

Artur Duda

Helena Grossówna w teatrze toruńskim. 1924-27, 1930-32

Kim była Helena Grossówna, każdy zainteresowany kulturą polską XX wieku zapewne wie: gwiazdą międzywojennego kina, która zagrała w kilkunastu filmach, w tym w tak przebojowych jak *Piętro wyżej* (1937), *Zapomniana melodia* (1938) czy *Paweł i Gawel* (1938). Entuzjaści jej talentu wiedzą ponadto, że urodziła się w Toruniu w 1904 r., ojciec Leonard, drugi mąż Walerii z Winiarskich, z pochodzenia Niemiec, był toruńskim rzeźnikiem i handlarzem bydła, który zmarł wcześnie, bo w 1910 r., i zostawił żonę z czwórką dzieci. Nastoletnia Helena szybko zaczęła przyuczać się do zawodu ekspedientki w sklepie z konfekcją. Jak się rozpoczęła jej kariera artystyczna, to nie jest zupełnie jasne. W ogóle ten toruński czas w jej życiu nie został, jak dotąd, wyczerpująco opisany. Pisze się zwykle ogólnikowo o nauce w szkole baletowej, statystowaniu w spektaklach dramatycznych czy debiucie (w operze lub operetce) w Teatrze Miejskim, a wreszcie o wyjeździe do Paryża, który miał w pełni ukształtować ją jako tancerkę i choreografkę. Nawet tak wytrawny znawca kina międzywojnia, jak Stanisław Janicki w swoim programie telewizyjnym *W iluzjonie*, pomija fakt, że po wjazdach francuskich Grossówna nie trafiła od razu do opery w Poznaniu, tylko najpierw wróciła do rodzinnego miasta, na dwa sezony. Poniższemu artykułowi patronuje zatem poczucie niedoceny wagi toruńskiego etapu kariery Heleny Grossówny oraz chęć uzupełnienia luki w wiedzy badaczy polskiej kultury – teatru i kina XX wieku.

Córka rzeźnika, ekspedientka, chórzystka, tancerka, choreografka, gwiazda kina, oficer Armii Krajowej, uczestniczka powstania, więziona w obozach w Niemczech, znów aktorka, choć na dalszym planie, raczej bez widoków na powrót do międzywojennej sławy. Cóż można po wojnie wymienić spośród jej ról: kreację matki niesfornych bliźniaków w filmie *O dwóch takich, co ukradli księżyc* (reż. Jan Batory, 1962)? Młoda, piękna dziewczyna, która stała za ladą sklepu, marzyła o karierze scenicznej, tak jak wiele innych. Koleżanki, które śpiewały w chórze kościelnym i teatralnym zabrały ją pewnego razu, jak wspominała po latach, za kulisy teatru. One miały już w teatrze swoje „angaże” – prawdopodobnie za niewielkie pieniądze. W tej opowieści, którą przytacza Stanisław Janicki w programie *W iluzjonie*, brak dat i nazwisk. Nie wiadomo, jak się nazywał dyrektor, który zaproponował Helence wypróbowanie się najpierw w chórze. Chyba nie Karol Benda, dyrektor Teatru Miejskiego w Toruniu w sezonie 1924/25, który od jesieni 1925 r. zamienił się w kombinat

Zjednoczone Teatry Miejskie Bydgoszcz – Toruń – Grudziądz. Raczej Witold Zdzitowiecki, który kierował zespołem miejscowej operetki. Ale to domniemania. Podobnie jak próba odpowiedzi na pytanie o rok, w którym Grossówna przestąpiła progi teatru. Jeśli weźmiemy pod uwagę informację recenzenta muzycznego „Słowa Pomorskiego” o tym, że w inscenizacji pierwszej opery w historii polskiego teatru w Toruniu w chórach pojawiają się członkowie lokalnych towarzystw śpiewaczych „Lutnia” i „Moniuszko”, w których mogły śpiewać koleżanki Grossówny i ona sama, można by przyjąć, że trafiła do teatru toruńskiego jesienią 1925 r. Nie nazywano go wtedy już Teatrem Miejskim, tylko Operą Pomorską. To na potrzeby Opery Pomorskiej powołano do istnienia szkołę baletową, której adeptki pod kierunkiem doświadczonych artystów występowały w przedstawieniach muzycznych w całym sezonie 1925/26.

Najprawdopodobniej stało się to o sezon wcześniej w Teatrze Miejskim, w którym tworzono dopiero zespół operetki. Tak twierdzi – na podstawie wywiadu udzielonego przez Grossównę jednemu z czasopism – Krzysztof Trojanowski, filmoznawca i entuzjasta talentu artystki. Miała statystować w inscenizacji *Księżniczki czardasza* Imre Kalmana w reż. Witolda Zdzitowieckiego (premiera: 6 grudnia 1924 r.)¹. Co to jednak był za debiut w gronie „anonimowych szansonetek”? Raczej pierwsze kroki na prawdziwej scenie, dwudziestoletniej dziewczyny, która musiała się jeszcze dużo nauczyć. Recenzent „Słowa Pomorskiego” pisał o tej *Księżniczce czardasza*:

„Wystawa na ogół staranna. Gorzej było natomiast z „ewolucjami”, żeński zespół anonimowych szansonetek wykazał wprawdzie wiele zapału, męski natomiast raził swoim dyletantyzmem, trącącym sceną amatorską.”²

W związku z tym, że statystowanie trudno uznać za pełnoprawny debiut, a równie trudno zadowolić się faktem, że Grossówna wychodziła na scenę raz za razem od jesieni 1925 r. w grupie uczennic tworzących *corps de ballet*, datę prawdziwego debiutu należy przesunąć na trochę późniejszy czas. Jeszcze jeden kłopot wiąże się z tym, że Stanisław Kwaskowski, który w swojej książce sumiennie przedstawia składy poszczególnych zespołów teatru w Toruniu, nie wymienia wszystkich tancerek i tancerzy, koncentrując się na baletmistrzach i primabalerinach. W związku z tym w jego spisie artystów teatru toruńskiego Helena

¹ Zob. <http://www.polskieradio.pl/8/1594/Artykul/1224815,Ciastko-z-pieprzykiem-Zycie-Heleny-Grossowny>

² A. Różański, *Księżniczka czardasza*, „Słowo Pomorskie” 1924, nr 288, s. 5.

Grossówna pojawia się dopiero w czasie drugiej dyrekcji Karola Bendy (Teatr Toruński, 1930-32), kiedy jej rola w zespole była znacznie większa. W ten sposób wyjaśnia się drugi przedział czasowy wskazany w tytule artykułu, ale nadal nie zostaje rozwiązana sprawa debiutu.

Wiemy, że Helena Grossówna jako uczennica szkoły baletowej przy teatrze w sezonie 1925/26 była właściwie półamatorką, uczyła się, próbowała przebić na pierwszy plan i być może regularnie występowała na scenie, ale w recenzjach i notach prasowych pojawiać się mogła we wzmiankach o „uczennicach szkoły baletowej” czy „girls”. Recenzenci podawali zwyczajowo tylko nazwiska liderów grupy baletowej. Nie lekceważyłbym jednak tego doświadczenia Grossówny na razie z dala od medialnego zgiełku. Teatr Miejski pod dyrekcją Karola Bendy miał ambicje stania się sceną muzyczną z prawdziwego zdarzenia, w sezonie 1924/25 dał dziewięć premier operetek i jedną rewię, w sumie jeśli wierzyć wyliczeniom Kwaskowskiego 114 przedstawień. Kiedy ruszył „trójmiejski” kombinat teatralny, w Toruniu powstał obok operetkowego zespół operowy, co zwiększyło liczbę przedstawień muzycznych i dało uczennicom-tancerkom mnóstwo okazji do pracy, prób, mierzenia się z tremą i zadaniami tanecznymi – od walca wiedeńskiego i czardasza, przez ludowe tańce polskie, po nowoczesne tańce amerykańskie jak shimmy czy charleston. W sezonie 1925/26 Opera Pomorska wystawiła od połowy września do połowy sierpnia następnego roku dziesięć oper (99 przedstawień) oraz 16 operetek (128 przedstawień). Z tego punktu widzenia nie dziwi spokój Heleny Grossówny, kiedy jako prawie 80-latką wspominała z uśmiechem reżim warszawskiego życia zawodowego gwiazdy kina i teatru na przemian. Poznała ten rytm pracy już znacznie wcześniej.

Przez całe miesiące była trybikiem w zespole – „girlsą”. Indywidualnego wyróżnienia – na razie nie sławy i nie pieniędzy – doczekała się dopiero pod koniec sezonu 1925/26. Musiała być i piękna, i utalentowana, skoro z całej grupy tylko ona jedna zasłużyła na dwie wzmianki w recenzjach prasowych. Co prawda Grossówna nie tańczy tu numerów solowych, ale wyraźnie jej występ wybija się na pierwszy plan. O inscenizacji operetki *Błękitna krew* Williego Kollo (premiera: 30 stycznia 1926 r.) anonimowy recenzent toruński pisał:

„Wspomnieć należy o tańcach obfitujących również w niespodzianki: więc w akcie 3 z p. Stajewską tańczy p. Ilcewicz, a w akcie pierwszym burze oklasków wywołuje taniec szkoły baletowej z uroczą p. Grossówną na czele.”³

³ [anonim], *Błękitna krew*, „Słowo Pomorskie” 1926, nr 28, s. 4.

Z. G. Urbanyi z „Dziennika Bydgoskiego” pozwolił sobie na więcej słów i prorocstwo:

„Zespół baletowy w operetce tej przyczynił się również w znacznej mierze do powodzenia, jakie ta operetkowa bujda u nas sobie zdobyła. Taniec angielski, odtańczony artystycznie przez p. Stajewską i Zaczekiewicza, tudzież taniec tyrolski wykonany stylowo, z werwą i temperamentem przez p. Stolewską i p. Ilcewicza: oba stanowiły miłe urozmaicenie całości; na szczególne jednak wyróżnienie zasługuje p. Grossówna, przyszła koryfejka baletu, a może i primabalerina, która w otoczeniu swoich koleżanek odtańczyła z wdziękiem i doskonałym poczuciem rytmu skoczną charakterystyczną poleczkę. P. Wierzbicki, mistrz baletu w Pomorskiej Operze, może być jak dotąd dumny ze swej szkoły.”⁴

Miała się Grossówna od kogo uczyć: zwłaszcza od wymienionej wyżej warszawskiej pary tancerzy Wacława Wierzbickiego (1898-1974) i Marii Stajewskiej (1901-1967). Ten pierwszy jako kierownik baletu i choreograf ceniony za opracowania tańców polskich mógł mieć na nią istotny wpływ.

W końcu tego samego sezonu jeszcze raz Grossówna została wyróżniona przez recenzenta muzycznego w Toruniu – w opisie pierwszego w Operze Pomorskiej *Divertissement baletowego* towarzyszącego inscenizacji *Pajaców* Leoncavalla (premiera: 27 marca 1926 r.):

„Dowodem nader owocnej pracy szkoły baletowej był udział uczennic, z których p. Grossówna stała się już ulubienicą naszej publiczności.”⁵

Był to już czas wielkiego kryzysu teatralnego kombinatu Karola Bendy. Od 1 marca Zjednoczone Teatry Pomorskie przestały istnieć. Karol Benda wpadł w finansowe tarapaty, utracił część dotacji, a także konwencję ZASP-u, dzięki której mógł zatrudniać jego członków w swoim przedsiębiorstwie. Zespół z Bydgoszczy podążył swoją drogą, a zespoły z Torunia i Grudziądza założyły działówkę, ciągnąc operę, operetkę i komedię do końca sezonu oraz szukając gorączkowo rozwiązań na przyszłość. Nawet dyrektor-bankrut miał latem 1926 r. jeszcze widoki na powrót. Ostatecznie tak się nie stało, ale nowy zarządca Teatru

⁴ Z. G. Urbanyi, Błękitna krew, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 31, s. 8. Z powodu braku listy członkiń zespołu baletowego trudno ocenić, czy „Stolewska” to nie przekręcone przez recenzenta nazwisko Stajewskiej.

⁵ A. Różański, Pajace Leoncavalla i Divertissement baletowe, „Słowo Pomorskie” 1926, nr 74 s. 4.

Pomorskiego w Toruniu (bo taką przyjęto nazwę) Jerzy Bojanowski, dotychczasowy dyrygent opery, założył działówkę z grupą śpiewaków operowych, dał stałe pensje orkiestrze i dalej zatrudniał też zespół baletowy. Za jego dyrekcji Grossówna nadal była tylko jedną z wielu tancerek, doczekała się wzmianki przy okazji inscenizacji *Strasznego dworu*, a także wieczoru pożegnalnego baletu, który odbył się w drugiej połowie sierpnia 1927 r. Adam Münnich, a więc na co dzień recenzent spektakli dramatycznych, pisał:

„Ne brakło oczywiście i „matelota” w wykonaniu pana Wierzbickiego i „fragmentu wschodniego” z pp. Matuszewską i Ilcewiczem i milutkiego „menueta” (pp. Stajewska i Ilcewicz), jak również „walencji” i „stylowego” w wykonaniu młodziutkich baletniczek panien Grossówny i Mireckiej.”⁶

W latach 1927-1930 Helena Grossówna zbierała doświadczenia zagraniczne. Czy drogę do Francji uTOROWAŁO jej małżeństwo z Janem Gierszalem, administratorem folwarków Poli Negri (właśc. Apolonii Chałupiec), pięknej i utalentowanej lipnowianki, która zrobiła oszałamiającą karierę w przemyśle filmowym? Ślub odbył się latem 1928 r. w zamku de Rouell Seraincourt będącym własnością Poli Negri. A może to Karol Benda zachęcił ją do wyjazdu? We Francji Grossówna tańczyła w polskim zespole baletowym, który specjalizował się w tańcach ludowych. W zasobach Narodowego Archiwum Cyfrowego można znaleźć kilka fotografii z tego czasu. Grossówna brała także udział w kursach baletowym w szkole Matyldy Krześcińskiej i Bronisławy Niżyńskiej, siostry słynnego Wacława Niżyńskiego. Wróciła do Polski jako zawodowa już tancerka, z ambicjami prowadzenia własnego zespołu. Dostała taką szansę od... Karola Bendy, który po wojażach francuskich postanowił ponownie spróbować dyrektorskiego chleba w Toruniu. Tym razem dyrekcja jego trwała pełne dwa sezony, teatr został nazwany Toruńskim, a pomny doświadczeń z czasów Opery Pomorskiej Benda dużo energii poświęcił zdobyciu dotacji od władz państwowych i lokalnych, a także zróżnicował repertuar, nie wchodząc na głęboką wodę kosztownej opery.

Torunianom pokazała się Grossówna najpierw w „superpremierze” operetki *Księżna Chicago*, którą anonsowano następująco: „Na czele 15-osobowego baletu pełna czaru torunianka, Helena Grossówna ze swym paryskim partnerem Jerzym Glińskim”⁷. A Rózański pisał o wielkim sukcesie pary solistów. Później pochwały pod ich adresem będą się

⁶ A. Münnich, Wieczór pożegnalny baletu, „Słowo Pomorskie” 1927, nr 192, s. 8.

⁷ Nota w „Słowie Pomorskim” 1930, nr 238, s. 8.

powtarzały wielokrotnie, tak jak w recenzji *Hrabiny Maricy* I. Kalmana: „Nieco urozmaicenia wniosły tańce pp. Grossówny i Glińskiego.”⁸ lub *Targu na dziewczęta* W. Jacoby’ego: „Urozmaicono całość – dość skąpo – tańcami. Duet taneczny Grossówna-Gliński oklaskiwano gorąco.”⁹. Rzadko jednak można znaleźć bardziej szczegółowe opisy występów scenicznych, zapewne dlatego, że to nie taniec stanowił sedno artystycznych przedsięwzięć. Z drugiej jednak strony z tych lakonicznych, sprawiających wrażenie konwencjonalnych, wzmianek można wyczytać to i owo o skali możliwości Grossówny. Trzeba użyć tylko nieco wyobraźni, aby zobaczyć ją w różnorodnych zadaniach motorycznych: od tańców góralskich, mazura i poloneza w *Halce* S. Moniuszki¹⁰, przez żydowski taniec tradycyjny w inscenizacji dramatu Gabrieli Zapolskiej *Małka Szwarcenkopf*, zawsze wywołujący żywe reakcje wśród ówczesnej widowni („„Majufes” w układzie p. Grossówny zasługuje na poklask – wyglądał tak, jakby go tańczyli najautentyczniejsi chasydzi.”¹¹), po taniec biblijnej Salome w misterium Bolesława Rosłana *Golgota*, który tak zachwyił krytyka teatralnego, że do swojej recenzji dodał w kolejnym numerze (sic!) znamienne uzupełnienie:

„Popis taneczny p. Heleny Grossówny uświetnił scenę ucztę w pałacu Heroda. Artystka wykonała „taniec Salome”, przesuając się jak purpurowy płomień lekko i zwiewnie po scenie. Ciekawą była zwłaszcza ta partia tańca, w której córka Herodiady odbiera od niewolnika złotą misę ze straszliwym darem tetrarchy Galilei.”¹²

„Purpurowy płomień” to zapewne o kostiumie, „lekko i zwiewnie” to o wrażeniach płynących z percepcji tańca. Grossówna potrafiła tańczyć subtelnie, delikatnie, tak jak we wspomnianym religijnym misterium pasyjnym lub w fantazji na temat kultury japońskiej. 23 marca 1931 r. prelekcję M. Juskiewiczowej w Teatrze Toruńskim poświęconą japońskim kobietom ilustrowały nagrania muzyki odtwarzane z gramofonu oraz popisowy występ baletu:

„Na zakończenie zespół baletowy teatru toruńskiego z p. Grossówną i p. Glińskim na czele odtańczył charakterystyczny taniec japoński polegający na ukłonach, na krótkich

⁸ J. Romański, *Hrabina Marica*, „Słowo Pomorskie” 1930, nr 298, s. 13.

⁹ J. Romański, *Targ na dziewczęta*, „Słowo Pomorskie” 1931, nr 38, s. 8.

¹⁰ Nota w „Słowie Pomorskim” 1931, nr 103, s. 6.

¹¹ W. Madejski, *Małka Szwarcenkopf*, „Słowo Pomorskie” 1931, nr 143, s. 4.

¹² W. Madejski, [uzupełnienie recenzji z nru 71], „Słowo Pomorskie” 1931, nr 72, s. 6.

szybkich pas'ach i dyskretnych przegubach ciała, a będący jakby zewnętrznym wyrazem spokoju i zrównoważenia synów „wschodzącego słońca”.”¹³

Ile w tym tańcu było etnograficznej wiedzy o Japonii, a ile stereotypowych wyobrażeń o Dalekim Wschodzie, to osobna sprawa, faktem jest, że dla Grossówny praca w toruńskim teatrze, intensywna, tydzień w tydzień, w zróżnicowanym repertuarze, z różnorodnymi zadaniami stała się prawdziwą szkołą zawodu. To nie był epizod w jej życiu na drodze do kariery filmowej, tylko czas szlifowania talentu. Czas decydujący.

Jedną ze specjalności Grossówny tancerki był tzw. taniec groteskowy. Tańczyła go w operetce A. Reny'ego *Zuza*¹⁴ i w Oskara Straussa *Czarze walca* (groteskowa polka), w *Słodkiej dziewczynie* H. Reinhardta natomiast „akrobatyczne tańce p. Grossówny oklaskiwano bardzo gorąco.”¹⁵ Któż nie chciałby zobaczyć jej w rewii *Podróż dookoła świata* w czerwcu 1931 r., gdzie cały zespół jeździł w miniaturowych Citroenach? Następny sezon nie był już tak radosny. Karol Benda z braku pieniędzy został zmuszony do likwidacji działu muzycznego w swoim teatrze – orkiestry, chóru i baletu. Grossówna ze swoimi girlsami i boysami odeszła do Poznania. Nie na długo, bo latem 1932 r. pojawił się pomysł stworzenia Operetki Zdrojowej w Ciechocinku, która wszystkie swoje premiery pokazywała na scenie toruńskiej. Tym sposobem publiczność toruńska znowu zobaczyła i usłyszała swoją ulubioną *Nitouche*, *Hrabiego Luksemburg* i nawet jedną operę – *Rigoletta* G. Verdiego (w której nota bene rolę mordercy Sparafucile'a błysnął 27-letni wtedy Władysław Hańcza). Tancerki Teatru Toruńskiego pokazały się z dobrej strony w *Krysi leśniczance* G. Jarno. „Balet p. Grossówny zbierał oklaski zwłaszcza w drugim akcie”, to znaczy w scenie balu u Cesarza¹⁶. 7 sierpnia 1932 r. spektakl został zagrany wieczorem w ogrodzie „Oaza” przy ul. Bydgoskiej. Sama Grossówna doczekała się także owacji za taniec groteskowy w operetce I. Kalmana *Bajadera*¹⁷.

Pożegnała się po raz drugi z Toruniem operetką E. Eyslera *Wróg kobiet* już we wrześniu 1932 r. Trwała wielka akcja strajkowa ZASP-u przeciw próbie wprowadzenia umów 10-miesięcznych dla artystów operowych. Artyści dramatyczni stanęli solidarnie w obronie kolegów. Ofiarą tej batalii stał się jednak Karol Benda, który nagle zrezygnował z dykcji w

¹³ W kraju kwitnącej wiśni (wieczór japoński w teatrze), „Słowo Pomorskie” 1931, nr 69, s. 6.

¹⁴ „Groteskowy taniec pp. Grossówny i Glińskiego w pierwszym akcie zyskał zasłużony aplauz.” (anonim, Słowo Pomorskie” 1931, nr 121, s. 9)

¹⁵ anonim, „Słowo Pomorskie” 1931, nr 196, s. 9.

¹⁶ Nota w „Słowie Pomorskim” 1932, nr 179, s. 5.

¹⁷ anonim, Bajadera, „Słowo Pomorskie” 1932, nr 192, s. 7.

Toruniu, a także „koryfejka” miejscowego baletu, tancerka i choreografka Helena Grossówna. Choć dla niej dzięki temu zaczął się najciekawszy okres kariery, który poprowadził ją na gwiazdorski szczyt. Tyle że w dziedzinie kina.

Jeśli ktoś jest ciekaw, jak mógł wyglądać „taniec groteskowy” Grossówny, może zobaczyć jego mistrzowską próbkę w ocalałych fragmentach filmu *Robert i Bertrand* w reżyserii Mieczysława Krawicza (1938). Można na własne oczy zobaczyć gwiazdę w popisowej scenie tańca apaszowskiego Ireny z Bertrandem (Eugeniuszem Bodo) i Robertem (Adolfem Dymszą), dwoma uroczymi oszustami. O tym filmie Stefania Zahorska pisała:

„Gdyby w wykonanie tego filmu włożono choć trochę więcej staranności i odrobinę dobrej woli, byłaby z tego niezła farsa. W obecnej formie połowa farsy jest ponura, druga połowa ma kilka godnych podkreślenia momentów. Dobra jest taneczna groteska apaszowska, dobre jest tempo scen i dobre są niektóre kawały Dymszy, zdradzające jak zawsze jego prawdziwy i niewyzyskany talent filmowy.”¹⁸

Warto byłoby zatem pamiętać, że swojego fachu uczyła się młodziutka Helena Grossówna właśnie w Toruniu, najpierw u dyrektorów Opery i Operetki Pomorskiej – Karola Bandy i Witolda Zdzitowieckiego. Po powrocie z Francji sama stała się współtwórczynią przedstawień Teatru Toruńskiego za drugiej dyrekcji Karola Bandy. Po zagranium kilkuset przedstawień, przygotowaniu choreografii do blisko trzydziestu premier była gotowa do nowych wyzwań artystycznych. W kabarecie i kinie.

¹⁸ S. Zahorska, *Robert i Bertrand*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 7.