

Ta barwna, dramatyczna, niestroniąca od anegdoty, relacja z historii XX wieku zawiera przejmujący obraz polskiego komunizmu, którego Lucyna Tychowa jest jednym z ostatnich świadków. Oglądamy przedwojenną Warszawę społecznych i narodowych kontrastów, bombardowany przez Niemców sowiecki Mińsk, wojenną Moskwę i egzotykę stepów Baszkirii. Książka mówi o asymilacji polskich Żydów, o dramacie antysemityzmu i dotykającej najbliższą rodzinę tragedii Holocaustu, o moralnym buncie przeciw niesprawiedliwości i bolesnym rozrachunku ze światem młodzińskich ideałów. Humanistyczna refleksja nad niejednoznacznością ludzkich losów łączy ze sobą rozmaite środowiska: spotykamy tu działaczy i polityków, jak Małgorzata Fornalska, Janek Krasicki i Bolesław Bierut, pisarzy i artystów, jak Janusz Korczak, Julian Tuwim i Bronisław Linke, uczonych, jak Feliks Tych, Bronisław Geremek i Alina Brodzka, aktorów, jak Tadeusz Łomnicki, Mariusz Dmochowski czy Irena Kwiatkowska. Powikłany, daleki od klisz i stereotypów świat PRL-u – świat, którego już nie ma, którego nie rozumiemy. A w nim Jakub Berman, osoba numer dwa stalinowskiej Polski.

Lucyna Tychowa (ur. 1929), emerytowany reżyser teatralny i telewizyjny

Andrzej Romanowski (ur. 1951), profesor na Wydziale Polonistyki UJ i w Instytucie Historii PAN

www.universitas.com.pl



ISBN 97883-242-3013-6



9 788324 230136

39,00 zł z VAT

TAK, JESTEM CÓRKA JAKUBA BERMANA

Lucyna Tychowa, Andrzej Romanowski

Universitas

Lucyna Tychowa
Andrzej Romanowski

TAK,
JESTEM CÓRKA
JAKUBA BERMANA



universitas

Lucyna Tychowa
Andrzej Romanowski

**TAK,
JESTEM CÓRKĄ
JAKUBA BERMANA**

Z Lucyną Tychową
rozmawia
Andrzej Romanowski

Kraków

Świat teatru

Mówiła Pani: „córka Bermana”. Czy koledzy z teatru, z Telewizji, też to zauważali?

W Teatrze Młodej Warszawy nie było nawet cienia takiego nastawienia. Atmosfera była dla mnie niezwykle przyjazna. Tak samo w Telewizji. Trochę inaczej było w Szkole Teatralnej, gdzie studiowałam reżyserię. Kiedyś miałam rozmowę z dziekanem, Bohdanem Korzeniewskim. W czasie omawiania mojej pracy po pierwszym roku – było to opracowanie sceniczne *Mozarta i Salieriego* Puszkina – on nagle zapytał, z czym mi się kojarzy fortepian. Zaskoczona, spytałam, o co chodzi. A on: „Tak myślałem. Wy z reguły odznaczacie się analitycznym umysłem, a wyobraźni wam brak”. Znowu spytałam, kogo ma na myśli. Odpowiedział, że ludzi mego pochodzenia. Nawet mnie to trochę rozśmieszyło, zwłaszcza ten umysł, do którego niezbyt się poczuwałam...

Bardzo wykombinowane wymyślanie.

Jakoś mi to nie pasowało do jego nieskazitelnej postawy w czasie okupacji, do jego pozycji wysublimowanego intelektualisty... Ale jeszcze większą niespodziankę sprawiła mi lektura wywiadu z nim Małgorzaty Szejnert *Śława i infamia*. Korzeniewski tam mówi: „Po 1956 roku przyszła do mnie inteligentna pani po polonistycę, z pytaniem, czy może zdawać na reżyserię. Powiedziałem, że nie widzę przeszkód, i nie rozumiem, czemu się tak dopytuje. – Pan nie wie, że jestem córką Bermana? – Wytłumaczyłem jej, że mnie obraża. Nie jestem dzikim człowiekiem, który by stosował odpowiedzialność zbiorową”. Otóż od początku do końca jest to epizod nieprawdziwy – nawet do głowy by mi nie wpadło pytać o pozwolenie, no i takie samooskarżanie się z racji złego pokrewieństwa.... Poza tym nie byłam „po polonistycę”.

Ale to był jedyny taki epizod?

Niestety, nie jedyny. Ale... nie będę mówić źle o nieboszczyku.

To może bez nazwiska.

Prześladował mnie. Znany reżyser, człowiek, który kiedyś się chwalił, że był w tym samym gimnazjum Michała Kreczmara z moim ojcem – oni obaj w tym samym roku zdawali tam maturę. Człowiek, który

w latach 50. z teatru w Krakowie dzwonił i mówił: „O! witaj Jakubie”, a potem koledzy z teatru odkryli, że to były rozmowy imaginacyjne, odegrane do słuchawki. Ale gdy Berman został potępiony, ten reżyser nawet gimnazjum *ex post* sobie zmienił, żeby nie było, że uczył się z Bermanem... Otóż on rzucał mi kłody pod nogi, stawał mi dwóje nie czytając, nie patrząc, tak na ślepo, żeby nikt nie pomyślał, że może on jednak kiedyś nazywał się inaczej i że był w tym gimnazjum Kreczmara.

I to są dwa takie przypadki.

Jeden z drugim jednak nieporównywalny. Bo generalnie to były piękne lata: pracowałam w teatrze! Chociaż... krytyk Andrzej Wróblewski powiedział mi kiedyś, że podziwia moją odwagę: wybrałam zawód eksponowany, wymagający upublicznienia, szumu, recenzji, a przecież mam na plecach dwa garby: nie dość, że Żydówka, to jeszcze córka Bermana! Pan Andrzej sam był pochodzenia żydowskiego i chyba nie mało wycierpiał. Wtedy te słowa nie zrobiły na mnie takiego wrażenia – w pełni dotarły do mnie po kilku latach.

Czy równocześnie ze studiami w dalszym ciągu pracowała Pani w Telewizji?

Tak. Na naszym roku tylko ja łączyłam studia ze stałą pracą. Ale to też było piękne. Obcowanie w Szkole z ludźmi takiego kalibru jak Jerzy Kreczmar dawało satysfakcję, pobudzało do myślenia. Erwin Axer, mój mistrz w zawodzie, prowadził świetne zajęcia i uczył tego, czego – jak sam mówił – nauczyć się nie da: reżyserii. I chyba nawet mu się to udawało... Wyjątkowo barwne były zajęcia poświęcone współpracy reżysera i scenografa. Barwne nie tylko dlatego, że prowadził je wielki malarz-kolorysta Andrzej Pronaszko. On wspominał, jak szukał rozwiązań scenicznych z różnymi reżyserami, a nas próbował uczyć podstaw rysunku. Pokazał nam także, jak bardzo gra aktora zależy od jego kostiumu. Najwięcej dały mi jednak zajęcia z pracy z aktorem, prowadził je Jan Świdorski. Ten wielki aktor był niezwykle wprost świadom swego rzemiosła. Bo, tak jak po nim Zapasiewicz, mówił, że aktorstwo to rzemiosło i o jego powodzeniu decydują doskonałość i precyzja. Był idealnym nauczycielem, a my byliśmy materiałem, w którym lepił role. Uczyliśmy się na sobie, by móc potem uczyć aktorów. Wiedza o swoim cielem jako instrumencie, o słowie, o głosie – to była podstawa, i dopiero

później następowała budowa postaci i jej zadania. I jeszcze czasem darowywał nam Świdorski przebliski swego geniuszu. Kiedyś ten bardzo męski, silny człowiek o dumnej urodzie zagrał przed nami Desdemonę! Nagle zobaczyliśmy jego oczy, tylko oczy, w których był ból i ogromna krzywda. Trwało to chwilę. Cisza i... nasze oklaski.

A Pani asystentury?

To było prawdziwe terminowanie teatralne. Po raz pierwszy asystowałam przy *Norze* Ibsena w reżyserii Marii Wiercińskiej na scenie Kameralnej Teatru Polskiego. Pani Maria – Myszką, jak ją nazywano – była wdową po Edmundzie. Zawsze przed próbą prosiła o przyjście pół godziny wcześniej, siedziała skupiona, patrzyła na scenę. Widocznie mąż jej coś z zaświatów proponował... W *Norze* wystąpili wielcy aktorzy. Mieczysław Milecki ciężko pracował nad rolą Krogstada – bezwzględnego szantażysty, który wtargnął w życie Nory. Zofia Małynicz jako przyjaciółka Nory była dla mnie wzorem rzetelnego stosunku do sztuki aktorskiej. Bardzo się przy tym mną opiekowała – widziała, jak pęta mnie nieśmiałość. No i było powstawanie wielkiej roli Elżbiety Barszczewskiej jako Nory. Szukała pomocy u Myszki, ale niewiele otrzymywała. Więc sama próbowała i krok za krokiem szła do sceny kluczowej, jak oparta o fortepian patrzy na miotającego się w gniewie męża. Jak słucha, jak dociera do niej jego małość, jak dojrzewa w niej dramatyczna decyzja. I to dzieje się na oczach widza! Widziałam to tyle razy: najpierw, jak dojrzewa na próbach, potem, jak się realizuje w spektaklach. Premiera była 3 maja 1958.

Korzeniewskiemu też Pani asystowała?

Tak, przy *Wariatce z Chaillot* Giraudoux. To było zupełnie nowe doświadczenie. Ten autor wymaga bardzo specyficznego stylu gry – doświadczona, świetna aktorka Janina Romanówna natychmiast to podchwyciła. Powstała postać lekka i pełna wdzięku i to narzuciło rytm całemu zespołowi. Mieliśmy wtedy zabawną przygodę z Tadeuszem Kondratem, bo w czasie jednego z pierwszych spektakli tak namiętnie grał w kości w bufecie, że nie słyszał wezwań inspicjenta na scenę. Pobiegłam do niego bez tchu... no i zdążył, tyle że przeszedł przez ścianę umownych, leciutkich dekoracji Pronaszki. Na szczęście publiczność tego nie zauważyła. Asystowałam też Szletyńskiemu...

Jaki był?

On uważał, że najlepiej porozumiewać się ze światem przy pomocy karteczek. Legenda głosiła, że do żony, Zofii ~~Ma~~ Tymowskiej, mówił, wychodząc do pracy: „Zosiu, wiadomość w łazience”, a w łazience była karteczka: „Kończy się pasta do zębów”. Toteż w teatrze również ja dostawałam takie karteczki i na początku próby je roznosiłam. Dobrze się tym bawiliśmy – zwłaszcza z Władysławem Hańcą.

A Ninę Andrycz poznała Pani przez Cyrankiewicza, czy przez teatr?

Przez teatr, ale bliżej z nią się nie zetknęłam, nie grała w żadnej sztuce, przy której ja asystowałam – nie doznałam tego zaszczytu. A po raz ostatni asystowałam Janowi Ciecierskiemu, który na scenie Kameralnej reżyserował *Osiolka Porfiriona* Gałczyńskiego. Ciecierski, sam świetny aktor, jak nikt trafiał do innych aktorów. Wtedy po raz pierwszy obserwowałam pracę Ireny Kwiatkowskiej. Ona i Gałczyński – to była jakaś symbioza, nie przypadkiem rola Hermenegildy została napisana dla niej.

Porozmawiajmy więc o aktorach. Wielką rolę w środowisku odgrywał Aleksander Bardini. Dla młodych był mistrzem...

Bardini nas nie uczył, niestety. Ale poznałam się z nim, bo on bardzo się interesował moimi poetyckimi audycjami. Wtedy mało kto miał telewizor, toteż ludzie przychodzili do Telewizji na Plac Powstańców i oglądali to na monitorze, na dole w bufecie. I czasami przychodził też Bardini patrzeć na moje wytwory poetyckie. Robił uwagi, jak to on – dowcipne, sarkastyczne, ale życzliwe. On był w ogóle czarujący, ciepły i opiekuńczy, opowiadał znakomite dowcipy. Dopiero później dowiedziałam się, co przeszedł w czasie okupacji. Wtedy jego żydowskość do mnie nie docierała.

A Adam Hanuszkiewicz?

Też w Telewizji się z nim zetknęłam. On stworzył nowy kanon Teatru Telewizji i długo tym teatrem kierował. Podziwiałam jego pracę. Wrażenie psuł mi tylko jego nieustanny zachwyt nad sobą. Przychodził do naszej redakcji i mówił: „och, dziewczyny! Wyobraźcie sobie, zadzwoniła Andrycz, że już dawno niczego nie grała. Mogę jej zaproponować albo jakąś królową, albo Damę Kameliową, no, ale skąd tu

Armand? Jak myślicie? Co, pani Lucyno?” Ja milczę, a trzy pozostałe redaktorki: „No oczywiście, że pan, panie Adamie”. Hanuszkiewicz – to była erupcja talentu, tylko że ja lubię czystość i prostotę w teatrze, więc jego nagromadzenie pomysłów... „Reżyser ma pomysły”... Hanuszkiewicz miał za dużo pomysłów.

Mówiąc o montażu poezji Staffa wspomniała Pani Tadeusza Łomnickiego. Jaki był?

Śledziłam jego karierę od jego przyjazdu do Warszawy. Grał we Współczesnym – teatrze Axera. Nawet w niewielkich rolach był zauważalny. Po tym, jak w moim „pierwszym Staffie” wystąpił ze Świderskim, zagrał jeszcze w kilku moich programach poetyckich. Toteż odważyłam się wreszcie zaprosić go do udziału w teatrze poniedziałkowym – reżyserowałam kilka z tych teatrów. I tu dziwna rzecz: pamiętam studio, próby, nasze dyskusje, ale nie wiem, jaki to był utwór, i kto w nim grał prócz pana Tadeusza. Dostałam wtedy od niego uroczą kartkę z Krynicy, z zapewnieniem, że pracuje nad rolą, że myśli o nowych elementach roli – ale jaka to była rola? Były różne rozmowy z Łomnickim, różne przypadkowe spotkania. Po Marcu, gdy wielu dobrych kolegów traktowało mnie jak powietrze, on witał się serdecznie, rzekłabym: ostentacyjnie.

Miałem wrażenie, że to był koniunkturalista?

Oj, nie, jego wstąpienie do partii było może instrumentalne, ale on chciał robić teatr. I stworzył wspaniały teatr. Tylko dzięki temu swojemu KC, za który go potem zgnetli, poniżyli i wypędzili. I to mali ludzie go wypędzili – od naszej wspólnej znajomej słyszałam o zebraniu, na którym znęcały się nad nim te zera. W wielu teatrach doszli wtedy do głosu tacy ludzie: mętna piana, która się podniosła na fali Solidarności. Przełom ustrojowy niósł ze sobą niejedną tragedię.

Łomnicki zmarł w roku 1992.

Tak, właśnie po tym, jak go wykopali i podeptali. Tułał się potem po różnych teatrach z jednym tylko celem: zagrać Króla Lira. Wreszcie przygarnięto go w Poznaniu i marzenie prawie się spełniło. Prawie: zmarł w czasie próby generalnej. Tak marnują się w Polsce geniusze. Nie waham się tak go nazwać. On przerósł wszystkich. Mówił mi kiedyś, że aktor nie jest w stanie zagrać całego spektaklu w identycznym

natężeniu, że trzeba w roli wybrać kilka takich miejsc, które wznoszą na szczyt. I tak właśnie u niego było: szczyty aktorstwa. Do dziś widzę te jego największe sceny. Zostały we mnie na zawsze.

A z Danutą Szafłarską miała coś Pani do czynienia?

Grała w mojej telewizyjnej *Granicy* Nałkowskiej, pracowało się z nią doskonale. Ona starzeje się jak wino, jest coraz lepsza. Jak ona w *Poklosiu* tę wiedźmę zagrała!

Nie lubię *Poklosia*, ono jest pożyteczne, ale przedobrzone.

Mnie *Poklosie* zabiło finałem, nienawidzę tego finału. *Poklosie* do finału jest pożytecznym, dobrym filmem. Finał mnie rozżłościł. Widzi Pan, jak podobnie odbieramy?

A Idę Pani widziała?

Uwielbiam, to film wyjątkowy: głęboki, wielostronny, wstrząsający. I jednocześnie bardzo piękny plastycznie. On mimo że jest czarno-biały, jest dla mnie w zdjęciach Vermeerowski, zwłaszcza Ida – ona jest jak fotografowana z Vermeera, a to, jak mówiłam, mój ukochany malarz.

W roku 1963 zrobiła Pani dyplom. To właśnie *Drugi pokój* Herberta był Pani pracą dyplomową?

Tak. Ale po drodze były jeszcze Kielce. Bo po kilku większych pracach telewizyjnych czułam, że nie pociąga to mnie tak, jak teatr. Poradziłam się Erwina Axera, którego – jak mówiłam – uważałam za swego mistrza. Chciałam jego rady i on mi powiedział, że reżyser bez teatru nie jest reżyserem, że moja praca w Telewizji nie wystarczy, że on wie, że teatr jest moim marzeniem i że powinnam po prostu nabrać odwagi, zrezygnować z Telewizji i pójść szukać pracy w teatrze. I w ten sposób poszłam do Kielc.

Aktorzy prowincjonalni

Tam dyrektorem była Halina Gryglaszewska, to był taki epizod w jej życiu, a znała ją Olena Koszutska i mnie jej poleciła. Kielce, miasto Żeromskiego, mało chyba zmienione od tamtych czasów... Wąskie uliczki, sklepiki, park Żeromskiego, cały w złotych liściach, i złote, bułgar-

skie winogrona, sprzedawane z wózków. Mieszkałam w hoteliku teatru i na sobotę i niedzielę wracałam do domu, do synka i męża. Pisywałam do nich wesołe liściki, a do rodziców długie listy o mojej pracy i o radości, jaką mi ona daje, o nowych ludziach, w sumie chyba o nowym szczęściu. Jeden taki list zachował się w papierach po rodzicach i dotąd mi to szczęście i winogrona przypomina. Bo przez cały ten czas teatru ja byłam, jak to się mówi, dobrą córką. To znaczy: w Warszawie był telefon rano i wizyta wieczorem. A poza Warszawą były listy, bardziej szczegółowo donoszące o mojej pracy, niż nawet te, które pisałam do męża.

I co Pani zrobiła w Kielcach?

Miałam tam niezwykle spotkanie artystyczne: z Teresą Targońską, scenografką o wielkiej wrażliwości i talencie, z którą porozumiewaliśmy się w pół słowa, a czasem i bez słów. Dla naszego *Skiza* Zapolskiej Teresa znalazła formę lekką i daleką od rodzajowości, której obie nie chciałyśmy. Bawiłyśmy się kolorem: kostiumy w pierwszym akcie w odcieniach kremowych i białych, z aktu na akt zmieniały się, ciemniały, stawały się dramatyczne. Odbijały i jednocześnie budowały nastrój sztuki. Muszkę grała młodzianka Irena Jun – pamiętam, jak dużo czasu poświęciłyśmy pracy nad ruchem scenicznym, jak walczyłyśmy z jej początkowym skrępowaniem, jak ona stopniowo zmieniała się w radosną, swobodną kobietę, świadomą swej siły. Miało to się niby odbywać pod wpływem uwodziciela, ale aktor grający Toła był mocno dojrzały i mało uwodzicielski, trzeba więc było to sobie wyobrazić bez kontaktu z partnerem. Stanisława Orska, bardzo utalentowana komediowa aktorka, ulubienica kieleckiej publiczności, poszła początkowo za swoim utartym *emploi* komediowo-farsowym. Postarałam się wydobyć z postaci Lulu jej drugie dno, smutek starzejącej się kobiety, przeczucie przegranej i gorzyc zwycięstwa. Doceniła to, poczuła, jak świetnie odbiera ją publiczność. A jeszcze radość pracy z oświetleniowcem... Lubiliśmy się bardzo i żeby mnie zapewnić, że na pewno mnie zrozumiał i mogę być spokojna, mówił: „Oczywiście, pani reżyser, wszystko będzie *al giorno!*”. Taki był mój *Skiz* – premierę miał 4 listopada 1961. Po latach okazało się, że zapamiętali go poznani później kieleccy przyjaciele.

I jak długo pracowała Pani w Kielcach?

Tylko jeden sezon: 1961/62. Oprócz *Skiza* wystawiliśmy 22 lutego 1962 *Dalilę* Ferencza Molnara – uroczą błahostkę, którą bawiliśmy się z prawie tym samym zespołem.

I po Kielcach znów Warszawa?

Zupełnie nie. Potem były dwa lata (1962–1964) w Teatrze im. Adama Mickiewicza w Częstochowie. W Warszawie byłam o tyle, że w tym właśnie czasie zrobiłam dyplom. A w Częstochowie August Kowalczyk – niedawno zmarł, jeden z najmłodszych Oświęcimiaków... On postanowił spróbować sił w dyrektorowaniu i w reżyserii, a ponieważ znał mnie z Teatru Polskiego jako asystentkę kilku reżyserów, zdecydował się zaprosić mnie do Częstochowy. I ten początkowy okres pracy tam był ciekawy i twórczy. Kowalczyk zdobywał doświadczenie dyrektorskie, ja starałam się integrować zespół, wypracować wspólne środki wyrazu. Mąż, który mi kibicował i nie opuścił żadnej premiery (wyjąwszy przedstawienia dla dzieci – takiego samozaparcia już nie oczekiwałam), mówił, że widać, jak stopniowo zwalczam prowincjonalny styl aktorów.

To znaczy?

Walczyłam ze sztafą, z gotowymi zagraniami „pod publiczność”. Te stare, banalne chwytaki aktorskie starałam się zeszkrobywać, zmuszałam aktorów do szukania w sobie reakcji na partnera, do prawdziwego słuchania partnera. W zdolnych i chłonnych artystach znajdowałam odzew – rzeczywiście zaczynali szukać. Ale byli i tacy, którzy nie poddawali się tym zabiegom, i dla których trzeba było szukać innego klucza. A innych znów trzeba było uczyć rzeczy podstawowych: wstawiania z krzesła, sposobu chodzenia...

I co Pani wyreżyserowała w Częstochowie?

Debiutowałam tam w roku 1963 prapremierą *Kanady* – współczesnej sztuki krakowskiego pisarza Jana Kurczaba. Temat bardzo dramatyczny – walka o dziecko dwóch matek: biologicznej oraz tej, która je wychowała. Wtedy jakoś nie zastanawiałam się, czy nie ma tu aluzji do Holocaustu, potraktowałam to jako odwieczny konflikt kredego koła. To był zresztą materiał dla mnie: kameralny, gęsty, wymagający intensywności gry i ostrych konfliktów, ale niepozbawiony elementów

komediowych. I chyba się udało. Publiczność częstochowska przyjęła spektakl bardzo dobrze, zdobyliśmy nagrodę w konkursie w Katowicach, były dobre recenzje, a specjalne studium poświęciła mojej pracy Danuta Żmij w „Dialogu”. Potem miałam jeszcze kilka ciekawych i różnorodnych przedstawień. Balladowy, okrutny spektakl na motywach wiejskiej prozy Juliana Kawalca, *Stworzenie świata* na bazie Eiffela z dekoracjami i kostiumami Danuty i Szymona Kobylińskich, liryczna komedia radzieckiego dramaturga Aleksandra Afinogenowa *Dalekie*. Do napisania muzyki zaprosiłam początkującego wówczas kompozytora Adama Sławińskiego – on to wspominał niedawno w wywiadzie, co bardzo mnie ujęło, bo nie przywykłam do takich gestów. A piosenki do *Dalekiego*, a także do *Stworzenia świata*, napisał poeta Witold Dąbrowski, związany w Warszawie z STS-em. W Częstochowie zaprzyjaźniłam się z utalentowaną aktorką, Krystyną Wodnicką. Praca z nią nad rolą beznadziejnie zakochanej prostej, młodej kobiety okazała się trudna – jednak tylko dopóty, póki nie włożyła kostiumu. To była nauka Pronaszki. W tej długiej, lekko stylizowanej sukni wyszła na scenę i zaczęła poruszać się w rytmie, o który mi chodziło – lekko i płynnie. Za ruchem poszły gesty i słowo – ona cała rozbłysła! Sama była tym zdziwiona.

Krystynę Wodnicką kojarzę z piosenką – to chyba nie ta sama osoba?

Owszem, ta sama. Jej piosenkę o kasztanach śpiewała cała Polska.

„Mówiłeś: włosy masz jak kasztany i kasztanowy masz oczu blask”. Śpiewała Natasza Zylska – ulubiona piosenkarka mojego dzieciństwa.

Ta piosenka była chyba w okolicach odwilży, więc przed naszym spotkaniem w Częstochowie. Ale wracając do mojej pracy... nie umiałam walczyć o repertuar. Z wolna zaczęłam pełnić funkcje usługowe: kryminały, przedstawienia dla dzieci... Te zresztą też bardzo lubiłam, bo dzieci są wspaniałymi widzami, łapią dowcip, akceptują konwencję. No, ale to mi nie wystarczało. Trzeba było pożegnać się z marzeniami o *Mewie Czechowa*, czy szekspirowskim *Cymbelinie*. Po którejś rozmowie repertuarowej zrozumiałam, że pora na zmianę.

Co na to August Kowalczyk?

Kowalczyk stał się modny, napływali więc nowi reżyserzy. Mieli mocniejszą pozycję, lub łokcie.

I potem...

I potem był Lublin: teatr im. Juliusza Osterwy. Lata 1964–1967. Zatrudnił mnie dyrektor Jerzy Torończyk i natychmiast zaczęłam pracę nad *Medeą*, dramatem Jana Parandowskiego, wspominałam już o tym. Zachwyciłam się zarówno tekstem, jak i główną wykonawczynią Adelą Zgrzybłowską. Z taką aktorką można budować wielką postać! Nasza *Medea* była drapieżna, dzika, inna niż dwór Kreona, i właśnie ta jej odmienność, obcość była źródłem jej cierpień i jej czynu. Po latach w Nowym Jorku, w słynnym teatrze Pappa, widziałam czarnoskórą, dziką jak pantera *Medeę* na białym dworze Kreona – moja lubelska interpretacja była bardzo bliska. Bawiłam się światłem, bo sprzyjał temu klimat utworu i przyjęta konwencja – obrazy wyłaniały się z ciemności i w niej ginęły. Krytycy, jak już mówiłam, ujrzeni w tym wpływ malarstwa Vermeera. A Parandowski był poruszony i chwalił nas po premierze: powiedział, że to była najlepsza interpretacja jego sztuki. Potem reżyserowałam w Lublinie *Żabusię* Zapolskiej oraz wdzięczną komedię amerykańskiego dramaturga Shiesgala *Sie kochamy*. Gdy jednak nastał nowy dyrektor, Kazimierz Braun, jakoś przestała się układać współpraca. Postanowiłam poszukać kolejnego zatrudnienia – i wtedy skusił mnie kolega, mąż Tereni Targońskiej. Zaproponował angaż, obiecując: „Będziesz pracowała, dam ci Renię na wszystkie twoje sztuki”.

Wilczy bilet

Chwileczkę – skusił Warszawą?

Nie, skądże. Skusił Gorzowem Wielkopolskim.

Gorzów po Lublinie? To była atrakcyjna propozycja?

Chodziło o współpracę z Renią. I rzeczywiście zatrudniłam się tam od nowego sezonu 67/68. Ale zdążyłam zrobić tylko *Szczęście Frania* Perzyńskiego – bardzo to lubię, smutne, ale urocze, bardzo poetyckie, ciepłe. Miałam wspaniałego Frania, grał go Andrzej Gwiazdeczka, do-

stał nagrodę aktorską, sztuka dostała nagrodę miejską. Ale wybuchł Marzec 1968 i dyrektor mnie wyrzucił bez uprzedzenia. Zostałam bez pracy.

Zaraz w Marcu?

Zaraz po Marcu, pod koniec sezonu. Wtedy, gdy żadnych możliwości znalezienia nowej pracy już nie było. A przecież mógł do mnie zadzwonić, albo napisać: „Lucyna, wiesz, nie będę mógł z tobą zawrzeć kontraktu, cisną władze wojewódzkie”... Bo rzeczywiście mogło tak być, mogły cisnąć.

No, ale jeżeli już Panią sprowadził, to do czegoś go to zobowiązywało.

Jednak gdyby to szczerze powiedział, to bym mu wybaczyła. Ale on mówił inaczej: „Popatrz, jak nam po drodze, kochamy ten sam teatr, widziałem wszystkie twoje przedstawienia” – no, zresztą nie dziw, bo większość była z Renią. „My tak samo patrzymy na teatr, ja w Gorzowie buduję teatr od nowa, bo odszedł poprzedni dyrektor, odeszło dużo aktorów, ja potrzebuję twojego widzenia, twojego kameralnego spojrzenia” itd. itd. Wygłaszał do mnie te przemówienia na trzeźwo i po pijanemu, rzeczywiście dał Terenię na scenografa, po *Szczęściu Frania* przysyłał mi entuzjastyczne recenzje, po czym nagle zamilkł. Dzwoniłam do niego, pisałam, pytałam... Zero kontaktu.

Jak on właściwie się nazywał? Targoński?

Nie. Zostawmy to.

Kiedy była premiera *Szczęścia Frania*?

Jesienią 1967. On mi wtedy jeszcze opowiadał, jak to dobrze, że Izrael wygrał w wojnie sześciodniowej. Ja byłam powściągliwa w tych zachwytach, a on się oburzał: „Jak możesz tak mówić?!”

On był Żydem?

Nie był, ale uprawiał taki rodzaj filosemityzmu, który budzi moją niechęć. No i w czerwcu 68 nadeszło pocztą wymówienie wraz z wyjaśnieniem, że różnimy się w myśleniu o teatrze. Piękne, prawda?

Dwulicowość w stanie czystym.

Straszliwa. Potem ja się już nigdzie nie mogłam zaangażować.

Starala się Pani?

Tak, starałam.

I co? Odmowa?

Tak. „Mamy komplet” – odpowiadano. A gdy znajomy reżyser prosił znajomego na ulicy: „Słuchaj, daj kogoś, bo mi odmówił reżyser, daj kogokolwiek”, to gdy usłyszał: „weź Lucyne” – powiedział: „Strasznie się spieszę, kochany”. Powtórzono mi tę rozmowę. Bo nie tylko ja prosiłam dla siebie – różni ludzie się starali dla mnie. I zawsze był mur.

Z powodu antysemityzmu? Bo trudno już było to łączyć z Berma-nem...

Tak czy inaczej pojawiła się ściana, o którą bezskutecznie biłam głową. W dodatku nie mogłam wyjeżdżać zagranicę – nigdzie, nawet do Związku Radzieckiego. Felek żeby mnie czymś zająć, namówił do nauki angielskiego. Wiedział, że interesuję się teatrem angielskim i literaturą angielską, a sam też postanowił przy okazji popracować nad swoim angielskim. Więc poszliśmy na kurs przyspieszony, świetnie prowadzony przez Andrzeja Kopczyńskiego, z którym się zaprzyjaźniliśmy. Zawarliśmy też inne znajomości i oderwali się trochę od naszych zmartwień. A przydała nam się ta nauka, gdy nasz syn osiadł potem w Anglii. Z kolei moja przyjaciółka, Rosjanka zamężna z Polakiem, tłumaczka, która знаła moją sytuację, namówiła mnie kiedyś, żebym poszła z nią zobaczyć pracę tłumaczy symultanicznych. Niczego nie podejrzewałam, gdy posadziła mnie w kabinie i kazała tłumaczyć rosyjskiego referenta. Zaczęłam to robić dla zabawy, a ona po kilku zdaniach położyła przede mną karteczkę: „Mów dalej”. A kiedy zdjęłam słuchawki, przedstawiła mnie szefowi i okazało się, że mnie przełączono na salę, że sprawdziłam się i jestem zatrudniona.

I to była nowa praca? Po wszystkich sukcesach teatralnych?

Polubiłam to. Była to praca bardzo emocjonująca: trzeba było nadążać za mówcą, i nawet gdy mówił prędko, odnajdywać błyskawicznie zamienniki brakujących słów, broń Boże nie wpadać w panikę. Naszym szefem był Roman Skirgajło, Polak z Litwy, z jakimiś szlacheckimi koneksjami, AK-owiec, zawsze elegancki i uprzejmy. Ciekawy był też zespół – nazywaliśmy go między sobą Spółdzielnia Żyd Wieczny Tłu-

macz, bo rzeczywiście dużo tam było marcowych wyrzutek z różnych instytucji.

Jak długo pracowała Pani w tym charakterze?

Kilka lat. Oczywiście, to była praca dorywcza – konferencje, czy sesje odbywały się tylko od czasu do czasu, ale płacono dobrze, więc podratowało to nasz budżet i dumna byłam, że po bezrobociu znów przynoszę do domu pieniądze.

Trauma Marca

Marzec 1968 roku musiał być dla Pani niewyobrażalnym wstrząsem. Działo się kilka spraw równocześnie. Antysemityzm, który wrócił w sposób otwarty (niezdarnie tylko maskowany hasłami „antysyjonistycznymi”), a który okazał się możliwy niewiele ponad dwadzieścia lat po Holocauście, po powojennych pogromach, po *Judenjagd*... Marzenie Tuwima z *Żydów polskich* okazało się więc naiwne. I był też rozrachunek ze stalinizmem i „żydokomuną” – pod przykrywką haseł patriotycznych. No i było bankructwo ideologii komunistycznej – ona nagle przybrała barwy nacjonalizmu.

Czy nagle? Ja już od dawna wiedziałam, że z internacjonalizmem w Partii jest słabiutko, skoro mogło być argumentem, że ojciec jest niewłaściwego pochodzenia... Wiedziałam, że antysemityzm żyje, nie miałam złudzeń. Ale rzeczywiście: to, że władze komunistyczne zaczną wygrywać antysemityzm do swoich celów, że będą to robić z całym cynizmem i bez żadnych hamulców, że odzew społeczny będzie tak wielki, że fala rozleje się tak szeroko... tego się jednak nie spodziewałam.

Została Pani usunięta z teatru. A mąż?

Zaczął się od artykułu w „Trybunie Ludu”, jak to Feliks Tych wydaje materiały z archiwum KC jakiemuś Brytyjczykowi. Żeby było ciekawiej, autorem był człowiek, który sam gościł u Petera, i to z polecenia Felka... No i się zaczęło. Felek stanął przed Komisją Kontroli Partyjnej, gdzie wypytywano go, co robił w Oksfordzie na przyjęciu w St Anthony’s College. Skąd wiedzieli? Zrodziło się poczucie osaczenia, Felek przestał spać. A on przestał spać dwa razy w życiu – gdy zaczął

pisać autobiografię oraz właśnie w marcu 1968. Z tym, że jak pisał autobiografię, to nie spał trzy tygodnie, a po Marcu nie spał pół roku.

Ale właściwie jakie były zarzuty?

Że udostępnia polskie archiwalia burżuazyjnemu historykowi.

Ale to były konsultacje?

Przecież on żadnych archiwaliów nie mógł udostępnić, nawet gdyby chciał! One były w archiwach w kraju i w Moskwie.

To był jedyny zarzut? Chyba łatwy do obalenia.

Jednak generalny zarzut był taki, że on jest syjonistą i że ma za dużo kontaktów zagranicznych. To wszystko trudno dziś opowiedzieć, bo jak przedstawić coś tak nieuchwytnego, jak ówczesny klimat, ówczesna atmosfera? Cała ludzka małość, zazdrość, antysemityzm wcześniej tajony – wszystko to wyszło na wierzch. Pracownica Wydziału Historii Partii splotowała część pracy Felka – widać uważała go już za trupa do obrabowania. A wokół tyłu było „syjonistów” do odstrzału! Choćby Tadeusz Daniszewski, dobry duch Felka, teraz zaszczyty i usunięty ze stanowiska. Zmarł wkrótce potem na raka, a zachorował nagle.

Jednak nie wyrzucono męża z Wydziału Historii Partii. Natomiast stracił pracę w Instytucie Historii PAN.

To usunięcie było w ramach walki z dwuetatowością, ale oczywiście było częścią sankcji. Felek wolałby pracować w Instytucie Historii niż w KC. Pozostał jednak w Wydziale Historii Partii, który się potem przekształcił w Archiwum Historii Partii. Gdy po Daniszewskim dyrektorem został prof. Janusz Durko – ten sam, który w czasie okupacji ukrywał brata Felka, Józka – atmosfera z powrotem stała się dobra. Mimo to w roku 1970 odebrano Felkowi „Z Pola Walki”, które potem, pod nową redakcją, dogorywało jeszcze przez pewien czas. Natomiast Felek, wspierany przez Durkę, podjął od razu nową inicjatywę – czasopismo „Archiwum Ruchu Robotniczego”.

Jakby kontynuacja „Z Pola Walki”?

Tak, kontynuacja i rozszerzenie. W r. 1982 ukazał się tam wywiad z Wandą Wasilewską – stary, nagrany wywiad, którego pierwszą część

opublikowano w „Z Pola Walki” jeszcze w roku 1968, a którego dalszych partii, dotyczących okresu wojennego, cenzura wtedy nie puściła. Bo też w obu tych pismach – „Z Pola Walki” i „Archiwum Ruchu Robotniczego” – były naprawdę niesamowite rzeczy. Lidia Ciołkoszowa z Londynu przekazała nam kiedyś przez przyjaciół, że nie może pojąć, jak ten Tych to robi.

Pani Lidia, wspaniała osoba... Przegadałem z nią kiedyś w Londynie cały wieczór. Też z pochodzenia Żydówka.

Tego nie wiedziałam.

Jakie były relacje męża z Henrykiem Jabłońskim? Było nie było, historyk czasów najnowszych i też od ruchu robotniczego.

Życzliwe. Znalazłam w papierach liściki Jabłońskiego do Felka z gratulacjami, dużo książek, ciepłych dedykacji... Jednak w krytycznym okresie on palcem nie kiwnął.

Były też kłopoty z profesurą zwyczajną, prawda?

Okropne. Już wcześniej sekretarz Gomułki, Walery Namiotkiewicz, kiedy otrzymał papiery Felka, miał stwierdzić, że zięć Bermiana niekoniecznie musi tak szybko zostać profesorem zwyczajnym. Schował więc papiery do szuflady. Felek jakoś nie umiał zabiegać o swoje sprawy, ale gdy kiedyś prof. Gieysztor, zawsze bardzo mu życzliwy, spytał go o profesurę i nie otrzymał konkretnej odpowiedzi, wziął sprawę w swoje ręce i gdzieś tam interweniował. Wtedy znalazły się te schowane papiery, sprawa ruszyła i ostatecznie w roku 1982 profesura zwyczajna została przyznana.

Czyli marcową nagonką w końcu ucichła?

Tak do końca nigdy nie wygasła. Były przyływy i odpływy. Gdy dyrektorem Archiwum Historii Partii został Bronisław Syzdek, wysłał po pewnym czasie Felka na wcześniejszą emeryturę. Zresztą, także w trakcie współpracy umiał mu życie, jak mógł.

Dlaczego rodzina Bermanów nie wyjechała po 68 roku?

Pamiętam spacer z ojcem w Parku Ujazdowskim. Bo w obawie przed podsłuchami poważne rozmowy toczyły się wtedy na spacerach. Ojciec powiedział, że my z Felkiem musimy wyjechać. Że mamy życie

przed sobą, musimy myśleć o sobie i o dziecku, nie możemy się z nimi liczyć. Oni z matką tak czy inaczej zostaną, ale dla nas oni nie mogą być przeszkodą, i że jeśli Felek straci pracę, my musimy wyjechać. Ojciec mówił to cicho, urywanymi zdaniami, głos miał zmieniony. Nie wiem, jak potem wróciłam do domu. Poszłam na spacer z Felkiem, z trudem powtórzyłam mu tę rozmowę.

Tragedia podwójna. Wysyłanie jedynej córki za granicę ze świadomością, że już jej się nie zobaczy – on przecież nie wyjedzie, ona nie przyjedzie. A równocześnie świadomość, że idea, której wiernie się służyło, po raz kolejny – i to o ileż boleśniej niż kilkanaście lat wcześniej – uderzyła w niego.

I jeszcze ukochany wnuk... I zięć, którego ojciec traktował jak syna... On to wszystko dramatycznie przeżywał. Spodziewał się represji ze strony Mieczysława Moczara, nawet więzienia.

I to by było nawet logiczne: wreszcie rozliczamy stalinizm. To tak jak teraz: żądamy rozliczeń.

Straszny czas, tyle wokół ludzkich dramatów. Dworzec Gdański... A w domu bezsenność Felka, jego milczenie, gdy wracał po tych wszystkich zebraniach, komisjach... I nasz czternastoletni syn, który przychodzi zmieniony ze szkoły i z trudem mówi, że jeden z kolegów woła: „Żydzi na mydło!” I spojrzenia rodziców – już pożegnalne. I moja pewność, że nie będę umiała żyć poza Polską.

Bo?

Bo to mój kraj. Ja sobie nie wyobrażałam... Nie wiem, co bym zrobiła, gdybyśmy byli zmuszeni do tego wyjazdu. Po prostu nie wiem.

Miałem takie spotkanie w Rumunii... Lata siedemdziesiąte, jestem w Bukareszcie z grupą wycieczkowiczów, gadamy ze sobą, podchodzi do nas człowiek, mówi po polsku, pytam go, czy też jest Polakiem, i on wtedy wybuchł: „Nie Polak! Izrael! Izrael!” Myślałem, że rzuci się na mnie, krzyczy „wyście nas wygnali”, żona go odciągnęła. Oczywiście, nawet do głowy mi nie przyszło mieć do niego pretensje, rozumiałem, że ta agresja wynikała z miłości do Polski. Ten Żyd chciał być w Polsce, nie w Izraelu.

Zawiedziona miłość... A wie Pan, jaka chwila wtedy, w Marcu, była dla mnie najgorsza? Ta, gdy mój syn wyszedł z domu, a mnie prze-

mknęła przez głowę myśl, czy bardziej semicki wygląd ma w okularach, czy bez.

To straszne, co Pani mówi.

Nawet teraz trudno mi było to powiedzieć, po tylu latach...

Oddała Pani legitymację partyjną?

Nie mogłam – przez wzgląd na ojca. Bo on wciąż uparcie prosił o zwrot swojej legitymacji. Natomiast już wcześniej, po odejściu z Telewizji, postanowiłam bezszelestnie zniknąć. Nie wzięłam „przeniesienia partyjnego”, nie meldowałam się w kolejnych teatrach... Po prostu rozpląnęłam się. Nawet nie płaciłam składek.

Powinni Panią wyrzucić.

Powinni, ale to jakoś nie zadziało.

Zawiedziona miłość objawia się gniewem, nienawiścią. Do pewnego stopnia widać to było nawet u Bronisława Geremka.

U niego tak. A u mnie to się bólem objawiało. Te lata zaangażowania i wiary to przecież byłam ja. Naiwnie wierzyłam, myliłam się, błędziłam, ale tego się nie wyrzeknę. Nie wyrzeknę się siebie. Geremek w jakimś sensie się wyrzekł. A to jest mi obce.

Znaliście się przez męża?

Byliśmy w tej samej organizacji partyjnej, znaliśmy się z historii na UW. On był trochę młodszy od nas i to on do sekretarza komórki partyjnej, Feliksa Tycha, złożył podanie o przyjęcie do partii. Nikt go nie zmuszał.

Teatralne ostatki

A teatr? Już nigdy potem?

Teatr, owszem, raz. W 1971 roku Inek Gogolewski zaprosił mnie do Katowic, żebym zrobiła *Lekkomyślną siostrę*. Też Perzyńskiego, tak jak *Szczęście Frania*. A w planach miałam – o czym powiedziałam Inkowi – wyreżyserowanie Czechowa albo Pintera. Ale kierownikiem literackim Inka, a właściwie jego komisarzem nadzorczym, był Wilhelm

Szewczyk. I on kiedyś mnie wezwał, niby dla uzgodnienia zawartości programu *Lekkomyślnej siostry*, i przy tej okazji spytał: „A czy pani zamierza się u nas zagnieździć?” Ja powiedziałam: „To nie od moich zamiarów zależy, ale chciałabym jeszcze u was popracować”. On zrobił dziwną minę, no i niebawem wszystko stało się jasne: Inek nie mógł mi dać ani Czechowa, ani Pintera, bo prawdziwym szefem był Wilhelm Szewczyk. Który w dodatku miał koneksje.

Inek, czyli Ignacy Gogolewski? Ja go z Warszawą łączę.

Tak, on był dyrektorem w Katowicach tylko cztery lata, i w tym pierwszym jego roku zaprosił mnie, bo wiedział, w jakiej jestem sytuacji, myśmy się przyjaźnili bardzo.

Ale do *Lekkomyślnej siostry* doszło?

Doszło, miała świetne recenzje. No, ale ja tam się chciałam zagnieździć...

Niesłusznie się Pani chciała tam zagnieździć.

Bardzo niesłusznie.

I to był już ostatni teatr?

To był mój ostatni teatr prawdziwy. 1971 rok.

I potem nie było już żadnych propozycji?

Reżyserskich żadnych. Już się ich zresztą nie spodziewałam. Gdy jednak Mariusz Dmochowski (mój znakomity Zenon z *Granicy Nałkowskiej* w TV) objął w Warszawie Teatr Nowy, Zygmunt Listkiewicz, mąż Oleny Koszutskiej, namówił go na zatrudnienie tam mnie. O reżyserii nie mogło być mowy, pan Mariusz powiedział, że wypadłam z obiegu, natomiast potrzebował kierownika literackiego i to mi zaproponował. Pracowałam tam dość długo.

To znaczy?

Chyba od 1972, lub 1973, do stanu wojennego. Dużo satysfakcji dały mi w tym okresie poszukiwania repertuaru współczesnego, bo repertuarem klasycznym zajął się sam Dmochowski. Nawiązałam kontakt z Janem Siekierą z departamentu teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki, który był człowiekiem wykształconym i wrażliwym, z nieszablonowymi sądami i żywym umysłem. Dogadywaliśmy się świetnie i często on

sam podsuwał mi sztuki godne uwagi. Nie zawsze jednak trafiały one na dużą scenę – trudniejsze wędrowały na Scenę Propozycji, w niewielkiej salce Pałacyku Szustra, gdzie w formie czytanej prezentowaliśmy je publiczności. Wylansowałam wtedy sztukę Karola Estreichera *Powrót Odysa* – taką wymyślną literacko, półtora aktu... Estreicher przyjechał potem do Warszawy na prezentację, uczestniczył w dyskusji, którą prowadziłam. Bardzośmy się polubili. Bo po tych spektaklach pełniłam honory pani domu i prowadziłam dyskusje, często z udziałem autora. Bardzo też byłam dumna z prezentacji sztuki poleconej mi przez Janka Sikiere, autorstwa Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz. Była to niewielka, dwuosobowa *Wodzianka*, później znana jako *Małanka*. Myślę, że praca z panią Teresą nad tym utworem, zmiany, które jej zaproponowałam, wyszły sztuce na dobre, a moją wiedzę wzbogaciły poznane wtedy lepiej mechanizmy pracy dramaturga. *Wodzianka* grana była świetnie przez Danutę Nagórną i Janinę Seredyńską; publiczność dobrze ją odbierała.

Lubkiewicz-Urbanowicz, czyli autorka słynnej w latach 90. *Bożej podszewki*.

Tak, *Boża podszewka* w reżyserii Izabeli Cywińskiej zyskała duży rozgłos. Ale i naszą *Małankę* Cywińska potem wystawiła w Poznaniu. Z czasów pracy u Dmochowskiego był też dla mnie niezapomniany kontakt z Ireną Kwiatkowską. Wspomniałam już naszą współpracę przy okazji mojej asystentury przy *Osiolku Porfirionie*. Teraz znalazłam komedię radzieckiego dramaturga, Grigorija Gorina, o miłości dwojga starszejących się, niedopasowanych do siebie ludzi. Komedia była urocza, a wykonanie planu sztuk radzieckich też nie było wtedy bez znaczenia... Sztuka „dobrze skrojona”, materiał dla Kwiatkowskiej trafiony – bardzo jej odpowiadał. Jednak po dokładniejszym zapoznaniu się ze sztuką ona przyszła do mnie i mówi: „Coś tu musi być nie w porządku, pani Lucyno, czy to tłumaczenie jest wierne? Czuję, że to dobry pisarz, a tu język jakiś niedopasowany, niedobry rytm...”. Zdumiała mnie – właśnie sama chciałam jej powiedzieć, że konieczne są zmiany, bo przekład niedbały i niedokładny. Ponieważ znam rosyjski, zaproponowałam dokonanie poprawek. Kwiatkowska ucieszyła się i codziennie pojawiała się u mnie w domu. Przychodziła punktualnie, siadała z podkulonymi nogami na kanapie... I tu mnie znowu zdumiała: rzeczywiście, bezbłędne było jej wyczucie rytmu. Często pytała nieufnie: „A jak to brzmi po

rosyjsku?” Albo wyrokowała: „To zdanie musi być krótkie, stanowcze”. I rzeczywiście tak było w oryginale! A kiedy indziej wykrzyknęła: „To niemożliwe, bohaterka musi to wyjaśnić!” I znów się okazywało, że tłumaczka opuściła wyjaśnienie. Więc razem znajdowałyśmy potrzebny rytm, szukałyśmy odpowiednich słów. Słów, które – jak mówiła Kwiatkowska – „ułożą się w ustach”. Za każdym razem trafiała w sedno, więc mój podziw rósł z każdym spotkaniem. Ten drobniutki, skromnie ubrany skrzak wiedział wszystko!

Kto wtedy partnerował Kwiatkowskiej?

Dmochowski oczywiście. Dwie świetne role... My z panią Ireną szukałyśmy kontrastu z wewnętrznym rytmem partnera. Bo jego kwestie też ulegały zmianom. Taki to był mój epizod teatralny – tygodniowy tylko, ale niezapomniany. Okazało się, że kierownik literacki też może pomóc przy budowaniu roli. A potem... potem nieraz się zastanawiałam, jaka Irena Kwiatkowska byłaby dla mnie, gdybyśmy zetknęły się w późnym, „radiomaryjnym” okresie jej życia...

Czyli ta praca u Dmochowskiego trwała do grudnia 1981?

Do 1982. Gdy w stanie wojennym Dmochowskiego wyrzucili, jego następcą od razu wyrzucił mnie.

Uważa Pani, że ten świat teatralny, ci ludzie tacy, jak Dmochowski, Gogolewski... że oni byli wobec Pani w porządku?

Tak. To znaczy, owszem, Gogolewski mógłby mi to wcześniej napisać, albo powiedzieć. Nie powiedział, bo często trudno zdobyć się nam na szczerość, żeby kogoś nie zranić, i wtedy rozmowę odkładamy. Ale Gogolewski miał związane ręce, nie mógł wiele zrobić. Nie, on jest w porządku. A Dmochowski był w porządku pod każdym względem.

To był świetny aktor, ale człowiek?

Świetny aktor, przyzwoity człowiek – a to najważniejsze. Politycznie lawirował, przejawiał oportunizm, ale w tamtych czasach to było dość powszechne. Nie zauważyłam, żeby krzywdził ludzi. On raczej walczył o ludzi, pomagał – znam wiele takich osób. Pomógł i mnie, a to z pewnością nie było łatwe.

Nie było łatwe nawet w przypadku kierownika literackiego?

Nawet w przypadku zastępcy kierownika! Bo ja – teraz to sobie uświadomiłam..., przecież ja byłam tylko zastępcą! Na kierownika już nie można było.

A nie mógł Dmochowski wywalczyć jakichś gościnnych reżyserek?
To już powiedział: „wypadłaś z obiegu”.

To jest nieprawda, oczywiście.

Czy ja wiem? W każdym razie on w swoim teatrze wypadłych z obiegu reżyserów nie chciał – chciał takich, co wpadli w obieg, nawet jeśli nienajlepsi.

Ale trzeba dać człowiekowi szansę. Zwłaszcza, gdy wypadł z obiegu nie z własnej winy.

No więc tego nie zrobił, ale i tak będę mu wdzięczna do śmierci. Był lojalny, on generalnie był lojalny. A że był próżny... Gdy grał Wielkiego Księcia w *Nocy listopadowej*, Franciszek Szlachcic (członek Biura Politycznego) przysłał mu bukiet kwiatów „od Szlachcica dla Księcia”. Towarzysz Szlachcic miał takie numery... Ja bym takich kwiatków może nie chciała, ale jego to bawiło, schlebiało mu i się tym chwalił. Tragiczny był jego pogłębiający się alkoholizm. Było rozdzierające patrzeć, jak z trudem utrzymuje równowagę, jak walczy z tekstem. Był świetnym Horsztyńskim, stworzył postać szlachetną, tragiczną i wielostronną. Ale kiedyś kompletnie się zgubił w tekście. W pierwszym akcie nagle przeskoczył do aktu trzeciego, do sceny samobójstwa. Dramatyczny moment – i dramat za kulisami: wszak sztuka nie powinna jednak skończyć się tuż po rozpoczęciu... Więc w kulisach, w zamieszaniu, zebrali się wszyscy i próbowali podrzucać mu tekst na wszelkie sposoby. Akustyk już był gotów puścić pieśń żeńców – tło sceny samobójstwa, bo Horsztyński uparcie tych żeńców przywoływał, kompromitacja była blisko. Wreszcie wszystko dotarło do pana Mariusza: oprzytomniał, wrócił do pierwszego aktu. To był najbardziej emocjonujący z widzianych przeze mnie spektakli.

To i tak pestka przy tej słynnej anegdocie teatralnej, gdy aktor Władysław Grabowski wtargnął na scenę w środku spektaklu, krzycząc: „tiepier ja, tiepier ja!”

Tak, słynna sprawa. Do naszej sceny politycznej też by to pasowało...

Gdy była Pani tym kierownikiem literackim, to myślała Pani o sobie... że się marnuje chyba?

Gdy przychodziła do mnie jakaś aktorka i mówiła: „Lucyna, popracuj ze mną, bo nie wiem, co zrobić z tą rolą”, a potem widziałam tę rolę przeze mnie ustaloną, ale podpisaną przez oficjalnego reżysera... Czyli, no tak, nie było mi łatwo. Ale, wie Pan, byłam jednak w teatrze. Byłam poniżej możliwości, ale byłam w miejscu, gdzie koncentrują się moje pasje. Poza tym robiłam dobre programy teatralne.

Więc spróbujmy podsumować. Bo, jak rozumiem, Pani od początku chciała do teatru, ale uległa rodzicom, ojcu zwłaszcza, i poszła na historię, następnie do IKKN-u. A potem wróciła do teatru, ale było już na to za późno, już się Pani nie zdążyła wybić, a później przyszedł Marzec.

I historia zrobiła resztę.

Więc gdyby nie było nacisku ojca, może by Pani zdążyła się wybić w zawodzie reżysera? Ojciec zaważył na całym Pani życiu... Czy jednak w tym krótkim okresie 1961–1968 nie mogła Pani rozwinąć skrzydeł?

Może miałam za mało pewności siebie, żeby z dyrektorem walczyć o repertuar, żeby np. spełniło się moje marzenie i żebym mogła wyreżyserować Czechowa – to takie nigdy nie spełnione moje marzenie. Raz tylko, w Telewizji, się udało.

I co się udało?

To były moje ulubione opowiadania Czechowa: *Narzeczona* i *Jonycz*. Znalazłam dość oryginalny, jak na tamte czasy, klucz inscenyjny: narrator na wizji przekształcał się w bohatera opowiadania i wchodził w akcję. Udało mi się chyba przekazać klimat tych opowiadań. Ale marzenia o dramatach Czechowa pozostały.

I co chciała Pani zrobić?

Zwłaszcza *Mewę*... Ale i *Wujaszka Wanię*, *Trzy siostry*. Właściwie wszystko chciałam, ale najbardziej *Mewę* i już byłam bardzo blisko *Mewy*, gdy wyszły różne zawirowania i zamiast tego reżyserowałam

Czerwonego kapturka oraz uroczy, ale mało do Czechowa zbliżony kryminał *Osiem kobiet*.

Ciekaw jestem, jak Pani by zrobiła Czechowa.

Mewę obejrzałam po latach w reżyserii Agnieszki Glińskiej. Byłam na niej dwa razy, niezwykle poruszona, bo to byłam ja, tylko drapieźniejsza i tyle lat potem, więc też inaczej czytane... To byłam ja! I to było dla mnie połączenie szczęścia z bólem, że to jest to, właśnie to, i że dlaczego ja nigdy...

Na rozdrożu

Jaka była reakcja ojca na masakrę na Wybrzeżu?

Wzburzyło go to, przygnębiło.

No, a wcześniej czerwiec poznański 1956 – jak go odebrał?

Jako dramat. Że władza robotnicza strzela do robotników.

Ciekaw jednak jestem, jak sam by się zachował, gdyby stanął w obliczu tłumu, żądającego „chleba i wolności”, albo palącego Komitet Wojewódzki partii. Nie był u władzy – to jednak zmienia optykę.

Był taki gorzki dowcip o różnicy między jabłkiem a człowiekiem na stanowisku...

Że jabłko gdy dojrzeje, to spada, a dygnitarz partyjny gdy spada, to dojrzewa.

Ale to przecież takie powierzchowne... Znow widzę, jak mało wiem, jaka jestem wobec tego dramatu bezbronna.

A wymianę Gomułki na Gierka – jak ojciec przyjął?

Nie pamiętam, by się na ten temat wypowiadał. On chyba niewiele wiedział o Gierku.

Za Gierka opadła jednak fala antysemityzmu...

Szczerze mówiąc, ta fala wciąż istnieje, tyle że raz się wznosi, a raz opada. U schyłku życia ojca spytałam go, czy nadal uważa, że antysemityzm w ustroju socjalistycznym nie będzie żył długo, że minie ze

wzrostem świadomości, czy nadal w to wierzy. Odpowiedź była krótka: Nie.

Po roku 1956 Jakub Berman był inwigilowany. Zdawał sobie z tego sprawę?

Oczywiście. Wiedział, że rozmowy telefoniczne są podsłuchiwane, był nawet taki klik w słuchawce. I wiedział, że jest obserwowany. Ale przecież on był inwigilowany także przedtem... Może stało się to groźną częścią jego życia?

I godził się z tym „życiem na podsłuchu” – by przywołać tytuł głośnego filmu. Przecież to był system, który on współtworzył, on to z towarzyszami zbudował! Nie wyciągał wniosków?

Trudno o tym nawet myśleć. Bo może tak naprawdę nie mógł się z tym pogodzić? A może to współtworzenie postawiło go w sytuacji bez wyjścia? Mam więcej pytań niż odpowiedzi. Wiem jedno: on nie chciał, nie mógł stracić wiary. Musiał wierzyć w swoją ideę, bo bez niej całe jego życie nie miałoby sensu. Mówiłam już o jego ulubionym wierszu Majakowskiego:

Przecież jeśli zapalają gwiazdy –
to znaczy, że one komuś potrzebne są nocą?
To znaczy: ktoś chce, żeby blask ich świecił?
[.....]
ktoś wdziera się do Boga,
czy nie spóźnił się nie wie,
placze,
przypada do jego żylastej ręki.
Prosi –
żeby koniecznie była gwiazda na niebie! –
przysięga –
że nie przeżyje tej bezgwiazdnej męki!

Może samobójczy strzał Majakowskiego był skutkiem tej „bezwiazdnej męki”?

Nie namawiała Pani ojca do pisania wspomnień?

Nawet nie próbowałam – on by nie chciał.