

Marian Sienkiewicz

389

W TEATRZE LIDII ZAMKOW

Dziesięciolecie 1960—1970 wzbogaciło artystyczną biografię Lidii Zamkow o sześć realizacji z kręgu literatury rosyjskiej i radzieckiej.* Żadna z tych pozycji nie weszła na scenę z przypadkowego wyboru. Wszystkie (nawet najsłabszy artystycznie *Cichy Don*) dały jej okazję do niebłahych odkryć problemowych i teatralnych. Rozpatrywane na tle poszukiwań, osiągnięć i porażek polskiego teatru ostatniego dziesięciolecia — zachowały jej inscenizacje odrębne i własne oblicze dalekie od obiegowych mód, choć nigdy nie pozostawały one w tyle za nowymi tendencjami i przemianami współczesnej sceny.

Zamkow, dokonując świadomego wyboru interesujących ją utworów z największej i najbogatszej literatury słowiańskiej (którą zna wyśmienicie i darzy wyjątkowym szacunkiem) zawsze starała się mocno osadzać te utwory w teatrze, który sama wypracowywała, nadając im własne piętno i styl. Czytała je tak, jak wymagał tego czas, odmierzany zegarem scenicznych potrzeb i aktualności. Literatura rosyjska i radziecka w jej teatrze nigdy nie zawisała w próżni, ani też w zużytych, błędnych, a nierzadko koniunkturalnych interpretacjach, na których ciążył uproszczony, doktrynalny schematyzm

i realistyczno-obyczajowo-patetyczny, styl obezwładniony sfalszowaną staniślawszczyzną. Tak było już w inscenizacjach, które Zamkow prezentowała przed rokiem 1957. Swoją żywą, agresywną, kontrowersyjną i wciąż odnawiającą się teatr Zamkow buduje nie tylko poprzez poszukiwania formalne, lecz opiera go na odważnie stawianej problematyce filozoficznej, moralnej, politycznej lub społecznej, rzadziej obyczajowej, choć i tej nie unika. Obyczajowość nabiera u niej zresztą często charakteru karykatury i groteski.

Sięgając do literatury rosyjskiej i radzieckiej, znalazła w niej Zamkow ogromne (a wciąż za mało przebadane i zbyt rzadko eksploatowane na scenie) złoża myśli filozoficznej i moralnej. Dzięki tym odkryciom, jej inscenizacje wyprzedzały często aktualną publicystykę, lub stanowiły w ogóle głos odosobniony. Gdy w roku 1960 pokazała swój historyczny już dzisiaj spektakl *Na dzień* — wielu krytyków znalazło się w trudnej sytuacji. Po prostu nie byli przygotowani do odbioru takiego Gorkiego. Niektórzy dosłownie przerazili się, że reżyserka wydobyla tam z tak przejmującą brutalnością tragedię ludzkiego losu. Zarzucono jej, czym prędzej, oderwanie sztuki od społecznego tła, likwidację klasowego pochodzenia postaci i wyobcowanie ich z historycznych ram carskiego ustroju. Jeden z krytyków oskarżył reżyserkę wręcz „o brak wiary w człowieka”. Wypisano mnóstwo bzdur i głupstw, mierząc w Zamkow zarzutem, zdawałoby się najsilniejszym: że czyta Gorkiego poprzez Sartre'a.

Krakowskie *Na dzień* w sposób niejako kliniczny obnażyło słabości naszej krytyki. Co gorsza, udowodniło, że nie było wówczas klimatu do podjęcia nowej problematyki filozoficznej, tak fascynującej w scenicznych tekstach Gorkiego. Odejście Zamkow w 1960 roku od Gorkiego

* *Na dzień* M. Gorkiego, Teatr Kameralny, Kraków, 1960; *Sen F. Dostojewskiego*, Teatr Kameralny, Kraków, 1963; *Cichy Don* M. Szolochowa, Stary Teatr, Kraków, 1964; *Tragedia optymistyczna* W. Wiszniewskiego, Teatr im. J. Słowackiego, 1965 (poprzednie realizacje: Teatr Wybrzeże, 1954 i Teatr Wojska Polskiego w Warszawie, 1955); *Zmartwychwstanie* L. Tołstoja, Teatr im. St. Wyspiańskiego, Katowice, 1969; *Sceny z miasta powiatowego (Barbarzyńcy)* M. Gorkiego, Teatr im. J. Słowackiego, Kraków, 1970 (poprzednia realizacja: Teatr Wybrzeże, 1953).

uznawanego powszechnie za pisarza naturalistyczno-rodzajowego, zaszokowało tych wszystkich, którzy nie potrafili dojrzeć w jego utworach ogromnego ładunku intelektualnego. Świetnie pokazał ten problem Zygmunt Greń, dowodząc, że przecież już polscy modernistyczni krytycy autora *Mieszczan*:

Dostrzegali elementy, które dziś moglibyśmy nazwać nowym terminem: elementy dramatu egzystencjalnego, bardzo głęboko i mocno wiążące wewnętrzną konstrukcję utworów tego pisarza *.

Dopiero właśnie inscenizacja *Zamkow* potwierdziła słuszność stanowiska pierwszych polskich egzegetów Gorkiego. Tym niemniej z tak często podkreślanym egzystencjalizmem *Zamkow* sprawa jest jednak ciągle zagmatwana. Wyjaśnijmy więc może trochę szerzej postawę reżyserki i jej stosunek do świata przedstawionego w dziełach, które inscenizuje. Trzeba powiedzieć otwarcie, że zabierała głos wśród intelektualnego zamieszania wypełnionego krzykliwością modnych, a jakże mało pogłębionych egzystencjalistycznych prowokacji i efekciarskich odpisywań z Sartre'a, Camusa i Kafki. Warto również przypomnieć, że właściwie dopiero po roku 1960 wystąpiono u nas z marksistowską próbą krytyki rozwiązań problematyki jednostki ludzkiej (ale nie samej problematyki), proponowanej przez współczesny egzystencjalizm.

Zamkow nie startowała na fali mody, problematyka jednostki ludzkiej interesowała ją od dawna. I to wyróżniało ją zdecydowanie spośród innych reżyserów. W swej wieloletniej karierze scenicznej zawsze tropiła i śledziła miejsce i rolę jednostki w świecie, zdając sobie świetnie sprawę z tego, że wybory moralne są źródłem konfliktów, a więc stanowią podstawowy materiał dla teatru. Cały teatr *Zamkow* jest świadomie budowany z konfliktów; wszystko nastawione jest w nim na demonstrowanie sprzeczności, spieć, buntów i walki człowieka o uzasadnienie swojego indywidualnego bytu, o znalezienie sobie miejsca w społeczeństwie i świecie. Jest w tym *Zamkow* na pewno bliska problematyce egzystencjalnej; uprawia ją z pasją, bardzo serio i z upartą dociekliwością. Oczywiście, nie stara się jej rozwiązywać. Nie jest filozo-

fem, więc zwolniona jest od udzielania odpowiedzi. Wolno jej natomiast — z czego korzysta — stawiać drastyczne, ostateczne, czy „przekłętę” problemy. Problemy wykraczające zresztą daleko poza ramy potocznie rozumianego „egzystencjalizmu”.

Człowiek i jego los. Uwikłanie i osaczenie jednostki przez historię. Problem wolności a konieczność historyczna. Człowiek a presja zmian społecznych i ustrojowych. Zagadnienie odpowiedzialności moralnej i politycznej, konflikt norm moralnych, czy wreszcie pytania o sens życia i cenę godności ludzkiej, to zaledwie kilka hasel wywoławczych kolejnych inscenizacji *Lidii Zamkow*. Ale te hasła wywoławcze — to zarazem metoda wyboru. *Zamkow* jest konsekwentna w swoich wypowiedziach o ludziach i świecie. Nie gra tekstów, tylko problemy, które ją zafascynowały. A wybiera przecież zazwyczaj sytuacje skrajne, prawdziwie konfliktowe i dramatyczne w pełnym znaczeniu tego słowa.

Bywa też ona bezwzględna w swojej wivisekcji ludzkiego wnętrza i obnażaniu ludzkich słabości. W *Na dnie*, obnażenie losu człowieka przeprowadziła w sposób tak przejmujący, że Beckettowskie „czyste” sytuacje mogłyby wydać się wobec tego zaledwie intelektualną konstrukcją. „Wszystko zlało ... został goły człowiek...” mówi w tej sztuce Bubnow, i to zdanie najlepiej określa inscenizację *Zamkow*.

Sen Dostojewskiego ujawnił inną cechę jej teatru — umiejętność demaskacji. Skondensowana w adaptacji *Zamkow* atmosfera małomiasteczkowych zawiści, podłości i bezwzględności, zyskała wymiar syntezy ludzkiego okrucieństwa, które nie cofnie się przed brutalnym depantem wszystkiego: przyjaźni, miłości, pobażania, solidarności, koleżeństwa. Postać Księcia obdarzyła *Zamkow* niejako funkcją probierza postaw moralnych. Drapieżna chęć zdobycia go dla siebie, walka o jego względy, bezwstydne prowokowanie miłosnych uniesień u „tego trupa na sprężynach” — wszystko to stało się przyczyną opadnięcia masek: obłudy, dobrego wychowania, wyuczonych manier, nabytej ogłady — niesamowitego, psychicznego strip tease'u mieszanek upiornego miasteczka, które z opowiadania Dostojewskiego przeniosła *Zamkow* na scenę.

W *Cichym Donie* i w *Tragedii optymistycznej* starała się odnaleźć przede wszystkim indywidualny dramat człowieka i poszukiwanie przez bohaterów włas-

* Z. Greń, W sprawie Gorkiego w: *Wejście na scenę*. Wydawnictwo Poznańskie, 1968.

nego miejsca w skomplikowanej rzeczywistości; interesowały ją wybory postaw i ich konfrontacja z historią. W *Tragedii optymistycznej* nie tylko patos dziejowej prawdy i zwycięskiej rewolucji, lecz czysto ludzkie, psychologiczne i moralne rozterki wynikające z miłości marynarza anarchisty do Kobiety-Komisarza stały się podstawą inscenizacji. To, co u Wiszniewskiego stanowi patetyczny opis historycznych wydarzeń, Zamkow wykorzystała jako groźne, surowe i prawdziwe tło, w które wpisała przejmujący dramat Aleksego i Kobiety-Komisarza. W jej *Tragedii optymistycznej* na pierwszym planie znaleźli się ludzie, którzy tworzyli rewolucję, ale jednocześnie przeżywali osobiste, jednostkowe tragedie, cierpienia, ból, rozterki i nieszczęścia, pozostające, z pozoru, na marginesie toczących się wokół przemian dziejowych.

Z kolei Grigorij Melechow z *Cichego Donu* w ujęciu Zamkow uosabia klęskę człowieka, który chciał być pod każdym względem wolny i niezależny. Ale czy można zdobyć wolność wbrew historii? Zamkow odpowiada na to pytanie bardzo gorzko. Ostateczny wybór Melechowa jest okupiony cierpieniem i klęską.

Łamiąc konstrukcję i prawa epiki powieściowej, sprzeniewierzając się Szolochowowi poprzez wyobcowanie jego bohatera z wielkiego fresku rewolucji dążyła Zamkow, jak to sama przy pewnej okazji napisała, do stworzenia „metafory, mieszczącej w sobie wszystkie współczesne ucieczki, poszukiwania i zmagania”.

Adaptację *Zmartwychwstania* zagrała Zamkow jako sztukę o Masłowej. Jako wielką analizę procesu odzyskiwania przez nią ludzkiej godności.

Czy jednak wizja sceniczna *Zmartwychwstania*, w której główną bohaterką jest Masłowa, dokonującą ostatecznego, bezlitosnego rozrachunku z sobą i z Rosją — jest pełnoprawna wobec intencji Tolstoja? Czy można pokazać *Zmartwychwstanie* widziane oczyma Masłowej — nie Niechludowa?

Rzadko się zdarza, aby Zamkow korzystała z rad i ustaleń historyków literatury. Ufa bardziej własnej intuicji i potrzebom współczesnego teatru. Ale tym razem znalazła nieoczekiwanego sprzymierzeńca w osobie nie byle kogo, bo Wiktora Szklowskiego, którego interpretacja *Zmartwychwstania* może być świetnym komentarzem do jej teatralnej koncepcji (o ile nie była ona w ogóle inspirowana dla reżyserki). Szklowski pisze:

Osia powieści staje się postrzeganie świata przez Katuszę Masłową. (...) Czechow był zdania, że w *Zmartwychwstaniu* najmniej interesująca jest historia Katuszy, natomiast ciekawe wszystko to, co widzi Niechludow. Ale Niechludow widzi to, co chce pokazać Tolstoj, krzyżując jego los z losem Katuszy. Świat Niechludowa oświeśla Katusza, światło to jest bezlitosne. Niechludow i otaczający go ludzie — to cienie. (...) Jest rzeczą niemożliwą, aby Tolstoj wymyślił *Zmartwychwstanie* dla Niechludowa.*

Ze znanej trylogii tematycznej Gorkiego *Letnicy* (1904), *Dzieci słońca* i *Barbarzyńcy* (1905) Zamkow zajęła się dwukrotnie *Barbarzyńcami*. Dramaty z tego cyklu są tradycyjnie określane jako „antyinteligencje”. Dla historyków literatury — termin to może i przydatny. Dla teatru zgola mylący i zbędny. Jakże łatwo bowiem zdjąć tę etykietkę z trylogii Gorkiego — aby doszukać się dużo głębszych i powszechnych niepokojów i lęków ludzi, którzy rozmyślają o swym losie, dręczą się nawzajem, pytają o sens życia i cel świata.

Zamkow, nadając *Barbarzyńcom* tytuł z podtytułu — *Sceny z miasta powiatowego* i odrzucając tradycję antyinteligenckiej interpretacji, zbudowała na scenie niesamowity model powiatowego miasteczka, wegetującego, jak powiada w *Barbarzyńcach* Czerkun, „na tym obszarze beznadziejnej nudy”, miasteczka będącego kłębowiskiem ludzi dręczonych kompleksami i tęsknotami, których nie mogą spełnić. Nie darmo mąż Duńkiny mówi tam: „budują drogi, a człowiek nie ma gdzie iść...” W całym dramacie zresztą aż się roi od podobnych, pełnych ironii i sarkazmu aforystycznych wypowiedzi. Ma się nieraz wrażenie, że to współczesne inkrustacje wykonane z nieuczestnych myśli Leca.

W *Scenach z miasta powiatowego* uruchomiła Zamkow cudaczny korowód prowincjonalnych nieudaczników, wciąż drepczących w bezmyślnej, narastającej nudzie, przerywanej pijaństwem, morderstwem, tępą zabawą, sentymentalnymi rojeniami, śliskimi flirtami...

I znowu, nie po raz pierwszy w swoich inscenizacjach Zamkow pokazała tu złą miłość, dramaty niekochanych. Podstawa jej spektaklu, to problem wyobcowania i samotności. Samotności w zaba-

* W. Szklowski *Lew Tolstoj*. PIW, 1967.

wie, przy wódce, wśród dowcipów i pozornej nonszalancji. Nawet przybysze — owi „barbarzyńcy” — są u niej tylko pozornie silni, brutalni wobec innych i wobec życia. Wewnątrz są wypaleni, puści i równie samotni. Chcą kochać, intensywnie egzystować, a niszczą innych, sobie nie przynosząc ocalenia.

Sceny z miasta powiatowego to jednak, w przeciwieństwie do innych prac Zamkow, już nie dramat jednostek, ale epicka opowieść o losach zbiorowości. Korowód postaci, typów, charakterów, historia oparta na kontrapunkcie postaw ludzi, tych, którzy przegrali i innych, którzy nie chcą życia przegrać. Studium samotności i zbiorowości, marazmu i „barbarzyńskiego”, gwałtownego dążenia do afirmacji życia i samych siebie.

Teatr Lidii Zamkow tworzy niezwykłą agresywność, szukanie wszędzie aktualnej, współczesnej problematyki, nadawanie spektaklom publicystycznego niemal charakteru. Ale styl, to nie tylko poszukiwania aktualnych tematów do zagrania. Trzeba jeszcze nadać im nośny kształt sceniczny. U Zamkow kształt ów, najczęściej pęczniący od pomysłów i błyskotliwych rozwiązań inscenizacyjnych, pełni niezmiennie funkcję służebną. Czasem nawet zbyt efekciarsko i nachalnie eksponuje główne zamysły reżysera. Bierze się to może stąd, że Zamkow z uporem usiłuje zachować jednorodność i klarowność problematyki, którą demonstrować. Żeby tę problematykę narzucić widowni używa ona i nadużywa bardzo wielu i bardzo różnych środków zebranych i wybranych, czasem trochę bezładnie, z bogatego arsenału współczesnej inscenizacji.

Zamkow nie dobiera specjalnych środków do określonych typów literatury. Najczęściej nie różnicuje i nie indywidualizuje dramatów według ich specyfiki, tradycji, klimatu, estetyki... Jak już wspominałem, każdy tekst jest przecież poddawany przez nią presji aktualnych potrzeb. Styl przedstawienia wynika u niej przede wszystkim z nadrzędnej koncepcji tematycznej i problemowej. Środki formalne natomiast są pełną asymilacją bogatej różnorodności estetyk, stylów technik i sposobów. Modnych, często banalnych i zużytych, ale przez nią na nowo wprowadzanych. Zamkow ma odwagę, żeby dla pokazania jakiegoś zagadnienia, jakiegoś problemu, sięgać po każdy chwyt, czy doświadczenie teatralne. Teatr polityczny i teatr poetycki, zdobycze ekspresjonizmu i naturalizmu, umowność metaforyczna i rapsodyzm, estrada literacka

i epika w stylu Brechta, cyrk i clownada, elementy opery i musical... Nie cofa się przed żadną prowokacją, która może okazać się współczesnym teatrem.

Ale z tym wszystkim, pracuje przeciw Zamkow nad swoimi scenariuszami teatralnymi bardzo systematycznie, używa stale tych samych ulubionych i wypracowanych schematów, które z kolei wypełnia ową sceniczną różnorodnością. W jej teatrze, mimo natłoku pomysłów, panuje rygor i porządek. Obowiązuje pewien estetyczny i filozoficzny ład.

Najwyraźniej widać powstawanie jej koncepcji inscenizacyjnych, gdy sporządza — użyjmy terminu filmowego — scenopisy swoich widowisk. Jest wówczas — począwszy od warstwy językowej, aż po ostateczny kształt spektaklu — ich jedynym twórcą: tłumaczem, adaptatorem i reżyserem. *Sen*, *Cichy Don* i *Zmartwychwstanie* — to właśnie takie, użyjmy znowu terminu filmowego — „autorskie” realizacje.

Znakomitym przykładem umiejętności adaptacyjnych Zamkow był *Sen*. Ze słabego opowiadania (tak zwanej małej powieści) Dostojewskiego stworzyła ona tekst, który stał się świetnym materiałem teatralnym. Ciekawe, że swoją inscenizację Dostojewskiego oparła Zamkow na doświadczeniach z realizacji Dürrenmatta, którego *Wizytę starszej pani* już od kilku lat miała w swoim dorobku.

Wizytę... odczytała ona „jako bajkę okrutną i mądrą”, z wyraźnie moralizatorsko potraktowanym epilogiem. Forma bajki pojawiła się u Zamkow zresztą bodajże po raz pierwszy właśnie przy *Wizycie...* Unowocześniony schemat bajki przetransponowany w teatr umowności i metafory poetyckiej stosowała potem wiele razy, podporządkowując mu literacki materiał niejednej swojej inscenizacji. *Sen* Dostojewskiego stanowi typowy przykład tej właśnie metody. Adaptując go, Zamkow oczyściła tekst z nadmiernego melodramatyzmu (usunęła m.in. wątek Wasi — Ziny). Pozostawiła jedynie wątek Marii Moskalewej i mordasowskich pań walczących o względy Księcia. Ale najkapitałniejszym pomysłem było tam potraktowanie samej postaci Księcia, w którym inscenizatorka *Snu* dostrzegła, zgodnie z opisem Dostojewskiego, dosłowny niemal odpowiednik dürrenmattowskiej Klary Zachanassian:

Wydawało się, że cały składa się z jakichś kawałków. Nosił perukę, wąsy, bokobrody, a nawet hiszpankę — wszystko, aż do ostat-

niego włoska sztuczne... Zapewniano, że wyglądają jakoś sprężynkami zmarszczki na twarzy, i że sprężynki te były w jakiś szczególny sposób ukryte w jego włosach... Zapewniano również, że nosi gorset, ponieważ stracił gdzieś żebro... Kulał na lewą nogę, twierdzono, że ta jest sztuczna i że przystawiono mu nową z korkowego drzewa. Zresztą czego to ludzie nie wygadują. Faktem było jednak, że prawie oko miał szklane, choć bardzo zręcznie podrobione. Zęby także miał sztuczne...

Sen, to w dorobku Zamkow wielki popis umiejętności konsekwentnego przeprowadzenia przyjętej w założeniu konwencji. Rozgrywany w tonacji groteskowego humoru i śmiechu, a miejscami i groteskowej makabry, ten niesamowity sen-nie sen Księcia, czy też sen o Księciu, nie tracąc nic z malowniczości rodzajowo-obyczajowej, utrzymany został do końca w stylistyce okrutnej bajki dziejącej się w jakimś ogromnym, zielonym, znakomicie skomponowanym przez Urszulę Gogulską, salonie. Panie mordasowskiej, prowincjonalnej miłośnicy pojawiły się tam w roli chóru, na tle centralnie umieszczonych drzwi, postrojone w ogromne, kolorowe kapelusze; jak stado papug, wyrzucające z siebie zestrojona rytmicznie plotkarską paplaninę. Na przyjęciu u Moskalewej ich syk podniecenia, nienawiści i złości spotęgował się do zenitu i huczał w uszach, jak jazgot i brzęczenie ogromnych, rozwścieczonych os.

Bajka musi zawsze mieć swój morał. Nawet tak makabryczno-groteskowa jak *Sen*. Jej epilog, to czarno-biała sala balowa, gdzie oparty o kolumnę stoi Paweł, obserwując tańczącą Zinę. Smutny i gorzki finał mądrej bajki Dostojewskiego odegrany z subtelną aluzją do Puszkinańskiego *Oniegina*. Groteska została tam sprowadzona do morału, głoszącego, że biada tym, którzy dają się zwieść pozorom i uwieść marzeniom.

W *Scenach z miasta powiatowego Zamkow* również wykorzystana konwencja snu i bajki. Kolorowe i kubistyczne — jak z klocków zbudowane miasteczko Krystyny Zachwatowicz zasłonięte było na początku kurtynką z podświetlonej gazy — zdawało się nierealne, odległe, jak we śnie, z zatartymi konturami i zamglonym kolorytem. Na baśniowym rynku zatacza koło wąż spacerujących pań i panów z miasteczka. Ustawiają się w kolejce po kwas, plotkują. Raptem słychać trzask uderzenia w policzek. Wąż spacerujących łamie się i zacieśnia w

podniecony, bulgocący i wrzeszczący tłum. Biała gaza znika. Zaczyna się dramat. Cały spektakl, to cudownie utrzymany w rytmie senny korowód nieustannych spacerów, który co pewien czas nagle zatrzymuje się — i wtedy ktoś wybucha szlochem, rozpaczą, cierpieniem, albo krzyczy ze złością, jak Cyganom: „Ale idiotyczne miasto! Wszystko tu jest do góry nogami: doktor powinien leczyć, a tymczasem — sam zadaje rany!”. Gdy na końcu ponownie zapada muślinowa kurtyna, na pustej scenie zostają tylko dwaj przybysze. I znowu morał, znowu finał baśni: to mieszkańcy miasteczka mieli tak ponury sen, a może to sen zgłotował im tak przykłądną lekcję życia?

Inny, łatwo zauważalny u Zamkow sposób porządkowania materiału scenicznego można by nazwać „brechtyzmem”. Sięgając po sztuki autora *Opery za trzy grosze*, wystawia je ona najczęściej z polemicznym zacięciem wobec „brechtowskiego kanonu”. Przejęła jednak od Brechta nakaz organizowania poetyckiego dystansu wobec rozgrywających się na scenie zdarzeń. Inscenizacja *Cichego Donu* była dosadnym, choć nie w pełni udanym przykładem zastosowania tej metody. Zamkow chciała przetransponować epopeję Szolochowa w formę poetyckiej ballady, gdzie sceniczne obrazy przeplatają się z sonetami, które śpiewa poeta-narrator. Leszek Herdegen dobrze pełnił powierzoną mu w spektaklu *Cichego Donu* funkcję barda rewolucji, komentował postępowanie postaci, a nawet indagował je pytaniami. Jednakże, tak samo jak bohaterowie utworu nie zawsze umieli znaleźć odpowiedź na te pytania, tak też i cały epos nie dał się przełożyć na sceniczną balladę. Więcej było tam znakomitych pomysłów, jak na przykład wspaniały las płomienych słoneczników wyczarowany przez Skarżyńskich na początku akcji, przemieniający się na końcu w cmentarzysko spalonych badyli, niż istotnych dokonań epickiego teatru, w który nie udało się Zamkow zamienić szolochowskiej prozy.

Natomiast w *Zmartwychwstaniu*, w kolejnej próbie zastosowania brechtowskich doświadczeń, Zamkow wygrała. Poprzez obdarzenie Masłowej i Niechludowa podwójną funkcją (narratora i postaci) utrudniła ona i sobie zadanie i aktorom. Ale równocześnie stworzyła postacie sceniczne z prawdziwie epickiego teatru, które wzbogacone intelektualnie „wszechwiedzą” autora, pozwalają symultanicznie ukazywać złożoność losu ludzkiego. Szczególnie dotyczyło to postaci Masłowej, któ-

raż znakomicie zagrała w katowickim przedstawieniu Ewa Decówna. Historia Masłowej, bez adaptacyjnego zabiegu dokonanego przez Zamkow, byłaby tylko melodramatem; uczynienie zaś Niechludową postacią centralną — anachronizmem, z którym, jak już wspomniałem — sam Tolstoj miał niemałe kłopoty. Zamkow wzbogaciła i „podwoiła” postaci obojga głównych bohaterów *Zmartwychwstania*, ale funkcją ostatecznego komentatora całości utworu obdarzyła tylko Masłową. Jest to tym ciekawsze, że tę swoją najwyższą funkcję, nie tylko komentatora, ale osoby osądzającej otaczający ją świat i ludzi, uzyskuje Masłowa dopiero w finale przedstawienia.

Zamkow posługuje się bardzo często obrazami — metaforami, dążąc do bardzo dobitnego, wizualnego przedstawiania treści inscenizowanych utworów. W spektaklu *Na dnie* umieściła ona mieszkańców domu noclegowego na porostawianych po scenie pryzkach — jakby na jakimś archipelagu wysp samotności i rozpacz. W *Zmartwychwstaniu* każda więźniarka okupuje również swoje miejsce na pięterowych pryzkach. Zamykając je w tych symbolicznych i dosłownych zarazem kłatkach, reżyserka przemieniła więźniarki w żywe alegorie ludzkiego losu, nieszczęścia i zbrodni: Morderstwa, Rozboju, Otrucia, Nierządu. Najbardziej wstrząsający fragment inscenizacji *Zmartwychwstania* to scena, kiedy zrozpaczone i bezsilne więźniarki znajdują pociechę w wodce i orgiastycznej zabawie. Pijane łachmany ludzkie podchwytyją z więziennej kaplicy melodię pieśni o Chrystusie, który zmartwychwstał, żeby zbawić świat, i przekształcają ją w rytm czastuszki. Zaczynają tańczyć. Taniec jest ich wyzwaniem, oskarżeniem, protestem. Formą buntu, który przynosi ulgę i ukojenie. Zmęczone euforycznym wybuchem, porozkładane bezwładnie na swoich pryzkach, więźniarki stają się potem niezmiennym tłem, na którym rozgrywane są potraktowane sumultanicznie sceny obrazujące poszukiwanie sprawiedliwości dokonywane przez Niechludową. Na proscenium rozgrywają się sceny w salonach, w łoży teatralnej, na balu; wśród zabawy, przepychu i wykwintnej niefrasobliwości wielkiego świata, a w głębi, pod horyzontem, leżą na swoich pryzkach porzucone jak łachmany więźniarki — zastygłe w symbol katorżniczego losu.

Dążenie Zamkow do wydobycia środkami teatralnymi ukrytych treści inscenizowanych utworów najmocniej prze-

jawia się w starannie komponowanych finałach. Nie zawsze są one tylko „morałem” kończącym sceniczną baśń opowiedzianą przez reżysera i aktorów. Niejednokrotnie urastają do rangi wielkiej alegorii, stanowiąc nie tylko pointę, ale i filozoficzny komentarz całego przedstawienia. I tak, w scenie finałowej przedstawienia *Na dnie* pryzce przemieniały się w długi stół, a posiłek mieszkańców domu noclegowego, podczas którego Satin wygłasza swój słynny, tragicznie przerywany monolog — zmieniał się w Ostatnią Wieczernię. W ostatniej scenie *Zmartwychwstania*, gdy w głąb, pod szary horyzont rusza pochód skazańców, intonując smutną, katorżniczą pieśń — na opustoszałej przestrzeni zostaje tylko drewniany krzyż. A obok niego porzucone zwłoki zesłańca. Przy tym krzyżu Niechludow z ironią odczytuje biblijny werset o miłości bliźniego.

Nie bez powodu Zamkow. odwołuje się w obu tych przedstawieniach do symboliki chrześcijańskiej, szczególnie w *Zmartwychwstaniu*, gdzie trzy kolejne etapy życiowej drogi Masłowej wpisane są w dekoracyjny tryptyk ołtarzowy i gdzie jak refren powtarza się cerkiewna pieśń: „Christos woskriesien”. Symbolika ta pełni w *Zmartwychwstaniu* podwójną rolę. Z jednej strony jest ściśle związana z pokazywanym tam policyjno cerkiewnym systemem władzy carskiej Rosji. Z drugiej strony nadaje ona całemu przedstawieniu głębszy ton i wymiar tragedii. Sprowadza los człowieka do jednego, czytelnego, powszechnie odczuwanego i wymownego symbolu. Jak gest łamania i rozdawania chleba w słynnym przedstawieniu *Wołanie ludu o mięso amerykańskie* zespołu „Bread and Puppet”.

Jak widać już z tego pobieżnego przeglądu, Lidia Zamkow jest reżyserką, w której twórczości literatura rosyjska zajmuje wyjątkowo eksponowane miejsce. Błędne byłoby oczywiście stwierdzenie, że ta literatura stanowi o zasadniczym kształcie inscenizacji Zamkow, że jest czynnikiem sprawczym indywidualnego stylu jej własnego teatru. Jako typowa przedstawicielka współczesnej generacji reżyserów jest Zamkow na pewno w swojej pracy teatralnej zbyt agresywna, samodzielna i nastawiona na szukanie nowych sposobów inscenizacji, żeby w ogóle można było określić jej styl teatralny poprzez literaturę. Jednakże uprawiana od lat przez inscenizatorkę *Zmartwychwstania* konsekwentna i twórcza penetracja literatury rosyjskiej musiała z pewnością

wpłynąć w jakimś stopniu na kształtowanie się jej estetyki. Zamkow na pewno szuka tam przede wszystkim tematów i literackiego materiału, a nie gotowych propozycji teatralnych. Widać to dobrze na czynionych wciąż przez nią ze zmiennym szczęściem próbach anektowania dla sceny wielkiej prozy rosyjskiej — od Dostojewskiego, po Szołochowa.

Jednakże teatr Zamkow, stanowiący przy całym swoim eklektyzmie odrębną i oryginalną propozycję poetyki scenicznej, musi być w jakiejś mierze określany przez literackie zainteresowania jego twórczyni. Literatura rosyjska, a przede wszystkim wielka proza XIX wieku, nadaje teatrowi Zamkow szeroki, epicki rozmach,

którego tak często brakuje i powieściom i teatrowi innych krajów. Pod tym względem doświadczenia jakie przynoszą adaptacje sceniczne Dostojewskiego czy Tolstoją dokonywane przez inscenizatorkę *Snu* i *Zmartwychwstania* odgrywają na pewno w jej własnym, a także i w całym polskim teatrze, niemałą rolę. Są one istotnym składnikiem epickiego nurtu w naszym teatrze, nurtu, którego podstawą stała się recepcja Brechta. Zresztą, dodajmy na zakończenie — zarówno Brecht, jak Piscator, jak i inni twórcy z kręgu określanego mianem „teatru epickiego” przenosili przecież nieraz na scenę dzieła wielkich prozaików rosyjskich XIX i XX wieku.

Zadziwienie ma w sztuce pewną wartość tylko jeśli natychmiast po nim następuje wzruszenie; najczęściej jednak pierwsze przeszkadza drugiemu.

André GIDE