

Lidia Zamkow nie należy do zędu tych inscenizatorów i reżyserów w teatrze, którzy lubią celebrować niemal każde słowo z tekstu, napisanego przez dramaturga. Nie dlatego, żeby gardziła wszelką dosłownością i nie szanowała praw autorskich. Trudno też byłoby ją pomyśleć o programową przekorę dziwaczności na tle materiału literackiego, przetwarzanego w sceniczne obrazy.

Z każdej kolejno analizowanej premiery — z każdej realizacji scenicznej w różnych teatrach krakowskich — można wyczytać własny, bardzo współczesny stosunek twórcy spektaklu do opracowywanego dzieła dramatycznego. Zarówno wobec pozycji literackich naszej doby, jak np. „Wizyta starszej pani” Dürrenmatta, czy „Indyk” Mrożka — lub w odniesieniu do tekstów z zakresu klasyki: tej świeższej, czyli Brechta „Matki Courage”, „Opery za 3 grosze” i „Tragedii optymistycznej” Wiszniewskiego — oraz tej już spatinowanej w wydaniu „Snu” Dostojewskiego i Słowackiego „Balladyny”, a także Ibsenowskiego „Peer Gynta” i naturalnie, Szekspira „Snu nocy letniej”.

Są to oczywiście dość dowolne i wrywkowe przykłady. Tym niemniej, w moim przekonaniu, przykłady typowe dla reżyserskiego warsztatu Zamkow. Z nich oraz z wielu innych wynika niewątpliwy pewnik: zawsze nosiły znamiona twórczych poszukiwań w spleciach pomiędzy jednostką a społeczeństwem; zawsze u podłoża realizacji scenicznej tkwił zamysł skonfrontowania autorskiej wizji konkretnego dramatu z aktualnymi prawami życia, którym podlega współczesny człowiek.

Nie oznacza to wprawdzie, że zawsze i w całości udawano się Zamkow przekonane odbiorcę do proponowanych uogólnień poprzez jej teatralne, artystyczno-ideowe argumenty. Bywały bowiem i kontrowersyjne rozwiązania scenicznych zadań, choćby w przypadku „Na dnie” Gorkiego, „Kalligull” Camusa, „Cichego Donu” Szolochowa, czy „Na pełnym morzu” Mrożka. Co byśmy jednak o nich nie mówili (a mówić trzeba było niekiedy polemicznie!) — nikt przecież z ludzi zafascynowanych teatrem, nie mógłby zarzucić inscenizacjom Zamkow: schematyczności, zbanalizowania ujęć i ugrzeźnionego tonu. Nikt nie określiłby ich mianem nieciekawych i ślizgających się po łatwiznach myślenia, po takim psychologizmie czy wręcz uproszczonej metaforyce, lub tuzinkowych aluzjach.

Wydaje się, że warto o tym przypomnieć w obliczu najnowszej premiery, szekspirowskiego *Makbeta* — na scenie Teatru im. J. Słowackiego. Od *Snu nocy letniej* zrealizowanego przez Zamkow w Teatrze Ludowym, dzieli nas 3-letni odcinek czasu. Ale nie tylko czas przegradza te inscenizacje. Również i ga-

Jerzy Bober

TEATR

NOC WŁADZY i namiętności

tunek tworzywa dramatycznego. Niejako dwa bieguny pisarskiego kunsztu Szekspira: komedia i tragedia. Komedię rozgrywaną w lesie ardeńskim oraz na księżęcym dworze — potraktowała Zamkow, jako bynajmniej nie ucieśną opowieść o nagim biologizmie, czym przeciwstawiła się tradycyjnym i senno-bajkowym ujęciom poprzedników. Zwróciła uwagę na nową interpretację szekspirowskiej nocy komediowej.

Obecnie zajęła ją noc tragiczna. Krwawa — w śnie i bez snu. Noc polityczna w „Makbecie”. Noc władzy zdobywanej przez mord na dawnym władcy. Noc nie kończąca się również morderstwem nowego tyrana, ale trwająca ciągle w warunkach przyjętego systemu władzy. Nawet buntowniczy las druzgocący Makbeta, dopóki sam (las jako lud) nie przejmie rządów — pozostanie podporządkowany nocnym siłom następców zamordowanego. A jednocześnie ta noc obnaża namiętności poza instytucją władzy, jest przedłużeniem biologizmu ze „Snu nocy letniej” w wymiarze obsesyjno-tragicznym.

Makbeta grywano zazwyczaj na dwóch dominujących nutach: ambicji przejęcia władzy przez zwycięskiego wodza — i demonizacji jego żony, która później wyrzutom sumienia męzowskiego i jego kobiecej tchórzliwości przeciwstawiła męską postawę kobiety, właściwego tyrana w tej pełnej krwi tragedii.

Zamkow spróbowała odczytać owe nurty dramatu inaczej. Poprzez ukazanie możliwości wyboru — w zbrodni i sprawowaniu władzy — zarówno w odniesieniu do Makbeta, jak i Lady Makbet. Te serie wyboru „siebie” odkrywają kolejne rozczarowania wewnętrzne obu postaci scenicznych. Jedne są czystym teatrem — inne odwołują się do fikcji literackiej, którą wyznacza fabuła utworu. Współczesność przenośni została przetrzucona na przygotowaną przez reżysera płaszczyznę umowności teatralnej. Niby ujęcie w nawias, zaznaczone zmianą tonacji głosu w duecie Makbet—Lady Makbet. Zaś teatr polityczny traktujący o stylu władzy jest podsycany atmosferą wojny, na przemian z terrorem — jak błędne, ogromniejące koło nocy bez dna.

I wówczas dopiero słowa Szekspira: „Straszna jest tylko taka noc, po której nie wstanie dzień” oraz „Krwawej nauki gdy raz udzielił mi — ona się zawsze przeciw nam obróci” — nabierają wymowy, podbudowanej obłądnym szaleństwem niedawnej współczesności zakończonej II wojną światową i są przestroga przed pogrobowcami terroru społeczno-politycznego epoki atomowej.

Czy jednak ta koncepcja spektaklu nie doznała pęknięć w toku przedstawienia? Nie ma przecież na scenie podziału: po jednej stronie zamierzenia realizatora, układ tekstu oraz oderwane od wykonawstwa — idee, zaś po drugiej stronie — postaci sceniczne. Więc chociaż większość wypunktowanych sytuacji jednocyfrowo konstrukcję logiczną widowiska z zadaniami aktorskimi — to zdarzały się i takie miejsca w sztuce, gdzie artystom jakby zabrakło oddechu, by przebiec wyznaczoną przez reżysera drogą ku nadrzędnemu celowi.

Miała te wahania sama Zamkow — aktorka, jako Lady Makbet — gdy przestawało się sprawdzać jej oddemonizowane wcielenie sceniczne, pomimo zewnętrznych pozorów (maska twarzy — głos, scena nad kolyską, noc w sypialni, tklivość — bezpłodność); nie uniknął także Leszek Herdegen pewnych niekonsekwencji w dwójnym nurcie swojej roli Makbeta, kiedy chciał komentować „do widowni” działania bohatera tragedii, uzasadniającego szaleństwo metody i metody w szaleństwie władzy. Ale też trzeba przyznać, że diablo te aktorskie zadania zostały skomplikowane w ambicjach inscenizacji. Tu wypada wymienić bodaj kilka osiągnięć aktorskich tzw. drugiego planu — jak Makduf Jerzego Kamasa, Banko Jerzego Sagana, Malkolm Wojciecha Ziemiańskiego i Odźwierny Ambrożego Klimeczaka.

Nie zawsze ów współczesny dramat Makbeta mógł porwać widownię. Nawet w swoim odstręcającym wyrazie. Miał momenty zimne i wyrachowane. Oschłość i skrótowy błysk sztyletów ograniczających pole działania zbrodni; nic z operowej wizji krwawych wojen i mordów — natomiast współczesną szybkość *blitzkriegu* oraz ponurą sprawność aparatu terroru. Wiedźmy nie były zjawami z innego świata. Tworzyły związek z duszną przestrzenią wokół postaci sztuki. Były zamaskowane — doalownie i w przenośni. Kapitalnie zagrały — dekoracje Urszuli Gogulskiej: surowe, mroczne, wtopione w noc władzy i skupiające w swym obrębie odwieczne namiętności człowieka.

Wydaje mi się, że Makbet Lidii Zamkow prowokuje dyskusję na temat stosunku klasyki do współczesności. Nie da się przejść obok tego przedstawienia obojętnie. To na pewno interesujący, żywy teatr. Sporny, zaskakujący zmiennością nastrojów — może trochę improwizowany, jakby przekorny wobec współczesnych prób pisarskich: teatru okrucieństwa. Jeszcze nie wyklarowany całkowicie w swoim kształcie, ale już stanowiący odskocznik do niewątpliwie ciekawych rozwiązań artystycznych na gruncie dramatów władzy.