LIDIA ZAMKOW. FRAGMENTY WYWIADÓW

Rozmowy o dramacie. Pretensje i propozycje

Kol. [Krystyna – przyp. red.] Skuszanka jest w tej szczęśliwej sytuacji, że – jak mówiła – ma w swoim dorobku reżyserskim sztuki, które stanowiły jej osobisty wybór. Ja zaś z wyboru robię drugą sztukę w życiu, a z kolei – dwudziestą. W sumie więc mam za sobą dużo więcej pracy reżyserskiej, ale poza *Optymistyczną tragedią* i *Romeo i Julią* – sztukami, które chciałam robić – byłam zależna od polityki dyrekcji, niezbyt krytycznej i odważnej, i wobec tego moje doświadczenie leży gdzie indziej.

Uczyłam się rzemiosła, którym nie pogardzam, lecz stawiam na pierwszym planie, uczyłam się rzemiosła na widowni, a nie na scenie i bankructwo różnych rzeczy zobaczyłam raczej od strony widzów, siedząc wśród publiczności na wielu sztukach w teatrze.

Tu zobaczyłam, że to, co nawet ja robiłam z pewnym wzruszeniem jako członek partii i to dość gorący, nie znajdowało żadnego rezonansu – że to jest puste, że tylko ja sobie wmawiałam: to ma swój cel.

Oczywiście spostrzeżenie to zaczęło mnie odsuwać od pracy reżyserskiej w ogóle. Zajęłam się bardziej pracą organizacyjną, potem objęłam dyrekcję teatru. Z wypowiedzi Skuszanki odniosłam wrażenie, że ma swoją problematykę, szuka sztuk sobie bliskich i realizuje je.

Moja droga jest trochę inna. Jestem pochłonięta życiem, to znaczy jestem bardzo czynna, chodzę na masę zebrań, chodzę tam nawet, gdzie porusza się sprawy teatru niefachowo. I szukam nie problematyki, która mnie zajmuje tylko problematyki, która jest dzisiaj ważna. Nawet nie dla mnie – dla odbiorców. Dlatego właśnie realizowałam te dwie sztuki, które wystawiłam ostatnio.

Sprawa „biało-czerwona" w Polsce, to znaczy przekreślenie ludzi tzw. klasowo obcych, tworzenie obywateli drugiej kategorii, obchodziła mnie bardzo przy pracy nad *Optymistyczną tragedią*, która ukazuje, że wrogowie są nie w obozie białych... [...] ... ale i w naszym obozie. W każdym razie, jak wykazała historia, sztuka była bardzo bliska prawdy. Piętnowała beriowszczyznę, zanim nazwaliśmy to beriowszczyzną.

Dalej. Wiadomo, że najważniejszym problemem w naszym kraju jest problem młodzieży. To jest ważne, co młodzi myślą, jedno pokolenie odchodzi, drugie wkracza w życie. Proces ten przebiega dość płynnie, ale zaczynamy ostatnio bić na alarm, że rezultatem naszych błędów może być bardzo zła droga idącego pokolenia. Chuligaństwo i cynizm młodzieży przybrały formy zastraszające. Zaczęto je potępiać, nie rozszyfrowując źródeł, co jest jeszcze gorsze.

Dlatego *Romeo i Julia* dla mnie jest podjęciem sprawy młodzieży [...].

Jeżeli idzie o środki wyrazu, to jest sprawa osobista. Zresztą mam dość heretyckie poglądy. Zupełnie nie uważam teatru za osobną sztukę, nie robię kapliczki z teatru. Dla mnie teatr jest sztuką nie koncepcji, nie wizji, ale interpretacji. 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 [...]. Reżyser i autor służą jeszcze czemuś ważniejszemu.

Myśmy w teatrze rozmawiając z członkami orkiestry i kompozytorem [Tadeuszem – przyp. red.] Bairdem mówili, że 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, by ludzie przez teatr poznawali literaturę, a nie życie. Szekspir służy tej wielkiej sprawie i my wszyscy jesteśmy jej podporządkowani.

[...]

Robię wszystko, żeby zwalczyć taki moment, jakim jest wzruszenie. Nie chcę wrażeń natury wyłącznie emocjonalnej. Nie chcę, by widzowie wzruszali się losem Romea i Julii, by współczuli ich śmierci, by się nad nimi litowali. [...] Protestuję przeciwko wzruszeniu widza [...] – bo uważam, że łzy wzruszenia przesłaniają widzowi właściwe widzenie, a ja chcę, żeby widz ostro widział, żeby nie miał mgły w oczach.

„Dialog" 1956 nr 2.

Trzy przedstawienia

[...]

Lidia Zamkow o *Optymistycznej tragedii* [Wsiewołoda – przyp. red.] Wiszniewskiego

Jak powstała *Tragedia optymistyczna*? Pytanie, które cieszy i wywołuje równocześnie gorzką refleksję, że trzeba mówić li-tylko w czasie przeszłym o spektaklu, który mógłby być czasem teraźniejszym sceny (a okazja po temu sposobna), o spektaklu, do którego się z całą pasją kilkakrotnie powracało, zawsze znajdując w materiale sztuki coś nowego, krystalizując jego kształt.

Uważam *Optymistyczną* za najlepszy, najbardziej dojrzały radziecki dramat o rewolucji i to jest zarazem moja odpowiedź na pytanie, dlaczego trzykrotnie do niej powracałam, realizując ją kolejno – w teatrze Wybrzeże, w Warszawie i Krakowie. Historia tego spektaklu to zarazem kawał mojego życiorysu i to nie tylko w sensie artystycznym. Skupiają się w niej, jak w soczewce, pewne etapy naszej powojennej historii – przemiany, jakim ulegała moja koncepcja, są wypadkową przeżywania aktualnej w danym momencie sytuacji politycznej i wynikających stąd przemyśleń artystycznych. I tak np. *Optymistyczna* w Gdańsku na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych była żywiołowa, płomienna, miała żarliwość zaangażowania grupy młodych aktorów, którzy ją tworzyli (m.in. Z[bigniew] Cybulski, [Jerzy] Goliński, [Leszek] Herdegen). Dominował w niej epicki rozmach, określało ją hasło głoszone przez Kobietę-Komisarza: „To jest dobre, co słuszne". Hasło, które w żadnej z następnych inscenizacji dramatu nie miało się więcej pojawić – ani jako kwestia dialogu, ani tym bardziej jako teza, którą narzucałoby przedstawienie. Taki był rezultat przemyśleń sytuacji politycznej i moralnej jednostki w czasach po rewolucji. Już nie nakaz płynący z konieczności historycznych, ale indywidualny wybór stał się motorem postępowania moich bohaterów. Porzuciłam złudną przecież, jak tego dowiodły nasze doświadczenia, etykę podporządkowania się Słusznym Nakazom – na rzecz etyki indywidualnej.

Odpowiednią przemianę przeszło także moje spojrzenie na rewolucję. Przestał mnie pociągać, jak to jeszcze w pewnym stopniu widoczne było w Gdańsku, jej odlany w brązie, pomnikowy kształt, jej – najszczerzej mówiąc – epickość. Zaczęłam szukać w rewolucji kształtu poetyckiego. Na pewno szło to w parze z przekonaniem, że rewolucja jest piękną sprawą – nie jak to dotychczas ujmowano – anonimowej zbiorowości ludzkiej, lecz piękną, poetycką sprawą jednostek. Że – choć może zabrzmi to paradoksalnie – jej poezję tworzą, może w większym stopniu niż ludzie „silni", ludzie słabi, zwyczajni (jak choćby Kobieta-Komisarz w krakowskim spektaklu), że tworzą ją anarchiści, ludzie ze społecznego „dna", z których każdy musi dokonać wyboru. I co najważniejsze – że wybór każdego z nich jest równowartościowy.

Jak uchwyciłam ten poetycki kształt rewolucji? Może wyjaśni to przemiana jednej ze scen spektaklu – pożegnalnego balu u marynarzy. W pierwszej, gdańskiej wersji – był to szeroko rozbudowany, epicki obraz – w tłumie widziało się postacie z różnych środowisk – chłopców, kobiety, dziewczęta – akcent padał na zbiorowość i rodzajowość. W przedstawieniu warszawskim pozostały już tylko kobiety; i wreszcie w Krakowie idea poetyckości znalazła swój pełny wyraz – były w tej scenie już tylko młodziutkie, przybrane niby w ślubną biel dziewczęta-narzeczone. Co więcej można dodać? Gdybym miała możliwość wznowienia *Optymistycznej* na scenie krakowskiej – na pewno odczytałabym ją jeszcze inaczej – na nowo.

Tego wznowienia gorąco Pani i sobie życzymy.

Notowała Elżbieta Morawiec
„Kultura" 1967 nr 45.

Nie uznaję teatru bez tekstu
z Lidią Zamkow rozmawia Krzysztof Miklaszewski

Dlaczego to właśnie materiał epicki staje się dla Pani ulubionym tworzywem, punktem wyjścia niejako dla spektaklu?

Nie uznaję teatru bez tekstu. Poszukuję sztuki współczesnej. Gdzie mam ją znaleźć? Różewicz pisze sztukę raz na dwa lata, Grochowiak – raz na trzy. Zresztą regres literatury dramatycznej to problem nie tylko polski. Teatr zaś poszukuje zawsze i poszukiwać będzie współcześnie ważkich treści, problemów, które powodują spięcia, kontrowersje, dyskusje. Przykład wspomnianego *Zmartwychwstania*. Jednym z problemów tej powieści okazuje się być nasz współczesny dylemat polski. Dylemat bardzo ciekawy, zbyt często bojaźliwie przemilczany. Dzieci nasze znajdują się w kręgu wychowawczym dwóch ideologii: Partii i Kościoła. I te dwie wychowawcze instytucje okazują się w praktyce życiowej pełnoprawnymi. I oto temat dnia znalazłam u Lwa Tołstoja. Pierwsze dokonuje się poprzez przyjęcie ideologii socjalistyczno-rewolucyjnej, drugie czerpie żywotne soki z Ewangelii. Decyduje więc temat, treść, idea, a nie data urodzenia autora. Dlaczego przygotowuję dla TV *Ludzi bezdomnych* Żeromskiego? Problem zanikającej etyki zawodu lekarskiego nie schodzi ze szpalt naszych gazet. A ja znajduję dzieło, które celnie strzela w atrofię uczuć społecznych i zanik postaw społecznikowskich.

[...]

Krytyka zaszufladkowała Panią jako specjalistkę od Brechta i inscenizacji autorów rosyjskich i radzieckich...

Z Brechtem na jakiś czas wzięłam rozbrat po sześciu inscenizacjach. Robię i odczytuję Brechta jako Polka; trudno nam, Polakom, czuć i mówić z perspektywy historycznej narodu niemieckiego... Krytycy niemieccy, dość n i e t o l e r a n c y j n i w s w e j s k r u p u l a t n o ś c i interpretatorzy autora *Opery za trzy grosze*, niełatwo mi to wybaczają. Także i moje „rosyjskie"

przedstawienia są zawsze zaprzeczaniem „rosyjskości". Mimo to właśnie w Związku Radzieckim mam z nich najlepszą prasę. Patrzą, widać, tam zupełnie spokojnym okiem na inne sposoby czytania „narodowych świętości".

Zupełnie inaczej patrzą w Polsce. Pani koncepcja *Wesela*, zrealizowana w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, ujawniła przy okazji dużą nietolerancyjność, protesty w obronie tradycji.

Nowoczesność zarówno w teatrze, jak i w życiu – to jest postawa. Tolerancja jest dziś chyba cechą najbardziej poszukiwaną. Mogę np. osobiście nie uznawać teatru Grotowskiego, ale cenię go i szanuję, a co więcej, rozumiem, że jest niezbędny i potrzebny na mapie teatru polskiego. Uprawiamy dwa przeciwstawne typy teatru: on – laboratorium, gdzie odbywa się praca naukowa, ja – praktykuję w teatrze ambulatorium, do którego codziennie przychodzi około tysiąca potencjalnych pacjentów. Bardzo cenię teatr Szajny, niesłychanie wzbogaca on obraz naszych teatralnych poszukiwań. Deklaruję uznanie zarówno dla modelu Hanuszkiewicza, jak i Swinarskiego. Nie powinny egzystować natomiast złe, bardzo niedobre teatry, które przekreślają cały nasz wysiłek.

Obserwując Pani przedstawienia, nietrudno zauważyć, iż przywiązuje Pani dużą rolę do pracy z aktorami.

Na początku pracy każdy reżyser wierzy w siłę inscenizacji. Późniejsze doświadczenia uczą, że przekazanie treści spektaklu zależy przede wszystkim od aktora. Jeśli on, aktor, nie przyjmuje tych treści za swoje, jeśli nie zacznie ich jako swoje głosić ze sceny – to zostanie tylko barokowe, formalne, głuche przedstawienie. Partnerem współczesnego reżysera jest aktor myślący. Dlatego przedkładam młode, inteligentne zespoły nad naszpikowane „spontanicznymi" gwiazdami ansamble. [...]

„Scena" 1971 nr 1

Cel sztuki: prowokować

z Lidią Zamkow rozmawia Krystyna Starczak

Najpierw naprzeciw mnie wybiega ogromne psisko – bernardyn Raul, a za nim kobieta niewielkiego wzrostu, drobna, uśmiechnięta – Lidia Zamkow. Prowadzi mnie do pokoju, którego jedną ścianę wypełniają najróżniejszego kształtu i charakteru dzbanuszki z różnych stron świata – widać hobby właścicielki. Zaczynamy rozmowę oczywiście od tego, o czym dziś mówi cała Polska – o telewizyjnym spektaklu *Wesela*.

Należy Pani do tych reżyserów, których dzieła nigdy nie pozostawiają widza obojętnym, bo są kontrowersyjne, mocne, drapieżne. Ale o *Wesele* chciałabym się z Panią trochę pokłócić.

To dobrze. Przecież cel sztuki – to prowokować, wywoływać sporne sądy, pobudzać do dyskusji. Otrzymałam po tym spektaklu masę listów. Jedni wynoszą mnie pod niebiosa, inni zrównują z ziemią. To nie zależy od wieku, lecz, powiedziałabym, od nowoczesności w człowieku, możliwości oderwania się od tradycji.

A jednak, wydaje mi się, nie wyszło temu spektaklowi na dobre oderwanie się od wizji Wyspiańskiego: osłabiło dramatyzm, a zakończenie wręcz wypaczyło myśl Wyspiańskiego, obracając wielką narodową sprawę – w zabawę reżyserowaną przez dziecko.

Trudno, król jest nagi – to stwierdził sam Wyspiański, i tylko dziecko ma prawo do mówienia takich prawd. *Wesele* – to pamflet na nas, ciągle żywy i celny, o czym świadczy chociażby podjęta na łamach prasy wielka dyskusja pod kryptonimem „chochoły". Trzeba pamflet odróżnić od paszkwilu, który rozkłada, demobilizuje. W sztuce nie ma przesady. Sztuka zawsze jest deformacją. W zakończeniu, podmieniając chochoła na Isię, nawiązałam do Andersena, tego autora baśni dla dorosłych, filozofa i moralisty. U niego dziecko demaskuje dorosłych mówiąc głośno, że król jest nagi. Proszę pamiętać, że Andersen żyje jednocześnie z Wyspiańskim, że był w kręgu artystów młodopolskich postacią bardzo ważną. Isia w *Weselu* rozwija groźną bajkę już na początku, kiedy zwraca się do chochoła. A bajkę prowadzić może tylko dziecko.

W Pani spektaklu nie tylko – sprowadzając fantastykę Wyspiańskiego do wymiarów życiowego realizmu pozostawia Pani także jej elementy jako zaczarowany krąg, złoty róg. Ten ostatni jest nie tylko zwidem Gospodarza, lecz również Gospodyni, parobków.

Gospodarz jest pijany, stąd całe jego zachowanie, rodzaj euforii, jaką przeżywa. A reszta widzi jego zwidy na zasadzie naiwnej wiary, zafascynowania. Zresztą wie Pani – o *Weselu* można w nieskończoność – to rozmowa na dwa lata.

Może więc pytanie, które z Pani interpretacją *Wesela* wiąże się bezpośrednio: o granice wolności w teatrze.

Nie ma żadnych granic. Żadne prawo jurystyczne ich nie ustanowiło. Pozostaje prawo moralne. Uważam, że wolno i należy czynić klasyków żywymi. Wyspiański jest poetą anno domini 1972 – *Wesele* „idzie" w radiu, w TV, Wajda robi film – to jest prawdziwy triumf artysty. Myślę, że jeśli człowiek pozostaje pod całym urokiem dzieła, chce je przekazać jako rzecz żywą, a nie jako rozprawę z Młodą Polską czy „legendę o Wawelu" – ma prawo do wszystkich posunięć. Natomiast obrzydliwe jest eksponowanie poprzez dzieło sztuki siebie, cele megalomańskie. Jak to odróżnić? To sprawa sumienia artystycznego. Ludzie zawsze odróżnią, kiedy czyni się coś z umiłowania pisarza, a kiedy z miłości własnej. Dla mnie to również sprawa odpowiedzialności – a jest to problem, który mnie jako reżysera pasjonuje. Robię teraz dla TV *Lorda Jima*, rzecz o odpowiedzialności.

A w czym, Pani zdaniem, leży istota pracy reżysera?

Przede wszystkim – odczytać tekst tak, aby uczynić klasyka żywym, a po wtóre wprowadzić własne środki wyrazu. Moją zasadą jest niepowielanie innych, wierność sobie i swej estetyce.

Jak sformułowałaby Pani w skrócie swoją estetykę?

To trudno zdefiniować. Jestem urodzoną racjonalistką, padam na kolana przed rozumem, logiką, matematycznością wywodu, klarownością. To nieodzowny wynik najbardziej rozbudowanego obrazu. Lubię drapieżność, drastyczność. Nie lubię spektakli grzecznych i kulturalnych. Mądrzy są Rosjanie, kiedy mówią: „Nie da się cnoty zachować i kapitał uskładać". Ja chcę zachować swoje cnoty, macham ręką na kapitał.

Gdy patrzę na Panią, dziwię się, skąd bierze się ta silna, zdecydowana, „reżyserska ręka". W ogóle kobieta-reżyser to zjawisko nieczęste.

Bo nie jest to kobiecy zawód i emancypacja niewiele ma tu do powiedzenia. Reżyseria wymaga bezwzględnego narzucania swojej woli ogromnemu zespołowi ludzi. Trzeba umieć przekonać i zamysł przeprowadzić. Nie jest to praca dla kobieciątka. Jak mi się to udaje? Ja proszę Pani bardzo kocham dom, życie rodzinne. Tu spełnia się mój los kobiecy. W obcowaniu z mężem, synem wystarczająco eksponuję swoją płeć. Do pracy idę jak gdyby z niej wyzwolona. Syn właśnie przechodzi do liceum, co jest dla mnie źródłem wielu emocji.

Jednym słowem, jako kobieta jest Pani szczęśliwa?

Tak, bardzo, doprawdy nic mi nie brakuje w mym losie kobiecym. Zdaję sobie sprawę z tego, że móc to powiedzieć, zwłaszcza po latach – to znaczy bardzo dużo. Życie zawodowe niesie klęski, niepowodzenia, starcia z ludźmi, dom jest prawdziwym azylem. Tu czerpię siłę do walki.

Pani krąg zainteresowań nazwano obsesją moralistyki.

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie *Wesele*; fot. Wojciech Plewiński
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie *Wesele*; fot. Wojciech Plewiński
Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie *Opera za trzy grosze*; fot. Wojciech Plewiński

Można tak powiedzieć. Interesuje mnie to, co jest dobre czy złe, a nie to, co jest słuszne czy niesłuszne. Nie utarte kanony dobra i zła, lecz nowy, kształtujący się dekalog moralny.

Świadczą o tym Pani inscenizacje, np. *Król Edyp*, *Na dnie*, *Zmartwychwstanie*. Jest też w Pani dorobku cały szereg realizacji poświęconych władzy: *Caligula*, *Makbet*, *Indyk*.

Nigdy nie interesował mnie temat władzy od strony rządzących – lecz rządzonych, bo to jest mój los i pospólnych mi ludzi. A więc w *Makbecie* wątek Makdufa i narastanie protestu, lub ściślej możliwości protestu, w *Caliguli* – senatorowie i Cherea.

[...]

Mówiąc o Pani zainteresowaniach, nie można pominąć poszukiwań w dziedzinie małych form, czy teatru jednego aktora. Jest tu Pani reżyserem i aktorem jednocześnie. Program dantejsko-oświęcimski *Jest w piekle miejsce zwane...*, przygotowany wraz z Herdegenem i Ziętarskim, nagrodzony został na Festiwalu Małych Form w Szczecinie, a monodram o Edith Piaf w Pani wykonaniu uzyskał I miejsce na Festiwalu Teatrów Jednego Aktora we Wrocławiu.

Rzecz w rodzaju monodramu o Edith robiłam pierwszy i ostatni raz, trochę dla eksperymentu, a trochę z przekory reżyserskiej. Chciałam udowodnić aktorom, że nie ma rzeczy niemożliwych. Bo tak w ogóle, to teatr jednego aktora mnie nie zajmuje – to samotność długodystansowca. Natomiast teatr małych form pociąga mnie bardzo. Ma on ogromny sens społeczny. Pasjonuje mnie docieranie do najmniejszych osad, gdzie nie ma teatru. Z programem dantejsko-oświęcimskim objechaliśmy pół Polski i ciągle jest nowe zapotrzebowanie – dzwonią i proszą, żeby przyjechać. [...] Przygotowuję teraz nowy program oparty na *Pamiętniku z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego.

[...]

Trudno jest mi przygotować spektakl kameralny.

Czy to szkoła Schillera, czy własne upodobania?

Schiller to dla mnie miłość, która nigdy nie umiera. Widzi Pani ten portret na ścianie? Odeszliśmy od niego, ale wszystko mu zawdzięczamy. Jemu udało się to, co nikomu – wprowadzić teatr polski na forum europejskie. On nas przygniatał, gromił swą wielkością. Jego niespotykana wiedza, inteligencja... to była prawdziwa wielkość – renesansowa, nie dorównuje mu nikt z żyjących. Ile epok połączył ten człowiek! Zaczął żyć w okresie Młodej Polski, skończył w socjalistycznej Polsce. Mogę Panią zapewnić, że ja jako kobieta nie chciałabym być młoda, bo nie zdążyłabym być jego uczennicą. Czy kobieta może powiedzieć więcej?

Chyba nie...

„Pomorze" 1972 nr 4.

„Dlaczego Pani biegnie naprawdę..."
z Lidią Zamkow rozmawia Barbara Henkel

Swoje początki teatralne Lidia Zamkow wspomina tak:

Występowałam w *Uczniu diabła*, do którego scenografię zaprojektował Władysław Daszewski. Oszalała z samego faktu, że gram, wpadłam z euforią na scenę, uderzyłam się o fragment dekoracji i miałam oczywiście pretensje o to do scenografa. W odpowiedzi Władysław Daszewski zapytał mnie: a dlaczego Pani biegnie naprawdę. Wtedy zrozumiałam co to jest teatr. Od tego zdania, które często sobie później przypominałam, zaczęło się moje prawdziwe życie artystyczne.

Z teatrem wiążą Panią dwojakie więzy – aktorskie i reżyserskie. Które są silniejsze?

Na reżyserię namówił mnie w Łodzi rektor Leon Schiller. Sama bym się na tę decyzję nie zdobyła, nie miałam tyle wiary w siebie. Po pierwszych doświadczeniach reżyseria stała się moim podstawowym zawodem.

[...]

Dawno nie oglądaliśmy na scenie teatralnej żadnej nowej inscenizacji firmowanej przez Lidię Zamkow. Dlaczego?

Na to pytanie mogłaby odpowiedzieć tylko dyrekcja mojego Teatru im. Słowackiego w Krakowie. Fakty przedstawiają się następująco. Premiera ostatniego przedstawienia wyreżyserowanego przeze mnie na tej scenie [...] odbyła się w kwietniu 1970 r.

W sezonie 1970/71 nie reżyserowałam nic, w bieżącym – także nic, z tą różnicą, że zostałam jeszcze przeniesiona z etatu reżyserskiego na aktorski. Roli żadnej także nie otrzymałam. A nie lubię brać pieniędzy za darmo.

Satysfakcję przynoszą mi tylko wykłady o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim – polonistyka ma tu znakomitą obsadę, a któż nie chciałby przebywać i rozmawiać z ciekawymi ludźmi.

Kraków, poza tym jednym wymienionym wyjątkiem, nie zapewnia mi możliwości pracy i będę musiała pożegnać się z tym miastem. Szukam mecenasa chętniejszego dla mej osobowości.

Tymczasem pracuję dla telewizji – nie krakowskiej – lecz warszawskiej, katowickiej, gdańskiej. Jestem w trakcie poznawania możliwości teatralnych małego ekranu, szukania telewizyjnych formuł estetycznych.

Nie mogę sobie jednak pozwolić na stałe wyjazdy, do czego jestem obecnie zmuszona. Muszę mieszkać tam, gdzie pracuję. Mam bowiem także obowiązki rodzinne – wychowywanie syna, które traktuję co najmniej tak samo poważnie, jak reżyserię.

[...]

„Sztandar Młodych" 1972 nr 37.