

Ewa Łubieniewska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Lidii Zamkow: Pamięć – niepamięć – re/mistyfikacja

„Lidia Zamkow zmarła na poły zapomniana 19 czerwca 1982 roku w Warszawie. Pośmiertnie wróciła jednak do Krakowa, z którym wiązały się jej największe osiągnięcia, a budzące w niej tak sprzeczne uczucia” – żegnał Piotr Marek Stański niezwykłą, przez lata fascynującą swymi spektaklami reżyserkę, w encyklopedycznym skrócie podsumowując w swym wspomnieniu biografię i teatralne dokonania artystki. Pożegnanie to stanowiło posępny prognostyk. W mogile, na której strzeżoną „jej wiecznego spokoju owieczki prof. Bronisława Chromego”, pochowano Zamkow na długich 30 lat zapomnienia, w ciągu których zniknęła „z oficjalnych narracji historyczno-teatralnych” (Stański 1982). Jej sposób myślenia o świecie, filozofię teatru i drapieżną, a zarazem poetycką, estetykę pochłonał wartki prąd „płynnej nowoczesności”.

Pamięć nie jest kategorią potrzebną jego ideologom. Skoro „[...] dzisiaj możemy się obejść bez Szekspira, Czechowa, Moliera, Fredry, Wyspiańskiego, Mickiewicza, Słowackiego” – głosem Krzysztofa Mieszkowskiego peroruje XXI wiek – twórcom, których inscenizacje wchodziły w różne «niebezpieczne związki» z wielką literaturą, pisany jest zapewne podobny autorom los: niepamięć. «Do szczęścia» wchodzącym w nowe stulecie pokoleniom potrzebny jest [...] teatr, który będzie się zajmował dzisiejszymi czasami, kreatywnie i prowokacyjnie uczestniczył w tej rzeczywistości” (Baniewicz, 2012: 18).

Czy warunkiem tak pojętej kreatywności musi być kulturowa amnezja?

„Bardzo mnie ciekawi ta czarna dziura niepamięci, w którą wpadła większość polskich reżyserów tworzących przed latami dziewięćdziesiątymi” – zwierza się w „Didaskaliach” 2013 roku (*Jak przechodzi się do historii?* 2013) Weronika Szczawińska, jedna z przedstawicielek sztuki re/mixu, formy – wbrew cytowanym manifestom tryumfującego czasu teraźniejszego – z założenia sięgającej w przeszłość, by wyciągnąć z niej na światło dzienne intrygujące zjawisko, niegdyś ważną sprawę, czyjąś biografie i pozostałe po niej okruchy dzieł. Zainteresowanie postacią Zamkow uwieńczone spektaklem *2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem...* można by więc, doceniając intencję młodych realizatorów, uznać za próbę nawiązania dialogu z nieobecną. Próbę tym cenniejszą, że milczenie, jakie zapadło w krytyce teatralnej

od czasu śmierci artystki, przerywano sporadycznie. Powracała do niej Agnieszka Narębska (2003) lecz w opublikowanych przez nią niedługich szkicach znalazło się wiele uproszczeń i pochopnych ocen, czasem wynikłych z zawierzenia wybranemu publicyście bez prób konfrontacji z sobą różnych głosów recenzenckich. Równie rzadko odwoływano się do wspomnień o reżyserskim stylu Zamkow w praktyce teatralnej. Może z tej racji, że jej bogatą i skomplikowaną osobowość zbyt trudno było objąć formułą trafiającą w gust dzisiejszych adeptów szkół teatralnych? Re/mix Szczawińskiej mógł więc stać się okazją do swoistej „rozmowy kultur”.

W jakim stopniu powiódł się ów eksperyment?

Opracowany przez Ewelinę Godlewską-Byliniak (2014) zapis spektaklu *2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem...* unaocznia pełną skalę trudności, jakie stają na przeszkodzie w nawiązaniu owego dialogu. Z lektury tekstu emanuje przede wszystkim zatrważające poczucie unicestwienia w dokumentacji kulturowej bohaterki projektu, aranżowanego na scenie przez dwójkę aktorów. Poszukujący sugerują, iż znaleźli się w pustym niemal krajobrazie: „nie ma zdjęć, nie ma taśm, nie ma obrazów” (Godlewska-Byliniak 2014: 161), „opisy spektakli – zapewniała w cytowanej rozmowie realizatorka przedstawienia – są tak ogólne, że trudno mówić w kategoriach intrygującej interpretacji, tezy, metody” (*Jak przechodzi się do historii* 2013: 43). W filmowym wykładzie stylizowanej na Zamkow Agaty Adamieckiej-Sitek, poprzedzającym prezentację, padają słowa: „Z ułamków składam narrację” (Adamiecka-Sitek 2013: 35) – i rzeczywiście, w „fantazji naukowej” (jak nazwała wykładowczyni swoje wystąpienie) pojawiają się domysły, hipotezy, tytuły widowisk – peryferyjne wobec całokształtu dzieł reżyserki (co stwierdzam z perspektywy świadka jej zawodowych poczynań). Peryferyjne, ale widać jedyne, do których autorkom re/miksu udało się dotrzeć. Mimo że „wyreżyserowała blisko osiemdziesiąt przedstawień, głównie w teatrach Trójmiasta, Warszawy, Krakowa, Katowic i w Teatrze TV” (*Jak się przechodzi do historii* 2013: 35) w re/miksowej przestrzeni ostał się tylko monodram o Edith Piaf, nikłe ślady obozowej wariacji *Jest w piekle miejsce...*, wspomnienie o *No more Hiroshima*, pełnospektaklowe *Zmartwychwstanie* Tołstoja, które Adamiecka-Sitek poddaje szerszej analizie. Czyni to wszakże według określonego klucza, szukając bliskich re/miksującemu zespołowi wątków genderowych, w nadziei, że – te zdania wypowiada już dwójka wykonawców – „była prekursorką, która kursywą zmieniła kurs teatralnego okrętu, reżyserką, która podżyrowała żeński reżim na scenach [...] zmieniającą bieg w biegu historii teatru” (*Re//mix* 2014: 161). Ironizując w ten sposób na temat własnych nadziei na odnalezienie niedoszłej „ikony” sztuki feministycznej w osobie Zamkow, re/miksujący zarzucają dość szybko próbę faktycznej rekonstrukcji jej dorobku i – rozczarowani, że „chyba jednak [...] nie rewolucjonizowała, nie feminizowała, nie przekraczała, nie odmieniała” (*Re//mix* 2014: 164) postanawiają uczynić z bohaterki „obiekt fantazmatyczny, uwalniający interesujące [ich] problemy artystyczne i badawcze” (*Jak przechodzi się do historii* 2013: 42). Część tego fantazmatu stanowi (wedle realizatorów) anegdotyczna legenda o rozerotyzowanej, historycznej, obdarzonej bujnym temperamentem artystce, po której jakoby nie pozostało w kulturze żadnych śladów, umożliwiających dokonanie faktycznej rekonstrukcji jej teatru. Z *Makbeta* w projekcie Szczawińskiej funkcjonuje na przykład jedno zdjęcie, z „patrzącą w dal kobietą, grupą trzech

dziewcząt, siedzącym poniżej mężczyzną” Dwójka wykonawców re/miksu prześcięga się w domysłach: „czy to nie aby – [...] manifest pacyfistyczny? [...] moralitet? [...] narracja historyczna z perspektywy kobiecej i tak dalej” Godlewska-Byliniak, dodaje, iż „Kolejnym próbom” rozszyfrowania sensu fotografii „towarzyszy gest przystońnięcia oczu” (*Re//mix* 2014: 162). W istocie wyraża on widoczną w całym przedsięwzięciu postawę poszukiwaczy: skoro Zamkow nie była tym, kogo w niej chcieli zobaczyć, lepiej zasłonić oczy, aby nie ujrzeć kim rzeczywiście była. I jakim przedstawieniem był sprowadzony tu do pustego znaku *Makbet* (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 1966) w jej reżyserii.

Mam go przed oczami wyraźniej niż oglądane wczoraj jętki jednodniówki współczesnych produkcji artystycznych. Wielką otwartą przestrzeń sceny wypełnia złotoczerwonawa poświata; w głębi sino zabarwiony pas horyzontu. Na pierwszym planie chropowaty pień brunatnordzawego drzewa z ciemnymi liniami rozczapierzonych bezlistnych gałęzi, wznoszących się ku górze. Makbet i Banko, rozmawiając o wygranej bitwie i otrzymanych w nagrodę zaszczytach, idą ku proscenium. Nagle przed stojącym tyłem do widowni Makbetem pień drzewa przeobraża się w postaci Czarownic, które go tworzyły. Są młode, zmysłowe, urzekająco piękne w przylegających do ciała, fantazyjnie przybranych trykotach, skąpane w snopach mieniającego się różnymi kolorami światła. Każda z nich pozdrawia patrzącego innym tytułem: „Witaj Makbecie, tanie Glamis – Witaj Makbecie, tanie Kawdor – Witaj Makbecie, ty, co będziesz królem”. Drzewo, prastary symbol ludzkiego życia, ujawnia przed publicznością tajemnice natury, w których zapisany jest los bohatera; ten los Banko ujrzał ze zgrozą w oczach towarzysza. „Motyw wróżby czy raczej kuszenia – pisał w swojej recenzji Bronisław Mamoń (1966) – rozbudowuje Zamkow do motywu centralnego, organizującego cały spektakl”. Czarownice są obecne „we wszystkich decyzjach i we wszystkich poczynaniach Makbeta”. Gdy dojrzewa w nim zamiar zabicia Duncana, przybierają charakterystyczny czarny kostium z białym stuartowskim kołnierzem Lady Makbet; naśladują jej gesty, charakterystyczny chód, „wkładają mu do ręki sztylet, dopowiadają jego myśli”. W scenie uczyły na zmianę zajmując puste miejsce Banka, oświetlone fantasmagorycznym zielonym refleksem. Są nadal piękne, lecz zatrwają. Niewidoczne dla biesiadników, rozsiadają się między nimi z ostentacyjną pewnością siebie, która rozwściecza świeżo koronowanego władcę i popycha go do naślania zabójców na politycznego konkurenta. Przed nadchodzącą ostateczną rozgrywką, którą zakończy śmierć tyrana, Czarownice przeobrażają się w cyganki, majaczące o lesie Birnam i szyderczo zapewniające Makbeta, że nie odbierze mu życia żaden „zrodzony z kobiety” śmiertelnik. „Zmieniają kostium, funkcję dramatyczną – pisze Mamoń – ale do końca przedstawienia nie schodzą ze sceny” (Mamoń 1966).

„Zasadniczym tematem *Makbeta* staje się wojna. To historia generała, którego nieokiełznana ambicja jest motorem władzy, a następnie terroru” – konkluzją Henryka Voglera (1966) można by równie dobrze podsumować przedstawienie Grzegorza Jarzyny z 2007 roku, bo też „*Makbet* Zamkow – stwierdzał w swojej recenzji Ryszard Kosiński – jest sztuką współczesną i polityczną. Jest dramatem krwawej ambicji i władzy, a więc stopu, z którego musi wyrósć tyrania” (Kosiński 1966). Zarówno Szczawińska, jak Narębska w swoim czytaniu archiwum pomijają

te recenzje (tudzież wiele innych), koncentrują się zaś na freudowskim podtekście spektaklu (może dlatego, że pasuje to do forsowanego „fantazmatu” Zamkow?) i jak za panią matką powtarzają zarzuty Zygmunta Grenia (1966) o rzekomym obniżeniu tragizmu Szekspira „psychoanalityczną bujną”. Cóż stąd, iż niedopuszczeni do głosu w archiwalnej kwerendzie: Bober (1965b), Mamoń (1966), Grodzicki (1966), Pieszczechowicz (1966), Vogler (1966), Kosiński (1966) ocenili przedstawienie zgoła inaczej? Ten ostatni w stworzonej przez Leszka Herdegena postaci tytułowego bohatera widział „precyzyjnego intelektualistę, ocierającego się jednocześnie o granicę szafu”. Dla wymienionych eseistów pomysł zawieszenia „pustej drewnianej kołyski” nad planującymi zbrodnię małżonkami dodatkowo p o s z e r z a ł, nie zaś redukował motywację psychologiczną, z krwawym mechanizmem dziejów łącząc pogmatwane wątki osobiste, co dotyczyło obojga postaci. Analizując koncepcję granej przez Zamkow Lady Makbet Mamoń zauważał: „spełnienie zbrodni staje się dla niej dojrzwaniem do moralności, uświadomieniem. Los, którym chciała pokierować, przerósł jej możliwości” (Mamoń 1966). Interpretacyjną kropkę nad „i” postawił zaś w swoim artykule Kosiński: „Młodzieńczego i zbuntowanego Hamleta sprzed dziesięciu lat, zastąpił w październiku 1966 Makbet dojrzały i zdeprawowany siłą władzy” (Kosiński 1966). Trzeba czytać między wierszami, żeby pojąć sens tego przekazu.

„Makbet Lidii Zamkow przejdzie zapewne do historii teatru jako jedna z ciekawszych propozycji inscenizacyjnych” – wyrażał nadzieję recenzent „Tygodnika Powszechnego” (Mamoń 1966). „Jak przechodzi się do historii?” – deliberuje Szczawińska i szukając przyczyn niepamięci, jaka dotknęła reżyserkę, wyznaje: „Konsekwentnie nawiedzał nas obraz Zamkow jako osoby o bujnym temperamencie, ale artystycznie miernej”. Litościwie uchyla wszakże orzeczenie Najwyższej Instancji Wartościującej, dodając: „Zostawiam sobie jednak drobny margines niepewności” (*Jak przechodzi się do historii* 2013: 40). Domysły i hipotezy stawiane zarówno w re/miksie 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem, jak w przytoczonym wywiadzie, rozmijają się z prawdą tak drastycznie, że ranią chyba jeszcze bardziej niż owa niepamięć. Zwłaszcza tych widzów, którzy na przedstawieniach Zamkow uczyli się teatru i miłości do niego. Kiedy czytam w „Didaskaliach”, że pochwały, jakich nie szczędził jej np. Konstanty Puzyna (1974), mogły być wynikiem towarzyskich kontredansów, słyszę w pamięci gardłowy, schrypnięty, trochę zaprawiony goryczą sarkastyczny śmiech „buntownicy”... „Na salonach” bogactwo jej artystycznej wyobraźni, drapieżność ocen i ostrość intelektu skłaniały raczej do kąśliwości i przemilczeń, niż do hołdów. „Nie wypadało o niej mówić źle?” (*Jak przechodzi się do historii* 2013: 43). Przeciwnie! Pisano o jej teatrze w tak gorącej temperaturze nie z powodu środowiskowych nacisków, a w b r e w upodobaniom i sympatiom opinotwórczych luminarzy, bo zjawiska tej rangi nie sposób było zignorować! Młode inscenizatorki zaś, z wyżyn przekonania o „artyzmie” własnej profesji, ferują wyroki o „mierności” Zamkow jako artystki!

Dlaczego więc nie opisano tego fenomenu, tak jak na to zasługiwał – tak jak na to zasługuje?

Odkąd pamiętam, Zamkow nie poddawała się dyktatowi elit. Sięgała po literaturę rosyjską (Dostojewskiego, Gorkiego, Tołstoja) czy radziecką (Wiszniewskiego,

Szołochowa) i wywoływała burzę. *Sen Dostojewskiego* (Stary Teatr w Krakowie, 1963) rozegrała „w tonacji groteskowego humoru i śmiechu, a miejscami groteskowej makabry”. „Ten niesamowity sen-nie sen [...] utrzymany [...] do końca w stylizacji okrutnej bajki [...], kończył gorzki morał: „biada tym, którzy dają się zwieść pozorom i uwieść marzeniom” – stwierdzał Marian Sienkiewicz (1970), wysoko oceniający rangę artystki. „Gorkiego” (Stary Teatr w Krakowie, 1960) – zamiast wyeksponowania akcentów klasowych – odczytała „poprzez Sartre’a”. „Wypisano mnóstwo bzdur i głupstw” – irytował się autor szkicu o rosyjskim nurcie teatru Zamkow i stwierdzał czarno na białym: „Krakowskie *Na dnię* w sposób niejako kliniczny obnażyło słabości naszej krytyki. Niektórzy dosłownie przerazili się, że reżyserka wydobyla tam z tak przejmującą brutalnością tragedię ludzkiego losu” (Sienkiewicz 1970: 130–131).

Sięgała po literaturę XX wieku – Brechta, Dürrenmatta, Mrożka, Kafkę, Camusa – i wywracała na nice recenzenckie przewidywania, przygotowując zaskakującą inscenizację, stokroć ciekawszą niż poprawne realizacje, które respektowały dotychczasowe reguły gry. O *Matce Courage* (Stary Teatr w Krakowie, 1962) pisano: „Nie jest to Brecht deklamacyjny, mentorski, dydaktyczny”, ale „współczesny, przejmujący: wstrząsa tragizmem, który się sączy jakby z międzysłów” (Flaszen 1962). Wcześniejszą *Wizytę starszej pani* (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 1958) pointowano lapidarnie: inscenizatorka „bezlitośnie i z pasją demaskuje samo dno sztuki, jeśli to bajka, to nikt po niej nie zaśnie” (Czannerle 1970: 201). *Opera za trzy grosze* (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 1966) wywołała powszechny, choć nie bezrefleksyjny, zachwyt: „to urzekające” widowisko, „przedstawione w różnych tonacjach” (Pieszczechowicz 1965) Bober (1965a) nazwał „widowiskiem pozorów”, stwierdzając: „Zamkow wyszła poza tradycyjne, a także najbliższe dotąd współczesności – próby odczytania utworu Brechta” (Bober 1965a).

Bywały i dąsy: chwając skądinąd przedstawienia *Indyka* (Stary Teatr w Krakowie, 1961) skarżył się Lesław Eustachiewicz: „Niepotrzebnie drwiący humorek autora opatrzył reżyser (sic!) w jadowite satyryczne żądła. Figlarnego elfa tu trzeba, nie syczącej zmił” (Eustachiewicz 1961). Tymczasem „żmija” uparcie „syczała” swoje, psując nastrój i nie pozwalając wyrwać żądła demaskatorskiej grotesce Mrożka, ani „figlarnością” zamydląc widzowi oczu. Miał on zachować oczy szeroko otwarte, aby widzieć siebie i świat z bezlitosną jasnością.

„Camus ograniczył się do pokazania mechanizmu prowokacji, Zamkow zaś brutalnie wytyczyła granice ulegania, podatności człowieka w reagowaniu na nią. Pokazała kres, poza którym jest już tylko nicność” – pisał Andrzej Wróblewski (1963: 4) o przedstawieniu *Kaliguli* (Stary Teatr w Krakowie, 1963), nazywając je świetnym, jednym z najlepszych krakowskiego sezonu. W *Ameryce* Kafki (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 1968) – karykaturalnej, cieszącej zmysły muzyczną i choreograficzną urodą, efektownie wykorzystującej w ruchu scenicznym poetykę niemego filmu, zderzyła z sobą dwie utopie ziemi obiecanej: amerykańskiego dobrobytu i „komunijnej wspólnoty wydziedziczonych. Finał rozegrała na karuzeli, która stała się sceną Kafkowskiego Teatru z Oklahomy, gdzie dla wszystkich jest miejsce”, na karuzeli „wściekle kolorowej, wirującej coraz wolniej, coraz słabiej”. Wygnańcy z nieprzyjaznej rzeczywistości dosiadali tu „drewnianych koni

rozradowani, uśmiechnięci. Po chwili ich uśmiechy gasną, zamierają. Karuzela jest tylko karuzelą” (*Ameryka* 1968). A utopia – utopią.

Jeszcze groźniej, gdy Zamkow sięgała po klasykę – Szekspira, Sofoklesa, Wyspiańskiego – bo rozbijała oczekiwania krytyki w drobny mak, zrywając z tradycją interpretacyjną i stylistycznymi nawykami publiczności. Czemu bohaterowie *Snu nocy letniej* (Teatr Ludowy w Nowej Hucie, 1963) wyglądają jakby wyszli „wprost z któregoś z młodzieżowych klubów” – irytował się Ludwik Flaszen (1963). Dlaczego „drapieżni i agresywni [...] przedstawiciele pokolenia”, zamiast „uciesznej komedii, w której figlarny traf pomieszał im rolę”, przeżywają „dramat miłości, w którym uczucie rozmija się ze swoim przedmiotem?” Po co w świat elfów (te elfy najwyraźniej prześladowały Zamkow!) wpuszczać moralistę, który „nie odróżnia *Snu nocy letniej* od *Otella*”, wszak „Miłość pełna jest czaru” a „Zabawa starczy tu za całą filozofię” (Flaszen 1963). Z dzisiejszej perspektywy, po tym, co o komediach Szekspira napisał Kott lub co kilka lat temu pokazały w swoich inscenizacjach Kleczewska czy Pęcikiewicz, słowa te zdradzają anachroniczność lekturowych przyzwyczajień recenzenta, podczas gdy interpretacja Zamkow wydaje się dojmująco aktualna i współczesna. Także w kształcie teatralnym: „Refrenem przedstawienia są chóralne nawoływania – relacjonuje krytyk – niby zew strasznej, od trzewiów napierającej tęsknoty – a wołający i wołani wzajem się nie słyszą” (Flaszen 1963). Zabawne, że recenzencki dyskurs ujawnia tu mimochodem fascynację sugestywnie opisanymi teatralnymi obrazami, choć przywiązanie do tradycji próbuje podważyć ich „prawomocność”.

Paradoks ten stale towarzyszył spektakłom reżyserki; dostrzegła go również Szczawińska, zauważając w cytowanym wywiadzie: „choć na przykład o *Medei* czytałam same złe opinie, to z opisów wnioskowałam, że mógł to być bardzo ciekawy spektakl” (*Jak przechodzi się do historii?* 2013: 42). Dostrzeżenie niespójności tekstów nie pociągnęło jednak za sobą krytycznej oceny źródeł; zwyciężyła odrzucana przez twórców re/miksu, a w praktyce zastosowana bezwiednie (choć opacznie!) formuła „autorytarności świata archiwum” (*Re//mix* 2014: 9), jeszcze raz obracając się przeciw teatrowi Zamkow. Tymczasem wszystkie cytowane urywki artykułów dowodzą, jak bardzo kwestia tzw. autonomii teatru wobec dzieła literackiego – dziś już anachroniczna w obliczu zmian, jakie zaszły w myśleniu o kulturze – była jeszcze w tamtym okresie żywa, powodując swoistą „schizofreniczność” krytycznych opinii. Na przykład *Króla Edypa* (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 1968), o którym zachowała się akurat spora i pełna opisów dokumentacja, powszechnie chwalono. A jednak po jego wersji telewizyjnej (zrealizowanej kilka lat później) można było przeczytać następujące pretensje: „Utwór wystawiony został zupełnie inaczej, niż wyobrażałem sobie przedstawienie tragedii greckiej. [...] Choć z drugiej strony forma wystawienia, jaką obrała reżyserka – szara tonacja strojów, zbliżenia pokiereszowanych twarzy bohaterów – stawała się chwilami wprost wstrząsająca” (*O sztuce „Edyp król”* 1975). Słowem: był to poruszający spektakl, ale nie miał prawa się podobać, bo przekraczał zwyczajowe „granice wolności w teatrze”. „Nie ma żadnych granic. Żadne prawo jurystyczne ich nie ustanowiło” – odpowiadała Zamkow. Odpowiedź tę dzisiejsi młodzi reżyserzy przyjęliby pewnie z uznaniem, gdyby nie zastrzeżenie, które pada dalej: „Pozostaje prawo moralne [...] wolno i należy czynić

klasyków żywymi [...]”, natomiast „obrzydlive jest eksponowanie poprzez dzieło sztuki siebie” (*Cel sztuki: prowokować* 1972)

Zasad tego kodeksu moralnego przestrzegała z całą stanowczością, bez względu na cenę, jaką przychodziło płacić za artystyczny nonkonformizm. Protesty wywołane w Krakowie przez jej realizację *Wesela* (Teatr. im. J. Słowackiego w Krakowie, 1969) dowodzą tego najlepiej. Dramat Wyspiańskiego – w tamtych latach traktowany jak narodowa relikwia – w jej inscenizacji stanowił szok dla sporej części widzów. I nie był to szok tylko estetycznej natury, choć gdybyśmy, co deklarują autorzy re/miksu, szukali spektakli, które zrewolucjonizowały teatr, to trudno o lepszy przykład, całkowicie – jak wynika z zapisu Godlewskiej-Byliniak (2014) – w projekcie Szczawińskiej nieobecny, być może dlatego, iż w rozumieniu pokolenia dzisiejszych twórców teatru dotyczył spraw anachronicznych? A przecież zaciekle kłótnia o sposób wykreowania w *Weselu* Widm była w istocie sporem o nowy język teatralny, w którym zaskakująca i wieloaspektowa metafora zastąpiła sceniczny stereotyp. W jaki sposób Zamkow zmieniała ilustracyjną wobec tekstu retorykę na wielowymiarowy znak teatralny? Odwołajmy się do pierwszego z brzegu scenicznego obrazu. Oto między weselnikami czołgał się na drewnianych protezach okryty szarą, zdartą burką, skulony Dziad. Jego pomarszczona, płochliwa, posępna twarz wychylała się na mgnienie oka spod łachmanów, gdy w rzadkich dialogach z niechętnymi gośćmi obsesyjnie, choć mgliście, napomykał o wypadkach rzezi galicyjskiej. Kulminacja tych wspomnień dopadała go znienacka, tak jak Widma Wyspiańskiego dopadają taneczników bronowickiej chaty. Z bełkotliwego gadania do siebie wydobywał się nagle silny i wyraźny głos: „dajcie bracie kubeł wody”... Aktor podnosił się z kolan, młody, rosły, górujący nad otoczeniem. Zrzucał szmaty, jakimi się dotąd okrywał, zostając w białej rozchełstanej, zakrwawionej koszuli. Na naszych oczach przeistaczał się w Szelę, straszego, nieznanego wyrzutów sumienia, gotowego w każdej chwili odpowiedzieć święceniem noży na zew historii, z której tak łatwo zmyć krwawe plamy: „Chusty prac – nie będzie znać”. Usłyszawszy z sąsiedniej izby jakiś dźwięk ponownie karłał, wpełzał w swoje łachmany, by zwolna wyczołgać się za kulisy, pozostawiając struchlałą publiczność, która zetknęła się bezpośrednio z groźną materią tego, „co się komu w duszy gra”. Dla części recenzentów – pisze Agnieszka Narębska – oznaczało to „potraktowanie zjaw zgodnie z realistyczną koncepcją całości”. W ślad za tym tropicielka śladów teatru Zamkow wylicza w trybie telegraficznym: „Chochoł stał się cieniem na ścianie, [...], Szela – pijackim wspomnieniem krwawej młodości Dziada, Rycerz – poematem pisanym przez [...] poetę [...], Stańczyk – rozprawą pijanego Dziennikarza z sobą samym” (Narębska 2003: 99). Tym sposobem relacjonowania może zdyskwalifikować każde arcydzieło, ignoruje on bowiem celowość przemyślanego i sugestywnego w swej scenicznej urodzie rozwiązania. Pytanie, co ono komunikowało nam – widzom *Wesela* Anno Domini 1969 – w ogóle nie pada. Gdyby spróbowano poszukać na nie odpowiedzi, upadłoby może oskarżenie o „likwidację” postaci symbolicznych. Wykazała to dobitnie Elżbieta Wysińska w swoim artykule o *Weselu*, nazywając przyjętą w przedstawieniu postawę reżyserki „atakami na konwencjonalność. Nie dramaturgiczną [...]. Nie teatralną. [...] Konwencjonalna stała się bowiem recepcja *Wesela*, a ściślej recepcja jego wiersza” – dowodziła. W ramach owej konwencjonalnej recepcji próg

równie nieprzekraczalny stanowiły naturalnie ikonograficzne wyobrażenia *dramatis personae*, tymczasem reżyserskim zamiarem „było przede wszystkim znalezienie ekwiwalentów teatralnych innych niż ucieleśnione wizje Matejkowskie [...]”. I to znalezienie ich „w samej materii dramatycznej” tak, „by sprawa działania zachowała sens symboliczny” (Wysińska 1977: 234). Zmorum, dręczącym dusze weselnym gości, Zamkow nadała wstrząsający kształt rozwiązań teatralnych o wymiarze metaforycznym, rozwiązań, w których akcenty realistyczne stanowiły zaledwie punkt wyjścia, konsekwentnie przekształcany w poetycki obraz. Jego sens niszczył dobre samopoczucie publiczności, przesuwając bowiem w inny rejon tragiczność utworu: ideologowie otarli się tu o śmieszność, natomiast za „sprawę”, której wymogom nie zdołali sprostać, płacił życiem statysta. I to jemu przypadła w finale *Wesela* Zamkow rola tragiczna: krążący w upiornym polonezie tłum taneczników coraz ciasniej otaczał usiłującego ich zatrzymać Jaśka, aby go ostatecznie zdeptać. W większości recenzji przesłakiwano gładko nad tym zakończeniem – a przecież rok wcześniej miały miejsce wydarzenia marcowe. Może więc wobec stawianych przedstawieniu zarzutów dzisiejszy czytelnik powinien zachować podobny krytycyzm wobec wiarygodności składanych w ówczesnej prasie „świadectw” o motywach i przebiegu studenckiego protestu?

Wyjazd Zamkow do stolicy, wymuszony przez oburzonych „szarganiem świętości” urzędników sztuki, zahamował impet twórczy artystki – mimo jej częstszej w owych kilku latach współpracy z telewizją, z teatrami warszawskimi, ze scenami Katowic i Łodzi. Stopniowe odejście za kulisy przyspieszyła przedwczesna, tragiczna śmierć męża, Leszka Herdegena. Zamkow przestała reżyserować. Zmarła w niecałe dwa lata po nim, nie ogłosiwszy swojej *Biografii z komentarzem* (Narębska 2004: 73), którą zamierzała napisać, jakby przewidując, że nikt inny tego za nią nie zrobi.

Dla krytyki, mocno jeszcze związanej z dominacją literackiej w istocie wizji teatru, była indywidualnością zbyt nieprzewidywalną, zbyt gwałtownie naruszającą nawyki odbiorcze. Władzę PRL-owską z kolei drażniła jej bezkompromisowa postawa, nieumiarkowanie w antymieszkańskim szyderstwie, zbyt gorąca społecznikowska wrażliwość. Z perspektywy zaś posolidarnościowych przemian stała się – wraz z praktykowanym przez nią rodzajem zaangażowania – reliktem politycznej przeszłości, częścią innego świata, na który patrzy się z niechęcią, podejrzliwością i dystansem. Pisanie o jej teatrze było – w obu epokach – sięgnięciem po „gorący ziemiak”; z której strony by go nie dotknąć, parzył. Może więc nie ma dotąd satysfakcjonującej publikacji, która oddałaby sprawiedliwość bogactwu i złożoności teatralnej biografii Zamkow, nie z powodu „miałkości” dokonań artystki, a dlatego, bo potencjalnym interpretatorom zabrakło odwagi, aby się zmierzyć z przedsięwzięciem tak ryzykownym? Tej intelektualnej odwagi, którą ona wykazywała się przez całe życie.

Odwaga bowiem, jaką epatują zafascynowani „rzeczywistością” zwolennicy teatralnych przemian, jest jedynie buńczucznym pokazem odrzucenia pamięci, a w konsekwencji, uczynienia z otwartej przestrzeni teatru zamkniętego terenu, dostępnego tylko dla współwyznawców. Paradoksalnie potwierdza to spektakl Szczawińskiej: pozornie motywowany szlachetną ideą rekonstrukcji, w swym „fantazmatycznym” opracowaniu wyselekcjonowanego materiału prowadzi ostatecznie

do mistyfikacji postaci Lidii Zamkow i destrukcji kulturowego zapisu jej dzieła. Pamięć otwierana wytrychami współczesności milknie, a wtedy zamiast usłyszeć jej głos, słyszymy tylko głos własnych zawiedzionych oczekiwań, co przydarzyło się realizatorom re/miksu *2 albo 3 rzeczy, jakie o niej wiem...*

Bibliografia

- Adamiecka-Sitek Agata. 2013. „O Lidii Zamkow. Fantazja naukowa”. *Didaskalia* (113) : 35–37.
- „Ameryka”. 1968. *Tygodnik Powszechny* 22 (39).
- Baniewicz Elżbieta (red.). 2012. *Aktor wobec przemian XXI wieku: konferencja, Łódź, 7–8 maja 2011*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej.
- Bober Jerzy. 1965a. „Widowisko pozorów”. *Gazeta Krakowska* (234).
- Bober Jerzy. 1965b. „Noc władzy i namiętności”. *Gazeta Krakowska* (245).
- „Cel sztuki: prowokować. Z Lidią Zamkow rozmawia Krystyna Starczak”. 1972. *Sztandar Młodych* (37).
- Czernerle Maria. 1970. Okrutna bajka. W *Twarze i maski. Szkice teatralne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Eustachiewicz Lesław. 1961. „Głos w dyskusji o «Indyku» Mrożka”. *Kierunki* (20).
- Flaszen Ludwik. 1962. „Brecht do płaczu”. *Echo Krakowa* (70).
- Flaszen Ludwik. 1963. „Moralistka w krainie elfów”. *Echo Krakowa* (154).
- Godlewska-Byliniak Ewelina. 2014. Próba zapisu. (De) konstrukcja mitu: 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem Weroniki Szczawińskiej. W *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, Tomasz Plata, Dorota Sajewska (red.). Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Greń Zygmunt. 1966. „«Makbet»: tragiczna impotencja?”. *Życie Literackie* (48).
- Grodzicki August. 1966. „Najlepszy «Makbet»”. *Życie Warszawy* (259).
- „Jak się przechodzi do historii? Z Weroniką Szczawińską rozmawia Monika Kwaśniewska”. 2013. *Didaskalia* (113) : 38–45.
- Kosiński Ryszard. 1966. „Makbet 1966”. *Dziennik Polski* (241).
- Mamoń Bronisław. 1966. „Makbet”. *Tygodnik Powszechny* (44).
- Narębska Agnieszka. 2003. „Buntownica Lidia Zamkow”. *Dialog* (11) : 180–187.
- Narębska Agnieszka. 2004. „Bomba z opóźnionym zapłonem”. *Foyer* (6) : 72–73.
- „O sztuce «Edyp król»”. 1975. *Życie Warszawy* (70).
- Pieszczachowicz Jan. 1965. „Brecht u Słowackiego”. *Echo Krakowa* (237).
- Pieszczachowicz Jan. 1966. „«Makbet», czyli o fatalizmie”. *Echo Krakowa* (238).
- Puzyna Konstanty. 1974. Nieznośni interpretatorzy. W *Syntezy za trzy grosze*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- RE//MIX. Performans i dokumentacja*. 2014. Tomasz Plata, Dorota Sajewska (red.). Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Komuna. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Sienkiewicz Marian. 1970. „W teatrze Lidii Zamkow”. *Dialog* 15 (11) : 129–135.
- Stański Piotr Marek. 1982. „Lidia Zamkow (1918–1982). Wspomnienie”. *Kraków* 124.
- Wróblewski Andrzej. 1963. „Granice prowokacji i granice uległości”. *Teatr* (19) : 3–4.

Wysińska Ewa. 1977. „Wesele” przeciw konwencjom. W *Premiery i wydarzenia*. 233–241. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy.

Vogler Henryk. 1966. „Makbet współczesny”. *Dziennik Polski* (230).

„Zamkow”. 2013. *Didaskalia* (113) : 35–56.

Przedstawienia Lidii Zamkow przywołane w tekście (w porządku chronologicznym)

Wizyta starszej pani Friedricha Dürrenmatta. 1958. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

Na dnie Maksyma Gorkiego. 1960. Stary Teatr w Krakowie.

Indyk Sławomira Mrożka. 1961. Stary Teatr w Krakowie.

Matka Courage Bertolta Brechta. 1962. Stary Teatr w Krakowie.

Sen nocy letniej Wiliama Szekspira. 1963. Teatr Ludowy w Krakowie.

Sen Fiodora Dostojewskiego. 1963. Stary Teatr w Krakowie, scena Kameralna.

Kaligula Alberta Camusa. 1963. Stary Teatr w Krakowie.

Opera za trzy grosze Bertolta Brechta (muz. K. Weilla). 1965. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie.

Makbet Wiliama Szekspira. 1966. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie.

Edyp Król Sofoklesa. 1968. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie.

Ameryka Franza Kafki. 1968. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie.

Wesele Stanisława Wyspiańskiego. 1969. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie.

Lidii Zamkow: Pamięć – niepamięć – re/mystyfikacja

W formule „płynnej nowoczesności”, jaką zwykle się opatrywać dzisiejszą kulturę, pamięć o przeszłości nie jest kategorią hołubioną. Inną postawę w tej kwestii deklarują twórcy tzw. re/miksu, formy zakładającej poszukiwanie w historii legendarnych biografii czy zjawisk artystycznych, z którymi młodzi artyści mogliby konfrontować własne programy i opinie. Bohaterką jednego z takich projektów, autorstwa Weroniki Szczawińskiej, stała się Lidia Zamkow, rzadko dziś przywoływana w dyskursie pokoleniowym wybitna reżyserka II połowy XX wieku. Trudność sprostania podjętemu zadaniu dotarcia do prawdy o tej bogatej i niezwykłej osobowości zapowiadał już tytuł re/miksu: *2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem*. W obliczu sugerowanego braku dokumentacji spektakl złożono z domysłów, hipotez i oczekiwań wobec reżyserki, odwołując się do widowisk w jej twórczości peryferyjnych, których wybór zdeterminowało założenie wstępne. Realizatorzy szukali w osobie Zamkow prekursorki sztuki feministycznej i postaw genderowych, a rozczarowani nieodnalezieniem spodziewanej wartości, ukuli tezę o „artystycznej mierności” bohaterki „fantazmatu”...

Trudno o osąd bardziej krzywdzący. Przedstawienia niepokornej interpretatorki dramatu współczesnego (m.in. *Indyk* Mrożka – 1961, Brechtowska *Matka Courage* – 1962 i *Opera za 3 grosze* – 1965, *Kaligula* Camus’a – 1963) wstrząsały i przykuwały uwagę widzów. O jej interpretacjach klasyki (*Makbecie* – 1966, *Królu Edypie* – 1968, *Weselu* 1969) pisano niejednokrotnie, że przejdą do historii teatru. Drapieżna, a zarazem poetycka estetyka Zamkow budziła entuzjazm, ale też prowokowała do polemik. Drażniła tradycjonalistów, przerażała oportunistów. „Krakowskie *Na dnie* (1960) w sposób niejako kliniczny o b n a ż y ł o s ł a b o ś c i n a s z e j k r y t y k i” – stwierdzał wprost Marian Sienkiewicz, autor artykułu o szczególnie przez siebie cenionym rosyjskim nurcie twórczości artystki (w którym wryły się w pamięć zwłaszcza *Sen* Dostojewskiego, *Zmartwychwstanie* Tołstoja czy *Cichy Don* Szołochowa). Reżyserka; permanentnie wywoływała burzę, zrywając np. z tradycją inscenizacyjną Brechta

i Dürenmatta (jego *Wizytę starszej pani* ukazała w konwencji okrutnej bajki). Tragedie i komedie Szekspira odczytywała z perspektywy bliskiej myśli Jana Kotta, nadając im współczesny kształt teatralny. W *Ameryce* Kafki (1968) zdemystyfikowała dwie utopie ziemi obiecanej: amerykańskiego dobrobytu i „komunijnej wspólnoty wydziedziczonych”, efektywnie wykorzystując w ruchowej organizacji części scen poetykę niemego filmu. Wierna swojej koncepcji teatru nie poddawała się dyktatowi elit: zaciekle ataki na nią za sposób wykreowania w *Weselu* Widm były w istocie sporem o nowy język teatralny, w którym zaskakująca i wieloaspektowa metafora zastąpiła sceniczny stereotyp. To, że dotąd nie opisano fenomenu artystki, nie świadczy więc o jej „miernej wartości” (co niesprawiedliwie i błędnie sugerowali re/mixowi dekonstruktorzy) lecz o braku gotowości do podjęcia przez krytykę wyzwania, jakim jest ogarnięcie bogactwa i skomplikowania osobowości twórczej Zamkow.

Lidia Zamkow: Memory – Oblivion – Re//mystification

In the convention of “liquid modernity”, as the present culture is commonly named, memory of the past is not an overly favoured category. A different attitude is displayed by the creators of the so-called RE//MIX: a framework that assumes searching the past for legendary biographies or artistic phenomena with which young artists could confront their own views and agendas. The leading character in one of such projects (run by Weronika Szczawińska) is Lidia Zamkow, a great theatrical director of the second half of the 20th century, rarely recalled in the inter-generational discourse nowadays. Even the title of this RE//MIX – 2 or 3 things I know about her – foreshadows the difficulties in completing the mission, which is discovering the truth about this complex, extraordinary personality. In view of the implied lack of documentation, the performance has been put together from conjectures, hypotheses and expectations of the director, and references have been made to plays which were peripheral in her work, the choice of which was determined by the initial assumption of the project. The authors of the performance picked Zamkow, searching for a forerunner of feminist art and Gender attitudes. Disappointed, because they did not find what they had expected, they formed the thesis of “artistic mediocrity” of the heroine of a “phantasm”...

It is a most unjust opinion. The shows staged by the defiant interpreter of the modern theatrical drama (e.g. Mrożek's *Turkey* in 1961, Brecht's *Mother Courage* in 1962, Brecht's *The Threepenny Opera* in 1965, Camus' *Caligula* in 1963) shocked the spectators and grabbed their attention. Her interpretations of the classics (*Macbeth* in 1966, *Oedipus the King* in 1968, *The Wedding* in 1969) were often written about, and were expected to enter the history of theatre. Zamkow's ferocious, but also poetic aesthetics evoked enthusiasm and provoked polemical disputes. She annoyed the traditionalists and scared the opportunists. “*The Lower Depths* staged in Krakow (1960) almost clinically reveals the weaknesses of our critical work”, stated openly Marian Sienkiewicz in his article on the Russian current (his favourite) in Zamkow's work (especially memorable creations are Dostoevsky's *Uncle's Dream*, Tolstoy's *Resurrection*, and Sholokhov's *Quietly Flows the Don*). The director continually evoked controversy by breaking up with the traditional rules of staging Brecht and Dürenmatt (she showed *The Visit* in the convention of a cruel fairy-tale). She interpreted Shakespeare's tragedies and comedies from the perspective of Jan Kott's thought, giving the staging a modern theatrical shape. In Kafka's *Amerika* (1968) she demystified two utopias of the promised land: the American prosperity and the “community of the dispossessed” (*Ameryka*, in “Tygodnik Powszechny” 1968, no. 39), effectively applying the poetics of silent movies to the organization of stage movement in some scenes. True to her concept of the theatre, she did not yield to the dictate of the elites. The fierce attacks on her creation of the Apparitions in *The Wedding* were in fact voices in a debate on the new language of the theatre, in which an unpredictable, multifaceted metaphor replaces stage stereotypes. The fact that this artist's phenomenon has not been examined yet does not prove her “mediocrity” (which was unjustly and wrongly suggested by the RE//MIX

deconstructors), but rather implies that the critics are not yet ready to accept the challenge to comprehend the productivity and complexity of Zamkow's artistic personality.

Słowa kluczowe: Teatr Zamkow, re//mix, osobowość twórcza, drapieżna estetyka, egzystencjalizm, polityka, nowy język teatralny, nonkonformizm, odwaga artystyczna

Keywords: Zamkow theatre, re//mix, creative personality, predatory aesthetics, existentialism, politics, new language of theatre, nonconformism, artistic courage

Ewa Łubieniewska – prof. zw. w Katedrze Literatury XIX wieku Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, kierownik Pracowni Dramatu i Teatru w Instytucie Filologii Polskiej; specjalność: historia literatury; literaturoznawstwo; autorka książek: *Fantazy Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak obrócona*, ISBN, Ossolineum 1985, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 1995, *Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, Universitas, Kraków 1998, *Czysta Forma i bebechy*, Universitas, Kraków 2008; *Piekielne pomysły i dusza anielska Teatru Witkacego w Zakopanem*, Universitas, Kraków 2012; współautorka podręcznika *To lubię dla II i III klasy liceum*, redaktorka i współautorka podręcznika *W świecie literatury i teatru. Sztuka współczesności*, dla uczniów szkół średnich i studentów kierunków humanistycznych, Universitas, Kraków, 2005.