

„Doznałem różnych wrażeń,
Przeżyłem Odyseuszowe przygody.
Zjadłem bogate widoki.

Ale mój dzień, to kropka śniegu tylko
na mapie, którą trzeba zwinąć
już
już.
(Leszek Herdegen)

Ośrodek Telewizji Regionalnej przypomniał niedawno program „Teatr Szekspirowski” z cyklu „Spotkania z Melpomeną” zrealizowany przez Lidzię Zamkow w 1976 roku, ale wówczas nie wyemitowany. Jerzy Got, który wygłaszał w tym programie komentarz, twierdzi, że spektakl wstrzymała cenzura, choć oficjalnie jako powód wstrzymania emisji podano słaby poziom artystyczny. Mielśmy okazję przekonać się, że tak nie było. Spektakl oglądany po 16 latach od nagrania jest ciągle żywy, widowiskowy, z piękną dekoracją zaprojektowaną przez Jerzego Moskala i wykonaną pod jego kierunkiem, a będącą miniaturą teatru elżbietańskiego. Nade wszystko jednak spektakl zawierał wiele akcentów dotyczących relacji człowiek — polityka widzianych bez złudzeń. Nie dziwi zatem wstrzymanie emisji przez cenzurę.

Sama Zamkow mówiła, że teatr jest sztuką interpretacji nie utworu dramatycznego, ale życia. „Ja nie dlatego robię Szekspira, że chcę ukazać jak rozumiem Szekspira. To nieważne i pewno nikogo z widzów nie obchodzi jak pani Zamkow rozumie Szekspira. Reżyser i autor służą jeszcze czemuś ważniejszemu. (...) To znaczy teatr nie jest po to, aby dawał ludziom lepszą znajomość Szekspira. To za mała funkcja, żeby przez teatr ludzie poznawali literaturę, a nie życie. Szekspir służy tej wielkiej sprawie i my wszyscy jesteśmy jej podporządkowani”.

O sobie mówiła w jednym z wywiadów: „Większa część win i porażek rodzi się z moich własnych przywar. Nie jestem dla siebie życzliwym krytykiem. Miałam skłonności do ekspresjonizmu; mam jeszcze skłonności do baroku, do nadmiaru. Mam ciągle za dużo pomysłów a za mało wyrobiony mechanizm selekcji. Widzę to w przedstawieniu już zrealizowanym, ale nigdy nie poprawiam; z mściwą satysfakcją pozostawiam błędy. Jestem za mało precyzyjna, mimo iż dążę do precyzji. Jestem bardzo pracowita, ale i leniwa. Wolę zrobić pięć przedstawień bujnych i chaotycznych niż dwa dokładne i matematyczne, mimo że nie lubię żywiołu i dążę do matematyczności”.

Gdańska dyrekcja

Zaczynała w terminie u Leona Schillera, później był „Pociąg do Marsylii” w Teatrze Ziemi Opolskiej i Teatr Wybrzeża w Gdańsku. To była pierwsza i jedyna dyrekcja Zamkow. Przywiozła tam w 1953 roku najzdolniejszych absolwentów PWSA w Krakowie m.in. Zbigniewa Cybulskiego, Józefa Zbiorga, Tadeusza Jurasza, Kalinę Jędrusik, Leszka Herdegena, Bogusława Kobięłę, Annę Gołębiowską. Premierie realizowane w Gdańsku zyskały jej sławę ogólnopolską i należały do reżyserkich sukcesów. Wystawiła polską prapremierę „Barbarzyńców” Gorkiego, ale najważniejszą była „Tragedia Optymistyczna” Wiszniewskiego. Spektakl potwierdzał niepokorność artystki, zrywał z ówczesną estetyką teatru polskiego, z jego weryzmem i dosłownością, realizacyjno-psychologicznym aktorstwem.

W pracy już wtedy była bezkompromisowa. Wszystko podporządkowywała sztuce. Toczyła boje z Ministerstwem Kultury i Sztuki o to, aby teatru nie traktować jak



„Urodziłam się jak wróbel” monodram wg pamiętników E. Piaf, reż. i wykonanie Lidia Zamkow, scenografia Jerzy Moskał, TV Katowice.

Foto: Cezława Klose-Jodłowska

Katowicki epizod Lidii Zamkow

IRENA
KAZIDÓRG
-ZARZYCKA

zakładu produkcyjnego wykonującego plan, aby premiery odbywały się wtedy, kiedy osiągną właściwy wyraz artystyczny, walczyła z urzędnikami o szacunek dla pracy artysty, o jego rolę w społeczeństwie. Nic dziwnego, że gdy zrezygnowała ze swojej pierwszej i jedynej, jak się później okazało dyrekcji, śledziła ją nienawistna opinia biurokratów.

Sezon 1955/56 rozpoczęła Lidia Zamkow w Teatrze Dramatycznym Wojska Polskiego w Warszawie premierą „Tragedii Optymistycznej” wystawioną w inaugurację Pałacu Kultury i Nauki. I tu warto przytoczyć anegdotę opowiedzianą przez samą Zamkow wiele lat później (po upadku Chruszczowa) jako charakterystyczną dla artystki:

„Przed premierą nachodziły Pałac Kultury i Nauki różne oficjalne delegacje towarzyszy radzieckich, którzy na tym terenie czuli się bardzo pewnie, gdyż gmach miał być za parę dni ofiarowany Polsce jako »dar narodu radzieckiego dla narodu pol-

skiego«. Prowadzili więc radzieccy towarzysze polskich towarzyszy po Pałacu i pokazywali, jaki ten dar wspaniały. W dniu przekazania mieli się odbyć dwie premiery: na jednej scenie „Tragedia Optymistyczna” realizowana przez Zamkow, na drugiej „Wesele” w reżyserii Jana Świdierskiego. Wizyty te w gorączkowym, przedpremierowym okresie były prawdziwą zmoreną zwłaszcza, że często nie wiedział o nich nawet dyrektor teatru. Po prostu nagle otwierały się drzwi, wchodził ktoś w mundurach i trzeba było przerywać pracę, czekając aż obejrzą i pójdą. I właśnie tak się stało w czasie jednej z prób generalnych. Otworzyły się drzwi i w smudze światła zobaczyła Zamkow szerokie czapki i duże pagony towarzyszy radzieckich. Nie przerywając pracy wrzasnęła „Paszli won!” oraz parę innych soczystych słów w bratnim języku, który był przecież jej ojczystym językiem. Drzwi zamknęły się, goście zniknęły, próba trwała dalej. Po pew-

nym czasie przyszedł błąd dyrektor teatru — okazało się, że wyrzucono za drzwi samego towarzysza Chruszczowa. Sprawę zlagodzono, a po premierze Chruszczow przeprosił Lidzię Zamkow: „ja was ponimaju, wy rabotali”.

Tam gdzie w grę wchodziła praca, Zamkow traciła poczucie humoru i zapomniała o zasadach dobrego wychowania. Ta opinia szła za nią przez całe życie. Mówiono, że jest brutalna, czasem nawet ordynarna w zachowaniu. Pracownicy Teatru Śląskiego być może wspomną awanturę, która odbyła się, gdy Zamkow przywiozła z Krakowa kostiumy do „Matki Courage”, kiedy na jej prośbę, aby rozładowali samochód, odpowiedzieli, że tylko zjedzą śniadanie i zaraz to zrobią. Oczywiście, śniadania nie zjedli. Komuś wylała się herbata, komuś kanapka wypadła z rąk...

Telewizyjna przygoda

Wtedy, w 1968 roku równocześnie z „Matką Courage” reżyserowaną w Teatrze Śląskim rozpoczęła współpracę z Ośrodkiem Telewizyjnym w Katowicach. Telewizja zafascynowała Zamkow od chwili pierwszego zetknięcia się z nią. Miała świadomość możliwości i specyfiki tej nowej dziedziny sztuki. W jednym z wywiadów mówiła: „Lubię reżyserować w telewizji. Odpowiada mi tempo pracy w studio: tu trzeba działać szybko, sprawnie, nie ma rozwlekania czasu i przelewania z pustego w próżne. Trzeba być pozbieranym, logicznym i racjonalnym, nie zaś rozwierzonym twórcą z natchnieniem (lub bez). (...) Po prostu jest to praca zupełnie inna niż w teatrze — i bardziej bogata i bardziej uboga. Bogata w zbliżenia, w detal, w „wejście” aktora. Uboższa w przestrzeń, w formy, w powietrze. (...) Wydaje mi się, że teatr TV nie jest teatrem „teatralnym”. Jest sztuką techniczną i w niej należy szukać środków wyrazu i możliwości artystycznych jej właściwych, a nie zaproszonych z teatru.”

Już druga realizacja telewizyjna — „Sonata Kreutzerowska” stała się pełnym sukcesem. Spektakl był pierwszą próbą stworzenia widowiska specyficznego dla danego rodzaju przekazu. Był widowiskiem typowo telewizyjnym.

Gdy przystępowała do pierwszej realizacji nic nie wiedziała o telewizji, ale uczyła się jej z zapałem i z biegiem lat wypracowała właściwy dla siebie sposób wyrazu. Wśród 26 zrealizowanych dla telewizji pozycji większość powstała w ośrodku katowickim i do większości z nich scenografię projektował Jerzy Moskał. Była to współpraca niezwykle udana, gdyż obok spektakli poprawnych i precyzyjnych pojawiły się widowiska wybitne.

Niewątpliwie ważną realizacją w biografii artystycznej Lidii Zamkow było „Na dnie” Gorkiego przeniesione do telewizji z Teatru Kameralnego w Krakowie. Zarówno spektakl teatralny jak i telewizyjny były wielkim wydarzeniem artystycznym. Lidia Zamkow jako półkwi Rosjanka uważała, że ma szczególne prawo do realizacji literatury rosyjskiej i przybliżania jej polskiemu widzowi. Problem jednostki ludzkiej interesował ją od dawna i w całej karierze reżyserkiej śledziła jej losy. Pokazywała, że to wybory moralne są źródłem konfliktów, a więc stanowią podstawowy materiał dla działań teatralnych. Stawiają widzowi bardzo trudne pytania, na które nie można dać odpowiedzi wprost, ale trzeba je nosić w sobie i zmagać się z nimi, aż do własnych rozstrzygnięć. W „Na dnie” właśnie obnażyła z całą brutalnością losy ludzki, wybierając sytuację najbardziej skrajną, prawdziwą, konfliktową i dramatyczną, mówiąc do widza językiem współczesnym.

W 1967 roku zmierzyła się Zamkow z adaptacją opowiadania Antoniego Czechowa „Dramat na polowaniu”. W inscenizacji reali-

zowanej w katowickim OTV reżyserka zastoso-owała przebitki filmowe z pleneru, które idealnie zgrały się ze scenami małego studia. Spektakl tworzonego bardzo prostymi środkami, gdyż takie metody stosowała Zamkow w reżyserii telewizyjnej. Nie używała skomplikowanej techniki i unikała stopów. Egzemplarz przejrzyście dzieliła na sceny i każdą z nich realizowała w całości. Typowo telewizyjnym widowiskiem była adaptacja „Ludzi bezdomnych” wg Żeromskiego. W wywiadzie dla katowickiego „Wieczoru” Zamkow powiedziała: „Wkrótce rozpocznę reżyserkie prace związane z wystawieniem wspomnianego utworu, do którego mam specjalny sentyment, zaangażowanie emocjonalne. Być może dlatego, że mój ojciec był lekarzem właśnie typu judymowskiego”. Dlatego chyba adaptacja „Ludzi bezdomnych” była opowieścią o Judymie. Bohater, którego grał Leszek Herdegen, występował w każdej scenie, świat był widziany jego oczami.

Spektakl nie został oceniony przez krytykę jednoznacznie. Niewątpliwie Herdegen zagrał Judyma z powieści Żeromskiego — człowieka ofiarnego, który rezygnuje ze szczęścia osobistego, poświęcającego swoją codzienną egzystencję dla idei. Oprócz Herdegena w spektaklu zagrała sama Zamkow, jej syn Piotr i pies Raul. Złośliwi mówili, że tylko gosposi brakowało...

Równie nieprzychylnie przyjmowane były spektakle małych form, które Zamkow przeniosła z żywego planu do telewizji, mimo, że nadała im właściwy dla tego rodzaju wypowiedzi, odmienny niż w teatrze, charakter. Zrealizowała tak „Pieśń jak róża czerwona”, „Jest miejsce w piekle, zwane”, „Pamiętnik z powstania” Mirona Białoszewskiego i „Urodziłam się jak wróbel”.

Spektakl o Piaf jest jednym z nielicznych, które zachowały się w TV Katowice. Telewizyjny różni się od „żywego planu” dekoracją, którą dla potrzeb telewizyjnych zaprojektował Jerzy Moskał. Studio tonęło w mroku. Tylko na bruku stał stolik i dwa krzesła. Na tym bruku, który bardzo adekwatnie „grał”, toczy się życie artystki. W spektaklu wykorzystano oryginalne nagrania Piaf, a sposób, w jaki Zamkow-Piaf słucha „swoich” pieśni, należy do najpiękniejszych momentów spektaklu. Nie bez powodu zrezygnowała ze śpiewania piosenek Piaf, bo to nie był spektakl o Piaf, lecz o Zamkow-artystce. Bo też osobowość ceniła sobie najwyżej. Nie dekoracje, nie kostiumy ani rekwizyty. Mówiła, że teatr jednego aktora jest w istocie teatrem jednego człowieka. Tu przytoczyć ciekawe zdarzenie.

Było to w 1973 roku, w katowickim studio Zamkow realizowała spektakl „Urodziłam się jak wróbel”, lecz gdy chciano je na koniec przejrzeć — okazało się, że maszyna się zepsuła i obrazu nie zarejestrowano. Po krótkiej przerwie przystąpiono do powtórnego nagrania, tym razem przesłano sygnał do Warszawy. Znowu 90 minut wysiłku, mobilizacji... i okazało się, że wskutek awarii na łączach spektaklu ponownie nie zarejestrowano. Zamkow decyduje się na zagranie po raz trzeci i zagrała go perfekcyjnie. Tym razem się udało. Była godzina 3 w nocy. Zawsze realizowała to, co zamierzała.

Jak pracowała Zamkow, miałam okazję przekonać się osobiście jako asystent reżysera. W 1973 roku realizowała w Katowicach „Diabla” wg opowiadania Lwa Tolstoja. Sztuka była łatwa, bo z małą obsadą, toteż praca w studio trwała trzy dni — w jednym próby kamerowe, następnie nagranie i montaż. Wszystko odbywało się z dokładnością do minuty. Aktorzy dostali karteczki z wykazem, o której godzinie będzie nagrywana każda scena, a rekwizytorzy, o której będą potrzebne rekwizyty i wszystko odbyło się ściśle według harmonogramu. Zainteresowanie tym autorem nie było u Zamkow przypadkowe. Zarówno Pozdnyuszew z „Sonaty Kreutzerowskiej”, jak Niechłodow w realizo-

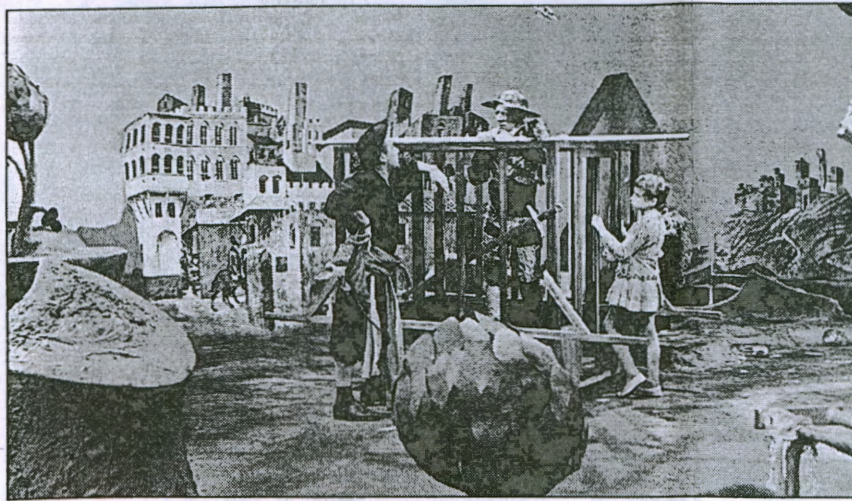
wanym trzy lata później „Zmartwychwstaniu”, Eugeniusz w „Diablu” i miłość Anny Kareniny do Wronskiego — to obraz zmagania się Tolstoja z własną słabością, z obsesją seksu. Od zawsze sprawy te stanowiły problem trudny do rozwiązania ze względu na dwoistość natury ludzkiej. Tolstoj potępiał u siebie seksualizm, że jest on niegodny człowieka, że trzeba się od niego uwolnić. W „Sonacie” wolność daje śmierć, w „Diablu” pistolet, który rozwiąże problem, w „Annie Kareninie” — samobójstwo. Rozumiała to Zamkow, gdyż w wywiadzie udzielonym Andrzejowi Hausbrandtowi mówiła: „Ja osobiście przyznaję ogromną wagę seksowi i życiu indywidualnym człowieka, jak w życiu zbiorowości — społeczeństwie. Potrafi on być źródłem rozwoju i regresji, radości i rozpacz, impulsem i hamulcem. Erotyka i seksualizm nie są boczną dróżką naszej egzystencji, lecz jeśli nie głównym, to jednym z głównych jej szlaków. Szlakiem wiodącym w przyszłość naszego rodzaju. (...) Erotyka i w ślad za nią seks w sztuce idą w stronę całkowitego oczyszczenia. Nabierają współcześnie funkcji katarskich. Byłaby to nowa, nie znana starożytnym forma katarsis: przez miłość i jej spełnienie. Sublimacja erotyki — zamiast obrazków skrajnego naturalizmu płciowego, którym ciągle nas jeszcze częstują — polega na demonstrowaniu jej przez jednego osobnika. (...) Seks w swej postaci naturalnej, czy raczej naturalistycznej, musi zostać z teatru przepędzony. Uwolnia to teatr od naśladownictwa reklam biustonozny i poręczoch, choć równocześnie utrudnia pracę inscenizatora, który jest zmuszony do wymyślania własnych obrazów, do tworzenia »sztucznego« seksualizmu”.

Pół etatu w Śląskim

Lidia Zamkow była bardzo męska w pracy i bardzo kobieca w życiu prywatnym. Problem płci interesował ją zarówno w życiu jak i na scenie. Dumna była z różnicy wieku pomiędzy nią a Leszkiem Herdegenem, cieszyła się tym, że są z sobą bez związku formalnego, że trzyma go seksem i swoją osobowością kobiecą. Tematykę płci w teatrze starała się pokazywać, a nie tuszować. Seks nigdy u niej nie był atrapą, pokazywała, że czuł między mężczyzną a kobietą nie jest czułość, to jest straszliwa, drapieżna namiętność. Ten pierwiastek przeżywa się przez liczne jej realizacje — wspomniana już „Sonata Kreutzerowska”, „Diabeł”, „Piaf”, „Zmartwychwstanie”, „Troilus i Kressyda”, „Cichy Don” i „Wesele”. Nie było w tych spektaklach scen pokazujących seks, ale były one naładowane seksem, aż kipiało od niego. Trzeba pamiętać, że lata siedemdziesiąte w Polsce nie sprzyjały tej problematyce. Były one wręcz przasne i dlatego też poglądy Zamkow budziły niezrozumienie a nawet potępienie.

Pomiędzy rokiem 1958 a 1976 wystawiła Zamkow w Teatrze Śląskim w Katowicach kilka znaczących pozycji. Najważniejszymi z nich, nie tylko dla Teatru Śląskiego, ale również w artystycznej biografii Lidii Zamkow, były „Don Kichote”, „Zmartwychwstanie”, „Sławna historia o Troilusie i Kressydzie” i „Anna Karenina”.

W tym okresie Lidia Zamkow była zatrudniona w Teatrze Śląskim na pół etatu. Ogrannie ceniła sobie tę współpracę. W jednym z wywiadów mówiła: „Dzięki wspaniałemu klimatowi, jaki stworzyła mi dyrekcja teatru w osobach Mieczysława Górkiewicza i Edwarda Szykzki, pracuję tu z ogromną przyjemnością. Śledzę rozwój tej ambientnej placówki, czuję się członkiem zespołu, a nie reżyserem-gościeniem wyłącznie wystawianym dziełem. W Katowickiej Telewizji pracuję jako reżyser Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego. Katowice mają coraz lepszy teatr. Dużo tu mło-



„Don Kichot” Cervantesa, reż. Lidia Zamkow, scenografia Jerzy Moskal, TV Katowice.

dych aktorów i — co specjalnie pragnę podkreślić — uzdolnionych. A dla mnie jako reżysera, właśnie owo porozumienie intelektualne stanowi najważniejszą sprawę, warunkującą dobrą współpracę z aktorami i pomyślnie efekty”.

Reżyserowała wtedy w Teatrze Śląskim własną adaptację „Don Kichota”. Było to bardzo trudne zadanie dla adaptatora i reżysera. Trzeba było z dzieła epickiego liczącego sobie (w przekładzie polskim) 1300 stron, ogromną ilość wątków, ponad 600 postaci — wybrać najważniejsze i najistotniejsze tak, aby nie zatracić wymowy filozoficznej utworu i aby całość otrzymała kształt sceniczny interesujący dla współczesnego widza.

Zamkow poradziła sobie z tymi trudnościami bardzo dobrze. Znakomitym chwyttem okazała się personifikacja obu zwierząt tj. konia Rosynanta i osła Siwca, będących pod względem wyglądu i charakteru podobnymi przeciwieństwami jak Don Kichot i Sancho Pancho. O pracy nad rolą opowiada Jerzy Połoński: „Ja grałem Rosynanta. Rozwiązanie tych scen Lidka pozostawiła nam, to znaczy Grabarczykowi, który grał Siwca, Ziętarskiemu — asystentowi Lidki i mnie. W ten sposób dała nam pozory wolności, gdyż na dalszym etapie prób ingerowała ostro i odrzucała to, co się jej nie podobało. Myśmy te role rozbili według własnej, jeszcze ze studenckiego teatru wziętej konwencji, metodę robienia jaj na scenie i Lidce się to podobało, gdyż nasze poszukiwania były poza konwencją uladzonej sztuki scenicznej. Grabarczyk grał Siwca — osła ociężałego tępaka, ja grałem Rosynanta rozbrykanego, zwałowego w ruchach”.

Para ta bardzo podobała się zarówno publiczności jak i krytyce, która role te nazywała sukcesem aktorów i spektaklu. Niewątpliwie największą zasługą Zamkow było przybliżenie ludziom tego wielkiego dzieła. Podobnie jak na szacunek za służącą jej wysiłki zmierzające do wprowadzenia na polskie sceny wielkiej literatury rosyjskiej. Takie próby podejmowała w Krakowie, gdzie wystawiła „Sen” wg Dostojewskiego — spektakl bardzo udany i mniej udaną adaptację „Cichego Donu” Szolochowa. Jednak największym osiągnięciem okazały się dwie realizacje w Teatrze Śląskim: „Zmartwychwstanie” i „Anna Karenina” według Lwa Tołstoja.

Jeżeli w „Don Kichocie” mówiono, że dokonała rzeczy niemożliwej adaptując tę powieść dla teatru, to „Zmartwychwstanie” było ukoronowaniem pracy teatralnej Zamkow. Spektakl zawierał w sobie wszystkie elementy teatru, a równocześnie wydobywał głębokie przesłanie moralne autora. Trudno byłoby opisać ten spektakl, mimo że był prosty, niemal ascetyczny w swej wymowie, do czego przyczyniła się scenografia Jerzego Mo-

skala. Chceć przecież pisać o Lidii Zamkow, a nie o teatrze. Zachowały się uwagi pisane przez Zamkow do Ewy Dec. Takie uwagi do aktorów pisała często. Prawdopodobnie wynikały one z faktu, że miała już dużo wcześniej przemyślaną całą inscenizację oraz zaplanowany tok prób i nie chcąc ich zmieniać bądź chcąc przyspieszyć pracę, pisała aktorom „ściągi”. Były one dla nich bardzo pomocne i tworzyły swoiste „pasy bezpieczeństwa”. List do Ewy Dec — Katuszy w „Zmartwychwstaniu” zawiera 16 stron A4 uwag interpretacyjnych.

Pierwsza, zasadnicza uwaga dotyczyła roli komentatorów: (...) „choć przyjmujemy, że »komentatorka« (?) to ty, Ewa Dec, to ty też powinnaś się rozwijać razem z przedstawianą powieścią. Trzeba zrobić teraz zabieg podstawowy — że wy Ewa i Jurek nie przystępujecie do grania tych waszych rzeczy, do przedstawiania ich widowni po przeczytaniu powieści, ale pokazujecie nam proces czytania i jak powieść wpływa na was i was rozwija do czego was doprowadza. Wtedy będzie na scenie w tej warstwie polemicznej również dzieł się, stawianie się, dojrzewania”.

„Ciągłe niedobrze ten atak na sąd — (...) ciągle wygląda tak, jakby to mówiła Masłowa a nie Decówna. A dlaczego? Bo za emocjonalnie — nie wyjaśniasz nam o co chodzi, nie demaskujesz a napadasz. Głos twój powinien mieć trzy brzmienia w I akcie:

1. Katarzyna Masłowa — Lubka w sądzie,
2. Katusza Masłowa w przeszłości,
3. Ewa Decówna.

A ty Zabeczko — nie operujesz nim głosem tak sprawnie jakby należało”. (...) Ewa Decówna wspomina, że najtrudniejsza dla niej była scena widzenia w więzieniu i to zarówno w teatrze jak i w nagraniu telewizyjnym: „Drugi akt w więzieniu z tymi okropnymi kobietami i te widzenia z Niechludowem straszne. Ja miałam być tam wyuzdaną i miałam z tym trudności, żeby uderzyć go w twarz. To było bardzo trudne, takie zwierzę”.

Pewnie dlatego w liście Zamkow znalazły się także techniczne uwagi: „Za bardzo boisz się uszkodzić Buczacznego — łapa jemu na twarz, mogą go przyduś — pchnąć na wyciągniętej łapie, złapać za kłapy — to jest udane, to jest zrobione, to są ruszki, a nie ruchy. Nie bój się Buczacki to wytrzymaj”.

(...) Uwaga: łap go prawą ręką za kłapy a lewą gest”.

O pracy z Lidią Zamkow Ewa Dec, uchodząca za jej ukochaną aktorkę wspomina: „Na początku Lidka mówiła czego by chciała. Jak już ustawiłomy, to co mówiła, jakie są sytuacje. Była bardzo precyzyjna.

Miała swoje momenty, które chciała zaakcentować. Potem puszczała aktora na długi okres czasu, potem besztala totalnie, potem znowu mówiła nowe uwagi i dwa tygodnie przed premierą wręczała list i mówiła fajnie, fajnie, a z listu wynikało, że właśnie wszystko, co robiłam do tej pory jest do chrzanu. Jednak na podstawie tych uwag mogłam w ciągu tych dwóch tygodni, a nawet wcześniej, pozierać to wszystko, bo te uwagi były bardzo precyzyjne. Ona umiała wyinterpretować to, co aktor proponował i dokładnie wiedziała czego chce”.

Krytyka uznała ten spektakl za wielki sukces. Recenzje dotyczące reżyserii były entuzjastyczne. Przytoczę fragment recenzji Andrzeja Hausbrandta uznawanego za krytyka bardzo surowego i nieskorego do pochwał: „Był to spektakl świetny, głęboko ludzki i bardzo męski (tak!) zarazem. Spektakl rosyjski i uniwersalny, aktorski (Decówna w roli Katii i Buczacki jaki książę Niechludow) i zespołowy (sceny więzienne, konwój zesłańców, bal petersburski) spektakl prezentujący właściwą Lidię Zamkow wersję teatru totalnego. Teatru, w którym pakuje ona (ale jakże logicznie uszegregowane) elementy słowa, dźwięku, ruchu, muzykę, taniec, pantomimę. Słowem nic, co teatralne nie jest jej obce. Znakomitym partnerem w jej dziele inscenizacji okazał się w „Zmartwychwstaniu” Jerzy Moskal, twórca scenografii wyjątkowo czystej, funkcjonalnej i szlachetnie ubogiej. (...)”

Wydaje się, że był to najlepszy okres twórczości Zamkow. Wyznaczają go inscenizacje w OTV Katowice — „Lord Jim”, „Diabeł”, „Ludzie bezdomni” i w Teatrze Śląskim dwa wielkie dzieła — „Troilus i Kressyda” Szekspira oraz „Anna Karenina” Tołstoja.

Własny Szekspir

Nietrudno się domyśleć, dlaczego Zamkow zainteresowała się właśnie „Troilesem i Kressydą”. Dwie poprzednie realizacje w Polsce tego dramatu, reżyserowane przez Bohdan Korzeniewskiego, nie oddawały istoty zamysłu Szekspira, choć to właśnie Korzeniewskiemu i jego przekładowi zawdzięczamy obecność „Troilusa” w polskim teatrze. Zamkow wybrała ten właśnie przekład, choć z realizacją mistrza nie zgadzała się. W wywiadzie dla prasy powiedziała: „Moje przedstawienie będzie zupełnie inne — według mnie — dzięki i barbarzyńskie”. Odczytała dramat jako najbardziej współczesne ujęcie wojny.

„Sama Troja jest dla Szekspira tylko umownym znakiem. Szekspir przeżył Armađę, a nie Grecję i pisał o wojnie z pozycji swych doświadczeń. Sąd ten surowy podział na obrońców i agresorów, sąd tak silne akcenty antywojenne w utworze. Myślę, że z tych względów jest on dla nas Polaków szczególnie zrozumiały”.

W spektaklu były sceny drastyczne i wulgarnie jak choćby scena miłosna Troilusa i Kressydy z udziałem Pandarusa. Znamienne było czytanie przez Achillesa listu do Heleny. Czytała go przytulony do Patroklesa, nogi opierając na leżącym Terystydesie. Przejmujące było również pożegnanie Troilusa i Kressydy po miłosnej nocy. Złote zaśięki ustawione były w otwartym kregu, w środku przytuleni do siebie Troilus i Kressyda. On przyciąga ją do siebie z całej siły. Twarz ma wykrzywioną w rozpacz. Ona pogodziła się z losem.

Stanisław Brudny mówi, że „wielu aktorów zawdzięcza temu spektaklowi szlify aktorskie. Grali w nim aktorzy młodzi bez tradycji Szekspira i Zamkow wykazała się tu pracą pedagogiczną. Tu znaleźliśmy wspólny język z reżyserem. Jurka Połońskiego odczytała manierę. Niszczyła u wszystkich sztuczność”.

Zajrzyjmy zatem do osławionych listów Zamkow, aby odkryć kulisy pracy reżyserki nad spektaklem. List do Jerzego Połońskiego

— 25 stron rękopisu formatu A3. Na pierwszej stronie „WP Jerzy Połoński art. Dram. I gildii”. Dalej — omówienie sytuacji, uwagi, gdzie odkłada niepotrzebne rekwizyty, wejścia, zejścia, w co ubrany i wreszcie: „No to porozmawiajmy poważnie, dlaczego tak jest, że wszystko jest co chcę niby każde zadanie wykonane, niby każda uwaga w lot pojeta i zastosowana — a Troilusa niema. Niema kanciastego, śmiesznego gówniarza, który staje się mężczyzną, staje się człowiekiem pełnym gorzkiej wiedzy o świecie, zaczyna dążyć do samozniszczenia i ginie z protestem na ustach. (...) Jestem surowa — wiem, ale dlatego że wydaje mi się, że mimo iż to jest nawarstwienie lat, wystarczy jeden dzień, żeby to zdmuchnąć. Ze jednego dnia możesz poczuć inne aktorstwo; mówiąc wulgarnie: ty chcesz być Troilesem, zakochanym, gniewnym, szlachetnym, zawiedzionym, a ty masz to nam świadomie pokazywać, rozkładać go na naszych oczach, uogólniać. O tak wygląda zakochany nastolatek. Patrzcie jaki jest śmieszny, głupkawy, zmienny, bez osobowości, zależny od chichotu dziewczyny, nie mający swego zdania...”

Następnie rozważania i anegdota o tym jak należy rozumieć Szekspira i scena po scenie uwagi do „Troilusa”. Już czytanie tych uwag daje pojęcie o wielkości tego spektaklu. Świadczy również o niewątpliwym talencie literackim autorki: „To jest cierpienie ogólniejsze, bo polegające na utracie — na zawsze — wiary w człowieka, w bliskość, w czystość. To jest krach, katastrofa Troilusa, bardzo podobna do katastrofy Otella. To jest coś więcej, że kochanka zdradziła, to jest przekonanie że niema czystości i prawdy w ogóle. Troilus gdyby przeżył już nigdy nie zawierzy, nigdy nie będzie próbował żyć tak jak żył. Tak rosną cynicy. I on się takim staje. Scena z Hektorem tego dowodzi. Zmienia się światopogląd Troilusa, wiara w jakieś wartości. Absolutnie musi się rozplakać po teście „to jest właśnie wojna”. Nie nad sobą, nad swoim dramatem. To jest pożegnanie z młodością i pełną świadomością, że wojna to młodość poknęła. I to jest wzruszenie Troilusa”.

Takie listy pisała do wszystkich aktorów. Były gorzkie i brutalne, ale pełne troski o kształt spektaklu i pełne miłości do aktorów. Zamkow ich kochała i było to widać w pracy. Katowiccy aktorzy także kochali Lidkę. Grać w jej spektaklach — to było wyróżnienie i pewność sukcesu. Swoim przyjaciółm gotowa była oddać wszystko, z sercem włącznie. Miała w sobie wschodnią wylewność i serdeczność. Uczucia rozdała hojnie, co musiało powodować takie reakcje u ludzi.

W Katowicach była więc kochana. Jednak po „Weselu” nie było dla Zamkow miejsca w Krakowie. Ten wybitny spektakl był dla Krakowa nie wydarzeniem artystycznym, lecz wielkim skandalem, co najmniej takim jak jego prapremiera. Aktorzy mówili: „Może Bóg jej to wybaczy — my nigdy”.

Trudno to zrozumieć dzisiaj, w dobie obrazoburczych realizacji klasyków, tym bardziej, że ta inscenizacja była niesłychanie logiczną i prostym odczytaniem tekstu Wyspiańskiego. Mnożyły się ataki na Zamkow, od Kazimierza Wyki po Antoniego Słonimskiego. Wyka, co prawda odwołał je później, ale odium pozostało.

Pożegnanie

W tej sytuacji Zamkow postanowiła się przenieść do Warszawy, do Teatru Studio. W Teatrze Śląskim zrealizowała ostatnią pozycję — „Annę Kareninę”. Z utworem tym zmierzyła się Zamkow po raz pierwszy. Sama dokonała przekładu i adaptacji. Ta adaptacja była zgodna z zamiarami autora, gdyż Lew Tołstoj wielokrotnie mówił, że pragnąłby cały świat powieści wszystkie występujące w niej posta-



„Sławna historia o Troilusie i Kressydzie” — Szekspira, reż. Lidia Zamkowa, scen. Jerzy Moskal

cie podporządkować Annie i jej dramatowi. Zamkow odwołała się do pierwotnego zamysłu autora, ograniczając się do przedstawienia dramatu Anny. Dlatego w inscenizacji Zamkow, Anna stała się punktem odniesienia, a jej sposób widzenia powodował, że postępowanie pozostałych dramatis personae było oceniane przez pryzmat bohaterki. Na próbach Lidka mówiła: „Jeżeli Anna jest w drugim planie na scenie — to ważny jest drugi plan”.

Przebieg przedstawienia wyznaczała dekoracja Jerzego Moskalka. Jak w dwu wcześniejszych inscenizacjach („Zmartwychwstanie”, „Troilus i Kressyda”) był on współtwórcą sukcesu przedstawienia. Scenografia była funkcjonalna i oszczędna. Pozwalała szybko zmienić miejsce akcji, a w synchronizacji poszczególnych epizodów i płynne narastanie wydarzeń aż do finału umożliwiła niezwykłą precyzję w operowaniu światłem i zastosowanie techniki zbliżonej do filmowej. Spektakl wzbudził opinie niejednoznaczne. To, co jednym krytykom bardzo się podobało, inni ganiłi. Zarzucano Zamkow zbyt współczesne potraktowanie bohaterki, wyizolowanie jej z życia społecznego oraz przedstawienie Anny jako osoby pragnącej miłości biologicznej, pierwotnej. Ale przecież to było zgodne z zasadami przez Zamkow wyznawanymi. Mówiła o nich w jednym z wywiadów: „Padam na kolana przed rozumem, logiką, matematycznością wywodu, klarownością. To nieodpowy składnik nawet najbardziej rozbudowanego obrazu. Lubię drapieżność, drastyczność, nie noszę spektakli grzecznych i kulturalnych. Mądrzy są Rosjanie kiedy mówią: »Nie da się cnoty zachować i kapitału uskladać«. Ja chcę zachować moje cnoty, macham ręką na kapitał. (...) Uważam, że wolno i należy czynić klasyków żywymi. Jeżeli człowiek, pozostając pod całym urokiem dzieła, chce je przekazać jako rzecz żywą, aktualną w naszej epoce — ma prawo do różnych posunięć”.

Współczesność Anny Kreniny była w tej inscenizacji bardzo czytelna. To nie była adaptacja powieści Tołstoja, to była opowieść o kobiecie i jej strachu przed niespełnieniem i nieakceptacją miłości. Była to ostatnia realizacja Zamkow w Katowicach i wielka reżyseria Zamkow. Później zrealizowała już tylko pięć spektakli w TV warszawskiej i ostatnia w teatrach łódzkich. Żaden z nich nie był wybitny.

Rozstanie z Katowicami przeżyła bardzo boleśnie. Pisała w liście do Danuty i Jerzego Moskalków: „Na »Annę« w czerwcu nie przyjechalibyśmy, bo trudno utrafić, połączyć nasze tu zajęcia z tak rzadko, nietaskawie kapany spektaklem. I to „kapanie” to nielaska jest oczywiście powodem, dla którego

nie będę już współpracować z teatrem katowickim. Koniec.”

Po premierze napisała również list do Bogdana Potockiego, który grał Karenina i pełnił funkcję asystenta reżysera spektaklu. (...) „No tak, losy teatru są zawsze na jakiejś nitce poruszanej właściwie nie wiadomo przez kogo. Mój udział w przyszłym Waszym sezonie już też bardzo problematyczny. (...) Robiłam co mogłam w tym Katowicach, żeby się wam zaprzędać, ale cóż Józek (Para — przyp. aut.) od dnia premiery nie dał znaku życia, ja się z nim nie żegnałam specjalnie, bo i on się ze mną nie witał, a w ogóle jako gospodarz nie zdał wobec mnie egzaminu... no a przecież nie mogę ja się narzucać. Trochę mi smutno, ale honor nie daje.

Kochany i tak moje serce zostaje z Wami. Już były interwały w naszej pracy i nie przerywały tego ciągu przyjaźni. (...)”

Trudno dzisiaj wnioskować, czy Zamkow została w Katowicach, gdyby jej to zaproponowano i dlaczego Józef Para nie przedłużył z nią umowy, mimo tak spektakularnych sukcesów jej inscenizacji. Być może zaważyła tu opinia o Zamkow, mówiąca, że rozbija zespół, że tyraniuje dyrektorów. „Ona musiała mieć dyrektora postusznego. Dyrektor miał brać wszystkie kłopoty na siebie, a ona zgarniała śmietankę. Oczywiście, każdy kto ją angażował mówił sobie, że ją osadzi, a potem okazywało się to niemożliwe”.

Wszyscy jednak musieli docenić jej wkład w sukces Teatru Śląskiego, który w drugiej połowie lat sześćdziesiątych odzyskał utraconą pozycję teatru liczącego się i zaliczanego do grona ciekawych zespołów.

W Warszawie spotkała się z obojętnością. Mówi Bogdan Paprocki — wieloletni współpracownik i przyjaciel Zamkow: „Jak odchodziła z teatru katowickiego to była załamana wszystkim. Coś jej się w życiu rozszło. I nagle zobaczyłem kobietę biedną, smutną, wymagającą opieki. Pierwszy raz widziałem ją taką. Zawsze Lidka to był ogień. Przyjechała potem jeszcze raz zobaczyć „Annę Kareninę”.

Potem już było tylko zło. W 1979 roku umiera Leszek Herdegen, potem jej ciężka choroba i już tylko ten ostatni list ze szpitala do Stanisława Brudnego — wiernego, może najwierniejszego, bo do końca — przyjaciela: „Nie chcę tu żyć na kolanach. Postanowiłam wrócić do swojej formy istnienia. Że może być krótka? A daj to Boże. Chcę do niego, do Leszka, jestem jego kobietą, nikt nie może o tym zapomnieć. (...) To jest moje prawo do wyboru. Nieprawdą jest, że nie mam wyboru. (...) Może nie umrę na drugi dzień po przybyciu do domu, może np. za tydzień, dwa — a to pozwoli mi umrzeć z godnością a nie jak wrak ludzki.”