

PORTRETY

Powiedziała kiedyś w rozmowie z Andrzejem Hausbrandtem „Nie można znaleźć drogi do ludzi, odbiorców, widzów — do publiczności, póki samemu nie rozumie się, czego ci ludzie chcą. Od nas, od teatru, od świata... Ludzie w istocie chcą czegoś niesłychanie prostego i oczywistego: chcą tego, czego się boją, do czego nie potrafią i nie umieją się przyczepić. Oczekują modelu moralnego. Modelu, którego im brak, który budzi ich ciekawość i strach zarazem. Strach — bowiem poznanie i przyjęcie jakiegokolwiek modelu moralnego nakłada zobowiązania, nakłada więzy, pozbawia absolutnej wolności — a ludzie chcą równocześnie być nieskrępowani i cyniczni. A więc sytuacja staje się niezwykle złożona i przepętlona antynomiami. Model moralny wyklucza wolność, wolność nie pozwala na przyjęcie modelu moralnego, a bez jednego i drugiego być niepodobna...”

LIDIA ZAMKOW, co zresztą wielokrotnie podkreślała w gronie przyjaciół, była głównie moralistką — będąc także reżyserem. Ale reżyserem wybitnym, choć również była aktorką, której kilka co najmniej ról zaliczyć można do rzędu niepowszędnych. W ogóle zaś — wbrew spłaszczonym sądom o moralistach — była daleka od schematycznie pojmowanego kaznodziejstwa. Zwłaszcza kaznodziejstwa scenicznego. Miała otwarty umysł humanisty, wielostronną wiedzę i zdolność do wyważonej logicznie bezbłędny. Często chłodnej, a nawet pozornie ozięblej. Mimo, że na zewnątrz wydawała się po kobiecemu afektowana, jej intelekt (no i ten głos słowo-stanowczy!) pracował „po mesku”. Nie wiem, czy to aż tak wyłączna cecha męska, lecz w ten właśnie sposób zwykło się obiegowo — słusznie lub nie — określać ów rodzaj żelaznej konsekwencji przy dowodzeniu oraz realizowaniu własnych przemyśleń w sztuce i teatrze. Zamkowska słynęła więc wśród kolegów z tzw. silnej reżii. No i dobrze, bo jakoś żaden z uczestników jej przedstawień na to nie narzekał. Oczywiście po premierze...

Jest rzeczą zdumiewającą, jak łatwo oraz swobodnie pisze się i mówi o kimś, kto wciąż żyje na kartach współczesnych dziejów naszego teatru, ba — w jego czółwiec — że po prostu był. Nie tak dawno jeszcze rozmawiałem z Lidką podczas jej kolejnego — co miesiąc — powrotu do Krakowa, gdy odwiedzała grób Leszka Herdegenskiego. Zaglądała wtedy do stolówki Związku Literatów przy ul. Krupniczej, do domu, w którym niegdyś mieszkała, kiedy prywatne losy wiazały ją z Maciejem Słomczyńskim. Właśnie zresztą podwójnego szwawiska — podpisując swe realizacje na afiszu! W tej samej oficyndzie, w której nadal mieszkam od 37 lat, i gdzie niejedną noc spędzaliśmy piętro wyżej na pogawędkach czy gwałtownych wymianach zdań na tematy teatralno-literackie. Lub polityczne. A nierazko były to spotkania pełne (bez wrośkiej zabawy, sowizdrzańskich dowcipów oraz startobliwo-przekornej szermierki na słowa i plonie środowiskowe. Cały nasz dom bowiem, z małymi wyjątkami, żył w latach 50-tych gromadnie, bez podziału na swoiste enklawy, zabudowane wieżami z kości słoniowej. I chociaż Lidka pracowała twórczo szczególnie intensywnie — gdyż ten jej krakowski pobyt od r. 1949 do 1972 z przerwami na Gdańsk i Warszawę, zaś pod Wawelem też kilka lat poza Krupniczą 22, przyniósł najlepsze dokonania artystyczne! — to przecież znajdowała zawsze czas na kontakty towarzyskie. Te przede wszystkim, które choćby w podtekstach nawiązywały do aktualnych spraw sceny i pozwalały wciągnąć ludzi zaprzyjaźnionych do dyskusji o interesujących ją (a także ich) dramatach. W lekturze i kształcie teatralnym. Była przeciwniczką nazywania inscenizacji „eksperymentem”. Eksperyment twórczy stanowiła dla niej dokładna w szczegółach wizja, wysnuta punkt po punkcie z rozwieranej niemal chirurgicznie materii dzieła literackiego, podczas gdy sam spektakl wynikał już z przyjętej wcześniej koncepcji scenicznego. Bez eksperymentowania i w trakcie prób na scenie (ponieważ przedstawienie jako końcowy efekt — jest niezmiennym faktem artystycznym).

Wartością ostateczną, którą jedynie może i musi poprzedzać eksperyment myślowy w wyobraźni inscenizatora. Z zastosowaniem odpowiednich, zgodnych z jego ideowymi założeniami, środków wyrazu scenicznego. Czyli połączenia koncepcji widowiska z aktorstwem. Tu należy dodać, że Zamkowska niezwykle sugestywnie narzucała aktorom klimat proponowanej gry. Zawsze uwzględniając emploty wykonawcy — a tam, gdzie tylko dostrzegała potencjalne możliwości wyzyskania cichych cech charakterystycznych do potrzeb roli — prowadziła go za przyszłościową rękę. Jak przyjaciel-artysta i wymagający pedagog. Mogą to poświadczyć ci, którzy bez pomocy Lidki raczej nie stworzyliby tego rodzaju woleń, jakie dzięki niej mają prawo uznawać za rzeczywiste kreacje sceniczne w swym życiu zawodowym! Posiadała bowiem ów

Moralista



i reżyser

dar natury reżysera z prawdziwego zdarzenia: intuicję wykreowania w teatrze postaci nawet spośród aktorów, uważanych (do chwili zetknięcia się z nią w bliższej współpracy) za przeciętnych i „jednowymiarowych”.

Po ukończeniu tajnego Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej w Warszawie (1941) a potem Wydziału Reżyserskiego PWST w Łodzi (1949) startowała tam jako reżyser w Teatrze Domu Wojska Polskiego. Jej debiut aktorski przypadł jednak w czasie okupacji na terenie teatru podziemnego (*Freuda teoria snów Cwojdzńskiego* w rez. Jana Świdorskiego) zaś lubelską rolę Izi z *Wesela* (też z r. 1944) zaprezentowała zaraz po wyzoleniu Krakowa podczas gościnny TWP na scenie Teatru im. J. Słowackiego. Najefektowniejsze osiągnięcia aktorskie uzyskała jako demoniczna Klara Zachanassian (*Wizyta starszej pani*), tragiczna kobieta-komisarz (*Tragedia optymistyczna*) i pełna żądzy władzy oraz miłości Lady Makbet w Teatrze im. J. Słowackiego. Ze Starym Teatrem wiąże ją także znacząca rola, jak niezapomniana Anna Fierling w *Matce Courage* porównywana — często na jej korzyść — z kreacją H. Weigel w Berliner Ensemble czy Cezonia z *Kaliguli* oraz Dziewczyna w *Na dnie*. Wszystkie te spektakle sama reżyserowała przyczyniając się do uczynienia z nich wydarzeń teatralnych, głośnych w całym kraju.

Jako inscenizatorka umiała wydobyć z klasyki dramatycznej celne i ostre współczesne tony — zaskakując wiernością duchowi utworów, bez epatowania uduwienieniami lub wręcz dopisywaniem własnych kwestii autorom, co uprawiali w większości „modni” a bełkotliwi ideowo-artystycznie reżyserzy w pogoni za szokującą snobizmami „popularnością”. Potrafiła, mimo lub wbrew kontrowersyjnym ujęciom, udowodnić swoje racje odczytania sztuki w obrazie i języku współczesnym (m. in. *Wesele* Wyspiańskiego, *Tragedia optymistyczna* Wiszniewskiego, *Makbet* Szekspira, *Opera* za trzy grosze Brechta, *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej, *Edypp-król* Sofoklesa, *Ameryka* Kafki, *Barbarzyńcy* Gorkiego w Teatrze im. J. Słowackiego — czy *Sen Dostojewskiego*, *Matka Courage* Brechta, *Kaligula* Camusa, *Na dnie* Gorkiego, *Cichy Don* Szolochowa w Starym Teatrze, oraz *Balladyna-62* Słowackiego i *Peer Gynt* Ibsena na scenie tar-nowskiej, a *Sen nocy letniej* Szekspira w nowohuckim Teatrze Ludowym).

Można powiedzieć, że to Zamkowska wprowadziła triumfalnie Mroźka do Starego Teatru (1961) po znakomitym w pomysłach reżyserskim *Indyku* a w rok później *Postępowcu* — demonstrując błyskotliwość inscenizacji na podkładzie tekstu w symbiozie teatru z kabaretem politycznym naszej (i nie tylko) rzeczywistości! Posługiwała się swobodnie maskami i odkrytą aluzją, nadając im urodę sceniczną oraz uniwersalny wymiar filozoficzno-moralny.

Tyle wzburzeń, oporów, zachwytów — Ne wywołała tańcem chocholim bez Chochoła i zjaw w pamiętnym *Weselu* Wyspiańskiego (1969), mógł wzniecić jedynie sam autor w gorącej atmosferze prapremiery krakowskiej. Zamkowska zbulwersowała opinię publiczną (i krytyków) odważną konstrukcją reportażową spektaklu, wyjasnawieniem zjadliwości społecznej i tak już zjadliwego pamfletu na mentalność bohaterów sztuki oraz ich (tak, tak!) pogrobowców z drugiej połowy XX w., a także odarciem tej „narodowej szopki” z mitotwórczego udziału tzw. osób dramatu w ich fizycznej obecności na scenie. I prawie wszystko udało się jej przeprowadzić wiarygodnie, w sposób racjonalistyczny, niczego nie roniąc z nastrojowości i poezji utworu.

Podobnie wykazała w *Moralności pani Dulskiej* (1967) jak dokonują się nadal moralne wynaturzenia kobuńskich postaw w duszach, które zawsze pozostaną brudne, jeśli nie nastąpi jakieś generalne oczyszczenie świadomości ludzkiej — bo sam czysty kostium i estetyczne upodobania nie zakryją odnawianych sprężyn procesu demoralizacji społecznej. Te prawdy uwypukliła z szyderczą groteskowością, jeszcze drapieżniej, w *Barbarzyńcach* Gorkiego (1970).

Była wielką indywidualnością reżyserską. Nawet w tym, co niekiedy nie przynosiło pełnego sukcesu artystycznego. Tkwiła w niej, niejako przyrodzona, gorączkowa pasja demaskowania zachowań i poglądów nijakich, letnich, chwiejnych. Toteż jakby szybciej się spalała wewnętrznie. A może i na zewnątrz? Ale to, co od lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych pozostawiła po sobie — trwale, pięknymi zgłoskami zapisało się w kronikach sceny polskiej. Odeszła jako dojrzały, wyraźnie ukształtowany twórca, wiedzący czego chce od teatru i odnajdujący swój „teatr ogromny”: wartości moralnych, które przeżyją każde, dłuższe albo krótsze życie człowiecze. Nie z pomnika, lecz w budowaniu świadomości odbiorców. Poza pojęciami zwykłej przeciętnej śmierci czekającej nas wszystkich.