

AGATA ADAMIECKA-SITEK

O LIDII ZAMKOW. FANTAZJA NAUKOWA

Wchodzę do archiwum i rozglądam się. Widzę to, co potrafię rozpoznać; znajduję to, czego szukam. Z ułamek składam narrację”.

Lidia Zamkow zaczynała reżyserować w czasach, kiedy w recenzjach pisano – tu cytuję – „Reżyser Zamkow zrobił wszystko, co było w jego mocy, bo wydobyc poetyckie walory tekstu”. Język krytyki teatralnej wczesnych lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku komunikował radykalną nieprzystawalność między pozycją władzy, jaką w powojennym teatrze zajmował reżyser, a kobiecym podmiotem, któremu przysługiwała wyłącznie funkcja wykonawcza. W takich momentach, dzięki czasowemu przesunięciu, język daje się przyłapać na swojej nieustającej ideologicznej działalności i ujawnia patriarchalny ład zachodniego teatru – jednej z najbardziej mizoginicznych instytucji w dziejach naszej kultury. Swoją artystyczną działalnością Lidia Zamkow pogłębiała widoczny tu *gender trouble*, bo niejednokrotnie nie tylko reżyserowała spektakle, ale też sama tłumaczyła i adaptowała tekst oraz grała główną rolę – Medei, Matki Courage, Lady Makbet, Klary Zachanassian. Zakres władzy i odpowiedzialności, których się podejmowała, był więc wyjątkowy.

Była zdecydowaną zwolenniczką pełnej autonomii teatru wobec literatury, a że najczęściej wystawiała wielkie dzieła klasyki, w gorących ówczesnie sporach o zakres reżyserskiej swobody jej nazwisko często było przywoływane w kontekście niedopuszczalnych przekroczeń. Tworzyła rodzaj teatru, który nazwano „teatrem reżysera” – rozbuchany, eklektyczny, drapieżny teatr nadmiaru. Otaczała ją szczególna środowiskowa legenda, w gruncie rzeczy bardzo stereotypowa, gdy idzie o silne, niezależne kobiety w męskich rolach. Mówiono, a nawet pisano o niej „czarownica” albo „Erynia”, wskazując na nieokiełznany temperament, groźną i niszczycielską siłę, z jaką egzekwowała swoją wolę, i pierwiastek irracjonalny. Ciekawe, że oba te określenia, konotujące zarazem fascynację i lęk, są figurami kobiecej anarchicznej siły, którą dominująca kultura starała się poskromić bądź zniszczyć.

Lidia Zamkow to jedna z tych postaci, do której mogą się odwołać dzisiejsze reżyserki i dramaturżki, szukając kobiecej genealogii w polskim teatrze.

Wyreżyserowała blisko osiemdziesiąt przedstawień, głównie w teatrach Trójmiasta, Warszawy, Krakowa, Katowic i w Teatrze TV. Trudno ogarnąć ten niezwykle – chciałyby się powiedzieć – bujny teatr jakąś jedną formułą; można mówić o kilku konsekwentnie rozwijanych nurtach. Literatura rosyjska, głównie Maksym Gorki, ale także adaptacje prozy Tołstoja i Dostojewskiego, dramat antyczny i Szekspirowski, Brecht, i wreszcie coś, co było jej – jak mówiła – osobistym wynalazkiem: „teatr małych form” – rodzaj teatru dokumentu, *verbatim*, który przez lata tworzyła z Leszkiem Herdegenem i Wojciechem Ziętlarskim, i z którym jeździła po domach kultury i zakładowych scenkach całej Polski. W ramach tego nurtu wracała wielokrotnie do doświadczenia wojny i Zagłady, komponując scenariusze z dokumentów, listów i wspomnień zarówno nazistowskich oprawców, jak więźniów i więźniarek obozów koncentracyjnych. Zamkow była bodaj pierwszą artystką, która zdecydowała się poruszyć radykalnie tabuizowany temat seksualnej eksploatacji kobiet w obozowych domach publicznych. Te przedstawienia, grane w szczególnej bliskości z widownią, poza eksponowanym, oficjalnym obiegiem kultury, miały siłę terapeutyczną. Wydaje się, że strategia, po którą sięgała Zamkow, bliska była temu, co dziś, opisując dokumentalny zwrot w sztuce współczesnej, określa się jako *reenactment*. Szło bowiem nie tyle o stworzenie jakiegokolwiek obrazu przeszłości, ile o jej performatywne powtórzenie, które otwiera możliwość ponownego doświadczenia tego, co minęło i co ze względu na swój traumatyczny charakter zostało wyparte, a zarazem problematyzuje mechanizmy pamięci i rekonstrukcji historii.

Tekstem dramatycznym, który miał dla niej szczególne znaczenie, do którego wracała czterokrotnie, w pewnym sensie jak klamrą spinającą nim swoją pracę w teatrze, była *Tragedia optymistyczna* Wsiewołoda Wiszniewskiego, którą po raz pierwszy wyreżyserowała w 1954 w Teatrze Wybrzeże, a po raz ostatni – w Teatrze TV w 1978 roku. Ten wielki rewolucyjny fresk radzieckiego dramtopisarza-żołnierza, wyrażający żarliwe przekonanie o słuszności drogi ideowej budowniczych nowego ładu, jest tekstem o szczególnej genderowej wymowie, która dla „reżysera Zamkow” musiała mieć

wielkie znaczenie. Z rozkazu partii bunt w szeregach floty bałtyckiej miała stłumić Kobieta-komisarz – jak nazwano jedyną żeńską postać dramatu – samotna heroiczna bohaterka żalobna, która, wypełniając czyn, ponosi zwycięską śmierć. Kobięca postać spełniająca męski obowiązek w imię dobra wspólnoty w kontekście polskiej tradycji wpisuje się w poczet kobiet-rycerek, z Mickiewiczowskimi Grażyną i Emilią Plater na czele, o których w *Kobietach i duchu inności* pisała Maria Janion. Ale od analogii ważniejsze są może przesunięcia, jakie dokonują się w tej narracji. Otóż w przeciwieństwie do romantycznych wojowniczek, Kobieta-komisarz nie występuje w męskim przebraniu, które aż do śmierci bohaterek maskowało ich kulturowe przekroczenie. Przeciwnie, jest – jak sama mówi – „młodą, normalną kobietą”, która cały swój nadludzki wysiłek skupia na ustanowieniu siebie w pozycji tej, która na równi z mężczyznami jest podmiotem społecznej wymiany i gry o dominację. Gry, w której ostatecznie zwycięża, bo akcja dramatu rozwija się od sceny, gdy udaje jej się uniknąć zbiorowego gwałtu ze strony własnych podkomendnych, do finałowego zwycięstwa oddziału, precyzyjnie realizującego jej taktyczny plan. Tej – powiedzmy za Mickiewiczem – „niewieście z wdzięków, a bohaterowi z ducha” udaje się zatem wykonać prawdziwą *mission impossible*: zajmuje pozycję władzy i podporządkowuje wyznawanej przez siebie ideologii rozprzężony i zanarchizowany batalion, ale – niczym Joanna d’Arc – płaci za to własnym życiem. Tekst powraca zatem w koleiny starego kulturowego scenariusza. Wzniosły finał redukuje emancypacyjny potencjał dramatu i na wzór poprzednich narracji przekształca kobiecą bohaterkę w alegorię wielkiej wspólnotowej idei, z której jako podmiot jest w istocie wykluczona. Tym razem nie jest to alegoria ojczyzny czy rewolucji, ale partii, której służyć odtąd będą ideowo odrodzeni dzięki jej męczeńskiej śmierci mężczyźni. Dlatego tragedia – jak chciał autor – miała być optymistyczna.

W kolejnych inscenizacjach reżyserka kreśliła coraz bardziej złożony i wycieniowany obraz rewolucji, w którym przeglądały się polityczne doświadczenia współczesności. O ile w 1954 roku wyznawana przez Kobietę-komisarza etyka podporządkowania się słusznym nakazom dziejowej konieczności znajdowała zrozumienie, o tyle w 1965 na pierwszy plan wysuwała się postawa anarchisty Aleksego, zbuntowanego inteligenta, który deklarował: „Ja należę do partii własnego krytycznego rozumu”. Za każdym jednak razem interesowała reżyserkę pozycja kobiety, która w tym zmieniającym się układzie sił musiała wykonać swoją misję, zajmując pozycję, z jakiej była wykluczona. Zamkow w istocie pytała o warunki przeprowadzenia innej rewolucji, badała możliwość rzeczywistej zmiany kulturowego scenariusza. To symptomatyczne, że ten zasadniczy wątek nigdy nie został szerzej podjęty przez krytykę. Pisano o nim mimochodem, na marginesie rozważań nad poważnymi zagadnieniami politycznymi. Podobnie działo się z innymi przedstawieniami Lidii Zamkow, z których tak wiele uderzało w patriarchalny *status quo*.

Nie zawsze dokonywało się to na drodze bezpośredniej afirmacji kobiecych postaci i kobiecych racji. Tak było, na przykład, z głośną *Medeą*, którą Zamkow wyreżyserowała w roku 1960 na scenie Starego Teatru, obsadzając siebie w tytułowej roli. Reżyserka i aktorka zrezygnowała z heroicznego obrazu bohaterki jako ofiary nieokielznanej namiętności i zdecydowała się przedstawić brutalną, naturalistyczną wręcz interpretację, w której Medea za wszelką cenę pragnie zatrzymać męża, bo jest świadoma, że od niego całkowicie zależy jej pozycja w społecznej strukturze. Prymitywna i wulgarna bohaterka walczyła o przetrwanie rodziny, wiedząc, że utrata statusu żony skazuje ją na zajęcie pozycji niewymiennego „towaru użytkowego” – by sięgnąć po język Lucy Irigaray z *Rynku kobiet* – czyli pozycji społecznie zrównanej ze statusem prostytutki. Zamkow nie broniła bohaterki, ale oskarżała patriarchalny ład, zwłaszcza w jego wersji mieszczańskiej podwójnej moralności. Była tu w gruncie rzeczy bliska postawie Zapolskiej, która, pokazując kobiety jako monstra, demaskowała system, powołujący je do istnienia. Podobna była zasada wielu spektakli Lidii Zamkow, która nigdy nie traciła z pola widzenia kwestii polityki płci, nawet jeśli nie była ona głównym tematem przedstawienia.

Najsilniej i z pewnością najbardziej bezpośrednio motyw ten wybrzmiał w katowickiej adaptacji *Zmartwychwstania* Tolstoja z 1969 roku. Z pary głównych bohaterów – zamożnego arystokraty i oskarżonej o morderstwo prostytutki – reżyserka wybiera kobietę i właśnie jej oddaje głos, pozwalając prowadzić narrację i opisywać świat we własnych kategoriach. Powieść Tolstoja jest namiętną krytyką absolutystycznego państwa – religijnego, ekonomicznego i społecznego porządku opartego na przemocy, wyzysku i obłudzie. Zamkow znamienne przesunęła akcenty społecznej krytyki, by wyraźnie pokazać, że struktura wyzysku nie jest genderowo obojętna. Prawdziwymi niewolnikami tego świata są kobiety ze społecznych nizin – pozbawione w istocie statusu człowieka ciała

do wykorzystania i obrotu. Nie mając możliwości włączenia się do struktury społecznej poprzez małżeństwo, traktowane są dosłownie niczym „mięso uliczne”, co służy zarazem podniesieniu wartości legalnych kobiet – żon, córek i matek – przypisanych do mężczyzn z uprzywilejowanej społecznie klasy. Zamkow pokazuje proces budzenia się świadomości Katuszy Masłowej, jej dojrzewanie do rewolucji, która ma tu nierozdzielnie klasowy i genderowy wymiar. Symboliczne znaczenie dla całego teatru Zamkow ma zbiorowa scena w żeńskim więzieniu. Więźniarki podejmują dochodzącą z pobliskiej cerkwi pieśń *Chrystus zmartwychwstały* i zmieniają ją w bluźnierczy, szaleńczy song, będący erupcją tłumionych sił: zarazem krzykiem rozpacz, buntem i manifestacją niewyczerpanej witalności. Wtedy otwierają się skrzydła boczne trójdzielnego ołtarza, w który przekształcona została scena, i widzowie w miejscu ikony umęczonego ciała męskiego Boga widzą ciała wykluczonych z przestrzeni społecznej kobiet, pogrążonych w historycznej rewolucji. Zamkow uzyskuje tu efekt „transu historycznego”, o którym pisały w *Le féminin et le sacré* Kristeva i Clément jako o manifestacji archaicznego doświadczenia religijnego, przebiegającego na skrzyżowaniu seksualności i myśli.

W scenie tej reżyserka bezpośrednio stematyzowała jedną z najważniejszych cech formalnych swojego teatru – owo przełamywanie wyrafinowanych estetycznych i intelektualnych konstrukcji spektakli dyskursem historii. To opowieść ciała, dającego świadectwo odcisniętej na skórze ideologii, ujawniającego znaki władzy. Wypowiedzenie na scenie doświadczenia opresji, ale także wyraz gniewu i siły. Zamkow opowiada o silnych kobietach, jej – powiedziałabym – intuicyjny feminizm nie wiedzie ku regresji w wiktymizm i odwet. Wyzwolona na scenie kobieca seksualność okazuje się życiodajną siłą, zdolną do sublimacji.

„W gruncie rzeczy nie wiadomo, czy to wszystko nie jest nieprawdą.” ■

Wykład w ramach re//miksi *Zamkow: 2 albo 3 rzeczy które o niej wiem*, komuna//warszawa, reżyseria: Weronika Szczawińska, premiera: 8-9 września 2012

