665

Jan Ciechowicz

t. 144, 145

LIDIA ZAMKOW W GDAŃSKU

Kiedy 15 maja 1953 roku Lidia Zamkow obejmowała kierownictwo artystyczne Teatru „Wybrzeże", miała trzydzieści pięć lat i opinię wybitnej specjalistki od zagadnień rosyjskich, opinię świeżo potwierdzoną nagrodą państwową trzeciego stopnia. Jej dyrektorska próba w Gdańsku trwać miała zaledwie szesnaście miesięcy. Była to pierwsza i ostatnia dyrekcja w karierze artystycznej Zamkow. Choćby z tego powodu warto sezon ten opisać staranniej. Tym bardziej, że w historii Teatru „Wybrzeże" był to sezon ważny; stawiałbym go w jednym szeregu z dyrekcjami Iwo Galla, Zygmunta Hübnera i może jeszcze Jerzego Golińskiego.

Lidia Zamkow nie startowała w Gdańsku z pozycji debiutantki. Twórczość teatralną rozpoczęła w Krakowie jeszcze w okresie okupacji grając wespół z Janem Świderskim i w jego reżyserii we *Freuda teorii snów* Cwojdzińskiego. Po wojnie pracowała krótko w Białymstoku i Lublinie (tutaj zagrała Isię w historycznej inscenizacji *Wesela* Jacka Woszczerowicza). Z Teatrem Wojska Polskiego przyjechała do Łodzi. I została uczennicą Leona Schillera. W 1947 roku Schiller i Ewa Kunina udzielili jej rekomendacji, wprowadzając w szeregi PPR.

Urodzona w Rostowie nad Donem, pół-Rosjanka — jak wtedy pisano — próbowała Lidia Zamkow wtajemniczyć Schillera w „zagadnienie rosyjskie". Także najdosłowniej: sztukę Simonowa pod takim właśnie tytułem wystawił Schiller w październiku 1947 roku. Zamkow nie tylko przyjęła funkcję asystenta reżysera, ale również opracowała partyturę, wzbogacając dodatkowo egzemplarz tekstu dwudziestostronicowym referatem (mógł to być jeden z obowiązków dyplomantki PWST). Pisała tam o Edypowym patosie *Zagadnienia rosyjskiego*, szukała związków z Dostojewskim i Czechowem (zniecierpliwiony Szletyński dopisywał na marginesach: „czy nie przesada?", „czy nie za wiele?"). Przeprowadziła także analizę formalną i psychologiczną postaci, roztrząsała koncepcję dramaturgiczną i inscenizacyjną. Schiller próbował zaś z tego wszystkiego, na dwa lata przed Szczecinem i Oborami, zbudować przedstawienie posłuszne założeniom realizmu socjalistycznego, w którym cierpliwie poszukiwał jakiegoś estetycznego sensu.

Kilka miesięcy później, 19 lutego 1948 roku, Lidia Zamkow zadebiutowała jako samodzielny reżyser. *Omyłkę* Prusa opracował dla niej dramaturgicznie równolatek — Erwin Axer. Za wiele o tym przedstawieniu powiedzieć nie można. Przygotowane zostało w osiemdziesiątą rocznicę powstania styczniowego, „zgodnie z duchem naszych czasów, duchem trzeźwości obrachunku,

duchem kalkulacji i planowania" — jak pisał Marian Piechal.* Prus miał młodzieży udzielać lekcji rozwagi i rozsądku. Scenografię *Omyłki* opracował Zenobiusz Strzelecki, zagrali zaś w niej najlepsi aktorzy formułującego się wtedy „teatru pokoleniowego" — przyszli „Karhanowcy": Bogdana Majda, Józef Pilarski, Tadeusz Minc, Gustaw Lutkiewicz, Janusz Warmiński, Janusz Kłosiński i oczywiście Kazimierz Dejmek, na razie w roli Kasjera.

Lidii Zamkow nie było jednak dane budować nowej estetyki dla nowej rzeczywistości w łódzkim Teatrze Nowym. Swoją *Brygadę szlifierza Karhana* Vaška Kani zrealizowała już w Krakowie, zadziwiając umiejętnością reżyserowania scen zbiorowych — oczywiście z udziałem pracowników pionu technicznego, ważnego wtedy czynnika demokratyzacji w sztuce. Wcześniej w krakowskim Teatrze im. Słowackiego współpracowała przy inscenizacji dramatu Treniewa *Lubow Jarowaja* w reżyserii Dąbrowskiego, ze scenografią Stopki. Później przygotowała dość ostro piętnowany za ideologię wieczór Molierowski: razem z Karolem Fryczem opracowała *Improwizację w Wersalu* i *Uczone białogłowy*. I jeszcze jeden spektakl, może najgłośniejszy: 16 kwietnia 1952 roku, tym razem dla uczczenia sześćdziesiątej rocznicy urodzin Bieruta, wystawiła *Pociąg do Marsylii* Krzysztofa Gruszczyńskiego. Dramat „rewolucyjny" czy, jak klasyfikowano go wówczas „antyimperialistyczny" o dojrzewaniu ideowym kolejarzy małej francuskiej mieściny, którzy ostatecznie odmówili przewozu pułku żołnierzy do Marsylii, skąd ci mieli odpłynąć na wojnę w Indochinach. Sądząc z recenzji Zamkow poprowadziła przedstawienie na dużym forte (Vogler miał pretensje, że może „zbyt mocno naciskała pedał"**). Sporą odwagą odznaczył się wówczas Tadeusz Kantor, dając śmiały przekrój wnętrza mieszkania kolejarskiego, z semaforem nad sufitem.

Równolegle Lidia Zamkow zajmowała się dydaktyką. W latach 1950–1953 uczyła gry aktorskiej w krakowskiej PWSA. Próbowała ze studentami (w dwóch, albo i trzech obsadach) *Nasze dziewczęta* Słomczyńskiego i *Rodzinę* Popowa. W roku akademickim 1952/1953 trzyletnie studia ukończyło dwudziestu sześciu aktorów; z tego właśnie rocznika do Teatru „Wybrzeże" zaangażowani zostali między innymi: Zbigniew Cybulski, Alicja Migulanka, Józef Zbiróg, Zygmunt Hobot, Tadeusz Jurasz, Maria Możdżeniówna, Zbigniew Tadeusiak, Kalina Jędrusik, Danuta Zaborowska, Halina Zaczek-Herdegenowa, Leszek Herdegen i Bogusław Kobiela. Z krakowskiej szkoły dołączyli też Anna Gołębiowska, i — nieco później — Jerzy Goliński. Razem w Gdańsku znalazło się osiemnastu aktorów z Krakowa.

Kierownictwo literackie Teatru „Wybrzeże" objął na dziesięć miesięcy Konstanty Puzyna. Teren był dobrze mu znany: tutaj, w sopockim gimnazjum Chrobrego, zrobił maturę, tutaj również mieszkała jego matka, asystentka w Wyższej Szkole Muzycznej. Dwudziestoczteroletni wówczas Puzyna, od 1947 roku stale obecny w polskiej krytyce teatralnej, zdążył się już dorobić dużego nazwiska. Był recenzentem Galla, Horzycy, Schillera, Pronaszki i Kotlarczyka. Przed rokiem 1950 prowadził stałą rubrykę teatralną u Wyki w *Twórczości*, pisywał w *Odrodzeniu*, potem w *Życiu Literackim*, *Teatrze*, *Przeglądzie Kulturalnym*, *Nowej Kulturze*. Po drodze obronił u profesora Kleinera pracę magisterską zatytułowaną *Recepcja romantyzmu u Fredry do roku 1830*. I tak się złożyło, że właśnie *Cudzoziemczyznę* Fredry nowy kierownik literacki podpisał w Gdańsku jako pierwszą pozycję (drukując w programie artykuł Stefana Treugutta). Choć prawdę mówiąc, był to spadek po poprzedniej dyrekcji (podobnie było jeszcze z *Intrygą i miłością* Schillera i *Drogą do Czarnolasu* Maliszewskiego).

Teatr Lidii Zamkow i Konstantego Puzyny zaczął się na dobre *Żartem od*

* *Dziennik Łódzki* z 22 II 1948.

** *Życie Literackie* nr 10/1952.

morza (21 października 1953), zakończył praktycznie dopiero *Panem Puntilą* Brechta (6 lutego 1955). W środku było czternaście premier, po których oprowadzały porządnie zredagowane programy w sztywnych okładkach. W tym pięć sztuk polskich, cztery rosyjskie i radzieckie, trzy francuskie, jedna niemiecka i jedna norweska. Po trzy przedstawienia wyreżyserowali: Zdzisław Karczewski, Łazarz Kobryński, Hugon Moryciński i Lidia Zamkow, po jednym Jerzy Zegalski i Jerzy Goliński. We wrześniu 1953 roku Lidia Zamkow udzieliła redakcji *Głosu Wybrzeża* pierwszego (i chyba ostatniego) wywiadu.* Mówiła o rozpoczętych próbach *Barbarzyńców* Gorkiego, *Poszukiwaczy* Krona i *Zwad miłosnych* Molière'a. Wspomniała o dalszych planach repertuarowych: z Karolem Fryczem chciała wystawić chińską, jawnie antynaturalistyczną w konwencji, rewolucyjną sztukę *Dziewczyna o białych włosach*, myślała też o *Bartłomiejowym jarmarku* Bena Jonsona w nowym przekładzie Macieja Słomczyńskiego. Sceny z Jonsona robiła wcześniej w szkole krakowskiej, palili się do tej roboty oboje z Puzyną, miała to być czwarta premiera samej Zamkow zamykająca pierwszy sezon. Podobno w toku były prace nad tekstem (skróty, układ scen), nad projektami dekoracji i kostiumów. Scenografię mieli robić Liliana Jankowska i Antoni Tosta, lecz przeciągające się próby *Tragedii optymistycznej* (jej opóźniona premiera) nie pozwoliły nawet rozpocząć prób tego wieloosobowego w zamyśle, manifestacyjnie zespołowego widowiska. Tak przepadła okazja: nigdy już Zamkow nie zrealizowała *Bartłomiejowego jarmarku*, do dziś czeka on na polską prapremierę.

A teraz po kolei. Jako pierwszy ruszył Teatr Satyry. Ruszył i szybko zgasł. Chociaż *Żart od morza* doczekał się czterdziestu jeden przedstawień, jednak nie cieszył się specjalną frekwencją. Cały program, skomponowany z blisko dwudziestu numerów, ułożony był z tekstów Rudzkiego, Kerna, Zechentera, Prutkowskiego, Fleszarowej pożenionych z wierszami Villona i miniaturą Czechowa *Tragik mimo woli*. Kobiela prowadził konferansjerkę w szarym, sportowym garniturze; Zamkow pokazała po raz pierwszy publiczności Trójmiasta prawie cały młody zespół aktorski. Być może o to przede wszystkim chodziło. *Żart od morza* wydaje się ważnym wydarzeniem, gdy się wspomni późniejsze narodziny „Bim-Bomu."

O prawdziwych ambicjach świadczą jednak dopiero następne premiery. Wychodząc z założenia, że „repertuar warunkuje styl teatru, zaś styl warunkuje repertuar" (jak pisał Puzyna w *Nowej Kulturze* pod koniec 1954 roku*) nowe kierownictwo rozpoczęło poszukiwania szerszej formuły dla Teatru „Wybrzeże": od lekkiej komedii do dramatu, od klasyki do współczesności, od prozy do poezji. Już *Zwady miłosne* Molière'a (5 grudnia 1953) były prawdziwym odkryciem repertuarowym — komedia nie grana w Polsce blisko sto lat. Przygotowana teraz przez Morycińskiego na czterdziestolecie pracy artystycznej nestora — Gwidona Trzywdara-Rakowskiego — stała się przede wszystkim wielkim benefisem Kobieli jako Maskaryla — w roli farsowej, z elementami tradycji dell'arte. Puzyna — niejako przy okazji — przeprowadził publiczność Trójmiasta przez skrócony kurs wiedzy o teatrze. W programie, obok konwencjonalnego materiału o Jubilacie i noty biograficznej o Molierze, wydrukował solidny artykuł historyka teatru, Stanisława Dąbrowskiego o *Zwadach miłosnych* na polskich scenach, a także klasyczny esej Boya.

Wpływ Puzyny na kształtowanie oblicza teatru „Wybrzeże" musiał być wtedy znaczny. Repertuar układali z Zamkow we dwoje; programy robił Puzyna, współpracę z reżyserem podczas prób analitycznych dzielił z Leszkiem Herdegenem, łączącym talent aktorski z pasją krytyka literackiego. Stąd na afiszach nie wymieniano kierownika lite-

* *Głos Wybrzeża* z 24 września 1953.

* Nr 50/1954.

rackiego, lecz „współpracę literacką" przy konkretnej sztuce. Dla ułatwienia Herdegen brał sztuki, w których sam grał, a więc te, które reżyserowała Zamkow (*Barbarzyńcy*, *Żart od morza*), Puzyna — resztę. Podział wynikał z konieczności organizacyjno-technicznych: zaczynano jednocześnie próby trzech sztuk dla trzech scen Wybrzeża, aby następnie wymieniać pozycje obu dużych scen (Wrzeszcz–Gdynia), co mała scena sopocka musiała wytrzymać aż do następnej tury. Nie zawsze się to zresztą udawało, wtedy na scenę sopocką trzeba było dać coś jeszcze. Obaj „współpracownicy literaccy" pisywali też anonimowe felietony przedpremierowe posyłane do prasy i radia. Drukowano je zawsze niemiłosiernie poskracane; pełne wersje zachowały się na szczęście w archiwum Teatru „Wybrzeże". Wszystkie były przykładami ambitnej, pogłębionej interpretacyjnie informacji, wzorami niedościgłymi dla większości miejscowych krytyków.

Oto próbka: felieton o *Barbarzyńcach* Gorkiego. Przedstawienie reżyserowane przez Lidię Zamkow (premiera 12 grudnia 1953) było jednym z jej największych sukcesów, zyskało sławę ogólnopolską. Autor felietonu, podpisany KP [Puzyna] pisał: „Spotykają się w *Barbarzyńcach* dwa środowiska: do małego miasteczka rosyjskiego dwu inżynierów przyjeżdża budować drogę. Inżynierowie gardzą «barbarzyńcami» z miasteczka, istotnie godnymi w rysunku Gorkiego tylko politowania i wzgardy; ale drwiny inżynierów, prowokacyjne pomysły, igranie z ciemnotą i naiwnością ludzi, prowadzą do nagłych, tragicznych konfliktów; spychając ludzi w błoto — są nie mniejszym barbarzyństwem. Taka jest w najogólniejszych zarysach fabuła sztuki. Lecz jej problematyka jest znacznie szersza: spotyka się tu Rosja drewniana z Rosją żelazną, świat starego prowincjonalnego miasteczka — z kapitalizmem przemysłowym. Inżynierowie, którzy go reprezentują, są siłą obiektywnie postępową w zacofanym kraju lat dziewięćsetnych; analiza Gorkiego pokazuje jednak w tych ludziach wszystkie miazmaty rozkładu. To nie oni stworzą nowe życie — oni nie potrafią nawet «zburzyć tego, co się przeżyło, pomóc w rozkładzie temu co obumarło» [...] Dramat ten, wielowątkowy i wielopłaszczyznowy, pełen niedomówień i Czechowowskiej nastrojowości, reżyseruje Lidia Zamkow przy współpracy literackiej Leszka Herdegena. Oprawę plastyczną przygotowuje Feliks Krassowski."

I tym razem była to polska prapremiera w nowym przekładzie Kamieńskiej i Śpiewaka. Zespołowy teatr aktorski, lojalny wobec socrealistycznej doktryny estetycznej (nawet Feliks Krassowski — kubista i wróg iluzjonizmu — musiał zapomnieć o swojej „scenie narastającej" i skłonnościach do deformacji), za to uwikłany „w przeklęte problemy" człowieka, urastał do epickiej opowieści o losach zbiorowości, gdzie ludzie karłowacieją, a łotry rosną. Po latach Lidia Zamkow nazwie ten nurt swoich poszukiwań — teatrem życia: „dla mnie teatr jest sztuką nie koncepcji, nie wizji, ale interpretacji, interpretacji życia, nie utworu literackiego."* Stefan Treugutt zapewniał, że w gdańskich *Barbarzyńcach* żadna rola nie była „pozostawiona tekstowi"; wysoko oceniał kreacje Golińskiego-Czerkuna, Karczewskiego-Cyganowa, Jędrusik-Katii, Gwiazdowskiego-Griszy, a nade wszystko Herdegena jako Stiepana Łukina („cenię literackie i krytyczno-publicystyczne zdolności kolegi Herdegena, ale od czasu gdy go zobaczyłem na scenie będę powtarzał: niech gra, jak najwięcej gra!).** W podobnym tonie Treuguttowi wtórowali Fenikowski i Frühling.

Jacek Frühling nie tylko wiernie towarzyszył Lidii Zamkow swoim piórem, nierzadko drukując te same recenzje w dwóch różnych periodykach (najczęściej w krakowskim *Od A do Z*). Na zamówienie Teatru „Wybrzeże" przygotował także nowy przekład *Do-*

* *Rozmowy o dramacie. Refleksje i propozycje*, *Dialog* nr 2/1956.

** *Sukces reżysera i zespołu*, *Przegląd Kulturalny* nr 4/1954.

mu lalki Ibsena, do dziś eksploatowany na polskich scenach. Puzyna znowu kusił w programie ambitną lekturą: Brandesa, Łempickiego, Shawa, Hahna i Paulsena. Trochę gorzej było już z przedstawieniem (premiera 6 marca 1954), tym bardziej, że reżyser Karczewski — bardzo dobry aktor charakterystyczny — nie udźwignął jednak roli Helmera. Za to w roli Nory błysnęła Halina Zaczek. Ten pierwszy Ibsen w polskim teatrze od proklamowania socrealizmu (przedtem, zaraz po wojnie, robił go jeszcze bodaj Adwentowicz i Siemaszkowa) czytany wtedy oczywiście w kategoriach sztuki oskarżycielskiej, „demaskującej fałsz, obłudę i zgniliznę burżuazyjnej moralności mieszczańskiej*", zapoczątkował prawdziwą lawinę. Tylko w roku 1955 *Norę* grano w Toruniu, Częstochowie, Kaliszu, Katowicach i Szczecinie.

Mniej oryginalny był wybór innej premiery, *Wielkiej gry* Janusza Makarczyka (także 6 marca 1954).** Krakowską prapremierę tej sztuki w inscenizacji Krzemińskiego — intryga rozgrywa się w salonie angielskiego poselstwa w Kabulu, stolicy Afganistanu, tradycyjnej strefy wpływów — Puzyna opisał już wcześniej w *Teatrze* u Csaty, a teraz, w parę miesięcy później mistrzowsko rozebrał w felietonie przedpremierowym, ciekawszym, jak się zdaje, niż samo przedstawienie. Gdański spektakl reżyserował Jerzy Zegalski, wspomagany w ostatnich próbach przez zniecierpliwioną Lidię Zamkow. Także *Żabusia* Zapolskiej (3 maja 1954) nie stała się sukcesem teatru. Brak sukcesu zrekompensowała jednak z nawiązką komedia Musseta *Nie igra się z miłością* (10 kwietnia 1954) w oprawie scenograficznej Zenobiusza Strzeleckiego i z muzyką Karola Stromengera: wielki przebój sezonu na sto jedenaście wieczorów, z Kamillą — Kaliną Jędrusik. Ale już wtedy wszystkie wysiłki zespołu ogniskowały się na *Tragedii optymistycznej* Wiszniewskiego — najbardziej znanym osiągnięciu Lidii Zamkow.

Wbrew zapowiedziom prasowym gdańska *Tragedia optymistyczna* nie całkiem była prapremierą. Na ziemiach polskich po raz pierwszy sztuka została wystawiona w okupowanym przez Rosjan Białymstoku zimą roku 1940 w reżyserii Aleksandra Węgierki (z Szalawskim w roli Aleksego i Woszczerowiczem jako Wainonenem). Powstało wtedy jakieś misterium bliskie *Nie-boskiej*, gdzie bohaterowie „przeszedłszy morze cierpień i nadludzkim wysiłkiem zdobywszy wyzwolenie, opowiadali w krótkich, urwanych rytmicznych zdaniach swoje udręki*". Czyżby już wtedy Węgierko starał się budować kulturę socjalistyczną w treści, a narodową w formie?

Tragedia optymistyczna na Wybrzeżu była jednak prapremierą sztuki w Polsce Ludowej, zaś akcentowanie prapremierowości miało swoje podteksty: w latach wcześniejszych sztuka uchodziła za formalizm, w dodatku ze złą metryką (z Teatru Kameralnego Tairowa). Chodziło o przełamanie tej anatemy.

Próby do *Tragedii optymistycznej* w inscenizacji Lidii Zamkow trwały przynajmniej pięć miesięcy. 29 stycznia 1954 Teatr „Wybrzeże" ogłosił nabór statystów (ostatecznie obsada liczyła sześćdziesiąt osób). Pracę nad oprawą plastyczną rozpoczął Andrzej Stopka, późniejszy współtwórca kanonu misteryjnego Dejmka. 14 lutego wycofał się jednak telegraficznie: „*Tragedii optymistycznej* robić nie mogę — zły stan zdrowia Wiculi i mój. Staramy się o wyjazd do Krynicy. Przepraszam za zawód. Umowy i plany odeślę. Całuję gorąco. Decyzja nieodwołalna." Chyba natychmiast potem do pracy przystąpili absolwenci krakowskiej ASP, Liliana Jankowska i Antoni Tośta.

Przedstawienie było prawdziwie rewolucyjne (premiera 11 czerwca 1954). Patetyczny rapsod Wiszniewskiego o formowaniu się z chaosu (tak brzmiał pierwotny tytuł) Pierwszego Morskiego Pułk-

* Por. *Od A do Z* nr 13 / 1954.

** Ta sama data premiery *Domu lalki* i *Wielkiej gry* wynikała ze wspomnianego już przygotowania równolegle trzech pozycji na trzech scenach.

* Por. Edward Krasiński *Teatr Polski w Wilnie, w Białymstoku i we Lwowie*, *Pamiętnik Teatralny*, z. 1–4/1963.

ku Floty Bałtyckiej i jego zwycięstwie nad kadrową brygadą piechoty carskiej roku 1918 — opowiedziany został przez dwóch narratorów (Goliński i Zbiróg), którzy wiązali historię ze współczesnością, rozmawiali z widownią, wprowadzali Brechtowski efekt obcości. Działania teatralne rozwinięte wówczas na Schillerowską skalę ilustrowały narracyjny porządek przedstawienia.

Teatr polski — umęczony programowym buntem przeciw widowiskowości, barwności, zamknięty w pudle scenicznym, jak pisał później Puzyna, skameralizowany i pomniejszony, zredukowany do realistyczno-psychologicznego aktorstwa, werystyczny i dosłowny — mógł wreszcie odetchnąć pełniejszą piersią (na razie jeszcze pod czerwonym sztandarem). Swoją *Tragedię optymistyczną* Lidia Zamkow na kilka miesięcy przed *Łaźnią* Dejmka (a po *Sztormie* Skuszanki) zgłosiła ostre votum separatum wobec poetyki (a raczej dogmatyki) socrealizmu.

Jej teatr miał już wtedy rozpoznawalny stempel autorski. Raz na zawsze przestał być teatrem „pluszowej kanapy"; budowany z konfliktów, spięć i buntów, pęczniał od pomysłów (prawda, że czasem zbyt efekciarskich i zewnętrznych); był teatrem niepokornym i kontrowersyjnym.* *Tragedia optymistyczna*, rozegrana została w otwartej przestrzeni wojennego okrętu, skrótowej i syntetycznej, pełnej podestów i załamań, jako dramat zbiorowości dojrzewającej do rewolucji i jako dramat pary bohaterów: Aleksego (Leszek Herdegen) i Komisarza w spódnicy (Anna Gołębiowska). Przedzierali się oni do siebie przez gąszcz niepewności, wahań, nawet wrogości. Herdegen, zrazu anarchista, wypowiadał ze sceny sądy i opinie, które miały widowni zmrozić krew w żyłach: deklarował głośno, że należy do partii własnego krytycznego rozumu, wątpił w cele ostateczne („nie ma przystani, nikt jeszcze nigdy na tym świecie nigdzie nie dojechał"). Także Dowódca oddziału obnosił się z beznamiętnym stosunkiem do władzy radzieckiej, a Prowodyr głosił śmierć Boga i człowieka. Dopiero Komisarz — kobieta liryczna, stanowcza i po prostu ładna, jak napisał zachwycony Hübner* — zdolna była tych wszystkich odszczepieńców i wątpiących dzięki mądrym prawom dialektyki sprowadzić na właściwą drogę. W pamięci widzów utrwalił się też Zbigniew Cybulski w epizodzie Dowódcy oddziału anarchistów, przybywającego na odsiecz Prowodyrowi. W napiętą, groźną już atmosferę wśród załogi wtaczał się nagle rozbawiony, podpity oddziałek; na jego czele Cybulski w jaskraworóżowej rubaszce, w czarnej papasze na bakier, z pistoletem w ręku i z promiennym uśmiechem, od którego wręcz rozjaśniała się scena. W rozmachu, z jakim poprowadził Cybulski tę migawkę sceniczną, zawarła się cała rozhukana chuligańska romantyka kozackiego anarchizmu.

Lidia Zamkow lirycznie, lecz bez „łezki" rytualizowała wiele scen zbiorowych: pożegnalny bal marynarzy, wymarsz na front, starcia z białogwardzistami, wreszcie cichą śmierć Komisarza w obecności całej załogi. Pomagała jej w tym sugestywna muzyka Kaszyckiego, grana na żywo przez dziesięcioosobową orkiestrę. Także Aleksy — Herdegen nie rozstawał się z harmonią („narodowy instrument. Boska rzecz, jeśli o nastrój chodzi"), dojrzewając muzycznie od *Czyżyka* do *Międzynarodówki*. Całość ujmował w klamrę żywy, rewolucyjny obraz i pieśń „Nasza Matko Armio Czerwona, miłość oddaję ci..."

Przedstawienie podobało się wszystkim krytykom. Róża Ostrowska wychodziła na ulicę z mocno bijącym sercem i wzruszeniem, Zygmunta Hübnera uderzała w oczy czerwień żywej, ludzkiej krwi, Konrad Eberhardt był zaskoczony, Jacek Frühling poruszony romantycznym rozmachem i nawet Jaszcz pisał w *Trybunie Ludu* o widowisku jednorodnym i zespołowym, wybijając wielkie ro-

* Por. uwagi Mariana Sienkiewicza *W Teatrze Lidii Zamkow*, *Dialog* nr 11/1970.

* Zygmunt Hübner *Jaskółki*, *Przedpole* nr 1/1954.

le Herdegena, Kobieli, Gwiazdowskiego, Śliwy i Cybulskiego.* Niewątpliwie tutaj narodził się prawdziwy teatr Lidii Zamkow, teatr polityczny (zaangażowany) i poetycki jednocześnie, pełen temperamentu, „poczucia rytmu i plastycznej kompozycji sytuacji scenicznych", gwałtowny i emocjonalny, z tendencjami do ekspresjonizmu. Teatr „artystycznej bojowości."

Jednak po *Tragedii optymistycznej* — do której reżyserka miała wrócić jeszcze dwukrotnie, w latach 1955 i 1965, i to z sukcesem — gdański epizod Lidii Zamkow zaczął powoli chylić się ku upadkowi. Nowy sezon 1954/55 (już bez Puzyny) wyraźnie stracił na rozmachu. O *Takich czasach* Jurandota i *Pannie bez posagu* Ostrowskiego pisać raczej nie warto. Również ambitne przedstawienie *Turcareta czyli Finansisty* Lesage'a, komedii społecznej z roku 1709 nie wywołało większego zainteresowania. Poza tym dyrektorkę zżerała powoli walka — jak to określił Kruczkowski na dorocznym zjeździe teatralnym w Warszawie — z „duchem przedsiębiorstwa, który zbyt głęboko przeniknął życie teatru." Lidia Zamkow chciała dawać premiery dopiero wtedy, kiedy ku temu dojrzały, łamiąc w ten sposób plany i terminy. Do Stanisława Witolda Balickiego w Centralnym Zarządzie Teatrów, Oper i Filharmonii pisała ostre listy interwencyjne, takie, jak na przykład w sprawie honorarium dla Golińskiego za asystenturę przy *Tragedii optymistycznej*: „obalam istniejący na peryferiach teatru typ asystentury i podnoszę rolę asystenta do pełni odpowiedzialności i powagi [...] Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że w tym wypadku CZT zlekceważył naszą pracę... 15 maja br. święcę prywatną rocznicę obserwacji tego stosunku".** Przy okazji *Mazepy* Słowackiego zaognił się też bardzo konflikt między starymi a młodymi, między Karczewskim a Lidią Zamkow. O konflikcie tym pisał wiele lat później, podsumowując swój okres gdański, Puzyna: „Plan nie polegał na autonomii dla młodej grupy, ale przeciwnie, na integracji ze słabym wtedy i nielicznym zespołem Teatru «Wybrzeże» po to, by zdominować go i wchłonąć, zanim on zdąży zrobić to z nami. Nic z tego nie wyszło. Zamiast integracji nastąpił prawie natychmiast podział na dwa obozy: starych tubylców i «pupilków pani dyrektor». Drapnąłem pod koniec sezonu, Zamkow odeszła pół roku później. Pupilkowie gaśli w oczach, grupa rozpadała się w piorunującym tempie".*

Jeszcze przed odjazdem, a już po złożeniu rezygnacji Lidia Zamkow usiłowała doprowadzić do pierwszej powojennej premiery Brechta. Wybrała *Pana Puntilę* w przekładzie Krawczykowskiego i ułatwiła debiut reżyserski Golińskiemu. Premiera spóźniła się o parę miesięcy w stosunku do *Kaukaskiego koła* Ireny Babel w Krakowie, które stało się rzeczywistą powojenną prapremierą Brechta; niemniej *Pan Puntila* stanowił godne zwieńczenie wielkiego w sumie epizodu gdańskiego. Potem siedmiu aktorów z „nieformalnej grupy gdańskiej" poszło do Nowej Huty, a sama Lidia Zamkow, za Puzyną, do Teatru Domu Wojska Polskiego, późniejszego Teatru Dramatycznego. Ścigała ją nienawistna opinia sformułowana, jak się zdaje, przez Karczewskiego, który w krótkim okresie bezkrólewia redagował podobne oceny: „Lidia Zamkow, członek partii odznaczający się brakiem dyscypliny, o dużej indywidualności, nie uznająca pracy kolektywnej. Inteligentna, energiczna, o dużej dozie histerii, nie uznaje krytyki. Współpraca z nią układa się bardzo ciężko, a postępowanie jej na zakładzie pracy wywołuje duże rozgoryczenie wśród pracowników artystycznych, szczególnie objawia się przy obsadach ról. Brak jej ludzkiego podejścia do człowieka."

Z takimi referencjami trudno było o kierownicze stanowisko. Lidia Zamkow nigdy więcej nie miała już własnego teatru; została latającym reżyserem.

* Por. kolejno *Dziennik Bałtycki* nr 149/1954; *Przedpole* nr 1/1954; *Dziś i jutro* nr 28/1954; *Od A do Z* nr 28/1954; *Trybuna Ludu* nr 229/1954.

** List w archiwum Teatru „Wybrzeże".

* Konstanty Puzyna *Grupy nieformalne w: Półmrok*, PIW, Warszawa 1982.