Z WERONIKĄ SZCZAWIŃSKĄ
rozmawia MONIKA KWAŚNIEWSKA

JAK SIĘ PRZECHODZI DO HISTORII?

Pamiętam, że podczas dyskusji wokół książki *Teatra Polskie. Historie* Dariusza Kosińskiego upomniałaś się o nieobecną w tej publikacji Lidię Zamkow. Podejrzewam więc, że pomysł zrealizowania re//mixu o Zamkow był twój?

Tak, ale ten pomysł od początku był przewrotny. Bohaterami spektakli z cyklu prowadzonego przez komunę// warszawa są artyści, których remiksujący twórcy uznają za mistrzów, bądź traktują ich dzieło jako inspirację do własnych poszukiwań. Natomiast ja zdecydowałam się zająć postacią, o której nie wiedziałam prawie nic. W naszym spektaklu pada zdanie: „Była, ona była" – Agnieszka Jakimiak, która pisała tekst, i ja właśnie tyle mniej więcej o Zamkow wiedziałyśmy.

Dlaczego więc chciałyście zrobić spektakl właśnie o niej?

Bardzo mnie ciekawi ta czarna dziura niepamięci, w którą wpadła większość polskich reżyserek tworzących przed latami dziewięćdziesiątymi. Ich nazwiska pojawiają się sporadycznie – czasami w przypisie albo w nawiasie. Jeśli chodzi o stare książki teatrologiczne, to właściwie reguła – na przykład *Reżyserzy polskiego teatru* Grodzickiego. Ale to też praktyka dzisiejsza: obecna w *Teatrach Polskich*, a nawet w książce o teatrze polskim po 1989 roku, autorki tak zorientowanej genderowo, jak Dorota Sajewska – *Pod okupacją mediów* właściwie wycina polskie artystki teatru z krajobrazu sztuki. Chlubnym wyjątkiem jest książka Joanny Krakowskiej o Mikołajskiej; tam reżyserki istnieją. Nie wiem, kim były tamte dawne inscenizatorki. Jesteśmy chyba przyzwyczajeni do specyficznego typu narracji, która wyklucza zadawanie pewnych pytań. Wracając do książki Dariusza Kosińskiego – Zamkow pojawia się tam raz w szeregu innych nazwisk; w zdaniu, które sugeruje poważny problem badawczy. Podobny przykład to prapremiera *Kartoteki* Tadeusza Różewicza (reżyseria Wanda Laskowska). Kim była Wanda Laskowska? Prapremiera *Kartoteki* to chyba jednak ważne wydarzenie. Szukanie miejsca reżyserujących kobiet w polskim systemie instytucjonalnym jest dla mnie, a także dla Agnieszki Jakimiak, istotne. Nie upieramy się, że musimy znaleźć w przeszłości coś wartościowego. Mamy jednak poczucie, że ten gest powinien zostać wykonany. Narracje, w ramach których powstaje historia teatru, są tak skomplikowanym palimpsestem, że nigdy nie wiadomo, czy coś nie zostało przeoczone lub nieopisane ze względów ideologicznych bądź genderowych.

Uczyłaś się o Zamkow na studiach?

Nie, ale to w ogóle problem programu studiów reżyserskich w Akademii Teatralnej, który nie zakłada uczenia się o kimkolwiek – chyba że poprzez anegdoty typu: „Jak kochałem się w Mikołajskiej". Zainteresowało mnie to, że wśród nielicznych reżyserek – zwykle wspominano jednak wielkie aktorki – najczęściej pojawiała się właśnie Zamkow. Anegdoty na jej temat wskazują przede wszystkim temperament (na przykład, że pięknie klęła) i urodę.

Od czego zaczęłyście pracę?

Oczywiście poszłyśmy do archiwum Instytutu Teatralnego, żeby przeprowadzić niezbędny *research*. Czytałyśmy recenzje spektakli Zamkow, teksty o niej i wywiady z nią, przeglądałyśmy teczki osobowe, koperty pełne zdjęć. Szukałyśmy śladów w książkach o teatrze. Nie był to jednak taki tryb poszukiwań badawczych, który mógłby wyczerpać temat. Myślę, że badając jakieś zagadnienie dotyczące teatru z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, powinno się co najmniej przez rok siedzieć w archiwach, robić wywiady etc. Nasza praca zaczęła się od przeczytania artykułu Agnieszki Narębskiej *Buntownica Lidia Zamkow* [„Dialog" 2003 nr 11 – przyp. red.]. To był jedyny tekst, z którego mogłam się o niej czegoś dowiedzieć. Był dla mnie punktem odbicia; cieszę się, że powstał, ale mam poczucie, że jest to pod wieloma względami artykuł „życzeniowy". Pierwszą rzeczą, którą następnie zrobiłyśmy, było skontaktowanie się z Agatą Adamiecką-Sitek z Instytutu Teatralnego. Komuna//warszawa do każdego spektaklu z cyklu re//mix zamawia wykład. Od razu wiedziałam, że chciałabym współpracować z Agatą, która zawodowo zajmuje

się przepisywaniem historii polskiego teatru z perspektywy genderowej. Agata na własną rękę zaczęła pracować nad wykładem, równolegle z nami czytając materiały archiwalne. Obejrzałyśmy też wraz z aktorami dwa nagrania (jedyne, do jakich miałyśmy dostęp): realizację telewizyjną *Matki Courage i jej dzieci* oraz czwartą część *Sławy i chwały* – serialu Teatru Telewizji (oba z lat siedemdziesiątych). Agnieszka Jakimiak spotkała się też z aktorami: Tadeuszem Malakiem i Andrzejem Buszewiczem. Fotografia, którą dostaliśmy od Buszewicza, bardzo dobrze oddaje nasz obecny stosunek do Zamkow: widać na niej dwóch mężczyzn w kostiumach i rozmytą plamę kobiecej sylwetki na pierwszym planie. Tak naprawdę ta praca opierała się na projektowaniu w przeszłość własnych pragnień, które następnie poddawałyśmy bezlitosnej weryfikacji. Czytając recenzje czy artykuły przekrojowe na temat Zamkow, szukałyśmy z Agnieszką bardzo konkretnych rzeczy. Interesowały nas takie sposoby opisywania Zamkow jako kobiety-artystki, które mogłyby nam się wydać podejrzane; ten wątek był też szczególnie ważny dla Agaty. Po drugie, szukałyśmy w twórczości Zamkow śladów współczesnych problemów, takich jak: polityczność teatru, skracanie i przepisywanie tekstów klasycznych, wprowadzanie nowych form dramaturgicznych na scenę. Okazało się, że tych „podejrzanych" tekstów jest bardzo dużo. Nawet artykuły, które ukazały się po jej śmierci, charakteryzuje ewidentnie mizoginiczny język. Najlepszy przykład to *Gniewna Erynia*, gdzie Zamkow porównywana jest do Erynii, Furii, wiedźmy, która była wspaniała, bo robiła piekielne awantury, mimo filigranowej postury. Uderzające jest też wspomnienie pośmiertne autorstwa Romana Szydłowskiego, opublikowane w „Scenie" w 1982 roku. Zaczyna się od akapitu, w którym autor wspomina, jak pierwszy raz zobaczył ją na scenie: „nie była ładna i była nie najlepszą aktorką". Po czym pojawia się passus, w którym autor tłumaczy, że reżyseria nie jest właściwie zajęciem dla kobiet, ponieważ nie mają syntetycznego umysłu umożliwiającego ogarnięcie całości produkcji. Mimo to, zdaniem Szydłowskiego, Lidii Zamkow się to udawało. Nie ma natomiast mocnych dowodów na to, że problem feministyczny lub genderowy pojawił się w jej dziele – w zasadzie w tamtych czasach nie miał prawa. Wypowiedzi Zamkow bywają zresztą równie mizoginiczne, jak opisy jej samej. Zaszokował nas wywiad przeprowadzony przez Andrzeja Hausbrandta w książce *Rozmowy z ludźmi teatru. Inscenizatorzy*, w którym reżyserka deklaruje światopogląd instynktowo-biologistyczny. Jasno wykłada, że najwyższą rolą kobiety jest macierzyństwo, które sprawia, że każda kobieta jest z natury kreacjonistką i optymistką. Mówi tam też dziwne rzeczy o przyrodzonej kobiecej biernej seksualności, co jakoś nie przystaje do jej silnie rozerotyzowanego wizerunku.

Pytania dotyczące współczesnych problemów w jej teatrze też okazały się kłopotliwe. Język recenzji w każdej epoce jest inny. Nie mamy pojęcia, czy właściwie rozumiemy pewne słowa. Co w latach siedemdziesiątych czy sześćdziesiątych znaczy „teatr polityczny" albo „skracanie i przerabianie klasyków"? Ten problem dotyczy nawet stylu opisu, który jest nieprzezroczysty, nie przepuszcza śladów tamtych widowisk. Poza tym problemy, które bardzo chciałyśmy zdefiniować, okazywały się nieuchwytne. Ten projekt bardzo szybko zamienił się więc w dynamiczną podróż przez archiwum, w którym wszystkie pytania i fakty wymykają się z rąk. Żadna konkluzja nie była możliwa.

Re//mix *Zamkow: 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem*: Natasza Aleksandrowitch; fot. Bartek Warzecha

Jaki obraz Zamkow uzyskałyście w takim razie po zakończeniu tego etapu pracy?

Tu każdy z nas – Agnieszka Jakimiak, Agata Adamiecka, aktorzy: Natasza Aleksandrowitch i Piotr Wawer jr, ja – odpowiedziałby inaczej. Konsekwentnie nawiedzał nas obraz Zamkow jako osoby o bujnym temperamencie, ale artystycznie miernej. Zostawiam sobie jednak drobny margines niepewności. Zamkow cały czas dla mnie pozostaje enigmą. Pomimo tego całego przeszukiwania, pomimo rozczarowań, nie mogę się oprzeć nadziei, że tam jednak jest coś do znalezienia. Z drugiej strony wiem, że sprawdziłyśmy bardzo wiele rzeczy i przynajmniej w takiej perspektywie, jaką się zajmowałyśmy, nie potrafię niczego rozstrzygnąć. Na pewno pojawia się obraz osobowości, ale znów mówimy o osobowości, a nie o artystce. Z pewnością mogę powiedzieć tylko to, że Zamkow na pewno jest świetnym materiałem na ikonę – ze względu na legendę, która ją otaczała, prowokacyjność, orientalny wygląd, realizowany repertuar.

Cały czas trochę na ten temat ironizujecie. Ironizujecie też na temat samego poszukiwania źródeł. Ty jako reżyserka, Agnieszka jako dramaturżka – szukacie pramatki, która legitymizowałaby waszą pozycję w teatrze. To też dość tradycyjne myślenie...

Tak, to prawda. Staramy się pokazać, że stosunek do takiej heroiny, której poszukujemy, jest więcej niż dwuznaczny. Z jednej strony, nasz spektakl zawiera potężny ładunek ironii wycelowany w przeświadczenie, że każdy musi się jakoś uzasadnić w historii teatru, znaleźć swojego przodka. Pamiętam wykład Eugenia Barby, wygłoszony przed laty w Instytucie Kultury Polskiej UW. Rysował w nim swoją alternatywną genealogię – poza tradycyjnie rozumianymi pokoleniami, ale jednak jakoś rodzinnie uporządkowaną. Przeciw historii teatru, ale jakoś w zgodzie z potrzebą określenia własnego miejsca. Ta potrzeba genealogii zawsze mnie zastanawiała. Z drugiej strony, tak zwany nowy teatr w Polsce – mówię o formacji wyodrębnionej raczej przez język krytyczny, niż realnie istniejącej – funkcjonuje w próżni. Jesteśmy oderwani od wielkiej tradycji polskiego teatru, co oczywiście prowokuje jeremiady konserwatywnych krytyków, rozwodzących się nad zerwaną linią mistrzów. Chcieliśmy poddać ten problem dyskusji, ująć go tak podwójnie: z jednej strony uderzyć w to marzenie o przodkini i konieczność legitymizacji, ale zarazem obnażyć wstydliwe pragnienie wyprojektowane w przeszłość.

Ważnym kontekstem była też popularna dziś strategia pracy „na inspiracjach", bardzo mi bliska. Każdy z nas gromadzi zdjęcia, teledyski, filmy, których potem może użyć na próbie. Im bardziej egzotyczny i nieznany jest artysta, na którego możemy się powołać, tym lepiej. Nie chodziło nam więc jedynie o pramatkę, którą może powinnam mieć, a może wcale nie muszę, ale też o niemal popową ikonę, którą mogę pokazać aktorom i powiedzieć, że teraz zrobimy spektakl nią inspirowany. Z dystansu przyjrzeliśmy się pewnym strategiom własnej pracy, które są trochę „zamiast" tych tradycyjnych genealogii.

Dlaczego rozpoczynający przedstawienie wykład Agaty Adamieckiej-Sitek wydobywa wszelkie możliwe tropy wskazujące na to, że Zamkow była feministką, skoro wasze badania temu przeczą?

Od początku zadecydowałyśmy, że Agata będzie tropić wątki związane z pramatką i z *gender trouble*. Potem okazało się, że choć badania Agaty i nasze toczyły się równolegle, to ostatecznie żadna z nas nie była w stanie powiedzieć niczego rozstrzygającego o Zamkow. Natomiast Agata po lekturze wielu tekstów, zwłaszcza recenzji *Tragedii optymistycznej* i *Zmartwychwstania*, stwierdziła, że używając rozmaitych metodologii, jest w stanie napisać bardzo spójny tekst na temat intuicyjnego feminizmu Lidii Zamkow. Stworzyła kawałek zaawansowanej fikcji naukowej, fikcjonalizowany dokument, mistyfikowany esej. Postanowiłyśmy uczynić z Zamkow obiekt fantazmatyczny, uwalniający interesujące nas problemy artystyczne i badawcze. To stało się właściwym tematem projektu. Agata brzmi bardzo wiarygodnie, cytuje klasyczki myśli feministycznej, wygłasza swój wykład z kamienną twarzą. Musiałyśmy więc dać widzowi jakiś znak, że coś tu się nie zgadza. Postanowiłyśmy się zabawić warstwą estetyczno-filmową. Agata jest delikatnie ucharakteryzowana na Zamkow lub inną heroinę z epoki – podkreśla to „koci" makijaż, strój. Magda Mosiewicz, która realizowała nagranie, zaakcentowała ten koncept wyborem ujęć. Bardzo ważne jest też użycie przestrzeni archiwum Instytutu Teatralnego, która w nagraniu kojarzy się z miejscem podejrzanych poszukiwań. Agata rozsypuje na siebie wycinki, nie może sobie poradzić z szafą, przyjmuje ostentacyjnie erotyczne pozy. Archiwum staje się więc też przestrzenią fantazmatu i pragnień, trochę tym widza dezorientujemy, pokazujemy siatkę uwikłań, z jaką przyszło nam się zmierzyć, cały ten splot erotycznego wizerunku, genderowych pragnień. Stawiamy pytania o twórczość i kreowany równolegle wizerunek. Cała warstwa wizualna daje widzowi do zrozumienia, że z tym wykładem jest coś nie tak, że tam jest pewne przesunięcie. Miałyśmy poczucie, że jeśli zdekonstruujemy sam wykład, nie pokażemy marzenia, które musi być w jakiś sposób czyste, domknięte. Spektakl jest natomiast czymś, co objaśnia wykład, jego formę i koncepcję, a nie odwrotnie. To przesunięcie, które Agatę i mnie bardzo cieszyło. To nie jest tak, że badaczka dysponująca obiektywną wiedzą buduje teorię, do której my się potem naginamy. Zamiast tego, obie części potem pracują w pewnym sprzężeniu. Wykład Agaty jest pierwszą sceną spektaklu.

Czy rzeczywiście wszystko, czego użyła Agata Adamiecka-Sitek, jest wyciągnięte z dokumentów?

Jedyną całkowicie fikcyjną informacją jest to, że Zamkow była pierwszą artystką, która zajmowała się doświadczeniem obozowym kobiet – również w jego cielesnym wymiarze. Zdanie zostało zainspirowane enigmatyczną wzmianką w jednym z tekstów. Reszta obrazów z teatru Zamkow jest „prawdziwa" – to znaczy sformułowana dobitnie i jednoznacznie na podstawie dostępnych opisów. Na przykład w *Zmartwychwstaniu* naprawdę była śpiewana cerkiewna

pieśń, którą przejmował chór więźniarek. Sądząc z recenzji, dominujący głos został oddany w spektaklu Katiuszy Masłowej – więźniarce. Natomiast ten wykład fikcyjnym czynią powiązania między faktami, proporcje, w jakich zostają one użyte, czasem dopowiedzenie dwóch albo trzech słów do jakiejś prawdziwej informacji. Taka koronkowa manipulacja materiałem źródłowym. To też było dla nas interesujące – pokazanie, w jaki sposób jesteśmy w stanie zrobić wszystko ze wszystkiego.

To jest właśnie niebezpieczeństwo, na jakie trzeba bardzo uważać, włączając kobiety w narrację o historii teatru... W wypadku odniesieniu do Zamkow pamiętać trzeba jej słowa, że reżyseria nie jest zajęciem dla „kobieciątka". Bardzo chętnie powoływała się też na dom, na rodzinę, opowiadała o swojej kolekcji dzbanuszków, o synu... Mówiła więc, że jako kobieta realizuje się w domu, a jako reżyserka niemalże pozbywa się płci. Pytanie jednak, czy to nie był warunek jej istnienia w tym zawodzie...

To bardzo możliwe, bo ona sama konsekwentne tworzy dwa obrazy. Po pierwsze, nazywa siebie reżyserem moralistą i podejmuje wielkie, uniwersalne tematy. W odniesieniu do swojej sztuki używa potężnych określeń: dobro, zło, uniwersalna przestrzeń wojny. Taki prawdziwy teatr wielkich spraw. Z drugiej strony, tworzy wizerunek domowej kobiety spełnionej, posiadającej wspaniałego partnera, syna, psa bernardyna. Ciekawe jest też to, że tak często zadawano jej pytania o życie osobiste. Nie widziałam żadnego wywiadu z reżyserem, w którym padłoby pytanie: „A teraz pytanie o marzenia – i te zawodowe i te osobiste...". Ona oczywiście odpowiada, że w zasadzie nie ma żadnych marzeń osobistych, bo jest już spełniona. Jeśli chodzi o pracę, to chciałaby, aby polski teatr był lepiej zorganizowany. Ten wizerunek jest absolutnie niespójny: Erynia i kolekcjonerka dzbanuszków, która robi sobie nieomal lifestyle'owe zdjęcia w pięknych sukniach na tle swojej kolekcji. Czy ten obraz może wynikać ze strategii, dzięki której mogła pracować? Tego nigdy się nie dowiemy. Takie przypuszczenia może potwierdzać jednak fakt, że genderowo kłopotliwy język Zamkow przypomina wypowiedzi Aliny Szapocznikow. Te artystki łączy zresztą także ikoniczność wizerunku – pięknych artystek tworzących piękną sztukę. W jednym z wywiadów, na pytanie, jaka jest pozycja kobiety w Polsce, Szapocznikow odpowiada, robiąc dziwną minę, że jest po prostu fantastyczna, że być kobietą w Polsce to najbardziej przyjemna rzecz, z całą tą kurtuazją i dworskością dookoła. Tyle że w wypadku Szapocznikow mamy korpus jej prac, którego wielkość i ranga jest niepodważalna. Ona często była fotografowana przy swoich rzeźbach, w uroczych pozach. Jej wizerunek obok jej twórczości. Ona w krótkiej spódniczce, z jamnikiem, przy swojej rzeźbie. To podobny potencjał, jak w przypadku Zamkow fotografowanej przy reflektorze, z papierosem, na widowni, reżyserującej. Istnieje jednak problem z badaniem teatru. Dzieła Szapocznikow nie pozostawiają wątpliwości co do ich potencjału i mnogości tematów. Co do Zamkow są tylko domysły.

Mówisz o tworzonej przez nią wizji teatru uniwersalnego i monumentalnego. Ona też wydaje się niekonsekwentna pod innym względem. Chodzi mi o to, co mówi o pracy z aktorami, i o to, jak oni wspominają współpracę z nią. Zamkow cały czas powtarzała, że wszystko zależy od aktorów, że żadna wielka inscenizacja nie uda się, jeśli aktorzy nie uwierzą w jej wizję. Mówiła też, że sama gra po to, by umieć rozmawiać z aktorami, by mieć dla nich wiarygodne argumenty. I jeszcze jedna ciekawostka, która jednak wskazywałaby na to, że przynajmniej na tym polu w pracy Zamkow było coś wyjątkowego. Anna Dymna twierdzi mianowicie, że jako aktorka narodziła się, grając w *Weselu* Lidii Zamkow, że dopiero dzięki niej zrozumiała, iż teatr to coś, czemu warto poświęcić życie. Przy czym, należy podkreślić, słowa te padły w zupełnie niezwiązanym z Zamkow kontekście.

Rzeczywiście, ten wątek jest bardzo interesujący. Podobno Zamkow traktowała aktorów w sposób bardzo emocjonalny, zostawiała im listy i noty tuż przed premierą, bardzo trafne i pomocne. Co jakiś czas pojawiały się też informacje, że Zamkow miała grupę bardzo oddanych aktorów, których w pewnym momencie wręcz nazywano jej harcerzykami. To kojarzy się z pracą laboratoryjną, próbą stworzenia grupy twórczej. Bardzo dobrze wspominają ją też aktorzy, z którymi się spotkała Agnieszka. Jednak znowu – materiały są tu bardzo skąpe. To bardzo intrygującego, ale jednocześnie znów nie jesteśmy w stanie przebić się przez barierę językowo-informacyjną i dotrzeć do konkretu.

To, co mówisz o pracy laboratoryjnej, przypomina mi wypowiedź Zamkow, że jej teatr jest ambulatorium.

Tak, w jednym z tekstów przeciwstawia swój teatr teatrowi Grotowskiego, wyrażając zarazem szacunek wobec jego pracy. To sformułowanie o ambulatorium przyjmującym tysiące pacjentów dziennie prowadzi moją wyobraźnię w stronę jakiejś formuły otwartej, polityczności spod znaku sceny ulicznej Brechta. A z drugiej strony to, co ona mówi o swoich najważniejszych spektaklach, buduje wyobrażenie inscenizacji wielkich, domkniętych, mieszczących się w kanonie. Nie wiem więc, co miała na myśli, mówiąc „teatr ambulatorium", ani też, czy nie było to tylko niezrealizowane marzenie. Pamiętajmy, że Zamkow nie miała chyba łatwego losu w teatrze instytucjonalnym. Oczywiście, wszyscy świadkowie twierdzą, że do konfliktów dochodziło z jej winy – przez ten temperament. Dyrektorzy w wywiadach podkreślają, że współpraca z nią nie była łatwa, ale przedstawienia rekompensowały ten wysiłek. W przeciwieństwie do innych twórców swojej epoki, Zamkow dużo wędrowała. W Krakowie przenosiła się ze Starego Teatru do Teatru im. Słowackiego, potem wylądowała w Katowicach. Pisano nawet, że to jest jej „katowickie wygnanie". A ponieważ stworzyła wtedy jeden ze swoich najważniejszych spektakli, lokalni recenzenci tryumfowali, że Kraków nie chce swoich artystów, podczas gdy w Katowicach mają oni takie osiągnięcia. Problemy Zamkow z instytucją teatru, jej wypowiedzi o tym, że chciałaby, aby w polskim teatrze można było wreszcie normalnie pracować,

skargi na panujący w teatrach chaos, są bardzo interesujące. Być może ona się w tych ramach instytucjonalnych nie mieściła. Może więc wyjątkowości modelu jej pracy, albo sposobu, w jaki przejawiał się w jej przypadku *gender trouble*, należałoby szukać nie w archiwum, ale w instytucji.

Z drugiej strony, gdyby zapytać dyrektorów teatrów, dlaczego urywali współpracę z Zamkow, podaliby może jeszcze jeden argument. Zamkow była przecież znana ze spektakularnych sukcesów i równie spektakularnych klęsk. A jednak, chociaż na przykład o *Medei* czytałam same złe opinie, to z opisów wnioskowałam, że to mógł być bardzo ciekawy spektakl. Wykład Agaty potwierdził te intuicje. To jest więc też pytanie o kategorie klęski teatralnej. Czy dzisiaj nie okazałoby się, że te spektakle, uznane za nieudane, albo działania poboczne – jak teatr małych form, z którym jeździła po Polsce – nie okazałyby się dla nas ciekawsze niż badanie wielkich inscenizacji, za które była tak ceniona...

Wątek małych form zainteresował mnie najbardziej. Pomijając słynny monodram o Edith Piaf, który chyba jednak nie był szczególnie intrygujący – począwszy od tytułu: *Urodziła się jak wróbel*. Te małe formy bardzo często poruszały tematy związane z „przerabianiem" historii najnowszej. I tu, oczywiście, pojawiła się kolejna projekcja z mojej strony – zajmuję się problematyką pamięci i historii w teatrze, więc wyobraziłam sobie szansę na jakieś interesujące znalezisko. Zamkow zrobiła, na przykład, cykl faktomontaży oświęcimskich, za jeden z nich dostała nagrodę na festiwalu Kontrapunkt. Z rozmowy z Tadeuszem Malakiem, który grał w innym przedstawieniu małej formy – *No More Hiroshima* – Agnieszka Jakimiak dowiedziała się z kolei, że Zamkow wykorzystała fragment filmu *Hiroszima moja miłość* Alaina Resnais. Zaczyna się on słynną sceną, w której dwie osoby w sytuacji erotycznej rozmawiają o Hiroszimie; Francuzka, która niedawno zwiedziła to miasto, opowiada, co widziała, a męski głos powtarza: „Nic nie widziałaś w Hiroszimie. Nic nie widziałaś w Hiroszimie". Materiał wizualny, który temu towarzyszy, to zdjęcia ciał w łóżku i muzeum w Hiroszimie pełne rekonstrukcji i modeli, rodzaj fałszywego dokumentu. Stanęłyśmy przed takim problemem: jeśli ona świadomie użyła filmu, który jest najlepszym chyba przykładem analizowania historii poprzez obrazy fikcyjne, to jej posunięcie wydaje się genialne, a spektakl niesamowity. Dlatego we fragmencie naszego spektaklu, w którym usiłujemy wyobrazić sobie, jak ta scena mogła wyglądać – też odtwarzamy *Hiroszima moja miłość*. Jeśli jednak użyła tego obrazu jako dokumentu, to był to przejaw niezwykle topornego i naiwnego potraktowania medium.

Bardzo chciałabym zobaczyć nagranie tego spektaklu, który zresztą miał wersję telewizyjną. Nie wiem jednak, czy można go gdzieś odnaleźć – nam się nie udało. Z relacji Tadeusza Malaka wiemy, że w nagraniu, ze względu na prawa autorskie, nie wolno było użyć fragmentu filmu, więc Zamkow czytała dialogi z filmu jako narratorka, co mogło też być ciekawym przetworzeniem. Bardzo intryguje mnie poza tym telewizyjna inscenizacja rozpisanego na trzy osoby *Pamiętnika z Powstania Warszawskiego*, która była dużym wydarzeniem. Zamkow skupiła się tam na języku opisu, na wydobyciu tego, jak Miron Białoszewski zapisał w dźwiękach doświadczenie powstania. Na zdjęciach widać, że Zamkow bardzo konsekwentnie zastosowała w tym spektaklu znaki formalne. To nie jest sytuacja typu: trzy osoby siedzą na gruzach z butaforki i gadają.

Nasza wątpliwość odnośnie świadomości użycia filmu *Hiroszima moja miłość* nie jest bezpodstawna. Widzieliśmy bowiem dwa wspomniane już zapisy telewizyjne. To spektakle, w których świadomość medium telewizyjnego jest bardzo słaba. A przecież 1974 rok to moment, w którym gatunek teatru telewizji jest już dobrze ugruntowany. Zamkow robi jednak nieciekawe przeniesienie spektaklu teatralnego, w którym medium telewizyjne w ogóle nie pracuje. W *Matce Courage...* widać to szczególnie w konstrukcji songów. Toczy się akcja, nagle ktoś wykonuje song, który traci jakikolwiek krytyczny potencjał i tylko uatrakcyjnia widowisko. Podobnie *Sława i chwała*, która jest przedziwnym serialem telewizyjnym w butaforce. Jest czymś ostentacyjnie sztucznym, ale ta sztuczność zupełnie nie gra. Znów – to, co sobie wyobrażam, jest bardzo ciekawe, a to, co widzę, wcale ciekawe nie jest.

Zastanawiam się więc, do jakiego stopnia te programy polityczno-historyczne, faktomontaże, będące czymś w rodzaju stałego punktu programu w repertuarach (w latach sześćdziesiątych robił je przecież nawet Teatr Laboratorium, na przykład *Gliniane gołębie* przygotowane przez Grotowskiego) były bardziej interesujące niż jej wielkie inscenizacje, które chwalono za takie banały, jak operowanie metaforą, piękną scenografię albo oryginalność interpretacji, która nie wiadomo, na czym polega. Oryginalność interpretacji w *Makbecie* przejawiała się, na przykład, zmarginalizowaniem postaci Lady Makbet...

Ten spektakl mnie jednak zainteresował. Przeczytałam, że Zamkow punkt ciężkości umieściła w relacjach Makbeta i Lady Makbet, pokazując, że jest to małżeństwo bezpłodne.

Tak, tam się pojawia słynny motyw pustej kołyski i prawdę mówiąc, to był jeden z pierwszych obrazów z teatru Zamkow, jaki poznałam dzięki mojemu kursowi teatru w anegdotach. Pamiętałam więc, że Zamkow była i zrobiła *Makbeta* z pustą kołyską. Ta kwestia jest w recenzjach oryginalnie interpretowana, bo czasami pisano wprost, że chodzi o bezpłodność, innym razem krytycy twierdzą, że chodzi o impotencję Makbeta. Te teksty ujawniają ciekawe fantazmaty. Chwalono też Zamkow za to, że bardzo ograniczyła i wyciszyła swoją rolę, podczas gdy wszyscy spodziewali się po niej czegoś histerycznego. Pojawiają się też takie określenia, jak „psychoanalityczny *Makbet*". Znów jednak należy zadać pytanie, co to wtedy znaczyło.

W waszym spektaklu pada jedna, dla mnie niezwykle intrygująca informacja, że Lidia Zamkow przyjaźniła się z Antonim Kępińskim. Można więc przypuszczać, że

określenie „psychoanalityczny *Makbet*" prowadzi w dobrą stronę.

Znaleźliśmy informację, że ona była bardzo blisko środowiska Kępińskiego i niektóre jej wojenne faktomontaże były inspirowane konkretnymi referatami. Chyba nawet jeden ze spektakli pokazywany był w ramach kongresu medycznego. Tak, można by znów te puzzle do siebie dopasować, bardzo bym chciała, żeby one tak do siebie przylegały. Ale opisy jej spektakli są tak ogólne, że trudno mówić w kategoriach intrygującej interpretacji, tezy, metody. Na marginesie – podczas prób odkryliśmy jeszcze jedną ciekawą rzecz z tym problemem związaną. Kiedy pracowaliśmy nad re//mixem, zmarł Erwin Axer. Bardzo drobiazgowo czytaliśmy wspomnienia o nim i jego teatrze. Tropiliśmy konkretne sformułowania, by zobaczyć, jak wygląda modelowa narracja obecności reżyserskiej w przeciwieństwie do narracji nieobecności. Uderzyło nas to, że przy całym, silnie wokół Axera sformowanym języku, tak naprawdę z tych artykułów też nie mogliśmy się dowiedzieć, jaki on właściwie robił teatr. Rozstrzał repertuaru był równie szeroki jak u Zamkow – od klasyków po dramaturgię współczesną. Choć nie znalazłam żadnego skarbu w narracji o Zamkow, to śledząc narracje dotyczące męskich gwiazd reżyserii z tamtych lat, widzę ten sam problem z opisem. Może więc to w ogóle szerszy problem. A może ona z pewnych względów nie została opisana?

Z drugiej strony, wywiady z Zamkow też nie zawierają zbyt wielu konkretów. Nie możemy w nich wytropić chociażby śladu interpretacji. Zamkow dużo rzeczy deklarowała, ale ich nie wyjaśniała. Nie wiem, o jaką nową moralność jej chodziło, gdy mówiła, że jest ona dla niej kwestią kluczową w teatrze. Nie wiem też, co widz w jej „teatrze ambulatorium" miał dostać. Rzeczywiście, niektóre wypowiedzi są bardzo trafne, na przykład, że nie interesuje jej widz, który siądzie na kanapie i będzie się delektował, że ona się zajmuje jakąś pracą na ideach i szoku. Z opisów nie wynika jednak, co takiego ma widownię poruszyć. Nie mogąc się przebić przez język dotyczący Zamkow, drugim bohaterem naszych prób uczyniliśmy Konrada Swinarskiego. Postanowiliśmy zobaczyć materiały medialne i wywiady z kimś, kto był tak wysoko ceniony i wyraziście obecny w interesującym nas czasie (uwaga: to, że tak mówię, ujawnia, że pomijaliśmy w naszych zainteresowaniach pierwszy okres twórczości Zamkow, kiepsko opisany, a na pewno wymagający uwagi). Myśleliśmy, że może w jego przypadku też będziemy zawiedzeni. Okazało się jednak, że w tych materiałach interpretacja jest bardzo jasna, a to, co on mówi, jest od początku naznaczone autorskim piętnem. Swinarski bardzo świadomie grał rolę reżysera. Dzięki tym materiałom dotarliśmy też do nagrania Lidii Zamkow, które pojawia się w naszym spektaklu. To film wokół premiery *Dziadów* Konrada Swinarskiego. Najpierw wypowiada się w studiu Jan Błoński, potem Jan Paweł Gawlik [ówczesny dyrektor Starego Teatru – przyp. red.] a następnie oglądamy nagranie z foyer teatru: wychodzą widzowie, którzy ekscytują się, są poruszeni. Na sam koniec wyłania się Lidia Zamkow, do której podbiega dziennikarz z mikrofonem, pytając, czy może prosić o dwa słowa dla telewizji. Zamkow mówi: „Nie, dziękuję bardzo. To jest zawód mój i mój kolega, i jego dzieło, a ja nie mówię publicznie o dziełach moich kolegów. I niech oni o mnie też nie mówią". To było dla nas o tyle znaczące, że jedyny materiał, gdzie zobaczyliśmy Lidię Zamkow prywatnie, jest nagraniem, w którym ona nic nam nie chce powiedzieć i ma nadzieję, że o niej też nic się nie mówi. Z tego nagrania uczyniliśmy jedną z osi interpretacji.

Spróbuję jednak podrążyć. Zamkow bardzo często podkreślała, że interesuje ją nowoczesność w człowieku, nowoczesność myślenia o teatrze. Tak też broniła się przed zarzutami, że tnie i zmienia klasykę – chociażby *Wesele*. Czy ta kwestia nie wydaje ci się aktualna również dziś?

Na pewno tak, ale znów powstaje obawa, że to jedynie projekcja naszych marzeń. Faktem jest jednak, że Zamkow pod koniec życia pisała scenariusze kolażowe. W jednej z teczek osobowych jest podanie o podpisanie z nią umowy na tekst; pojawia się tam stwierdzenie, że Zamkow jest wybitną adaptatorką oraz autorką tekstów, które, chociaż składają się z fragmentów tekstów cudzych, to tak silnie napiętnowane są jej indywidualnością, iż trzeba je uznać za twór oryginalny. To dla mnie o tyle ciekawe, że wraz z Bartkiem Frąckowiakiem zajmujemy się pisaniem kolażowych scenariuszy. Więc i w tym przypadku moglibyśmy uznać, że znaleźliśmy pramatkę. Kiedy dziś nadal toczy się dyskusję wokół pytania, czy tekst kolażowy jest odrębnym dziełem, świetnie byłoby mieć Zamkow w zanadrzu. Musiałabym jednak spojrzeć na te scenariusze, żeby wiedzieć, o czym mówimy. Na papierze wygląda to bardzo interesująco i nowocześnie – również teraz. Tak samo, jeśli chodzi o skracanie i autorskie formy historyczne.

Myślę jednak, że jesteśmy w stanie odnaleźć konkretne przykłady intrygujących i nowoczesnych interpretacji w teatrze Zamkow – na przykład *Sen nocy letniej*, którego bohaterami była grupa współczesnych młodych ludzi. Gdy czytałam opis tego przedstawienia, od razu przypomniała mi się realizacja Mai Kleczewskiej, która po raz kolejny wywołała absurdalną dyskusję o granicach uwspółcześniania tekstów dawnych.

Kiedy rozmawiałyśmy podczas prób na temat tego spektaklu, nam też natychmiast pojawiło się skojarzenie z przedstawieniem Kleczewskiej. Znów wchodzimy na teren paradoksów, bo to, co Zamkow mówi o erotyce i biologii w tym spektaklu, rażąco kontrastuje z jej wypowiedziami o przyrodzonej bierności kobiecej, o tym, że kobiety są stworzone głównie do macierzyństwa. *Sen nocy letniej* to jeden z nielicznych spektakli Zamkow, o których szerzej napisał Konstanty Puzyna. Bawiłam się też w takie rozpoznania w narracji oficjalnej. Wiadomo, że ktoś, o kim pozytywnie napisał Puzyna, był wysoko ceniony. W jego pismach Zamkow pojawia się głównie w kontekście warszawskiego Teatru Dramatycznego i politycznego teatru w ogólności. Można tam odnaleźć parę bardzo pozytywnych wzmianek – między innymi właśnie o *Śnie nocy letniej*, który krytyk charakteryzuje

jako silną autorską interpretację. Ale – pewnie i w tym przypadku nie dotarłam do wszystkich materiałów.

Skoro jesteśmy przy paradoksach: sposób mówienia o Zamkow dzisiaj, który łączy w sobie powszechne przekonanie, że była wspaniałą artystką, z milczeniem na temat, co właściwie w jej twórczości było tak wyjątkowe, budzi podejrzenie, że może te pochwały są czysto kurtuazyjne...

Ten wątek też się pojawiał w naszych rozmowach. Być może była to mocna osobowość, która zaznaczyła swoją obecność w różnych kręgach kulturalnych i artystycznych, więc nie wypadało o niej mówić źle.

Z drugiej strony, wspomniane już świadectwo Anny Dymnej wydaje się zupełnie niewymuszone. Ona powołuje się na Zamkow mimochodem...

To też mnie uderzyło. Dlaczego ona to mówi? Przecież grała u wszystkich i mogłaby wskazać najbardziej „wysoką" figurę mistrza. Te wszystkie komplikacje sprawiają, że przypadek Zamkow to *casus* idealny, probierz badania historii teatru, odsłaniający wszystkie problemy, które mamy z uprawianiem narracji pamięciowej na tym polu. Problemy, które pojawiają się podczas badania jej teatru, przypominają najkoszmarniejsze sny naukowca. Te wszystkie nieweryfikowalne pytania, to archiwum, które jest w ciągłym ruchu, te materiały, które są „zniknięte", ślady, które prowadzą donikąd... Dlatego w kontekście naszego spektaklu wolę o niej myśleć w cudzysłowie: „Lidia Zamkow" jako mroczny obiekt pożądania.

Pytanie też, dlaczego w końcu została zapomniana...

W finale zadajemy wiele pytań. Zbierając informacje (często sprzeczne!) o Zamkow, zastanawiamy się, co tak naprawdę stanowi o tym, że ktoś przechodzi do historii teatru. Czy to istotne, że była kobietą? Czy to istotne, że była piękna? Czy to istotne, że była brzydka? Czy to istotne, że zrealizowała ponad osiemdziesiąt spektakli? Przystępując do tej pracy, bardzo chętnie uwierzyłabym w teorię spiskową, że Zamkow zniknęła, bo była niewygodną, wywrotową reżyserką. Jednak nie znalazłam żadnego materiału, który by to potwierdzał. Naprawdę nie wiem, czemu o niej zapomniano.

To jej zniknięcie jest też dziwne dlatego, że – jak mówiłaś – Zamkow świetnie nadaje się na ikonę: Lidia Zamkow – buntowniczka o orientalnej urodzie...

Ciekawa była reakcja na wiadomość, że remiksujemy Lidię Zamkow. Choć nikt nie był w stanie powiedzieć niczego konkretnego, wiele osób zaczęło zwracać nam uwagę, że to była bardzo interesująca postać. Agata Adamiecka mówiła, że teczka Zamkow zaczęła być w ruchu. Ciągle ktoś bierze materiały o niej. Coś się ruszyło. Wytworzyło się też wiele oczekiwań wobec nas, chyba jakaś nadzieja, że jej obraz wyłoni się na powierzchnię. No ale my tego „skarbu" nie mamy.

Mówiłyśmy o potrzebie pramatki dla ciebie jako reżyserki. A może ona jeszcze bardziej potrzebna jest teatrologom?

Dlatego ten ruch, dla mnie, nie jest ironiczny. Naprawdę chciałabym, aby pytania o kobiety w teatrze były cały czas zadawane. Nie upieram się, że muszę znaleźć wielką, wspaniałą reżyserkę, którą wyklęto, zostawiając jedynie mizoginiczny obraz. Mogę tam nie znaleźć nic, ale domagam się tego ruchu w przeszłość. Dopóki nie zadamy pewnych pytań, nie mamy prawa tych kobiet umieszczać w nawiasach i przypisach. Choćby z szacunku dla faktu, że, na przykład, Zamkow była artystką, która zrobiła niewiarygodną liczbę spektakli. To, co pojawia się w naszym spektaklu, i dla artystów, i dla badaczy, rozpięte jest między dwiema użytymi przez nas piosenkami: *I Need A Hero* i *Somebody to Love*. Ten projekt zaczyna się od stwierdzenia, że potrzebujemy bohatera, bohaterki, a potem ta potrzeba zostaje zdemaskowana na poziomie bardziej intymnym.

Czy, jako współcześnie reżyserująca kobieta, znajdujesz w narracji o swoim teatrze podobieństwo do strategii pisania o Zamkow?

Tak, to są często te same stereotypy, tylko w złagodzonej i bardziej uświadomionej formie, nierzadko wynikającej z dobrych intencji autora. Dominującą cechą pisania o teatrze jest pewne ciążenie w kierunku dziennikarstwa typu *life-style*. Pisze się o osobie. Jeżeli to kobieta, zaraz znajdą się kwestie, które w jakiś, czasem niejawny, sposób odnoszą się do jej wyglądu. Do tego, jak sobie radzi w teatrze. Do tego, jaki ma stosunek do swojej płci. Ostatnio w „Polityce" natknęłam się na opis Agnieszki Glińskiej, skoncentrowany na tym, że przefarbowała włosy, zmyła makijaż, macha nóżką w buciku, odkłada iPhone'a, częściej się uśmiecha i w ogóle jest piękna urodą przedwojenną. Takie pisanie o artystkach jest nie *fair*. Dziwny, przychylny protekcjonalizm albo paskudny odprysk trzeciofalowego myślenia. Poza tym do tej pory, mimo że mamy reżyserki i dyrektorki, stanowczość w pracy reżysera jest czymś, co jest wymagane i uznawane u mężczyzn, natomiast u kobiet bywa bardzo często traktowane jako afront lub złe wychowanie. Zdarzają się więc sytuacje, w których od kobiet reżyserek oczekuje się bycia grzeczną i miłą.

Zajmuję bardzo dwuznaczną pozycję. Konsekwentnie używam żeńskich końcówek, walczę o to, by w teatrze i w dyskusji o nim znajdowała się przestrzeń na kobiecą perspektywę. Z drugiej strony, potwornie irytuje mnie dosłowny feminizm na scenach i w krytyce. Bo jest szkodliwy i gettoizujący. Zaraz doprowadzi do stworzenia mitu o grupie reżyserujących dziewczynek, które nie mają tak naprawdę nic ze sobą wspólnego.

Może na tym też polega pośmiertna „misja" Lidii Zamkow, może zdemontowanie mizoginicznego języka w narracji o niej pozwoli ujawnić i zdemontować te same strategie stosowane współcześnie?

Tak, taka wycieczka w przeszłość może pomóc dekonstruować stereotypy. Być może to właśnie jest skarb, który można znaleźć w tym materiale. ■