

BEATA ARTEMSKA

– czyli przypadki Pięknej Heleny

– Ja go podam do sądu!

Oburzenie Beaty Artemskiej było wielkie i spontaniczne.

– Co on sobie myśli? Że ujdzie mu to bezkarnie? Nie daruję!

Z warszawskich salonów dochodziły mnie wieści, że rozsierdzona artystka nie może mi darować tego, iż w ostatniej książce o Operetce Warszawskiej zupełnie – jak sądzi – ją pomiąłem.

Co prawda pisałem tam o historii teatru jako instytucji, ale w duchu przyznałem rację i jej, i wszystkim innym solistom operetkowym, narzekającym na to, że prócz ulotnych recenzji w gazetach nie pozostaje żaden trwalszy ślad, świadczący o latach ich sławy.

Skruszony z powodu uzasadnionych pretensji pani Beaty, acz podniesiony na duchu pomyślałem napisania nowej książki, tym razem już tylko o śpiewakach, podreptałem na ulicę Anielewicza. Spotkać się twarzą w twarz z Oburzonym Żywiołem, wejść do jaskini lwa i pobuszować po prywatnym archiwum.

Pani Beata, znana w światku artystycznym ze świetnych ripost i rozbrajającego uśmiechu, którym łagodziła swoje nawet najostre sądy, przywitała mnie w mocno nadwerężonych drzwiach swego małego i – jak się okazało – skromnego mieszkania.

– A co? Pan też myślał, że znajdzie tu bogate salony?

– Też?

– Mówię „też”, bo tak myśleli złodzieje, którzy ostatnio dwa razy włamywali się do mojej chałupy. Zdawało im się, że Artemska, tak jak niegdyś Kawecka, śpi na brylantach. A tu nic z tych rzeczy...

Już od początku tej pierwszej rozmowy odnosiłem wrażenie, że słowa wyskakują z artystki niczym serie pocisków z karabinu maszynowego, z typową dla jej głosu lekką nosowością.

– Moich pięć małżeństw w sumie drogo mnie kosztowało. Jestem przez nie dzisiaj gołą jak święty turecki. A propos, może kawy?

I tak oto, zamiast pozwu do sądu, dostałem świetnie zaparzoną kawę po turecku.

„Najzgrabniejsze nogi teatru muzycznego”, „żywa legenda polskiej operetki”, „najjaśniejszy uśmiech warszawskiej sceny” – mawiali o niej widzowie i recenzenci. Chyba żaden solista w powojennych dziejach naszej operetki nie zebrał tylu komplementów i nie zyskał sobie takiej popularności jak Beata Artemska – aktorka, śpiewaczka, tancerka i reżyser w jednej osobie. Pięćdziesiąt głównych ról w operetkach i musicalach rodzimych i obcych (z czego zdecydowana większość przypada na pozycje operetkowej klasyki), kilkanaście tysięcy spektakli, w których brała udział – tyle nabierało się w jej ponad trzydziestoletniej karierze aktorskiej. Setki recenzji i zdjęć prasowych, tysiące komplementów i ani jednej płyty czy filmu rejestrującego jej występy. Słowem: jedna z najpiękniejszych (choć nie pozbawiona cieni i rozgoryczeń) karier w całej historii polskiego teatru operetkowego. Biorąc za punkt odniesienia warunki czasów nam współczesnych, karierę Artemskiej można śmiało porównywać z działalnością innych legendarnych postaci tego



Beata Artemska *Girofle-Girofla* ©Edward Hartwig

teatru: Adolfiny Zimajer, Wiktorii Kaweckiej, Lucyny Messal, Kazimierzy Niewiarowskiej czy Rufina Morozowicza i Józefa Redo.

Zacęła śpiewać w okresie gimnazjalnym, tworząc w szkole zespoły teatralno-śpiewacze i organizując przedstawienia. Jednocześnie z nauką w Gimnazjum Sióstr Urszulanek uczęszczała do lubelskiej szkoły muzycznej (klasa fortepianu Janiny Łosakiewiczowej).

– Jeszcze w gimnazjum marzyłam o cyrku. Nauczyłam się robić mostki, szpagaty i inne sztuczki.

– I wystąpiła pani w cyrku?

Śmieje się. Jest w tym śmiechu radość dziecka, dźwięczność i głośność człowieka sceny, ale nade wszystko niekłamana szczerłość. Sprawia wrażenie – i tak chyba jest naprawdę – że w kontaktach prywatnych nie lubi kryć się ze swoimi stanami emocjonalnymi. Kiedy jest wściekła, trzeba pilnować stojącej obok filizanki, kiedy się śmieje, trudno nie roześmiać się razem z nią.

– Nie, w prawdziwym cyrku nie wystąpiłam nigdy. Ale te umiejętności okazały się przydatne i na operetkowej scenie. A swoją drogą, czy nie sądzi pan, że operetka też jest cyrkiem, zwłaszcza za kulisami?

Zainteresowanie sztuką wyniosła z domu rodzinnego Kelles-Krauzów. Ojciec Bohdan, naczelnny architekt Lublina, był malarzem, matka Janina – śpiewaczką. Beata Kelles-Krauzówna była jeszcze dzieckiem, któremu przez myśl nawet nie przeszło, by mogła mieć kiedyś jakiegokolwiek kontakty z teatrem lekkiej muzy, kiedy to los zaczął jej gotować operetkową przyszłość, a przynajmniej dał pierwszy sygnał przeznaczenia. Otóż w okresie międzywojennym inżynier Bohdan Kelles-Krauze zaprojektował okazały gmach lubelskiego Domu Żołnierza. Nikt nie przypuszczał, że kiedyś stanie się on siedzibą teatru operetkowego, w którym po latach występować będzie jako solistka i reżyser – jego córka.

Zanim jednak do tego doszło, górę wzięły temperament i zamiłowania pisarskie. Beata Kelles-Krauzówna postanowiła zostać dziennikarzem. Po maturze wyjechała do Warszawy, zapisując się do Wyższej Szkoły Dziennikarskiej. Podczas studiów rozpoczęła pracę w „Wieczorze Warszawskim”.

Los jednak nadal z cicha przypominał o śpiewaczo-aktorskim przeznaczeniu. Otóż prócz pisania pierwszych felietonów w popularnej popołudniówce pani redaktor in spe założyła wraz z kolegami kabaret pod nazwą „Chór Piór”. Kabaret ten działał około roku, aż do wybuchu wojny.

Mało tego. Chcąc na własnej skórze doświadczyć tzw. prawdziwego życia w wydaniu warszawsko-podwórkowym, pani Beata wybrała się na pierwsze w życiu tournée. Jako śpiewająca solistka wraz z kapelą podwórkową odwiedzała różne zakątki stolicy. Dzięki temu „Wieczór Warszawski” zyskał serię artykułów „z życia wziętych”, a przyszła śpiewaczka odkryła swoje zdolności reporterskie. I nie tylko...

– Przekonałam się wówczas, że każde podwórko ma swoje odrębne życie, jest jakby mikroświatkiem zamkniętym we własnych prawach i swojej odrębności. A śpiewanie po podwórkach okazało się wcale niełatwe.

Wojna przerwała zupełnie interesująco rozpoczętą karierę młodej dziennikarki, a pierwszy mąż wraz z zaprzyjaźnioną z nimi Barbarą Kostrzewską, znaną już wówczas śpiewaczką operowo-operetkową, namówili redaktorkę nieistniejącej popołudniówki do nauki śpiewu i tańca. Lekcji wokalistyki udzielała Barbara Kostrzewską, tańca zaś – Tacjana Wysocka.

–Teraz mogę z pełnym przekonaniem powiedzieć, że moją sceniczną matką chrzestną była Basia Kostrzewska. Bo właśnie dzięki niej zasadniczo zmieniłam swoje dalsze plany życiowe. Chociaż nie obyło się bez splotu przypadków.

Pod koniec wojny Beata Artemska wiedziała, że chce występować na scenie. W 1945 roku miała już omówiony kontakt z lubelskim teatrem dramatycznym i mało brakowało, by dalsze swoje losy związała z dramatem, a nie operetką.

– Dziś nawet zastanawiam się, czy nie byłoby to lepsze. Może zostałabym tak zwaną śpiewającą aktorką albo tylko aktorką. Nagrywałabym płyty z piosenkami, występowałabym w repertuarze komediowym lub w tragediach. A tak to zostałam divą operetkową, która nie ma ani jednej własnej płyty... I wszystko przez przypadek. Na kilka dni pojechałam do Krakowa, a tam spotkałam swoich dawnych kolegów.

Po wyzwoleniu na kilka lat zamieszkała w Krakowie. Początkowo występowała w nocnych lokalach, w rewii na scenie kina „Wolność”, przygotowywała piosenki wraz z legendarną już dziś postacią naszej muzyki rozrywkowej – Andą Kitschman. Po założeniu przez Karola Adwentowicza i Irenę Grywińską w 1945 roku Teatru Powszechnego w sali Domu Żołnierza w Krakowie (siedziba dzisiejszej Operetki Krakowskiej, a dawniej ujeżdżalni koni) znalazła w nim miejsce także i początkująca, nikomu nie znana aktorka z Lublina.

Od stycznia 1947 roku rozpoczął działalność teatr pod nazwą Komedia Muzyczna, który przez dwa lata przedstawił trzynastcie premier, a w większości z nich wystąpiła Beata Artemska. Pierwszą była *Hrabina Marica* (1 lutego 1947 roku) ze słynną przedwojenną solistką szwedzką, zadomowioną w Polsce Elną Gistedt w roli tytułowej. W tym samym miesiącu odbyła się druga premiera: *Rozkoszna dziewczyna* Ralpa Benatzky’ego, gdzie w głównej roli Anetki zadebiutowała Beata Artemska. Tłumacząc na polski libretto, Julian Tuwim kazał śpiewać Anetce: „Dziewiętnaście mam lat, buzia – proszę! – bez wad, a co noga to cud, więc cóż mi z cnót”. Faktem jest, że „buzia bez wad” i „noga cud” to określenia jakby specjalnie wymyślone dla odtwórczyni roli głównej w krakowskim teatrze muzycznym. W kolejnych trzech premierach tego teatru w roku 1947: *Wiktoria i jej huzar* Abrahama, *Dziewczyna i kokosy* Tuwima oraz *Żołnierz królowej Madagaskaru*, Beata Artemska, jak przyznaje kronikarz Miejskiego Teatru Muzycznego w Krakowie, Stanisław Lachowicz, zbierała największe brawa. Na początku 1948 roku wystąpiła w roli tytułowej w *Cnotliwej Zuzannie* Gilberta, a potem wzięła jeszcze udział w dwóch kolejnych premierach: *Najpiękniejsza z kobiet* Brommego (w roli Alicji) oraz w Kalmanowskiej *Bajaderze* (jako Marietta), po czym w lecie tego roku opuściła Kraków, wyjeżdżając na koncerty po Polsce, z których dochód przeznaczony był na odbudowę kraju. Rzec można, iż ten start artystyczny był mocny i udany. Już od chwili debiutu znalazła się „na głębokich wodach”, grając główne role operetkowej klasyki i występując jako aktorka w komediach oraz jako solistka na koncertach estradowych i w rewii.

Podczas tych koncertowych wędrówek po kraju nieco dłużej zatrzymała się w Łodzi. Początkowo występowała w rewiowym teatrze „Gong”, między innymi z Adolfem Dymszą. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych zespół operetkowy wileńskiej Lutni, który po wojnie osiadł w Łodzi i stworzył Teatr Komedii Muzycznej, zaprosił Artemską do współpracy, powierzając jej główne role w przygotowywanych w tym mieście przedstawieniach operetkowych. W tym samym czasie występowała Beata Artemska w Lublinie, gdzie w teatrze operetkowym reżyserował Kazimierz Dembowski (z którym współpracowała przy pierwszych premierach w

Krakowie). Do roku 1950 miała już za sobą eksternistyczny egzamin aktorski, złożony w Związku Artystów Scen Polskich, a także – w 1950 roku – zdała w Łodzi przed komisją ministerialną egzamin muzyczny. („Ponoć był nieodzowny dla solistów teatrów muzycznych – mówi z przekąsem. – W wielkim strachu zdawaliśmy wtedy harmonie, solfeż i inne przedmioty „nieodzowne”, po czym, w dwa miesiące po naszym egzaminie, komisję rozwiązali, egzamin poszedł w niepamięć i nikt więcej podobnych imprez już nie wymyślał.”)

W 1952 roku Beata Artemska powróciła do Warszawy, by z tym miastem, a ściślej mówiąc – ze stołeczną operetką, związać już na stałe swoje losy artystyczne. Przez pierwszy sezon była członkiem zespołu Teatru Nowego, z którego w 1953 roku wyłonił się osobny zespół Państwowego Teatru Komедii Muzycznej i on to przygotowywał pierwszą, historyczną dla powojennych dziejów Operetki Warszawskiej premierę *Domku trzech dziewcząt* F. Schuberta (w opracowaniu H. Bertego). Działo się to w remontowanym i przystosowywanym do potrzeb teatru muzycznego gmachu przy ulicy Puławskiej 39, na której to scenie stołeczny teatr operetki pracował przez następne dwanaście lat, by dopiero w 1965 roku przenieść się do opuszczonego przez Operę gmachu „Romy” przy ul. Nowogrodzkiej 49.

W dniu 16 lutego 1954 roku kurtyna poszła w górę, a w *Domku trzech dziewcząt* obok Beaty Artemskiej wystąpili m.in. Helena Bortnowska, Maryla Karwowska, Tola Mankiewicz, Ludwik Sempoliński i Mieczysław Wojnicki. W jednej z głównych ról miała też wystąpić słynna Lucyna Messal, która jednak zmarła w listopadzie 1953 roku. Po premierze remont budynku przy Puławskiej trwał nadal, zespół Teatru Komедii Muzycznej występował przez rok gościnnie na innych scenach Warszawy. Od 1 stycznia 1955 roku zyskał miano Państwowej Operetki w Warszawie i 18 lutego tegoż roku zaprezentował – już w wyremontowanej siedzibie – drugą premierę, *Noc w Wenecji* Johanna Straussa-syna, oczywiście z Beatą Artemską (w roli Anniny), która już od początku istnienia tego teatru była uznawana za jeden z filarów aktorskich zespołu.

Poczynając od trzeciej premiery *Życia paryskiego* Offenbacha, która odbyła się w grudniu 1955 roku, jednoosobową dyrekcję objął dotychczasowy kierownik artystyczny Tadeusz Bursztynowicz. Przyjął on linię repertuarową z dominacją klasyki europejskiej operetki, rozpoczynając „złoty okres” działalności tego teatru, a jednocześnie czas największych triumfów i popularności Beaty Artemskiej, która wraz z Mieczysławem Wojnickim tworzyła „pierwszą parę” tej sceny. W rok po premierze *Życia paryskiego* (dzięki której zdjęcie Beaty Artemskiej w roli Gabrieli zawędrowało na łamy „Life’u”) wystąpiła po raz drugi w *Cnotliwej Zuzannie*, tym razem w podwójnej roli: jako reżyser i odtwórczyni roli tytułowej. Premiera odbyła się 20 grudnia 1956 roku. O ile jako Zuzanna wzbudziła entuzjazm widowni, to jako reżyser... tylko zadebiutowała, nic dobrego bowiem w tym debiucie nie zauważono. Okazało się, że było jeszcze za wcześnie...

Na szczęście już w niecałe pół roku później, jakby na otarcie łez po niezbyt udanym starcie w reżyserii, Beata Artemska odnosi jeden z największych w swoim życiu sukcesów artystycznych, występując w pamiętnej premierze *Pięknej Heleny* Offenbacha (16 maja 1957 roku) w roli tytułowej. Nowe libretto do tej operetki, które – jako jedyne do tej pory – zostało wydane w formie książkowej, napisał Janusz Minkiewicz. Publiczność i krytyka zgodnym chórem uznali to przedstawienie za najlepsze w powojennej operetce. Inscenizacja ta doczekała się 180 przedstawień. Reżyserował Janusz Strachocki, muzycznie przygotował Jerzy Gaczek, choreografię opracował Jerzy Kapliński, kostiumy i dekoracje – Michelle i Lech Zahorscy. Okres



Beata Artemska, czyli Piękna Helena (Operetka Warszawska 1957) ©Edward Hartwig

popaździernikowy w dużym stopniu wpłynął na rozwój rodzimej satyry; libretto Minkiewicza, pełne aktualnych aluzji, nierzadko kąśliwe, przypominające miejscami sceny kabaretowe, było dużym magnesem dla publiczności, wzbudzając wręcz entuzjastyczne głosy krytyki. Pewna swych wdzięków Helena zapytuje Parysa (Mieczysław Wojnicki) w II akcie:

A jakież są piękniejsze ode mnie kobiety?
Co? Może Penelopa wciąż tkająca płótno,
Ta włóknarka, co twarz ma jak Fernandel smutną?
Czy ta zdzira Partenis, co to szminki, pudry
Grubą warstwą ściekają z gęby tej łachudry?
... Albo ta wydra upiorna Kaliope,
Co wypukłe ma oczy, za to płaską stopę?
Czy może Klitemnestra? Wysiętek nadludzki
Patrzeć na nos jej, dłuższy niż ma Kazio Rudzki.
A może Leonea, wiecznie głodna chłopa?

O tym, że wdzięki Beaty Artemskiej-Pięknej Heleny nieobojętne były także i niektórym recenzentom, niech świadczy wyznanie Jerzego Waldorffa, który na łamach „Świata” orzekł arbitralnie: „Artemska zasługuje na uwagę podwójną, pod względem aparycji i interpretacji. Z pierwszego punktu widzenia stanowi historyczny dowód, że było o co bić się pod Troją...”

Ktoś inny zauważył, że grała ona stuprocentową królową, tak czuła na męskie wdzięki jak struny skrzypiec na dotknięcie smyczka. Ale czyniła to z umiarem pełnym czaru. Faktem jest, że właśnie w roli Piękną Heleną, dysponując tekstami Minkiewicza, można było łatwo ulec pokusie spłaszczenia postaci, sprowadzenia Heleny do parteru kabaretowych dowcipów w perspektywie alkowy. Tak jednak się nie stało. Artemska czarowała widzów nie tylko wspaniałą figurą, powabną twarzą, śpiewem i tańcem – ale w powodzi śmiechu potrafiła zagrać prawdziwą władczynię. I może właśnie dlatego tak czuły na szlachetną godność Waldorff miałby o co bić się pod Troją.

Niezapomniany w swych treściwych i celnych charakterystykach wydarzeń stołecznych Wiech skomentował krótko w „Expressie Wieczornym” zarówno ideę spektaklu: „Jest to dramat małżeński w 3 aktach z życia wyższych czynowników państwowych w starożytności Grecji, ze śpiewami i tańcami” – jak i występy solistów: „Pan Witas ubrany był za króla, za Helcie była rozebrana p. Artemska. Publiczność biła niemożebnie bis i obstawiała artystów kwiatami”. A pewna recenzentka z typowo kobiecą skrupulatnością zauważyła, że nogi Artemskiej w czarnych siatkowych pończochach były głównym elementem dokumentacji fotograficznej i reklamy *Pięknej Heleny* na łamach gazet. Patrząc na te zdjęcia, przyznaję, że oko fotoreporterów wiedziało wówczas, co wybrać. Nietrudno więc zrozumieć, że rację miała właśnie taka Helena (a było to też jasne i dla publiczności), strofująca Menelaosa (Stefan Witas) za przedwczesny przyjazd:

Jedynie taki stary złób,
Fujara, cymbał, piernik lub
Matolek, osioł, mętny łeb,
Chamio, łamaga, zwykły kiep,
Pryk stary, jak ty, nie wie, że

Gdy wrócić przed terminem chce,
To jako mąż powinien dać
Zawczasu o tym żonie znać...

W osiem lat po prapremierze monachijskiej Operetka Warszawska przedstawiła polską premierę *Fajerwerku* Paula Burkharda, która odbyła się 7 czerwca 1958 roku. W głównej roli kobiecej tej komedii muzycznej – jako Iduna – wystąpiła Beata Artemska, odnosząc drugi, wspominany do dziś w środowisku teatralno-muzycznym, sukces artystyczny. Jacek Frühling nazwał to przedstawienie w tytule swojej recenzji *Olśniewający fajerwerk warszawski* i pisał dalej: „Druga olśniewająca pozycja *Fajerwerku* warszawskiego to Artemska. Przede wszystkim w ruchu, w tańcu, w kostiumie. Kiedy wychodzi na scenę jako ujeżdżacz koni, kiedy się produkuje ze swoim kucykiem, trudno oprzeć się wrażeniu, że jesteśmy w Musie Hallu na skalę światową. Pięknie radzi sobie również Artemska z piosenkami lirycznymi...” Recenzent jednego z dzienników stołecznych zapędził się tak daleko w komplementowaniu, że aż zaczął myśleć o przyszłości: „Za lat m-dziesiąt, kiedy nasi wnukowie będą chwalili przy nas jakieś nowe, nie znane jeszcze gwiazdy, my będziemy lekceważąco machali ręką. Nie widzieliście Artemskiej w *Helenie* czy *Fajerwerku*! Panowie, powtarzam raz jeszcze: kapelusze z głów”.

Kiedy po upływie wielu lat od tych premier przeglądałem wraz z Artemską recenzje z *Życia paryskiego*, *Pięknej Heleny*, *Fajerwerku* – przyznała, że zwłaszcza dwa ostatnie z tych przedstawień może i teraz, po bez mała ćwierćwieczu, uznać za swoje największe sukcesy aktorskie. I zaraz dodaje, po swojemu szybko:

– Ale powiem panu szczerze, że specjalnie nie lubiłam tych recenzji. Owszem, w pierwszej chwili radowały, ale w teatrze wzbudzały nienawiść kolegów. Bo jak pisali: Artemska i Wojnicki lub Witas, a potem długo nic, to każdego z pozostałych mogło to wnerwić. Zresztą wie pan, jak to jest: złe recenzje wszyscy czytają z nadzieją, że komuś noga się powinęła, a dobre, ot – tak sobie, przelatują po człowieku...

Wiele pochlebnych recenzji zebrała też Beata Artemska (wraz z całym zespołem Operetki Warszawskiej) po gościnnych występach w Pradze, gdzie w lipcu 1958 r. polscy artyści przedstawili *Życie paryskie* i *Fajerwerk*.

Po udanej *Zemście nietoperza* Straussa (premiera w grudniu 1958 roku), w której śpiewała Rozalinę, mogła dać pełny upust swemu temperamentowi w operetce z czasów Offenbacha – Karola Lecoqa *Girofle-Girofla*, gdzie wystąpiła w podwójnej roli sióstr-bliźniaczek, tytułowych bohaterek (premiera 10 lutego 1960 roku). Będąc spokojną, liryczną Girofle i pełną temperamentu, krzykliwą Girofla, Artemska dała też popis swych możliwości jako aktorka charakterystyczna. Recenzent „Stolicy” pisał: „Uroczy filar Operetki Warszawskiej, p. Beata Artemska – w podwójnej roli bliźniaczek, identycznych w aparycji, lecz różniących się całkowicie charakterem – ma świetne pole do popisu dla swego temperamentu aktorskiego i walorów wokalnych. Nieustanna zmiana kostiumów i przrzucanie się od naiwnej, łagodnej Girofle do awanturniczej Girofla męczy zapewne artystkę, nie daje tego jednak poznać po sobie, bawiąc publiczność błyskotliwością swej sztuki”.

Właśnie – bawi publiczność. Otóż wydaje mi się, że Artemska zdobywała sobie popularność nie tylko śpiewem czy cyrkową wręcz zręcznością, demonstrowaną na scenie w tańcu, ale przede wszystkim tym, co można określić jako dar bawienia. Jej olbrzymi temperament sceniczny,



Beata Artemska w operetce *Aniuta* (Warszawa 1968) ©Jerzy Płóński

żywiolowość, aparycja i wdzięk pozwalały stworzyć na scenie stołecznej operetki niepowtarzalną postać swoistego kobiecego showmana jak byśmy to określili językiem współczesnej rozrywki. Dochodziło do tego znakomite wyczucie konwencji operetkowej, dla wielu widzów może już dziś śmiesznej, ale dla tysięcy – jeszcze wzruszającej, bawiącej, podobającej się. To oni właśnie przez ćwierć wieku przychodzili do Operetki Warszawskiej „na Artemską”, „na Wojnickiego” czy „na Polańską”.

Beata Artemską „nie była kobietą, do której pisze się wiersze, lecz taką, dla której w kwadrans można stracić głowę”. Tak notabene określała ją inna kobieta – recenzentka. I już sam ten fakt można uznać za swoisty sukces. Cóż dopiero wtedy, gdy dziennikarka argumentuje to stwierdzenie w sposób następujący: „Strzeliste nogi, tylekroć opiewane w recenzjach, zgrabna figura, zręczne ruchy, kuszące spojrzenie, rozbijający uśmiech. Sopran mocny, pewnie osadzony, prowadzony swobodnie – gdy jej *Eurydyka z Orfeusza w piekle*, już jako Bachantka, w finale śpiewała kadencję, Artemska robiła szpagat, lądując jednocześnie głosem na trzykreślnym »d«! Inteligencja i wrażliwość nie pozwalały jej traktować swych operetkowych bohaterek zbyt serio. Przydawała im zwykle cienia ironii i dystansu. W tym kipiącym energią aktorstwie było coś z farsy, groteski, arlekinady, wielka intensyfikacja środków wyrazu – nie przez mnogość elementów, lecz ich dosadność. Stąd czasem rodziło się wrażenie szarży czy nadmiaru. Będąc tak piękną, miała odwagę być zabawna i śmieszna”.

Nie samymi jednak różami jest usłana droga artystki. Nawet w tak drobnej sprawie jak głosy prasy. Wystarczy choćby jeden, dobrze nasączony jadem, by doprowadzić adresata do załamania nerwowego. W jednej ze sztuk, którą sama reżyserowała, Beata Artemska wystąpiła też jako solistka. I w pewnym momencie ta trzydziestokilkuletnia, pięknie zbudowana kobieta ośmieliła się zdjąć na scenie spódnicę. To samo już wystarczyło, by innej pani posypały się spod pióra kąśliwe uwagi zakończone retorycznym – jakby się zdawało – pytaniem: czy nie pora już, żeby zakryć mocno dojrzałe kształty? Strzała była nie tyle celna, co zatruta, bo po powrocie do domu Artemska zupełnie serio myślała o samobójstwie. Ale, na szczęście, nie ma nic złego, co by na dobre nie wyszło. Od tego czasu uodporniła się na recenzje i nawet kiedy po jednym ze swoich programów telewizyjnych przeczytała w „Życiu Warszawy”, że na scenie płonęło prawdziwe ognisko, Artemska nie spłonęła, a szkoda – machnęła ręką i na ognisko, i na recenzenta. Kiedy ją o to zapytałem, powiedziała o nim krótko: cham.

Oprócz działalności scenicznej Beata Artemska ma na swym koncie setki koncertów estradowych zarówno w kraju, jak i w Anglii, Bułgarii, Czechosłowacji, Francji, Kanadzie, USA i ZSRR (w niektórych z nich występowała gościnnie wraz z zespołem Operetki Warszawskiej). Zrealizowała również – jako reżyser lub scenarzysta – kilkadziesiąt programów telewizyjnych, w tym także popularne programy cykliczne, jak „Mistrzowie operetki”, „Gwiazdy tamtych dni”. Warto też dodać, że jest chyba jedyną solistką powojennej operetki, która doczekała się specjalnie dla niej napisanego musicalu. Była to *Diva* Kierskiego i Chudowolskiej, wystawiona w Lublinie w 1978 roku, z okazji jubileuszu 35-lecia pracy artystycznej Beaty Artemskiej. Dyrektor Teatru Muzycznego w jej rodzinnym mieście, Andrzej Chmielarczyk, uhonorował w ten sposób największą gwiazdę powojennej operetki, przypominając o dobrej tradycji teatralnej pisania sztuk dedykowanych wybitnym aktorom.

Zdarzyło jej się też być dyrektorem Operetki Wrocławskiej (w latach 1963-1964), ale fakt ten uważa za jeden ze swoich największych błędów życiowych: „Ja dyrektorem! I to z dala od

Warszawy! Powrót do stolicy jest bardzo ciężki...”

Byłem zaskoczony, kiedy podczas jednej z rozmów powiedziała mi:

– Przez cały okres swojej kariery scenicznej nienawidziłam śpiewania. Zawsze bałam się śpiewać, bo miałam koszmarną tremę. Lubiłam natomiast grę aktorską, a przez całe życie marzyłam o reżyserii.

Za swoją najlepszą pracę reżyserską uważa *Dobranoc*, Bettino Kramera, wystawioną w Operetce Warszawskiej w 1960 roku. Potem wiele reżyserowała w teatrach operetkowych Warszawy, Lublina, Wrocławia, Poznania i Łodzi. Na ogół trzymała się konwencji inscenizacyjnych związanych z najlepszym okresem operetki klasycznej, a dzięki doświadczeniom wyniesionym ze współpracy z telewizją – próbowała wnieść do tej konwencji nieco świeższego oddechu. Jednakże nade wszystko zapisała się w dziejach naszej operetki jako wybitna solistka operetkowa, znakomicie czująca ten gatunek sztuki, dodająca swym postaciom scenicznym swego osobistego wdzięku i niepowtarzalnych cech.

Autorzy książkowego *Alfabetu polskiej rozrywki* poświęcali jej obszerne hasło, z którego zacytuję znamienne początek i zakończenie: „Jeśli w kimkolwiek z nas osiadł szatan, to niewątpliwie w Artemskiej. A był to szatan energii, demon temperamentu, który nie osiedlił się przejściowo; żarzył w tej kobiecie energię już od lat. Oczywiście! Kobietom lat liczyć nie wypada, ale królów z czasu panowania jednak się rozlicza. Zaś Artemska jest bezspornie królową polskiej operetki, którą włada już ponad dwudziestolecie (...) Szatan, nie kobieta, i to szatan z jakimi nogami!!!” Podobno w życiu obowiązuje prawo „coś za coś”. Być może dlatego za sukces artystyczny i podziw publiczności jedna z największych gwiazd w dziejach Operetki Warszawskiej zapłaciła po trosze swoim życiem osobistym, które nie ułożyło się po jej myśli. Stąd też aż pięć nieudanych małżeństw. W naszych rozmowach przy kawie starałem się nie dotykać tego tematu. Sama o tym wspomniała. Zawiesiła głos, jej twarz straciła swój beztroski i pogodny wyraz. Po chwili jakby się ocknęła, uśmiechnęła i z determinacją machnęła ręką.

– Ech, co mi tam. Najważniejsze, że zawsze byłam zakochana. Czy uwierzy pan, że można też zrezygnować z „Casino de Paris” w najlepszych latach jego popularności? Byłam tam, zaśpiewałam na przesłuchaniu i dostałam propozycję występów na trzy lata. Już, zaraz. Żelazo trzeba kuć, póki gorące, zwłaszcza przy olbrzymiej konkurencji. Powinnam od razu się zdecydować i zostać w Paryżu na tych kilka lat. A mnie ciągnęło do Warszawy, na Marszałkowską, bo... znowu byłam zakochana. Drugi raz już taka szansa nie powtórzyła się. I nie żałuję...



© Wacław Panek
waclawpanek@waclawpanek.pl