

MOJE MADRE PRZYJEMNOŚCI

Lidia Zamkow rozpoczęła studia aktorskie w czasie okupacji w konspiracyjnym zespole Instytutu Sztuki Teatralnej. Bezpośrednio po wojnie uzyskuje dyplom aktorski i wstępuje na Wydział Reżyserski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Reżyserię kończy pod kierunkiem Leona Schillera, wielkiego reformatora sceny polskiej, kontynuatora linii teatralnej E.G. Craiga, człowieka na miarę Meyerholda i Piscatora. Schillerowi zawdzięcza wiarę w funkcję teatru i jego możliwości; dowodzi tego bogatym dorobkiem reżyserskim kształtowanym już według swoich gustów i dyspozycji i kilkoma doskonałymi kreacjami aktorskimi. Od wielu lat należy do naszej reżyserskiej czołówki. Lidia Zamkow zrealizowała około 70 przedstawień w Warszawie, Krakowie i Gdańsku. Aktualnie pracuje w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie reżyserując gościnnie na innych scenach teatralnych i w telewizji.

Czego chcę od teatru? Najogólniej mówiąc możliwości wypowiedzi swoich myśli o otaczających mnie zjawiskach. Są ludzie, którzy mają potrzebę takiej wypowiedzi, więc piszą, malują, wspinają się na skrzynki w Hyde-Parku. Są to moralizatorzy. Pewnie jestem moralizatorem a środkiem mojej wypowiedzi jest teatr. Zajmują mnie przede wszystkim moralne problemy mojej epoki. Zajmują mnie obsesyjnie, cyklicznie. Wtedy szukam tekstów klasycznych, współczesnych, dramatycznych, powieściowych, publicystycznych, tekstów za pomocą których przekażę zagadnienie, które mnie aktualnie pochłania.

Czasami nie wystarcza mi jedno przedstawienie, wtedy powstają serie spektakli poświęcone jednemu tematowi. Tak więc problem „władzy”, a ściślej, zależności między „rządzącymi” a „rządzonymi” rozwiązywałam w cyklu utworów: „Imiona władzy” — Jerzego Broszkiewicza, „Caligula” — Alberta Camusa, „Indyk” — Sławomira Mrożka, a zakończyłam tę serię „Makbetem” Szekspira.

Tak samo było z tematem „nonkonformizm”, czy z problemem, który mnie długo fascynował, a który mogłabym nazwać: nowe prawa moralne. A więc najpierw temat, potem szukanie tekstu. W tym okresie żadna, nawet najlepsza ze sztuk nie jest w stanie mnie dla siebie pozyskać. Rejestruję je w pamięci, odkładam poszukując tylko właściwego tekstu, właściwych słów. Moja skromna formuła teatralna brzmiałaby: własne odczytanie tekstu poparte własnym obrazem.

Druga część tej formuły zawiera istotę pracy reżyserskiej. Własne odczytanie tekstu, zastosowanie go do własnych rozważań, stworzenie systemu odniesień, może być udziałem każdego inteligenta. Stworzenie własnego obrazu dla poparcia swego procesu myślowego, to już reżyseria, to już zawód.

Instrumentem tego zawodu jest wyobraźnia, motorem — niechęć do obrazów znanych i zastanych, celem —

chęć i świadomość tworzenia własnej estetyki. Swój własny „obraz” kształtuję poprzez stosunek człowieka-aktora do przestrzeni scenicznej. Widzę ciągle, niewyczerpane możliwości zależności ruchu człowieka i przedmiotu wobec powietrza i plastyki scenicznej. Mój obraz to ruch: światła, ręki, grupy stuosobowej, rzuconego noża, wolnego obrotu i nagłego upadku. Dynamika to zaskoczenie, to wielka niespodzianka teatru, to akcja właściwa, usuwająca w cień fabułę. To uroda teatru, tak jak mądrością teatru jest tekst. I tak tworzy się zespół „mądrych przyjemności”, których doznaję pracując w teatrze, i po które do teatru przyszedłam. Uroda bez mądrości? To przyjemność podstarzałych lowelasów, w teatrze i poza nim. Po mądre przyjemności do teatru przyszedłam i te same chciałabym ludziom dawać. Mądrość tekstu i urodę obrazu — ruchu.

Nie wierzę w wychowawczą funkcję teatru. Teatr wychowuje tylko swój zespół: aktorów, pracowników sceny, reżyserów. Natomiast nigdy nie widziałam takiego widza, który by przyszedł do teatru niemoralny i wsteczny a wyszedł jako postać pozytywna. Co więcej, nigdy o takim widzu nie słyszałam. Wierzę za to, że teatr, jak każda inna sztuka, może czynić człowieka wrażliwszym, a to już jest wiele. Tym uwrażliwionym człowiekiem mogą i powinny zająć się wszystkie powołane do tego instytucje wychowawcze.

Tyle o zamierzeniach. Niestety, trzeba także mówić o wynikach. Na 70 przedstawień, które wyreżyserowałam, zaledwie dziesięć — dwanaście cenię sobie i pamiętam z aprobatą. Tylko dziesięć, dwanaście.

Próbuję to oczywiście usprawiedliwić przyczynami obiektywnymi: nie mam własnego zespołu, zmieniam teatry, nie mogę sama założyć i wykonać linii repertuarowo-problemowej. Ale to tylko część prawdy. Większa część winy i porażek rodzi się z moich własnych przywar. Nie jestem dla siebie życzliwym krytykiem. Miałam skłon-

ności do ekspresjonizmu; mam jeszcze skłonności do baroku, do nadmiaru. Mam ciągle za dużo pomysłów a za mało wyrobiony mechanizm selekcji. Widzę to w przedstawieniu już zrealizowanym, ale nigdy nie poprawiam; z mściwą satysfakcją pozostawiam błędy.

Jestem za mało precyzyjna, mimo iż dążę do precyzji. Jestem bardzo pracowita, ale i leniwa. Wolę zrobić pięć przedstawień bujnych i chaotycznych, niż dwa dokładne i matematyczne, mimo że nie lubię żywiolu i dążę do matematycznej ścisłości. Za największą swoją zaletę uważam czytelność reżyserskiego pisma. Kiedy na pierwszych próbach podaję aktorom jakiś przykład, odniesienie, sformułowanie zadania, które później przekroczy rampę, znajdzie się w ocenie widza i krytyki — fakt ten uważam za sukces. Tak było w „Makbecie”: na pierwszej próbie ustaliliśmy, że ostatni akt będziemy grać w klimacie osaczenia i determinacji kancelarii III Rzeszy. Dotyczyło to rzecz jasna zachowania aktorów, a nie zewnętrznych znaków czy symboli. I ten roboczy termin, nasza intymna własność, w wiele miesięcy później znalazł się w ocenach krytycznych spektaklu. To lubię, to mi daje satysfakcję.

Często pytają mnie: czy tak wolno w teatrze? I często uczą mnie: teatr ma służyć literaturze. Myślę, że w teatrze w o l n o czynić wszystko, ale nie wszystko n a l e ż y czynić. A co mianowicie należy czynić, to już sprawa kultury, talentu, smaku, taktu i innych cech osobistych twórcy. Tego nie da się ująć w system nakazów i zakazów jak kodeks drogowy. Ale należy polemizować z reżyserem nie tylko jako z artystą, co się u nas praktykuje, ale jako z człowiekiem o owych cechach osobistych — czego się u nas nie praktykuje.

Od czasu do czasu (mniej więcej raz na dwa lata) zajmuję się aktorstwem. Jest to dość istotne dla teatru, jaki uprawiam. Pomijam tu ułatwienia,

czysto warsztatowe, jakie mi daje umiejętność techniki aktorskiej.

Ważniejsze jest, że grając proponuję pewien gatunek aktorski, zazwyczaj drastyczniejszy od moich kolegów-partnerów. Podkreśla to moje zamierzenia reżyserskie i proponowaną przeze mnie estetykę, która jeszcze nie zawsze i nie wszystkim aktorom trafia do przekonania. Grałam między innymi Matkę Courage — Bertolta Brechta, Klarę Zachanassian w „Wizycie starszej pani” — Dürrenmatta, Nastkę w „Na dnie” — Maksyma Gorkiego, Cezonię w „Caliguli” — Alberta Camusa i ostatnio Lady Makbeth.

Ostatnia moja praca reżyserska to realizacja opery Piotra Czajkowskiego „Eugeniusz Oniegin” w Teatrze Wielkim w Warszawie.

Nie jestem z tej pracy zadowolona. Nie udało mi się przekazać gorzkich bajronicznych treści poematu Puszkina. Udało mi się co najwyżej stworzyć klimaty tych treści.

Szukałam nowego stylu romantyki operowej w miejsce jej cukierkowego sentymentalizmu. Muzyka Czajkowskiego zawiera te możliwości. Niestety, zespoły operowe są tak tradycyjne w środkach wyrazu, że w ramach jednego gościnnie reżyserowanego spektaklu nie sposób tego zmienić.

Tworzyłam więc urody bez mądrości, emocje bez zawartości intelektualnej i dlatego wychodzę z tego teatru niesyta.

Rozpoczynam w Krakowie próbę „Edypa króla” Sofoklesa. Szukam odpowiedzi na naiwne pytanie epoki, które dręczy wszystkich, małych i dużych; Bertranda Russella, Roberta Oppenheimera i matkę czworga dzieci: jaka jest droga do poprawy świata? Mądry stary Grek mówił, że tą drogą jest samodoskonalenie się, kształtowanie własnej moralności wbrew własnym interesom, wbrew życiu nawet. Fabuła „Edypa króla” jest oczywiście wielką metaforą. Ale gdyby każdy człowiek umiał w decydującej chwili wszezać śledztwo przeciw sobie, ocenić się i skazać lub ulaskawić?

„NIE WIERZE W WYCHOWAWCZĄ FUNKCJĘ TEATRU. WIERZE ZA TO, ŻE TEATR MOŻE CZYNIĆ CZŁOWIEKA WRAZLIWSZYM, A TO JUŻ JEST WIELE”. LIDIA ZAMKOW, REŻYSER TEATRALNY I AKTORKA, W CZASIE PRÓB OPERY P. CZAJKOWSKIEGO „EUGENIUSZ ONIEGIN” W WARSZAWSKIM TEATRZE WIELKIM

Zdjęcia: Irena Jarosińska

