

665

LIDII ZAMKOW

„teatr życia”

LIDIA ZAMKOW
(fot. Czesława Kłoc)

Hasła „Lidia Zamkow” próżno by szukać w *Słowniku współczesnego teatru* opracowanym przez Małgorzatę Semil i Elżbietę Wysińską. Sylwetki reżyserskiej Lidii Zamkow nie znajdziemy też w *Augusta Grodzickiego książce pt. Reżyserzy polskiego teatru*. Nie chcąc czynić autorem obydwu wymienionych tu pozycji zarzutu dość oczywistego niedopatrzenia, warto jednak podjąć próbę dotarcia do owych obiektów i ogólniejszych — niż tylko dane każdemu autorowi prawo wyboru — przyczyn, dla których nie omówili oni lub omówić nie mogli w swych książkach (niezbyt zresztą rzetelnych, ale pierwszych tego typu na naszym rynku, co ich niepełny merytorycznie kształt nieco usprawiedliwia) twórczości reżyserskiej zmarłej niedawno artystki. Być może przyczyny te, potraktowane à rebours, nie tylko ułożą obraz jej sylwetki twórczej, ale pozwolą bodaj w przybliżeniu zdefiniować zakres znaczeniowy pojęcia „teatru Lidii Zamkow”.

Lidia Zamkow nie dawała się zaszablunkować, przypisać jakiegś mniej lub bardziej określonej szkole czy konkretnemu kierunkowi poszukiwań i to nie tylko dlatego, by zaszablunkować było ją trudno, bo opór temu stawały pojedyncze, a następnie układające się w całość dokonane przez nią fakty artystyczne, lecz przede wszystkim dlatego, że świadomie tak właśnie fakty te w ową trudną do uchwycenia całość komponowała. Ta jej obrona przeciwko zaklasyfikowaniu gdziekolwiek była czymś więcej niż samym tylko świadomym stawianym oporem; była instrumentem gry ze wszystkimi o wszyst-

ko, pokerowo ostrej gry o intelekt widza, o jego umiejętność logicznego myślenia, o zdolność właściwej interpretacji faktów i zjawisk, o dar pojmowania świata i życia jawiącego się w zdarzeniach, ludziach, w ich wzajemnych między sobą związkach. Tę intelektualną grę z widzem Lidia Zamkow zdawała się prowadzić głównie po to, by wyostriżyć jego spojrzenie, i w tym właśnie celu daną jej przez naturę siłą sugestii zmuszała go do akceptacji nie rezultatu, ale kierunku swoich rozważań na najważniejsze odwieczne tematy. W zainicjowanej wiele lat temu przez redakcję *Dialogu* dyskusji o reżyserskich poszukiwaniach repertuarowych powiedziała: „Szukam nie problematyki, która mnie zajmuje, tylko problematyki, która jest dzisiaj ważna. Nawet nie dla mnie — dla widza”.

Lidia Zamkow bynajmniej nie „kochała” teatru, nie marzyła o nim „od dziecka” i — jak mówiła — nie ona teatrowi była potrzebna, to teatr potrzebny był jej. Poznawszy najpierw wszystkie jego mechanizmy, traktowała go instrumentalnie. Teatr był jej potrzebny do mówienia ludziom o życiu tego wszystkiego, co myślała o nim sama, a na co potwierdzenie znajdowała w literaturze i dramacie. Bo życie interesowało ją najbardziej. „Jestem pochłonięta życiem — powiedzia-

ła w tej samej dyskusji. — 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. (...) Teatr służy nie tylko Szekspirowi, bo Szekspir służy jeszcze większej sprawie. 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.”

Tak rozumiejąc funkcje teatru Zamkow nie preferowała żadnego gatunku dramatu ani nie wyróżniała w jakiś szczególnie sposób żadnego autora. Reżyserowała wszystko — Szekspira i Brechta, Sofoklesa i Camusa, Dostojewskiego i Gorkiego, Wyspiańskiego i Mrożka, Szolochowa i Hemingwaya, Dürrenmatta i Tolstoja. Ten oczywisty eklektyzm, po wnikliwszej analizie zarówno motywów dokonywanego przez nią każdorazowo wyboru, jak i całości kształtu jej dorobku reżyserskiego, okazuje się dziś jedynie pozorny wobec łatwego do stwierdzenia faktu, że nie teksty dramatyczne stanowiły przedmiot jej zainteresowania, ale zawarte w nich problemy.

Interesowała ją problematyka wolności człowieka wobec determinującej go konieczności histo-



„Tragedia optymistyczna” Wiszniewskiego w T. Wybrzeże w Gdansk (r. 1954). Reż. Lidia Zamkow. Jerzy Goliński (I Prowadzący), Zygmunt Hobot (Mieszkaniec Odessy), Jerzy Zbiróg (II Prowadzący), Anna Gołębiewska (Kobieta-Komisarz), Jerzy Przybylski (Bosman), Leszek Herdegen (Aleksy). Fot. Edmund Zdanowski



„Zmartwychwstanie” Tolstoja w T. Śląskim im. Wyspiańskiego (r. 1969). Insc. i reż. Lidia Zamkow, scen. Jerzy Moskal. Emir Buczański (Niechludow), Ewa Decówna (Masłowa)



„Makbet” Szekspira w T. im. Słowackiego (r. 1966). Reż. Lidia Zamkow, scen. Urszula Gogulska. Lidia Zamkow (Lady Makbet) i Leszek Herdegen (Makbet). Fot. Wojciech Plewiński

rycznej, kwestia jednostki w społeczeństwie, zagadnienie odpowiedzialności moralnej i politycznej, sprawa wyboru moralnego jako źródła konfliktów i konfrontacji tego wyboru z historią. Dla egzemplifikacji tych problemów wybierała sytuacje ekstremalne, a wyboru dokonywała kierując się jedynie własną intuicją. Dramatyczne sprzeczności, konflikty i spięcia były w jej spektaklach szkieletem, na którym budowała, czy też raczej opierała ich przesłania filozoficzne i moralne.

Ufająca jedynie sobie, aż do całkowitego nieprzejednania

włącznie, była równie nieprzejednana, czasem — zawsze nawet — bezwzględna aż do okrucieństwa w odsłanianiu najbardziej tajemnych warstw psychiki ludzkiej. Niczym mroczne lekcje anatomii były wszystkie jej spektakle. Tym jednak od źle prowadzonych lekcji różniły się one na pewno, że w żadnym z nich nie było natrętnej dydaktyki i widz próżno szukałby w nich odpowiedzi, bo one stawiały „jedynie” problem.

Od widza wymagała Lidia Zamkow rzeczy, przed którą on — jak teatr teatrem — broni się

najbardziej. Lidia Zamkow wręcz żądała wyzbycia się emocji. Mówiła: „Robię wszystko, żeby zwalczać taki moment, jakim jest wzruszenie. Nie chcę wrażeń natury wyłącznie emocjonalnej, bo uważam, że ły wzruszenia przesłaniają widzowi właściwe widzenie, a ja chcę, żeby widz ostro widział, żeby nie miał mgły na oczach”.

Jeśli sama opierała się przed czymś — to jedynie przed tak zwanym małym realizmem. Jej zdaniem teatr winien powodować wstrząs, a jak mówiła ze znaną i charakterystyczną dla niej cel-

nością sformułowań: „widz nie dozna tego wstrząsu od pluszowej kanapy”.

Tak znamienna dla artystów jej pokolenia ewolucja kierunku poszukiwań tematycznych i formalnych znajduje odbicie także w jej twórczości. Ta ewolucja nie była powodowana chęcią „bycia na bieżąco”. Lidii Zamkow dyktowała ją świadomość takiej właśnie konieczności, konieczności wynikającej z życia, z biegu historii. Świadomość tę miała ona już bardzo wcześnie. Ta do niedawna jeszcze zawodowo czynna artystka powiedziała

ćwierć wieku temu: „Uczyłam się teatru na widowni, a nie na scenie, i bankructwo różnych rzeczy zobaczyłam raczej od strony widzów, siedząc wśród publiczności na wielu sztukach w teatrze”.

W poszukiwaniu najwłaściwszego kształtu scenicznego dla podejmowanych przez siebie tematów Zamkow wykorzystywała wszystkie elementy inscenizacyjne, jakimi dysponuje współczesny teatr. Nie preferując żadnego stylu, operowała wszystkimi. Konwencje jej przedstawień wynikały z podejmowanych problemów. Stylem ani estetyką utworu, a już tym bardziej jego tradycją inscenizacyjną nie czuła się zobowiązana nigdy. Zawarta w każdym jej przedstawieniu mnogość elementów inscenizacyjnych i reżyserskich środków warsztatowych nie sprawiała jednak wrażenia bezładu ani chaosu. Wszystko w tych spektaklach było przemyślnie zakomponowane i podporządkowane nadrzędemu przesłaniu. Ze zaś interpretacje instrumentalnie traktowanych przez nią tekstów były bądź to odmienne od obowiązującego kanonu stylistycznego, bądź też zgola zaprzeczające, wręcz rzucające wyzwanie dotychczasowym sposobom ich prezentacji, przeto częstokroć spono- by te przekreślała i odrzucała z właściwym sobie dynamizmem i bezwzględnością.

Mylnie jednak, jak się wydaje, oceniano sens i rodzaj tych właśnie i innych — podobnych jej działań jako skutek kompleksu Herostratesa. Lidia Zamkow nie burzyła, by burzyć, czy zdobywać sławę. Burzyła, by budować, i to nie „nowe”, a „bliskie”, „współczesne” i „dzisiaj rozumiane”, burzyła niesłychanie ekspresyjnie, wręcz agresywnie, szukając problematyki interesującej

dzisiejszego odbiorcę. Jej „teatr życia” był tak żywy i kontrowersyjny jak życie i nieustanne kłębowało myślą współczesnego człowieka. Nie dbała o tradycję. Troszczyła się jedynie o pełną funkcjonalność środków artystycznego wyrazu, wybierała te, które działały najcelniej, które najpełniej przekazywały ważne dla odbiorcy treści. Podział na formę i treść był dla niej czymś zgola niepojętym. Forma była w jej spektaklach jedynie sposobem przekazania treści i mając tę tylko funkcję była treści podporządkowana. Że nie zawsze dała się podporządkować tak bezwzględnie — to prawda, ale prawdą jest i to, że nigdy nie „wyrastała ponad”.

„Jeśli idzie o środki wyrazu, to jest sprawa osobista — mówiła Lidia Zamkow we wspomnianej już tu dyskusji. — Zresztą mam dość heretyckie poglądy. Zupełnie nie uważam teatru za osobną sztukę, nie robię z teatru kapliczki. Dla mnie teatr jest sztuką nie koncepcji, nie wizji, ale interpretacji. Interpretacji nie utworu dramatycznego, ale życia.”

Czy „teatr Lidii Zamkow” można określić mianem „teatru życia”? Myślę, że tak. Czy „teatr życia” może być modelem teatru, czy może być uznany za stylistykę na tyle indywidualną, by zapewnić Lidii Zamkow miejsce w przyszłych leksykonach i słownikach? O tym zadecydują ich autorzy. Bardziej precyzyjnych opracowań, a może nawet teoretycznych rekonstrukcji i analiz stworzonych przez nią spektakli dokonają, być może, nasi teatrologi.

Na Lidii Zamkow „teatr życia” spadła kurtyna śmierci. Nieoczekiwanie i boleśnie.

„Matka Courage i jej dzieci” Brechta w Starym T. im. Modrzejewskiej (r. 1962). Reż. Lidia Zamkow, dekor. Urszula Gogulska. Leszek Herdegen (Kucharz) i Lidia Zamkow (Matka Courage). Fot. Wojciech Plewiński



„Cichy Don” Szolochowa w Starym T. im. Modrzejewskiej (r. 1964). Reż. Lidia Zamkow, scen. Lidia Mintcz i Jerzy Skarżyński. Izabela Olszewska (Aksinia) i Ryszard Filipski (Grigori). Fot. Wojciech Plewiński

