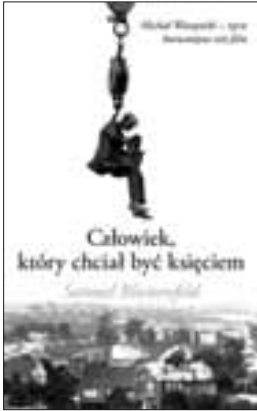


Jego ekscelencja Michał Waszyński



SEBASTIAN JAGIELSKI

Ubrany w szykowny, ciemny garnitur i białą koszulę dystyngowany mężczyzna w średnim wieku, ze starannie zaczesanymi do tyłu włosami, uważnie przygląda się okładkom „Time’a” i „Life’u”, na których uwieczniono jego podobiznę. Kim jest ów mężczyzna? To Michał Waszyński. Ten sam, który w przedwojennej Polsce zrealizował – na przestrzeni zaledwie dziecięciu lat – czterdzieści filmów, stając się najlepiej opłacanym polskim reżyserem owych czasów. Dla jednych był symbolem tandety polskiego kina międzywojnia, wcieleniem zniecierpliwionej, zwłaszcza w PRL-u, branży, dla innych z kolei gwarantującym sukces kasowy sprawnym rzemieślnikiem, który realizował swe filmy – bez względu na gatunek czy charakter – w zawrotnym tempie (w samym tylko 1938 roku podpisał swoim nazwiskiem... 7 obrazów). Jednak – jak dowiódł reporter „Le Monde” Samuel Blumenfeld, autor pasjonującej biografii reżysera zatytułowanej *Człowiek, który chciał być księciem* – prawda o życiu i twórczości Michała Waszyńskiego jest bardziej złożona.

Droga wiodąca Blumenfelda do spisania biografii reżysera *Antka policmajstra* (1935) była długa i kręta. W 1981 roku ojciec zabrał go do kina na *Dybuka* (1937). Film zapadł mu głęboko w pamięć, a sam reżyser, jak wyznaje Blumenfeld, stał się jego *pierwszą dorosłą tajemnicą* (s. 6). Główny rys biografii wykrystalizował się jednak dopiero w 2000 roku w Wiedniu, gdzie autor spotkał się z Normą Barzman, żoną Bena Barzmana, jednego z najsłynniejszych scenarzystów znajdujących się na czarnej liście kryptokomunistów senatora McCarthy’ego. Barzman zasłynął niegdyś jako współautor scenariuszy do *Cyda* (1961) i *Upadku cesarstwa rzymskiego* (1963), filmów wyprodukowanych przez Bronston Productions, wytwórnię, w której Waszyński oficjalnie pełnił funkcję producenta wykonawczego, choć w istocie był kimś więcej – prawą ręką szefa wytwórni, Samuela Bronstona. Normie Barzman nie dane było poznać Waszyńskiego-reżysera, twórcy *Dybuka*, za to znała Waszyńskiego-księcia, wyjątkowej klasy oszusta, który zdefraudował ogromne sumy, doprowadzając wytwórnię do bankructwa. Blumenfeld, rekonstruując fascynujące losy Michała Waszyńskiego z isticie detektywistyczną dociekliwością, przyznaje zarazem, że było to wyzwanie niełatwe: *Nie idzie się bezkarnie śladem człowieka, który wszystkie swoje zdolności zaangażował w oszustwo* (s. 10).

W jaki sposób urodzony na Wołyniu Żyd i homoseksualista został mężem osiemdziesięcioletniej włoskiej hrabiny, Marii Dolores Tarantini, która wprowa-

dziła go na salony rzymskiej arystokracji, a wkrótce potem zmarła, zapisując mu ogromny majątek, w tym kolekcję bezcennych dzieł renesansu? Jakim cudem reżyser, któremu w Polsce wielu – zresztą nie bez racji – odmawiało zdolności reżyserskich, a który na Zachodzie był postacią anonimową, zdołał nawiązać współpracę z Williamem Wylerem, Josephem L. Mankiewiczem czy Mervynem LeRoyem? Jak udało mu się zjednać sobie Orsona Wellesa, który stał się jego bliskim przyjacielem i z którym pracował przy *Otellu* (1950; Waszyński chętnie opowiadał później, że to on ów film wyreżyserował, podczas gdy w rzeczywistości był tylko asystentem reżysera)? Wreszcie jak zdołał – wraz z amerykańskim producentem Samuelem Bronstonem, skądinąd kuzynem Trockiego – zbudować w ultratratolickiej, frankistowskiej Hiszpanii drugie Hollywood, gdzie realizując najdroższe superprodukcje lat 60., za niebotyczne sumy wzniesiono m.in. dekoracje Zakazanego Miasta czy Forum Romanum? Odpowiedzi na te pytania przynosi książka francuskiego dziennikarza.

Biografię Waszyńskiego czyta się niczym świetny kryminał. Już na samym wstępie Blumenfeld rozbudza naszą ciekawość, mnożąc kolejne znaki zapytania, po czym w kolejnych rozdziałach odkrywa – umiejętnie dozując napięcie – kolejne karty, aż po wielki finał – śmierć „księcia” w madryckim Jockey Clubie. *Jego los nie był tragiczny, był olśniewający. Waszyński wymarzył sobie, że będzie księciem. Żył jak książkę i umarł jak książkę* (s. 15) – pisze Blumenfeld. A każdy z etapów jego wielkopańskiego żywota dokumentują w książce zdjęcia reżysera z największymi gwiazdami ówczesnego kina: Audrey Hepburn (ponoć to dzięki niemu aktorka zadebiutowała w *Rzymskich wakacjach*, 1953), Charltonem Hestonem na planie *Cyda*, Avą Gardner, Nicholasem Rayem i członkami rodziny królewskiej podczas londyńskiej premiery *55 dni w Pekinie* (1962). Na innych zdjęciach z kolei widzimy „księcia” m.in. w towarzystwie Bronstona i Sophii Loren – którą przed laty, jeszcze jako Sofię Scicolone, wyłowił spośród statystek *Quo vadis* (1951) – kiedy to podziwiają makietę forum do *Upadku cesarstwa rzymskiego*. Zdaniem jednej z sekretarek Bronstona, *Waszyński był wieloma ludźmi naraz. W jakimkolwiek gronie by się znalazł, odnosiło się wrażenie, że zna tych wszystkich ludzi od dziecka. Nigdy nie widziałam podobnej zdolności adaptacyjnej. Był fascynujący* (s. 13).

Odkrycia Samuela Blumenfelda muszą wzbudzać tym większy podziw, gdy zdamy sobie sprawę z dotychczasowego stanu wiedzy o Michale Waszyńskim. Wiedzano o nim bowiem, niestety, niewiele. Nekrolog w „Variety” z 24 lutego 1965 roku, donoszący o śmierci księcia Michała Waszyńskiego, *który podawał się za potomka polskiej rodziny królewskiej* (s. 187), dezorientował historyków kina (przedwojenny rutyniarz – księciem?). Nie wiedzano także, czemu zawdzięczał swój olbrzymi majątek. Wprawdzie Jerzy Maśnicki i Kamil Stepan na łamach „Kina” (1995, nr 3, s. 32-33) donosili, że Waszyński zdobył popularność w arystokratycznych i artystycznych kręgach Rzymu, że jego trzypiętrową willę w ekskluzywnej rzymskiej dzielnicy wypełniały antyki, których wartość szacowano na dziesiątki tysięcy dolarów, że po ulicach Rzymu jeździł własnym Rolls-Roycem (Blumenfeld doda, że ów Rolls-Royce miał klamki z masywnego złota), jednak źródeł jego bogactwa szukali w dość absurdalnej plotce, jakoby organizował on transporty bliskowschodniego złota, które przemycano do Włoch w pudełkach po taśmie filmowej (sic!). Blumenfeld rozwiewa te (i inne) plotki otaczające postać reżysera.

Najpoważniejsza z nich głosiła, iż był Waszyński w latach 20. asystentem Murnaua przy *Nosferatu – symfonii grozy* (1922) i *Fantomie* (1922): reżyser *Jego eksceleencji subiekta* (1933) przez lata chlubił się rzekomą z nim współpracą (miał ponoć powiedzieć, że był protegowanym niemieckiego reżysera, więcej nawet – realizując *Nosferatu* Murnau miał mu pozostawić całkowitą swobodę, toteż w wielu sekwencjach daje się – według Waszyńskiego – odczuć jego styl), a historycy filmu (tak w Polsce, jak i na świecie) ślepo mu ufali. Tymczasem, jak dowiódł Blumenfeld, jedyne, co łączyło twórcę *Portiera z hotelu Atlantic* (1924) i reżysera *Kultu ciała* (1930) to Reri, gwiazda Murnauowskiego *Tabu* (1931), która w 1934 roku wystąpiła u Waszyńskiego w filmie przygodowym *Czarna perła*. Można, oczywiście, mówić o stylistycznym i gatunkowym powinowactwie *Dybuka* i *Nosferatu*, na tym jednak analogie się kończą. Blumenfeld zadaje kłam ustaleniom historyków kina, jakoby Waszyński poznał Bronstona, także wschodnioeuropejskiego Żyda, jeszcze w gimnazjum. Prawda tym razem okazuje się bardziej prozaiczna: „książę” spotkał Bronstona za sprawą Roberta Haggiaga, współproducenta *Bosonogiej contessy* (1954), przy realizacji której Waszyński pełnił funkcję dyrektora castingu (była żona Haggiaga, Dorothea, była w owym czasie żoną Samuela Bronstona). Co znamienne, autor *Człowieka, który chciał być księciem* odmiennie niż polscy badacze postrzega problem homoseksualizmu Waszyńskiego. Francuski dziennikarz twierdzi, iż w przedwojennej Warszawie reżyser był jawnym homoseksualistą (Barbara Kaczmarek, córka Jadwigi Andrzejewskiej, i Zofia Wilczyńska zgodnie przyznają, że o jego orientacji *wszyscy wiedzieli* /s. 92/; słowa te potwierdza także Renata Bogdańska, żona gen. Andersa: *Nawet jego powszechnie wiadomy homoseksualizm nie stwarzał /w armii gen. Andersa/ żadnych problemów* /s. 81/). Tymczasem autorka książki o *Dybuku*, Daria Mazur, polemizując z tekstami zachodnich naukowców, którzy w filmie dostrzegli i przeanalizowali wyraźny podtekst homoseksualny, konstatuje, iż *reżyser traktował swój homoseksualizm z dyskrecją; był on znany tylko w bardzo wąskim kręgu* (Poznań 2007, s. 101), przy czym, co osobliwe, odsyła do książki Blumenfelda, w której ten pisze: *już wówczas* [1942 r. – dop. S. J.] „*Dybuk*” *został uznany za film z dużą dozą ukrytej homoseksualności* (s. 71).

Zasługi Blumenfelda w odkrywaniu zapomnianej, a właściwie skrzętnie ukrywanej przez samego Waszyńskiego prawdy (czy raczej prawd) o jego powojennych losach są zatem nie do przecenienia. Pewien niedosyt budzi natomiast ta część biografii, która dotyczy działalności reżysera w Polsce. Jak sądzę, przyczyn takiego stanu należy szukać, z jednej strony, w tym, że przedwojenna twórczość Waszyńskiego nie doczekała się dotąd pogłębionej analizy (poza *Dybukiem*, którego anglojęzyczna, ale już nie polskojęzyczna, bibliografia jest całkiem obszerna); próżno też szukać wzmianek o Waszyńskim w dziennikach i wspomnieniach dokumentujących życie filmowców w międzywojniu. Z drugiej zaś strony, Blumenfeld nie ceni „branżowych” filmów Waszyńskiego, wprost przyznając, że są to twory, których *zapewne nikt nie chciał ponownie zobaczyć od czasu ich kinowej premiery* (s. 11), w innym zaś miejscu dodaje żartobliwie, iż aby współczesny widz mógł znieść projekcję jego filmu, *musiałby chyba być przykuty do krzesła* (s. 44-45). Osobny (i obszerny) rozdział poświęca Blumenfeld *Dybukowi*, a pozostałymi 39 filmami reżysera, które wydają mu się żenujące i niezamierzenie śmieszne, nie zwraca sobie głowy. Czytając książkę odnosi się więc wrażenie, że Waszyński był wybitnie nieudolnym reżyserem, któremu jednak udało się zrealizować arcydzieło.

Prawdą jest, iż *Dybuk* jest jedynym przedwojennym polskim filmem, który zrobił międzynarodową karierę, dziełem, które uchodzi dzisiaj za najwybitniejszy film kina jidysz, ale prawdą jest też i to, że nie wszystkie „branżowe” filmy Waszyńskiego pozbawione są wartości.

Oczywiście, w jego filmografii nie brakuje filmów warsztatowo nieudolnych, chybionych pomysłów fabularnych czy filmów głupich, banalnych i tandetnych. Większą część swoich utworów Waszyński zrealizował, uciekając się do niezbyt wyszukanej strategii: ustawiał kamerę przed aktorami i beztrząsco ją uruchamiał. „Metoda” ta ujawnia się np. w całej kawiarniano-kabaretowej sekwencji we wczesnej *Zabawce* (1933) czy w dłuższej, rozgrywającej się w kuchni scenie z *Co mój mąż robi w nocy?* (1934), gdzie rozśpiewana i roztańczona Tola Mankiewiczówna raz po raz wypada poza kadr. Reżyser nie radził sobie też z bardziej skomplikowanymi chwytami, jak „ocalenie w ostatniej chwili” (*Gehenna*, 1938), nie przykładał też wagi do zachowania choćby minimalnego prawdopodobieństwa realizowanych fabuł (w kuriozalnym *Wacusiu* /1935/ bohater grany przez trzydziestopięcioletniego podówczas Adolfa Dymśkę udaje swego wyimaginowanego brata, ucznia szkoły podstawowej, a żadna z postaci nie spostrzega, że wygląda cokolwiek dorosłej). Nietrudno byłoby zatem wykazać, że Waszyński był rutyniarzem, który taśmowo produkował swe filmowe zakalce. Ale udało mu się też zrealizować kilka utworów wyróżniających się na tle polskiej produkcji owego czasu. Myślę tu przede wszystkim o trzech filmach zrealizowanych bezpośrednio przed i tuż po *Dybuku*: świetnej komedii ze Szczepkiem i Tońkiem *Będzie lepiej* (1936), o klasycznym *Znachorze* (1937) z wybitną rolą Kazimierza Junoszy-Stępowskiego i niedocenionym dzisiaj melodramacie *Druga młodość* (1938) ze znakomitą kreacją Marii Gorczyńskiej.

Ta część książki, w której Blumenfeld śledzi losy reżysera w międzywojniu, budzi niedosyt także dlatego, że wydaje się mniej starannie przygotowana. Pojawiają się tu drobne błędy merytoryczne, a za przykład niech posłuży passus otwierający rozdział *Zmiana osobowości Waszyńskiego: Po triumfie dwóch godnych pożałowania komedii z 1936 r., „30 karatów szczęścia” i „Bolka i Lolka”, a także melodramatu „Będzie lepiej”, nakręconego z udziałem śpiewaków chóru z rodzinnego Kowla, Michał Waszyński stał się wszechpotężnym władcą w światku polskiego kina* (s. 44). *30 karatów szczęścia* i *Bolek i Lolek* to, być może, filmy godne pożałowania, ale *Będzie lepiej* melodramatem bynajmniej nie jest. Co więcej, Kazimierz Wajda (Szczepko) i Henryk Vogelfänger (Tońko), którzy zagrali w tym filmie, wcześniej występowali w inspirowanym lwowskim folklorem programie radiowym *Na Wesolej Lwowskiej Fali*, co jednakowoż nie znaczy, iż byli *śpiewakami chóru*. Wątpliwe są też ich kowelskie korzenie, bo obydwaj przyszlizli na świat we Lwowie.

Drobne braki nie umniejszają jednak znaczenia i wagi tej książki. Ich źródłem był zapewne fakt, że Samuela Blumenfelda interesowała nie tyle przed-, ile powojenna kariera Waszyńskiego, nie tyle jego kino, ile życie – życie, które było większe niż film. We *Wstępie* Blumenfeld zadaje pytanie, które stanie się lejtymotytem jego książki: *Dlaczego artysta Michał Waszyński pewnego dnia postanowił, że jego arcydziełem nie będzie film, lecz własne życie?* (s. 11). Życie Waszyńskiego było niekończącą się maskaradą. Jego żydowskie pochodzenie uwierało go na długo przed wybuchem II wojny światowej, na długo przed tym, gdy znalazł się we Włoszech i Hiszpanii, gdzie zresztą stał się gorliwym katolikiem. Już w 1922 roku, w czasie

kiedy rozpoczynał swą karierę filmową, zmienił, na polecenie swego mentora Wiktora Biegańskiego, nazwisko na *mniej żydowskie*. Tak oto Mosze Waks stał się Michałem Waszyńskim. Tuż po wojnie robił natomiast wszystko, by zatrzeć ślady swojej przeszłości w Polsce. Już w dokumentach wojskowych podał nieprawdziwe miejsce urodzenia (nie Kowel, a Warszawę), zapobiegliwie też zadeklarował się jako rzymski katolik. We Włoszech – dokąd dotarł wraz z armią generała Andersa, gdzie kierował sekcją filmową (zrealizował m.in. dokument o walkach na Monte Cassino) – doskonale wcielił się w rolę polskiego księcia na wygnaniu, w co nikomu spośród rzymskiej arystokracji, a później frankistowskich luminarzy, nie przyszło do głowy wątpić. Samuel Blumenfeld ucieczkę Waszyńskiego od własnej tożsamości uzasadnia żydowskim kompleksem. Zauważa też, że konotujący arystokratyczne pochodzenie przyimek „von” w Hollywood dodali sobie do nazwisk Sternberg i Stroheim, środkowoeuropejscy Żydzi. Dla Waszyńskiego – jak dla nich – bycie Żydem stanowiło zbyt wielki ciężar, którego nie chcieli dłużej dźwigać. Jeśli jednak – jak dowodzi dalej Blumenfeld – szlacheckie pochodzenie Josefa von Sternberga i Ericha von Stroheima było konfabulacją, która miała umocnić ich pozycję w Hollywood, otworzyć im drogę do realizacji arcydzieł, to Waszyńskiemu, nieposiadającemu wybitnych umiejętności reżyserskich, księżęca maskarada pozwoliła w arcydzieło przekuć własne życie. Żydowskie pochodzenie skłoniło go do ucieczki od przeszłości i swej tożsamości, do odrzucenia siebie i wymyślenia siebie na nowo. Tuż przed śmiercią w liście do przyjaciela przyznał, że udało mu się cały świat wyprowadzić w pole. Za sprawą Samuela Blumenfelda iście hollywoodzka maskarada Waszyńskiego została ujawniona.

SEBASTIAN JAGIELSKI

Samuel Blumenfeld, *Człowiek, który chciał być księciem*, tłum. Maria Żurawska, Świat Książki, Warszawa 2008.