

GWIAZDY DRUGIEJ RZECZYPOSPOLITEJ

Stawomir Koper



BELLONA

Sławomir Koper

GWIAZDY
DRUGIEJ RZECZYPOSPOLITEJ

BELLONA

Warszawa

Projekt okładki i stron tytułowych:
Anna Damasiewicz

Redaktor prowadzący:
Zofia Gawryś

Redaktor techniczny:
Beata Jankowska

Korekta:
Ewa Grabowska

Dołożyliśmy wszelkich starań celem ustalenia autorstwa i stanu prawnego materiałów ilustracyjnych zamieszczonych w tej książce. Ewentualni właściciele praw autorskich, do których mimo wysiłków nie udało się nam dotrzeć, proszeni są uprzejmie o kontakt z Działem Redakcyjnym Wydawnictwa Bellona.

Copyright © by Bellona Spółka Akcyjna, Warszawa 2013

Zapraszamy na strony
www.bellona.pl, www.ksiegarnia.bellona.pl

Dołącz do nas na Facebooku
www.facebook.com/Wydawnictwo.Bellona

Nasz adres: Bellona SA
ul. Bema 87, 01-233 Warszawa
Księgarnia i Dział Wysyłki: tel. 22 457 03 02,
22 457 03 06, 22 457 03 78
faks 22 652 27 01
e-mail: biuro@bellona.pl
www.bellona.pl

ISBN 978-83-11-12723-4

Od autora

Podobno większość autorów we wstępach do swoich książek wychwala własne dzieła pod niebiosa albo wyjaśnia, dlaczego są nudne. Ja mam jednak do tego inne podejście i z reguły tłumaczę swoje subiektywne wybory. Nie inaczej jest również w przypadku książki, którą mają Państwo przed sobą. Tytuł *Gwiazdy Drugiej Rzeczypospolitej* zobowiązuje, ale właściwie każdy z czytelników zaproponowałby inny dobór bohaterów. Okres międzywojenny był bowiem tak bogaty w osobowości sceny i ekranu, że bardzo trudno sporządzić tę jedną, ostateczną listę. Ja miałem jeszcze dodatkowy kłopot, że o niektórych ulubieńcach publiczności pisałem już wcześniej i nie chciałem się powtarzać. Byłoby bowiem skrajną nieuczciwością oferować czytelnikowi po raz drugi ten sam materiał pod szyldem nowej książki. Problem taki sam sobie zresztą stworzyłem, ale gdy przystępowałem do pisania pierwszych książek o czasach Drugiej Rzeczypospolitej, nie podejrzewałem, że powstanie cały cykl. Gdybym wówczas miał tę wiedzę, zapewne inaczej podzieliłbym materiał.

Ale stało się i nie da się już tego odwrócić. Na początek podam zatem listę nieobecnych w niniejszej książce wraz z kilkoma słowami wyjaśnienia. Nie znajdują w niej Państwo Hanka Ordonówny,

Fryderyka Jârosyego i Jana Kiepurę. Owszem, ci artyści byli gwiazdami pierwszej wielkości, ale poświęciłem im już wiele miejsca w *Życiu prywatnym elit artystycznych Drugiej Rzeczypospolitej*. Osobą Marii Morskiej zająłem się we *Wpływowych kobietach Drugiej Rzeczypospolitej*, a postacią Miry Zimińskiej--Sygietyńskiej w *Życiu artystek w PRL*. Co prawda, ta ostatnia pozycja dotyczy późniejszej epoki, ale w rozdziale o szefowej „Mazowska” dużo pisałem o jej

przedwojennych losach.

Nie ukrywam jednak, że prowadząc selekcję do *Gwiazd Drugiej Rzeczypospolitej*, część potencjalnych bohaterów pominąłem z rozmysłem. Zamierzam bowiem poświęcić im uwagę w oddzielnej książce, która jeszcze w tym roku powinna ukazać się nakładem wydawnictwa Bellona. Publikacja ta przybliży życie naszych elit pod okupacją niemiecką i sowiecką, z tego też powodu zdecydowałem się przenieść do niej rozdziały poświęcone osobom: Iny Benity, Heleny Grossówny, Adolfa Dymyzy i Mieczysława Fogga. Ich okupacyjne losy były niezwykle dramatyczne i zasługują na szersze opisanie, a w książce o czasach Drugiej Rzeczypospolitej mogłyby zostać tylko szkicowo zarysowane.

Na koniec pojawił się problem, z którym praktycznie borykam się przy każdej mojej książce. Opisy życiorysów moich bohaterów rozrastają się w trakcie pracy nad nimi i z powodów edytorskich zmuszony jestem ograniczać ich liczbę. Tak było podczas pisania *Wpływowych kobiet Drugiej Rzeczypospolitej*, gdzie z gotowego maszynopisu usunąłem trzy rozdziały (o Toli Mankiewiczównie, Lodzie Halamie i Zuli Pogorzelskiej), które umieściłem w tej publikacji. Zrezygnowałem natomiast z przedstawienia sylwetek Arnolda Szyfmana, Leona Schillera i Juliusza Osterwy. Ale nic straconego, dzięki temu narodził się pomysł na kolejną książkę poświęconą ludziom teatru. A to niezwykle ciekawy temat, zdecydowanie zasługujący na odrębne potraktowanie.

Wracając do książki, którą mają Państwo przed sobą, starałem się w niej przedstawić mozaikę artystów polskiego teatru i kina okresu międzywojennego. Mamy zatem genialnego Stefana Jaracza i największe gwiazdy kabaretu i rewii: Zulę Pogorzelską i Lodę Halamę. A także wspaniałe aktorki filmowe, na zawsze kojarzące się z tą epoką: Jadwigę Smosarską i Tolę Mankiewiczównę. Nie mogło oczywiście zabraknąć miejsca dla czołowych amantów polskiego kina: Eugeniusza Bodo i Aleksandra Żabczyńskiego. Oddzielne rozdziały poświęciłem zapomnianym już ulubieńcom międzywojennej publiczności: Antoniemu Fertnerowi i

Konradowi Tomowi. Mało kto już bowiem pamięta, że Fertner, uznawany za „komika doskonałego”, grał w pierwszych polskich produkcjach filmowych, a Tom był najwszechstronniejszym artystą lat międzywojnia. I że to właśnie on jest autorem niezapomnianego dialogu *Sęk*, który do dzisiaj bawi publiczność.

A zatem „powróćmy jak za dawnych lat” do świata, którego już nie ma, a który tak bardzo bawił i wzruszał. Do epoki, która na zawsze pozostała na płytach, taśmach filmowych i w relacjach świadków.

Sławomir Koper

Rozdział 1

W KRĘGU ROZRYWKI DRUGIEJ RZECZYPOSPOLITEJ

Warszawiacy z Krakowa

Już w pierwszych latach odrodzonej Rzeczypospolitej Warszawa stała się dla artystów prawdziwą ziemią obiecaną. W stolicy działały najbardziej znane sceny teatralne, siedzibę miały wytwórnie filmowe, to tutaj odbywały się najważniejsze wydarzenia kulturalne. Artyści w Warszawie zarabiali najlepiej, a zdobycie stołecznego uznania automatycznie przekładało się na ogólnopolskie sukcesy.

Była to zasadnicza nowość w życiu kulturalnym kraju, ponieważ dotychczas rosyjska cenzura krępowała Warszawę, która pozostawała w tyle za Lwowem i Krakowem. Autonomia polityczna panująca w Galicji zaowocowała swobodą artystyczną, o jakiej mogli tylko marzyć stołeczni artyści. Szczególnie stało się to widoczne w dziedzinie teatru, inna sprawa, że osiągnięcia krakowskiej sceny okresu Młodej Polski były ewenementem w dziejach krajowej kultury. Pod Wawelem rozpoczynali kariery: Juliusz Osterwa, Leon Schiller, Ludwik Solski, Karol Adwentowicz, Kazimierz Junosza-Stępowski, Stefan Jaracz,

Józef Węgrzyn. Z Krakowa pochodził również pewien ambitny absolwent filozofii, którego pasją życiową okazała się scena. Był nim późniejszy założyciel stołecznego Teatru Polskiego Arnold Szyfman.

„Reorganizacja Szkoły Sztuk Pięknych - wspominał Tadeusz Boy-Żeleński - sprowadza wraz z młodymi profesorami, a starymi »paryżanami«, powietrze Francji. Mroczne pracownie,

gdzie walały się bezużyteczne już po śmierci Matejki szyszaki, miecze i kolczugi, zmieniają się pod wpływem nowych prądów impresjonizmu w królestwo słońca, światła, koloru, pejzażu. Nowy dyrektor teatru, Tadeusz Pawlikowski, szeroko otwiera scenę krakowską dla młodych, a zarazem otwierają dla najgłośniejszych nazwisk z zagranicy; co tydzień dostarcza nowego wstrząsu i nowego tematu do niekończących się dyskusji. Wraca z Paryża po kilkuletnim pobycie Wyspiański; z Paryża wprost z Théâtre Libre przyjeżdża Zapolska. Przybyszewski, zelektryzowany swoimi pierwszymi utworami *Młode Niemcy*, przybywa z wędrówki przez Skandynawię, Paryż i Hiszpanię, aby osiąść w Krakowie. W ciągu kilku lat fizjonomia Krakowa zmienia się do niepoznaki”¹.

Pod dyрекcją Tadeusza Pawlikowskiego w Teatrze Miejskim (obecnie Teatr imienia Słowackiego) wystawiano utwory: Wyspiańskiego, Przybyszewskiego, Micińskiego, Rydla i Kisielewskiego. W każdą sobotę odbywała się premiera (!), zdarzało się, że nieudana inscenizacja natychmiast schodziła z afisza. Podobnie było za dyrekcji Józefa Kotarbińskiego, kiedy na scenie pojawiły się: *Wesele*, *Wyzwolenie* i *Bolesław Śmiały* Wyspiańskiego. Te nowatorskie utwory dla większości współczesnych były niezrozumiałe, ich premiery nie zaryzykowałby żaden szanujący się dyrektor teatru. Kotarbiński się odważył, i chwala mu za to.

Za jego kadencji na krakowskiej scenie wystawiano również niegrywane wcześniej ze względów politycznych utwory sceniczne Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Miejscowa publiczność szybko uznała to za rzecz naturalną i niebawem pojawiły się satyryczne przeróbki dzieł wieszczów. Nie potrafili tego zrozumieć przybysze z Warszawy, dla których inscenizacje dramatów romantyków były świętością, na taki repertuar nigdy bowiem nie zezwoliłaby carska cenzura.

Po odzyskaniu niepodległości Kraków jednak opustoszał. Do Warszawy przenieśli się nie tylko aktorzy, ale również następca Kotarbińskiego, Ludwik Solski. Do stolicy podążyli także recenzenci z Boyem na czele i trudno wyobrazić sobie stołeczne życie kulturalne bez krakowskiego desantu.

Warszawska mozaika teatralna

W latach międzywojennych w stolicy działało aż sto osiemdziesiąt pięć scen, zdecydowana większość miała jednak efemeryczny charakter. Tylko pięć z nich utrzymało się przez cały okres istnienia Drugiej Rzeczypospolitej (Opera, teatry: Narodowy, Letni, Polski, Mały), a dwadzieścia jeden działało minimum przez cztery sezony.

Władze stolicy finansowały cztery sceny: Operę, Teatr Narodowy, Letni oraz działający na Pradze zespół Teatru Popularnego. Zarządzała nimi Generalna Dyrekcja Teatrów Miejskich.

Na własny rachunek i ryzyko przedsiębiorców funkcjonowały natomiast teatry prywatne (Polski, Ateneum, Kameralny), okazjonalnie tylko korzystające z pomocy władz miejskich. Najważniejszą rolę odgrywał Teatr Polski pod zarządem Arnolda Szyfmana, od 1918 roku połączony ze sceną Teatru Małego.

Własne zespoły tworzyli również wybitni aktorzy, w ten sposób powstał teatr Ateneum Stefana Jaracza, Reduta Juliusza Osterwy czy teatr Marii Malickiej.

„Sztuka, która robiła klapę - tłumaczył Antoni Słonimski - mogła położyć cały teatr i byt wielu rodzin aktorskich zależał bezpośrednio od gatunku dowcipu i pomysowości komediopisarza. Gdy wystawiłem moją *Rodzinę* w teatrze u Jaracza, pierwsze parę przedstawień miało, nie wiedzieć czemu, kasy dość mizerne. Gdyby *Rodzina* wtedy padła, teatr trzeba byłoby zamknąć. Na szczęście rozkręciło się i był to jeden z największych sukcesów kasowych dwudziestolecia”².

Na kondycji warszawskich scen fatalnie odbił się wielki kryzys z lat 1929-1933. Upadła większość teatrów prywatnych, a stołeczny magistrat wyłączył z budżetu miasta finansowanie wybranych teatrów. Aby jednak zapewnić im istnienie, powierzano je prywatnym przedsiębiorcom w zamian za stałą roczną opłatę.

W 1933 roku powołano do życia Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej, które miało opiekować się najważniejszymi teatrami stolicy. Jako pierwszy przejęty został Teatr Polski wraz z Małym, a następnie do koncernu włączono teatry miejskie (bez Opery). Dyrektorem generalnym został Arnold Szyfman.

Działalność TKKT przyniosła udane efekty artystyczne, ponieważ pod jednym zarządem znalazł się unikatowy w skali europejskiej zespół aktorski. Wielcy aktorzy starszego pokolenia: Ludwik Solski, Karol Leszczyński, Józef Węgrzyn, Kazimierz Junosza-Stępowski, Aleksander Węgierko. I młode, wschodzące gwiazdy: Jadwiga Smosarska, Zofia Kajzerówna, Lidia Wysocka, Elżbieta Barszczewska, Nina Andrycz, Jan Kreczmar czy Jacek Woszczerowicz.

Poza koncernem pozostała jednak większość teatrów prywatnych, w 1939 roku w Warszawie działało dziewiętnaście stałych zespołów teatralnych. Szczególną pozycję zajmowało Ateneum Jaracza, uważane w tym czasie za najlepszą scenę stolicy. Doskonałą opinią cieszył się również Kameralny Adwentowicza, swoich sympatyków miała Reduta Osterwy. Subsydiami miejskimi nie objęto teatru operetkowego (działającego jako Teatr 8.15), podobnie jak scen kabaretowych.

W mozaice teatralnej Warszawy nie mogło zabraknąć scen żydowskich, ludność wyznania mojżeszowego stanowiła bowiem trzecią część stołecznej populacji. W ostatnich miesiącach przed wybuchem drugiej wojny światowej działały trzy zespoły, z których najważniejszy był Warschawer Jidiszer Kunst-Teater Idy Kamińskiej (dawny Teatr Nowości przy ulicy Bielańskiej). W bibliotece Instytutu Nauk Judaistycznych przy Tłomackie 3/5 działał teatr Jonasa Turkowa i Diany Blumenfeld, kierujący przekaz do żydowskiej inteligencji. Widzowie żądni typowej rozrywki mogli liczyć na teatr Scala przy ulicy Dzielnej. Wystawiano tam rewie i musicale, występowała również para popularnych komików: Dżigan i Szumacher.

O wieloetniczności przedwojennej Warszawy świadczy

również istnienie Rosyjskiego Studia Dramatycznego przy Nowym Świecie 19. Publiczność i krytycy doceniali kameralną scenę, a szczególnie osobę dyrektora, reżysera i głównego aktora Bazylego Sikiewicza. Uczeń wielkiego Stanisławskiego potrafił przełamać antyrosyjską fobię panującą w stolicy po ponad stu latach okupacji.

Nie tylko Warszawa

Świetność krakowskiej scenie usiłował przywrócić Teofil Trzcziński, jeden z filarów Zielonego Balonika. Wydawał się być właściwym człowiekiem na właściwym miejscu, nie bał się ryzyka i jako pierwszy w Polsce wprowadził do repertuaru Witkacego (*Tumor Mózgowicz*, kwiecień 1921 roku). Zasłynął również znakomitymi interpretacjami *Dziadów* i *Kordiana*, a w historii polskiego dramatu zapisał się inscenizacją *Odprawy posłów greckich* na dziedzińcu Wawelu.

„Zygmuntowski renesansowy Wawel - pisał Karol Frycz - jako ramy i pierwszy polski utwór sceniczny odrodzenia w wielkim stylu - jako treść; klasyczne formy obojga złączyły się w harmonię doskonałą”³.

W mistrzowski sposób wykorzystano możliwości plenerowej inscenizacji, grę świateł, dźwięki dzwonów i zegarów, wspaniałą architekturę. Było to wydarzenie na skalę europejską, coś, czego jeszcze Polska nie oglądała.

Następca Trzczińskiego, Zygmunt Nowakowski zaprezentował *Balladynę* w dekoracjach Zofii Stryjeńskiej, Juliusz Osterwa (objął dyрекcję w 1933 roku) natomiast zacierał granice epok, przybliżając przekaz do współczesności. Wsławił się ściągnięciem pod Wawel Hanki Ordonówny, usiłując zrobić z niej aktorkę dramatyczną. Przy okazji wdał się z nią w romans, a sensacja towarzysząca związkowi wpłynęła na zwiększenie popularności sceny. W ostatnich latach Drugiej Rzeczypospolitej w fotelu dyrektora zasiadł inny weteran Zielonego Balonika - Karol Frycz.

Kolejnym silnym ośrodkiem życia teatralnego w okresie

międzywojennym był Lwów. W pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości Teatr Miejski nie potrafił jednak nawiązać do dawnych tradycji.

„Lwów, w dobie zaborów jedno z najżywotniejszych ognisk polskiej kultury, schodzi obecnie, za czasów Najjaśniejszej Rzeczypospolitej, powoli, ale konsekwentnie na psy”⁴.

Większość dawnego zespołu umarła lub wyjechała do stolicy (Ludwik Solski, Irena Solska, Karol Adwentowicz), a z wybitnych aktorów pozostał tylko Roman Żelazowski. Znakomity pedagog i reżyser został w 1918 roku pierwszym dyrektorem działu dramatycznego Teatru Miejskiego; przedstawienia odbywały się nawet w warunkach oblężenia i wojny z Ukraińcami.

Najważniejszym problemem lwowskiego teatru okazały się jednak braki kadrowe. Scena „kisła w prowincjonalizmie”, a sytuację zmienił dopiero w sezonie 1930/1931 Leon Schiller. Ściągnął on ze stolicy własnych reżyserów (Wacława Radulskiego i Edmunda Wiercińskiego), znakomitym posunięciem okazało się również zaangażowanie początkującego scenografa Władysława Daszewskiego.

Pochodzący ze spolszczonej austriackiej rodziny Schiller (właściwie Leon Schiller de Schildenfeld) zaczynał karierę jako piosenkarz w Zielonym Baloniku. Pod koniec pierwszej wojny światowej zadebiutował jako reżyser w stołecznym Teatrze Polskim, następnie prowadził eksperymentalny Teatr imienia Wojciecha Bogusławskiego.

„Schiller - uważał Edward Csató - który przez całe życie raz po raz popadał w konflikty ze swoimi partnerami na kierowniczych stanowiskach, co prowadziło nawet do zrywania starych przyjaźni, jednocześnie posiadał umiejętność tworzenia dokoła siebie zaprzysiężonej gromadki ni to przyjaciół, ni to wielbicieli, ni to uczniów”⁵.

We Lwowie Schiller rozwinął koncepcję teatru monumentalnego, przygotował znakomite inscenizacje wielkich romantyków (*Kordian*, *Dziady*, *Sen srebrny Salomei*). Sukcesy zdecydowały o powierzeniu mu stanowiska dyrektora, zarządzał wówczas trzema lwowskimi scenami (teatrami:

Miejskim, Rozmaitości i Małym). Niestety, przy okazji dał o sobie znać jego trudny charakter: trwał wielki kryzys, a Schiller nie potrafił dojść do porozumienia ze strajkującymi aktorami. Jego miejsce zajął Wiłam Horzyca (spolonizowany Czech, właściwie Wiłam Horitza), ale umożliwił Schillerowi realizację jego koncepcji w trybie „reżyserii gościnnych”.

Nie był to jednak koniec problemów Schillera nad Pełtwią. Podpisał jakąś pacyfistyczną ulotkę i oskarżono go o szpiegostwo na rzecz ZSRR. Został zatrzymany, a podczas rewizji znaleziono wydawnictwa dotyczące sowieckiego życia teatralnego. Zwolniono go dopiero po interwencji Horzycy w Warszawie, a nowe zatrudnienie znalazł w stołecznym Ateneum. Powracał jednak gościnnie do Lwowa.

Horzyca stworzył w mieście nad Pełtwią interesującą scenę teatralną, wystawiając ambitny repertuar i zapraszając do współpracy znakomitych artystów. Najważniejszymi jego inscenizacjami były: *Powrót Odysa*, *Samuel Zborowski*, *Nie-Boska Komedia*, *Kleopatra*. Po jego dymisji w 1937 roku teatr lwowski ponownie spadł do poziomu prowincjonalnej sceny bez większego znaczenia.

W 1939 roku zawodowe teatry działały w piętnastu miastach Polski. Były to zespoły o bardzo różnym charakterze, ale czasami nawet stosunkowo niewielkie ośrodki mogły się pochwalić profesjonalną sceną (Łuck). Polski teatr nie odzyskał jednak kondycji sprzed wielkiego kryzysu, a zlikwidowane wówczas zespoły z reguły nie wznowiły już działalności.

Teatralni recenzenci

W czasach kiedy nie istniała jeszcze telewizja, a radio dopiero zdobywało popularność, rolę podstawowego informatora o wyda-rzeniach kulturalnych odgrywały recenzje prasowe. Cieszyły się one ogromnym zainteresowaniem, a pisali je najlepsi publicyści. W fotelach krytyków zasiadali bowiem: Lechoń, Słonimski, Boy-Żeleński, Wierzyński, Irzykowski czy Krzywicka. Dwaj pierwsi poznali się nawet dzięki recenzji

teatralnej.

„Pisywaliśmy obaj do »Sowizdrzała« - wspominał Słonimski. - Lechoń podpisywał się »Pawie Pióro«, a ja kryłem się pod pseudonimem »Prorok«. Redakcje pism miały wtedy stałe miejsca w krzesłach. Gdy siadłem w swoim fotelu, nachylił się nade mną chudy młodzieniec w przekrzywionych binoklach i spytał: Czy pan Prorok? Jestem Pawie Pióro”⁶.

Zdecydowanie największą gwiazdą był jednak Tadeusz Boy--Żeleński. W 1923 roku otrzymał propozycję objęcia stanowiska recenzenta teatralnego. „Kurier Poranny” zaoferował mu wysokie wynagrodzenie (podobno aż pięć tysięcy złotych miesięcznie) i Żeleński mógł zająć się tym, co najbardziej lubił.

Boy był zawsze apolityczny, ale współpraca z gazetą o pilsudczykowski charakterze ściągnęła na niego ataki obozu narodowego. Zarzucano mu, że jako były recenzent powszechnie szanowanego krakowskiego „Czasu” związał się teraz z „jedynym wśród prasy polskiej domem publicznym”. Żeleński miał możliwość wyboru, oferty otrzymał od kilku innych wydawców, ale „Kurier Poranny” złożył najlepszą propozycję, nie bez znaczenia była też ogólnie znana stabilność finansowa gazety.

Pewien problem stanowiły natomiast zasady ukazywania się recenzji. Przedstawienia odbywały się wieczorami, a relacja musiała się znaleźć w porannym wydaniu. Inaczej niż w Krakowie, gdzie „recenzję pisało się nazajutrz, a ukazywała się na trzeci dzień. W spieszącej się (nie wiadomo do czego?) Warszawie pisze się tuż po przedstawieniu, aby widz teatralny, przespawszy się po premierze, już przy śniadaniu wiedział, co o niej myśleć”.

Dlatego Boy początkowo pisał recenzje w redakcji zaraz po przedstawieniu, ale później opracował inną metodę: nazajutrz po premierze zamieszczał krótką notatkę, a właściwą opinię publikował kilka dni później.

Współpraca z „Kurierem Porannym” została przerwana w 1931 roku; Boy przeniósł się wówczas do krakowskiego „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”. Po trzech latach wrócił na łamy macierzystej gazety, jednak już na gorszych

warunkach finansowych.

Boy był niezwykle płodnym recenzentem, a jego teksty wydane w kolejnych tomach *Flirtu z Melpomeną* (i nie tylko) znacznie przekraczają formę zwyczajowej krytyki teatralnej. To symbol Warszawy tamtych dni, jej problemów, radości i smutków.

Początki X Muzy

Pierwszy pokaz filmowy na ziemiach polskich odbył się 18 lipca 1896 roku, w warszawskiej Resursie Obywatelskiej przy Krakowskim Przedmieściu. Trzy lata później, przy Piotrkowskiej w Łodzi, bracia Władysław i Antoni Krzemińscy założyli pierwsze stałe kino (Gabinet Iluzji). W 1902 roku Kazimierz Pruszyński nakręcił pierwsze filmy inscenizowane (*Powrót birbanta, Przygoda dorożkarza*), w głównej roli wystąpił początkujący wówczas aktor, Kazimierz Junosza-Stępowski. Nowa dziedzina sztuki szybko zdobywała popularność, a szczególne zainteresowanie wzbudzały pokazy na prowincji. Entuzjazm widzów był tak ogromny, że gdy w maju 1903 roku w Siedlcach zabrakło biletów, doszło do regularnych rozruchów. Rok później bracia Krzemińscy uruchomili pierwsze stałe kino w stolicy (Bioscop), jego widownia liczyła dwieście sześćdziesiąt miejsc. Niebawem w Łodzi Teodor Junod, Szwajcar z pochodzenia, otworzył Teatr Iluzji „Urania”, nie podejrzewając zresztą, że jedną z największych gwiazd nowej sztuki zostanie jego syn, Eugeniusz Bodo.

W 1908 roku nakręcono pierwszy polski film fabularny, *Antoś po raz pierwszy w Warszawie*, z Antonim Fertnerem w roli głównej. Obraz trwał siedem minut, nieco dłuższa okazała się *Pruska kultura* z tego samego roku, najstarszy zachowany do dzisiaj film polski.

Początkującej kinematografii potrzebni byli producenci z prawdziwego zdarzenia, a pierwszym z nich okazał się Aleksander Hertz. Był typem wizjonera, jego wytwórnia

filmowa Sfinks jeszcze przed wybuchem pierwszej wojny światowej zaplanowała sfilmowanie *Pana Tadeusza*. Zaskakiwały również pomysły innych producentów, Kosmofilm zrealizował *Halkę* (w czasach niemego kina!). Często podczas projekcji tego filmu akompaniator grał muzykę Moniuszki.

Planowano nawet ekranizację *Potopu* - na co wyraził zgodę Henryk Sienkiewicz. Nakręcono kilka scen do epizodu zatytułowanego *Obrona Częstochowy*, jednak na dalsze zdjęcia nie zgodziły się władze carskie. Warto jednak przypomnieć obsadę tej pierwszej ekranizacji: w rolę Kmicica wcielił się Bronisław Oranowski, Wołodyjowskim był Stefan Jaracz, Marię Dulębę zaś obsadzono w roli Oleńki.

Pionierskie lata kinematografii wykreowały jej wizerunek jako rozrywki plebejskiej, przeznaczonej dla mało wymagającego odbiorcy. Podobno aż dziewięćdziesiąt procent publiczności stanowili widzowie pochodzenia robotniczego, powszechnie zresztą uważano film za rozrywkę godną kucharek i służących. W rzeczywistości jednak ówczesny „Europejczyk kina używał, ale się go wstydził” i film na stałe zagościł w masowej kulturze. Inna sprawa, że niektórzy mieli kłopoty z jego percepcją, a jednym z nich był Tadeusz

Boy-Żeleński. Narzekał na konieczność ciągłego patrzenia w ekran i nie rozumiał zasad rządzących sztuką filmową:

„Boy nie rozumiał skrótów filmowych - wspominała Irena Krzywicka - i co chwila zadawał komiczne pytania: »Ale czyja to noga? - Dlaczego ni z tego, ni z owego koła pociągu?« itd. Ci z publiczności, którzy nas słuchali, musieli mieć wrażenie, że siedzi obok kompletny głupek”⁷.

Kłęką zakończyło się nakłonienie Boya do obejrzenia komedii Chaplina. Człowiek, uważany przez wielu za najdowcipniejszą osobę w Polsce, na filmie z Chaplinem nie uśmiechnął się ani razu!

Na początku lat dwudziestych w Polsce funkcjonowało ponad siedemset kin, powstawały wielkie ekranizacje klasyki literatury polskiej, zadziwiał rozmach producentów.

Zrealizowano wreszcie *Pana Tadeusza* (około jednej trzeciej filmu zachowało się do dzisiaj), jednak krytyka przyjęła film

chłodno. Niechętnie ustosunkował się do niego również Piłsudski, co w mało przyjemny sposób dał odczuć jego reżyserowi (Ryszardowi Ordyńskiemu). Ale Marszałek preferował barwne kreskówki Disneya i nie przepadał za ekranizacjami polskiej klasyki.

Skandalem zakończyła się natomiast ekranizacja *Przedwiośnia* Żeromskiego, autorzy zmienili zakończenie i zbyt wiele uwagi poświęcili romansowemu perypetiom Cezarego Baryki. Kolejną porażką okazało się sfilmowanie *Chłopów* Reymonta, niewiele lepiej przyjęto *Wierną rzekę* (jako *Rok 1863*) oraz *Mogilę nieznanego żołnierza* Andrzeja Struga. To właśnie po tej premierze Antoni Słonimski zauważył z przekąsem, że „każdy nowy film to nowa mogiła nieznanego reżysera”.

Ekranizacje dzieł polskiej literatury cieszyły się powodzeniem, ale publiczność zdecydowanie preferowała filmy typowo rozrywkowe. Na ogół grywali w nich doświadczeni aktorzy teatralni, chociaż krytycy narzekali na infantylnizm obrazów. Oto streszczenie jednego z tych filmów, *Syn szatana* z 1923 roku, uchodzącego zresztą za dość ambitny:

„[...] demoniczny mag, profesor Gurdt, by zdobyć piękną sąsiadkę, córkę zegarmistrza Annę, poznaje jej kliszę astralną, w zgodzie z którą los powinien ją połączyć z synem architekta Ernestem, wciela się więc w owego Ernesta i sprowadza Annę do kryjówki w ruinach zamku, ratuje ją jednak inny okoliczny hipnotyzer, wskazując kryjówkę policji”⁸.

Era dźwięku

Epokę kina dźwiękowego nazywa się całkiem słusznie złotą erą polskiego filmu. Kręcono dużo i z rozmachem, powstawały filmy patriotyczno-historyczne (*Młody las*, *Róża*, *Bohaterowie Sybiru*), podobną tematykę w niemal operetkowej wersji przedstawiono w *Ułanie księcia Józefa*. Reżyserem tego filmu był zresztą znakomity aktor i piosenkarz kabaretowy Konrad Tom.

Ekranizowano bieżące przeboje wydawnicze z powieściami Tadeusza Dołęgi-Mostowicza na czele. W latach 1933-1939 przeniesiono na ekran aż siedem z nich, a w tytułowe postaci wcielali się aktorzy tej miary, co Jadwiga Smosarska (*Prokurator Alicja Horn*) czy Kazimierz Junosza-Stępowski (*Znachor*, *Profesor Wilczur*). Nie mogło również zabraknąć Aleksandra Żabczyńskiego (*Trzy serca*, *Złota maska*) i Elżbiety Barszczewskiej (*Trzy serca*, *Ostatnia brygada*). W drugoplanowych rolach pojawiali się Aleksander Zelwerowicz i Józef Węgrzyn. Pierwszy z nich zagrał także w adaptacji innego przeboju wydawniczego, *Granicy* Zofii Nałkowskiej.

Polskie kino lat trzydziestych to jednak przede wszystkim znakomite filmy rozrywkowe. W 1935 roku z jedenastu premier filmowych aż dziewięć to były komedie. Gwiazdą pierwszej wielkości stał się Adolf Dymśa, któremu kino dźwiękowe umożliwiło prezentację talentu.

Adolf Dymśa (właściwe nazwisko Bagiński) karierę zaczynał jako tancerz i wodzirej, a sławę zdobył na scenie *Qui Pro Quo*. Zagrał w kilkunastu komediach, rok 1935 określono nawet „rokiem Dymśy” (pojawił się wówczas w czterech filmach). Powszechnie uważano, że gdyby znał angielski, bez problemu stałby się rywalem samego Chaplina.

Nadwornym reżyserem słynnego *Dodka* był Michał Waszyński. Nazywano go „robotem filmowym”, uważano bowiem, że swoją profesję traktował wyłącznie jako źródło dużych i szybkich zysków.

„[...] potrafił nakręcić w ciągu jednego sezonu siedem filmów - pisał Kazimierz Krukowski. - Kiedy w pierwszym dniu zdjęciowym do filmu *ABC miłości* znalazłem się w atelier i kiedy mieliśmy przystąpić do zdjęć, błąd jak płótno kierownik produkcji oświadczył drżącym głosem Waszyńskiemu:

- Nie możemy dziś kręcić, bo Hemar nie przysłał scenariusza.

Waszyński spojrzął na ustawione dekoracje, przygotowane aparaty do zdjęć, na ucharakteryzowanych aktorów i powiedział:

- Będziemy kręcić z pamięci, światło! Aktorzy na plan! Zaczynamy!”⁹.

Dymsza próbował również sił w poważniejszym repertuarze, pojawił się na scenie Teatru Polskiego w *Śnie nocy letniej*, a następnie w *Pięknej Helenie*. Obie role okazały się sukcesem, niestety, kolejna próba, Mrozik w *Weselu Fonsia*, była klęską.

„Mrozik Dymszy zawiódł oczekiwania - pisał rozczarowany Kazimierz Wierzyński. - Komizm jego był zimny, niewyżyty, zahamowany. Komedia nie wyszła mu na dobre, w szaleństwie farsowym byłby zapewne nieprześcigniony”¹⁰.

Na scenie Teatru Polskiego gościł również Eugeniusz Bodo, jednak prawdziwą sławę przyniosły mu role filmowe. Bodo po mistrzowsku wykorzystywał talent wokalny (piosenki *Umówiłem się z nią na dziewiątą* i *Sex appeal to nasza broń kobieca* z filmu *Piętro wyżej*), stając się jednym z najpopularniejszych aktorów. Piosenka odgrywała coraz większą rolę w kinie i cała Polska nuciła słynne szlagiery Warsa i Starskiego z filmu *Zapomniana melodia* (*Już nie zapomnisz mnie* i *Ach, jak przyjemnie kołysać się wśród fal*). Reżyserzy i producenci obserwowali nowe trendy i natychmiast zareagowali na popularność Szczepcia i Tońcia z audycji radiowej *Wesoła Lwowska Fala*. Nakręcono z nimi trzy filmy (ostatni spłonął we wrześniu 1939 roku jeszcze przed premierą). Dostrzeżono również wimbledoński sukces Jadwigi Jędrzejowskiej. Niezwłocznie powstała komedia *Jadzia* o rywalizacji sklepów ze sprzętem tenisowym.



Michał Waszyński

Podstawą sukcesu filmu był scenariusz, wiadomo że profesjonalista potrafi pisać na każdy temat. Należało tylko trafić w odpowiednim czasie na właściwego i chwilowo wolnego autora.

„Wszedłszy do »Adrii« i rozejrzawszy się bacznie po natłoczonej sali - opisywał Jerzy Jurandot - producent z pięcioma tysiącami w kieszeni wprawnym okiem wyławiał jednego z będących w danej chwili *en vogue* scenarzystów, dajmy na to Konrada Toma, i przysiadł się do jego stolika. Po wypiciu kawy i wzajemnym opowiedzeniu sobie najświeższych anegdot przystępowano do sprawy zasadniczej.

- No jak tam, panie Konradzie, nie ma pan przypadkiem jakiegoś dobrego pomysłu na scenariusz?

- Owszem, mam.

Tom wprawdzie żadnego pomysłu nie miał, ale wszyscy zawodowcy wiedzą, że pomysł przychodzi dopiero po zainkasowaniu zaliczki.

- Dramat czy komedia?

- Dramat.

- A jaki tytuł?

To już było dla takiego fachowca jak Tom dziecinnie łatwe.

- *Krzyk serca*¹¹.

Właściwy temat i chwytliwy tytuł były tylko połową sukcesu, podstawowym problemem producentów było zgromadzenie środków finansowych na nową produkcję. Dlatego chwyтали się oni najróżniejszych sposobów, szli na wszelkiego rodzaju kompromisy.

„Ekranizacja każdego polskiego filmu - twierdził Kazimierz Krukowski - wiązała się oczywiście w pierwszym rzędzie ze sprawą finansową. Kto miał dostarczyć obrotnemu i naprawdę zdolnemu producentowi Józefowi Rosenowi funduszy potrzebnych na realizację filmu? Państwo - nie. Banki - nie. Prywatny kredyt - nieosiągalny w granicach rozsądnego oprocentowania. A zatem podpisane już z popularnymi gwiazdami i gwiazdoramii umowy sprzedawano na pniu właścicielom kinoteatrów za prawo pierwszeństwa w wyświetlaniu filmu w

Warszawie, Lwowie, Łodzi czy Poznaniu”¹².

Sponsorzy mieli oczywiście swoje wymagania dotyczące obsady aktorskiej, scenariusza i daty premiery. Poznańska publiczność lubiła Marię Bogdę, dlatego scenarzyści dopisywali dramatyczną scenę do komedii (Bogda nie pasowała specjalnie do lekkiego repertuaru). Krakowscy sponsorzy zażądali udziału Stanisława Sierańskiego, a lwowscy - Szczepcia i Tońcia.

„[...] po trzech tygodniach targów, rozmów telefonicznych, zakłęk, przysięg i obietnic - podsumowywał Krukowski - producent Józef Rosen zapowiada, że przystępuje do realizacji superprodukcji. [...] Scenarzysta i reżyser z przerażeniem dowiadują się, że temat wybrany i opracowany przez nich musi ulec zupełnym zmianom. Protestują, a właściwie usiłują protestować, ale ulegają i zaczynają uzupełnianie, przerabianie i przystosowywanie filmu do gustu nie tylko publiczności, ile uważających się za wielkich znawców właścicieli kinoteatrów”¹³.

To jednak nie wszystko, z reguły przed ukończeniem filmu okazywało się, że wyczerpano już środki na jego produkcję. Wówczas właściciele kinoteatrów musieli płacić dalej, aby odzyskać to, co już zainwestowali. Najczęściej nie byli specjalnie zaskoczeni, taka bowiem „przykra niespodzianka spotykała ich za każdym razem”, dlatego też „z góry ją sobie wkalkulowali w koszt wynajmu filmu”.

Oprócz komedii w latach trzydziestych triumfy święcił melodramat, widzowie wzruszali się losami Stefcy Rudeckiej z *Trędowatej* i Kazi z *Wrzосу*. Wylansowano Elżbietę Barszczewską, która po sukcesach w Teatrze Polskim (debiutowała w wieku dwudziestu jeden lat) niemal natychmiast pojawiła się przed kamerą. Jako aktorka filmowa zadebiutowała w komedii *Co mój mąż robi w nocy*, grała w *Trędowatej*, *Granicach*, *Znachorze*, *Profesorze Wilczurze*, *Dziewczętach z Nowolipek* i *Kłamstwie Krystyny*. Niezwykła uroda i talent spotkały się z uznaniem, a jej bliska kuzynka Maria Dąbrowska uważała, że prezentowała się „jak owieczka druidyczna ze Słowackiego”. A to w ustach złośliwej pani Marii oznaczało naprawdę wielki komplement.

Praca w filmie nie należała jednak do najłatwiejszych. Zapewniała duże dochody i popularność, lecz prymitywna technika zmuszała czasami aktorów do ogromnego wysiłku. Przekonała się o tym dwójka perfekcjonistów, Tola Mankiewiczówna i Aleksander Żabczyński, podczas kręcenia sceny walca w *Manewrach miłosnych*.

„Walca nagrywano bez przerwy trzydzieści dwie godziny -wspominała Mankiewiczówna. - Chodziło o wygranie dekoracji. Za każdym obrotem aktorów trzeba było przesuwać za nimi mikrofony. »Księżyc za oknem od dawna już zbladł, w oczach wiruje, zatacza się świat«. - Takie były słowa tego walca, które w mniej romantycznym znaczeniu można było do nas zastosować, bo świat zataczał się nam przed nami, gdy w okrutnym i oślepiającym żarze reflektorów niezliczoną ilość razy powtarzaliśmy tę miłosną scenę, bladzi pod szminką, ślaniając się po prostu na nogach ze zmęczenia”¹⁴.

Kabarety, kabarety

Trudno sobie dzisiaj wyobrazić, jak wielką rolę w życiu Drugiej Rzeczypospolitej odgrywały kabarety. Była to rozrywka elitarna, w kabaretach należało bywać i znać ich aktualne programy. Bilety były stosunkowo drogie, co zawężyło krąg odbiorców, a przekaz kierowano do ludzi wykształconych i mających pewną wiedzę ogólną. Wskazana była znajomość bieżących wydarzeń politycznych, nowych wydawnictw skamandrytów czy też personaliów aktualnej wybranki księcia Michała Radziwiłła.

Protoplastą wszystkich polskich scen kabaretowych był krakowski Zielony Balonik. Rozpoczął swą działalność w 1905 roku jako zamknięta impreza towarzyska miejscowej cyganerii, aby z czasem przekształcić się w kabaret literacki. Niezwykły talent autorów tekstów (Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Edwarda Leszczyńskiego i Bogusława Adamowicza) zapewnił wysoki poziom artystyczny, a sukces zaskoczył samych twórców.

„Ten Zielony Balonik [...] nie był żadnym przedsiębiorstwem

- wspominał Boy - wszystko tam było gratis, z wyjątkiem oczywiście napojów. Nie istniał rozdział pomiędzy sceną a publicznością: i owszem był między nimi bardzo ścisły łącznik w postaci wspólnie wypróbnianych butelek. Po prostu w soboty po premierze gromada wszelkich artystów i ich przyjaciół zbierała się w małej salce cukierni Michalika. Kto co miał do powiedzenia lub pokazania, wchodził na estradę. Trwało to zwykle do rana. Raz mówiony utwór już nie wracał, na następną sobotę były wszystkie nowe. Tematów dostarczała głównie kroniczka życia artystycznego, była to mówiona i śpiewana satyra, czasem zarywała o politykę, o ile to, co się działo w Galicji, można było nazwać polityką”¹⁵.

Zielony Balonik jednak ewoluował, pojawiła się coroczna szopka, na którą również początkowo wstęp był ograniczony do środowiska artystycznego. Podsycalo to tylko plotki krążące po mieście, opowiadano o rzekomych orgiach i bachanaliach odbywających się w Jamie Michalikowej. Po kilku latach przedstawienie udostępniono publiczności, sprzedawano nawet bilety wstępu. Ostatnie szopki ogłoszono również drukiem.

Zielony Balonik zniknął z mapy Krakowa przed pierwszą wojną światową, ale stanowił wzór, do którego nawiązywali inni. W 1908 roku przeniósł się spod Wawelu do Warszawy świeżo upieczony doktor filozofii Arnold Szyfman. Do stolicy przybył za ukochaną kobietą, na miejscu jednak zajął się realizacją własnych ambicji teatralnych. Znalazł sponsorów i w restauracji Oaza przy Wierzbowej 9 założył scenę kabaretową Momus.

Kabaret ten funkcjonował tylko przez dwa lata, ale na stałe zapisał się w dziejach stolicy. Pisali dla niego Boy-Żeleński i Adolf Nowaczyński, na scenie śpiewali: Leon Schiller, Henryk Domański i Alfred Lubelski. Okazało się, że publiczność w stolicy jest zainteresowana tym rodzajem rozrywki, co niebawem miało przynieść owoce.

W 1918 roku w Warszawie działały trzy sceny kabaretowe: Miraż, Czarny Kot i Sfinks. Każda z nich miała swoje gwiazdy, każda swoich autorów. W Mirażu tańczył tango Karol Hanusz,

występowali Mira Zimińska i Adolf Dymsha. Dla Czarnego Kota teksty pisali Konrad Tom i Julian Tuwim, a na scenie Sfinksa debiutowali Hanna Ordonówna i Ludwik Sempoliński. .

Różne były źródła finansowania ówczesnych kabaretów. Współwłaścicielem Czarnego Kota był Stanisław Cichocki, bardziej znany jako Szpicbródka. Elegancki i zadbany „król kasiarzy” w przerwach między pobytami w zakładach penitencjarnych prowadził bogate życie towarzyskie. Dzięki posiadaniu Czarnego Kota spotykał się z politykami, artystami i finansistami, w rzeczywistości jednak kabaret służył do prania pieniędzy. Drugim właścicielem teatrzyku był zresztą inny specjalista od prucia kas bankowych, niejaki Stępień.

W kwietniu 1919 roku przy Senatorskiej 29, w podziemiach Galerii Luksenburga, zainaugurował działalność słynny kabaret Qui Pro Quo. Scena niebawem zdominowała życie kabaretowe stolicy, a przez jego zespół przewinęła się plejada najwybitniejszych polskich artystów estradowych.

„Moim zdaniem najważniejszym czynnikiem powodzenia i popularności Qui Pro Quo jest młodość i jeszcze raz młodość - uważał Kazimierz Krukowski. - Przecież w okresie największych sukcesów Qui Pro Quo, w trzecim złotym etapie, w latach 1926-30 Pogorzelska, Ordonka, Zimińska, Dymsha, Bodo nie przekroczyli nie tylko wieku balzakowskiego, ale dopiero zbliżali się do dwudziestej szóstej czy siódmej rocznicy swoich urodzin. Proszę mi pokazać jeszcze jeden teatr w świecie, w którym dochodzą do szczytu kariery w tych pięknych młodzińczych latach, w tej prawdziwej wiosnie swego życia.

Ze sceny Qui Pro Quo przemawiała poza talentami młodość, wdzięk i uśmiech”¹⁶.

Największą gwiazdą kabaretu okazał się konferansjer, reżyser i aktor w jednej osobie Fryderyk Jârosy. Z czasem uzyskał decydujący wpływ na profil sceny, on również ocalił ją od upadku w 1925 roku, kiedy większość gwiazd odeszła do rewiewego Perskiego Oka. Inna sprawa, że Jârosy zawsze dbał o poziom artystyczny prezentowanych programów.

„Nikt chyba nie zaprzeczy - tłumaczył z estrady - że Qui Pro Quo jest zasadniczym składnikiem życia Warszawy, bez

którego stolica nie mogłaby się obejść. Czy Warszawa jest do pomyślenia bez Kopernika, Boziewicza, Łazienek, Ziemiańskiej i Krakowskiego Przedmieścia? Jeśli ja zwrócę się do pana, a nie wątpię, że pan jest dobrym patriotą, zapytaniem, co działo się w Polsce na przykład w lutym 1920 roku, to pan na pewno nie będzie wiedział. Ale proszę wziąć komplet programów Qui Pro Quo z ubiegłych lat - a przekona się pan, że nie było ani jednego ważniejszego wydarzenia albo plotki w Polsce, które by nie znalazły echa i odbicia na małej scenie”¹⁷.

Przeciwny program kabaretowy trwał około dwóch godzin i miał za zadanie wylansować szlagier. Z czasem pojawiła się praktyka nagrywania potencjalnych przebojów na płyty gramofonowe, i to jeszcze przed ich sceniczną prezentacją. Nagrania były do nabycia w teatrze już w dniu premiery. Podobne zabiegi stosowano w odniesieniu do piosenek z filmów, które dopiero wchodziły na ekrany.

W czasach Drugiej Rzeczypospolitej popularna była również sprzedaż nut znanych szlagierów, pojawiło się także piractwo wydawnicze. Jednym z potentatów nielegalnego edytorstwa był niejaki Lucjan Królicki zdobywający teksty i zapis nutowy „własnym przemysłem”. Często spisywał je bezpośrednio z płyt, które „nigdy technicznie nie stały zbyt wysoko”, a Królicki pisał, co usłyszał. Wydawca regularnie stawał przed sądem, oskarżany nie tylko o piractwo edytorskie, ale również o „moralne pogwałcenie praw autorskich”.

„Zdarzyło się, że wśród licznych przekręceń tekstu w druku - opowiadał Jerzy Jurandot - pan Królicki przekręcił również tytuł mojej filmowej piosenki. Stałem przed sędziowskim stołem. Młody aplikant Brzechwy [...] wyciągnął rękę oskarżycielskim gestem i zagrzmiał:

- Tak, na przykład, proszę wysokiego sądu, tango świadka Jurandota *Tak mi weszłaś w krew* oskarżony wydrukował pod tytułem *Tak mi weszłaś w krok*, co jest przecież bardzo bolesne dla autora!”¹⁸.

Premiera kabaretu odbywała się raz w miesiącu, zdarzało się jednak, że nieudany spektakl schodził z afisza już po kilku dniach. Widza miał przyciągać tytuł programu - musiał być

chwyliwy i dowcipny, zachowywać jednak dobry smak - szyld kabaretu literackiego zobowiązywał. Ilustrację muzyczną zapewniali fachowi kapelmistrze, a szlagiery pisali tej miary kompozytorzy, co Petersburski i Wars. Teksty piosenek, monologów i skeczy przygotowywała ekstraklasa polskich autorów z Tuwimem, Słonimskim i Hemarem na czele.

Nawet najlepszym zdarzały się czasami potknięcia. Henryk Wars, który miał zwyczaj wykorzystywać każdą melodię, jeśli mu się tylko spodobała (oczywiście przetwarzał ją po swojemu), popełnił kiedyś ewidentny plagiat. Napisał efektowne tango

Cóż bez miłości wart jest świat, „oparłszy się na jakiejś muzycznej frazie, którą skądś znał”. Wybuchła wielka afera, cały nakład wydrukowanego zapisu nutowego trzeba było natychmiast wycofać. Wars posłużył się bowiem tematem muzycznym z... *Roty*.

Najbardziej oblegane były premiery i ostatnie przedstawienia. Tradycją stało się bowiem, że schodzący z afisza program miał niecodzienny przebieg.

„[...] przyjął się zwyczaj - wspominał Ludwik Sempoliński - że na ostatnim przedstawieniu każdej rewii aktorzy robili sobie nawzajem kawały. Z początku dyrekcja udawała, że nic o tym nie wie, a kiedy stało się to popularne, włączyła się do ogólnej zabawy, reklamując nawet ostatni spektakl pełen niespodzianek. Przeszło do tradycji i ostatnie przedstawienia były z góry wyprzedane”¹⁹.

Stefania Grodzieńska, grająca w jednym ze skeczów francuską nauczycielkę, zażartowała z partnerującego jej Järosyego, który był znany z niemiłosiernego przekręcania polskich słów.

„Na ostatnim przedstawieniu - wspominała po latach - zamiast z francuska całą rolę odegrałam »järosym«. Od razu pierwszą kwestię »ja, francuska nausziselka« zmieniłam na »ja, węgierska nauczitelka«. Publiczność zorientowała się i ryczała ze śmiechu, ale największym moim sukcesem było absolutne ugotowanie Järosyego. Usiłował grać dalej, ale jego odezwanie się po moim naśladownictwie spotęgowało jeszcze

komizm, więc zrezygnował i śmiał się na głos razem z publicznością”²⁰.

Podobnie postępowano w konkurencyjnym Morskim Oku. Podczas ostatniego przedstawienia zawsze działy się tam zadziwiające rzeczy.

„[...] szedł obraz »Jedź na Pragę« grany przez Sokołowską, Nowicką i Waltera - opowiadał Sempoliński - jako trójkę wiślanych łobuzów. Tłem była panorama Wisły z mostem Kierbedzia. Normalnie obrazek ten kończył się piosenką »Jedź na Pragę« i tańcem. A na ostatnim spektaklu w czasie tańca nagle z Wisły wylaniał się do połowy nagi Bodo, krzychał »ratunku!« i powtarzał to parę razy. Trick był prosty, przecinał żyletką dekorację z tyłu i wsuwał się w otwór, po czym chował się, przecinał w innym miejscu i znów ukazywał się. Oczywiście tańca nie skończono, a kurtyna musiała opaść wcześniej”²¹.

Czasami bywało jeszcze ciekawiej, jak podczas ostatniego, dwusetnego przedstawienia rewii *Klejnoty Warszawy*.

„[...] spektakl zaczął się normalnie - kontynuował Sempoliński. - Ale w skeczu »Mitrاليةza«, w którym Walter grał zazdrosnego męża, strzelającego z rewolweru i krzyżącego: »Zabiłem kochanka mojej żony«, i wówczas jakiś sąsiad czy sąsiadka wpadali na scenę i lamentując, krzyżeli: »pan doktor zabity«, czy »student z czwartego piętra zabity« itd., zrobiono Walterowi kapitalny kawał. Normalnie wchodziła na scenę czwórka sąsiadów. A na ostatnim przedstawieniu wbiegło kilkanaście osób i każdy wymieniał kogoś innego. Przy siedemnastej osobie Walter zemdlął i wynieśli go ze sceny”²².

Andrzej Włast

Qui Pro Quo był kabaretem literackim i chociaż w miarę upływu czasu uległ komercjalizacji, to nigdy nie stał się typową rewią. Ten rodzaj sztuki pozostał domeną Andrzeja Własta i jego kolejnych zespołów.

Włast (właściwie Gustaw Baumritter) z lekceważeniem patrzył na „krakowskie” nowinki, do których zaliczał kabarety

literackie. Pokpiwał nawet z legendarnego Zielonego Balonika, uważając, że prawdziwy sukces zapewni rozrywka zrozumiała dla przeciętnego widza.

„Co z tego - mówił - że przychodzą tam nazwiska z plakatów, skoro zwyczajny mieszczuch ma zupełnie inne gusta niż ta nadęta elita, wszyscy ci panowie radcy, redaktorzy, literaci i artyści. On chce się śmiać! [...] On chce wiedzieć, co jest śmieszne i dlaczego. Trzeba mu więc dać jak najwięcej okazji do radości, rozrywki, zabawy. Trzeba mu opowiedzieć witz, zaśpiewać modny szlagier - niech widownia śpiewa go razem ze sceną, niech go potem zaniesie do domu. Nawet trzeba pomachać mu przed oczami zgrabną damską nóżką - czy to taki grzech?”²³.

Uczciwie trzeba jednak przyznać, że prywatnie Włast miał większe ambicje. W 1921 roku wydał tomik wierszy, był również autorem tekstów wielu znakomitych szlagierów, które na zawsze zapewniły mu miejsce w dziejach polskiej muzyki (*Całuję twoją dłoń madame, Tango milonga, Jesienne róże, Walc François*). Włast oddzielał sztukę od biznesu i prowadząc Morskie Oko, nie ukrywał swoich zamiarów:

„W ciągu trzech godzin w pięćdziesięciu obrazach otrzymuje widz: esencję komedii, a dalej śpiew taniec i feerie. Zamiast pójść na przestarzałą operę, banalną farsę, szablonową operetkę -widz dzisiejszy, który żyje szybko, widz rozmiłowany w kinie i radiu - idzie na rewię”²⁴.

Najwyraźniej miał rację, gdyż wiele przedstawień grano ponad sto razy, a *Klejnoty Warszawy* nawet dwieście. Włast znalazł bowiem receptę na sukces:

„O powodzeniu piosenki we współczesnej rewii rozstrzyga dobry refren. W tym też kierunku pracuje inwencja twórcza autorów. Dobry refren z łatwą melodią rozstrzyga często o powodzeniu całej rewii”²⁴.

Krytycy rwali włosy z głowy, słysząc ze sceny: „na bulwarach tłum, w kawiarenkach pary pełne dum” czy też: „na mym ciele blizna sina wciąż mi ciebie przypomina. Twe straszne pięści i twój nóż!”. Choć bywało jeszcze gorzej:

*Zgroza, co za proza!
Jam mimoza, fijołka liść.
Takiego zbója pan nie zbuja
Alleluja! Możem iść²⁶.*

Ale publiczności to odpowiadało i widzowie, wychodząc z teatru, nucili kolejne szlagiery Własta. Tym bardziej że pan dyrektor zadbał o doskonałych wykonawców, śpiewali u niego Bodo, Mankiewiczówna, Żabczyński i Pogorzelska, tańczyły siostry Halama. To właśnie na scenie Perskiego Oka (poprzednika Morskiego Oka) Zula Pogorzelska zaprezentowała po raz pierwszy w Polsce charlestona. I to z ogromnym sukcesem.

„[...] był to człowiek o dużej inteligencji - wspominał Własta Jerzy Jurandot - który niewątpliwie musiał sobie zdawać sprawę z wartości swych produkcji. [...] Myślę, że po prostu szybko zorientował się, iż uliczna popularność piosenki zależy przede wszystkim od jej melodii, a w znacznie [mniejszym -S.K.] stopniu od tekstu, od popularności zaś piosenki zależą dochody kompozytora i autora słów. Posiadłszy tę świadomość, zrezygnował z wszelkich ambicji literackich i z pełnym cynizmem wziął się za seryjną produkcję melodramatycznych, do łez wzruszających wszelkie służące, arcydzieł²⁷.”



Zygmunt Wiehler i Andrzej Włast

I chociaż podobno najlepsze teksty piosenek pisywali Tuwim i Hemar, to „szlagiery, które prosto ze sceny szły na ulice”, potrafił stworzyć „tylko Andrzej Włast”.

Szef Morskiego Oka nie potrafił sobie poradzić z podziałem życia na prywatne i zawodowe. Pod tym względem daleko mu było do Járosyego, który nigdy nie pozwolił, aby jego aktualne przyjaciółki wpływały na działalność sceny. Wybranki Własta zaś wtrącały się do zarządzania rewią, szczególnie wpływ wywierając na sprawy personalne. A że pan dyrektor był wyjątkowo kochliwy i partnerki zmieniał często, to w jego zespołach panowała nie najlepsza atmosfera.

„Andrzej był typem raczej nieciekawym - uważał Konrad Tom. - Zrosnięte brwi, oczy szeroko rozstawione, szeroki nos. Uroda w sumie bardzo przeciętna, facet niezbyt przystojny. Ale umiał przykuć uwagę rozmówcy, sprawić, że chciało się kontynuować rozmowę, znajomość, był bowiem bardzo inteligentny, czytany, skory do żartów, a przy tym ogromnie pomysłowy”²⁸.

Pan Andrzej podobnie jak Járosy lansował swoje partnerki, nie miał jednak takiego szczęścia do talentów jak szef Qui Pro Quo. Bez wątpienia interesowały go kobiety urodziwe i zdolne, nigdy jednak nie trafił na swoją Hankę Ordonównę.

Stanisławę Nowicką, dziewczynę „średniego wzrostu, o przeciętnej urodzie i pięknych, pełnych tragicznego wyrazu oczach” obsadzał w roli wykonawczynie utworów „o tragedii prostytutek, maltretowanych przez życie i opiekunów”. Przez jeden czy dwa sezony faworytą dyrektora była Vera Bobrowska, Rosjanka z pochodzenia, podejrzewana przez niektórych o współpracę z obcym wywiadem. Inną muzą dyrektora była sławna później Lena Żelichowska, miał również romans z Dorą Kalinówną.

Z perspektywy czasu Włast wydaje się jedynym prawdziwym biznesmenem w warszawskim świecie kabaretowym tych czasów. Był znakomitym menedżerem nastawionym na sukces, który jako jeden z nielicznych w stolicy poznał reguły rządzące przemysłem rozrywkowym. Dostrzegł to Kazimierz Krukowski i

tuż przed wybuchem wojny, zakładając teatrzyk Ali Baba, zaproponował mu współpracę:



Vera Bobrowska

„Własta polityka zupełnie nie interesowała i nigdy nie dał się namówić na skecz czy monolog o politycznym charakterze.

Nawet pytano mnie, po co wzięłem ze sobą »tego grafomana«. Ale takie były prawa rewii: po utworze ambitnym, zmuszającym publiczność do myślenia, zadumy, głębszych przeżyć - numer z założenia »pod publiczność« i »do śmiechu«, piosenka albo romantyczna, rzewna, albo rytmiczna, nawet jazzowa. Mogła być o byle czym, najważniejsze, żeby ludzie ją podchwycili, zapamiętali i śpiewali po wyjściu z teatru. A w tym Włast był wciąż dobry. Był najlepszy w Warszawie”²⁹.

Sceny z życia celebrytów

Zarobki gwiazd były wysokie, a najbardziej kasowi artyści doskonale potrafili zdyskontować swój sukces. Zmiany pracodawców i nowe kontrakty oznaczały automatyczne podwyższenie wynagrodzeń; inna sprawa, że ambicje finansowe gwiazd były częstym powodem kłopotów scen kabaretowych.

„Niedawno usłyszałem wybuch śmiechu w kancelarii dyrekcji - opowiadał Fryderyk Jârosy. - Wchodzę, dyrektor Majde tarza się po ziemi, a Zimińska stoi z niewinną minką. Co się stało? Okazuje się, że ona tylko wymieniła wysokość gaży, jaką chce otrzymywać w tym sezonie”³⁰.

Najczęściej jednak Seweryn Majde nie odmawiał swoim podopiecznym, niektórzy nie tylko potrafili w formie zaliczek pobrać całą gażę na dany rok, ale nawet zadłużyć się na następny. Celował w tym głównie Ludwik Lawiński, którego dotykały niemal wszystkie plagi egipskie. A kiedy dyrektor pozostawał już nieczuły na choroby żon i dzieci, honorowe długi czy inne nieszczęśliwe wypadki, aktorzy wykorzystywali jego słabość do hazardu. Nawet „zdarzało się, że ktoś, komu w istocie zachorowała żona, przychodził do dyrektora po zaliczkę, tłumacząc, że ma na jutro wytypowanego fantastycznego fuksa” na wyjścigach.

Pan dyrektor nie wtrącał się do repertuaru, był bowiem prawdziwym artystą w dziedzinie finansów. Zapewniał byt kabaretowi, a nowych pomysłów nigdy mu nie brakowało. Przekonał się o tym jeden ze stołecznych komorników, gdy

pewnego dnia próbował zarekwirować kasę kabaretu z tytułu niezapłaconego podatku miejskiego.

„Dyrektor Majde potrafił rozwinąć taką elokwencję - opowiadał Jurandot - w tak plastyczny sposób przedstawił dramatyczną wizję dnia jutrzejszego, kiedy to Ordonka, Dymśa, Zimińska i Krukowski, nie otrzymawszy nawet zaliczki na gażę, bo na pełną i tak nie starczy, będą musieli iść pod kościół żebrac - że w końcu zmiękczył serce przedstawiciela magistratu. Komornik był do tego stopnia wzruszony - a jak wiadomo komornicy wzruszają się niełatwo - że nie tylko nie zajął kasy, ale jeszcze sięgnął do portfela i pożyczył Majdemu brakującą do pełnej wypłaty sumę. »Niestety, komornik nie przychodzi co dzień« - powiedział tylko pan Seweryn, kiedy gratulowano mu tego rekordowego wyczynu”³¹.

Przedstawiciel stołecznego fiskusa nie mógł dopuścić do tego, aby najpopularniejsi artyści Warszawy, symbole tego miasta zebrali pod kościołem.

Popularność gwiazd przekładała się na kontrakty reklamowe, handlowcy nie mogli przecież pominąć podobnej okazji.

„»Teatr i Życie Wytworne«, czasopismo ilustrowane - opisywał Krukowski. - Kolorowa wkładka Tadeusza Gronowskiego. Na pierwszej stronie fotografia pani ambasadorowej Gwatemali lub Hondurasu. Wspaniała suknia wieczorowa, na twarzy zachwyty, na ustach uśmiech, a w rękę ostatni numer »Teatru i Życia Wytworzonego«. W numerze zdjęcia z najnowszych premier, z wystawy psów, z balów mody, felietony Makuszyńskiego, Grubińskiego, Kleszczyńskiego i Hemara, a poza tym Halamki reklamujące szampana »Louis de Barry«, Pogorzelska - futra Apfelbauma, Ordonka - pantofle Leszczyńskiego, Krukowski - samochody Citroena, Dymśa - zakład krawiecki Sznajdera i Konrad Tom -krawaty firmy »Old England«”³².

Propozycje reklamowe przypominały czasami handel bazarowy, a przedstawiciele firm zachowywali się jak prawdziwi handlarze z targowiska.

„Panie Kazimierzu - kuśił jeden z nich Krukowskiego - co to panu szkodzi, wyjdzie pan na moment na scenę, zaśpiewa pan



Mira Zimińska

tę swoją piosenkę *Ja się nie nadaję*. I tam, gdzie pan śpiewa o piżamach, doda pan tylko: »od Chojnackiego«, a tam, gdzie pan się skarży, że pańska Malcia wydaje za dużo pieniędzy na suknie, dorzuci pan dyskretnie [...], że te toalety to »od Goussin«... no i jeszcze na zakończenie coś o kapeluszu »od Mieszkowskiego«³³.

Poważni handlowcy doskonale zdawali sobie sprawę z potencjału gwiazd estrady. Dlatego często oferowali darmowe użytkowanie swoich produktów lub zapewniali duże zniżki. W ten sposób Mira Zimińska „prawie darmo” stała się właścicielką wspaniałego bugatti, w którym startowała nawet w rajdach samochodowych.

Samochody były zresztą pasją wielu aktorów, a posiadanie najnowszych modeli uważano za potwierdzenie statusu majątkowego i towarzyskiego.

„Po skończeniu sezonu Banda [następca Qui Pro Quo - S.K.] wyjechała na prowincję, podróżując samochodami - wspominał Władysław Dana-Daniszewski. - Jârosy razem z Ordonką czerwonym roadsterem Chrysler, Zula Pogorzelska razem z Tomem pomarańczowym roadsterem Studebaker, ja z Adasiem moim plymouthem, dyrektor finansowy teatru Gabay dużą żółtą cytryną (Citroën) wraz z Żelichowską, Marysią Nobisówną i Niusią, która nosiła przyszlą latorośl Daniłowskich”³⁴.

Restauratorzy chętnie gościli gwiazdy, gdyż automatycznie podnosiło to obroty. Dlatego tolerowano wizyty Eugeniusza Bodo, który nie dość że był abstynentem, to jeszcze ciągnął ze sobą swojego ogromnego doga Sambo. Zresztą celebryci doskonale wiedzieli, gdzie i kiedy mają się pokazać. Gdy wśród polskich elit zapanowała moda na Juratę, jeżdżono gremialnie nad Bałtyk.

„Wieczorem na dansingu w Lido panie robiły »oko« do Eugeniusza Bodo - wspominała Magdalena Samozwaniec - do pięknego Korty - panowie zaś przyglądali się Marii Bogdzie, obydwu Halamkom - Lodzie i Zizi, Janinie Piaskowskiej, Toli Mankiewiczównie, Smosarskiej i tym niepodobnym, ale równie znanym gwiazdom i przelotnym kometom. Szykiem było wówczas noszenie spodni spacerowych, nawet wieczorem (z wyjątkiem oficjalnych balów) i wszystkie modnisie z dumą zakładały noga na nogę w szerokich flanelowych spodniach i »wyzywająco« kopały papierosy w długich, bursztynowych fajeczkach”³⁵.

Czasami zdarzały się jednak komiczne pomyłki. Mira Zimińska postanowiła spędzić urlop w modnym Kosowie na Huculszczyźnie i trafiła tam do najpopularniejszego pensjonatu. Okazało się jednak, że specjalnością zakładu była walka z nadwagą, co w przypadku Zimińskiej było nieporozumieniem (wazyła czterdzieści dziewięć kilogramów przy stu pięćdziesięciu siedmiu centymetrach wzrostu). Jednak poddała się „kuracji głodowej”, podczas której „nie kazali nic jeść”, tylko „dużo płacić i chodzić po górach”.

„Wcześniej rano nas budzili - wspominała Zimińska - i kazali chodzić boso po rosie. Nie byłam tym zachwycona, bo to i za

wcześniej, i chodzić po mokrym. [...] Tu jakiś minister, tam Wańkowicz, tu ja, tam jakaś pani generałowa, tu jeszcze ktoś z tak zwanego lepszego towarzystwa. [...] Ciągłe dieta i dieta. Dobre rzeczy, nie powiem, były, ale jak mleczko, to mleczko, jak chlebek razowy, to chlebek razowy. Po takim śniadaniu - na gimnastykę. [...] Potem pędzili pod prysznic, potem do pokoju trochę odpocząć. Potem na obiadek - znów dietetyczny. Innym, tym brzuchatym, aplikowali głodówkę”³⁶.

Większość gwiazd prowadziła bogate życie towarzyskie i z tego powodu czasami cierpiały ich sprawy zawodowe. Udział w różnych rautach, balach czy dansingach wymagał żelaznej kondycji i nie wszyscy wytrzymywali ten tryb życia.



Mira Zimińska i Franciszek Brodniewicz w filmie Papa się żeni.

„Któregoś dnia nie przyszedłam na próbę - przyznawała Zimińska. - Byłam na balu, bal trwał długo, tańczyło się dużo, więc odsypiałam. Na drugi dzień, o godzinie wpół do siódmej budzi mnie... dęta orkiestra. Taka dość duża i grająca bardzo głośno. Zła byłam, że mnie tak rano obudzili. Nagle wszedł pan z wielką trąbą przerzuconą przez głowę i przyniósł mi list treści

następującej: »Kochana Mireczko, witamy Ciebie orkiestrą rano i prosimy bardzo, żebyś się już na próby nie spóźniała. Dodek«. Powtórzyło się to kilka razy, bo niekiedy zdarzało mi się nie być punktualną. Uważałam, że jest to bardzo dobry sposób na budzenie. Tylko moi sąsiedzi mieli tego dosyć”³⁷.

W otoczeniu modnych celebrytów nie mogło zabraknąć polityków i arystokratów. Stałymi bywalcami kabaretów (od strony kulis) byli Bolesław Wieniawa-Długoszowski i Józef Beck. Zdarzyło się również kilka mezaliansów, Zimińska romansowała z księciem Stanisławem Lubomirskim, a Loda Halama wyszła za hrabiego Andrzeja Dembińskiego. To małżeństwo nie przetrwało długo, ale Ordonka pozostała z Michałem Tyszkiewiczem aż do kresu swoich dni mimo nacisków ze strony rodziny Tyszkiewicza, ponieważ wierność nie była najmocniejszą stroną pani Hanki.

Epoka sportu

Czasy Drugiej Rzeczypospolitej to okres gwałtownego rozwoju sportu. Zniknął podział na konkurencje dla lepiej urodzonych (tenis) i plebejskie. Sport stał się ogólnodostępny, moda na ruch i kulturę fizyczną nie ominęła także Polski, a zawodnicy odnoszący sukcesy cieszyli się ogromną popularnością. Zagorzałych kibiców miały szczególnie gry zespołowe z piłką nożną na czele.

Reprezentacja Polski rozegrała pierwszy oficjalny mecz 18 grudnia 1921 roku w Budapeszcie. Przeciwnikiem była znacznie wyżej notowana drużyna gospodarzy i spotkanie zakończyło się honorową porażką Polaków o do 1. Do historii przeszło niezwykle zachowanie polskiego zawodnika Waława Kuchara. Napastnik ten, mając przed sobą pustą bramkę, nie oddał strzału, lecz pomógł leżącemu na boisku węgierskiemu bramkarzowi (sędzia nie przerwał gry). Zasady fair play w tych czasach nie były pustymi słowami.

Reprezentant lwowskiej Pogoni Waław Kuchar to postać zasługująca na osobne omówienie. Był niezwykle wszechstron-

nym sportowcem: reprezentował Polskę w piłce nożnej, lekkiej atletyce, łyżwiarstwie szybkim, figurowym i hokeju na lodzie! Miał na koncie wiele tytułów mistrza Polski (w różnych dyscyplinach), nic zatem dziwnego, że w pierwszym plebiscycie „Przeglądu Sportowego” w 1926 roku wybrano go najlepszym polskim sportowcem. Niestety, nigdy nie zdobył medalu na dużej imprezie sportowej z udziałem drużyny piłkarskiej, co zapewne zadecydowało, że obecnie jest postacią nieco zapomnianą.

Duże znaczenie prestiżowe dla młodego państwa polskiego miał udział w igrzyskach olimpijskich. Pierwszy złoty medal dla Polski zdobyła Halina Konopacka w 1928 roku, na tych samych igrzyskach triumfował również Kazimierz Wierzyński w konkursie sztuki i literatury. I tak jak Konopacka była nietypową sportsmenką (malowała, pisała i wydawała wiersze), tak Wierzyński był poetą zakochanym w sporcie. Przez pewien czas sprawował nawet funkcję naczelnego redaktora „Przeglądu Sportowego”, to właśnie on przekształcił go w nowoczesne pismo.

Szerokim echem odbił się w społeczeństwie złoty medal Janusza Kusocińskiego na igrzyskach w Los Angeles, a szczególnie zwycięstwo nad koalicją fińskich biegaczy. A jego absencja z powodu kontuzji na olimpiadzie w Berlinie urosła do rangi ogólnonarodowej klęski.

Kusociński, Kuchar czy Konopacka prezentowali zachowania godne profesjonalistów, Ernest Wilimowski natomiast, najlepszy piłkarz Drugiej Rzeczypospolitej, zachowywał się jak rasowy celebryta. Zdarzało się, że po meczu odjeżdżał trzema dorożkami: w pierwszej jechał on, w drugiej przewożono piłkę, a w ostatniej jego buty. Miał niepohamowaną słabość do napojów wyskokowych (szczególnie do likieru), co stało się jedną z przyczyn nie do końca udanego występu polskiej reprezentacji w Berlinie. Tuż przed olimpiadą jego Ruch Hajduki Wielkie (Chorzów) przegrał z Cracovią aż o do 9, a Wilimowski został zdyskwalifikowany za grę w stanie nietrzeźwym. Podobno „zmęczony” po całonocnym bankiecie widział na boisku aż „cztery piłki”, co utrudniało mu grę. W

Berlinie reprezentacja zajęła czwarte miejsce, a z Wili-mowskim w składzie dotarłaby zapewne do finału.

Słynny Ezi zrehabilitował się dwa lata później. Podczas meczu z Brazylią na mundialu w 1938 roku strzelił Latynosom aż cztery bramki, a piąta padła po karnym podyktowanym za faul na nim. Niestety, to nie wystarczyło do awansu, Polska przegrała bowiem cały mecz, po dogrywce, 5 do 6 i odpadła z turnieju.

Zapasy

Jedna z najbardziej lubianych dyscyplin okresu między-wojennego nie miała nic wspólnego ze sportem olimpijskim. Zapasy w stylu wolnoszwajcarskim czy też wolnoamerykańskim przypominały bowiem współczesny wrestling, choć mniej było w tym teatru i reżyserii walk.

W połowie XIX stulecia zapanowała moda na pokazy walk atletów w cyrkach, z których z czasem rozwinęła się oddzielna kategoria widowisk. Cieszyła się ona ogromną popularnością, i to nie tylko wśród mężczyzn. Atleci przypominali starożytnych gladiatorów, a najlepsi stawali się prawdziwymi gwiazdami. W cenie byli szczególnie uczniowie Władysława Pytłasińskiego i Stanisława Cyganiewicza.

Turnieje trwały wiele dni, a gwiazdy zapasów „zaćmiewały w pewnych momentach swoją »osobowością« najwybitniejsze i najpiękniejsze przedstawicielki teatru i filmu”.

„Orkiestra gra *Marsza Gladiatorów* - wspominał stały bywalec walk Kazimierz Krukowski. - Na arenę wychodzi piętnastu zawodników o wszystkich możliwych kolorach i odcieniach skóry. Przez piersi i brzuchy mają przewieszane złote, srebrne i brązowe pasy pokryte medalami i odznaczeniami”³⁸.

Stałym punktem turniejów były walki zawodnika w czarnej masce zachowującego incognito. Swoją tożsamość ujawniał dopiero ostatniego dnia zawodów lub po wcześniejszej porażce. To oczywiście podnosiło emocje, a najbardziej zadowoleni

bywali bukmacherzy.

Ważniejszych turniejów nie opuszczał Wieniawa-Długoszowski, zamawiał z reguły łożę na cały czas trwania imprezy. W jej pobliżu zawsze panował tłok, wielu widzów chciało siedzieć obok słynnego ułana.

Znakomity literacki opis jednego z turniejów przedstawił Tadeusz Dołęga-Mostowicz, na ważnych zawodach nie mogło przecież zabraknąć prezesa Nikodema Dyzmy w otoczeniu pięknych dam.

„Wielaga z wściekłością atakował przeciwnika, ten bronił się zawzięcie, ale zawsze w dobrym stylu i zgodnie z regulaminem, podczas gdy Wielaga nie hamował już brutalnej żądz pokonania Włocha, a nawet sędzia kilkakrotnie musiał interweniować, gdyż używał niedozwolonych chwytów.

Nagle udało mu się ująć Tracca w straszliwy chwyt, zwany podwójnym nelsonem. Ogromne jego ręce przesunęły się do tyłu pod ramionami Włocha i zwarły się na jego karku.

Cyrk zamarł w oczekiwaniu. [...]

Wielaga cisnął. Twarz Włocha stała się najpierw purpurowa, później sina. Oczy wytrzeszczały się męką nie do zniesienia, z otwartych ust po wysuniętym języku ściekała ślina”³⁹.

I chociaż wiele turniejów było reżyserowanych i ustawianych przez menedżerów (o czym wszyscy wiedzieli), mimo to cieszyły się one niesłabnącą popularnością. Kazimierz Krukowski przyznawał, że „chodził stale na te walki, gdy mu tylko czas pozwalał”. Testosteron, bez względu na epokę, zawsze pozostaje jednak w cenie.

Rozdział 2

STEFAN WIELKI

Niesforny gimnazjalista

Na polskich scenach teatralnych występowało wiele gwiazd, ale Stefan Jaracz był jedyny w swoim rodzaju. Wygląd miał pospolity, jednak obdarzony był niezwykłym talentem, a do wszystkiego doszedł sam, wbrew wszelkim przeciwnościom losu. Walczył przez całe życie ze swoimi słabościami, a tę walkę nie zawsze wygrywał.

Urodził się w wigilię Bożego Narodzenia 1883 roku w Żukowicach Starych koło Tarnowa. Był najstarszym dzieckiem Jana Jaracza, nauczyciela w miejscowej dwuklasowej szkole, i Anny Kwarcianej. Posada ojca nie zapewniała rodzinie utrzymania, Jan Jaracz prowadził więc jednocześnie gospodarstwo rolne.

„Z pensji 600 koron rocznie - pisał Bolesław Dejmowski - nie mógłby utrzymać rodziny, uprawiał jakiś zagon przyszkolny i jakieś morgi dodzierzawiał. Miał konika, sam orał, zwoził plony z pola, to się jeszcze pamięta, bo uczniowie swym dzieciom opowiadali, jak chętnie karmili i zaprzęgali panu konika, gdy po ostatniej lekcji miał trudnić się chłopskimi zajęciami w gospodarstwie”¹.

Jan i Anna doczekali się ośmiorga potomków, jednak tragiczne fatum prześladowało rodzinę. Trójka dzieci zmarła we wczesnym dzieciństwie, los nie oszczędzał również Jaraczów w późniejszych latach. Kolejne dzieci przedwcześnie zęgały się z tym światem, zmarła również Anna Jaracz. W 1928 roku z całej licznej rodziny pozostali przy życiu tylko

Stefan i jego ojciec.

Przyszły aktor od wczesnych lat sprawiał problemy wychowawcze, był kłótniwy i agresywny, podobno „w dwa tygodnie zdzierał każdorazowe ubranie i brał za to rżnięcie - ale to nie pomagało”. Po latach sam przyznawał, że dzieciństwo nie należało do łatwych, a on okazał się wyjątkowo niesfornym chłopcem.

W gimnazjum w Tarnowie nie sprawował się lepiej, w czwartej klasie wyrzucono go z bursy i przez następne dwa lata chodził do szkoły na piechotę, cztery kilometry w jedną stronę. Edukację zakończył w siódmej klasie, ponieważ został usunięty za działalność socjalistyczną. A przy okazji warto zwrócić uwagę na nazwiska dwóch jego przyjaciół z tarnowskiego gimnazjum zamieszanych w nielegalną działalność. Byli to Marian Kukiel (późniejszy generał i historyk) oraz Karol Radek (przyszły rewolucjonista i działacz bolszewicki).

Jaracza przyjęto do gimnazjum w Jaśle, tamtejszego dyrektora nie zraziła opinia z placówki w Tarnowie. Rychło miał jednak pożałować swojej decyzji, bo młody buntownik wciąż sprawiał problemy wychowawcze. Ostatecznie również i tej szkoły nie ukończył, a maturę zdał eksternistycznie w Bochni. Nadal utrzymywał kontakty z Radkiem i Kukielem, deklamował wiersze na spotkaniach robotniczych, brał udział w wiejskich zgromadzeniach, poznał wówczas Ignacego Daszyńskiego. A po latach gorzko podsumował ten okres:

„Ciężko układało się moje życie. Wyszedłem z jednej klasy społecznej, czułem jednak, że do żadnej innej nie należę. Mieszkaństwo mnie nie przyjęło, dla niego bowiem pozostawałem zawsze chłopem. [...] Ma to swój przemożny wpływ i na mojej pracy, zwłaszcza w rolach, w których wypowiadam swój stosunek do świata. W rolach typów wydziedziczonych przez los, wyzyskiwanych, skrzywdzonych, zdaje się, osiągam swój najwyższy wyraz. Wydaje mi się bowiem wtedy, że mówię o sobie, o swoim losie”².

W poszukiwaniu własnej drogi

„Gdym się wybierał [...] na studia do Krakowa - wspominał aktor - wiedziałem jedno na pewno: że nie będę nigdy urzędnikiem austriackiej maszyny państwowej. Dlaczego jednak mimo to zapisałem się na wydział prawniczy, pozostanie dla mnie tajemnicą na zawsze. Bezmyślność tego postanowienia łągodzi fakt, że już za trzy tygodnie »przepisałem się« na przyrodę, a w pół roku na literaturę i historię sztuki. Wszystkie te, niepilne zresztą, studia odbywałem z podświadomą pewnością, że będą mi one tylko pomocne do jakiegoś wielkiego przedsięwzięcia, które musi być niezwykle i tajemnicze”³.

Inna sprawa, że nie miał specjalnego wyboru, Kraków na przełomie XIX i XX wieku niewiele oferował maturzystom. Uzdolnieni artystycznie mogli kształcić się w Szkole Sztuk Pięknych lub Konserwatorium, reszta skazana była na medycynę, prawo lub filozofię.

„Prawo - tłumaczył Tadeusz Boy-Żeleński - w praktyce oznaczało zostać urzędnikiem; filozofia - nauczycielem gimnazjalnym. Pozostawała medycyna - powszechny rezerwuar niespokojnych duchów. I wielka niewiadoma. Można było sobie pomarzyć. O wytwornych pacjentkach albo, będąc chirurgiem, o ocaleniu życia młodej milionerki, która połączyła brylantowy guzik, i o zaślubieniu jej. Społecznik, jakiś doktor Judym, mógł sobie pomarzyć o reformach socjalnych. Ktoś o bardziej awanturycznym usposobieniu może być lekarzem marynarki i objechać cały świat. [...] Tamte wydziały to po prostu dalszy ciąg gimnazjum, książki i skrypta, tutaj kościotrup w pokoju, ku przerażeniu kuzynek, krajanie trupów, wdzieranie się skalpelem w sam rdzeń istnienia”⁴.

Jaracz nie należał do pilnych studentów, choć trzeba przyznać, że kłopoty finansowe nie sprzyjały nauce. Wspólnie z Radkiem (przyszły bolszewik studiował historię) mieszkali w jednym pokoju, w starej, brudnej kamienicy i z reguły brakowało im pieniędzy nawet najedzenie.



Stefan Jaracz w Krakowie (1904)

Z tego powodu napadli nawet na Plantach i okradli jakiegoś studenta, syna bogatego chłopca. Jaracz przytrzymał chłopca, a Radek obszukał mu kieszenie i zabrał zegarek. Zdobycze zastawili, a następnego dnia wręczyli swojej ofierze kwit z lombardu.

„Zalegałem od dłuższego czasu z komornym - wspominał po latach Jaracz. - Niewiasta, u której mieszkałem, straciła wreszcie cierpliwość, usunęła mnie z mieszkania, a jako zastaw, który miał jej gwarantować zapłatę komornego, zatrzymała moją bieliznę i pościel. Trudno przecież było znaleźć mi w takim stanie mieszkanie. Zacząłem jej przemawiać do serca. Przypomniałem jej, że przecież nawet wielki Napoleon za czasów swej młodości winien był pracce, a kiedy został cesarzem, zwrócił swój dług w złotych luidorach. Może i ja się wybiję w życiu, a wtedy zwrócę dług z nawiązką. Niewiasta rozczuliła się i oddała mi wszystkie rzeczy. Przed paru laty, kiedy byłem w Krakowie, dostałem od niej list. Przypomniała mi mój dług i moją obietnicę. Pojechałem do niej na koniec miasta. Zastałem biedną staruszkę. Pomogłem jej, jak mogłem, i pomoc ta naprawdę była jej wtedy potrzebna”⁵.

Jaracz i Radek należeli do Polskiej Partii Socjalno-Demokratycznej, przyszłego aktora nie pociągała jednak polityka. Był radykałem wyłącznie z powodów materialnych, ale dzięki przynależności partyjnej dostał posadę korektora w redakcji socjalistycznego „Naprzodu”. Nie traktował jednak pracy poważnie i w druku trafiały się skandaliczne literówki. Zamiast „nieba zasłanego gwiazdami” pojawiło się „niebo zasrane gwiazdami”, a „dwugłowego orła” zamienił w „długowłosego osła”! W efekcie za obrazę godła państwowego Austrii jeden z numerów „Naprzodu” skonfiskowała cenzura, a „niefortunny korektor został wylany”. Znowu był bez pieniędzy i perspektyw na utrzymanie się w Krakowie.

„Nosił się - opisywał Leon Schiller - zgodnie z modą przyjętą przez głodomorów - intelektualistów ówczesnych, z cygańska. Więc miał długie włosy, beret na głowie, krawat czarny [...] i zimą, i latem chadzał otulony w pelerynę. Była ona szatą niemal liturgiczną każdego poczciwego »nadcześniaka«, każdej

»nagiej duszy« i przeszła do ballad kabaretowych. Miała jeszcze tę zaletę, że ukrywając przed ironicznym wzrokiem filistrów (»mydlarzy«) ażur bardzo steranych ineksprymabli, w nocy służyła za koldrę i nieznaną jeszcze wówczas pyjamę”⁶.

Interesował się już wówczas teatrem, grywał w amatorskim zespole Związku Robotniczego, a w czasie gdy był jeszcze członkiem redakcji „Naprzodu”, korzystał z darmowych wejściówek teatralnych. W gronie znajomych lubił recytować poezję, wzbudzając swoimi popisami uznanie.

„[...] w kółkach postępowych studentów - wspominał Teofil Trzciniński - i wśród narybku literacko-dziennikarskiego słyszało się niekiedy o popisach recytatorskich interesującego korektora redakcji »Naprzodu«, którego ten i ów ze zwykłą młodzieńczą przesadą wynosił ponad znanych zawodowców. Że celuje zwłaszcza w interpretacji Słowackiego, którego duże fragmenty wygłasza z pamięci. Ciężko nakłonić go do wystąpienia na jakimś wieczorku, ale w gronie znajomych, gdy wpadnie w nastrój, potrafi przykuć uwagę, a często i wzruszyć słuchaczy”⁷.

Trzciniński niebawem miał okazję osobiście go posłuchać, zdarzyło się to w podkrakowskich Bronowicach, gdzie pojawił się ze Stanisławem Sierosławskim. Z Jaraczem zapoznała go Pepa Singer (pierwowzór Racheli z *Wesela*), do spotkania doszło w karczmie jej ojca.

„Rozmowa nie bardzo kleiła się początkowo, a komplementy Racheli wyraźnie krępowały korektora. Dopiero gdy zjawiała się jakaś dobra wódka, nastrój stał się swobodniejszy i nasza gospodyni zapytała Jaracza, czy nowym gościom, którzy nigdy go nie słyszeli, nie dałby poznać czegoś z repertuaru Słowackiego? Bronił się dość długo, wreszcie ujęty jakimś zręcznym frazesem Sierosławskiego, nie wstając ze swej ławy, powiedział - o ile pamiętam - urywek z *Beniowskiego*. Nie była to deklamacja w sensie estradowym, lecz prosta recytacja, jak gdy ktoś inteligentny czyta wiersze z książki. Bez patosu i mocnych akcentowań, ale z trafnym zrozumieniem i wyrazistym cieniowaniem treści”⁸.

Słuchacze byli oczarowani, ale Jaracz twierdził, że nie myśli o karierze aktorskiej. Niebawem jednak zmodyfikował swoje

plany życiowe, nie stać go było bowiem na kontynuowanie studiów, a podjęcie pracy zarobkowej kolidowałoby z nauką. Dojrzewiała w nim myśl o porzuceniu uczelni i poświęceniu się pracy w teatrze.

„Nigdy nie zapomnę tej chwili - wspominał po latach - kiedy sobie to zdecydowanie uświadomiłem. Przyszła noc pewna, bezsenna, zakończona zerwaniem się z łóżka z ogromnym krzykiem, że aż szyby mego pokoiku zadźwięczały: »Wstępuję do teatru!«. Nazwijcie to, jak chcecie, a ja nie boję się śmieszności i nazywam to sobie »powołaniem«. Była godzina trzecia rano i świt majowego pogodnego dnia”⁹.

Na scenie

Jaracz trafił do Teatru Ludowego w Krakowie, reaktywowanego pod kierownictwem Kazimierza Gabryelskiego. Znalazł się tam w znakomitym towarzystwie, w zespole było bardzo dużo młodych talentów (Maria Dulębianka, Józef Węgrzyn, Juliusz Osterwa). Nasz bohater grał często, ale z reguły były to role „chłopów, starców, parobków, Żydów, szynkarzy, żandarmów, więźniów i wszystkich innych podejrzanych figur”. Stały angaż nie poprawił specjalnie jego sytuacji finansowej, gaże były niskie, a do tego nieregularnie wypłacane. Mieszkał razem z Osterwą w pokoju wynajmowanym u pewnej krakowskiej wdowy handlującej warzywami.

„Aby zejść do ich »apartamentu«, trzeba było przechodzić przez kuchnię - relacjonował aktor Bronisław Skąpski. -1 tak się zdarzyło, że wrócili raz u pewnego do domu, nie otrzymawszy *a conto*, a od kilku dni bieda u nich coraz twardsza. Po prostu -głód. A tu wdowa, usmażywszy kotlety na kolację, dwa z nich schowała sobie do tzw. po galicyjsku rury - na śniadanie. Czyż można się dziwić, że poczuwszy zapach, nie mogąc się oprzeć pokusie, spałaszowali obie porcje z apetytem młodych, głodnych żołądków. A nazajutrz, gdy wdowa, zaglądając do piecyka, zobaczyła pusty talerz, z głupia frant zapytał Jaracz - z tym swoim uroczym jakby zdziwionym

uśmiechem: »Czy te kotlety były pani potrzebne, bo myśmy je wczoraj zjedli«. »Potrzebne to one były, ale kiedyście je zjedli, to niech wam idą na zdrowie« -odpowiedziała rozbrojona naiwnością pytana kobiecina”¹⁰.

Aktor wędrowny

W maju 1905 roku upadł teatr Gabryelskiego, a Jaracz starał się o przyjęcie do zespołu teatru poznańskiego, który przyjechał z gościnnymi występami do Galicji. Początki nie były jednak zachęcające, dyrektor Edmund Rygier nie widział go w swojej trupie, powitał aktora w kalesonach i oznajmił, że zespół ma już skompletowany. Niebawem zmienił jednak zdanie i Jaracz dołączył do ekipy. Do Poznania przeniósł się już jako pełnoprawny członek zespołu i w ciągu dwóch sezonów pojawił się w sześćdziesięciu rolach! Powoli zdobywał uznanie, a z perspektywy lat najważniejsza okazała się rola Napoleona w *Pięknej Marsyliance* Bertona.

„Sceniczny sukces sztuki tej był niemały - pisał recenzent »Kuriera Poznańskiego« - i to wyłącznie dzięki znakomitej grze p. Jaracza jako Napoleona. Już nieraz mieliśmy przyjemną okazję stwierdzić wielostronność talentu p. Jaracza, który w całej pełni zasługuje na powierzanie mu ról wybitnych, dominujących, dających sposobność do indywidualnego pogłębienia”¹¹.

Obiecującą karierę przerwała służba wojskowa. Poborowy Jaracz stawiał się przed komisją w Tarnowie, po czym został przydzielony do 57 pułku piechoty. Służył następnie w Krakowie, złożył nawet egzamin oficerski, otrzymując stopień podchorążego. I pilnie notował w pamięci absurdy austriackiej armii, co w przyszłości wykorzystał w genialnej roli Szwejka. Ponieważ do swoich kreacji zawsze włączał osobiste przeżycia, korzystał z tego, co miał okazję poznać. Nad rolą pracował „ciągle i zawsze: na ulicy, w dorożce, w kawiarni, w domu”.



W Poznaniu (1906)

„Nie ma miejsca - mówił kilka lat później - gdzie bym nie myślał o postaci, którą mam zagrać, jeśli ją pokochałem. Gram najlepiej wtedy, gdy jestem zimny jak lód, gdy jestem pewny każdego ruchu; jestem w świetnym humorze, wesoły, gdy mi się udaje wzruszyć widzów aż do dyskretnego wycierania nosa; kocham śmiertelnego mojego przeciwnika, który się dobrze położy, w chwili gdy go duszę; nie znoszę tych ust ukochanej na scenie kobiety, które mnie całują w nieumówionym miejscu.

Cenię bardzo wysoko uwagi twórczego reżysera, który przede wszystkim potrafi odpowiednio mnie obsadzić, co jest niemal

najważniejszą jego funkcją, a kiedy odczuje moje zamierzenia, informuje mnie w ich duchu. Narzucanie koncepcji własnej jest błędem reżyserów-aktorów”¹².

Po odświadczeniu wojska udało mu się zatrudnić w teatrze Aleksandra Zelwerowicza w Łodzi. Doświadczony aktor zorganizował tam znakomity zespół, ściągając młode talenty z całego kraju.

„Tyle mówiono, krzyczano o potrzebie dobrego teatru - pisano na łamach łódzkiego »Rozwoju«. - Mamy go, bez »gwiazd« przereklamowanych, natomiast z wybornym zespołem. Mamy towarzystwo młode, którego cechą wybitną jest właśnie młodzieńczość, przypominająca czasy, gdy *Oda* Mickiewicza była niemal katechizmem dla serc, dla dusz niezdeprawowanych. I kierownik, i adepci mają dla sztuki cześć i pietyzm, zapał, wierzą w ideały i swe siły. Zapomina się o drobnych usterkach, odczuwa się duszę zbiorową nie kabotynów”¹³.

W Łodzi Jaracz stał się prawdziwą gwiazdą, Zelwerowicz umiejętnie prowadził młodszego kolegę. Obsadzał go niemal we wszystkich przedstawieniach, eksperymentował z repertuarem, często był jego partnerem na scenie. Stopniowo powierzał mu coraz trudniejsze role, a Jaracz zbierał doskonałe recenzje i ciągle się uczył. Swój pierwszy wielki triumf sceniczny odniósł w lutym 1909 roku w sztuce Szekspira *Ryszard III*.

„Na naszej scenie trudna ta i niezwykle pracowita rola - pisał recenzent »Rozwoju« - o rozległej skali najrozmaitszych uczuć spoczęła na barkach p. Jaracza, którego talent sceniczny znalazł tu pole do rzetelnego popisu. Już od pierwszych scen utalentowany ten artysta uderzył w ton właściwy, potęgując stopniowo wrażenie i siłę gry, która w punktach kulminacyjnych sięgnęła wyżyn arcyzmu. Zgodnie z intencjami Szekspira p. Jaracz uczynił Ryszarda III wyniosłym zbrodniarzem, nieliczącym się z niczym obłudnikiem, gdy był ostatnim w szeregach pretendentów do tronu - a krwawym tyranem na tronie. Była to przy tym gra niezwykle subtelną i opracowaną nader drobiazgowo”¹⁴.

Łódź i zespół Zelwerowicza był jednak tylko przystankiem w drodze do wielkiej kariery. Jaracz zawsze chciał występować w Warszawie i niebawem zrealizował marzenie, chociaż debiut okazał się dziełem przypadku. Kierownictwo teatru Bagatela, letniej sceny Warszawskich Teatrów Rządowych, potrzebowało aktora do roli Napoleona w *Bogu wojny* Adolfa Nowaczyńskiego. Autor sztuki zachwalał Jaracza, a zatem wypożyczono go od Zelwerowicza.

Recenzenci krytykowali inscenizację, ale publiczność dopisywała. Sztukę grano wielokrotnie, a Jaracz dostał angaż do Teatru Małego. Zmiany zaszły również w jego życiu prywatnym, we wrześniu 1911 roku poślubił koleżankę z zespołu Zelwerowicza Jadwigę Daniłowicz-Strzelbicką.

Gwiazda stolicy

Jaracza szybko zaakceptowała stołeczna publiczność, inna sprawa, że groziła mu wąska specjalizacja - odtwórcy postaci Napoleona. Trzy miesiące po ślubie zagrał bowiem po raz kolejny Bonapartego, tym razem w komedii Hermanna Bahra *Napoleon i Józefina*. Na tym jednak nie koniec, za kilka miesięcy znów wcielił się w postać cesarza Francuzów, tym razem w *Madame Sans-Gêne* Victoriena Sardou.

„Muszę przyznać, że obawiałem się eksperymentu podobnej sztuki - pisał recenzent Kazimierz Zalewski - w której wystawa i rutyna aktorów znaczy tak wiele w tej bądź co bądź »budzie«, jaką jest sala na Bielańskiej. A jednak p. Zelwerowicz dał konieczne minimum nieodzownych stylowych akcesorii, kostiumów i personelu, wcale nie rażąco zarysował cesarski dwór w Compiègne i dał do roli Napoleona p. Jaracza, którego warunki zewnętrzne doskonale odpowiadają tej tkwiącej w oczach postaci”¹⁵.

Na szczęście Jaracz przyciągał widownię nie tylko w roli Bonapartego, wielki sukces odniósł w *Trójce hultajskiej* Johanna Nestroya. Inna sprawa, że zagrał tam rolę szewca, człowieka z nizin społecznych, który ma problem z alkoholem. A więc

osobę, z którą łatwo mógł się utożsamić.

W tym czasie występował również w filmie, po raz pierwszy stanął przed kamerą w 1912 roku. Razem z żoną zegrali w obrazie *Obląkany. Dramat w Tworkach*, a następnie w *Wykolejonych*. Jaracza zaangażowano także do pierwszej próby sfilmowania *Potopu*, gdzie w epizodzie obrony Częstochowy wcielił się w postać Michała Wołodyjowskiego. W ekranizacji *Boga wojny* zagrał oczywiście Napoleona.

Rosnąca popularność aktora nie mogła ująć uwadze Arnolda Szyfmana kompletującego zespół Teatru Polskiego. Pan dyrektor nie bawił się w dyplomację i bezceremonialnie podkupił Jaracza. Zaoferował mu sześćset rubli miesięcznie, w Teatrze Małym aktor zarabiał pięćset.

Szyfman uważał, że Jaracz nie jest zwyczajnym aktorem, ale zjawiskiem aktorskim. Nie zapraszał go nawet na próby i nie dyskutował o wysokości kontraktu. Wiedział, że jest artystą uniwersalnym, a do tego aktorem przyciągającym publiczność.

Wszystko to runęło latem 1914 roku. Zbliżała się wojna, a Stefan Jaracz był poddanym Habsburgów. Otrzymał więc wezwanie mobilizacyjne i ruszył do Galicji, aby stawić się w macierzystym pułku. Razem z nim pojechała żona, lecz zdążyli dojechać tylko do Częstochowy, gdy zamknięto granicę. Wobec tego zawrócili do Warszawy, gdzie Jaracz jako obywatel austriacki został aresztowany.

Na rosyjskich scenach

Zwolniono go dzięki protekcji Szyfmana, jednak niespełna rok później Jaraczowie przymusowo znaleźli się w głębi Rosji. Ofensywa niemiecka zagroziła Warszawie i Rosjanie zarządzili ewakuację. Na wschód trafiło kilkaset tysięcy Polaków uznanych za przydatnych dla imperium Romanowów, nie zapomniano również o poddanych austriackich i niemieckich. Jaraczów osiedlono w Moskwie, gdzie niez mordowany Szyfman zorganizował prężną scenę teatralną.

Niebawem jednak aktor miał przeżywać poważne problemy

osobiste, wdał się bowiem w romans z pochodzącą z dalekich Kresów Izą Glinczanką. Nie wiemy, jak długo trwał ten związek, wiadomo jednak, że cały czas utrzymywał regularne kontakty seksualne z żoną. Na efekt nie trzeba było długo czekać, obie panie zaszły w ciążę, a Jaracz musiał podjąć ostateczną decyzję. Najwyraźniej nie mógł się jednak zdecydować, znalazł więc Salomonowe wyjście z sytuacji. Postanowił, że zostanie z tą kobietą, która pierwsza urodzi dziecko. Los zadecydował za niego, Glinczanka poroniła, żona szczęśliwie urodziła córkę, Jaracz pozostał więc z Jadwigą.

O urodzinach dziecka dowiedział się, schodząc ze sceny po wieczorze poezji Mickiewicza. Podobno wyjątkowo się wzruszył, usiadł na krześle i się rozplakał. Córka Anna, jego jedyny potomek, poszła w ślady rodziców i również wybrała profesję aktorską.

„W Moskwie - wspominała Jadwiga Jaraczowa - mieliśmy wiele przeżyć w teatrach, ale jedno jest mi szczególnie pamiętne. Było to »Studio« Stanisławskiego na przedstawieniu *Świerszcza za kominem* Dickensa. Sala była pogrążona w ciemnościach, jeden z aktorów siedział na widowni, słysząc było bulgotanie wody i cieniutki, piękny śpiew świerszczyka. Tym zaczynała się sztuka, a przedstawienie było czymś tak niekłamanie pięknym, a równocześnie wzruszającym, że nie mogłam powstrzymać się od łez. Gdy na sali zapaliło się światło, wstydziłam się wzruszenia i starałam się je ukryć. Spojrzałam ukradkiem w bok, gdzie siedzieli Jaracz i Osterwa, a o krzesło dalej Brydziński. Ich twarze też były zalane łzami”¹⁶.

Wzruszenia artystyczne to jedno, ale proza życia wymuszała na Jaraczu całkiem przyziemne zachowania. Aby utrzymać rodzinę, grywał w miejscowych produkcjach filmowych, nie unikał również hazardu. Czasami zresztą ze znakomitym efektem.

„Połóg żony w jednej z lecznic moskiewskich wyczerpuje środki materialne - opisywał po latach sytuację aktora jeden z dziennikarzy. - Trapiiony kłopotami pieniężnymi, wychodzi pewnego dnia z lecznicy, głowiąc się nad możliwościami wydobycia kilkuset rubli na lekarzy i opłacenie rachunków. W

majątku ma wszystkiego około 90 rubli. Nagle wzrok jego pada na barwny afisz wyścigowy. Rzykancka myśl, czy spróbować szczęścia? Decyduje się i po chwili jest na torze. Stawia na zieloną kurtkę nieznanego dżokeja posiadającego nieznanego konia. Za 10 wypłacają mu 250 rubli. W następnym biegu idzie klacz »Karabela« Lubomirskich. Jakżeż nie postawić na polskiego konia? Kupuje dwa bilety. Znow fuks i wypłata 160 rubli za 10. Niespodziewany uśmiech losu przynosi rozpromienionemu Jaraczowi blisko 600 rubli. Zdobywszy tak znaczną sumę, obawiając się, żeby nie przegrać, ucieka z wyścigów. Tego samego wieczoru, zabrawszy do kieszeni 50 rubli, idzie na pokera i wygrywa 500. Za te pieniądze żyje później przez cztery miesiące¹⁷.

W sierpniu 1916 roku większość polskiej ekipy aktorskiej przeniosła się do Kijowa. Franciszek Rychłowski, dyrektor tamtejszego Teatru Polskiego, miał wielkie ambicje i ściągał z całej Rosji najlepszych polskich wykonawców. Scena cieszyła się wielkim powodzeniem, niestety, wybuch rewolucji, a następnie wojna domowa nie sprzyjały rozwojowi sztuki. Kijów przechodził z rąk do rąk, teatr miesiącami był nieczynny, a gdy w marcu 1918 roku miasto opanowali Niemcy, wzajemne animozje wewnątrz zespołu okazały się nie do przezwyciężenia. Teatr wprawdzie wznowił działalność, ale członkowie ekipy nie mogli dojść ze sobą do porozumienia. Kulminacją „artystycznej” atmosfery okazało się pobicie dyrektora przez Osterwę i Jaracza, co oznaczało koniec kijowskiej kariery obu aktorów. Niebawem jednak nowa sytuacja polityczna umożliwiła im powrót do kraju i w sierpniu 1918 roku Jaracz pojawił się w Warszawie. Miesiąc wcześniej zaś nad Wisłę przybył niezniszczalny Arnold Szyfman.

Sztuka i alkohol

Stefan Jaracz wszedł oczywiście w skład reaktywowanego zespołu Teatru Polskiego, a Szyfman zadbał o doborową ekipę. Maria Brydzińska, Wanda Osterwina, Maria Mrozińska,

Juliusz Osterwa, Wojciech Brydziński, Jerzy Leszczyński, Aleksander Węgierko. A do tego Zelwerowicz w roli reżysera i Schiller jako kierownik literacki.

Idylla nie trwała jednak długo i już w lipcu 1919 roku Osterwa z żoną i Zelwerowiczem odeszli do teatrów miejskich. Juliusz marzył o scenie eksperymentalnej i niebawem otworzył własny teatr w Salach Redutowych Teatru Wielkiego. Namawiał Jaracza do porzucenia Szyfmana, ale ten pozostał odporny na jego zabiegi. Wpływ na taką decyzję miały sprawy finansowe, chociaż w Teatrze Polskim trzymał Jaracza także romans z koleżanką z zespołu Marią Brydzińską. Związek ten trwał kilka lat i niewiele brakowało, aby zakończył się tragedią.

Jaracz wprawdzie nie był wiernym mężem, ale nie można było mu zarzucić, że nie dbał o finanse rodziny. Występował równocześnie na scenie nowo otwartego kabaretu Qui Pro Quo, chętnie brał również udział w wieczorach poetyckich i okolicznościowych koncertach.

„Od czasu powrotu z Rosji - pisał Jan Kreczmar - otaczał Jaracza życzliwy klimat młodego środowiska literacko-artystycznego. Nie tylko wódka była organizatorem tych sympozjów. Nowe prądy w malarstwie, w literaturze, w filozofii. Z innymi masami skojarzeniowymi przychodzi się wtedy do teatru. Z innymi niż większość kolegów”¹⁸.

Szczególnie bliskie więzy połączyły go wówczas ze skaman-drytami, którym czasami pomagał w poszukiwaniu sponsorów dla czasopisma literackiego. Wiedział bowiem, że młodzi są potencjalnym dobroczyńcom zupełnie nieznani, o nim zaś słyszeli niemal wszyscy. Czasami przynosiło to humorystyczne efekty.

„Najdziwniejsza była wizyta - relacjonował Kazimierz Wierzyński - którą złożyliśmy we trójkę, Tuwim i ja z Jaraczem jako główną przynętą, niejakiemu pani Rogowi, zdaje się na imię miał Seweryn. Wizyta owa była żywcem wyjęta z Ionesco. Róg, właściciel stajni wyścigowej, wolał konie od poetów, mówił polszczyzną godną tych czworonogów, nie miał pojęcia o literaturze i przez dłuższą chwilę nie wiedział, o co chodzi. Jaracz wygłosił do niego przemówienie jak do Medyceusza,

grając zaimprovizowaną rolę z demonicznym komizmem [...] a Róg słuchał tego z kamiennym spokojem. Było to spięcie tak doskonałe, że gdybyśmy nie wiedzieli, z kim mamy do czynienia, nie byłoby wiadomo, kto kpi z kogo. W końcu Jaracz zaapelował do jego kieszeni i powiedział, że przemawia w imieniu Skamandra. »Skamander, Skamander - odezwał się Róg - to mógłby być dobry koń«. »Właśnie - odpowiedział Jaracz - oto jego portret«. I ofiarował mu numer z Pegazem na okładce rysowanej przez Zbigniewa Pronaszkę. Kosztowało to Roga trochę pieniędzy, które natychmiast poszły na obrok dla stajni Grydzewskiego”¹⁹.

Na początku lat dwudziestych Jaracz zaczął zdradzać oznaki uzależnienia od alkoholu. Wprawdzie nigdy nie unikał trunków, ale po powrocie z Rosji alkohol zaczął mieć wpływ na jego pracę. Zdarzały się chwile „niedyspozycji” i zdenerwowany Szyfman musiał odwoływać przedstawienia. Alkohol stanowił zresztą w środowisku aktorskim problem, z którym nie potrafiono się uporać.

„Europa, Trębacka lub pod filarami - wspominał Jan Ciecierski. - Warszawskie życie nocne zaczynało się od małego danka w Hotelu Europejskim i kieliszka lub dwóch wódki czystej z wermutem. Potem szło się pod Złotą Kaczkę lub do Adrii, a kończyło się nad ranem U Joska na Gnojnej lub na dworcu”²⁰.

Znanym birbantem był aktor komediowy Władysław Grabowski. Miał zwyczaj dzwonić do Dobiesława Damięckiego, pytając, gdzie zająć miejsce. Odpowiedź z reguły była krótka: Europa, Trębacka lub pod filarami.

Józef Węgrzyn z lubością pijał nawet zwykły biber, którym raczyli go dorożkarze. Złośliwi zauważali, że ma szlachetniejsze nazwisko niż trunki, których używał (raczej nie pił tokaju). Alkohol doprowadził go zresztą do upadku. Nazywany „genialnym utracjuszem talentu” po wojnie prowadził budkę z wódką, a w końcu zachorował na schizofrenię.

Ale jak w środowisku teatralnym można było nie pić alkoholu, skoro nawet Witkacy przyznawał, że jedyną w życiu pięciodniówkę miał z powodu pewnej premiery. I uznawał to za

okoliczność wysoce łagodząca! A na jego opinii można było polegać, nigdy bowiem nie ukrywał swoich wyczynów, a jego listy do żony pełne są obscenicznych szczegółów.

Gdy w kwietniu 1921 roku Jaracz „mocno zmęczony” pojawił się na próbie generalnej *Kupca weneckiego*, premiera musiała zostać odwołana. Odkupił swoją winę, stwarzając znakomitą kreację, ale problem narastał. Zdarzało się, że „upijał się, wszczywał awantury, zamroczony grał byle jak”, coraz częściej widywano go w lokalach w stanie nietrzeźwym. Recenzenci regularnie pisywali o jego „niedyspozycjach”, wreszcie Szyfman miał dość i Jaracz odszedł do Reduty.

Tam jednak nie było lepiej, a zapowiedź kłopotów stanowił udział pana Stefana w akademii na cześć rocznicy wybuchu powstania listopadowego (1921).

„[...] nastrój podniosły sali przerwało pojawienie się na estradzie p. Jaracza. Publiczność z rosnącym niepokojem słuchała, jak p. Jaracz mozolił się nad odczytaniem *Reduty Ordony*. Deklamator atoli wyplątał się szczęśliwie do końca i dopiero w chwili zejścia ze sceny poruszony do żywego ducha Mickiewicza zaplątał niedysponowanego artystę w fałdy kotary, co publiczność przyjęła żywym aplauzem”²¹.

W Reducie aktor nie zmienił obyczajów, ale swoją aktywnością w chwilach trzeźwości rekompensował problemy z uzależnieniem. Osterwa otoczył go zresztą troskliwą opieką, wiedząc, że największym problemem przyjaciela jest jego psychika.

„Reduta to aktorskie sanatorium Jaracza? - pytał retorycznie teatrolog Józef Szczublewski. - Była czymś takim dla paru śniętych, dla parunastu niedochowanych jeszcze komediantów, ale właśnie aktor w Jaraczu nie wymagał leczenia. Pacjentem był Jaracz alkoholiczny, Jaracz cygański i Jaracz w depresji. Reduta przypominała chwilami bardziej coś w rodzaju przyjacielskiego sanatorium Juliusza dla Stefana niż teatr. Ten Jaracz miał tu zapewnioną opiekę w najlepszym gatunku, miał stałą asystę aniołów stróżów. W języku redutowym nazywało się to dyżurem przy Stefanie. Sporo czasu i energii włożono w owe dyżury, ale też Jaracz odplącał się sowniej dłuższymi niż

gdzie indziej okresami trzeźwości, a trzeźwy Jaracz był nie tylko fenomenem aktorskim, ale także wspaniałym towarzyszem w szarej reductowej codzienności”²².

Znacznie gorzej prezentował się jednak Jaracz włóczęga i alkoholik. Aktor odwiedzał najgorsze spelunki, „gdzie w betach, w cuchnącym brudzie, odbywało się pijaństwo z chlebem i kielbasą”. W Wilnie zaginął kiedyś w czasie straszliwych mrozów -znaleziono go wreszcie po kilku dniach na komisariacie na przedmieściu - brudnego, zarośniętego, o przekrwionych oczach. A kiedy pojechał z gościnnymi występami do Zakopanego, nie dotarł do pensjonatu, w którym zaplanowano wieczór literacki. Odnaleziono go dwa dni później w pustej szopie w Kościelisku.



Stefan Jaracz w stolicy (1924)

Pod wpływem alkoholu zdarzały mu się wybuchy megalomanii, dawał wówczas odczuć rozmówcom, co sądzi o ich umiej ętnościach.

„[...] kiedy się upił - wspominała Irena Krzywicka - dostawał manii wielkości i mówił: »Ja - orzeł - nad - wami, wy - karły -pode - mną«. Ale miał rację. Kiedyś, już nieco podchmielony, zaczął tłumaczyć, skąd się bierze to pijaństwo, które zresztą nie przeszkadzało w jego wspaniałej artystycznej działalności: »Wam inteligentom to łatwo. Na was pracowali ojcowie, a często i dziadkowie. No i coś wam tam w mózgach załatwili, co wam ułatwia pracę zawodową czy twórczą. Ja jestem pierwsze pokolenie i całą wiedzę, pożal się Boże, o świecie, o ludziach, o kulturze, musiałem zdobyć sam. Myślicie, że to łatwo? To trzeba zębami i pazurami. Wielu moich kolegów i znajomych, którzy chcieli zostać prawdziwymi inteligentami, nie dało rady i albo rozpili się na śmierć, albo w ogóle poszli na dno. Tak że wy nie znacie waszego szczęścia, wam jest łatwo, bo za was pracowali inni«”²³.

Jednym z jego warszawskich kumpli od kieliszka był urzędnik, którego życie toczyło się pomiędzy biurem i knajpą. Ten człowiek żyjący w oparach alkoholu nawet nie wiedział, że Jaracz jest aktorem i pan Stefan udowodnił mu to kiedyś w podrzędnyim lokalu. Przed kompletnie pijaną publicznością wygłosił monolog z *Judasza* Tetmajera, a kiedy wycieńczony opadł na zydeł, zachwyceni dorożkarze bili mu brawo.

Tytułowa rola w *Judaszu* była zresztą uznawana za jedną z największych kreacji Jaracza na scenie Reduty.

Maria Brydzińska

Na dłuższą metę Jaraczowi dokuczwała jednak atmosfera Reduty, wielki aktor, przywykły do hołdów publiczności, źle się czuł w kameralnym teatrze Osterwy. Sprawy finansowe również nie wyglądały najlepiej, ale w decydujących chwilach nie zawodził. Prapremiera *Turonia* Żeromskiego okazała się

jego wielkim sukcesem, inna sprawa, że rola Jakuba Szeli wydawała się dla niego stworzona. Powstała kreacja „chama mściwego, zawziętego i twardego jak chłopska dola pod złym panem”.

„Gdy Jaracz jako Szela wchodził na scenę - wspominała Hanna Małkowska - wnosił taką grozę, że za każdym razem ogarniał mnie lęk. Jego krępa i barczysta postać, poszerzona jeszcze kożuchem, robiła wrażenie ciężkiej bryły kamiennej. Niby zwyczajny, a przecież niezwykle, naładowany żywiołem nienawiści, której eksplozja następowała w ostatnim akcie”²⁴.

Osterwa objął równolegle dyrekcję Teatru Narodowego i powierzył Jaraczowi rolę Smugonia w prapremierowej inscenizacji dramatu Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka*. Próbowi spektaklu często przyglądał się autor, a objawy uznania, jakie okazywał Jaraczowi, wyraźnie aktora deprimowały.

„[...] rozgrzany podnieceniem autor *Popiołów* - pisał recenzent Stanisław Balicki - raz po raz zwracał się do Jaracza, grającego Smugonia, ze słowami »mistrzu«. Zakłopotany artysta, o wstydlivej skromności bycia i szanujący wielkość narodową Żeromskiego, ośmielił się na tę uwagę: Przepraszam, ale jak mnie pan tak nazywa, to jakże mam tytułować pana? Żeromski zmilczał. Ale Jaracz w mieszkaniu otrzymał od niego przesyłkę, egzemplarz *Wiatru od morza*, z odręczną dedykacją: »A właśnie - że Mistrzowi«”²⁵.

Nawet jednak Żeromski nie potrafił ukryć obaw podczas kolejnych przedstawień dramatu. Jaracz prawie zawsze na scenie był pijany, co groziło zupełną katastrofą. Tajemnicą pozostawało jednak, w jaki sposób potrafił wprowadzić się w stan upojenia. Sprawdzano dokładnie jego garderobę, ludzie Osterwy pilnowali go w teatrze, a „krawcy co wieczór obszukiwali jego ubranie”. A mimo to aktor pojawiał się na scenie trzeźwy, a pod koniec spektaklu był już pijany. Okazało się wreszcie, że po pierwszym akcie szedł do restauracji na parterze, gdzie błyskawicznie wypijał kilka kieliszków wódki. To wystarczało, aby „w drugim akcie wychodził na scenę już pod dobrą datą”.

Inna sprawa, że właśnie w tym okresie Stefana Jaracza spotkała tragedia, która wywarła duży wpływ na całe jego życie. Do zespołu Reduty należał jego młodszy brat Józef, grający pod pseudonimem Poremba. Uchodził za zdolnego aktora i fanatyka Reduty, niestety, miał słabą psychikę. Grywał równocześnie w teatrze Rozmaitości i zapewne z przepracowania doznał załamania nerwowego. Leczenie psychiatryczne nie pomogło i pomimo opieki kolegów 27 grudnia 1923 roku wyskoczył z okna swojego mieszkania.

Stefan miał silniejszą konstrukcję psychiczną, ale nawet on czasami nie potrafił zapanować nad emocjami. Załamany po śmierci brata, zniesmaczony atakami krytyków, nie umiał zignorować chamskiego zachowania widzów w trakcie przedstawienia *Gwiazdozbioru artystów scen warszawskich*. Widzowie żądali bisu pary tancerzy i zakłócili Jaraczowi monolog, z tego powodu aktor, „wychodząc za kulisy, rozchylił lekko poły fraka delikatnym, ale wymownym gestem”.

Z dzisiejszego punktu widzenia wydawać się to może sprawą bez znaczenia, jednak wówczas taka demonstracja spowodowała prawdziwy skandal. Prasa oskarżyła Jaracza o „gest wobec publiczności wyjątkowo nieprzystojny”, oburzeni czytelnicy protestowali, a ZASP wdrożył postępowanie dyscyplinarne.

Aktor był już zmęczony, a na domiar złego jego związek z Marią Brydzińską przeżywał kryzys. Partnerka uchodziła za osobę niełatwą w pożyciu, wprawdzie była kobietą niezwykle urodziwą, ale „wampir za to tkwił w niej drapieźny”. Podobno „połamała [...] na długie lata swego męża, znakomitego artystę Wojciecha Brydzińskiego”, Jaracz również nie mógł zaliczyć chwil u jej boku do szczególnie beztroskich. Choć zapewne nie bez wpływu było, że aktor był żonaty, co pięknej Marii nie dawało zapewne komfortu psychicznego.

Ambitna kobieta znalazła niebawem wyjście z sytuacji: jednym z kumpli Jaracza od kieliszka był hrabia Maurycy Potocki, „rozgłośny automobilista z gębą rzeźnika”.

„Świat aktorski zbierał się wówczas w godzinach popołudniowych w cukierni Lourse’a - komentował aktor

Henryk Cudnowski - na obiadach i kolacjach spotykano się wówczas w restauracji »Astoria« na Nowym Świecie. Po teatrze zastawałem nieraz Stefana w towarzystwie doskonałej aktorki Marii Brydzińskiej. Raz, a może dwa razy przysiadł się do naszego stolika hr. Maurycy Potocki. Nietrudno było zauważyć, że pani Marysia odnosiła się do niego całkiem niegrzecznie. Nie wiedziałem, co to ma znaczyć, a dopiero później dowiedziałem się, że matka jego odsunęła go zupełnie od zarządzania dobrami Jabłonna z przyległościami, wskutek czego jego wielkopańska kieszeń cierpiała na galopujące suchoty. Jaracz dość często pożyczał mu pieniądze na zapłacenie rachunku w restauracji. Stan taki trwał przez czas jakiś, aż nagle obiegła Warszawę sensacyjna wieść, iż matka hrabiego Morysia umarła, w następstwie czego został panem wielomilionowej fortuny, a tym samym - ordynatem na dobrach Jabłonna z przyległościami. W dalszej konsekwencji pani Marysia zmieniła front i tenże dotychczas ledwie tolerowany kandydat do miłości awansował na oficjalnego narzeczonego, po czym nastąpił ich ślub”²⁶.

Jaracz boleśnie odczuł utratę Brydzińskiej. Postanowił skończyć ze sobą i 8 listopada 1926 roku w paryskim hotelu przeciął „sobie arterie nożem od żyłki, po czym wypił dwa flakony jodyny”. Na szczęście pomoc lekarska nadeszła niemal natychmiast, artyście „przepłukano żołądek” i powrócił do zdrowia. Przynajmniej fizycznego.

Maria Brydzińska w maju 1927 roku wyszła za mąż za Maurycego Potockiego. Porzuciła scenę, urodziła hrabiemu córkę, zmarła w 1990 roku na emigracji we Francji.

Aktor prowincjonalny

Jaracz przeżył, lecz jego sytuacja zawodowa stała się wyjątkowo trudna. Nikt nie zaprzeczał, że był genialnym aktorem, ale wszyscy obawiali się jego alkoholizmu, zrywania przedstawień i zatargów z dyrektorami. W stolicy nie mógł znaleźć zatrudnienia na stałe, gdyż uznawano go za człowieka

chorego. Kolejne kuracje odwykowe nie pomagały i czasami tylko doraźna interwencja lekarska umożliwiała wyekspedowanie go na scenę. Prasa miała o czym pisać.

Pozostawała prowincja, tam łatwiej było o angaż, a magia nazwiska wciąż działała na wyobraźnię dyrektorów. W Warszawie nie miał zresztą nawet gdzie mieszkać, z żoną stosunki układały mu się fatalnie, czemu trudno się dziwić.

Niestety, na prowincji powtórzyła się sytuacja ze stolicy, a do prawdziwego skandalu doszło we Lwowie. Przez miesiąc grał na tamtejszych scenach, chociaż również przydarzyła mu się dwukrotna absencja spowodowana pijaństwem. Na 19 czerwca 1927 roku zaplanowano pożegnalne przedstawienie, musiał go jednak zastąpić dubler.

„[...] Jaracz przyszedł na czas do garderoby teatralnej - relacjonował reporter »Expressu Porannego« - i przebrał się w ubranie sceniczne. Miało to być jego przedstawienie pożegnalne. Na pół godziny przed przedstawieniem Jaracz zażądał piwa. Gdy zamiast piwa podano mu czarną kawę, obraził się, zdjął perukę, po czym bez palta i kapelusza wyszedł z garderoby i odtąd wszelki ślad po nim zaginął”²⁷.

Aktora szukano przez pięć dni, wreszcie odnaleziono go w podrzędnej restauracji „w stanie najwyższego podniecenia”. Trafiał do szpitala, jednak „uparcie milczał o przyczynach swojego tajemniczego zniknięcia”.

I chociaż nie miał stałego angażu, odmówił dalszej współpracy z teatrami lwowskimi. Wpadł bowiem na znakomity pomysł, dzięki któremu uzyskał autentyczną sławę w najdalszych zakątkach kraju. Miał osiągnąć to, co nie udało się innym wielkim aktorom - stał się rozpoznawalny dla przeciętnego Polaka z prowincji.

Projekt Jaracza był genialny w swojej prostocie. Zebrał w Warszawie kilkusobową grupę bezrobotnych aktorów i na ich czele ruszył w Polskę. Był to wyczyn bez precedensu w życiu teatralnym Drugiej Rzeczypospolitej.

„Cały ten rok - relacjonował kilkanaście miesięcy później na łamach dziennika »ABC« - spędziłem przy pracy, wędrując od jednego miasta do drugiego. Zebrałem zespół zawierający

dziewięć nazwisk, w Warszawie prawie nieznanymi, zaś repertuar zawierał tylko dwie sztuki: *Szczęście Frania* oraz *Samson i Dalila*. W przeciągu roku zdążyłem zwiedzić 90 miast, nie wyłączając wolnego miasta Gdańska”²⁸.

Tournee ponowił w następnym roku, niebawem zaczął gościnne występy bez zespołu. Pojawił się także na scenach warszawskich i okazało się, że niechciany do niedawna artysta ratował teraz posady swoich przeciwników. Widzowie chodzili do Narodowego „na Jaracza”, a krytycy prześcigali się w zachwytach. Aktor bowiem „potrafił trzymać widownię w napięciu”, wykazując na swoim tle „niewiarygodnie niską klasę Teatru Narodowego”. O pomoc poprosił go nawet Szyfman i dał tym Jaraczowi satysfakcję. Aktor zdał sobie sprawę, że w Polsce nikt nie mógł się z nim równać.

„[...] widziałem Jaracza w Teatrze Polskim w »trzech pokoleniach« - wspominał Ludwik Sempoliński - grającego w pierwszym akcie 20-letniego młodzieńca, w drugim - 50-letniego mężczyznę, a w trzecim - 75-letniego starca. Było to niezapomniane dla mnie wrażenie!”²⁹.

A Irena Krzywicka twierdziła z właściwą sobie odrobiną przesady:

„A Jaracz? Ten miał wszystko przeciw sobie. Mały, krępy, o pospolitej twarzy i chrapliwym głose. Jeżeli można mówić o aktorskim geniuszu, to Jaracz był genialny. Mógł grać wszystko z wyjątkiem amantów. Ponury, śmieszny, wzruszający, bezradny, groźny. Niepowtarzalny Kaliban, chamski, przerażający, ale pełen mocy Szela, żaloszny Franio w *Szczęściu Frania*, nieporównanie komiczny w *Chorym z urojenia* albo w *Mieszczaninie szlachcicem*, intelektualny albo prostacki, kiedy trzeba. [...] To smutny luksus polski, że aktor tej miary, z którym nie mógł się nawet porównać ani Wegener, ani Jannings, ani Jouvet, ani Raimu, był ograniczony tylko do własnego kraju, na marginesie kultury europejskiej”³⁰.

Inna sprawa, że u Szyfmana mógł po raz kolejny zagrać samego siebie, aktora alkoholika, tworząc w *Artystach Wattersa i Hopkinsa* przejmującą autobiograficzną kreację. Jego ukochana Bonny odeszła od niego z bogatym hodowcą

koni (czytelna aluzja do Brydzińskiej i Potockiego), w rolę zwycięskiego rywala wcielił się osobiście Szyfman. Sztuka okazała się prawdziwym świętem teatru, a przedstawienie grano ponad sto razy.

Rozbieżne opinie krążyły natomiast na temat kolejnej wielkiej kreacji Jaracza, roli Szwejka w adaptacji powieści Haska. Na scenie pan Stefan ponownie święcił triumfy, ale krytycy byli podzieleni.

„Przeróbka z powieści Haśka - twierdził Antoni Słonimski - wystawiona w Teatrze Polskim, jest wysoce przykrym i niesmacznym geszeftem teatralnym. Przeraża po prostu bezceremonialność, z jaką genialne dzieło spitraszono i sfuszerowano”³¹.

Jan Lorentowicz uważał jednak, że „widowisko przygotowane pomysłowo i starannie”, a na dodatek „zharmonizowano świetnie dekorację z groteskową treścią tekstu”.

Jaracz nie byłby jednak sobą, gdyby nie zaczął stwarzać problemów. Po pięćdziesiątym przedstawieniu nagle zniknął (był akurat dzień jego imienin) i do teatru wrócił dopiero po kilku tygodniach. Zastępował go Ludwik Czarnowski. Ale z Szyfmanem nie było żartów: oddał sprawę do sądu, oskarżając Jaracza o straty finansowe, a sprawa ciągnęła się przez dłuższy czas. I kiedy aktor ostatecznie ją przegrał (miał zapłacić trzy tysiące osiemset złotych odszkodowania), był już dyrektorem własnego teatru - Ateneum. 25 września teatr ten wystawił *Zemstę* Aleksandra Fredry, a w dziejach stołecznych scen zaczynała się nowa epoka.

W kręgu nowych mediów

„Obok innych, największych filarów naszej sceny - pisał Leon Brun na łamach »Kina« w czerwcu 1935 roku - Jaracz nie miał szczęścia do filmu. Ani w *Księżnie Łowickiej*, ani tym bardziej w *Białej truciznie* nie wyczuwa się potęgi jego talentu w ogniu świętego zapалу - widz musi koniecznie iść do teatru. I tak będzie, dopóki Jaracz nie natrafi na takiego filmowca, który

zmieści tego olbrzyma sceny na taśmie filmowej, nie pomniejszając go jednocześnie”³².



Jako stary Baryka w Przedwiośniu

Kino międzywojenne nie potrafiło zaprezentować indywidualności wielkich aktorów dramatycznych. Przed kamerą blado wypadali: Junosza-Stępowski, Solski, Zelwerowicz czy Dulębianka. Ale z drugiej strony, gdyby nie taśma filmowa, dzisiaj w

ogóle nie mielibyśmy pojęcia o ich grze i bylibyśmy skazani wyłącznie na opinie świadków.

Jaracz, podobnie jak inni, traktował X Muzę jako źródło wysokich dodatkowych dochodów. Grał w wielu niemych filmach, trafił również na plan największej superprodukcji tego okresu, *Pana Tadeusza*. Grał tam oczywiście Napoleona.

Dzieło Ryszarda Ordyńskiego zebrało chłodne recenzje, a obecny na premierze Piłsudski obraził reżysera. Jaracz otrzymał jednak pozytywne opinie, chwalono również jego kreację w *Przedwiośniu*, gdzie wcielił się w rolę starego Baryki. Była to jedna z jego lepszych ról filmowych.

„Aktorsko jednakże - mówił w wywiadzie prasowym - nie można być w filmie twórczym. Z aktorem musi w kinie grać również reżyser. [...] Z wielu ról, jakie grałem w ostatnich latach w filmie, żadna nie dała mi zadowolenia. Najlepszy był może stary Baryka w *Przedwiośniu*”³³.

Narzekał na sposób realizacji filmów, uniemożliwiający budowanie roli. Obrazy kręcono epizodami, nie zawsze zresztą zachowując chronologiczną kolejność. Taka metoda była całkowicie różna od pracy w teatrze, gdzie aktor stopniowo wcielał się w kreowaną postać. Do tego dochodziły jeszcze problemy techniczne i personalne.

„Kiedy grałem w filmie *Biała trucizna* - skarżył się dziennikarzowi »Expressu Porannego« - podłoga tak skrzypiała, że trzeba było przerwać zdjęcia. Reżyserów ciągle brak. Obserwując pracę niektórych filmowców, zadawałem sobie niejednokrotnie pytanie, jakim cudem taki jegomość, który w atelier gra rolę dyktatora - dostał się do kinematografii. Jakie ma kwalifikacje? Wykształcenie? Co wie, co umie taki jegomość, który zna jakoby receptę na realizację kasowego filmu? Oczywiście, są wyjątki. Nie ulega jednak wątpliwości, że w kinie są również ludzie walczący o artystyczny film polski. Są, ale w mniejszości, zduszeni brutalnym uściskiem producenta, zaniedbanego intelektualnie człowieka, żądnego tylko pieniędzy”³⁴.

Pomimo tych kłopotów odniósł ogromny sukces rolę wielkiego księcia Konstantego w *Księżnej Łowickiej*, jak zawsze

doskonale sobie radził z kreowaniem antypatycznych bohaterów. Cztery lata później nakręcił film przygotowywany specjalnie dla niego - *Jego wielka miłość*. Alicja i Anatol Sternowie napisali ambitny scenariusz, idealnie pod Jaracza. Miał się wcielić w rolę teatralnego suflera, byłego aktora, człowieka bezwzględneho, który morduje kochankę żony, aby przejąć jego rolę w teatrze (oczywiście Napoleona). A na koniec staje się zniszczonym przez swoje sumienie alkoholikiem i umiera na pustej scenie.

Ale nawet ten film nie zmienił opinii Jaracza o polskiej kinematografii. Po raz ostatni pojawił się przed kamerą w adaptacji *Róży Żeromskiego* w 1936 roku.

„Mamy pierwszorzędny materiał aktorski - mówił zniechęcony - może najlepszy w Europie, mamy zdolnych literatów i jak czytałem, warunki techniczne w najbliższym czasie również ulec mają dużej poprawie. Stać nas na to, aby stworzyć prawdziwie kulturalny i artystyczny film. Trzeba jednak przedtem oczyścić stajnię Augiasza”³⁵.

Zdecydowanie wyżej cenił współpracę z teatrem radiowym. Pojawił się tam już na uroczystej inauguracji działalności Polskiego Radia w kwietniu 1926 roku z recytacją fragmentów *Popiołów*.

„Na każdej scenie czuję się dobrze - twierdził z przekonaniem. - Zasadniczo jest mi wszystko jedno, gdzie gram, czy na scenie w swoim teatrze, czy w radiowym Teatrze Wyobraźni. Odczuwam taką samą emocję artystyczną i wczuwam się tak samo w odtwarzane postaci. Oczywiście, scena pociąga mnie więcej, ale artystyczna atmosfera w Teatrze Wyobraźni stwarza idealne warunki do pracy”³⁶.

Przez trzynaście lat współpracy wystąpił w ponad sześćdziesięciu słuchowiskach. Były to fragmenty sztuk z jego repertuaru scenicznego, recytacje poezji i prozy, ale także brał udział w programach przygotowywanych specjalnie dla radia.

„[...] w zwykłym teatrze - pisał Jerzy Szaniawski kilka lat po śmierci aktora - trudno się obyć bez kostiumu i bez przeinaczania twarzy. Obywał się bez tego Jaracz, gdy grał w teatrze radiowym. Niewidzialny, a tylko słyszalny, zjawiał się w

wyobraźni jako pełny człowiek. Bowiem wszystko, co najtęższego w tym artyście, mieściło się w jego niezrównanej mowie”³⁷.

Ateneum

Pomimo skandali obyczajowych Jaracz na progu lat trzydziestych cieszył się ogromnym autorytetem, a informacja, że stanie na czele własnej sceny, zelektryzowała stolicę. Aktor nie ukrywał swoich planów:

„Od kilku już lat uważam się za wyrzuconego poza nawias naszego życia teatralnego. Uważam, że nasz obecny teatr jest spaceniem teatru, brak mu przede wszystkim współczesnych metod pracy. Nasze teatry to albo imprezy magistrackie, albo po prostu interesy, których głównym celem jest jak najlepsza kasa. W takiej atmosferze nie mogłem wytrzymać; poszedłem do Reduty, jeździłem po prowincji, wreszcie zacząłem oglądać się na własną placówkę. Postanowiłem zakończyć swój negatywny stosunek do teatru i zdobyć warsztat pracy, gdzie mógłbym prowadzić pozytywnie to, co wiem o teatrze i co o teatrze marzę”³⁸.

Miał to być „teatr pracy” zespół „nowoczesnej organizacji i nowych metod”, wykorzystujący twórcze osiągnięcia Reduty. Jaracz stawiał na młodych aktorów, niezmanierowanych, pełnych energii i zapału.

„Tylko z młodzieżą można coś tworzyć! Wszystkie znane, prawdziwe artystyczne teatry stworzyli ludzie nieznani. Ze starymi aktorami, zasklepionymi w swojej rutynie i swych manierach - nic się nie da zrobić. Dobrałem sobie ludzi, którzy, mam wrażenie, dogadają się ze sobą, bo mają wspólny język artystyczny”³⁹.

Na siedzibę teatru Jaracz wybrał specyficzne miejsce. Scena powstała w domu Związku Zawodowego Kolarzy, co sugerowało, że przekaz będzie skierowany nie tylko do inteligencji. Aktor miał ambicję przyciągnięcia środowisk robotniczych, stawiał na przesłanie dostępne dla widzów o

różnym pochodzeniu i poziomie wykształcenia.

„Marzę o teatrze - mówił - gdzie autor, malarz, muzyk, inscenizator, reżyser i aktor porozumiewają się wspólnym językiem po to, aby w ostatecznym rezultacie porozumienia dzieło teatru zajaśniało pełnią wyrazu”⁴⁰.

Zamieszkał z rodziną naprzeciwko teatru i wydaje się, że stabilizacja zawodowa pozytywnie wpłynęła na jego życie prywatne. Dużo czasu poświęcał córce, która wprawdzie po latach przyznawała, że życie u jego boku nie było łatwe, to jednak „nie zamieniłabym ani jednej chwili życia z nim razem na wszystkie, które działy się potem bez niego”.

Działalność Ateneum cieszyła się ogromnym zainteresowaniem mediów. Na łamach prasy pojawiały się liczne recenzje, wywiady, zdjęcia i karykatury. To dawało popularność, którą Jaracz umiejętnie wykorzystywał. Atakował konkurencję, bronił własnych koncepcji, zapraszał wszystkich na swoją scenę.

I miał rację, teatr stał się modny, a na Powiśle ciągnęły prawdziwe pielgrzymki z całej stolicy. Każda premiera była wydarzeniem medialnym, ale trzeba przyznać, że Jaracz starannie dobierał repertuar. Wystawiał utwory „społecznie zaangażowane”, ponieważ pana dyrektora zawsze interesowały aktualne kwestie społeczne. W swoim teatrze potrafił z szablonowego melodramatu zrobić „zwarty reportaż sceniczny”, w efekcie czego *Ulicę Rice’a* grano ponad sto razy przez pół roku. A to oznaczało, że przedstawienie obejrzało ponad siedemdziesiąt tysięcy widzów!

Ateneum osiągnęło sukces nienotowany dotychczas w Warszawie. Teatr pozbawiony dotacji miejskich, utrzymujący się wyłącznie z wpływów za bilety, prezentował ambitny repertuar, ciesząc się uznaniem krytyki i publiczności. W efekcie Jaraczowi przybywało przeciwników.

Najgorszym jednak jego wrogiem był on sam. Choroba alkoholowa postępowała i jak mawiano w teatrze, „mistrz miał swoje okresy”. Dyrektor wówczas uciekał „w Polskę”, do pierwszej z brzegu podmiejskiej knajpy i przypadkowego towarzystwa.



Z córką (1931)

Jego podwładni mobilizowali się, poszukiwano pryncypała, a po jego odnalezieniu doprowadzano do stanu używalności. Stałe dyżury przy mistrzu nie pomagały, podobnie jak większość alkoholików Jaracz potrafił przechytrzyć otoczenie.

„Wczorajsze przedstawienie w Ateneum zostało nagle odwołane z powodu zniknięcia wykonawcy roli głównej, p. Jaracza - donosiła prasa. - Odwołanie to było bardzo przykre dla tych, którzy z powodu strajku tramwajowego pieszo przyszedli do tak daleko położonego teatru”⁴¹.

Ale aktorzy dochowywali mu wierności, a nawet jeżeli odchodzili, to następnie wracali. Wiedzieli bowiem, że żaden teatr w Polsce nie będzie dla nich tak dobrą szkołą zawodu, jak placówka z Powiśla. Tym bardziej że Jaracz przejął dużo od Osterwy, na przykład w ramach pracy nad *Senatem szaleńców* Janusza Korczaka wraz z zespołem odwiedził zakład psychiatryczny w Tworkach. Podobnych wrażeń nie mógł zapewnić aktorom Szyfman ze swoim koncernem teatralnym.

Premiera *Senatu szaleńców* otwierała nowy sezon, a w ostatnim rzędzie na balkonie siedział sam autor, pilnie obserwując reakcje widzów. Publiczność była zadowolona, ale krytycy zniszczyli inscenizację.



Z córką i Stanisławem Danilowiczem w Zakopanem (1931)

„Mamy tu dobrą trupę aktorów Ateneum - pisał Słonimski -wyśmienitego aktora Jaracza i uroczego autora Korczaka. Razem, niestety, zgotowali nam niefortunny zakalec. Korczak chce rozwiązać wszystkie problemy świata w dwu godzinach gadaniny”⁴².

Tym razem nie pomogła osobowość Jaracza, który przecież, „jeśli nie był pijany w kamień, grał, jakby wulkan buchnął”.

Czegoś zabrakło, lecz właściwie nikt nie wiedział, na czym polegał błąd. Może rzeczywiście utwór Korczaka nie nadawał się na scenę?

Ale był to tylko wypadek przy pracy, rzecz nie do uniknięcia w każdym zespole teatralnym. Jaracza bardziej jednak martwiły sprawy finansowe.

„Kasa, kasa, kasa - irytował się na łamach »Kuriera Czerwonego« - ale dopóki w Warszawie nie powstanie teatr prawdziwy, wielki, teatr, który będzie kulturą promieniował na cały kraj, dzisiejsza degrengolada powiększać się będzie jeszcze bardziej.

Ja osobiście starałem się przez trzy lata być przynajmniej protestem przeciw temu marazmowi, jaki dziś króluje w teatrze polskim, ale cóż - ja jestem zbyt słaby pionek, mnie można w każdej chwili zniszczyć albo umiejętnie odpędzając publiczność [...], albo łupiąc mi podatki widowiskowe, jakich nie płaci żaden teatr. Bo trzeba panu wiedzieć, że w przeciągu niespełna trzech lat ja ze swego teatru, który ma chyba dostatecznie wyraźne oblicze społeczne, który nie trudził się propagandą szmiry, musiałem zapłacić 25 000 zł podatku widowiskowego. W takich warunkach trudno mówić o pracy i trudno się dziwić, że moi aktorzy dosłownie przymierają głodem!”⁴³.

Jaracz miał prawo do irytacji, ówczesne przepisy podatkowe były bowiem wyjątkowo nieprecyzyjne. Oprócz czynszu dzierżawnego musiał jeszcze płacić podatek od widowisk, o którego wysokości decydowali urzędnicy miejscy. Za przedstawienia uznane za farsy (co nie zawsze było zgodne z prawdą) pobierano wyższe opłaty, a klasyfikacja zależała wyłącznie od decyzji właściwego urzędnika. Często zdarzało się, że wysokość podatku ustalano, nie obejrzawszy nawet sztuki!

Na domiar złego trwał wielki kryzys gospodarczy, a powołane w celu ratowania sytuacji Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej dążyło do monopolizacji życia scenicznego stolicy. Stojący na jego czele Szyfman uznał Jaracza za swojego głównego wroga, a niechęć do siebie obu dyrektorów sukcesywnie narastała.



Jako wielki książe Konstanty w Księżnej Łowickiej

Pan Stefan był jednak doświadczonym strategiem i na trzeci sezon w Ateneum przygotował prawdziwą sensację. Ściągnął do siebie niechcianego we Lwowie Leona Schillera. Spółka Jaracz-Schiller miała zdominować życie teatralne stolicy i zniszczyć (przynajmniej psychicznie) Arnolda Szyfmana.

Wojna na górze

Czegoś podobnego nie notowano w Warszawie od ponad dekady. Znakomity reżyser i wizjoner teatru w duecie z najlepszym aktorem i osobowością sceniczną. To musiało przynieść efekty, ale istniała pewna niewiadoma: jak długo obaj panowie będą się nawzajem tolerować. Wprawdzie Jaracz deklarował, że zachował dla Schillera „szczerzy zachwyt”, a jego lewicowych skłonności nigdy nie brał serio, to jednak sceptycy nie rokowali długiej współpracy.

Początki były obiecujące, na inaugurację zaprezentowano *Czarne getto* O’Neila, a zainteresowanie publiczności przeszło najśmielsze oczekiwania.

„Poniedziałkowa premiera w teatrze Ateneum - relacjonował Wincenty Rzymowski - poprzedzona była ową atmosferą spotęgowanych oczekiwań, ożywionej nadziei i podnieconej ciekawości, jaką budzi zazwyczaj każdy nowy temat, każdy nowy eksperyment w sztuce. Na widowni zgromadzili się ludzie, których nie zawsze spotyka się na najprzedniejszych widowiskach innych teatrów. Artyści sceny i przedstawiciele sztuk plastycznych, powieściopisarce, poeci, publicyści, społecznicy, politycy; czyż można sobie wyobrazić audytorium wdzięczniejsze i w bogatszą wyposażone wrażliwość”⁴⁴.

Przebojem sezonu stał się jednak *Kapitan z Koepenick* Zuckmayera, którego premiera odbyła się miesiąc później. To był wręcz nieprawdopodobny triumf sztuki aktorskiej Jaracza, który całą swoją osobowość oddał kreowanej roli.

„Daniłowicz wrzasnął: - Pan Jaracz do sceny napadu! - opisywał próbę generalną dziennikarz Tadeusz Gładych. - Podniosłem głowę. W zdumieniu cofnąłem się. Człowiek

siedzący obok nie był już Jaraczem. Powoli podnosił się z krzesła, wyraz twarzy miał nonszalancki, złośliwy. Ręce oparł na biodrach. Kapitańskim twardym krokiem poszedł w stronę sceny”⁴⁵.

Wielki triumf okazał się jednocześnie osobistą klęską. Jaracz przez pół roku grał niemal każdego dnia, nikt bowiem nie był w stanie go zastąpić. Nawet dwie inne premiery utonęły w powodzi zachwyków inscenizacją sztuki Zuckmayera. To nie mogło się dobrze skończyć i od marca 1933 roku Schiller działał już sam. Pan dyrektor wyjechał bowiem zregenerować nerwy na prowincji, co w jego przypadku oznaczało gościnne występy. Nie było go dwa miesiące, a w tym czasie Ateneum dogorywało.

Powodem były oczywiście finanse. Schiller miał olbrzymie plany, obiecywał udziałowcom wysokie gáže, co okazało się nierealne. Zarobki aktorów były na głodowym poziomie, a do tego doszły osobiste animozje.

„Uśmieški, krytyczne spojrzenia, licytacja w złośliwościach - opisywał biograf Jaracza Edward Krasieński - sieć plotek i intryg zatruwały życie zakulisowe. Jaraczowcy bronili się, jak mogli, przed agresywnością Schillera i jego strategią majoryzacji. On był kierownikiem artystycznym, decydował o repertuarze, obsadzie, organizacji i na niego spadały wszystkie ataki za niepowodzenia.

Rywalizacja, kłótnie o dobór sztuk, obsady, o styl i metody pracy, scysje dyscyplinarne, cykliczne pyskówki - to ponura-wa codzienność, którą znoszono jedynie pod groźbą zerwania kontraktu i utraty jakich takich zarobków. Schiller pogardliwie wyrażał się o aktorach Jaracza [...] kpił z ich reutowych metod. »Satelici Jaracza« zachowywali się demonstracyjnie na całonocnych próbach generalnych Schillera i Wiercińskiego, torpedowali inicjatywy, kaprysili, naruszali dyscyplinę pracy [...]”⁴⁶.

Skończyło się tak, jak musiało się skończyć: 27 maja 1933 roku prasa podała informację, że w przyszłym sezonie rozpocznie działalność „teatr Modzelewskiej i Jaracza”. Pan Stefan jeszcze raz postawił wszystko na jedną kartę.

Wojna z ZASP-em

„Jaracz przez cały sezon - pisał Schiller do Leona Kruczkowskiego - wraz z grupą swoją sabotował cały mój repertuar, zwłaszcza ten, który posiadał tzw. treść społeczną. Tak przepadła możliwość wystawienia *Kordiana i chama*, § 218, Gorkija, Sinclaira, Hasenclevera. [...] Jest jednak Bóg w niebie teatralnym! Jaraczowi podwinęła się noga. Przypadkiem wykryliśmy, że wraz z administratorem, przyjacielem swoim, wyrządził nam szkodę na b. poważną sumę, przekraczając swe kompetencje w dziedzinie dochodów spółki, nie księgowanych, a zużytkowanych potajemnie na cele wyższe niż brzuchy głodomorów aktorskich. Sprawa o mały włos nie dotarła do prokuratora”⁴⁷.

Jaracz faktycznie przekroczył swoje kompetencje, decydując się na wydanie zasiłku ministerialnego przyznanego na rocznicowy wieczór ku czci Wyspiańskiego. Nie zdefraudował jednak tych pieniędzy, tylko przeznaczył je na pokrycie zobowiązań finansowych wobec aktorów i fiskusa. Prawnik spółki przyznawał moralną rację Jaraczowi, dodając jednak, że prawo jest po stronie Schillera. W efekcie spółka została rozwiązana, ale w Ateneum pozostał Schiller.

Nowy pomysł Jaracza został zrealizowany przy ulicy Karowej jako teatr Nowa Komedia. Jego nadwornym autorem miał być Marian Hemar. Żoną Mariana Hemara była Maria Modzelewska, jedna z najwybitniejszych aktorek scenicznych. Fakt ten wyraźnie sugerował, jaki będzie repertuar nowej placówki. Wzbudziło to obawy krytyków, nawet tych życzliwych Jaraczowi.

„Trudno jest uwierzyć, aby p. Hemar miał naprawdę coś do powiedzenia aktorowi tego żywiołu co Jaracz - niepokoił się Wincenty Rzymowski. - Dynamitu nie używa się do łupania orzechów, pochodzących choćby z tak czcigodnej firmy, jak firma »Brandt i Syn« w komedii Hemara. A Jaracz jest właśnie artystą, który w podziemiach swego talentu nosi całe pokłady

dynamitu, całe płomienne morze tłumionego uczucia”⁴⁸.

Zaniepokojenie wzbudzała również lokalizacja sceny. Budynek przy Karowej 18 przechodził bowiem zmienne koleje losu, a w ciągu poprzednich kilkunastu miesięcy działało tam aż siedem różnych zespołów teatralnych. Trudno było znaleźć „właściwego właściciela”, wszystko rozmywało się w dziesiątkach umów wynajmu, podwynajmu, dzierżawnych, poddzierżawnych, a wciąż pojawiali się nowi udziałowcy czy wspólnicy.

„Pewien stary komornik - dowcipkował Marian Hemar - do którego zwrócono się z prośbą o wynalezienie właściwego, uprawnionego do zawarcia umowy właściciela lokalu, odpowiedział ze łzami, iż zadaniu temu poświęcił już 10 lat życia i że sprawa wydaje mu się interesująca, ale beznadziejna”⁴⁹.

Firma Hemara odniosła jednak ogromny sukces, podobnie jak kolejna premiera, *Rodzina* Słonimskiego. A Jaracz, przygotowując się do roli w tej sztuce, obiecał autorowi, że nie wypije nawet kufła piwa. I słowa dotrzymał, chociaż odbyło się aż sześćdziesiąt siedem prób! A rolę Tomasza Lekcickiego zagrał popisowo.

„Lekcickim był Jaracz - komentował Kazimierz Wierzyński - w niczym niepodobny do żadnego ze znanych Jaraczów. Wyborna maska, niezwykła gestykulacja, świetny ton w mowie - wszystko to sprawiło, że każdy milimetr tej postaci i każda sekunda jej pobytu na scenie były arcydziełem. Opracowanie tej roli świadczy, że Jaracz - jakkolwiek to brzmi zbyt po prostacku - wciąż jeszcze się rozwija, doskonalili i zyskuje coraz to nowe zdobycze. Genialny aktor!”⁵⁰.

Nie mając tyłu obowiązków co w Ateneum, pan Stefan pojawiał się gościnnie na innych imprezach. Wspólnie z Boyem zorganizował poranek poświęcony François Villonowi, uczcił razem z Zelwerowiczem stulecie *Pana Tadeusza*, wziął udział w uroczystej akademii na cześć Piłsudskiego z okazji jego imienin. Recytował Słowackiego, ulubionego poetę Marszałka.

A przede wszystkim pilnie obserwował wydarzenia na warszawskich scenach. Nikt bowiem nie wierzył, że Nowa

Komedia zaspokaja jego ambicje.

„Że Stefan Jaracz jest olbrzymem polskiego teatru - pisano na łamach »Expressu Porannego« - o tym wie każdy. Ale Stefan Jaracz jest czymś więcej: artystą pełnym twórczego niepokoju, nigdy nie zadowolonym z siebie poszukiwaczem nowych, doskonalszych form interpretacji, wrogiem rutyny, głęboko zaprzątniętym problemami sztuki aktorskiej. Niezadowolenie z siebie to warunek postępu i rękojmią uczciwości; toteż rozwój Jaracza jest linią nieprzerwanie dążącą wzwyż, a zdanie jego - głosem sumienia całego świata aktorskiego”⁵¹.



Ostatnie spotkanie starych przyjaciół. Karol Radek i Stefan Jaracz na dziedzińcu sowieckiego poselstwa w Warszawie (1933)

Tak też się stało, w Nowej Komedii Jaracz wytrzymał tylko jeden sezon. I po raz kolejny wprowadził wszystkich w osłupienie, zawiązując spółkę z Mirą Zimińską. Gwiazda rewii oddała w zastaw swoją biżuterię i przy Mokotowskiej zainauguował działalność Teatr Aktora.

Jaracz jednak narzekał, że „prawie rokrocznie musi sobie szukać nowego warsztatu pracy”, a do prawdziwej pasji doprowadzał go Szyfman ze swoim TKKT. Pan Stefan zarzucał mu podkupywanie aktorów, sugerując, że „z kim rozpoczyna pertraktacje, tego nazajutrz angażował Szyfman”. To była jednak tylko kontynuacja sporu obu artystów, niebawem zresztą po stronie Szyfmana stanął zarząd ZASP-u, i to z fatalnym skutkiem dla Jaracza.

Teatr Aktora zainauguował działalność *Moralnością pani Dulskiej*, a Zimińska sprawdziła się w poważnym repertuarze. Jaracz odtwarzał Dulskiego, wygłaszając oczywiście tylko jedną kwestię w przedstawieniu. Dał jednak swojemu bohaterowi „oczy zaszczonego człowieka, bardziej smutne od oczu zaszczonego zwierzęcia”. A jego spacer wokół stołu „był nie tylko komiczny”, ale „był wręcz straszny”. Takiego bowiem widocznego „znużenia doznają tylko ludzie o bardzo bogatym życiu wewnętrznym”.

W tym czasie Jaracza jednak bardziej interesowała wojna z ZASP-em. Związek groził mu skreśleniem z listy członków, a poszło jak zwykle o sprawy finansowe. Aktor odmówił w imieniu swojego teatru podpisania konwencji o minimalnych stawkach płacowych dla aktorów angażowanych na pojedyncze przedstawienia. Uznał, że jest to zapis martwy i skandaliczny w dobie powszechnego bezrobocia aktorów. A związek nic nie robił dla bezrobotnych aktorów.

Dyskusja Jaracza z zarządem ZASP-u nabierała rumieńców, przeciwnicy obrzucali się wyzwiskami na łamach prasy, w efekcie Jaracz został skreślony z listy członków stowarzyszenia.

Prezes ZASP-u, Józef Śliwicki, poinformował o tym w sposób wyjątkowo impertynencki:

„Nie przyszło nam to z lekkim sercem - mówił w wywiadzie dla »Ilustrowanego Kuriera Codziennego«. - Jaracz to

niesforny człowiek. Jego agresywne wystąpienia przeciwko związkowi zmusiły nas do tego kroku. Jego działalność sceniczna może być i najlepsza, ale w Związku naszym nie będzie. Nie dlatego, żeby Związkowi szkodził. Naszemu Związkowi nic zaszkodzić nie może. Jaracz zresztą na to dzisiejsze skreślenie zarabiał całymi latami”⁵².

Pan Stefan uznał decyzję ZASP-u za „głupią”, a poza tym „niemającą już znaczenia”. Według niego związek dawno stracił zaufanie aktorów, a owacje publiczności, które dostawał w swoim teatrze, tylko utwierdziły go w tym przekonaniu. ZASP zaatakowała gwałtownie prasa, w obronę Jaracza zaangażował się również Tadeusz Boy-Żeleński. Ale związek trwał w uporze, a Jaracz odmówił publicznych przeprosin. Wobec tego Kapituła Członków Zasłużonych ZASP zaakceptowała decyzję zarządu, chociaż podpisów odmówili: Chmielewski, Warnecki i Węgierko.

Tymczasem Jaracz nie tracił humoru, co wieczór dolepił sobie napoleoński nos przed kolejnym przedstawieniem *Madame Saint-Gêne*, a w przerwach udzielał wywiadów prasowych. Niebawem zresztą rozpoczął agresywną kampanię przeciwko związkowi, postulując jego szybką likwidację. Buńczucznie oznajmił również, że „żyć będzie bez Związku, bo już poparła go cała opinia i publiczność”.

W odpowiedzi podjęto uchwałę odbierającą członkostwo aktorom zespołu Jaracza, Zimińska zresztą nie czekała i sama poprosiła o skreślenie. Jaracz natomiast złożył dymisję ze stanowiska profesora Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, a na ostatnim wykładzie powiedział szczerze, co myśli o swoich przeciwnikach. W odpowiedzi dostał brawa od słuchaczy.

Wojna przyniosła jednak straty obu stronom konfliktu. ZASP doczekał się gruntownej kontroli urzędników Komisariatu Rządu, którzy wykazali wiele uchybień w jego działalności. Zażądali również przywrócenia praw członkowskich wszystkim aktorom usuniętym za występowanie na scenach niekoncesjonowanych (w tym oczywiście członkom zespołu Teatru Aktora).

Jaracz zaś pozostał sam ze swoją trupą. Nawet bezrobotni

aktorzy bali się grać u niego, zdecydowali się na to tylko najbardziej zdesperowani. Ale obie strony miały już dosyć całego konfliktu, a pan Stefan żałował coraz bardziej swojej porywczosci. Tym bardziej że ze względu na sprawy finansowe i personalne musiał ograniczyć aktywność aktorską do minimum. Stale zresztą poszukiwał ról dla Zimińskiej, która najlepiej czuła się w lekkim repertuarze. W efekcie sam na scenie pojawiał się rzadko, i to niekiedy w rolach wręcz epizodycznych.

„W *Chicago* zabijają Jaracza w pierwszym obrazie - pisał Kazimierz Wierzyński - po kilku minutach pobytu na scenie. Jeśli tej zbrodni dokonano tylko dlatego, żeby świetny talent nie wygłupiał się w ponurej bredni - zabójstwo to jest aktem szlachetności i jedynym jasnym punktem przedstawienia. Jeśli jednak nie, to w następnej z kolei sztuce zdematerializowany Jaracz będzie już tylko chyba głosem ze sceny. Stefan nie daj się! My ławą przy tobie!”⁵³.

Jaraczowi i członkom ZASP-u nie brakowało chęci do pojednania, jednak nikt nie chciał zrobić pierwszego kroku. Wobec tego sprawę wzięli w swoje ręce przyjaciele artyści i pod protektorem ministra Wacława Jędrzejewicza zorganizowano mu uroczysty jubileusz na scenie Teatru Wielkiego. A finał uroczystości był nieoczekiwany, gdy kurtyna po raz kolejny poszła w górę, „publiczność ujrzała Jaracza w objęciach prezesa Śliwickiego”. Pomimo to Jaracz nie wszedł w skład TKKT. Aktor mógł się pogodzić z ZASP-em, ale nie zamierzał rezygnować z własnej drogi.

„Wiadomo, że czyniono wysiłki, by doprowadzić do pojednania znakomitego artysty z Towarzystwem - pisano na łamach krakowskiego »Czasu«. - Ale łatwiejszą jest widocznie mediacja między Włochami i Abisynią niż między owymi zwaśnionymi potencjami polskiego teatru. W rezultacie Jaracz wraca, po 2 latach przerwy, do Ateneum, które było terenem pierwszych jego poczynań dyrektorskich. Można mu tylko życzyć tego samego powodzenia, jakie osiągnął kiedyś na Wybrzeżu Kościuszkowskim - *Zemstą, Majorem Barbarą, Kapitanem z Koepenick*”⁵⁴.

Mężczyzna pięćdziesięcioletni

Stefan Jaracz był już chyba zmęczony. Czasami przypominał jeszcze dawnego buntownika i aroganta, ale po ponownym objęciu dyrekcji Ateneum zdecydowanie się zmienił. W jego wypowiedziach pojawiał się ton rezygnacji i coraz częściej podkreślał, że interesuje go już wyłącznie jego teatr oraz zapewnienie bytu rodzinie. Wydaje się, że zrozumiał ostatecznie, iż nie zreformuje polskiego życia scenicznego i nie pokona wszechwładnej biurokracji. Prywatnie mógł nienawidzić Arnolda Szyfmana, ale wojna z jego koncernem była skazana na klęskę.

Wybrał zatem inną metodę, chciał, aby pod jego kierownictwem teatr Ateneum stał się najlepszą sceną stolicy i cieszył największym uznaniem warszawskiej publiczności, dla której częste wizyty na Powiślu miały być obcowaniem ze sztuką w najlepszym wydaniu. Przypadkowe wizyty w teatrze zostawiał widzom preferującym placówki Szyfmana.

„Nie chcę się ponownie narażać na ataki niepowołanych komentatorów - mówił gorzko. - Nie tak dawno odbierałem cięgi w prasie za mój rzekomy »manifest« na początku ub. sezonu. Tymczasem ja tylko krytykowałem pewien system, który się, moim zdaniem, załamał. Dostałem z tego powodu moc »prztyków«, choć przecież w moim manifestie niczego nikomu nie przyrzekałem. Teraz chcę już tylko móc żyć z teatru, bo z niczego innego nie potrafię. Kto ma subwencję, niech »krzewi kulturę«. Ja jestem biedak. Jak mam na utrzymanie, to jestem szczęśliwy”⁵⁵.

Mimo iż czasami się zapominał i w dawnym stylu atakował przeciwników, to na ogół starał się panować nad sobą i zajmować wyłącznie własnym teatrem. Zapewne również z tej przyczyny przestał bawić się w film, przekroczył już pięćdziesiąty rok życia i odczuwał ciężar lat, a wszystkie siły oddał Ateneum.

Teatr Jaracza ponownie stawał się placówką kierującą przekaz

do różnych warstw społecznych, nie tylko do inteligencji. Dyrektor zaplanował także powstanie sceny studyjnej, której najważniejszym zadaniem miała być praca nad grą aktorską.

„Trzeba więc stworzyć zdrową atmosferę dla aktora - mówił Jaracz - który jest duszą teatru. W obecnej atmosferze ten aktor staje się urzędnikiem, który »odwala kawałki«, dziś w tej, jutro w innej budzie. Dajcie mówić w pełni talentom twórczym, »talenta bowiem są niezmiernie, lecz trzeba, by w nie wstąpił duch«⁵⁶.

Jaracz nigdy nie chciał być tylko „kółkiem w maszynie” i nie wyobrażał sobie pracy w „zorganizowanej fabryce teatru”. Okazało się, że po raz kolejny miał rację, placówka na Powiślu nie narzekała na brak zainteresowania. Ale widzów przyciągała przede wszystkim osoba dyrektora, nikt bowiem z jego młodego zespołu nie miał dostatecznie znanego nazwiska. To nakładało na Jaracza obowiązek gry w niemal każdym przedstawieniu, co skończyło się morderczym kołowrotem premier, prób i przedstawień. Ale efekty przeszły najśmielsze oczekiwania.

„W Ateneum tłumy - relacjonował Wojciech Natanson. - Ludzie z trudem zdobywają bilety. Od czasów słynnego *Kapitana z Koepenick* teatr na Wybrzeżu Kościuszkowskim nie pamięta takiej ilości ani takiego zapału widzów. Stefan Jaracz przekonał się jeszcze raz o ogromnej swej popularności. Jak mało który artysta jest Jaracz władcą publiczności. Pragną go oglądać wszyscy: starzy i młodzi, intelektualiści i złota młodzież, burżuazja i proletariat⁵⁷.

Jaracz nie ograniczał aktywności do teatru na Powiślu. Latem ruszał ze swoją ekipą w objazd kraju, docierając do najmniejszych miast. Bywał w rodzinnym Tarnowie, ale również w Tomaszowie czy Kołomyi. Dostawał znakomite recenzje, sale były wypełnione do ostatniego miejsca, trasy przynosiły bardzo dobre wyniki finansowe. A co najważniejsze: stanowiły doskonałą promocję zespołu.

Jaracz znalazł również własną specjalność i nie były to kolejne role Napoleona. Zajął się inscenizacjami komedii Moliera, którego wcześniej w Warszawie „zarznął” Zelwerowicz. Aktor

osiągnął tak świetne rezultaty, że Ateneum nazywano nawet „domem Moliera”.

„Bardzo lubię sposób - zachwycił się Tadeusz Boy-Żeleński -w jaki teatr Jaracza bierze się do Moliera. Z miłością, a poufale, ze czcią, a na wesoło. Jest zresztą coś molierowskiego w tej małej Jaraczowej rodzinie, w miłości, jaką otacza swego przewodnika, w ufności, z jaką tych kilka osób rozkłada między siebie na głosy jakieś arcydzieło, do którego oficjalne teatry przystępują (a jeszcze częściej nie przystępują) ze drżeniem. I rezultaty są doskonałe: po *Chorym z urojenia*, po *Szkole żon* oglądamy *Świętoszka* - tego *Świętoszka*, który tak łatwo zieje smutkiem, a który wczoraj wypełniał śmiechem i wesołością, wzniewał oklaski przy otwartej scenie”⁵⁸.

Jaraczowi układało się również życie prywatne, ukochana córka wyszła za mąż, ograniczył spożycie alkoholu. Już nie było słyhać o absencjach, zrywaniu przedstawień czy „cichych dniach majstra”. Ponure informacje przyszły natomiast ze wschodu. Przyjaciół z lat młodzieńczych, Karol Radek, padł ofiarą stalinowskich czystek. Panowie widzieli się ostatni raz kilka lat wcześniej w Warszawie i żaden z nich nie przypuszczał, że będzie to ich ostatnie spotkanie. Radek nie opuścił łagrów, a oburzony Jaracz odmówił udziału w festiwalu teatralnym w ZSRR.

Dyrektor Jaracz prowadził wyczerpujący zawodowo tryb życia, ale znajdował czas na wypoczynek. Wyjeżdżał raz do roku na miesiąc do Truskawca lub Zaleszczyk, zbierając siły do nowego sezonu. Miał świadomość, że zbliża się do założonego celu, Ateneum zaczęło uważać za pierwszą scenę stolicy.

Auschwitz

Stefan Jaracz nie zamierzał ograniczać się wyłącznie do Moliera. Oprócz inscenizacji współczesnych autorów, planował także zająć się twórczością Szekspira. Chciał odczytać go na nowo, osiągnąć sukces podobny do tego, jaki odniósł w repertuarze Molierowskim. Zapewne osiągnąłby cel, nie było

przecież dla niego rzeczy niemożliwych, ale wybuch wojny pokrzyżował te zamierzenia.

Napad hitlerowców na Polskę zastał pana Stefana w Warszawie. Razem ze swoim zespołem ewakuował się do Lublina, którego nie mógł opuścić ze względu na poród córki. Ekipa Ateneum rozproszyła się, większość aktorów ruszyła dalej na wschód, niektórzy dotarli do Wilna.

W okupowanym przez Niemców Lublinie Jaracz zgodził się zagrać na scenie miejscowego teatru w inscenizacji farsy Romana Niewiarowicza. Na przedstawienie wydała zgodę komenda Wehrmachtu, a aktor uznał, że w tych trudnych chwilach należy dać widzom chwilę zapomnienia. I pomimo protestów znajomych stanął na scenie, uważając, że będzie to manifest „akcentu życia”. Jak zwykle miał rację, widownia dopisała.

Los nie oszczędzał jednak artysty ani jego rodziny. Podczas powrotu do Warszawy zmarła mała wnuczka urodzona w oblężonym Lublinie. W stolicy Jaraczowie żyli z niewielkiego zasiłku wypłacanego przez ZASP.

„Wrócił postarzały - opowiadał Juliusz Osterwa - posiwiaily i wyszczuplony do Warszawy i w rozmowie ze mną oświadczył mi, że nie bierze do ust alkoholu, aby zupełnie trzeźwo patrzeć na wypadki. Zwierzył mi się również ze swoich wielkich przemian wewnętrznych - nawrócił się. Z tego, co mówił, była prawda”⁵⁹.

Początkowo myślał o wznowieniu działalności Ateneum; nie był w tym odosobniony, podobną prośbę wystosował do władz okupacyjnych Karol Adwentowicz (szef Teatru Kameralnego). Niemcy jednak zwlekali z odpowiedzią, w efekcie Jaracz przez kilka miesięcy nie zdecydował się na żadne działania. Odrzucił natomiast ofertę pracy kelnera w kawiarni aktorskiej przy ulicy Foksal (dawna Café Bodo).

Przez długie miesiące zachowywał abstynencję, podczas aktorskiej Wigilii w Café Clubie u zbiegu Alej Jerozolimskich i Nowego Świata odmówił spożycia alkoholu, tłumacząc, że zamierza dotrzymać przyrzeczenia i nie pić do końca wojny. Zapewne nie przypuszczał wówczas, że okupacja niemiecka

potrwa aż pięć lat, a on sam nie pożyje wiele dłużej.

W kwietniu 1940 roku w lokalu Café Clubu założył Café Jaracz, pracowali tam jego byli podwładni z Ateneum. Sam mistrz siadywał w końcu sali, rozmawiał z gośćmi, a czasami coś recytował. Lokal cieszył się znaczną popularnością wśród mieszkańców stolicy.

Występował również w innych kawiarniach aktorskich, deklamował na spotkaniach prywatnych, pojawiał się na konspiracyjnych zebraniach. We wrześniu 1940 roku okupanci zlikwidowali jednak Café Jaracz, zorganizowano tam kabaret z konferansjerką po niemiecku.

Po ogłoszeniu przymusowej rejestracji artystów pan Stefan nawoływał do bojkotu zarządzenia. Uważał, że oficjalne wykonywanie zawodu pod władzą hitlerowców służy niemieckiej propagandzie. I w pełni poparł decyzję ZASP-u o zakazie występowania na koncesjonowanych scenach, chociaż wiedział, że oznacza to niedostatek dla jego rodziny. W tym czasie Jaraczowie żyli bowiem tylko z emerytury jego starego ojca, który kilka lat wcześniej przeniósł się do stolicy. Prawdziwy dramat miał jednak dopiero nadejść.

Siódmego marca 1941 roku oddział egzekucyjny ZWZ zastrzelił współpracującego z Niemcami aktora Igo Syma. Kolaborant był synem Polaka i Austriaczki, gwiazdą warszawskich kabaretów, a współpracę z gestapo rozpoczął jeszcze przed wybuchem wojny. Po kapitulacji stolicy okupanci uznali go za reichsdeut-scha, Sym prowadził polską i niemiecką scenę w Theater der Stadt Warschau, zarządzał również teatrem Komedia i kinem Helgoland. W okupacyjnej rzeczywistości stolicy stał się osobą majątną i wpływową.

Cierpliwość polskiego podziemia wyczerpała się, gdy Sym przystąpił do realizacji filmu *Heimkehr (Powrót)* - propagandowego obrazu o prześladowaniach Niemców w Drugiej Rzeczypospolitej. Do roli polskich oprawców planował zaangażować miejscowych aktorów, kilkunastu z nich wyraziło zresztą zainteresowanie projektem. Już wcześniej w biuletynach ZWZ nazywano Syma kanałią, teraz decyzję o jego likwidacji podjął osobiście generał Grot-Rowecki. Odrzucił

propozycję otrucia zdrajcy, twierdząc, że Warszawie potrzebny jest wstrząs, sygnał, że kolaboracja będzie bezwzględnie karana.

Wrażenie po egzekucji było ogromne, okupanci ogłosili żałobę, co później zdarzyło się jeszcze tylko po klęsce stalingradzkiej i zamachu na Kutscherę. 11 marca w Palmirach rozstrzelano dwudziestu jeden zakładników, a miasto oklejono listami gończymi za Dobiesławem Damiętkim. Wprawdzie aktor z zabójstwem nie miał nic wspólnego, ale publicznie nazwał Syma „ścierwem”, twierdząc, że „będzie wisiał na latarni”. Represje spadły na całe środowisko aktorskie.

Aresztowano Jaracza, Zimińską, Schillera, Barszczewską, Wysocką, Sawana i wielu innych. Zatrzymani przeszli przez Pawiak i aleję Szucha, a piątka artystów (w tym Jaracz, Schiller i Sawan) trafiła do Oświęcimia. Jaracz i Schiller dostali sąsiadujące ze sobą numery obozowe, znaleźli się też w jednej izbie bloku nr 8.

Jaracza przydzielano do różnych prac, a dzięki pomocy sztabowego najdłużej zajmował się obieraniem ziemniaków dla współwięźniów. Schiller z uznaniem wypowiadał się o „jego niewiarygodnej wytrzymałości” i „sile iście chłopskiej”, która pomagała innym przetrwać.

„Jaracz już po tygodniu pracy w kartoflanym rajcu - wspominał Czesław Ostańkiewicz - przyniósł na blok starannie ukryty w spodniach ów skarb marchwiany. Rozdzielił go sprawiedliwie między wygłodzoną, słabnącą z dnia na dzień brać aktorsko-literacką. Myślę, że w żadnym teatrze nie grał nigdy tak pięknej roli, roli człowieka dzielącego chleb”⁶⁰.

Brał również udział w występach nielegalnego teatru obozowego, którego pokazy włączono w dozwolone oficjalnie walki bokserskie i zapaśnicze. Śpiewał Schiller i rewelersi Kańskiego, Bronisław Dardziński wygłaszał swoje monologi, wiersze recytował Sawan. Ale najważniejsze były popisy Jaracza.

„[...] wystąpił z utworami, którymi wzruszał do głębi publiczność warszawskich kawiarenek okupacyjnych - wspominał Schiller - z nowelkami mówionymi z genialną

prostotą. Więźniowie słuchali tych jego jakby własnych spowiedzi, opowiadań o jakby własnych przeżyciach z tchem zapartym, niektórzy zakrywali oczy”⁶¹.



Stefan Jaracz w Auschwitz (rysunek Tadeusza Kulisiewicza)

Tymczasem w Warszawie trwały starania o zwolnienie artystów. Były dość skuteczne, po sześciu tygodniach na wolność wyszedł Jaracz, a Schiller wrócił do Warszawy kilkanaście dni później. Pan Stefan wydawał się być w dobrej

formie, dostrzegając nawet pewne pozytywy pobytu w obozie (ostatecznie pogodził się z Schillerem). Niebawem jednak pojawiły się symptomy choroby, nie opuszczała go gorączka, tracił na wadze. Okazało się, że zapadł na gruźlicę, której w okupacyjnych warunkach nie można było skutecznie leczyć. Udało się go wprawdzie umieścić w sanatorium Zofii Dobrowolskiej w Otwocku pod Warszawą, co zapewne przedłużyło mu życie, jednak nie mogło przynieść zdecydowanej poprawy.

Żył ze składek społecznych i zebranych wśród aktorów, nie zapominali o nim przyjaciele. Córka pracowała jako kelnerka, żona dorabiała, gotując dla sublokatorów. W pomoc Jaraczowi zaangażowali się też aktorzy pracujący na jawnych scenach, co wzbudziło zastrzeżenia Delegatury Rządu. Zażądano nawet od Jaracza zwrotu zebranych dla niego pieniędzy, ale aktor zignorował polecenie. Ciężko chory, bez środków do życia, z Otwocka inaczej już patrzył na sprawy kolaboracji artystów. Już nikogo nie potępiał i nie atakował, wiedział, że aby przeżyć, trzeba w jakiś sposób zarabiać na utrzymanie najbliższych.

„Stefan najgłośniejsz kaszle - wspominał Edmund Wierciński - najgłośniejsz je, wyraz oczu i ust ma tragiczny, cerę ziemistą, wargi sinawe, czoło blade przezroczyście błądząco Otwocka”⁶².

Złamał jednak przyrzeczenie abstynencji i wbrew zdrowemu rozsądkowi topił czasami smutki w alkoholu. Wiedział, że alkohol wiele mu już nie zaszkodzi, a dawał chwilę zapomnienia. Pozostał jednak konsekwentny w swoim nawróceniu, czytał wiele książek o treści religijnej.

Sowieci po zajęciu Otwocka zamienili sanatorium w szpital wojskowy; Jaracz dostał wsparcie miejscowego Komitetu Pomocy Żydom. Ciężko chory wyjechał do zajętego przez komunistów Lublina, gdzie wziął udział w kilku imprezach literacko-bankietowych. Prawie już nie mógł mówić, ale znalazł siły, aby przyjść do rozgłośni radiowej. Tam wystąpił po raz ostatni, choć właściwie nie mówił, tylko szeptał.

„Wszedł blady, wychudzony i lekko zgarbiony - opisywał świadek audycji Tadeusz Chabros. - Na powitanie uśmiechnął się tym swoim ciepłym, głęboko ludzkim uśmiechem i poszukał

oczami krzesła. Od czasu do czasu podnosił do ust chustkę, usiłując stłumić duszący kaszel. O sobie mówił niewiele, pytał, czy i jacy aktorzy występują w radio. Kiedy przysunęliśmy mu krzesło do mikrofonu, zamyślił się na chwilę. Ukryte pod szerokim czołem oczy rozgorzały jakimś wewnętrznym blaskiem. W pewnej chwili dał znać, że chce mówić. Popłynęły niesłyszane od dawna na falach eteru Jaraczowe słowa”⁶³.



Jaracz w Lublinie w 1944 roku

Spotkał się jeszcze z Bierutem i Wasilewską, ogłoszono nawet, że ma objąć kierownictwo organizowanego Państwowego Instytutu Dramatycznego. Pojawił się również w miejscowym teatrze na spotkaniu z aktorami żołnierzami, ale jakakolwiek jego aktywność zawodowa była już niemożliwa.

Przewieziono go do szpitala w Otwocku, gdzie pozostał do końca życia. Według relacji otoczenia „ze spokojem i prostotą oczekiwał śmierci”, która przyszła w sobotę 11 sierpnia 1945 roku.

ZASP ogłosił trzydniową żałobę w zespołach teatralnych, a w dniu pogrzebu flagi państwowe opuszczono do połowy masztu. Odszedł na zawsze niepokorny buntownik, wieczny marzyciel i być może najwybitniejszy aktor w dziejach kultury polskiej.

„Jaracz gubił się swoim pijaństwem jako człowiek - pisał kilka lat później Jan Lechoń - ale jedyny obok Bończy z aktorów swojego pokolenia dał z siebie wszystko, co mógł, w sztuce, gdy wszyscy inni, Jerzy [Leszczyński - S.K.], Józek Węgrzyn, a w pewnym sensie i Kazio Junosza albo wręcz sta'arli się, albo zatrzymali w połowie drogi. Zawsze byłem tego co on zdania, że Kamiński był największym aktorem polskim - a może i nie tylko polskim. W innym rodzaju, innej tonacji, z innego zrobiony stopu - on szedł chyba zaraz po nim”⁶⁴.

Rozdział 3

KRÓL EUGENIUSZ

Szwajcar z Łodzi

Gdyby przeprowadzić plebiscyt na najpopularniejszego aktora przedwojennego kina, to zapewne jedno z pierwszych miejsc zająłby Eugeniusz Bodo. Obiekt westchnień „trzech pokoleń kobiet”, aktor uwielbiany przez miliony widzów. Symbol filmu czasów Drugiej Rzeczypospolitej i znakomity wykonawca estradowy.

Naprawdę nazywał się Bohdan Eugène Junod i na świat przyszedł w 1899 roku w Genewie. Pochodził z mieszanego małżeństwa, jego ojcem był Szwajcar Teodor Junod, a matką Polka Jadwiga Dylewska. Rodzice przyszłego gwiazdora prowadzili wędrowny tryb życia, Junod był właścicielem kina objazdowego i rodzina przejechała niemal całe imperium rosyjskie, docierając aż nad granicę chińską.

Kiedy chłopiec miał cztery lata, jego rodzice osiedlili się w Łodzi, gdzie Junod wraz z duńskim wspólnikiem założył kinoteatr Urania. Firma działała przez siedem dni w tygodniu, prezentowano programy kabaretowe i wyświetlano filmy, a właściciele dbali o poziom repertuaru. Urania miała „bawić, nie nużyć”, nigdy nie pokazano tam filmu pornograficznego, co było wówczas nagminną praktyką w tego rodzaju przedsięwzięciach.

Kinoteatr mieścił się u zbiegu Piotrkowskiej i Cegielnej (dzisiejsza Jaracza), w jego pobliżu Anna Junod otworzyła restaurację Masque. Czas dzieliła pomiędzy pracę zawodową i obowiązki domowe, a mały Bohdan dorastał w artystycznej

atmosferze. Niebawem, mając dziesięć lat, stanął po raz pierwszy na scenie kabaretu ojca, wystąpił wówczas w roli kowboja, wzbudzając aplauz widowni.

„Kowboj Bodo był rzeczywiście cudownym dzieckiem dwudziestego wieku - twierdził Ludwik Starski - kunsztyki, jakie wyczyniał z prawdziwym kowbojskim lassem, budziły zachwyty całej sali. Podrzucał na przykład jeden koniec lassa wysoko w górę i jak zaczął kręcić drugim końcem, który trzymał w dłoni, pętla lassa sztywniała w powietrzu i długo wirowała w kształcie koła nad jego głową i ani nie spadała. Potem zatańczył dżiga (ale jak!), zaśpiewał ładnym głosem »Yankee-Doodle«, a na zakończenie wcisnął [wyjął - S.K.] zza kowbojskiego pasa rewolwer i kilka razy wystrzelił do góry, ma się rozumieć prawdziwymi kulami, bo wyraźnie było widać, jak z lufy wyskakuje dym i ogień”¹.

Chłopca pociągała scena, ale rodzice chcieli, aby zdobył „poważny” zawód. Niestety, młody Eugeniusz nie mieścił się w ramach standardowej edukacji: w szkole handlowej nie sprostął matematyce, nie miał pamięci do formułek prawnych, nie nadawał się również na lekarza (mdlał na widok krwi). Zresztą niebawem już miał dosyć eksperymentów i uciekł z domu. Pojechał do Poznania, gdzie zatrudnił się jako bileter w teatrze Apollo. Niebawem pojawił się na scenie jako statysta, aby wreszcie oficjalnie zadebiutować. Było to 11 stycznia 1917 roku.

Jak każdy artysta tego okresu marzył o występach w Warszawie i marzenie wkrótce zrealizował. Przez Łódź i Lublin trafił do stolicy, gdzie znalazł się w zespole kabaretu Sfinks. Wówczas jeszcze używał nazwiska Junod, do końca życia zachował zresztą obywatelstwo szwajcarskie oraz przynależność do Kościoła ewangelicko-reformowanego.

„Był dopiero początkującym aktorem, rokującym duże nadzieje - wspominał początki kariery Bodo Ludwik Sempoliński - ale do osiągnięcia późniejszych rezultatów było jeszcze wtedy bardzo daleko. Nawet nie miał własnego fraka i zazdrościł mi, że ja mam. Przyjaźń nasza trwała lato zaledwie, ale była bardzo serdeczna”².

Początkujący aktor wiele zawdzięczał Sempolińskiemu. Brak funduszy uniemożliwił mu zakup piosenek i pan Ludwik często oddawał mu utwory z własnego repertuaru. Junod okazał się zresztą prawdziwym pracoholikiem, nieustannie eliminował braki estradowe. Przyjął wówczas pseudonim artystyczny (od imienia własnego i drugiego imienia matki - Dorota) i od tej chwili był znany jako Eugeniusz Bodo.

Młody artysta miał szczęście, zdobył angaż do najważniejszej sceny kabaretowej stolicy, do słynnego Qui Pro Quo. Podobno zdecydował o tym jego tupet, oświadczył dyrektorowi Jerzemu Boczkowskiemu, że on „nie śpiewa piosenek”, tylko „robi piosenki”.

Okazało się, że miał rację, warszawska publiczność natychmiast go pokochała, co czasami dziwiło kolegów z estrady. Uważali, że Eugeniusz właściwie nie gra, tylko przebywa na scenie. Dymśza zauważył nawet kiedyś złośliwie, że określenie, iż „ktoś gra jak Bodo”, oznacza, że jest „całkiem do dupy”.

Pierwszy amant Qui Pro Quo

Bodo miał jednak w sobie to coś nieuchwytnego, co działało na kobiety i sprawiło, że stał się jednym z najważniejszych amantów polskiego kina. Mimo iż urodą nie dorównywał Aleksandrowi Żabczyńskiemu, to jego urok i specyficzny wdzięk rekompensowały braki; sprawiał też wrażenie człowieka o mrocznej osobowości. Miał szeroką twarz o nieregularnych rysach, co dodawało mu aury tajemniczości, obdarzony był wyjątkową charyzmą, która gwarantowała mu powodzenie.

„[...] amantów *par excellence* nie grywam - mówił w jednym z wywiadów - gdyż uważam, że do tego trzeba mieć albo ładną, albo bardzo ciekawą twarz. Co do mnie, może i posiadam te zalety, ale dla bardzo bliskich i życzliwych znajomych. Dla szerokiej publiczności w każdym bądź razie uważam, że moja »piękność« jest niewystarczająca”³.

Kariera Bodo potoczyła się błyskawicznie, na scenie Qui Pro Quo niemal od razu stał się gwiazdą. Był wszechstronny i

wysportowany, potrafił połączyć grę aktorską ze śpiewem i tańcem. Do tego dysponował jeszcze znakomitym dowcipem sytuacyjnym, co na scenie jest ogromnym atutem.

Sławę zapewniła mu *Titine* śpiewana w programie *Precz z nagością*. Polski tekst napisał Andrzej Włast, współpracujący wówczas z Qui Pro Quo.

Inna sprawa, że program zakończył się skandalem, recenzenci uznali, że statystki w „bezwstydnym sposobie, a bez najmniejszej konieczności demonstrowały swoje grzeszne cielska”. Nieco łagodniej ocenił program wysłannik tygodnika „Scena i Ekran”, stwierdzając, że wprawdzie „stronę toaletową sprowadzono do minimum”, to jednak całość „utrzymana była w granicach estetycznej poprawności”.

Podobno Bodo nie przepadał za tańcem, wolał śpiewać, chociaż nie miał specjalnych możliwości wokalnych. Sempoliński uważał, że był „świetnym aktorem estradowym”, ale „namiastka głosu, którą operował, wystarczała mu za ledwie do piosenek”. Rzeczywiście to wystarczyło, właśnie piosenki przyniosły mu sławę.

Na scenie Qui Pro Quo często partnerował Zuli Pogorzelskiej, oboje byli wówczas największymi gwiazdami kabaretu. Sugerowano, że poza estradą łączą ich romans, ale te plotki nie znalazły potwierdzenia. Wprawdzie świetnie prezentowali się razem na scenie, była to jednak wyłącznie przyjaźń dwójki profesjonalistów. Zula związała się z Konradem Tomem, Bodo zaś prowadził typowo kawalerskie życie.

Skandynawska piękność

„Nie interesowały go panie z tzw. wyższych sfer, eleganckie i wytworne damy - wspominał Ludwik Starski. - Nie nawiązywał nigdy romansu z piękną aktorką, gustował za to w cichych, skromnych dziewczynach z ludu, w pannach sklepowych, w szwaczkach czy krawcowych. A już największą słabość miał do kobiet o kolorowej skórze”⁴.

Nie jest to jednak zgodne z prawdą. Gwiazdor być może

czasami uwodził „szwaczki czy krawcowe”, była również w jego życiu egzotyczna piękność, ale pierwszy głośny romans przeżył ze szwedzką śpiewaczką Elną Gistedt.

Skandynawska artystka (o cztery lata starsza od Bodo) pojawiła się nad Wisłą w 1922 roku. Występowała na scenie operetki, trafiła również do Qui Pro Quo. Tam poznała Eugeniusza, razem zadebiutowali przed kamerą w filmie *Rywale*.

Szwedka przyjechała do Polski na kilkanaście dni, a pozostała ponad dwadzieścia lat. Wprawdzie nie grała już więcej w filmach, ale święciła triumfy na scenach teatralnych. Nie opuściła Warszawy nawet po wybuchu wojny, otworzyła wówczas kawiarnię, zatrudniając polskich aktorów. Wyjechała dopiero po powstaniu warszawskim, jednak wróciła zaraz po zakończeniu wojny. Dopiero komuniści zmusili ją w 1949 roku do opuszczenia Polski na stałe.

Jej romans z Bodo nie miał przed sobą przyszłości. Śpiewaczka poszła za głosem rozsądku i w 1925 roku wyszła za mąż za bogatego właściciela składu dywanów Franciszka Kiltynowicza. Jej wybranek uchodził za snoba o arystokratycznych pretensjach, ale pod względem finansowym stanowił wówczas znacznie lepszą partię niż Bodo.



Elna Gistedt

Choć trzeba przyznać, że Kiltynowicz swoje starania o względy Elny rozpoczął w niecodzienny sposób.

„[...] Kiltynowicz postanowił przekonać się przede wszystkim, jak Gistedt wygląda w rzeczywistości - opisywał Sempoliński. -W tym celu opłacił woźnego za kulisami i w tej króciutkiej chwili, kiedy Gistedt się przebierała, wskazał mu jej garderobę. Kiltynowicz, nie pukając, otworzył drzwi na oścież i zobaczył Gistedt w stroju Ewy stojącą w lustrze. Popatrzył chwilę, ona krzyknęła, on powiedział przepraszam, zamknął drzwi i po kilku miesiącach został jej mężem”⁵.

Następczynią Elny w boku Eugeniusza Bodo została Nora Ney (Sonia Nejman), młoda aktorka żydowskiego pochodzenia.



Eugeniusz Bodo i Nora Ney w Krakowie

Poznali się w 1926 roku na planie jego kolejnego filmu *Czerwony błazen*. Nora, absolwentka szkoły filmowej, zgłosiła się na zdjęcia próbne do roli cyrkówki.

„Dziś jeszcze pamiętam - wspominała po latach - straszne bicie serca, z jakim szłam na ten egzamin. Zdjęcia wypadły

dobrze, ale miałam tremę przed nagrywaniem! Przecież gdyby nie Bodo, który wypchnął mnie po prostu, tobym się z miejsca nie ruszyła”⁶.

Nora była piękną dziewczyną o orientalnej urodzie, a w chwili poznania Bodo miała zaledwie dwadzieścia lat (Eugeniusz był o siedem lat starszy). Na ekranie odgrywali małżeństwo, a w życiu prywatnym połączył ich romans. Trwał co najmniej dwa lata, w 1928 roku Ney wyszła bowiem za mąż za operatora filmowego Seweryna Steinwurzela. To jedna z najmniej docenianych postaci świata filmu okresu międzywojennego. Steinwuzel stał za kamerą podczas realizacji najważniejszych filmów czasów Drugiej Rzeczypospolitej.

Przez kilkanaście miesięcy Nora i Eugeniusz stanowili jedną z najbardziej znanych par Warszawy. Plotkowała o nich prasa, zajmowali się nimi fotoreporterzy. Sprawiali wrażenie zakochanych, wydawali się uosobieniem szczęścia w artystycznym świecie stolicy. Do końca romansu nie wystąpili już jednak wspólnie przed kamerą, spotkali się dopiero na planie *Policmajstra Tagiejewa* w 1929 roku. Za zdjęcia odpowiadał oczywiście Steinwuzel.

Czerwony błazen był wprawdzie dopiero drugim filmem Bodo, ale gwiazdor wiedział już, jak przed kamerą postępować z debiutantkami.

„Serce mi bije młotem, coraz gorzej - opowiadała Nora - nareszcie rozlega się gwizdek reżysera. Chcę ruszyć naprzód, ale nogi wrosły mi w ziemię z tremy. Ledwo dosłyszalnym głosem, ale z całą stanowczością komunikuję Bodo, że do dekoracji za żadne skarby nie wejdę i grać nie będę. Bodo, który widocznie nie pierwszy raz miał do czynienia z debiutantką [...] po prostu bez pardonu wepchnął mnie do dekoracji. Byłam oburzona tak niegrzecznym postępkim i chciałam mu nawymyślać. Ale już znalazłam się przed aparatem i... zarzuciłam mu ręce na szyję, jak tego wymagała scena. Dopiero potem zrozumiałam, że Bodo wyświadczył mi wtedy wielką przysługę”⁷.

Na scenie rewii

Pomimo sukcesów dwóch pierwszych obrazów, Bodo zachowywał dystans wobec filmu. Zdawał sobie sprawę, że nieme kino nie było w stanie przekazać jego atutów, dlatego skoncentrował się na występach w kabarecie. Razem z większością gwiazd Qui Pro Quo przeszedł w 1925 roku do Perskiego Oka, aby po dwóch latach stać się jednym z filarów Morskiego Oka Andrzeja Własta. Na scenie tej „nadwiślańskiej rewii w paryskim stylu” wziął udział w historycznym dla polskiej muzyki wydarzeniu. 7 marca 1929 roku Stanisława Nowicka, wspomagana przez męski tercet (Bodo, Roland, Sempoliński), zaprezentowała utwór, który natychmiast zauważono w Europie. Była to kompozycja Jerzego Petersburskiego ze słowami Własta, *Tango milonga*. Piosenka stała się światowym przebojem, śpiewano ją chętnie nie tylko w Warszawie, ale również w Wiedniu (*Oh, Donna Clara*) i Paryżu. Dwa lata po stołecznej premierze utwór zawędrował na Broadway do rewii Ala Jolsona *The Wonder Bar*. Angielski tekst napisał Irving Caesar.

Morskie Oko było najmodniejszą sceną stolicy, każdy chciał zobaczyć nową kreację Bodo, popatrzeć na siostry Halama i posłuchać najnowszych utworów Warsa czy Petersburskiego (tekstów Własta już niekoniecznie). Wszystko było tam najlepsze: scenografia, muzyka i zarobki gwiazd. Zdarzało się, że Bodo grał pogromcę zwierząt tresującego Lodę Halamę (!), ale niektóre numery były rzeczywiście niebezpieczne. Podczas jednego z nich Bodo upuścił Lodę i tancerka spadła głową na scenę. Straciła przytomność, doznała wstrząśnienia mózgu, jednak mimo to nie mogła sobie pozwolić na absencję.

„Pani Halama oddała się pod opiekę lekarzy, którzy nakazali jej przerwać pracę w teatrze. Tymczasem dyrekcja teatru zmusiła chorą artystkę do ponownego występu po jednodniowej zaledwie przerwie. Skutek żądania dyrekcji teatru był fatalny, gdyż pani Halama nie ukończyła pierwszego numeru, tracąc na scenie przytomność”⁸.



Eugeniusz Bodo

Tymczasem Włast miał w zanadru następny przebój, tym razem spolszczoną wersję *Ich küsse Ihre Hand, Madame* Ralpa Erwina. Napisał tekst, a wykonanie powierzył Bodo. I jak można się było spodziewać, piosenka *Całuję Twoją dłoń, madame* stała się kolejnym ogromnym sukcesem.



Nora Ney

Każdy program okazywał się triumfem, choć eksploatowanym do granic wytrzymałości gwiazdom przytrafiały się kontuzje. Nie miał ich jednak kto zastąpić, a każda absencja groziła katastrofą.

„Na próbie generalnej - wspominała Loda Halama - Bodo ze Stachą Nowicką i ja w akrobatycznym »pas«, pośliznęłam się i wybiłam rękę w stawie. [...] Dyrektora Własta podobno dwa razy musiano cucić, mdlał raz po raz ze strachu, że premiera będzie musiała być odwołana”⁹.

Śmierć pod Łowiczem

Jak na modnego artystę przystało, Bodo zapalał miłością do automobilizmu i kupił eleganckiego sześciocyndrowego chevroleta. Niestety, wkrótce zdarzyła się tragedia. 25 maja 1929 roku artysta wyjechał do Poznania na Powszechną Wystawę Krajową, towarzyszyli mu znajomi z Morskiego Oka: Wiktor Konopka (Roland) i tancerka Zofia Oldyńska. W chevrolecie znalazło się również miejsce dla braci Mariana i Michała Reczków, właścicieli szkoły, w której Bodo uzyskał niedawno prawo jazdy.

Wesołe towarzystwo pojechało po sobotnim przedstawieniu, z

humorem żegnane przez zespół Morskiego Oka. Orkiestra grała tango *On nie powróci już* ze złowieszczym, jak się okazało, tekstem Własta¹⁰:

*On nie powróci już,
Więc szkoda twoich łez,
On nie powróci już,
Marzeniom połóż kres.*

Do tragedii doszło około drugiej w nocy. W pobliżu Łowicza budowano most na Bzurze i wyznaczono źle oznakowany objazd.

„Smochód prowadził p. Bodo - pisał reporter »Ilustrowanego Kuriera Codziennego«. - Tuż za Łowiczem wskutek ciemności p. Bodo nie zauważył zakrętu i wjechał na nasyp wysokości 4 metrów. Samochód na skutek gwałtownego skrętu spadł z 4-metrowej wysokości. - Śmierć na miejscu pod samochodem znalazł 32-letni ś.p. Witold Roland, reszta towarzystwa doznała cięższych lub lżejszych obrażeń. Na pomoc ofiarom katastrofy przybiegli kolejarze oraz miejscowa policja, którzy przetransportowali rannych do szpitala św. Tadeusza w Łowiczu”¹¹.

Bodo prowadził samochód z prędkością czterdzieści kilometrów na godzinę, ale droga była mokra, pojazd uderzył w stertę kamieni, a następnie spadł z nasypu, co przyniosło tragiczne skutki. Roland zmarł w wyniku złamania kręgosłupa, Oldyńska złamała rękę, dla reszty skończyło się na potłuczeniach.

„Bodo i Oldyńska wrócili wynajętym w Łowiczu samochodem do Warszawy - relacjonowano w następnym numerze »IKAC-a« - zaś bracia Roszko powrócili koleją. Zwłoki Rolanda zabezpieczono na miejscu, poczem przewieziono do Warszawy.

Zaznaczyć należy, że zakręt pod Łowiczem jest istną pułapką dla samochodów na gościńcu. Zakręt ten pochłonął już szereg krwawych ofiar, między innymi przed tygodniem uległ na nim katastrofie samochód znanego przemysłowca p. Fuchsa, przyczem właściciel automobilu p. Fuchs odniósł ciężkie

obrażenia”¹².

Show musiał jednak trwać, wieczorem Bodo wziął udział w przedstawieniu rewii. Wypadek wywarł na nim jednak ogromne wrażenie, niewykluczone bowiem, że aktor, prowadząc samochód, był pod wpływem alkoholu. We wraku znaleziono puste butelki po koniaku i wódce, a jeden z policjantów zeznał, że od kierowcy i zabitego czuć było alkohol. Inna sprawa, że od tej chwili Bodo stał się całkowitym abstynentem, odmawiał nawet reklamowania wódek Baczewskiego, tłumacząc, że w jego wykonaniu byłoby to nieprzekonujące. Abstynencję rekompensował sobie wykwintnym jedzeniem, uwielbiał także mazurki wielkanocne, zamawiał je w hurtowych ilościach - wystarczały mu aż do Bożego Ciała. Miał też hobby: wyrabiał w masowych ilościach makatki z koralikami i obdarzał nimi przyjaciół i znajomych. Był również zagorzałym filatelistą, a jego zbiór znaczków wzbudzał powszechny podziw. Miał blisko 70 klaserów, w których zgromadził rzadkie okazy, chętnie jednak wymieniał się z innymi kolekcjonerami. Opowiadaniem o swojej pasji zanudzał nawet najbardziej zagorzałe wielbicielki.

Wypadek pod Łowiczem znalazł swój epilog w sądzie. Bodo został skazany na pół roku więzienia z warunkowym zawieszeniem kary na trzy lata.

Głos pustyni

Bodo koncentrował się na karierze estradowej, ale czasami stawał także przed kamerą. Do końca epoki niemego kina wystąpił w kilku filmach; gwiazdor nie mógł pozostać obojętny na życzenie publiczności. Ale gdy w filmie pojawił się dźwięk, uznał, że nadszedł jego czas. Miał wielkie ambicje: chciał nie tylko grać, ale również reżyserować i pisać scenariusze. Zapału mu nie brakowało, wraz Michałem Waszyńskim i Adamem Brodziszem założył wytwórnię BWB, planując podbój Europy. Zrealizowali *Bezimiennych bohaterów*, następnie przystąpili

do kręcenia filmu o tematyce arabskiej. Najwyraźniej Bodo marzył, aby zostać następcą Rudolfa Valentino.

„Postanawia zrobić film - wspominał Kazimierz Krukowski - nie tylko dla ciasnego ogródka polskiego, ale film, który zdobędzie cały świat. Temat, oczywiście, międzynarodowy. A zatem Afryka, szejkwowie, Beduini, piękne hurysy, palmy, pustynie. Wyjazd ekipy polskiej - Bogda, Brodzisz, Nora Ney - na zdjęcia do Algieru czy Tunisu staje się wielką sensacją Warszawy. Premiera filmu cieszy się niebywałym powodzeniem, ale eksploatacja filmu ogranicza się jednak tylko do kraju rodzinnego”¹³.

Film powstał na podstawie powieści Ferdynanda Ossendowskiego *Sokół pustyni*, a rozmach producentów imponuje nawet dzisiaj. W scenach batalistycznych brało udział półtora tysiąca jeźdźców oraz dwa bataliony kolonialnych wojsk francuskich. Bodo, parując z zapuszczoną brodą, robił prawdziwą furorę, za to jego filmowa partnerka miała w arabskim świecie sporo problemów.

„Miałam z Arabkami dużo utrapień - relacjonowała Nora Ney - zwłaszcza z niecywilizowanymi. Wszystkie przyjmowały mnie za rodowitą Arabkę, tembardziej, że prędko opaliłam się na głęboki bronz i w dodatku miałam twarz starannie wytatuowaną na czole i podbródku. Zaczepiały mnie na ulicy i przemawiały do mnie po arabsku, a gdy odpowiadałam im po francusku, że nie rozumiem ich języka, szydziły ze mnie i złościły się, że jestem taka wielka i niedostępna”¹⁴.

Podczas realizacji filmu czasami improwizowano, korzystając z pomocy przypadkowych statystów. Najskuteczniejszy był argument finansowy, nie byli na niego odporni nawet przewodnicy karawan kupieckich.

„Starzec ujęty, ba, zaciekawiony całą przygodą uległ - opowiadał Bodo. - Zaczęliśmy kręcić, a on tak się zapalił i szczerze przejął się rolą wodza napadniętej karawany, że odegrał ją z zacięciem i fantazją, która udzieliła się jego ludziom, a nawet wielbłądom”¹⁵.

Film okazał się sukcesem artystycznym, gorzej było z finansami - wytwórnia BWB zbankrutowała. Przyjaźń

wspólników jednak przetrwała, a Bodo nie zrezygnował ze swoich ambicji. Waszyński będzie reżyserował jego kolejne filmy. Nie zapomniano również o Sewerynie Steinwurzelu, pierwszym mężu Nory Ney (rozwidli się w 1934 roku), który nakręci filmy będące największymi sukcesami Eugeniusza Bodo.

Smutek tropików

Po rozstaniu z Norą Bodo przez kilka lat nie związał się na stałe z żadną kobietą. Pomimo ukończenia trzydziestu lat mieszkał z matką i liczył się z jej zdaniem. Pani Junod wybrała się nawet z ekipą filmową do Afryki, gdzie mianowano ją „generalną opiekunką i matką całej kompanii”. O wszystkie swoje „filmowe dzieci” dbała zresztą jednakowo, zyskując powszechną sympatię.



Reri

W 1933 roku w Warszawie pojawiła się aktorka tahitańskiego pochodzenia Anne Chevalier. Nad Wisłę przybyła w ramach promocji amerykańskiego filmu *Tabu*, w którym grała jedną z głównych ról. Reri (jak ją nazywano) miała niewiele ponad dwadzieścia lat, a jej egzotyczna uroda wzbudzała powszechny zachwyty.

Podobno tournée promocyjne filmu objęło Warszawę na osobiste zaproszenie Bodo, ale jak było naprawdę, tego już zapewne nigdy się nie dowiemy. Ważne, że egzotyczna piękność uległa Eugeniuszowi i wspólnie zamieszkali w jego luksusowym apartamencie przy ulicy Marszałkowskiej.

Bodo zadbał o zgodę amerykańskich promotorów na przerwanie trasy, planował bowiem stworzenie z Reri gwiazdy. Nie oszczędzał na jej strojach i biżuterii, spisał z nią również profesjonalny kontrakt. Widywano ich razem, bywali w eleganckich lokalach, a dziewczynę tolerowała nawet pani Junod. Reri intensywnie uczyła się polskiego języka, niebawem wymawiała już „chrząszcz brzmi w trzcinie” lepiej od Jarosyego.

„W Ziemiańskiej na górze otwarto resursę dla artystów - relacjonowano w jednym z numerów miesięcznika »Kino«. - Raz na tydzień odbywają się tam »five o'clocki«. Jedni grają w karty, inni kibicują. Reszta obsiadła stoliki i plotkuje przy czarnej kawie. Oto przy jednym stoliku dyrektor Włast omawia z Igo Symem warunki nowego kontraktu. Przy innym króluje Bodo. Artysta i człowiek interesu. Lotny jego mózg obmyśla już dwa nowe filmy. *À la bonheur*. Ten ma szczęśliwą rękę. Reri siedzi obok i błyska białymi ząbkami. [...] Bodka namówił ktoś na partię bridża, więc Reri przysiadła się do naszego stolika. Jest prosta i miła. Rozmawia po angielsku z mecenasem R., po francusku ze mną, a po polsku z Moniką Carlo”¹⁶.

Bodo planował już wówczas nakręcenie *Czarnej perły*, film miała wyprodukować jego nowa wytwórnia Urania Film. Egzotyczna opowieść o miłości, zdradzie i wierności, wzbogacona muzyką Henryka Warsa, wydawała się pewnym sukcesem. Dla Reri zarezerwowano główną rolę żeńską, a Bodo

nie tylko jej partnerował, ale również napisał scenariusz i dialogi (wspólnie z Anatolem Sternem). Oczywiście został również producentem.

„Dżungla w środku Warszawy! - entuzjazmował się jeden ze stołecznych dziennikarzy. - Tego jeszcze nie było. Wielkie palmy okręcone lianami wyrosły w atelier na Trębackiej. W dali połyskuje Morze Południowe i majaczą się wyspy pokryte bujną zielenią. Bliżej lśni czarna powierzchnia prawdziwej wody, w której odbija się księżyc (fałszywy). Obok niej prawdziwe bagno. Grzęźnie w nim po uszy biały człowiek, zabłąkany w tym straszliwym tropikalnym lesie. Przyglądam się tej umazanej postaci. Ależ to Bodo”¹⁷.

Zdjęcia kręcono również na Helu, a przywiezione ze stolicy palmy wprowadziły w osłupienie miejscowych Kaszubów. Koszty były wysokie, ale zakochany Bodo na niczym nie oszczędzał. Poza tym doskonale wiedział, że aby dużo zarobić, należy wcześniej sporo zainwestować.

Po latach najbardziej przejmujące wrażenie wywiera scena, w której Reri śpiewa piosenkę *Dla ciebie chcę być biała*. Scena zresztą znakomita, a ewidentne przekręcenia polskich słów tylko dodają jej autentyczności. Nie przeszkadza nawet to, że dziewczyna lepiej czuła się w tańcach polinezyjskich niż w fokstrocie, który imitowała przed kamerą. A zamknięty w sobie, obserwujący ją uważnie Bodo to już zupełne mistrzostwo świata. Zagrał bez słów, oszczędna mimika twarzy uzmysławia, jak znakomitym był aktorem.

Film odniósł oszałamiający sukces, a jego główni bohaterowie podobno snuli plany matrymonialne. Nie wyszły one jednak poza wstępną fazę, Bodo zresztą zajmował się głównie pracą, a Reri w Warszawie czuła się obco. Prawdopodobnie konflikty powodowały również jej skłonności do alkoholu, których partner nie tolerował.

„Bardzo bała się Eugeniusza Bodo - wspominał Anatol Stern - który nie pozwalał jej pić wódki. Muszę przyznać, że często piliśmy razem. Reri nie upijała się, ale po wypiciu alkoholu jej błękitne białka były przekrwione”¹⁸.



Reri i Bodo w Czarnej perle

Alkohol stawał się coraz większym problemem dziewczyny. Wprawdzie tłumaczyła, że „jej nie szkodzi”, ale nie potrafiła się bez niego obejść. Coraz bardziej uwidaczały się również różnice charakterów, nieuniknione, gdy partnerzy pochodzą z tak odmiennych kręgów kulturowych.

„Dziecko, bo dziecko - wspominała Helena Rapacka. - Duże, ładne, wesołe, naiwne dziecko. Impresario obwozi ją po świecie, a ona o niczym nie myśli, tylko żeby się zabawić, najeść i przespać. Lubi namiętnie lalki, pajacyki, perfumy i dobry koniak, który widać potrzebny jej jest dla podtrzymywania słabnącej przy takim trybie życia energii”¹⁹.

Doszło wreszcie do zerwania, w listopadzie 1935 roku Bodo wyjechał na tournée do Palestyny (kontrakt miał od dawna podpisany), a trzy dni później Reri na zawsze opuściła Warszawę.

„Czy wróci pani do nas, najmilsza Reri - pytał Tahitanek dziennikarz »Kina«. - Któż to może przewidzieć? Może tak, może nie - smutno odrzekła Reri. - W każdym razie dobrze mi

tu było wśród was, moi drodzy przyjaciele. Wasza gościnność, dobroć, opieka, a nade wszystko szczerą przyjaźń - to najdroższe wspomnienia mojego życia. Gdybym miała nie wrócić, nie zapomnę o pięknej Polsce i o Polakach. Nigdy! Jamais!”²⁰.

Ostatecznie wróciła na Polinezję, kilka lat później na wyspie Moorea w pobliżu Tahiti rozmawiał z nią Arkady Fiedler. Napisał, że wciąż była urodziwą kobietą, chociaż tryb życia, który prowadziła, pozostawił ślady.

„[...] szczyt urody już minął z racji jej zbytniego pociągu do wódeczności. Poranne migreny niszczy za pomocą szklaneczki whisky lub dżinu. Straciła sarnią ongiś smukłość, natomiast wciąż zachowała ujmujący wdzięk. Różniła się od innych Tahitanek wyjątkową subtelnością, i była w tym dziecięco bezradna. Nie zapominało się jej głosu; był miękki, śpiewny, niemal pokorny”²¹.

Nie zapomniała polskiego języka, mówiła polszczyzną „śmieszna i łamana, ale dość zrozumiała” i deklarowała ogromny sentyment do Polski, Warszawy i Bodo.

„[...] nie żaliła się, nie wyrzekała, nie rzucała złorzeczeń na niewiernego kochanka. Tym, że nie umiała nienawidzić: przeciwnie, jakimś niepojętym kaprysem kobiecości nie mogła oderwać serca od tego, co było w Polsce. Kochała wciąż Warszawę ponad wszystkie Nowe Jorki, Hollywoody i Paryże. Nie żaliła się ani słowem na cynicznych łobuzów, którzy ją świadomie rozpijali, i wciąż zachowała ciepłe uczucia dla hultaja Genia. Przy rzewnych wspomnieniach jej oczy napełniały się łzą wzruszenia”²².

Inne zdanie na temat Bodo miał Fiedler, oskarżając go o psychiczne zniszczenie dziewczyny. Uważał, że cała ta historia przypominała „koszmarną bajkę o królownie zakochanej w świniopasie”. I nie szczędził gwiazdorowi ostrych słów:

„Niestety gładysz, dzióbasowaty letkiewicz, po kilku tygodniach sprzykrzył się egzotyczną aktorką. I zaczął bezceremonialnie wpychać Reri w ramiona innych galopantów, swych koleżków. Gdy Reri w końcu wyrwała się z birbancko-sprośnego bagienka i wyjechała z Polski, już było za późno, by

się wyprostować; nie mogła się wyzbyć trunkowego nałogu”²³.

W 1961 roku na Tahiti przebywał polski reporter Lucjan Wolanowski. Spotkał Reri w jednym z miejscowych barów. Polinezyjka nie ukrywała wzruszenia na dźwięk polskiej mowy. Pokazywała mu stare zdjęcia, pytała o ludzi, którzy zginęli w czasie wojny, nie wiedziała nawet o śmierci swojego dawnego kochanka. Wciąż lubiła mocne trunki i nawet po latach pamiętała cały tekst piosenki *Dla ciebie chcę być biała*:

*Wszystko mi już dałeś, wszystko mam:
i klejnoty, i bogate stroje.
Po co mi to wszystko, powiedz sam,
jeśli moje nie jest serce twoje.
Dla ciebie chcę być biała, tylko tak jak ty.
Mieć jasne oczy i jasną twarz
i jasne serce - takie jak ty masz.
Dla ciebie chcę być biała i dobra tak jak ty.
Bo z tobą dobrze, bez ciebie źle,
więc chcę być białą, żebyś kochał mnie*²⁴.

Anne Chevalier nie opuściła już Polinezji. Na rodzinnych wypach pozostała do końca życia, zmarła w 1977 roku, w wieku sześćdziesięciu pięciu lat.

Kontrowersje

Własna wytwórnia filmowa nie wyczerpywała aktywności zawodowej Bodo. W latach 1932-1939 nakręcił łącznie osiemnaście filmów, z czego ponad połowę poza Uranią. Były wśród nich takie przeboje, jak: *Czy Lucyna to dziewczyna?*, *Paweł i Gawel* oraz *Królowa przedmieścia*. Firma Bodo również nie narzekała na brak bestselerów, powstały bowiem: *Jego ekscelencja subiekt*, *Jaśnie pan szofer*, *Pieśniarz Warszawy* czy *Piętro wyżej*. Większość filmów miała nieskomplikowaną fabułę, lecz wylansowały one kilka piosenek. Muzyka przetrwała, a szlagiery Eugeniusza Bodo

popularne są do dzisiaj, na przykład *Zimny drań*, *Umówiłem się z nią na dziewiątą*, *Ach, śpij kochanie*, *Ach, te baby*.

„To jest wcale trudna sprawa, kiedy jest się aktorem i producentem zarazem - mówił Bodo w wywiadzie dla »Kina«. - Kiedy gram do filmu, chciałbym włożyć w obraz jak najwięcej artyzmu i stworzyć coś naprawdę oryginalnego, nie bacząc wcale na koszt. I wtedy często właśnie dochodzi do głosu producent. W naszych warunkach przy przysłowiowym ubóstwie środków nierzadko aktor musi ustępować producentowi”²⁵.

Realizując *Jego ekscelencję subiekta*, Bodo zaproponował udział w filmie pewnej śpiewaczce operetkowej w średnim wieku. W ten sposób, w wieku pięćdziesięciu czterech lat, zadebiutowała przed kamerą Mieczysława Ćwiklińska, co było początkiem jej filmowej kariery. Aktorka na stałe zapisała się w dziejach kinematografii lat trzydziestych, trudno właściwie wyobrazić sobie polskie kino tego okresu bez pani Mieczysławy w rolach matek, babek czy teściowych.

Bodo znakomicie czuł się w komediowej konwencji. Miał ładny głos, był szarmancki i uwodzicielski, stał się idolem tysięcy kobiet. Na dodatek nie był żonaty, nie miał również oficjalnej narzeczonej czy przyjaciółki. W efekcie wiele pań marzyło, aby zająć miejsce tej jednej jedynej u jego boku.

Popularność aktora osiągnęła takie rozmiary, że wielbicielki wypisywały wyznania na ścianach klatki schodowej domu, w którym mieszkał. Odmieniano jego imię i pseudonim na dziesiątki sposobów, a zdesperowane panie używały nie tylko atramentu i pomadek, ale również szczyrzyków.

„Przez tę ścianę grożą mi eksmisją - skarżył się Bodo. - Gospodarzowi domu już się sprzykrzyło ciągle odnawiać schody. I co ja biedny zrobię, jak mnie wyrzucą. W piwnicy będę musiał nocować albo pod mostem Poniatowskiego. Sympatia ludzka jest rzeczą ważną, ale nie wszystkie objawy są równie przyjemne. Nie odmawiam prawie żadnej prośbie o autograf. Ale trudno ode mnie wymagać, abym radośnie odczytywał te wszystkie napisy na ścianach”²⁶.

Ale i tak miał więcej szczęścia niż Aleksander Żabczyński,

który raz na pół roku musiał odnawiać klatkę schodową na własny koszt.

Inna sprawa, że brak stałej partnerki wywoływał czasami plotki o homoseksualizmie aktora. Na dodatek Bodo mieszkał z matką, obnosił się ze swoim ulubionym arlekinem Sambo, a trzy kobiety na kilkanaście lat życia wolnego mężczyzny to raczej niewiele. I to jakiego mężczyzny? Idola płci pięknej całego kraju.

Mira Zimińska opisała we wspomnieniach zadziwiający epizod, zupełnie niepasujący do wizerunku pana Eugeniusza:

„Jeśli się ma powodzenie, to właściwie wszyscy »lecają«. Człowiek się tylko bronił, opędzał, bo co miał robić? Trzeba się było opancerzyć. A już najzapalczywszy był Bodo. Pożerał mnie oczami. Któregoś dnia-jestem w garderobie, przyszłam dużo wcześniej. Wpadł i dosłownie się na mnie rzucił. W takiej sytuacji, jak zawsze, myślałam, co by Mia Mara zrobiła na moim miejscu. Broniłaby się. Bogowie, jak ja się broniłam! Poczochrał mnie, porwał na mnie wszystko, porobił mi siniaki na szyi. Przede wszystkim byłam zakochana, poza tym dlaczego w garderobie i dlaczego Bodo, i po co? Cnotę ocaliłam, tylko byłam bardzo posiniaczona. Ale i tak byłam skompromitowana. Mogłam zgrzeszyć po cichu i byłoby dobrze. Prawda? Potem myśleli, że mam romans z Bodo, a ja byłam wówczas Bogu ducha winna”²⁷.

Próba gwałtu na koleżance w jej garderobie wydaje się co najmniej niezrozumiała. Sprawa groziła przecież skandalem z postępowaniem sądowym włącznie. Bodo mógł wprawdzie podejrzewać, że dyrekcja kabaretu wyciszyłaby aferę, ale od plotek trzęsłoby się miasto. Czy przypadkiem właśnie nie o to mu chodziło? Zimińska nie uchodziła za osobę specjalnie dyskretną, a taki pokaz testosteronu w jaskiniowej postaci utraçał pogłoski o homoseksualnych skłonnościach. Bo przecież aktor, idol płci pięknej, nie mógł sobie na takie podejrzenia pozwolić.

Czasami jednak Bodo zachowywał się wręcz prowokacyjnie.

„W towarzystwie pięknej, młodej kobiety i z ulubionym psem Sambo - relacjonował dziennikarz miesięcznika »Kino« -

siedział w zacisznym kątku restauracji i cicho z nią gawędził.

- Musi ci być miło grać z taką czarującą partnerką, jaką jest pani Marysia Modzelewska - zagadnął zaprzyjaźniony z artystą skryba M.S. - My z widowni zazdrościmy ci serdecznie. Łatwo jest zakochać się w pięknej kobiecie?

- Ależ oczywiście... - odpowiedział zaskoczony śmiałością dziennikarza Bodo - tym bardziej że pani Modzelewska jest czarującą kobietą, ale zakochać się?



Bodo i Sambo

- A czy zechcesz mi coś opowiedzieć o pierwszej miłości i pierwszym pocałunku?

Bodo uśmiechnął się jakoś dziwnie i tajemniczo. [...] Chwilę milczał, zaciągnął się kłębem dymu, wolno wstał, najbardziej szarmanckim ruchem wskazał na swoją towarzyszkę (sukę Sambo) i uroczyście rzekł:

- Oto moja pierwsza miłość!

[...] Zdziwiony Sambo od czasu do czasu podnosił spod stolika

swój olbrzymi pysk i zdawało się, że się również uśmiecha i dzieli szczęście swego pana. Miłe czytelniczki, czy miałem jeszcze pytać o pierwszy pocałunek?”²⁸.

Bodo rzeczywiście niemal nie rozstawał się ze swoim ulubieńcem. Czasami postać olbrzymiego doga przerażała ludzi, ale humor pana Eugeniusza zawsze łagodził sytuację.

„Pewnego dnia - opisywano w »Gazecie Codziennej« - wszedł Bodo do sklepu po sprawunki, a Sambo oczywiście za nim. Na widok straszliwej bestii z wywieszonym ozorem dwie obecne starsze panie wydały okrzyk przerażenia.

- Niech się panie nie boją - rzekł Bodo - on nie jest już głodny, zjadł już jednego człowieka na śniadanie”²⁹.

Na szczycie

Eugeniusz Bodo uchodził za dobrego współpracownika i kolegę, czasami jednak bywał wyjątkowo chimeryczny.

„Był towarzyski, dowcipny, pewny w przyjaźni - uważał Ludwik Starski. - Stawał się jednak nie do zniesienia, gdy coś nie układało się po jego myśli. Już najmniejsze niepowodzenie wprawiało go w stan neurastenicznego podrażnienia. Wpadał wtedy w szal i ciskał inwektywami”³⁰.

Gwiazda ma jednak prawo do niekonwencjonalnych zachowań, a szczególnie aktor uwielbiany przez miliony, którego każdy krok pilnie śledzą zakochane w nim wielbicielki. Takie powodzenie powodowało jednak nieraz, że mniej odporne gwiazdy nie wytrzymały napięcia, marnując nie tylko karierę, ale również życie.

„Eugeniusz Bodo, gwiazdor w pełnym tego słowa znaczeniu - pisał Krukowski - trochę może lekceważąco nonszalancki, ale aktor i piosenkarz całą gębą czy to na scenie, czy na ekranie. Władając perfektnie pięcioma językami, Bodo miał duże możliwości wyjazdu za granicę i zrobienia światowej kariery, ale nigdy nie chciał się rozstać z Warszawą (*Już, taki jestem zimny drań*), nie pamiętał już o tym (a może nie chciał), że był obywatelem szwajcarskim, uważał się za Polaka z krwi i

kości”³¹.

Ambicje aktora nie ograniczały się do komedii. Jak na prawdziwego Polaka przystało, włączył się w patriotyczny nurt polskiego kina. W 1936 roku zrealizował dla Uranii *Bohaterów Sybiru*.

„Ten obraz nie będzie rewelacją - tłumaczył Bodo - nie będzie szczytem sztuki filmowej, nie będzie arcydziełem. Mam zupełnie inne aspiracje. Chcę stworzyć film dobry i uczciwy, film, który będzie miał ręce, nogi i głowę. Film, który będzie zrealizowany z sensem, a nie przypadkowo i chaotycznie. Mam na myśli zarówno plan finansowy, jak i artystyczny. Postarałem się unikać wszelkich sytuacji przypadkowych. Zarówno scenarzysta, dekorator, muzyk, jak i każdy z aktorów został zaangażowany przeze mnie po długim namyśle, jedynie na podstawie względów artystycznych, niezależnie od kosztów”³².

Na planie filmu ponownie spotkali się w pełnym składzie dawni wspólnicy BWB. Reżyserował Waszyński, Bodo grał i był współautorem scenariusza, Brodzisza zaś obsadzono w jednej z głównych ról.

„Będzie to bohaterski epos - kontynuował Bodo - osnuty na tle przeżyć ludzi silnych, o żelaznej woli. Moja opowieść ukazuje dzieje garstki jeńców austriackich, którzy, nie bacząc na niebezpieczeństwo i grożącą na każdym kroku śmierć, przedzierają się z dalekich tajg Sybiru do ojczyzny. Ludzie w moim ostatnim obrazie to istoty żywe i pełne prawdy życiowej, nie zaś kukły papierowych bohaterów, kwękające na minorowe tony źle pojętego patriotyzmu”³³.

Realizacja filmu napotkała nieoczekiwane trudności z powodu pogody. Zima była wyjątkowo ciepła i ekipa filmowa w poszukiwaniu plenerów krążyła po kraju. Gdy tylko uzyskano informację, że gdzieś spadł śnieg, natychmiast ruszano w tamtym kierunku. Na miejscu często okazywało się jednak, że po śniegu nie ma już śladu.

„Trzeba było puścić w ruch szczotki - opowiadał »Kurierowi Codziennemu« Stefan Norris - i zasmarować białem wapnem świeże, zielone kępki trawy, wyglądające kokietyjnie spod cienkiej warstwy śniegu. Nie obeszło się również bez

niebezpiecznych momentów w czasie filmowania przeprawy przez »ściętą lodem« rzekę. Cieniutka powłoka lodowa z trudem utrzymywała grupę aktorów. W pewnym momencie po paru ostrzegawczych trzaskach lód zaczął pękać pod nami. Skończyło się tylko na paru przymusowych kąpielach”³⁴.

Film okazał się sukcesem, podobała się również muzyka Henryka Warsa, w której kompozytor wykorzystał folklor i pieśni legionowe. Z uznaniem przyjęto także patriotyczne teksty piosenek.

*Wisła, Wisła, Ob czy San
Polski żołnierz wszędzie pan.
Co? Jak? Gdzie? Dobrze mu czy nie?
Z niebezpieczeństw sobie drwi,
Bo ze śmiercią jest na ty.
Co? Jak? Gdzie? Żołnierz, co się zwie!*

Wydawało się, że wszystko, do czego przyłoży rękę Bodo, zamienia się w triumf. Tym bardziej że sukcesy przynosiły mu nawet role czarnych charakterów. Potrafił przekonująco wcielić się w postać sutenera żerującego na naiwności kobiecej (*Sklamalam*) albo kanalii rujnującej życie współnikowi (*Za winy niepopelnione*).

W marcu 1939 roku wspólnie z Zygmuntem Wojciechowskim otworzył przy Pierackiego 17 (obecnie Foksal) kawiarnię Café Bodo; na piętrze zaś kupił czteropokojowy apartament. Kapitał założycielski wyniósł dwadzieścia tysięcy złotych, a współnicy mieli nadzieję, że lokal stanie się jednym z najpopularniejszych miejsc w stolicy. Zainteresowanie miała przynieść nazwa, okazało się zresztą, że Bodo był tylko figurantem. Użył swojego pseudonimu w zamian za czterysta złotych miesięcznie, co było niezłym interesem. Średnia pensja urzędnika wynosiła bowiem wówczas około trzystu pięćdziesięciu złotych, zapewnił więc sobie stały dochód bez konieczności osobistego angażowania się w prowadzenie lokalu.



Bodo w kabarecie Tip Top

W sierpniu 1939 roku podpisał kontrakt z nowym kabaretem Tip Top, jednocześnie trwały zdjęcia do filmu sensacyjnego o antyniemieckiej wymowie *Uwaga, szpieg*. Podobno doszedł również do porozumienia w sprawie lukratywnego kontraktu z jedną z amerykańskich wytwórni filmowych. Wydawał się być artystą, którego dopiero czekały największe sukcesy.

Lwów

Wszystko to runęło 1 września 1939 roku. Bodo nie czekał na Niemców w stolicy i przez Białystok i Równe przedostał się do Lwowa. Znalazł się tam w doborowym towarzystwie: Zofia Terné, Jadwiga Andrzejewska, Wiera Gran, Kazimierz Krukowski, Gwidon Borucki, Ludwik Lawiński, Mieczysław Fogg, Henryk Wars i Konrad Tom. Początkowo nad Pełtwią działały polskie sceny, niebawem jednak NKWD zaczęło wprowadzać swoje porządki.

Drastycznie ograniczono polskie życie kulturalne, wobec czego Gran (Żydówka!), Fogg i Borucki wrócili pod niemiecką okupację do Warszawy. Bodo natomiast wraz z przyjaciółmi stworzyli zespół Tea Jazz, rozpoczynając występy w europejskich miastach ZSRR. Był to sposób na przetrwanie w sowieckiej rzeczywistości; czasami grywali na eleganckich scenach, a czasami pod gołym niebem na mrozie. Ze względu na ciągłe podróże kolejowe zespół nazywano ironicznie *Żeleznodoroinyj Diaz*.

„Mieszkaliśmy w zawoszonych, zapluskwionych pociągach -wspominała Renata Bogdańska, późniejsza żona generała Andersa - wychodziliśmy na stację z burczącymi z głodu brzuchami. Kiedyś, decydując się, co jest ważniejsze, ciepło czy głód, sprzedalam futrzaną kurtkę, żeby kupić parę bochenków chleba. I kawałek słoniny. Siedzieliśmy z kolegami na podłodze wagonu kolejowego i topiliśmy tę słoninę na smalec, przelewając ją do słoika. Wtedy wszedł rosyjski kolejarz i widząc nasze pełne oczekiwania oczy wlepione w słoje - kopnął go ze śmiechem”³⁵.

Czasami jednak Bodo i Wars, jako największe gwiazdy, podróżowali w lepszych warunkach niż reszta zespołu. Otrzymywali przydział w wagonie osobowym, gdzie bywało względnie ciepło. Chociaż Bodo we Lwowie nie mógł narzekać na warunki bytowe. Jako gwiazda i konferansjer zespołu traktowany był przez Sowietów na odmiennych zasadach, co

znacznie ułatwiało życie. Doskonale zresztą mówił po rosyjsku i nagrał nawet w tym języku piosenkę *Tylko we Lwowie*. Radzieckie władze uhonorowały jego i Warsa najwyższymi kategoriami zaszczerowania dla artystów estradowych, co chyba mocno osłabiło czujność aktora.

Przesyłał matce do Warszawy paczki z żywnością i pieniądze, przez swoje kontakty w szwajcarskiej ambasadzie umożliwił również opuszczenie stołecznego getta i przedostanie się do ZSRR rodzinie Warsa.

Pomimo okazywanego serwilizmu (innej zresztą możliwości nie było) atmosfera wokół Tea Jazzu powoli gęstniała. Chociaż programy zespołu były jak najbardziej zgodne z linią komunistycznych władz, to manifestacyjnie podkreślana polskość okazała się dla Sowietów nie do przyjęcia.

Zespół akurat wypoczywał w Odessie przed kolejnym tournée, gdy nadeszła wiadomość o ataku niemieckim na ZSRR. Wówczas Bodo uznał, że pora na zakończenie całej maskarady i opuszczenie „kraju sprawiedliwości społecznej”. Stwierdził, że ma dosyć „propagowania polskości w języku rosyjskim i wraca do Lwowa, aby jako obywatel Szwajcarii, kraju neutralnego, wykorzystać swój paszport w celu jak najszybszego opuszczenia terenu zbrojnego konfliktu”³⁶.

Przyjaciele osłupieli, nawet najbliżsi nie wiedzieli, że Bodo ma obce obywatelstwo. Aktor wyjechał do Lwowa i nikt z ekipy Tea Jazzu już go więcej nie zobaczył.

Sowiecka tragedia

W epoce PRL kolportowano informację, że Bodo został zamordowany przez Niemców po ich wkroczeniu do Lwowa. W rzeczywistości aktor nie doczekał nadejścia hitlerowców, inna sprawa, że zapewne wtedy ocaliłby życie. Niemcy bowiem w odróżnieniu od Sowietów mieli zwyczaj honorowania neutralnych paszportów.

Po powrocie nad Pełtew Bodo oficjalnie zrezygnował ze współpracy z Tea Jazzem i powołując się na szwajcarskie

obywatelstwo, poprosił o umożliwienie wyjazdu do USA.

„Enkawudziści uznali - twierdzi biograf aktora Ryszard Wołański - że skoro facet mówi po włosku, francusku, rosyjsku, i angielsku, kręci filmy w Niemczech, koncertuje w Palestynie, wakacje spędza we Włoszech i jeszcze do tego nakręcił film *Uwaga - szpieg!*, no to musi być szpiegiem!”³⁷.

To jednak znaczne uproszczenie, sowiecka machina zbrodni miażdżyła bowiem każdego, kto się wyróżniał. A szczególnie nieufnie zachowywano się wobec ludzi związanych z „imperialistami”. Posiadanie paszportu państwa burżuazyjnej Europy (nieważne, że neutralnego) było najlepszym dowodem na wrogie zamiary wobec Kraju Rad, ze szpiegostwem włącznie. Na niekorzyść Bodo świadczył również fakt, że dotychczas ukrywał swoje obywatelstwo i miejscowe NKWD nic o tym nie wiedziało. Teraz jego funkcjonariusze gorliwie zadbali, aby nadrobić niedopatrzenie; Bodo nie miał prawa opuścić Lwowa ani wpaść w ręce Niemców.

Relacje o jego dalszych losach są sprzeczne, według jednych aresztowano go na ulicy, według innych zatrzymano w domu. Uznany za „element społecznie niebezpieczny” trafił do więzienia, gdzie miał spędzić dwa lata. Oskarżono go oczywiście o szpiegostwo na rzecz Szwajcarii.

Paszport, który miał zapewnić mu bezpieczeństwo, stał się przyczyną jego zguby. Nie objął go bowiem układ Sikorski-Majski, nie dotyczyła go amnestia dla polskich obywateli. Inna sprawa, że gdy Sowieci nie chcieli kogoś zwolnić, to i tak nie zwalniali. Mieli wystarczającą liczbę więzień i łagrów, a w ostateczności pozostawało najprostsze rozwiązanie.

Bodo przetrzymywany był przez jakiś czas w Ufie, najdłużej przebywał jednak w moskiewskim więzieniu na Butyrkach.

„Gdyby się nie przedstawił, nie poznałbym go - wspominał inny więzień, Alfred Mirek. - Był przygarbiony, chodził w płaszczu, którego nie zdejmował, spał w nim. Jasny płaszcz z podszewką”³⁸.

Nikt go już wtedy nie przesłuchiwał, od pewnego czasu Sowieci jakby o nim zapomnieli. Aktor znajdował się w ciężkim stanie, był słaby i opuchnięty, aby oszukać głód, pił duże ilości

wody z solą, co pogarszało jego stan. Przez chwilę obudził się jednak w nim dawny Bodo i zrobił dla Mirka wyszywanę.

„Oderwał z poły płaszcza kwadrat z podszewki, wysupłał z ręcznika nici, pożyczyl od kogoś grubą, wykonaną więziennym sposobem igłę i zawijając na kolanie brzegi materiału, podszył je. Wyszła chusteczka. To było wszystko, co mógł mi ofiarować”³⁹.

Pewnego dnia zniknął, a Mirek kilkanaście miesięcy później spotkał człowieka, który był świadkiem śmierci aktora. W chwili przybycia do łagru pod Archangielskiem Bodo miał już być w agonii i prosto z wagonu zaniecono go do obozowego szpitala. Tam stwierdzono zgon i ciało wrzucono do zbiorowego grobu⁴⁰.

Zachowały się dokumenty, że Sowieci skazali go na pięć lat łagru, a resztę kary miał odbyć w Kotłasiu koło Archangielska. Całkiem prawdopodobną relację o śmierci gwiazdora przedstawił od lat mieszkający w Nowym Jorku Aleksander Feiner:

„Bodo zmarł w obozie sowieckim 24 grudnia 1943 roku. Obóz nazywał się Peresylnyj Punkt nr 1 i znajdował się w Boł-tince koło Kotłasu, Archangielskaja Oblast. Powodem śmierci była pelagra i głód. Ja o tych faktach wiem, ponieważ też tam byłem - a mój ojciec, Leon Feiner, umarł w tym samym dniu na sąsiedniej przycz”⁴¹.

Z dokumentów przekazanych przez rosyjski Czerwony Krzyż wynika, że Bodo faktycznie zmarł w Kotłasiu. Wprawdzie podano inną datę (7 października 1943 roku), ale to nie ma już większego znaczenia. Liczył się tylko fakt, że jedna z legend polskiego kina zakończyła życie w sowieckim obozie i została pochowana w bezimiennym grobie.

Razem z dokumentami Rosjanie przekazali dwa zdjęcia zapewne wykonane na Butyrkach. Na fotografiach trudno poznać aktora: wychudzony, z krótkimi włosami, zarośniętą szczęką, w więziennym ubraniu. I jeżeli coś faktycznie go przypominało, to wyłącznie spojrzenie. Choć to chyba złudzenie, bo zdjęcia przedstawiają człowieka czekającego na nieuchronny wyrok losu.



Ostatnie zdjęcia Eugeniusza Bodo

Jadwiga Junod zmarła w 1944 roku, kilka miesięcy po śmierci syna. Przeżył również swojego pana pozostawiony w Warszawie dog Sambo. Ulubieniec Eugeniusza Bodo zginął dopiero podczas powstania warszawskiego.

Rozdział 4

CAŁA MIŁOŚĆ W JEDNYM TOMIE

Konrad Runowiecki

Chyba najbardziej niedocenioną postacią polskiej sceny okresu międzywojennego jest Konrad Tom. Scenarzysta, piosenkarz, reżyser, twórca skeczy kabaretowych i piosenek. Autor dialogu *Sęk*, który w interpretacji Edwarda Dziewońskiego i Wiesława Michnikowskiego zdobył zasłużoną sławę na scenie kabaretu Dudek. Pierwszym wykonawcą tego skeczu, wraz z Ludwikiem Lawińskim, był właśnie Konrad Tom; jego premiera odbyła się w jednym z programów Perskiego Oka.

Urodził się jako Konrad Kusevitzky w kwietniu 1887 roku w Warszawie. Pochodził z zamożnej rodziny handlowców, sam jednak nie przejawiał upodobania do tej branży. Pobierał wprawdzie naukę w Szkole Handlowej, ale nigdy nie pracował w wyuczonym zawodzie, wybrał bowiem teatr. Zmienił nazwisko, gdyż rodzina uznała, że profesja aktora nie przystoi członkowi porządnej rodziny.

Jako Konrad Runowiecki trafił do Szkoły Aplikacyjnej przy Warszawskich Teatrach Rządowych, a po przyjęciu pseudonimu Tom związał się z Momusem Arnolda Szyfmana. Uznanie przyniósł mu tekst piosenki *Na Czerniakowskiej*, do której muzykę skomponował przyszły dyrektor Qui Pro Quo Jerzy Boczkowski. Była to ich pierwsza próba współpracy, a drogi obu panów miały się w przyszłości jeszcze wielokrotnie skrzyżować.

Po upadku Momusa Tom pojawił się w obsadzie teatrzyku *Żywa Mucha*, napisał także groteskę *To ja* dla Teatru

Współczesnego. Uznał jednak, że w Warszawie nie ma perspektyw i wyjechał do Łodzi, gdzie zajął się dziennikarstwem (publikował w „Gazecie Łódzkiej” i „Nowym Kurierze Łódzkim”). Ale życie artystyczne było dla niego magią, prowadził własny kabaret Bi-Ba-Bo, grywał również na scenach teatrów objazdowych. A o powrocie do Warszawy zdecydował przypadek.

„[...] przyjeżdża na jeden dzień do Warszawy - opowiadał Kazimierz Krukowski - aby na prośbę swych przyjaciół wystąpić w benefisie Mrozińskiej. Nie przypuszcza chyba wtedy, że pozostanie w Warszawie i że w ciągu krótkiego czasu z dziennikarza stanie się jednym z najlepszych aktorów, autorów i reżyserów naszego teatryku i filmu. Stanie się jednym z ulubieńców Warszawy”¹.

Dostał angaż do Mirażu Boczkowskiego, gdzie zajął się konferansjerką. Było to wyjątkowo odpowiedzialne zadanie, często decydujące o powodzeniu całego programu. Konferansjer łączył widowisko w jedną całość, nadawał rytm przedstawieniu, tłumaczył niejasności i prowokował reakcję publiczności. A poza tym „wychwalał kolejne numery *a priori* albo usprawiedliwiał, że będą nudne”.



Jerzy Boczkowski

Tom okazał się znakomitym konferansjerem, był przy tym tak elegancki i przystojny, że uważano, iż „smoking i frak nosił najlepiej w Warszawie”. Szybko uzyskał status stołecznej gwiazdy i odszedł do Czarnego Kota. W tym czasie przeżył również gorący (choć krótkotrwały) romans ze śpiewaczką operową Lucyną Truszkowską. To właśnie pod wpływem uczucia do pani Lucyny napisał popularną piosenkę *Madame Lulu*.

Niebawem miał już ugruntowaną pozycję artystyczną i Boczkowski zaprosił go do swojego nowego zespołu. Scena miała mieścić się w podziemiach Galerii Luxenburga, dotychczas znajdował się tam tor do jazdy na wrotkach o nazwie *Monstre*.

„Nie ma tu okien, ciemno więc jak w składzie węgla - opisywał Tadeusz Wittlin. - Światło dociera jedynie przez uchylone drzwi. W mroku majaczy długi, bodaj na sto metrów, wąski tor do jazdy na wrotkach. Oczywiście tak dalekosiężnej widowni nikt nie bierze pod uwagę, gdyż wówczas w ostatnich rzędach nic się nie usłyszy, aktorzy zaś będą z tej odległości wyglądali jak trupa liliputów. W lokalu nie ma sceny ani garderób, które należałoby zbudować, i właściwie w ogóle nie ma tu niczego,

oprócz bieżni i kilku połamanych krzeseł. Konrad Tom krzywi się sceptycznie i wzruszając ramionami, wyraża pogląd, że *Monstre to monstre* - nieporozumienie, czyli *qui pro quo*. Boczkowski z Galewskim podchwytyją tę uwagę i postanawiają, że teatr, który tutaj zbudują, będzie nazywał się *Qui Pro Quo*”².

Qui Pro Quo

„Najtrudniejszy rodzaj sztuki - mówił Konrad Tom o kabarecie. - Stawiają ciebie na scenie, puszczają reflektor i w trzy, cztery minuty - bo tyle w przybliżeniu trwa numer estradowy - »wypnij się« i pokaż, co umiesz (przepraszam za tę gwarę teatralną). Musisz tak być »skondensowany«, aby od samego wejścia i ukłonu' »trzymać publiczność«. Licząc tylko

na swoje siły, bo nic ci nie przyjdzie z pomocą, jak w teatrze dramatycznym, gdzie masz choćby czas za swojego sprzymierzeńca, czas na rozegranie się. Jeśli nie na początku, to na końcu możesz pokazać tak zwany lwi pazur. Na estradzie na to nie ma czasu”³.



Konrad Tom

Podobne zdanie miał Kazimierz Kamiński. Wybitny aktor teatralny i reżyser w 1921 roku występował na scenie Qui Pro Quo, gdzie doskonale poznał zasady sztuki estradowej, i przyznawał rację młodszym kolegom:

„Nie przypuszczałem nigdy, że krótki skecz lub monolog jest bodaj najtrudniejszym rodzajem sztuki aktorskiej. Nim się zacznie grać, nim się aktor rozgrzeje, już spada kurtyna. W

sztuce paro-aktowej można ewentualnie w ostatnim akcie poprawić niepełne wrażenie, ale w waszych skeczach nie ma na to czasu. Z miejsca trzeba być w galopie, nie ma stępa, nie ma kłusa”⁴. Praca w kabarecie nie wyczerpywała jednak możliwości Toma. Nie bez powodu określano go jako najwszechstronniejszego artystę Warszawy, ponieważ „nie było takiej dziedziny, w którą by się nie wglębił”. Okazał się również znakomitym piosenkarzem i aktorem, tłumaczył utwory obcojęzyczne, był autorem popularnych wówczas jedno-aktowych operetek. Zagrał też w kilku filmach, to właśnie on napisał scenariusz *Rywali*, debiutu filmowego Eugeniusza Bodo.

Miał swoje ulubione kreacje, jako wytworny mężczyzna (mówiono o nim teatralny *arbiter elegantiarum*) okazał się niezrównanym odtwórcą ról elegantów. Uważany był bowiem za najlepiej ubranego artystę Warszawy, wielokrotnie zresztą obierano go królem na balach mody.

Współpraca z Qui Pro Quo trwała do 1923 roku, wówczas Tom postanowił spróbować własnych sił. Objął kierownictwo teatryku Stańczyk, dotychczas znanego raczej z wystawiania przeciętnych rewii, i skierował scenę w stronę kabaretu literackiego. Sobie przydzielił oczywiście rolę konferansjera.

Tym razem jednak poniósł porażkę i pomimo „wcale dobrego zespołu” Stańczyk „coraz bardziej chylił się ku upadkowi”. W efekcie Tom wrócił do Qui Pro Quo, gdzie jednak spotkał godnego rywala. W Galerii Luxenburga pojawił się już bowiem genialny Węgier Fryderyk Jarosy. Na domiar złego na rywalizację obu panów nałożyły się ambicje zawodowe ich partnerek, Jarosy związany był bowiem z Hanką Ordonówną, u boku Konrada Toma pojawiła się zaś Zula Pogorzelska.

Najlepsze nogi Warszawy

Zula Pogorzelska była jedną z największych gwiazd polskiej sceny kabaretowej, a jednocześnie postacią dość tajemniczą. Skutecznie chroniła własną prywatność, nie wiadomo nawet, kiedy poślubiła Toma. Część badaczy sądzi, że nastąpiło to w

1922 roku, inni, że kilkanaście miesięcy później.

Zofia (Zula) Pogorzelska pochodziła z zamożnej rodziny, jej ojciec był ginekologiem i pediatrą, właścicielem kliniki balneologicznej na Krymie. Przyszła na świat w dalekiej Eupatorii, wcześniej zaczęła też zdradzać artystyczny talent. Odziedziczyła go zapewne po matce, Emilii Niżyńskiej, która w młodości marzyła o karierze scenicznej. Ale w czasach *belle époque* aktorstwo nie było zawodem dla panien z dobrego domu i rodzina pozbyła się problemu, pospiesznie wydając Emilię za mąż.

Zula uczyła się w gimnazjum w Sewastopolu, a podczas wakacyjnych pobytów w Zielonym Gaju koło Charkowa śpiewała w chórze parafialnym. Brała również udział w przedstawieniach teatru amatorskiego, a gdy pod koniec pierwszej wojny światowej znalazła się w Moskwie, zapisała się na kurs wokalny. Myślała wówczas o karierze śpiewaczki operowej, los zdecydował jednak inaczej.

Jeszcze podczas pobytu w Rosji zetknęła się z kabaretami, podobno nawet zadebiutowała na jednej ze scen. Pewne informacje na temat jej kariery pochodzą jednak dopiero z początku 1919 roku, kiedy przyjechała do Warszawy i znalazła się w zespole teatru Bagatela.

Zdecydowała się poświęcić aktorstwu, co nie spotkało się z pozytywną reakcją rodziny.

„Nasza rodzina - mówił kuzyn Pogorzelskiej, Lucjan Kaszycki, w rozmowie z Dariuszem Michalskim - krakowska »elita«, odwróciła się od Zuli, kiedy ta postanowiła zostać aktorką. Niech więc pan nie pyta o nią wśród Pogorzelskich - dla nich ta osoba nigdy nie istniała”⁵.

Współpraca z Bagatelą nie trwała długo, zauważył ją bowiem Boczkowski poszukujący nowych talentów do Qui Pro Quo.

„W ogródkowej cukierni Bagatela - pisał Jerzy Wittlin -gdzie na estradzie odbywają się kabaretowe występy, zwraca jego uwagę niewielkiego wzrostu brunetka z okrągłą buzią o urzekającym uśmiechu i oczach tryskających humorem. [...]W przerwie programu dyrektor Qui Pro Quo proponuje jej kontrakt, który aktorka przyjmuje z radością. [...]



Zula Pogorzelska

W następnej rewii w podziemiach Galerii Luxenburga Zofia Pogorzelska robi furorę i jako Zula zdobywa publiczność urodą, wspaniałymi nogami i oszalamiającą radością życia”⁶.

Był to dziesiąty program kabaretu, a Zula wystąpiła w skeczu *Pikus w Zakopanem* reżyserowanym przez Toma. Towarzyszyli jej doświadczeni aktorzy: Józef (Pikuś) Urstein oraz Maria Chaveau (Chawowa).

W kolejnych programach Zula znalazła się w obsadzie jednoaktowych operetek, a w *Pomponette* (muzyka Boczkowski, libretto Tuwim) zagrała nawet główną rolę, wzbudzając aplauz recenzentów.

O przebiegu jej kariery zadecydował jednak przypadek, a właściwie fatalnie przeprowadzony zabieg chirurgiczny. Miała bowiem problemy z głosem i zdecydowała się na operację, która zakończyła się niepowodzeniem. Zula straciła możliwość śpiewania sopranem i od tej pory dysponowała altem o niespotykanej, chropawej barwie. Boy-Żeleński określił go jako „głos wiedeńskiego fiakra”, a cała sytuacja zmusiła Pogorzelską do zmiany wizerunku scenicznego.

Zmysłowy głos w połączeniu ze znakomitą figurą (słynne nogi!) i „wyjątkowym wprost sex appealem” stały się od tej pory jej znakiem rozpoznawczym.

„Udało się więc reżyserii - entuzjazmował się Boy w recenzji dla »Kuriera Porannego« - ale też miała do rozporządzenia pierwszorzędną talenty, a także - powiedzmy bez pruderii -pierwszorzędną... nóżki!

Ach te nóżki - p. Pogorzelskiej i Zimińskiej - dlaczegoż nie śpiewać im pochwał, skoro »nóżkom« wypisywali dytyramby najgenialniejsi poeci (np. Puszkina w *Eugeniuszu Onieginie*), i pod ich wpływem wpadali w stan rozmarzenia?”⁷.

Zula nie osiągnęłaby jednak sukcesu, gdyby nie Konrad Tom. Starszy od niej o dziewięć lat i o wiele bardziej doświadczony, w taktowny sposób kierował jej karierą. Zostali przyjaciółmi, kochankami, aż wreszcie małżonkami.

Wojna kabaretowa

Qui Pro Quo wylansowało zbyt wiele indywidualności jak na możliwości jednej sceny. Gwiazdy oczekiwały, że publiczność skupi właśnie na nich uwagę, żądały popisowych szlagierów i doskonałych zarobków. Ordonka rywalizowała z Pogorzelską, Járosy z Tomem, a byli jeszcze Lawiński, Krukowski i wielu innych.

Kazimierz Krukowski trafił do kabaretu przez zupełny przypadek. Próbował sił jako śpiewak operowy, a u Krukowskich mieszkał Tuwim. Boczkowski nie mógł odmówić prośbie swojego nadwornego autora tekstów, który musiał

mieć spokój do pracy.

„[...] Tuwim mieszkał wówczas u nas - wspominał po latach Krukowski - to znaczy u moich rodziców. [...] Pokój jego sąsiadował z salonem, w którym ja, »przyszły Caruso«, ćwiczyłem gamy i mordowałem najpiękniejsze arie i pieśni chyba wszystkich kompozytorów świata [...].

Boczkowski, który od czasu do czasu odwiedzał Tuwima, usłyszał kiedyś mój głos i od niechcienia zapytał:

- Kto tam śpiewa?

- To mój kuzyn, Kazio Krukowski - odpowiedział Tuwim.

I nagle, jakby tknięty genialnym pomysłem, wyszeptał: - Niech go pan zaangażuje do Qui Pro Quo.

Boczkowski, z nieodłączną fajką w gębie, nic nie odpowiedział.

- Panie Jerzy, błagam pana, niech go pan zaangażuje, niech pan to zrobi dla mnie i nie tylko dla mnie, dla dobra teatru. Będę miał nareszcie spokojne wieczory. Odpocznę trochę. Będę mógł pisać. Niech się wydziera w teatrze. Błagam pana.

Boczkowski, który właśnie przyszedł do Tuwima, aby sprawdzić, jak posuwa się pisanie tekstów do nowej premiery, prawdopodobnie wziął na serio czarną rozpacz »niemuzycznego« Tuwima i z dwojga złego zaangażował mnie do Qui Pro Quo”⁸.

Krukowski pozostał wierny Boczkowskiemu, gdy doszło do konfliktu aktorów z dyrekcją. Najwyraźniej uznał, że powinien pozostać lojalny, choć zachował dobre kontakty z „rebeliantami”, co miało w przyszłości zaprocentować. Większość aktorów zbuntowała się przeciwko Boczkowskiemu, a na ich czele stanął Konrad Tom. Do konfrontacji doszło przy okazji przygotowywania programu *Bez koszulki*.

Poszło o reżyserię spektaklu; przebywający poza stolicą Jârosy specjalnie wrócił do Warszawy, aby odsunąć Toma od przedstawienia.

„Program wyreżyserował Jârosy - pisał Tadeusz Wittlin -który zjechał do Warszawy na kilka dni, by widowisko puścić w ruch, co nie było trudne, gdyż w zespole są najlepsze siły. Nie pomyślał tylko, że swym wypadem z Krakowa boleśnie zrani

artystyczne ambicje Toma, który z pewnością przygotowałby program równie dobrze. Widocznie nad Jârosym - politykiem i dyplomata - wziął tym razem górę Jârosy aktor. Za to wyraźne zlekceważenie go urażony Tom postanawia się zrewanżować.

W ścisłej tajemnicy znajduje finansistę, który, sypiąc zaliczkami, kaptuje do nowej imprezy szereg najlepszych aktorów”⁹.

Ambicje artystyczne to jedno, a finanse to zupełnie inna sprawa. Przy okazji bowiem gwiazdy zażądały również solidnej podwyżki, a tego żadna dyrekcja nie lubi.

„Po zamknięciu sezonu zawrzało - wspominał Sempoliński. - Był to rezultat nieporozumień między dyrekcją i zespołem. Niektórzy członkowie z Pogorzelską i Tomem zażądali zbyt wygórowanych wynagrodzeń. Jak zwykle apodyktyczny Boczkowski z braku konkurencji lekceważył trochę zespół, wreszcie zapowiedział, że do pertraktacji wróci po urlopie. W rezultacie 4 sierpnia ukazał się komunikat o bloku aktorów żądających zaangażowania wszystkich razem. Dyrekcja nie zgodziła się i wyjechała na urlop”¹⁰.

Podobno Tom, wychodząc od Boczkowskiego, miał powiedzieć, że skoro „nie chcą dać podwyżki, to pokażemy im perskie oko”. I słowa dotrzymał.

Razem z nim odeszła Zula, a ponadto: Bodo, Lawiński, Rentgen i Olsza. Nowy, konkurencyjny kabaret otrzymał nazwę Perskie Oko i już na początku września zaprezentował pierwszy program entuzjastycznie przyjęty przez publiczność.

Qui Pro Quo ocalił Jarosy, który nie tracił głowy nawet w najtrudniejszych sytuacjach.

„Zostałem [...] prawie sam z Ordonówną - wspominał po latach - aby teatr mógł normalnie działać, wyciągnąłem Dymkę z cyrku Mroczkowskiego, Mirę Zimińską z jakiegoś Stańczyka, Gierasieńskiego nie pamiętam już skąd; ze szkoły tańca Wysockiej - Stefcie Górską, a z tenora operowego Krukowskiego zrobiłem żydowskiego piosenkarza”¹¹.

W życiu obowiązuje jednak hasło: nigdy nie mów nigdy. Cztery lata później w dziesiątą rocznicę powstania kabaretu na uroczystych obchodach spotkał się cały dawny zespół. Bankiet

odbywał się w restauracji hotelu Bristol i ktoś przez nieuwagę (?) wyznaczył obok siebie miejsce Jarosy emu i Tomowi. Panowie uznali to za wyjątkowy afront i wspólnie zaczęli krytykować imprezę.

„Ja rozumiem - mówił Tom - że pułkownik [Wieniawa-Długoszowski - S.K.] musi siedzieć przy Boczkowskim i Majdem. Niech będzie, że Hanka jest ładniejsza od Zuli, więc posadzono ją przy nich. Ale żeby taka Zimińska wepchnęła się do prezydium, to przechodzi wszelkie wyobrażenie”¹².

I obrażeni na cały świat poszli do baru, gdzie na mocno zakrapianej rozmowie spędzili czas do rana. A następnie zakopali topór wojenny i rozpoczęli współpracę.

Niegrzeczna dziewczynka

W tym czasie Zula była już absolutną gwiazdą. Solidarnie podziwiana przez widzów obojga płci prezentowała wyzywający wdzięk dziewczyny wyzwolonej z obyczajowych przesądów. Śpiewała prowokujące teksty, które natychmiast stawały się przebojami (*Bo ja się boję sama spać, Czy pani mieszka sama*), a nowy, 1926 rok powitała ze sceny charlestonem, na którego punkcie Warszawa wręcz oszalała.

„Jakże [...] sugestywnie ukazać - pisał Jerzy Jurandot - komuś, kto jej nigdy nie widział, urwisowski wdzięk Zuli Pogorzelskiej, ulubienicy wszystkich, jak opisać niepowtarzalny sposób, w jaki śpiewała swoim zachrypniętym głosem wzruszające albo śmieszne piosenki?”¹³.

Była prawdziwym „bóstwem Warszawy”, nie ograniczała się zresztą do ról wampów. Doskonale czuła się w parodii, a do niezwykłego mistrzostwa doszła w odgrywaniu na scenie roli dzieci.

„Żywiolowy charakter, bardzo bezpośrednia - tłumaczył Sempoliński. - Jej kreacje były raczej intuicyjne niż opracowane. Kapitalnie potrafiła uchwycić psychologię dziecka, stąd też jej kreacje dzieci były niedoścignione. Cechowała ją wielka prostota”¹⁴.

Pogorzelska, mimo iż była niekwestionowaną gwiazdą, zachowywała dobre stosunki z koleżankami z estrady, co w tym środowisku nie było częste. Z reguły trwała bowiem bezpardonowa walka o role, szlagiery i gąże.

„[...] nazywaliśmy ją w teatrze »Zulejką« - wspominała Loda Halama - była nie tylko wszechstronnie utalentowaną artystką, ale najbardziej uroczym człowiekiem, jakiego spotyka się szalenie rzadko. Nie zawsze talent i wdzięk sceniczny idzie w parze z osobowością artystki w życiu prywatnym. Szczególnie w teatrze, gdzie jest ciągła konkurencja i walka o najlepsze numery, pierwsze miejsce na afiszu, wielkość zarobków. Dodajmy - brutalna walka. [...] A mimo to... I właśnie Zula była osobą bez złości i bez zazdrości - zresztą Warszawa szalała za nią - można było tylko zazdrościć jej”¹⁵.

Podobne zdanie miała Zimińska, która z reguły krytycznie wypowiadała się o kolegach ze sceny. Po latach zachowała jednak jak najlepsze zdanie o Pogorzelskiej:

„[...] miała mnóstwo wdzięku, ciepła i czaru. I z Zulą byłam bliżej [niż z Hanką Ordonówną - S.K.]. Obie wymieniałyśmy sobie repertuar, sukienki, a nawet czasem gotowe byłyśmy wymieniać mężczyzn. Zulka zawsze zgodziła się rozchodzić mi na własnej pięcie za ciasne pantofle”¹⁶.

Sprawa nie ograniczała się wyłącznie do pantofli, Pogorzelska miała znakomity gust i Zimińska wierzyła w jej wybory. Każdą krytykę koleżanki przyjmowała bez sprzeciwu:

„Zawsze umiała się dobrze ubrać, dużo lepiej niż ja. Miała tyle gustu, psiakrew! Często to wykorzystywałam. Miałyśmy identyczne figury. Mówiłam: »Zula, mam próby, idź, zmierz moją suknię«. Wracając od krawca, najczęściej mówiła: »Mira, wybrałaś zły kolor, albo to i to trzeba poprawić«. Mówiłam: »Zulka, popraw«, i Zula poprawiała. Mogłam iść na premierę w sukience przez nią zmierzonej”¹⁷.

Tom i Pogorzelska nie byliby jednak sobą, gdyby potrafili dochować wierności jednej scenie. Szczególnie Konrad miał zbyt wiele pomysłów (z reguły zresztą znakomitych), aby zmieścić je w ramach jednego przedsięwzięcia. W sezonie 1927/1928 objął kierownictwo artystyczne Teatru Nowości,

wystawiając tam własne rewie. Ich gwiazdą oczywiście była Pogorzelska, dla której pisał znakomite piosenki (*Bądźmy szczerzy i Ja kocham jeść*).

Podczas jednego z przedstawień rewii *Jak i gdzie* doszło do zabawnego incydentu, którego bohaterami stali się Zula i osioł.

„Partnerowałem jej w obrazku włoskim - opowiadał Sempoliński - aby zaś folklor był prawdziwszy, w przedstawieniu brał udział żywy osioł, któremu Zula usilnie starała się przypodobać. Nosiła więc w kieszeni fartuszka stale pęczek marchwi, które osioł uwielbiał. Ale scena była długa, marchewki osioł połykał błyskawicznie, po czym majestatycznie schodził ze sceny. Zula wzięła więc zapas marchewek i schowała w tylnej kieszeni fartucha, wydostając je stamtąd dyskretnie. Sprytnie bydlątko szybko to zauważyło i chwyciło z tyłu za kieszeń wraz z całą zawartością marchewek, bielizny i ciała Zuli. Nagły krzyk Zuli i raptowny skok za kulisy zakończył skecz przedwcześnie”¹⁸.

Pogodzenie się Toma z Jârosym zaowocowało powrotem Zuli i Konrada do Qui Pro Quo. Oboje dobrze czuli się na scenie „kochanej, starej budy”, chociaż czasami eksperymenty Jârosyego mogły przyprawić mniej odpornych o atak serca. Szczególnie gdy odbywały się bez uprzedzenia, na przykład podczas premiery.

„[...] dyrektor Boczkowski - wspominała Zimińska - mówi któregoś dnia: »Pani Miro, Tom ma konferansjerkę. Pani sobie tak wejdzie, i pani powie...« - »I co dalej?« - spytałam. -»I nic, i pani tak będzie z nim wchodziła«. »A ja mogę coś powiedzieć?« - »Jak pani chce, to niech pani powie«. Wyglądało to tak - Konrad mówił jakieś dowcipy, a ja zadawałam mu najgłupsze pytania na świecie. Nie wiem, skąd mi się to wzięło. I nagle straszny śmiech na sali, bo ja zadawałam mu takie pytania, na które on nie mógł odpowiedzieć, gdyż nie był przygotowany. Po jakichś dwóch tygodniach powstała z tego konferansjerką, o której mówili jako o czymś nadzwyczajnym. Nigdy nie została zapisana”¹⁹.

Konkurencja jednak czuwała i Andrzej Włast usiłował za wszelką cenę ściągnąć Pogorzelską do Morskiego Oka.

Proponował daleko idące ustępstwa finansowe, co Zula doskonale potrafiła zdyskontować. Ostatecznie przecież każdy artysta żyje ze sprzedaży swojego talentu.

„Otóż Włast - wspominał Jurandot - nie umiejąc tak jak Jârosy kreować gwiazd, postanowił wzmocnić swój zespół kosztem Qui Pro Quo. Pewnego dnia zaprosił do siebie Zulę Pogorzelską i dowiedziawszy się, że ma w swoim teatrze sześć tysięcy miesięcznie, zaproponował jej siedem, jeżeli zgodzi się przejść do niego.

- Przepraszam - powiedziała Zula - muszę się porozumieć z moim dyrektorem.

Wróciła do Qui Pro Quo i zgłosiła się do Boczkowskiego.

- Włast daje mi siedem tysięcy, przechodzę do Morskiego Oka.

- Nigdzie pani nie przechodzi - wściekle pykając fajkę, oświadczył Boczkowski. - Ja pani daję osiem i zostaje pani u nas.

- Dobrze, dyrektorze, pojedę zakomunikować to Włastowi - powiedziała Zula.

Włast zaproponował dziewięć.

- Przepraszam, nie mogę bez porozumienia z moją dyrekcją.

Boczkowski dał dziesięć.

- Dobrze, ale muszę dać odpowiedź Włastowi.

I w rezultacie Pogorzelska pozostała w Qui Pro Quo, ale z gażą dwunastu tysięcy zamiast dotychczasowych sześciu²⁰.

Dla przypomnienia, pensja urzędnika wynosiła wtedy nieco ponad trzysta złotych, a premier zarabiał półtora tysiąca miesięcznie.

Mistrz szmoncesu

Konrad Tom osiągnął mistrzostwo w jeszcze jednej dziedzinie sztuki estradowej. Był nią szmonces, specyficzny dialog sceniczny święcący triumfy w epoce międzywojennej. Ujęte w zwięzłą formę skecze miały odtwarzać mentalność żydowską, jednak bez złośliwości rasowych. To była żydowska mądrość i humor ozdobione autentycznymi anegdotami pochodzącymi

niemał prosto z ulicy.

Popularność szmoncesu nie ograniczała się do estrady. W programie *Wesołej Lwowskiej Fali* regularnie pojawiała się para komików: Aprikosenkranz i Untenbaum, wygłaszająca dialogi autorstwa Wiktora Budzyńskiego. Na łamach „Cyrulika Warszawskiego” natomiast Jerzy Zaruba zamieszczał rysunkową odmianę szmoncesu z postaciami panów Żółtko i Eierweissa.

Popularność tej odmiany sztuki estradowej ugruntował Józef Urstein („Pikuś”), który szybko stał się jednym z faworytów stołecznych widzów.

„[...] niewysoki, z ogoloną głową - zapamiętał go Sempoliński – o wybitnie semickim wyglądzie, bardzo elegancko ubrany. [...] Odnalazł swój styl i już po pierwszym występie w piosenkach szmoncesowych zdobył sobie duże uznanie publiczności [...] podbił Warszawę i dosłownie w ciągu paru tygodni wysunął się na czoło ulubieńców publiczności”²¹.

Urstein okazał się prawdziwym mistrzem, a do jego stałych popisów należały monologi przy telefonie. Tę formę zaakceptowała publiczność i od tej pory należała już do repertuaru szmoncesowych występów.

„Jego rozmowy telefoniczne z Micią-Titipulką - wspominał Krukowski - jego tradycyjna Włastowa »Uś ! Wiosna ta«, musiały powtarzać się w każdym programie [...], wiecznie zakochany, opowiadał z wielkim wdziękiem o swoich zdobyczach donżu-ana. Obdarzony pięknym głosem »palił się« do tak zwanych piosenek lirycznych, ale publiczność [...] zmuszała go do jego sławnych telefonicznych rozmów i do prześmiewczych recytacji i piosenek”²².

Urstein wprowadził szmonces na wyżyny humoru, niestety, nie cieszył się długo sukcesem, bowiem w październiku 1923 roku zmarł nagle na atak serca w przerwie przedstawienia w *Qui Pro Quo*.

Jego następcami zostali Tom, Krukowski i Lawiński. W przypadku tego ostatniego miało to podwójnie humorystyczny akcent, Lawiński był bowiem kolejną importowaną z Galicji gwiazdą. A publiczność doskonale знаła jego poglądy i

upodobania.

„Ludwik Lawiński - wspominał Kazimierz Krukowski - lwowianin z urodzenia, wzdychający do c.k. »Widnia« i walców Straussowskich, stawał na baczność, kiedy ktoś w jego obecności wspominał cesarza Franciszka Józefa. Dla Qui Pro Quo porzucił operetkę i stał się jednym z filarów teatrzyków i rewii warszawskich. Początkowo tęsknił za Krakowem i Lwowem, ale po krótkim czasie przekonał się do Warszawy i »warsza-wistów« i po paru latach nie śpiewa już po którejś tam wódce *Gott erhalte, Gott beschütze...*, ale po prostu *Boże, cara chrani, silnyj dzierzawny!*...”²³.

Cała trójka dzielnie zastąpiła Ursteina. Jako autor doskonale odnalazł się Tom, szmonces wymagał bowiem inteligentnych autorów, którzy musieli zachowywać zasady poprawności politycznej.

„[Szmonces] w zależności od klasy autora i wykonawcy - tłumaczył Krukowski - staje się albo sam w sobie wielką klasą dowcipu i satyry, albo tragiczną wręcz nie do przyjęcia szmirą. Kiepskim autorom i aktorom wydawało się, że »szmonces« to nic innego jak tylko »żydłaczanie«, to znaczy bezmyślne przekręcanie słów”²⁴.

Skecze szmoncesowe pisali również Tuwim i Hemar (obaj pochodzenia żydowskiego!), razem z Tomem tworzyli satyry na „snobujący się odłam ówczesnego społeczeństwa żydowskiego” z jego upodobaniem do języka francuskiego, spolszczaniem obcych nazw oraz innymi przywarami. Ich dialogi bawiły wszystkich, niezależnie od narodowości. To był stały punkt programu scen kabaretowych, bez którego publiczność nie wyobrażała sobie nowej premiery.

Słynny *Sęk* Toma stanowi kwintesencję szmoncesu. Rozmowa telefoniczna, zabawa językiem oparta na nieporozumieniach, przekręcanie słów kierujące rozmowę o interesach na inne tory. To było prawdziwe mistrzostwo świata, przykład doskonałej dyspozycji twórczej Konrada Toma.

Między filmem a rewią

Przez kilkanaście lat małżeństwa Pogorzelska i Tom stanowili idealną parę, nie było słyhać o ich romansach, zdradach czy awanturach domowych. Oboje zachowali dużo życzliwości dla ludzi, unikając gwiazdorstwa.

„Zula Pogorzelska [...] po przedstawieniu idzie z Konradem Tomem na kolację do Bristolu - pisał Wittlin - a stamtąd do Resursy, gdzie pilnuje Konrada, żeby się zbyt nie zgrał w karty, zanim oboje wrócą do wspólnego mieszkania na Polnej. Takie życie w teatrze, w restauracji i w domu z Tomem daje jej zupełne szczęście i Zula chętnie sama powtarza popularny dowcip, że jest najmniej czytaną aktorką, ponieważ wystarcza jej tylko jeden tom... Konrad”²⁵. Jednak każdy związek przechodzi czasem kryzysy, zdarzyło się to również Zuli i Konradowi. Pojawiły się plotki o ich rychłym rozstaniu.

„Latem 1930 roku - wspominał Marian Hemar - pojechałem do Zakopanego z materiałem muzycznym. Miałem pracować nad nowymi piosenkami do najbliższej premiery *Qui Pro Quo*. Napisałem między innymi tę, którą w jesiennej rewii śpiewali Zula Pogorzelska i Konrad Tom. Był to kryzysowy okres ich małżeństwa. Wszyscy mówili o ich rozstaniu. Cały zespół i publiczność na sali, wszyscy o tym wiedzieli i byli bardzo wzruszeni, gdy oni na premierze zaśpiewali słowa mojej piosenki *Zapomnij mnie*. Oni sami ulegli temu wzruszeniu i... zostali ze sobą!”²⁶.

Pogorzelska była gwiazdą, nie mogła zatem pozostać niezauważona przez filmowców. Niestety, reżyserzy i producenci nie potrafili właściwie wykorzystać jej talentu. Pojawiła się w kilku filmach, ale właściwie tylko w *Bezimiennych bohaterach* dostała odpowiednią dla siebie rolę. W innych produkcjach była źle obsadzana, „ucharakteryzowana znów na czupiradło”, bez żadnej sensownej kwestii do wypowiedzenia. Krytycy rwali sobie włosy z głów, pytając, dlaczego „Pogorzelska gra zawsze same kuchty i koczkodany?”. W efekcie zmarnowano jej filmowe możliwości i właściwie trudno obecnie wyobrazić sobie, jakim była zjawiskiem.



Zula Pogorzelska

Podobnie zresztą stało się z Hanką Ordonówną. Wprawdzie pozostały po niej filmowe piosenki, jednak niewielkie możliwości ówczesnej techniki wraz z dziwnymi zabiegami producentów spowodowały, że na ekranie nigdy nie oddano jej osobowości. Pozostają zatem opinie świadków, ludzi, którzy na własne oczy widzieli gwiazdy naszej estrady i reakcje publiczności na ich występy.

„Producenci polskich filmów - narzekał Jerzy Toeplitz - postąpili z Zulą w sposób barbarzyński. Mieli jedyną w swoim rodzaju okazję wylansowania polskiej gwiazdy filmowej i to gwiazdy z prawdziwego zdarzenia. Pogorzelska była aktorką

wszechstronną, o ogromnym wachlarzu repertuarowym. Potrafiła równie dobrze zagrać małego, nieznośnego berbecia czy bachora, jak sentymentalnego podlotka. Być prowincjonalną »pierwszą naiwną« i wielkoświatową uwodzicielką. Śmieszyć i wzruszać. [...] Sama Zula Pogorzelska nie traktowała zbyt poważnie swych występów przed kamerą, sądząc, że jej reputacji aktorskiej nie zaszkodzą, a trochę grosza przysporzą. Może zresztą wzbudził się potem duch protestu, bo w ostatnich trzech latach swego życia niemal przestała grać w filmie”²⁷.

W świecie filmu zdecydowanie lepiej wiodło się Tomowi, który zagrał w *Sto metrów miłości*, *Jego ekscelencji subieckie*, *Co mój mąż robi w nocy* i *Antku policmajstrze*. Niewielkie role filmowe nie zaspokajały oczywiście jego ambicji, to właśnie on był autorem scenariuszy *Antka policmajstra* i *Czy Lucyna to dziewczyna?*

Konrad jednak nigdy nie zapominał o żonie i przygotowywał dla niej rolę życia, miała zagrać tytułową bohaterkę w komedii *Ada, to nie wypada*. Film okazał się sukcesem, ale już nie dla Zuli. Główną rolę zagrała Loda Niemirzanka, poważnie chora Pogorzelska nie mogła stanąć przed kamerą.

Koniec romansu

„Zula Pogorzelska to Paryż - wspominał z nostalgią Krukowski - ustokrotniony Paryż z całą jego elegancją, wdziękiem bulwarów, uśmiechem midnetek, cyganerią Montparnasse’u i frywolnością Montmartre’u.

Najpiękniejsze nogi, najnowocześniejsze auto, najwspanialsza suknia, królowa balu... zawsze i wszędzie Zula Pogorzelska. A na scenie: co za niebywała rozpiętość talentu! Od najłżejszej, prawie wulgarnej, a jak dyskretnie podanej piosenki!... aż do wzruszających strofek o starej babuni lub o biednym gigoło”²⁸.

Pierwsze symptomy choroby pojawiły się wiosną 1933 roku podczas rewii *Zjazd gwiazd* na scenie Rexa. W trakcie jednego z przedstawień u Zuli „nastąpił częściowy niedowład ciała,

który po pewnym czasie ustąpił”. Zaniepokojona artystka przerwała występy, niestety, rokowania lekarzy były fatalne. Zdiagnozowano bowiem u niej jamistość rdzenia kręgowego, chorobę, na którą nie było lekarstwa.

„Niespodziewanie Zulka zachorowała - pisała po latach Zimińska. - Bardzo się zmartwiłam. Zadzwoiłam wtedy do doktora Rose do Wilna, specjalisty od mózgu, krzyża i nerwów. Przyjechał do Warszawy, zbadał Zulę i powiedział: »Zabieram ją do mojego sanatorium«. Dodał jeszcze: »Pani Miro, to jest beznadziejna sprawa - rak kręgosłupa. Ona się jeszcze pomęczy, jeszcze teraz trochę pochodzi«. Przez pewien czas, nawet lekko utykając, grała. Ale strasznie się męczyła. Któregoś dnia wzięła coś gorącego do ręki, skóra na ręce spaliła się, poczuła swąd, ale nie poczuła bólu. Powiedziała: »Mira, jestem naprawdę chora«²⁹.

Konrad nie poddawał się, bezskutecznie szukał ratunku u najlepszych specjalistów. Zula usiłowała jeszcze grać, pojawiła się w rewii *Ram-pam-pam* w nowo otwartej Cyganerii. Jednak choroba postępowała. Zofia Pogorzelska zmarła we śnie 10 lutego 1936 roku w Wilnie.

„Drobny śnieg z deszczem pada na olbrzymi tłum wielbicieli zawsze roześmianej Zuli - opisywał pogrzeb artystki na Powązkach Tadeusz Wittlin. - Zbiegła się tu chyba cała Warszawa, by na zawsze pożegnać swoją ulubienicę. Przy grobie znajome twarze pochylonych przyjaciół Zuli. Podkrążone oczy aktorek źle dziś uszminekowanych, byle jak jaskrawo jak na błotnisty poranek cementarny. Policzki aktorów wymięte i przesadnie upudrowane jak na mężczyzn. [...] Trumnę opuszczają do grobu i ksiądz rzuca grudkę ziemi, która głucho odbija się o metalowe wieko. Ktoś intonuje melodię, nieśmiało, jakby wstydliwie. Lecz wnet inni ją podchwytyują półgłosem, powoli jak żałobnego marsza:

»Qui Pro Quo... kochana stara buda...

Qui Pro Quo... ten teatr nam się udał...

Co jak jak co.....

Na deszczu i wietrze z płaczem żegnają tą piosenką uroczą Zulę, która tyle razy śpiewała ją beztrąsko³⁰.

Mąż zamierzał postawić na jej grobie „wielki marmurowy pomnik z aniołami niosącymi kwiaty i trzymającymi się za ręce”. Chciał, aby był to „najpiękniejszy pomnik na Powązkach”, jednak wybuch wojny zniweczył ten zamiar. Obecny nagrobek (z napisem „Zula”) ufundowała Zimińska, otrzymała na ten cel od władz miejskich czerwony granit z rozebranej rosyjskiej cerkwi.

Pani Zimińska miała dobrą pamięć, pamiętała o swoich rywalkach i koleżankach. Wiele lat później, już jako wszechwładna szefowa „Mazowska”, trafiła do Bejrutu, gdzie odnalazła zapomniany grób Hanki Ordonówny. I to właściwie dzięki jej zabiegom inna wielka gwiazda Qui Pro Quo po latach wróciła do kraju.

Życie po życiu

Konrad Tom ciężko przeżył śmierć żony, wiedział jednak, że jego życie jeszcze się nie skończyło. Znosił ból jak na mężczyznę przystało i ku osłupieniu widowni tydzień później pojawił się w rewii *Mycie głowy*. Zdając sobie bowiem sprawę z tego, jaki finał będzie miała choroba Zuli, miał wiele miesięcy, aby przygotować się psychicznie na jej odejście.

Nie przerwał aktywności zawodowej i z jego inicjatywy w 1937 roku zarejestrowano składankę numerów rewiowych i kabaretowych z udziałem największych gwiazd (*Parada Warszawy*). Powstał niezwykle dokument, świadectwo najwspanialszej epoki polskiej estrady, i pozostaje tylko ubolewać, że tak niewiele z tego filmu przetrwało do dzisiaj. Można zresztą podejrzewać, że Tom w głębi ducha żałował, że w tej plejadzie gwiazd nie było już jego Zuli.

Konrad Tom pojawił się natomiast przed kamerą w filmie *Pani minister tańczy*, napisał również scenariusz do *Włóczęgów* z udziałem lwowskich batiarów. Aktywność Toma na tym polu do dzisiaj wzbudza uznanie. Wyreżyserował bowiem łącznie aż dziewięć filmów, a do piętnastu napisał scenariusze.



Konrad Tom

Nie należy również zapominać o rozbrzmiewających z ekranu jego piosenkach.

Po wybuchu wojny znalazł się we Lwowie, gdzie został kierownikiem artystycznym Państwowego Teatru Miniatury. Podobnie jak inni polscy artyści ugiął się przed dyktatem repertuarowym Sowietów, nie miał zresztą większego wyboru. W listopadzie 1939 roku został bowiem „prewencyjnie” aresztowany przez NKWD, na szczęście jednak po dwóch miesiącach go zwolniono.

Doczekał wybuchu wojny niemiecko-sowieckiej i znalazł się w szeregach armii Andersa. Już w sylwestra 1941 roku przygotował razem z Krukowskim pierwszy program dla polskich oddziałów (*Wesoły sylwester*), a jako członek

zespołów artystycznych przeszedł cały szlak bojowy II Korpusu.

Największą jego pasją stało się dokumentowanie wydarzeń, których był świadkiem. Wspólnie z Michałem Waszyńskim nakręcił kilka filmów ukazujących epopeję armii Andersa, a ukoronowaniem współpracy była słynna *Wielka droga* z 1946 roku z Jadwigą Andrzejewską, Ireną Anders i Ludwikiem Lawińskim. Waszyński odpowiadał za reżyserię, Tom napisał scenariusz; to właśnie w tym filmie po raz pierwszy rozbrzmiała z ekranu słynne *Czerwone maki*.

Wielka droga zakończyła jednak współpracę Toma z Waszyńskim, a reżyser nakręcił rok później *Polish Parade*. Obraz jednak zawiódł oczekiwania i Waszyńskiego spotkała fala krytyki.

„[Był to] kiepski kabaret - uważali recenzenci - wykonany w takt *A Titina była chora...* Byłoby to może śmieszne, gdyby nie było tragiczne. *Polish Parade* jest bowiem wykonana przez asów polskiego filmu”³¹.

Waszyński nie przejął się jednak specjalnie klęską filmu, zdążył już bowiem znakomicie odnaleźć się w powojennych realiach. Chociaż był zadeklarowanym homoseksualistą, poślubił niezwykle bogatą hrabinę Marię Dolores Tarantini i wszedł do świata włoskiej arystokracji. Żona zresztą niebawem taktownie zmarła, pozostawiając mu ogromny majątek, łącznie z rzymskim pałacem, a Waszyński stał się pośrednikiem między Hollywood a włoskimi producentami. Dzięki niemu w *Rzymskich wakacjach* zadebiutowała Audrey Hepburn, a w gronie statystek do *Quo vadis* Waszyński wypatrzył Sopię Loren. Współpracował również z Orsonem Wellesem.

Uważano go za szarą eminencję (był producentem wykonawczym) Samuela Bronstona, który w Hiszpanii stworzył potężne imperium filmowe. Miał udział w powstaniu takich megaprodukcji, jak: *Król królów*, *Cyd*, *55 dni w Pekinie* czy *Upadek cesarstwa rzymskiego*. Podobno marzył, aby nakręcić nową *Nietolerancję* i na stałe zapisać się w annałach światowego kina. Celu nie osiągnął, niemniej jednak produkcje Bronstona i Waszyńskiego przynosiły ogromne zyski. A Waszyński nawet śmierć miał godną człowieka sukcesu: zmarł

w lutym 1965 roku w Madrycie, jedząc trufle.

Konrad Tom nie miał tyle szczęścia co jego sławny kolega. Władze PRL pozbawiły go polskiego obywatelstwa, z Włoch przeniósł się do Londynu, gdzie zarabiał na życie pracą fizyczną. Nie przerwał jednak aktywności artystycznej, współpracował z polskimi zespołami, pisywał felietony do prasy polonijnej. W 1951 roku wyjechał za ocean i osiadł w Kalifornii.

Niestety, jego pobyt w USA okazał się zupełnie nieudany. Pomimo poparcia Bronisława Kapera i Henryka Warsa nie udało mu się znaleźć stałego zatrudnienia w Hollywood. Dostawał tylko drobne zlecenia jako konsultant do spraw polskiego i żydowskiego folkloru, dużo również pisał do szuflady. Chociaż żył w biedzie, zawsze był jednak nienagannie ubrany, miał zresztą nadzieję na odmianę losu.

W 1956 roku został poważnie ranny w wypadku samochodowym.

„Już po powrocie do Europy dostałam list od Konrada - wspominała Loda Halama. - Pisał, że miał wypadek samochodowy i leży w szpitalu. Nawet w takich okolicznościach nie opuścił go humor: »Zawsze Ci, Loda, zazdrościłem, że podnosisz nogi do sufitu i w tej pozycji długo mam jeszcze pozostać«. Biedak. Ani w tej pozycji, ani w innej długo już nie pozostał. Umarł w Hollywood”³².

Zmarł na chorobę nowotworową w Los Angeles w sierpniu 1957 roku. Pogrzeb odbył się na żydowskim cmentarzu Hillside Memorial Park.

„Pochowano go w oddzielnym grobie - opowiadał jego amerykański przyjaciel Stanisław Kotowicz - a nie we wspólnym dla biedoty. Było bardzo mało osób na pogrzebie. [...] W kaplicy mówił jakiś młody rabin po angielsku, który Toma wcale nie znał, i mówił źle.

Żał mi bardzo Konrada, męczył się tutaj. Nie miał właściwie ani jednej jasnej chwili. Ciągłe pisał scenariusze filmowe, telewizyjne. Nikt nie chciał nawet czytać. Tym bardziej kupować”³³.

Był niezwykłą postacią, chociaż nigdy nie zyskał takiego

uznania jak jego konkurenci. Znaczenie Toma dla polskiej kultury podsumował jeden z nich, Marian Hemar:

„[...] jako aktor i reżyser, jako piosenkarz, autor piosenek i wykonawca był uosobieniem pewnej epoki w historii polskiego kabaretu. Epoki bardzo ważnej, kiedy kabaret zaczynał być dobry. Kiedy z ordynarnej zabawy i pornograficznej szmiry zaczynał przemieniać się w »teatrzyk miniatur«. Kiedy zaczynał nabierać wdzięku i prawdziwego dowcipu. [...] Kiedy ja po raz pierwszy przyjechałem do Warszawy i pierwszy raz zetknąłem się z Qui Pro Quo [w 1925 roku - S.K.], Konrad Tom był już od lat u szczytu sławy, był bożyszczem warszawskiej publiczności. Nikt tak nie śpiewał piosenek i nikt nie pisał tak zręcznych tekstów. [...] Konrad Tom był właściwie pierwszym wielkim majstrem”³⁴.

Rozdział 5

BOSKA LODA

Marta Cegielska

Nazwisko Halama to prawdziwa instytucja w świecie tańca - cztery pokolenia wybitnych choreografów i tancerzy. Dynastię zapoczątkowała matka Lody, Marta Cegielska, kuzynka słynnego poznańskiego przemysłowca. Nie była zresztą pierwszą kobietą z tej szacownej rodziny zakochaną w tańcu, niespokojnym duchem okazała się bowiem już jej ciotka Ludwika Cegielska. Ukończyła Szkołę Baletu Teatru Wielkiego w Warszawie, kiedy jednak przyjechała do Poznania z recitalem tanecznym, jej krewny (syn wielkiego Hipolita) polecił zrywać na mieście plakaty reklamujące występ kuzynki.

Stefan Cegielski uważał, że Ludwika stanowi zagrożenie dla spokojnego bytu rodziny, i zaoferował jej znaczną kwotę w zamian za opuszczenie kraju na stałe. Ludwika się zgodziła, ale Cegielski nie podejrzewał, w jaki sposób panna Ludwika zrealizuje umowę.

Tancerka bowiem faktycznie wyjechała w głąb Rosji, ale nie zrobiła tego samotnie. Towarzyszyła jej młodsza kuzynka, Marta, kolejna osoba z rodu Cegielskich urzeczona tańcem.

O zgodzie rodziny nie mogło być mowy, Marta po prostu uciekła z domu.

Obie panie osiadły w Baku nad Morzem Kaspijskim; tam Ludwika po raz kolejny zaszokowała rodzinę, wychodząc za mąż za artystę cyrkowego, Anglika Roberta Gallafanta.

Cyrk uchodził w tym czasie za plebejską rozrywkę przeznaczoną dla mało wymagającej publiczności. Przyciągał jednak

ogromne rzesze widzów, a przedstawienia warszawskiego Colloseum, prowadzonego przez rodzinę Cinisellich, miały frekwencję kilka razy wyższą niż spektakle Teatru Wielkiego. Na potrzeby wielbicieli sztuki cyrkowej budowano murowane areny na kilka tysięcy miejsc, a artyści cieszyli się dużą popularnością. Programy obfitowały w niezwykle popis; wstawki choreograficzne układali wybitni tancerze z Bronisławą Niżyńską na czele.

Robert Gallafant był akrobatą i woltyżerem, zasłynął jako twórca znakomitych programów akrobatycznych wymagających nieprawdopodobnych umiejętności.

„Skomponował on między innymi wielki numer cyrkowy *Cztery diabły* - wspominała Loda Halama. - Był to numer, gdzie owa czwórka na trapezach - pod kopułą cyrku - rozbujawszy się, przeskakiwała z jednego trapezu na drugi, jednocześnie wykonując różne niebezpieczne ewolucje, jak salto mortale itp. Dla bezpieczeństwa na dole była rozciągnięta siatka, upadek mógłby być śmiertelny”¹.

Popis wzbudzał powszechne uznanie i zapewnił Gallafantowi sławę w całej Rosji. Swoje miejsce w zespole znalazła także Ludwika, tworząc balet Roberts, którego występy były stałym punktem programu trupy Gallafanta. W balecie tańczyła również Marta Cegielska i zwróciła uwagę na jednego z akrobatów zespołu, Stanisława Halamę.

W rodzinie Halamów

Stanisław Halama pochodził z Sosnowca, z zawodu był muzykiem i doskonale grał na wielu instrumentach. Był ambitny i wysportowany, a do Rosji trafił razem z mistrzem zapasów, słynnym Stanisławem Zbyszko-Cyganiewiczem. Atletę występował w cyrkach i w ten sposób młody Halama poznał świat areny.

Marta i Stanisław pobrali się; urodziły im się cztery córki; każda w innym mieście, życie artysty cyrkowego wymagało bowiem nieustannych wędrówek. Halamowie prowadzili

koczowniczy tryb życia, a dzieci musiały przystosować się do ciągłych zmian miejsc zamieszkania, szkół i nauczycieli.

„Mama była motorem rodziny - opowiadała Loda. - Z poznańską pedanterią starała się nam stworzyć - nawet w tamtych ciężkich warunkach - prawdziwy dom. Jego atmosferę. Obchodziliśmy bardzo skrupulatnie wszystkie święta religijne, rodzinne i tradycyjne. Mama zawsze mówiła przy każdej okazji, że chociaż jesteśmy daleko od kraju, chce nas wychować na prawdziwe Polki i porządne kobiety”².

Utrzymanie domu nie było jednak łatwym zadaniem. Stanisław miał skłonności do hazardu i potrafił przegrać w karty „swoją miesięczną pensję”. W efekcie żona „musiała dokonywać cudów”, aby ratować budżet domowy.

Loda (Leokadia) Halama była drugą córką Marty i Stanisława, przyszła na świat w lipcu 1911 roku w Rylsku koło Kurska. Wprawdzie niektóre źródła podają jako miejsce jej urodzenia Czerwińsk na Mazowszu, ale jednak Rylsk wydaje się bardziej prawdopodobny ze względu na charakter pracy rodziny Halamów i ich trasy po Rosji. Problemy są również z datą urodzenia Lody, tancerka miała być rzekomo o dziesięć lat starsza, co jednak nie wydaje się zgodne z prawdą. Potwierdzają to zdjęcia z wczesnych lat dwudziestych, gdzie Loda (nawet po charakterystyce) sprawia wrażenie dopiero dojrzewającej dziewczyny. Przyszła gwiazda uczyła się sztuki baletowej u Bronisławy Niżyńskiej.

„Miałam siedem lat, kiedy zaczęłam się uczyć tańca - wspominała. - Pierwsze lekcje dawała nam Bronisława Niżyńska, siostra solisty w balecie Diagilewa, sławnego Wacława. Mojej siostrze, Zizi, przepowiadała dużą karierę jako tancerce klasycznej, o mnie twierdziła: Z niej nic nie będzie. Do tańca klasycznego trzeba mieć spokojne, pełne gracji ruchy, opanowanie, równowagę -wszystko, czego Loda nie ma. To jest żywe srebro, którego nie można utrzymać przy drążku. [...] Nóg nie podnosi, jak przystało na tancerkę, tylko rzuca nimi za głowę - jak... pajac na sznurku. Chce tańczyć jak chłopcy tańce charakterystyczne, dotrzymuje im kroku w trudnych technicznie pas, wcale nieodpowiednich dla dziewcząt”³.

Rodzina się powiększała, dwa lata po Łodzi na świat przyszła Alicja (Punia), po kolejnych sześciu Helena (Ena). A w 1921 roku Halamowie wrócili ostatecznie do kraju i osiedli w Sosnowcu, gdzie mieszkało wielu krewnych Stanisława. Jednym z ich potomków jest popularny aktor kabaretowy Grzegorz Halama. Pytany o pokrewieństwo z Łodą tłumaczył w jednym z wywiadów prasowych:

„Ciężka sprawa. Muszę się zastanowić... Nie macie niczego do rysowania? Wiecie, to jak w serialu brazylijskim. Była chyba kuzynką mojego dziadka - multiinstrumentalisty. Jego też nie miałem okazji poznać. Rosjanie zabrali go w 1945 roku i już nie oddali. Miałem dzieciństwo bez jednego dziadka. Ale jeśli odziedziczyłem jakieś talenty, to po nim chyba”⁴.

Halama sisters

Zapewne gdyby Loda i jej siostry pozostały w Sosnowcu, nigdy nie zrobiłyby wielkiej kariery. Sprawę wzięła jednak w swoje ręce pani Marta i po występach na prowincji (z dużym zresztą powodzeniem) Halamki trafiły do Perskiego Oka.

O angażu zdecydował pokaz przed Eugeniuszem Koszutkim, a szczególne uznanie baletmistrza rewii wzbudziła piętnastoletnia Loda. Mimo że dziewczyna była wówczas „chuda, ale wyśmienita” i „raczej brzydka”, nie wpłynęło to negatywnie na ocenę jej umiejętności.

„Nie pamiętam dokładnie, co wyczyniałam - opowiadała - opętał mnie jakiś amok. Pokazałam wszystko, co umiem, całą moją technikę połączoną z akrobatyką i to w takim tempie, że widzowie na sali oniemieli. Zakończyłam skokiem w ścianę, a raczej na bok kulisy, skąd znów efektownym akrobatyczno-tanecznym skokiem wylądowałam na podłodze. Zatrzymały mnie brawa tancerzy i dyrekcji”⁵.

Halamki jako Koszutki-Girls tańczyły na letniej scenie Perskiego Oka, a recenzenci wyrażali wielkie uznanie. Pisali, że „elektryzowały widownię”, „promieniując ze sceny czarem młodości” i „zawrotną techniką taneczną”. Zachwyciała się nimi

sama Tacjana Wysocka (wykładowczyni w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej i szefowa zespołu baletowego Qui Pro Quo), uważając, że w niczym „nie ustępują amerykańskim gwiazdom”. Jedną z relacji prasowych zatytułowano nawet *Balet Halama*, inna sprawa, że siostry ratowały nawet najbardziej „szmirowate *variétés*” z udziałem tresowanych psów i kogutów.

Prawdziwe gwiazdy zrobił z nich jednak dopiero Andrzej Włast. Mimo iż nie wszystkie jego pomysły okazywały się trafione, to zdecydowanie nie marnował on podobnych okazji. Nie powinien jednak namawiać siostr do popisów wokalnych.

„[...] ze śpiewu powinny zrezygnować - pisał Henryk Liński na łamach »Epoki«. - Więc choć rozkoszną Lodę ponosi temperament, niechaj go skieruje wyłącznie na cyzelowanie swych fenomenalnych zdolności”⁶.

Zizi i Loda odniosły wielki sukces w *Klejnotach Warszawy*, a szczególne uznanie przyniósł im numer *Hawajka*. Lodę uznano za „istną Josefinę Baker”, a upojony triumfem Włast pisał na łamach „Naokoło Świata”:

„[...] jako tancerka groteskowa i akrobatyczna niewiele ma sobie równych w Europie. Jej *Hawajka* w ostatniej rewii to małe arcydzieło trafnie pojętego komizmu, czarującej egzotyki, fenomenalnej odwagi i zręczności. Takie tańce nieczęsto widzi się nawet w Paryżu. Takie tańce to dzisiejszy sukces i przyszłość Lody, która przecież też śpiewa - śpiewa lepiej od Józefiny Baker i gorzej od Mistinguett (skala niezbyt duża), ale wystarczająco dobrze, jeżeli chodzi o lansowanie lekkiej, melodyjnej piosenki”⁷. Tym razem Włast jednak przesadził, Loda rzeczywiście nie powinna śpiewać. Ale w tańcu nie miała sobie równych, a do tego wyrosła na piękną kobietę.

Sukcesy sukcesami, ale w sprawach finansowych pan dyrektor był twardy jak skała. Ciągłe wyklócał się o honoraria, początkowo zresztą obie siostry zarabiały razem zaledwie trzysta złotych miesięcznie. Po każdej premierze dostawały jednak podwyżkę, wreszcie Loda zarabiała średnio trzy tysiące, a zdarzały się okresy, gdy jej gaża wynosiła pięć tysięcy złotych miesięcznie.

Hrabia Andrzej Dembiński

Młoda i piękna kobieta, bożyszcze Warszawy, nie narzekała na brak adoratorów. Nie pozostawała zresztą obojętna na męskie wdzięki i w stolicy szeptano, że Loda „lubi mieć się z czego spowiadać”. Gustowała w mężczyznach z klasą, pochodzących z dobrych rodzin. Miała romans z Antonim Radziwiłłem (zwanym Toto), do jej wielbicieli należał również Wacław Potocki. Ale najbardziej konsekwentny okazał się Andrzej Dembiński.

Pan hrabia wraz z kolegami z Klubu Myśliwskiego regularnie pojawiał się na występach Lody, do dobrego tonu w tym gronie należało bowiem licytowanie się liczbą obejrzanych tańców Halamy. A Dembiński nigdy nie opuszczał popisowego numeru Lody, słynnej *Ramony*.

„Po ostatnim przedstawieniu oświadczył mi się - wspominała Halama po latach. - Dostał kosza - nie wyobrażałam sobie życia bez tańca i teatru. A życie hrabiny wcale mnie jakoś nie pociągało. Ale był wytrwały, wreszcie w Paryżu, w Bois de Boulogne, w romantycznym nastroju, przy księżycu, po szampanie przy kolacji, powiedziałam: Tak”⁸.

Loda miała wówczas osiemnaście lat, jej partner pięć lat więcej. Był człowiekiem zamożnym i uchodził za bardzo przystojnego mężczyznę. Znano go z rozrywkowego trybu życia, zdarzyło się kiedyś, że zmęczony zabawą sylwestrową zasnął w kościele podczas noworocznego nabożeństwa. Gdy rozległy się dzwonki na Podniesienie, hrabia, nie otwierając oczu, zawołał: „Antek, odbierz telefon”.

Uroczystość ślubna odbyła się w warszawskim kościele Świętego Aleksandra (jednym ze świadków był Bolesław Wienia-wa-Długoszowski), małżeństwo nie miało jednak przed sobą przyszłości. Tancerka nie zamierzała bowiem zrezygnować ze sceny, nie chciała również zamieszkać w majątku męża w Przysusze. A kiedy wreszcie tam osiadła, cały czas ćwiczyła taniec, zamierzając powrócić na estradę.

„Po ślubie przez dwa lata prowadziłam życie tzw. hrabiny -wspominała Loda. - Nie czułam się w tej roli zbyt dobrze. Mimo że rodzina mego męża darzyła mnie serdecznością, a matka miała do mnie specjalną słabość, bo dotrzymywałam jej towarzystwa na nabożeństwach. Ciągłe nie mogła się nadziwić, że artystka z rewii może być religijna. I o ile przed ślubem była raczej przeciwna małżeństwu syna z tancerką - tak skąpo nieraz ubraną! - o tyle po ślubie robiła wszystko, aby małżeństwo nasze utrzymało się jak najdłużej”⁹.

Pewien wpływ na powodzenie związku miały również specyficzne poglądy Lody na wierność małżeńską. Ostateczny cios małżeństwu zadało poronienie Halamy, która mimo ciąży nie zrezygnowała z występu. Dembiński miał, co prawda, nowoczesne poglądy, ale w pewnych kwestiach pozostawał tradycjonalistą.

Biografowie Lody podają, że do rozwodu doszło w 1931 roku, a Dembiński niebawem poślubił Zofię Gordziałkow-ską-Gorkańską. Loda wspominała jednak, że kończąc romans z Aleksandrem Żabczyńskim (sierpień 1933 roku), była jeszcze mężatką, co potwierdzają relacje prasowe z tego okresu. W tej kwestii możemy zatem zaufać pamięci tancerki.

W Polsce nie istniały rozwody cywilne, zatem związek Lody i Andrzeja musiał zostać unieważniony przez Kościół, ewentualnie małżonkowie zmienili wyznanie. W świecie arystokracji bardziej popularna była pierwsza opcja i tak zapewne stało się w przypadku Dembińskich. Inna sprawa, że pomimo rozpadu małżeństwa byli partnerzy zachowali ze sobą znakomite relacje.

Piękny Al

Problemy stwarza chronologia romansu Halamy z Aleksandrem Żabczyńskim. Trudno ustalić daty, niemożliwe jest również odtworzenie przebiegu wydarzeń. Można odnieść wrażenie, że po latach pani Lodzi nie dopisywała pamięć, na szczęście jednak zachowały się opinie świadków oraz relacje

prasowe.

Halama twierdziła, że poznała Żabczyńskiego, gdy prowadził konferansjerkę na jej recitalach. W rzeczywistości poznali się na wspólnych występach w rewiach Własta, a do zerwania doszło po premierze programu *Warszawa - Chicago*, która odbyła się na scenie Rexa 8 sierpnia 1933 roku.



Loda Halama

„Program ten upamiętnił się małą sensacją - wspominał Ludwik Sempoliński - która szerokim echem odbiła się w kołach teatromanów. Mianowicie w »Kurierze Warszawskim« ukazała się 13 sierpnia wzmianka, że od paru dni zginęła Loda Halama i zastępuje ją Żelichowska i Szymańska. W

»Expressie« rozpętała się burza na tle tej sensacji, na skutek czego kawiarnie wrzały od plotek. Wreszcie po kilku dniach Loda się znalazła. I wszystko nagle ucichło, nawet w »Expresiaku« nie było wyjaśnień. Okazało się, że tło tej historii było wybitnie romantyczne. Zakochana nieprzytomnie w Żabczyńskim, po zerwaniu z nim, nikomu nic nie mówiąc, wyjechała do Częstochowy i przesiedziała kilka dni na Jasnej Górze. Mimo zainteresowania, jakie wzbudziła, sprawa nie miała wpływu jednak na frekwencję¹⁰.

Podobno Loda i Aleksander zakochali się w sobie bez pamięci, ale Żabczyński nie potrafił rozstać się z żoną. Jak na rasowego mężczyznę przystało, kluczył, grał na czas i nie umiał podjąć ostatecznej decyzji. W tej sytuacji Loda uznała, że nie będzie już dłużej czekać.

„Pracowałam wtedy w Wielkiej Rewii na Karowej - opowiadała z nostalgią. - Al miał odslugiwać wojsko, przyszedł do mnie na decydującą rozmowę o naszej przyszłości. Jak zawsze, te same słowa: tak dalej być nie może, jego żona tej atmosfery nie może wytrzymać. Zwierzył się ojcu, generałowi Żabczyńskiemu, który mu poradził, aby szedł za głosem serca - co, niestety, nie szło w parze”¹¹.

Nie wiemy, jak długo trwał ten romans. Loda nie podaje żadnych bliższych informacji, lecz analizując jej relację, można odnieść wrażenie, że spotykała się z Aleksandrem przez kilka miesięcy, ale pamięć bywa zawodna. I czasami pamiętamy tylko to, co chcemy pamiętać.

„Widziałam, ile go to wszystko kosztowało, choćby świadomość, że krzywdzi żonę, o której tak zawsze pięknie mówił. Ja miałam teraz zdecydować o jego rozwodzie. Czulałam, że to nie jest w porządku, że ponad moje siły, tym bardziej że Al był szlachetnym, ale słabym człowiekiem i krzywdą jego żony mogłaby zaważyć na naszym uczuciu. Zdecydowałam więc -nie patrząc na niego, powiedziałam krótko: chyba wrócę do Andrzeja. - Al stał długą chwilę, a potem wydusił: rozumiem, co chcesz powiedzieć - i wyszedł. Wiedziałam, że to już jest koniec. Prawdziwy”¹².

Piękna scena, godna melodramatu. I całkiem prawdopodobnie

na, bo późniejsze wydarzenia potwierdzają relację Lody.

„Usiadłam przed lustrem i chociaż było jeszcze trochę czasu, zaczęłam bezmyślnie charakteryzować się. W głowie miałam pustkę, lodowatymi rękami nakładałam szminkę. Nagle zrozumiałam bezsens tego, co robię. [...] Zrozumiałam, że nie ma takiej siły, która zmusiłaby mnie dzisiaj do wyjścia na scenę”¹³.

Halama wyszła na ulicę i ruszyła bez celu przed siebie. Oprzytomniała dopiero pod Dworcem Głównym, kupiła bilet i „wsiadła do pierwszego pociągu, który odjeżdżał”. Przez przypadek był to skład do Częstochowy, a w przedziale poznała parę starszusków, którzy zaproponowali jej nocleg.

Tymczasem w stolicy wrzało, wszyscy szukali Lody, a dziennikarze umiejętnie podgrzewali atmosferę.

„Wczoraj wieczorem - pisał reporter »Dziennika Poznańskiego« - rozeszła się wiadomość o tajemniczym zniknięciu ulubionej i świetnej artystki, Lody Halamy. Uroczą tancerka onegdaj właśnie podpisała kontrakt na występy w teatrze Cyganeria, powstającym pod dyrekcją Fryderyka Järosyego. Wczoraj zaś mąż artystki, hr. Andrzej Dembiński, zwrócił się do władz policyjnych, prosząc o wszczęcie poszukiwań. Loda Halama onegdaj wyszła z domu do teatru Rex. Zabawiła w swej garderobie zaledwie kilka minut i około godz. 7.20 wieczorem - jak twierdzi garderobiana - wyszła zdenerwowana z Rexa i nie zjawiała się od tego czasu ani w domu, ani w teatrze. Nie widział jej nikt z rodziny, ani matka, ani siostra, ani mąż”¹⁴.

Blizsze szczegóły podawał „Ilustrowany Kurier Codzienny”. Krakowska redakcja jak zwykle była doskonale poinformowana o wszelkiego rodzaju sensacjach towarzyskich.

„Dnia 10 bieżącego miesiąca do XI komisariatu miasta stołecznego Warszawy zgłosił się mąż Lody Halamy, Andrzej hr. Dembiński, i oficjalnie złożył doniesienie, że żona jego wyszła z domu przy ulicy Pięknej 11, udając się na przedstawienie do Rexa. Z teatru wybiegła przed spektaklem, już ucharakteryzowana, w ręku trzymając płaszcz. Artystka miała przy sobie 90 złotych, z czego wynika, że daleko zajechać

nie mogła”¹⁵.

Dalej następowały bardziej sensacyjne szczegóły, reporter sugerował wręcz, że pogrążona w depresji artystka mogła popełnić samobójstwo.

„Loda Halama od dłuższego czasu zdradzała na tle przeżyć zawodowych i osobistych silną depresję psychiczną. Mówiła, że jest tak zdenerwowana, że nie może myśleć o tańcu. Na dwa dni przed zaginięciem Loda Halama płakała ciągle w garderobie. Jedna z koleżanek zaczęła ją pocieszać, a wówczas Halama odpowiedziała: »Nie warto żyć«”¹⁶.

Podobno ktoś widział tancerkę „biegnącą ulicą Karową w stronę Wisły”, z „rozwianymi włosami i kapeluszem trzymany w ręce”, a dodatkowe emocje przyniósł seans inżyniera Stefana Ossowieckiego. Słynny jasnowidz na życzenie dziennikarzy wziął bowiem do ręki ołówki należący do Halamy i oznajmił: „Widzę Lodę Halamę. Było to w czwartek wieczorem. Jest strasznie podenerwowana. Wpadła na chwilę do teatru... za kulisy, przed początkiem jakiegoś przedstawienia. Zapytała o kogoś. Chciała tego dnia wystąpić, ale mus wewnętrzny jej na to nie pozwalał. Była zbyt podniecona i podenerwowana”¹⁷.

Dalej jednak Ossowieckiego poniosła fantazja. Według jego relacji, Loda miała wrócić do domu, rozmawiać ze swoją służącą („osobą niską i tęgą”), po czym rozczarowana do życia „błąkała się po ulicach Warszawy, bądź piechotą, bądź taksówką”. Z całego seansu tylko jedna informacja się zgadzała, służąca Halamy faktycznie była niska i tęga.

W tym czasie Loda leczyła na Jasnej Górze złamane serce. Mieszkała u poznanych w pociągu staruszków, poszła do spowiedzi, świat jednak brutalnie przypomniał o swoim istnieniu: „Trzeciego dnia w kiosku z gazetami ze zgrozą zobaczyłam na pierwszej stronie moją fotografię z podpisem: »Warszawa poszukuje Lody Halamy«. Dopiero teraz zorientowałam się, co zrobiłam. Moje zniknięcie z teatru i milczenie przez trzy dni stworzyło okropną sytuację; policja poszukiwała mnie nawet nocami, myśląc, że może się utopiłam. Biedny Al. Był indagowany na tę okoliczność, czy nie przyczynił

się do mojego zniknięcia, matka i mąż, naturalnie, w rozpacz i w poszukiwaniach. Ocuciło mnie to wszystko i owszem”¹⁸.

W pisanych pół wieku później wspomnieniach Loda stwierdziła, że Żabczyńskiego zobaczyła dopiero wiele lat później w Anglii podczas wojny. Opisała nawet dość dokładnie to spotkanie.

Najwyraźniej zapomniała, że w 1935 roku razem zagrali w *Manewrach miłosnych* i raczej trudno, aby nie spotykali się na planie. Tym bardziej że wspólnie pojawiają się już w czwartej minucie filmu.

Gwiazda polskiej estrady

W tym czasie Loda była już gwiazdą pierwszej wielkości. Jej nazwisko na afiszu stanowiło gwarancję sukcesu, nie mogła również narzekać na honoraria. Wykonywany zawód nie należał jednak do bezpiecznych, na porządku dziennym były groźne kontuzje:

„Na premierze numeru *Rugby*, kiedy skakałam Olszy i Wojcieszce na ręce z piętrowego postumentu zza kulis, zdarzyło się, że w pośpiechu przed premierowym przedstawieniem robotnicy nie przymocowali solidnie postumentu, który podczas skoku usunął mi się spod nóg - koledzy nie zdążyli mnie złapać i w efekcie z rozpędem »rąbnęłam« na podłogę jak długa”¹⁹.

Dodatkowe niebezpieczeństwo stanowiła konkurencja wśród tancerzy. Loda rywalizowała nawet z Zizi, siostry były zazdrosne o uznanie publiczności i zarobki.

„Halamki były niezrównane - opowiadała Dariuszowi Michalskiemu Ola Obarska. - Poznałam je i na scenie, i za kulisami. Tu i tam były zupełnie do siebie niepodobne. Kiedy numer wymagał od nich pewnego rodzaju konkurowania ze sobą, to w garderobie obsypywały się komplementami, dosłownie jadły sobie z dzióbeków. Ale gdy jedna i druga miała się pokazać z jak najlepszej strony, to za kulisami warczały na siebie, zazdrosne

o najmniejsze brawko, choćby tylko o wzmiankę w recenzji. [...] Ale co się dziwić. To były przecież rasowe artystki”²⁰.

Rywalizacja przybierała czasami niebezpieczne formy, Loda faktycznie potrzebowała zachwytu publiczności, co często pobudzało ją do ryzykownych ewolucji. Kiedy na premierze kolejnej rewii okazało się, że Roland (późniejsza ofiara wypadku samochodowego Eugeniusza Bodo) otrzymał gorące oklaski za popis taneczny, w Lodzie zagrała „zawodowa ambicja”.

„Wiedziałam, że muszę zrobić coś tak efektownego, aby »przypieczętować« moją solówkę i wygrać. Poszłam na wielkie ryzyko. W »prysiadach« podeszłam do budki suflera, skoczyłam na nią i z niej do tyłu - zrobiłam tzw. salto i znowu w prysiadki. Sala zamarła na chwilę, aby potem zagrzmieć huraganem braw”²¹.

Nic dziwnego, że Własta cucono za kulisami, był bowiem przekonany, że jego gwiazda zabiła się podczas akrobacji. Roland także potrafił wykazać się wysokiej klasy umiejętnościami. Popisywał się podwójnym „prysudem” w wyskoku, co wzbudzało nieprawdopodobny zachwyt widzów. Za kulisami uznano jednak przytomnie, że podobny numer można wykonać tylko „pierwszy i ostatni raz”. I całkiem słusznie, podczas kolejnego przedstawienia Roland zerwał ścięgna i Andrzej Włast miał następny powód do frustracji.

Popularność Halamek była tak wielka, że w 1928 roku pojawiła się na rynku księgarskim powieść Jadwigi Rzepeckiej *A co zwiążecie na ziemi* ironicznie opisująca karierę pewnej rodziny Lahama. Siostry uznały to za paszkwil i sprawę oddały do sądu. Podczas rozprawy autorka tłumaczyła, że wszelkie podobieństwa są przypadkowe (podobno Lody nie widziała nigdy wcześniej), ale sąd nie uwierzył jej wyjaśnieniom. Uznał ją za winną i skazał na miesiąc aresztu, co okazało się znakomitą reklamą. Następna książka Rzepeckiej również świetnie się sprzedawała.

W 1934 roku Loda otrzymała angaż do Opery Warszawskiej, co stanowiło niezwykle wyróżnienie dla tancerki bez klasycznego wykształcenia baletowego.



Loda Halama z Tadeuszem Olszą i Eugeniuszem Bodo na scenie Morskiego Oka

Ale Halama była gwiazdą, trwał wielki kryzys, a dyrekcja opery za wszelką cenę chciała poprawić bilans sceny. Istniało bowiem duże prawdopodobieństwo, że publiczność chodząca „na Lodę” do rewii przyjdzie również obejrzeć swoją ulubienicę w Teatrze Wielkim. Nie bez powodu we Lwowie przy okazji wystawiania *Lohengrina* Wagnera żartowano, że aby dobrze zarobić, należy „posadzić Halamę na łabędzia”.

Samymi splendorami żyć jednak nie można, Loda wynegocjowała w operze gażę wynoszącą trzy tysiące złotych miesięcznie.

Dla porównania: dyrektor muzyczny teatru Adam Dołżycki otrzymywał zaledwie siedemset pięćdziesiąt złotych. Przy okazji premiery *Carmen* doprowadził więc do konfliktu z Halamą. Wprawdzie Loda wykonywała solo tylko jeden taniec (*Arleżjanę*), ale to wystarczyło, aby całą stolicę oklejono

afiszami promującymi przedstawienie z jej udziałem. To ona była największą gwiazdą, nawet jeżeli Dołżycki, okupując podczas prób ze śpiewakami scenę, zmusił ją do ćwiczeń na korytarzu.

„Wejście swoje ułożyłam tak, że wpadałam na scenę na pierwsze dwa takty z sukienką wzniesioną na hiszpański sposób - ponad kolana - i od razu włączałam się w muzykę tańcem”²².

Loda była zdenerwowana, był to jej debiut w operze, a do tego miała zbyt ciężki kostium. Strój groził upadkiem, podczas próby generalnej z trudem utrzymywała równowagę w trakcie piruetów. To był jednak dopiero początek problemów.

„Wbiegam. Burza oklasków. Muzyki przy nich nie słyhać. Jakby grzmiała prawdziwa burza, która zagłusza wszystko. Zatrzymałam się w ukłonie, który przedłużał się w nieskończoność. Wyczekiwałam, aż brawa umilkną, aby zacząć tańczyć, ale brawa nie ustawały. Normalnie dyrygent powinien zatrzymać orkiestrę aż do skończenia braw i mego ukłonu. I potem zacząć na nowo, od początku. Dołżycki nie przerwał, tylko grał dalej, chociaż nic nie było słyhać, widziało się tylko gesty jego rąk. W momencie kiedy brawa umilkły, ze zgrozą zorientowałam się, że muzyka »leciała« cały czas i z mojej *Arleżjany* zostały do odtańczenia raptem 32 takty”²³.

Najwyraźniej dyrygent uznał, że „tancerce kabaretowej” należy pokazać właściwe miejsce w szeregu. Spokojnie dyrygował dalej, pojawiły się już chóry, a Loda „stała na środku sceny jak sparaliżowana”. Sytuacja groziła kompromitacją, jednak Halama miała za sobą dobrą szkołę w rewii. Podeszła do kanału dla orkiestry, zatrzymała grających muzyków (!) i głośno zażądała powtórzenia tańca. Dołżycki nie mógł tego zignorować i „blady jak ściana” ponownie rozpoczął *Arleżjanę*, a Loda oddała w tańcu całą swoją złość i pasję.

„Co ta nowo upieczona primabalerina Loda Halama - pisał w recenzji Henryk Liński - w tej *Carmen* wyprawiała, trudno opisać, ale stuletnie mury Opery Warszawskiej dawno takich braw nie słyślały”²⁴.

Specjalne znaczenie miał występ Lody w *Niemiej z Porticii*

Aubera, ponieważ Fanella, główna bohaterka opery, oddaje swoje losy wyłącznie mimiką, gestem i ekspresją ciała.

„Mówiąc o kreacji Lody Halamy - pisał recenzent Felicjan Szopski - spotykam się znowu z żywiołem, którego osądzenie należyte wymaga specjalnego znanstwa jej sztuki. [...] Wyraz mimicznych rozmów Fenelli odpowiada jej temperamentowi w tańcu szalonym. Jest więc cała jej postać jednolita, ma w sobie prawdę, niepodporządkowaną wymaganiom przerafinowanej subtelności. Stąd powstają gesty i ruchy, czasem gwałtowne, realistycznie podkreślane. Olbrzymia jej technika, wdzięk tej techniki, wyrażają się w tarantelli Rossiniego na sposób niewielu zapewne tancerkom dostępny”²⁵.



Loda w Kłamstwie Krystyny

Loda nawet podczas występów na „poważnych” scenach zdawała się całkowicie na instynkt, co tolerowali teatralni puryści. Doskonale bowiem wiedzieli, że była zjawiskiem jedynym i niepowtarzalnym. Tłumaczył to jej Juliusz Osterwa:

„Lodeczko, dziecko, reżyser ma rację, gdyby zaczął robić ci uwagi, musiałby wszystko wyklądać od a, b, c - od podstaw. A

to, co ty robisz, robisz z tak wielkim przekonaniem, z taką intuicją sceny, że niech już tak zostanie. Dajesz prawdę - i publiczność to wyczuje. Uwierzy. Zawsze, Loda, bądź tylko sobą, a wygrasz”²⁶.

Pomiędzy Paryżem a Tokio

Halama, podobnie jak niemal każdy polski artysta okresu międzywojennego (i nie tylko), marzyła o karierze zagranicznej. A skoro stolicą światowej sztuki był Paryż, to nie mogło tam zabraknąć również Lody. Dużą pomoc okazał artyście Ignacy Paderewski, dzięki jego poparciu jeden z francuskich impre-sariów zorganizował jej cztery recitale w Vieux Colombier. Podobno nawet zakończyły się one sukcesem artystycznym, przyniosły jednak poważny deficyt finansowy i Halama, aby wrócić do kraju, musiała zastawić biżuterię. Nie poddała się jednak i następnym razem pojawiła się w jeszcze bardziej ekskluzywnym miejscu, w sali Pleyela. Konkurencja okazała się jednak zbyt silna, i mimo że dostała angaż do teatru Alhambra, ostatecznie musiała zrezygnować z planów podboju Paryża. Po latach sugerowała, że porażkę spowodował brak zgody na taniec nago (to byłaby zupełna sensacja) oraz odmowa pójścia do łóżka z dyrektorem Alhambry.

Zamiast tego wyruszyła w europejskie tournée ze śpiewakiem Jerzym Czaplickim. Wspólnie występowali w Skandynawii, Niemczech, trafili nawet do USA (Loda ponownie musiała zastawić biżuterię). Najbardziej egzotyczne okazało się jednak zaproszenie z Japonii, a w sprawie pośredniczył Michał Mościcki (syn prezydenta), przebywający na placówce w Tokio.

Halama otrzymała angaż na występy jako liderka żeńskiego wiedeńskiego zespołu baletowego. Podróżowała koleją transsyberyjską wiele dni, sowiecki pociąg pozostawił w jej pamięci jak najlepsze wspomnienia. Za jedyną niedogodność uznała fakt, że przez dziewięć dni nie mogła w wagonie otworzyć okien. „Warunki podróży były dobre, wagon restauracyjny zupełnie dobry, a ceny, na które moje wiedenki

straszliwie narzekały, kiedy przychodziło do zamiany waluty na ruble - mnie nie dotyczyły, bo bez przerwy byłam podejmowana przez gościnnych Rosjan. Artystę gościli - a to w Rosji świętość²⁷. Potem jeszcze odbyła rejs statkiem z Władywostoku do Tsurugi.

Dla Europejczyka Japonia stanowiła wówczas zupełną egzotykę. Inna tradycja, inna mentalność, tam nawet aplauz i uznanie wyrażano przez pełne szacunku milczenie. Japończycy byli wprawdzie nieprawdopodobnie mili i uprzejmi, ale czasami ich postępowanie wprawiało tancerkę w zakłopotanie. Kiedy podczas recitalu w Nagoi nie mogła zgrać się z akompaniamentem miejscowego pianisty, wiedziała, że dzieje się coś niezwykłego:

„Czułam akompaniament gdzieś strasznie nisko i głucho, w pewnym momencie spojrzałam za kulisy w kierunku akompaniatora - i, o nieba! - widok, jaki mi się przedstawił, zakończył mój występ, bo ze śmiechu dostałam spazmów. Musiałam zejść ze sceny. Mój akompaniator z braku czasu i prawdopodobnie nóg fortepianu - leżał na brzuchu i w tej pozycji - biedak - grał całą pierwszą część, aż do przerwy, podczas której jakoś zamontowali nogi do fortepianu”²⁸.

Tournee zakończyło się sukcesem, miejscowi recenzenci porównywali popisy Lody do „tańca motyla w kwiatach”. A Halama przyzwyczaiła się nawet do dziwnej wymowy przez miejscowych swojego imienia i nazwiska. W języku japońskim nie ma bowiem głoski „1”, zatem w Kraju Kwitnącej Wiśni sukcesy odnosiła Roda Harama. To brzmiało nawet bardziej orientalnie.

Szwajcarska miłość

„Przez te długie lata pracy w Morskim Oku - skarżyła się Loda - życia prywatnego prawie nie miałyśmy. Codziennie próby, dwa przedstawienia, o siódmej i o dziesiątej, a w tak zwanym międzyczasie zdjęcia do filmów albo dodatkowe spektakle na cele dobroczynne. Na życie prywatne już nie było miejsca.

Czasem, w dzień premiery, miało się go tylko tyle, aby wybrać jedną z trzech rzeczy: zjeść, wykąpać się albo pójść do kościoła na pacierz. Wygrywał pacierz. Że brzmi to sztucznie? Nie wiem, tak było”²⁹.

Tak rzeczywiście było, po Dembińskim i Żabczyńskim przez kilka lat w życiu Lody nie pojawił się na stałe żaden mężczyzna. Zdarzały się mniej lub bardziej niezobowiązujące przygody (jak z Jerzym Czaplickim), kariera jednak uniemożliwiała trwały związek.

Życie ma jednak swoje prawa, w przededniu wojny Loda miała już blisko trzydzieści lat i coraz częściej myślała o stabilizacji u boku mężczyzny. W 1939 roku poznała syna Polaka i Turkmenki, obywatela Szwajcarii, George’a Golembiowskiego. Był zamożny i wykształcony, znał siedem języków, a przed poznaniem Lody miał romans z samą Barbarą Hutton. Zdarzył mu się również pewien zawodowy epizod, odbiegający od obrazów z życia eleganckich sfer. Przez rok był księgowym w dużej południowoamerykańskiej firmie handlowej, która okazała się siecią luksusowych domów publicznych. A Golembiowski, zanurzony w świat liczb i ksiąg rachunkowych, dowiedział się o tym zupełnie przypadkowo.

Latynoskie koneksje zaowocowały jednak doskonałą znajomością tamtejszych tańców: tanga, rumbi i samby. Dla Halamy miało to istotne znaczenie, podobnie jak odziedziczona po matce uroda partnera. Do pierwszego spotkania doszło latem 1939 roku w restauracji Oaza w Warszawie, a w roli swatki wystąpiła młodsza siostra Lody, Helena.

„Zabawa przeciągnęła się do białego rana - opowiadała Loda. - Zaproponowałam, żeby zjeść śniadanie w moim apartamencie. Chciałam zrobić jajecznicę, ale przy naszych apetytach - bałam się, że mam za mało jajek... George ofiarował się, że przyniesie jajka z domu. Przywiózł je w pięknym koszyczku, który został potem naszym symbolicznym »koszyczkiem szczęścia«. Kiedy następnego dnia przyszedł, żeby go odebrać - już nie wyszedł”³⁰.

Golembiowskiego popierał Dembiński, był zdania, że „zadaniem dobrego męża jest dobrze wydać za mąż swoją

żonę”. Słowa dotrzymał, gdy doszło do sformalizowania związku, to on został świadkiem na ślubie byłej partnerki.

Małżeństwo zostało zawarte w dramatycznych okolicznościach, trwała już wojna i Niemcy właśnie wkroczyli do Warszawy.

Legalizacja romansu oznaczała dla Lody szwajcarski paszport, a hitlerowcy honorowali dokumenty państw neutralnych. Pod tym względem okazali się zresztą bardziej cywilizowani od Sowietów, o czym niebawem miał się przekonać Eugeniusz Bodo.

Małżonkowie postanowili opuścić okupowaną Polskę i wyjechać do Szwajcarii. Wyruszyli samochodem, pierwszy nocleg planowali w Krakowie, a w drodze pod Wawel towarzyszył im Dembiński. Hrabia miał tam nocować u znajomych, jednak gdy Loda z mężem nie znaleźli miejsca w hotelu, przyjął ich do siebie. Skończyło się na wspólnym noclegu na jednym tapczanie, a Dembiński sugerował nawet, że jest to właściwe zachowanie. Przecież dżentelmen powinien dopilnować, aby jego byłej małżonce podczas nocy poślubnej z nowym mężem nie stała się krzywda.

Golembiowscy ruszyli dalej, droga wiodła przez Zakopane (w listopadzie, bez łańcuchów na koła!), Słowację i Węgry.

„W Budapeszcie, w pięknym hotelu »Hungaria« poczuliśmy się znowu w wielkim świecie. Spotkaliśmy sporo uciekinierów z Polski, głównie oficerów - uszczęśliwieni, że udało się nam uciec z tego piekła - spędziliśmy wiele wieczorów w uroczych knajpkach, przy cymbałach i barack palince, po której wracaliśmy do hotelu na miękkich nogach”³¹.

Pod Wenecją mieli wypadek, szczęśliwie jednak udało im się dotrzeć do Szwajcarii, do Lozanny, gdzie mieszkała teściowa. W tym miejscu rozpoczął się najbardziej tajemniczy epizod w życiu Lody i jej męża. Często bywali w willi Paderewskiego w Riond-Bosson i podobno George dyskretnie konferował tam ze starym wirtuozem. Pianista był zaangażowany w tworzenie polskiego rządu na emigracji (został nawet przewodniczącym Rady Narodowej) i to na jego polecenie Golembiowski odwiedził

Paryż i Londyn. Nad Tamizą wygłosił nawet dłuższą mowę w

parlamencie na temat sytuacji w Polsce.

Pewnego dnia George oznajmił żonie, że wraca do Polski. Nie zdradził jej jednak celu podróży, ale Halama uznała, że „jak mają wisieć, to razem”. I chociaż spodziewała się dziecka, razem z nim wsiadła do pociągu do Warszawy.

W stolicy George prowadził hurtownię środków chemicznych, a Loda zaangażowała się w działalność Rady Głównej Opiekuńczej. Kwestowała na cele charytatywne, występowała na imprezach mających wspomóc fundusz organizacji. Jednocześnie współpracowała z ruchem oporu, nie zważając na to, że jest w ciąży.

Brała udział w organizacji ucieczki ze Szpitala Ujazdowskiego ponad dwudziestu żołnierzy - inwalidów, kombatantów z Westerplatte. Opuszczali oni placówkę jako zmarli, a następnie lokowano ich w schronisku przy ulicy Górskiej. Problem stanowił jednak brak żywności i lekarstw spowodowany niedoborami finansowymi.

„Organizacją schroniska - wspominał uczestnik całej akcji Tadeusz Bednarczyk - jego wyposażeniem i zaopatrzeniem zajęła się energicznie pani Loda Halama. Dzięki swej pracy i szyldowi PCK, obywatelstwu szwajcarskiemu, wdziękowi znanej, wybitnej artystki, jak i talentowi, który można by zilustrować zmodyfikowanym przysłowiem, »gdzie diabeł nie może, tam Lodę pośle«, zdobyła ona wszystko to, co było potrzebne do uruchomienia schroniska, a następnie przez dalsze prawie trzy lata jego istnienia stworzyła dla niego podstawy finansowe i zaopatrzeniowe. Pomoc finansową i rzeczową, formalnie dla potrzeb PCK, zdobyła głównie w dużych firmach polskich [...] zdobywała ją nawet u Niemców - Treuhanderów [zarządców -S.K.] firm polskich przejętych przez Niemców”³².

Do dzisiaj natomiast nie wiadomo, jakiego rodzaju kontakty łączyły Gołombiowskiego z AK. Oficjalnie był tylko właścicielem firmy handlowej i nawet Loda nie wiedziała nic bliższego na temat jego współpracy z podziemiem. Bez wątpienia był jednak zaangażowany w działalność konspiracyjną, co zapewne stało się przyczyną jego śmierci.

Według oficjalnej wersji, George Golembiowski został postrzelony w głowę podczas napadu rabunkowego na jego biuro na początku lipca 1943 roku. Ciężko rannego handlowca przewieziono do szpitala i poddano operacji.

„Kula utkwiała w tyle głowy - opisywała Loda. - Był już na pół sparaliżowany, nie mógł mówić ani otworzyć oczu. Trzeba było szybkiej decyzji: robić operację i wyjmować kulę czy nie. Operacja się udała - żył jeszcze dwa dni. Czuwałam przy nim całą noc. Przed samą śmiercią otworzył oczy - wziął moją rękę, wyczuł obrączkę, przycisnął do ust, przeżegnał się i umarł”³³.

Warto zwrócić uwagę na datę śmierci Gołombiowskiego, zmarł on 13 lipca 1943 roku, a dwa tygodnie wcześniej Niemcy aresztowali generała Stefana Grot-Roweckiego. Zatrzymanie dowódcy AK może wprawdzie wydawać się wydarzeniem niezwiązanym z napadem na męża Lody, jednak we wrześniu 1981 roku w „Polityce” ukazała się informacja, że Golembiowski zginął w efekcie porachunków wewnątrz polskiego podziemia. Mąż Lody miał przekazać wywiadowi AK wiadomości na temat ludzi, którzy wydali Grot-Roweckiego Niemcom i w odwecie został zamordowany.

Rewelacje „Polityki” były zaskoczeniem dla Halamy, która jednak nie wykluczyła ich prawdziwości. George nie informował jej bowiem o swoich tajemnicach, podstawowa zasada konspiracji brzmi przecież: „lepiej, żebyś wiedział jak najmniej”.

Stefan Grot-Rowecki został aresztowany na skutek zdrady podwładnych na niemieckim żołdzie: Blanki Kaczorowskiej, Ludwika Kalksteina i Eugeniusza Świerczewskiego. Z hitlerowskiego obozu już nie wrócił, zamordowano go po wybuchu powstania warszawskiego. Z trójki zdrajców sprawiedliwość osiągnęła tylko Świerczewskiego. Z wyroku Polskiego Państwa Podziemnego został powieszony w czerwcu 1944 roku w suterenie przy ulicy Krochmalnej w Warszawie.

Wojna o dziecko

George Golembiowski był chyba jedyną prawdziwą miłością w życiu Halamy. Przeżyła jego śmierć wyjątkowo boleśnie, a do rozpacy doprowadziła ją lektura terminarza męża. Ostatni wpis brzmiał: „20 lipca - prezent dla Lody”. Była to data jej urodzin, tego dnia odbył się jego pogrzeb.

Po chwilach rozpacy przyszły jednak twarde realia, Warszawa nie była bezpiecznym miejscem dla tancerki i jej małego syna. Wyjazd do Szwajcarii był jednak niemożliwy, Niemcy, prowadząc śledztwo w sprawie zabójstwa, zabrali Halamie paszport. Przydały się jednak znajomości w ruchu oporu, pewien volksdeutsch, w rzeczywistości zakonspirowany agent AK, odzyskał dokument. Loda nie czekała ani chwili i z chorym na koklusz dzieckiem natychmiast wyjechała przez Wiedeń do Szwajcarii.

Tam nie mogła jednak dojść do porozumienia z teściową. Matka George'a nie pogodziła się ze śmiercią jedynaka i obwiniała Lodę za tę tragedię. Stwierdziła nawet, że skoro synowa odebrała jej dziecko, to ona zrobi to samo.

„Podana do sądu szwajcarskiego wniossek o odebranie mi praw rodzicielskich - wspominała Halama. - Opowiadała niesamowite rzeczy o mnie, twierdziła, że zmarnuję dziecko, włączając się po święcie, mieszkając po hotelach i tak dalej.

Szwajcarzy są narodem trzeźwym i potrafią być bardzo twardzi, jeżeli chodzi o wychowanie i opiekę nad dzieckiem, zwłaszcza jeżeli jest nim sierota po Szwajcarze. Teściowa miała dużo pieniędzy, dobrego adwokata i była długoletnią obywatelką szwajcarską³⁴.

Małego Jerzego (George'a juniora) odebrano matce i umieszczono pod opieką babki. Loda mogła go widywać tylko za zgodą sędziego.

Najlepszym lekarstwem na problemy rodzinne okazała się jednak praca. Na prośbę miejscowego Czerwonego Krzyża i Radia Genewa tancerka wzięła udział w programie na rzecz powstańców warszawskich. Jej *Symfonia patriotyczna* (z muzyką Chopina) wzbudziła powszechny zachwyt, zdarzały się

nawet ataki hysterii wśród widzów. Lodę doceniły również polskie władze w Londynie, w podziękowaniu otrzymała zasiłek w wysokości pięciuset pięćdziesięciu franków miesięcznie.



Loda Halama

Udało się jej również rozwiązać problem z teściową, zabrała syna bez jej zgody i wyjechała ze Szwajcarii. Zrobiła to zresztą za dyskretną aprobatą miejscowych władz, a prowadzący sprawę sędzia wręczył jej odpowiednie dokumenty i oświadczył:

„Pani teściowa nie jest w tym stopniu niepczytalna, aby ją zamknąć w zakładzie dla chorych psychicznie, ale wystarczająco, aby zrobić pani krzywdę fizyczną, czym się odgraża. Proszę wyjechać z dzieckiem ze Szwajcarii, zachowując tajemnicę i ostrożność”³⁵.

Tańcząca bizneswoman

Przez Paryż dotarła do Londynu, gdzie występowała dwa lata. W tym czasie przeżyła ognisty romans z pewnym żonatym polskim majorem (w pamiętnikach nazywała go „Viky”), wyszła również po raz kolejny za mąż. Tym razem był to typowy „papierowy związek”, jako obywatelka Szwajcarii nie mogła

bowiem dostać karty stałego pobytu ani zezwolenia na pracę. Problem rozwiązała jednak znajomość z Kazimierzem Dobrowolskim, poznanym w londyńskim Klubie Lotników. Oficer, jak przystało na dżentelmena, zgodził się wyświadczyć jej przysługę, po roku oficjalnie się rozwiedli.

Następny mąż również był rodzajem „zielonej karty”, tym razem chodziło o pobyt w USA. Halama opuściła bowiem Wielką Brytanię ze względu na klimat, który nie służył jej synowi. Chłopak narzekał na angielskie słoty, a surowa powojenna reglamentacja żywności nie wpływała pozytywnie na jego rozwój. Na kolejne miejsce osiedlenia Loda wybrała Kalifornię, miała również nadzieję na karierę w Hollywood. Obywatelstwo amerykańskie zapewniło jej kolejne małżeństwo, tym razem szczęśliwym wybrańcem został Larry Latta, właściciel biur asekuracyjnych w Los Angeles i Chicago.

Chyba jednak nie do końca było to tylko „papierowy związek”, ponieważ małżonek okazał się osobnikiem bardzo zazdrosnym. Loda nie lubiła jednak, gdy ktoś ograniczał jej swobodę i zaraz po otrzymaniu obywatelstwa wystąpiła o rozwód.

„Na rozprawie rozwodowej - opowiadała z humorem - sędzia pytał mnie, jakie alimenty i odszkodowanie chciałabym dostać. Odpowiedziałam: Żadnego. Sędzia trzy razy powtarzał to pytanie, sądząc, że nie rozumiem dokładnie jego słów. Miał minę bardzo zdziwioną, a w końcu widać doszło jednak do niego, że może jeszcze być osoba tak naiwna lub po prostu głupia. W Ameryce alimenty są tak powszechne, że niektóre panie po paru rozwodach łądują z grubymi pieniędzmi”³⁶.

Loda ulokowała syna w szkole w Anaheim, sama zaś zamieszkała w Hollywood. Ale mimo że знаła tam wiele wpływowych osób, kariery nie zrobiła. Prowadziła natomiast pewną działalność biznesową, której zasady tłumaczyła w mało przejrzysty sposób:

„W myśl ludowego przysłowia - nie święci garnki lepią - wykorzystując swoje znajomości (tu mi pomógł przypadek), zaczęłam budować i sprzedawać wille, domy. Znalazłam dobrego budowniczego, Holendra, dostałam kredyt bankowy - mieliśmy szczęście. Zanim dom szedł pod dach - już był

zadatkowany, sprzedawaliśmy na pniu”³⁷.

Trochę zbyt dużo tych szczęśliwych przypadków, a za mało konkretnych informacji. Jeżeli rzeczywiście był to taki doskonały interes, to dlaczego z niego zrezygnowała? Czy dlatego, że praca tancerki miała dla niej większe znaczenie, a w USA nie miała szans na karierę? Czy też może zadecydowały inne względy? Tym bardziej że Loda dziwnie unikała bliższych informacji na temat swoich interesów w Ameryce. Wspominała o domu w Hollywood, szeroko rozpisywała się o znajomościach w świecie filmu, ale konsekwentnie milczała na temat źródeł utrzymania podczas pobytu w USA.

Podobno decyzję powrotu do Europy podjęła dlatego, że chciała, aby syn studiował w Wielkiej Brytanii. Jerzy był już wysportowanym i zdrowym nastolatkiem i angielski klimat nie mógł mu zaszkodzić. Inna sprawa, że dla legalizacji pobytu w Europie ponownie potrzebowała nowego męża, ale błyskawicznie uporała się z problemem. Po trzech dniach znajomości (!) poślubiła byłego żołnierza armii Andersa, aktora Stanisława

Ruszałę. Zmieniła w ten sposób obywatelstwo po raz piąty w życiu, a małżeństwo przetrwało cztery lata.

Występowała w nocnych klubach we Włoszech, była również właścicielką trzech (po kolei) restauracji w Londynie. Odmawiała jednak udziału w przedstawieniach Ogniska Polskiego, a po swoim jedynym występie stwierdziła, że czuła się tam jak u cioci na imieninach. Niebawem miało to doprowadzić do ostrego konfliktu z polskimi środowiskami emigracyjnymi.

Wielki powrót

W 1959 roku Kazimierz Krukowski, prowadzący warszawski teatr Buffo, ogłosił sensacyjną wiadomość. W rewii *Żebyśmy tylko zdrowi byli* zapowiedział gościnny występ Halamy, ona również miała przygotować choreografię. Entuzjazm widzów przeszedł najśmielsze oczekiwania, przedstawienie grano przez

rok przy komplecie publiczności. Wybaczone nawet Lodzie, że na scenie śpiewała dwie piosenki.

„Zachwyty krytyków pokrywały się z zachwytem publiczności - wspominał Ludwik Sempoliński. - Magia popularności Halamy działała nie z mniejszą, a może nawet z większą siłą niż przed wojną. Gwiazda Morskiego Oka świeciła tym samym co wtedy blaskiem”³⁸.

Sukcesy w kraju rządzonym przez komunistów miały jednak swoją cenę. Loda przyznawała się zresztą do znajomości z członkami PRL-owskiego establishmentu, zapewne nie zdając sobie sprawy z poziomu antykomunizmu polskiej emigracji. A może uznała, że jako artystka może pozwolić sobie na więcej?

Zarząd Związku Artystów Scen Polskich za Granicą chciał ją nawet zawiesić, okazało się jednak, że tancerka nie była jego członkiem. Loda zignorowała problem i kilka lat później ponownie pojawiła się za „żelazną kurtyną”. Odniosła wielki sukces w teatrze Syrena (rewia *Bujamy wśród gwiazd, czyli jak się doi kozę*), a recenzenci nazywali ją „fenomenem młodości”, która ma „bajeczną sylwetkę i temperament”. Rewię prezentowano aż trzysta razy, Loda miała wówczas pięćdziesiąt sześć lat!

Przy okazji odnawiała dawne znajomości, a spotkania po latach były bardzo wzruszające.

„Kiedyś weszła starsza kobieta ze śladami wielkiej urody - opisywał Janusz Głowacki spotkanie Halamy ze Słonimskim w warszawskim SPATIF-ie. - Wbiła wzrok w pana Antoniego. On zerwał się i zawołał: »Loda!«, ona wykrzyknęła: »Tosiek!«. I to była Loda Halama, wielka gwiazda przedwojennych kabaretów. Spotkali się po wielu latach, bo pani Loda mieszkała wtedy na stałe w Londynie”³⁹.

Stosunki z angielską emigracją były coraz gorsze, na domiar złego Halama kupiła w Stoczni Gdańskiej (komunistycznej!) pełnomorski jacht żaglowy, który z właściwą sobie skromnością nazwała „Loda”. I tym jachtem przyплыła do Londynu.

Tancerka po latach opisywała całą sprawę z dużym niesmakiem:

„[...] wielkie moje »przewinienie« zaczęło się od tego, że we

dwójkę, ja i hrabia Ludwik Dembiński, kolega ambasadora Mariana Dobrosielskiego, byliśmy u niego (tj. ambasadora) na coctailu. Ambasador zaproponował, żeby pójść gdzieś na kluski. Jedyne miejsce w Londynie, gdzie można zjeść kluski, to Ognisko Polskie. Poszliśmy incognito. Kolacja była wspaniała!

I raptem, po fakcie okazało się, że to gafa, zbrodnia i Bóg wie co. Komunistyczny ambasador »u nich«⁴⁰.

Dembińskiego zawieszono w członkostwie Ogniska, a Lodę zawiadomiono pisemnie, że stała się tam *persona non grata*.

Całą sprawę dodatkowo zaognił jeszcze Marian Hemar, pisząc, że „pieniądze Polonii nie idą na Zamek, a na »kluski dla Ha-lamek«”. Loda zrezygnowała z pozwania poety do sądu i zachowała dobre samopoczucie. Kolejny jacht również nazwała swoim imieniem („Loda II”), dojrzewała w niej jednak decyzja powrotu na stałe do kraju.

„Pewnego razu - opowiadała Dariuszowi Michalskiemu -po powrocie z teatru do wynajętego mieszkania pomyślałam sobie: »co ja właściwie robię? Syn za chwilę będzie dorosły, pięćdziesiątka na karku, z mężami ułożyłam sobie życie chyba na stałe, publiczność przypomniła sobie o mnie i chyba mnie pokochała, czyli...? Czyli wszystko po staremu. Musisz się więc, kobieto, zdecydować: tu czy tam?«. No i zlikwidowałam wszystkie swoje interesy. I jestem tu na stałe. Co ja mówię »na stałe«? Na zawsze!”⁴¹.

Chciała również zaopiekować się sędziwą matką (Marta Halama dożyła dziewięćdziesięciu siedmiu lat), ostatecznie w Polsce osiadła w 1985 roku. Przezornie zachowała jednak brytyjski paszport, mieszkała na zmianę w Warszawie i Londynie.

Loda Halama zmarła 13 lipca 1996 roku w Warszawie. Pochowana została na Starych Powązkach u boku rodziców.

Rozdział 6

NASZA JADZIA KOCHANA

Na warszawskiej pensji

Żadna z gwiazd Drugiej Rzeczypospolitej nie marzyła nawet o podobnej popularności, jaką cieszyła się Jadwiga Smosarska. Uwielbiali ją wszyscy: kobiety i mężczyźni, biedni i bogaci, inteligenci i analfabeci. Niepodzielnie rządziła sercami widzów, a jej nazwisko było gwarancją sukcesu. Mimo iż krytycy często narzekali na jakość filmów z jej udziałem, to z uznaniem wypowiadali się o jej kreacjach teatralnych.

Na świat przyszła 23 września 1898 roku w Warszawie; była córką Karola Smosarskiego i Walerii z domu Darnos. Karol pochodził ze zubożałej rodziny szlacheckiej, jego ojciec przegrał rodzinny majątek w karty i zapewne dlatego Jadwiga w przyszłości miała twierdzić, że pochodzi z zamożnej inteligencji. Z tą zamożnością to jednak różnie bywało: Smosarski, chemik z wykształcenia, nie zawsze osiągał dochody zapewniające byt rodzinie. Miał różne pomysły biznesowe, ale próby wprowadzenia ich w czyn najczęściej kończyły się klęską. Córce szczególnie wbiła się w pamięć zakończona niepowodzeniem produkcja mydeł leczniczych, na czym podobno wyszedł „jak Zabłocki na mydle”. Matka wspomagała budżet domowy, gotując obiady dla przyjaciół i znajomych, trudno zatem nazwać Smosarskich zamożną rodziną. Mimo to stać ich było na licznych korepetytorów dla potomstwa, chociaż ojciec czasami narzekał, że w domu „niedługo nauczycieli będzie więcej niż dzieci”. Zdarzało się również, że matka znajdowała czas na ćwiczenia ze śpiewu, i zapewne to właśnie

ona obudziła w córce artystyczne zainteresowania.

Smosarscy rzeczywiście nie żałowali środków na edukację potomków. Jadwiga trafiła na znakomitą pensję Anieli Hoene-Przesmyckiej (żony Miriama). Nauczali tam doskonali fachowcy (między innymi Wacław Nałkowski), ale metody wychowawcze nie należały do specjalnie łagodnych. Inna sprawa, że Jadwidze nauka nie przychodziła łatwo, została nawet cofnięta z drugiej klasy do pierwszej, oficjalnie z powodu zbyt wczesnego rozpoczęcia edukacji. Wprowadzenie zakazu odwiedzin rodziców także nie przyniosło efektów, zdesperowani pedagodzy próbowali więc działań psychologicznych.

„Przełożona doprowadzona do szału - wspominała Jadwiga -kazała mi usiąść i pod jej dyktando napisać list do Matki treści następującej: »Kochana Mamusiu, nie kocham Mamusi, nie chcę się uczyć, wolę gęsi pasać. Kochająca córka Jadzia«¹.

Ojciec zmarł, kiedy Jadwiga miała dwanaście lat i pani Waleria, aby utrzymać dom, zajęła się fryzjerstwem. Prowadziła „pracownię wyrobów z włosów i czesanie damskie” przy ulicy Chmielnej. Jadwiga miała świadomość, że w przyszłości może liczyć wyłącznie na siebie. Od dawna zresztą myślała o karierze teatralnej.

„Miriam zaszczycił jakiś popis deklamatorski naszej pensji -opowiadała wiele lat później Barbarze Wachowicz. - Dziewczęta recytowały Mickiewicza, Asnyka. Trzęsąc się z wrażenia, zadeklamowałam wiersz Maryli Wolskiej. [...]

Miriam podszedł do mnie i zapytał, co chciałabym robić po ukończeniu pensji. Unikając spojrzenia przełożonej, wyszeptalam, że moim marzeniem jest scena. Oparł mi rękę na ramieniu.

To bardzo ciężki zawód dla kobiety, moje dziecko - powiedział - będziesz całe życie walczyć i bardzo rzadko zwyciężać. Ale... masz zdolności. Nie zmarnuj ich. Spróbuj!”².

Nauka w zakładzie Anieli Hoene-Przesmyckiej wywarła wpływ na całe życie Smosarskiej. Zawsze zachowywała się jak dobrze ułożona pensjonarka, pod tym względem pedagodzy placówki odnieśli sukces.

W studiu Aleksandra Hertza

W 1917 roku Jadwiga ukończyła pensję i podjęła pracę w oddziale Banku Polskiego przy ulicy Bielańskiej. Jednocześnie prywatnie uczyła się aktorstwa, wkrótce też rozpoczęła regularne studia w Warszawskiej Szkole Dramatycznej. Nauka była płatna i dziewczyna łączyła ją z pracą zawodową.

„[...] do biura szłam na godzinę 9.00, pracowałam do 3.30, wpadałam do domu o godzinie 4.00 na obiad. Dyrektor uwzględnił moje warunki i pozwolił mi przychodzić do szkoły na 4.30 zamiast na 4.00. Wychodziłam ze szkoły o 7.00 i często musiałam wieczorami uczęszczać do teatru, aby kształcić się, patrząc na grę dojrzałych i wybitnych aktorów. Wracałam do domu po teatrze późno i zabierałam się do przygotowywania lekcji na dzień następny”³.

Taki tryb życia był wyczerpujący, ale Smosarska doskonale wiedziała, że bez ciężkiej pracy nie osiągnie sukcesów. Marzyła o wielkiej karierze i niezależności finansowej, lecz miała problemy z operowaniem głosem. Jednak jej talent aktorski i znakomita prezencja dobrze rokowały na przyszłość.

Na scenie zadebiutowała jeszcze jako studentka, w sierpniu 1918 roku pojawiła się w *Ciotce Karola* Waltera Thomasa w Teatrze Letnim, po raz pierwszy i ostatni pod pseudonimem (Sarska). Zebrała pozytywne recenzje, zadziwiając krytyków „brakiem tremy i całkowitą pewnością siebie”. Ważniejszy jednak okazał się fakt, że zwrócił na nią uwagę sam Aleksander Hertz, wszechwładny szef wytwórni filmowej Sfinks. Polecił zaprosić debiutantkę do biura. Smosarska przybyła punktualnie, ale niestety, pan dyrektor okazał się niesłowny, urażona studentka po powrocie do domu napisała więc do niego list:

„Szanowny Panie Dyrektorze, nie wymagam od Pana względów należnych gwiazdzie filmowej, bo nią nie jestem, ale muszę zwrócić uwagę Panu, że zapomniał Pan o elementarnej zasadzie towarzyskiej, wymagającej punktualności wobec kobiety. Z poważaniem Jadwiga Smosarska”⁴.

Hertz był oburzony tupetem dziewczyny i zażądał, aby

„smarkatej” więcej nie wpuszczano do jego biura. Jako wytrawny biznesmen wyznawał jednak zasadę, że nigdy nie należy rezygnować i dyskretnie obserwował jej poczynania. Tym bardziej że niedawno stracił na rzecz berlińskich producentów Polę Negri i poszukiwał nowej gwiazdy. Wiedział, że Smosarska prezentuje inny typ kobiecości niż Pola, ale polscy widzowie potrzebowali w tym czasie specyficznego typu bohaterek. Dlatego niebawem ponownie pojawił się na przedstawieniu w Warszawskiej Szkoły Dramatycznej.

„Była jesień roku 1919 - wspominała Smosarska. - Na popisie grałam scenę rozstania Marii Stuart z Rizziem. - Angażuję panią - powiedział niepozorny człowieczek. - Zagra pani z Węgrzynem w filmie *Dla szczęścia*, w wolnej przeróbce dramatu Przybyszewskiego. Niepozorny pan nazywał się Aleksander Hertz i był dyrektorem największej w Polsce wytwórni filmowej »Sfinks«”⁵.

Jadwiga traktowała współpracę niezobowiązująco, zdecydowanie wiążąc swoją karierę ze sceną teatralną.

„Nigdy nie myślałam o filmie. Polska wkraczała w pierwsze dni wolności, prasa krzyczała płomiennymi apelami, że »naród Mickiewiczów, Żeromskich, Wyspiańskich, Conradów, Sienkiewiczów, Słowackich ma prawo doszukać się w sobie wielkich talentów i twórców Muzy Dziesiątej Filmowej«, a ja marzyłam o Marii Stuart, Ofelii, Kleopatrze”⁶.

W swoim debiucie przed kamerą partnerowała Józefowi Węgrzynowi. Gdy doszło do sceny pocałunku, nie potrafiła ukryć rumieńca na twarzy. Tym bardziej że ktoś z obsługi zauważył ironicznie: „mała ledwo przyszła, a już ma się całować”.

Filmu nie dokończono z powodu śmierci jednego z aktorów, Smosarska wspominała, że podczas zdjęć umarł Wincenty Rapacki. Pani Jadwidze najwyraźniej jednak nie dopisała pamięć, znakomity aktor żył jeszcze sześć lat i zdążył zagrać z nią w filmie (*Cud nad Wisłą*). Smosarskiej zdarzało się prezentować wzajemnie wykluczające się informacje, ale trzeba też przyznać, że jako jedna z nielicznych artystek tego okresu nie próbowała się odmładszać. Zawsze podawała tę samą datę urodzin.

W drodze do sławy

W tym samym 1919 roku Jadwiga pojawiła się w krótkim filmie propagandowym *Dla dobra kraju*, który reżyserował sam Hertz. Wcieliła się w nim w rolę sanitariuszki. Film był jak najbardziej aktualny, Polska walczyła o przetrwanie z niemal wszystkimi sąsiadami. A rok później tragedia miała dotknąć bezpośrednio rodzinę Smosarskich. W wojnie z bolszewikami zginął bowiem młodszy brat przyszłej gwiazdy, osiemnastoletni Kazimierz. Przepadł bez wieści na froncie, a jego ciała nigdy nie odnaleziono. Pani Waleria „szukała jego grobu po całej Polsce i nie znalazła”.

Można podejrzewać, że śmierć brata wywarła wpływ na wybór ról przez Jadwigę, ponieważ jej dwa pierwsze filmy fabularne były typowym kinem patriotycznym. Mogło być też tak, że państwo, które przetrwało na przekór wszelkim przeciwnościom losu, zwyczajnie potrzebowało takiego repertuaru. Jadwiga zagrała w *Bohaterstwie polskiego skauta* i została zauważona przez recenzentów. Jeden z nich poświęcił jej podejrzanie dużo uwagi na łamach „Kuriera Warszawskiego”, pisząc, że jej „wdzięk, uroda i gra porywa widza”. Zapewne była to kryptoreklama koncertu Hertza, jednak najważniejsze było, że o Smosarskiej zaczęto pisać.

Bohaterstwo polskiego skauta nie zachowało się do dziś, wiadomo tylko że film był poświęcony wojnie polsko-bolszewickiej, a jego akcja rozgrywała się w Wilnie. Przetrwały natomiast fragmenty kolejnego obrazu z udziałem Jadwigi, superprodukcji *Cud nad Wisłą*. Film powstał na zlecenie Wydziału Propagandy Ministerstwa Spraw Wojskowych, a Smosarska zagrała z prawdziwymi gwiazdami (Rapacki, Junosza-Stępowski, Leszczyński, Jaracz). Z sukcesem wcieliła się w rolę „dobrej córki i kochającej ojczyznę dziewczyny”, która „uderza w dźwięczne struny harfy ojczystej”. Podobno z jej oczu płynęła „tęskna zaduma”, tak „jak z nokturnów Chopina”. Aktorka prezentowała typ polskiej, swojskiej

dziewczyny, nie miała w sobie nic z groźnego wampa, była idealną kandydatką na żonę i matkę.

Znakomicie ujęła to historyk filmu Grażyna Stachówna:

„»Nasza młoda i dziarska Jadzia Smosarska«. [...] Nasza Jadzia właśnie! Ona odgrywała »naszość«. Wiadomo było, że jest pozytywna, życzliwa światu i ludziom, i że ten mężczyzna, który się w niej zakocha, jak się z nią ożeni, będzie miał szanse na stały związek, spokojne życie i bezpieczeństwo. Ona to zapewniała. Było w niej niezwykle ciepło, kobiece ciepło, które emanowało z niej z ekranu do publiczności; odbierały to zarówno kobiety, jak i mężczyźni”⁷.

Inna sprawa, że bohaterki Smosarskiej były postaciami raczej asekualnymi. Ale przecież panienki ze szlacheckich dworów nie mogły być demonami seksu. Każda z nich była potencjalną kandydatką na Matkę Polkę, wobec czego musiały „być bardzo kobiece, bardzo czule, bardzo delikatne” i nie stanowić zagrożenia dla mężczyzn.

Wytwórnia Hertza miała w przyszłości jeszcze nieraz wykorzystywać Smosarską w podobnym charakterze. Kilka lat później zagrała tytułowe role w *Iwonce* i *Trędownatej* oraz wcieliła się w postać Anki Kurowskiej w *Ziemi obiecanej*. A tymczasem Hertz szykował już dla panny Jadwigi kolejną metamorfozę; ten człowiek potrafił kreować gwiazdy.

Dziewczyna z przedmieścia

Początkowo Smosarska traktowała karierę filmową wyłącznie jako źródło dodatkowych dochodów. Praca w filmie była ponadto o wiele lżejsza niż w teatrze. „Aktor kinematograficzny - zauważył Antoni Fertner - jest płatny 10 do 20 razy lepiej niż aktor na scenie, a w dodatku nie potrzebuje tyle pracować, bo odpada tu całkowicie nauka tekstu”⁸.

Triumfom filmowym Smosarskiej nie towarzyszyły wówczas sukcesy teatralne. Narzekano, że „grała tak, jakby recytowała lekcje w szkole dramatycznej”, a jej największym walorem była mimika. Rzeczywiście było coś na rzeczy, ponieważ panna

Jadwiga miała problemy z dykcją, ale pracowała nad sobą i niebawem miało to dać znakomite efekty.

W tym czasie wytwórnia Hertza znalazła dla niej nowy typ bohaterki. Uznano, że widzowie zaakceptują ją jako ofiarę męskich namiętności, naiwną dziewczynę zagubioną w okrutnym świecie.



Jadwiga Smosarska w Niewolnicy miłości

W kilku kolejnych filmach wcieliła się w postacie dziewczyn z przedmieścia, różne Franie, Kазie czy Bronie o złotych sercach. Fabuła tych obrazów nie należała do skomplikowanych, scenariusze były do bólu schematyczne, ale filmy odnosiły komercyjne sukcesy. Krytycy mieli jednak oczywiście odmienną opinię.



Smosarska w filmie Tajemnica przystanku tramwajowego

„Znów minął rok - pisała ironicznie Stefania Heymanowa – I p. Smosarska znowu jako »dziewczyna z przedmieścia« została uwiedziona i omal nie zginęła samobójczą śmiercią. Tym razem jednak kamienne serce Sfinksa drgnęło i pozwoliło jej żyć, by na przyszły rok znów mogła paść ofiarą uwodziciela, znów szukać ratunku w śmierci. Cóż za dziwny fatalizm ciąży nad p. Smosarską, który każe jej ciągle przeżywać podobne koleje

losu, pozwalając na jedyne urozmaicenie - wybór coraz innej samobójczej śmierci. W *Tajemnicy przystanku tramwajowego* - rzuca się pod tramwaj, w *Niewolnicy miłości* - topi się, w *O czym się nie mówi* - wyskakuje przez okno”⁹.

Tajemnicę przystanku tramwajowego nazwano ironicznie *Halką* z dodatkiem tramwaju, niewiele lepiej było z kolejnymi obrazami. Ale podobne typy bohaterek kreowało wówczas europejskie kino, a niemiecką gwiazdę Kristinę Söderbaum nazywano nawet „topielicą narodową”. Według bowiem niepisanej konwencji ostatnie kadry filmów z jej udziałem ukazywały aktorkę „dryfującą w wodach Lety - niezależnie od tego, czy przedtem ją zgwałcono, uwiedziono czy porzucono”.

Smosarska zawdzięczała popularność talentom Hertza, który znakomicie odczytywał potrzeby widzów. Panna Jadwiga doskonale zdawała sobie z tego sprawę i zapewne dlatego odrzuciła propozycję kontraktu w Niemczech. Wiedziała, że jej kariera filmowa związana jest z polskim kinem, poza tym cały czas marzyła o wielkiej karierze scenicznej. A to mogła osiągnąć wyłącznie w Polsce.

Autokreacja

Mimo że Smosarskiej ciągle proponowano role samobójczyń z przedmieścia, brała udział w kolejnych takich produkcjach. Wprawdzie krytycy uważali, że prezentuje ona „jarmarcznie karmelkowy” urok, ale dla publiczności uosabiała typ uczciwej polskiej dziewczyny.

„Smosarska wypowiada naszą polską duszę - pisał Zdzisław Wojtowicz - w jej spojrzeniu zaklęty jest szept pól rodzinnych, sentyment polskiej uczuciowości, garść wielkich wspomnień, wielkich triumfów i wielkich tragedii”¹⁰.

Aktorki nie mogło oczywiście zabraknąć w najkosztowniejszej produkcji Sfinksa, ekranizacji powieści Juliusza Germana *Iwonka*. Grała tam tytułową rolę, film zresztą uchodził „jak na polskie warunki za bezkonkurencyjny”. Publiczność dopisywała, a widzom nie przeszkadzała schematyczność

fabuły i postaci: Smosarska, uboga sierota po poecie utracjuszu, napastujący ją demoniczny szpieg bolszewicki (Józef Węgrzyn) i Mieczysław Frenkiel jako wzorcowy kresowy szlachcic. Jego „dwóch synów jak dąbczaki” zginęło na wojnie 1920 roku, oczywiście w słynnym pułku ułanów jazłowieckich, a żona „umarła ze zgrzyoty”. Aby sukces był pełny, zadbane również o szczęśliwe zakończenie. Smosarska po wielu problemach trafia do pułku kawalerii, gdzie służył jej ukochany, a wojskowy kapelan udziela im ślubu.

Będąc już gwiazdą pierwszej wielkości, panna Jadwiga skrzętnie dbała o swój wizerunek publiczny. Zaangażowała sekretarkę, która miała odpowiadać na listy wielbicieli, bez problemów również wysyłała fotografie z autografem. Niechętnie zaś udzielała wywiadów, osobiście dobierając rozmówców. W efekcie czytelnicy otrzymywali starannie wyreżyserowaną wersję życia gwiazdy, czyli dokładnie to, czego oczekiwali.

„[...] nie przypominam sobie - mówiła do dziennikarza »Filmu« - aby mnie kiedykolwiek jak moje rówieśniczki nęciło specjalnie życie zakulisowe - kochałam teatr jako świątynię, w której rozgrywają się czarowne misteria. [...] Porywała mnie nie chęć sławy, lecz radość tworzenia. Zrozumiałam, że sztuka aktorska jest moim przeznaczeniem. [...] Wkrótce życzliwi mi doradcy uświadomili mnie, że jestem jakby stworzona do filmu. Uwierzyłam im - i oto jestem, czem jestem”¹¹.

Nie mogło oczywiście zabraknąć pytań o życie osobiste, o prywatne upodobania aktorki. Gwiazda ponownie nie zawiodła: „Uśmiechnęła się, a czarowne dołeczki wykwitły na zarumienionych policzkach.

- Nade wszystko na świecie lubię dzieci - odparła - dzieci to najmilsze moje towarzystwo i największa uciecha. Zdarza mi się nieraz porzucać najpilniejsze sprawy, aby poigrać z takim rozkosznym, umorusanym bobasem. To śmieszne, prawda?

- Nie pani! To świadczy, że ma pani dobre i tkliwe serduszko - rzekłem poważnie, całując na pożegnanie drobną, toczoną rączkę uroczej artystki”¹².

Przypomina to nieco wypowiedzi obecnych kandydatek w

konkursach piękności, które zawsze kochają dzieci i modlą się o pokój na świecie.

Inna sprawa, że o życiu prywatnym Jadwigi Smosarskiej niewiele wiadomo, a strzępy informacji potwierdzają jej słowa.

Była domatorką, bardzo rzadko odwiedzała kawiarnie i restauracje, praktycznie nie uczestniczyła w życiu towarzyskim stolicy. W zamian woląa urządzać przyjęcia dla małych statystów, którzy z nią występowali. Wiele czasu poświęcała na lekturę, uwielbiała swojego pieska o oryginalnym imieniu Psia-psia.

U szczytu sławy

Aleksander Hertz zmarł w styczniu 1928 roku, od tego czasu Smosarska mogła nieco zmienić swój wizerunek aktorki filmowej.



Smosarska w stroju z Iwonki

Śmierć producenta zbiegła się z rewolucją w filmie po rozpowszechnieniu się filmu dźwiękowego. Można przypuszczać, że tak doświadczony biznesmen zapewne bez problemu dałby sobie radę w nowych warunkach i zapewne lepiej pokierowałby karierą Smosarskiej niż jego następcy.

„Film Smosarską zaszufładkował - uważał Jan Kreczmar. -Grała same szlachetne, święte i słodkie bohaterki wiecznie pokrzywdzone i wykorzystywane, w sumie musiało się to źle odbić na jej artystycznym rozwoju. Była mało seksowna, a bardziej niebiańska. Może dlatego nigdy nie stała się gwiazdą międzynarodową jak choćby Pola Negri, a do końca została ideałem szlachetnej Polki”¹³.

Wprowadzenie dźwięku nie zahamowało kariery Smosarskiej, aktorka zdążyła już bowiem pokonać problemy związane z dykcją. Wprawdzie nigdy nie osiągnęła ideału, ale jej umiejętności na potrzeby kina były wystarczające. Grając regularnie na scenach teatralnych, miała czas na podwyższenie kwalifikacji, chociaż (całkiem słusznie) przed kamerą unikała popisów wokalnych. Podczas całej swojej kariery zaledwie raz zaśpiewała na ekranie (w *Jadzi*), nawet Loda Halama miała w tej dziedzinie większy dorobek. Ale Smosarska doskonale wiedziała, że inne jej walory w zupełności zrekompensują te braki.

Jadwiga wciąż udzielała się w patriotycznych produkcjach, w 1930 roku zagrała w częściowo udźwiękowionym filmie *Na Sybir*. Prawdziwym triumfem okazała się jednak rola Joanny Grudzińskiej w *Księżnej Łowickiej*; był to pierwszy polski film kostiumowy z pełnym dźwiękiem. Ponownie towarzyszyła uznanym sławom teatralnym, w rolę wielkiego księcia Konstantego wcielił się bowiem Stefan Jaracz, a nieszczęsnego majora Waleriana Łukasińskiego zagrał Józef Węgrzyn.

Film miał niewiele wspólnego z prawdą historyczną, a recenzenci zwracali uwagę na niechlujną scenografię i zwykłe niedopatrzenia (w pewnym momencie w tle pojawiała się sylwetka hotelu Bristol!). Nie oszczędzono również aktorów.



Jako Stefcia Rudecka

„Na tem banalizowaniu źle wychodzą talenty aktorskie -twierdziła Stefania Zahorska na łamach »Wiadomości Literackich«. - Nie mają miejsca dla rozwinięcia inwencji i intuicji psychologicznej, degenerują się w schematach. Taki charakter aktorsko zdegenerowany ma kreacja Węgrzyna i zupełnie nie na poziomie jego scenicznych kreacji stoi rola Jaracza”¹⁴.

Smosarska wysłała jednak obronną ręką, podkreślano, że „czuła się doskonale w tej powodzi banalności”, albowiem „pływała po nich nieruchoma”, zachowując „niezmienny uśmiezek na buzi”.

Film wyświetlano w zachodniej Europie, pokazywano go również w USA. Jadwigą zainteresowali się producenci z Hollywood, doszło nawet do rozmów na temat współpracy. Smosarskiej proponowano kontrakt na dwa lata i grę w co najmniej dwóch filmach. Aktorka zgodziła się na udział w tylko jednej produkcji i strony ostatecznie nie doszły do porozumienia.

Zapewne Jadwiga, podobnie jak przed laty, nie chciała wyjeżdżać. Miała już trzydzieści pięć lat, w Ameryce byłaby artystką anonimową, a powrót do kraju po dwóch latach

odebrano by zapewne jako porażkę. Nad Wisłą była przecież największą gwiazdą, niemal dobrem narodowym. A Pola Negri wysoko zawiesiła poprzeczkę na drugiej półkuli i Smosarskiej trudno byłoby dorównać jej osiągnięciom.

Najbliższe lata potwierdziły słuszność decyzji aktorki, następna krajowa superprodukcja przyniosła jej kolejny triumf. Była to *Barbara Radziwiłłówna*, w której Smosarska zagrała tytułową rolę.

Producenci ponownie zignorowali fakty historyczne, filmowa wybranka Zygmunta Augusta poza urodą nie miała wiele wspólnego z prawdziwą Radziwiłłówną. Była cnotliwa i pobożna, ciepła i dobra, prawdziwy ideał władczyni. I oczywiście nie umarła na nowotwór dróg rodnych, tylko otruta przez złą teściową. To była idealna rola dla Smosarskiej, renesansowy odpowiednik Stefcy Rudeckiej z *Trędowatej*.

Aktorka nie mogła zresztą wcielić się w postać kobiety o podejrzanym reputacji, za bardzo bowiem kojarzyła się z moralnością najwyższej próby. I dlatego szefowie Sfinksu odrzucili jej kandydaturę do roli Ewy Pobratyńskiej w ekranizacji *Dziejów grzechu*. Paniątka z dobrego domu schodząca na złą drogę, morderczyni własnego dziecka, która skończyła jako tania prostytutka, tego wielbiciele Smosarskiej nie zaakceptowałyby.

Podejrzany okazał się również inny pomysł producentów, który na szczęście nie wszedł w fazę realizacji.

„Królowa ekranu polskiego, Jadwiga Smosarska - pisano w 1933 roku na łamach »Światowida« - której gwiazda świeci niesłabnącym blaskiem, jest przedmiotem nie tylko podziwu i sympatii najszerzych rzesz miłośników kina, lecz także przedmiotem walki trzech wytwórni filmowych. Mianowicie dwie wytwórnie ofiarowały Smosarskiej główne role w filmach kryminalnych, osnutych na tle pewnego sensacyjnego procesu (na razie nie wolno zdradzić, co to za proces, choć łatwo się domyśleć), trzecia zaś wytwórnia pragnie powierzyć jej rolę adwokatki w filmie osnutym na tle powieści autorki »Sprawy Moniki«. Smosarska jest więc w kłopotach, nie wiedząc, z którą wytwórnią podpisać kontrakt. Podobno skłania się do

pierwszej propozycji, pragnąc stanąć przed sądem przysięgłych i... otrzymać 8 lat więzienia”¹⁵.

Oczywiście chodziło o proces Rity Gorgonowej, niedawno skazanej w atmosferze hysterii za zabójstwo córki konkubenta. Biorąc jednak pod uwagę, że morderczyni była wówczas jedną z najbardziej nienawidzonych osób w kraju, to wcielenie się w jej postać mogło mieć dla Smosarskiej nieobliczalne konsekwencje. Widzowie zapewne nie wybaczyliby jej tej kreacji.

Na szczęście w latach trzydziestych aktorka zagrała w kilku kasowych przebojach. Kolejno pojawiła się w: *Czy Lucyna to dziewczyna?*, *Dwóch Joasiach* i *Jadzi*. Jednocześnie w jej rolach wystąpił nowy element, w pełni zresztą akceptowany przez widzów. Pozostała jak zwykle czysta, uczciwa i niewinna, ale z dodatkiem emancypacji. Jej bohaterki dbały o wykształcenie i karierę, aktywnie kształtując swoje życie. Warto wiedzieć, że określenie „dziarska”, jakim obdarzano wówczas Smosarską, oznaczało w tym czasie właśnie aktywność życiową.

Zdarzało się jednak, że aktorka eksperymentowała z własnym wizerunkiem, w 1933 roku zagrała tytułową rolę w ekranizacji powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza *Prokurator Alicja Horn*. Wcieliła się tam w rolę surowej przedstawicielki palestry, która dąży do skazania ukochanego, co miało zresztą zakończyć się jej życiową klęską. Film okazał się katastrofą finansową, podobnie jak zrealizowany trzy lata później *Sklamalam*.

„Publiczność nie chciała oglądać dobrej aktorki - uważa biografka gwiazdy Małgorzata Hendrykowska - nie chciała oglądać dramatu pogubionej, szantażowanej kobiety. Chciała oglądać swojską i dziarską Jadzię Smosarską, która jest pracowita, dzielna, sprytna, uczuciowa, kocha swoją ojczyznę, a za wybranym mężczyzną pójdzie na koniec świata, nawet na front bolszewicki”¹⁶.

Błędne decyzje nie zaszkodziły jednak popularności Smosarskiej. Inna sprawa, że aktorka czasami wyglądała na zmęczoną ciągłą adoracją i usiłowała wtopić się w tłum.

„Przyjechała do hotelu zmarznięta, sina i blada - pisała reporterka »Kina« w Radomsku. - Znam ją z wielu filmów i

znam z Warszawy, gdzie niejednokrotnie rozmawiałam z nią. A tu, gdy stałam obok niej - po prostu nie mogłam się zdecydować czy to ona, czy nie ona? Wyglądała tak zwyczajnie, po prostu nieładnie. Można by koło niej przejść sto razy i nie zauważyć jej. Ubrana nieodpowiednio, niemalowana gwiazda nie wyglądała na gwiazdę. A wieczorem w swej garderobie, z karminowymi wargami, uśmiechnięte oczy przesłania błękitną powieką o ślicznych długich dwucentymetrowych rzęsach, ma śliczną cerę i wygląda naprawdę na to, czym jest: Smosarska.



Jadwiga Smosarska

Można by wyciągnąć tu morał, że każda o przeciętnej urodzie kobieta może wyglądać uroczo i wabiąco, jeśli nie jest zmarznięta, jeśli umaluje się i ustroi odpowiednio. W życiu codziennym wszyscy są zwykłymi ludźmi”¹⁷.

Dowody miłości widzów bywały czasami kłopotliwe, tym bardziej że wśród wielbicieli trafiali się ludzie niezrównoważeni psychicznie. Podczas gościnnych występów w Wilnie policja przez dwa tygodnie ochraniała aktorkę, która otrzymywała anonimy, w których grożono jej śmiercią. Ale to był wyjątek, wśród tysięcy otrzymywanych listów niemal wszystkie były dowodami najwyższej adoracji. Pewna zachwycona wielbicielka chciała zostać jej pokojówką, aby „miała to szczęście oglądania” gwiazdy codziennie. Zdarzało się, że dziewczęta, chcąc dostać się do Smosarskiej za kulisy teatru, podpisywały listy własną krwią. Oczywiście były też oferty matrymonialne: pewien francuski wielbiciel oferował „pałacyk w Paryżu, willę na Riwierze, rolls royce’a do dyspozycji, a do osobistego użytku Citroena”. Zdarzały się także dowody uznania z odmiennych kręgów kulturowych, mały chłopiec z Chin po rosyjsku prosił o fotografię. Podczas podróży po kraju ludzie wyprzęgali konie z jej powozu, sami ciągnąc pojazd, co fatalnie skończyło się dla pewnego wziętego prawnika z Częstochowy. Po przedstawieniu w tym mieście młodzi ludzie zatrzymali sanie, którymi aktorka wracała do hotelu, tradycyjnie wyprzęgnięto konie, a rolę zwierząt pociągowych przejęli wielbiciele. Szczególnie wykazał się ów prawnik, którego od tej pory nazywano „koniem Smosarskiej”.

Zygmunt Protassewicz

Jedną z największych tajemnic w biografii Smosarskiej jest jej życie intymne. Choć w czasach Drugiej Rzeczypospolitej większość gwiazd zazdrośnie strzegła swojej prywatności, to jednak pewne informacje przedostawały się do opinii publicznej. W przypadku Jadwigi aż do trzydziestego trzeciego

roku jej życia (!) nie można znaleźć śladu nawet najmniejszego flirtu, a tym bardziej poważniejszego związku uczuciowego czy erotycznego.



Jadwiga Smosarska z Michałem Waszyńskim

A przecież była największą gwiazdą polskiego filmu, aktorką uwielbianą przez miliony mężczyzn. Kobieta urodziwą, inteligentną i zamożną. Współcześni mówili o jej miłym charakterze, potwierdzała to nawet z reguły złośliwa wobec innych kobiet Irena Krzywicka. Osobiście знаła Smosarską i zauważyła, że „w przeciwieństwie do granych przez nią idiotycznych ról w filmach, była kobietą pełną prostoty i wdzięku, przy tym wcale niegłupią”. A to w ustach Krzywickiej duży komplement.

„[...] dzięki wyobrażeniu, jakie o niej powzięłam na podstawie filmów, sądziłam, że i w życiu jest to słodka idiotka, ucieleśniająca marzenia kucharek. Tymczasem, kiedy ją poznałam, bardzo ją polubiłam. Była zabawna, dowcipna i

wcale niegłupia, a przy tym jakaś serdeczna, pełna prostoty”¹⁸.

Dlaczego zatem nie można znaleźć żadnych śladów intymnego związku przez trzydzieści trzy lata życia panny Jadwigi? Wiadomo tylko że w czasach studiów „zakochała się na zabój” w Juliuszu Osterwie, ale uczucie pozostało platoniczne. A zatem zahamowania, nieznaną nieszczęśliwą młodzieńcza miłość czy też inne względy?

Pierwszy (i zarazem ostatni) mężczyzna w życiu Smosarskiej pojawił się w 1931 roku. Był nim zamożny inżynier budownictwa Zygmunt Protassewicz. Pochodził z Wilna, był od niej o rok młodszy, odznaczył się jako kawalerzysta podczas wojny polsko-bolszewickiej (dostał order *Virtuti Militari*). Uważano go za doskonałego fachowca, w chwili poznania Smosarskiej kierował budową pensjonatu *Patria* w Krynicy. Jego właściciel, Jan Kiepura, nie miał zwyczaju oszczędzać na inwestycjach i zawsze zatrudniał najlepszych specjalistów. Płacił również najwyższe stawki.

Smosarska przyjechała do Krynicy na gościnne występy, a Kiepura wziął na siebie rolę swata. Dla grupy znajomych zamówił stół w restauracji, a po przedstawieniu przyjechał tam z Jadwigą.

„Okazało się, że znali się dobrze, mówili sobie po imieniu - wspominał po latach Protassewicz. - Kiedy po małym zamieszaniu usiedliśmy za stołem, Smosarska, pokazując mnie paluszkami, zapytała zalotnie: - »A kto jest ten pan?«. Kiepura, przepaszając, że »zapomniał« mnie przedstawić, powiedział, że to słynny inżynier, który właśnie buduje jego »Patrię«. »A ja też mam plac przy ulicy Narutowicza w Warszawie i chcę się budować - usłyszałem. - Może podejmie się pan tego?«. Oczywiście zgodziłem się i tak to się zaczęło”¹⁹.

Smosarska przejęła inicjatywę i jak na osobę bez doświadczenia w sprawach damsko-męskich znakomicie rozegrała swoją partię. Z jednej strony kokietowała Protassewicza, a z drugiej nie zapominała o tak przyziemnych sprawach, jak budowa swojego domu.

„Proszę mi wierzyć - tłumaczył Protassewicz - że to ona mi się oświadczyła. Byłem trochę onieśmielony, choć wkraczałem już

w wiek, kiedy czas myśleć o żeniactwie. Powiedziała, że dużo dobrego o mnie słyszała, ceni moje zalety. I choć zna wielu przystojnych i wartościowych mężczyzn, zdecydowała się wyjść za mnie. No, powiem ogólnie, że było to dla mnie niemałe przeżycie”²⁰.

Cztery lata później na łamach miesięcznika „Kino” pojawiło się zdjęcie Jadwigi i Zygmunta jeżdżących na łyżwach na lodowisku w Krynicy. Fotografii umieszczono w rubryce „Amor i gwiazdy”, zaopatrując podpisem, że Smosarskiej towarzyszy „jej narzeczony Zygmunt K. z Łodzi”. Aktorka protestowała, że nie „K.”, tylko „P.” i nie z Łodzi, ale z Warszawy, dodając, że o ślubie przede wszystkim zawiadomi „Kino”. I słowa rzeczywiście dotrzywała, tylko że już po fakcie.

Pewne informacje o planowanym małżeństwie docierały jednak już wcześniej do opinii publicznej. Dwa lata po poznaniu Zygmunta, po zakończeniu zdjęć do *Prokurator Alicji Horn*, dziennikarz przeprowadzający wywiad z gwiazdą pozwolił sobie na niedyskrecję natury osobistej. Warto przytoczyć dłuższy fragment jego relacji, aby pokazać, w jaki sposób puszczano wówczas w obieg kontrolowaną plotkę i jak wiele zmieniło się od tych czasów:

„A teraz, skoro już wywiad skończony, powiem Wam jeszcze jedno, Czytelnicy. Ale na ucho i w największej dyskrekcji. Żeby się, broń Boże, pani Smosarska nie dowiedziała! Oto udało mi się wypadkiem [przypadkiem - S.K.] dowiedzieć, że w życiu naszej najpiękniejszej gwiazdy ekranu zdarzyło się teraz coś bardzo ważnego. Coś oszałamiającego... Jak w bajce... Coś, ale o tem naprawdę pisać mi nie wolno. Dałem jej słowo, że będzie to tajemnica - do czasu... tylko jedno Wam powiem, że wobec tego faktu nasza gwiazda zachowała się w sposób przynoszący jej zaszczyt. Stwierdzając raz jeszcze, że jej skromność i prostota mogą się równać tylko z jej urodą i talentem... Bo naprawdę... Wiercie mi, że olbrzymia większość kobiet nowinę taką rozgłosiłaby od razu przed całym światem... A pani Smosarska prosi o milczenie”²¹.

Jakie to odległe od ekshibicjonizmu dzisiejszych celebrytów spowiadających się na łamach tabloidów. To była naprawdę

elegancka epoka.

Jadwiga i Zygmunt pobrali się 26 lutego 1935 roku w nieistniejącym już kościele Kanoniczek przy placu Teatralnym w Warszawie. Na czas uroczystości świątynię zamknięto dla wiernych, a w ceremonii poza małżonkami brali udział tylko świadkowie.

Jeszcze przed ślubem ruszyła budowa willi przy ulicy Narutowicza. Duży udział w projektowaniu budynku miała Jadwiga, można jednak odnieść wrażenie, że jej upodobania architektoniczne nie były najwyższej próby. Rozległy (czternaście pokoi) eklektyczny budynek zachował się bowiem do dnia dzisiejszego i wzbudza raczej mieszane uczucia estetyczne. Obecnie mieści się w nim Państwowe Przedszkole nr 28 (Narutowicza 15).

Legendy krążyły o wyposażeniu willi, a podsycali je nieliczni szczęśliwcy, którym udało się widzieć wewnątrz.



*Jadwiga Smosarska, Marta Eggerth
i Jan Kiepura w Krynicy*

W Warszawie mówiono bowiem, że „łatwiej jest wielbładowi przejść przez ucho igielne niż dziennikarzowi przez drzwi wiodące do mieszkania Jadwigi Smosarskiej”. Nawet na spotkania z dziennikarzami aktorka przeznaczyła specjalny pokój, dlatego znacznie ciekawsze są relacje jej znajomych. A ci opowiadali „o rozsuwanych ścianach, pozwalających dowolnie

zmieniać wielkość pomieszczeń, dębowych boazeriach, belkach wpuszczanych w sufit, niezliczonych szafach ściennych”²².

Inna sprawa, że Smosarska i Protassewicz mogli sobie pozwolić na podobne ekstrawagancje. Oboje doskonale zarabiali, Jadwiga za role w filmach dostawała wysokie honoraria, nie do pogardzenia były również apanaże teatralne. Zarabiała na gościnnych występach w kraju, a do tego reklamowała luksusowe towary, jak na przykład futra ze stołecznej pracowni Sznajdrowicza przy ulicy Hożej. Jak przystało jednak na heroinę patriotycznych filmów, znalazła również czas na reklamę Polskiej Loterii Państwowej.



Zygmunt Protassewicz

Popularność Jadwigi przekładała się też na handlowy sukces używanych przez nią towarów. Gdy na planie *Jadzi* pokazała się w kapeluszu nowego kształtu, stołeczne sklepy niezwłocznie wprowadziły podobne modele do sprzedaży. I handlowcy nie mogli narzekać na brak zamówień.

Na scenie teatralnej

W cieniu filmowych sukcesów rozwijała się sceniczna kariera Smosarskiej. Początkowo związana była z teatrem Rozmaitości, później występowała na scenach Polskiego, Nowego, Małego, Narodowego oraz w Teatrze Letnim. Nie unikała prowincjonalnych placówek, z gościnnymi występami pojawiała się niemal we wszystkich ważniejszych miastach w Polsce. Na ogół zbierała pozytywne recenzje, chociaż nie wszystkie kreacje uznawano za udane. Czasami recenzenci wyrażali zdumienie, że powszechnie uwielbiana gwiazda ekranu przyciąga tak mało widzów.

„[...] nasza biedna »trędowata« nie ma szczęścia do repertuaru - dziwił się Antoni Słonimski po premierze *Kostiumu Arlekina*. - Jedna z najdziwniejszych rzeczy - to pustki na sztuce p. Rybickiego. Jak to? Występuje żywa, prawdziwa Smosarska -rusza się i mówi to bóstwo Warszawy, i nikt nie chce się jej przyjrzeć z bliska? Przecież na filmach ze Smosarską ludzie biją się laskami po melonikach, żeby się dorwać do kasy ! Przecież na zdrowy rozum teatr powinien być wyprzedany na rok z góry. Życie jest wielką tajemnicą, jak mówi p. Rybicki”²³.

Więcej kontrowersji wzbudzały aktorskie umiejętności pani Jadwigi. Obok pozytywnych relacji zdarzały się również recenzje o bardzo umiarkowanej temperaturze. Czasami jednak były one skutkiem obsadzania aktorki w niewłaściwych rolach. Słonimski uznał, że to co sprawdziło się na ekranie (*Czy Lucyna to dziewczyna?*), niekoniecznie musi przynieść sukces w teatrze.

„Obsadzenie Smosarskiej w roli Violi było jednym z typowych nonsensów naszych teatrów państwowych. Smosarska ma za dużo kobiecości, aby mogła drażnić urokiem efeba, aby mogła usprawiedliwić całą dość wyrafinowaną grę uczuć skrytą w tej renesansowej bajce. Smosarska była bardzo miłą i pełną wdzięku panią przebraną za pazia, ale wcale nie o to

chodziło. »Wieczór Trzech Króli« pozbawiony subtelnej treści erotycznej i wyprany z humoru stał się wieczorem nudy²⁴.

Recenzenci nie potrafili oddzielić Smosarskiej aktorki filmowej od Smosarskiej aktorki dramatycznej. Ciągłe wypominano jej role „Iwonek” czy „Trędownych”, automatycznie porównując oba zakresy jej aktywności zawodowej. A przecież były to światy rządzące się zupełnie innymi prawami.

Podobno miało nawet dojść do tego, że taki fachowiec jak Arnold Szyfman wahał się przed powierzeniem jej roli Nathalie w *Maskaradzie* Jarosława Iwaszkiewicza. Miał rzekomo obawiać się, że Smosarska „nie potrafi mówić scenicznie”, bo przyzwyczajona jest do grania w filmie.

Wydaje się jednak, że autorce tej opowieści, Ninie Andrycz, po latach nie dopisywała pamięć. Szyfman przecież doskonale znał możliwości Smosarskiej, grała bowiem u niego już kilkanaście lat wcześniej, kiedy jeszcze Andrycz jako mała dziewczynka przebywała w sowieckim Kijowie i nie wiedziała nawet, że istnieje ktoś taki jak Smosarska.

Nathalie była ostatnią rolą teatralną Jadwigi przed wybuchem wojny, inscenizacja odniosła wielki sukces u publiczności, ale opinie krytyków były podzielone. Szczerze zachwycał się kreacją koleżanki Jan Kreczmar:

„Smosarska zademonstrowała prawdziwe mistrzostwo w scenie z Carem (ze mną), która zasłynęła już z tego, że Nathalie mówi w niej tylko kilkanaście razy: »Wasza Cesarska Mość«”. Na wszystkie kwestie Mikołaja autor kazał jej odpowiadać jedynie tymi trzema słowami. Był to śmiały i niezwykły chwyt dramaturgiczny, dający aktorce szerokie możliwości interpretacyjne, ale jednocześnie stawiający przed nią niemałe trudności. Pani Jadwiga pokonała je w sposób zachwycający. Było to proste, a jednocześnie bogate w barwy. Każde trzy słowa wypowiedane były z wewnętrznej potrzeby, ale za każdym razem - z innej. Ta scena Smosarskiej pozostanie chyba na długo w naszej tradycji teatralnej, a pomysł Iwaszkiewicza - w historii polskiej dramaturgii²⁵.

Do wybuchu wojny Jadwiga Smosarska zagrała w ponad

czterdziestu inscenizacjach teatralnych i wystąpiła w dwudziestu sześciu filmach. Obie liczby zapewne byłyby wyższe, gdyby nie to, że w ostatnich latach Drugiej Rzeczypospolitej miała problemy ze zdrowiem, co ograniczyło jej aktywność zawodową. Zrezygnowała z udziału w realizacji *Serca matki* Michała Waszyńskiego, ostatni raz przed kamerą stanęła w 1937 roku na planie *Ułana księcia Józefa*. Rządziej również pojawiała się w teatrze, ale latem 1939 roku zapowiedziano jej udział w dwóch nowych filmach (*Życie na opak* i *Niepotrzebne serce*). Plany te pokrzyżował wybuch wojny.

Emigracja

Smosarska z Protassewiczem stanowili zgodne i udane małżeństwo, a Zygmunt zaakceptował rolę małżonka gwiazdy. Tym bardziej że jego kariera zawodowa również rozwijała się pomyślnie, chociaż czasami zdarzały się problemy. Należał do nich remont willi zajmowanej przez marszałka Rydza-Śmigłego przy ulicy Klonowej w Warszawie. Zlecenie to kosztowało Protassewicza dużo zdrowia, ponieważ miał na co dzień do czynienia z Martą Thomas-Zaleską. Partnerka życiowa marszałka uchodziła za osobę o wyjątkowo trudnym charakterze, co wielokrotnie odczuł Protassewicz. Złośliwie doszukiwała się rozmaitych uchybień w pracy jego ekip remontowych i wydzwaniała do inżyniera, żądając usunięcia wymagowanych usterek.

Protassewiczowie (Smosarska przyjęła nazwisko męża, ale go nie używała) z reguły lato spędzali za granicą, szczególnie upodabali sobie wybrzeże chorwackie i Dubrownik. Często przebywali również w rodzinnych stronach Zygmunta na Litwie, gdzie ich ulubionym miejscem były Rockiszki w powiecie oszmiańskim. Protassewicz przyjaźnił się z mecenasem Maciejem Jamonttem, właścicielem tamtejszego majątku, który często zapraszał do siebie małżonków. Podczas jednej z wizyt odwiedzili pobliskie Gieranony, w których przed

wiekami mieszkała Barbara Radziwiłłówna. Smosarska przygotowywała się wówczas do filmu o jej losach i chciała zobaczyć ruiny zamku, w którym żyła jej bohaterka. W Rockiskach spędzili również ostatnie przed wojną święta Bożego Narodzenia.

Hitlerowska agresja zastała Protassewiczów na wsi, błyskawicznie wrócili do Warszawy, zabrali trochę rzeczy osobistych i samochodem pojechali do matki Zygmunta, do Wilna. Warszawa była już po pierwszych bombardowaniach i Jadwiga chciała uciec od wojennego koszmaru.

„Ona była w sumie bardzo wrażliwą i delikatną osobą - opowiadała Danuta Dąbrowska-Przybylska, córka przyjaciół Smosarskiej - chociaż stwarzała pozory silnej i energicznej. Niemniej w środku była krucha i delikatna. Nie wyobrażała sobie przeżycia wojny tutaj. Dlatego wyjechali”²⁶.

Na Wileńszczyźnie nie pozostali długo, przez Litwę, Łotwę, Szwecję i Norwegię udali się do Stanów Zjednoczonych. Osiedli w Nowym Jorku, gdzie mieli spędzić następne jedenaście lat. Początkowo żyli za pożyczone pieniądze, ale Zygmunt znalazł pracę w swoim zawodzie. Zaczynał jako zwykły murarz, inna sprawa, że wówczas nie znał w ogóle języka angielskiego. Szybko jednak doceniono jego umiejętności, przenosząc go na stanowisko inżynierskie. To umożliwiło im stabilizację materialną, a Smosarska mogła zaangażować się w akcję pomocy polskim artystom na emigracji. Podczas spotkań polonijnych recytowała wiersze, wygłaszała prelekcje przed pokazami filmowymi, była współorganizatorką Komitetu Pomocy Polskim Aktorom na Wygnaniu. Nie udało się jej natomiast zorganizować objazdowego Teatru Jadwigi Smosarskiej, porażką zakończyła się również próba zaangażowania się w Hollywood. Podobno zadecydował fatalny akcent aktorki. Miała zresztą kłopoty zdrowotne, do stałych problemów z anemią (z czasem zdiagnozowano u niej agranulocytozę) doszły kłopoty z tarczycą i drogami oddechowymi. To spowodowało, że na scenę wróciła dopiero wiosną 1944 roku. Zagrała w *Pierwszej lepszej* Fredry w Polskim Teatrze Artystów i odniosła wielki sukces.



Jadwiga Smosarska

„Smosarska po dłuższej chorobie - pisał z entuzjazmem Jan Lechoń - swoich czy cudzych kaprysach, jednym słowem, całej Odysei, która jej nie pozwalała dotąd w tym teatrze wystąpić, zagrała trudną charakterystyczną rolę wierszem i odniosła prawdziwy tryumf, tak była zabawna, wesoła, lekka, żywa, mówiła tak pięknie. Przyzwyczajona w Polsce do grania różnych kinowych Iwonek i popsuta sukcesami w tych rolach,

długo nasza droga Jadzia Smosarska była śpiącą królewną naszej sceny [...].

Nigdy w Polsce nie widziałem jej poruszającej się tak żwawo, tak rozbawionej, tak dosadnej, nigdy bym nie przypuścił, że może zagrać tak świetnie rolę charakterystyczną, jak to uczyniła w *Pierwszej lepszej*. Ucharakteryzować się na komicznego babusa, być śmieszna, nie tracąc ani na chwilę wdzięku, to się tylko największym artystkom, jak Honorata Leszczyńska i Ćwiklińska, udawało²⁷.

Po raz ostatni pojawiła się na scenie cztery lata po wojnie. Razem z Henrykiem Rozmarynowskim ruszyła w objazd środowisk polonijnych z kameralną sztuką *Świt, noc i dzień* Daria Niccodemiego. Zdarzało się jeszcze, że recytowała poezję na imprezach charytatywnych, wygłaszała również prelekcje. Nigdy jednak nie wcieliła się już w żadną rolę sceniczną, nie zagrała też więcej w filmie. Jej kariera trwała łącznie dwadzieścia siedem lat.

Powrót

W 1948 roku Jadwiga oficjalnie przekazała swoją warszawską willę „na potrzeby instytucji społeczno-opiekuńczych”. Dom był zdewastowany, podczas powstania umieszczono w nim szpital połowy, a później stacjonowali w nim Kałmucy z oddziałów RONA. Remont wymagał dużych nakładów, a Smosarska nie planowała wówczas powrotu do Polski. Ostatecznie w willi urządzono przedszkole i jest tam do dnia dzisiejszego.

W 1959 roku Protassewiczowie przeprowadzili się do wybudowanego przez Zygmunta małego domku na przedmieściach Nowego Jorku. Smosarska całkowicie poświęciła się mężowi, a w jej listach do przyjaciół dominował ton kobiety pogodzonej z życiem na amerykańskiej prowincji. Tęskniła jednak za Polską, tym bardziej że miała w pamięci powitanie, jakie zgotowano jej na Okęciu, gdy w 1958 roku po raz pierwszy odwiedziła rodzinny kraj:

„Tłum sforsował kordon stewardes i pocałował przez lotnisko w stronę lądującego samolotu. Pierwsza biegła Loda Halama. Za nią szybkim krokiem nadążały: Eichlerówna, Leszczyńska, Broniszówna, Gorczyńska, Romanówna, Mieczysław Fogg wiódł chyżo Mieczysławę Ćwiklińską. Kwiaty wędły w czerwcowym ostrym słońcu, pasażerowie wychodzili niemrawo, zaskoczeni falującym morzem głów. Zniecierpliwieni zaczęliśmy skandować: »Ja-dzia! Ja-dzia! Ja-dzia!«. [...]

Zatrzymała się niepewnie na pomoście. Szczupła, w szarym kostiumie, granatowym berecie. Twarz przesłaniały duże, ciemne okulary. Ktoś cisnął do góry wiązanek różowych groszków. Wymknęła jej się z rąk. Kiedy przechodziła obok nas, młodych, obcych, nieznanych, wydzierana z ramion w ramiona przez przyjaciół, dojrzelśmy wymkniętą spod brązowych szkielec i szybko startą łzę.

Tak w roku 1958 Warszawa witała po dziewiętnastu latach rozstania Jadwigę Smosarską²⁸.

Od tej chwili przyjeżdżała do Polski niemal co roku. A gdy w 1968 roku wygrała telewizyjny plebiscyt na najpopularniejszą aktorkę okresu międzywojennego, zdecydowała się na powrót. W 1970 roku Protassewiczowie wykupili mieszkanie w „dewizowym” wieżowcu przy ulicy Dworkowej, ale niezadowoleni z prac wykończeniowych (dom wznosiły oczywiście socjalistyczne ekipy budowlane) postanowili osobiście dopilnować remontu. Po przyjeździe do kraju zamieszkali u przyjaciół w Radości. Ale Jadwiga Smosarska nigdy nie wprowadziła się do nowego mieszkania. Jej organizm osłabiony wieloletnią walką z agra-nulocytozą nie obronił się przed zwykłą anginą.

Zmarła 1 listopada 1971 roku w Warszawie i cztery dni później została pochowana na Starych Powązkach. Zygmunt Protassewicz przeżył ją o dwadzieścia lat, oboje spoczywają w jednym grobie w Alei Zasłużonych.

„[...] była niezwykle sumienna w pracy - pisał Jan Kreczmar. - I pozostawała zawsze poza typowymi dla środowiska aktorskiego sporami i zawiściami. Nie wiem, jak było poza

teatrem, bo w filmie nigdy z nią nie grałem. Czy była piękna? Według ówczesnych kryteriów - tak. Choć jednocześnie była mało seksowna, a bardziej »niebiańska«. Może dlatego nigdy nie stała się gwiazdą międzynarodową, jak choćby Pola Negri, a do końca została ideałem szlachetnej Polki. Można oczywiście dyskutować, czy był to wielki talent, czy nie, ale jedno jest niezaprzeczalne - bez Smosarskiej nie można sobie wyobrazić polskiego kina w latach międzywojennych. Nawet Elżbieta Barszczewska swoimi sukcesami nie zaćmiła jej sławy i nie wyparła jej z filmu”²⁹.

Rozdział 7

PIĘKNA TOLA

Teodora Oleksy

Gwiazdy ekranu okresu międzywojennego wywodziły się najczęściej ze sceny dramatycznej lub z zespołów kabaretowych. Zupełnie inaczej potoczyła się kariera Toli Mankiewiczówny, która w rewii i filmie pojawiła się prosto ze sceny operowej i chyba jako jedyna gwiazda miała profesjonalne przygotowanie muzyczne.

Teodora Oleksy (lub Oleksa) od dzieciństwa marzyła o karierze śpiewaczki operowej. Po maturze studiowała w klasie fortepianu w Konserwatorium Warszawskim, jednocześnie pobierając prywatne lekcje śpiewu i gry scenicznej. Zadebiutowała we wrześniu 1921 roku w Krakowie rolą Broni w *Hrabinie* Stanisława Moniuszki, miała wówczas dwadzieścia jeden lat. Następnie wystąpiła na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie w roli Aliny w *Goplanie* Władysława Żeleńskiego. Jej liryczny sopran (plus zapewne miła aparycja) przypadły do gustu dyrektorowi teatru Emilowi Młynarskiemu, który w kolejnych sezonach obsadzał ją w *Carmen*, *Jasiu i Małgosi* oraz *Fauście*. Mankiewiczówna zdawała sobie jednak sprawę z własnych niedostatków, dlatego wyjechała kontynuować naukę śpiewu w Mediolanie. Nie zaniedbywała również pracy nad warsztatem aktorskim i w Polsce uczyła się u Janiny Korolewicz-Waydowej i Zofii Kryńskiej. Jej przeznaczeniem okazała się jednak operetka, chociaż do debiutu doszło przypadkowo.

„Występowałam wtedy gościnnie w operze w Poznaniu

-wspominała. - I nagle zamknęli teatr na czas nieokreślony. Nie mogąc znaleźć engagement w innym teatrze operowym - zaczęłam występować w operetce. Dla moich górnołotnych wtedy aspiracji artystycznych był to prawdziwy cios. Dziś wcale tego nie żałuję, raczej jestem zadowolona z takiego obrotu sprawy”¹.

Warunki fizyczne idealnie predestynowały ją do sceny lekkiej muzy: była piękna i zgrabna, o dużych możliwościach wokalnych. Już samym pojawieniem się na scenie przykuwała uwagę widzów, ze szczególnym uwzględnieniem mężczyzn. Zrozumiała, co jest jej przeznaczeniem, i szybko stała się gwiazdą.

„[...] królową wieczoru była Tola Mankiewiczówna - pisał jeden z recenzentów po jej występie w *Czarze walca* Straussa. -To była prawdziwa rewelacja pod względem kunsztu aktorskiego i śpiewaczego równocześnie. Huragan oklasków rozentuzjasmowanej widowni świadczył o tym wymownie. Mankiewiczówna jest od wczorajszej premiery niezwykłą, niecodzienną sensacją artystyczną Warszawy”².

Zachwył krytyków i publiczności był w pełni uzasadniony, „tłumy za nią szalały”.

„Tola to *sui generis* - pisał Tadeusz Kończyc na łamach »Kuriera Warszawskiego« - rewelacja, ujmujący wdzięk, humor, temperament, ładny śpiew i gra z umiarem artystycznym. Jednym słowem rola Franzi znalazła znakomitą odtwórczynię. Zdobyła szturm serca publiczności i musiała wszystkie numery bisować”³.

Na scenie rewii

Takiej okazji nie mógł oczywiście zaprzepaścić Andrzej Włast. Niezwykle urodziwa kobieta z talentem aktorskim i do tego obdarzona operowym głosem to była wymarzona okazja dla pana dyrektora. Z mniej utalentowanych robił już przecież gwiazdy. Zaproponował więc Toli występy na scenie Morskiego Oka, umiejętnie również dobrał dla niej repertuar. Włast był

bowiem zbyt doświadczonym fachowcem, aby nie orientować się, że bez chwytliwego przeboju nawet największy talent nie zdobędzie uznania. Piosenka *Już taka głupia jestem i dobrze mi z tym* z programu *Listek figowy* przyniosła Toli ogromną popularność, artystka przyznawała, że „cała Warszawa nuciła tę piosenkę latami. Nie mogłam wprost oderwać się od niej”.

To nie wszystko, w finale rewii zaśpiewała razem z Aleksandrem Żabczyńskim *Ty, miłość i wiosna*. To wystarczyło, aby z dnia na dzień stała się gwiazdą rewii, a *Listek figowy* grany był sto szesnaście razy.

Mankiewiczówna była jednak postacią z nieco innej bajki niż pozostałe gwiazdy kabaretowe. Ordonka uważała, że „była bardzo piękna, ale tą niezemską pięknnością, jaką ma jedna kobieta na milion, a może na więcej”. A Zula Pogorzelska dodawała, że Tola „przykuwała uwagę mężczyzn od pierwszego wejścia na scenę”. Miała nieprawdopodobne powodzenie, otrzymywała wielkie owacje, „ale to wszystko było teatralne, operowe”. Zimińska natomiast twierdziła złośliwie, że „są różni artyści kabaretowi i jest też Mankiewiczówna”. Przyznawała jednak, że Tola była „poza konkurencją”.

Sukcesy w Morskim Oku zwróciły na nią uwagę filmowców, polska kinematografia cierpiała bowiem na brak gwiazd z dobrym przygotowaniem wokalnym. Na ekranie pojawiali się wprawdzie aktorzy potrafiący wylansować popularny szlagier, ale żaden z nich nie miał profesjonalnego wykształcenia muzycznego. A Tola łączyła w sobie urodę, talent aktorski i niezwykle możliwości wokalne. To stwarzało prawdziwie wybuchową mieszankę i musiało przynieść sukces.

Debiut filmowy

Reżyser Juliusz Gardan należał do grona ambitnych filmowców. Nie chciał robić filmów szybko i tanio, uważał, że kino nie powinno być wyłącznie rozrywką dla mas. O jego debiucie (*Kropka nad i*) pisano, że był to „pierwszy polski eksperyment filmowy”. Nie bał się ryzyka i przystępując do

realizacji komedii muzycznej *10% dla mnie*, postanowił sprawdzić, jak przed kamerą zachowuje się Mankiewiczówna. Wybór byłej śpiewaczki operowej do roli Zosi Grzybkówny okazał się trafny, debiutantka stworzyła przekonującą, humorystyczną kreację. Gardan zadbał o właściwe filmowanie Mankiewiczówny oraz o pokazanie jej możliwości wokalnych. Tola zaśpiewała tango *Czy wierzysz mi* i w duecie z Kazimierzem Krukowskim walca *Albo nikt, albo ty...* Współpracę z Gardanem wspominała bardzo dobrze, uważała, że „umiał zasugerować swoją ideę, wczuwając się jednocześnie w temperament wykonawcy”.



*Koszmarne ujęcie Toli Mankiewiczówny
z Parady rezerwistów*

„Swoim debiutem filmowym sprawiła wszystkim wielką i miłą niespodziankę. - pisał recenzent »Kina«. - Dobra aparycja, brak maniery, doskonały, czysto brzmiący głos przydadzą się Mankiewiczównie w dalszej jej karierze filmowej”⁴.

I chociaż film ostatecznie uznano za nieudany, to mimo wszystko wpłynął pozytywnie na popularność Mankiewiczówny. Wydawało się, że w następnym filmie również wylansuje jakiś szlagier, ale jej kolejna kreacja zaskoczyła wszystkich. Michał Waszyński obsadził ją bowiem w roli dyrygentki w *Paradzie rezerwistów*, a co gorsza, nie przewidział dla niej żadnej piosenki. Na domiar złego „w zbliżeniach oszpecono ją tak, jak tylko nasi operatorzy potrafią”.

Film zaginął i nie można już dzisiaj przekonać się, czy krytycy mieli rację. Ale na zachowanych fotosach Mankiewiczówna w mundurze rzeczywiście prezentuje się koszmarne.

Recenzje były jednak dość pozytywne, a Waszyński nie popełniał dwa razy podobnego błędu. W tym samym roku na ekranach pojawiła się komedia *Co mój mąż robi w nocy*, gdzie wreszcie gwiazda Mankiewiczówny zabłysła pełnym blaskiem. A piosenka *Odrobinę szczęścia w miłości* do dzisiaj nie straciła uroku, co więcej, znają chyba każdy Polak.

Mankiewiczówna uważała grę w filmie za wyjątkowo męczącą, powiedziała kiedyś, że „polskie atelier ze swymi prymitywnymi urządzeniami i amerykańskim tempem pracy - nie zawsze jest łatwym terenem do rzetelnej pracy”. Ale nie zamierzała rezygnować, film gwarantował jej popularność, a nie do pogardzenia były również honoraria.

Tadeusz Raabe

W 1935 roku Mankiewiczówna poślubiła warszawskiego prawnika Tadeusza Raabego. Małżonek miał za sobą artystyczny epizod, tuż po zakończeniu pierwszej wojny światowej był jednym ze współzałożycieli kabaretu literackiego Pod Pikadorem. To właśnie on wraz z Antonim Słonimskim

wpadli na pomysł zorganizowania kawiarni, w której „trzeźwi poeci czytali swoje wiersze przed zupełnie przypadkową publicznością”. Po latach obaj potwierdzali, że decydująca rozmowa odbyła się w tramwaju, a niezgodność relacji dotyczyła wyłącznie numeru linii. Słonimski zapamiętał, że jechali wówczas siódmką, Raabe zaś upierał się, że była to trzynastka. Podobno pomysł utworzenia kawiarni literackiej zapadł gdzieś w okolicach Ogrodu Saskiego.

Raabe uchodził wówczas za jednego z ideologów życia poetyckiego stolicy. Publikował pod pseudonimem Kruk i miał decydujący wpływ na powstającego Pikadora.

„Okna kawiarni były zamalowane wapnem - opisywał swoją pierwszą wizytę w kawiarni literackiej Jarosław Iwaszkiewicz -wewnątrz panował nieład i nieporządek, i dwóch krzykliwych malarzy w szybkim tempie pacykowało świeżo otynkowane ściany. Ze znajomych ujrzałem tylko Serafinowicza [Lechonia -S.K.]. Ten przedstawił mnie małemu czarnemu młodzieńcowi, Tadeuszowi Raabe, który począł mi natychmiast wyklądać swoją ideę stworzenia kawiarni poetów. Mówił dość beładnie [...], a ze wszystkiego widać było, że ma niewielkie pojęcie o tych sprawach. Zrazu nie mogłem zrozumieć, o co chodzi. Wówczas podszedł do mnie bardzo uprzejmy młody człowiek, ozdobiony dużą czarną plamą w kształcie myszki na twarzy i podając mi rękę, powiedział: »Nazywam się Tuwim. Jak miło, że pana poznaję, pan ma przecież takie śliczne imię: Jarosław! Swiatosław! Swiatozar! Jarosław Swietozarowicz! Swietozar Jarosławowicz!«. Inny młody człowiek, w oskubanym fraku, w binoklach, których jedno szkło było zbite do połowy i zwisało bezwładnie, wyszedł z głębi kawiarni i również się przedstawił. Był to Słonimski”⁵.

Pikador odniósł nieprawdopodobny sukces, ale Raabe odsunął się od kolegów poetów. Zapewne uznał, że nie dorównuje im talentem, skoncentrował się więc na karierze zawodowej. Ze znakomitym zresztą skutkiem, niebawem uznawano go za jednego z lepszych prawników stolicy.

Nie wiemy, w jakich okolicznościach poznał Mankiewiczównę ani jak długo trwało ich narzeczeństwo. Ważne jest natomiast,

że stworzyli udaną parę małżeńską, a Tola okazała się największą miłością Tadeusza. Mieszkali przy Filtrowej 63 w Warszawie, a ich dom był częstym celem wizyt dziennikarzy.

„Przechodzimy do salonu - opisywał jedną z nich reporter krakowskiego tygodnika »As«. - Na ścianach wiszą płótna Weissa i Wąsowicza, grafiki Noakowskiego. Dookoła nas mnóstwo książek, papierów, rysunków. Gospodarze oprowadzają mnie po swoim »państwie«, nie omijając żadnego kącika. Oglądam nawet spiżarnię, podziwiając baterie słoików z kompotami. Mijamy piękne pokoje, jeden za drugim. W jednym z pokoiów ustawiły się półki biblioteczne wzdłuż ścian, otoczyły biurko, wspięły się na stojący w kącie zegar, popęzły wzdłuż parapetu okna i nadmiar książek rzuciły wreszcie na okrągły stół pośrodku pokoju. [...] Kiedy opuszczałem to miłe mieszkanie - zmrok kładł się już na puste ulice. Szedłem wśród drzew zielonych, pachnących wiosną - a w uszach dźwięczał mi wciąż jeszcze srebrzysty głosik, w którym tyle brzmiało szczęścia i radości”⁶.

Właściwie wszystkie zachowane relacje wspominają o ciepłych stosunkach łączących Tolę i Tadeusza. Mankiewiczówna nazywała męża „swoim zastępcą prawnym” i nie ukrywała, że radzi się go we wszystkich sprawach. A następne lata miały udokumentować ich wzajemne przywiązanie.

Najpiękniejsza para Drugiej Rzeczypospolitej

Tola była aktorką wszechstronną, co udowodniła, prowadząc konferansjerkę na scenie Morskiego Oka. Towarzyszył jej Aleksander Żabczyński, niebawem mieli wspólnie stworzyć najbardziej kasową parę polskiego kina.

Ale w pierwszym filmie, w którym razem wystąpili, nie mogło być mowy o ekranowym romansie. Mankiewiczówna grała bowiem siostrzenicę Żabczyńskiego, a kiedy pan Aleksander zginął na wojnie (oczywiście w szeregach I Brygady Legionów), była jeszcze niepełnoletnia.

Śluby ułańskie były sentymentalną komedią bez większych ambicji, aczkolwiek zadbano o gwiazdorską obsadę, a współautorem scenariusza był Marian Hemar. Przed kamerą wystąpiło wielu eleganckich, umundurowanych jeźdźców - w zdjęciach wziął udział 7 Pułk Ułanów Lubelskich. Konsultantem był sam Bolesław Wieniawa-Długoszowski.

Mankiewiczówna ponownie zebrała znakomite recenzje, uznano, że „śpiewa ślicznie i jest jak zawsze czarująca”. Na dobre zagościła przed kamerą, a jej następny film był ogromnym sukcesem. W 1935 roku zagrała główną rolę w *Manewrach miłosnych*, partnerował jej Żabczyński. W obsadzie było zresztą więcej gwiazd: Loda Halama, Ludwik Sempoliński, Maria Żabczyńska, Mira Zimińska, Stanisław Sielański. O stronę muzyczną zadbał duet Henryk Wars - Jerzy Jurandot i wykonał swoje zadanie perfekcyjnie.

„Niemał każdą polską komedię filmową lat trzydziestych -pisał Lucjan Kydryński - inkrustowały dwie lub trzy piosenki (zazwyczaj komponowane przez Henryka Warsa), że zaś kino było w owym czasie środkiem najbardziej masowego przekazu, z reguły właśnie piosenki stawały się najbardziej popularnymi przebojami. Jednakże filmów, które w pełni zasługiwały na miano komedii muzycznej czy po prostu filmu muzycznego, zrealizowano stosunkowo niewiele; bodaj pierwszym z nich były właśnie *Manewry miłosne*. Przygotowane z rzadkim w naszej kinematografii wdziękiem, ozdobione świetnym tańcem Lody Halamy, pięknym głosem Toli Mankiewiczówny, no i przebojowymi piosenkami, z których dwie pozostają do dziś w repertuarze naszych piosenkarek: *Powróćmy jak za dawnych lat* i *Taka noc i walc, i ty*. Pozostałe to cygański romans *Jak trudno jest zapomnieć, gdy ktoś serce skradł*, huzarski marsz *My, huzarzy, wolne ptaki*, kabaretowy duet Zimińskiej i Sielańskiego *Mnie się podoba...*”.

Szczególne wrażenie po latach wywołuje słynny walc Toli i Aleksandra (*Taka noc i walc, i ty*). To zupełne mistrzostwo świata, warto było go nagrywać ponad trzydzieści godzin, scena ta na zawsze weszła do historii polskiego kina.



Z Aleksandrem Żabczyńskim w *Manewrach miłosnych*

Widzowie zaakceptowali przebieranki i zmiany osobowości Toli w *Manewrach miłosnych*, zatem producenci poszli za ciosem. Dwa lata później na ekrany weszła komedia *Pani minister tańczy*, gdzie tym razem Mankiewiczówna wcieliła się w podwójną rolę: szefowej Ministerstwa Ochrony Moralności Publicznej oraz jej siostry bliźniaczki, piosenkarki kabaretowej. Oczywiście obie panie zakochały się w jednym mężczyźnie, w młodym arystokracie na urzędniczej posiadzie, którego zagrał, rzecz jasna, Żabczyński. Doskonale również spisał się sprawdzony duet Wars-Jurandot, przygotowując zgrabne piosenki dla pary głównych bohaterów.

Żabczyński był również stałym partnerem Mankiewiczówny na scenie kabaretowej, oboje zresztą spierali się po latach, dla którego z nich Włast napisał tekst *Jesiennych róż*. Wiadomo jednak że Tola zaśpiewała ten superszlagier w rewii *Przebój Warszawy* na scenie Morskiego Oka. Żadnych wątpliwości natomiast nie było w przypadku *Walca François*.

„To jedyna polska artystka - mówił Włast - która tego walca będzie śpiewać do końca życia, za każdym razem porywająco, świeżo i odkrywczco. Ech, żebym tak mógł dożyć czasów, kiedy mi go zaśpiewa taka babcia jak piękna Tola”⁸.

Sam, niestety, tego nie dożył, zginął zastrzelony podczas

próby ucieczki z getta warszawskiego.

Innym pomysłem Własta, do którego zaangażował Mankiewiczównę, były *Gwiazdy areny* wystawione w namiocie cyrku braci Staniewskich w Warszawie. To rzeczywiście było niecodzienne przedsięwzięcie: połączenie operetki, rewii i popisów akrobatycznych. A premiera omal nie zakończyła się całkowitą klęską, bo zwierzęta cyrkowe (ważny element inscenizacji) zachowywały się w sposób całkowicie nieprzewidywalny.

Eugeniusz Bodo jako pogromca lwów znalazł się w prawdziwym niebezpieczeństwie, uratował go dopiero zawodowy treser. Pieski Sempolińskiego zestresowane gwarem publiczności nie chciały wykonywać jego poleceń, a gołębie siadać na ramionach i głowie Toli Mankiewiczówny. Na dodatek kucyk, który miał gonić Stanisława Sielańskiego, całkowicie się znarowił i przerażony aktor uciekał przed nim za kulisy.

Tola śpiewała piosenkę *Gołębie z placu Świętego Marka*, ale stołeczne ptaki zachowywały się jak ich włoskie odpowiedniki.

„[...] gołębie obojętnie krążą nad śpiewającą Mankiewiczówną - opisywał Tadeusz Wittlin - i gdy ona na próżno wyciąga do nich ramiona, zrzucają na jej fryzurę i przejrzystą toaletę swoje kartki wizytowe, czyli kupki na głowę. Łaskawie sfruwają dopiero wtedy, gdy artystka obsypała się okruszynami chleba”⁹.

Przedstawienie uratowali Igo Sym i Hanka Ordonówna. Sym był wysportowanym mężczyzną i jego akrobatyczne popisy na trapezie na wysokości drugiego piętra (bez siatek zabezpieczających) zrobiły wrażenie, podobnie jak woltyżerka Hanki. A oboje w trakcie swoich popisów jeszcze śpiewali. Problemy Mankiewiczówny recenzenci potraktowali z lekkim przymrużeniem oka.

„Uczone gołębie demonstrowane przez panią Mankiewiczównę - pisał Tadeusz Boy-Żeleński - spoglądały na nią z macierzyńską pobłażliwością. Raz po raz miało się uczucie, że któryś gruchnie jej w uszko: - Tola, śmiej się, nie bój się. Takie gołębie wiedzą, co to trema. Ale w sumie wypadł występ naszej gołębiarki bardzo dobrze, a co najważniejsze z wdziękiem”¹⁰.

Sowieckie zagadki

Sukcesy Mankiewiczówny nie ograniczały się wyłącznie do krajowego podwórka. Koncertowała w Berlinie i Hamburgu, gdzie spotkała się z wyjątkowo ciepłym przyjęciem. Uważano, że śpiewała „tak czarująco, że się tego nigdy nie zapomni”.

„W pani Toli Mankiewiczównie - pisała niemiecka prasa - nadzwyczaj pięknej i eleganckiej blondynie poznaliśmy prawdziwą gwiazdę, która czarem polskiej pieśni potrafiła zdobyć publiczność. Kilka wdzięcznych gestów, wymowne spojrzenie cudnych oczu, do tego ciepło jej głosu i... każdy berlińczyk rozumiał po polsku”¹¹.



Scena z Manewrów miłosnych

Tuż przed wojną Tola była u szczytu sławy. Nagrywała dla krajowych i zagranicznych wytwórni płytowych, a w 1938 roku zwyciężyła w plebiscycie polonijnego „Nowego Wieku” z Detroit na najpopularniejszą aktorkę. Wszędzie przyjmowano ją entuzjastycznie, a zagraniczni krytycy twierdzili, że „nie jest

ważne, w jakim języku śpiewa, ważne, że porywa i zachwyca”. Miała dalsze, bogate plany artystyczne, dostała propozycję odbycia tournée po USA, rozpoczęła również pertraktacje z jedną z amerykańskich wytwórni filmowych. Niestety, to wszystko runęło 1 września 1939 roku.

Wojenna biografia Toli i jej męża pełna jest niedomówień i spraw niewyjaśnionych. Według oficjalnej wersji wydarzeń,

Tadeusz po kapitulacji Warszawy został aresztowany przez gestapo (był żydowskiego pochodzenia), a zrozpaczona Tola udała się do Białegostoku. Dlaczego jednak oboje nie wyjechali wcześniej do Rumunii? Przecież niemieckie postępowanie wobec Żydów nie było tajemnicą, dlatego Tuwim, Hemar, Słonimski czy Grydzewski już w pierwszych dniach września udali się na emigrację.

Kolejnym problemem jest informacja o wyjeździe Mankiewiczówny do Białegostoku. Miasto to bowiem po 17 września 1939 roku znalazło się pod okupacją radziecką, a Sowieci byli w sprawach migracji ludności wyjątkowo drobiazgowi. Czyżby Tola wykorzystała fakt, że przyszła na świat pod Łomżą, czyli na terenach przyłączonych do ZSRR? A może z powodu miejsca urodzenia dotknęła ją przymusowa deportacja?

W sowieckiej strefie okupacyjnej wraz z Kazimierzem Krukowskim występowała na „prowincjonalnych białoruskich scenach”, co wcale nie oznacza, że trafiła na Polesie czy w okolice Witebska. Białoruska Socjalistyczna Republika Radziecka sięgała bowiem daleko w głąb ziem polskich; według Sowietów Łomża i Białystok też leżały na Białorusi.

Dość pewna jest natomiast informacja, że Mankiewiczówna dostała angaż od Aleksandra Węgierki, który w Grodnie stworzył polski zespół teatralny. Występowali w nim Jacek Woszczerowicz i Halina Kossobudzka, debiutował młody Czesław Wołłejko. Po przeprowadzce do Białegostoku Węgierko stanął na czele Teatru Polskiego Zachodniej Białorusi, który pod sowieckimi rządami zachował zadziwiającą autonomię. A reżyserowi udało się to, o czym zawsze marzył - organizacja sceny dramatycznej. Wystawiał polskich

romantyków i Szekspira, w repertuarze pojawiły się utwory niespotykane na radzieckich scenach (*Intryga i miłość* Schillera, *Dożywocie* Fredry, *Pigmalion* Shawa, *Panna Maliczevska* Zapolskiej, *Wesele Figara* Beaumarchais).



Tola Mankiewiczówna

Teatr Węgierki działał jednak w określonych warunkach i jego dyrektor nie mógł nie okazywać lojalności wobec Kremla.

„Tworząc nową sztukę socjalistyczną - mówił w wywiadzie dla »Wolnej Pracy« - nie tylko przebudowujemy, ale i rozbudowujemy polską tradycję rewolucyjną. Teatr to potężny środek wychowania komunistycznego. Teatr polski operujący słowem, i to słowem artystycznym, może się stać najlepszym

przewodnikiem ideologii socjalistycznej do polskich mas pracujących”¹².

Najprawdopodobniej był to jednak kompromis umożliwiający prezentację dobrego repertuaru po polsku. A do tego zapewniał pracę polskim aktorom, którzy bez angażu w teatrze Węgierki nie mieliby z czego żyć? Zespół często występował także na prowincji, na terenach, które po wojnie polsko-bolszewickiej przypadły Sowiетom. Tam od dawna nie słyszano ze sceny polskiego języka, dlatego entuzjazm był ogromny, a dowody radości wruszające. Widzowie dzielili się z aktorami, czym tylko mogli: masłem, obrazkami, kolorowymi papierkami.

Obecnie jednak niektórzy historycy uważają Węgierkę za kolaboranta, niedawno zaproponowano nawet odebranie jego imienia scenie dramatycznej w Białymstoku.

„Trzeba powiedzieć wprost - twierdził Tomasz Danilecki z IPN - że Teatr Dramatyczny w Białymstoku nie powinien nosić imienia twórcy, którego działalność nosiła wyraźne znamiona kolaboracji ze zbrodniczym systemem sowieckim”¹³.

Węgierce zarzuca się, że jego scena „była narzędziem propagandy, a grane na jej deskach przedstawienia niejednokrotnie stanowiły peany ku czci komunizmu”. Łatwo jest jednak po latach ferować wyroki z pozycji widza siedzącego wygodnie na kanapie. Nie wiadomo, jak dzisiejsi sędziowie zachowaliby się na miejscu reżysera, nie biorą też pod uwagę elementu odpowiedzialności za rodzinę, podwładnych i zwykłego ludzkiego strachu. Jeżeli dzięki niemu przeżyli tacy aktorzy, jak: Mankiewiczówna, Woszczerowicz czy Wołłejko, to chwala mu za to.

Białostockiemu reżyserowi proponowano objęcie sceny w dużym mieście sowieckim, jednak on konsekwentnie odmawiał. Twierdził, że zgodzi się wówczas, gdy będzie mógł przenieść się tam razem ze swoim zespołem. Ale dla władz sowieckich aktorzy grający po polsku nie mieli znaczenia, interesował ich tylko dyrektor.

Zagadek część dalsza

Wybuch wojny niemiecko-sowieckiej zastał Tolę w Mińsku, tam akurat przebywał na gościnnych występach teatr Węgierki. Po przejściu frontu na wschód Mankiewiczówna wróciła do Warszawy, a głównym powodem tej decyzji miało być odszukanie męża. Nie negując tego faktu, warto jednak zauważyć, że aktorka musiała sobie zdawać sprawę, że odnalezienie Tadeusza było niewykonalne. Zapewne zresztą nic nie wiedziała o jego losach, chyba że miała informacje, których nie znamy.

Odpowiedzi na te pytania zapewne nigdy nie poznamy i musimy zadowolić się wyłącznie strzępami informacji. Niewiele jest bowiem konkretnych faktów w okupacyjnej biografii Mankiewiczówny. Wiadomo że po powrocie do stolicy „od czasu do czasu śpiewała w kawiarni U Aktorek i dawała liczne koncerty na cele społeczne”. Zapewne nie były to „konspiracyjne koncerty”, jak sugerowali autorzy tekstów na jej temat, te raczej nie mogły zapewnić skutecznej zbiórki pieniędzy na cele charytatywne. Można zatem podejrzewać, że Mankiewiczówna zaangażowała się w oficjalną działalność artystyczną pod egidą Rady Głównej Opiekuńczej. Potwierdza to fakt, że „odwiedzała szpitale i więzienia”, ale jej „pomoc Żydom w getcie” miała oczywiście nielegalny charakter. Niewykluczone zresztą, że szukała tam informacji o mężu, jeżeli rzeczywiście nic nie wiedziała o jego losach. Zdecydowanie natomiast odrzucała propozycje od koncesjonowanych przez okupanta scen teatralnych.

Już po zakończeniu wojny odnalazła „cudem ocalonego” męża. I tu mamy kolejny problem, bo nie wiemy nic o okupacyjnych losach Tadeusza Raabego. „Cudowne ocalenia” wprawdzie się zdarzały, z reguły jednak miały całkiem realne przyczyny (np. finansowe). Raabe został aresztowany i zapewne trafił do obozu, ale oboje małżonkowie zachowali milczenie na temat jego losów. Można to oczywiście tłumaczyć okupacyjną traumą, ale czy na pewno? Inna sprawa, że powojenne rządy komunistów nie skłaniały Polaków do

szczerości w sprawie okupacyjnych przeżyć. Ekstremalne czasy wymagały trudnych decyzji i zachowań, uszanujmy więc milczenie Toli i Tadeusza. Kto nie żył w takich warunkach i tego osobiście nie doświadczył, lepiej niech nikogo nie ocenia.

Dziennikarze piszący o wojennych losach Mankiewiczówny zwracali uwagę na jeszcze jedną sprawę. Podczas okupacji aktorka miała utracić wszystkie swoje nagrania płytowe. Straciła w ten sposób bezpowrotnie ważny element własnej biografii, co miało ją bardzo boleśnie doświadczyć.

Wydaje się to jednak niezrozumiałe. Nie negując bowiem utraty kolekcji przez artystkę, warto jednak zauważyć, że jej egzemplarze płyt nie były jedynymi w Polsce. Aktorka raczej nie przechowywała w domu matryc płyt, te bowiem spoczywały w sejfach wytwórni. Wprawdzie zapewne one również uległy zniszczeniu, podobnie jak cała stolica, to jednak w Polsce zachowały się kopie płyt Toli. Ten wątek daje przykład, jak dziennikarze piszący o losach Mankiewiczówny bezkrytycznie powtarzali niesprawdzone relacje nawet wtedy, gdy ich logika była mocno dyskusyjna.

Nowa rzeczywistość Polski Ludowej

Ludziom zarządzającym polityką kulturalną PRL Tola nie była potrzebna. Przedwojenna gwiazda kojarzyła się bowiem z epoką, którą komuniści usiłowali wymazać z pamięci społeczeństwa. Mankiewiczówna nie zagrała już w żadnym filmie, zresztą chyba nie za bardzo pasowała do nowych czasów. Trudno bowiem wyobrazić ją sobie w socrealistycznych produkcjach czy nawet w późniejszych obrazach szkoły polskiej.

Bezpośrednio po wojnie występowała jeszcze tam, gdzie ją zapraszano: na prośbę Sempolińskiego pojawiła się nawet na zniszczonej scenie łódzkiego teatryku letniego Bagatela. Nie odmówiła występów, chociaż inna przedwojenna gwiazda, Mira Zimińska, stwierdziła, że „na takim śmietniku występować nie będzie”.

„W czasie okupacji - pisano o Toli na łamach »Expressu Wieczornego« - nie dała się skusić propozycjami żadnego teatryku ani teatru pracującego dla niemieckiej propagandy. Po wojnie, jak dotąd, nie dała jeszcze własnego wieczoru. Tym bardziej jesteśmy do niej stęsknieni i tym tłumniej ją powitamy”¹⁴.

Zadebiutowała koncertem w sali Romy, oczywiście towarzyszył jej Żabczyński.

„Warszawa koncertem tym wypełniła lukę w dziedzinie piosenki rewiowej. Mankiewiczówna i Żabczyński mocno stanęli na dawnych pozycjach. Tola Mankiewiczówna pięć razy wychodziła na scenę i pięć razy zmieniała toalety; jak kameleon! Wspominamy o tym dlatego, że projektodawczynią wspaniałych kreacji jest sama artystka. Najpierw była jedwabna błękitna, potem gazowa koloru wina szampańskiego, przy piosenkach »dramatycznych« - koronki senioraty i kwiat we włosach. Na koniec w walcach krynolinka bladuróżowa z czarnymi kokardami”¹⁵.

Po występie w marcu 1948 roku w sali YMCA pisano z zachwytem, że „rzadko zdarza się, by jedna artystka mogła swymi produkcjami wypełnić wieczór tak, by w żadnym momencie tego wieczoru nie było chwili nużącej czy monotonnej”. Pojawiła się również tęsknota (oczywiście bardzo dyskretna) za barwnymi czasami Drugiej Rzeczypospolitej, o Toli pisano, że była „tak bardzo kochana przez przedwojenną Warszawę”, natomiast „mało dotychczas udziela się nam po wojnie”.

Nie do końca była to prawda, zdarzało się bowiem, że Tola wyruszała z recitalami na prowincję. Z programem przedwojennych szlagierów objeżdżali razem z Żabczyńskim odległe rejony Polski, gdzie często „zamiast koszów z kwiatami dostawali od publiczności kubek gorącej herbaty”.

Koncerty to jednak nie wszystko, życie aktora ma swoje prawa i konieczny jest stały angaż. Tola pojawiła się na scenie pierwszego kabaretu wyzwolonej Warszawy Kukulka, a potem w zespole Teatru Nowego. Następnie związała się z Operetką Warszawską, regularnie śpiewała również na balach sylwe-

stowych organizowanych przez klub Huragan w Wołominie. Mieszkała tam jej siostra (lub siostrzenica) i Mankiewiczówna często bywała w tej podwarszawskiej miejscowości.

„Odwiedzałem ją bardzo często - wspominał aktor i publicysta Witold Sadowy - najpierw w wojskowym domu na rogu Alej Niepodległości i Koszykowej, potem w alei Wyzwolenia przy Trasie Łazienkowskiej. Tola kochała nie tylko ludzi, ale także kwiaty i kanarki, które prześlicznie śpiewały i fruwały po Jej pokoju, siadały na rękach i ramionach pani domu, nie lękając się niczego. Był to dom pełen ciepła i miłości, a małżeństwo z Tadeuszem Raabe szczęśliwe i udane - jedno z najwspanialszych w tamtych czasach”¹⁶.

Wprawdzie krytycy w pierwszych latach PRL zarzucali jej „nieuzasadnioną gestykulację i niepotrzebne »erotyzowanie« tekstów”, to jej recitale przyciągały tłumy wielbicieli. Był w nich bowiem czar epoki, która na zawsze odeszła. Epoki tak odmiennej od siermiężnego socrealizmu i piosenek o traktorzystach czy planie sześćioletnim. Dla piewców Osiągnięć socjalizmu Tola faktycznie była osobą z innej planety.

Sytuacja zmieniła się wraz z upadkiem stalinizmu, aktorka mogła nagrać w radiu kilka swoich piosenek. Wzięła również udział w rejestracji *Halki* Moniuszki (w roli Zofii). Ostatecznie wycofała się z aktywności zawodowej po śmierci męża w 1976 roku.

„Nie była wampirzycą ekranu ani »tonącą w miłosnych łzach« panienką - pisali Jerzy Maśnicki i Kamil Stepan, autorzy słownika biograficznego filmu polskiego - występowała wyłącznie w komediach muzycznych w okresie ich największego rozkwitu. Grała w nich zarówno pokojówki i rozbrykane tancerki kabaretowe, jak i damy z wyższych sfer towarzyskich i politycznych, lecz pod tymi wszystkimi kostiumami zawsze kryła się - jak sama wyznała - »rola, jaką powierzył pan reżyser Gardan: amantki komediowej o zabarwieniu lirycznym«. Dzięki pięknemu i dobrze wyszkolonemu głosowi stała się idealną wykonawczynią wielkich przebojów Warsa i Petersburskiego”¹⁷.

Zmarła w Warszawie 27 października 1985 roku i została pochowana u boku męża na cmentarzu ewangelicko-reformowanym.

„Była wspaniałą koleżanką i człowiekiem - wspominał Witold Sadowy. - Reprezentowała klasę, której już dzisiaj nie ma. [...]. Odeszła cicho w przededniu imienin jej ukochanego męża, aby się z nim na zawsze połączyć”¹⁸.

Rozdział 8

ZAPOMNIANY GWIAZDOR

Pod Jasną Górą

„Ulubieniec kilku pokoleń publiczności teatralnej i filmowej - wspominał Antoniego Fertnera Kornel Makuszyński - dla której samo jego pojawienie się było dostatecznym powodem do wybuchu spontanicznej radości i serdecznej owacji. Co on takiego ma w sobie, ten Antek znad Wisły, że się wszędzie jasno czyni, gdzie się wtoczy ta beczułka cudownego wina. Licho wie, coś w nim jest”¹.

Makuszyński nie był odosobniony w swojej opinii, talentem Fertnera zachwycali się właściwie wszyscy. Leon Schiller uważał go za „absolut humoru, demon komizmu, wszelki pedantyzm rozbijający”, Adam Grzymała-Siedlecki zaś dodawał, że „kto go nie widział w farsie, ten nie ma wyobrażenia, co to jest farsa”.

Dziś Antoni Fertner jest już niemal całkowicie zapomniany, chociaż podczas swojego długiego życia wystąpił w ponad pięciuset rolach teatralnych i zagrał w kilkudziesięciu filmach. A co najważniejsze, to właśnie on był tytułowym bohaterem pierwszego filmu fabularnego nakręconego w naszym kraju - *Antoś po raz pierwszy w Warszawie* (1908). Fertner do dzisiaj wzbudza rozbawienie swoimi rolami w komediach z lat trzydziestych, kiedy to wcielał się w postacie prezesów, przemysłowców czy arystokratów. Najczęściej były to poczciwe grubasy o złotym sercu, mające problemy wychowawcze z dorastającymi córkami. Udział aktora w tych filmach zapewnił mu tytuł „najzabawniejszego i najbardziej eleganckiego

staruszka polskiego ekranu”.

Antoni Fertner urodził się 23 maja 1874 roku w Częstochowie. Pochodził z zamożnej rodziny o niemieckich korzeniach, jego przodkowie przywędrowali pod Jasną Górę z austriackiego Rothwasser. Szybko zdobyli tam znaczącą pozycję, przewodnik po mieście wymienia funkcjonujący w 1860 roku sklep z dewocjonaliami Karola Fertnera. Jego brat Piotr pracował zaś jako rzeźbiarz specjalizujący się w sztuce religijnej; to zapewne on był autorem płaskorzeźby na drzwiach oddzielających bazylikę jasnogórską od przedsionka Kaplicy Cudownego Obrazu. W kolejnych pokoleniach również znaleźli się artyści, którzy poświęcili się sztukom plastycznym, natomiast wnuk Karola, Teodor, wybrał profesję cukiernika. Osiągnął sukces, ponieważ za zbliżoną cenę sprzedawał ciastka znacznie większe niż konkurencja.

„Urodziłem się wesolutki i do tego bardzo młodo - pisał Antoni Fertner w swoich wspomnieniach. - Nawet nie pamiętam już, kiedy. Jeśli płakałem, to jedynie ze śmiechu. [...] Zanim się urodziłem, w domu panował smutek. No cóż - do tej pory rodzice musieli się kontentować tylko córkami. I to aż trzema! Nie wiem, czy wmieszała się w te sprawy Matka Boska Częstochowska, ale wkrótce urodził się długo oczekiwany syn. Chyba w nagrodę za mękę z dziewczętami. Syn - to ja. Przypominam sobie, że na tak radosny widok wszyscy zgromadzeni przy matce krewni zakrzyknęli: - O, mamy już Antosia! Uśmiechnąłem się ze względów towarzyskich. Byłem bowiem dziecięciem towarzyskim od samego urodzenia. [...] A zresztą nastrój, jaki zapanował od tego dnia, nie mógł być jeszcze zmacony jasnowidzeniem, iż wybiorę zawód aktora. Choć działo się to pod Jasną Górą”².

Antoni nigdy nie należał do osób specjalnie religijnych. Od dzieciństwa z niechęcią obserwował komercjalizację kultu religijnego w rodzinnym mieście, aczkolwiek po latach przyznał, że w Lourdes mieli pod tym względem większe osiągnięcia:

„Jako stary częstochowski praktyk i znawca wszelakiego rodzaju procesji oraz odpustów byłem zmuszony uznać się za

pokonanego, mimo patriotycznych odruchów. Częstochowa wydała mi się mizernym sklepikiem w porównaniu z potęgą hurtownika, jakim okazywało się Lourdes!”³.

Nie ukrywał jednak dumy z własnej rodziny, a szczególnie imponował mu dziadek po kądzieli (ojciec matki), zasłużony obywatel Częstochowy.

„W ogóle rodzina była zabawna. Sam bowiem fakt, że zamieszkała w Częstochowie, wzbudzał już śmiech i wprowadzał w dobry humor. Dziaduś, na przykład, ze strony matki doczekał się nie lada cudu: miał siedem kamienic, pięć żon i dziewiętnaścioro dzieci. Jeden z moich wujów został paulinem”⁴.

Dole i niedole zawodu aktora

Jak przystało na potomka cukierniczej rodziny, Antoni miał w przyszłości przejąć rodzinny interes. Początkowo faktycznie zdradzał umiejętności przydatne do zawodu handlowca i w częstochowskim gimnazjum wykazywał duże zdolności matematyczne. Po przedwczesnej śmierci rodziców przeniósł się jednak do rodziny w Piotrkowie Trybunalskim, gdzie stał się częstym bywalcem miejscowego teatru. Nie miał do niego daleko, placówka zajmowała część domu, w którym mieszkał.

W repertuarze piotrkowskiego teatru przeważały komedie i dyrektor zatrudniał młodzież w roli klakierów.

„Uczniom wprawdzie nie pozwalano wówczas chodzić do teatru - wspominał Fertner - ale dyrektor mnie i paru moich kolegów umieszczał zawsze głęboko w łoży. Byliśmy tam niewidoczni, a za bilety płaciliśmy w naturze: biciem braw, głośnym śmiechem w odpowiednich miejscach, słowem – klaką”⁵.

Młody Antoni przechodził akurat mutację głosu i śmiał się tak zaraźliwie, że bez problemów zdobył względy dyrektora. W owocnej współpracy nie przeszkodziła nawet fatalna pomyłka klakierów, niezbyt uważnie śledzących czasem wydarzenia na scenie. Doszło do niespodziewanej zmiany repertuaru, zamiast

komedii grano dramat, czego chłopcy nie zauważyli. W efekcie wybuchali śmiechem w najmniej odpowiednich chwilach przedstawienia.



Antoni Fertner jako uczeń gimnazjum

Rodzina oczekiwała jednak podjęcia studiów handlowych, Antoni posłusznie więc wyjechał do Warszawy. Rozpoczął edukację w Wyższej Szkole Handlowej imienia Leopolda Kronen-berga, ale długo tam miejsca nie zagrzał. Podczas amatorskich występów recytatorskich zauważył go jeden z zawodowych aktorów i zachęcił do złożenia aplikacji do stołecznej Szkoły Dramatycznej. Fertner bez wahania uznał, że zawód cukiernika nie był mu pisany i „z tej mąki ciastka nie będzie”.

Innego zdania byli jego opiekunowie; decyzja wychowanka wprowadziła ich w konsternację. Musieli się jednak z nią pogodzić, a Henryk Grubiński, aktor opiekujący się niedoszłym

cukiernikiem w Szkole Dramatycznej, dostał list z zapytaniem, czy Antoni może w przyszłości zostać nowym Alojzym Żółkowskim. Grubiński odparł, że nie potrafi zagwarantować takiego sukcesu (Żółkowski był jednym z najlepiej zarabiających aktorów w Europie), ale jest szansa, że młody Fertner „na artystę przy pomocy szkoły się wykieruje”.

Odpowiedź aktora najwyraźniej zadowoliła rodzinę, bo do stolicy wciąż przychodziły pieniądze na edukację chłopaka. Jedyną sankcją był brak w przesyłkach wyrobów cukierniczych, najwyraźniej uznano, że skoro realizuje swoje zamiłowania w szkole aktorskiej, to ciastka nie są mu już potrzebne.

Fertner miał doskonałych nauczycieli, zajęcia prowadzili bowiem aktorzy tej miary co Wincenty Rapacki czy Marian Gawlewicz. Niebawem rozpoczął występy zarobkowe, „jeździł z trupą aktorską wędrującą po prowincji. Grali w Miechowie i Słomnikach, a kierownik zapewniał ich, że dobrną nawet do Pińczowa”. Niestety, z niewiadomych przyczyn nie pojawili się w tej świętokrzyskiej metropolii. Młody adept sztuki aktorskiej nie potrzebował już ciastek od rodziny, ponieważ tył w zastraszającym tempie, a tusza stała się niebawem jego znakiem rozpoznawczym. Ale jak miał nie przybierać na wadze, skoro wdzięczni widzowie zapraszali artystów na suto zakrapiane obiady. A Fertner lubił dobrze zjeść i najczęściej rezygnował z alkoholu w zamian za dodatkową porcję parówek.

Po nieudanym „tournee artystycznym” dorabiał w Izbie Kontroli Państwa, utwierdzając się w opinii, że nie został stworzony do systematycznej pracy. Udało mu się wprawdzie wykryć poważny błąd (pewien pracownik z powodu roztargnienia zapisał kwotę dziesięć tysięcy rubli słowem „dziesięć”), ale poza pochwałą naczelnika niczego więcej nie uzyskał. W zamian jednak oddawał się typowo urzędniczym zajęciom: picciu herbaty i rozmowom o gonitwach konnych. Zapewne zresztą zakłady na wyścigach stanowiły w tym czasie jego dodatkowe źródło dochodu.

Przekonał się również, że w branży aktorskiej nie brakuje oszustów, pewnego dnia w szkole zjawił się dziennikarz o nazwisku Bogdanowicz i oczarował studentów wizją teatru w

Lublinie. Mieli otrzymywać trzydzieści rubli miesięcznie, co było niemałą gażą dla początkujących aktorów.

Na miejscu okazało się, że „przedsiębiorca” nie miał pieniędzy, a teatr istniał wyłącznie w jego wyobraźni. Niedoszli gwiazdorzy prowincjonalni nocą ewakuowali się dyskretnie z hotelu, a Fertner raz na zawsze zapamiętał, aby zawierać kontrakty na piśmie. Dzięki temu mógł zawsze dochodzić tego, co mu obiecano.

Młodzi zapaleńcy nie chcieli jednak wracać do Warszawy i postanowili spróbować szczęścia w ramach własnej wędrownej trupy. Chroniczny brak gotówki spowodował, że podróżowali pociągami bez biletów i znikali z hoteli, nie płacąc za noclegi.

Wiadomości o ich postępkach rozchodziły się po kraju, dlatego w Słonimiu solidarnie odmówiono im zakwaterowania w hotelach. Ostatecznie zlitował się nad nimi miejscowy przedsiębiorca pogrzebowy - spali w trumnach wyprodukowanych w jego zakładzie.

Grali wszędzie, gdzie tylko była taka możliwość, w Proszowicach dali przedstawienie w przytułku dla nerwowo chorych (pod nieobecność pensjonariuszy). Tym razem występ okazał się udany, ale nie pomogło to specjalnie młodym aktorom. Tournée zakończyło się totalną klęską finansową.

Fertner miał jednak szczęście, niebawem dostał angaż do warszawskiego teatrzyku Wodewil, któremu dyrektorował Michał Wołowski. A gdy dyrektor jesienią 1895 roku przeniósł się do Łodzi, Fertner pojechał razem z nim. Przebywał tam trzy lata, w tym czasie odbył również roczne tournée po Rosji wraz z grupą śpiewaczki Adolfiny Zimajer. Podobno najbardziej bał się wówczas wilków, które rzekomo podchodziły pod rosyjskie miasta, a tubylcy odradzali nocne powroty do Moskwy, strasząc, że z ekipy „nie zostaną nawet kosteczki”. W rzeczywistości ludzie ci zapewne byli w zмовie z miejscowym hotelarzami.

W 1900 roku Fertner otrzymał etat w warszawskim Teatrze Ludowym prowadzonym przez Kuratorium Trzeźwości. Sala teatru „w dzień służyła za ujeżdżalnię koni żandarmerii” i

dlatego „pchły były tam straszliwe”. Aktor zarabiał początkowo sześćdziesiąt rubli miesięcznie z obietnicą sukcesywnych podwyżek co miesiąc. Z finansami jednak bywało różnie, ale w Teatrze Ludowym występował przez dwa sezony. W 1902 roku dostał angaż do Teatru Farsy i Operetki prowadzonego przez Ludwika Śliwińskiego, co oznaczało poważny awans artystyczny. Placówka jako teatr rządowy miała solidne podstawy finansowe, a Fertner powoli wyrastał na gwiazdę. Jego talent komiczny był tak wielki, że gdy z letniej sceny w Ogrodzie Saskim rozbrzmiewały śmiech i brawa, spacerowicze byli pewni, że w przedstawieniu bierze udział pan Antoni. Czasami w rozbawieniu widzów pomagał mu przypadek. Grając z Mieczysławą Ćwiklińską we francuskiej farsie *Osiólek* (o głupkowskim amancie zakochanym we własnych butach), był już mężczyzną o słusznej tuszy. W jednym z epizodów wskakiwał z okrzykiem do łóżka kochanki, co przez dłuższy czas odgrywano bez żadnych problemów. Niestety, pewnego wieczoru łóżko nie wytrzymało ciężaru tyjącego amanta i rozpadło się na kawałki, grzebiąc w swoich szczątkach Fertnera i Ćwiklińską. Publiczność była zachwycona, tylko jedna matrona demonstracyjnie okazywała oburzenie, że „takie świństwa pokazują teraz w teatrze”.

Antoś pierwszy raz w Warszawie

W 1908 roku Jakub Jasiński, właściciel iluzjonu Oaza, postanowił sfinansować pierwszy polski film fabularny. Planował nakręcenie komedii, wobec czego do współpracy zaprosił Fertnera. Obraz *Antoś pierwszy raz w Warszawie* miał opowiadać o losach młodego prowincjusza, który przyjechał do stolicy przepuścić trochę gotówki, ale padł ofiarą dwóch sprytnych pań. Fertnerowi partnerowały tancerki baletowe: Izabella Kołpakówna i Józefina Kowalewska, a całość miał sfilmować Joseph Meyer z paryskiej firmy kinematograficznej Pathé. Operator przejazdem gościł w Warszawie i Jasiński chciał to wykorzystać.

Planowano ukończenie zdjęć w ciągu jednego dnia, okazało się to jednak niemożliwe. Scenariusz zakładał, że w pierwszej scenie filmu Antoś wysiądzie z pociągu i będzie oszołomiony widokiem stolicy, ale nakręcenie ujęć na dworcu napotkało trudności. Zanim operator zdążył rozstawić sprzęt, pojawił się bowiem żandarm, który uznał zezwolenie na zdjęcia wydane przez naczelnika policji za nieważne. Okazało się, że dworzec nie podlegał jurysdykcji miejskiej, podobnie zresztą jak teren przed budynkiem. Na domiar złego w kadr wszedł pewien uparty dorożkarz i nie chciał go opuścić. W rezultacie zdjęcia trwały kilka dni, ale efekt przeszedł najśmielsze oczekiwania.



Antoni Fertner podczas kręcenia swojego pierwszego filmu

Premiera filmu odbyła się 22 października i przyciągnęła do Oazy tłumy. Zainteresowanie było tak duże, że film wyświetlano przez kolejne miesiące, po czym nakręcono następne epizody z życia niezdarnego Antosia. A Fertner jako pierwszy aktor w Polsce zasmakował sławy gwiazdy filmowej.

Zachwycony powodzeniem postanowił dorównać Jasińskiemu, chociaż kariera producenta filmowego wcale go nie interesowała. Szczerze przyznawał po latach, że bardziej interesowała go „przyjemna i nędzna pokusa przejęcia podpatrzonego u Jasińskiego portfela” niż uznanie krytyki. Podobała się mu również „rola właściciela egzotycznej nazwy kinematografu oraz pieniążki bez żadnej egzotyki”.

W tym celu w 1914 roku odkupił wraz ze współnikami Oazę od Jasińskiego. Po wybuchu wojny zainteresowanie pokazami filmowymi jednak drastycznie spadło i Fertner próbował różnych metod, aby zachęcić widzów. Należało do nich wydawanie reszty za bilety wyłącznie w bilonie, co przyciągało tłumy warszawiaków. Podczas wojny nikt bowiem nie miał zaufania do banknotów, a właściciele Oazy dzięki znajomościom w bankach zawsze dysponowali dużą liczbą monet. Zabieg ten jednak tylko przedłużył agonię całego przedsięwzięcia, a wspólnicy ostatecznie sprzedali iluzjon „zgodnie ze swoimi zdolnościami handlowymi”, to znaczy „ze znaczną stratą”.

Gwiazda rosyjskiego ekranu

Pan Antoni podobnie jak setki tysięcy Polaków trafił w 1915 roku w głąb Rosji, gdzie kontynuował karierę aktorską. Występował w Kijowie, Piotrogradzie i Moskwie, a jako obywatel rosyjski nie miał problemów z carską policją. Jedyny kłopot stanowiła groźba poboru do armii, ale również temu niebezpieczeństwu udało się zapobiec. W gorszej sytuacji znaleźli się natomiast jego koledzy pochodzący z Galicji, których usunięto z rosyjskiej stolicy. Władze wyjaśniały, że „w bliskości majestatu cesarza, nie mogą zamieszkiwać niepewni

poddani wojującym z nim państw”.

Humorystycznym aspektem całej sprawy było to, że współpracownikiem Niemców okazała się właścicielka hotelu, w którym mieszkali aktorzy. Była obywatelką rosyjską, dlatego miejscowa policja nie interesowała się jej osobą, całą energię poświęcając na tropienie polskich poddanych Habsburgów.

Po powrocie do Moskwy Fertner występował w antyniemieckich przedstawieniach, wtedy zwrócił na niego uwagę Aleksander Chanżonkow, szef Towarzystwa Akcyjnego Chanżonkow i Co. Zaproponował mu rolę w filmie, a gdy film ten odniósł komercyjny sukces, pozwolił Fertnerowi wybrać sobie scenariusz następnego. Pan Antoni zdecydował się na tekst oparty na francuskiej sztuce *Kawiarenka* Tristana Bernarda. Zdjęcia trwały dwa dni, a film okazał się kolejnym triumfem. Fertner dostał propozycję stałego, wysokiego kontraktu, ostatecznie jednak związał się z wytwórnią Lucyfer, którą prowadzili Puchalski i Frenkiel. Zadecydowały zarobki (aż pięćset rubli za dzień zdjęciowy), ponadto Edwarda Puchalskiego znał jeszcze z Warszawy.

„[Filmy] kręcono w Moskwie i na Krymie - opowiadał po latach. - W kontrakcie miałem zastrzeżone, że tytuł każdego z nich musi zawierać słowo »Antosza« (Antoś), moje filmy cieszyły się bowiem w Rosji ogromnym powodzeniem i »Antosza« w tytule stanowił magnes dla publiczności. Zagrałem w Rosji w 36 filmach, kłopotów z językiem nie miałem żadnych, bo wszystkie były nieme [...]”⁶.

Szybko osiągnął wielką popularność i podobno każdy „przechodzień moskiewskich ulic witał go jak dobrego znajomego”. Dzięki temu chwilami czuł się „zupełnie jak właściciel Moskwy”, a prasa miejscowa uznała go za „pioniera rosyjskiej kinematografii”. Po latach, gdy z wizytą w Polsce przebywała sowiecka gwiazda filmowa Lubow Orłowa (*Świat się śmieje* i *Wołga, Wołga*), na widok Fertnera zaniemówiła, po czym rzuciła mu się na szyję z okrzykiem: Witaj Antosza.

Niestety, po raz kolejny w życiu pana Antoniego zaczęła ingerować polityka. Klęski na froncie i przedrewolucyjne wrzenie spowodowały stagnację w przemyśle filmowym i

Fertner w poszukiwaniu pracy wyjechał do Kijowa. Początkowo zatrudnił się tam w teatrzyku Figliki, aby następnie dołączyć do zespołu śpiewaczki Anny Wandyczowej. Trupa podpisała kontrakt na tournée po Ukrainie i rozpoczęła trasę w Homlu. Miejscowy impresario, major kawalerii, wynajął tam scenę teatru letniego, co okazało się fatalnym pomysłem. Był początek kwietnia i widzowie siedzieli w kozuchach, aktorzy zaś musieli grać w przygotowanych wcześniej kostiumach. Do prawdziwej tragedii doszło jednak w nocy po przedstawieniu, kiedy na serce zmarła szefowa zespołu. Ekipa nie miała pieniędzy na pochówek i musiała dać kolejne przedstawienie. W pogrzebie, oprócz polskiego zespołu, wziął udział tylko jakiś ponury pies, który następnie przeraźliwie wył przy świeżej mogile. Podobno był to stały bywalec miejscowych imprez żałobnych.

Zespół odwołał resztę występów i wrócił do Kijowa, był to jednocześnie koniec zagranicznych wojaży Fertnera. Niebawem wyjechał do Polski, gdzie przekonał się, że publiczność warszawska o nim nie zapomniała.

Pan dyrektor Antoni Fertner

Chociaż aktor mógł w tym czasie bez problemów zrobić karierę w polskim filmie, to jednak po powrocie do kraju unikał kamery.

Pojawił się wprawdzie w *Niewolnicy miłości* i w *Rywalach*, ale zrażony brakiem profesjonalizmu producentów przez następne lata już w żadnym nie zagrał. Rozwijała się natomiast jego kariera teatralna. Ponownie zatrudnił się w Teatrze Farsy, a następnie przeszedł do Teatru Polskiego. Podobno Szyfman obiecał mu pozycję „pierwszego aktora w zespole”.

„Innymi słowy - twierdził po latach - zostanę cichym dyrektorem teatru, reżyserem i w ogóle »szarą« eminencją. A przede wszystkim odpadną mi wszystkie oficjalne kłopoty, które przejmie na siebie nominalny kierownik sceny, czyli - on”⁷.

Rzeczywistość okazała się jednak inna - Szyfman nie zamierzał słuchać w sprawach repertuarowych sugestii Fertnera, a zatrudnił go wyłącznie po to, aby odciągnąć widzów

od konkurencji. W odpowiedzi pan Antoni przyjął od zarządu miasta stanowisko dyrektora Teatru Letniego, po czym skompletował zespół, w którego skład weszli aktorzy odebrani Szyfmanowi. Nic dziwnego, że szef Teatru Polskiego nie był zachwycony i głośno wyrzucał panu Antoniemu czarną niewdzięczność.

Na nowym stanowisku Fertner utrzymał się przez dwa sezony. Chociaż był równocześnie dyrektorem, reżyserem i aktorem, miał jednak coraz mniej do powiedzenia na własnej scenie.

O wszystkim chciał decydować dyrektor do spraw personalnych Dyrekcji Generalnej Teatrów Miejskich (prywatnie siostrzeniec naczelnego dyrektora tej instytucji), na co pan Antoni nie chciał się zgodzić i ostatecznie zrzekł się stanowiska.

W 1926 roku zgłosiła się do niego „grupa ludzi interesu”, którzy zamierzali otworzyć teatrzyk komediowy Miraż. Nazwa okazała się niezwykle trafiona, ponieważ „wszystko, co dotyczyło tego przedsięwzięcia, zakrawało na miraż”.



Antoni Fertner i Leon Wyrwicz

Dziwić może jednak skład tej „grupy ludzi interesu”, gdyż na jej czele stali Jerzy Boczkowski i Seweryn Majde, szefowie kultowego Qui Pro Quo. Panowie zamierzali chyba zarobić trochę pieniędzy bez konieczności płacenia podatków, dlatego działalność teatrzyku okazała się tragifarsą.

Fertner traktował jednak poważnie całe przedsięwzięcie i po otrzymaniu nominacji dyrektorskiej skompletował zespół z Mieczysławą Ćwiklińską na czele. W efekcie scenę zaczęto nazywać „Teatrem Ćwiklińskiej i Fertnera”.

Impreza trwała zaledwie rok, po czym Miraż „przepisowo zbankrutował”. Właściciele nie cofali się bowiem przed zwyczajnymi oszustwami, większość publiczności wpuszczano za niższą stawkę bez biletów, a kasjerzy odnosili utarg bezpośrednio przelożonym. W efekcie czasami brakowało miejsc dla widzów, którzy legalnie kupili bilety! Żądano natomiast oficjalnych opłat od przedstawicieli prasy zapraszanych przez Fertnera.

A protesty dziennikarzy kwitowano słowami, że pan dyrektor jest dobroduszny i że każdemu obiecuje bilety, a przecież „nie zginiemy bez prasy”.

Miraż nie był jednak wyjątkiem. Większość scen kabaretowych miała charakter sezonowy, a kasę teatrzyków okradali niemal wszyscy. Dyrekcja nie księgowwała przychodów, aktorzy sprzedawali na mieście darmowe wejściówki; do perfekcji doprowadziła system pewna kasjerka, która ubierała się w najlepszych sklepach, płacąc za stroje bezpłatnymi biletami.

Efemeryczność scen kabaretowych zachęcała do malwersacji finansowych, stołeczne sceny chętnie odwiedzali parweniuse i kombinatorzy wzbogaceni na wojnie czy inflacji. Z tego grona rekrutowali się często sponsorzy programów, a jednym z nich był Sławomir Cichocki, bardziej znany jako Szpicbródka. Słynny król kasiarzy w życiu codziennym był eleganckim i zadbanym mężczyzną, który w przerwach pomiędzy pobytami w więzieniach prowadził luksusowy tryb życia. Miał liczne kontakty towarzyskie, spotykał się z politykami, artystami i finansistami, a ze współnikiem (również kasiarzem) był właścicielem kabaretu Czarny Kot. Teatrzyk służył mu do

prania pieniędzy.

Nie tylko on wpadł na ten pomysł, podobno kiedyś pewni bankierzy z Łodzi postanowili doprowadzić swój bank do upadku, inwestując w jeden z programów rewiiowych. Nie miał on szans powodzenia, zatem interes wydawał się łatwy w realizacji. Inwestorzy przeliczyli się jednak, bo program cieszył się ogromnym powodzeniem, a cała akcja okazała się kolejnym kłopotem wesołych biznesmenów.

W Mirażu wszystko jednak szło fatalnie. Oszustwa finansowe towarzyszyły brakom repertuarowym, a Mieczysława Ćwiklińska uznała się za „pierwszą naiwną” i z przerażeniem zauważyła, że jej szefowie nie wiedzieli nawet, co wybrać na inaugurację działalności.

„Cudowny talent pani Ćwiklińskiej jest dobrem państwowym - pisał Tadeusz Boy-Żeleński - nie przestaniemy protestować w razie jego marnowania, choćby przyszło nam się odwołać do samego pana ministra oświaty, aby rozciągnął kuratelę nad tą nieopatrzną, a tak hojnie obdarzoną córką Melpomeny. Uważam, że złym duchem pani Ćwiklińskiej jest Fertner, niech sobie każe kabałę postawić, a z pewnością wyjdzie jej król żołądny w pobliżu damy kierowej. Oto ciekawy przyczynek do niespokojnej psychologii aktorskiej. Dwoje świetnych artystów, zajmujących pierwszorzędne stanowiska, mających w bród ról, rzucają to wszystko z dnia na dzień, aby założyć własny teatr. Widocznie za ciasno im było, chcą szerzej rozwinąć skrzydła. Doskonale.

I oto na pierwszy ogień pani Ćwiklińska gra rolę komparsa, a p. Fertner cały swój talent rzuca na szalę, aby się znęcać nad sobą i nad sztuką. Oj dzieci, straszne dzieci!”⁸.

Radość

Pod względem finansowym Fertner mógł zaliczyć pobyt w Rosji do udanych. W filmie doskonale zarabiał i musiał przywieźć poważne zapasy gotówki, gdyż jeszcze w 1918 roku kupił okazały dom w podwarszawskiej Radości. Miała to być

jego letnia i weekendowa rezydencja, bo na co dzień mieszkał przy ulicy Mokotowskiej 59. Inna sprawa, że był już wówczas po raz drugi żonaty i doczekał się córki, zapewne zatem uznał, że rodzina powinna mieć odpowiednie warunki mieszkaniowe. Ponadto odpowiadał mu klimat Radości, aktor często chorował na płuca, a dobre powietrze w podwarszawskiej miejscowości bardziej sprzyjało leczeniu niż zadymiona stolica.



Antoni Fertner

Rezydencja Fertnera u zbiegu ulic Patriotów i Junaków była jednym z pierwszych murowanych budynków w okolicy. Powstała zaledwie sześć lat wcześniej, a jej znakiem charakterystycznym była rzeźba koguta na dachu. Zachowało się kilka wersji wyjaśniających okoliczności powstania tego wizerunku. Podobno koleżanki z teatru nazywały Fertnera

„kogucikiem”, według innej relacji tak określano resztki grzywki na łysej głowie aktora. A najbardziej prawdopodobna wersja głosi, że na dachu miał stanąć orzeł, ale rzeźba okazała się niespecjalnie udana. Wobec tego Fertner polecił przerobić orła na koguta, a ptak stał się później godłem Stowarzyszenia Miłośników Radości.

Sam Fertner z właściwą sobie skromnością twierdził nawet, że nazwa miejscowości wzięła się od jego osoby. Podobno wnosił do jej życia tyle humoru, że mieszkańcy nie mogli pozostać na ten fakt obojętni.

W swojej rezydencji organizował letnie pikniki, na które zapraszał śmietankę towarzyską Warszawy. Bywali tam: Ćwiklińska, Żabczyńscy, Bodo czy Staff. Jedną z alejek ogrodu polecił podobno wybrukować butelkami po szampanie.

Taka ekstrawagancja była akurat bardzo prawdopodobna i doskonale mieściła się w obyczajach epoki. Kiedy zakładano Qui Pro Quo, Jerzy Boczkowski zwracał szczególną uwagę na akustykę sali. W celu jej poprawienia deski kładziono na pustych butelkach po szampanie, co przyniosło znakomity efekt. Aby zapewnić odpowiednią ilość „materiału akustycznego”, Boczkowski zamówił pięć skrzynek clicquota. Z opróżnieniem butelek nie miał problemu - wystarczyło kilka wieczorów z Jaraczem, Węgrzynem i Grabowskim.

Warto natomiast zatrzymać się przy przydomku, jakie nadały Fertnerowi koleżanki ze sceny. Wprawdzie aktor twierdził, że poza teatrem nigdy nie interesowały go kobiety, ale określenie „kogucik” sugeruje coś zupełnie innego. Przez lata opowiadano, że pan Antoni lubił relaksować się w otoczeniu gromady „kuzyneczek”, co aktor gorliwie dementował. Głosił, że swoje namiętności ograniczył do wyrobów kulinarnych, na potwierdzenie przywołując swoją figurę. Rzeczywiście nie miał wyglądu wysportowanego amanta, ale był co najmniej trzy razy żonaty.

Z akt parafialnych kościoła Świętego Krzyża w Warszawie wynika, że w 1895 roku w wieku dwudziestu jeden lat ożenił się z Matyldą Habrowską, które to małżeństwo unieważniono szesnaście lat później. Nie wiadomo, kim była ta kobieta,

Fertner w ogóle nie wspomina o niej w swoich pamiętnikach.

Jego kolejną towarzyszką życia została aktorka Helena Pawłowska. Nie zapisała się niczym szczególnym w dziejach naszej sceny, chociaż uważano ją za „utalentowaną aktorkę o dobrych warunkach zewnętrznych”. Specjalizowała się w rolach naiw-no-lirycznych, potem „przeszła do ról komicznych i charakterystycznych w krotkach i farsach”. Nie wiadomo, kiedy zostali małżeństwem, ale na pewno znali się już w 1913 roku, ponieważ Pawłowska zagrała u boku Fertnera w filmie *Antek kombinator*. Miał z nią córkę, ale jedyna wzmianka o dziecku, która pojawia się w jego pamiętnikach, dotyczy przykrej przygody „bony jego córki” w czasie obchodów jubileuszu w 1923 roku. Pawłowska towarzyszyła mężowi podczas jego pobytu w Rosji, małżeństwem pozostali aż do jej śmierci w listopadzie 1945 roku. Ale co bardzo charakterystyczne, opisując wydarzenia z tego okresu, Fertner nic nie wspomniął o jej śmierci.

Niewykluczone, że dziwne milczenie aktora było spowodowane jego postawą podczas drugiej wojny światowej. Złamał wówczas zakaz ZAIKS-u i grał na koncesjonowanych przez okupanta scenach. Możliwe, że towarzyszyła mu żona (ostatecznie była przecież aktorką), a swoje wspomnienia Fertner spisywał w epoce PRL-u. Pewnych tematów nie chciał poruszać, dlatego z rozmysłem pominął sprawę pracy na kolaboracyjnych scenach i z tego powodu nie wspomniął nic o małżonce. Chociaż w chwili śmierci żony miał już ponad siedemdziesiąt lat, niebawem okazało się, że w sprawach męsko-damskich nie powiedział jeszcze ostatniego słowa. I ponownie wszystkich zadziwił.

Papa się żeni

Po upadku Mirażu Fertner raz na zawsze porzucił karierę dyrektora i razem z Ćwiklińską wrócił do Teatru Letniego. Publiczność powitała ich gorąco, a uszczęśliwiony aktor robił to, co najlepiej potrafił, czyli rozbawiał widzów. Nie lubił

charakteryzacji, najlepiej działał na publiczność mimiką, ruchem scenicznym i gestem. Z reguły występował w swoim codziennym stroju, inna sprawa, że bez wątplenia był eleganckim mężczyzną. Wkładał zawsze białą koszulę, muszkę i dobrze skrojony garnitur. Publiczność uwielbiała go już za sam wygląd, a jego pojawienie się na scenie zawsze wprawiało widzów w dobry humor.

„Rozśmieszał widza samym swym wyglądem dorosłego bobasa. Był niewielki, o korpulentnej figurze i zaokrąglonej twarzy jaśniejącej uśmiechem. Stale beztrojski. Gdy chciał wyrazić zgorszenie i dezaprobatę, nieodparcie komicznym gestem załamywał ręce i wznosił oczy do góry. Ta ulubiona poza pana Antosia zawsze wywoływała salwy śmiechu”⁹.

W 1934 roku powrócił do filmu, najwyraźniej uznał, że polska kinematografia nabrała już cech profesjonalizmu. W ciągu pięciu lat wziął udział w realizacji aż dwudziestu filmów, a wśród nich były takie przeboje, jak: *Jaśnie pan szofer*, *Ada*, *to nie wypada*, *Papa się żeni* czy *Zapomniana melodia*.



Antoni Fertner i Janina Wilczówna w filmie Bolek i Lolek

I chociaż grywał role drugoplanowe, publiczność go kochała i nie wyobrażała sobie dobrej polskiej komedii bez jego udziału. Pan Antoni zyskał tak ogromną popularność, że „gdy przechodził ulicą, uśmiechały się do niego wszystkie gęby ludzkie, jakby do słońca, bo był słońcem Warszawy”. I trudno się dziwić, wystarczy obejrzeć filmy z jego udziałem. Szczególnie przyjrzeć się roli barona w *Papa się żeni*, kiedy bez skutku stara się o rękę śpiewaczki Miry Selli (Mira Zimińska). A rola bogatego fabrykanta kosmetyków w *Zapomnianej melodii* to prawdziwy majstersztyk.

Czas trudnych decyzji

Podczas okupacji niemieckiej Fertner występował na warszawskich scenach koncesjonowanych przez hitlerowców. Nie był wyjątkiem, z różnych przyczyn bojkotowi ogłoszonemu przez ZASP nie podporządkowało się aż dwustu polskich aktorów. I nie były to postacie mało znane, na jawnych scenach grały prawdziwe legendy: Kazimierz Junosza-Stępowski, Józef Węgrzyn, Mira Zimińska-Sygietyńska, Adolf Dymśa, Karol Hanusz. Lucynie Messal, gwiazdzie operetki, zorganizowano nawet oficjalny benefis z okazji czterdziestolecia pracy artystycznej (!), a były szef Qui Pro Quo Jerzy Boczkowski zapewniał wielu spektaklom oprawę muzyczną. W tym czasie jego wielki rywal Andrzej Włast był zamknięty w stołecznym getcie, skąd nie wyszedł już żywy.

Sprawa kolaboracji polskich aktorów z Niemcami należy do tematów wyjątkowo wstydlivych. Z reguły pomijana jest milczeniem, całkowicie zresztą niesłusznie, bo wyciszenie sprawy wcale nie spowoduje zniknięcia problemu. Warto jednak temat traktować indywidualnie, inną wagę miała bowiem kolaboracja w sytuacjach zagrożenia życia, a czym innym była współpraca z okupantem z chęci zysku. Zresztą kolejny raz powtórzę, że nie należy oceniać wyborów ludzi w tamtych czasach.

Uczciwie natomiast trzeba przyznać, że bojkot ogłoszony

przez ZASP przyniósł bardzo ograniczone efekty. Publiczność dopisywała, frekwencja sięgała aż osiemdziesięciu procent, co oznaczało, że teatry odwiedzali nie tylko Volksdeutsche z rodzinami. Pewien procent widzów stanowili wprawdzie okupacyjni nuworysze: waluciarze, handlarze i szmalcownicy, ale nie brakowało także przeciętnych warszawiaków. Częstymi gośćmi kabaretów bywali również żołnierze podziemia, odreagowujący stresi po udanych akcjach.

Antoni Fertner od początku uczestniczył w jawnym życiu teatralnym stolicy. Grał i reżyserował na scenach Niebieskiego Motyla, Złotego Uła, Wodewilu i Nowości. W pierwszym okresie okupacji wystawiano tam wyłącznie lekki repertuar. W 1943 roku cenzura niemiecka uległa jednak rozluźnieniu i administracja hitlerowska zezwalała na dowolny dobór autorów i tematów, poza dziełami epoki romantyzmu i utworami o charakterze patriotycznym. W formie ilustracji pojawiała się nawet zakazana wcześniej muzyka Chopina, jednak bez mazurków i polonezów.

Nie jest zatem prawdą, że grano wyłącznie najgorszej jakości szmirę. Wprawdzie tytuły programów kabaretowych wydają się potwierdzać tę tezę (*Trunki i pocaunki, Cyk, pod rzodkiewkę, Kupa rozkoszy za parę groszy*), ale przed wybuchem wojny również zdarzały się mało wybredne tytuły (*Bez koszulki, Przez dziurkę od klucza*) i nikomu to specjalnie nie przeszkadzało. Tym bardziej że na okupacyjnych scenach śpiewano piosenki Hemara i Własta, powtarzano monologi Tuwima i Słonimskiego - oczywiście zmieniając nazwiska autorów. A w Teatrze Miasta Warszawy, ulokowanym w gmachu Teatru Polskiego, oferowano nawet dobrze zaopatrzony bufet (przy przystępnych cenach biletów), co w borykającej się z deficytem żywności stolicy było dużym atutem.

Fertner był jedną z największych gwiazd jawnych scen teatralnych, niezmiennie ciesząc się uwielbieniem publiczności. Znakomitym przykładem jego pozycji w teatralnym świecie stolicy stała się premiera farsy *Pan naczelnik - to ja!*, kiedy chętnych do obejrzenia przedstawienia było tak wielu, że aktor miał trudności z wejściem do budynku.

„Tłok przed teatrem był tak niesamowity - opisywał reporter »Nowego Kuriera Warszawskiego« - iż sam mistrz Fertner nie mógł się przedostać i dopiero siadłszy na ramieniu jakiegoś barczystego jegomościa, z okrzykiem »Pan naczelnik - to ja!« wywalczył sobie dostęp za kulisy”¹⁰.

Przedstawienie osiągnęło ogromny sukces i zaprezentowano je również w innych miastach Generalnego Gubernatorstwa. Wszędzie było to samo: tłumy ludzi, ogromny entuzjazm i uznanie dla Fertnera. Pan Antoni również nie ukrywał zadowolenia i nie przeszkadzał mu fakt, że Boczkowski przerobił farsę na komedię muzyczną, co miało „podnieść temperaturę widowiska”. Zabieg zresztą powszechnie uznano za udany.

„Antoni Fertner zagrał rolę paryskiego *gavroche* 'a trochę na zasadzie warszawskiego »knajaka« (cwaniaka) - pisał recenzent Władysław Leśniewski - co nadało postaci pewien smaczek lokalny, zresztą w zgodzie z subtelną adaptacją sztuki. Był znakomity, jego okrągłości gestu, pewne wewnętrzne »ciepełko«, cieniowanie dialogu, mimika - wszystko to było na klasycznym farsowym poziomie. Warszawka zna tę kreację - i wciąż na nowo się nią zachwyca”¹¹.

Podziwiano również innych aktorów, a szczególne uznanie wzbudziła Hanna Chodakowska „ozdabiająca scenę swoją niezwykłą urodą”. Zauroczeni nią recenzenci pisali, że aktorka roztacza tyle wdzięku, że nikt nie chciał wierzyć, że „tak urocze stworzenie może zostać opuszczone przez męża choćby tylko na jedną noc”.

To „urocze stworzenie” zgłosiło się trzy lata wcześniej do obsady w złowieszczym filmie *Heimkehr* (*Powrót do ojczyzny*) i zrezygnowało z udziału dopiero po zabójstwie Igo Syma. Fama jednak poszła i w 1943 roku Chodakowska znalazła się wśród aktorów skazanych przez Kierownictwo Walki Cywilnej na karę infamii (utrąty czci). Po wojnie sprawa została wyjaśniona, ale Chodakowską objęto zakazem występów w stolicy za udział w jawnym życiu teatralnym i „utrzymywanie stosunków towarzyskich z Niemcami”.

Innym aktorem skazanym przez polskie podziemie na infamię

był Józef Kondrat (stryj Marka Kondrata). Aktor jednak w późniejszym okresie zmazał z siebie piętno udziału w realizacji filmu *Heimkehr*, działając w strukturach ruchu oporu, co jednak po zakończeniu wojny nie uchroniło go przed trzyletnią banicją ze scen warszawskich.

Znacznie gorszy los spotkał Bogusława Samborskiego, który w *Heimkehr* grał dużą rolę antyniemiecko nastawionego burmistrza wołyńskiego miasteczka. Za współpracę z okupantem został zaocznie skazany przez polski sąd karny na dożywocie, chociaż biorąc udział w realizacji filmu, chciał tylko ocalić swoją żonę Żydówkę.

Kraków

Fertner nie widział niczego złego w grze na jawnych scenach. Jego ostatnią rolą w okupowanej Warszawie był Mrozik w *Weselu Fonia* Ryszarda Ruszkowskiego, premiera odbyła się dwa dni przed wybuchem powstania warszawskiego.

Do stolicy pan Antoni wrócił już w lutym 1945 roku, a rozmowę z nim opisał dziennikarz „Życia Warszawy”:

„Na terenie lewobrzeżnej Warszawy spotkaliśmy przypadkowo sympatycznego grubaska, ulubieńca publiczności, ob. Czesława Fertnera [błąd dziennikarza, oczywiście Antoniego - S.K.]

Obywatel Fertner jak dawniej nie traci humoru i sypie dowcipami jak z rękawa. Oczywiście bardzo tęskni za deskami scenicznymi, szczególnie zaś rewiowymi. Lekko ubolewa, że dotychczas w stolicy nie ma żadnego teatryku wesolej muzy. Pełen nadziei, werwy i temperamentu zwierza się, że już bierze czynny udział w urządzaniu spektaklów w różnego rodzaju przygodnych świetlicach i spodziewa się, że może niedługo powstanie w stolicy teatr rewiiowy¹².

Nie zagrał już jednak na żadnej z warszawskich scen, ponieważ pod koniec miesiąca zapadł wyrok Komisji Weryfikacyjnej ZASP. Za kolaborację z okupantem Fertnera pozbawiono prawa zatrudnienia w stołecznych teatrach i zawieszono w prawach członka ZASP.



Antoni Fertner

Pan Antoni nie zrezygnował jednak z kariery aktorskiej, scena była jego życiem i największą miłością. Przeniósł się do Łodzi, a następnie do Krakowa, gdzie przeżywał drugą (a może już trzecią) młodość.

„[...] grał zatem dużo i bardzo różne role - wspominał Lucjan Kydryński - od ogrodnika Nonancourta w *Słomkowym kapeluszu* Labiche'a, po dziadka Lenoir w *Archipelagu Lenoir* Salacrou, od Odilona Gadarina w *Ostrożnie! Świeżo malowane!* Fauchoisa, po Kwaskiewiczza w *Ciężkich czasach* Bałuckiego”¹³.

Największe sukcesy święcił jednak w roli murarza Gzysyka w *Romansie z wodewilu*.

„Była to opracowana przez Władysława Krzemińskiego adaptacja starego wodewilu Stefana Turskiego *Krowoderskie zuchy* - zderzenie zabawnych postaci z mieszczańskiego krakowskiego salonu radcy Kłaczka z rodziną sympatycznych murarzy z Krowodrzy, a na tym tle miłość panny Kłaczkówny i

młodego Gzysyka żywcem wyjęta z *Romea i Julii*. Niebawem sukces frekwencyjny!”¹⁴.

W 1954 roku Fertnerowi urządzono jubileusz sześćdziesięciolecia pracy, a sędziwy artysta wciąż był aktywny zawodowo. Nie miał jednak „krzepy Solskiego”, wobec czego „zagrał to, co miał w bieżącym repertuarze, czyli *Chorego z urojenia* Moliera”.

Pan Antoni nie miał krzepy Solskiego (choć ten był starszy od niego o dziewiętnaście lat), ale nie narzekał na problemy ze sprawnością fizyczną. A u schyłku życia stał się jeszcze bohaterem skandalu obyczajowego.

„[...] zachwycał Kraków na scenie, lecz jednocześnie bulwersował nieco swym życiem osobistym - opisywał Kydryński. - To, że będąc po siedemdziesiątce, ożenił się z własną gosposią, mieszczański Kraków jakoś mu jeszcze - choć z trudem - wybaczył, zwłaszcza że była to bardzo miła pani, bodaj o wiek od swego męża młodsza. W każdym razie młoda do tego stopnia, że siedemdziesięciosześcioletniemu Fertnerowi urodziła syna - a tego już żadna krakowska Dulka i żaden Dulski ani pojąć, ani wybaczyć nie mogli. Fertner jednak nie przejmował się plotkami, formę utrzymywał znakomitą, każda sztuka, w której występował, miała zapewnione powodzenie”¹⁵.

Najwyraźniej z tą słynną aseksualnością u pana Antoniego różnie bywało, przenosząc się do Teatru Starego imienia Heleny Modrzejewskiej, oświadczył, że „zawsze czuł pewną słabość do kobiet”. A gdy dziwiono się, że w tak zaawansowanym wieku został szczęśliwym ojcem, udając zażenowanie, wyznał, że w spłodzeniu potomka pomagał mu Solski.

Wydaje się jednak, że pruderia krakowskich mieszczan mogła mieć całkiem inne powody. Fertner zawarł kościelne małżeństwo z Janiną Zaleską dopiero na rok przed śmiercią, w marcu 1958 roku. Wcześniej odbył się jednak ślub cywilny, ale świecką uroczystość niepopartą sakramentem potraktowano w nobliwym Krakowie jako kolejną demonstrację obyczajową.

Aktor występował na scenie jeszcze w wieku osiemdziesięciu

jeden lat, a jego karierę przerwało dopiero złamanie nogi. Zmarł w kwietniu 1959 roku i został pochowany na cmentarzu Rakowickim.

Do końca życia twierdził, że „między Kraków a Warszawę podzielił swe serce” i raczej w swoich wypowiedziach był szczery. Z Warszawą wiązały się jego największe sukcesy, ale po wojnie to Kraków uznał go za swego aktora. Do stolicy raczej nie chciał wracać, tym bardziej że jego ukochana „willa pod kogutkiem” w Radości została przejęta przez państwo. Biuro kwaterunkowe podzieliło ją na małe mieszkania, a na werandzie powstał sklep Społem.

Sprawa willi w Radości do dzisiaj nie znalazła rozwiązania. W 2000 roku dom wprawdzie wrócił oficjalnie do rodziny Fertnerów, a mieszkająca w Szwecji synowa pana Antoniego, Jolanta Sękowska-Fertner, planowała jego remont oraz urządzenie muzeum teatru i filmu. Zgodziła się na współfinansowanie projektu, zażądała jednak wykwaterowania lokatorów. Władze stolicy nie zgodziły się na to, lokatorzy pozostali, a budynek popadał w coraz większą ruinę, choć willa figurowała w rejestrze wojewódzkiego konserwatora zabytków.

Ostatecznie jednak lokatorzy opuścili dom, który został sprzedany, a nowi właściciele, planując wyburzenie willi, wystąpili o skreślenie go z rejestru zabytków. W lutym 2011 roku minister kultury i dziedzictwa narodowego wydał decyzję odmowną i właściwie trudno powiedzieć, jakie będą dalsze losy siedziby Antoniego Fertnera. Niewykluczone, że jej stan techniczny uniemożliwia już skuteczny remont.

Pan Antoni szczęśliwie jednak tego nie doczekał, chociaż z jego poczuciem humoru mógł potraktować całą sprawę jako kolejny dopust boży. Ostatecznie w ciągu swojego długiego życia doznał tylu zmian fortuny, że kaprysy losu przestały go już dziwić. Być może swoim obyczajem załamałby ręce i wzniosł do góry oczy, ubolewając nad dziwnymi kolejami swojej biografii.

Rozdział 9

PIERWSZY AMANT DRUGIEJ RZECZYPOSPOLITEJ

Oficerska tradycja

Podobno Aleksander Żabczyński był tak dobrze wychowany, że nawet otwierając puszkę sardynek, wcześniej pukał trzy razy w wieczko. To wprawdzie tylko anegdota, ale trzeba przyznać, że rzadko który aktor miał tak znakomite predyspozycje do wielkiej kariery. Był niezwykle przystojny, o czarującym sposobie bycia, miał niezły głos, a talentu aktorskiego mu nie brakowało.

Bożydar Aleksander Żabczyński urodził się 24 lipca 1900 roku w Warszawie, był jedynym synem oficera armii rosyjskiej Aleksandra Daniela i Zofii Ostrowskiej. Oprócz niego rodzice doczekali się jeszcze dwóch córek, a przyszły gwiazdor urodził się jako drugi z potomków państwa Żabczyńskich.

Ojciec przyszłego amanta związał swoje życie z armią carską, co było rodzinną tradycją. Do wojska wstąpił w 1883 roku, w chwili urodzin syna służył w stopniu kapitana, a karierę w armii zaborczej zakończył jako pułkownik. W styczniu 1919 roku zgłosił się do powstającego Wojska Polskiego, zweryfikowano go jako generała podporucznika, a trzy lata później otrzymał awans na generała dywizji. Była to typowa kariera wielu wyższych oficerów odrodzonego Wojska Polskiego, przed odzyskaniem niepodległości nie było przecież możliwości służby pod biało--czerwonym sztandarem. Tym bardziej muszą dziwić informacje podawane przez Dariusza Michalskiego w jego znakomitej zresztą książce *Powróćmy jak*

za dawnych lat:

„Żabczyńskiego [juniora - S.K.] predysponowało do tej wyższej kasty wszystko: uroda i talent, zachowanie i wychowanie, pochodzenie i tradycja. On i jego rodzina reprezentowali bowiem kadrę oficerską. I to tę najszlachetniejszą, bo cudzoziemskiej proweniencji”¹.

Zgadając się z większością wywodów Michalskiego, trudno jednak zrozumieć, dlaczego „cudzoziemska proweniencja” (a szczególnie rosyjska!) miała być tą „najszlachetniejszą”. Elementarna wiedza historyczna nie powinna zaszkodzić nawet dziennikarzom muzycznym, a szczególnie redaktorom ich książek. Żabczyński senior wstąpił bowiem do armii carskiej w czasach, kiedy nie istniało jeszcze państwo polskie i uznawanie go za kondotiera jest kompletnym nieporozumieniem. Podobnie jak nieprawdziwa jest informacja, że jeszcze przed wybuchem pierwszej wojny światowej został generałem.

Ojciec przyszłego amanta urodził się w Oszmianach na Wileńszczyźnie, niewiele informacji zachowało się o jego małżonce. Niewykluczone, że pochodziła ze zubożałej szlachty kresowej, a sam Aleksander junior niewiele o niej wspominał.

Wiadomo że przyszły gwiazdor nie lubił swojego pierwszego imienia. W życiu zawodowym używał drugiego, ale przyjaciele nazywali go Darek. O Bożydarze raczej głucho we wspomnieniach z epoki i mało kto orientował się, jak aktor naprawdę miał na imię.

Przed wybuchem pierwszej wojny światowej jednostka ojca stacjonowała w Warszawie (lub w jej okolicach) i młody Bożydar rozpoczął naukę w prywatnym gimnazjum generała Chrzanowskiego (obecny gmach Liceum imienia Zamoyskiego przy Smolnej). W 1914 roku rodzinę ewakuowano w głąb Rosji i „przebywali kolejno w Smoleńsku, Wołogdzie, Sumach”. Aleksander „uczęszczał do gimnazjów rosyjskich”, a przez ostatni rok przed powrotem do Polski pracował również jako tragarz. Wyszło mu to na dobre, zapewne imponująca, męska sylwetka, zachwycająca wielbicielki jego późniejszych filmów, zaczęła kształtować się właśnie w tym okresie.



Aleksander Żabczyński

Po powrocie do kraju dokończył naukę i uzyskał maturę w warszawskim męskim Prywatnym Gimnazjum i Liceum Stowarzyszenia Oświatowego „Unia” przy placu Trzech Krzyży. Wykazywał jednocześnie niezwykle posłuszeństwo ojcu i zgodnie z jego wolą wstąpił do Szkoły Podchorążych Artylerii w Poznaniu.

„Ojciec widział we mnie żołnierza - opowiadał po latach - oficera jak on sam, kontynuatora tradycji rodu. Jakżebym mógł więc zrobić coś innego? Zresztą czas był taki, że dobry żołnierz był wszędzie potrzebny: w Polsce brakowało autorytetów, porządku, wręcz drylu i owego, broń Boże nazywanego z imienia, *ordnungs*. A zresztą, gdy się pamiętało z opowieści dziadka, jak cudowne życie prowadziła kadra wojskowa, to cóż w tym dziwnego, że o mundurze marzyła przynajmniej połowa moich kolegów?”².

W tym czasie nie planował jeszcze kariery scenicznej,

pociągała go matematyka i architektura, próbował również sił jako malarz amator. Ale mimo okazywanego ojcu posłuszeństwa nie był specjalnie zmartwiony, gdy dwa lata po ukończeniu szkoły oficerskiej przeniesiono go do rezerwy.

Zapisał się następnie na wydział prawa Uniwersytetu Warszawskiego, jednak kariera adwokata również nie była mu pisana. Podczas egzaminu doszło do bliżej nieznaney wymiany poglądów z wykładowcą, po której Żabczyński porzucił studia. Decyzja przyszła mu łatwo, od pewnego czasu myślał już bowiem o aktorstwie.

Sale Redutowe

„Jako młody chłopiec chodziłem do teatru - wspominał - a każde przedstawienie było dla mnie objawieniem. Aktorów uważałem za ludzi nie z tej planety. Kiedy pierwszy raz zetknąłem się z nimi, to naprawdę nie wiedziałem, jak z nimi rozmawiać”³.

Wojskowa tradycja pozostawiła jednak ślad w charakterze Żabczyńskiego, zawsze profesjonalnie traktował swoje życie zawodowe. Jeszcze jako student prawa uczęszczał na zajęcia do Warszawskiej Szkoły Gry Sceniczo-Filmowej Janiny Petekiewicz, brał również udział w zajęciach uniwersyteckiego kółka teatralnego. Poznał tam związanego z Redutą Edmunda Wiercińskiego i za jego sugestią zgłosił się do teatru Osterwy.

„Redutowcy” tworzyli specyficzny krąg wyznawców skupionych wokół swojego mistrza-wizjonera. A właściwie w pobliżu dwóch mistrzów, Osterwie towarzyszył bowiem Mieczysław Limanowski. Ich scena-laboratorium nastawiona była na poszukiwanie nowych metod pracy teatralnej, miała to być wspólnota aktorów i widzów prezentująca nowy wymiar sztuki.

Najważniejszą wartością Reduty było wcielanie idei pracy zespołowej, która obejmowała nie tylko wspólną twórczość, ale również jednakowy podział obowiązków (również technicznych i administracyjnych).



Aleksander Żabczyński

Podopieczni Osterwy razem pracowali i mieszkali, uważano ich wręcz za rodzaj zakonu aktorskiego. Codzienny bliski kontakt miał zaowocować dogłębną analizą tekstu, w tym teatrze na pierwszym miejscu stawiano bowiem słowo. W ekipie nie było miejsca na gwiazdorstwo, liczył się tylko finalny efekt.

Sale Redutowe Teatru Wielkiego, będące siedzibą zespołu, idealnie odpowiadały koncepcjom Osterwy. Widownia liczyła zaledwie trzysta miejsc, scena była na poziomie pierwszego rzędu, panowała więc atmosfera bezpośredniego, intymnego kontaktu aktorów i widzów.

„Akcja odbywa się na jednym poziomie z widownią - pisał krytyk Władysław Zawistowski. - O dwa kroki od widza działa

aktor. Charakteryzacja i kostiumy doprowadzone do minimum. Dekoracje odznaczały się godną uznania przypadkowością, jakby z celową niedbałością i pogardą⁴.

Inscenizacje Reduty były przykładem walki z szablonem, stawiano na prostotę, a poezja współgrała z realizmem. W repertuarze pojawiały się wyłącznie polskie utwory, w tym nowe dramaty Żeromskiego i Szaniawskiego, w udany sposób przywracano również repertuar staropolski.

Osterwa był wizjonerem, geniuszem, ale o jego najbliższym współpracowniku opinie były podzielone. Mieczysław Limanowski, syn słynnego socjalisty, z zawodu geolog (był profesorem kilku uczelni), uważany był za „cudaka”, „ideowca niepokalanego, bałagunę i gadunę”. Sam przyznawał, że „musi powiedzieć dziesięć głupstw, aby potem powiedzieć coś mądrego”. Słonimski przyrównywał jego stosunki z Osterwą do układów pomiędzy Towiańskim a Mickiewiczem, dziwiąc się, że taki „świetny aktor i reżyser” poddał się „bałamutnym wskazaniom byłego geologa”.

Słynne próby czytane Reduty (jeden z symboli teatru) pod kierunkiem Limanowskiego przybierały czasami wręcz karykaturalny charakter. A objaśnienia i komentarze geologa mogły zbulwersować nawet jego największych wielbicieli. Antoni Słonimski był kiedyś świadkiem, jak Limanowski objaśniał zespołowi znaczenie słowa „krowa”:

„»No cóż, krowa znaczy mleko - mleko to znaczy matka - matka znaczy ziemia«. Sekretarka zwróciła mu uwagę, że to błąd przy przepisywaniu i że ma być nie »krowa«, ale »królowa«. Limanowski ciągnął spokojnie dalej: »No cóż, królowa to znaczy matka, matka to znaczy mleko, mleko to znaczy ziemia«⁵.

Przyznawano jednak, że Limanowski potrafił „w jakiś dziwny, może trochę śmieszny, jemu tylko znany sposób w aktorach najobojętniejszych rozpaścić ogień entuzjazmu”. A taki człowiek potrzebny jest w każdym zespole, także teatralnym.

Osterwa miał nie tylko fanatycznych wielbicieli, ale również zajadłych przeciwników. Zarzucano mu snobizm, „spryciarstwo” i „czarusiostwo”, co jednak umożliwiło mu swobodne

poruszanie się w życiu publicznym. Dla dyrektora teatru była to konieczność życiowa, a uprzejmość i przymilność wobec ludzi raczej trudno uznać za wadę charakteru.

„To zadziwiające - wspominała Irena Grywińska - jak ten wielki artysta umiał naprowadzić nas na niezauważone przedtem prawdy, jakie serdeczne, wręcz ojcowskie miał podejście do pracy aktora. Nigdy niczego nie ganił wprost, mówił tylko: Robisz to świetnie, ale - i wtedy zaczynał analizować, przekonywać i naprowadzać na popełnione błędy”⁶.

Maria Zielenkiewicz

W Reducie Żabczyński poznał swoją przyszłą żonę Marię (Marynę) Zielenkiewicz. Była od niego trzy lata młodsza, pochodziła z Sosnowca i podobnie jak on okres pierwszej wojny światowej spędziła w Rosji. Znacznie jednak wcześniej zdecydowała się poświęcić aktorstwu, w Moskwie uczyła się w Studiu Dramatycznym Proletariatu, a następnie w Studiu Teatru Kameralnego. Po powrocie do kraju związała się z zespołem Osterwy.

„Nie można sobie wyobrazić werwy, dowcipu i wesołości Maryny - wspominała Tacjańska Wysocka. - Opowiadała niestworzone historie ze swego dzieciństwa: jak w Sosnowcu zleciała z dachu budynku kolejowego, jak uciekała z internatu w Moskwie, dokąd była podczas wojny wywieziona, pokazywała tricki akrobatyczne, których uczono aktorską młodzież w studio Wachtangowa, fikała koziołki razem z krzesłem, na którym siedziała, wygłaszała przemowy do naszych przodków, których stare portrety wisiały na ścianach, dosyć, że była czarująca i bawiła wszystkich”⁷.

Urok Marii doceniała nawet Irena Krzywicka, z reguły wypowiadająca się jak najgorzej o innych paniach. Marynę nazwała „miłą kobietą i zdolną aktorką”, a to w jej ustach stanowiło największy komplement.



Maria Żabczyńska podczas pokazu mody w Teatrze Polskim

A co najdziwniejsze, że w stosunku do niej nie popisała się żadną złośliwością, choć z reguły nikogo nie oszczędzała. Potwierdza to niezwykłą osobowość wybranki Żabczyńskiego.

Maria i Aleksander stanowili piękną parę, Żabczyński był od narzeczonej „znacznie spokojniejszy, ale nie mniej uroczy”, jego uroda robiła zresztą piorunujące wrażenie na kobietach. Koleżanki z Reduty uważały go za „pięknego chłopca”, „wysokiego i smukłego”, obdarzonego nieprawdopodobnym urokiem osobistym. Romans Maryny i Aleksandra rozkwitał

pod czujnym okiem Osterwy, który postanowił sprawdzić trwałość uczucia podopiecznych.

Wysłał więc Marynę wraz z inną zakochaną studentką, Hanną Małkowską, z teatrem objazdowym Kazimierza Greka-Koreckie-go. Dziewczęta czuły się wprowadzicie wyjątkowo wyróżnione, ale trasa okazała się bardzo trudna. Nowy zespół, inna publiczność, skromne warunki lokalowe i codziennie nowa scena. Jeżeli jednak Osterwa myślał, że zajęte tymi problemami zapomną o swoich ukochanych, to musiał zmienić zdanie. Dziewczęta zaspokajały tęsknotę, pisząc nocami długie listy, panowie również stanęli na wysokości zadania i aktorki codziennie otrzymywały odpowiedzi na poste restante. Rozłłka ostatecznie utwierdziła Marię i Aleksandra we wzajemnym uczuciu, i pobrali się w czerwcu 1923 roku.

W drodze do sławy

Zachowały się dwie wersje opowieści o scenicznym debiucie Żabczyńskiego. Według pierwszej z nich miał pojawić się na scenie w Wigilię 1922 roku w *Pastorałce* Schillera. Była to niewielka rola Archanioła Gabriela i jego debiut nie został zauważony. Sam zainteresowany uważał natomiast, że jego pierwszą rolą był przekupień w *Judaszu* Tetmajera. Nie zmienia to jednak faktu, że debiut odbył się na scenie Reduty.

„Pierwsza moja rola zadecydowała o mojej dalszej karierze -mówił Żabczyński. - Wstąpiłem do instytutu Reduty. Praca w teatrze pochłonęła mnie zupełnie, przerwałem studia prawnicze. [...] Nauczono nas tam pracy, a co główne, zrozumieliśmy, że kto się zaprzęgnie w rydwan przemożnej pani sztuki, ten musi się jej oddać całkowicie”⁸.

Żabczyński nie pozostał jednak u Osterwy zbyt długo, po dwóch sezonach zatrudnił się w zespole Teatru imienia Bogusławskiego, a jedną z jego kreacji (a właściwie osobowością) zachwycał się Jan Lechoń. Skamandryta stwierdził, że „Żabczyński ma talent” i dlatego niebawem „może być najpoetyczniejszym amantem na polskich scenach,

takie ma szlachetne warunki zewnętrzne i głosowe”.

Lechoń miał okazję jeszcze niejednokrotnie utwierdzić się w swojej opinii, inna sprawa, że zawsze doceniał urodę Aleksandra. Po premierze *Złotego płaszcza* pisał, że „ma wymarzone warunki na Narcyza”, ponieważ „nęcił wiśniowymi usty znad brody”. A w sprawie oceny męskich walorów Żabczyńskiego możemy Lechoniowi (podobnie jak Iwaszkiewiczowi) całkowicie zaufać.

Aleksander grywał również w Teatrze Polskim, czasami nawet wraz z żoną w jednej inscenizacji. Wystąpił też w filmie: Henryk Szaro zaangażował go do niewielkiej roli w kryminale *Czerwony błazen*. Szaro był ambitnym reżyserem, niestety, akurat ten obraz nie przyniósł mu sukcesu. Żabczyński ponownie na ekranie pojawił się w ekranizacji *Dzikuski Ireny Zarzyckiej*, tym razem w roli barona Janusza Ziemskiego. Udział w tym filmie nie wzbudził wielkiego zainteresowania, ale najważniejsze było, że filmowcy angażowali go do dalszych produkcji. Zagrał w *Janku Muzykancie*, bez problemów odnalazł się również w kinie dźwiękowym, w którym osiągnął ogromne sukcesy.

Zanim jednak poczuł smak sławy, wzorem innych młodych aktorów opuścił stolicę, aby szukać uznania na prowincji. Grał na scenach Lwowa, Poznania i Łodzi, tam była mniejsza konkurencja i łatwiej można było zostać zauważonym.

Przełomem stał się angaż do zespołu Perskiego Oka. Andrzej Włast był doświadczonym fachowcem, dlatego dostrzegł w Żabczyńskim materiał na wielką gwiazdę. Uroda, talent i ciepły, miły głos, a do tego jeszcze duża ochota do pracy. W efekcie od tej pory pan Aleksander zaczął święcić triumfy na scenach kabaretowych i rewii. Grał w Morskim Oku, Wielkiej Rewii, Rexie i Cyruliku Warszawskim, pojawiał się także w repertuarze operetkowym. Nie zapominał o ulubionej scenie warszawiaków -Teatrze Letnim w Ogrodzie Saskim.

„Miłą niespodziankę sprawił nam Żabczyński - pisał Stanisław Piasecki na łamach »Prosto z Mostu« - który z amanta operetkowo-rewiowego przedzierzgnął się już całkowicie w doskonałego aktora komediowego. Sądzę zaś, że

kryją się w nim również i duże możliwości dramatyczne, tym cenniejsze, że taki obecnie brak w polskich teatrach aktorów do ról bohaterskich. Rola Jeana powinna zwrócić na Żabczyńskiego baczną uwagę: to już nie tylko urodziwy amant, ale kandydat do ról z najprawdziwszego zdarzenia”⁹.

Na filmowym Parnasie

„Dwa wolne tygodnie w pierwszej połowie czerwca spędziłem nad morzem, w Jastrzębiej Górze - mówił Żabczyński latem w 1931 roku. - Odpoczynek był kompletny, bo byliśmy tylko we troje: żona, ja i morze, lodowato zresztą zimne, tak że o kąpieli trudno było myśleć.



Kobieta, która się śmieje. Z *Zofią Batycką*

Przyznam się, że po kilku dniach stało się to trochę nudne, zwłaszcza kiedy zaczął padać deszcz i trzeba było siedzieć w chatynce. Trudno, człowiek jest zwierzęciem towarzyskim i chociaż nieraz ludzie go męczą, to i tak potem tęskni do nich. Teraz gram w Morskim Oku, a w sierpniu idę na ćwiczenia wojskowe. Idę z całą ochotą. Lubię ten ruch, wysiłek fizyczny, zupełne oderwanie się od zwykłego, »cywilnego« trybu życia. Człowiek ma wtedy mało czasu na przykre myśli, jada z

wilczym apetytem, sypia jak kamień i wraca cudownie zahartowany nerwowo”¹⁰.

Wzmocnienie psychiki było bardzo wskazane, bowiem kariera Aleksandra gwałtownie przyspieszyła. W tym samym roku odbyła się premiera jego pierwszego filmu dźwiękowego, polsko-amerykańskiej produkcji *Kobieta, która się śmieje*. Partnerował byłej narzeczonej Jana Kiepury i Miss Polonii Zofii Batyckiej, a obraz okazał się komercyjnym sukcesem. Producenci wciąż jednak nie potrafili znaleźć dla niego roli na miarę talentu, którym był obdarzony, chociaż kino dźwiękowe pod tym względem dawało znacznie większe możliwości. Ale jego czas miał niebawem nadejść, a za odkrywcę talentu Aleksandra uznaje się Jana No-winę-Przybylskiego. Wspólnie z Waszyńskim wyreżyserował *Panienkę z poste restante*, w którym to filmie Żabczyńskiemu towarzyszyła Alma Kar, ale widział już dla aktora następną rolę. Wkrótce miał bowiem przystąpić do realizacji *Manewrów miłosnych*.



Aleksander w Dziejach grzechu

„[...] pan Żabczyński - mówił reżyser w wywiadzie - jest kimś, kogo światowe kino muzyczne na pewno by rozwinęło, na którego przez lata by chuchało i dmuchało. Jest amantem o olśniewającej urodzie, zniewalającym głose i owym magnesie przyciągającym na swoje filmy tłumy. To polski Nelson Eddy, dla którego nasze kino znalazło na szczęście polską Jeanette McDonald. Mówię o tak samo jak pan Żabczyński niedoocnionej, zjawiskowej Toli Mankiewiczównie. Zapamiętajcie moje słowa: ta para dokona rewolucji w naszym kinie, w filmie śpiewającym, w obrazie muzycznym”¹¹.

Przybylski miał rację, a przy okazji Żabczyński rozwiązał pewien dylemat zawodowy. Dotychczas nie wiedział, czy poświęcić się rewii (gdzie odnosił coraz większe sukcesy), czy też zdecydowanie postawić na film. Dzięki sukcesowi *Manewrów miłosnych* połączył rewię z filmem, stając się gwiazdą komedii muzycznych, i to gwiazdą pierwszej wielkości.

Pomysł był genialny w swojej prostocie. Para urodziwych, śpiewających aktorów (Mankiewiczówna i Żabczyński), kilka chwytliwych piosenek, humorystyczna fabuła i obowiązkowe szczęśliwe zakończenie.. Ten patent już od lat realizowano za oceanem i dziwne, że polscy filmowcy odkryli go tak późno.

Ale gdy pomysł sprawdził się nad Wisłą, wykorzystywano go bezbłędnie. I chociaż Żabczyński nakręcił z piękną Tolą jeszcze tylko *Pani minister tańczy*, to innych urodziwych i utalentowanych aktorek w polskim kinie nie brakowało. Aleksander pojawiał się na ekranie kilka razy do roku, a towarzyszyły mu Jadwiga Smosarska (*Jadzia*), Loda Niemirzanka (*Ada, to nie wypada*), Helena Grossówna (*Królowa przedmieścia, Zapomniana melodia*). Ostatni z tych filmów okazał się wyjątkowym sukcesem, a pochodzące z niego piosenki do dzisiaj zachowały popularność. Największą sławę zdobyła *Już nie zapomnisz mnie*, oczywiście w popisowym wykonaniu Żabczyńskiego.

*Nocami w gwiazdy spoglądam
i myślę z lękiem,
Że jutro może odejdiesz,*

zapomnisz mnie.
Lecz wiem, co zrobię -
zaśpiewam tobie piosenkę
i już mam spokój, i już nie lękam się.

Bo nie zapomnisz mnie,
gdy moją piosenkę spamiętasz.
W melodii tej siła zaklęta,
i czar, i moc.

A choć zapomnisz mnie,
piosenkę usłyszysz tę rzewną.
I tęsknić już będziesz na pewno,
co dzień, co noc.

Piosenka zapachnie jak bzy,
piosenka wyciśnie ci łzy,
wspomnienia, wspomnienia,
silniejsze będą niż ty.

Już nie zapomnisz mnie,
piosenka Ci nie da zapomnieć,
i tęsknić już będziesz ogromnie,
co dzień, co noc,
co dzień, co noc,
co dzień.

„Żabczyński? Bożyszczce! - zachwycała się Jadwiga Andrzejewska. - Pensjonarki za nim szalały. Do atelier, w którym kręciliśmy *Dzieje grzechu*, *Ada*, *to nie wypada*, a potem *Zapomnianą melodię*, ciągnęły pielgrzymki młodych dziewczyn. Odważniejsze liczyły na jego autograf, reszta chciała go tylko zobaczyć”¹².

Popularność gwiazdora spływała również na jego koleżanki z ekranu, co czasami bywało kłopotliwe. Ale z drugiej strony podnosiło to ich pozycję w świecie filmu.



Kadr z filmu Manewry miłosne

„Kiedy to do mojego mieszkania - wspominała Helena Grossówna - na czwartym piętrze przy Widok w Warszawie zaczęły przychodzić tłumnie dziewczęta po autografy, nie od razu zrozumiałam, że wizytują mnie po to, żeby... porozmawiać o swoim idolu, z którym wtedy grałam. »Proszę pani, a jaki on jest? Czy naprawdę taki ładny? O, jaka pani szczęśliwa, że z takim przystojnym mężczyzną pani gra«. Miały po czternaście, szesnaście lat i wszystkie były w nim zakochane. Takich wielbicielek miał kolega Żabczyński mnóstwo”¹³.

Nic dziwnego, że aktor narzekał, że raz na pół roku musi na własny koszt remontować klatkę schodową kamienicy, w której mieszkał. Właściciel żądał od niego usunięcia ze ścian wpisów zakochanych wielbicielek.

Popularność aktora u płci pięknej nie zagrażała jednak jego małżeństwu. Żabczyńscy przeżyli wielką burzę związaną z romansem Aleksandra z Lodą Halamą, ale mimo to uznawano ich za zgodną i kochającą się parę. Żabczyński, podpisując nowe kontrakty, zawsze pamiętał o żonie, zagrali razem w kilku

filmach. Maria zresztą skoncentrowała się na karierze scenicznej i miała na tym polu poważne osiągnięcia. Oboje ceniono za daleki od gwiazdorstwa sposób bycia, chociaż czasami niektórzy wypominali Aleksandrowi upodobanie do eleganckich strojów

i snobistycznego towarzystwa.

Żabczyńscy byli zgodnym małżeństwem, ale pozycja amanta filmowego nakładała na Aleksandra pewne obowiązki. Od idola płci pięknej oczekiwano określonych zachowań i czasami aktor wygłaszał prowokacyjne (jak na ówczesne czasy) opinie. Nie mógł przecież zawieść swoich wielbicieli:

„Ja kocham kochać. I dlatego w przeciwieństwie do wielu innych mężczyzn lubię flirt. Często to bywa tylko wstęp do miłości. Ale jeżeli pozostanie tylko wyłącznie wstępem, bez dalszego ciągu, to tym lepiej. We flircie poznaje się prawdziwie finezyjną kobietę, zakochać się może każda kobieta, ale flirtować umiejętnie potrafią tylko nieliczne. A ja chętnie je odnajduję”¹⁴.



Z Jadwigą Smosarską w Jadzi

Pomimo sukcesów w komediach muzycznych Żabczyński nie ograniczał się do tego gatunku. Grał w melodramatach, pojawiał się w adaptacjach aktualnych przebojów wydawniczych (*Trzy serca* według powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza), zdarzyła mu się również rola handlarza „żywym towarem” (*Kobiety nad przepaścią*). Do wybuchu wojny, przez cztery lata wystąpił w piętnastu (!) filmach, a znajdował jeszcze czas na występy sceniczne. Chociaż marzył o rolach dramatycznych, to w 1937 roku śpiewał w warszawskim Teatrze Letnim w operetce *Miłość przy świecach*.



Z Heleną Grossówną w Zapomnianej melodii

„Praca w rewii interesuje mnie bardzo - mówił w wywiadzie prasowym - właśnie dlatego, że wymaga zupełnie innego ustosunkowania się do publiczności niż w dramacie. W rewii należy nawiązać jak najbardziej bezpośredni kontakt z publicznością, natomiast dramat wymaga od aktora zupełnego zapomnienia o tym, że istnieje w ogóle widownia i publiczność... Przed aparatem filmowym, w oślepiającym blasku jupiterów, to znowu odrębny rodzaj napięcia nerwów, w specjalny sposób emocjonującego i podniecającego”¹⁵.

Wiosną 1939 roku premierę miały dwa filmy z udziałem Aleksandra (*Trzy serca* i *Biały Murzyn*), dwa kolejne (*Złota maska* i *Sportowiec mimo woli*) weszły na ekrany w 1940 roku, a ostatni (*Żona i nie żona*) rok później. Oficjalnie wyświetlano je w kinach Generalnego Gubernatorstwa (!), z czego przebywający wówczas na Zachodzie Żabczyński nie mógł być zadowolony.



Z Ladą Niemirzanką w Miłości przy świecach w Teatrze Letnim



W Białym Murzynie z Tamarą Wiszniewską

Podobnie jak jego żona pracująca w Polsce jako kelnerka i omijająca koncesjonowane przez okupanta teatry. Maria doskonale знаła hasło „tylko świnie siedzą w kinie” i zapewne nie cieszyła ją okupacyjna popularność filmów męża.

Ciekawostką jest, że gdy po wojnie znów wprowadzono na ekrany *Żonę i nie żonę*, to z czołówki zniknęły dwa nazwiska. Jednym z bohaterów filmu był bowiem niesławnej pamięci Igo Sym, a innym Bogusław Samborski, skazany zaocznie przez polski sąd na dożywocie za kolaborację z okupantem.

Wierny rodzinnej tradycji

„W 1939 roku - wspominał po wojnie Aleksander - w randze porucznika artylerii przeciwlotniczej odbyłem kampanię wrześniową aż do dnia 18 września. Potem zostałem internowany w obozie na Węgrzech i jako komendant tego obozu byłem jednym z organizatorów ucieczki do Francji. Nasz »spisek« wykryto, ale udało mi się zbiec tuż przed aresztowaniem. We Francji przebywałem aż do dnia niespodziewanej kapitulacji. Od 1942 znajdowałem się w szeregach Armii Polskiej na Bliskim Wschodzie. Tam, w okolicach Bagdadu, przeżyłem najbardziej niesamowite upały [...]. Po kolejnych przenosinach naszego obozu z Iraku do Palestyny, a stamtąd do Egiptu, już w randze kapitana odbyłem całą kampanię włoską przez Monte Cassino do Bolonii”¹⁶.

Pan Aleksander był jak zwykle zbyt skromny. W rzeczywistości miał bowiem za sobą piękną kartę bojową w szeregach II Korpusu, a pod Monte Cassino został ranny. Za okazane męstwo odznaczono go Krzyżem Walecznych.

Rozłąka z żoną, wojenne trudy oraz przejście władzy w Polsce przez komunistów wywarły fatalny wpływ na Żabczyńskiego.

Chyba zbyt często szukał zapomnienia w alkoholu, co spowodowało, że gdy po zakończeniu wojny spotkał się w Anglii z Łodą Halamą, to dawna kochanka z trudem go rozpoznała.

„Całe audytorium przeżywało emocje, oczekując na moje

spotkanie z Alem - wspominała Loda. - Al nie przyszedł zaraz pierwszego dnia, ociągał się, jak mi jego koledzy opowiadali - bał się tego spotkania. Zrozumiałam, kiedy go zobaczyłam. Nie był w dobrej formie, bardzo otyły, twarz nabrzmiała od alkoholu. Z trudnością widziało się resztki dawnej urody”¹⁷.

Pomimo defektów aparycji Żabczyńskiego tancerka najwyraźniej miała nadzieję na kontynuację dawnej znajomości. Nic jednak z tego nie wyszło, z nieukrywanym żalem napisała więc po latach:

„[...] nie wiedzieliśmy, jak się zachować, jak przywitać. Była jakaś niewidzialna ściana przeszłości między nami. Nie można już było wskrzesić niczego. Nie odnaleźliśmy się”¹⁸.

Aleksander nie myślał o pozostaniu na Zachodzie. Czuł się związany z Polską, w kraju przebywała jego ukochana żona i chciał jak najszybciej do niej wrócić. Formalności trwały jednak kilkanaście miesięcy i dopiero jesienią 1946 roku został zakwalifikowany do wyjazdu do Polski. Należał zresztą do stosunkowo nielicznej grupy, z całego składu osobowego II Korpusu pod władzę komunistów udawało się bowiem zaledwie czternaście tysięcy ludzi.

„Kochana moja - pisał do żony w listopadzie 1946 roku. - Czekam na parę słów od Ciebie z niecierpliwością, bo oprócz depesz nic jeszcze pisanego na tym gruncie nie miałem. Jestem już we właściwym obozie repatriacyjnym w Szkocji, koło Edynburga. [...] Załadowanie mojej grupy na okręt jest naznaczone na 29-go tego miesiąca. [...] Sześć lat tęsknoty za ojczyzną i najbliższymi to dużo [...]. Jeśli Bóg da, to może zdążę na Twoje imieniny”¹⁹.

Zamiar się powiódł, w Polsce pojawił się 8 grudnia, dokładnie w dzień imienin żony. Zaczynał się nowy etap w jego życiu zawodowym, kto wie czy nie najtrudniejszy z dotychczasowych.

Ostatnie lata

„Trochę więcej siwizny na skroniach - opisywał Żabczyńskiego dziennikarz »Expressu Wieczornego« - poza

tym wszystko po staremu. Zawsze ten sam wytworny pan w nieposzlakowanym smokingu i ten sam uśmiech jego jasnych oczu”²⁰.

Dla dawnego amanta życie pod rządami komunistów nie było jednak łatwe. Zamieszkał z żoną w małym, zaledwie piętnastometrowym mieszkaniu, a jako były żołnierz II Korpusu miał ograniczone możliwości zatrudnienia. Występował wprawdzie w Teatrze Małym, ale do filmu już nie wrócił. Komuniści zaakceptowali Adolfa Dymśkę, który grał podczas okupacji na jawnych scenach, ale nie mogli zaakceptować podwładnego znienawidzonego generała Andersa. Żabczyński znalazł jednak dla siebie niszę, występował razem z Tolą Mankiewiczówną w recitalach przedwojennych szlagierów. Byli niezwykle gorąco przyjmowani, jeździli nawet z występami po Polsce. Inna sprawa, że w zniszczonym kraju taka działalność nie mogła zapewnić utrzymania na odpowiednim poziomie.



Maria Żabczyńska i Stefan Hnydziński na scenie Teatru Letniego

Pewną poprawę sytuacji przyniosło zatrudnienie w Teatrze Polskim u niezmordowanego Arnolda Szyfmana. To właśnie na tej scenie, zdaniem wielu krytyków, Żabczyński osiągnął najwyższy poziom sztuki aktorskiej. Kiedy był już w średnim wieku i grał, nie mogąc liczyć na swój dawny urok osobisty,

wówczas dopiero okazało się, jak dobrym był aktorem. Dostał nawet nagrodę na festiwalu szekspirowskim za rolę Benedykta w *Wiele hałasu o nic*, czasami występował w radiu, zdążył jeszcze zadebiutować w Teatrze Telewizji. Zmarł 31 maja 1958 roku.

„Po latach wiedziona jakąś niewiadomą siłą - wspominała Loda Halama - przyjechałam do Polski po raz pierwszy - akurat w dzień pogrzebu Ala. Byłam w kościele Świętego Krzyża na nabożeństwie, ale stałam z tyłu, między tłumem, aby nie ranić nikogo przybliżeniem się do trumny”²¹.

Więcej szczęścia w powojennym życiu zawodowym miała Maria Zabczyńska. Zagrała w kilkunastu filmach, regularnie pojawiała się na scenie Teatru Polskiego i przez ponad dwie dekady używała głosu w powieści radiowej *W Jezioranach*.

O wiele lat przeżyła męża, zmarła w styczniu 1981 roku.



Grób Marii i Aleksandra Żabczyńskich na Powązkach Wojskowych (fot. GrzegorzPetka)

Pochowano ich obok siebie, w skromnej mogile na warszawskich Powązkach Wojskowych. Betonowa płyta z nazwiskami i wykonywanym zawodem, nawet bez dat ich życia. Grób można łatwo pominąć, gdyż w ogóle nie rzuca się w oczy. A przecież spoczywa tam największy amant polskiego kina, aktor, jakiego wcześniej ani później już nie było. I chyba długo jeszcze nie będzie.

*Całuję Twoją dłoń, madame,
śniąc, że to usta Twe,
przed Tobą chylę skroń, madame,
bo dobry ton tak chce,
lecz serce moje śni, madame,
Że gdy poznamy się
nim przejdzie kilka chwil, madame,
pozwolisz sami mi, madame,
miast twą całować dłoń,
całować usta twe.*

Przypisy

Przypisy do rozdziału 1

- 1 T. Boy-Żeleński, Reflektorem w mrok, Warszawa 1985, s. 55.
- 2 A. Słonimski, Alfabet wspomnień, Warszawa 1989, s. 217.
- 3 S. Marczak-Oborski, Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki, Warszawa 1984, s. 303.
- 4 Ibidem, s. 303.
- 5 Ibidem, s. 317.
- 6 A. Słonimski, op. cit., s. 218-219.
71. Krzywicka, Wyznania gorszycielkis Warszawa 1994, s. 231.
- 8 T. Lubelski, Historia polskiego kina, Katowice 2009, s. 60.
- 9 K. Krukowski, Moja warszawka, Warszawa 1958, s. 48.
- 10 <http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/17741.html>
- 11 J. Jurandot, Dzieje śmiechu, Warszawa 1965, s. 49-51
- 12 K. Krukowski, op. cit., s. 45.
- 13 Ibidem, s. 46.
- 14 Za: S. Janicki, W starym polskim kinie, Warszawa 1985, s. 171.
- 15 T. Boy-Żeleński, op. cit., s. 35.
- 16 Za: T. Mościcki, Kochana stara buda. Teatr Qui Pro Quo, Łomianki 2008, s. 228.
- 17 Za: A. Mieszkowska, Jestem Jârosy! Zawsze ten sam..., Warszawa 2008, s. 103.
- 18 J. Jurandot, op. cit., s. 28-29.
- 19 L. Sempoliński, Wielcy artyści małych scen, Warszawa 1968, s. 385.
- 20 S. Grodzieńska, Urodził go niebieski ptak, Warszawa 1988, s. 121.
- 21 L. Sempoliński, op. cit., s. 385-386.
- 22 Ibidem, s. 385.
- 23 Za: D. Michalski, Powróćmy jak za dawnych lat, Warszawa 2007, s. 106.
- 24 Za: Ibidem, s. 107.
- 25 Za: I. Kiec, W kabarecie, Wrocław 2004, s. 121.
- 26 Za: D. Michalski, op. cit., s. 109.
- 27 J. Jurandot, op. cit., s. 20-21.
- 28 Za: D. Michalski, op. cit., s. 108-109.
- 29 Za: Ibidem, s. 125.
- 30 Za: Ibidem, s. 208.

- 31 J. Jurandot, op. cit., s. 47-48.
- 32 K. Krukowski, op. cit., s. 21-22.
- 33 Ibidem, s. 53.
- 34 W. Dana-Daniłowski, Oj dana, dana.!..., Cztery pokolenia, Miami Beach 1996, s. 117.
- 35 M. Samozwaniec, Maria i Magdalena, Szczecin 1987, t. 2, s. 246.
- 36 M. Zimińska-Sygietyńska, Nie żyłam samotnie, Warszawa 1985, s. 101.
- 37 Ibidem, s. 82.
- 38 K. Krukowski, op. cit., s. 29.
- 39 T. Dołęga-Mostowicz, Kariera Nikodema Dyzmy, Warszawa 1983, s. 200-201.

Przypisy do rozdziału 2

- 1 B. Dej worek, Jaraczowe szkoły, „Wieści” 39/1965.
- 2 Za: <http://tamowskikurierkuIturaIny.blox.pl/2009/12/Stefan-Jaracz-8211-przyczynek-do-biografii-okres.html>
- 3 Moja pierwsza rola. Stefan Jaracz o sobie, „Teatr” 8-10/1950.
- 4 T. Żeleński-Boy, Reflektorem w mrok. Warszawa 1985, s. 67.
- 5 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 31.
- 6 L. Schiller, Buntownik i marzyciel. Urywki ze studium o Stefanie Jaraczu i jego czasach, „Teatr” 8-10/1950.
- 7 T. Trzcíński, Jaracza pierwszy rok aktorstwa, „Teatr” 8-10/1950.
- 8 Ibidem.
- 9 Moja pierwsza rola. Stefan Jaracz o sobie.
- 10 B. Skąpski, Jak „odkryto” Jaracza (Ze wspomnień o Stefanie Jaraczu), ilustrowany dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 7/1946.
- 11 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 62.
- 12 „Świat” 23/1914.
- 13 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 72.
- 14 Za: Ibidem, s. 86.
- 15 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 106.
- 16 Za: Ibidem, s. 142-143.
- 17 Za: Ibidem, s. 143-144.
- 18 Za: J. Kreczmar, Trzy grosze do ogólnej puli, „Teatr” 15/1960.
- 19 K. Wierzyński, Pamiętnik poety, Warszawa 1991, s. 113.
- 20 J. Ciecierski, Zwyczajne życie aktora, Warszawa 1989, s. 134.
- 21 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 189.
- 22 Za: Ibidem, s. 190.
231. Krzywicka, op. cit., s. 320-321.
- 24 H. Małkowska, Wspomnienia z Reduty, Warszawa 1960, s. 160-161.
- 25 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 217.

- 26 H. Cudnowski, *Niedyskrecje teatralne*, Wrocław 1960, s. 223.
- 27 „Express Poranny” 23.06.1927.
- 28 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 270.
- 29 L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968, s. 176.
301. Krzywicka, op. cit., s. 320.
- 31
- Za: http://cjg.gazeta.pl/CJG_Warszawa/2029020,104436,13312310.html
- 32 L. Brun, Stefan Jaracz, „Kino” 26/1935.
- 33 Pięć minut ze Stefanem Jaraczem, „Kino” 18/1931.
- 34 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 449.
- 35 Za: Ibidem, s. 453.
- 36 Rozmawiamy z gwiazdami. Stefan Jaracz, „Kurier Poranny” 5.12.1933.
- 37 J. Szaniawski, Jaracz, „Nowa Kultura”, 13/1953.
- 38 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 286.
- 39 Za: Ibidem, s. 289.
- 40 Za: http://www.teatrateneum.pl/7page_ict35
- 41 „Ilustrowany Kurier Codzienny” 22.11.1931.
- 42 Za: T. Gierymski, Stefan Jaracz w kinie i w teatrze, „Spojrzenia” 147/1997.
- 43 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 352.
- 44 W. Rzymowski, *Dramat bezkarnej bestii i bezbronnej ofiary*, „Express Poranny” 5.10.1932.
- 45 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 341.
- 46 Ibidem, s. 336.
- 47 Za: Ibidem, s. 355.
- 48 Za: Ibidem, s. 359-360.
- 49 Za: Ibidem, s. 358-359.
- 50 „Gazeta Polska” 23.12.1933.
- 51 Aktor ma głos. Rewelacyjne wynurzenia St. Jaracza, „Express Poranny” 16.03.1934.
- 52 „Ilustrowany Kurier Codzienny” 15.11.1934.
- 53 „Gazeta Polska” 9.01.1935.
- 54 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 407.
- 55 Za: Ibidem, s. 407-408.
- 56 „Ilustrowany Kurier Codzienny” 30.09.1935.
- 57 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 412.
- 58 T. Boy-Żeleńska *Genialna buda jarmarczna*, „Kurier Poranny” 1.10.1938.
- 59 S. Zawiszancka, Juliusz Osterwa o Stefanie Jaraczu, „Listy z Teatru” 14/1947.
- 60 C. Ostańkowicz, Jaracz w Oświęcimiu, „Wiadomości” 31/1946.
- 61 Za: E. Krasiński, op. cit., s. 478-479.
- 62 Za: Ibidem, s. 485.

- 63 Za: Ibidem, s. 495.
64 J. Lechoń, Dziennikj Londyn 1973, t. 3, s. 139.

Przypisy do rozdziału 3

- 1 Za: http://wyborcza.p1/1,75517,11909346,Kowboj_Bodo_umiera_w_lagrze_RECENZJA_.html#ixzz2HytgOyV2
- 2 Za: R. Wolański, Eugeniusz Bodo - Już taki jestem taki zimny drań, Poznań 2012, s. 19.
- 3 Za: <http://urania-film.blogspot.com/2010/12/eugeniusz-bodo-cz-1.html>
- 4 Za: R. Daszczyński, Bodo, dziecko XX wieku, http://wyborcza.pl/1,76842,8323542,Bodo_dziecko_XX_wieku.html
- 5 L. Sempoliński, op. cit., s. 239.
- 6 Za: R. Wolański, op. cit., s. 56.
- 7 Za: Ibidem, s. 51-52.
- 8 Za: <http://cosiedziwisz.blogspot.com/2012/04/loda-halama.html>
- 9 Ibidem.
- 10 L. Sempoliński, op. cit., s. 389.
- 11 „Ilustrowany Kurier Codzienny” 28.05.1929.
- 12 Ibidem.
- 13 K. Krukowski, op. cit., s. 47.
- 14 Za: R. Wolański, op. cit., s. 166.
- 15 Za: Ibidem, s. 168.
- 16 Za: Ibidem, s. 218.
- 17 Za: Ibidem, s. 221.
- 18 Za: Ibidem, s. 223.
- 19 Za: http://www.wysokieobcasy.p1/wysokie-obcasy/1,53662,7851085,Bodo_i_Reri.html
- 20 Za: R. Wolański, op. cit., s. 227.
- 21 Za: http://www.wysokieobcasy.p1/wysokieobcasy/1,53662,7851085,Bodo_i_Reri.html?as=2
- 22 Ibidem.
- 23 Ibidem.
- 24 http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=wZKe-jnPuuE
- 25 Za: R. Wolański, op. cit., s. 242-243.
- 26 Za: Ibidem, s. 277.
- 27 M. Zimińska-Sygietyńska, op. cit., s. 88-89.
- 28 Za: [http://nie-wierzcie-zegarom.blogspot.com/search/label/Eugeniusz %20Bodo](http://nie-wierzcie-zegarom.blogspot.com/search/label/Eugeniusz%20Bodo)
- 29 Za: R. Wolański, op. cit., s. 278.
- 30 Za: <http://www.okolicefilmu.ovh.org/arty/arty8.html>

- 31 K. Krukowski, op. cit., s. 103.
- 32 Za: R. Wolański, op. cit., s. 243.
- 33 Za: Ibidem, s. 243.
- 34 Za: <http://nie-wierzcie-zegarom.blogspot.com/2012/11/bohaterowie-sybiru-1936.html>
- 35 Za: R. Wolański, op. cit., s. 328.
- 36 Za: Ibidem, s. 333.
- 37 <http://www.dziennikwschodni.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20120520/MAGAZYN/120519381>
- 38 Za: Za winy niepopelnione, Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych, Łódź 1997.
- 39 Za: <http://sieradzanie.pl/eugeniusz-bodo-cicha-smierc-wielkiego-aktora-tl597.html>
- 40 Ibidem.
- 41 Za: <http://nie-wierzcie-zegarom.blogspot.com/2012/02/tajemnica-smierci-eugeniusza-bodo.html>

Przypisy do rozdziału 4

- 1 Za: D. Michalski, op. cit., s. 74.
- 2 Za: <http://www.klub.senior.pl/muzyka/t-muzyczna-zgaduj-zgadulapa-ge42-7633.html>
- 3 L. Halama, *Moje nogi i ja*, Warszawa 1984, s. 36.
- 4 Ibidem, s. 37.
- 5 Za: D. Michalski, op. cit., s. 178, przypis nr 1.
- 6 Za: Ibidem, s. 179.
- 7 „Kurier Poranny” 115/1924.
- 8 K. Krukowski, op. cit., s. 77-78.
- 9 Za: D. Michalski, op. cit., s. 176.
- 10 L. Sempoliński, op. cit., s. 308-309.
- 11 Za: A. Mieszkowska, op. cit., s. 73.
- 12 Za: D. Michalski, op. cit., s. 88.
- 13 J. Jurandot, op. cit., s. 79.
- 14 L. Sempoliński, op. cit., s. 323.
- 15 L. Halama, op. cit., s. 37.
- 16 M. Zimińska-Sygietyńska, op. cit., s. 74.
- 17 Ibidem, s. 75.
- 18 L. Sempoliński, op. cit., s. 341.
- 19 M. Zimińska-Sygietyńska, op. cit., s. 123.
- 20 J. Jurandot, op. cit., s. 101.
- 21 L. Sempoliński, op. cit., s. 231.
- 22 K. Krukowski, op. cit., s. 67.
- 23 Ibidem, s. 69.

- 24 Ibidem, s. 68.
- 25 T. Wittlin, *Pieśniarka Warszawy. Hanka Ordonówna i jej światy Łomianki 2006*, s. 245.
- 26 Za: D. Michalski, op. cit., s. 187.
- 27 Za: Ibidem, s. 189.
- 28 K. Krukowski, op. cit., s. 71.
- 29 M. Zimińska-Sygietyńska, op. cit., s. 74.
- 30 T. Wittlin, op. cit., s. 273.
- 31 Za: D. Michalski, op. cit., s. 99.
- 32 L. Halama, op. cit., s. 111.
- 33 Za: D. Michalski, op. cit., s. 100.
- 34 Ibidem, s. 100-101.

Przypisy do rozdziału 5

- 1 L. Halama, op. cit., s. 8.
- 2 Ibidem, s. 12.
- 3 Ibidem, s. 14-15.
- 4 A. Bartosiak, Ł. Klinke, Grzegorz Halama. *Mógłbym być agentem Mossadu*, „Playboy” 5/ 2008.
- 5 L. Halama, op. cit., s. 23.
- 6 „Epoka” 27.09.1927.
- 7 Za: D. Michalski, op. cit., s. 515.
- 8 L. Halama, op. cit., s. 31- 32.
- 9 Ibidem, s. 34.
- 10 L. Sempoliński, op. cit., s. 453.
- 11 L. Halama, op. cit., s. 59.
- 12 Ibidem, s. 59.
- 13 Ibidem, s. 59.
- 14 „Dziennik Poznański” 13.08. 1933.
- 15 „Ilustrowany Kurier Codzienny” 13.08.1933.
- 16 Ibidem.
- 17 Ibidem.
- 18 L. Halama, op. cit., s. 60.
- 19 Ibidem, s. 28.
- 20 D. Michalski, op. cit.
- 21 L. Halama, op. cit., s. 24.
- 22 Ibidem, s. 55.
- 23 Ibidem, s. 55.
- 24 Ibidem, s. 56.

- 25 Za: <http://loda-halama.blog.onet.pl/2008/08/20/cytaty-o-lodzie/>
- 26 Za: Ibidem.
- 27 L. Halama, op. cit., s. 48.
- 28 Ibidem, s. 51.
- 29 Ibidem, s. 31.
- 30 Ibidem, s. 70.
- 31 Ibidem, s. 72.
- 32 Za: Ibidem, s. 77.
- 33 Ibidem, s. 82.
- 34 Ibidem, s. 86.
- 35 Ibidem, s. 88.
- 36 Ibidem, s. 116.
- 37 Ibidem, s. 92.
- 38 Za: D. Michalski, op. cit, s. 527.
- 39 J. Głowacki, Z głowy, Warszawa 2004, s. 122.
- 40 L. Halama, op. cit., s. 104.
- 41 Za: D. Michalski, op. cit., s. 527.

Przypisy do rozdziału 6

- 1 Za: M. Hendrykowska, Jadwiga Smosarska, Poznań 2007, s. 17.
- 2 B. Wachowicz, Pożegnanie Smosarskiej, „Przekrój” 21.11.1971.
- 3 Za: Jadwiga Smosarska, TVP 2008.
- 4 Za: M. Hendrykowska, op. cit., s. 22.
- 5 Za: B. Wachowicz, op. cit.
- 6 Za: Ibidem.
- 7 Za: Jadwiga Smosarska.
- 8 Za: M. Hendrykowska, op. cit., s. 43.
- 9 S. Heymanowa, O czym się nie mówi. Przeróbka z powieści Zapolskiej, „Film” 4/1924.
- 10 Za: T. Lubelski, Historia polskiego kina, Katowice 2009, s. 60.
- 11 Za: M. Hendrykowska, op. cit., s. 67.
- 12 Za: Ibidem, s. 67.
- 13 Za: T. Lubelski, op. cit., s. 63.
- 14 S. Zahorska, Jeszcze jeden film „patriotyczny”, „Wiadomości Literackie” 44/1932.
- 15 „Światowid” 23/1933.
- 161 film stworzył kobietę, red. G. Stachówna, Kraków 1999, s. 35.
- 17 Za: M. Hendrykowska, op. cit., s. 123-124.
181. Krzywicka, op. cit., s. 324.
- 19 Za: Z. Ornatowski, Koniec kina niemego. Jadwiga Smosarska, „Ekran” 31/1987.
- 20 Za: Ibidem.

- 21 Za: M. Hendrykowska, op. cit., s. 144.
- 22 Ibidem, s. 154.
- 23 A. Słonimski, Gwałt na Melpomenie, Warszawa 1982, s. 143.
- 24 Ibidem, s. 311.
- 25 J. Kreczmar, Drugi notatnik aktora, Warszawa 1971, s. 121-122.
- 26 Za: Jadwiga Smosarska.
- 27 J. Lechoń, Cudowny świat teatru, Warszawa 1981, s. 397.
- 28 B. Wachowicz, op. cit.
- 29 Za: M. Hendrykowska, op. cit., s. 239.

Przypisy do rozdziału 7

- 1 Za: D. Michalski, op. cit., s. 465-466.
- 2 Ibidem, s. 466.
- 3 Za: Ibidem, s. 466.
- 4 Za: <http://film.onet.pl/wiadomosci/publikacje/artykuly/tola-mankiewi-czowna-szesc-krokw-do-niesmiertelnos,1,4189009,wiadomosc.html>
- 5 J. Iwaszkiewicz, Książka moich wspomnień, Warszawa 1994, s. 176.
- 6 Za: D. Michalski, op. cit., s. 475.
- 7 L. Kydryński, Kino muzyczne, Warszawa 1993, s. 36.
- 8 Za: D. Michalski, op. cit., s. 471.
- 9 Za: T. Wittlin, op. cit., s. 223.
- 10 Za: D. Michalski, op. cit., s. 474.
- 11 Za: Ibidem, s. 476.
- 12 Za: <http://www.poranny.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080822/MA-GAZYN/840289196>
- 13 Za: <http://www.wspolczesna.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070518/REG00/70517034>
- 14 Za: D. Michalski, op. cit., 479.
- 15 Za: Ibidem, s. 480.
- 16 „Gazeta Wyborcza” 28.12.2000.
- 17 Za: D. Michalski, op. cit., s. 483.
- 18 Za: Ibidem, s. 482.

Przypisy do rozdziału 8

- 1 Za: Demon komizmu, Program 2 TVP 2007.
- 2 A. Fertner, Podróże komiczne, Kraków 1960, s. 11.
- 3 Za: czestochowa.gazeta.pl/czestochowa/2029020,84750,11793578.html

- 4 Za: Ibidem.
- 5 L. Kydryński, *Życie wśród gwiazd*, Warszawa 1997, s. 13.
- 6 Ibidem, s. 14.
- 7 A. Fertner, op. cit., s. 185.
- 8 Za: A. Grzybowski, A. Okońska, *Rozmowy z panią Mecią*, Warszawa 1976, s. 146.
- 9 Za: *Demon komizmu*.
- 10 Za: T. Mościcki, *Teatry Warszawy 1944-1945. Kronika*, Warszawa 2012, s. 166.
- 11 Za: Ibidem, s. 168.
- 12 Za: Ibidem, s. 504.
- 13 L. Kydryński, *Życie wśród gwiazd*, s. 12.
- 14 Ibidem, s. 12.
- 15 Ibidem, s. 12.

Przypisy do rozdziału 9

- 1 D. Michalski, op. cit., s. 488.
- 2 Za: Ibidem, s. 489.
- 3 Za: Ibidem, s. 490.
- 4 Za: S. Marczak-Oborski, op. cit., s. 249.
- 5 A. Słonimski, op. cit., s. 124.
- 6 S. Marczak-Oborski, op. cit., s. 77.
- 7 T. Wysocka, *Wspomnienia*, Warszawa 1962, s. 231-232.
- 8 Za: J. Piątek *Śpiewający amant*,
<http://www.filmweb.pl/user/ama/blog/379751>
- 9 http://warszawa.wikia.com/wiki/Aleksander_%C5%BBabczy%C5%84ski
- 10 http://chomikuj.pl/amafw/Aleksander+%c5%bbabczy*c5*84ski/Darek+o+sobie/Ja*2c+moja+%c5*bcona+i+morze...+A.+*c5*bbABCZY*c5*83SKI++w+wy+wiadzie+dla+Kina,202963183.doc
- 11 Za: D. Michalski, op. cit., s. 497.
- 12 Ibidem, s. 501.
- 13 Ibidem, s. 501.
- 14 Za:
http://chomikuj.pl/amafw/Aleksander+%c5%bbabczy*c5*84ski/filmy+dokumentalne
- 15 Za:
http://chomikuj.pl/amafw/Aleksander+%c5%bbabczy*c5*84ski/filmy+dokumentalne
- 16 http://warszawa.wikia.com/wiki/Aleksander_%C5%BBabczy%C5%84ski

- 17 L. Halama, op. cit., s. 96.
- 18 Ibidem, s. 96.
- 19 Za: D. Michalski, op. cit., s. 505.
- 20 Za: Ibidem, s. 505.
- 21 L. Halama, op. cit., s. 97.

Ważniejsza bibliografia

Aktor ma głos. Rewelacyjne wynurzenia St. Jaracza, „Express Poranny” 16.03.1934.

Bartosiak A., Klinke L., *Grzegorz Halama. Mógłbym być agentem Mo-sadu*, „Playboy” 5/ 2008.

Biernacki K., *Józef Węgrzyn*, Kraków 1969.

Boniecki E., *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, Wrocław 1989.

Bożko M., *Pierwsza książka o losach Eugeniusza Bodo: Już taki jestem zimny drań*,
<http://www.dziennikwschodni.pl/apps/pbcs.dll/article7A-ID=/20120520/MAGAZYN/120519381>

Brun L., *Stefan Jaracz*, „Kino” 26/1935.

Cudnowski H., *Niedyskreje teatralne*, Wrocław 1960.

Ciecierski J., *Zwyczajne życie aktora*, Kraków 1989.

Dana Daniłowski W., *Oj dana, dana!..., Cztery pokolenia*, Miami Beach 1996.

Daszczyński R., *Bodo, dziecko XX wieku*,
http://wyborcza.p1/l/76842,8323542,Bodo_dziecko_XX_wiek_u.html

Degler J., *Witkacego portret wielokrotny*, Warszawa 2009.

Dejworek B., *Jaraczowe szkoły*, „Wieści” 39/1965.

Dołęga-Mostowicz T., *Kariera Nikodema Dyzmy*, Warszawa 1983.

Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach, red. Rudzki K., Warszawa 1959.

Dziewoński E., *Dodek Dymyza*, Łomianki 2010.

„Epoka” 27.09.1927.

Fertner A., *Podróże komiczne*, Kraków 1960.

Filler W., *Wielki Dodek. Opowieść o Adolffie Dymyzy*, Warszawa 1995.

Fogg M., *Od palanta do belcanta*, Warszawa 1971.

Gabryś A., *Salony krakowskie*, Kraków 2006.

Garlicki A., *Piękne lata trzydzieste*, Warszawa 2008.

Gibas-Krzak D., *Gwiazdy i ludzie*, „Mówią Wieki” 5/2002.

Giedroyc J., *Autobiografia na cztery ręce*, Warszawa 1994.

Gieryski T., *Stefan Jaracz w kinie i w teatrze*, „Spojrzenia” 147/1997.

Głowacki J., *Z głowy*, Warszawa 2004.

Grodzieńska S., *Urodził go „Niebieski ptak”*, Warszawa 1988.

Groński M., *Jak w przedwojennym, kabarecie. Kabaret warszawski 1918-1939*, Warszawa 1987.

Grzybowski A., Okońska A., *Rozmowy z panią Micią*, Warszawa 1976.

Grzymała-Siedlecki A., *Ludzie i dzieła*, Kraków 1967.

Grzymała-Siedlecki A., *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1974.

Grzymała-Siedlecki A., *Nie pożegnani*, Kraków 1972.

Grzymała-Siedlecki A., *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1973.

Halama L., *Moje nogi i ja*, Warszawa 1984.

Hemar M., *Awantury rodzinne*, Londyn 1994.

Hen J., *Błazen-wielki mąż*, Warszawa 1998.

Hendrykowska M., *Jadwiga Smosarska*, Poznań 2007.

Hera J., *Losy aktorów w Generalnym Gubernatorstwie (wrzesień 1939-1 sierpnia 1944)*, „Pamiętnik Teatralny” 1997, z. 1-4.

Herbaczyński W., *W dawnych cukierniach i kawiarniach warszawskich*, Warszawa 1988.

Heymanowa S., *O czym się nie mówi. Przeróbka z powieści Zapolskiej*, „Film” 4/1924.

<http://cosiedziwiesz.blogspot.com/2012/04/loda-halama.html>

http://chomikuj.pl/amafw/Aleksander+c5*bbabczy+c5*84sk+i/filmy-dokumentalne

http://chomikuj.pl/amafw/Aleksander+c5*bbabczy+c5*84sk+i/Dare-k+o+sobie/Ja*2c+moja-t-*c5*bcona+i+morze..+A.-t-*c5*bbABCZY-*c5*83SKI++w+wywiadzie+dla+Kina,202963183.doc

<http://loda-halama.blog.onet.pl/2008/08/20/cytaty-o-lodzie/>

<http://nie-wierzcie-zegarom.blogspot.com/2012/11/bohaterowie-sybiru-1936.htm>

<http://nie-wierzcie-zegarom.blogspot.com/search/label/Eugeniusz%20Bodo>

<http://nie-wierzcie-zegarom.blogspot.com/2012/02/tajemnica-smierci-eugeniusza-bodo.html>

<http://tarnowskikurierkulturalny.blox.pl/2009/12/Stefan-Jaracz-8211->

<przyczynek-do-biografii-okres.html>

<http://urania-film.blogspot.com/2010/12/eugeniusz-bodo-cz-1.html>

<http://wawerinfo.pl/index.php/willa-fertnera-w-radosci-popada-w-ruine/>

<http://wawerinfo.pl/index.php/antoni-fertner-i-jego-willa-w-radosci>

<http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/17741.html>

<http://www.klub.senior.pl/muzyka/t-muzyczna-zgaduj-zgadula-page42-7633.html>

http://www.teatrateneum.pl/?page_id=35 *Ifilm stworzył kobietę*, red. G. Stachówna, Kraków 1999. Iwaszkiewiczowa A., *Dzienniki i wspomnienia*, Warszawa 2000. Iwaszkiewicz J., *Aleja przyjaciół*, Warszawa 1984.

Iwaszkiewicz J., *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1994.

Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1911-1955*, Warszawa 2007.

Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1956-1963*, Warszawa 2010.

Jadwiga Smosarska, TVP 2008.

Janicki J., *Polskie filmy fabularne 1902-1988*, Warszawa 1990.

Janicki J., *Szczepcio i Tońcio*, „Przekrój”, wydanie specjalne 1991. Janicki J., *W starym polskim kinie*, Warszawa 1985.

Jurandot J., *Dzieje śmiechu*, Warszawa 1965.

- Kaczyński B., *Dzikie orchidee*, Warszawa 1992.
- Kamiński Z., *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975.
- Kalicki W., *Wyrok na Igo Symie*, „Duży Format” 7.03.2005.
- Kaszuba D., *Antoni Fertner - Polak, którego pokochali Rosjanie*, <http://film.onet.pl/wiadomosci/publikacje/artykuly/antoni-fertner-polak-ktorego-pokochali-rosjanie>, 1,4339827,wiadomosc.html
- Katastrofa pod Łowiczem*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 28.05.1929.
- Kielc I., *W kabarecie*, Wrocław 2004.
- Kisielewski S., *Abecadło Kisiela*, Warszawa 1990.
- Klejzerowicz A., *Ród Fertnerów*, http://www.annaklejzerowicz.pl/publicystyka_rod fertnerow.htm
- Krasiński E., *Gawędy o przedwojennej Warszawie*, Warszawa 1976.
- Krasiński E., *Stefan Jaracz*, Warszawa 1983.
- Krasiński E., *Warszawskie sceny 1918-1939*, Warszawa 1976.
- Krawczyński Z., *Antoni Fertner*, „Teatr” 1954, nr 4.
- Kreczmar J., *Drugi notatnik aktora*, Warszawa 1971.
- Kreczmar J., *Trzy grosze do ogólnej puli*, „Teatr” 15/1960.
- Krukowski K., *Moja warszawka*, Warszawa 1957.
- Krukowski K., *Z Melpomeną na emigracji*. Warszawa 1987.
- Krzywicka I., *Wyznania gorszycielki*. Warszawa 1992.
- Kunach B., *Być tym, co słynie*, „Gazeta Wyborcza” 1.12.2003.
- Kwiatkowski M., *Tu polskie radio Warszawa*, Warszawa 1980.
- Kwiatkowski M., *Wrzesień 1939 roku w Warszawskiej Rozgłośni Polskiego Radia*, Warszawa 1984.
- Kydryński L., *Kino muzyczne*, Warszawa 1993.
- Kydryński L., *Życie wśród gwiazd*, Warszawa 1997.
- Lechoń J., *Cudowny świat teatru*, Warszawa 1981.
- Lechoń J., *Dzienniki*, Warszawa 1992-1993.
- Lechoń J., *Portrety ludzi i zdarzeń*, Warszawa 1999.
- Lerski T., *Syrena Records. Pierwsza polska wytwórnia fonograficzna*, Nowy Jork 2003.
- Lubelski T., *Historia polskiego kina*, Katowice 2009.
- Listy Ireny Solskiej*, red. Kuchtówna L., Warszawa 1984.
- Łozińscy M. i J., *Bale i bankiety II Rzeczypospolitej*,

Warszawa 1998. Łoziński M. i J., *Życie codzienne i niecodzienne w przedwojennej Polsce*, Warszawa 1999.

Macieja D., *Tygodnie Słonimskiego*, Warszawa 2000.

Majchrowski J., *Ulubieniec Cezara. Bolesław Wieniawa-Długoszowski*.

Zarys biografii, Warszawa 1990.

Malczewski R., *Od cepra do wariata. Felietony zakopiańskie*, Warszawa 2000.

Malinowski B., *Dziennik w ścisłym słowa tego znaczeniu*, Kraków 2002.

Małkowska H., *Teatr mojego życia*, Łódź 1976.

Małkowska H., *Wspomnienia z Reduty*, Warszawa 1960.

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

Michalski D., *Powróćmy jak za dawnych lat*, Warszawa 2007. Mieszkowska A., *Jestem Jârosy ! Zawsze ten sam*, Warszawa 2008. Mieszkowska A., *Ja, kabareciarz. Marian Hemar od Lwowa do Londynu*, Warszawa 2006.

Moja pierwsza rola. Stefan Jaracz o sobie, „Teatr” 8-10/1950. Mortkowicz-Olczakowa H., *Bunt wspomnień*, Warszawa 1959. Mortkowicz-Olczakowa H., *Pod znakiem Moska*, Warszawa 1962. Mościcki T., *Jawne teatry w okupowanej Polsce*, http://www.culture.pl/baza-teatr-pelnatresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/jawne-teatry-w-okupowanej-polsce Mościcki T., *Kochana stara buda. Teatr Qui Pro Quo*, Łomianki 2008. Nałkowska Z., *Dzienniki 1918-1929*, Warszawa 1980.

Nałkowska Z., *Dzienniki 1930-1939*, Warszawa 1984.

Nałkowska Z., *Dzienniki czasów wojny*, Warszawa 1986. Olczak-Ronikier J., *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2001.

Opacki I., *Lechoń i inne polskie mity*, Kielce 1993.

Ostańkowicz C., *Jaracz w Oświęcimiu*, „Wiadomości” 31/1946.

Panek W., *Jan Kiepura*, Warszawa 1992.

Piątek J., *Śpiewający amant*, „Film” 33/1983.

Pięć minut ze Stefanem Jaraczem, „Kino” 18/1931.

Podraża R., *Magdalena, córka Kossaka. Wspomnienia o*

Magdalenie Samozwaniec, Warszawa 2007.

Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego 1896-1939, red. Maśnicki J., Stepan K., Kraków 1996.

Rakowski-Kłos I., *Kowboj Bodo umiera w łagrze*, http://wyborcza.pl/1,75517,11909346,Kowboj_Bodo_umiera_w_lagrze_RECENZJA_.html#ixzz2HytgOyV2

Rozmawiamy z gwiazdami. Stefan Jaracz, „Kurier Poranny” 5.12.1933. Rubinstein A., *Moje długie życie*, Warszawa 1988.

Rubinstein A., *Moje młode lata*, Warszawa 1986.

Rurawski J., *Tadeusz Dołęga-Mostowicz*, Warszawa 1987.

Rychłowski F., *Kartki z pamiętnika*, [w:] *Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, Warszawa 1963, t. 2.

Rzymowski W., *Dramat bezkarnej bestii i bezbronnej ofiary*, „Express Poranny” 5.10.1932.

Samozwaniec M., *Maria i Magdalena*, Szczecin 1987.

Samozwaniec M., *Zalotnica niebieska*, Szczecin 1988.

Schiller L., *Buntownik i marzyciel. Urywki ze studium o Stefanie Jaraczu i jego czasach*, „Teatr” 8-10/1950.

Schleyen K., *Lwowskie gawędy*, Łomianki 2002.

Seferowicz A., *Jarosław Iwaszkiewicz – 30 rocznica śmierci*, [www. polgej.pl](http://www.polgej.pl)

Sempoliński L., *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968.

Siedlecka J., *Mahatma Witkac*, Warszawa 2000.

Siedlecka J., *Wypominki*, Warszawa 1995.

Siedlecka J., *Wypominków ciąg dalszy*, Warszawa 1999.

<http://sieradzanie.pl/eugeniusz-bodo-cicha-smierc-wielkiego-aktora-tl597.html>

Skąpski B., *Jak „odkryto” Jaracza (Ze wspomnień o Stefanie Jaraczu)*, Ilustrowany dodatek do „Dziennika Bałtyckiego”, 7/1946.

Skiba J., *Gdyby Fertner nie został aktorem, byłby cukiernikiem i miał sklep w Częstochowie*, http://czestochowa.gazeta.pl/czestochowa /1,84750,11793578,Gdyby_Fertner_nie_zostal_aktorem_bylby_cukiernikiem.html

Skotnicki J., *Przy sztalugach i biurku*, Warszawa 1957.

- Słonimski A., *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975.
- Słonimski A., *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa 1982.
- Słonimski A., *Kroniki tygodniowe 1927-1931*, Warszawa 2000.
- Słonimski A., *Kroniki tygodniowe 1932-1935*, Warszawa 2001.
- Słonimski A., *Kroniki tygodniowe 1927-1939*, Warszawa 1956.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, red. Raszewski Z., Warszawa 1973.
- Sosnowska J., *Sztuka polskich artystek 1880-1939*, Warszawa 2003.
- Stomma L., *Sławnych Polaków uczucia i śluby*, Poznań 2004.
- Stradecki J., *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977.
- Szaniawski J., *Jaracz*, „Nowa Kultura” 13/1953.
- Szletyński H., *Stefana Jaracza wzloty i zbłądzenia*, Kraków 1984. Szletyński H., *Sylwety i wspominki*, Kraków 1984.
- Szloginia W., *Na wesołej lwowskiej fali*, Warszawa 1991.
- Szczublewski J., *Żywoć Osterwy*, Warszawa 1973.
- Śmierć pod Łowiczem*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 29.05.1929. *Tajemnicze zniknięcie gwiazdy*, „Dziennik Poznański” 13.08. 1933. Tarasiewicz K., *Cały wiek w Warszawie*, Warszawa 2005.
- Tarasiewicz K., *Przygody z kawą i herbatą. Anegdoty i wydarzenia*, Warszawa 2000.
- Tuszyńska A., *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, Warszawa 1999.
- Tomasik K., *Jarosław Iwaszkiewicz w 25 rocznicę śmierci*, www.inna-strona.pl
- Tomasik K., *Niebanalny romans*, www.innastrona.pl
- Tomasik K., *Prototyp konserwatywnego homoseksualisty*, www.inna-strona.pl
- Tomasik K., *Uciekając przed homoseksualizmem*, www.innastrona.pl
- Trzeciński T., *Jaracza pierwszy rok aktorstwa*, „Teatr” 8-10/1950. Urbanek M., *Tuwim*, Wrocław 2004.

Urbanek M., *Wieniawa - szwoleżer na Pegazie*, Wrocław 1991. Wachowicz B., *Pożegnanie Smosarskiej*, „Przekrój” 21.11.1971. Waldorff J., *Jan Kiepura*, Warszawa 1998.

Waldorff J., *Serce w płomieniach*, Poznań 1982.

Warszawa szuka Lody Halamy, „Ilustrowany Kurier Codzienny”

13.08.1933.

http://warszawa.wikia.com/wiki/Aleksander_%C5%BBabczy%C5%

84ski

Wat A., *Wspomnienia*, Warszawa 1977.

Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, Warszawa 1991.

Wiewiórski J., *Bodo i Reri*₄

http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,7851085_Bodo_i_Reri.html Winklowska B., *Boyowie. Zofia i Tadeusz Żeleńscy*, Kraków 2001. Winklowska B., *Nad Wisłą i nad Sekwaną*, Warszawa 1998.

Witkiewicz S.I., *Listy do żony*, Warszawa 2004.

Wittlin T., *Szabla i koń. Gawęda o Wieniawie*, Kraków 2003.

Wittlin T., *Pieśniarka Warszawy. Hanka Ordonówna i jej świat*, Warszawa 1990.

Wolański R., *Eugeniusz Bodo - Już taki jestem taki zimny drań*, Poznań 2012.

Wspomnienia o Julianie Tuwimie, Warszawa 1963.

Wysocka T., *Wspomnienia*, Warszawa 1962.

Wysocki A., *Sprzed pół wieku*, Kraków 1974.

Zahorska S., *Jeszcze jeden film „patriotyczny”*, „Wiadomości Literackie” 44/1932.

Za winy niepopelnione, Wytwórnia Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych, Łódź 1997.

Zawiszanek S., *Juliusz Osterwa o Stefanie Jaraczu*, „Listy z Teatru” 14/1947.

Zbyszewski W., *Gawędy o ludziach i czasach przedwojennych*, Warszawa 2000.

Ziółkowska M., *Wybitni ludzie też ludzie*, Kęty 2004.

Zimińska-Sygietyńska M., *Nie żyłam samotnie*, Warszawa 1985. Żakiewicz A., *Witkacy*, Warszawa 2006.

Żeleński T., *Flirt z Melpomeną. Wieczór pierwszy i drugi*, Warszawa 1963.

Żeleński T., *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i czwarty*, Warszawa 1963.

Żeleński T., *Flirt z Melpomeną. Wieczór piąty i szósty*, Warszawa 1964. Żeleński T., *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*, Warszawa

1964.

Żeleński T., *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty i dziesiąty*, Warszawa

1965.

Żeleński T., *Genialna buda jarmarczna*, „Kurier Poranny 1.10.1938. Żeleński T., *Listy*, Warszawa 1972.

Żeleński T., *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1985.

Żeleński T., *Reflektorem w serce*, Warszawa 1968.

Żeleński T., *Znasz-li ten kraj?... I inne wspomnienia*, Warszawa 1956. Żeromska M., *Wspomnienia*, Warszawa 1993.

Żeromska M., *Wspomnień ciąg dalszy*, Warszawa 1994.

Niektóre z gwiazd międzywojnia zachowywały się jak współcześni nam celebryci, inne zardzośnie strzegły swojej prywatności. To była niezwykła plejada: Smosarska, Pogorzelska, Mankiewiczówna, Halama, Barszczewska, Bodo, Zabczyński, Jaracz, Osterwa, Węgrzyn. A do tego polskie medalistki olimpijskie: Konopacka, Walasiewiczówna. Autor nie zapomina o wzajemnym przenikaniu się środowisk; gośćmi scen kabaretowych bywali przecież politycy, a minister Ignacy Matuszewski poślubił Halinę Konopacką.

Lekka i potoczna narracja, znakomity opis epoki, która zniknęła wraz z wybuchem drugiej wojny światowej.



Sławomir Koper (ur. 1963), historyk, absolwent Wydziału Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego. Autor m.in. takich książek: *Życie prywatne elit Drugiej Rzeczypospolitej*, *Życie prywatne elit artystycznych Drugiej Rzeczypospolitej*, *Afery i skandale Drugiej Rzeczypospolitej*, *Chorwacja. Przewodnik historyczny. O fascynującej historii, jedzeniu i piwie*, *Ukraina. Przewodnik historyczny. Tragiczne dzieje, polskie ślady*. Obecnie specjalizuje się w okresie międzywojennym dziejów Polski i historii polskiej obyczajowości XIX stulecia.



patronat medialny



DEKODYFICATORY.PL

HISTORIA

dlaStudenta.pl

students.pl

granice.pl

