didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 185**
Data wydania: luty 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/opowiesc-o-teatrze-lidii-zamkow

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Opowieść o teatrze Lidii Zamkow

Joanna Walaszek

Ewa Łubieniewska, *Teatr niepokornej myśli i wyobraźni. Jestem Zamkow*, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków 2024

Ostatnimi laty „czarna dziura niepamięci, w którą wpadła większość polskich reżyserek tworzących przed latami dziewięćdziesiątymi" (*Jak się przechodzi do historii*, 2013, s. 38) powoli się zmniejsza. Przynajmniej Lidia Zamkow została przypomniana i to w różny sposób: w dokumentacji (HyPaTia), w historii polskiego teatru (Joanna Krakowska, *PRL. Przedstawienia*), w projekcie i przedstawieniu re//mixu *Zamkow. 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem.* W procesie przywoływania pamięci reżyserki miały też swój udział „Didaskalia". W 113 numerze z 2013 roku poświęconym m.in. kobietom w teatrze ukazał się duży blok materiałów na temat Lidii Zamkow. Obok fragmentów recenzji i wywiadów, rozmowa Moniki Kwaśniewskiej z Weroniką Szczawińską, reżyserką re//mixu, i wykorzystany w nim tekst Agaty Adamieckiej *O Lidii Zamkow. Fantazja naukowa.* A teraz ukazała się książka Ewy Łubieniewskiej obejmująca całokształt twórczości teatralnej

reżyserki: *Teatr niepokornej myśli i wyobraźni. Jestem Zamkow.*

Pierwsze teksty autorki o reżyserce i książka powstały niejako w kontrze do obrazu Zamkow w re//mixie i wspomnianych wypowiedziach. Szczawińska i jej zespół – o ile dobrze rozumiem – sprawdzali żywotność więzi z przeszłością, szukając „pramatki" współczesnych reżyserek, a więc w biografii i legendzie Zamkow szukali tego, co im bliskie, współcześnie aktualne, odrzucając to, co obce czy niezrozumiałe. A ostatecznie, stwierdzając, że nic pewnego nie są w stanie o niej powiedzieć, z Zamkow „uczynili obiekt fantazmatyczny, uwalniający interesujące nas problemy artystyczne i badawcze" (tamże, s. 40). Łubieniewska zobaczyła w tym, bolesny dla niej, proces falsyfikowania biografii osoby niegdyś znanej, ważnej, której przedstawienia oglądała we wczesnej młodości i do dzisiaj ma w żywej pamięci. W pierwszym artykule pod znamiennym tytułem *Lidia Zamkow: Pamięć – niepamięć – re/mistyfikacja* (Łubieniewska, 2015) prostowała fakty i twierdzenia realizatorów re//mixu. Z czasem – może wcale nie wbrew twórcom re//mixu, dla których pamięć przeszłości teatru też była ważna – negatywne początkowo emocje stały się impulsem do coraz szerzej zakrojonych badań teatru Zamkow (Łubieniewska, 2016, 2019, 2019A), a wreszcie – jak wyznaje badaczka – wyzwaniem do nakreślenia własnego obrazu reżyserki, próby jej ożywienia. Takiego, który przybliży współczesnemu czytelnikowi nieznaną, historyczną dla niego postać i wizję teatru, więcej – potrafi poruszyć jego wyobraźnię. O trudnościach w realizacji tego zadania Łubieniewska mówi w rozdziale wprowadzającym do książki. Głosy realizatorek re//mixu stały się tam pytaniami „dzisiejszego widza", potencjalnego czytelnika, na które we wstępie i zakończeniu autorka stara się odpowiedzieć, co nadaje książce nieco popularyzatorski charakter. Nie przedstawia natomiast (lub czyni to rzadko) teatru Zamkow w świetle współczesnego namysłu nad praktykami teatralnymi ani w kontekście

budzącej dzisiaj największe zainteresowanie problematyki, czyli np. feminizmu, badań genderowych czy krytyki instytucjonalnej. Przywołuje przeszłość teatru wraz z zagadnieniami istotnymi w czasie, kiedy powstawał, oraz w rozbudowanych kontekstach politycznych, społecznych, kulturalnych okoliczności, w jakich funkcjonował. Przy tym o przeszłości Łubieniewska mówi na podstawie własnych doświadczeń widza i świadka historii oraz pogłębionej współcześnie wiedzy, nie kryje swoich sądów i zapatrywań. Jej „opowieść" – jak nazywa książkę – ma bardzo wyraźną autorską sygnaturę, co, zważywszy na czytelne w niej osobiste zaangażowanie autorki w wyprowadzenie Zamkow z „dziury niepamięci", pasję badawczą i literacką sprawność, przyciąga do lektury.

O Zamkow autorka opowiada przede wszystkim poprzez bardzo ciekawie i sugestywnie uobecnione w tekście przedstawienia. Przywołuje równocześnie scenę i widownię, spektakle Zamkow i reakcje ich odbiorców reprezentowanych przez recenzentów. To oni wskazują krąg zagadnień ważnych dla nich w danym przedstawieniu, to ich – często sprzeczne, ścierające się z sobą, kontrowersyjne – sądy, interpretacje, rozważania, oceny mówią najdobitniej o „niepokornej myśli i wyobraźni" reżyserki. To w dużej mierze słowami widzów, misternie wplecionymi w odautorską narrację, Łubieniewska opisuje obrazy sceniczne, sytuacje i działania, postaci kreowane przez aktorów. Plastyczne opisy, wywołane przemawiającymi do uczuć i emocji środkami artystycznymi, często są wyrazem silnego przeżycia, podziwu, zdumienia. Relacje widzów autorka przytacza, biorąc pod uwagę ich emocjonalną temperaturę, a ta bywa wysoka. Jednym słowem, o teatrze Zamkow mówi poprzez opis siły i sposobu jego oddziaływania na widownię w czasie, kiedy był żywym teatrem, Tak przywołany teatr Zamkow, też dzięki świetnie prowadzonej narracji, może – jak chciała autorka – „ożyć w wyobraźni" czytelnika.

Łubieniewska uważa, nie bez racji, że obecnie legenda towarzysząca osobie reżyserki, której wyrazem są tytuły takie jak *Buntownica*, *Bomba z opóźnionym zapłonem*, *Gniewna Erynia*, anegdoty o jej temperamencie, zdominowała pamięć o artystce, podczas gdy to jej przedstawienia sprawiły, że zaistniała w pejzażu polskiego teatru i to one mogą najwięcej o Zamkow powiedzieć. Książka przedstawia biografię artystyczną Zamkow, ewolucję jej idei i poglądów, interesujących ją tematów, teatralnych środków wyrazu, dzieje teatralnej kariery reżyserki i aktorki. O osobistym życiu artystki autorka tylko wspomina, posiłkując się wypowiedziami jej bliskich. Może w poczuciu lojalności wobec Zamkow, która przed śmiercią „urządziła wielkie *auto da fe*, w którym spłonęły dokumenty osobiste, pamiątki i listy" (s. 222).

Według autorki „konflikt moralny na planie zbiorowość – jednostka" (s. 29) wyznaczał od początku powracającą w przedstawieniach reżyserki problematykę. Ale różne były jego oblicza. Największy przełom światopoglądowy Zamkow nastąpił około 1955 roku, wcześniej, jak pisała Krakowska, reżyserowała przedstawienia „z rewolucyjnym zaangażowaniem" (2016, s. 188). Łubieniewska opisuje najsłynniejsze z nich, *Tragedię optymistyczną* Wsiewołoda Wiszniewskiego zrealizowaną w Teatrze Wybrzeże w 1954 roku m.in. z zespołem jej byłych studentów (Leszek Herdegen, Zbyszek Cybulski, Bogumił Kobiela), z tłumem statystów i Anną Gołębiowską w roli Kobiety Komisarza. To ona w tej sztuce jest tą jednostką, która zbiorowość, a raczej zbieraninę różnych typów, ma skonsolidować i przekonać do walki w imię idei rewolucji. Uważa, że „To jest dobre, co jest słuszne". Bohaterka umiera, ale osiąga swój cel. Spektakl zamykał „żywy rewolucyjny obraz i pieśń «Nasza Matko Armio Czerwona, miłość oddaję ci…»" (s. 43). Łatwo tu o jednoznaczną wizję i ocenę przedstawienia. Ale autorka przygląda się mu dokładnie i odkrywa jego „niepokorność". Po pierwsze, w dalekim od idealizacji obrazie rewolucji (notabene z tego

samego powodu dramat miał kłopoty z teatralną realizacją w latach dwudziestych w Związku Radzieckim). Po drugie, w estetyce przedstawienia bardzo odległej od dyrektyw socrealizmu. To nowatorski kształt inscenizacji i energia zespołu sprawiły, że spektakl spotkał się z gorącym przyjęciem. Łubieniewska wskazuje w nim wpływy estetyki mistrzów reżyserki, Bertolta Brechta i Leona Schillera, zwraca uwagę na rytualizację działań scenicznych, która mogła pozwolić widzom na uczestnictwo w „swoistym misterium odrodzenia" (s. 41). *Tragedię optymistyczną* Zamkow wystawiała jeszcze trzykrotnie, za każdym razem, zmieniając akcenty interpretacyjne (już nigdy Kobieta Komisarz nie mówiła, że „dobre jest to, co słuszne", a spektaklu nie kończyła apologia Armii Czerwonej), zmieniała wymowę i kształt inscenizacji. Już w warszawskim przedstawieniu z 1955 roku odczytywano bardziej humanistyczną niż ideologiczną wymowę sztuki. O pierwszym okresie twórczości Zamkow autorka pisze ostrożnie, opatrując jej działania bardzo licznymi kontekstami, jakby nie tyle chciała ją usprawiedliwić, ile próbowała zrozumieć jej motywacje. Może prowadziła ją „wiara w zbawczą moc utopii"? (s. 47). Już mówiąc we własnym imieniu, przed taką wiarą autorka przestrzega, a dalej śledzi wątek złudnej utopii w twórczości reżyserki.

W kontekście detalicznie zaprezentowanych bieżących wydarzeń i społecznych nastrojów Łubieniewska omawia kolejne warszawskie przedstawienia – zrealizowaną przed Październikiem 1956 roku, w okresie niepewności co do dalszych wydarzeń, *Samotność* Macieja Słomczyńskiego i popaździernikowe *Imiona władzy* Jerzego Broszkiewicza. W sztuce Słomczyńskiego bohaterowie przeżywający „kryzys ideologicznego zaufania zostali postawieni w sytuacji wyboru «za» lub «przeciw» socjalizmowi" (s. 54). Szczególnie ciekawe wydają się pokazane w tym przedstawieniu krytyczne odniesienia reżyserki do własnych wcześniejszych inscenizacji. *Imiona władzy* zapowiadają następny okres twórczości Zamkow, która

możliwość zmiany rzeczywistości „upatrywać zaczęła z czasem nie w idei, porywającej zbiorowość, a w indywidualnym, wolnym wyborze jednostki” (s. 67). W tym czasie przedstawienia reżyserki skupiały się – jak pisze Łubieniewska – głównie na zagadnieniach „natury moralnej, egzystencjalnej, filozoficznej” (tamże), co obrazują analizy jej późniejszych realizacji. Kilka krakowskich przedstawień także dotyczyło kwestii władzy: *Kaligula* Camusa (1963), *Makbet* Szekspira (1966), *Edyp* Sofoklesa (1968). Rozdział poświęcony tym spektaklom autorka zatytułowała *Nowe imiona władzy*. Powracają w nich ujęcia tematu obecne w inscenizacji sztuki Broszkiewicza: odniesienia do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej przedstawianej w szerszej perspektywie dziejów i – zgodnie z deklarowanymi później intencjami Zamkow – zainteresowanie tematem nie „od strony rządzących, ale rządzonych” (s. 122). *Makbet* stał się w jej lekturze scenicznej także dramatem politycznym, w którym władza prowadzi bohatera (znakomita kreacja Leszka Herdegena) do destrukcji człowieczeństwa, a ważną rolę odgrywają także Makduf i Malcom. Przedstawienia Zamkow poświęcone innym tematom autorka także oświetla kontekstem aktualnej sytuacji społeczno-politycznej, różnego zresztą wymiaru. Potwierdzają tezę, że „teatr Zamkow działał jak sejsmograf wychwytujący napięcia polityczne i nastroje społeczne” (s. 115) . W gruncie rzeczy trudno inaczej ją udowodnić, pamiętając o opisywanych teraz realiach minionego czasu. Momentami można się zastanawiać, czy ówczesna świadomość widowni była podobna współczesnej, czy kojarzono spektakle z tymi wydarzeniami, o których wspomina Łubieniewska, ale usytuowanie przedstawień w konkretnym momencie historii jest istotne dla zrozumienia siły i sposobu ich oddziaływania.

Zamkow była artystką bardzo kreatywną i pracowitą, wyreżyserowała około osiemdziesięciu przedstawień, w kilkunastu występowała jako aktorka.

Łubieniewska wybrała około dwudziestu inscenizacji (o kilkunastu innych wspomina), które uznała za reprezentatywne albo/i najważniejsze w jej twórczości, też uznane (nie tylko przez nią) za najlepsze w jej karierze. Należą do nich krakowskie (Stary Teatr, Teatr im. Juliusza Słowackiego) i katowickie (Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego) przedstawienia z lat sześćdziesiątych. Łubieniewska poświęca im najwięcej miejsca i uwagi. Dekadę lat sześćdziesiątych traktuje jako spójny okres twórczości reżyserki; rezygnując z chronologii, podkreśla różnorodność podejmowanych w spektaklach zagadnień i grupuje je tematycznie. I tak rozdział *„Człowiek" – czy to „brzmi dumnie"?* obejmuje *Wizytę starszej pani* Dürrenmatta, *Medeę* Eurypidesa, *Na dnie* Gorkiego, *Sen* według Dostojewskiego; *Bertolt Brecht po polsku* obejmuję *Matkę Courage*, *Operę za trzy grosze* i – czytaną w konfrontacji z Brechtem – *Amerykę* Kafki; *„Przeklęte problemy" Szekspira i Tołstoja*: *Sen nocy letniej*, *Troilusa i Kresydę*, *Zmartwychwstanie* i *Annę Kareninę*; *Kajsim zabył złoty róg – Indyka* Mrożka i *Wesele* Wyspiańskiego (o *Nowych imionach władzy* była już mowa).

Znamienne – ten podział, zadziwiające połączenia utworów, wskazuje prymat teatru, nie literatury. Tytuły utworów, zaskakująco zestawione, zazwyczaj niewiele mówią o problematyce spektakli. Nie od razu można się domyślić, co może łączyć Szekspirowską komedię *Sen nocy letniej* i powieść Tołstoja *Zmartwychwstanie,* dopiero przedstawienia pokazują, że w obu utworach reżyserkę interesowała sprzeczność cielesności, namiętności i duchowości człowieka. A co może łączyć grecką tragedię *Medea* i dramat społeczny *Na dnie*? W swoim teatrze Zamkow obu utworom stawiała fundamentalne pytania egzystencjalne. „Dla mnie teatr jest sztuką nie koncepcji, nie wizji, ale interpretacji. Interpretacji nie utworu dramatycznego, ale życia" (s. 19) – deklarowała reżyserka. Ale o życiu, o współczesności, mówiła poprzez sceniczną interpretację utworów literackich czytanych niekiedy wbrew

wskazówkom autorów, wbrew tradycji ich teatralnej lektury, wbrew konwencjom teatralnym, z którymi były kojarzone. Niektóre jej oryginalne wówczas sceniczne interpretacje, takie jak *Sen nocy letniej*, zapoczątkowały nową tradycję teatralnej lektury, która zresztą do dzisiaj budzi kontrowersje (vide przedstawienie Mai Kleczewskiej). Wówczas jej sceniczne interpretacje tekstów, ich aktualizacje, a też kształt inscenizacji, podkreślana teatralność przedstawień, gry iluzji i deziluzji, kompozycje scen stylistycznie różnorodnych, a bynajmniej nie na końcu – wyzwania i pytania, jakie stawiały widowni nasycone emocjami, krytyczne obrazy rzeczywistości, człowieka i społeczeństwa, wywoływały często skrajne reakcje. Przedstawienia dalekie od przyzwyczajeń i oczekiwań widowni – co autorka mocno podkreśla – budziły opór, nawet irytację wśród jednych widzów, inni byli nimi poruszeni, przejęci, pełni uznania dla idei i artystycznego kunsztu reżyserki i jej aktorów. Najdobitniejszym dowodem siły oddziaływania teatru Zamkow jest cała książka Łubieniewskiej. Świetne analizy przedstawień, oparte nie tylko na głosach recenzentów, ale też na precyzyjnej lekturze tekstów i materiałów archiwalnych, sugestywnych opisach inscenizacji, warto dodać, że współtworzonych z wybitnymi scenografami (m.in. Andrzejem Cybulskim, Józefem Szajną, Urszulą Gogulską, Krystyną Zachwatowicz, Jerzym i Lidią Skarżyńskimi) i wybitnymi aktorami (m.in. Leszkiem Herdegenem, Wojciechem Ziętarskim, Teresą Budzisz-Krzyżanowską, Ewą Decówną), a czasem z udziałem samej reżyserki, potwierdzają i ukonkretniają kreśloną przez autorkę wizję teatru Zamkow, wydobywają szczególne rysy jej twórczości z lat sześćdziesiątych. Późniejsze, głównie warszawskie, przedstawienia, które także zostały tu omówione, nie przyniosły wiele nowego, nie miały już takiej siły oddziaływania „Zainteresowania i estetyka reżyserki zdawały się jednak rozmijać z atmosferą połowy lat siedemdziesiątych" (s. 195). W 1980 roku, po śmierci Leszka Herdegena,

Zamkow zrezygnowała z pracy w teatrze. Dwa lata później zmarła.

Książka Ewy Łubieniewskiej, efektownie opracowana (projekt graficzny i skład: Kaja Gliwa), starannie zredagowana (redakcja i konsultacja teatrologiczna: Agata Dąbek) jest kolejną ciekawą pozycją wydaną przez Narodowy Stary Teatr w Krakowie. Jest też niestety kolejną wydaną tam książką o teatrze, w której uwiecznieni na fotografiach aktorzy pozostają anonimowi. Nawet portretowe fotografie aktorów-postaci przedstawień nie są podpisane, nawet wizerunki bohaterki książki, Lidii Zamkow. I to w książce, której autorka tak usilnie stara się wydobyć z niepamięci postaci twórców dawnych przedstawień. Fotografie nie mają takiej mocy? To po co je reprodukować?

Wzór cytowania:

Walaszek, Joanna, *Opowieść o teatrze Lidii Zamkow*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/opowiesc-o-teatrze-lidii-zamkow.

Autor/ka

Joanna Walaszek

Joanna Walaszek – wykładowczyni w Katedrze Teatru i Dramatu UJ od momentu jej powstania do 2021 roku. Jej działalność naukowa, krytyczna i dydaktyczna skupia się wokół zagadnień twórczości wybitnych artystów (reżyserów, aktorów), analizy i opisu przedstawień, scenicznych interpretacji dramatów, procesów przemian idei, estetyki i praktyki polskiego i europejskiego teatru XX i XXI wieku. Autorka książek *Konrad Swinarski i jego krakowskie inscenizacje* (1992), *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, Hamlet, Wesele* (2003), *Ślady przedstawień* (2008).

Bibliografia

Jak się przechodzi do historii, z Weroniką Szczawińską rozmawia Monika Kwaśniewska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2013, nr 113.

Krakowska, Joanna, *PRL. Przedstawienia,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.

Łubieniewska, Ewa, *Echa marcowe w teatrze Lidii Zamkow*, [w:] *1968/PRL/Teatr*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny im Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Łubieniewska, Ewa, *Lidia Zamkow – batalia o Kraków. Szturm i odwrót*, [w:] Krystyna Łatawiec, Ewa Łubieniewska, Magdalena Sadlik, *Krakowskie sezony teatralne Krystyny Skuszanki, Ireny Babel, Lidii Zamkow*, WUP, Kraków 2019.

Łubieniewska, Ewa, *Lidia Zamkow: Pamięć – niepamięć – re/mistyfikacja*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia di Cultura" 2015, nr 7.

Łubieniewska, Ewa, *Praca z aktorem w reżyserskiej sztuce Lidii Zamkow*, „Annales Universitas Paedagogicae Cracoviensis, Studia Historicolitteraria", 2019A, nr 19.

Rozmowy o dramacie. Pretensje i propozycje, „Dialog" 1956, nr 2.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/opowiesc-o-teatrze-lidii-zamkow*