkrótce właścicielki wytwórni, o czym wiedział już w drugiej połowie lat dwudziestych, więc kiedy uczestniczył (najwidoczniej) w produkcji Biegańskiego, umieścił dokumentację w albumie w taki sposób, by przywołaniem tytułu dać dowcipny komentarz do sukcesu nietuzinkowej szefowej. Przyznać trzeba, że z uwagi na mocny tytuł, był to komentarz dość odważny, na granicy dwuznaczności.

Nie zauważyła chyba tego szczególnego żartobliwego kontekstu Irena Wiesława Matuszelańska, która akurat pod tym zdjęciem Marii Hirszbein zapisała tragiczną historię sportretowanej (pismo ołówkiem, częściowo poprawianym długopisem):

Maria Hirszbein (właśc. Leo-Film) z psem „Czwartkiem”

Zginęła w Getcie. Nie chcąc opuścić Matki nie chciała skorzystać u nas ze schronienia i zamieszkała z Matką w Getcie. Przychodziła do Sądów na Lesznie gdzie dostarczaliśmy Jej żywność.

F. Matuszelański był u Niej w Getcie dwukrotnie.

W relacji historii mówionej, złożonej w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w 2014 roku, poszerzyła te informacje o kilka znaczących szczegółów. Przede wszystkim doprecyzowała, jak wyglądać miała propozycja pomocy. Rodzina Matuszelańskich zarządzała kamienicą rodzinną na Pradze (na Targowej 28, nieopodal skrzyżowania z Kijowską, kamienica już nie istnieje). Na podwórzu kamienicy był obszerny ogród i stały garaże na samochody. To w jednym z garaży miały być ukrywane Hirszbein i jej matka Sara z Librachców<sup>32</sup>, córka uznała jednak, że nie można umieszczać tu starszej osoby (rozmowa miała odbywać się na tym podwórku, Matuszelańska podkreślała, że też była przy tej rozmowie). Gdy potem przebywała w getcie, Matuszelański przynosił jej żywność (i pieniądze?) do gmachu sądowego przy ulicy Leszno (budynku, do którego był dostęp i z getta, i z tak zwanej strony aryjskiej), kiedy sprzedawał powierzone cenniejsze przedmioty. Matuszelańska raz nawet także była z polecenia brata w jego zastępstwie w sądach na Lesznie (nie wiele jednak z tego spotkania pamiętała, tylko to, że szła po jakichś schodach). Gdy

<sup>32</sup> W cytowanym tu haśle biograficznym Stepan i Maśnicki podają dokładną datę urodzenia Hirszbein: 5 marca 1889 w Zgierzu oraz imiona i nazwiska rodziców: Jakuba i Sary z Librachców Hirszbeinów.

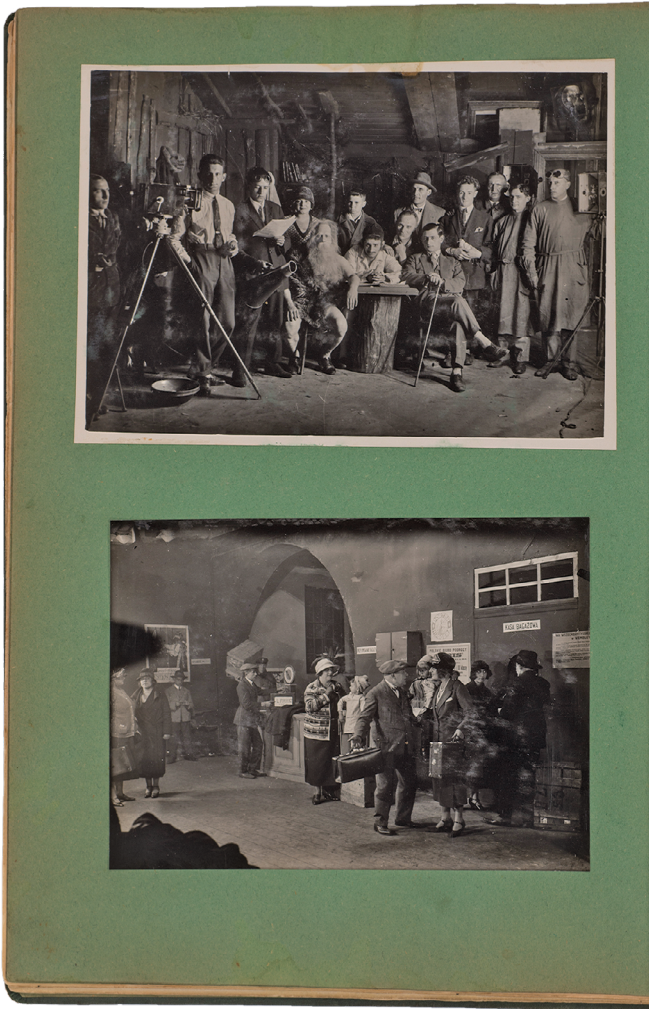
powstało Muzeum Historii Żydów Polskich, przekazała do jego kolekcji oprócz albumów również pejzaż Józefa Rapackiego oraz trzy woluminy z księgozbioru Hirszbein, których Matuszelański nie zdołał (nie zdążył przed likwidacją getta?) sprzedać. Zaznaczmy, że relacja ta dopełnia, a przede wszystkim koryguje dotychczasowe biogramy Hirszbein, wskazujące dwie daty śmierci: 1939 lub 1942<sup>33</sup>. Właściwa musi być tylko ta druga. Hirszbein musiała zostać zabita w trakcie wielkiej akcji deportacyjnej, latem 1942 roku (jako osoba względnie zamożna i mająca pewne wsparcie z tak zwanej aryjskiej strony rzeczywiście miała szansę dotrzeć do tego etapu historii getta). Nie wiemy, czy zamordowano ją w getcie, czy w Treblince.

Omawiane zdjęcie Hirszbein, opisane po latach ręką Matuszelańskiej, pojawiało się więc w albumie w pierwotnej intencji Matuszelańskiego po to, by zaznaczyć moment wejścia Hirszbein do firmy. W planie zaś osobistym twórcy albumu miało wskazywać czas jego pierwszego zetknięcia się z producentką. Faktycznie jej biogramy podają rok 1924 jako rozpoczynający jej współwłaścicielstwo firmy. Był to okres kręcenia w wytwórni *Rywali*, z których materiały notabene widnieją w albumie właśnie na stronach kolejnych po stronie z portretem Hirszbein.

Wypada podkreślić szczególną koincydencję: pojawienie się w wytwórni Hirszbein zbiegło się z pierwszym angażem do filmu Henryka Szaro, rozpoczynającego w ten sposób bardzo efektywnie<sup>34</sup> swoją karierę reżyserską (w okresie kręcenia *Rywali* był jeszcze kierownikiem artystycznym sławnego kabaretu Stańczyk, do grudnia 1924 roku). Szaro nakręcił później *Czerwonego błazna*, otwierającego rozdział samodzielnego kierownictwa Hirszbein w firmie, a po wielu latach wyreżyserował film, który okazał się ostatnim obrazem wytwórni. Nie sposób nie odnotować jeszcze jednej ponurej zbieżności ich biogramów: Szaro został zabity w getcie warszawskim latem 1942 roku. Spośród wielu wymienionych reżyserów współpracowników firmy to właśnie tylko Szaro, tak jak Hirszbein, zginął w wielkiej akcji deportacyjnej. Gardan, który również nie przeżył wojny, zmarł jednak w Związku Radzieckim. Steinwurzle przeżył wojnę — przebywał w ZSRR, następnie służył w Armii Polskiej na Wschodzie (zresztą cały czas był czynnym filmowcem); podobnie Waszyński, który przedostał się do Związku Radzieckiego, a potem również służył w Armii Polskiej; Ford na Wschodzie funkcjonował jako realizator (i organizator) w szeregach 1. Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki; Zygmunt Turkow zdołał wyjechać do Brazylii na początku wojny.

<sup>33</sup> Zob. R. Żebrowski, *Hirszbein (Hirszbejn) Maria* [w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 1, red. Z. Borzumińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, s. 599. *Hirszbein Maria*.

<sup>34</sup> Sytuacja nieczęsta, by film polski stał się przedmiotem przychylnego omówienia pióra Karola Irzykowskiego. Krytyk określił go „farsą wyborną, pomysłową, rzetelnie kinematograficzną, niekiedy żywiołowo oryginalną”. K. Irzykowski, *Dziesiąta muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Kraków 1982, s. 358.



Fot. 4. Dwa zdjęcia z grupy werków *Rywali* w zielonego albumu Matuszelańskiego, zbiory Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. P. Jamski

Wśród czterech albumowych zdjęć z kręcenia *Rywali*, od których zaczęła się współpraca reżysera i Hirszbein, są i dwie pozowane fotografie grupowe. Na jednym z werków widnieje Szaro w charakterystycznych goglach zsuniętych na czoło. W rękę trzyma tubę reżyserską. W ten sposób zamieszczone w albumie zdjęcie przesądza, że to rzeczywiście on, nie Steinwurz, jak się czasem przyjmuje<sup>35</sup>, był reżyserem filmu.

Na kolejnej stronie (*verso*) wklejone są trzy werki *Jednego z 36*, znowu (tak jak w wypadku *Kobiety* i tak jak w wypadku *Rywali*) z rozbitym na stronie tytułem

<sup>35</sup> Zob. przyp. 10.

filmu. Na dwóch dużych fotografiach pozowanych ekipy widoczny jest między innymi reżyser Szaro w goglach i z tubą. Na rewersie drugiego zdjęcia widoczna jest duża, ale niestety rozmazana (podwójnie przybita?) prostokątna pieczętka filmu, przy trzech krawędziach napisy ręką Matuszelańskiego: „Zaczęliśmy w Czwartek 24 Października 9 rano | Skończyliśmy w Piątek 25 [Października] 10 rano | 1925. || (Scena sądu) || Łamed-Wow”<sup>36</sup>.

Na stronie sąsiedniej zaczynają się zaś materiały z produkcji *Czerwonego błazna* — sześć zdjęć na trzech stronach, poprzedzonych czterostronicowym programem filmu wklejonym pomiędzy karty (po *Jednym z 36*). Co warte odnotowania, na grupowych zdjęciach z tego filmu (zresztą na werku z *Jednego z 36* również) Matuszelański jako jedyny siedzi na podłodze. Zapewne to on był autorem tych zdjęć, więc siłą rzeczy podbiegał po wyzwoleniu migawki do najbliższego wolnego miejsca od aparatu i przysiadał przed ustawioną grupą. Nie sposób jednak nie myśleć o tym układzie jako uwidocznieniu się pewnej hierarchii na planie.

Pod trzema ostatnimi zdjęciami z planu *Czerwonego błazna* Matuszelańska dopisała po latach nazwiska rozpoznanych przez siebie osób. Takie podpisy poczyniła również w dalszych częściach albumu. To dość istotny trop, pozwalający na uchylenie jednej z ewentualnych hipotez dotyczących stopnia jej współautorstwa albumu. Najwyraźniej nie wiedziała ona o wspomnianych podpisach z rewersów, skoro podpisała tylko kilka zdjęć i podawała tylko nieliczne nazwiska, ewidentnie posiłkowała się wyłącznie własną pamięcią. Oznacza to, że wszystkie te zdjęcia musiały być już naklejone na karty przez samego Matuszelańskiego, nie przez siostrę później uzupełniającą album.

Dokumentacja *Zewu morza*, jak i kolejnych reprezentowanych w albumie filmów: *Kropki nad i*, *Policmajstra Tagiejewa*, *Urody życia*, *Serca na ulicy*, *Legionu ulicy* i *10% dla mnie* składa się nie tylko z fotografii i programów (po jednym, z wyjątkiem *Legionu* i *Serca* — po dwa), lecz także z zaproszeń na premiery<sup>37</sup>. Są one do siebie dość podobne, z wyjątkiem zaproszenia na premierę *Legionu ulicy* — w nim po otwarciu widoczna jest ciekawa grafika przedstawiająca ciemne (to jest niebieskie, to druk niebiesko-biały) pierzeje domów z dwóch stron ulicy, ujęte perspektywicznie; w takie bryły wkomponowano tytuł — z jednej strony pierwszy człon, z drugiej drugi. *Legion ulicy* miał w ogóle świetną oprawę swoich materiałów promocyjnych. Jego mniejszy program to proste czterostronicowe bifolium, o tyle jednak ciekawe, że ma orientację poziomą i wszystkie zdjęcia są wydrukowane pionowo, mimo że

<sup>36</sup> Nie wiadomo, czy w podpisie tym Matuszelański użył skrótu tytułu jidyszowego (*Łamed-wownik*), czy też nie jest to skrót, tylko hasłowe, odwołujące się do sedna prototypowej dla fabuły tradycji żydowskiej, zapisanie: „36” (oparte w tradycji na dwóch literach hebrajskich, lamed i waw, mających wartość liczbową: 30 i 6; zob. R. Żebrowski, *Trzydziestu Sześciu Sprawiedliwych (Cadyków) [Mężów]*, [w:] *Polski słownik judaistyczny*, t. 2, s. 742) albo wręcz pierwsza wersja tytułu.

<sup>37</sup> Premiery trzech z tych filmów, *Zewu*, *Urody i 10%*, odbyły się w kinie Casino, po sąsiedzku z Leo-Filmem, przy ulicy Nowy Świat 50. *Kropka nad i* oraz *Serce na ulicy* w Apollu, Marszałkowska 106. *Policmajster* w Filharmonii na Jasnej 5, *Legion ulicy* w Stylowym, Marszałkowska 112.



są w związku z tym widoczne bokiem i wymagają odwrócenia programu do pionu; większy zaś program ma wyróżniający układ: o ile inne wklejone programy filmów to dość standardowo otwierane broszury (niekiedy otwierające się dodatkowo skrzydłowo), o tyle w tym tylko raz rozchyła się karty na boki: wówczas widoczne są streszczenie i kompozycja sześciu fotosów (wyszukana, ponieważ jeden z fotosów to wydobyte konturowo sylwetki Tadeusza Fijewskiego i Stefana Rogulskiego nałożone na inne zdjęcie), po czym tak otwarte karty programu trzeba rozchylić do góry i do dołu, by ukazały się kolejna kompozycja fotosów i informacje o filmie.

W programie zresztą wskazano, kto jest autorem tego projektu — i to wskazano w samym centralnym oknie ze stopką filmu, u dołu: „Druk i kompozycja: | Zakłady Wkleśłodrukowe | „ROTOFOT” | Warszawa / Tarczyńska 4”<sup>38</sup>. Co prawda napis widnieje pod kreską oddzielającą informację od listy twórców czy reklamowego wskazania dystrybutorów zaopatrujących ekipę w rowery („B. Wahren, Świętokrzyska 26 | Maison Ormonde, Jasna 57”)<sup>39</sup> oraz atelier dźwiękowego i laboratorium („Falanga, Nowy Świat 57”), ale czcionka bynajmniej nie jest mniejsza niż w tych ostatnich.

Liczba i format zdjęć z produkcji wszystkich wymienionych filmów są bardzo zróżnicowane. Do *Zewu morza* znalazło się w albumie dziewięć zdjęć, do *Kropki nad i* — dwanaście, *Policmajstra Tagiejewa* — cztery, *Urody życia* — trzynaście (a te tylko na dwóch stronach — większość to odbitki małoformatowe; w albumie znajduje się też jeden fotos formatu A4, zachowany bez jednego rogu, włożony luzem przy końcu albumu), do *Serca na ulicy* — cztery (plus jeden fotos luzem u końca albumu, ze śladami po pinezkach), *Legionu ulicy* — dziewięć, a do *10% dla mnie* — aż 19 (w tym trzy duże fotosy niewklejone, tylko włożone między różne karty z końcówki albumu; jeden z nich, zdjęcie Toli Mankiewiczówny w mniejszym formacie, Matuszelański wkleił przy innych fotosach i werkach, fotografia ta ma dedykację aktorki z 8 maja 1933 roku).

Zdjęcia te mają też niejednorodny charakter. Przeważają, rzecz jasna, fotosy, przy czym jest w albumie także co najmniej jeden fotogram: to zdjęcie z materiałów dotyczących produkcji *Legionu ulicy*, przedstawiające Matuszelańskiego w ruchu na tle mostu z przeszłami łukowymi (zdjęcie zostało też opisane na rewersie jako wykonane z klatki filmu). Inny typ to reportaże z pracy na planie, na przykład wize-

<sup>38</sup> Firma drukowała, a na pewno także w większości komponowała, druki niezwykle nowoczesne w latach trzydziestych i świetne technicznie, zob. na przykład zbiór zachowany w kolekcji dokumentów życia społecznego Biblioteki Narodowej, udostępniony w elektronicznym katalogu Polona, <https://polona.pl/search/?query=rotofot&filters=public:1> (dostęp: 11.09.2022).

<sup>39</sup> Podobnie na przykład w programie filmowym *10% dla mnie* wymieniane będą sklepy zaopatrujące plan w ubiory: „Toalety Mankiewiczówny, frak Krukowskiego oraz rewja mód – BOGUSŁAW HERSE, MARSZAŁKOWSKA 150 | Futra: M. APFELBAUM, MARSZAŁKOWSKA 125 | Kapełuszki: MARJA ZYDRAŃSKA, BODUENA 1 | Fryzury: ANTOINE, MAZOWIECKA 12 | Obuwie: L. LESZCZYŃSKI, NOWY-ŚWIAT [!] 34”. Tego rodzaju informacje znajdują się i w innych programach.



runek Steinwurzla z kamerą na specjalnej huśtawce, filmującego stojących na niej aktorów *Kropki nad i*; przedstawienie nagrywania przez dziurkę od klucza w gigantycznej scenograficznej kłamce, także z *Kropki nad i*<sup>40</sup>, czy pracy ze statystami na planie *10% dla mnie*. Są też w tej części albumu scenki „rodzajowe” z życia planów, jak należąca do dokumentacji *Legionu ulicy* stykówka — takim roboczym charakterem jeszcze silniej oddająca atmosferę zdjęcia — przedstawiająca członków ekipy w czasie wolnym: z gazetą i papierosem czy zdjęcie zmiany tablicy nad bramą fortu na planie *Urody życia*<sup>41</sup>. Wiele jest wreszcie „oficjalnych” zdjęć ekipy czy familiarnych fotografii grupek obejmujących się, widocznie dobrze się ze sobą czujących ludzi. Zdjęcia „oficjalne” mają na rewersach specjalnie wykonane dla produkcji pieczętunki filmu, z jego tytułem i wytwórnią, a niekiedy i hasłem reklamowym (choćby w wypadku *Zewu morza*: „Wielki film morski!”).

Po bloku materiałów z *10% dla mnie* w albumie Matuszelański pomieścił jeszcze program do *Córki generała Pankratowa*, filmu niepowstałego w Leo-Filmie (produkcja: Kamera, 1934; reż. Mieczysław Znamierowski, a właściwie Józef Lejtes<sup>42</sup>), według jednak informacji z tegoż programu eksploatacją filmu zajmował się Leo-Film. Dodatkowo za zdjęcia odpowiedzialny był Steinwurzlel, a zatem można sądzić, że program znalazł się w albumie z uwagi na domniemaną współpracę Matuszelańskiego przy filmie, zazwyczaj asystował on przecież Steinwurzlowi. Następnie znajdujemy program *Kochaj tylko mnie* (wydaje się, że Matuszelański nie był zaangażowany w produkcję — za zdjęcia odpowiedzialny był Henryk Vlassak, nie Steinwurzlel), niewklejoną ulotkę reklamową stołecznego kina Olimpia, Marszałkowska 114, anonsującą wyświetlanie „wielkiego arcydzieła filmowego” — nakręconych w 1921 roku *Trzech muszkieterów* (Matuszelański pracował w Olimpi, o czym dalej), dwa zdjęcia do *Kochaj tylko mnie* (jedno z dedykacją Barbary Gilewskiej), program *Prokurator Alicji Horn*, a pod nim fotos z grającą w filmie Smosarską, wreszcie program *Kłamstwa Krystyny*. Kolejne zaś materiały to już omówione trzy programy do obrazów zagranicznych *Vivere*, *Der Aussenseiter* i *Aloha, le chant des îles*, a po nich archiwalia niezwykle ciekawe — zbiór czterech legitymacji filmowych produkcji *10% dla mnie*, to jest zezwoleń na wyświetlanie filmu, wystawionych przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych (nr zezwoleń i daty wystawienia: 3341/1 z 25 stycznia 1933, 3341/3 z 26 stycznia 1933, 3341/6 z 30 stycznia 1933, nr 3341/7 z 31 stycznia 1933). Każda z legitymacji ma wypisaną na maszynie między innymi metrykę techniczną filmu (dziesięć aktów, długość taśmy: 2583 m), streszczenie, kwalifikację filmu („rozrywkowy dobry”; kategoria tematyczna: „temat polski”; u dołu strony *verso* adnotacja w czarnej obwódce: „Dla dzieci i młodzieży dozwolone”), a także adnotację o ocenianych fragmentach:

<sup>40</sup> Operację tę ukazują aż cztery odbitki, efektownie funkcjonujące w literaturze historycznofilmowej, na przykład przy artykule Maśnickiego i Stepana, 1928, s. 27. Zob. podobiznę dalej.

<sup>41</sup> Podpis na rewersie zdjęcia: „Fort »Traugutta« | Ja, żołnierz [?] | »Sze zrobi« | 3/XI 29”.

<sup>42</sup> Zob. J. Maśnicki, K. Stepan, *Gwiazda z oddali*, „Kino” 1997, nr 12.

„Usunięto: a) scenę z Grzybkiem w otoczeniu kobiet w barze, b) scenę flirtu Grzybkowej z baronem i słowa Lopka o tej scenie: »A gdyby małżonek dowiedział się o dzisiejszym rendez-vous?«”. Co intrygujące, określenie daty ważności legitymacji zachowało się tylko na jednej legitymacji (1 kwietnia 1934), natomiast na trzech zostało ono ewidentnie celowo zatarte, a karty legitymacji, prawdopodobnie, by ukryć ingerencję w dokument, zostały złamane, może nawet przycięte i złączone na wysokości tego fragmentu karty!

Kolejnym po legitymacjach materiałem w albumie (przynajmniej w momencie jego przekazania do kolekcji muzealnej) był program *Ślubowania* z 1937 roku, na ostatnich zaś dwóch kartach znajdują się naklejone wycinki prasowe (ze wskazaniem bibliograficznymi), wreszcie spisane ręką Matuszelańskiego informacje o przebiegu jego życia zawodowego.

## WYCINKI I NAPISY. CZYM BYŁ ZIELONY ALBUM I CZYM SIĘ STAŁ

Na pierwszej ze stron z ostatnich dwóch kart znajdują się trzy noty z różnych pism z 1936 roku, ale o niemal identycznej treści (a więc na pewno druk został zlecony — czyżby przez Hirszbein?), o „jubileuszu dwudziestolecia pracy w dziedzinie filmowej” Matuszelańskiego<sup>43</sup>. Ostatnia nota została wycięta ze strony pisma z dużym dolnym marginesem, znajduje się na nim adnotacja piórem, ręką Matuszelańskiego: „Przywiozłem egzemplarz »Filmu« N°23 z dn. 30-X 1936 do Wunstorfu. Zauważyłem t[ę] n[o]tatkę 7-III 46 godz. 22<sup>15</sup>”. Wycinek musiał być uzupełnieniem dwóch naklejonych wyżej (tamte mają swoje dane bibliograficzne napisane za pomocą maszyny), doklejonym po latach. Odnotujmy w tym miejscu tylko, że jest to element woluminu, który nasuwa wiele poważnych wątpliwości dotyczących czasu i miejsca wyklejania albumu przez Matuszelańskiego. Datę sporządzenia i opisanie wycinka: 1946 należy uznać za omyłkową (przynajmniej w świetle dostępnych obecnie źródeł), chodzi o marzec 1945 roku<sup>44</sup>, nadal jednak istnienie tego wycinka i tej notatki prowadzi do wniosku, że album mógł powstawać nie tylko w Warszawie i nie tylko przed wojną (czy do 1941 roku, jeśli brać pod uwagę niemiecki wpis w części sztambuchowej). Za chwilę wrócimy do pytań, które w związku z tą notatką się nasuwają.

<sup>43</sup> b.a., *Osobiste*, „Kino Dla Wszystkich” 25.10.1936; b.a., *Jubileusz*, „Wiadomości Filmowe” z 1 listopada 1936, *Jubileusz*, „Film” 1.11.1936 (nr 23, s. 15); w podpisie, który cytuję niżej, Matuszelański zapisuje zatem inną niż okładkowa datę dzienną wydania, gdy wskazuje 30 października.

<sup>44</sup> Data 7 marca 1946 jest późniejsza o prawie rok od daty śmierci Matuszelańskiego (o której dalej). Myślę, że Matuszelański mógł zapisać w niej końcówkę 6 (zamiast 5) ze względu na sąsiedztwo innej daty z taką końcówką: 1936 (data druku tekstu w „Filmie”). Cyfry pierwszego roku są niemal dokładnie nad cyframi 46.



Fot. 5. Strona z zielonego albumu Feliksa Matuszelańskiego: jak kręcono *Kropkę nad i*; z kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. Piotr Jamski

Na kolejnej stronie znajduje się reklama prasowa<sup>45</sup> *Urody życia* Gardana, z wymienionymi twórcami filmu, w tym Matuszelańskim jako asystentem operatora — ten wers podkreślony jest różową kredką. Pod nią są dwa wycinki. Pierwszy to list do redakcji „Filmu” od Matuszelańskiego z apelem:

<sup>45</sup> To wycinek ze s. 15 „Kina Dla Wszystkich” 1.02.1930 (nr 3). Nawiasem mówiąc, Matuszelański wymieniany był i w reklamach innych filmów — w reklamie *Zewu morza* we wkładce z końca numeru „Kina Dla Wszystkich” 15.06.1927 (s. nn.) jako „pomoc techn.”.

W celu zapoczątkowania akcji składkowej na rzecz zakupienia dla Armii — karabinu maszynowego, daru pracowników branży kinematograficznej, składam zł. 20 — i wzywam wszystkie osoby pracujące w dziedzinie filmowej w Polsce do kontynuowania tej akcji<sup>46</sup>.

Drugi to fragment obszernego reportażu (reklamowego, na pewno zamówionego przez Leo-Film) o produkcji *Zewu morza*<sup>47</sup>. Wycięty wyimek tekstu o filmowaniu lotu Nory Ney przez Steinwurzla kończy zakreślone zdanie: „W kabinie samolotu nieodłączny pomocnik Feluś składa aparat, okazuje się, że on i w powietrzu nie opuszcza szefa”. Fakt, że Matuszelański nie włożył do albumu całego tego tekstu, jedynie drobny fragment, w którym był wspomniany, świadczy, że przynajmniej ta część jego albumu ma charakter zorientowany przede wszystkim na niego samego, stanowi zbiór pamiętek własnych. O ile we wcześniejszej, głównej części kolejne materiały można było czytać jako pamiętki Matuszelańskiego z jego pracy zawodowej, w takim zawodowym planie — osobiste, a jednocześnie mające wymiar jakby oficjalny, jako dokumentacja działalności firmy, o tyle ta część, jak również część sztambuchowa, mają tylko ten pierwszy wymiar. Znamienne także, że reklama *Urody życia* nie pojawiła się w części wcześniejszej, poświęconej temu filmowi, ale tutaj, i to z podkreśleniem własnego nazwiska, dosłownym zaznaczeniem w albumie swojej obecności w świecie kina.

Kolejne strony zdają się potwierdzać taki osobisty wymiar ostatniej części. Na sąsiedniej stronie znajdują się cztery wycinki prasowe, wszystkie z analogicznymi podkreśleniami: jeden z historii Leo-Filmu z „Ekranu i Sceny”, z podkreśloną uwagą o pomocniku Steinwurzla; drugi to zdjęcie z planu *Zewu morza* (z pisma „A.B.C.”), z zakreślonym kółkiem wokół sylwetki Matuszelańskiego trzymającego koło ratunkowe z nazwą okrętu ORP „Kujawiak” (sam ten werk z filmu znajduje się we wcześniejszej części albumu); trzeci to dziennikarska relacja *Wizyta w „LEOFILMIE”* („Żywa Sztuka”), wywiad z Feliksem Matuszelańskim o zrealizowanym *Zewie morza*<sup>48</sup> i planach firmy na kolejne produkcje — pierwsze dwa wymienienia nazwiska Matuszelańskiego podkreślone; czwarty wycinek to nota *Co słyhać w wytwórniach polskich. Montaż „Urody życia”* („Kurier Film”), w której Matuszelański jest wzmiankowany jako jeden z asystentów (obok [Henryka] Korewickiego i T[adeusza?] Fiałki), pomagających reżyserowi Gardanowi i Steinwurzlowi w montażu; nazwisko Matuszelańskiego podkreślone kredką.

<sup>46</sup> F. Matuszelański, *List do redakcji*, „Film” 10.11.1938. Wypada odnotować, że data druku tej notatki, to jest doba tak zwanej nocy kryształowej, jest w kontekście treści wezwania wprost uderzająca.

<sup>47</sup> A. Stasiński, *Czy chcemy mieć własny film morski?*, „Kino Dla Wszystkich” 15.06.1927, s. 11.

<sup>48</sup> Według danych w bazie Filmpolski.pl Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi zachowało się tylko 2/3 filmu. W dziennikarskiej rozmowie Matuszelański udziela ciekawej informacji, być może w przyszłości pomocnej badaczom szukającym zaginionych polskich filmów: kopia *Zewu* sprzedana została do Chin, prowadzono także pertraktacje z dystrybutorami z USA.

Na ostatniej stronie wklejony został krótki artykuł z kroniki kryminalnej o tym, jak ukradziono Matuszelańskiemu nową jesionkę, kapelusze i białe reniferowe rękawiczki oraz o ujęciu rabusia:

Ależ od czegoś spryt filmowca! Po 10 minutach taksówka zawiozła dzielnego operatora na Kercelaka. Poszukiwania trwały krótko. W tłumie defilował jakiś drab w jego palcie, w rękę trzymał nonszalancko rękawiczki, a na głowie miał nowy kapelusz. Posterunkowy zaaresztował złodzieja, który przez tylko pół godziny cieszył się skradzionym strojem. Złodziejem okazał się Michał Kaszkowski (Dzika 62 — Cyrk), emigrant rosyjski, podający się za sztabs-kapitana armii rosyjskiej<sup>49</sup>.

Pod ostatnim wycinkiem Matuszelański spisał piórem swój biogram zawodowy, który podaje *in extenso* (rozwijając skróty w zapisie):

Zacząłem pracować z Sewerynem Steinwurzlem w kinie „Momus” W-wa Senatorska 29 (Galerja Luxemburga) dnia 15 Maja 1920 roku. W lipcu tego roku poszedłem do wojska

Od Maja 1922 roku zacząłem pracować dorywczo przy filmie *Ludzie Mroku*

Od września 1923 roku do 1924 dorywczo przy *Ślubowaniu*

[Od września] [poniżej dopisek, ręką Matuszelańskiego, ale wersalikami i nieco zmienionym pismem, w nawiasie: „MARCA” – korekta?] 1924 [roku do] 1926 na stałe w firmie „Leo-Forbert”

[Od] 26. Stycznia 1926 [do] 1926 u p. M. H. [Marii Hirszbein]

[Od] Lipca 1926 w Leo-Filmie

W roku 1922 i 1923 pracowałem w „Stelli”

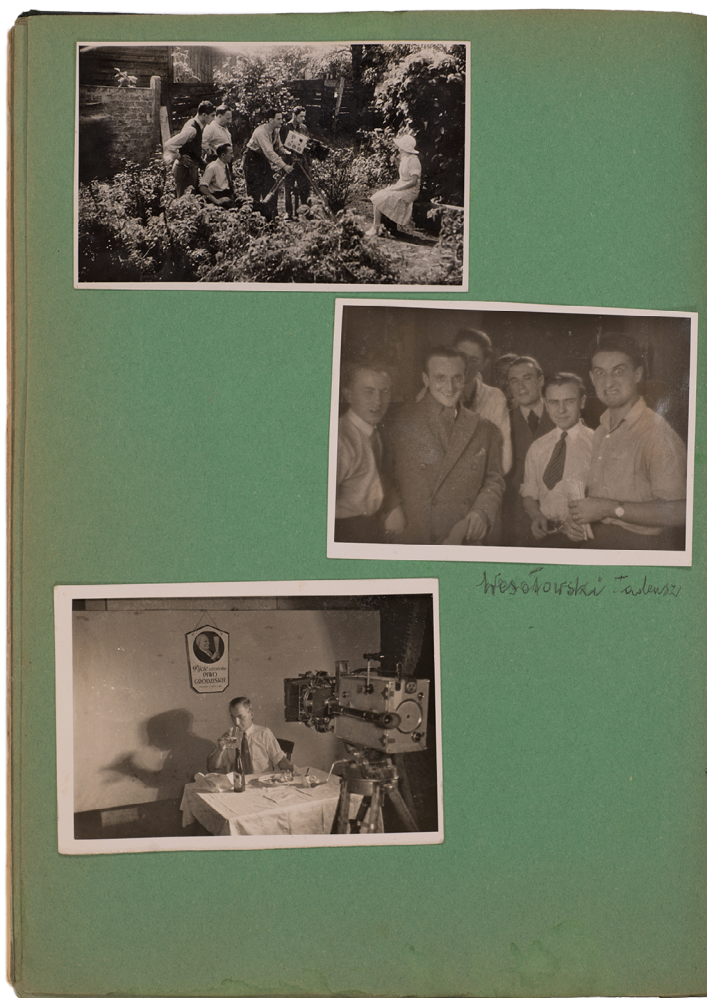
W roku 1923 i 1924 pracowałem w „Olimpii”<sup>50</sup>

Zwróćmy uwagę, że Matuszelański pominął w swoim *curriculum vitae* udział w różnych produkcjach, o których wiemy z samego albumu, choćby dokumentacji manewrów wojskowych z 1925 roku, jakby zaznaczał tylko etapy, niejako w uzupełnieniu do całego albumu. Wydaje się również znamienne, że nie dookreślił epizodu swojego życia z lata 1920 roku, gdy poszedł do wojska, czyli nie napisał nic o — najpewniej przecież — udziale w wojnie polsko-radzieckiej. Wojsko byłoby tu tylko o tyle ważne, że spowodowało wyrwę w pracy zawodowej. Można widzieć w tej zdawkowości potwierdzenie, że wymiar „osobisty” albumu ma profil głównie zawodowy, związany z pracą filmową (jakkolwiek nie można go określić jako portfolio).

Zapis kończy się w okolicach połowy strony, jej reszta jest pusta. Zwraca uwagę, że wers trzeci od dołu ma między pierwszymi słowami: „[Od] Lipca 1926” a dokończeniem: „w Leo-Filmie” długie puste miejsce, jakby pozostawione do uzupełnienia w przyszłości, przy rozwijaniu *curriculum vitae*. Niezapełnione puste miejsce w wersie dotyczącym pracy w Leo-Filmie (brak uwagi o końcu faktyczne-

<sup>49</sup> b.a., *Maskarada sztabs-kapitana w stroju operatora filmowego*, „Dobry Wieczór” 17.04.1930.

<sup>50</sup> Kino Stella mieściło się przy Marszałkowskiej 111, Olimpia — przy Marszałkowskiej 114. Zob. *Dzieje Śródmieścia*, red. K. Kazimierski *et al.*, Warszawa 1975, s. 430–431.



Fot. 6. Strona z werkami *10% dla mnie* z zielonego albumu Matuszelańskiego; autor albumu widoczny na każdym zdjęciu (na ogrodowym przykłęku za Steinwurzlem, na zdjęciu z Wesołowskim i żartującym Steinwurzlem stoi po lewej); z kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. P. Jamski

go zatrudnienia — na przykład do września 1939) oznacza, że cały zapis wykonany został przed wojną, przed wrześniem 1939 roku (i nie był uzupełniany podczas wojny ani po niej). Tyle możemy orzec z całą pewnością. Natomiast w trybie hipotezy można wskazać, że zapis ten sporządził po naklejeniu wycinka z kwietnia 1930 roku, skoro tekst zaczyna się tuż pod nim, i że w ogóle tę część albumu Matuszelański zapełnić mógł w większości w jednym czasie. Może właśnie wio-

sną 1930 roku, skoro przeważająca liczba wycinków pochodzi z okresu do 1930 roku? Mogło być tak, że nakleił ten ostatni wycinek z kroniki kryminalnej oraz wycinki ze strony wcześniejszej (z lat 1927–1930, dotyczące *Zewu morza* i *Urody życia*) i reklamę *Urody życia* w roku 1930, a najdalej w roku 1933, 1934, wtedy bowiem jeszcze poświęcał mu Matuszelański sporo uwagi (chyba ostatni raz przy wklejaniu materiałów z *10% dla mnie*). Z kolei później doklejał inne elementy na tych stronach: wycinki z 1936 (na stronie jeszcze wcześniejszej) i z 1938 roku (list do redakcji; notabene opis bibliograficzny źródła wycinka zapisany jest pismem wyraźnie innym, bardziej kształtnym, od opisu wycinków z 1927 i 1930 na tej stronie). Później — czyli kiedy? Jeszcze w latach trzydziestych, na bieżąco, z wyjątkiem wycinka z „Filmu” z adnotacją o dostrzeżeniu tekstu w Wunstorfie? Czy może zbierał wycinki, a nakleił je właśnie w czasie bliższym sporządzenia i naklejenia wycinka z „Filmu”, w trakcie wojny, w Niemczech? Czy możemy założyć, że to sam Matuszelański wkleił opisany wycinek do albumu? Notatka brzmi raczej jak wykonana dla siebie, zaskoczonego zbiegiem okoliczności odkrycia tekstu po latach, a nie jak uwaga dla na przykład adresatów listu z takim wycinkowym załącznikiem. Chyba że została ona sporządzona dla siebie, ale wysłana na przykład w maju lub na początku czerwca 1945 do domu w Warszawie z prośbą o doklejenie do albumu we właściwym miejscu.

Odnotowuję te hipotezy *pro forma*, raczej nie uda się orzec niczego w tych kwestiach z całą pewnością. W zasadzie obie wersje — i zabranie albumu do III Rzeszy, i wysyłanie wycinka do Warszawy, by ktoś dokleił go do albumu — wydają mi się równie zastanawiające. Jedna z punktu widzenia logistycznego, jak bym to nazwał, druga — z psychologicznego (wątek archiwizacyjny w korespondencji z rodziną z wiosny 1945 roku, kiedy informowano się przecież głównie o tym, kto żyje, a kto zginął). Drugiej nie podejmuję się zgłębiać; w odniesieniu do pierwszej powinienem chociażby spróbować sformułować hipotetyczne wyjaśnienie; jak mogłoby się stać, że album, tak samo jak czasopismo z 1936 roku, znajdował się z Matuszelańskim w Niemczech.

Niewiele wiemy o wojennych losach Matuszelańskiego, nie znamy też okoliczności jego śmierci. Jej rok podany jest na nagrobku rodzinnym na warszawskich Starych Powązkach (kwatera 162, rząd 2, miejsce 25) wraz ze wskazaniem miejsca śmierci:

FELIKS WŁADYSŁAW  
 † 1945 MENDEN/WESTFALIA  
 FILMOWIEC

Data ta pokrywa się z tą z dokumentów archiwalnych, z których dane widnieją w bazie Straty.pl jako informacje z aktu zgonu, wystawionego przez Polski Czerwony Krzyż: 14 czerwca 1945; zatem zmarł (wskutek choroby?) albo zginął



w jakimś wypadku tuż po wojnie<sup>51</sup>. W inskrypcji nagrobnej widnieje: Menden/Westfalia, trudno wytłumaczyć dlaczego, skoro w akcie zgonu wpisano: Paderborn. Obie miejscowości dzieli jednak zaledwie około 80 kilometrów (leżą skądinąd, zwłaszcza Paderborn, względnie blisko Wunstorfu). Może ciało Matuszelańskiego zostało przewiezione do Menden? A może rodzina otrzymała wcześniej z Menden korespondencję i sądziła, że tam musiał umrzeć, stąd napis nagrobkowy?

Irena Wiesława Matuszelańska, która w okresie nagrywania relacji historii mówionej miała 100 lat, pamiętała bardzo wiele i niekiedy bardzo szczegółowo, wielu rzeczy niestety nie mogła sobie przypomnieć, w tym nie potrafiła podać szczegółów dotyczących śmierci brata. Nie wiemy, kiedy go widziała po raz ostatni, wspominała jednak, że odprowadzała go, gdy wyruszał dokądś w jakiejś grupie osób, być może wojskowych, czy to „na Zachód” (taka wersja padła w trakcie nagrywania rozmowy), czy to (wersja z kontaktu przed nagraniem) do powstania warszawskiego<sup>52</sup>. Niestety nie udało mi się, przynajmniej na razie, zweryfikować tej wypowiedzi, potwierdzić jego udziału w jakichś działaniach czy w powstaniu 1944 roku<sup>53</sup>, a co za tym idzie — pozostaje w sferze tylko hipotez domniemanie, że początkowo pobyt w Niemczech mógł się wiązać ze statusem jeńca<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Zob. baza Straty.pl („Straty osobowe i ofiary represji pod okupacją niemiecką w latach 1939–1945”) — program Instytutu Pamięci Narodowej realizowany przez Fundację „Polsko-Niemieckie Pojednanie” w latach 2019–2021, <https://straty.pl/szukaj-osoby.php> (dostęp: 4.05.2023). To z tej bazy znamy i inne dane: datę urodzenia, nazwiska rodziców, oficjalne wyznanie. Data urodzenia to 27 czerwca 1903. Wyznanie: rzymsko-katolickie (co ma znaczenie w kontekście innego archiwium, o którym niżej). Imię i nazwisko panięńskie matki: Aniela Szelawska (skądinąd nie znajdujemy tego imienia na nagrobku rodzinnym). Imię ojca: Feliks (spoczywa w wymienionym grobie, inskrypcja na nagrobku wskazuje datę śmierci: 1932, co zgadza się z relacją Matuszelańskiej o konieczności przeprowadzenia się Matuszelańskich na Pragę do kamienicy rodzinnej w związku z problemami finansowymi po śmierci ojca).

<sup>52</sup> Przy czym muszę zaznaczyć, by rozwiać ewentualne podejrzenia o nadbudowy mitologizujące ze strony siostry, że nie była to, bynajmniej, relacja w jakikolwiek sposób uwznioślająca chwilę czy biografię Matuszelańskiego; właśnie przeciwnie: rozmówczyni wyraźnie zdystansowała się od takiej tonacji i na moje pytanie, jak pożegnała Feliksa w tak ważnym momencie, odpowiedziała, jakby nie rozumiejąc, ze wzruszeniem ramion: „zwyczajnie, tak jak pożegnanie, [...] pocałowaliśmy się, ja bardzo się bałam o niego”. Podobny charakter miał zresztą fragment rozmowy o jej pożegnaniu z narzeczonym, lekarzem, gdy ten wyruszał (na początku okupacji?) przez góry do Francji, by walczyć. Opowiadając o ostatnim spotkaniu, wydołyła dysonans: pożegnanie odbyło się u niej w domu, narzeczony zastał ją, siostrę i matkę przy praniu i wpadła mu przypadkowo do balii czapka. Bardzo było jej wówczas wstyd przed nim z powodu okoliczności pożegnania i ich konsekwencji — niezręcznej sytuacji, czuła się zażenowana. Doprawdy, w swoich opowieściach po latach lekarka nie miała skłonności do patetyzowania i nie sposób jej podejrzewać o jakiegokolwiek konfabulację.

<sup>53</sup> Chciałbym uprzejmie podziękować za pomoc kwerendową pani Marii Pałgan z Archiwum Muzeum Powstania Warszawskiego.

<sup>54</sup> Jego nazwiska nie ma, co prawda, w bazie Arolsen Archives, <https://collections.arolsen-archives.org/de/search/person/70966622?s=matuszela%C5%84ski&t=11177&p=4> (dostęp: 4.05.2023), poprosiłem jednak o kwerendę i otrzymałem od Heike Müller, której bardzo dziękuję za pomoc, skan strony z odnalezionego wykazu Polaków ubezpieczonych w zakładowej kasie chorych firmy Demag A.G. Werk



Być może jednak zakładana deportacja Feliksa Matuszelańskiego<sup>55</sup> miała inny charakter. Zastanawia zwłaszcza to, że Matuszelański na wycinku, na który zwróciłem uwagę wyżej, napisał: „Przywiozłem egzemplarz »Filmu« [...] do Wunstorfu”. Czyli zabrał z sobą stary egzemplarz pisma do III Rzeszy z Warszawy, można domniemywać: z innymi zabranymi rzeczami (w tym z albumem, jak zakładałam w tej opcji). Jako jeniec nie mógłby oczywiście nic takiego przywieźć, nawet jednego starego czasopisma, zatem deportacja odbywać się musiała w innych okolicznościach. Może na przykład z jakichś powodów zgłosił się na roboty i mógł się do wyjazdu przygotować, spakować nie tylko najpotrzebniejsze rzeczy, lecz także jakieś materiały archiwalne, a także dość spory album wzięty na wypadek, gdyby mógł okazać się ważny jako album z dokumentacją własnej pracy przedwojennej? (To ten wyjazd, szczególnie i „na Zachód”, byłby pożegnaniem zapamiętanym z lukami przez siostrę?). Wunstorf to miasto, do którego kierowano przecież wielu robotników, z bazą lotniczą, położone pod Hanowerem, wokół którego znajdowały się różne fabryki.

W każdym razie album musiałby Matuszelański mieć ze sobą od samego początku pobytu w Niemczech, już w Wunstorfie. Alternatywnym założeniem pozostaje jedynie hipoteza, jakkolwiek chwiejna, że przesłał rodzinie znaleziony w zabranym piśmie wycinek. Jeśli nie przesłał go, nie widzę innej możliwości, by wycinek znalazł się w albumie: miesiąc po jego sporządzeniu na te tereny wkroczyły wojska amerykańskie, dwa miesiące później III Rzesza skapitulowała, a kolejny miesiąc później nastąpiła śmierć Matuszelańskiego. Wydaje się zupełnie nieprawdopodobne, by zdążył on dostać się w ciągu maja do Warszawy, zająć się tu ocalałym albumem (to jest przykleić znaleziony w Niemczech wycinek) i wrócić do Westfalii przed swoją śmiercią w połowie czerwca.

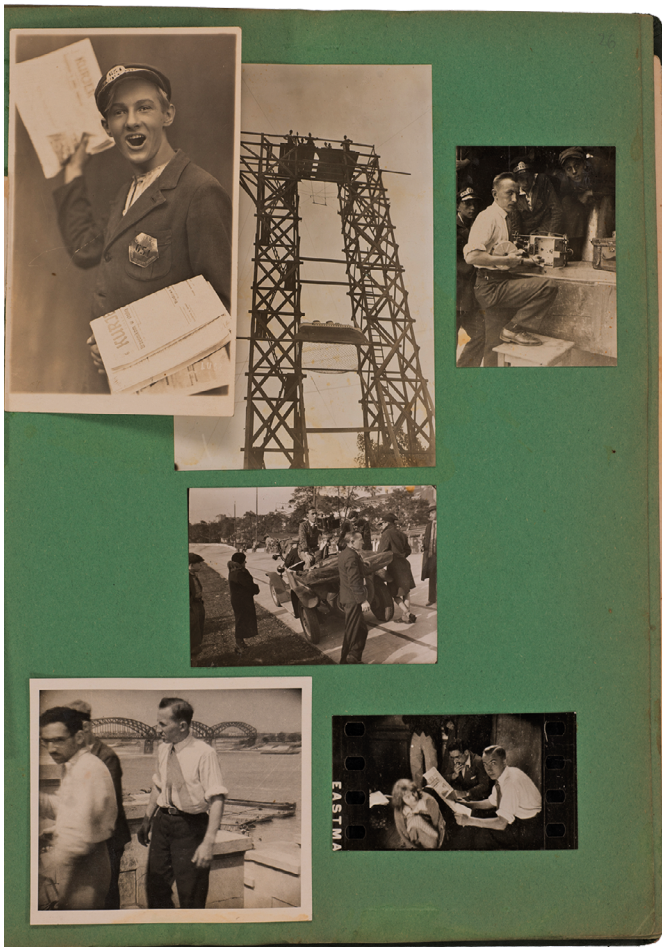
Po śmierci Matuszelańskiego album musiał wraz z innymi rzeczami zmarłego zostać zwrócony rodzinie. Stwierdzenie, że album przetrwał koniec wojny nie w Warszawie, zakopany razem z albumem brązowym, tylko w Niemczech, tłumaczyłoby pośrednio też bardzo dobry stan zachowania, zupełnie inny od stanu zachowania drugiego albumu, pociętego od wilgoci, być może piwnicznej.

---

Duisburg podczas drugiej wojny światowej (nr dokumentu ITS080). W tym wykazie widnieje nazwisko Feliksa Matuszelańskiego, ur. 27 czerwca 1903, ubezpieczonego od dnia 5 września 1944 (tak jak kilka innych osób z wykazu). Nie wiemy, czy był to jego pierwszy niemiecki zakład (musiałby zostać pojmany raczej najdalej w połowie sierpnia), czy został do niego przekierowany z innego miejsca, znalazłszy się w III Rzeszy przed powstaniem warszawskim. Brak w dokumencie daty końcowej ubezpieczenia oznacza, że w Demagu pewnie pracował do końca wojny. W Duisburgu, w którym Matuszelański przebywał widocznie we wrześniu 1944, znajdowała się centrala, firma mogła jednak wysyłać dokądś pracowników, na przykład do Wunstorfu, gdzie Matuszelański przebywał już wiosną 1945 (?).

<sup>55</sup> Imię i nazwisko: Feliks Matuszelański znajduje się na liście deportowanych w Archiwum Polskiej Misji Katolickiej w Niemczech (hamburskiej), nrl 64645 — według danych z przywołanej wyżej bazy Straty.pl. Nie ma jednak pełnej pewności, czy nie jest to zbieżność nazwisk. Niestety brak w tym rekordzie bazy innych danych (w tym na przykład daty deportacji).

Irena Matuszelańska w 1958 roku pokazywała album środowisku historyczno-filmowemu, czego śladem jest artykuł Stefanii Beylin. Artykuł ten zapewne zwrócił uwagę pracowników Centralnego Archiwum Filmowego, którzy poprosili Matuszelańską o wypożyczenie. Nie wiemy, jak bardzo ówczesny kształt albumu różnił się od tego z początku XXI wieku, sądzę, że nie miał jeszcze wtedy co najmniej kilku elementów wprowadzonych przez Matuszelańską: podpisów przy niektórych werkach, omówionego zdjęcia Matuszelańskiego na jednej z kart sztambuchowych, być może nie miał także włożonych do środka niektórych programów, fotosów — zwłaszcza tych przechowywanych luzem u końca albumu.



Fot. 7. Materiały dotyczące *Legionu ulicy* na karcie zielonego albumu Feliksa Matuszelańskiego; na dwóch dolnych zdjęciach (fotogramie i stykówce) widoczny autor albumu; z kolekcji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, fot. Piotr Jamski

Pozostaje frapujące pytanie: kiedy Matuszelańska naniosła uwagi przy zdjęciu portretowym Hirszbein? Gdy zapytałem o to w 2014 roku, nie potrafiła odpowiedzieć precyzyjnie. Może wykonała je niedługo przed przekazaniem albumu do Muzeum Historii Żydów Polskich? Ponieważ bardzo zależało jej, ze względu na Marię Hirszbein, na oddaniu obiektu do kolekcji, wyakcentowała napisem obecność producentki w albumie? Może jednak zrobiła tak pod koniec lat pięćdziesiątych (w trakcie wywiadu skłaniała się ku tej wersji)? W tekście Stefanii Beylin nie ma jednak wątku Hirszbein, a pewnie by się krytycznie narzucał, gdyby wewnątrz znalazła ten napis. Z kolei już w archiwalnej dokumentacji fotograficznej istnieje opis brzmiący bardzo podobnie do tego z albumu, jakby jego synteza: „Maria Hirszbein, wł. Leo-Film z psem »Czwartkiem«. Zginęła w getcie warsz.”. Przy czym opisem tym został opatrzony w dokumentacji portret Marii Hirszbein otwierający album, a nie ten portret, pod którym znajduje się w albumie napis — takie przesunięcie byłoby chyba dziwne. Dodatkowo są to informacje dość podstawowe, które równie dobrze mogły w 1958 roku zostać podane przez Matuszelańską archiwistom przy wypożyczeniu.

Kiedy dziś patrzymy całościowo na ten album, obiekt ze zbiorów Muzeum Historii Żydów Polskich, przejmująca inskrypcja Matuszelańskiej przy zdjęciu Hirszbein w zasadzie wydobywa jej wątek przed inne, profiluje odbiór. Album Matuszelańskiego, mający pierwotnie charakter obrazu własnej drogi zawodowej i albumu pamiątkowego, a ewoluujący z biegiem lat w stronę archiwaliów ukazującego działalność wytwórni Leo-Film, stał się albumem upamiętniającym zabitą w Zagładzie Marię Hirszbein.

Nie można jednak wykluczyć, że Matuszelańska swoim napisem tylko uwypukliła rys kommemoratywny albumu, że był on obecny już w kształcie albumu nadanym mu przez Matuszelańskiego. Zależy, jak odczytywać samo zamieszczenie portretu Hirszbein na stronie wstępnej (i to z domniemaną datą założenia albumu). Nie wiemy, kiedy Matuszelański go wkleił. Jeśli uczynił to w latach dwudziestych lub trzydziestych, to kłaniał się szefowej w swoim albumie. Ale może wkleił portret właśnie dopiero po śmierci Hirszbein, po tragicznym warszawskim lecie 1942 roku, oddając jej w ten sposób pośmiertny hołd?

## **FELIKS MATUSZELAŃSKI'S ALBUMS: PERSONAL COLLECTION — DOCUMENTATION OF MOVIES — COMMEMORATION OF MARIA HIRSZBEIN**

### Summary

In the collection of the Museum of the History of Polish Jews POLIN is an album that contains various paper documents, such as programmes, leaflets on several pre-war films, as well as photographs of the films and their sets. There are also cards with commemorative writings (stambuch) sewn into

the initial section. These are mainly materials from the production of the Warsaw-based Leo-Film studio, headed since 1926 by Maria Hirszbein, one of the most important institutions of its kind in pre-war Poland. The author of this article describes this unusual artefact, trying to show its multi-layered nature. Matuszelański's album, originally intended as a reflection of his own professional way and an album of memorabilia, and evolving over the years into an archive showing the activities of the Leo-Film studio — in its present form it is an album in memory of Maria Hirszbein, who was perished in the Holocaust.

**Keywords:** Feliks Matuszelański, Maria Hirszbein, Leo Forbert, Seweryn Steinwurzlel, Leo Film, film production, interwar period, stammbuch, Holocaust