

W samo południe, 25 czerwca, żegnaliśmy na krakowskim cmentarzu Rakowickim LIDIĘ ZAMKOW. Odeszła powalona chorobą, po trzech operacjach, choć wszystkim wydawało się, że jej siły i energia są niespożyte. Że pokona chorobę, wyniszczając ją ból po śmierci Leszka Herdegena i wyzwoli się z samotności. Z tej gorzkiej i tragicznej samotności człowieka i artysty. Tylko najbliżsi wiedzieli, jak ta kobieta wciąż rozżarzona oszalamającą wprost pasją życia i działania — cierpi, szamoce się i z wolna gaśnie. Rezygnacja z zawodu reżysera nie przyniosła jej uspokojenia. Usiłowała zarabiać opracowywaniem scenariuszy i monodramów. Były to jednak namiastki dawnych pasji. Świat, któremu z taką zapalczywością i ostrością wymierzała sprawiedliwość w swoich spektaklach, zaczął ją osaczać i tłamsić niczym zły los. Aż się dopełniło.

Lidia Zamkow stosunkowo szybko wywalczyła sobie własne miejsce we współczesnym polskim teatrze. Jej dorobek sceniczny, obecnie już zamknięty, nie wymaga wsparcia egzegetów. Warto go przypomnieć nie tylko dlatego, że odeszła artystka wybitna. Droga teatralna Zamkow jest bowiem drogą tych artystów w powojennej Polsce, którzy nie ugrzęźli w zaszczytach i orderach, zachowując do końca twórczy, a więc krytyczny, stosunek do rzeczywistości. Autorka wielu wspaniałych i porywających spektakli nie przepuściła nigdy nawet najmniejszej okazji, by nie wypowiedzieć się na aktualne tematy. Dopóki pracowała, jej głos wciąż był słyszalny, docierał do opinii publicznej mocą autentycznego talentu. Poza Sławomirem Mrożkiem, którego wprowadzała z wielkim powodzeniem na scenę, właściwie nie potrzebowała dla swojego teatru pisarzy współczesnych. Wypowiadała prawdę o wiele ostrzejsze i brutalniejsze niż oni, sięgając do klasyki.

Teatr Zamkow czerpał inspirację z literatury. Pewne jej obszary znała wybornie (np. literaturę rosyjską i radziecką) i z nich wyprowadzała całe ciągi tematyczne i „przekłętą” problemy. Tę wielką reżyserkę interesował przede wszystkim los człowieka. Swoje najgłośniejsze spektakle tworzyła w latach, gdy modny był dramat egzystencjalny. Ale jej postawy nie kształtował Sartre. Problematyką jednostki zainteresowała się o wiele wcześniej. Egzemplifikowała ją w oparciu o zupełnie odmienny typ literatury. Zamkow była z pewnością egzystencjalistką, ale w rozumieniu Władysława Tatarkiewicza: „Jeśli zwłaszcza nazywać egzystencjalistami wszystkich tych, co z egzystencji człowieka czynili ośrodek filozofii i przez jej pryzmat patrzyli na świat, to egzystencjaliści bywali zawsze: był nim Sokrates w przeciwieństwie do Arystotelesa, Augustyn w przeci-



MARIAN SIENKIEWICZ

POŻEGNANIE NIEPOKORNEJ

wieństwie do Tomasza, Pascal — do Kartezjusza”.

I takie właśnie widzenie świata określiło jej osobny i odrębny teatr. Zaciekle tropiąc i analizując miejsce, także rolę jednostki w świecie, wiedziała, że człowieka określa wybór i decyzja. Dlatego swój teatr Zamkow budowała świadomie z przeciwieństw i konfliktów. A człowieka pokazywała w dramatycznym buncie, uwikłaniu i osaczeniu. Przez zbiorowość i historię. Jej inscenizacje, niczym katalog tematów i problemów, mogą służyć za przewodnik po współczesnym polskim teatrze. W swoim najbardziej twórczym okresie (lata 1960—1970), który pokrywa się z pobytami w Krakowie i pracą w teatrach krakowskich — tropiła społeczność z pasją i zadziornością publicysty. Nie zawsze była wtedy w zgodzie z krytyką i publicznością, gdyż nie grała tekstów, lecz wybrane problemy. Godziło to w tradycyjne gusty i przyzwyczajenia. Prowokowało. A jej reżyserkie i adaptacyjne zabiegi wywoływały często gwałtowne polemiki.

Nikt jednak nie mógł jej zarzucić, że w spektaklach, które prezentowała, nie odbija się gorąca i pulsująca rzeczywistość lub, że brak w nich wielkiej problematyki moralnej, ukazywanej poprzez bolesne doświadczenia naszego wieku. I tak np. atakowała władzę totalną w „Kaliguli” i w „Makbecie”. Protestowała w „Matce Courage” prze-

Teatr Kameralny. Kraków 1962. MATKA COURAGE Brechta.
Lidia Zamkow (Matka Courage) — fot. Wojciech Plewiński.

ciw moralnemu zdżyczeniu, jakie niesie wojna. To groźne szaleństwo współczesnego świata obnażyła raz jeszcze w sztuce Brechta „Człowiek jak człowiek”, mówiąc wprost, że każdy może stać się żołnierzem i wykonawcą straszliwego rzemiosła. Spektakl „Edypa Króla” Sofoklesa stał się w jej ujęciu wzruszającą opowieścią o odpowiedzialności. „Zmartwychwstanie” było przejmującą analizą procesu odzyskiwania ludzkiej godności, „Balladyna” — sztuką o złej, chorobliwej ambicji i analizie logiki kariery. W „Peer Gyncie” zobaczyła dramat człowieka, który uległ chorobie egocentryzmu, mitomanii i zakłamaniu. „Wesele” w 1969 roku zagrała jako gorzką przypowieść o społeczeństwie sparaliżowanym niemożnością działania.

Ten katalog problemów można by mnożyć o kolejne tytuły inscenizacji. Interesował ją bowiem świat i człowiek w skomplikowanych powiązaniach i układach. Była wprost zafascy-

nowana problemem wolności. Nieraz wracała do pytań o sens życia i cenę godności ludzkiej. Pokazywała złą miłość i dramaty niekochanych. Próbowala zmierzyć się z problemem odpowiedzialności politycznej i moralnej. Miała ambicje kreacyjne. Chciała, by w jej teatrze-zwierciadle nie tylko odbijał się świat. Pragnęła wpływać nań, osądzać go, ingerować w kształt naszych dni.

Teatr Zamkow wydawał się eklektyczny. Nie dbała bowiem o czystość gatunków scenicznych, lecz o wyrazistość i ekspresję jako siłę nośną podejmowanej problematyki. Dla wypowiedzenia określonych prawd sięgała po wszelkie, dostępne jej doświadczenia, środki sceniczne. Często ryzykowała, bo nie każdy chwyt czy sposób sprawdził się w spektaklu. A mimo to nie wahała się nigdy korzystać z bogatej rozmaitości estetyk, stylów i technik.

Jej inscenizacje pęczniały dosłownie od pomysłów i błyskotliwych skojarzeń. Zaanektowała do swoich potrzeb operę i musical, teatr polityczny i poetycki, estradę i doświadczenia rapsodyków. Zachłannie sięgała po zdobycze ekspresjonizmu i Brechtowski

teatr epicki. Tworzyła teatr metafory i umowności, nie gardziła groteską. Obnażający śmiech i humor rozświetlał jej inscenizacje komponowane według rygorów bajki, smu, poetyckiej ballady, groteski lub epickiej narracji. Była mistrzynią w tworzeniu obrazów-metafor. I odważną eksperymentatorką w teatrze TV. Któż w polskim teatrze potrafił z taką ekspresją, jak ona, spożytkować ruch sceniczny i rytm przedstawienia, z tak wyszukaną precyzją i pomysłowością operować tłumem? I grać z ogromnym przejęciem role we własnych spektaklach? Budowane z Brechtowskim dystansem, z czytelnym, komentującym, wyrazistym gestem. Ale równocześnie jakże żarliwie głoszące racje postaci. Medea, Cezonia, Matka Courage, Klara Zachanassian, Lady Makbet, Piaf...

Nie żegnały jej tłumy. W ostatniej drodze towarzyszyli jej najbliżsi i ci, których fascynowała swoją niespokojną wizją teatru. Zyla tak, jak reżyserowała. W zapamiętaniu i z szaleńczą furią. Nie mogła być przez wielu kochana. I nie była. Miała więcej wrogów i przeciwników niż przyjaciół i wielbicieli. Drogo płaciła za swoje pasje i niepokoje. □

LIDIA ZAMKOW:

Do szkoły teatralnej wstąpiłam w pierwszym dwudziestoleciu, kończyłam ją i zaczęłam pracować już w drugim. Kierowałam się do teatru — trochę to niewiarygodne — niezafascynowana teatrem. Za ledwie trzy, cztery przedstawienia wbiły mi się w pamięć, ale i nie one stały się bodźcem do wyboru zawodu. Frapowała mnie magia teatru, niejasno wyzwalane możliwości kształtowania go, zawarte raczej w historii i teorii, niż w otaczającej mnie praktyce.

Ale nieprawdą i niewdzięcznością byłoby twierdzenie, że tamto pierwsze dwudziestolecie nie wywarło na mnie wpływu, że nie odczuwam więzi z nim. Trzy wielkie indywidualności ukształtowały mnie, dały podstawy mojemu teatralnemu istnieniu. Nie teatr, nie spektakle, lecz ludzie.

Pierwszy z tych ludzi to mój nauczyciel — Leon Schiller. Genialny, kapryśny, nieoczekiwany. Jemu zawdzięczam rozbudzenie wyobraźni i świadomość, że wyobraźnia jest instrumentem, warstwą pracy reżyserkiej. Był cudownie despotyczny, pełen nieustającej pogardy dla twardzielców i artystów bez smaku, a pełen pedagogicznej greckiej czułości dla garstki wybranych — swoich uczniów. Lubił mnie, ośmielał, rozzuchwalał, wzbudził we mnie pewność siebie, która niebawem zaczęła się przeksztalać w pewniactwo bliskie megalomanii. Pod jego skrzydłami opieraliśmy się, umacniali i czuli bezpieczni. Ale po oderwaniu się od orla, zaczynały nam grozić różne niebezpieczeństwa. Na mnie

czyhała skłonność do łatwego efektu; przy dobrze pracującej, sprawnej wyobraźni — lenistwo myślowe, nierzetelność intelektualna.

Ale miałam drugiego nauczyciela, Bohdana Korzeniewskiego. Nie lubił mnie, mojej postawy wobec życia, mojej efektownej bezczelności, łatwości równie błyskotliwych co płytkich sformułowań. Wysoko sobie cenił tę antypatię — ona mnie wyedukowała. Prowadził z profesorem Korzeniewskim walkę podjazdową: chciałam, żeby mnie zaafirmował, ale na to musiałam się zmienić. Był wobec mnie cierpki, uszczypliwy, a że był i jest cudownie, zjadliwie dowcipny, było to nad wyraz dojmujące. Aby mu sprostać, zaczęłam stosować wobec siebie coraz surowsze rygory i tak zaczęłam doprowadzać siebie do coraz ściślejszej dyscypliny myślowej. Długo trwało zanim profesor Korzeniewski zaczął mnie uznawać, a dzień, w którym mi to powiedział, był bardzo ważnym dniem w moim życiu.

Trzeci człowiek, któremu zawdzięczam pewne kanony bycia, człowiek o nazwisku znanym dziś już tylko nielicznym z naszego środowiska, to Jadwiga Turowicz. Ktoś, komu leży na sercu oblicze moralne teatru, poziom etyczny ludzi w nim pracujących, może napisać biografię-pomnik Pani Jadwigi. Kim była, co robiła? Wychowywała nas, siwa, naiwna a mądra harcerka-aktorka.

Nie będę nigdy tak dobra, czysta i odważna, jak tego chciała Pani Turowicz. Ale bardzo się staram i od wielu łatwych, korzystnych a wątpliwych etycznie kroków wstrzymuje mnie jej pamięć. („Teatr”, 1968, nr 22)