

Ewa Łubieniewska

ORCID 0000-0003-1796-6365

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Praca z aktorem w reżyserskiej sztuce Lidii Zamkow

„Wielka indywidualność, jedna z największych w historii teatru, bardzo kontrowersyjna przez swój styl bycia, zachowania, ale ze wspaniałą wizją teatru. Miała niezwykle dar czynienia zalet z wad aktora. Niepozorni aktorzy tworzyli u niej kreacje”. Tak w roku 2011 charakteryzował Lidię Zamkow aktor Arkadiusz Bazak, odpowiadając na pytanie dziennikarza: „Kto z krakowskich reżyserów był dla Pana najważniejszy?”¹.

Od śmierci artystki w roku 1982 minęło trzydzieści siedem lat; coraz już mniej tych, którzy współtworzyli jej teatr i byli świadkami jego świetności. W ciągu kilkunastoletniej współpracy z czołowymi scenami Krakowa (zwłaszcza od końca lat pięćdziesiątych do początku siedemdziesiątych) zrealizowała ona wiele wybitnych, głośnych w całym kraju spektakli. Z uwagi na ich wizyjność, bogactwo obrazowania i odwagę intelektualnej refleksji zasłynęła jako bezkompromisowa i oryginalna inscenizatorka. Natomiast jej reżyserską umiejętność pracy z zespołem, widoczną tyleż w precyzyjnym prowadzeniu indywidualnego aktora, ile w efektownej i znaczącej organizacji scen zbiorowych – przyjmowano jako dar naturalny, niewymagający dodatkowych komentarzy. Świetne aktorstwo było poniekąd oczywistym składnikiem wyrazistego „pisma scenicznego” Zamkow. A przecież jej zasługi w formowaniu nowoczesnego warsztatu aktorskiego były równie ważne jak osiągnięcia w zakresie kształtowania teatralnego języka, którym głosiła światu swoje moralistyczne, egzystencjalne, społeczno-polityczne przesłania. Zmiany, jakie zaszły w teatrze polskim po przełomie politycznym lat pięćdziesiątych XX wieku, uitorowały na pewien czas drogę różnorodności estetycznej; był to okres wielkich inscenizatorów i wybitnych aktorów. Wszakże miernikiem wartości tych ostatnich – tyleż w opinii widzów, ile krytyków – była zdolność do maksymalnego uwiarygodnienia postaci,

¹ *Krzysztof Lubczyński rozmawia z Arkadiuszem Bazakiem, aktorem filmowym i teatralnym*, *Pisarze.pl*. e-Dwutygodnik Literacko-Artystyczny, 30.04.2011, <https://pisarze.pl/2011/04/30/krzysztof-lubczynski-rozmawia-z-arkadiuszem-bazakiem-aktorem-filmowym-i-teatralnym/> (dostęp: 14.08.2019).

czyli uczynienia jej w odbiorze widza możliwie najbardziej „autentyczną”, „prawdziwą”. Prawdę sceniczną gry utożsamiano zaś na ogół z dążeniem do realizmu. Teatralna umowność nie kłóciła się w świadomości powszechnej z tymi oczekiwaniami, chyba że inscenizowany utwór zakładał demonstracyjne odejście od weryzmu. Wówczas uznawano prymat konwencji, wymagając ścisłego przestrzegania reguł. Heterogeniczność, zamierzone operowanie na scenie wieloma aktorskimi stylami gry, zyskała ostrożną aprobatę dopiero w latach siedemdziesiątych, za sprawą Becketta i Ionesco². A po części też Witkacego, choć jeszcze wówczas Konstanty Puzyna, zrażony bezradnością inscenizatorów wobec poetyki twórcy, postulował, by wystawiać jego dramaty „po bożemu”, czyli realistycznie, w nadziei, że to właśnie odśłoni ich absurdalny wymiar.

Na tle tak tradycjonalistycznych przyzwyczajęń widowni poszukiwania Zamkow w zakresie nowych form aktorskiego wyrazu ujawniają całe nowatorstwo reżyserki³, widoczne zresztą już na etapie odczytywania tekstu, który w jej lekturze odślaniał nieoczekiwane warstwy i sensy. Zaskakiwały one widza swoją trafnością, a zarazem świeżością refleksji, czy była to wielka literatura światowa (Sofokles, Eurypides, Szekspir, Gorki, Tołstoj, Dostojewski, Wyspiański), czy klasyka rewolucyjna (Brecht, Wiszniewski, Szołochow), czy twórczość pisarzy współczesnych nurtu egzystencjalnego (Kafka, Dürrenmatt, Camus)⁴. To, że była również aktorką (w tym zawodzie zaczynała sceniczną karierę, póki do studiów reżyserkich nie przekonał jej Leon Schiller), stanowiło dodatkowy atut. Występując niekiedy w realizowanych przez siebie przedstawieniach, demonstrowała pewien wzorzec stylu gry, który starała się ukształtować w pracy z zespołem aktorskim. „Jest to dość istotne dla teatru, jaki uprawiam”⁵ – wyjaśniała, charakteryzując własną koncepcję sztuki.

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 reży-

² Pisała o tym m.in. Maria Napiontkowa, „... należy sprawę grać heterogenicznie” (*wpływ repertuaru awangardowego l. 50. XX w. na kształt gry aktorskiej w Polsce*), [w:] *Sztuka aktorska a dramat*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1993, s. 53.

³ Przedmiot niniejszego artykułu dotyczy wyłącznie jednego z aspektów sztuki reżyserkiej Zamkow – jej szczególnej umiejętności pracy z aktorem. Natomiast opracowaniem całości kształtu krakowskiego okresu twórczości artystki zajęłam się w publikacji *Krakowskie sezony teatralne Krystyny Skuszanek, Ireny Babel, Lidii Zamkow*, przygotowanej wraz z Krystyną Łatawicz i Magdaleną Sadlik. Interesujący mnie tu temat wykraczał poza wspólnie przyjęte ramy monografii, jednak kwestię zasygnalizowaną w tytule uważam za tak ważną, że warto poświęcić jej osobne studium, stanowiące rodzaj swoistego „dopełnienia” wspomnianej książki, która ukazała się w 2019 roku w Wydawnictwie Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

⁴ Szczegółowe dane zamieszczam tylko w wypadku przedstawień omawianych w artykule, natomiast informacje o większości inscenizacji Zamkow, wraz z częstkową dokumentacją, zawiera m.in. strona internetowa www.Hypatia.pl/osoby/Lidia-Zamkow (dostęp: 14.08.2019).

⁵ L. Zamkow, *Moje mądre przyjemności*, [w:] *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. W. Dudzik, Warszawa 2007.

serskie i proponowaną przeze mnie estetykę, która jeszcze nie zawsze i nie wszystkim aktorom trafia do przekonania⁶.

Jakie byłyby szczególne rysy tej estetyki? Trafnie scharakteryzował ją Marian Sienkiewicz, opisując Zamkow w przygotowanym i granym przez nią monodramie o Edith Piaf, *Urodziła się jak wróbel*⁷.

Środkiem wypełnionej sali Fontany krakowskiego Klubu Dziennikarzy kroczy szczupła postać aktorki w skromnej czarnej sukni. W rękę trzyma torebkę. Jest bez charakteryzacji, bez teatralnego makijażu. Naturalna i skupiona. Idzie „robić monodram”, jak szła niegdyś „robić ulicę” nikomu nie znana mała Edith Gassion. Wchodzi na estradę, gdzie stoją dwa krzesła i stolik. Reflektory oświetlają miejsce jej pracy. Aktorka wyrzuca zawartość torebki na stolik ze stosu damskich rekwizytów wyjmując zielony dowód osobisty, Czyta dane personalne swojej Edith. I od tego momentu zaczyna stwarzać nie postać wielkiej Edith Piaf, lecz jej osobowość. Z programową konsekwencją unika grania Edith Piaf. Ani przez moment nie ulega – nęcącej przecież w takich przypadkach – pokusie transformacji, wcielenia się w postać wielkiej gwiazdy. Podpatrzyła jednak „swoisty klimat” zachowania się na estradzie Piaf, jej charakterystyczny rozkrok i zwisające wzdłuż wątego ciała ręce. To wszystko. Reszta jest tylko i wyłącznie jej własnością, własnością jej teatru. Piaf to przecież ciągle ta sama kobieca postać agresywnego i myślącego teatru Lidii Zamkow⁸.

Sienkiewicz nazwał go jej „własnym teatrem epickim”, wskazując tym samym doktrynę Brechta jako źródło artystycznej inspiracji, ale też podkreślając całkowicie autonomiczne, oryginalne wykorzystanie tej inspiracji przez reżyserkę. Ona sama przyznawała w cytowanej wyżej wypowiedzi, że budując rolę, świadomie wyostrza cechy stylu proponowanego pozostałym wykonawcom. A łączyła w nim środki oddziaływania z założenia sprzeczne. Perspektywa dystansu, dominująca w jej interpretacji, nie wykluczała kontrapunktów emocjonalnych w grze ani dookreślenia postaci działaniami scenicznymi, nadającymi jej sensy metaforyczne, a nawet symboliczne. W rozumieniu części krytyki było to sprzeniewierzenie się brechtowskiej wizji teatru, często pojmowanej dość powierzchownie: jako dany do naśladowania wzorzec estetyczny, ściśle zresztą związany z wyrazistym społeczno-politycznym przesłaniem twórcy *Wartości mosiądzu*. Tymczasem Zamkow przejęła pewne elementy metody Brechta (zwłaszcza intelektualny dystans wobec granej postaci) jako składnik preferowanego przez siebie stylu aktorstwa, niezależnie od materiału, który stanowił podstawę literacką przedstawienia. Na zarzuty o uprawianie teatru kosztem literatury odpowiadała jednak twardo: „Nie uznaję teatru bez tekstu”⁹.

⁶ Tamże.

⁷ *Urodziła się jak wróbel – rzecz o Edith Piaf* (S. Bertrand, J. Cocteau, E. Piaf, przeł. T. Meissner), adaptacja L. Zamkow, T. Żukowska, reż. L. Zamkow, premiera 2.02.1975, Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn – Elbląg, Scena Margines.

⁸ M. Sienkiewicz, *Piaf*, www. Hypatia.pl (dostęp: 14.08.2019).

⁹ *Nie uznaję teatru bez tekstu. Z Lidią Zamkow rozmawia Krzysztof Miklaszewski*, „Scena” 1971, nr 1.

Daleki od interpretacyjnej tradycji sposób jego czytania mógłby się zresztą kojarzyć z praktykami reżyserów epoki postdramatycznej, z jedną wszakże różnicą: okazywanego przez artystkę szacunku dla problematyki dzieła. Zamkow nie stosowała zabiegów dekonstrukcji, ignorujących jego myślową zawartość, lecz konfrontowała literackie przesłanie utworu z wybranym społecznie ważnym tematem, któremu nadawała współcześnie nośny kształt teatralny. Jego fundamentalnym elementem było „epickie” aktorstwo, stosowane w budowaniu roli Matki Courage Brechta lub wyrosłej z kręgu podobnej estetyki Klary Zachanassian Dürrenmata, czy też Medei Eurypidesa albo Szekspirowskiej Lady Makbet. Nie osłabiało to bynajmniej prawdy wewnętrznej postaci; jej koncepcję poprzedzała zawsze gruntowna analiza, odsłaniająca motywy postępowania. Posługiwanie się epickim dystansem czyniło bardziej wielowymiarowymi bohaterów dramatu. W interpretacji Zamkow postaci realistyczne (np. Nastka z *Na dnie* Gorkiego) ukazywały nie tylko konkretny ludzki los, ale i sytuację egzystencjalną człowieka rzuconego w obojętny byt. Z kolei figury absurdałnego teatru Kaliguli (jak Caesonia w dramacie Camus) zyskiwały przekonującą i przejmującą motywację psychologiczną. Epicki dystans – potrzebny reżyserce z tych samych powodów, które deklarował twórca *Małego Organon dla Teatru*, czyli do pobudzenia intelektualnej refleksji widza – objawiał się więc poprzez prowadzenie precyzyjnej gry z iluzyjnością świata przedstawionego. Zbiorowemu świadkowi owej gry nie pozwalano zapomnieć, że uczestniczy w celebrowanym otwarciu akcie teatralnej kreacji, a przecież co pewien czas sugestywność aktorskiej interpretacji uchylała tę samoświadomość, wyzwalając emocje. Aktor harmonijnie łączył środki wyrazu ujawniające stany uczuciowe postaci z perspektywą ich opisu, budowaną w kontakcie z partnerami gry, wspomaganej przez znaczącą organizację scenicznego obrazu, działanie, ruch grup ludzkich i wtórujący temu dźwięk.

Ciekawy przykład omawianej strategii stanowiła wspomniana wyżej *Medea* z 1960 roku¹⁰, szeroko komentowana w kraju i – jak zwykle w wypadku Zamkow – oceniana niejednoznacznie przez publicystów. W prowadzonej przez nich dyskusji widać, jak ścierają się ze sobą przekonania krytyków i praktyków sceny na temat tego, czym teatr powinien być, jakie obowiązki ciążyą na osobie reżysera, czemu służy i jak przebiega proces odchodzenia od scenicznych przyzwyczajień widowni ku nowym, często świadomie kontestatorskim, rozwiązaniom. W przypadku krakowskiej premiery Teatru Kameralnego kością niezgody stała się właśnie odbiegająca od tradycji koncepcja gry aktorskiej, konsekwentnie przez reżyserkę zrealizowana, zarówno w interpretacji poszczególnych ról, jak i w sposobie poprowadzenia figury „zbiorowej”, czyli chóru.

Głosy zachwytu i potępienia słychać było w prasie lokalnej i ogólnopolskiej. Na łamach „Teatru” próbowali dać odpór sporej fali recenzenckiego entuzjazmu „trzej biblijni mędrzy” – czyli „Kasper, Melchior i Baltazar” – pod którymi to pseudonimami

¹⁰ Eurypides, *Medea*, przeł. S. Miler, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, w Krakowie, scena Kameralna, premiera 4.02.1960, reż. L. Słomczyńska (Zamkow), scen. A. Cybulski, muz. L.M. Kaszycki, chor. W. Szczuka.

kryli się ówcześni prominentni ludzie teatru¹¹. Ich trójgłos ujawnia nie tylko indywidualne gusta, ale stanowi wiele mówiący dokument ówczesnego pojmowania sztuki teatralnej. Wszyscy okazali rezerwę wobec spektaklu, choć zmuszeni byli uznać wyraźną fascynację nim sporej części recenzentów oraz potwierdzić jego szeroki, pozytywny rezonans społeczny. Już na wstępie sformułowano zatem znaczące pytanie: nie „czemu”, ale „komu” przedstawienie się podobało, „w jakim kręgu ludzi wywołało uznanie”¹²? Odpowiedź – szybka i stanowcza – padła z ust „Baltazara”: „Wyznawcom »nowoczesności« w stylu prezentacji teatralnych przywiezionych niedawno do Warszawy przez teatrzyk z Opola”¹³ (czyli Teatr 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego). Wprawdzie obaj pozostali dyskutanci ostrożnie zdystansowali się od tak radykalnego poglądu, przypominając zainteresowanie i aprobatę przypadkowych widzów, wolnych od snobistycznej potrzeby wspierania teatralnych eksperymentów, ale i tak kategorią kluczową w opiniach całej „trójcy” stała się owa, nacechowana pejoratywnie, „nowoczesność”.

Jej przejawy na ogół nie budziły oporu w warstwie estetycznej przedstawienia. Alina Świdarska (skądinąd bliska stanowisku cytowanych wyżej komentatorów) tak opisywała początek spektaklu: „Scenografia nadzwyczaj prosta, bo ograniczona tylko do dwóch potężnych kolumn doryckich po obu bokach sceny i do sklepienia”¹⁴. „Dominujący kolor popielato-szary. W górze ciemne, poszarpane plamy, symbolizujące atmosferę grozy i niepokoju” – dopełniał opis Bronisław Mamoń¹⁵. Oryginalność scenografii Andrzeja Cybulskiego, wynikającą między innymi z operowania ruchomymi efektami plastycznymi, podkreślał mocno Kazimierz Barnaś:

Raz więc np. grają tylko popielate chusty, raz tylko czerwone trykoty kostiumów Chóru, a w finale perspektywa sceniczna niespodziewanie się pogłębia: Medea ukazuje się w zaułku narożnika utworzonego przez dwie płaszczyzny zimnych, sta-

¹¹ Z rozmów trzech króli o teatrze, „Teatr”, nr 11, 4.02.1960. Niestety mimo poszukiwań w słownikach pseudonimów, jak również konsultacji z teatrologami nie udało mi się jeszcze ustalić, kto ukrywał się pod imionami „trzech mędrców”. Standardy przez nich wyznawane sugerowałyby (w moim odczuciu), że rekrutowali się raczej ze środowiska akademickiego niż teatralnego, bądź też obracali się swobodnie w obu kręgach. Nieprzychylny stosunek „Melchiora” do nowoczesności, połączony z wysokimi artystycznymi wymaganiami wobec sztuki, zwłaszcza klasycznej, mógłby wskazywać na człowieka teatru, uprawiającego czynnie zawód reżysera (co tłumaczyłoby wygłaszanie własnych opinii pod pseudonimem). Wedle prof. Kuligowskiej mógł to być Jerzy Kreczmar. Także w wypadku Edwarda Csató („Baltazar”?) odpowiedniejsze byłoby wypowiedzanie się incognito niż arbitralnie, z pozycji ówczesnego redaktora „Teatru”. Natomiast bardziej otwarty stosunek „Kaspra” do inscenizatorskich innowacji, podjęta przez niego próba polaryzacji między dość ortodoksyjnymi poglądami obu rozmówców, a także wyczulenie na reakcje publiczności wydały mi się bliższe postawie Stefana Treugutta. Są to jedynie hipotezy; być może dalsze badania zdołają je zweryfikować.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ A. Świdarska, *Medea w Krakowie*, „Słowo Powszechnie”, 7.03.1960, nr 58.

¹⁵ B. Mamoń, *Młodość „Medei”*, „Tygodnik Powszechny”, 20.02.1960, nr 8.

lowych ścian. Ta scenografia zmienna, narastająca – to jeszcze jedna propozycja nowego¹⁶.

Z powszechnym uznaniem spotkało się także opracowanie muzyczne, zwłaszcza partie chóralsne, ale element muzyczny wprowadzono też w obsadzie indywidualnych ról aktorskich: „Zróżnicowano role według rejestrów głosowych. Pewne wersety chóru były śpiewane, inne recytowane, a jeszcze inne rozbite na pojedyncze głosy. [...] Muzyka Lucjana Kaszyckiego, operująca dysonansem, uwydatniała »nerwowość« akcji, podkreślała spięcia dramatyczne” – komentował Mamoń. Uwydatnił on także szczególny rys przedstawienia: Zamkow zbudowała *Medeę* „na zasadzie pomieszania różnych porządków, poetyk, stylów – był to równocześnie teatr ekspresjonistyczny, intelektualny i wyobraźniowy” – twierdził. „Pewne partie [...] przerysowane, przeciągnięte w kierunku naturalizmu – miały w sobie krzykliwość surowość”, tworząc zamierzony dysonans wobec sekwencji, grających „celnością gnomicznych sformułowań”; te zaś, „wypowiadane w ciszy, brzmiały jak odwieczne i niewzruszone pewniki (komentarze chóru)”. Wyobraźnię widza pobudzano także „poprzez umowny gest, symboliczny znak”. Zdaniem recenzenta „Tygodnika Powszechnego” „to pomieszanie dało dobre efekty artystyczne”¹⁷.

„Biblijna” trójca polemistów oceniła ową polifoniczność zgoła odmiennie. Wprawdzie dwu z nich przyznało, iż znalazła się w widowisku niejedna, „bardzo pięknie rozwiązana scena”:

Pamiętacie to wyjście Medei z domu, z głębi sceny, po zabiciu dzieci: idzie wolno, ze znieruchomiałą twarzą, ku przodowi, ciągnąc za sobą wstęgę czerwonej materii. Ta wstęga krwi ich dzieci rozdziela na zawsze byłych małżonków. Toczą swą ostatnią rozmowę, brzmiącą jak milknący, elegijny akord, na przeciwnych krańcach sceny, a potem mijają się, odchodząc w przeciwnych kierunkach, donikąd

– pisał o finale tragedii „Kasper”. Mimo to zarzucił reżyserce „niedoskonałe skoordynowanie artystyczne spektaklu”, jednak nie z uwagi na ekstrawagancje formalne (których zresztą – przy całym uznaniu oryginalności poszczególnych pomysłów – trudno było się tu dopatrzeć), lecz z powodu bulwersującego odczytania starożytnego dzieła, o czym rozstrzygnęła kreacja głównej postaci. To „sposób ujęcia i zagrania tytułowej roli”¹⁸ zaważył na jej ocenie, a co za tym idzie – i na ocenie koncepcji spektaklu.

Do jej prezentacji posłużyły krytykowi fragmenty zamieszczonego w programie teatralnym *Medei* artykułu ówczesnego kierownika literackiego Starego Teatru Henryka Voglera. Przypisał on bohaterce motywy postępowania „właścicielki, posiadaczki, dla której mąż jest »rzeczą«, którą sobie kupiła. Kiedy owa »rzecz« wymyka się jej z władania [...] bohaterka Eurypidesa woli ją zniszczyć, »niżby ktokolwiek inny miał jej używać«!”. W parafrazowanych cytatach tezy Voglera nabrały

¹⁶ K. Barnaś, „*Medea*” *Słomczyńskiej*, „Gazeta Krakowska”, 1.03.1960, nr 51.

¹⁷ B. Mamoń, *Młodość „Medei”*, dz. cyt.

¹⁸ *Z rozmów trzech króli o teatrze*, dz. cyt.

jednoznacznej ostrości: „Oto filozofia plemienia barbarzyńców, starożytnych, a także współczesnych” – streszczał je „Kasper”. „Oto filozofia systemu społecznego, obyczajowego, etycznego, który w skrócie nazywamy mieszczaństwem”. I zamykał swoje *résumé* oskarżycielską konkluzją: „Teraz już rozumiemy: krakowska *Medea* 1960 roku sprowadza tragedię Eurypidesa do sprawy »mieszczańskiej«, w celach – antymieszczańskich”. Kąśliwie też dodawał, że „tylko ów [...] ton z Zapolskiej brzmiał w przedstawieniu autentycznie”. Basowali rozmówcy pozostali interlokutorzy: taki sposób lektury „prymitywizuje, a nawet fałszuje dzieło Eurypidesa”, bo popospolituje zbrodnię („Baltazar”); „nie ma w tym spektaklu wielkiego, ogólnoludzkiego oddechu tej tragedii” („Melchior”)¹⁹.

Z punktu widzenia badacza, który próbuje po latach zrekonstruować sceniczny kształt przedstawienia i oszacować jego wartość, trzeba stwierdzić, że Vogler oddał inscenizatorce niedźwiedzią przysługę. Posłużył się bowiem językiem osadzonym w ideologicznym dyskursie czasów PRL-u (pamiętajmy, że adresatem wypowiedzi była wówczas nie tylko publiczność, ale też „czynniki decyzyjne”). Dzięki temu retorycznemu zabiegowi łatwo było zbanalizować problematykę krakowskiej *Medei*, czego konsekwencją stał się zarzut, że straciła ona swój tragiczny wymiar. Tymczasem w przywołanym szkicu Voglera omówienie dostrzeżonego przez Zamkow problemu wykraczało znacznie poza przedstawione wyżej upraszczające konkluzje. Jego autor oddał wprawdzie trybut ideologiczny należny swoim czasom, przy tym jednak celnie scharakteryzował groźne oblicze zjawiska, wyrażającego pewien ponadczasowy typ ludzkiej mentalności. W figurze *Medei* znalazło ono swą kwintesencję:

[...] rewolucyjna wielkość i nowoczesność Eurypidesa – pisał – polega na tym, że potrafi on wytropić i obnażyć rosnącą u korzeni potężnej namiętności małość [...], nieludzki, niehumanistyczny brak wyrozumiałości i tolerancji, bestialskie, zaborcze ograniczanie strefy wolności osobistej drugiego człowieka. I logiczną konsekwencją takiej postawy staje się zbrodnia, najohydniejsza, jaką sobie można wyobrazić, zbrodnia dzieciobójstwa²⁰.

Zamiast „wielkości” spektakl ujawnić miał zatem „małość” podobnego sposobu myślenia, skazę charakteru *Medei*, jej swoistą ślepotę moralną. Eurypides – idąc tropem myśli Voglera – stworzył wprawdzie postać „nieprzeciętną”, w tym jednak sensie, że doprowadził do skrajności konsekwencje podobnej postawy emocjonalnej, będącej też udziałem ludzi „przeciętnych”.

Owa „przeciętność” była elementem szczególnie drażniącym dla rozczarowanych widowiskiem, choć najbardziej „spolegliwy” z całej trójki „Kasper” przyznawał, że można było znaleźć dla tej interpretacji pewne uzasadnienia: oto opuszczona kobieta, pozbawiona środków do utrzymania potomstwa, w trywialnej sytuacji, raniącej miłość własną. Jednakowoż – twierdził – bohaterka w pewnej chwili przekracza ów upokarzający status: „Zamordowanie [...] własnych dzieci jest tym momentem,

¹⁹ Tamże.

²⁰ H. Vogler, *Medea* 1960, Stary Teatr, Program teatralny.

który umieszcza akcję w innych wymiarach, wymiarach nic nie mających wspólnego z pospolitością i codziennością²¹. To sprawia, że konieczne jest rozpatrywanie jej czynu w kategoriach tragicznego wyboru. Tymczasem Zamkow zakwestionowała równoprawność racji moralnych, między którymi miota się Medea. Klasyczna formuła tragizmu jako sytuacji, w której zderzają się ze sobą równorzędne sfery wartości, w oczach reżyserki nie miała zastosowania w dramacie Eurypidesa. Poczucie godności, w imię którego staje bohaterka, niebezpiecznie bliskie okazywało się fałszywie pojętej dumie i zaborczości osoby nawykłej do sprawowania nad innymi kontroli. Krzywdy, których zaznała, były ogromne, ale popełniony przez nią czyn stanowił obronę iluzorycznego dobra za cenę realnego zła. Dlatego reżyserka odebrała temu wyborowi znamiona tragiczności, wołąc odsłonić „banalność zła”, niż epatować jego demonizmem²².

Czy takie postawienie sprawy uchylało tragizm? Tym pytaniem Vogler kończył swój esej, zaznaczając, iż po obejrzeniu inscenizacji każdy z widzów odpowie na nie sam. Warto dodać, że choć większość komentatorów (zwłaszcza niechętnych spektaklowi) powoływała się na autorytet Eurypidesa, to przecież pomijali fakt, iż odszedł on od rozumienia wielu założeń formy tragicznej fundamentalnych dla Ajschylosa czy Sofoklesa. Ostatni z tragików greckich niejednokrotnie dokonywał w swoich utworach spektakularnej deheroizacji mitu, osadzając go w codzienności; rozbudowywał żywioł epicki; uwewnętrznił fatum, czyniąc człowieka odpowiedzialnym za własną klęskę w walce namiętności z rozumem, a interwencję bogów w finałach traktował z zagadkową dezynwolturą, uchylając poniekąd efekt oczyszczającego *katharsis*. Dlatego starożytna tragedia skończyła swój żywot na Eurypidesie, zaś wprowadzone przez niego innowacje utworowały drogę dramatomu nowożytnemu. Zamkow je uwypukliła, odczytując ich sens przez pryzmat własnej epoki.

Stało to jednak w sprzeczności z zakorzenionym w pamięci kulturowej wyobrażeniem tragedii. Wszak jej bohaterka: „to kobieta piękna i w dodatku czarodziejka”, a tymczasem: „Twarz krakowskiej Medei sucha i zacięta – opisywał »Kasper« – niesympatyczna, oschła powierzchowność, pod którą czujemy skłębione i zapiekłe »wnętrze«; głos niemiły i nieco schrypnięty, w którym drgają jednak żywe uczucia”²³. Nad tym, że „warunki zewnętrzne” aktorki nie predysponowały jej „do roli tak potężnie demonicznej”²⁴, ubolewała też Świdarska. Zwolennicy przedstawienia postrzegali sprawę inaczej: to, że reżyserka objęła tę rolę wbrew trady-

²¹ *Z rozmów trzech króli o teatrze*, dz. cyt.

²² Hannah Arendt, zajmując się analizą faszyzmu w swojej książce *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, analizowała pewien typ mentalności ludzkiej, który charakteryzuje ucieczka przed refleksją, a zarazem powierzchowność ocen i przymus emocjonalnego reagowania. Tę swoistą „ślepotę moralną” scharakteryzowała jako zjawisko powszechne. Wydaje się, że pewne cechy owej mentalności Zamkow dostrzegła w charakterze Medeji, stąd dążenie do „oddemonizowania” postaci, świadomie pozbawianej przez aktorkę rysów, które mogły ukazać bohaterkę jako figurę fascynującą i „dowartościować” uczynione przez nią zło.

²³ *Z rozmów trzech króli o teatrze*, dz. cyt.

²⁴ A. Świdarska, *Medea w Krakowie*, dz. cyt.

cyjnemu wizerunkowi bohaterki, wynikało z przewartościowania niesionego przez postać problemu. Dlatego grająca tę rolę Zamkow „nie jest Medeą, ale zdaje sprawę z działań Medei i z procesów intelektualno-moralnych, jakie zachodzą w jej świadomości”, po to by widz dostrzegł ów proces. Nie oznacza to rezygnacji z różnorodnych form ekspresji: „Czasem to »sprawozdanie« przerwie jęk bólu, krzyk rozpacz”, ale „nie chodzi przecież o wyrażenie wielkości zbrodni odpowiednio hałaśliwymi środkami aktorskimi i efektami naturalistycznymi. Idzie o dysputę moralną, która jest ilustrowana gestyczną tylko, bez udziału dzieci, rekonstrukcją zbrodni” – dowodził Kazimierz Barnaś²⁵. Zarzut, iż „zamiast przeżywać”, bohaterka „opowiada tylko o swoich przeżyciach”, co „nie zdoła zastąpić działania”²⁶ – wynikał więc z nieporozumienia. Poruszenie widza nie stanowiło głównego celu przedstawienia – epickie środki aktorskiego wyrazu miały służyć ukazaniu drogi postaci do wewnętrznego samopoznania.

Zresztą nie ograniczały się one do „pięknej i pełnej wyrazu” recytacji. Medea Zamkow – pisał Bronisław Mamoń – „ma wiele twarzy. Trudno zliczyć jej maski. Jak umie je nakładać, zmieniać, jest kobietą żywą: impulsywna, gwałtowna, ruchliwa. Wstrząsa, kiedy gra ciszą, spokojem, bezruchem”²⁷. Obaj z Barnasiem gorąco bronili zaproponowanej interpretacji; nieoczekiwanie wsparł ją również Ludwik Flaszen (na ogół surowy krytyk teatru Zamkow). Zaznaczył wprawdzie, iż mamy tu do czynienia „z typowym aktorstwem reżysera, gdzie inteligencja i jasno podany zamysł wetuje chwilami niedowcielenia ekspresji”, lecz ocenił zarówno rolę, jak i koncepcję spektaklu – bardzo wysoko. W przeciwieństwie do trójki „mędrców” przyjął z aprobatą fakt, że udało się „ściągnąć bohaterkę z koturnu, nadać jej potoczność i prostotę”, dodając: „O monumentalność nie trzeba tu dbać – sama wyjdzie”. W swoim szkicu utrwalił też obraz Medei znacznie bardziej zniuansowany niż poprzednicy: „jest niespokojna, rozdyktowana – z sobą, z chórem, z widzami, z Jazonem. Przydaje jej to drapieżności – lecz nie czysto uczuciowej, rykliwej, jak to często wyobrażają sobie u nas w teatrze wielkie namietności; drapieżności – intelektualnej”. Wprawdzie i on przyjął z niesmakiem „antymieszkańskie” założenia inscenizacji, które groziły ściągnięciem Medei „do wymiarów pani Dulskiej”²⁸, ale – uspokajał zbulwersowanych – „na szczęście klimat antyku, tak pięknie w innych miejscach wydobywany, tłamsi tu nadmierną pomysłowość Słomczyńskiej-reżysera. I w rezultacie jej Medea utrzy-

²⁵ K. Barnaś, „Medea»” *Słomczyńskiej*, dz. cyt.

²⁶ A. Świdorska, *Medea w Krakowie*, dz. cyt.

²⁷ B. Mamoń, *Młodość „Medei”*, dz. cyt.

²⁸ Zabawne, że nastawieniu „antymieszkańskiemu” (w szerokim znaczeniu tego słowa) Zamkow dała wyraz kilka lat później, rzeczywiście realizując *Moralność pani Dulskiej* w Teatrze Słowackiego w Krakowie. Jej bohaterka, grana przez Zofię Jaroszewską, pozbawiona „histryczności”, była też przeciwieństwem „kołtuństwa” pani domu w brudnym szlafroku, do czego przyzwyczała widownię tradycja inscenizacyjna. Elegancka, zadbana, w salonie wyfroterowanym na błysk (po którym domownicy poruszali się farsowym „ślizgiem” na szmatkach), prezentowała współczesną wersję niezniszczalnej mentalności „strasznych mieszczan”.

muje się w stylu »monumentalnej prostoty«²⁹. Nie podzielał też zdania Świderskiej, że epicki styl gry zubożył postać, na plan pierwszy wysuwając Chór i czyniąc go „dominującym w akcji”³⁰. Najdobitniej przeciwstawił się temu stwierdzeniu Barnaś: „Przeniesienie reakcji aktora na komparsa [...] jest kapitalnym znaleziskiem [...], wyczutym w tradycjach rozwojowych teatru europejskiego, że wymienię chociażby schyłkową komedię rzymską i teatr mimów”³¹ – konkludował.

Owo szczególne uprzywilejowanie Chóru („złożonego z szeregu kobiet bardzo dobrze dobranych powierzchownością”³²) oraz sposób zaaranżowania jego scenicznej aktywności były kolejnym przedmiotem sporów w dyskusji o przedstawieniu. Tego, że Chór „komentuje wydarzenia, cenzuruje pod względem moralnym, współczuje bohaterom, a nieraz wciela się w nich”, nie kwestionowano, bo „tak [...] sobie [...] życzyli starożytni Grecy”. Na ogół z aprobatą przyjęto także fakt, że chórzystki wykonują przy tym „różne ewolucje taneczne, zawodzą zestrojonymi głosami pod wtór orkiestry, komponują figury plastyczne, demonstrują rzeźbę w procesie jej powstawania”. Jednak ów walor estetyczny wzbogacony został o nową funkcję: psychologicznego dopełnienia sylwetki Medei. Chór kobiet „w tym intelektualnym przedstawieniu łamie ręce, podnosi je do bogów, ukrywa twarze w chustach, słowem zachowuje się tak, jakby się zachowała Medea, gdyby była tylko podmiotem tragedii, a nie podmiotem i przedmiotem zarazem”³³. Walor tego, że reżyserka uczyniła z Chóru zbiorowego, „żywego aktora przedstawienia”, podnosił Flaszen. Pisał:

Gdy trzeba, jest on dyskutantem Medei: z nim rozważa bohaterka swe zamysły, w nim szuka rady i oparcia, od niego domaga się potwierdzenia siebie. I chór reaguje na losy Medei nie tylko słowem, ale i nieustannym ruchem. Gdy trzeba, staje się tłem, scenografią niemal – kolumnadą pałacu. Gdy trzeba, staje się wcieleniem przeżyć wewnętrznych bohaterki; kiedy tę opanowuje niszczycielska furia, falujące czerwienią ręce chóru są jak włosy bogiń zemsty, Eumenid. Gdy trzeba, staje się ilustracją muzyczną; śpiewa swe teksty, jak w teatrze antycznym. I wtedy nawet lamentsy, które razić by mogły swoim bebechowatym patosem, brzmią prawdą – poprzez sztuczność właśnie, przez podporządkowanie regułom muzycznego kontrpunktu i konwencji lamentu jako rodzaju poetyckiego.

Wreszcie wyznawał: „Nie sądziłem, że z chóru tyle można wydobyć za jednym zamachem; myślałem, że partie chóralne trzeba cierpliwie przetrwać – trybut, złożony antycznym umownościom...”³⁴. Barnaś zaś podsumowywał: „Taka Medea to pierwsza w polskim teatrze propozycja nowoczesnej, aktorskiej interpretacji antyku”³⁵.

²⁹ L. Flaszen, *Antyk ze Słomczyńską*, „Echo Krakowa”, 19.02.1960, nr 41.

³⁰ A. Świdrska, *Medea w Krakowie*, dz. cyt.

³¹ K. Barnaś, „*Medea*” *Słomczyńskiej*, dz. cyt.

³² A. Świdrska, *Medea w Krakowie*, dz. cyt.

³³ K. Barnaś, „*Medea*” *Słomczyńskiej*, dz. cyt.

³⁴ L. Flaszen, *Antyk ze Słomczyńską*, dz. cyt.

³⁵ K. Barnaś, „*Medea*” *Słomczyńskiej*, dz. cyt.

Akceptacja tak daleko idącej zmiany kanonu inscenizacyjnego wymagała czasu, a także korekty żywionych wobec teatru oczekiwań. Zygmunt Greń, ostro i jednoznacznie odcinający się od sposobu myślenia i działania reżyserki, której spektakl nazwał „porażką, ambitną, co prawda, porażką”, twierdził: „Jej pomysły inscenizacyjne nie dały tragedii nic”, stanowiąc raczej przykład tego, „jak nie należy grać dramatu antycznego, niż jak się go grać dziś powinno”³⁶. Zanim wczytamy się w dalszą część cytowanego wywodu, warto zauważyć, iż dla Grenia (podobnie jak dla Świdorskiej czy dla trójcy teatralnych „biblijnych mędrców”) o wartości spektaklu decydowało to, „jak należy” bądź „jak nie należy” grać utwory starożytnych, czyli kwestia konwencji. „Przyjęta u nas obecnie zasada modernizacji arcydzieł klasyki i romantyki wydaje mi się zupełną omyłką” – narzekala recenzentka „Słowa Powszechnego”, określając krakowskie widowisko „próbą unowocześnienia tego, co się zmodernizować nie da”. Ostatecznie dodawała jednak, iż próba ta „bardzo jest interesująca i stanowi ważny krok w naszych poczynaniach teatralnych”³⁷. „Melchior” z trójki dyskutujących o *Medei* nie był w swoich ocenach tak łaskawy; uznał ów krok za „oszustwo wobec widza”, „mystyfikację, a nawet falsyfikat artystyczny”, dobitnie dając wyraz swemu niezadowoleniu: „To właśnie najbardziej mnie irytuje: spektakl, zachowując Eurypidesowe pozory, daje widzowi coś innego, coś mniejszego i mniej ciekawego niż tragik grecki”³⁸. To stwierdzenie (bliskie konkluzji Grenia, że odczytanie utworu przez Zamkow „nie dało tragedii nic”) wyrażało najlepiej różnice w rozumieniu zadań teatru. W mniemaniu nastawionej tradycjonalistycznie części krytyki było owym zadaniem takie ukazanie arcydzieła, aby zajaśniało blaskiem swej ponadczasowości, nie tracąc zarazem nic z utrwalonej przez wieki formy. To jego kształt i zawarte w nim przesłanie miało się znaleźć w centrum uwagi reżysera. Tymczasem Zamkow zależało nie na tym, aby jej odczytanie „dało coś tragedii”, lecz aby temat, zapisany w tragicznym micie, „coś dał” widzowi, do którego mówili aktorzy tu i teraz. To zaś założenie wiązało się z przewartościowaniem mitu, ze zmianą w dotychczasowym postrzeganiu jego moralistycznego wymiaru, na co nie wyrażali zgody „tradycjoniści”, zgodnie z przekonaniem, że mit winien zachować swą misję uwznioślenia duchowości człowieka.

Charakter tych żądań bodaj najtrafniej określił Greń; pragnął on takiej kreacji głównej bohaterki, która mogłaby „porwać współczesną widownię”. I tłumaczył: „Porwać, a nie tylko zbliżyć się do niej, do jej poziomu. Porwać – a więc być kimś większym, władnym nakazać posłuszeństwo i wzruszenie. Porwać – a więc być kimś, kogo nie można zrozumieć bez trudu, kto nie mieści się w konwencjonalnych ramach”, wykraczających poza przeciętność. Ilustrowała to przeprowadzona dalej interpretacja postaci:

Medea rozpala ogień, który ma pożreć wszystko – ją samą także. Spełnia czyn okrutny i straszliwy, ale w jakimś sensie bezinteresowny, czyn, który nikogo, nawet jej

³⁶ Z. Greń, *Medea znaczy: miłość*, „Życie Literackie” 1960, nr 9.

³⁷ A. Świdorska, *Medea w Krakowie*, dz. cyt.

³⁸ *Z rozmów trzech króli o teatrze*, dz. cyt.

samej nie ocali. Podpala świat, który ją skrzywdził. To nie jest zazdrosna, histeryczna mieszcza. Medea to wyzwolenie w człowieku sił groźnych i niesamowitych. Medea to najwyższa w jakiś sposób i najokrutniejsza manifestacja człowieczeństwa. To odwaga samozagłady.

Gdy czyta się dziś słowa krytyka o owej „jakże niebezpiecznej odwadze”, znanej z doświadczeń *hic et nunc* człowieka „drugiej połowy XX wieku”³⁹, można odnieść wrażenie, iż Greń chciał wpisać w mit o Medei sprawę o znacznie większym, historycznym (politycznym?) zasięgu niż „kwestia kobieca”. Sprawę zdolną nakłonić do uczuciowej identyfikacji wszystkich zdradzonych, oszukanych, pozbawionych prawa do swego miejsca na ziemi. W tym kręgu rozważań mogłyby się znaleźć choćby spór o wartość powstania warszawskiego, z jego – na pewnym etapie już wyłącznie straceńczym – etosem. Być może w tych warunkach godność warta była ceny, jaką stanowi samozagłada. Przyjęta optyka sprzyjała nobilitacji i heroizacji bohaterki Eurypidesa, która otrzymywała prawo do – przerażającej wprawdzie, lecz uwznioślającej – wielkości.

Zrozumiała jest potrzeba ludzi kultury tamtych czasów, aby wśród rozpanoszonej przeciętności, w rzeczywistości historycznej niedającej nadziei na zmiany, zatrzymowała czasem – choćby w teatrze – jednostka wybitna, gotowa w obronie swego imienia „podpalić świat, który ją skrzywdził”. Odpowiedzią na te postulaty stał się w jakimś stopniu wystawiony przez Zamkow osiem lat później *Król Edyp*. Jednak w przypadku *Medei* propozycja Grenia wydaje się w wielu punktach „interpretacją naddaną”, ignorującą te elementy fabuły, które podważały wykładnię komentatora. Medea nie ginie wszak w akcie samospalenia, aby zademonstrować światu ogrom zaznanej niesprawiedliwości, lecz zabija własne dzieci. Cóż warta jest „odwaga samozagłady”, skoro dokonuje się kosztem niewinnych? Czy zasługuje na miano „czynu bezinteresownego” i „manifestacji człowieczeństwa” gotowość zabicia własnego człowieczeństwa, nawet w proteście przeciw tym, którzy je wcześniej pogwałcili? To odczytanie dramatu równie dyskusyjne jak krytykowana koncepcja „Medei spłaszczonej, histerycznej jak Ksantypa, którą winien się zająć sąd i psychiatra”. Psychologiczne motywy postępowania bohaterki, ujawnione przez Zamkow, poirytowany krytyk sprowadził do łatwej diagnozy: hysterii, szaleństwa, które „nie jest namiętnością, lecz aberracją”, niegodną „ani sztuki, ani człowieka”⁴⁰. Krakowski spektakl (o czym świadczy gorąca reakcja widzów i większości publicystów) nie ukazywał jednak chorobliwego przypadku „histerycznej mieszcza”, ale wyostrzony obraz postawy ludzkiej, obecnej w każdym czasie, a skumulowanej w osobowym wizerunku Medei. Reżyserka połączyła społeczną diagnozę zjawiska z jego osobowościowym przykładem, używając przy analizie postaci klucza psychoanalitycznego.

Z osiągnięć psychoanalizy korzystała zresztą Zamkow niejednokrotnie; zwłaszcza wobec dzieł klasycznych: *Snu nocy letniej* (1963), *Makbeta* (1966), *Króla Edypa* (1968), *Troillusa i Kresydy* (1971). W tamtym czasie było to kolejne *novum*

³⁹ Z. Greń, *Medea znaczy: miłość*, dz. cyt.

⁴⁰ Tamże.

w aktorskiej pracy nad rolą, traktowane często ze sporą rezerwą, choć zdarzali się też entuzjaści. O nowohuckiej premierze komedii Szekspira⁴¹ z 1963 roku, emanującej niespokojną aurą sennego koszmaru, pisał Mamoń: „Reżyser pokazuje, jak pękają granice między snem a rzeczywistością, fantazją a realizmem, prawdą a złudą. Jak przenikają się piony, tasują płaszczyzny. Sen staje się rzeczywistością. A rzeczywistość snem”. Podkreślał też walory scenografii Józefa Szajny; jego dekoracje, łączące elementy malarstwa renesansowego z doświadczeniami „współczesnej plastyki: abstrakcji, tasyzmu”, atakowały wzrok „zmysłową intensywnością, kontrastem zestawień linearnych i kolorystycznych, wypukłością płaszczyzn. »Natrętne, obsesyjne«, były już teatrem samym w sobie”. Wizja ta stanowiła swego rodzaju uzewnętrznienie drzemiących w naturze sił, co znalazło wyraz w wyeksponowaniu mrocznych stron erotyki. To „nieujęty w żadne ramy żywioł, który sprowadza burze, niszczy” – komentował, dodając, że „powiązania i powikłania” między czworgiem bohaterów „rozgrywają się na najwyższych tonach. Miłość i nienawiść. Brutalność i łagodność. Uniesienie i obojętność. Pożądanie i obrzydzenie. Upojenie i trwoga. [...] Paruje z nich jakieś zaczadzenie i histeryczny spazm”⁴².

Freudowskie oświetlenie znanego tekstu, zrywające z odbiorczymi nawykami, stało się naturalnie celem krytycznego ataku części komentatorów. Pisał rozdrażniony Flaszten: „natura w komediach Szekspira nie była zła ani demoniczna. Była tylko kapryśna i płocha, jak salonowa kokietka”, tymczasem bohaterowie nowohuckiego *Sen nocy letniej*, stylizowani na przedstawicieli współczesnego pokolenia, zamiast „uciesznej komedii, w której figlarny traf pomieszał im role”, przeżywają „dramat miłości, w którym uczucie rozmija się ze swoim przedmiotem”. Szczególną manifestacją takiego postrzegania natury ludzkiej była organizacja warstwy dźwiękowej. „Refrenem przedstawienia – pisał recenzent – są chóralne nawoływania, niby zew strasznej, od trzewiów napierającej tęsknoty – a wołający i wołani wzajem się nie słyszą”. Krytyk zaciekle bronił się przed dociekaniem sensów ukrytych pod fasadą fabularnych igraszek, powtarzając: „Zabawa starczy tu za całą filozofię”. Tymczasem inscenizatorka na różne sposoby zabawę mu popsowała; pokazała człowieka uwięzionego w drapieżnych sidłach natury, wobec których kultura – sublimująca jakoby ich potęgę – stanowiła nikłą opozycję. Jej wyrazem stał się farsowy, znacząco zreinterpretowany, wątek trupy rzemieślników wystawiających tragedię *Pyram i Tyzbe*. Domorosłych artystów przeciwstawiono odbiegającemu od tradycji obrazowi dworu. „W inscenizacjach dawnych szekspirowski dwór widziano pełnym wykwitu, przepychu kolorów i form. Tu hołdowano weselu, sztukom i miłości”. Tymczasem tutaj – narzekał Flaszten – dworzanie, „o twarzach martwo uróżowanych”, „odzia- ni w metal”, „kłaszczą i reagują żywo tak, jak kłaszczce i reaguje książę”. Ten zaś to „ograniczony ponurak i żołądek”, wygłaszający „płaskie uwagi o sztuce, niby to jej

⁴¹ W. Szekspir, *Sen nocy letniej*, przeł. K.I. Gałczyński, Teatr Ludowy Kraków-Nowa Huta, premiera 15.03.1963, reż. L. Zamkow-Słomczyńska, scen. J. Szajna, muz. L.M. Kaszycki, asyst. reż. J. Güntner.

⁴² B. Mamoń, *Szekspir żywy*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 13.

mecenas, a w istocie pełny dla niej pogardy”. W takim stanie rzeczy kompani Spodka stali się naiwnymi obrońcami ludzkich wartości i „orędownikami swobód sztuki”⁴³, a śmiech widza, daleki od bez troski, nabrał gorzkiego posmaku...

Dostrzeżony aspekt politycznego osadzenia bohaterów w aktualnym czasie był zawsze w teatrze Zamkow dyrektywą obowiązującą, choć nie objawiał się w epatowaniu łatwo uchwytnymi aluzjami do bieżących wydarzeń. Stawiając aktorowi zadania, szukała ona analogii pomiędzy sytuacją psychologiczną interpretowanej osoby a podobnymi uwarunkowaniami motywującymi postępowanie ludzi współczesnych. Psychoanaliza dawała po temu dogodne narzędzia. Świetnie ilustruje to list do Ewy i Andrzeja Mrożewskich, w którym inscenizatorka dokonała reżyserskiej egzegezy ról granych przez oboje adresatów w katowickim wystawieniu *Troillusa i Kressydy*⁴⁴. W swoich „obserwacyjkach” wskazywała na złożony wewnętrznie obraz osobowości Diomedesa, którego elegancki sposób bycia pokrywał okrutne, psychopatyczne cechy bohatera. „Materiału pozornie mało, bo rozrzucony, ale przebadalam to dokładnie, to jest materiał na indywidualność”, i to „atrakcyjną, fascynującą”. „Nie bądź taki grzeczny – pisała do Mrożewskiego. – To jest wykwinny brutal. Jego wytworność to maniery, wyniosłość, pycha, inteligencja, ironia – ale nie układność”. Po czym, „idąc po tekście”, odrzucała te elementy interpretacji aktora, które czyniły postać tuzinkową, wskazując inne, głębsze motywy jej postępowania: „[...] kiedy każą ci iść po Kressyde, odzywa się dworak, układnie dajesz do zrozumienia, że to lubisz. Otóż nie, trzeba wyrzucić układność mimo słów, które ciągną (»chętnie mój władco«), ja muszę zobaczyć ubeka, ja muszę zobaczyć, kto idzie zabrać Kressyde”. I jak będzie ją traktował: „Ty masz ją od razu, z miejsca uwodzić swoją ochotą”, którą dodatkowo „podbija miłość wyraźna Troillusa. To jest dla niego bodziec, pewna perwersja – trzeba ją rwać – a jak to się robi, jakimi sposobami – to ja Pana uczyła nie będę”. Przyjęte w spektaklu założenie deklarowała otwarcie: „Wszyscy staramy się uplasować naszych bohaterów w takim miejscu, w którym może i powinna nastąpić tonacja współczesna”. O Helenie granej przez Ewę Śmiałowską pisała: „[...] cała sprawa polega na tym, że rola mała w sensie scenariuszowym, a w znaczeniu fabularnym kolos. Wystarczyłoby pozbierać, ile razy to imię Helena pada w sztuce – kilkadziesiąt. Bo ona jest Gdańsk, Sarajewo, powód i pretekst rzezi”, choć ta świadomość do niej nie dociera. „Już wiem – prowadziła dalej swój wywód – ona jest niewinna! Dlatego wesoła i lekka. Niewinna zdrady, niewinna ucieczki, niewinna wojny, bo pokochała”⁴⁵.

Zaprezentowany sposób czytania tekstu przez Zamkow odkrywał bogate możliwości interpretacyjne także figur pozornie epizodycznych. Wpływał też na odświeżenie warsztatu aktorskiego nawet w wypadku wybitnych artystów,

⁴³ L. Flaszen, *Moralistka w krainie elfów*. „Radosne gaje, do których wprowadzał nas Szekspir...”, „Echo Krakowa” 1963, nr 154.

⁴⁴ W. Szekspir, *Stawna historia o Troillusie i Kressydzie*, przeł. B. Korzeniewski, reż. L. Zamkow, scen. J. Moskal, muz. S. Radwan, asyst. reż. S. Brudny.

⁴⁵ List do Ewy i Andrzeja Mrożewskich, www.Hypatia.pl/osoby/Lidia-Zamkow (dostęp: 14.08.2019).

o ukształtowanej osobowości scenicznej. O Zofii Jaroszewskiej w roli Validy (dyktatorki fikcyjnego państwa z *Baby-Dziwo* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej⁴⁶) pisał Mamoń: „Porzuca stare konwencje psychologiczno-realistyczne, w których wyrosła, dojrzewiała, kształciła swój styl, zdobyła wielkość. [...] W ostatniej, narkotycznej scenie opadają z niej wszystkie maski. Staje się sobą. Jest prawdziwa”. I z uznaniem komentował koncepcję roli: „Podłożem i źródłem wszystkich czynów były osobiste kompleksy, urazy, resentymenty. Ten klucz psychoanalityczny [...] dobrany został wyśmienicie”. I jak zwykle udało się reżyserce analizą psychologiczną wesprzeć diagnozę społeczną zjawiska, które jest wypadkową rządów totalitarnych: konformizmu. Totalitaryzm przybrał w spektaklu groteskowe formy, jednak wedle słów recenzenta to nie dyktatorka, lecz konformista Gordon stał się postacią pierwszoplanową. „Gordon Hugo Krzyskiego to wielka kreacja. Odpycha, budzi wstręt, obrzydzenie, kiedy wygłasza patetyczne pochwały na cześć znienawidzonej władczyni, by być słyszany na ulicy” – relacjonował Mamoń, jednak „wywołuje w widzu także odruch – litości, współczucia. Jest ofiarą systemu”⁴⁷.

Analiza jego mechanizmów nigdy nie była dla Zamkow tak interesująca jak badanie ludzkich postaw – wyrazu wyznawanej sfery wartości. Z jednym może wyjątkiem: utworów Sławomira Mrożka. Tu olbrzymim sukcesem był wystawiony w 1961 roku *Indyk*, w swej ironicznej, antyromantycznej poetyce odpowiadający intelektualnej drapieżności i nieokiełznanej wyobraźni reżyserki. Parodia romantycznego stylu pozwalała w grze aktorskiej złączyć epicki dystans z farsowym rozmachem. Podobnego klucza nie udało się jednak zastosować z powodzeniem w wystawionym następnego roku *Postępowcu*⁴⁸, złożonym z trzech popularnych w tym czasie jednoaktówek: *Na pełnym morzu*, *Karol* i *Strip-tease*. W odmienną scenografię każdej z nich „wkomponowano emblemat nawiązujący do poprzedzającego fragmentu”: na ścianie gabinetu okulistycznego z *Karola* wisiała więc miniaturka trójki rozbitków z pierwszej jednoaktówki; widoczek ten, wraz z „emblematem wielkiego oka”, wmontowano też „w ascetyczną przestrzeń sceniczną” ostatniej części. Tak powstał obraz groteskowej „całości systemu”, generującego absurdalne sytuacje i reakcje bohaterów. Część krytyków (np. Leonia Jabłonkówna⁴⁹) chwaliła żywe, „przenikliwe psychologicznie” aktorstwo – co w odniesieniu do teatru absurdu było komplementem nieco wątpliwym. Z dzisiejszej perspektywy wypadałoby raczej zawierzyć spostrzeżeniom Ludwika Flaszena, który pisał o „fałszywej tonacji” spektaklu. „Zagrano Mrożka niby farsę tradycyjną, z uproszczeniem postaci, ze sprowadzeniem ich do pary rysów zasadniczych”, zachowując „życiowe sytuacje, życiowy ruch, życiowy gest” i „motywacje czynów”. Zagrano „psychologicznie – by

⁴⁶ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, Teatr im. Juliusza Słowackiego, premiera 26.07.1968, reż. L. Zamkow, scen. J. Boni-Marczyńska, muz. F. Barfuss, chor. Z. Więclawówna, asyst. reż. S. Szramel.

⁴⁷ B. Mamoń, *Baba-Dziwo*, „Tygodnik Powszechny” 1968.

⁴⁸ S. Mrozek, *Postępowiec*, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, premiera 31.03.1962, reż. L. Zamkow, scen. L. Minticz i J. Skarżyński, współpr. reż. J. Sopoćko.

⁴⁹ L. Jabłonkówna, *Krakowskie peregrynacje*, „Teatr” 1962, nr 11.

tak rzec – biologicznie”⁵⁰. Tym razem stop diametralnie różnych stylów aktorskich nie dał chyba przekonujących rezultatów, choć kolejna próba zastosowania w grze zasady heterogeniczności – *Kaligula* Alberta Camus – przyniosła kreację Leszka Herdegena w roli tytułowego bohatera i wspaniałe role Jerzego Nowaka (Helikon), Wojciecha Ziętarzkiego (Młody Scypion), Kazimierza Witkiewicza (Herea) i samej Zamkow jako Caesonii.

Aktorzy teatru Zamkow – zwłaszcza główny jego bohater, Herdegen – to temat wymagający osobnego opracowania. Iluż z nich (obok już wymienionych w artykule) należałoby wskazać jako dłużników reżyserki w procesie tworzenia artystycznych karier! Na przykład: Piotr Pawłowski, Izabella Olszewska, Irena Szramowska, Jerzy Sagan, Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Anna Dymna. Ta ostatnia, jeszcze jako studentka, zadebiutowała w *Weselu* w roli Isi.

Była ogromnie wymagająca – wspomina reżyserkę – ale podczas pracy nad spektaklem Wyspiańskiego traktowała mnie niezwykle łagodnie. Ostrzegła nawet resztę aktorów: „Jeśli temu dziecku coś się stanie, jakaś przykrość, to zabiję”. Miała niezwykle temperament artystyczny, właściwie nic poza teatrem dla niej nie istniało. Uchodziła za potwora, który potrafi wrzeszczeć na aktorów, rzucać mięsem bez żadnych zahamowań, ale w gruncie rzeczy była niezwykle wrażliwym człowiekiem. W mojej obecności powstrzymywała się przed gwałtownością i, co najważniejsze, ogromnie we mnie wierzyła. Żartowała często, że chętnie by mnie zaadoptowała. Taka atmosfera pracy sprawiała, że rosły mi skrzydła. Myślę, że ta pierwsza rola w sztuce Wyspiańskiego, którą powierzono mi już na starcie, miała ogromne znaczenie dla pogłębienia mojej fascynacji zawodem⁵¹.

Zamkow (poza dwuletnim dyrektorowaniem w Gdańsku) nie miała „swojego teatru”, choć niejednokrotnie udawało się jej skonsolidować zespół wokół drogich sobie idei i wyrazistej stylistyki. Celny, wnikliwy, zaskakujący sposób interpretowania postaci przez pryzmat współczesności; trafne, lecz nienachalne korzystanie z psychoanalitycznej motywacji ludzkich zachowań; umiejętne oscylowanie w konstrukcji roli między umownością a weryzmem; dar łączenia w harmonijną kreację aktorską heterogenicznych środków wyrazu (epickiego dystansu i wielobarwnej ekspresji); zdolność prowadzenia pewną ręką indywidualnego aktora i dużej grupy wykonawców – to cechy osobowości artystki, uprawiającej w tamtym czasie jeszcze zdecydowanie „męski” zawód⁵². „Kiedy reżyserowałam pierwszą sztukę – wspomi-

⁵⁰ L. Flaszen, *Jak grać Mroźka?*, „Echo Krakowa” 1962, nr 135.

⁵¹ A. Dymna, *Warto mimo wszystko. Pierwszy wywiad rzeka*, rozmawia W. Szczawiński, Kraków 2006.

⁵² W historii polskiego teatru zdarzały się naturalnie kobiety-reżyserki: Helena Modrzejewska, Stanisława Wysocka, Wanda Siemaszkowa. Wszystkie były zarazem aktorkami i – powiedzmy to wyraźnie – gwiazdami. Ich uroda, osobowość i styl uprawiania zawodu, w pełni aprobowany przez zafascynowaną publiczność, dawał im władzę nad zespołem. Zamkow, obdarzona innymi przymiotami, zawsze będąca w kontrze, zostawiająca, jak mawiała, „w domu” własną kobiecość, miała zupełnie inną, znacznie trudniejszą sytuację, którą jednak zdołała obrócić na swoją korzyść.

nała swój debiut sprzed dwudziestu paru lat – koledzy-aktorzy, którzy z góry założyli, że baba-reżyser to jakieś nieporozumienie, na próbach demonstracyjnie czytali gazety. Odkładali je dopiero w momencie wejścia na scenę”. I komentowała:

Pracuję już bardzo długo i szalenie intensywnie. Ciągłe jest zapotrzebowanie na moją pracę. To [...] uważam za pewien sukces. Przecież w ciągu tych lat przybyło wielu młodych reżyserów. Mimo to mnie pracy nie ubywa, wręcz przeciwnie – powiedziałabym, że mam jej coraz więcej. Oznaczałoby to moją długowieczność i przydatność w sztuce⁵³.

Jakie czynniki zaważyły na tym, że kapryśna, często w swych wyborach niezrozumiała, kulturowa pamięć współczesnych w tak niesprawiedliwy i krótkowzroczny sposób zignorowała ową „długowieczność i przydatność w sztuce” Lidii Zamkow? Właściwie przychodzi mi do głowy tylko jedna odpowiedź: w swoim non-konformizmie Zamkow była „niewygodna” dla wszystkich. Dla władzy od lewa do prawa, dla krytyków, których swoimi pomysłami zawsze wyprzedzała o krok, dla części publiczności, nieskorej do porzucania nawyków odbiorczych, dla kolegów-reżyserów, których „próżność na wysokiej skale,/ w swojej własnej śpiąca chwale” z trudem tolerowała konkurencję. Ostała się trwale w pamięci aktorów – i malejącej z dnia na dzień grupy widzów, niegdysiejszych entuzjastów talentu artystki. Należę do tych, którzy byli świadkami wielu jej teatralnych dokonań; do tych, dla których ocalenie ich od zapomnienia to nie tylko moralny obowiązek, ale przede wszystkim radość ponownego obcowania z fenomenem, jaki stanowiła Lidia Zamkow, i z artystycznym bogactwem, jakie wniosła do historii polskiego teatru.

Bibliografia podmiotowa

Nie uznaję teatru bez tekstu. Z Lidią Zamkow rozmawia Krzysztof Miklaszewski, „Scena” 1971, nr 1.

Trzeba wiedzieć, po co i dla kogo, notowała A. Borkowska, „Teatr” 1974, nr 11, s. 11.
www.Hypatia.pl/osoby/Lidia-Zamkow (dostęp:14.08.2019).

Bibliografia przedmiotowa

Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1998.

Barnaś K., „*Medea*” *Słomczyńskiej*, „Gazeta Krakowska”, 1.03.1960, nr 51.

Dymna A., *Warto mimo wszystko. Pierwszy wywiad-rzeka*, rozmawiał W. Szczawiński, Kraków 2006.

Flaszen L., *Antyk ze Słomczyńską*, „Echo Krakowa”, 19.02.1960, nr 41.

Flaszen L., *Jak grać Mroźka?*, „Echo Krakowa” 1962, nr 135.

Flaszen L., *Moralistka w krainie elfów. „Radosne gaje, do których wprowadzał nas Szekspir...”*, „Echo Krakowa” 1963, nr 154.

⁵³ *Trzeba wiedzieć, po co i dla kogo*, notowała A. Borkowska, „Teatr” 1974, nr 11, s. 11.

- Greń Z., *Medea* znaczy: miłość, „Życie Literackie” 1960, nr 9.
- Jabłonkówna L., *Krakowskie peregrynacje*, „Teatr” 1962, nr 11.
- Krzysztof Lubczyński rozmawia z Arkadiuszem Bazakiem, aktorem filmowym i teatralnym, *Pisarze.pl*. e-Dwutygodnik Literacko-Artystyczny, 30.04.2011, <https://pisarze.pl/2011/04/30/krzysztof-lubczynski-rozmawia-z-arkadiuszem-bazakiem-aktorem-filmowym-i-teatralnym/> (dostęp: 28.07.2019).
- List do Ewy i Andrzeja Mrożewskich, www.Hypatia.pl/osoby/Lidia-Zamkow (dostęp: 14.08.2019).
- Mamoń B., *Baba-Dziwo*, „Tygodnik Powszechny” 1968.
- Mamoń B., *Młodość „Medei”*, „Tygodnik Powszechny”, 20.02.1960, nr 8.
- Mamoń B., *Szekspeare żywy*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 13.
- Napiontkowa M., „... należy sprawę grać heterogenicznie” (*wpływ repertuaru awangardowego l. 50. XX w. na kształt gry aktorskiej w Polsce*), [w:] *Sztuka aktorska a dramat*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1993, s. 53.
- Świdarska A., *Medea w Krakowie*, „Słowo Powszechnie”, 7.03.1960, nr 8.
- Vogler H., *Medea*, 1960, Stary Teatr, Program teatralny.
- Z rozmów trzech króli o teatrze*, „Teatr”, 4.02.1960, nr 11.
- Zamkow L., *Moje mądre przyjemności*, [w:] *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. W. Dudzik, Warszawa 2007.

Working with the actor – Lidia Zamkow as a theatre director

Abstract

Lidia Zamkow, a great individual in the theatre, a hero of numerous press arguments in the 60s and 70s of the 20th century, is mainly remembered as a shocking stage arranger with innovative ideas. Classics (Sophocles, Euripides, Shakespeare, Gorki, Dostoyevsky, Wyspiański) and contemporary period (Wiszniewski, Kafka, Brecht, Durrenmatt, Mrożek), were crucial for her achievements as a director. However, she was underappreciated as an actress with a few brilliant roles. Little did one realize how great her influence was on actorship, both as a director and an actress. This paper is an attempt at filling this gap; the author discusses some statements, which could be regarded as Zamkow's aesthetic *credo*; she describes the characters played by Zamkow (especially Medea from the performance in the Kameralny Theatre); different critical opinions, as well as fragments of letters from the artist to actors, which show her skills. She was a rebellious, but curious and meticulous observer of Brecht's work. By modifying the rules of epic play, she worked out her own methods of building roles. Distance and expression, elements of realism and symbolism, irony and pathos created in them a harmonious combination, against the contrasts which separated them.

Słowa kluczowe: brechtyzm, sztuka aktorska, symbolizm, realizm, psychoanaliza, patos

Key words: Brecht's thought, actorship, symbolism, realism, psychoanalysis, pathos