

*Artur Duda*

## **„PURPUROWY PŁOMIEN” Helena Grossówna w Operze Pomorskiej i Teatrze Toruńskim**

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). Choć autor imponującej syntezy historii polskiego kina Tadeusz Lubelski zalicza *Piętro wyżej* i *Zapomnianą melodię* do najwartościowszych komedii tego czasu, nazwiska Grossówny próżno szukać w skrowidzu.<sup>1</sup> Nic dziwnego, dla Hanny Kozłowskiej-Małkowskiej, która wraz z mężem Witoldem spędziła w toruńskim teatrze wiele lat, była „ta urodziwa i zgrabna torunianka” zaledwie „girlsą”.<sup>2</sup> Stanisław Kwaskowski, inny aktor dramatyczny i historiograf toruńskiej sceny, z wyraźnym lekceważeniem odnosił się do tego hałaśliwego towarzystwa, którego zachowania nie licowały z powagą świątyni sztuki wysokiej.<sup>3</sup> A jednak warto, jak sądzę, przypomnieć toruńskie epizody teatralne w karierze jednej z najpopularniejszych gwiazd kina międzywojennego.

Wiadomo, że Helena Grossówna urodziła się w Toruniu 25 listopada 1904. Nawiasem mówiąc, dwa miesiące wcześniej został otwarty z pompą pierwszy w mieście Kopernika stały teatr z własnym zespołem – Stadttheater Thorn. Ojciec Heleny – Leonard, drugi mąż Walerii z Winiarskich, z pochodzenia Niemiec – był toruńskim rzeźnikiem i handlarzem bydła, który zmarł wcześniej, bo w 1910, zostawiając żonę z czwórką dzieci. Nastoletnia Helena szybko zaczęła przyuczać się do zawodu ekspedientki w sklepie z konfekcją. Jak rozpoczęła się jej kariera artystyczna, to niezupełnie jasne. Pisze się zwykle ogólnikowo o nauce w szkole

---

<sup>1</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009, s. 90–91.

<sup>2</sup> H. Małkowska, *Teatr mojego życia*, Łódź 1976, s. 311.

<sup>3</sup> Przy okazji gościnnego występu Stanisława Kotarbińskiego w roli Derwida w *Lilli Wenedzie* J. Słowackiego (17 V 1925) Kwaskowski pisał: „Przez kilka dni mury teatru przestały wysłuchiwać wrzaskliwych i rozhisteryzowanych głosów, wrzasków, pisków i krtaniowych MI, MI, MI... branych falsetem i wykonywanych w ubikacjach i garderobach.” (S. Kwaskowski, *Gawędy teatralne prowincjonalnego aktora*, mps, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, s. 214).



Portret Heleny Grossówny, NAC

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 II Rzeczypospolitej, jak Stanisław Janicki, w swoim programie telewizyjnym *W starym kinie* pominął fakt, że po wojażach francuskich Grossówna nie trafiła od razu do opery w Poznaniu, tylko najpierw wróciła na dwa sezony do rodzinnego miasta. 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 wymienić spośród jej ról powojennych: kreację matki niesfornych bliźniaków w filmie *O dwóch takich, co ukradli księżyc* (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 starym kinie*, brak dat i nazwisk. Nie wiadomo, jak się nazywał dyrektor, który zapro-

ponował Helence spróbowanie sił najpierw w chórze. Chyba nie Karol Benda, w sezonie 1924/25 dyrektor Teatru Miejskiego, który od jesieni 1925 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 w historii polskiego teatru w Toruniu opery, 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. Nie nazywano go już wtedy Teatrem Miejskim, tylko Operą Pomorską. To na jej potrzeby powołano do istnienia szkołę baletową, której adeptki pod kierunkiem doświadczonych artystów występowały w przedstawieniach muzycznych w całym sezonie 1925/26.

Możliwe jednak, że rację ma Krzysztof Trojanowski, filmoznawca i entuzjasta talentu artystki, który twierdzi, że Grossówna statystowała w inscenizacji *Księżniczki czardasza* Imre Kálmána w reż. Witolda Zdzitowieckiego (prem. 6 XII 1924<sup>4</sup>), zatem w Teatrze Miejskim już kierowanym przez Bendę, w którym tworzono od podstaw zespół operetki. Co to jednak 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.<sup>5</sup>

Najprawdopodobniej Grossówny nie było w zespole podczas premierowego spektaklu. Jeśli nie myli się autor popularnego w PRL-u czasopisma „Panorama”, pisząc o jej występie właśnie w tej operetce w 1925 (a napisał swój tekst, opierając się na rozmowie z artystką) dołączyła do żeńskiego zespołu już po nowym roku<sup>6</sup>, w którymś ze spektakli zimą lub wiosną 1925.

W związku z tym, że zarówno statystowanie, jak i wychodzenie na scenę w grupie uczennic tworzących corps de ballet trudno uznać za pełnoprawny debiut, datę tę należy przesunąć na czas późniejszy. Jeszcze jeden kłopot wiąże się z tym, że Kwaskowski, który w swej książce sumiennie przedstawia składy poszczególnych zespołów teatru w Toruniu, nie wymienia tancerek i tancerzy, koncentrując się na baletmistrzach i primabalerinach. W związku z tym w jego spisie artystów teatru toruńskiego Helena Grossówna pojawia się dopiero w czasie dru-

<sup>4</sup> Zob. [polskieradio.pl/8/1594/Artykul/1224815.Ciastko-z-pieprzykiem-Zycie-Heleny-Grossowny](http://polskieradio.pl/8/1594/Artykul/1224815.Ciastko-z-pieprzykiem-Zycie-Heleny-Grossowny).

<sup>5</sup> A. Różański, *Księżniczka czardasza*, „Słowo Pomorskie” 1924 nr 288.

<sup>6</sup> J. Korecki, *Ona miała „coś”*, „Panorama” 1961 nr 35, s. 10.

giej dyrekcji Karola Bendy (Teatr Toruński, 1930–1932), kiedy jej rola w zespole była już znacząca.

Wiemy, że Grossówna jako uczennica szkoły baletowej przy teatrze w sezonie 1925/26 była właściwie pólamatorką, 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 według wyliczeń 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-latka 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 – „girlsa”. 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 tańczyła tu numerów solowych, ale wyraźnie jej występ wybijał się na pierwszy plan. O inscenizacji operetki *Błękitna krew* Williego Kollo (prem. 30 I 1926) 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.<sup>7</sup>

Z. G. Urbanyi z „Dziennika Bydgoskiego” pozwolił sobie na więcej, coś w rodzaju proroctwa:

Zespół baletowy w operetce tej przyczynił się również w znacznej mierze do powodzenia, jakie ta operetkowa bujda u nas sobie zdobyła. Taniec angielski, odtąńczony artystycznie przez p. Stajewską i Zaczkiwicza, tudzież taniec tyrolski wykonany stylowo, z werwą i temperamentem przez p. Stolewską i p. Ilcewicza, oba stanowiły miłe urozmaicenie całości; na szczególnie jednak wyróżnienie zasługuje p. Grossówna, przyszła koryfejka baletu, a może i primabalerina, która

<sup>7</sup> *Błękitna krew*, „Słowo Pomorskie” 1926 nr 28.

w otoczeniu swoich koleżanek odtańczyła z wdziękiem i doskonałym poczuciem rytmu skoczną charakterystyczną poleczkę. P[an] Wierzbicki, mistrz baletu w Pomorskiej Operze, może być jak dotąd dumny ze swej szkoły.<sup>8</sup>

Miała się Grossówna od kogo uczyć, szczególnie od wyżej wymienionej warszawskiej pary tancerzy Wacława Wierzbickiego (1898–1974) i Marii Stajewskiej (1901–1967). Zwłaszcza 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 (prem. 27 III 1926): „Dowodem nader owocnej pracy szkoły baletowej był udział uczennic, z których p. Grossówna stała się już ulubienicą naszej publiczności”.<sup>9</sup>

Był to już czas wielkiego kryzysu teatralnego kombinatu Karola Bendy. Od 1 marca Zjednoczone Teatry Pomorskie przestały istnieć. Benda wpadł w finansowe tarapaty, utracił część dotacji, a także konwencję ZASP-u, dzięki której mógł zatrudniać członków związku w swoim przedsiębiorstwie. Zespół z Bydgoszczy podążył swoją drogą, a zespoły z Torunia i Grudziądzka założyły działówkę, ciągnąc operę, operetkę i komedię do końca sezonu oraz szukając gorączkowo rozwiązań na przyszłość. Nawet dyrektor-bankrut miał latem 1926 jeszcze widoki na powrót. Ostatecznie tak się nie stało, ale nowy zarządca Teatru Pomorskiego w Toruniu (bo taką przyjęto nazwę) Jerzy Bojanowski, dotychczasowy dyrygent opery, założył działówkę z grupą śpiewaków operowych, dał stałe pensje orkiestrze i nadal zatrudniał zespół baletowy. Za jego dyrekcji Grossówna wciąż była tylko jedną z wielu tancerek, doczekała się jednak wzmianki przy okazji inscenizacji *Strasznego dworu*, a także wieczoru pożegnalnego baletu, który odbył się w drugiej połowie sierpnia 1927. Adam Münnich, na co dzień recenzent spektakli dramatycznych, pisał:

Nie 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.<sup>10</sup>

W latach 1927–1930 Helena Grossówna zbierała doświadczenia zagraniczne. Czy drogę do Francji utorowało jej małżeństwo z Janem Gierszalem, administratorem folwarków Poli Negri, pięknej i utalentowanej lipnowianki, która zrobiła oszałamiającą karierę w przemyśle filmowym? Ślub odbył się latem 1928 w zamku Roueil Seraincourt, będącym własnością Poli Negri. A może to Karol Benda zachęcił Grossównę do wyjazdu? We Francji tańczyła w polskim zespole bale-

<sup>8</sup> Z. G. Urbanyi, *Błękitna krew*, „Dziennik Bydgoski” 1926 nr 31. Z powodu braku listy członków zespołu baletowego trudno ocenić, czy „Stolewska” to nie przekręcone przez recenzenta nazwisko Stajewskiej.

<sup>9</sup> A. Różański, *Pajace Leoncavalla i Divertissement baletowe*, „Słowo Pomorskie” 1926 nr 74.

<sup>10</sup> A. Münnich, *Wieczór pożegnalny baletu*, „Słowo Pomorskie” 1927 nr 192.



Helena Grossówna i Jerzy Gliński w *Targu na dziewczęta Jacoby’ego*, 1931, NAC

towym, który specjalizował się w tańcach ludowych. W zasobach Narodowego Archiwum Cyfrowego można znaleźć kilka fotografii z tego czasu. Grossówna brała także udział w kursach baletowych w szkole Matyldy Krześcińskiej i Bronisławy Niżyńskiej, siostry słynnego Wacława Niżyńskiego. Wróciła do Polski jako zawodowa już tancerka, z ambicjami prowadzenia własnego zespołu. Dostała posadę choreografa od... Karola Bendy, który po wjazdach francuskich postanowił ponownie spróbować chleba w Toruniu. Tym razem jego dyrekcja trwała pełne dwa sezony (1930–1932), teatr został nazwany Toruńskim, a Benda pomny doświadczeń z czasów Opery Pomorskiej 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”.<sup>11</sup> Andrzej Różański pisał o wielkim sukcesie pary solistów. Później pochwały pod ich adresem będą się powtarzały wielokrotnie, tak jak w recen-

<sup>11</sup> „Słowo Pomorskie” 1930 nr 238.



Helena Grossówna w *Nocy w San Sebastian* Benatzky'ego, 1931,  
 archiwum Krzysztofa Trojanowskiego

zji *Hrabiny Maricy* Kálmána: „Nieco urozmaicenia wniosły tańce pp. Grossówny i Glińskiego”<sup>12</sup> lub *Targu na dziewczęta* Victora Jacoby'ego: „Urozmaicono całość – dość skąpo – tańcami. Duet taneczny Grossówna–Gliński oklaskiwano gorąco”<sup>13</sup> lub *Nocy w San Sebastian* Ralpa Benatzky'ego (wystawionej pod tytułem *Piękna Carrena* z Lucyną Messal w roli głównej): „podziwialiśmy piękne toalety p. Grossówny i p. Glińskiego w dwóch króciutkich tańcach”.<sup>14</sup> Rzadko jednak można znaleźć bardziej szczegółowe opisy występów scenicznych. Z drugiej jednak strony z tych lakonicznych, wręcz konwencjonalnych wzmianek można

<sup>12</sup> A. Różański, *Hrabina Marica*, „Słowo Pomorskie” 1930 nr 298.

<sup>13</sup> Idem, *Targ na dziewczęta*, „Słowo Pomorskie” 1931 nr 38.

<sup>14</sup> Idem, *Noc w San Sebastiano*, „Słowo Pomorskie” 1931 nr 92, s. 5.

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 Moniuszki*<sup>15</sup>, przez żydowski taniec tradycyjny w inscenizacji dramatu Zapolskiej *Malka Szwarcenkopf*, zawsze wywołujący żywe reakcje ówczesnej widowni („Majufes w układzie p. Grossówny zasługuje na poklask – wyglądał tak, jakby go tańczyli najautentyczniejsi chasydzi”<sup>16</sup>), po taniec biblijnej Salome w misterium Bolesława Roślana *Golgota*, który tak zachwycił krytyka teatralnego, że do swojej recenzji dodał w kolejnym numerze gazety znamienne uzupełnienie:

Popis taneczny p. Heleny Grossówny uświetnił scenę uczyty w pałacu Heroda. Artystka wykonała „taniec Salome”, przesuwając 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.<sup>17</sup>

„Purpurowy płomień” to zapewne o kostiumie, „lekko i zwiewnie” to o wrażeniach płynących z percepcji tańca. Tyle byśmy wiedzieli o występie w *Golgotcie*, gdyby nie szczęśliwie zachowany egzemplarz teatralny i nuty z muzyką do tego przedstawienia. Wynika z niego, że misterium w reżyserii Józefa Cornobisa miało premierę 25 marca 1931, a Grossówna nie tylko tańczyła, ale także sama ułożyła choreografię do dwóch tańców oraz zagrała rolę Salome w obrazie III. Tekst Roślana nie przedstawia znaczącej wartości literackiej, walory przedstawienia wyrastały z jego warstwy plastycznej i muzycznej. Widać to dobrze w opisie „żywego obrazu” *Golgoty* z trzema krzyżami, kończącego spektakl Cornobisa. Przy akompaniamencie nastrojowej muzyki organowej (*Die erzürnten Götter, Sturm – Orkan (Rozgniewani bogowie, burza – orkan)*) pojawia się

na scenie żywy obraz, tłum. Pod krzyżem wedle znanych wzorów ugrupowane święte niewiasty, uczniowie, straż, bliżej ku przodowi sceny tłum w charakterystycznych pozach przerażenia. Za podniesieniem kurtyny w ciemnym seledynowym blasku światła na tle poświstu wiatru w niezmiennym natężeniu trwa ów obraz, po czym następuje huk piorunów, grzmotów i oślepiające światło błyskawic, mieszają się z możliwie najgłośniejszą muzyką organów. – Cały obraz nie może trwać dłużej nad 2 minuty.<sup>18</sup>

W scenie III scenograf Witold Małkowski także postawił na efekty malarskie. Przedstawił salę w pałacu tetrarchy Heroda w czasie uczyty, na tle kolumnady ustawił na wzniesieniustół nakryty białym obrusem i ze złotą zastawą. „Na przedzie sceny [zwracały uwagę] wysokie świeczniki siedmioramienne”. Podnoszącej się kurtynie akompaniowały dźwięki fantazji Leopolda Weningera na motywach

<sup>15</sup> „Słowo Pomorskie” 1931 nr 103.

<sup>16</sup> W. Madejski, *Malka Szwarcenkopf*, „Słowo Pomorskie” 1931 nr 71.

<sup>17</sup> Idem, [uzupełnienie recenzji], „Słowo Pomorskie” 1931 nr 72.

<sup>18</sup> Egzemplarz teatralny *Golgoty* B. Roślana oraz „Ilustracje muzyczne do *Golgoty*”, archiwum Teatru im. W. Horzycy w Toruniu.



*Parsifala* Richarda Wagnera. Po krótkiej rozmowie Herodiady z Setnikiem i Szpiegiem podnosiła się zasłona ukrywająca stół biesiadny. Przytoczmy tę część obrazu w całości, dodając do tekstu z egzemplarza informacje o towarzyszącej warstwie muzycznej:

HEROD: Niechaj muzyka, śpiew i taniec dopełnią rozkoszy w rocznicę moich urodzin. I niechaj radość, która jest w piersiach moich, będzie i waszym, przezacni goście, udziałem. Szczęśliwy jestem, kiedy widzę przyjaciół u stołu mojego. (*Muzyka porzuca piano [Orientale (Kaleidoskope), Timpani in Sol-Re (G-D) op. 50, nr 9, dziewiętnastowiecznego kompozytora rosyjskiego Cesara Cuia] – chór, taniec zespołowy. Po zakończeniu tańca Herodiada zwraca się do Heroda.*)

HERODIADA: A teraz pozwól, panie, że córka moja Salome, uczci dzień ten radosnym tańcem, na cześć twój. I obyś, panie, stał się dla niej ojcem, jako mężem jesteś dumnie.

HEROD: Z radością nasycę wzrok mój jej powabem. (*taniec [pierwszysolowy taniec Salome do uwertury z Die Ruinen von Athen (Ruiny Aten) Beethovena, op. 113], po tańcu*) Brawo, piękny zaiste dzień dla mnie, bo oto dziewczę uradowało serce moje. – powab twej kształtnej kibicy wzbudził pragnienie szczęścia. Zaprawdę powiadam ci, żądaj wszystkiego, a nic ci odmówić nie jestem zdolen – każdy dar, do połowy królestwa, słowem moim poręczam.

SALOME: O Panie, dobroć twoja zamyka usta moje.

HEROD: Mów, dziecię.

SALOME (podchodząc do matki): Matko, czego mam żądać od Heroda? (*chwila ciszy, Herod podnosi się, potem padają półgłosem zimne, spokojne słowa*)

HERODIADA: Musi zginąć ten, co lżył cześć moją. (*Do Salome*) Zażądaj, aby ci przyniesiono na misie głowę Jana, Chrzcicielem zwanego.

SALOME (podchodzi z wolna do Heroda, klękając): Panie, żądam, aby mi przyniesiono na misie głowę Jana Chrzcicielem zwanego. (*Cisza, po długiej pauzie*).

NIKODEM: Godzisz się życie człowieka poświęcać dla płochego zachcenia?

HEROD: Zaprawdę, więcej żądasz niżli połowy królestwa mojego. – Słowo moje święte, a żądanie jej będzie wypełnione. (*Klaszcze w dlonie, pojawia się Setnik*). Niechaj kat natychmiast uda się do więzienia, gdzie Jan, Chrzcicielem zwany, zamknion jest, a ściąwszy głowę onemu, niechaj na misie przyniesie tej dziewczynie. (*Setnik odchodzi.*)

NIKODEM: Odchodzę, panie, choćbym na gniew twój miał się narazić. (*Odchodzi*).

HEROD (*do Salome*): Po tańcu powabu i radości dłużną mi jesteś taniec szału i zapomnienia. Spełnijmy puchary. (*Taniec [drugi taniec Salome dofantazji z opery Jules'a Masseneta Herodiada, rozpoczyna się w tempie allegro maestoso], w pewnym momencie urywa się muzyka i taniec, a kat w czerwonym kapturze wnosi na misie głowę okrytą białym całunem. Salome przyjmuje od kata misę i odnosi matce – konsternacja*).

HEROD: Żegnam was, współbiesiadnicy, wierzę, że zakończenie uczty dopełniło chwil waszych rozkoszy. (*Za sceną zgiekł, wbiega Setnik*).

SETNIK: Panie, uczniowie straconego domagają się wydania ciała i głowy mistrza swojego.

HEROD: Niechaj biorą to, co uważają za własność i dobro swoje. A teraz precz, precz wszyscy ode mnie (*muzyka [Zion. Fantasieüberhebräische Gesänge (Syjon. Fantazja wokół śpiewów hebrajskich) M. Philipppsona zinstrumentowana przez L. Weningera] kurtyna i antrakt*).

Na podstawie tych danych można już łatwiej wyobrazić sobie atmosferę sceny w pałacu Heroda, rozwijającej się przy subtelnych dźwiękach *Orientalnego kalejdoskopu* Cuia, poprzez dwa zmysłowe tańce Salome–Grossówny, pierwszy do wzniosłej uwertury z *Ruin Aten* Beethovena, drugi do fantazji inspirowanej operą Masseneta. Grossówna grała tu jedną z najbardziej barwnych figur europejskiego modernizmu. Biblijna Salome stała się modelową femme fatale za sprawą kontrowersyjnego, zakazanego początkowo przez cenzurę brytyjską dramatu Oscara Wilde’a (1891), a zwłaszcza opery Richarda Straussa z librettem na jego motywach, także pod tytułem *Salome* (praprem. 9 XII 1905, Semperoper w Dreźnie). W znajdującym się pod zaborem pruskim Toruniu teatromani ekscytowali się postacią Salome przy okazji premiery dramatu Wilde’a w lutym 1907, recenzent „Thorner Zeitung” z lekka ubolewał nad tym, że miejscowego teatru nie stać na wystawienie opery Straussa i musi zadowolić się kameralnym dramatem. W dodatku wykonawczynie roli tytułowej – Edith Jamrath – zabrakło umiejętności baleriny do wykonania słynnego tańca siedmiu zasłon.<sup>19</sup> Čwierć wieku później Grossówna miała i talent, i warsztat taneczny. Co ciekawe, jej matkę Herodiadę zagrała dwa lata młodsza Hanna Kozłowska (Małkowska), a Heroda – także wychowanek Reduty, Kazimierz Brodzikowski.

Grossówna potrafiła tańczyć nie tylko z erotycznym wigorem, tak jak we wspomnianym misterium, ale też subtelnie, jak w fantazji na temat kultury japońskiej. 23 marca 1931 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 szybkich pas’ach i dyskretnych przegubach ciała, a będący jakby zewnętrznym wyrazem spokoju i zrównoważenia synów „wschodzącego słońca”.<sup>20</sup>

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*<sup>21</sup> i w Oskara Straussa *Czarze walca* (groteskowa polka), w *Słodkiej dziewczynie* H. Reinhardta natomiast „akrobatyczne

<sup>19</sup> *Salome – Fritschen*, „Thorner Zeitung” 1907 nr 34.

<sup>20</sup> *W kraju kwitnącej wiśni (wieczór japoński w teatrze)*, „Słowo Pomorskie” 1931 nr 69.

<sup>21</sup> „Groteskowy taniec pp. Grossówny i Glińskiego w pierwszym akcie zyskał zasłużony aplauz” („Słowo Pomorskie” 1931 nr 121).



Helena Grossówna i Jerzy Gliński w tańcu „klasycznym-groteskowym” w *Targu na dziewczęta* Jacoby’ego, 1931, z archiwum Krzysztofa Trojanowskiego

tańce p. Grossówny oklaskiwano bardzo gorąco”.<sup>22</sup> Któż nie chciałby zobaczyć jej w rewii *Podróż dookoła świata* w czerwcu 1931, gdzie cały zespół jeździł w miniaturowych Citroenach? Mistrzowską próbkę tańca groteskowego Grossówny można zobaczyć w ocalałych fragmentach filmu *Robert i Bertrand* w reżyserii Mieczysława Krawicza (1938), mianowicie w popisowej scenie tańca apaszowskiego Ireny (Grossówna) z Bertrandem (Eugeniuszem Bodo) i Robertem (Adolfem Dymszą), dwoma uroczymi oszustami. 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.<sup>23</sup>

Sezon 1931/32 w Teatrze Toruńskim stał ponownie pod znakiem kryzysu. Karol Benda z braku pieniędzy został zmuszony do likwidacji działu muzyczne-

<sup>22</sup> „Słowo Pomorskie” 1931 nr 196.

<sup>23</sup> S. Zahorska, *Robert i Bertrand*, „Wiadomości Literackie” 1938 nr 7.

go w teatrze – orkiestry, chóru i baletu. Grossówna ze swoimi girlsami i boyami odeszła do Poznania. Nie na długo, bo latem 1932 pojawił się pomysł stworzenia Operetki Zdrojowej w Ciechocinku, która wszystkie premiery pokazywała na scenie toruńskiej. Tym sposobem publiczność toruńska znowu zobaczyła i usłyszała swoją ulubioną *Nitouche*, *Hrabiego Luksemburg*, a nawet jedną operę – *Rigoletta* Giuseppe Verdiego (w której notabene w roli mordercy Sparafucile zabłysnął 27-letni wtedy Władysław Hańcza). Tancerki Teatru Toruńskiego pokazały się z dobrej strony w *Krysi leśniczance* Georga Jarno. „Balet p. Grossówny zbierał oklaski zwłaszcza w drugim akcie”, to znaczy w scenie balu u Cesarza.<sup>24</sup> 7 sierpnia 1932 spektakl został zagrany wieczorem w ogrodzie „Oaza” przy ul. Bydgoskiej w Toruniu. Sama Grossówna doczekała się także owacji za taniec groteskowy w operetce Kálmána *Bajadera*.<sup>25</sup>

Pożegnała się z Toruniem po raz ostatni operetką Edmunda Eyslera *Wróg kobiet* już we wrześniu 1932. Trwała wielka akcja strajkowa ZASP-u przeciw próbie wprowadzenia umów dziesięciomiesięcznych dla artystów operowych. Artyści dramatyczni stanęli solidarnie w obronie kolegów. Ofiarą tej batalii stał się jednak Karol Benda, który nagle zrezygnował z dyrekcji w 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. Po zagranium kilkuset przedstawień w Operze i Operetce Pomorskiej oraz w Teatrze Toruńskim, przygotowaniu choreografii do blisko trzydziestu premier, była gotowa do nowych wyzwań artystycznych. W kabarecie i kinie.

<sup>24</sup> „Słowo Pomorskie” 1932 nr 179.

<sup>25</sup> *Bajadera*, „Słowo Pomorskie” 1932 nr 192.