

Agnieszka Narębska

### BUNTOWNICA LIDIA ZAMKOW

Eksplodujący wulkan, barbarzyńska energia, nieokiełznany temperament, wręcz agresywność ukryta w filigranowej postaci. Szeroko rozstawione kości policzkowe, wysokie czoło, trochę skośne, demoniczne oczy. Do tego głos – matowy, głęboki, przykryty lekką chrypką, elektryzujący. Nic z grzeczności, karmelkowości, cikliwości.

Dla Lidii Zamkow przeszkody były jedynie zachętą do walki. Walczyła jak zwierzę w obronie tych, których ceniła, kochała, niszcząc wrogów, lekceważąc ludzi, których według własnych kryteriów uważała za małych dachem. Maciej Słomczyński<sup>1</sup> napisał o swojej żonie fraszkę, która nie pozostawia cienia złudzeń co do jej temperamentu:

Chciałem o tobie napisać,  
Kochanie moje.  
Naprawdę chciałem o tobie napisać,  
Ale się boję.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Maciej Słomczyński był drugim mężem Lidii Zamkow. Pierwszym był Jan Świdziński, rzemieślnik – Leszek Herdegen.

<sup>2</sup> Maciej Słomczyński *Fraszka* zamykająca na Lidie Zamkow-Słomczyńską żonę swoją. *Żywe Literatury* nr 12/1952.

Niepokorna, pełna wewnętrznego żaru, nie znosiła rzeczy letnich i nijakich – przeciętnych sztuk, poprawnych inscenizacji, akademizmu. W obronie swych postulatów artystycznych, podobnie jak w walce o ludzi nie uznawała kompromisów. „Jeśli ona wysunie pazury – wokół leje się krew i trup gęsto pada”<sup>3</sup> – pisał o Lidii Zamkow Andrzej Hausbrandt. Mówiono, iż w ferwozie dyskusji potrafiła obrazić się na setkę słuchaczy i zejść z trybuny. Słowami uderzała mocno, nie licząc się z nikim i niczym. I raczej nie zdarzało się jej chybiać. Sama zdawała się odporna na ciosy. Niewiele robiła sobie z krytycznych recenzji, które bardzo często towarzyszyły jej artystycznej wędrówce. Zachwycała rozmachem swoich teatralnych zwycięstw, porażała rozmiarami kłesk. Jej spektakle nigdy nie były nijakie. Cechowała ją olbrzymia odwaga w podejmowaniu przedsięwzięć nie gwarantujących sukcesu.

Jak to się stało, że osoba wywołująca burze, równie często nagradzana i chwalo-

<sup>3</sup> Andrzej Hausbrandt *Harmonia sprzeciwu*, *Kultura i Ty* nr 12/1970.

na, jak ganiona i atakowana tak szybko odeszła w zapomnienie? Dlaczego nie pamięta o niej publiczność i nie pamiętają ludzie zawodowo związani z teatrem? Dlaczego nazwisko artystki nie pojawia się w dyskusjach o teatrze minionego wieku? Dlaczego nie powstała żadna praca sumująca jej dorobek?

Być może jest to swoista kara za polityczne zaangażowanie się po niewłaściwej stronie? Spod jej ręki wyszło kilka tak zwanych produkcyjniaków. *Brygady szlifierza Karhana*, *Pociągu do Marsylii* czy *Naszyc dziewcząt* nie można zapisać do spektakularnych sukcesów reżyserki. Jednak wykorzystując nawet tak mizerny materiał, ukazała jedną ze swych największych umiejętności – reżyserowania scen zbiorowych. Sama artystka podkreślała, że spektakle przygotowywane w okresie socrealizmu miały niewiele wspólnego z jej fascynacjami. Powstawały pod wpływem dyktando teatralnych prowadzących z konieczności politykę uległości. Faktem jednak pozostaje, że nie wypierała się swojego związku z partią.

W szereg PPR wprowadził Lidę Zamkow Leon Schiller. To właśnie jego wymieniła później jako tego, który ukształtował jej artystyczną sylwetkę i dał podstawy teatralnemu istnieniu. O Schillerze pisała: „uczył nas wszystkiego; operowania światłem i stosunku do życia, postawy partyjnej i analizy tekstu [...] pokazał, że na prawdziwe wyżyny wznosi się twórca tylko w służbie swojego narodu”<sup>4</sup>. O ile większości nauk przekazanych jej przez Schillera Lidia Zamkow była wierna do końca, o tyle ze wzorowej postawy partyjnej wyleczyła się dosyć szybko. Prawdą jest, że na wieść o śmierci Stalina płakała najszczerszymi łzami, jednak zaraz po ujawnieniu przez Chruszczowa błędów stalinizmu ona i Leszek Herdegen (jej życiowy partner) na znak protestu oddali legitymacje partyjne.



Po przedstawieniach gloryfikujących system oraz zachęcających do walki z wrogiem klasowym przyszedł czas na spektakle brutalnie, a zarazem intelektualnie ingerujące w rzeczywistość, wywołujące spięcia, dyskusje, budzące kontrowersje.

Takim przedstawieniem niezwykle mocno zaangażowanym społecznie była *Tragedia optymistyczna*. Może dziś dziwić, że ktoś, z własnej nieprzymuszonej woli, aż trzykrotnie sięgnął po utwór Wsiewołoda Wiszniewskiego, i to już po upadku epoki stalinizmu. W gdyńskiej, warszawskiej, a przede wszystkim krakowskiej inscenizacji Lidia Zamkow dawała jednak do zrozumienia, że nie interesuje jej bezimienny żywioł rewolucji.<sup>5</sup> Najważniejsze dla niej były losy jednostki. Bohaterami *Tragedii optymistycznej* z 1965 roku miałyby wewnętrzne rozterki. Nie byli monolitycznymi figurami, bezwzględnie i ślepo oddanymi sprawie.

Postaci ze spektakli Lidii Zamkow zawsze były nosicielami osądów dnia, chwili. Tak było także w przedstawieniu *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego. Inszenizacja ta miała uświetnić jubileusz siedemdziesięciopięciolecia Teatru im. Słowackiego w Krakowie. Premiera bodaj najgłośniej-

<sup>5</sup> Premiera gdyńskiego przedstawienia *Tragedii optymistycznej* odbyła się 11 czerwca 1954 roku, warszawskiego 17 listopada 1955 roku, a krakowskiego 1 maja 1965 roku.

<sup>4</sup> Lidia Zamkow *Był naszym nauczycielem*, *Głos Wybrzeża* nr 132/1954.

szego przedstawienia reżyserki miała miejsce 27 marca 1969 roku. Już kilka tygodni wcześniej o przedstawieniu było głośno. Stało się tak za sprawą samej artystki. Na łamach *Życia Literackiego* ukazał się jej artykuł dotyczący nowego odczytania utworu Wyspiańskiego.<sup>6</sup> Pisała w nim: „Wielka rodzina teatralna, do której należy i Molière, i Shakespeare, i Wyspiański, i my wszyscy grzebani w niepoświęconej ziemi, nigdy nie grzeszyła nadmiernym poszanowaniem tradycji, częściej tradycjonalizm obalała”. Twierdziła, że tradycja Teatru im. Juliusza Słowackiego z jego najlepszych dni polegała na byciu antytradycyjnym.

Lidii Zamkow nie chodziło o całkowite odejście od tekstu. Wręcz przeciwnie – w przekonaniu, że jest wierna autorowi, nie zgadzała się na „włożenie głowy w obroż, którą zrobił Wyspiański”. Była przeciwna akademickości, szkolnemu odczytaniu utworu. W zachowawczym Krakowie takie stwierdzenia musiały wywołać burzę. Nie pomagały tłumaczenia, że „autor dramatyczny chce być grany, sprawdzany, interpretowany, chce brać udział w życiu swego narodu, teraz i potem; ale na właściwym miejscu: na scenie, nie tylko w bibliotekach”. Aby współcześni dzieło Wyspiańskiego, dokonała nowej interpretacji i organizacji tekstu *Wesele*, przekładając wizję matejkowsko-modernistyczną na język estetyczny swojej epoki.

Działaniem, które wywołało największą falę sprzeciwów, było potraktowanie zjaw zgodnie z realistyczną koncepcją całości. Zostały one przekształcone w projekcję myśli, snów, wizje poszczególnych postaci, ich senno-pijackie osamy. Chochoł stał się cieniem na ścianie, bajaniem Isi, Szela – pijackim wspomnieniem krwawej młodości Dziada, Rycerz – poematem pisany przez Poetę w dziwnej atmosferze, owianej wód-

ką, muzykanckim graniem i chłopską jurnością, Stańczyk – rozprawą pijanego Dziennikarza z sobą samym. Również Wernyhora, Hetman, Widmo ukazujące się Marysi nie odpowiadały wcześniejszym odczytaniom tekstu. Reżyserka ukazała „co się komu w duszy gra”, zainscenizowała wewnętrzny rozrachunek gości z ich moralnymi problemami. Na takie „okaleczanie” dramatu wielu spośród widzów nie mogło przystać – na premierze opuścili teatr, nie dotrawszy do końca spektaklu. Złośliwi w kularach mówili, że reżyserka „napisała na nowo sztukę Wyspiańskiemu”<sup>6</sup>.

Wielu nie przypadła do gustu ekspozycja konfliktu inteligent – chłop. Lidia Zamkow podkreślała, że w *Weselu* inteligencja to nie lekarze, adwokaci, inżynierowie. W jej przedstawieniu konflikt pojawiał się między narodem – tak interpretowała słowa „chłop”, „Jad” – a artystami. Przyczyn rozłamu szukała po obu stronach. Powstał w ten sposób dramat społeczny, pisano nawet o reportażu. Przedstawienie miało tylu przeciwników, ilu gorących entuzjastów. Tym ostatnim podobało się nie tylko zastąpienie ikonografii Matejki persyflazem malarstwa samego Wyspiańskiego, lecz także gra aktorów i nie wychodząca poza ramy ilustracji muzyka Stanisława Radwana.<sup>8</sup> Twierdzili, że spektakl stał się krokiem w stronę współczesnego i aktualnego czytania klasyki. Reżyserka wierzyła w słuszność swojej interpretacji. W kilka lat później pisała: „Uważam, że wolno i należy czynić klasyków żywymi. Jeśli człowiek, pozostając pod całym urokiem dzieła, chce je przekazać jako rzecz aktualną w naszej epoce – ma prawo do różnych posunięć”<sup>10</sup>.

Wierna tej zasadzie przełożyła na język współczesny nie tylko *Wesele*. Słuszność

<sup>6</sup> Lidia Zamkow *Rozmyślenia o obrzędzie*, *Życie Literackie* nr 2/1969.

<sup>7</sup> Lidia Zamkow *Rozmyślenia przy czytaniu*, *Życie Literackie* nr 3/1969.

<sup>8</sup> Jan Plezrachowicz „*Wesele*” Lidii Zamkow, *Echo Krakowa* nr 78/1969.

<sup>9</sup> Scenografie przygotowali Lidia Mintz i Jerzy Skarżyński.

<sup>10</sup> *Udzwignęci swobodą*, z Lidą Zamkow rozmawiała Krystyna Starczak-Koczkowska, *Foły* nr 50/1976.



Bertolt Brecht. *Matka Courage*, Teatr Kameralny, Warszawa 1962.  
Fot. Wojciech Pflawski

odczytywania sztuk w obrazie i języku współczesnym udowodniła także w *Edypie – królu* Sofoklesa, *Śnie Fiodora Dostojewskiego*, *Kafigali* Alberta Camusa, *Śnie nocy* lemięj Williama Shakespeare'a, *Matce Courage* i *Operze za trzy grosze* Bertolta Brechta, *Tragedii optymistycznej* Wsiewołoda Wiszniewskiego, *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, *Barbarzyńcach* oraz *Na dnie* Maksyma Gorkiego czy w *Ameryce* Franza Kafki.

Chciała teatru, który nie byłby jedynie wycinkiem życia, lecz stanowił rodzaj intelektualnego komentarza do rzeczywistości. Można się zastanawiać, czy jej teatr nie był po prostu rodzajem scenicznej publicystyki, co tłumaczyłoby jego krótki żywot. A także, czy problemy poruszane przez reżyserkę rzeczywiście tak szybko się zdezaktualizowały, a jeżeli tak, to dlaczego.

Już w pierwszej rocznicę śmierci artystki Dariusz Domański w artykule zamieszczonym w *Dzienniku Polskim* pisał: „potrafiła wyciskać twórcze piętno na swojej sztuce, tworzyć kontrowersyjne zarówno dla widzów, jak i krytyki spektakle, stanowiące dziś przykład dawnego dobrego te-

atru”<sup>11</sup>. Pojawienie się przymiotnika „dawny” w kontekście przedstawień, które zeszyły z afisza zaledwie parę lat wcześniej, potwierdzałoby wyjątkowo krótkie trwanie ich sławy.

Celem Lidii Zamkow było wywołanie wstrząsu w sumieniach zadowolonej z siebie widowni. Powtarzała za Brechtem, że widz powinien otrzymywać w teatrze to, czego się nie spodziewał. Za cel postawiła sobie wytrącenie widowni ze stanu spokoju, sytości, obudzenie w niej uczucia głodu. Niemal krytycznym truizmem był

powtarzany często sąd, że teatr Lidii Zamkow stanowił kontynuację Brechtowskiego programu teatru politycznego. I rzeczywiście. Świadczyć by o tym mogły także wielkie widowiska epickie, jak wspomniana już *Tragedia optymistyczna*, adaptacja *Cichego Domu* czy wreszcie *Matka Courage*.

Lidia Zamkow nie starała się jednak wiernie podążać za Brechtowskimi wytycznymi. Wręcz przeciwnie – wiele ze swoich monumentalnych spektakli rozegrała w polemice z Brechtem. Przeciwwstawiała jego efektywny wyobcowania moment napięcia uczuciowego. Jej przedstawienia odbiegały od publicystycznie pojętej epickości w stronę epickości budowanej na indywidualizmie emocjonalnym bohaterów. Niektórzy krytycy zarzucali nawet reżyserce, że nie rozumiała założeń Brechta. Oceniając krakowskie przedstawienie *Matki Courage*<sup>12</sup>, twierdzili, że przyjmując dydaktyczny banał i ogólnik za dobrą monetę, stworzyła spektakl pełen namiętności i uczuć. Zastąpiła chłodny myślowy koncept wzruszeniem, niepokojem, bólem. Było to jednak działanie celowe.

<sup>11</sup> Dariusz Domański *Lidia Zamkow*, *Dziennik Polski* nr 181/1983.

<sup>12</sup> Premiera 15 stycznia 1962 roku.



*Eurypides Medea*, Stary Teatr, Kraków, 1960.

Wyjątkowa ekspresja, nieokiełznany temperament, kreująco-niszczycielska siła stanowiły motor jej działań. Często dążąc do precyzji, nie była dość precyzyjna. Jak sama zauważała, pracowitość ścierała się u niej z lenistwem. Wolalała stworzyć pięć przedstawień bujnych i chaotycznych niż dwa matematycznie dokładne. Wiele jej posunięć było jednak rezultatem wnikliwych przemyśleń. Lidia Zamkow nie była tylko teatralną „awanturką”. Objawiła się także jako twórcza, odkrywca i niesłychanie precyzyjna inscenizatorka. Inteligencja i żywiołowość – w tym zestawieniu krytyka upatrywała sekret jej talentu. Dzięki otwartemu umysłowi humanisty, wielostronnej wiedzy i zdolności do wyważonej logicznie analizy bardzo często powstawały spójne, przemyślane spektakle. Mimo że na zewnątrz reżyserka wydawała się niezwykle afektowana, jej intelekt pracował więcej niż wydajnie. Pisał o tym Henryk Vogler: „ów kipiący i drgający jak pod ci-

śnieniem wielu atmosfer organizm, który wydawał się funkcjonować tylko na zasadzie czysto biologicznych odruchów, wyposażony był w mózg działający tak sprawnie i precyzyjnie, jak u mało którego ze współczesnych artystów teatru”<sup>13</sup>.

Wynika z tego, że myliliby się ci, którzy nazwaliby teatr Lidii Zamkow teatrem uczuć i namiętności niepowściągliwych. Sformułowanie takie można odnieść jedynie do pewnego nurtu jej działalności. Nurt ten dawał o sobie znać co jakiś czas, przynosząc skrajnie różne efekty. Charakterystyczna była dla jej teatru skłonność do asymilacji różnych estetyk, stylów, technik i sposobów. Niejednokrotnie artystka zaskakiwała eklektyzmem środków artystycznego wyrazu, niewiarygodną ekspresją, nieprzebraną ilością pomysłów, często nie pod-

<sup>13</sup> Henryk Vogler *Z teatru i kierownictwa literackiego*, w: *Taki nasz się onaję dramat. Stary Teatr 1945-1993*, redakcja i opracowanie Dariusz Domański, „PST”, Kraków 1997.

danych selekcji. Ze względu na skłonność do tworzenia barokowych spektakli nazywano jej teatr bogatym, w opozycji do uboższego teatru Grotowskiego.<sup>14</sup> Żywiołowość, rozpętanie wszystkich elementów scenicznej wizji doprowadziły do takich spektakularnych porażek jak *Medea* z 1960 roku czy *Makbet* z 1966.

*Makbet* w reżyserii Lidii Zamkow miał się stać utworem współczesnym i politycznym. Z programu, w którym zamieściła wybrane przez siebie fragmenty interpretacji Jana Kotta, wynikało, iż chciała ukazać czas skąpany we krwi – noc władzy zdobywanej przez mord. Korzystając z sugestii zawartych w tekście „*Makbet*” albo *zarazeni śmiercią*, stworzyła spektakl, w którym siłą napędową było nieubłagane Koło Historii.<sup>15</sup> Pod wpływem jego obrotów padały ofiary, a do władzy dochodzili kolejni zbrodniarze. Jednak artystka, jakby w obawie przed jednoznacznością, wykorzystwała jeszcze inne kręgi motywacji. Do prawidłowości historycznych dodała żądze władzy. Dodatkowo uzupełniła wizerunek postaci o Freudowskie sugestie<sup>16</sup>. Wymownym symbolem bezdzielności małżeństwa Makbetów była stojąca na scenie pusta kołyska. Lidia Zamkow sugerowała, że Lady Makbet, popychając męża do zbrodni, pragnęła uczynić ją źródłem męskiej kompensacji.

<sup>14</sup> Warto przytoczyć zdanie reżyserki na temat teatru uprawianego przez Jerzego Grotowskiego. „Nowoczesność zarówno w teatrze, jak i w życiu – to jest podstawa. Tolerancja jest dziś chyba cechą najbardziej poszukiwaną. Mógłby np. osobliwie nie uznawał teatru Grotowskiego, ale cenię go i szanuję, a co więcej rozumiem, że jest niezgodny i potrzebny na mapie teatru polskiego. Uprawiany dwa przeciwnie typy teatru: on – laboratorium, gdzie odbywa się praca naukowa, ja praktykuje w teatrze – ambulatorium, do którego codziennie przychodzi około tysiąca potencjalnych pacjentów.” *Nie uczęszajcie na teatr bez teatru*, z Lidją Zamkow rozmawiał Krzysztof Miłkiewicz, *Scena* nr 1/1971.

<sup>15</sup> Jan Kott „*Makbet*” albo *zarazeni śmiercią*, program do spektaklu, wybrała dokonała Lidia Zamkow, Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego.

<sup>16</sup> Por. Sigmund Freud *Niektóre typy charakterów w pracy psychoanalizy*, przełożyli Endymate i Wacław Sobaszek, *Dialog* nr 4/1983.

Krytycy przedstawienia zarzucali mu, że poszczególne ogniwa motywacji bohaterów przeczyły same sobie. Udowadniali, że spektakl, w którym zbrodniarz mógł podać niemoc seksualną, stał się niegodny uwagi widzów. Sytuacja Makbeta i jego żony przedstawiała być tragiczną, a stała się zaledwie groteskowa. Niemożliwe było poszukiwanie tragicznej wielkości bohaterów, kiedy ich czyny tłumaczyła patologia i prawidłowość historyczna. Reżyserka nakreślając postaci użyła nadbyt wielu efektów i motywacji. Tym samym spłaszczyla ich sylwetki. Nieokreślona wyobraźnia zaprowadziła ją na teatralne manowce.

Wielokrotnie jednak udawało się Lidii Zamkow szczęśliwie rozładować nadmiar ekspresji i stworzyć spektakle wybitne. Warto tu wspomnieć o inscenizacji *Wizyty starszej pani*, *Kapitana z Köpenick* czy *Sn* według Dostojewskiego. Przedstawienia te ukazywały, że jej temperament artystyczny najlepiej sprawdzał się tam, gdzie do głosu dochodziła satyra, persyflaż, tam, gdzie artystka podejmowała polemikę ze swoimi wcześniejszymi przemyśleniami.

Dla Lidii Zamkow teatr nie był laboratorium, gdzie stale dokonuje się eksperymentów. Wręcz przeciwnie – uważała, że dzieło powinno być faktem, czymś skończonym. W teatrze nigdy nie eksperymentowała, tylko realizowała przemyślany problem na kanwie dobranej do tego celu materiału literackiego i przy użyciu najwłaściwszych, jej zdaniem, środków wyrazu scenicznego. Najpierw pojawiał się temat, a następnie szukała odpowiednich utworów mogących ukazać frapujące ją zagadnienie. Równie często zmuszała tekst, by odpowiadał na nurtujące ją pytania dokładnie tak, jak chciała.

Artystka była niezwykle konsekwentna w swych wypowiedziach o ludziach i świecie. Do frapujących ją problemów, takich jak na przykład nonkonformizm, powracała wielokrotnie. Pojedyncze spektakle nie były w stanie wyczerpać poruszanych przez nią



Makym Gorki *Na dnie*, Stary Teatr, Kraków 1968.

Fot. Wojciech Plewiński

zagadnień. Jej przedstawienia układały się w ciągi tematyczne. Jeden z takich cykli był poświęcony władzy, a ściślej, zależności między rządzącymi a rządzonymi. Składały się nań przedstawienia *Imion władzy*, *Katigall*, *Makbeta*, *Indyka*. Inny cykl rozpoczynający się od *Wizyty starszej pani*, poprzez *Kapitana z Köpenick*, adaptację *Snu* Dostojewskiego, a kończący *Moralnością pani Duńskiej* stanowił niezwykle ostrą satyrę na mieszczaństwo. Dyptykiem stały się przedstawienia traktujące o rewolucji – *Tragedia optymistyczna* oraz *Cicha Don*.

Często jednak szkicowana przez nią linia repertazowo-problemowa okazywała się niemożliwa do przeprowadzenia. Lidia Zamkow wielokrotnie zmuszona była do zmiany miejsca pracy. Żaden z teatrów nie zatrzymał reżyserki dłużej niż parę lat. W jej doświadczeniu rewelacje zbyt często przepływały się ze spektakularnymi porażkami, jednak nie to miało główny wpływ na decyzje dyrekcji teatrów, w których przyszło jej grać i reżyserować.

Artystka kontrowersyjna, często kłótlawa, a nawet nieobliczalna, z trudem tylko

znajdowała gdzieś miejsce na dłużej. Nie utrzymała swojego stanowiska kierownika artystycznego Teatru Wybrzeże. Dwukrotnie zrezygnowała z pracy w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Bronisław Dąbrowski, z którym nie potrafiła znaleźć wspólnego języka, mówił o niej: „bomba z opóźnionym zapłonem”<sup>17</sup>. Współpraca z Zygmuntem Hübnerem w Starym Teatrze wyglądała równie dramatycznie. Nie wiadomo dlaczego Józef Para, dyrektor Teatru Śląskiego, nie zatrzymał jej w Katowicach, mimo spektakularnych sukcesów, jakie odnosiła na tamtejszej scenie. Być może po raz kolejny zawążył jej temperament – mówiono o niej, że tyranizuje dyrektorów i rozбивa zespół.

Nielatwo przechodziła Lidii Zamkow współpraca z dyrektorami kolejnych teatrów, ale i stosunki łączące ją z aktorami często dalekie były od poprawności. Wpływała na to porywczność inscenizator-ki. Uważano, że wyjątkowo często wstępował w nią diabeł, a dowcipni żartowali, że nigdy jej nie opuszczał. W krzykliwej, brutalnej bezceremonialności, z jaką odnosiła się do współpracowników, w ciągle napiętej i grożącej eksplozją atmosferze prób, które prowadziła, było coś chorobliwego. Wielu nie zdołało przejść przez „chrzest bojowy”, jakim była praca nad jej spektaklami.

Nie było łatwo zaskarbić sobie jej łaskę, ale gdy się to komuś udało, mógł li-

17 Bronisław Dąbrowski *Nie dotykać świat oczekujących*, t. 3, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

czyć na jej pomoc i wsparcie. Podczas współpracy ze Starym Teatrem za dykcji Władysława Krzemińskiego zdołała skupić wokół siebie grupę wiemych aktorów, nazwanych jej „harcerzykami”. Stanowili jakby teatr w teatrze. Pracowali na scenach Starego i Słowackiego, ale niezależnie od tego, gdzie grali, oczywiście było, że pozostawali jej artystami.

Jeśli prawdą jest, że nie tak nie zabija teatru jak lenność, i jeśli nie jest złudna na-

dzieja, że polski teatr z tej lenności właśnie się wydobywa, to mamy chyba dobry moment, żeby przypomnieć postać artystki, która tak dramatycznie buntowała się przeciw bylejakości, a tworząc dawała upust swej fascynacji światem. I warto też przypomnieć słowa, którymi opisywała swoją niezgodę na mierność: „Jedno życie to w gruncie rzeczy bardzo mało, muszę gospodarować nim rozsądnie, tę drogę trzeba przejechać na pełnym gazie i z dobrą orientacją w terenie”.



Michał Szostachow *Ciży-Dow*, Stary Teatr, Kraków 1964.

Fot. Wojciech Plewiński

NA MIERNOŚĆ

NIEZGODA