

Krzywienie kultury teatralnej

W maju ub. r. chaos teatralny w Warszawie dosięgnął swego kulminacyjnego punktu. Zaczęło się właściwie już w listopadzie 1932 r. W dwa miesiące po otwarciu zawalił się sromotnie Teatr Artystów — pod dyrekcją „artysty” Jana Pawłowskiego. Dalej przyszła kolej na teatry miejskie, gdzie Krzywoszewski, wyciągawszy subwencję, zaproponował aktorom zrzeszenie, zrzekając się cynicznie wszelkiej odpowiedzialności, — wreszcie i kulejące od paru lat przedsiębiorstwo teatrów szyрманowskich po rozpaczliwej a bezsensownej spółce z „Banda” stanęło wobec widma ogłoszenia upadłości.

Wobec rozkładającego się cielska teatru byłej epoki, tańczyła, jakby na urągawisko, starucha Mistinguett, i mdlejące od fetoru zagraniczne pary konkursu wytrzymałości tanecznej wyłudzały ciężkie pieniądze od spragnionej bylejakiej sensacji widowiskowej lekkomyślnej Warszawki.

Zdemoralizowani przez całe lata bezmyślnej gospodarki magistrackiej i giełdowych kombinacji szyрманowskich aktorki, pobierając od trzech do pięciu złotych dziennie „strawnego” (nie wyłączając „gwiazd”), nie rozumieli, co się stało, i skłonni byli przypuszczać, że „teatr się skończył”.

Na zainicjowanie przez redakcję „Kuryera Porannego” zebraniu „asów” aktorów nie wyłoniła się żadna pozytywna myśl wprowadzenia jakiegoś sensu do teatru. Wszyscy niemal uważali, że objęcie teatrów przez państwo jest jedynym wyjściem z rozpaczliwej sytuacji. Już wówczas wydało mi się to rozwiązaniem kwestji po linii najmniejszego oporu. Bo i cóż może niesobowe „państwo”? Myślę, że niewiele więcej niż niesobowe „miasto”. A co przez kilkanaście lat potrafiło wyrabiać „miasto”, na to patrzymy do dzisiaj ze zgrozą. Dlatego chętniej podzielałem przekonanie — zdaje się — Węgiełki, że może... rozpacz wyłoni jakąś ideę, koło której skupią się ci, dla których teatr jest nieodwołalnym losem.

ych teatr jest nieodwołalnym losem.

Stało się inaczej. Po polsku. Czyli nie się nie stało, i pocieszano się, że... jakoś o będzie. Krzywoszewski znowu „popałał w dyrektorzy”, a teatry szyрманowskie urzymały linię szyрманowską, mimo że pozornie stała się rzecz wielka: przeszły pod egidę powstałego pod opieką państwową Tow. Krzewienia Kultury Teatralnej.

W zasadzie powstanie takiego towarzystwa jest w dzisiejszych czasach koniecznością, jeśli teatr ma się bezpiecznie rozwijać, przypuszczam nawet, że towarzystwo to odegra jeszcze w przyszłości swoją wielką rolę. I tę chyba rolę mając na widoku, większość przesadnych artykułów prasowych witała powstanie Towarzystwa jako zwiastuna nowej ery odrodzenia teatru w Polsce. Bo jeśli teatr ma kształcić gusta publiczności a nie zniżać się do jej gustów, potrzebuje, jak każdy luksus sztuki, — mecenasa. A kiedy w racji przemian społecznych niema co liczyć już więcej na Pawlikowskich, mecenasem teatru może być tylko zbiorowość, i więc państwo czy miasto.

Ale odpowiedzialność musi ciążyć dalej na twórczej jednostce. I nie wystarczyłaby opieka rządu sowieckiego nad teatrem, aby odrazu ten teatr stał się tak wspaniały, że piszący kiedyś sprawozdanie z moskiewskiej wycieczki koł. Zygmunt Nowakowski poczuł wstyd, iż „teatry w Polsce są kubek w kubek do siebie podobne”. I w Sowieciech panowałby, mimo opieki rządowej nad teatrem, podobny bałagan, jaki istnieje w Polsce w tej dziedzinie kultury, gdyby nie fakt istnienia — na długo przed rewolucją — teatru Stanisławskiego.

Ten to człowiek rozpałił to ognisko sztuki teatru, przy którym grzali się wszyscy dzisiejsi reformatorowie teatru sowieckiego, — Meyerhold, Wachtangow, Tairow, — w tej to atmosferze rozkwitli Kaczałowowie, Moskwinowie, Czechowowie, Pawłowowie, na tym gruncie wyrosły niezliczone studja, cudowne laboratorja pracy nietylko rosyjskie, ale wszystkich narodowości wchodzących w skład państwa sowieków. Bez tego teatru nie powstałaby bogata literatura teoretyczna, wspaniałe wydawnictwa, ba... najnowsze zdobycze filmu rosyjskiego. Co tu ukrywać: i nasza „Reduta” urodziła się w Moskwie.

Ale... Stanisławski miał to szczęście, że jego szlachetnym poczynaniem nie dano zmarnieć. W dramatycznej chwili, gdy młody teatr nie miał już środków materialnych, znalazł się hojny mecenas, który zapewnił mu byt, zafundował zespołowi warsztat pracy: i po dziś dzień (o dziwo!) — chociaż z dawnej lewicy artystycznej przeszedł już na klasyczną prawicę — teatr Stanisławskiego odgrywa jeszcze rolę akademii teatralnej, o której z czcią mówi nawet przeciwnik jej kierunku artystycznego. I dziwna rzecz. Każdy kto zwiedzał Sowiety opowiada o różnych dziedzinach twórczości sowieckiej z różnymi zastrzeżeniami — wszystkich jednak urzeka jednogłośnie teatr. Ale matką tego teatru jest idea Stanisławskiego, otoczona w swoim czasie opieką Sawwy Morozowa, którą przejęło obecnie państwo sowieckie ku swojej chwale. Oto wspaniały przykład mecenasowania idei artysty.

Tow. Krzewienia Kultury Teatralnej zrobiło wielki błąd, zacząwszy swoją działalność mecenasa od opieki nad przedsiębiorstwem teatrów szyfmanowskich.

Kim jest dla kultury teatru w Polsce p. Arnold Szyfman, jakie położył „zasługi”, co w ostatecznym rachunku kultura teatralna jest mu winna, czy może on coś-niecoś kulturze, będę się starał obiektywnie wykazać w dalszej części moich rozważań, tymczasem stwierdzę, że widocznie pupil niezupełnie pod tym względem odpowiadał wymaganiom Tow. Krzewie-

nia Kultury Teatralnej, skoro dodano mu do boku współdyrektora w osobie Kałena-Bandrowskiego.

Czy wybór ten był trafny — pozwolę sobie wątpić. Daleki jestem od tego, aby sądzić, że jedynie aktor potrafi być twórczym dyrektorem teatru. Jakkolwiek historia teatru pokazuje, że w przeważającym procencie rola ta przypadła zawsze aktorom. Wystarczy mi z przeszłości powołać się na dwóch olbrzymów teatru, Szekspira i Moljera, w ostatnim zaś półwieczu na nazwiska Stanisławskiego, Reinhardta, Meyerholda. U nas ojcem teatru jest aktor Bogusławski; w czasach nowszych Solski, Kotarbiński, Zelwerowicz, wreszcie Osterwa, to nazwiska, na których opiera się historia teatru polskiego ostatnich czterdziestu lat.

Jeśli dyrektorem teatru był kiedykolwiek literat, czy wogóle człowiek z rzemiosłem aktorskim dosłownie niezwiązany, jak Antoine, Niemirowicz-Danczenko, Piscator czy nasi Pawlikowski i Schiller, to jednak każdy z nich był do ostatniego nerwu **człowiekiem teatru**, czyli że całe swe życie poświęcił teatrowi. Inni, choćby to byli skądinąd nawet doskonali autorowie dramatyczni, krytycy teatralni, poeci, malarze, czy wreszcie ludzie orientujący się w teatralnej gospodarce finansowej, nie odznaczyli się żadnym czynem, któryby zaważył na rozwoju kultury teatru. Jeśli Rydel czy Grzymała-Siedlecki, Lorentowicz czy Artur Śliwiński, Krzywoszewski czy Glikson, Heller czy Rostkowski byli dyrektorami teatru, to w historii kultury teatru nie odgrywało to i nie odgrywa żadnej, albo minimalną, rolę.

Życie w teatrze, nawet nie dyrektorowanie wielkiego Kazimierza Kamińskiego było dźwigniem na swych barkach pełnej odpowiedzialności za pewien kierunek teatru, za ducha epoki, za klasę rzemiosła aktorskiego — o, tego boskiego w jego rękach rzemiosła w Polsce, dzięki dyletanom-dyrektorom szczególnie zaflejtowanego. I jeżeli Wyspiański — choć, o dziwo, właśnie w chwili, kiedy decydował się objąć teatr krakowski, nie został uznany przez ówczesne „czynniki miarodajne” za odpowiedniego kierownika teatru, — był wielkim twórcą monumentalnego teatru polskiego, to dlatego, że większość swego życia poświęcił zagadnieniom teatru, że scenę krakowską wielokrotnie przemierzył swymi krokami, że całe wieczory

spędzał w garderobie aktorskiej czy kulisie scenicznej, że znał każdego krawca teatralnego, że rzemiosłu aktorskiemu czy reżyserskiemu poświęcił wiele lat rozmyślań, jak o tem świadczy polska ewangelja teatralna — studjum o „Hamlecie”.

I dlatego ideał, jaki postawił Wyspiański polskiemu aktorowi, pozostaje do dzisiaj nieziszczonym ideałem.

Ile zaś wysiłku poświęcił teatrowi Kadena, o tem głucho w Polsce. Kiedy się z nim stykał, też niewiele słyszałem. To że, jak wspomina w „Mieście mojej matki”, ojciec jego, lekarz, w pewnej chwili niespodziewanie został dyrektorem teatru, powinno było Kadena raczej na całe życie odstręczyć od niepowołanego zabierania się do dyrektorowania teatrem, gdyby miał w pamięci, że ojciec-lekarz nie był w teatrze polskim „epochemachem”, chociaż za długi teatralne sprzedali mu rzeczy na licytacji. W opisie wuja śpiewaka jako wielkiego cabot też nie można wyczuć jakiegoś zasadniczego sentymentu do desek scenicznych. Chyba przeciwnie. Jedyny utwór dramatyczny, jaki Kadean wystawił przed paru laty w Łodzi, „Karty w tas”, nie budzi w nim chyba miłego wspomnienia kontaktu z kulisami. Wreszcie, poza polemiką z Szyfmanem przed laty, w której zarzucał mu jako dyrektorowi teatru wiele przykrych rzeczy, — co wobec dzisiejszego konkubinat z nim nie jest pozbawione swoistej pikanterji, — nie przypominam sobie nic więcej coby wskazywało na jakąś utajoną pasję teatru, która pchnęła go tak niespodziewanie na fotel dyrektorski.

Bądźmy szczerzy. Kaden powiększył jako dyrektor długą listę „cywilów teatralnych”, obrzydających do reszty i tak już ciężkie warunki, w których tworzy aktor polski. Nic dziwnego, że pomimo szumnych zapowiedzi w „Pionie”, iż dopiero od sezonu 1933/34 zacznie się prawdziwa kultura Teatru Polskiego, że będzie to teatr młodych, że będzie „Akropolis”, że szkoły, że wojsko, że państwowo-twórczy i t. d. — Teatry Polski i Mały, po niebywałej klapie trzech początkowych sztuk, wkroczyły na czystą linię stylu „szyfmanowskiego”, czyli dopuściło się Schillera i Ordyńskiego, żeby jakoś sezon dokręcali. Z „teatru młodych” wyszli w cuglach Zelwerowicz, Solska, Przybyłko, Romanówna, Grabowski, a zamiast „Akropolis” (choć tak może i lepiej, bo Wyspiański u Szyfmana, to zawsze zgroza) wynurzyła się „Zbrodnia i kara” „polakożercy” Dostojewskiego w reżyserji „komunizującego” Schillera. Koroną wszystkiego jest wystawienie świńskiej „Jolanty” no i... operetka. Gdzież szumne zapowiedzi? Przytem wszystko to nie jest ani trochę państwowo-twórcze, ale zato szyfmanowskie: „aby żyć!”.

W rezultacie Szyfman, mistrz „konjunktury”, został dyrektorem pięciu teatrów warszawskich.

Jak słusznie podkreśliła prasa, pierwszy raz w Europie ktoś odważył się na podjęcie takiej odpowiedzialności.

Reinhardt prowadził tylko trzy teatry i też się zawalił! Szyfman będzie prowadził pięć! Jak on to robi? — pytają nieśmiało. Nowocześnie! Telefonicznie! Prowadził przecież w ten sposób teatr w Łodzi!

Kiedy pomyślę, ile czasu i męki potrzeba aby zrobić dobrze rolę, o ile więcej aby dać dobre przedstawienie, a już jakiego wysiłku wymaga wyciągnięcie honorowe całego sezonu w jednym teatrze — chce mi się krzyknąć na placu Piłsudskiego: „**NIE POGRAŻAJCIE TEATRU!**”. Ale to i tak już nic nie pomoże! Niech więc zostanie w historii teatru, że w r. 1934, **KIEDY SZYFMANOWI ODDANO CAŁĄ ODPOWIEDZIALNOŚĆ ZA KULTURĘ TEATRU W POLSCE, — STEFAN JARACZ WRZESZCZAŁ NA CAŁĄ POLSKĘ: „NIE POZWALAMI!”.**

Kim jest i co znaczy w kulturze teatru polskiego Szyfman? Gdyby strawstować przysłowie o głosie ludu, który jest głosem Boga w odniesieniu do teatru, przysłowie brzmiałoby: głos ludu aktorskiego, to głos Melpomeny. Ten to lud określał zawsze Szyfmana, jako „businessmana”, mawiał jeszcze: „szelma ma szczęście”, „Szyfman zawsze jak kot na cztery łapy”, „ma głowę na karku”, aby wreszcie określić jego koniec słowami: „zupelna plajta”. Nigdy nie słyszałem aby ten głos łączył nazwisko Szyfmana ze sztuką. I w tej pospolitej opinii o Szyfmanie tkwi zdrowa ocena jego działalności teatralnej. Szyfman jest energiczny i przedsiębiorczy. Myślę, że nie specjalne zamiłowanie, ale przypadek skierował jego energję w stronę teatru. Gdyby przedmiot jego młodzieńczych zainteresowań pasjonował się do robótek ręcznych, — na reklamach „włóczki wełny — koszyk pełny” widniałoby nazwisko Szyfmana jako właściciela fabryki. Zresztą wyrażam ten sąd z pełnem uznaniem dla siły witalnej tego człowieka.

Dyrektorowanie teatrem zaczął w Krakowie, zakładając scenkę „Figliki”. Było to przedsiębiorstwo eksploatujące resztki „Zielonego Baloniku”. Ten twórca kocioł pomysłowości, humoru, beztróskiej zabawy artystów, niedostępny dla miernych pysków, począł gasnąć. Wtedy to Szyfman zaczął w „Figlikach” sprzecawać ostatki wielkiej biesiady. Ale ostaki były już wystygłe, ten i ów mieszczann, zepsuty stołem „Zielonego Balonika”, kręcił nosem na nową przyprawę, dość że Szyfman zapakował walizkę i przyjechał do Warszawy, dla której zawsze jeszcze „Mucha” reprezentowała przedni hum-

Produkcje „Momusa” — bo tak nazywał się ów kabaret, bękart „Zielonego Balonika”, prowadzony przez Szyfmana w dzisiejszej „Oazie” — budziły zachwyt. Interes szedł dobrze — kucharz w knajpie był doskonały (to już, zdaje się, zasługa współnika imieniem Pawłowski), więc różne warszawskie potentaty finansowe spędzały miłe noce.

Ale to wystarczyłoby Pawłowskiemu, nie wystarczyło ambitnemu Szyfmanowi. Znajomości porobione w „Momusie” postanowił wyzyskać dla zrealizowania ambitnego planu zostania dyrektorem nowoczesnego teatru dramatycznego. Konjunktura była dobra. Tak zwana „pierwsza polska scena” nie wpuszczała do siebie świeżych prądów. Kierownictwo znajdowało się w rękach moskiewskich generałów. Zespół zestarzały i zetatygowany, co zawsze obniża wysiłki artystyczne. Reżyser, to był pan, który pilnował wejść i wyjść na scenę. Strona dekoracyjna zaniedbana. Nie znano słowa „inscenizacja”. Kiedyś świetne talenty aktorskie, raczej odoczywały na laurach niż — tworzyły. Teatr Rozmaitości grzązł w marazmie, tak że jeżeli chodzi o żywsze zainteresowanie dramatem, dystansował go Teatr Mały pod kierownictwem Gawalewicza, pozatem królowały farsa i operetka, prowadzone sprytnie przez Ludwika Śliwińskiego.

Szyfman po kupiecku wyczuł doskonale konjunkturę, a przytem — co zawsze w grze kupieckiej jest decydujące — miał szczęście. Trafił mu się mianowicie pewien arystokrata-grafoman, który nie miał sceny do ulokowania swoich historycznych dramatów, i on to, w nadziei zobaczenia swoich twórców, zorganizował w swojej sferze towarzystwo akcyjne budowy i eksploatacji teatrów w Polsce, które dało pieniądze na budowę Teatru Polskiego. W ten sposób Szyfman otrzymał nowoczesny budynek teatralny z modną sceną obrotową i najnowszemi urządzeniami technicznymi. I gdyby najważniejszą rzeczą w tworzeniu teatru był budynek teatralny — zasłużyłby Szyfman na imię nowoczesnego Bogusławskiego. Niestety! Teatr tworzy myśl i wola artysty, grupującego wokół siebie zespół, zdol-

ny do wykonania tej myśli i woli. I dlatego, mimo że studia Stanisławskiego mieściły się w dużych pokojach, „Kammerspiele” Reinhardta przerobiono z szopki, „Reduta” Osterwy grała w małej salce — były to najlepsze teatry jakie widziałem w życiu. Szyfman artystą nie jest i twórczo nic do powiedzenia nigdy nie miał. Ale był i jest kupcem, który gotowy towar umie sprzedać. Kłopotu w organizowaniu zespołu sobie nie stwarzał. Prosto rozbił teatr krakowski Solskiego, zabierając co najlepsze, z innych teatrów powybierał rodzinę, personel techniczny zorganizował niezapomniany Drabik, reżyserem głównym został najzdolniejszy naówczas Zelwerowicz, doświadczony już kierownik teatru w Łodzi. Maszyna poszła. Ambicje naprawdę młodego zespołu zwyciężyły. Rozszaleli się przede wszystkim Frycz i Drabik.

Ta nieokiełznana inwazja malarza do teatru, niewidziana dotąd w Warszawie, i ujawnione młode talenty aktorskie wyniosły Szyfmana w oczach opinii do godności polskiego Reinhardta. Niestety, były to tylko pozory. Za Szyfmanem stał zawsze jakiś Bergerac, który tworzył, albo chociaż fachowo pracował. I dlatego — pomimo że przez dwudziestoletni okres Teatru Polskiego przemaszerowało przenień wszystko niemal co było twórcze w teatrze — nie miał ten teatr nigdy tego co jest w sztuce najważniejsze, t. j. stylu. Pod tym względem dystansowały go po wojnie bezapelacyjnie krótkie nawet żywoty „Reduty” i Teatru im. Bogusławskiego. I gdyby jeszcze owi Bergeracowie byli panami obsady czy wyboru sztuk! Ale Szyfman miał ambicje władzy. A niestety, ambicje te były tylko handlowe. Nie zapomnę mojej z nim rozmowy, pro-

wadzonej, zdaje się, w r. 1921. Kiedy wskazywałem na zmiany w psychice człowieka powojennego, które powinny odbić się na formie teatru, jeśli teatr ma być „piętnem swego wieku” wedle wskazania Szekspira, Szyfman odpowiedział: „Pan się myli. Nic się nie zmieniło. Jest tylko przewrót walutowy”. Wobec takiego poglądu na świat nie dziwi mnie, że aby utrzymać się na powierzchni, stosował w walce metody świata handlowego: wyrwać konkurentowi jakąś siłę twórczą, kupić sztukę i zamknąć ją w biurku, aby konkurencja nie mogła jej grać, wyzyskać to co modne i sensacyjne, przede wszystkim co sensacyjne. Pod tym względem pomysłowość jego stawała się czasem aż makabryczna (próba angażowania Umińskiej w procesie w Paryżu). Handel! Handel! Stąd gwiazdorstwo, podbijanie gaź, kierowanie ambicjami aktorskich na najfałszywsze drogi. Aktor szedł, jak akcja, to w górę to w dół. Od Szyfmana począwszy, wtargnęły do teatralnej gwary charakterystyczne wyrażenia: konjunktura, rynek, giełda aktorska, hausse'a, baisse'a, 100% powodzenia i t. d.

Aktor był nastawiony tylko na gaź, Większa gaź — lepszy aktor. W obsadzie ról decydowało „nazwisko” notowane na giełdzie. Słynna była obsada „Melo” Bernsteina. Sens sztuki polegał na tem, że rzecz rozgrywa się pomiędzy trojgiem ludzi młodych. Obsada szyfmanowska błyszczała wprawdzie trzema świetnymi nazwiskami, ale była starsza od paryskiej w sumie o 80 lat. Bagatela! Ale Szyfman do dziś dnia nie rozumie, dlaczego sztuka padła!

Większość sprawozdań prasowych z „Otella” podkreślała błąd obsady, polegający na tem, że charakter talentu i temperamentu aktora, grającego Jagona, odpowiadał raczej roli Otella — i odwrotnie. Nie wiedzieli, że u Szyfmana rolę tytułową musi grać aktor odpowiednio zapisany na cedulce giełdowej. Skoro Eichlerówna wykazała już notowanie, szukał od razu dla niej drugiej roli tytułowej. Konkurencja ogłosiła, że ma w próbach „Aszantkę”. Nie namyślając się, bezprawnie puścił w próby „Aszantkę”. Obojętne, że rola nie odpowiadała rodzajowi talen-

tu młodej aktorki, że nie miał czasu na należyte przygotowanie świetnej komedii. Konkurencja nie zagrała „Aszantki”. Cel został osiągnięty.

Dziwiono się, co skłoniło Szyfmana do połączenia się z „Bandą”. Był to poprostu czar, jaki wywierał na nim dobrze prosperujący interes. Jeśli bowiem chodzi o interes, Szyfman dochodzi do mistycyzmu. Kiedy obecnie przegląda notes, w którym ma zapisane „kasy” każdej sztuki, granej w Teatrze Polskim, zatrzymuje się jak urzeczony na tej stronicy, gdzie jest zapisana sztuka p. t. „Artyści”, i w nabożnym skupieniu szeptem jakieś niezrozumiałe dla otoczenia słowa.

Kiedy towar nie idzie, jest bezwzględny. Kiedy Szekspir „nie robi”, rzuci się do „Fräulein Doktor”, jak pstrąg. Jeśli pracownik jego teatru przechodzi do innego teatru, talent jego leci, jak rtęć, do zera. Miernota, zatrudniona u niego, ma odrazu wysoką temperaturę. W r. 1920 zaangażował Szyfman uciekającego z Sowieców Ryszarda Bolesławskiego, reżysera teatru Stanisławskiego. Trzy sztuki, które Bolesławski wystawił, — „Miłosierdzie” Rostworowskiego, „Mieszczanin szlachcicem” Moljera i amerykański „Potop”, — zwróciły uwagę wysoką klasą reżyserską. Zdawało się, że wybitny już reżyser teatru Stanisławskiego odegra jakąś zasadniczą rolę artystyczną w Teatrze Polskim. Niestety! Wychowany w atmosferze artystycznego teatru, nie mógł porozumieć się z „idea” teatru Szyfmana. Zerwał kontrakt i wyjechał. Powody ustąpienia Bolesławskiego znane były zespołowi. Na zebraniu zespołu, zwołanem przez Szyfmana w celu niby to wyjaśnienia tego faktu, Szyfman przedstawił Bolesławskiego jako naiwnego głuptasa,

który w tej klasie teatru, jaką przedstawia Teatr Polski, nie ma nic do roboty. Kiedy wystąpiłem ostro w obronie Bolesławskiego, rozwiązał zebranie i obiecał, że odpowie mi jutro. Oczywiście, zebrania w tej materji już nigdy nie było.

Ale dość już faktów.

Wniosek: Szyfman jest kupcem, a kupiec może otworzyć sklep, pięć sklepów, dwadzieścia pięć sklepów — tyle ile starczy gotówki. Ma głowę do interesu i na kontakcie z Tow. Krzewienia Kultury Teatralnej robi osobiście świetny interes, poczynając od fantastycznej sumy, pobieranej przezeń za wypożyczanie inwentarza bez żadnej realnej wartości. Nie dziwię się zatem, że w swojej programowej mowie na konferencji z dn. 4 maja b. r. wypowiedział co następuje: „Wiadomo nam jest, że fakt połączenia pięciu czołowych teatrów w jednych rękach wywołał u ogółu pewne zaniepokojenie. Zadawano sobie pytanie, czy to jest zdrowe, czy to się może powieść i wydać pomyślne rezultaty? W naszym przekonaniu — tak, przynajmniej na najbliższe lata. Później, być może, życie wyłoni nowe jakieś formy, narazie innego wyjścia dla teatrów nie widzę.”

Jeśli chodzi o interes finansowy jednostki, to i ja lepszego wyjścia nie widzę. Ale jeśli chodzi o kulturę teatru, gorszego niema. Wprawdzie nie będzie niezdrowej konkurencji, którą dawniej stwarzał właśnie Szyfman i do której też się przyznał, ale nie będzie już żadnej. O ileż rozsądniej postępuje magistrat poznański, który pragnąc zachować rywalizację artystyczną, subwencjonuje także prywatny teatr Rudkowskiego obok swego Teatru Polskiego.

W Warszawie będzie jeden teatr Szyfmana, i to bez twarzy. Zdawałoby się, że dbając o kulturę teatralną, Tow. Krzewienia stworzy pięć twarzy teatralnych. Zadanie byłoby o tyle ułatwione, że więcej niż pięciu wyraźnie różnych oblicz artystycznych trudnoby w Polsce w tej chwili znaleźć. Tylko rywalizacja artystyczna różnych ideologii, podejść, metod, — stwarza kulturę.

„Rewizora z Petersburga” gra niemal równocześnie Stanisławski i Meyerhold. Będąc kiedyś w Berlinie, widziałem jednego dnia afisze zapowiadające „Fausta” w czterech różnych teatrach. Chętnie zobaczyłbym w jednym okresie „Dziady” czy „Wesele” w interpretacji teatru Osterw i teatru Schillera. Wierzę, że znalazłab się wtedy i trzecia wersja teatralna tyc arcydzieł.

Dopiero teraz będzie wszystko, ja mówi kol. Nowakowski, „kubek w kubek”. Aktorzy podzieleni, jak urzędnicy na kategorje, będą referowali swoje kawałki o premjery do premjery, bo nic ich już nie czeka prócz emerytury.

Spotykam się codziennie z nimi, rozmawiam — nikt z nich nie wierzy. Ni zdarzyło mi się w ciągu trzydziestu lat pracy w teatrze widzieć przed rozpoczęciem sezonu takiej apatii wśród aktorów. Obchodzi ich tylko sprawa gaży. Na konferencji reżysera Teatru im. Wachtangowa Mironowa jedno z niewielu pytań, rzuconych w stronę reżysera sowieckiego, było: „Ile zarabia aktor sowiecki? Czy istnieje taka pensja jak ministra?”. Ironiczny już Mironow odpowiedział: „Istnieje i wyższa, ale bardzo dużo niższych”. Jakież wstyd!

A przecież Teatr Wachtangowa jest dla jego aktorów i domem i żarliwym warsztatem pracy i miejscem odpoczynku, a dla publiczności — świątynią sztuki. Jak do tego doszedł, jak pracuje, to aktora polskiego, wychowanego w kombinacjach handlowych, nie obchodzi.

Wspominałem już, że w zasadzie Tow. Krzewienia Kultury Teatralnej jest potrzebne. Sztuka mecenasa zawsze potrzebowała, bo jej wartości nie można realnie określić. Inaczej zarżnie się wszystko tak jak chamy magistrackie zarżnęły w swoim czasie wysiłki „Reduty” czy Teatru im. Bogusławskiego. A pracę trzeba zacząć od

Bogusławskiego. A pracę trzeba zacząć od podstaw. Bo dotąd chodzą po scenach stołecznych aktorzy, którzy mówić nie umieją! Bo dotąd sufler, grabarz wszelkiej twórczości, trzeszczy z budy, jak w ubiegłym stuleciu. Bo dotąd kpinki w czasie akcji przypominają współczesnemu widzowi, którego kino nauczyło patrzeć i wszystko widzieć, że teatr to oszustwo! Bo dotąd po dwudziestym przedstawieniu wszystko się rozkleja i niepodobne jest do pierwszych przedstawień. POCO się trudzić? Prasy to już nie obchodzi, a i dyrektora także. On przegląda raporty kasowe, a inny poniektóry maca, panie dziejski, w zacisznej kancelaryjce na przepięknych meblach, których na scenie postawić nie wolno. Pinda mówi o kiece, aktor o wyścigach, i wśród tej mierzwy dusi się każdy poryw, kona każdy krzyk protestu w hałasie cynicznego śmiechu. Djabli mnie biorą, kiedy ciągle czytam jakieś przymilne zapewnienia prasy, że ktoś tam z zagranicy powiedział iż nasze teatry są najlepsze w Europie. Zapewniam, że to wierutna bajka. Jest wspaniały teatr rosyjski, jest porządny teatr niemiecki, jest cudowna dykcja na scenie francuskiej. U nas jest doskonały, ale nieopisany zaniedbany materiał aktorski i zaledwie paru doskonałych aktorów, żyłowanych bez miłosierdzia i sensu przez różnych dyletantów, cywilów, teraz pewnie i przez wojskowych.

Zamiast nagradzać Szyfmana za nieudolność w ubiegłym sezonie pięcioma teatrami, zacząłoby należało od porządnej szkoły. Jedną budę dla szkoły. Cztery inne oddać artystom, którzy pokazali już swoje fizjognomje. Możeby w „wyścigu pracy” i ambicji urodziła się nareszcie polska twarz teatralna, odmienna od innych twarzy.