

**Akademia Sztuk Teatralnych
im. Stanisława Wyspiańskiego
w Krakowie**

KAROLINA KAZOŃ

**„TEN TŁUM ROBI BUM”
CZYLI SPEKTAKŁ MUZYCZNY „1989” JAKO FENOMEN
ZESPOŁOWY, SPOŁECZNY I ARTYSTYCZNY.**

(W osobistej perspektywie badawczej aktorki)

**PRACA DOKTORSKA
NAPISANA POD KIERUNKIEM
PROFESORA RAFAŁA DZIWISZA**

KRAKÓW 2025

WSTĘP

W mojej dotychczasowej pracy scenicznej, którą mam zaszczyt i przywilej realizować od czternastu lat na deskach Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, nie zetknęłam się ze spektaklem tak wyjątkowym jak **1989**. I to wyjątkowym pod wieloma względami. Spektaklem, którego fenomen wykraczałby poza ramy teatru dotychczas mi znanego. Miałam możliwość towarzyszenia temu zjawisku od początku, aktywnie uczestnicząc w procesie twórczym, oraz w zdobywaniu przez niego niezwyklej popularności wśród publiczności – zarówno wśród najmłodszych widzów, urodzonych wiele lat po wydarzeniach 4 czerwca 1989 roku, jak i wśród osób, które były ich bezpośrednimi świadkami. Każdy z 200 zagranych przez nas dotychczas spektakli kończył się wielominutowymi owacjami na stojąco, jakich nigdy wcześniej nie miałam okazji doświadczyć. Co sprawia, że **1989** jest przedstawieniem tak niezwykłym? Jakie czynniki odpowiadają za jego szczególną siłę oddziaływania?

Rozważając koncepcję napisania pracy doktorskiej z zakresu sztuk teatralnych, długo zastanawiałam się, czy w ogóle możliwe jest zbliżenie się do próby przełożenia doświadczenia teatralnego na język pisany. Oczywiście jestem świadoma istnienia wielu opracowań, które na przestrzeni dziejów teatru podejmowały ten problem i czyniły z niego swój główny cel badawczy. Mimo wszystko nie przestawałam myśleć o tym czy taki zamiar ma szansę powodzenia i raz po raz dochodziłam do wniosku, że to zadanie nieomal niewykonalne. Dlatego tym trudniejszym jawi mi się zadanie jakie sobie postawiłam. Opisanie samego spektaklu stanowi już pewną trudność, natomiast opisanie fenomenu w teatrze jest przedsięwzięciem podwójnie skomplikowanym. Niemniej podejmuję się tej próby z pełnym zaangażowaniem i ze świadomością, że nie wszystko uda się ująć w słowa. Tajemnica, będąca istotą i jednym z najważniejszych elementów magii teatru,

pozostanie jedynie muśnięta. **Celem niniejszej pracy nie jest zatem definitywne uchwycenie fenomenu spektaklu „1989”, lecz analiza i przybliżenie jego wybranych aspektów w osobistej perspektywie badawczej.**

Zjawisko fenomenu, choć obecne w kulturze od wielu lat, wciąż stanowi pojęcie wieloznaczne, nieoczywiste i różnorako interpretowane. Etymologicznie termin *phainómenon* wywodzi się z greki i oznacza „to, co się jawi”, „to, co się ukazuje”. W tym źródłosłowie ujawnia się kluczowa cecha fenomenu- możemy go „odsłonić” jedynie „doświadczając”. Filozofia nowożytna, a zwłaszcza fenomenologia Edmunda Husserla oraz hermeneutyka Hansa-Georga Gadamera, akcentują właśnie tę relacyjność fenomenu- fakt, że odsłania się on nie w izolacji, lecz w spotkaniu z podmiotem odbierającym.¹ W wypadku teatru- z widownią. Spektakl teatralny dopełnia się przede wszystkim w tej wspólnocie przeżycia. Fenomen spektaklu można więc rozumieć jako to, co wyłania się w napięciu pomiędzy dziełem a odbiorcą, pomiędzy strukturą przedstawienia, a żywym doświadczeniem uczestników. Z tego powodu przedstawienie teatralne może zostać uznane za fenomen nie tylko ze względu na wysokie walory artystyczne, ale również ze względu na sposób, w jaki porusza, transformuje czy wręcz przeobraża publiczność.

Zamierzam przybliżyć właśnie to szczególne „dzianie się” fenomenu spektaklu muzycznego **1989** w teatrze i poza nim. Chciałabym opisać jego początki, opowiedzieć o twórcach, eksploatacji i recepcji. Moją pracę podzieliłam na sześć rozdziałów. W pierwszym przedstawię narodziny idei „polskiego *Hamiltona*”, a także etap researchu i proces castingów, uwzględniając sylwetki twórców oraz charakter ich pracy. Drugi poświęcony

¹ Edmund Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Księga pierwsza: Wprowadzenie ogólne do czystej fenomenologii, przeł. Danuta Gierulanka, Warszawa: PWN, 1975, s. 52–55.

Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa: PWN, 2004, s. 88–94.

będzie próbom i zespołowi artystycznemu, którego zaangażowanie miało kluczowe znaczenie dla sukcesu spektaklu. W trzecim omówię obie premiery-gdańską i krakowską, recepcję oraz eksploatację przedstawienia. Czwarty skupi się na wydaniu płyty z muzyką, realizacji spektaklu **1989** dla Teatru Telewizji oraz specjalnemu pokazowi tej realizacji który odbył się w Nowym Jorku. W piątym podejmę tematykę obecności i roli kobiet w spektaklu, ze szczególnym uwzględnieniem granej przeze mnie bohaterki. Szósty rozdział stanowić będzie podsumowanie. Uzupełnieniem mojej pracy będzie appendix w którym zamieszczam pełen zapis rozmów, które przeprowadziłam z twórcami (oraz jednym szczególnym widzom) i których fragmenty cytuję w mojej dysertacji, kalendarium i słownik pojęć.

Rozdział pierwszy

„*To był taki żarcik.*”

-Marcin Napiórkowski

1. Narodziny idei. Twórcy

Musical *Hamilton* autorstwa Lin-Manuela Mirandy, w reżyserii Thomasa Kaila, którego broadwayowska premiera odbyła się w 2015 roku, niemal natychmiast został uznany za fenomen kulturowy i jedno z najważniejszych zjawisk współczesnego teatru amerykańskiego. Miranda, oprócz libretta, napisał również muzykę do spektaklu i wcielił się w tytułową rolę. Fabuła musicalu opiera się na historii jednego z mniej znanych Ojców Założycieli Stanów Zjednoczonych – Alexandra Hamiltona. Przed premierą spektaklu jego postać była tak zapomniana, że rozważano nawet usunięcie jej wizerunku z banknotu dziesięciodolarowego. Losy XVIII-wiecznych bohaterów odgrywa na scenie multietniczna obsada – niemal wszystkie główne role powierzono aktorom czarnoskórym i latynoskim. W ten sposób twórcy symbolicznie przejęli narrację o historii USA, pokazując, kto w rzeczywistości tworzył i nadal tworzy to państwo. Zabieg ten, uznany przez krytyków i publiczność za rewolucyjny, został połączony z nowoczesną formą muzyczną. Na scenie rozbrzmiewają przede wszystkim hip-hop, R&B i soul. Aktorzy w zawrotnym tempie rapują kolejne frazy, co pozwala przekazać ogromną ilość treści i nadaje spektaklowi wyjątkową energię. Ten nowy, współczesny język muzyczny sprawił, że *Hamilton* w szczególny sposób przyciągnął młodych widzów i rozbudził ich zainteresowanie historią. Lin-Manuel Miranda otrzymał w 2016 roku Nagrodę Pulitzera w kategorii dramatu, a spektakl zdobył jedenaście nagród Tony oraz nagrodę Grammy za najlepszy album muzyki teatralnej. W 2020 roku nagranie musicalu trafiło na platformę Disney+, docierając do jeszcze szerszej publiczności i potwierdzając jego status globalnego fenomenu. Jednocześnie *Hamilton*

wciąż cieszy się ogromnym powodzeniem zarówno na Broadwayu, jak i na West Endzie. Wydaje się, że pojawienie się telewizyjnej wersji w sieci jedynie zwiększyło zainteresowanie spektaklem- do tej pory został zagrany w Nowym Jorku ponad 3 tysiące razy.

Idea „polskiego *Hamiltona*” narodziła się niespodziewanie (jak sam autor określił – *out of nowhere*²) jako żart w umyśle Marcina Napiórkowskiego – naukowca Uniwersytetu Warszawskiego, semiotyka, współautora scenariusza i muzyki do spektaklu **1989**. Pomysł ten pojawił się podczas bankietu popremierowego spektaklu *Jedzonko*, do którego Napiórkowski wspólnie z Katarzyną Szyngierą — reżyserką — oraz Mirosławem Wlekłym — dziennikarzem — napisał scenariusz. W trakcie rozmowy z Krzysztofem Głuchowskim, dyrektorem Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (na którego scenie w Małopolskim Ogrodzie Sztuki miała miejsce premiera *Jedzonka*), na pytanie „co robimy dalej?” zamiast odpowiedzi „nic i nigdy” – gdyż, jak sam podkreślił w udzielonym mi wywiadzie, nie czuje się w teatrze w pełni komfortowo – Napiórkowski zaproponował w formie żartu: „Zróbmy polskiego *Hamiltona*”. Opisał później to wydarzenie w artykule opublikowanym w Tygodniku Powszechnym: „*Zróbmy polskiego Hamiltona*”. *Najgłupsze trzy słowa, jakie w życiu wypowiedziałem. Uważaj, czego sobie życzysz, bo może się spełnić. Współpraca z reżyserką Katarzyną Szyngierą i reporterem Mirosławem Wlekłym przy sztuce Jedzonko kilka lat temu była wspaniałą przygodą, ale widziałem ją raczej jako koniec pewnej drogi niż początek. Jedzonko dotyczyło społecznego postrzegania nowych technologii w żywności – tematu, którym zajmowałem się jako naukowiec. Mój udział w przedsięwzięciu był więc usprawiedliwiony, choć nawet w porównaniu z semiotyczną analizą narracji (moja specjalność) teatr jest zupełnie szalony. Na bankiecie po premierze byłem naprawdę zmęczony. Dlatego, kiedy Krzysztof*

² Wywiad własny autorki z Marcinem Napiórkowskim, przeprowadzony dnia 26.05.2025 r., pełna transkrypcja w Appendiksie.

*Głuchowski, dyrektor Teatru im. Słowackiego, zapytał mnie, jakie mamy dalsze plany teatralne, rzuć mi beztrząs: „Zróbmy polskiego Hamiltona. O Solidarności”. Wydawało mi się oczywiste, że to żart.³ Krzysztof Głuchowski, jak sam przyznaje, początkowo również potraktował tę propozycję żartobliwie, jednak po dłuższym namyśle doszedł do wniosku, że ma ona sens. „Przemyślałem i stwierdziłem, że to jest bardzo dobry pomysł. [...] w ciągu dwóch miesięcy zadzwoniłem do niego (do Marcina Napiórkowskiego), że będziemy robić „polskiego Hamiltona”. To znaczy, ja go chcę. Po prostu zrobimy”⁴. W planach repertuarowych brakowało dyrektorowi spektaklu, który stanowiłby swoiste dopełnienie *Dziadów* w reżyserii Mai Kleczewskiej. Rodzący się w jego wyobraźni „polski mit” wpisywał się w tę rolę idealnie. Krzysztof Głuchowski opowiada o tym w ten sposób: „*Dziady* były diagnozą społeczeństwa, a **1989** [...] receptą.”⁵*

Do realizacji pomysłu przystąpili twórcy, którzy – co warto podkreślić – nie mieli dotychczas doświadczenia w pracy nad musicaliem. Reżyserka Katarzyna Szyngiera miała już wówczas na swoim koncie kilka udanych produkcji teatralnych. Jej spektakl *Lwów nie oddamy*, zrealizowany we współpracy z Mirosławem Wlekłym i Marcinem Napiórkowskim, zdobył liczne nagrody festiwalowe. Artystka specjalizowała się jednak przede wszystkim w teatrze non-fiction, wykorzystującym dokument, reportaż i różnego rodzaju świadectwa do budowania formy scenicznej. Muzyka towarzyszyła tym realizacjom, lecz pełniła funkcję jednego z wielu środków wyrazu i nigdy nie stanowiła głównego nośnika narracji. Mirosław Wlekły, zawodowy dziennikarz i reporter, specjalizujący się w kulturze Ameryki Łacińskiej już wcześniej wielokrotnie współtworzył razem z Katarzyną

³ Marcin Napiórkowski, „Jak powstawał musical 1989?”, *Tygodnik Powszechny*, 28 XI 2022, nr 49/2022, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/jak-powstawal-musical-1989-pisze-marcin-napiorkowski-181593>

⁴ Wywiad własny autorki z Krzysztofem Głuchowskim, przeprowadzony dnia 13.05.2025 r., pełna transkrypcja w Appendiksie

⁵ Ibidem

Szyngierą scenariusze jej spektakli, ale nigdy nie były to musicale. Marcin Napiórkowski natomiast, choć z entuzjazmem obejrzał *Hamiltona* Lin-Manuela Mirandy, w tamtym okresie skupiał się przede wszystkim na pracy naukowej, badając społeczny odbiór różnorodnych zjawisk, ze szczególnym uwzględnieniem nowych technologii w rolnictwie. Do teatru z reguły nie chadzał. W moim odczuciu, duże doświadczenie reporterskie Wlekłego i Szyngierzy, oraz naukowe zacięcie Napiórkowskiego umożliwiły stworzenie imponującego backgroundu dla historii opowiadanej w musicalu **1989**. Nie sądzę by jakikolwiek musical grany w Polsce i być może też na świecie oparty był na tak wnikliwym researchu, jak **1989**. Żadna fraza rapowana przez aktorów na scenie nie jest przypadkowa. W trakcie ekspozycji mojej postaci w utworze *Może te nie raj*, padają słowa: „Lech nic nie powiedział, lepiej go nie zmuszać, a ja jestem jego żoną i nazywam się Danusia. Kiedyś do kwiaciarni, w której pracowałam przyszedł, bo rozmienić jakiś banknot musiał. Wybrał kwiaciarnię, chociaż nigdy nie kupuje kwiatów. Teraz wiem o tym bardzo dobrze. Zagadał do mnie i choć nigdy nie czyta to spytał, czy może mu pożyczę książkę.” Opisują one zwięźle i szczegółowo historię zapoznania Danuty i Lecha opowiedzianą przez Danutę Wałęsę w biografii *Marzenia i tajemnice*.⁶ W toku przygotowań do pisania scenarzysty odbyli dziesiątki spotkań z działaczami Solidarności, politykami, dziennikarzami i byłymi członkami partii komunistycznej. Przeczytali niemalże wszystkie dostępne materiały dotyczące tego okresu i wydarzeń. Pierwsza koncepcja scenariusza obejmowała czas między rokiem 1989 a 1992. Akcja miała się rozpocząć dzień po wyborach 4 czerwca 1989 roku, a kończyć tzw. Nocą Teczek. Głównym orędownikiem takiego rozwiązania dramaturgicznego był Marcin Napiórkowski. Tak odpowiada zapytany przeze mnie, dlaczego ten okres wydawał mu się początkowo ciekawszy: *To by było o tym, o czym jest Hamilton. Zwyciężyć jest łatwo, utrzymać władzę*

⁶ Danuta Wałęsa, *Marzenia i tajemnice*, oprac. Piotr Adamowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.

jest trudno. Literalnie padają tam te słowa. Waszyngton przypomina o tym Hamiltonowi. Pomysł był taki, że bohaterowie w pierwszym scenariuszu budzą się 5 czerwca rano i jest pytanie, co dalej? Komuniści są pokonani, ale jak działać dalej? Nie jest to zupełnie oczywiste. Te słynne słowa, „Szanowni państwo, 4 czerwca 1989 roku skończył się w Polsce komunizm”, nie padły 4 czerwca, ani 5 czerwca, one padły dopiero parę miesięcy później. Przez długi czas ludzie nie wiedzieli dokładnie, co te wybory znaczą. Jaka będzie dalsza reakcja? Czy jak wykonamy zbyt gwałtowny ruch to Moskwa wprowadzi czołgi? Co się wydarzy? [...] To byłaby opowieść o tym, że żeby stworzyć normalny, zdrowy, demokratyczny system polityczny, musiała się rozpaść przyjaźń, na której oparta była tamta rewolucja. Byłaby to też trochę opowieść o normalizacji. Jak się tworzy normalną politykę.⁷

Za ostateczną wersję zakończenia akcji spektaklu na wyborach 4 czerwca 1989 roku opowiadał się jednak zdecydowanie dyrektor Krzysztof Głuchowski i zdołał namówić do niej trójkę scenarzystów. Był przekonany, że Polska potrzebuje dziś opowieści o tym, co nam się udało. Naszego polskiego „pozytywnego mitu”. W toku przeprowadzanych wywiadów i gromadzenia materiałów w umysłach scenarzystów powstał też pomysł, że historia będzie opowiadana z perspektywy szóstki głównych bohaterów - trzech małżeństw- Wałęsów, Frasyniuków i Kurońów. Tak Katarzyna Szyngiera tłumaczy tę decyzję: *Dosyć szybko zdecydowaliśmy się na ten wybór, ponieważ to są bardzo mocne postaci tamtych czasów. Trzy różne miasta, trzy różne klasy społeczne i trzy różne perspektywy historii. Jest Kuroń, który jest inteligentem, Wałęsa, który był robotnikiem i Frasyniuk, który też jest robotnikiem, ale z zupełnie innego rozdania, bo jednak od samego początku był kapitalistą. Był gościem, który chciał mieć swój biznes, chciał, żeby było tu jak w Stanach. Było dla nas ważne, żeby pokazać bardzo różnych ludzi w obrębie tego Solidarnościowego środowiska.*

⁷ Napiórkowski, wywiad własny autorki

Przecież ich paradoksalnie tak naprawdę bardzo mało łączyło. Więcej ich dzieliło. Od razu pomyśleliśmy też o tym, że to jednak mają być pary, że działacze to jedno, ale że ważne są dla nas te postaci kobiet. To się później rozbudowało. Te trzy kobiety też są zupełnie różne. Jest Krysia, która nie dźwignęła tego wszystkiego i się załamała. Jest Danuta, która dźwignęła po prostu wszystko. I Gaja, która była działaczką.⁸

Pamiętam, że kiedy zaczęliśmy próby w czerwcu 2022 roku, nie mogłam wyjść z podziwu jak ogromny materiał dostaliśmy od scenarzystów-wielogodzinne nagrania wywiadów, książki, opracowania. Nigdy wcześniej nie spotkałam tak dobrze przygotowanych merytorycznie twórców. Z wielką przyjemnością słuchałam wykładów Napiórkowskiego na temat kluczowych momentów historii, które zawarli w scenariuszu i o tym, jak relacjonowali je ich rozmówcy. Dla Mirosława Wlekłego trzy spotkania okazały się szczególnie ważne: *Pierwsze spotkanie z Kwaśniewskim. [...] To było, kiedy nam dopiero pomysł kielkował w głowie i opowiedziałem Kwaśniewskiemu o tym na koniec. I on, pamiętam, tak się zapalił do tego pomysłu. Mówi, że ... „No ja nie wiem, jak wy to zrobicie, bo to jakiś karkołomny w ogóle pomysł, ale musicie to zrobić, bo za chwilę nie będzie z kim rozmawiać.” [...] I poczułem, że ten Kwaśniewski, mnie przynajmniej, dał dużo takiej siły i kopa, że to trzeba zrobić... że jest wśród tych wszystkich ludzi chęć, żeby współpracować. I rzeczywiście tak było. [...] Powiem Ci o drugim przełomowym... I tu zgadłaś, że Frasyński. Frasyński na ambicję nam wjechał. Był od początku strasznie otwarty i wiesz, poświęcał nam mnóstwo czasu, ale powiedział... zasugerował, że to się nie uda. Z tym „Tarantino” (Frasyński powiedział, że historię jego życia mógłby zrobić tylko Quentin Tarantino) to był taki wjazd na ambicję bardzo. No, a może trzecim z kolei to była ta pierwsza rozmowa, piętnastominutowa, Kasia z Danutą Wałęsą. Kasia na chybił trafił nagle do niej zadzwoniła,*

⁸ Wywiad własny autorki z Katarzyną Szyngierą, przeprowadzony dnia 12.12.2024 r., pełna transkrypcja w Appendiksie.

nie znając jej, żeby się umówić na rozmowę. I Wałęsa się wtedy rozgadała... To było zaledwie 15 minut rozmowy, w czasie której właściwie wypowiedziała scenariusz piosenki. Całej. Właściwie cała twoja piosenka jest z tej jednej rozmowy. To jest ciekawe, bo wiesz, często pytano nas, jak długo zbieraliśmy materiał do danych piosenek. Ja mówię, że czasem miesiącami- to chyba wszystkie piosenki związane z Frasyniukami. Szukanie, wracanie, dopowiadanie... A niektóre 15 minut. Materiał do „Danuta odbiera Nobla” był „zbierany” przez 15 minut w czasie rozmowy Kasi przez telefon. Potem były kolejne rozmowy... ale w czasie tej jednej, telefonicznej, właściwie ta piosenka powstała. Interesującym spotkaniem, zresztą pierwszym, jakie scenarzyści odbyli, było spotkanie z Lechem Wałęsą. Tak opowiadał o nim Marcin Napiórkowski na łamach miesięcznika Teatr (7-8.2023): *Wiedziałem, że pan prezydent jest trudnym rozmówcą. Przygotowując się do spotkania, czytałem między innymi Jacka Kurskiego, który był jego rzecznikiem prasowym i w jednej z książek zamieścił instrukcję, jak przeprowadzać wywiady z prezydentem. Nie pomogło. Pojechaliśmy we trójkę do Gdańska. Zadałem pierwsze starannie przygotowane i przemyślane pytanie, na które dostałem odpowiedź: „Naprawdę? Przyjechał pan do mnie taki kawał z tym idiotycznym pytaniem? Nie zamierzam na nie odpowiadać, następne”.* Na kolejne też nie odpowiedział... W zasadzie na żadne pytanie nie dostaliśmy odpowiedzi. Wyszliśmy rozwaleni, zmiażdżeni i zachwyceni – mieliśmy gotową postać musicalową. Rozmawiając później z komunistycznymi dygnitarzami, słyszeliśmy: „Wałęsa? To był wariat! Myśmy nigdy nie wiedzieli, co on powie!”. Nieobliczalność, której doświadczyliśmy, była jego siłą. Rozpisaliśmy tę postać właśnie jako jokera, Kasia dopisała „Królik Bugs” – i to jest Wałęsa, jakiego jeszcze w polskim teatrze ani filmie nie było. Wałęsa musicalowy i hip-hopowy.⁹ Równolegle z gromadzeniem materiałów, czytaniem źródeł i wywiadami odbywały się wstępne prace nad układaniem

⁹ Marcin Napiórkowski, „Mamy pozytywny mit?”, rozm. z Dominikiem Gacem, *Teatr* 2023, nr 7-8

scenariusza. Twórcy korzystali ze schematu przedstawionego przez Blake'a Snydera w książce „Save the cat”, na której opiera się większość hollywoodzkich hitów kinowych. Katarzyna Szyngiera: *W teatrze pisanie pod schemat jest dużo mniej popularne i te schematy są po prostu gorsze, a ten (Blake'a Snydera) po prostu nas uruchomił. Mieliśmy poczucie, że to co proponuje, jest po prostu fajne. Zapisywaliśmy pomysły na karteczkach, Marcin był w tym mistrzem. Rozkładaliśmy na stolikach w kawiarniach karteczki [...] zapisywaliśmy sceny i przekładaliśmy. [...] To trwało naprawdę długo. Zaczęliśmy intensywną pracę wiosną 2021 roku. Pierwsze próby zaczęły się na początku lata 2022 roku i scenariusz nie był jeszcze do końca gotowy. [...] Był zarys, ale kilku rzeczy jeszcze brakowało. Można powiedzieć, że ten proces trwał półtora roku. Proces takiego mielenia, mielenia, mielenia. I jak już mieliśmy poczucie, że ten schemat jest okej, to zaczęliśmy pracę nad piosenkami.¹⁰ Scenariusz powstawał, projekt się rozwijał, a zespół powiększał się o kolejnych artystów. Milena Czarnik, autorka scenografii i Arkadiusz Ślesiński, kostiumograf dołączyli do niego dosyć wcześnie i w naturalny sposób. Oboje znali się wcześniej z reżyserką. Milena pracowała już zarówno jako scenografka, jak i choreografka w duecie z Katarzyną Szyngierą. Szczególnie ważnym dla tej produkcji ze względów oczywistych wydawał się być autor muzyki. Ostatecznie zaangażowany został Andrzej Mikosz „Webber”. Katarzyna Szyngiera: *Ja zawsze bardzo lubiłam duet „Łona i Webber” i to było moje marzenie, żeby zrobili to oni. [...] było parę osób jeszcze po drodze, ale z żadnym z tych gości się nie dogadaliśmy. W sensie nie było flow [...] z Andrzejem był flow. [...] Wiesz, ci producenci, którzy wcześniej się z nami spotkali, mieli taki bardzo show-biznesowy przełot i to było coś, co nas od razu razilo, bo żadne z nas- ani Mirek, ani Marcin, ani ja- nie jesteśmy ludźmi, których tego typu świat interesuje, a wręcz przeciwnie. A Webber jest**

¹⁰ Szyngiera, wywiad własny autorki

*po prostu bardzo normalnym gościem i od razu mieliśmy takie poczucie „no to jest po prostu fajny koleś.”¹¹ Szyngiera marzyła, aby autorem tekstów piosenek został Adam Zieliński „Łona”, jednak szybko okazało się, że nie był on zainteresowany napisaniem więcej niż jednego utworu: *Mieliśmy Webbera, ale nie mieliśmy tekściarza. Marcin powiedział, że w takim razie on to napisze. Webber na niego patrzył jak na wariata, że „sorry stary, ale nie”.* Marcin się zaparł i udowodnił, że jest w stanie to napisać. Z kolei Webber zaproponował kilka osób- podał mi kilka nazwisk ludzi, którzy mogliby pomóc to ogarnąć (redakcję rapów). Ja obdzwoniłam kilka osób, no i stanęło na Boberze. I to też był po prostu strzał w dziesiątkę, ten Bober.¹² Marcin Napiórkowski: *Patryk Bobrek był kawalerią wezwaną na pomoc przez Webbera, który po moich kolejnych próbach stwierdził, że ktoś mnie musi wreszcie nauczyć, na czym polega rap.*¹³ Patryk Bobrek „Bober” to raper pochodzący z Bielska-Białej. W chwili, w której rozpoczynały się prace nad spektaklem miał 25 lat, był utytułowanym i rozpoznawalnym w środowisku freestyleowym artystą z trzema albumami studyjnymi na koncie. Marcin Napiórkowski: *Bober miał kawalek „O co w tym chodzi”, w którym rozmawia z Jezusem. No i to było dokładnie to, czego szukaliśmy. Rap, który jest dialogowy, musicalowy, z ogromnym jajem. Poza tym skille Bobera są po prostu niesamowite.*¹⁴ Tak Bober opowiada o pracy z Marcinem Napiórkowskim: *Na początku to był dla mnie jakiś odległy koncept. Myślałem, że moja rola tam będzie jakaś marginalna, wiesz i nie wczuwałem się w to za bardzo. Potem zaczęło się pisanie tekstów z Marcinem [...] i odkrycie, kim jest Marcin [...] I złapanie z nim jakiegoś tam vibe'u po trochu, po trochu, powoli gdzieś robienia tego. Marcin też jest gościem, który niesamowicie szybko łapał wszystko tekstowo, rapowo. Jak ja mu mówiłem,**

¹¹ Ibidem

¹² Ibidem

¹³ Napiórkowski, „Mamy pozytywny mit?”

¹⁴ Napiórkowski, wywiad własny autorki

że jest coś takiego w rapie jak podwójne rymy, że rymuje się tak i tak... Pokazałem mu co ciekawsze teksty, fajne metafory, żeby sprawdził sobie to, jak pisze ten i tamten [...] potem za każdym razem, jak ja przychodziłem do niego, pokazywał mi nowe rzeczy. I one już były level wyżej, już coś tam złapał, już zmieniałem mniej. Już mówiłem, że „okej, to jest super, tylko trzeba to wyj..., to zmienić. Może to trochę inaczej”. Na początku mówiłem: „przepisujemy to w ogóle... wszystko. W sensie, o czym to ma być? Wytłumacz mi, o co chodziło w tym i w tym i w tym.” I były takie kminki, że przepisywaliśmy całe numery i wymyślaliśmy wspólnie po wersie. I jakoś tak na początku to wyglądało, A potem im dalej w las, tym już coraz mniej.¹⁵

Na tym etapie skład twórców został uzupełniony o choreografkę Barbarę Olech, której udział w projekcie zaproponował Krzysztof Głuchowski. Artystka miała już w dorobku kilka choreografii zrealizowanych w spektaklach Teatru im. Juliusza Słowackiego. Znała zespół, a co ważniejsze w jej żyłach płynęła hip-hopowa krew. Tak opowiada o swoich początkach w świecie tańca: *Jak miałam 11 lat, trafiłam na „tańce” w szkole. [...] byłam przekonana, że idę na taniec towarzyski, a okazało się, że poszłam na taniec nowoczesny. Prowadziła to Rosjanka, która po roku zaprosiła do prowadzenia zajęć dwie siostry, które tańczyły hip-hop. W Polsce świadomość dotycząca tańca była wtedy taka, że jak mówiłam, że tańczę hip-hop, to ludzie myśleli, że się kręcę na głowie. Taniec to był wtedy albo balet, albo taniec towarzyski, albo breakdance. Breakdance, czyli, że „kręcą się na głowie”. Hip-hop był czymś totalnie abstrakcyjnym. Miałam ogromne szczęście, że trafiłam na te siostry wtedy. Złapałam totalną zajawkę. To była pierwsza materia, w której się poruszałam. Hip-hop w Polsce dzielił się wtedy na dwie kategorie. Z jednej strony był undergroundowy hip-hop, taki typowy street dance, w którym zawody były walkami jeden na jeden lub zespołów. A z drugiej strony powstała organizacja International Dance Organization,*

¹⁵ Wywiad własny autorki z Patrykiem Bobrekiem „Boberem” przeprowadzony dnia 1.02.2025r., pełna transkrypcja w Appendiksie

która próbowała zrobić z niego trochę taniec towarzyski- klasy, kategorie i zamknąć w jakąś strukturę hip-hop uliczny. Niestety trafiłam do tej bardziej strukturalnej części i zaczęłam startować w zawodach jednocześnie cały czas szkoląc się w tej drugiej grupie, więc wiecznie byłam pomiędzy [...]
Ale ostatecznie jestem wdzięczna za to doświadczenie, bo ono mnie zbudowało i ukształtowało.[...] Bardzo długo był tylko hip-hop, zanim coś innego się dla mnie w ogóle zaczęło. Potem balet i współczesny, ale dopóki nie trafiłam do teatru, czyli dopiero kiedy miałam 21 lat, nie szkoliłam się specjalnie w innych stylach.¹⁶

2. Casting

Wewnętrzny casting w Teatrze im. Juliusza Słowackiego odbył się 22.01.2022 roku. Wzięli w nim udział wszyscy śpiewający aktorzy etatowi. Mieliśmy zapowiadać dwa utwory- *Zrozumiem, Człowieku* duetu „Łona i Webber” i *Stand- Rap* Bobera. Na ich przygotowanie dostaliśmy pięć dni. Jak wynika z niektórych relacji, aktorki wypadły podczas przesłuchania zdecydowanie lepiej niż męska część zespołu. Andrzej Mikosz „Webber”:
*Po pierwszym castingu byłem zachwycony. Moja refleksja była nawet taka, że kobiety mogłyby zagrać wszystkie ważne role w tym spektaklu [...], ale wyszło też doświadczenie Kasi. Powiedziała, poczekaj, daj mi trochę czasu, trzeba z nimi trochę popracować. Bober też powiedział, że widzi w niektórych potencjał, więc im zaufałem..., ale moim zdaniem ten pierwszy casting dał mi już wiarę, że to się może udać.¹⁷ Patryk Bobrek „Bober”:
*Było parę świetnych strzałów, takich perełek. I najśmieszniejsze jest to, że właśnie perełki były tylko wśród kobiet, których jak się mówi, nie ma**

¹⁶ Wywiad własny autorki z Barbarą Olech, przeprowadzony dnia 25.08.2025 r., pełna transkrypcja w Appendiksie.

¹⁷ Wywiad własny autorki z Andrzejem Mikoszem „Webberem”, przeprowadzony dnia 1.04.2025 r., pełna transkrypcja w Appendiksie.

za wiele rapujących w Polsce. Chyba ze dwóch aktorów, facetów nam przypasowało wtedy, git. [...] Nawet był taki wniosek, z Kasią gadaliśmy, że „ej, no nie wiem, zrobmy z tego tylko kobiecy musical.”¹⁸ Wynik castingu był jednoznaczny- brakowało rapujących mężczyzn. W ten sposób do składu aktorów Teatru im. Juliusza Słowackiego dołączył najpierw Marcin Czarnik, a potem w wyniku kolejnego castingu Bartosz Bandura, Wojciech Dolatowski i Antek Sztaba. Damska część obsady została natomiast poszerzona o Małgorzatę Majerską, Paulinę Narożnik i Dashę Melekh. Webberowi zależało na tym, żeby występujący na scenie aktorzy byli jak najmłodsi: *Wiedziałem, że nie do każdej roli pewnie się uda, ale musimy brać młodych, bo młodszy ludzie w najgorszym wypadku, nawet jeżeli nigdy w życiu nie rapowali, to słyszeli to w radiu, a jak ktoś się z tym wychowywał to nie ma tego „efektu Pana Japy”¹⁹. [...] Chodzi o to, jak bardzo często w mediach jest postrzegany hip-hop, jak laicy się za niego zabierają, bo myślą: „to jest zaj... proste, ja to zrobię” i wtedy właśnie masz Pana Japę. Wystarczy mówić w rytmie, more or less. „Yo, yo, yo” i tak dalej. [...] jeżeli nie zrobimy tego wiarygodnie, to nie sprzedamy tej historii. Ludzi będzie kłuć w ucho forma i przegramy po prostu życie. Cała robota pójdzie w piach. To była moja olbrzymia obawa.²⁰* Próby poprzedziły warsztaty, które przeprowadził z aktorami Bober. Podczas nich po raz pierwszy mogliśmy dostrzec jego wyjątkowe umiejętności pedagogiczne. Rapowaliśmy między innymi fragmenty *Ptasiego radia* Juliana Tuwima do różnych bitów, ale także utwory należące do klasyki polskiego rapu. Było to dla mnie niezwykle cenne doświadczenie, a dla większości uczestników stanowiło zarazem pierwsze zetknięcie z rapem w praktyce. Wydaje się, że rytm odgrywa szczególnie istotną rolę w teatrze, zwłaszcza w inscenizacjach,

¹⁸ Bobrek, wywiad własny autorki

¹⁹ Słownik pojęć, opracowanie własne autorki, Appendix

²⁰ Mikosz, wywiad własny autorki

w których dominuje forma. Aktorstwo od zawsze było dla mnie immanentnie związane ze szczególnym rodzajem słuchu- umiejętnością wsłuchiwania się w rytm słów, odpowiedzi, ripost i pauz. Można na tej podstawie przypuszczać, że aktorzy z reguły posiadają predyspozycje ułatwiające naukę rapowania. Rzeczywiście mam wrażenie, że w naszym przypadku tak właśnie było. Niemniej bez ogromnego wsparcia ze strony Bobera, nie mielibyśmy szans na zmierzenie się z tym materiałem. Wszystkie utwory napisane przez Marcina Napiórkowskiego poddawane były redakcji Patryka, następnie nagrywane przez niego i z tak przygotowanych ścieżek uczyliśmy się rapować. Marcin Napiórkowski: *Sam jestem nauczycielem, ale kurczę, chciałbym mieć takie skille nauczycielskie jak Bober [...] jakby założyć Akademię Rapu, no to on powinien być Dumbledorem.*²¹ Po warsztatach i nagraniu mnóstwa pretekstów²² — solo, w duetach i tercetach powstała w końcu finałowa obsada spektaklu **1989**:



Pierwsza próba spektaklu **1989**. 28.06.2022 roku fot. Bartosz Barczyk

²¹ Napiórkowski, wywiad własny autorki

²² Słownik pojęć, Appendix

DANUSIA (Danuta Wałęsa) - Karolina Kazon
LECHU (Lech Wałęsa) - Rafał Szumera
KRYSLA (Krystyna Frasyniuk) - Katarzyna Zawislak- Dolny
KRYSLA (Krystyna Frasyniuk) - Agnieszka Koscielniak-Solarz
WLADEK (Wladyslaw Frasyniuk) - Mateusz Bieryt
GAJA (Grazyna Kuroń) - Magdalena Osinska
JACEK (Jacek Kuroń) - Marcin Czarnik
BOGDAN (Bogdan Borusewicz) - Daniel Malchar
ALINA (Alina Pienkowska) - Karolina Kamińska
HENRYKA (Henryka Krzywonos) - Dominika Feiglewicz- Penarska
ANNA (Anna Walentynowicz) - Malgorzata Majerska
ZOFIA (Zofia Romaszewska/Danuta Kuroń), TOPOLA, CORKA WŁADKA-
Julia Latosińska
GENERAL (Wojciech Jaruzelski), NAZISTA (Erich Koch) - Rafał Dziwisz
PREMIER (Mieczysław Jagielski), SEKRETARZ (Tadeusz Fiszbach),
MINISTER (Czesław Kiszczak) - Dominik Stroka
ARAM (Aram Rybicki), ALEKSANDER (Aleksander Kwasniewski,
WRONA (Erich Honecker) - Antek Sztaba
JERZY (Jerzy Borowczak), WRONA (Nicolae Ceaușescu), DZIAŁACZ
ZWIĄZKOWY (Alfred Miodowicz), PROFESOR (Janusz Reykowski) -
Wojciech Dolatowski
WRONA (Leonid Breżniew), PROFESOR (Bronisław Geremek) - Bartosz
Bandura
Zespół taneczny - Paulina Narożnik i Dasha Melekh

Inspicjent- Bartłomiej Oskarbski

Rozdział Drugi

„Nie, no nie, nie. Oni tego nie dźwigną, oni tego nie dźwigną.”

-Webber

1. Próby

Próby rozpoczęły się 28 czerwca 2022 roku w sali prób teatru im. Juliusza Słowackiego przy ulicy Radziwiłłowskiej. Obejrzeliśmy wspólnie telewizyjną wersję broadwayowskiego *Hamiltona* oraz dokument Andrzeja Chodakowskiego i Andrzeja Zajączkowskiego *Robotnicy '80*. Wysłuchaliśmy również wykładów Marcina Napiórkowskiego dotyczących wydarzeń historycznych, o których opowiadać miał spektakl **1989**. To były fascynujące i niezwykle inspirujące opowieści. Zapamiętałam refleksję, która wtedy do mnie przyszła- gdyby Marcin Napiórkowski uczył mnie historii w liceum, moje życie mogłoby się potoczyć zupełnie inaczej. Zapoznaliśmy się też z częścią utworów i zarysem scenariusza, który wciąż jeszcze powstawał. Na zakończenie pierwszej próby zadałam pytanie, na które odpowiedź wprowadziła mnie w chwilowe osłupienie: gdzie pojawią się sceny mówione? Okazało się, że prawdopodobnie nigdzie – spektakl miał bowiem od początku do końca składać się wyłącznie z piosenek. Tak opowiada o tym Katarzyna Szyngiera: *mieliśmy w sobie otwartość, żeby spróbować zrobić sceny i ja na różnych etapach je wymyślałam, chcąc sprawdzić, czy to zadziała i to nigdy nie zadziałało. [...] Były ze dwa przebiegi. Takie większe. W trakcie których sprawdzaliśmy [...] obserwowaliśmy coś takiego z tymi scenami narracyjnymi, dramatycznymi, że rozpędzamy ten pociąg i nagle on się zatrzymuje i potem drugi raz musisz go rozpędzić. Na przykład była rozpisana taka scena między chłopakami po „Błękitnej ciężarówce”. Testowaliśmy ją na kilka sposobów i za każdym razem strasznie zwalniało tempo. Nie wiem, czy pamiętasz jak już przed samą premierą, tak bardzo*

cisnęliśmy, żeby zyskać tempo między numerami. To są rzeczy, które są wkurzające i nie są może meritum, ale moim zdaniem są super ważne w tej konstrukcji. To napędza, sprawia, że to jest intensywne, energetyczne. To działa na takiej naprawdę hiperenergii.²³

Do prób wróciliśmy po wakacyjnej przerwie 9 sierpnia i zaczęliśmy bardzo intensywną pracę nad piosenkami. Założenie było takie, że pierwsze tygodnie poświęcimy na przyswojenie materiału muzycznego, co- zważywszy na jego formę- stanowiło dla nas nie lada wyzwanie. Mieliśmy w sobie jednak pokłady niespożytej energii, zapału do pracy i wiarę w projekt, który każdemu z nas wydawał się szansą na coś, czego w teatrze do tej pory nie było. Kolejnym etapem miało być wprowadzenie choreografii. Wielką pomocą dla nas i dla Barbary Olech był Wojciech Dolatowski, który został w trakcie tej produkcji asystentem reżyserki i choreografki (podczas jej nieobecności nadzorował próby i dbał o zachowanie odpowiednich jakości w tańcu). Wojtek był wówczas studentem drugiego roku krakowskiej AST, jednak miał już ukończone studia kierunkowe z zakresu choreografii i wokalistyki. Mateusz Bieryt, odtwórca roli Władka Frasyniuka, zajął się opracowaniem partii wokalnych, będąc też autorem części muzyki do spektaklu. Dosyć szybko okazało się, że jego rola jest w tym procesie niezbędna - moim zdaniem niedostatecznie zauważona. Napiórkowski pisał teksty i komponował linie melodyczne, Bober redagował teksty (których część sam napisał) i uczył nas je rapować w odpowiedni sposób, natomiast Bieryt nadawał częściom śpiewanym harmonicznego brzmienia finalnego. Andrzej Mikosz „Webber”: *Olbrzymie ma znaczenie to, co Mateusz zrobił. Człowiek orkiestra normalnie. Bez niego na pewno by się to nie udało.*²⁴ Większość utworów brzmi w spektaklu i na płycie tak dobrze, ponieważ chórki śpiewa w nich Mateusz, który w związku z tym, jak mi kiedyś wyznał,

²³ Szyngiera, wywiad własny autorki

²⁴ Mikosz, wywiad własny autorki

ma jedynie dwa momenty w spektaklu, kiedy może zejść ze sceny.

Proces tworzenia tak obszernej kompozycji był niezwykle wymagający i podporządkowany wielu czynnikom. Na niektóre materiały musieliśmy poczekać dłużej, ale część była gotowa od początku prób i mogliśmy zacząć się ich uczyć niemal natychmiast. Jedną z takich pierwszych „kompletnych” kompozycji jest *Zróbmy dym*, której prototyp stanowi tło dźwiękowe teasera spektaklu (<https://www.youtube.com/watch?v=ATVvDeZ6at0>).

Był to także pierwszy utwór, który dał Marcinowi Napiórkowskiemu i Webberowi nadzieję na powodzenie współpracy i znalezienie wspólnego języka w tym procesie. Tak opowiada o nim Andrzej Mikosz: *Szukałem pomysłu jak do tego podejść i [...] wymyśliłem sobie, że skoro Wałęsa był elektromonterem, to nawiążę do hip-hopu i sięgnę do samego zarodkowania nawiążę do hip-hopu takiego początkowego, oldschoolowego, w którym jednym z gatunków było electro. [...] zrobiłem beat na styl Grandmaster Flasha na DMC i dałem Marcinowi na referencje te utwory i... on to zrobił za dobrze, bo napisał to tak, jak oni wtedy rapowali, a oni wtedy ch...²⁵ rapowali, bo jeszcze sylabizowali i on to skopiował. Mam wrażenie, że jak za pierwszym razem hip-hopowa publiczność usłyszała ten singiel, to poczuła cringe bo on zrobił to ZA DOBRZE. Jakby to zrobił bardziej miękko, to pewnie by to jeszcze lepiej siadło, ale to mi się mega spodobało, że on ma ucho i wyobrażenia i że szedł za tym dobrze. To był później w dużej mierze, z drobnymi wyjątkami, nasz klucz. Powstawał beat i ja pokazywałem jakąś referencję, jak do tego ktoś powinien nawinąć. Wysłałem jakiś utwór amerykański albo polski, cokolwiek... Marcin siadał i to rapował.²⁶ Sławę w zespole **1989** zyskało już powiedzenie, że Marcin Napiórkowski wynalazł algorytm na rap. Postanowił podejść do pisania tekstów w sposób godny naukowca. Marcin Napiórkowski: *Wydaje mi się, że nie mam duszy artysty.**

²⁵ Wulgaryzmy występujące w cytatach zostały skrócone zgodnie z zasadami przyjętymi w piśmiennictwie naukowym.

²⁶ Mikosz, wywiad własny autorki

Niesamowicie cenię artystów, podziwiam, ale ja nie mam tak, że przychodzi do mnie natchnienie, muza i w ogóle. [...] Dostaję zadanie [...] no i liczę sobie. Statystycznie tyle i tyle rymów jest w wersie, rymy mają normalnie po tyle i tyle sylab, ten flow się układa tak i tak. I powstaje z tego jakiś Excel.²⁷

Zdecydowanie największym wyzwaniem procesu prób były dla nas utwory zbiorowe. Przede wszystkim te z pierwszej części spektaklu. Wiele godzin zajęło nam stworzenie sprawnego organizmu, który mógłby się wymieniać rapowanymi w zabójczym tempie frazami. Tego nie dało się ćwiczyć w samotności. Potrzebny był cały ensemble. Skutkiem tych praktyk po pewnym czasie cała obsada opanowała pełen materiał słowno-muzyczny spektaklu. Dostrzegam z perspektywy czasu ogromną wartość godzin spędzonych na tym wspólnym wsłuchiwanie się, odpowiadaniu, liczeniu taktów do kolejnej frazy. To były podwaliny pod stworzenie bezcennej tkanki zespołowej. W tym miejscu znowu przychodzi do mnie pytanie o możliwość opisanie fenomenu- fenomenu zespołu teatralnego. O tym jak delikatnym i efemerycznym jest tworem, mogliśmy się przekonać w ostatnim czasie w Polsce wielokrotnie. Pokazuje to między innymi historia Teatru Polskiego we Wrocławiu. Historia mojego teatru też daje pewne świadectwo tego, jak działa dynamika zespołu teatralnego. Niestety nie powstały na ten temat prace z zakresu psychologii. Te z dziedziny Wiedzy o Teatrze opisują je ze zgoła innej niż ta interesująca mnie perspektywy. Co do jednego możemy być pewni- człowiek jest istotą społeczną i struktury społeczne są mu niezbędne do życia. Jak pokazują wyniki badań Tomasza Besta i współautorów bycie częścią grupy społecznej jest źródłem poczucia sprawczości i satysfakcji, jeśli jednostka doświadcza udziału w niej jako rozwijającego jej kompetencje i poszerzającego granice „ja”.²⁸ Opisywany

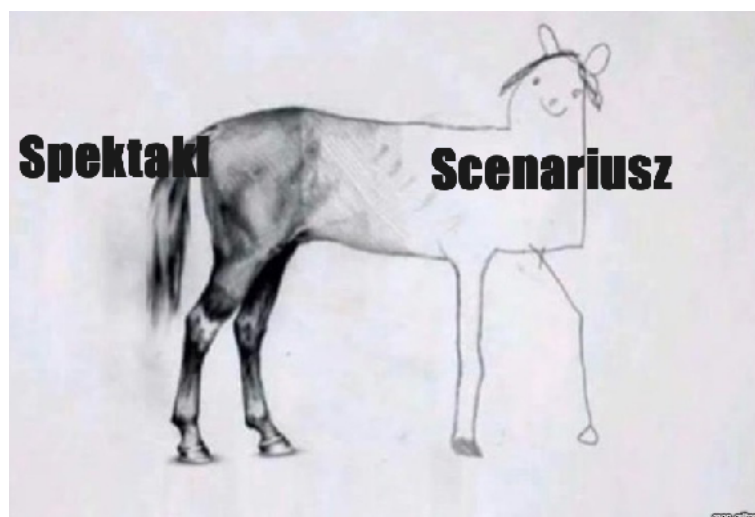
²⁷ Napiórkowski, wywiad własny autorki

²⁸ Tomasz Besta, Marta Jaśkiewicz, Natasza Kosakowska-Berezecka, Rafał Lawendowski, Anna Zawadzka, „When Membership Gives Strength: The Relation Between Group Identification and Control Restoration”, *Polish Psychological Bulletin*, 2018, vol. 49(2)

przeze mnie przypadek zespołu, który stworzył musical **1989**, potwierdza wyniki tych badań, ale na swój sposób jest wyjątkowy. Stworzony wokół trzonu złożonego z artystów Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, scenarzystów i twórców z zupełnie różnych środowisk pracujących ze sobą od dłuższego czasu został wzbogacony o uznanego producenta hip-hopowego, młodego freestylowca i rapera, oraz kilkoro młodych aktorów i tancerzy gościnnych, którzy wnieśli nową energię i perspektywę do zespołu (Julia Latosińska, Wojciech Dolatowski i Antek Sztaba dzięki tej pracy dołączyli do grona aktorów etatowych- w ten sposób zbudowana wokół 1989 zespołowość zaprocentowała w kolejnych spektaklach Teatru im. Juliusza Słowackiego). Każda teatralna produkcja jest pewną fuzją różnych osobowości skupionych wokół jednego tematu, ale w tym przypadku osobowości były tak różne, że ciężko byłoby wcześniej wymyślić powód, dla którego ta grupa miałaby spotkać się we współpracy. Jak wynika z badania przeprowadzonego przez Katherine Phillips *How Diversity Works* praca w grupie różnorodnej społecznie może być co prawda obarczona ryzykiem trudności w komunikacji i konfliktów interpersonalnych, ale sprzyja większej kreatywności i szukaniu lepszych rozwiązań złożonych problemów.²⁹ Sądzę, że dynamika zespołowa musicalu **1989** wpisuje się w ten schemat w sposób modelowy. Marcin Napiórkowski: *Mnie się wydawało na przykład, że narracyjnie to jest po prostu sztos, prowadzi nas prosto do celu i przekazuje prostą informację. Na co wchodził Webber i mówił „fajnie, tylko to nie jest hip-hop, tylko g...” No i trzeba było to przepisywać. Jak już znaleźliśmy coś, co było fajne, hip-hopowe i utrzymywało tę narracyjność, która dla mnie była bardzo ważna, to przychodziła Kasia i mówiła, „świetnie, panowie, ale robicie tu album muzyczny. To nie jest teatr. To się kompletnie nie nadaje, to nie jest teatr. Wywalamy to.” No i przepisywaliśmy to na jakąś scenę. Wtedy przechodził*

²⁹ Katherine W. Phillips, „How Diversity Makes Us Smarter”, *Scientific American*, 2014, dostęp: 25.11.2025, <https://www.scientificamerican.com/article/how-diversity-makes-us-smarter/>

Mirek i mówił „no tak, ale wiecie, bo to jest w zasadzie zmyśłone. A zobaczcie, wygrzebałem właśnie, że w tej prawdziwej sytuacji wydarzyło się to i to. Spróbujmy to dołożyć jako rekwizyt.” I każdy trochę ciągnął w swoją stronę, ale efekt tego rzeczywiście był dobrą jakością. No, a potem te kolejne warstwy laserunku dokładały wasze interpretacje. Choreografia Basi, ale też mówię tu o kostiumach, o scenografii... Jak widziałem te kolejne wersje, to w ogóle nie poznawałem, że to jest to samo, co zostało napisane. Jak bardzo poszło to w innym kierunku, niż sobie wyobrażałem. Włącznie z tym na przykład, na jakie słowa był postawiony akcent.”³⁰



Internetowy mem zredagowany przeze mnie na potrzeby zobrazowania myśli Marcina Napiórkowskiego

W nomenklaturze polskich teatrów instytucjonalnych przyjęto używać terminu „twórcy” w odniesieniu do grupy, w skład której wchodzi osoby zajmujące się reżyserią, dramaturgią, scenografią, kostiumami i choreografią (powielam zresztą w mojej pracy tę zasadę). Osoby aktorskie- w myśl tej reguły- stanowią jakąś odrębną grupę zajmującą się niejako odtwarzaniem zapisanej roli i wizji reżyserskiej w kostiumach i zaprojektowanej przestrzeni. Kiedy użyłam w tym kontekście terminu „twórcy” na spotkaniu z widzami po spektaklu, który zagraliśmy w Krakowie na Festiwalu Boska Komedia,

³⁰ Napiórkowski, wywiad własny autorki

nie zgodził się ze mną obecny na sali Andrzej Seweryn. Przypomniiał, że twórcami są też aktorzy. Nasze kreacje sceniczne, interpretacje, osobowość nadają pełen wymiar grany postaciom i stanowią nie mniej ważny element teatralnej układanki twórczej. Tak widzi ten proces zwieńczony pracą aktorów Marcin Napiórkowski: *Jest taki mem z koniem, który jest najpierw tak brzydko narysowany, a potem coraz ładniej. Albo odwrotnie, zależnie od mema. Moim zdaniem to było dokładnie tak. Coś, co było bazgrołkiem na kartce, przez Webbera zostało zamienione w jakąś fajną, muzyczną rzecz i myślałem sobie, wow, ale to jest fajna piosenka, ale to było dopiero pół tej drogi i na końcu mieliśmy takiego naprawdę fotorealistycznego konia.*³¹ Aktorzy, korzystając ze swoich umiejętności warsztatowych, wrażliwości i talentu materializują postaci na scenie. Swoją pracą i samym sobą- swoim ciałem, głosem i ruchem- nadają finalny rys spektaklowi, a z tych połączonych na scenie energii i wrażliwości ludzkich powstaje zespół, do którego każdy pojedynczy aktor wnosi swój unikalny kolor. Mam poczucie, że mój sposób myślenia o zespole teatralnym jest zbliżony do tego, jak Marcin Napiórkowski postrzega narracyjne możliwości musicalu: *Zestaw narzędzi, które proponuje musical, jest idealny do budowania wielowarstwowych opowieści o przeszłości i pamięci. Bo jak się pisze książkę stricte naukową to gdzieś tam na końcu trzeba rozstrzygnąć kto miał rację w sporze - Lech Wałęsa czy Anna Walentynowicz. Komuś przyznać rację. Zweryfikować fakty. Medium papierowe wymusza pewne rzeczy. Tutaj było tak, że głównym narzędziem musicalu, nawet takiego rapowanego, jest to, że jest sobie Wałęsa i on ma swój motyw, który jest jakimś catchphrase'em tekstowym plus jest ograny muzycznie. Wałęsa zasadniczo powtarza ten swój motyw muzyczny. Potem przychodzi Frasiński i dodaje do tego inny motyw muzyczny i one się jakoś nakładają tam w harmonii. Przychodzi Anna Walentynowicz, śpiewa jeszcze jakiś głos, a na to nakłada się Kuroń, który*

³¹ Ibidem

*mówi zupełnie coś innego, jeszcze jakimś innym głosem. Te głosy współbrzmia polifonicznie na scenie. W dosłowny sposób, pokazując, jak mogłaby wyglądać też debata publiczna. Nikt nie mówi kto ma rację. Wszystkie te głosy brzmia.*³²

2. Próby w Gdańsku.



Zespół spektaklu **1989** w dniu trzeciej próby generalnej w Gdańsku. Archiwum własne autorki

Nim przejdę w mojej pracy do gdańskiego etapu prób i pierwszej niezwyklej premiery, która miała tam miejsce, winna jestem wyjaśnienie powodu naszej obecności w tym mieście. Na skutek głośnej premiery *Dziadów* w reżyserii Mai Kleczewskiej, która odbyła się 19 listopada 2021 roku na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie i która, eufemistycznie rzecz ujmując, nie spotkała się z entuzjastyczną oceną polityków rządzącej w tamtym czasie prawicy teatr stracił część dotacji, a w dniu 17 lutego 2022 roku rozpoczęła się procedura odwołania dyrektora Krzysztofa Głuchowskiego. Co ciekawe ta niepewna sytuacja, w jakiej

³² Ibidem

znalazł się Teatr była jednym z powodów, dla których Andrzej Mikosz „Webber” ostatecznie zdecydował się na współpracę: [...] *Był jeszcze na przykład taki czynnik totalnie zewnętrzny, czyli historia dyrektora teatru, który wtedy właśnie zaczął mieć problemy z obowiązującą władzą. [...] i to też mi się jawiło jako pewien bodziec do działania. Ja lubię takie challenge’ e, a to też jest jakiś taki bodziec motywujący, ... że jestem w stanie jakoś pomóc może też. Nie myślałem o jakichś rozgrywkach politycznych czy czymś takim... tylko raczej o takim ludzkim wsparciu... typu: „jest jakaś machina, która mu utrudnia życie, to fajnie jest się wstawić za drugą osobą” [...] Pamiętam, że jak zacząłem analizować czy brać w tym udział, to też uwzględniłem ten temat i to też stało się dla mnie jakimś takim motywatorem.*³³ Pomimo trudności Krzysztof Głuchowski starał się jednak, by instytucja pracowała normalnie i nie odwołał żadnego z planowanych w tym czasie projektów. Zmuszony był jednak szukać dodatkowych źródeł finansowania. Z pomocą przyszła mu Agata Grenda- dyrektorka Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, która uwierzyła w rapowany musical o Solidarności i zdołała do tego pomysłu przekonać Miasto Gdańsk, które wzięło na siebie część kosztów produkcji. Agata Grenda: *To co opowiadamy w wywiadach, jest prawdą. Siedziałam u siebie w swoim malutkim gabinecieczku i Krzysztof zadzwonił, sekretarka połączyła, bo chyba nie miał do mnie komórki aktualnej. Cześć Krzysztof Głuchowski, no cześć, tysiąc lat, się nie słyszeliśmy, no słuchaj stara... Mam taki projekt, nie wiem, może ty byś weszła, bo tak mi się marzy, wiesz, Gdańsk, super byłoby u ciebie zrobić premierę, a ja szukam współproducenta, czy ty byś weszła. [...]* jak on powiedział, że **1989** to jest właśnie taka odpowiedź, pamiętam, że użył tego zwrotu, odpowiedź na amerykańskiego Hamiltona i czy ja to widziałam, i czy ja o tym słyszałam, więc ja mówię, ja nie tylko o tym słyszałam, ale ja to widziałam, kiedy to było najbardziej hot. Ja mówię, słuchaj, no w ogóle

³³ Mikosz, wywiad własny autorki

wchodzę w to, bo brzmi to świetnie.³⁴ Koprodukcja z Teatrem Szekspirowskim w Gdańsku umożliwiła realizację przedsięwzięcia, które stało w tamtym momencie pod znakiem zapytania i w ten oto sposób, zrządzeniem losu, pierwsza premiera musicalu **1989** odbyła się dokładnie w miejscu wydarzeń, które stanowią punkt kulminacyjny fabuły. Producentkami spektaklu zostały Izabella Oleś ze strony Teatru im. Juliusza Słowackiego i Melania Szymerowska z Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego.

Próby w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim rozpoczęliśmy 8 listopada 2022 roku. Znalezienie się w tym miejscu miało dla nas szczególne znaczenie - czuliśmy „bliskość historii” (od Stoczni Gdańskiej dzielił nas zaledwie kilkunastominutowy spacer). Musieliśmy się też zmierzyć z zupełnie nową przestrzenią sceniczną i nagłośnieniem. Zostaliśmy serdecznie przyjęci przez wszystkich pracowników i otoczeni opieką na każdym kroku. Przywieźliśmy z Krakowa zarysowaną koncepcję przebiegu spektaklu, ale nikt z nas nie miał pewności, jaki będzie efekt naszej pracy. Wciąż nie wiedzieliśmy też, jak będzie wyglądał finał. Zdania wśród twórców były podzielone- część uważała, że ostatnim utworem powinno być *A co jeśli się uda*, gorzkie, prorocze solo Jacka Kuronia. Druga strona z kolei, popierana przez dyrektora Krzysztofa Głuchowskiego była zdania, że spektakl powinien się kończyć karnawalem Solidarności, pełną radości z wygranej w pierwszych wolnych wyborach repetycją utworu *Stań razem z nami*. Wygrała oczywiście ta druga frakcja. Pozytywny Mit miał przede wszystkim dawać nadzieję i zostawiać widza z pokrzepiającą myślą, że coś nam się w naszej historii udało. Dostyc długo nie było również jasne, jak przedstawienie powinno się rozpoczynać. Ostatecznie otwarcie zostało zaaranżowane na peerelowską kolejkę w której spotykają się wszyscy bohaterowie i następuje ekspozycja postaci. Niektóre recenzje wspominają o inspiracji *Psalmem stojących w kolejce* Ernesta Brylla z legendarnego musicalu *Kolęda-nocka* w reżyserii

³⁴ Wywiad własny autorki z Agatą Grendą, przeprowadzony dnia 10.10.2025 r., pełna transkrypcja w Appendiksie.

Krzysztofa Bukowskiego z muzyką Wojciecha Trzcíńskiego, którego premiera miała miejsce w Gdyni 18 grudnia 1980 roku i który stał się symbolem walki o wolność i niezgody wobec opresyjnego systemu komunistycznego. Ostatnie dwa tygodnie przed premierą były bardzo intensywnym czasem prób. Największym wyzwaniem technicznym okazało się nagłośnienie spektaklu. Musieliśmy sprawić, żeby widzowie dokładnie rozumieli wszystkie słowa padające ze sceny. To wymagało nie tylko pracy aktorów, ale również pionu technicznego odpowiedzialnego za kwestie akustyki. Webber od początku był zdania, że muzyka powinna być grana na żywo. Zespół pod kierownictwem Wojciecha Długosza zawodowego skrzypka, oraz legendy polskiego turntablizmu³⁵ (w spektaklu grającym na perkusji) towarzyszy aktorom podczas każdego przedstawienia. Wojciech Długosz wykonał także ogromną pracę nad partyturami dla muzyków, które po każdej zmianie scenicznej musiały przejść odpowiednie zmiany na papierze nutowym. Na pianinie i instrumentach klawiszowych, oraz tamburynie gra Piotr Bolanowski, za brzmienie basu odpowiada Jan Kusek, a Jarosław Pakuszyński za elektronikę. Muzycy są podczas spektaklu widoczni w specjalnie zaprojektowanej akustycznie przestrzeni na scenie.

Milena Czarnik: *I ja i Kasia chcieliśmy, żeby zespół był widoczny.*

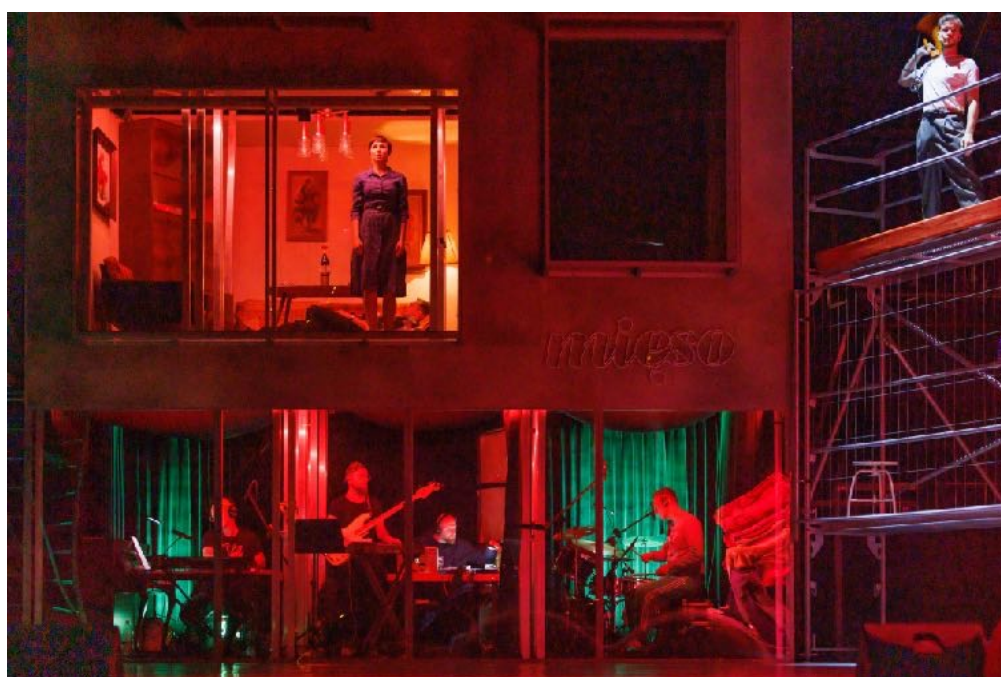
*Nie chcieliśmy go gdzieś tam chować. Ale było dużo rozmów z Andrzejem a propos akustyki [...] rodzaje gąbki, grubość gąbki, że pod gąbkę dawaliśmy inną gąbkę. Tam jest jeszcze taki materiał specjalny... To wszystko był wynik wielu, wielu konsultacji z Andrzejem, żeby uzyskać to, że oni jednak nie są całkowicie zamknięci tylko, że jest ta pleksa z przodu, są widoczni, ale żeby dźwiękowo to miało ręce i nogi... I myślę, że udało się wypracować takie wspólne coś. Fajnie, że ich widać, fajnie brzmi i też inscenizacyjnie to jest atrakcyjne.*³⁶

³⁵ Słownik pojęć, Appendix

³⁶ Wywiad własny autorki z Mileną Czarnik, przeprowadzony dnia 20.12.2024 r., pełna transkrypcja w Appendixie.



Zdjęcie z prób **1989** w Gdańsku, fot. Bartosz Barczyk



Próby generalne **1989** w Gdańsku, fot.Dawid Linkowski

Rozdział trzeci

„To nie miało prawa się udać.”

-Krzysztof Głuchowski

1. Fenomen nagłośnienia. Premiery.



Karolina Kazon w trakcie utworu „Danuta odbiera Nobla”, **1989**, na zdjęciu dosyć dobrze widać monitory douszne z których korzystają aktorzy w trakcie spektaklu, fot. Bartosz Barczyk

1989 jest prawdopodobnie pierwszym i jak dotąd jedynym spektaklem teatru dramatycznego w Polsce, w którym aktorzy korzystają na scenie z odsłuchów dokanałowych, potocznie nazywanych „uszami” (in-ear monitoring). Tego rodzaju system nagłośnienia stosowany jest zazwyczaj przez muzyków podczas koncertów. Odsłuch douszny zapewnia artyście dostęp do wszystkich niezbędnych ścieżek muzycznych, co umożliwia precyzyjne wykonanie partii wokalnych lub instrumentalnych. W naszym przypadku rozwiązanie to było konieczne z kilku powodów. Większość utworów w spektaklu nie posiada wstępu muzycznego i rozpoczyna się bezpośrednio od kwestii aktora bądź aktorki. Tylko dzięki naliczeniu oraz dźwiękom tonacji słyszanych w słuchawkach możliwe jest dokładne

rozpoczęcie utworu. Minusem tego rozwiązania jest izolacja od innych sygnałów dźwiękowych, co może być pewnego rodzaju wyzwaniem dla aktora teatralnego. Z jednej strony słuchawki dają skupienie i precyzję, ale częściowo odcinają kontakt z widzem i partnerem scenicznym. Jednak w przypadku rapowanych fragmentów punktualność rytmiczna jest czymś absolutnie kluczowym dla utrzymania jakości spektaklu i stanowi kolejny argument na rzecz zastosowania tego rodzaju systemu odsłuchowego. Udało nam się opanować sztukę grania z „uszami”, wypracować odpowiednią dla rapowanej formy narracyjnej wyrazistość słowa, a także po kilku zmianach w pionie nagłośnieniowców zatrudnić wreszcie takich, którzy byli w stanie uzyskać efekt, o który chodziło Webberowi. Prace trwały jednak, jak to zwykle bywa do ostatniej chwili. W ich natłoku i ogólnym zmęczeniu, jakiego wszyscy wtedy doświadczyliśmy nie starczało czasu na zastanawianie się, jaki może być rezultat naszej wspólnej pracy. Na pewno byliśmy podekscytowani nadchodzącą premierą, ale staraliśmy się raczej skupiać na bieżących pracach i nie wybiegaliśmy myślami zbyt daleko w przód. Być może to właśnie sprawiło, że owacje, jakimi nagrodziła nas premierowa publiczność 19 listopada, tak bardzo przekroczyły nasze wyobrażenia. Z pewnością po części była to zasługa wyjątkowych gości, którzy zasiedli tego dnia na widowni Teatru Szekspirowskiego. Byli wśród nich między innymi: Henryka Krzywonos, Danuta Wałęsa i Bogdan Borusewicz. Gdy wspominamy ten dzień, często posługujemy się w naszych rozmowach terminem „metaprzeżycie”. Metateatr. Kiedy doświadczenie sceniczne wykracza poza scenę, poza iluzję. Przenika tę warstwę i staje się czymś oszałamiająco namacalnym- pokusiłabym się nawet o pretensjonalne słowo-magicznym. Tak zapamiętałam ten wieczór. Pamiętam też ogromne wzruszenie bohaterów „Solidarności”, którzy nam wtedy towarzyszyli. Dla nich ten wymiar „meta” był nie tylko wzruszający, ale przede wszystkim trudny. Nawet jeśli ich historie ubrane zostały w rap i sceniczną woalkę

to nie straciły ani trochę na prawdzie, a opowiadały przecież w dużej mierze najcięższe kawałki ich dotychczasowego życia. Mogę tylko spróbować sobie wyobrazić, co mogła czuć Henryka Krzywonos, gdy grająca ją na scenie Dominika Feiglewicz- Penarska kuli się pobita przez milicjantów i opowiada o tym, że straciła dziecko. Albo Bogdan Borusewicz, gdy widzi na scenie aktorkę grającą miłość jego życia, tragicznie zmarłą bohaterkę „Solidarności” Alinę Pienkowską. Tak wspomina ten dzień Milena Czarnik: *To było jakieś takie magiczne i transcendentalne i przekraczające teatr. Przekraczające wszystko przez to, że „oni” byli na widowni. To jak oni to odebrali... Ale wiesz, co jest najważniejsze? Że my nie zepsuliśmy im tego wspomnienia, tylko je przywróciliśmy. I że to się udało.*³⁷ To wspólne silne doświadczenie dodatkowo nas ze sobą połączyło i zapracowało na bezcenne więzi zespołowe. Po gdańskim secie premierowym, kiedy próbowaliśmy się zregenerować i jakoś odnaleźć na nowo w obliczu ogromnych emocji, jakich doświadczyliśmy na Wybrzeżu, zaczęliśmy się zastanawiać czy tak entuzjastyczny odbiór spektaklu nie był czymś, co zdarzyć się może tylko tam- w kolebce „Solidarności”. Zastanawialiśmy się jak przyjmie ten spektakl, krakowska, nieco konserwatywna publiczność. Jednak i ona nie zawiodła. Długie, entuzjastyczne owacje na stojąco utwierdziły nas w przekonaniu, że oto mamy do czynienia ze szczególnym w historii polskiego teatru przedstawieniem.

³⁷ Czarnik, wywiad własny autorki



Premierowa widownia w Gdańsku, w centralnym punkcie widoczna uśmiechnięta Danuta Wałęsa, fot. Bartosz Barczyk

2. Recepcja i eksploatacja

Od czasu premiery ukazało się zaledwie kilka negatywnych recenzji, które głównie czynią zarzuty pod kątem pominięcia wątku Kościoła lub braku niektórych ważnych dla tamtego okresu postaci. Zdecydowana większość wyraża zachwyty nad scenariuszem, muzyką, wykonaniem i wyjątkowością przedsięwzięcia. Szczególnie jedna recenzja, w kontestującym przedstawieniu tonie, zapadła mi w pamięć, a właściwie jeden jej fragment. Jakub Knera w swoim artykule na temat *1989*, który popełnił w grudniu 2022 roku dla Dwutygodnika, pisze o spektaklu tak: *Trudno zresztą liczyć na to, że pójdą na niego tłumy, do czego aspirują twórcy skoro od grudnia do lutego będzie wystawiony łącznie 16 razy*.³⁸ Ileż razy myślałam o tym zdaniu w trakcie niespełna roku, kiedy to świętowaliśmy zagranie setnego spektaklu. Myślałam o nim również, kiedy graliśmy *1989* na żywo dla Teatru Telewizji i zgromadziliśmy przed telewizorami rekordową dla tego pasma widownię.

³⁸ Jakub Knera, „Spektakl „1989” polega co najwyżej na otwieraniu archiwów”, *Dwutygodnik*, dostęp: 25.11.2025, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10514-pulapka-pozytywnego-mitu.html>

Dziś wiemy już z całą pewnością, że **1989** jest również fenomenem eksploatacyjnym. Nigdy wcześniej żaden spektakl teatru dramatycznego nie został zagrany tak wiele razy w tak krótkim czasie. A przynajmniej nie udało mi się natrafić na jego ślad, przeszukując archiwa. Tego rodzaju liczby, owszem pojawiają się w przypadku musicali na licencji, kiedy określona liczba spektakli musi zostać wystawiona w konkretnym czasie. Zawsze dotyczy to jednak podwójnej lub nierzadko nawet potrójnej obsady. W sytuacji musicalu **1989** mówimy o jednej roli dublowanej, oraz aktorach, których znakomita większość jest zatrudniona na etacie i gra w tym samym czasie inne tytuły. Oprócz spektakli, które graliśmy na zmianę w Gdańsku i w Krakowie, wystąpiliśmy również na sześciu festiwalach teatralnych. Kiedy prezentowaliśmy **1989** w Teatrze Powszechnym w Łodzi, w ramach Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych, publiczność nagrodziła nas takim aplauzem, że na ścianach popękały tynki. Gdziekolwiek nie graliśmy, spektakle były dodawane do programu, ponieważ zainteresowanie biletami przekraczało wielokrotnie oczekiwania organizatorów. Po Łodzi wystąpiliśmy na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, Festiwalu *Kontakt* w Toruniu, Festiwalu *Czas na Teatr* w Poznaniu, Festiwalu Boska Komedia w Krakowie i Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Kielcach. Wszystko to prawie w ciągu roku. Musical dostał m.in. Nagrodę Miasta Gdańska, Nagrodę Marszałka Województwa Pomorskiego, Nagrodę Teatralną im. Stanisława Wyspiańskiego, Nagrodę Marszałka Województwa Kujawsko- Pomorskiego na Festiwalu *Kontakt* i Nagrodę Specjalną Miesięcznika „Teatr”. Katarzyna Szynigiera otrzymała za wyreżyserowanie **1989** Paszport Polityki i Nagrodę Olśnienia Onetu. Deszcz nagród spadł też na **1989** w trakcie 29. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Pomiędzy wyjazdami na festiwale wciąż graliśmy w Krakowie i Gdańsku. Koszty psychiczne i fizyczne związane z tego rodzaju eksploatacją

są dla aktorów ogromne. Zaczęły pojawiać się kontuzje i teatry zatrudniły fizjoterapeutów, którzy są teraz do naszej dyspozycji po spektaklach. Przedziwne procesy zachodzą w mózgu artysty, który gra 17 razy w miesiącu spektakl, w trakcie którego słyszy w słuchawce przez dwie godziny metronom bez chwili przerwy. Na pewno na polskiej arenie teatralnej jesteśmy w tym doświadczeniu odosobnieni, ponieważ inne musicale prócz songów zawierają zazwyczaj krótkie lub dłuższe dialogi.

1989, jak już wcześniej napisałam, składa się wyłącznie z utworów muzycznych, w większości rapowanych. Z mojej perspektywy- opartej na doświadczeniu- najtrudniejsza jest w tej formie walka o obecność. Kiedy zna się tekst tak dobrze, łatwo jest popaść w pewnego rodzaju automatyzm, który wcale nie jest odczuwany jako wygodny- często budzi lęk. Przerazenie braku kontroli nad wypowiedzianymi słowami. Jest to rodzaj koszarnej dysocjacji. Christian Grüny w artykule *Do It Again: Repetition, Reproduction, Reenactment in Performance and Music* jako jedno z głównych źródeł napięcia artysty wymienia właśnie chęć zachowania świeżości przy jednoczesnym wielokrotnym odtwarzaniu ustalonej formy, ale zwraca też uwagę na możliwość pogłębienia techniki i reinterpretacji, które jest drugą stroną tego medalu.³⁹ W przypadku **1989** reinterpretacja i ewolucja doświadczenia, które wraz z widzami przeżywamy, jest na pewno skutkiem naszego osadzenia w formie, ale też zmian społecznych zachodzących w Polsce. Wszyscy zgodnie stwierdziliśmy, że energia spektaklu zmieniła się wraz z kolejnymi wyborami parlamentarnymi. W moim odczuciu zmienia się też teraz w sytuacji pogłębiającego się kryzysu demokracji i coraz większej polaryzacji społeczeństwa. Tym bardziej dociera do mnie przekaz współpracy ponad podziałami, uporczywej próby podejmowania dialogu, który być może będzie nas w stanie ocalić przed końcem cywilizacji, jaką

³⁹ Christian Grüny, „Do It Again: Repetition, Reproduction, Reenactment in Performance and Music”, *Philosophies*, 2025, 10(1), art. 17, dostęp: 25.11.2025, <https://www.mdpi.com/2409-9287/10/1/17>

znamy. Katarzyna Szyngiera również zwraca uwagę na uniwersalność wątków spektaklu: *Bardzo lubię się przyglądać temu, że ta historia jest aktualna w wielu punktach. To jest bardzo ciekawe i to jest coś, co nam się naprawdę w tym spektaklu udało. Tą historią z lat osiemdziesiątych opowiedzieć też coś o życiu społecznym... Z kolei po zmianie władzy, po wyborach w 2023 cały wątek [...] tego, jak trudno jest tę władzę objąć i nie stać się tym samym... To dalej działa. I okazuje się, że ta historia jest uniwersalna. Bardzo to lubię, że w różnych momentach różne kawałki na mnie nagle zaczynają działać.*⁴⁰ Ze względu na specyficzną formę **1989** – muzyczną, rapowaną i napisaną na wskroś współcześnie, moc oddziaływania wydaje się jeszcze zwielokrotniona. Teatr często uznawany jest za niszową, dosyć hermetyczną formę sztuki. Dostępną zarówno intelektualnie, jak i ze względów ekonomicznych jedynie dla garstki. Przykład **1989** w jaskrawy sposób pokazuje, że możliwe jest stworzenie spektaklu naprawdę dla wszystkich. Wzruszeni wychodzą z niego dojrzały, pamiętający czasy „Solidarności” widzowie. Licealiści słuchają w zapętleniu piosenek, tropią follow-upy⁴¹, a na koniec zaintrygowani zaczynają uzupełniać swoją wiedzę z czasów schyłku PRL-u. Agata Grenda, opowiadając o fenomenie **1989** dostrzega jeszcze jedną kwestię: *[...] ludzie nie czują się na nim głupio – tak jak bardzo często w teatrze się czują. Dlatego, że rozumieją. Jednocześnie mają wszystko w jednym, to znaczy świetnie się bawią, noga im chodzi, chcą jeszcze raz, chcą kupić płytę. Czyli w ogóle są trochę w kategorii komercyjnej zabawy. Wiesz, jeżeli potem chcę sobie kupić płytę z tego spektaklu i mogę jej słuchać w samochodzie i moje dzieci się jej uczą, to znaczy, że mamy tutaj jakiś rodzaj najwyższej jakości komercji. [...] Z drugiej strony mają poczucie, że tu jest opowiadana jakaś bardzo ważna historia, z którą mogą się utożsamić, ale jest pokazana w tak prosty sposób, że właściwie to mógłby*

⁴⁰ Szyngiera, wywiad własny autorki

⁴¹ Słownik pojęć, Appendix.

*być każdy z nich, że to byli w jakiś sposób przypadkowi bohaterowie, którzy byli odważni po prostu. To jest taka historia dająca nadzieję, a jednocześnie wszystko jest proste.*⁴²

Niesłabnące zainteresowanie spektaklem, na który bilety kończą się w ciągu kilku minut od ogłoszenia sprzedaży i reakcje, jakich doświadczamy po każdym z nich, potrafią przywrócić wiarę w moc teatru. Na pewno obserwując reakcje widzów, widząc hasło „Ten tłum robi bum” na marszu Miliona Serc i słysząc Andrzeja Seweryna mówiącego, że dołożyliśmy swoją cegiełkę do wygranych przez koalicję wyborów, jestem bliżej niż kiedykolwiek myślenia o sprawczości społecznej aktora. O swojej koncepcji wpływu teatru tak mówi dyrektor Krzysztof Głuchowski: *Teatr zmienia rzeczywistość. Teatr nie jest niszą. Żeby to zrozumieć, to trzeba pojechać do Epidauros, albo do Syrakuz i stanąć na skene w amfiteatrze. [...] Stojąc na tej scenie, wiemy, że teatr absolutnie oddziałuje. Teatr jest boski. Teatr jest z innego świata. Nawet jeżeli te wydarzenia wpłynęły tylko odrobinę, to one są jak DNA. One gdzieś tam są... po prostu. My się nie zastanawiamy czy jesteśmy podobni do naszych rodziców, ale jesteśmy. Powtarzamy niektóre gesty itd... A teatr jest naszym krwioobiegim. Jest syntezą wszystkich sztuk. To rozumiał i przeczuwał Wyspiański. Dlatego poszedł dalej, czyli myślał o modernistycznym, nowoczesnym teatrze, który jest syntezą wszystkich sztuk. Nie jest tylko rozrywką, karykaturą średniowiecznych misterii religijnych, czy też fars.*⁴³

⁴² Grenda, wywiad własny autorki

⁴³ Głuchowski, wywiad własny autorki



Ostatnia scena spektaklu i głowy wiwatującej premierowej publiczności **1989** w Gdańsku, fot. Bartosz Barczyk



Obsada **1989** wraz z widownią Teatru im. Juliusza Słowackiego i dyrektorem Krzysztofem Głuchowskim po ostatnim spektaklu w sezonie 2022/2023

Rozdział czwarty

*„Przychodzi do Balcerowicza, on mówi: Nie mam pojęcia, jak to zrobić.
Kiedy zaczynamy? ... Jak my z Musicałem, nie?”*

- Marcin Napiórkowski

1. Album z muzyką ze spektaklu



Okładka płyty z muzyką ze spektaklu **1989**, Studio Bękarty



Autorka pracy prezentująca Fryderyka za Album Roku-Muzyka Ilustracyjna dla **1989**

Niemal natychmiast zaczęły napływać do nas prośby o płytę- widzowie chcieli zabrać do domu choć cząstkę doświadczenia, które stało się ich udziałem w teatrze. Tuż po premierze rozpoczęły się rozmowy na temat nagrania albumu z utworami ze spektaklu. Pierwsze sesje w studiu odbyły się w Krakowie w maju 2023 roku, ale album ukazał się dopiero półtora roku później- 10 października 2024 roku- nakładem wytwórni Universal Music Polska. Największym wyzwaniem okazało się odtworzenie w studiu energii spektaklu przy jednoczesnej dbałości o wysoką jakość wykonawczą, która zapewniałaby słuchaczom efekt, który będzie jak najwierniej imitował warunki doświadczenia scenicznego, tak by odbiorca

miał wrażenie, że uczestniczy w przedstawieniu, a nie słucha jedynie jego ścieżki dźwiękowej. Producentem był oczywiście Andrzej Mikosz „Webber”, kompozytor muzyki i autor aranżacji. Na płycie znalazło się 37 piosenek ze spektaklu. Oprócz CD do sprzedaży trafiły też dwupłytowe winyle z wyborem piosenek. Pierwszym singlem promującym materiał był utwór *Danuta odbiera Nobla*, który zadebiutował na serwisach streamingowych 7 czerwca 2024 roku. Podczas 31 edycji wręczenia polskich nagród muzycznych Fryderyki, która odbyła się 5 kwietnia 2025 roku w Krakowie, album *1989 Musical* został uhonorowany Fryderykiem w kategorii Album Roku- Muzyka Ilustracyjna. Jest to pierwszy w historii Fryderyk dla muzyki ze spektaklu teatralnego. Co ciekawe, płyta cieszy się ogromnym zainteresowaniem także wśród osób, które nie miały jeszcze okazji zobaczyć spektaklu, co dodatkowo potwierdza jej atrakcyjność.

2. Teatr Telewizji

Na początku 2024 roku stanowisko dyrektora Teatru Telewizji objął Michał Kotański, zapowiadając odbudowę jego marki. To pasmo emitowane na antenie TVP1, w którym prezentowane są specjalnie na tę okazję stworzone premierowe przedstawienia lub tzw. przeniesienia spektakli z polskich teatrów. Jego tradycje sięgają lat 50. XX wieku. W okresie swojej świetności Teatr Telewizji cieszył się ogromną popularnością, produkując nawet około 120 premier rocznie. Od pewnego czasu zmagał się jednak ze spadkiem oglądalności i obniżeniem poziomu artystycznego. W zamierzeniu nowego dyrektora jednym z flagowych projektów odrodzonego Teatru Telewizji miała być właśnie realizacja *1989* - spektaklu, który stał się już wówczas zjawiskiem wykraczającym poza ramy tradycyjnego teatru. Ponieważ plan zakładał transmisję *na żywo* z Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, przygotowania do tego

przedsięwzięcia rozpoczęły się kilka miesięcy wcześniej od spotkań z twórcami i dyрекcją mających na celu omówienie krok po kroku realizacji. Obecnie w Teatrze Telewizji zdecydowanie częściej emitowane są wcześniej nagrane spektakle. Dyrektor Krzysztof Głuchowski chciał jednak, aby **1989** zostało zagrane *na żywo*, z udziałem „żywej” publiczności w teatrze. Zapytany o powód tej decyzji, odpowiada, że teatr zarejestrowany i potraktowany jak film jest- w jego przekonaniu- zaprzeczeniem samej idei teatru. Warunkiem jego istnienia jest bowiem widz i jego uczestnictwo w tym procesie.⁴⁴ Dzięki emisji *na żywo* publiczność przed telewizorami, choć nieobecna fizycznie w teatrze, mogła odczuć iluzję współuczestnictwa w wydarzeniu, które działo się „tu i teraz”. Obsada spektaklu, choć podekscytowana stojącym przed nią wyzwaniem, zareagowała na pomysł live’a lekkim przerażeniem. Choć mieliśmy już za sobą ponad 150 zagranych przedstawień, byliśmy w pełni świadomi, jak dużym stresem okaże się dla nas udział w takim wydarzeniu. Przy ogromnej ilości tekstu, tempie zmian i precyzji, jakiej wymaga granie **1989**, wiedzieliśmy, że margines błędu jest niewielki. Milena Czarnik też miała obawy związane z mocno już zużytą w tamtym czasie scenografią: *Ja miałam lęk, że ta scenografia jest tak zniszczona, że to będzie widać. [...] minimum od ... no pół roku przed realizacją mówiłam: „przynajmniej tę podłogę wymiemy, przynajmniej coś tam”, bo naprawdę okej, to jest PRL i to były zniszczone rzeczy, ale [...] przestaje to mieć znaczenie. Jest to już po prostu zniszczona scenografia. Te dwie rzeczy trzeba odróżnić.*⁴⁵ Arkadiusz Ślesiński przyznał w rozmowie ze mną, że nie był pewien jak nasze zaprojektowane do teatru kostiumy będą wyglądać w kamerze. Co więcej, wczytując się w historię Teatru Telewizji udało mi się natrafić na ślad jedynie trzech wyemitowanych do tej pory musicali - żaden nie był grany *na żywo*. Prawdopodobnie w związku z dużym

⁴⁴ Głuchowski, wywiad własny autorki

⁴⁵ Czarnik, wywiad własny autorki

skomplikowaniem takiej operacji związanym z rozmachem inscenizacyjnym, liczną obsadą oraz nagłośnieniem. Na szczęście za realizację telewizyjną **1989** miał odpowiadać wysokiej klasy profesjonalista z imponującym wręcz doświadczeniem w tego typu produkcjach - Józef Kowalewski.

Jego mistrzostwo, oraz perfekcję samej realizacji mogliśmy dostrzec i docenić dopiero po czasie, oglądając zarejestrowany, finalny efekt. Kowalewski był doskonale przygotowany - najważniejsze frazy zostały precyzyjnie uchwycone przez operatorów. Dzięki temu widzowie bez trudu podążali za narracją. Kunszt realizacyjny Kowalewskiego w **1989** można porównać z rejestracją *Dziadów* Konrada Swinarskiego, mistrzowsko utrwalonych- również z udziałem publiczności- przez Laco Adamika w 1983 roku.

Katarzyna Szyngiera wspominając **1989** w Teatrze Telewizji: *Bardzo się skupiałam na pracy z realizatorem, z Józefem Kowalewskim. Od pierwszego spotkania z nim, tutaj w telewizji w Warszawie miałam poczucie, że on jest super fajny i totalnie kuma. I potem go zaprosiłam do siebie do domu.*

Przyjechał z Poznania na cały dzień. Pomyślałam, że po prostu musimy złapać coś wspólnego. Siedzieliśmy cały dzień, od rana do wieczora oglądając to nagranie, które mieliśmy i gadając o tym, jak te sceny powinny działać. I mieliśmy szkieletowo przegadane [...] on na każdym kroku mówił co mam robić, to znaczy nie merytorycznie, tylko jak mam to przeprowadzić. On mnie tak „prowadził”. [...] wiedziałam, że muszę zrobić wszystko, żeby świat, który jest na scenie jak najlepiej działał pod kątem tego, co Józef Kowalewski chce zrobić. [...] Obserwowałam, jak on to buduje. Mega praca. Kilka rzeczy naraz w jednym czasie. Na przykład jak przestawiliśmy „Marzenia i tajemnice” ... No myślę sobie, k..., strasznie to jest płaskie. Aha, to po prostu to obrócmy. Wiesz, żeby podejmować decyzje, które pomogą jemu zrobić to dobrze. Dla mnie to było super zadaniowe. Nie miałam poczucia, że to była praca kreatywna. To już było bardziej o dostosowaniu tego materiału „pod”. Myślę, że nasza rola polegała na tym, żeby zrobić to jak najlepiej...

żeby oni „to” zrobili, jak najlepiej. A, że naprawdę miałam takie poczucie, że Józef Kowalewski jest świetny, że obejrzał to, przemyślał, jego pomysły były super... to ta praca była przyjemnością. [...] Gdyby to robił ktoś, kto nie kuma tej materii, nie kuma tego spektaklu, to wyobrażam sobie, że z tego mógłby powstać niezły koszmar. Chodzi mi o tę realizację. Więc ja się totalnie uspokoiłam, kiedy zrozumiałam, że mamy naprawdę świetnego gościa i że naprawdę nie ma osoby, która mogłaby to zrobić lepiej niż on. I wtedy już miałam poczucie, że damy radę.⁴⁶

Transmisja została zaplanowana na 27 maja 2024 roku, półtora roku po premierze. Próby kamerowe trwały pięć dni, a dwa spektakle zagrane tuż przed realizacją zostały zarejestrowane na potrzeby telewizji.

Przestawienie było kręcone równocześnie z kilkunastu kamer. Przed teatrem stacjonował wóz transmisyjny, w którym spektakl był na bieżąco montowany i który wysyłał sygnał bezpośrednio na wizję. Zespół realizujący to przedsięwzięcie nie licząc pracowników teatru i obsady liczył ponad 60 osób. Dla nas, aktorów, było to wydarzenie porównywalne z premierą.

Tak wspominał ten dzień Andrzej Mikosz „Webber”: *Było to dużym wyzwaniem, ale wydaje mi się, że wszyscy stanęli na wysokości zadania. Widać było po was, że się stresowaliście [...] Ja też się stresowałem jak cholera, chociaż na początku tego nie czułem. W każdym razie jak wszedłem tam do reżyserki, byłem mega „sfokusowany” i pamiętam moment, kiedy Marcin Czarnik zaczął „A co jeśli się uda?” to już poczułem, że już nic nie może tam... No i wyszedłem z reżyserki i poszedłem tutaj na schody i spotkałem Bieryta. I wtedy już poczułem, że... Naprawdę zaj... się wzruszyłem. Objęliśmy się z Mateuszem, bo wiedzieliśmy, że już nic nie może się zepsuć.⁴⁷* Wydarzenie to tchnęło w spektakl nową energię, pozwalając mu dotrzeć do jeszcze szerszego grona odbiorców. Tego wieczoru wszyscy

⁴⁶ Szyngiera, wywiad własny autorki

⁴⁷ Mikosz, wywiad własny autorki

odczuliśmy, jak ogromną moc ma telewizja. **1989** trafiło do domów ludzi, którzy wcześniej nie mogli sobie pozwolić na podróż do Krakowa czy Gdańska. Po emisji pojawiły się kolejne recenzje oraz słowa zachwytu od widzów z całego świata, którzy obejrzelili spektakl dzięki transmisji internetowej. Widownia **1989** w Teatrze Telewizji należała do największych w historii tego pasma- w szczytowym momencie przed ekranami zasiadło **824 000 widzów**.⁴⁸ Dane te nie obejmują oglądalności online ani wspólnych, kilkusobowych seansów, dlatego szacuje się, że w rzeczywistości spektakl mogło zobaczyć nawet **1,5 miliona osób**. Po transmisji odbyła się również debata „Przestrzeń wolności”, transmitowana również na żywo, w której uczestniczyli Krzysztof Głuchowski, Rafał Szumera, ja oraz kilkoro uczennic i uczniów krakowskich liceów- fanów spektaklu. O **1989** zagrany w Teatrze Telewizji wypowiedziała się w mediach społecznościowych jego legenda, reżyser Jerzy Antczak: *Kochani Przyjaciele, wczoraj Teatr Telewizji w nowej szacie przekroczył barierę dźwięku. 1989 zapisze się w życiorysie telewizji jako wydarzenie większe niż życie. Jest to pierwszy diament najwyższej próby, który od tej chwili będzie zdobił koronę odrodzonego Teatru Telewizji. Z odległości wielu tysięcy mil życzymy nowej dyrekcji nieustannych iluminacji i odwagi w podejmowaniu decyzji. Jesteśmy dumni i szczęśliwi*.⁴⁹

W tym samym roku spektakl został obsypany nagrodami na Festiwalu Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej Dwa Teatry w Sopocie. Grand Prix otrzymał zespół aktorski, Katarzyna Szynigiera odebrała nagrodę za reżyserię, Józef Kowalewski za realizację, Barbara Olech za choreografię, a Arkadiusz Ślesiński za kostiumy. Musical zdobył również nagrodę publiczności. W krótkim czasie na antenie TVP zostały wyemitowane dwie

⁴⁸ Polska Agencja Prasowa, *Sukces Teatru Telewizji. Musical '1989' inspirowany 'Hamiltonem' z rekordową oglądalnością*, 28 maja 2024, <https://www.pap.pl/aktualnosci/sukces-teatru-telewizji-musical-1989-inspirowany-hamiltonem-z-rekordowa-ogladalnoscia>

⁴⁹ Jerzy Antczak, post na profilu Facebook opublikowany za pośrednictwem serwisu TVP Info, „Kochani Przyjaciele, wczoraj Teatr Telewizji w nowej szacie przekroczył barierę dźwięku...” — cytata z artykułu *Premiera musicalu „1989” w Teatrze Telewizji znakomicie przyjęta...*, Centrum Informacji TVP, 28 V 2024.

powtórki z minimalnymi poprawkami dotyczącymi głównie dźwięku. Z treści umowy z Telewizją wynika, że realizacja **1989** trafi na VOD dopiero za kilka lat. Jest to prawdopodobnie spowodowane trwającą wciąż intensywnie eksploatacją spektaklu, choć w mojej opinii po obejrzeniu wersji telewizyjnej widzowie mają tym większą ochotę obejrzeć spektakl na żywo.

3. Pokaz 1989 w Nowym Jorku i odbiór przez widzów z zagranicy

Na zaproszenie Agaty Grendy i Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego z udziałem partnerów- polskiego MSZ i Instytutu Kultury Polskiej w Nowym Jorku, 24 czerwca 2024 roku Gdańsk odwiedziła czwórka znakomitych gości zza oceanu: Dr Frank Hentschker – teatrolog i dyrektor Martin E. Segal Theater Center przy City University of New York, Jay Wagman - dyrektor New York Skirball Center (teatrze na Manhattanie z widownią zdolną pomieścić 850 widzów), Tomasz Smolarski z Instytutu Kultury Polskiej w Nowym Jorku oraz Adam Feldman - główny krytyk teatralny z Time Out New York. Wizyta została zorganizowana prawie dokładnie w 35 rocznicę wyborów 1989 roku, więc miała również wymiar symboliczny. Jej kulminacyjnym punktem miało być właśnie obejrzenie **1989**. Nim zasiedli oni na widowni, wzięli udział w zwiedzaniu Europejskiego Centrum Solidarności i zostali z wszech miar merytorycznie przygotowani do odbioru przedstawienia. Czy jednak sama znajomość historii wystarcza do zrozumienia tego spektaklu, do jego pełnego „odsłonięcia” i doświadczenia przez widza? Wydaje się, że nie. Pośrednio dają temu wyraz głosy gości przybyłych z Nowego Jorku, którzy- dostrzegając siłę oddziaływania przedstawienia na polską publiczność- jednocześnie podważały uniwersalność jego historii. Jay Wagman i Adam Feldman uznali, że jest ono zbyt hermetyczne dla amerykańskich widzów, choć docenili wiele jego aspektów. Natomiast Frank Hentschker, który jest Niemcem, od wielu lat mieszkającym w NYC postanowił zaprosić musical w wersji realizacji dla

Teatru Telewizji i zaprezentować go swojej publiczności dokładnie w dzień wyborów prezydenckich w USA, czyli 5 listopada 2024 r. Martin E. Segal Theatre Center to jedno z najważniejszych miejsc w Nowym Jorku poświęconych refleksji nad teatrem, jego badaniu, krytyce i międzynarodowej wymianie artystycznej. Działa przy The Graduate Center of the City University of New York (CUNY) i pełni rolę intelektualnego oraz kuratorskiego zaplecza dla współczesnego teatru. To centrum idei, dialogu i spotkań. Jego misją jest tworzenie przestrzeni, w której artyści, krytycy, badacze i publiczność mogą wspólnie analizować, dyskutować i konfrontować różne modele teatru- estetyczne, społeczne i polityczne. Segal Theatre Center organizuje czytania performatywne i pokazy work-in-progress, debaty, panele i wykłady z udziałem czołowych twórców światowego teatru, rezydencje artystyczne i badawcze, wydarzenia archiwalne i krytyczne, poświęcone historii teatru i jego przemianom. Szczególnie ważna jest perspektywa międzynarodowa- centrum regularnie prezentuje twórców spoza USA, stając się pomostem między nowojorską sceną a teatrem europejskim, latynoamerykańskim czy azjatyckim. Jest o przestrzeń, w której teatr traktowany jest jako narzędzie myślenia o świecie, a nie wyłącznie jako produkt artystyczny czy rozrywkowy. Centrum mieści się w The CUNY Graduate Center przy Piątej Alei na Manhattanie, w samym sercu Nowego Jorku. To usytuowanie wzmacnia jego charakter jako miejsca interdyscyplinarnego, działającego na styku kultury, edukacji i debaty publicznej. Tak więc 5 listopada 2024 roku w Martin E. Segal Theatre Center w Nowym Jorku odbył się pokaz realizacji telewizyjnej **1989** połączony z panelem dyskusyjnym z udziałem Agaty Grendy, Mirosława Wlekłego i Melanii Szymerowskiej, oraz wieczorem wyborczym w USA. Goście przybyli na to wydarzenie byli pod wrażeniem niezwyklej wagi dokumentalnej spektaklu, wysokiego poziomu wykonawczego, reżyserii, prostej,

a jednocześnie pozwalającej na rozegranie wielopoziomowych scen scenografii. Pojawiły się też głosy świadczące o tym, że twórcom udało się w sugestywny sposób oddać kolory i emocje Polski. Jednak tym, co najbardziej wyróżniało **1989** w opinii nowojorskich widzów, było podkreślone tempo choreografii i ruchu.

W moim odczuciu warunkiem pełniejszego odbioru **1989** pozostaje znajomość języka polskiego. Choć tłumaczenie spektaklu wykonano bardzo sprawnie, tempo pierwszej części jest zawrotne i nie pozwala na swobodne śledzenie napisów. Ta intensywność warstwy lirycznej sprawia, że nawet polskojęzyczni widzowie przy pierwszym kontakcie nie zawsze są w stanie w pełni podążać za narracją- tym bardziej więc trudność ta dotyczyć musi odbiorcy nieznającego polszczyzny. Z drugiej strony czy widz rzeczywiście musi rozumieć każde słowo, żeby „przeżyć” przedstawienie, móc go na swój sposób doświadczyć? Zgodnie z koncepcją przedstawioną przez Patrice’a Pavisa spektakl teatralny może być odbierany multisensorycznie, w dużej mierze także pozawerbalnie: muzyka i ruch potrafią być równie silnymi nośnikami treści jak słowo.⁵⁰ Kiedy odbiorca nie rozumie języka w jakim grają aktorzy, inne środki sceniczne przejmują niejako ciężar komunikacji i po prostu „mówią” intensywniej do widza. W musicalach muzyka i choreografia stają się równorzędnymi, a momentami nawet dominującymi środkami przekazu. Jednak w przypadku **1989** najistotniejszym elementem tej niewerbalnej komunikacji wydaje się energia sceniczna, wielokrotnie wskazywana przez widzów i krytyków jako ponadprzeciętna, wyjątkowo sugestywna, niemalże przekraczająca rampę. Bardzo chciałabym w tym miejscu krótko opowiedzieć o pewnym niezwykłym widzu, wielkim miłośniku spektaklu **1989**, który jest Wenezuelczykiem od 10 lat mieszkającym w Krakowie. Nelson Vides po raz pierwszy zasiadł na widowni **1989** przeszło pół roku po premierze i do tej pory zobaczył spektakl już ponad

⁵⁰ Patrice Pavis, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982

10 razy. Zdecydowałam się przeprowadzić wywiad z Nelsonem i zawrzeć go w mojej pracy, ponieważ w mojej ocenie, za ogromny sukces **1989** w dużej mierze odpowiedzialni są również widzowie spektaklu i uzyskanie wglądu w ich perspektywę jest tak samo znaczące w próbie zbadania fenomenu spektaklu, jak rekonstrukcja procesu jego powstawania.

W tym konkretnym przypadku perspektywa wydała mi się szczególnie interesująca i warta opisanie. Nigdy wcześniej nie widziałam tak żywiołowo reagującego widza- Nelson zazwyczaj zasiada w pierwszym rzędzie- płacze, śmieje się i przeżywa razem z nami wszystkie wzloty i upadki bohaterów.

Od momentu wydania płyty z utworami ze spektaklu śpiewa z nami również wszystkie piosenki. W jego opinii na tak entuzjastyczne przeżycie spektaklu znacząco wpłynął fakt, że rozumie język. Brak wiedzy o polskiej historii nie stanowił natomiast przeszkody w jego odbiorze, co podważa tezę o hermetyczności opowieści. Tak Nelson opowiada o uniwersalnym wymiarze **1989**: *„Pozytywny mit” to była piosenka, którą zrozumiałem bardzo dobrze. Całą złapałem i po prostu padłem. Nie mogłem przestać płakać. Tak, tak. To było dla mnie po prostu mocno... [...] Nie wiem, czy może to być ciekawe dla Ciebie, ale ja dużo z tego wszystkiego odnoszę do mojego kraju, do Wenezueli. Wenezuela jest krajem, który jest w takiej pozycji jak Polska była po II wojnie światowej, coś takiego, na początku okresu komunizmu. Wenezuela kiedyś była bardzo bogatym krajem. Oczywiście nie było to idealne [...] ... To jest długa historia, ale koniec końców [...] teraz jest jednym z najgorszych krajów na świecie. Ja wyjechałem z kraju, mając 11 lat i pamiętam, to był rok 2003. Jak wyjeżdżaliśmy, to pamiętam, że mój wujek, który teraz mieszka w Stanach, mówił do mojej mamy: "Ale gdzie ty jedziesz? Po co? Przecież tu jest dobrze!" I moja mama mówiła: „Tak, tak, zobaczysz, jeszcze jest dobrze, ale zaraz nie będzie... No i rok później wujek wyjechał do Stanów, rok później kolejna ciocia, rok później kolejny wujek i tak krok po kroku wszyscy uciekli. Moja mama była pierwsza i wtedy nikt jej nie*

wierzył. [...] To się zaczęło, jak Chavez przejął władzę. To było w grudniu 1999. [...] Ale w roku 2008 to był już koniec. Nie pamiętam czy to był 2010, czy 2012 rok...w każdym razie wtedy Wenezuela miała rekord na świecie w ilości morderstw na tysiąc mieszkańców. Numer jeden na świecie! Wyższy niż Syria w latach, kiedy była tam wojna. A w Wenezueli nie było żadnej wojny. (...) To nie jest wojna czy jakiś kartel. Tam po prostu tak jest. Więc ja dorastałem w Hiszpanii, mając dużo dystansu do Wenezueli. Jeszcze w liceum robili mi bullying⁵¹, że „A, latino, masz taki dziwny akcent”, więc ja się trochę ukrywałem z tym.. nie wiem, byłem dzieckiem... więc kiedy dorastałem, trzymałem się z dala do Wenezueli. Aż do roku 2019, kiedy poleciałem do Peru. W roku 2018 zaczął się taki duży kryzys w Wenezueli... kolejny... Kiedy wszystko się pogorszyło już podwójnie i zaczął się kryzys migracyjny i w ciągu tego roku 2 czy 3 miliony mieszkańców wyjechało z kraju. Większość do Kolumbii, bo jest obok, ale rozjechali się po całej Ameryce Południowej... Tylko do Kolumbii 2-3 miliony, do całej Ameryki prawie 5 milionów w ciągu jednego roku. Kraj, który ma 25 milionów mieszkańców. 5 milionów uciekało w ciągu jednego roku. I pamiętam, że wtedy w Peru było Wenezuelczyków jakieś 800 tysięcy. I ja wtedy lecę do Peru, nie myśląc o tym zupełnie. I pierwsi, których tam spotykam to bezdomni Wenezuelczycy. Od razu słyszę ten akcent. Rozróżniam od razu, jak ktoś prosi o pieniądze i ma ten akcent z Wenezueli. I to zaczyna mnie boleć. I potem widzę, jak okropnie są tam traktowani. I w związku z tym mam słabe wspomnienia z tej podróży. Peru na pewno jest przepięknym krajem, ale zupełnie nie mogłem się nim cieszyć. Nie mogłem się skupić na niczym pięknym. Cały czas po prostu chciałem płakać. I pamiętam ten moment... już wracając do „Pozytywnego Mitu”, kiedy zauważyłem, nie wiem, nagle byłem tego świadomy, że miałem takie szczęście, że wyjechałem z kraju dużo wcześniej. Bo może gdybym nie wyjechał, to musiałbym uciekać z kraju

⁵¹ Słownik pojęć, Appendix

jak oni, którzy przyszli do Peru pieszo. To jest jakieś 4000 km przez góry. Pieszo, z plecakiem i bez pieniędzy, bezdomni. Właśnie tak pomyślałem, że jeśli nie wyjechałbym z kraju i zostałbym tam wtedy to teraz 20 lat później, zamiast mieć życie jak król w Europie, protestowałbym na ulicach. [...]

Zobaczyłem historię, jak ja bym był na tych protestach i moja mama by mówiła do mnie: "Nie idź, nie idź". [...] Oczywiście, że jest dużo kontekstów, metafor, których może nie złapałem na pierwszym razem, ale też jest dużo uniwersalnych rzeczy. [...] Władza zabija ludzi, no i trzeba walczyć, a z drugiej strony matka mówi: "Nie idź, bo cię zabiją". To jest bardzo uniwersalne. To mnie wtedy dotknęło jakoś wyjątkowo, bo myślę, że jeśli byłbym w Wenezueli, to byłbym pierwszy tam na froncie, a moja mama byłaby pierwszą, która by płakała.

Rozdział piąty

„ej, no nie wiem, zrobmy z tego tylko kobiecy musical, bo na razie nie mamy żadnego aktora”

- Bober

1. Kobiety



"Danuta odbiera Nobla", **1989**, od lewej Dasha Melekh, Małgorzata Majerska, Julia Latosińska, Karolina Kazoń, Karolina Kamińska, Paulina Narożnik, Dominika Feiglewicz-Penarska, fot. Bartosz Barczyk

Jednym z najbardziej wyróżniających się elementów narracji na temat czasów Solidarności zaproponowanej przez twórców **1989** jest sposób przedstawienia kobiet - oddanie głosu działaczkom, które do tej pory stały w drugim rzędzie choć odegrały znaczącą rolę podczas strajków w Stoczni, ale też, i może przede wszystkim, kobietom, których heroiczna i „niewidzialna” praca opiekuńcza, domowa pozwoliła mężczyznom, liderom

opozycji oddać się w pełni polityce. Alina Pienkowska, Anna Walentynowicz, Henryka Krzywonos, Krystyna Frasyniuk, Gaja Kuroń i Danuta Wałęsa to zapomniane bohaterki, których historie nie były dotąd w pełni opowiedziane. Henryka Krzywonos zatrzymując tramwaj, rozpoczęła strajk solidarnościowy w sierpniu 1980 roku. To za sprawą Aliny Pienkowskiej, Anny Walentynowicz i Ewy Ossowskiej strajk w Stoczni został wznowiony po geście Henryki. Alina Pienkowska była też w tamtym czasie łączniczką z mediami i przyczyniła się w ten sposób do nagłośnienia sytuacji, w jakiej znajdowali się stocznioacy. Jednym z nielicznych przykładów przywracania pamięci o kobiecych bohaterkach ruchu Solidarnościowego jest książka Marty Dzido *Kobiety Solidarności*⁵² i film dokumentalny z 2014 roku, który wyreżyserowała razem z Piotrem Śliwowskim pt. *Solidarność według kobiet*⁵³. W podobnym duchu utrzymana jest książka Ewy Kondratowicz *Szminka na sztandarze*⁵⁴, będąca zbiorem wywiadów z kobietami zaangażowanymi w działalność „Solidarności”, która jako jedna z pierwszych publikacji w Polsce przywróciła ich doświadczeniom należne miejsce w historii. W filmie Marty Dzido pojawia się wypowiedź amerykańskiej dziennikarki, naukowczyni specjalizującej się w badaniu kobiet w ruchu opozycyjnym w Polsce - Shany Penn, która zwraca uwagę na rażące dysproporcje między udziałem kobiet w ruchu robotniczym a zajmowaniem przez nie stanowisk w gremiach decyzyjnych. Połowę zrzeszonych członków Solidarności stanowiły kobiety, ale jedynie 8% liderów było płci żeńskiej. Dziennikarka przytacza też w niniejszym filmie wypowiedź Anny Walentynowicz dla kultowego amerykańskiego czasopisma feministycznego *Ms*, która sugeruje, że działaczki czuły się oszukane i zostały w pewnym momencie odsunięte przez mężczyzn od możliwości stanowienia w sprawach

⁵² Marta Dzido, *Kobiety Solidarności*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

⁵³ *Solidarność według kobiet*, reż. Marta Dzido, Piotr Śliwowski, Polska 2014

⁵⁴ Ewa Kondratowicz, *Szminka na sztandarze. Kobiety w opozycji w PRL*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2001.

polityki. Shana Penn opisuje ten problem szerzej w jednej ze swoich najważniejszych publikacji pt. *Solidarity's Secret: The Women Who Defeated Communism in Poland*.⁵⁵

Z wywiadów, które przeprowadziłam, oraz z moich własnych obserwacji wynika, że kobiece wątki w spektaklu **1989** narodziły się w wyniku złożonego, wieloetapowego procesu. Na ich silną obecność w wydarzeniach przedstawionych w scenariuszu wskazywały liczne świadectwa historyczne, tym bardziej więc nie mogłam pojąć, dlaczego o większości z nich nie wspominają podręczniki do historii. Tak o procesie wyłaniania tych opowieści mówi Katarzyna Szyngiera: *Jak ci już wspominałam, głównie ja czytałam historie kobiet i ja na to cisnęłam. Cały czas coś nowego wrzucałam. Był taki moment, że chłopaki już mówili „Ej, ale to się zaraz robi feministyczny musical, o tym, że Solidarność była o kobietach Solidarności, a nie historia wspólnoty, która dokonała jakiejś przemiany”. Szukaliśmy balansu. Ja miałam poczucie, że to dobrze, że kobiety wysuwają się na pierwszy plan. Dyskutowaliśmy o tym dużo, ale nie było też jakiejś dużej rozbieżności zdań między nami. Natomiast rzeczywiście było tak, że dosyć szybko się okazało, że kobiety pełniły bardzo ważną rolę w tych wydarzeniach. Rolę, o której się po prostu mało mówi. Więc wystarczyło po prostu o tym powiedzieć. Nie było tak, że myśmy specjalnie szukali tych historii. [...] siłą rzeczy. Alina, Henryka, czy Anna Walentynowicz, Danuta Kuroń. Kobiety, które naprawdę były super ważnymi postaciami. Bez nich to wszystko by się nie wydarzyło. Ciekawy był też taki proces, który zaobserwowaliśmy- proces narracji, który de facto wypierał kobiety z tej historii. Na przykład historia, którą pominęliśmy z wielu przyczyn w tej opowieści- historia Ewy Ossowskiej. To była kioskarka ze Stogów. Młoda dziewczyna, która prowadziła kiosk koło mieszkania Wałęsów. Danuta wysłała ją do stoczni, żeby sprawdziła, czy wszystko spoko z Lechem.*

⁵⁵ Shana Penn, *Solidarity's Secret: The Women Who Defeated Communism in Poland*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005

*I ona tam została, w tej stoczni. Rozdawała ulotki. Wcześniej była zaangażowana w działania opozycyjne. I to właśnie ona stała koło Lecha na wózku widłowym podczas tego słynnego przemówienia. A w filmie Wajdy tam stoi mężczyzna.*⁵⁶ Mirosław Wlekły, zapytany o kobiece bohaterki, zwraca uwagę na- w moim odczuciu- drugi istotny czynnik (wspomniany już wcześniej przy okazji opisu castingów), który zdecydował o ich znaczącej roli w spektaklu: *[...] dla nas było naturalne, że te kobiety muszą się tam znaleźć, no bo one po prostu były. Były, towarzyszyły, działały i w ogóle. No i trzecie, już trochę humorystyczne wytłumaczenie, ale tak naprawdę niehumorystyczne tylko bardzo prawdziwe... No, że wiesz, po castingach się okazało, że nie ma kto grać w ogóle tych facetów... że możliwe, że kobiety będą grać facetów w tym spektaklu.*⁵⁷ Zdecydowanie mniej „humorystycznie” przedstawiają się natomiast statystyki, z których wynika, że większość ról w filmie i teatrze wciąż przypada mężczyznom. To oni mają też więcej scen dialogowych. Uczelnie kształcące przyszłych aktorów nadal przyjmują więcej mężczyzn niż kobiet. Może warto więc przyjrzeć się pod tym kątem tekstom, które wystawiamy na scenie i zauważyć, że być może to, co często uznajemy za perspektywę uniwersalną, jest w istocie męskim punktem widzenia. Idąc tym tropem, tematy związane z polityką czy walką o wolność wydają się wciąż godne opowiedzenia, podczas gdy doświadczenia związane z wychowaniem dzieci czy prowadzeniem domu rzadko znajdują dla siebie miejsce w repertuarze teatralnym. Czy perspektywa „kobieca” jest mniej „ludzka” niż ta męska? Mniej przez to ważna? W scenariuszu **1989** obok aktywnych działaczek politycznych pojawiają się również żony liderów Solidarności – Gaja, zaangażowana w działalność publiczną, ale też te, które dźwigały ciężar codzienności, jak Danuta i Krystyna. Katarzyna Szyngiera: *Oczywiście*

⁵⁶ Szyngiera, wywiad własny autorki

⁵⁷ Wlekły, wywiad własny autorki

Danuta Wałęsa, wiadomo. Bardzo mnie poruszyły „Marzenia i tajemnice”. To jak z jednej strony była totalnie oddana Lechowi i swoim obowiązkom wynikającym z życia rodzinnego i z jego działalności opozycyjnej, ale też niesamowicie zupełnie wydało mi się to, jak teraz mówi o tym już z innej perspektywy- kobiety, która zyskała swój głos. I to jest naprawdę super ciekawa perspektywa, taka nieposłudzona, nie? To jest materiał na jeszcze inny spektakl czy film, moim zdaniem. Postać Danuty i jej cała przemiana. Ciekawa była też dla mnie historia Gai. Z jednej strony była bardzo wyzwolona kobietą, wykształconą, świadomą i tak dalej, a z drugiej we wszystkim tak bardzo oddaną Jackowi. Właściwie do śmierci. I to też było dla mnie poruszające. Ich listy... Ta relacja była przedziwna. Jej bliskość była taka... Nie chcę powiedzieć toksyczna, bo głupio oceniać czyjąś relację po listach. Ale jakaś taka bardzo podejrzanie intensywna powiedziałabym. A z trzeciej strony jest Krysia. To jest już naprawdę mocne. Krysia, która została zostawiona przez Frasyńskiego de facto ze wszystkim. Przecież on musiał widzieć, co się z nią dzieje. Jeśli jesteś z kimś w bliskiej relacji i ten ktoś leci na dno, to przecież to widzisz. A on był tak zajęty swoją opozycyjną działalnością, że nie zauważył, że jego żona przez pięć lat kompletnie się stoczyła? [...] Gaja akurat miała jedno dziecko, ale robiła mnóstwo rzeczy dla Jacka. Uczestniczyła aktywnie w opozycyjnej działalności. I też nie została za to jakoś bardzo doceniona. A Krystyna i Danuta? Jedna z trójką, druga z ósemką dzieci. To jest po prostu niewyobrażalne. I tego gościa nie ma. Chodzi i walczy. A ty co masz zrobić? To, w jakich sytuacjach zostały postawione te kobiety, wydaje mi się ekstremalne. Jak o tym pierwszy raz czytasz, to w ogóle nie zwracasz na to uwagi. Tyle razy o tym słyszeliśmy. Tak po prostu jest. Ale im dłużej zaczynasz się zastanawiać nad tym, jak to wszystko funkcjonowało, tym bardziej zaczynasz je podziwiać i to, że one jakoś to dźwignęły i nie zwariowały. Oczywiście działalność opozycyjna też była trudna, wymagała ogromnego wysiłku i poświęcenia. Ale myślę,

*że paradoksalnie mogła być łatwiejsza. I ciekawe czy gdyby doszło do zamiany ról to Wałęsa i Frasiński daliby radę w domu z tymi dziećmi. Bo one by na pewno dały radę w podziemiu. Miałam poczucie, że figury tych mężczyzn są bardzo napompowane wobec tego, co oni robili. To było ważne i oczywiście jesteśmy im wdzięczni za naszą współczesność, ale uważam, że to wszystko zostało napompowane. Natomiast rola kobiety pominięta. Dopiero teraz odkrywamy tę płaszczyznę. I bardzo wydaje mi się ciekawe, że mówimy o tym jakby to była trochę historia z drugiej kategorii.*⁵⁸

Wydana w roku 2011 autobiografia Danuty Wałęsy pt. *Marzenia i tajemnice*⁵⁹ opracowana przez Piotra Adamowicza okazała się nieprzeciętnym hitem sprzedażowym. Przekroczyła 400 tysięcy sprzedanych egzemplarzy, a na jej podstawie powstał monodram Krystyny Jandy *Danuta*. W również odebrany przez widzów niezwykle entuzjastycznie. Czytelnicy dzięki książce pani Danuty zyskują wgląd w przemilczaną dotąd perspektywę żony lidera ogromnego ruchu społecznego- żony, która wspierała go z drugiego rzędu, wychowując ośmioro dzieci i pokornie wypełniając małżeńskie obowiązki. To Lech zawsze stał w pierwszym rzędzie i skupiał na sobie uwagę i krytykę. Premiera biografii Danuty Wałęsy spowodowała wyłom w tym stanie rzeczy i w moim odczuciu na zawsze już odmieniła dynamikę opowieści o czasach „Solidarności”. Wraz z bohaterką przemierzamy kolejne etapy jej życia- poznajemy historię poznania Lecha Wałęsy, pierwsze lata małżeństwa, narodziny kolejnych dzieci, etap prezydentury i odebranie Pokojowej Nagrody Nobla. Czytelnikowi towarzyszy konkretny i rzeczowy ton narratorki. Kobiety niezłomnej, silnej matki i wyemancypowanej żony. Pani Danuta nie skarży się na swój los, ujawnia się odbiorcy jako sprawcza i konsekwentna osoba.

⁵⁸ Szyngiera, wywiad własny autorki

⁵⁹ Danuta Wałęsa, *Marzenia i tajemnice*, oprac. Piotr Adamowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011

Początkowo mniej oczywistą kandydatką na bohaterkę spektaklu wydawała się Krystyna Frasyniuk- żona Władysława Frasyniuka. Nie zabiegała o uwagę mediów i rzadko pojawiała się w przestrzeni publicznej. Nieliczne dostępne informacje dotyczyły tego, że urodziła czworo dzieci, a jej małżeństwo rozpadło się wkrótce po narodzinach syna. Podczas przygotowań do spektaklu Mirosław Wlekły i Marcin Napiórkowski przeprowadzili rozmowę z Władysławem Frasyniukiem. Spotkanie to okazało się momentem przełomowym, który na zawsze odmienił scenariusz przedstawienia. Bohater „Solidarności” oprócz własnej historii, rodem z amerykańskich filmów sensacyjnych, podzielił się również opowieścią o swojej żonie- o jej trudnych doświadczeniach samotności, depresji i uzależnień, potęgowanych przez represje ze strony aparatu bezpieczeństwa. Według Władysława Frasyniuka kobiety, na pewno miał tu też na myśli swoją pierwszą żonę, zapłaciły najwyższą cenę za walkę o wolność. W **1989** szczególnie poruszająco oddaje to utwór *Nie wszystko stracone* śpiewany przez Krysę. Streszczenie wydarzeń kilku lat przeplata się w nim z pełną melancholii i bólu opowieścią o rozpadzie więzi. W spektaklu znajduje się też przestrzeń na wątek córki Frasyniuków, która w chwytającej za gardło piosence śpiewa o złamanym dzieciństwie i przypomina jaką cenę płaci rodzina za polityczne poświęcenia ojca. To kolejna ważna i niedostatecznie opowiedziana perspektywa spojrzenia na czasy „Solidarności”, którą udało się wydobyć twórcom.

Życiorysy żon działaczy opozycji to w moim odczuciu element większego krajobrazu historii ludzkości, z której od wieków wymazywane są kobiety. O tej luce w danych na temat świata w wyczerpujący i różnorodny sposób opowiada książka *Niewidzialne kobiety*⁶⁰ brytyjskiej pisarki, dziennikarki i aktywistki, Caroline Criado Perez. Przeczytałam ją krótko przed rozpoczęciem prób do spektaklu i odnalazłam w niej nieprzebrane pokłady wiedzy na temat systemowej dyskryminacji kobiet, ale uświadomiła

⁶⁰ Caroline Criado Perez, *Niewidzialne kobiety. Jak brak danych pogłębia nierówności między kobietami a mężczyznami*, tłum. Anna Sak, Karakter, Kraków 2020

mi ona również, w jak ograniczony sposób myślałam dotychczas o feminizmie, polityce i historii. Powszechnie uznajemy to, co męskie za uniwersalne. Doniosłe wydarzenia historyczne, wojenne rozejmy i polityczne pakt na zawsze zostają zapisane na kartach podręczników do nauczania historii i dzięki temu trwają w zbiorowej pamięci, reprodukując przekaz jakoby stanowiły kompletną opowieść o przeszłości naszego gatunku. Jednak opowiadają zaledwie połowę. Okres renesansu nie stanowił bynajmniej epoki sprzyjającej kobietom, które wciąż pozostawały wykluczone z życia artystycznego. Starożytnym Grekom przypisujemy stworzenie demokracji, zapominając jednak, że kobiety pozbawiano wówczas podstawowych praw – w tym praw wyborczych. O dewaluowaniu kobiecej strony życia tak pisała Virginia Woolf w 1929 roku, w eseju *Własny Pokój*: *Oto ważna książka, zakłada z góry krytyk, ponieważ traktuje o wojnie. A oto książka nieistotna, bo mowa w niej o uczuciach kobiet w bawialni.*⁶¹ Mainstreamowy przekaz ustawicznie odbiera wartość temu, co staje się udziałem kobiet, co dla kobiet charakterystyczne i konstytuujące. Macierzyństwu, wychowywaniu dzieci, zapewnianiu opieki osobom starszym i chorym, ale również długiej historii przemocy, odbieraniu podstawowych praw i dyskryminacji. Tymczasem badania wskazują na to, że te dwa wektory narracji- męski i damski- są ze sobą trwale splecione i nie mogą bez siebie istnieć. Zjawisko to ilustruje na przykładzie historii wojny secesyjnej fragment „Niewidzialnych kobiet” : *Katherine Edwards, historyczka mocno zaangażowana w walkę z reformami Gove’a, zwróciła uwagę na świeże badania nad rolą kobiet w wojnie secesyjnej: „Kobiety oraz ich wyobrażenie o własnej roli całkowicie zdestabilizowały wysiłek wojenny konfederatów”. [...] Damy z elit, wychowane w niezachwianej wierze w mit własnej bezradności, po prostu nie umiały zmienić swojego wyobrażenia o pracy jako o czymś z natury rzeczy niekobiecym. Nie potrafiły zdobyć się na to, by zająć*

⁶¹ Virginia Woolf, *Własny pokój*, tłum. Anna Przedpelska-Trzeciakowska, Czytelnik, Warszawa 1997

stanowiska zwolnione przez powołanych do wojska mężczyzn, pisały więc do swoich mężów z błaganiem, by ci zdezerterowali, wrócili do domu i zaopiekowali się nimi. Biedniejsze kobiety dały się we znaki w bardziej aktywny sposób - organizowały ruch oporu wobec polityki Konfederacji, „ponieważ zasadniczo umierały z głodu, a potrzebowały wyżywić swoje rodziny”. Wyłączanie kobiet z analizy następstw wojny secesyjnej stwarza lukę nie tylko w danych na temat płci, lecz także w rozumieniu genezy samych Stanów Zjednoczonych. Czy nie jest to „fakt”, o którym warto wiedzieć? [...]

Na marginesie według amerykańskiego Biura Statystyki Pracy (Bureau of Labor Statistics) przemysł górniczy - w trakcie wyborów w 2016 roku znak rozpoznawczy klasy pracującej (w domyśle męskiej)- zapewnia ogółem 53 420 miejsc pracy, z medianą rocznych zarobków o wysokości 59 380, 89 dolara. Porównajmy to z liczącą 924 640 osób armią sprzątaczek i gospodyń, której mediana rocznego dochodu wynosi 21 820, 90 dolara. Więc kto tu jest prawdziwą klasą pracującą?⁶²

Skoro mowa o klasie pracującej, moja praca dotycząca spektaklu **1989** byłaby niepełna, gdybym nie wspomniała o tym, jak trudno jest być aktorką lub reżyserką tego projektu, a jednocześnie pełnić funkcję matki.

Z ogromnym podziwem obserwuję koleżanki, które na wszystkie wyjazdy służbowe zabierają ze sobą dzieci. Czasami mogą liczyć na wsparcie partnerów lub rodziców, jednak nawet wtedy udaje się im zdjąć z barków jedynie część obowiązków. Koszt opiekunki to często ponad połowa wynagrodzenia za spektakl. W przypadku reżyserek będących matkami sytuacja staje się jeszcze bardziej skomplikowana. Katarzyna Szyngiera w trakcie przygotowań do spektaklu urodziła i w pierwszych próbach **1989** towarzyszyła jej córka- Róża. Tak opowiada o realiach swojego zawodu: *Znam sporo dziewczyn, które pracują, mają małe dzieci i to jest bardzo trudne. Ja trochę dlatego ograniczam swoją pracę, bo jak mam pojechać*

⁶² Criado Perez, Niewidzialne kobiety, s. 41.

z Różą do innego miasta, w którym de facto połowę pieniędzy oddaję opiekunce... bo tak jest... a jak nie połowę to prawie połowę... Do tego jeszcze doliczysz wszystkie dojazdy, koszt życia w innym miejscu... to ja naprawdę zarabiam na tych spektaklach mniej niż minimalna krajowa miesięcznie. Natomiast wysiłek dla mnie i dla Róży jest jakiś kolosalny w takiej podróży, więc teraz ograniczam pracę poza Warszawą, bo to jest po prostu nie do wytrzymania i się nie kalkuluje w żaden sposób. [...]

*to co dziewczyny (Kasia, Aga i Karolina) przeżywają z jeżdżeniem z dziećmi i tak dalej, no to jest... Znam to i to jest po prostu mega trudne, żeby nie „wypaść”, bo czasami już po prostu człowiek sobie myśli „dobra, już chcę siedzieć w domu i mieć święty spokój”.*⁶³ Szyngiera razem z Katarzyną Minkowską udzieliły też w październiku 2025 roku wywiadu Magdalenie Ożarowskiej dla miesięcznika *Teatr*. Rozmowa dotyczyła łączenia pracy artystycznej z pracą opiekuńczą. Reżyserki podejmują w niej wiele istotnych kwestii – wskazują na potrzebę dyskusji nad rozwiązaniami systemowymi, a zarazem podkreślają, jak rzadko temat ten pojawia się w debacie publicznej. Bardzo poruszyła mnie zwłaszcza jedna wypowiedź Katarzyny Szyngier: *To niesamowite, jak teatr jest otwarty, niesie dużo ciekawych i nowych myśli o rzeczywistości, broni mniejszości i osób poszkodowanych w systemie, a zarazem osoby w nim pracujące nie mogą liczyć na jakiegokolwiek wsparcie w kwestiach fundamentalnych.*⁶⁴ Być może właśnie dzięki spektaklowi **1989** i dyskusji, którą sprowokował, ta sytuacja zacznie wreszcie ulegać zmianie, otwierając przestrzeń na realne wsparcie kobiet w środowisku teatralnym.

Recenzenci piszący o **1989** dostrzegają często to przeniesienie narracyjnego punktu ciężkości na kobiety jako coś świeżego i niezwykle wartościowego: *To, co uznać można za wielki sukces 1989, to kobieca*

⁶³ Szyngiera, wywiad własny autorki

⁶⁴ Katarzyna Szyngiera, Katarzyna Minkowska, wywiad z Magdaleną Ożarowską, „Bliscy są zakładnikami mojej pracy”, *Miesięcznik Teatr*, październik 2025, dostęp: 25.11.2025, <https://teatr-pismo.pl/bliscy-sa-zakladnikami-mojej-pracy/>

*opowieść o „Solidarności”. Znajduje ona balans pomiędzy uznaniem aktywności bohaterów w ramach samego związku i biegu najistotniejszych wydarzeń a działaniami ukrytymi w przestrzeniach opozycyjnych mieszkań. Organizowanie rodzinnej logistyki, przeciągająca się samotność i samodzielność, ponoszenie konsekwencji widowiskowych działań mężów – wszystko to staje się tak samo bohaterskimi czynami jak miesiące w więzieniach czy prowadzenie strajków. Kobiety postaci musicalu idą o krok dalej – zaczynają komunikować swoje potrzeby, ale też deficyty, wszystko to, co przez „sprawę” i politykę tracą – bliskość, stabilność, poczucie bezpieczeństwa. Znajdują też w sobie siłę buntu, skierowanego nie tylko wobec jasno określonego wroga, czyli komunistycznej władzy, ale też wobec własnych partnerów i konsekwencji ich działań. Numer zrobiony na samplach Young Leosi Wyjdźmy na miasto oraz piosenka z chyba najlepszej w całym spektaklu sceny, odebrania Nobla przez Danutę Wałęsę, mają potencjał zostania hymnami dla pracy opiekuńczej i emocjonalnej w Polsce- pisze Maja Głowacka w Krytyce Politycznej.⁶⁵ I być może aspekt dostrzeżony przez dziennikarkę również można uznać za fenomen spektaklu. Kiedy obserwuję oświetloną widownię w trakcie utworu *Danuta odbiera Nobla* moim oczom ukazują się twarze dojrzałych kobiet - prawdopodobnie często matek i żon. Kobiet, które dotychczas nie miały reprezentantek wśród postaci scenicznych. Widzę płynące po ich policzkach łzy, odmalowującą się na ich twarzach wdzięczność, ogromne wzruszenie. Wiem, że po raz pierwszy czują się widziane. Jest im opowiadana historia, z którą wreszcie mogą się utożsamić i tym samym przeżyć w teatrze coś autentycznego. Cieszę się, że możemy być w ten sposób częścią nowego rozdziału historii teatralnych-odzyskiwania wymazanych bohaterów. Tak na łamach miesięcznika *Teatr* odpowiada Dominikowi Gacowi Marcin Napiórkowski na pytanie: „Czy zmiana narracyjna polegająca na wyeksponowaniu postaci kobiecych*

⁶⁵ Maja Głowacka, „Inteligencko-komunistyczny spisek czy robotniczy strajk? Sukces czy klęska? [o musicalu „1989”]”, *Krytyka Polityczna*, 03.06.2023.

trwale wpłynie na postrzeganie historii i kolejne pokolenia będą widzieć transformację inaczej, bardziej feministycznie?": *Mam nadzieję, że tak. Chociaż my jesteśmy w tej kwestii ledwie ziarenkiem w burzy piaskowej. Poniósł nas wiatr, który nie myśmy wzniecili. Natomiast wykorzystaliśmy moment, w którym można było wciąż jeszcze z wieloma bohaterkami porozmawiać i opowiedzieć ich historie. Dzięki temu nie trzeba będzie jej metodami archeologicznymi odkrywać za dwadzieścia czy pięćdziesiąt lat, kiedy te pytania staną się dla nas jeszcze bardziej oczywiste. Połowa mieszkańców Polski to zawsze były kobiety. Powinno nam to dać do myślenia: jak dużo mamy luk w naszej wiedzy o powstaniu warszawskim, legionach Piłsudskiego, powstaniu styczniowym i bitwie pod Grunwaldem – mówię poważnie.*⁶⁶

2. Ja i Danuta



Kolaż, który wykonałam niedługo po rozpoczęciu prób do **1989**, zestawiając twarz moją i Danuty Wałęsy gdy była w podobnym wieku.



Moje pierwsze spotkanie z panią Danutą Wałęsą na bankiecie po gdańskiej premierze **1989**

⁶⁶ Dominik Gac, rozmowa z Marcinem Napiórkowskim, „Mamy pozytywny mit?”, *Miesięcznik Teatr*, 7-8/2023.

Niezwykłe ekscytującym, a zarazem wymagającym wyzwaniem w pracy nad **1989** było wcielenie się w realną, żyjącą postać. Po raz pierwszy musiałam narzucić mojej aktorskiej wyobraźni ograniczenia- niejako podporządkować ją konkretnej osobie- jej doświadczeniom, sposobowi bycia, głosowi, posturze i temperamentowi. Co więcej, wiedziałam, że zjawi się ona na premierze, co w mojej głowie potęgowało wagę każdego gestu, jaki wykonam na scenie. Bardzo zależało mi, by jej nie urazić, ani nie zawieść. Miałam świadomość, że dotykamy w spektaklu delikatnych części biografii jej i jej rodziny i choć w konwencji musicalu, to jednak opowiadamy o poważnych, życiowych sprawach. Przez pewien czas paraliżowała mnie myśl o ciężarze tego zadania. W końcu jednak zrozumiałam, że jedyne, co mogę zrobić, to wykonać swoją rolę z pełnym oddaniem- najlepiej, jak potrafię- wkładając w nią cały swój talent, profesjonalizm i szacunek wobec postaci, którą gram. Miałam w sobie pokusę pewnego „odwzorowania” na scenie osoby pani Danuty, jednak w specyficznej muzycznej formie i ograniczeniach jakie nakłada na aktora, jest to zadaniem wysoce utrudnionym. Proces, który przeprowadza się w takich warunkach na scenie, ma ściśle określone ramy czasowe- piosenka musi się rozpocząć i zakończyć w odpowiednim momencie, a fraza muzyczna ma dokładnie ten sam czas trwania za każdym razem. Co więcej, śpiew i taniec noszą znamiona fantazji, pewnego naddania, emfazy jakie rzadko występują w prawdziwym życiu. Musiałam więc zaufać, że intuicja oraz doświadczenie podpowiedzą mi, jaka byłaby Danuta Wałęsa, gdyby jej życie zmieniło się w rapowany musical. Głównym materiałem, z którego korzystałam, była autobiografia Danuty Wałęsy spisana przez Piotra Adamowicza pt. *Marzenia i tajemnice*. Mój pierwszy, pośredni kontakt z tą literaturą nastąpił w trakcie pandemii, kiedy przypadkowo natrafiłam w sieci na transmisję *Danuty W-*monodramu Krystyny Jandy stworzonego na podstawie niniejszej książki. Do ostatniej minuty spektaklu nie mogłam oderwać wzroku od ekranu.

Potem gdy kilka lat później czytałam *Marzenia i tajemnice*⁶⁷, przygotowując się do zagrania w spektaklu, z kartek książki płynął do mnie głos Krystyny Jandy. Wciągnęła mnie bez reszty prosta, konkretna, momentami może nawet chłodna, narracja, która towarzyszyła nieznanemu dotąd spojrzeniu na historię „Solidarności”. Byłam zafascynowana kobietą, która odmalowuje się w tych wspomnieniach. Jej ogromną siłą ducha, mądrością, odwagą, ujmującą dobrocią i oddaniem. Ale tym co szczególnie mnie zaskoczyło, była historia jej emancypacji- przemiany, której doświadczyła u boku męża, niejako odzyskując „siebie dla siebie”. Pani Danuta, opisując swoje życie posługuje się w książce metaforą drzewa, które kiełkuje, wypuszcza korzenie i liście. Wydała mi się ona w swojej prostocie i szczerości ujmująca. W scenariuszu **1989** Danusia mówi o tym, że „rodzina trwa jak kamień- obrasta ludźmi i obrasta rzeczami”. Dom i sieć połączeń społecznych jawią się jako szczególnie istotne w życiu Danuty Wałęsy i tak też starałam się myśleć o mojej postaci - dla rodziny jest w stanie zrobić prawie wszystko. Na podobne tropy naprowadzała mnie reżyserka, która na początku prób do spektaklu zaprezentowała zespołowi planszę z archetypami poszczególnych bohaterów, która miała pełnić funkcję pomocniczą w naszej pracy. Poprosiłam więc, by opowiedziała więcej o tego rodzaju narzędziach i o tym, jaką rolę odgrywają w procesie twórczym: *Planszę z archetypami zaczęliśmy robić jakiś czas temu, starając się porządkować bohaterów. Tak, żeby każdy miał swoją główną funkcję. Bo wiesz, można historię takiej postaci jak Danuta opowiedzieć pewnie na dziesięć różnych sposobów. I kiedy wybierasz funkcje lub cechy, które są najważniejsze, to łatwiej się za tym podążyć. Mamy wspólną tendencję z Marcinem i Mirkiem, że często mamy „za dużo wszystkiego”. Jak masz tak szerokie pole widzenia to zdarza ci się popłynąć, bo chcesz wszystko opowiedzieć, ale to się przestaje mieścić i nikt już nie wie, o co chodzi. Dlatego robiliśmy sobie takie plansze strukturyzujące*

⁶⁷ Wałęsa, *Marzenia i tajemnice*

*i nazywające te główne cechy bohaterów, które nas w tej strukturze interesują. Czyli takie narzędzia pomocnicze, powiedziałabym.⁶⁸ „Danusia” opisana była na planszy jako „Matka” i „Lwica” oraz „dom, dzieci, zaatakowana walczy na 100%”. Dodatkowe hasła, jakie znalazły się przy tej postaci to: rodzina, rozsądek, odwaga, ludzie, przyjaźń i szczerłość. Ja dodałabym do tego zestawu jeszcze „miłość”, która jest według mnie motorem napędowym tej postaci i jej działań w spektaklu. Tak mówi o miłości Danuta Wałęsa w „Marzeniach i Tajemnicach”: *Miłość dla mnie jest wielką rzeczą. Zakochać się można raz. Można być później zakochanym, można kochać. Ale ta prawdziwa miłość jest tylko jedna. Nawet jeśli by ta osoba, którą się kocha, zrobiła nie wiem co, to i tak, choć może w inny sposób, będzie się ją kochać. Bo prawdziwa miłość jest czymś tak wielkim, że nie da się jej zniszczyć niczym. A ludzie, którzy nie potrafią kochać, są bardzo nieszczęśliwi.*⁶⁹ Drugi utwór w spektaklu - *Jak Prąd* - w którym poznajemy małżeństwo Wałęsów, jest właśnie utworem o miłości- ostatnim momentem, kiedy polityka jeszcze nie wgryza się w ich świat, zmieniając go bezpowrotnie. Potem Danusia już prawie zawsze jest sama i ze wszystkich sił próbuje walczyć o byt swój i swoich dzieci, zawsze jednak wierząc w słuszność działań męża i będąc w pełni mu oddaną. Fragment „Marzeń i Tajemnic”: *Ja miałam tyle zaufania do niego, że gdy mi powiedział, że będzie dobrze, nie przejmuj się, to uważałam, że będzie dobrze! I może brzmi to naiwnie, trochę głupio i nieracjonalnie, ale właśnie tak było! I jest szczęśliwa, że tak właśnie było. Podkreślę: jak mi ktoś mówi, że będzie dobrze, to wierzę, że będzie dobrze. Choć oczywiście może być źle. Ale dlaczego ja mam się martwić, że jutro będzie źle? Tym bardziej, że ja miałam małe dzieci i nie mogłam się roztkliwiać. A poza tym, co by z tego wyszło gdybym robiła mężowi wyrzuty, urządzała awantury, sceny. Czasami mówiłam: „Może tam nie chodź!”. On odpowiadał: „Wszystko będzie**

⁶⁸ Szyngiera, wywiad własny autorki

⁶⁹ Wałęsa, Marzenia i tajemnice

*dobrze”. I mnie to wystarczało. Można tego nie rozumieć, ale tak było. Miałam po prostu pełne zaufanie do męża, do tego wszystkiego, co się działo i co mąż robił. Taką miałam postawę wobec tych wydarzeń”.*⁷⁰ Jednym z najbardziej dynamicznych i widowiskowych utworów w **1989** jest *13.12.1981* nazywany przez nas roboczo „Siekierą”. Utwór opowiada historię nocy, podczas której został w Polsce wprowadzony stan wojenny i kilku wydarzeń, które były jej bezpośrednim skutkiem. Przez scenę przewija się wiele postaci. Odbывают się pościgi, ucieczki i aresztowania. Widzimy też dwa epizody z życia Danuty Wałęsy. W pierwszym milicja wyprowadza Lecha nocą z mieszkania Wałęsów, a w drugim widzimy jego żonę, która kolejnego dnia zmuszona jest jechać po odbiór świniaka, który miał zapewnić pożywienie jej dzieciom w trakcie zbliżających się świąt. Tak wspomina ten dzień Danuta Wałęsa: *W rodzinnych stronach męża czekał załatwiony na święta świniak. Miałam po niego pojechać 14 grudnia. Ale jak tu jechać? Przecież jest wojna. Fiszbach dał mi samochód z kierowcą. [...] Zajechaliśmy do brata męża, Zygmunta. Nie było żadnych sensacji. Zygmunt wszystko przygotował. Załadowali świniaka do bagażnika. Rodzina męża na pewno pytała, co się dzieje. Pewnie mówiłam, że męża zamknęli. To wszystko, żadnego rozpaczania, szlochów. Nigdy się nie żaliłam, zawsze byłam niczym siekiera. Trudne do uwierzenia?! Wojna, męża zamknęli, a żona zajmuje się świniakiem... Teraz czasem płaczę. A kiedyś? Nigdy! Złe wydarzenia mnie mobilizowały, dodawały siły do działania. Twardo! Nawet lubiłam mierzyć się z przeciwnościami. Wracamy. W pół drogi do Gdańska znów nas zatrzymują. Kontrola. Wojsko i milicja. Pytają, czy coś wieziemy. Niczego nie ukrywam. Wyjaśniam, że wiozę świniaka na święta. Milicjant: „Pani pokaże!” Otworzyłam bagażnik. Milicjant: „Dowód poproszę!”. Widzę, że chcą mi zabrać mięso. Podałam mu dowód. Ale już byłam tak wkurzona, że zaczęłam krzyczeć swoją metodą, bo zawsze krzyczałam*

⁷⁰ Wałęsa, Marzenia i tajemnice

na władzę: „Co mam zrobić?! Mam dzieci, jestem sama! Męża mi zamknęli. Mam dzieci nakarmić suchym chlebem albo kartoflami na wodzie?!” [...] Po chwili wojskowy powiedział: „Niech pani jedzie”, i zwrócił dowód. Tym razem z nikim się nie kontaktowali. Ten wojskowy zdecydował. Że mogę jechać dalej. Ucieszyłam się, ale byłam pełna obawy i napięcia. Znow mnie zatrzymają. Trafi się gorszy, który się przyczepi, że nie mam pozwolenia na przewóz świniaka i mi go zabiorą. Szczęśliwie jednak dojechalismy do Gdańska. Kiedyś opowiedziałam o tej wyprawie pewnemu znajomemu. Nie ukrywał zaskoczenia: „Starego zamknęli. Drugi dzień stanu wojennego, a pani jedzie dwieście pięćdziesiąt kilometrów poza Gdańsk po jakiegoś świniaka!”. Cóż, to jest samo życie! W związku z tym, że starego zamknęli, dzieci mają z głodu umrzeć? Właśnie o to chodzi! Choć było ciężko, niekiedy bardzo ciężko, wiedziałam, że muszę być silna dla dzieci. Gdybym zaczęła się bać, załamywać, zginęłabym i ja, i moje dzieci. Może niektóre kobiety usiadłyby na krześle, załamały ręce i zalewając się łzami, czekały aż ktoś przyjdzie i pomoże. Ale nie ja. Mnie życie przygotowywało po troszeczkę na niespodzianki i trudne wydarzenia. [...] Tak jak żelazo wkłada się w ogień i wodę, tak mnie zahartowało życie. Pochodzę ze wsi, wychowywałam się w trudnych warunkach, nigdy się nie rozczulałam, że jest mi źle. W każdej sytuacji potrafiłam sobie poradzić. Trudna sytuacja jeszcze bardziej mnie mobilizowała, utwierdzała w przekonaniu, że muszę się trzymać. A ponadto miałam dzieci, byłam za nie odpowiedzialna.⁷¹

Po sekwencji przedstawiającej wprowadzenie stanu wojennego skupiamy się w spektaklu przez chwilę na losach trzech żon, które próbują przetrwać i jakoś ułożyć sobie życie w nowej rzeczywistości. Opiekują się dziećmi, zajmują się domem, rozmawiają o uczuciach i trudach codzienności.

W utworze *Marzenia i tajemnice*, którego tytuł wprost nawiązuje do tytułu autobiografii Danuty Wałęsy, spektaklowa Danusia dzieli się swoją fantazją

⁷¹ Ibidem

o mężu, który byłby prawdziwie obecny w jej życiu. Nie tylko fizycznie ale przede wszystkim emocjonalnie, uczuciowo. Myślę, że może to być kolejny, dotyczący moment dla wielu widzek. Rodzaj dystansu i trudność w dostępie do własnych emocji jest czymś szczególnie poruszającym w opowieści o mężczyznach, bohaterach tamtych czasów, snutej w **1989**. Przekaz ten nie sący się jakoś szczególnie nachalnie, ale dostrzegalny jest na przykład w jednym z moich ulubionych utworów *Pogadajmy* kiedy próba „rozpakowania” trudnego tematu, przekuta zostaje w rozmowę o polityce. Kobiety, bohaterki spektaklu pokazują, że umiejętność okazania własnej kruchości jest niezwykle potrzebną w relacjach jakością. Może zbliżać ludzi do siebie, cementować więzi. Choć Danusia w moim odczuciu stoi na granicy pokoleniowej i nosi w sobie wiele cech niezłomnej „matki Polki”, stara się być twarda i nie ujawniać słabości. Jednocześnie wypowiada słowa, które świadczą o jej wyjątkowej świadomości i empatii. Mimo że pozostaje krok za mężem, zawsze zachowuje swoją odrębność- jest więc moim zdaniem, prekursorką feministycznej myśli.

Stoję na scenie chcę się zapaść pod ziemię

*Pałac królewski w Norwegii - co ja tutaj robię?*⁷²

Gdybym miała wybrać moment spektaklu, który jest tym najważniejszym-moment, który być może przesądził o tym, jak znaczące miejsce zajmuje ta postać w dramaturgii **1989** to z całą pewnością byłby to utwór *Danuta odbiera Nobla*. W roku 1983 Lechowi Wałęsie przyznana została Pokojowa Nagroda Nobla. Obawiał się jednak wyjechać z Polski na ceremonię jej wręczenia, ponieważ istniało prawdopodobieństwo, że nie zostanie wpuszczony z powrotem przez władze komunistyczne. Postanowił zatem, że nagrodę odbierze w Oslo w jego imieniu żona. Nie zapytał jej o zdanie,

⁷² „Danuta odbiera Nobla”, tekst: Marcin Napiórkowski, Katarzyna Szyngiera, Mirosław Wlekły, w: *1989, Dialog*, nr 4/2023 (797)

nie było na ten temat dyskusji. Powiedział, że „już zdecydował”. Z relacji pani Danuty wynika, że Lech Wałęsa utrzymuje, że przecież żona miała na miejscu wszystko przygotowane- odpowiednich ludzi, którzy mieli się nią zająć, transport i napisaną mowę noblowską i nie musiała się o nic martwić. Przyjechała na tzw. „gotowe”. Zdawał się nie dostrzegać, jak wielkim przeżyciem musiał być dla niej pierwszy wyjazd z kraju i udział w tak prestiżowej ceremonii w gronie znakomitych, onieśmiałających gości. Być może był zazdrosny, gdy zbyt długo skupiała na sobie uwagę i błędnie odbierał gesty budowania przez nią autonomii jako chęć rywalizacji. Pani Danuta poleciała do Norwegii razem z najstarszym synem- Bogdanem. Żeby zrozumieć jak ważnym i konstytuującym było to dla niej wydarzeniem, musimy znowu sięgnąć do odpowiedniego fragmentu „Marzeń i tajemnic”:

Jednak z chwilą gdy on wydał ten rozkaz do wyjazdu, zaczęłam tworzyć swój obraz. Nie pojadę po Nobla jako Danuta, żona Lecha Wałęsy, lecz pojadę tam jako Danuta, kobieta Polka. Kobieta, która będzie reprezentować polskie kobiety. O, Danuta Wałęsa, reprezentantka polskich kobiet! Miałam wtedy na myśli, a i teraz podobnie, nie polskie kobiety, żony panów komunistów, żyjące w luksusowych warunkach, lecz te zwykłe Polki wychowujące dzieci, pomagające mężom, próbujące poradzić sobie w trudnym czasie, w jakim znajdowała się Polska. Jemu o tym moim obrazie nie opowiedziałam, opowiedziałam go sobie. Nie mówiłam mężowi, bo jego to nie interesowało. [...] W moim życiu już nigdy nie było takiego dnia ani nawet takiego momentu, który mogłabym porównać do wystąpienia przed audytorium w Oslo. Dlatego właśnie za to bardzo jestem wdzięczna mężowi i serdecznie mu dziękuję. Była to dla mnie życiowa nauka i wspaniała lekcja. Pozbyłam się kompleksów, obaw, że czegoś nie potrafię, nie poradzę sobie. Właśnie wtedy w Oslo, poczułam, że umiem sobie radzić w tak nadzwyczajnych sytuacjach. Dojrzałam do bycia kobietą, wcześniej byłam zakompleksioną dziewczyną. Występując na noblowskim podium, nie czułam się żoną Wałęsy, jakąś kurą

*domową. Poczułam się polską kobietą reprezentującą inne polskie kobiety. [...] Dla mnie Nobel był zapłatą za to, że mąż dzięki mnie miał swobodę i mógł zająć się Solidarnością, polityką.*⁷³

W trakcie prób do spektaklu otrzymałam też od Katarzyny Szyngiery nagranie rozmowy telefonicznej, którą przeprowadziła z panią Danutą, gromadząc materiały do scenariusza. Rozmowa nie była długa, ale jak się okazało zadecydowała zarówno o ostatecznej formie, jak i treści utworu *Danuta odbiera Nobla*. Danuta Wałęsa tak odpowiedziała na pytanie reżyserki o to, jak należy mówić o znaczeniu kobiet w kontekście Solidarności: *To jest, wie pani, też dla mnie ciekawe, że my nie miałyśmy – nie nie, – miałyśmy siłę, bo kobiety były odpowiedzialne za rodzinę, za wiele rzeczy, ale nie potrafiłyśmy swojej pozycji osobistej takiej w jakiś sposób wywalczyć. To, że my też mamy swoją wartość, swoją godność i też chcemy, żeby nas zauważono w tej sytuacji, że nie tylko mężczyźni, tylko dzięki mężczyznom. Bo rzeczywiście, do tej pory... Na przykład ja byłam na takim spektaklu tutaj u nas w Teatrze Wybrzeże i tam było jakby wykrzyczane. I tam było wykrzyczane, nie pamiętam, bo to już kilka lat, krzyczały osoby, aktorzy krzyczeli w jakiś sposób. To należałoby w jakiś sposób wykrzyczeć. Ale żeby to było w sposób kulturalny. Żeby nam nie uwłaczało, że my jesteśmy jakieś histeryczki agresywne. Rozumie pani?*⁷⁴

Często wracam myślami do powyższego fragmentu wywiadu i nie przestaję się dziwić, jak idealny na realizację tego zadania gatunek rapu wybrali twórcy spektaklu. „Grime⁷⁵” to wywodzący się z brytyjskiej sceny muzycznej gatunek łączący garage, jungle i drum and bass z rapem i mocno zakorzeniony w kulturze ulicznej i młodzieżowej. Charakteryzuje się szybkim, połamanym rytmem, synkopowanym brzmieniem oraz

⁷³ Wałęsa, Marzenia i tajemnice

⁷⁴ Danuta Wałęsa, wypowiedź niepublikowana, zapis roboczy wykorzystany podczas pracy nad spektaklem 1989, 2021, archiwum twórców

⁷⁵ Słownik pojęć, Appendix

agresywnym, surowym beatem. Towarzyszą mu zazwyczaj bezpośrednio, często społeczne w wymowie teksty. Katarzyna Szyngiera: [...] *gadaliśmy z Webberem i Boberem, jaki jest najbardziej radykalny, taki buntowniczy, współczesny rap i chyba Bober pierwszy powiedział, że grime...*

Albo Webber? Nie pamiętam, ale wydaje mi się, że Bober. W każdym razie chłopaki powiedzieli, że grime i wtedy wszyscy zaczęli kręcić nosem, że Danuta do takiego czegoś? Bez sensu. Nie pasuje. A ja się tak bardzo uparłam, że to jest super właśnie. No i wiesz, dużo kawałków tak pisaliśmy, że ja rozpisywałam narracyjnie, co bym chciała, żeby było w tej scenie. Potem Marcin pisał z tego piosenkę. Potem coraz częściej pisał też rapy, a Bober je redagował- [...] I to dokładnie tak powstało. Napisałam taki strumień świadomości. To znaczy- co moim zdaniem Danuta myślała, na podstawie rozmowy z nią i „Marzeń i tajemnic” (biografia Danuty Wałęsy)... Ale na przykład fragment „żeby to cały czas była kanapka z serem, to się przesuwa ten plasterk po kanapce” to są wspomnienia mojej mamy, która w ten sposób mówiła o tamtych czasach... I różne jakieś takie rzeczy, które miałam w głowie z różnych momentów życiowych. Zrobiłam taką A4 stronę myśli i Marcin po prostu powybierał z tego fajne rzeczy, a później Bober to zredagował. No i jak Webber zrobił ten bit, to mieliśmy takie poczucie, że to jest naprawdę mocne, nie?⁷⁶ To było bardzo mocne. Już na etapie prób wiedzieliśmy, że utwór stanie się hitem. Musiałam go tylko odpowiednio wykonać na scenie. Był tak dobrze napisany i zaaranżowany, że uczenie się go, a potem rapowanie stanowiło czystą przyjemność. Występowanie na gdańskiej premierze przed panią Danutą było jednym z najbardziej emocjonujących doświadczeń, jakie stały się moim udziałem w teatrze. Grałam w tym większych emocjach, że przed spektaklem otrzymałam informację, że przybył goniec z kwiatami „od Danuty dla Danuty”. Przybiegłam na bankiet popremierowy z egzemplarzem „Marzeń i tajemnic”,

⁷⁶ Szyngiera, wywiad własny autorki

mając nadzieję, że poznam wreszcie tę niezwykłą kobietę, która stała mi się nadzwyczajnie bliska w ciągu ostatnich miesięcy. Podeszłam do niej i drżącym głosem poprosiłam o autograf w książce. Zapytała „dla kogo” i po złożeniu podpisu odwróciła się w drugą stronę. Poczułam lekkie rozczarowanie. Miałam nadzieję, że będzie chciała choć chwilę ze mną porozmawiać. Kolejna fala rozczarowania nadeszła na wieść o tym, że pani Danuta, wychodząc, pytała, gdzie jest aktorka, która ją grała w spektaklu, bo „bardzo chciałyby ją poznać”. Wtedy dotarło do mnie, że po prostu nie miała szansy mnie rozpoznać bez peruki i kostiumu. Potwierdziła moje przypuszczenia podczas naszego kolejnego spotkania, które nastąpiło kilka miesięcy później w ramach cyklu organizowanego przez Piotra Augustyniaka we współpracy z Gdańskim Teatrem Szekspirowskim pt. *Bezradność Filozofa*. Pani Danuta była gością Piotra, a ja opowiadałam o mojej pracy nad rolą w musicalu **1989**. Miałyśmy okazję spotkać się jeszcze dwukrotnie – podczas nagrań teledysku do utworu *Danuta odbiera Nobla* i na Igrzyskach Wolności w Łodzi, gdzie obie byłyśmy prelegentkami.



Karolina Kazon i Danuta Wałesa w trakcie spotkania Wałesa X Kazon: *Danuta odbiera Nobla*, Igrzyska Wolności, Łódź, 20.10 2024 r., materiały organizatora

Zdjęcia do teledysku odbyły się 28.02.2024 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Pani Danuta przyjechała do Krakowa razem z synem Bogdanem, który towarzyszył jej również w Oslo w 1983 roku. Pomysł zakładał montaż sceny odebrania Nobla ze spektaklu z autentycznymi nagraniami ceremonii, w której ponad 40 lat temu brała udział Danuta Wałęsa. Operatorzy mieli też nagrać jej reakcje w trakcie spektaklu i nasze spotkanie za kulisami. Zdjęciom towarzyszyły ogromne emocje. Dla mnie szczególnie poruszająca była scena spotkania na końcu. Przytulenie pani Danuty miało dla mnie wymiar symboliczny. Było międzypokoleniowym spotkaniem i przywróceniem głosu tym, których historie zbyt długo nie zostały opowiedziane. Myślę, że mimo dużego zmęczenia, jakim przypłaciła plan zdjęciowy, pani Danuta była zadowolona, że wzięła udział w tym przedsięwzięciu. W wielu jej wypowiedziach dostrzegam potrzebę przygód i posiadania odrębnego od tego zbudowanego wokół męża- swojego życia. Mógłby to też sugerować fragment *Marzeń i tajemnic*, w którym dokonuje pewnego autoopisu i podsumowania dotychczasowej drogi. To fragment, który wydaje mi się szczególnie istotny w próbie zrozumienia tej postaci. Niech posłuży też za podsumowanie rozdziału i dopełnienie obrazu Danuty Wałęsy, w którą wcielam się w **1989**: *Nauczyłam się sama na sobie polegać. Lata prezydentury były jakby czasem nauki, że to ja już odpowiadam za pewne rzeczy sama je wykonuję. Ułożyłam różne swoje obowiązki, prowadzenie pozostającego na mojej głowie domu, poukładam całe swoje życie. A po prezydenturze, zauważając zagubienie męża po przegranej, zaczęłam żyć samodzielnie, stałam się w pełni odpowiedzialna sama za siebie i za moją rodzinę.[...] Po tych wszystkich latach doszłam do wniosku, że dla mnie najważniejsza jest wolność. W moim życiu nie chciałabym spocząć, chciałabym ciągle iść do przodu. Z pobieżnych obserwacji może wynikać, że jestem cicha i spokojna. A tak naprawdę lubię życie intensywne i szybkie. Dlatego lubię ludzi spontanicznych. Decyzję*

podejmuję w jednej chwili. Mój mąż nie jest aż tak spontaniczny. Ściąga mnie na ziemię. Musi mieć wszystko zaplanowane. Ja nie. Ja lubię emocje. Moja przemiana kosztowała mnie dużo zdrowia. Ale poradziłam sobie. [...] Wiem, że w życiu nie ma nic za darmo, za wszystko trzeba zapłacić; życie bywa brutalne, a ludzie okrutni. Pewne sprawy nie potoczył się, tak jak bym chciała. Po prostu jestem samotna. Lecz ja, Danuta, jestem szczęśliwa. Poradziłam sobie. Mimo że jestem samotna, czuję się z tym dobrze, gdyż mam swoje życie.⁷⁷

⁷⁷ Wałęsa, Marzenia i tajemnice

6. Podsumowanie

„Wydaje mi się, że coś takiego się po prostu zdarza raz w życiu. Coś się musi uruchomić.”

Katarzyna Szyngiera

1989 niezaprzeczalnie można uznać za fenomen. Świadczyć mogą o tym popularność spektaklu, reakcje widzów, liczne nagrody i wyjątkowo obszerna kolekcja pozytywnych recenzji. Echo przemian społecznych, na które mógł wpłynąć, ocenimy zapewne dopiero z perspektywy czasu, jednak w świetle hipotezy Sapira-Whorfa- przywołanej przez Marcina Napiórkowskiego w udzielonym mi wywiadzie- być może zaczniemy inaczej patrzeć na naszą historię, a także inaczej ją przeżywać i współtworzyć. Mam nadzieję, że popularność **1989** sprawi, że inaczej zaczniemy też doświadczać społecznej sprawczości. Zarówno historia, którą opowiadamy na scenie, jak i historia samego spektaklu pokazują jak ogromna siła tkwi we wspólnocie i w dobrej komunikacji- w próbie stworzenia porozumienia w imię czegoś, co stanowi nadrzędną wartość dla wszystkich zaangażowanych jednostek.

Bez wątpienia jest to też spektakl wykraczający poza ramy tradycyjnej niszy świata kultury, którą zwykle zajmują spektakle teatrów repertuarowych. Jest hybrydą musicalu autorskiego i spektaklu dramatycznego (w tym połączeniu tkwi zapewne jego kolejny fenomen). Jakości sceniczne, które wnieśli aktorzy dramatyczni i o które pieczołowicie dbała reżyserka sprawiły, że opowieść nie straciła autentyczności mimo musicalowego ciężaru gatunkowego. Być może to w drobnych niedoskonałościach, które mogłyby dyskwalifikować **1989** na West Endzie i Broadwayu tkwi największa siła oddziaływania na emocje widzów. Wszak to zdolność do popełniania błędów czyni nas na wskroś ludźmi, łatwiej jest nam więc utożsamić się z bohaterami, u których dostrzegamy rysy. Rozmach inscenizacyjny i perfekcja techniczna

robią ogromne wrażenie, ale lokują historię w niedostępnej, mitycznej strefie, do której widz zdaje się nie mieć dostępu emocjonalnego. Odczucie arystotelesowskiej „litości”, która umożliwia przeżycie „katharsis” łączyłabym właśnie ze szczególnym rodzajem empatii, którą budzi w nas bohater kruchy i niedoskonały- bliższy temu, jak odbieramy sami siebie.

Przy pracy nad **1989** spotkali się artyści wywodzący się z bardzo różnych środowisk twórczych. Starałam się przybliżyć ich sylwetki, jednak być może nie wybrzmiał dostatecznie fakt, że wszystkich łączyła głęboka wiara w ten ryzykowny projekt. Z pasją i zaangażowaniem uczestniczyli w jego realizacji, a nawet w momentach zwątpienia nie tracili przekonania, że biorą udział w przedsięwzięciu ważnym i pionierskim. Z dzisiejszej perspektywy trudno jednoznacznie ocenić znaczenie tej wspólnotowości, jednak w moim odczuciu wiara zespołu w sens wspólnej pracy stanowi wartość bezcenną- tworzy energię, którą można określić mianem teatralnej magii. Często spotykamy się na scenie z powiedzeniem, że nie ma ludzi niezastąpionych- każda rola może zyskać dublurę, każdą obsadę można zmienić. Myślę, że jest dokładnie odwrotnie. W tak efemerycznej i kruchej materii, jaką jest świat teatru najważniejsi są ludzie. Ich osobowości, połączenia jakie są w stanie między sobą wytworzyć są niepowtarzalne i działają tylko w określonych konfiguracjach. Być może gdyby zniknął choć jeden element ludzkiej układanki w **1989**, fenomen nie mógłby się objawić. To prowadzi mnie do kolejnego wniosku- konstatacji jak wiele składowych musi w gruncie rzeczy zaistnieć, żeby powstał dobry spektakl. A nawet jeśli dobry spektakl powstanie w dalszym ciągu nie ma pewności, jaka będzie jego recepcja- innymi słowy czy osiągnie sukces frekwencyjny, zdobędzie uznanie widzów. Katarzyna Szyngiera myśli podobnie: *[...] tego się po prostu nie wie. Ja w sumie nigdy nie wiem. To znaczy czujesz, czy coś działa lub nie działa... ale też się nauczyłam, że to, że coś działa nie znaczy, że to się „poniesie”*.

Może jak czujesz, że nie działa to raczej nie działa, ale czasami jesteś super zadowolona ze spektaklu, który w jakimś sensie nie „siądzie”.

To też są sytuacje, które się zdarzają. Czy ten rodzaj „nieuchwytności” może odbierać artystom moc sprawczą? Satysfakcję z wykonywanej profesji?

Jeśli marzeniem jest efekt to na pewno tak. Jednak w moim przypadku i jak wynika z wielu moich rozmów z bliskimi aktorami, reżyserami i kompozytorami teatralnymi, również w wielu innych przypadkach, tym co sprawia, że jesteś naprawdę szczęśliwym i spełnionym artystą jest przyjemność, jaką zdolny jesteś czerpać z każdego kolejnego „spotkania”. Pisząc o „spotkaniu”, mam na myśli spotkanie z literaturą, dotychczas nie znaną, z artystami którzy posiadają inny rodzaj wrażliwości, z inspirującymi muzykami, widzami, którzy zdolni są dostrzec w spektaklu coś, co dla artystów pozostaje zakryte. Fenomeny zdarzają się rzadko. Wielu z nas może nigdy ich nie doświadczyć, ale pasja, która sprawia, że jako artyści wciąż próbujemy opowiedzieć na nowo coś o świecie, może stanowić źródło życiodajnej pasji twórczej. Pasja ta często rodzi się właśnie w relacjach, które są przecież immanentną częścią teatralnego uniwersum. Zespół teatralny działa na zasadach wspólnoty. Wspólnotę zaś tworzą indywidua, z których każde wnosi do projektu swój twórczy punkt widzenia. Wierzę, że osobista perspektywa, którą przedstawiam w tej pracy, daje niepowtarzalny wgląd w wewnętrzną dynamikę zespołową. To w jej subiektywności tkwi szczególnie potencjał poznawczy, pozwalający uchwycić te aspekty procesu twórczego i relacji, które pozostają niedostępne dla spojrzeń z zewnątrz.

Jestem przekonana, że przeżycie artystyczne może być transformujące nie tylko dla widzów, lecz także dla artystów, twórców sztuki. Uczestnictwo w procesie twórczym i współtworzenie jego efektu scenicznego oddziałuje wielowymiarowo: wpływa na rozwój zawodowy, kształtuje wrażliwość, zapisuje się w ciele i redefiniuje relacje społeczne, tworząc nowy sposób myślenia o praktyce aktorskiej oraz o sobie w kontekście zespołu. W moim

przypadku udział w spektaklu **1989** okazał się doświadczeniem szczególnym: proces twórczy oraz późniejsza praca sceniczna nie tylko dostarczyły materiału badawczego dla tej pracy, ale stały się również jednym z kluczowych impulsów mojej własnej przemiany- dojrzewania jako aktorki i artystki. Takim transformującym doświadczeniem **1989** okazało się niemalże dla wszystkich zaangażowanych w proces jego powstawania. Marcin Napiórkowski: *To była jedna z najwspanialszych przygód w moim życiu. To było niesamowite. Trudno to w ogóle z czymkolwiek porównać. Możliwość bycia od początku do końca w tym procesie. Na końcu mogłem tylko trzymać kciuki i kibicować. Ludzie, których poznałem po drodze i to, co się, mam wrażenie, wytworzyło tam... Być częścią tego procesu to niesamowita przygoda. To jest też, na przykład, taka epoka geologiczna w życiu mojej rodziny. „Ej, czekaj, czekaj, bo myśmy chyba dawno nie kupowali nowych opon. Czy my nie mamy za starych opon? Tak, tak, pamiętam. To było jeszcze przed tym, jak pracowałeś nad musicaliem.”*

Warto jednak wspomnieć także o drugiej stronie tego formującego doświadczenia. W ciągu ostatnich trzech lat, w trakcie których zagrałam ponad dwieście przedstawień **1989**, poczucie przyjemności i satysfakcji coraz częściej splatało się ze szczególnym rodzajem presji- koniecznością każdorazowego sprostania legendzie, którą wspólnie stworzyliśmy. Presji, by nie odpuszczać żadnego momentu, być obecnym, ale jednocześnie nie przekraczać granic własnego ciała, które- jak każdy żywy organizm- ma prawo do zmiennej kondycji. Spektrum emocji, których doświadczyłam, grając ten tytuł, okazało się niezwykle szerokie. Od największej euforii, ekscytacji, przez wypalenie, lęk, niechęć wobec materiału do kolejnych fal szczęścia i poczucia głębokiego sensu wykonywanej pracy. Rodzaj dysocjacji, o której wspominam wcześniej, powtarza się co jakiś czas i jest paraliżujący doświadczeniem. Odnoszę wrażenie, że pojęłam w ciągu ostatnich trzech lat przyczyny rozpadu wielu legendarnych grup rockowych. Prawdopodobnie

zglobienie tego tematu jest już zadaniem z dziedziny psychologii, ale jestem przekonana, że ta praca nie byłaby do końca szczerą i rzetelną, jeśli nie wspomniałabym w niej o ukrytych kosztach grania w legendarnym przedstawieniu. W Polsce wciąż mało mówi się o psychice aktorów i konsekwencjach pracy emocjonalnej, jaką wykonują na co dzień. Niewiele też powstaje na ten temat badań. Z perspektywy własnej praktyki dostrzegam, że w tym obszarze kryje się wiele niewypowiedzianych i niezbadanych zagadnień, których opisanie mogłoby pomóc w odpowiedzi na pytanie, jak wykonywać ten zawód w sposób bardziej świadomy, bezpieczny i mniej obciążający dla „aparatu”, na którym pracujemy- naszych emocji i ciała.

Dzięki spektaklowi **1989** „niewidzialna” praca kobiet wreszcie stała się w przestrzeni teatru widzialna. Historie, które jeszcze niedawno mogłyby zostać zredukowane do tak zwanej „kwestii kobiecej”, znalazły się w centrum narracji i debaty, ujawniając swoją uniwersalność oraz zdolność do poruszania publiczności niezależnie od płci. Uwrażliwienie odbiorców na obecność i znaczenie kobiet w historii Solidarności stanowi jedną z najcenniejszych konsekwencji społecznego rezonansu spektaklu. Zmiana perspektywy opowiadania historii- na bardziej inkluzywną, uważną i empatyczną- nie jest tu jedynie gestem symbolicznym, lecz realnym przesunięciem pola widzenia, w którym przeszłość zaczyna być doświadczana jako wspólna i wielogłosowa. Mam świadomość, że spektakl **1989** pozostaje jedynie soczewką szerszych procesów społecznych i że droga ku rzeczywistej równości wciąż wymaga pracy. Jestem jednak przekonana, że otworzył on w teatrze nowy rozdział, przygotowując grunt pod kolejne zmiany w sposobie opowiadania i doświadczania naszej wspólnej historii.

APPENDIX

Poniżej zamieszczam wywiady przeprowadzone na potrzeby niniejszej pracy z twórcami spektaklu **1989**: reżyserką i współautorką scenariusza Katarzyną Szyngierą, Mirosławem Wleklým – współautorem scenariusza, Marcinem Napiórkowskim – współautorem scenariusza, tekstów piosenek i muzyki, Andrzejem Mikoszem „Webberem” – autorem muzyki, Mileną Czarnik – scenografką, Barbarą Olech – choreografką, Krzysztofem Głuchowskim – dyrektorem Teatru im. Juliusza Słowackiego, Agatą Grendą – dyrektorką Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, oraz Nelsonem Videsem- szczególnym, w mojej ocenie, fanem spektaklu . Rozmowy były znacznie dłuższe, jednak zdecydowałam się na ich redakcję, pozostawiając te fragmenty, które uznałam za szczególnie istotne dla tematyki rozprawy. Jednocześnie starałam się zachować oryginalne brzmienie i ton wypowiedzi moich rozmówców, którzy nierzadko sami poszukiwali odpowiednich słów, by opisać i nazwać **doświadczenia** wymykające się prostym definicjom. Ten aspekt uznałam za szczególnie interesujący.

Rozmowa z Katarzyną Szyngierą 12.12 2024

Karolina Kazon- Kasiu, opowiedz proszę, jak wyglądała droga od pomysłu spektaklu do powstania scenariusza?

Katarzyna Szyngiera- To było bardzo dużo czynników. Bardzo dużo. Ta pierwsza wersja scenariusza była naprawdę radykalnie inna. I nie chodzi tylko o to, że były w niej inne historie czy inne sceny, tylko ona miała się w ogóle zaczynać w 1989 roku. Rozważaliśmy różne opcje i też Głuchowski (dyrektor Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie- Krzysztof Głuchowski) bardzo optował za tym, żeby to się skończyło na roku, nawet chyba postawił taki warunek. A poza tym poczuliśmy też, że lata 80. to jest jakaś taka klamra, która tworzy tę opowieść. Natomiast jeśli chodzi o dobieranie tych historii, no to tych historii, scen, czy pomysłów na sceny było kilka razy tyle, co jest. Najpierw był etap czytania wszystkich źródeł. Ja głównie czytałam historie kobiet, bo miałam poczucie,

że Mirek i Marcin bardzo intensywnie przechodzą przez research głównych bohaterów (męskich postaci) natomiast, że takie postaci jak właśnie Henryka Krzywonos, Anna Walentynowicz, czy nawet Danuta, Krysia i Gaja są jakoś tak mniej zaopiekowane, więc ja się za nie zabrałam. I przekopywałam się przez te wszystkie wątki kobiece. Spotykaliśmy się regularnie i opowiadaliśmy sobie, co przeczytaliśmy i co byłoby ciekawe. Staraliśmy się to ułożyć na takiej tablicy. Korzystaliśmy ze schematu filmu hollywoodzkiego Blake'a Snydera, z książki „Save the Cat”, czyli „Uratuj kotka”. I postanowiliśmy, że musimy założyć jakiś schemat. W teatrze pisanie pod schemat jest dużo mniej popularne i te schematy są po prostu gorsze, a ten (Blake'a Snydera) po prostu nas uruchomił. Mieliśmy poczucie, że to co proponuje jest po prostu fajne. Zapisywaliśmy pomysły na karteczkach, Marcin był w tym mistrzem. Rozkładaliśmy na stolikach tego typu (Kasia wskazuje na stolik, przy którym siedzimy) w kawiarniach, karteczki. Tu albo w kawiarni „Kubek w kubek”, która jest niedaleko. Rozkładaliśmy i zapisywaliśmy sceny i przekładaliśmy. Ten etap trwał długo.

KK- I faktycznie spotykaliście się tutaj?

KSZ- Głównie w Kubku się spotykaliśmy, bo „Kubek w kubek” jest w budynku, w którym mieszkam. Byłam wtedy jeszcze w ciąży albo Róża była taka super mała. Wychodziłam tylko na dwie godziny, żeby się z nimi spotkać. Cały czas równolegle czytaliśmy i robiliśmy wywiady w różnych konfiguracjach. Czasami wszyscy, czasami Mirek, czasami ja, raz Marcin, czasami dwójkami. Tak jak się dało. To trwało naprawdę długo. Zaczęliśmy intensywną pracę wiosną 2021 roku. Pierwsze próby zaczęły się na początku lata 2022 roku i scenariusz nie był jeszcze do końca gotowy. Pamiętasz? Był zarys, ale kilku rzeczy jeszcze brakowało. Można powiedzieć, że ten proces trwał półtora roku. Proces takiego mielenia, mielenia, mielenia. I jak już mieliśmy poczucie, że ten schemat jest okej, to zaczęliśmy pracę nad piosenkami. To znaczy, nie do końca było tak, że skończyliśmy pracę nad schematem i zaczęliśmy pisać piosenki. Co do niektórych piosenek byliśmy pewni. Było dla nas jasne, że pewne punkty muszą się znaleźć w scenariuszu. Najpierw piosenki zaczął pisać sam Marcin i pierwsze wersje tych piosenek przyprawiały Webbera o zawał serca. Ale na przykład „Nie ginie duch w narodzie”

powstało bardzo szybko. Tak samo „Wałęsa” (piosenka Lecha Wałęsy „Zróbmy dym”). Od razu mieliśmy poczucie, że one są dobre. I rzeczywiście wersje, które są teraz, są dosyć zbliżone do tych pierwotnych.

KK- Czyli to były dwie pierwsze piosenki?

KSZ- Nie wiem, czy pierwsze, ale na pewno dwie pierwsze mocne. „Stań razem z nami” też była jedną z pierwszych, które zadziałały. Powstawały kolejne utwory i kolejne ich wersje. Mieliśmy też różne piosenki, które nie wyszły, więc trzeba było cały czas zmieniać układ (schemat scenariusza), żeby działał i funkcjonował cały czas. To było takie ciągłe przekładanie.

*KK- A kiedy pojawił się pomysł, żeby w spektaklu była szóstka głównych bohaterów?
Czy to wynikło z napisanych piosenek?*

KSZ- Nie. To, że to mają być trzy pary, wiedzieliśmy dosyć szybko. Chodziło też o to, że te trzy pary oddają trzy miasta- Wrocław, Gdańsk i Warszawa. Początkowo chcieliśmy, żeby to zostało podkreślone. To był pierwszy pomysł Marcina. Ale później zrozumiałam, że to nie ma żadnego znaczenia i że powinna to być bardziej abstrakcyjna przestrzeń. Podkreślanie tego nie ma w zasadzie większego sensu. Tak, że tak.. To się wydarzyło szybko.

*KK- Czy wiedzieliście kogo szukacie, przeprowadzając wywiady? Jakich bohaterów?
Czy najpierw usłyszeliście ich historie i wtedy zaczęło się to klarować?*

KSZ- Nie, nie. To wiedzieliśmy prawie od razu. Były jeszcze jakieś pomysły, właśnie np. Borusewicze. Myśleliśmy też o Bujaku. Różne postaci były przez nas rozważane. Ale jednak dosyć szybko zdecydowaliśmy się na ten wybór, ponieważ to są bardzo mocne postaci tamtych czasów. Trzy różne miasta, trzy różne klasy społeczne i trzy różne perspektywy historii. Jest Kuroń, który jest inteligentem, Wałęsa, który był robotnikiem i Frasyniuk, który też jest robotnikiem, ale z zupełnie innego rozdania, bo jednak

od samego początku był kapitalistą. Był gościem, który chciał mieć swój biznes, chciał, żeby było tu jak w Stanach. Było dla nas ważne, żeby pokazać bardzo różnych ludzi w obrębie tego Solidarnościowego środowiska. Przecież ich paradoksalnie tak naprawdę bardzo mało łączyło. Więcej ich dzieliło. Od razu pomyśleliśmy też o tym, że to jednak mają być pary, że działacze to jedno, ale że ważne są dla nas te postaci kobiet. To się później rozbudowało. Te trzy kobiety też są zupełnie różne. Jest Krysia, która nie dźwignęła tego wszystkiego i się załamała. Jest Danuta, która dźwignęła po prostu wszystko. I Gaja, która była działaczką.

KK- A czy ta „zmiana narracji” na bardziej kobiecą perspektywę, jak o tym mówi większość recenzji naszego spektaklu... Czy ona się pojawiła naturalnie? Chciałaś o to jakoś szczególnie zadbać? Czy musiałaś chłopaków (Miroslawa Wlekłego i Marcina Napiórkowskiego) do tego namawiać?

KSZ- Nie... To znaczy, rzeczywiście trochę tak było. Jak ci już wspominałam, głównie ja czytałam historie kobiet i ja na to cisnęłam. Cały czas coś nowego wrzucałam. Był taki moment, że chłopaki już mówili „Ej, ale to się zaraz zrobi feministyczny musical, o tym, że Solidarność była o kobietach Solidarności, a nie historia wspólnoty, która dokonała jakiejś przemiany”. Szukaliśmy balansu. Ja miałam poczucie, że to dobrze, że kobiety wysuwają się na pierwszy plan. Dyskutowaliśmy o tym dużo, ale nie było też jakiejś dużej rozbieżności zdań między nami. Natomiast rzeczywiście było tak, że dosyć szybko się okazało, że kobiety odgrywały bardzo ważną rolę w tych wydarzeniach. Rolę, o której się po prostu mało mówi. Więc wystarczyło po prostu o tym powiedzieć. Nie było tak, że myśmy specjalnie szukali tych historii. Czy mieliśmy takie: „Wykopmy te babeczki!”.

KK- One się same „wylaniały”?

KSZ- Tak, tak, siłą rzeczy. Alina, Henryka, czy Anna Walentynowicz, Danuta Kuroń. Kobiety, które naprawdę były super ważnymi postaciami. Bez nich to wszystko by się nie wydarzyło. Ciekawy był też taki proces, który zaobserwowaliśmy- proces narracji, który de facto wypierał kobiety z tej historii. Na przykład historia, którą pominęliśmy z wielu

przyczyn w tej opowieści- historia Ewy Ossowskiej. To była kioskarka ze Stogów. Młoda dziewczyna, która prowadziła kiosk koło mieszkania Wałęsów. Danuta wysłała ją do stoczni, żeby sprawdziła, czy wszystko spoko z Lechem. I ona tam została, w tej stoczni. Rozdawała ulotki. Wcześniej była zaangażowana w działania opozycyjne. I to właśnie ona stała koło Lecha na wózku widłowym podczas tego słynnego przemówienia. A w filmie Wajdy tam stoi mężczyzna. Były różne głosy, podejrzenia o to, że miała romans z Wałęsą czy że się do niego przestawiała. Z jakiegoś powodu ludzie jej nie lubili, nie wypowiadali się o niej za dobrze. Nawet ci z Solidarności.

KK- Czy ona wyjechała potem do Włoch?

KSZ- Jeśli interesuje Cię ta historia, to jest taki dokument Marty Dzido...

KK- Tak, widziałam go. I chyba z niego właśnie kojarzę tę postać.

A pamiętasz czy coś cię szczególnie poruszyło- któreś spotkanie, albo coś, czego dowiedziałas się w procesie researchu? Czy coś wyjątkowo do ciebie przemówiło? Może te obszary zainteresowań też się w trakcie pracy zmieniały?

KSZ- Oczywiście Danuta Wałęsa, wiadomo. Bardzo mnie poruszyły „Marzenia i tajemnice”. To jak z jednej strony była totalnie oddana Lechowi i swoim obowiązkom wynikającym z życia rodzinnego i z jego działalności opozycyjnej, ale też niesamowicie zupełnie wydało mi się to, jak teraz mówi o tym już z innej perspektywy- kobiety, która zyskała swój głos. I to jest naprawdę super ciekawa perspektywa, taka nieposłudzona, nie? To jest materiał na jeszcze inny spektakl czy film, moim zdaniem. Postać Danuty i jej cała przemiana.

KK- Emancypacja Danuty.

KSZ- Tak, no właśnie, emancypacja starszej już kobiety. Z pokolenia, które żyło w zupełnie innych warunkach. Większość tych kobiet się nie wyemancypowała do końca. A ona, mimo tego, że była żoną tak znanego człowieka, co być może tym bardziej powinno

skłaniać ją do pozostania w cieniu męża, w takiej swojej pozie... ona jednak powiedziała: „No nie, ja nie”.

KK- „To nie może być koniec mojego życia” - chyba coś takiego powiedziała.

KSZ- To niesamowite, prawda? I to, że ona wzięła udział w tym teledysku, że ją to, wiesz, jarało. Ona powiedziała mi potem, że to ją zmęczyło, że już więcej nie chce. Ale jednak wykonała ten bardzo odważny gest. Ciekawa była też dla mnie historia Gai. Z jednej strony była bardzo wyzwoloną kobietą, wykształconą, świadomą i tak dalej, a z drugiej we wszystkim tak bardzo oddaną Jackowi. Właściwie do śmierci. I to też było dla mnie poruszające. Ich listy... Ta relacja była przedziwna. Jej bliskość była taka... Nie chcę powiedzieć toksyczna, bo głupio oceniać czyjąś relację po listach. Ale jakaś taka bardzo podejrzanie intensywna powiedziałabym. A z trzeciej strony jest Krysia. To jest już naprawdę mocne. Krysia, która została zostawiona przez Frasyuniuka de facto ze wszystkim. Przecież on musiał widzieć, co się z nią dzieje. Jeśli jesteś z kimś w bliskiej relacji i ten ktoś leci na dno, to przecież to widzisz. A on był tak zajęty swoją opozycyjną działalnością, że nie zauważył, że jego żona przez pięć lat kompletnie się stoczyła?

KK- Tutaj pojawia się też temat facetów, którzy nie umieją sobie radzić, kiedy pojawiają się problemy. Pamiętam, że bardzo mnie poruszyło jak w trakcie prób, powiedziałaś Marcinowi i Mateuszowi, że dla ciebie „Pogadajmy” poza zderzeniem dwóch światopoglądów jest też o męskiej nieumiejętności spotkania się z trudnymi emocjami. O tym, że mężczyźni „tamtych czasów” gubią się w obliczu poważnych problemów związanych z uczuciami. (Męscy bohaterowie spektaklu potrafią stanąć na czele ruchu, wytrzymać fizyczne tortury, ale są całkowicie bezradni w obliczu spotkania z własnymi emocjami) Nie są w stanie o tym rozmawiać, „regulować się” wobec tego.

KSZ- Tak, na pewno. To było dla mnie bardzo mocne. Relacje i to, w jaki sposób kobiety zostawały same. Jak wiesz, ja pracuję zawodowo i wychowuję dziecko. Dla mnie dużo trudniejsza jest ta domowa część mojego życia. Praca jest trudna, praca jest wkurzająca, ale praca w gruncie rzeczy jest też przyjemna, prawda?

KK- Mówisz o tym, że w pracy wiemy dokładnie co mamy robić, a w życiu jak się pojawiają problemy to już nie do końca?

KSZ- Słuchaj, ja w pracy odpoczywam. Życie domowe wymaga dużo więcej wysiłku. Jest dla mnie dużo trudniejsze do ogarnięcia na co dzień. A jak sobie pomyślisz o tych kobietach... Gaja akurat miała jedno dziecko, ale robiła mnóstwo rzeczy dla Jacka. Uczestniczyła aktywnie w opozycyjnej działalności. I też nie została za to jakoś bardzo doceniona. A Krystyna i Danuta? Jedna z trójką, druga z ósemką dzieci. To jest po prostu niewyobrażalne. I tego gościa nie ma. Chodzi i walczy. A ty co masz zrobić? To, w jakich sytuacjach zostały postawione te kobiety, wydaje mi się ekstremalne. Jak o tym pierwszy raz czytasz, to w ogóle nie zwracasz na to uwagi. Tyle razy o tym słyszeliśmy. Tak po prostu jest. Ale im dłużej zaczynasz się zastanawiać nad tym, jak to wszystko funkcjonowało, tym bardziej zaczynasz je podziwiać i to, że one jakoś to dźwignęły i nie zwariowały. Oczywiście działalność opozycyjna też była trudna, wymagała ogromnego wysiłku i poświęcenia. Ale myślę, że paradoksalnie mogła być łatwiejsza. I ciekawe czy gdyby doszło do zamiany ról to Wałęsa i Frasyniuk daliby radę w domu z tymi dziećmi. Bo one by na pewno dały radę w podziemiu. Miałam poczucie, że figury tych mężczyzn są bardzo napompowane wobec tego, co oni robili. To było ważne i oczywiście jesteśmy im wdzięczni za naszą współczesność, ale uważam, że to wszystko zostało napompowane. Natomiast rola kobiety pominięta. Dopiero teraz odkrywamy tę płaszczyznę. I bardzo wydaje mi się ciekawe, że mówimy o tym jakby to była trochę historia z drugiej kategorii,

KK- Kasiu, czy mogłabyś coś powiedzieć na temat planszy z archetypami, którą pokazaliście nam na pierwszym etapie prób? Skąd wziął się jej pomysł?

KSZ- Planszę z archetypami zaczęliśmy robić jakiś czas temu, starając się porządkować bohaterów. Tak, żeby każdy miał swoją główną funkcję. Bo wiesz, można historię takiej postaci jak Danuta opowiedzieć pewnie na dziesięć różnych sposobów. I kiedy wybierasz funkcje lub cechy, które są najważniejsze, to łatwiej się za tym podąża. Mamy wspólną tendencję z Marcinem i Mirkiem, że często mamy „za dużo wszystkiego”. Jak masz tak szerokie pole widzenia to zdarza ci się popłynąć, bo chcesz wszystko opowiedzieć. Ale to

się przestaje mieścić i nikt już nie wie, o co chodzi. Dlatego robiliśmy sobie takie plansze strukturyzujące i nazywające te główne cechy bohaterów, które nas w tej strukturze interesują. Czyli takie narzędzia pomocnicze, powiedziałabym.

KK- Co było dla ciebie największym wyzwaniem przy tej produkcji?

KSZ- Na pewno jej warstwa musicalowa...

KK- No właśnie- jaka jest najważniejsza różnica w pracy nad spektaklami dramatycznymi i tym twoim pierwszym zetknięciem z musicaliem? Czy coś cię zdziwiło? Czy coś okazało się szczególnym wyzwaniem?

KSZ- Myślę, że najtrudniejszym elementem była praca z Andrzejem (Andrzej Mikosz Webber- kompozytor muzyki). Pewnie dla Andrzeja, praca ze mną, też. To nie jest personalnie o Andrzeju, chociaż on jest osobą, która lubi „mieć po swojemu”, podobnie jak ja, więc rzeczywiście dużo się ścieraliśmy, bo trudno było ustąpić nam obojgu. Ja jestem przyzwyczajona do tego, że na końcu ja za to odpowiadam, więc ja podejmuję ostateczną decyzję. Mamy w teatrze takie założenie, że można dyskutować, różne rzeczy robić, ale na trzy dni przed premierą wszyscy się zamykają, nawet jeśli myślą „a głupio wymyśliła”.

KK- I to też jest potrzebne. Wiedza, że ktoś podejmuje ostateczne decyzje.

KSZ- No właśnie, bo wiemy, że jeżeli tak nie jest, to wszystko się rozsypuje. A Andrzej do ostatniego momentu walczył o swoje racje i im było bliżej premiery, tym stawało się to trudniejsze, bo tym bardziej ja czułam, że muszę to wszystko składać. Więc jeśli pytasz o trudności, to trudność polegała właśnie na tym, że to był musical i to jeszcze musical, który składa się w stu procentach z piosenek, czyli każda z części opowieści, którą musiałam złożyć, była zależna od Andrzeja na wielu polach. Umówmy się, że Andrzej był jedyną osobą, która się naprawdę zna na tym gatunku muzycznym. Oprócz Bobera oczywiście. Więc on odpowiadał za to, żeby to miało jakość i zrobił to super. Natomiast

zaopiekowanie tych wszystkich elementów teatralnych i złożenie ich z muzyką, która jeszcze musiała być taka, a nie inna, generowało bardzo dużo kłopotów i napięć między nami. Ja miałam wrażenie, że musimy przeciągnąć szalę na stronę teatru, bo jesteśmy w teatrze i już dobra może to nie będzie idealny hip-hop, ale za to teatr będzie dobry. To jest musical, a nie koncert. A z kolei Andrzej walczył do ostatniej kropli krwi, żeby wszystko było perfekcyjne, co jest oczywiście super, bo dzięki temu to jest bardzo jakościowe, ale parę razy rzeczywiście walczyliśmy, żeby się nawzajem nie zabić. A myślę, że tak naprawdę żadne z nas do końca nie rozumiało tego, co robi druga strona. No i potem były też kwestie organizacyjne. Pamiętasz, że był kłopot z mikroportami w Szekspirowskim. Chyba z tydzień walczyliśmy, żeby coś usłyszeć.

KK- Tak. Po pierwszym dniu prób nagłośnieniowiec z Gdańska poszedł na L4.

KSZ- To też. No tak, to było bardzo stresujące pewnie i dla was i dla nas. I to nie była przecież niczyja wina, tylko kwestie organizacyjne. Tak jakby teatr nie do końca zdawał sobie sprawę z tego, z czym się mierzy. My też. Ale my przynajmniej wiedzieliśmy, że chcemy osiągnąć jakąś jakość. No więc dla mnie na wszystkich etapach najtrudniejsza była warstwa muzyczna, musicalowa, bo stwarzała bardzo dużo ograniczeń. Oczywiście ona niesie ten spektakl, jest jego główną materią i główną wartością. Można powiedzieć, że to jest jego pierwsza jakość.

KK- A czy od początku towarzyszył wam pomysł, że spektakl będzie się składał tylko i wyłącznie z piosenek?

KSZ- Tak, chociaż mieliśmy w sobie otwartość, żeby spróbować zrobić sceny i ja na różnych etapach je wymyślałam, chcąc sprawdzić, czy to zadziała i to nigdy nie zadziało. Miałam bardzo dużo pomysłów (na sceny). Akurat brak pomysłów nie jest moim problemem zazwyczaj, więc nawet było za dużo tych pomysłów. Na początku myśmy to próbowali. Nie wiem czy pamiętasz- mieliśmy takie przebiegi na Radziwiłłowskiej. Pamiętasz to?

KK- Tak, jak Marcin rzucił mięsem, pamiętam.

KSZ- Ja pamiętam z kolei sławetne stroje kąpielowe.

KK- O tak! Kiedy wszyscy dostali ataku śmiechu.

KSZ- Były ze dwa przebiegi. Takie większe. W trakcie których sprawdzaliśmy te sceny i mieliśmy poczucie... Moim zdaniem problemem w tym musicalu, do tej pory tak naprawdę, jest to, że dosyć trudno się wbić w tę konwencję. Dużo takich głosów słyszałam. Totalnie rozumiem, że na początku nie wiesz, co o tym myśleć. „Może to nie raj” to jest takie typowe wprowadzenie. Potem jest „Jak prąd”, które jest bardzo specyficzną piosenką jak na ten musical. Trochę z innego rozdania. Potem jest „Znów się zaczyna”, które też jest takie intensywne, ciemne, mroczne. I moim zdaniem, pierwszym haczykiem, czymś, co cię zasysa są maki, czyli „Pozytywny mit”. „Postulaty” to znowu jest taka narracyjna opowieść... Później energią, która odpala, jest Wałęsa („Zróbmy dym”). Więc tak naprawdę do Wałęsy większość ludzi nie wie, co ma o tym sądzić i obserwuję to za każdym razem, kiedy jestem na widowni. Dopiero od tego momentu utwory zaczynają cię „zabierać”. I obserwowaliśmy coś takiego z tymi scenami narracyjnymi, dramatycznymi, że rozpędzamy ten pociąg i nagle on się zatrzymuje i potem drugi raz musisz go rozpędzić. Na przykład była rozpisana taka scena między chłopakami po „Błękitnej ciężarówce”. Testowaliśmy ją na kilka sposobów i za każdym razem strasznie zwalniało tempo. Nie wiem czy pamiętasz, jak już przed samą premierą tak bardzo cisnęliśmy, żeby zyskać tempo między numerami. To są rzeczy, które są wkurzające i nie są może meritum, ale moim zdaniem są super ważne w tej konstrukcji. To napędza, sprawia, że to jest intensywne, energetyczne. To działa na takiej naprawdę hiperenergii. To znaczy, że ludzie patrzą na Was i...

KK- I myślę „jak oni to robią?”.

KSZ- Tak. I jak teraz nagle następuje scena, która trwa, to coś się wytraca. Oczywiście są musicale, które są tak zbudowane, tylko się pewnie na czymś innym zasadzają. Wiadomo,

że to jak wy to wykonujecie, jest najważniejszą rzeczą, która to buduje. Ale takie głupie szczegóły jak dynamiczne zmiany to jest też coś, co ten spektakl napędza. Kiedy to się buduje jedno na drugie, to coraz mocniej to działa. Ale nie widzieliśmy tego od początku. Sprawdzaliśmy. Było bardzo mało czasu na sprawdzanie i dużo rzeczy sprawdzaliśmy tak trochę zaocznie. Patrzyliśmy na coś, siadaliśmy i się zastanawialiśmy: „A teraz sobie wyobraź, że to jest tak” I gadaliśmy, co o tym myślimy i totalnie nie mieliśmy poczucia, żeby te sceny działały, więc je powywalaliśmy na którymś tam etapie.

KK- A żałujesz jakiejś sceny, którą wyrzuciliście?

KSZ- Wiesz co, ja rzadko wracam do przeszłości, więc raczej jak już coś wyleciało to wyleciało i idziemy dalej.

KK- A powiedz, Kasiu, czy mieliście poczucie, że ten materiał jest do zrobienia w teatrze dramatycznym? Czy na przykład od razu myśleliście, że będziecie musieli zatrudnić dziesięć dodatkowych osób -rapujących wokalistów, tancerzy...

KSZ- Mi się wydawało, że się da. Od początku mówiłam, że się da. Ale Andrzej był absolutnie przekonany, że się nie da. I odbyliśmy bardzo dużo rozmów na ten temat. Andrzej raz w tygodniu dostawał takiej zapaści i mówił: „Nie, no nie, nie. Oni tego nie dźwigną, oni tego nie dźwigną.” A myśmy mówili: „Ale słuchaj, to są aktorzy, oni umieją zagrać różne rzeczy. Jeżeli wybierzemy takich, którzy słyszą, to oni się tego nauczą, bo na tym polega ich praca, że oni się uczą wykonywać pewne rzeczy. Zagrają, że są dobrymi raperami” (a Andrzej odpowiadał:) Nie, nie, to będzie żenada, to będzie żenada. No i oczywiście to, że Andrzej panikował, spowodowało, że tak bardzo przycisnęliśmy tę waszą pracę z Boberem (Patryk Bobrek). I to na pewno było na plus, bo dało wam narzędzia, żeby to dobrze zrobić. Więc super, że on panikował, ale jednak okazało się, że się udało. Myślę, że rola Bobera była tutaj bardzo duża. Bardzo ważna.

KK- Pamiętam, że na początkowym etapie, kiedy dostaliśmy pierwszą wersję „Pozytywnego mitu”, wysyłałaś nam różne inspiracje. Co to były za utwory? Jacy artyści?

KSZ- Z tym było bardzo różnie. Rzeczy, które ja wam wysyłałam, to były rzeczy, które nam się pojawiały w trakcie pracy. Te piosenki mają bardzo różne pochodzenie. Wymienialiśmy się pomysłami na sceny, które później przeradzały się w piosenki lub nie. Co jakiś czas spotkaliśmy się z Andrzejem, opowiadaliśmy mu o tych pomysłach i Andrzej też sobie wybierał, co jego jakoś uruchamia. Albo - to było dla nas trudniejsze - drugi wariant, Andrzej „wypluwał” z siebie różne bity. I mówił, że tutaj, proszę bardzo, jest pięć bitów i możemy sobie coś dobrać (dobrać bity do piosenki).

KK- A zdarzyło się, że usłyszeliście któryś bit i pomyśleliście: „Wow, to będzie ta konkretna scena” albo: „To nas uruchamia do jakiegoś epizodu z tej historii”? Czy coś takiego w ogóle nie miało miejsca?

KSZ- Chyba nie ale był taki katalog „śmietnik bitów”. Miałam katalog bitów, które nie weszły i na tym ostatnim etapie, kiedy już pracowaliśmy razem, latem, słuchałam tych bitów i wyciągnęłam z nich bit do „Pogadajmy”. Mieliśmy poczucie, że ten numer jest strasznie ważny, a powstał praktycznie jako ostatni. Prawie wszyscy mówili: „Daj spokój, daj spokój, już za dużo tego”. A myśmy jeszcze usiedli z Boberem i Marcin mu rozpisał te dwie opozycje Jacek-Władek. Ja znalazłam ten bit i Bober to, siedząc na Radziwiłłowskiej, napisał. To było wspaniałe. Ja mu tylko chodziłam do Żabki po kawę. Bobera trzeba było tylko pilnować, żeby siedział na dupie i pisał. Bo jak już, że tak powiem, odpłynął energetycznie, to już nic nie zrobił. A jak się go posadziło i dało mu się kawę, to pisał jak maszyna. No więc to był taki bit, który jeszcze wygrzebałam z tego „śmietnika”. I zresztą zajebisty jest ten numer, uważam.

KK- Wspaniały jest. Jeden z moich ulubionych.

KSZ- A tak to jakoś tak na bieżąco gadaliśmy z Webberem o tych rzeczach. Ale czasami Webber coś „wypluł” sam z siebie, a myśmy mieli takie „O to jest super bit do tego i tego numeru, no to spróbujmy”. Z czym tak było?... Wydaje mi się, że z „Gołdapią” tak było. Z „Siekierą motyką” tak było. Ale większość rzeczy w sumie powstała tak, że gadaliśmy.

Gadaliśmy o tym, z czym nam się to kojarzy, jaki to jest rodzaj muzy, jaki to jest nastrój i wymienialiśmy się różnymi inspiracjami. A jeśli chodzi na przykład o „Pozytywny Mł”, to wtedy taką moją ulubioną raperką była M.I.A. i bardzo dużo podrzucałam z niej rzeczy. Ale też podrzucałam folkowe, ukraińskie, różne rapowe rzeczy, bo po prostu ich słuchałam, więc miałam je jakby obcykane.

KK- Czyli nie było tak, że stwierdziłaś, że skoro robimy hip hopowy musical to teraz w związku z tym zaczynasz słuchać rapu? To była muzyka obecna w Twoim życiu wcześniej?

KSZ- Tak, słuchałam tego bardzo dużo. Ja w ogóle dosyć dużo słucham rapu, chociaż oczywiście wiedza, którą ma Andrzej, no to wiesz, jest nie do przebicia. Ja jestem skromną słuchaczką weekendową, a Andrzej po prostu co chwilę coś z siebie wyrzucał ciekawego. Marcin jest z kolei typem naukowca. Nie słuchał rapu, ale jak się za to zabrał, to „przerzucił” cały rap. Więc po prostu przerzucaliśmy się pomysłami, inspiracjami, jakimiś punktami wyjścia i gadaliśmy. Tak jest też łatwiej - gadać wspólnie o czymś, co jest, co nam się podoba, co nie, czy byśmy chcieli podobnie, a co inaczej.

KK- Taka jest też robocza teza, którą stawiam w pracy. Wydaje mi się, że to była przede wszystkim niezwykła praca zespołowa, pewien fenomen zespołowy... Czyli w sumie mogłabyś się pod tym podpisać, prawda?

KSZ- Tak, jak najbardziej.

KK- A idąc powoli w stronę Danuty... Czy możesz opowiedzieć, jak powstał utwór „Danuta odbiera Nobla”? Ja oczywiście sporo wiem, pamiętam, jak o tym opowiadaliście, ale chciałam Cię dopytać skąd pomysł. Rozumiem, że zaczęło się od tego, że bardzo chcieliście zawrzeć to historyczne wydarzenie w spektaklu.

KSZ- Tak, tak. Ta karteczka z Noblem była bardzo szybko na stole... To oczywiście taki mocny moment, prawda? Później nam się to wpisało w schemacie jako moment przejścia

do aktu trzeciego, czyli moment, w którym następuje pewna zmiana. To jest „Debata” i „Danuta odbiera Nobla”. Kiedy świat podnosi się z ruin.

KK- Wstajemy z kolan (śmiech)

KSZ- Tak. I zastanawialiśmy się po prostu jak to opowiedzieć. Ale trop wydał się oczywisty po rozmowie z Danutą. Ona po prostu tak dużo rzeczy nie powiedziała, że to trzeba było „wypowiedzieć”. Ona sama mówi o tym, że chce opowiedzieć o tym, czego nie powiedziała. Wystarczyło po prostu wsłuchać się w sytuację.

KK- A skąd się wziął grime⁷⁸?

KSZ- Potem gadaliśmy z Webberem i Boberem jaki jest najbardziej radykalny, taki buntowniczy, współczesny rap i chyba Bober pierwszy powiedział, że grime... Albo Webber? Nie pamiętam, ale wydaje mi się, że Bober. W każdym razie chłopaki powiedzieli, że grime i wtedy wszyscy zaczęli kręcić nosem, że Danuta do takiego czegoś? Bez sensu. Nie pasuje. A ja się tak bardzo uparłam, że to jest super właśnie. No i wiesz, dużo kawałków tak pisaliśmy, że ja rozpisywałam narracyjnie, co bym chciała, żeby było w tej scenie. Potem Marcin pisał z tego piosenkę. Potem coraz częściej pisał też rapy, a Bober je redagował- tak jakby przerabiał na rapy „rapy” (takie prawdziwe rapy). I to dokładnie tak powstało. Napisałam taki strumień świadomości. To znaczy- co moim zdaniem Danuta myślała, na podstawie rozmowy z nią i „Marzeń i tajemnic” (biografia Danuty Wałęsy)... Ale na przykład fragment „żeby to cały czas była kanapka z serem, to się przesuwa ten plasterek po kanapce” to są wspomnienia mojej mamy, która w ten sposób mówiła o tamtych czasach... I różne jakieś takie rzeczy, które miałam w głowie z różnych momentów życiowych. Zrobiłam taką A4 stronę myśli i Marcin po prostu powybierał z tego fajne rzeczy, a później Bober to zredagował. No i jak Weber zrobił ten bit, to mieliśmy takie poczucie, że to jest naprawdę mocne, nie?

⁷⁸ Słownik pojęć, Appendix

KK- Pamiętam, że jak pierwszy raz usłyszałam ten kawałek, to pomyślałam „o kurde, wow”... I jak to było później? Chłopaki się przekonali, że grime to była jednak dobra intuicja.

KSZ- Tak, tak. To znaczy, to nie była moja intuicja, po prostu myślałam, że to powinien być bardzo mocny rap, wiesz? A że oni powiedzieli, że najmocniejszy jaki teraz się robi to grime, no to grime. Nie znam się na tym jakoś szczególnie...

KK- Bardziej pytałam o to, czy jak usłyszeliście tę finalną wersję to mieliście poczucie, że to jest dobry trop?

KSZ- Chyba już jak Webber zrobił bit, to było takie poczucie, że to jest dobre. Webber często miał tak, ale to już jest taki typ osobowości, potem to zrozumiałam, że on strasznie dużo marudził. I jak pozwoliło mu się wykonać to marudzenie, to się okazywało, że po prostu potrzebuje tego jako pewnego etapu. I później totalnie znajduje rozwiązanie, które jest super i które on też uważa za super.

KK- Tylko musi działać w jakiejś swojej dynamice...

KSZ- Bo na przykład Marcin Napiórkowski ma zupełnie odwrotną dynamikę twórczą. On się wszystkim jara, jara, jara i potem się okazuje, że 5% z tego jest fajne, a 95 % gdzieś tam przestaje być fajne. Zupełnie dwie przeciwne energie. I to też było na początku takie spotkanie, powiem Ci, trudne dla chłopaków. Marcin ma taką swoją „intensywność”, co Webera wkurzało w tym sensie, że po prostu „chłopak z ulicy mówi mu, że będzie pisał rapy”? Webber na początku nie wierzył, że Marcin jest w stanie coś dobrego pisać. Ale wiesz, nikt nie napisze w ciągu tygodnia po prostu 10 zajebistych kawałków rapowych, więc też no wiadomo... Natomiast Webber miał taki etap, że tak strasznie cisnął Marcina... już nie pamiętam, z czym to było, z trzecią zwrotką Wałęsy, chyba... że Marcin już miał przez chwilę takie „to się nie uda”. Krótco to trwało, jakieś dwa dni (śmiech), ale wiesz, to było trudne, A ja nie umiem pisać rapu, absolutnie. Nawet nie chciałam próbować. W sensie nie wyobrażam sobie, że miałabym to dźwignąć. Więc moja rola

kończyła się na pisaniu takich opisów, co moim zdaniem powinno się znaleźć w tej scenie, żeby ona zadziałała teatralnie, dramaturgicznie i tak dalej. No i z tymi opisami na pewnym etapie trochę utknęliśmy. Ale jak się okazało, dużo dało, jak Bober brał w obróbkę teksty Marcina. Wtedy Webber już był zadowolony w sumie. Potem nas to trochę zaczęło bawić, bo na początku Bober rzeczywiście dużo poprawiał, ale były też takie kawałki, gdzie Bober przestawił dwa słowa i Webber nagle mówił: „A nie, to już jest spoko”. I absolutnie nie myślę, że Webber był złośliwy czy coś, tylko czasami bardzo niewiele potrzeba było, żeby zadziałało.

KK- Dla mnie zupełnie niesamowite było połączenie w pracy Bobera i Marcina...

KSZ- Tak, tak. I wyobraź sobie Bobera, który przyjeżdża do Piaseczna, do Marcina do domu i siedzi z jego dziećmi. Uczy i poprawia rapy. To było bardzo śmieszne. To jest jakby spotkanie dwóch, bardzo różnych światów. Wiesz, myśmy byli naprawdę zestawem ludzi z zupełnie różnych światów. Mirek na przykład nigdy nie słuchał rapu i nigdy nie lubił rapu i nawet przy tej pracy go nie polubił za bardzo. Mirka fascynuje kultura latynoamerykańska i takie klimaty dużo bardziej.

KK- Pomyślałam sobie, że to przedziwne, że się zrealizowało w życiu, w pracy nad tym spektaklem, coś co opowiadaliśmy na poziomie scenariusza. Mam na myśli spotkanie, współpracę bardzo różnych ludzi z różnych środowisk w imię jakiejś idei.

KSZ- Tak, to było ciekawe, bo na początku to Marcin był takim motorem, który wymyślił ten musical i cisnął, żeby go zrobić. Ja mówiłam na początku, że to w ogóle nie ma szans się udać, ale Napiórkowski mówił, że to się musi udać. I on tak bardzo „cisnął”, że poszłam za tą jego energią. Mirek też w to wierzył od początku. Później dołączył Webber. Ja zawsze bardzo lubiłam duet „Łona i Webber” i to było moje marzenie, żeby zrobili to oni. Chociaż Głuchowski miał swoje pomysły i proponował innych producentów muzycznych... i tam było parę osób jeszcze po drodze, ale z żadnym z tych gości się nie dogadaliśmy. W sensie nie było flow albo oni chcieli za dużo kasy...

KK- A z Andrzejem był flow?

KSZ- Tak, z Andrzejem był flow. Mimo tego, że on jest specyficzną osobą, to od razu jakieś takie było poczucie, że... Wiesz ci producenci, którzy wcześniej się z nami spotkali, mieli taki bardzo show-biznesowy przelot i to było coś, co nas od razu raziło, bo żadne z nas- ani Mirek, ani Marcin, ani ja- nie jesteśmy ludźmi, których tego typu świat interesuje, a wręcz przeciwnie. A Webber jest po prostu bardzo normalnym gościem i od razu mieliśmy takie poczucie „no to jest po prostu fajny koleś”. Potem dosyć szybko się okazało, że jest trudny w pracy, ale potem z kolei się okazało, że to, co jest trudne, w Webberze też generuje jakość. Na przykład to, że on się właśnie co do pewnych rzeczy upiera i po prostu nie odpuści, nie ma takiej możliwości. Po prostu nie odpuści, możesz zrobić wszystko. No i wiadomo, że były takie rzeczy, przy których Webber się upierał bez sensu, ale większość tych rzeczy, przy których się upierał, stworzyła też jakość lub była walką o jakość. Ale to się okazało później... Więc wiesz, to jest o takim rozrastaniu się tej grupy. Najpierw to Marcin był tym który w to wierzył razem z Mirkiem. Później ja przycisnęłam, żeby to był Webber. Chciałam, żeby to był Łona i Webber, ale Łona powiedział, że on więcej niż jednego kawałka nie napisze. No i wtedy już mieliśmy Webbera, ale nie mieliśmy tekściarza. Marcin powiedział, że w takim razie on to napisze. Webber na niego patrzył jak na wariata, że „sorry stary, ale nie”. Marcin się zaparł i udowodnił, że jest w stanie to napisać. A z kolei Webber zaproponował kilka osób- podał mi kilka nazwisk ludzi, którzy mogliby pomóc to ogarnąć (redakcję rapów). Ja obdzwoniłam kilka osób, no i stanęło na Boberze. I to też był po prostu strzał w dziesiątkę, ten Bober. Dobieranie po kolei tych osób twórczych tak dobrze się potoczyło... Ich energie się jakoś dobrze uzupełniły. No, a potem kwestia castingu i pytania „, czy aktorzy są w stanie dać radę, czy nie?”. I to było śmieszne, jak po tym castingu, w teatrze miałam takie „kurcze, jak jest dużo dobrze rapujących aktorów”. A Webber miał takie: „no może się nadają do tego dwie osoby”. No i to było trudne, bo on się po prostu nie chciał zgodzić na pewne osoby. Nawet na pewne, które ostatecznie grają. I wtedy już musieliśmy bardzo lawirować. Była taka grupa, co do której wszyscy się zgodziliśmy, że to są osoby, które dadzą radę. Ale wiesz, ja też musiałam jakoś z tej ekipy, na którą się Webber zgodził złożyć postaci. Dopasować to do ról i do tego, żebyście dobrze

funkcjonowali jako grupa. I próbowałam to tłumaczyć Webberowi, żeby jeszcze jakieś inne osoby... „Za ch... Ci dadzą radę. Ci nie”. Na centymetr nie ruszy... Miałam poczucie, że nie wszystko mi pasowało, ale potem zrobiliśmy ten casting zewnętrzny. Na co z kolei długo Głuchowski się nie chciał zgodzić, no ale w końcu się zgodził. Wiesz, Webber go przekonał swoją nieugiętością? No i jak tam dobraliśmy osoby, które były w stanie rapować, tańczyć to stworzył się taki pejzaż, który już trochę Webbera uspokoił i potem zaczęliśmy z nim negocjować, że jeszcze weźmiemy różne osoby z zespołu, ale że będziemy im dawać bardziej śpiewane partie. Mniej rapu, więcej śpiewania. Bo osób, które umiały śpiewać, było jednak więcej. I gdzieś taką drogą „ugniatania” Webera, żeby trochę odpuścił... „Będzie z nim (z Marcinem Napiórkowskim) siedział Bober, ja ci przyrzekam. Będę siedzieć i go pilnować.” No przecież siedziałam potem i pilnowałam Bobera, który was uczył, pamiętasz to? No i mówię: „Przyrzekam ci, będę tego pilnować. Oddam próby. Będę”. To były takie, kurde, rozmowy naprawdę bez końca. No i jakoś się ta obsada złożyła. Ale to było bardzo trudne i rzeczywiście długo Webber mówił, że wy nie dacie rady. I myślę, że on do końca miał taką obawę, że będziecie żenujący. Mówię „wy”, chociaż to może akurat nie dotyczy ciebie, bo na pewno było kilka osób, w tym ty, które rapowały bardzo dobrze od początku, ale Webber miał takie poczucie, że to się nie uda i że większość aktorów będzie rapowała w sposób żenujący.

KK- Myślę, że hasło „cringe⁷⁹” od początku nam towarzyszyło. To była największa obawa wszystkich.

KSZ- No bo jakby to było coś, co udaje hip-hop, to by było najgorzej.

KK- Kasiu, powiedz jeszcze, proszę, jak wspominasz premierę w Gdańsku? Bo dla nas, mówię o aktorach, myślę, że była jakimś meta przeżyciem. Nie zastanawialiśmy się właściwie w tych ostatnich chwilach, jaka będzie recepcja widowni, bo byliśmy bardzo skupieni na pracy, ale spotkanie z częścią bohaterów naszego spektaklu, którzy zasiedli tego wieczoru na widowni i reakcja całej premierowej widowni to było...

⁷⁹ Słownik pojęć, Appendix

Chyba wiedzieliśmy wszyscy, że robimy coś wyjątkowego, ale przekroczyło to wszelkie oczekiwania. Jak ten wieczór zapisał się w Twojej pamięci?

KSZ- Ja też się nie spodziewałam, że to aż tak zadziała. No bo tego się po prostu nie wie. Ja w sumie nigdy nie wiem. To znaczy, czujesz, czy coś działa lub nie działa... ale też się nauczyłam, że to, że coś działa, nie znaczy, że to się „poniesie”. Może jak czujesz, że nie działa to raczej nie działa, ale czasami jesteś super zadowolona ze spektaklu, który w jakimś sensie nie „siądzie”. To też są sytuacje, które się zdarzają. Natomiast tutaj czułam, że to działa, że to fajnie pracuje. Z wielu momentów tego spektaklu byłam zadowolona. Tym bardziej w tym „dzikim” systemie pracy na końcu. Ale wiesz co? Nawet nie miałam czasu o tym myśleć.

KK- Byliśmy w jakimś takim amoku chyba wszyscy. Czy ty oglądałeś w ogóle tę premierę?

KSZ- Tak, oglądałam. Oglądałam głównie Danutę (Danutę Wałęsę). Bo wiesz, ja miałam takie poczucie, że Henryka Krzywonos to „kupi”... Była też Danuta Kuroń, która była zachwycona piosenkami, szczególnie tą Łony, więc też miałam jakiś taki luz. Natomiast miałam duży lęk o to, że (Danuta) Wałęsa tego nie udźwignie. I całą tę premierę patrzyłam, jak ona reaguje... A ona siedziała z kamienną twarzą i w sumie nie wiadomo było, ale myślałam, że skoro nie wyszła, no to chyba spoko. Agata Grenda też o tym mówiła. Bardzo wszyscy przeżywaliśmy, jak ona to dźwignie. Bo z resztą (gości) to miałam takie poczucie, że jest spoko. Myślałam, że Borusewicz może będzie marudził, że to rapowane czy coś, ale nie. Te głosy zaczęły tak naprawdę spływać, gdzieś tam, kilka dni po premierze.

KK- Tak, pamiętam, że pojechaliśmy z całą obsadą do Krakowa, było kilka dni wolnego i wszyscy zaczęliśmy myśleć o tym, że to tak odpaliło w Gdańsku, ale może w Krakowie się okaże, że w ogóle nie odpali.

KSZ- Tak, ja też to miałam. Miałam taki lęk, że krakowska publiczność wcale nie musi tego kupić. A poza tym nagle się okazało, że w Słowaku naprawdę dosyć dużo rzeczy

inaczej działa i wymaga takiego dogrania, żeby technicznie pracowało. Światło, dźwięk... I dźwiękowo to docelowo jest lepsze w Krakowie, ale praca z Dziedzicem (Tomasz Dziedzic- reżyser dźwięku), była trudna i dla mnie, i dla Andrzeja. I to był jeszcze jeden level skomplikowania całości. No i wiesz... Stres, zmęczenie. Zmęczenie wszystkich. To było po prostu trudne na końcu. Wszyscy mieliśmy naprawdę resztkę sił.

KK- Czy masz poczucie, że ten spektakl jakoś zmienił twoje życie? Czy to był po prostu kolejny spektakl, który zrobiłaś?

KSZ- Wiesz co, na pewno zmienił, ale myślę, że też dużo trudnych rzeczy się wydarzyło dla mnie po drodze, bardzo. Dużo, dużo smutku, dużo frustracji. Ale potem sobie pomyślałam, że bez sensu tak myśleć, że trzeba iść dalej i cieszyć się tym, co jest. A wiesz, jeśli chodzi o moje zawodowe życie, to coś takiego w tym jest, że duże oczekiwania się na mnie kładzie, które też są trudne. Dużo miałam telefonów pt. „Chcielibyśmy, żeby pani zrobiła takie **1989**”. No ale mówię: „Słuchajcie, to jest czas, budżet i determinacja”. Bo oczywiście tutaj absolutnie trzeba oddać Głuchowskiemu, że on włożył w to dużo... Bardzo dużo zainwestował w trudnym momencie. Bardzo dużo zrobił, żeby ten projekt się udał. Takich świadomych ruchów. I to też jest trudne- poświęcić pracę całej instytucji na rzecz pewnego projektu. I w gruncie rzeczy wszyscy chcą zrobić kolejne **1989**, ale nikt nie chce wykonać tego gestu, który wykonał Krzysiek (Krzysztof Głuchowski). Gestu determinacji ze strony dyrektora, żeby to powstało. Tak więc z jednej strony bardzo to zmieniło moje życie... No trudno, żeby nie zmieniło. Było mnóstwo super rzeczy i przeżyć wokół tego musicalu, ale z drugiej strony mam takie poczucie, że trochę wróciłam myśleniem o swojej pracy do tego, co było przed musicaliem. Do pracy w takim rejestrze, w którym czuję się dobrze i który jest możliwy w teatrze. Na przykład spektakl, który zrobiliśmy w Sosnowcu, to jest coś takiego, co jest możliwe w tych budżetach. Jednocześnie mam wrażenie, że oczekuje się ode mnie, że odpali taka petarda za każdym razem. A, tak jak mówisz, to jest składowa wielu elementów po drodze, pracy wielu ludzi, żeby się udało. Ale ja też nie mam takich oczekiwań, że bym chciała zrobić drugie **1989**. Wydaje mi się, że coś takiego się po prostu zdarza raz w życiu, Coś się musi uruchomić.

KK- Jakaś iskra.

KSZ- Wiesz, myślę, że na pewno jakiś fajny, duży musical umiałabym teraz zrobić, ale to i tak by nie było **1989**, bo **1989** już powstało. No i tak jak mówisz, to wszystko się tak złożyło ludzko po drodze, że jest już wyjątkowe samo w sobie.

*KK- Czy według Ciebie teatr ma moc zmieniania rzeczywistości? Pytam trochę, krążąc wokół tematu zmiany władzy, która się w Polsce dokonała rok po premierze **1989** i tego, że Andrzej Seweryn na jednym ze spotkań z widzami powiedział, że ma wrażenie, że ten spektakl dołożył do tego swoją cegiełkę.*

KSZ- Wiesz, na pewno jakąś taką małą dołożył, ale ja nie wierzę w to, że teatr może zmienić rzeczywistość w takim szerszym aspekcie. Jednak liczby mówią same za siebie. Teatr jest po prostu bardzo niszowy. Ale myślę, że w obrębie tej niszy jak najbardziej. Bo rzeczywiście jest pewna grupa widzów... i była wtedy, na tym etapie wyborów i zmiany władzy... Nawet to, że ludzie przecież pisali na transparentach hasła ze spektaklu. To wszystko mówi, że tak.

KK- A jak wspominasz premierę Teatru Telewizji? Dla nas wszystkich (aktorów) to był taki gigantyczny strzał adrenaliny i właściwie kolejna premiera. Dla mnie było też wspaniałe, że tylu ludzi, którzy nigdy nie mieliby szansy zobaczyć tego spektaklu, mogło go obejrzeć w swoim domu. Po raz kolejny ujawniła się też taka ogromna moc tego spektaklu.

KSZ- Ja mam tak, że, jak jest do zrobienia praca, to bardzo się na niej koncentruję i mam taką zasadę, żeby starać się myśleć o takich rzeczach później. A w tej pracy nad Teatrem Telewizji bardzo się skupiłam na pracy z realizatorem, z Józefem Kowalewskim. Od pierwszego spotkania z nim, tutaj w telewizji w Warszawie miałam poczucie, że on jest super fajny i totalnie kuma. I potem go zaprosiłam do siebie do domu. Przyjechał z Poznania na cały dzień. Pomyślałam, że po prostu musimy złapać coś wspólnego. Siedzieliśmy cały dzień od rana do wieczora, oglądając to beznadziejne nagranie, które mieliśmy i gadając o tym, jak te sceny powinny działać. I mieliśmy szkieletowo przegadane,

ale później Kowalewski super się zachowywał i naprawdę każdą rzecz ze mną konsultował. To było dla mnie coś nowego, więc musiałam się „sfokusować”, żeby dźwignąć to zadanie. Z drugiej strony on na każdym kroku mówił co mam robić, to znaczy nie merytorycznie, tylko jak mam to przeprowadzić. On mnie tak „prowadził”.

KK- Czyli masz poczucie, że dużo się w tej pracy nauczyłaś?

KSZ- Tak, tak. To oczywiście na pewno pomogło, że mam doświadczenie filmowe, ale jednak realizacja live, to jest jeszcze coś innego. Główną różnicą jest to, że w filmie robisz trzy duble i potem sobie wybierasz... i myślisz „a dobra, zrobmy jeszcze jeden... albo nie. Coś tam wybiorę”, bo i tak przy montażu masz 1500 nowych pomysłów co z tym zrobić. A tutaj wiadomo było, że to musi być dokładnie tak i wiedziałam, że muszę zrobić wszystko, żeby świat, który jest na scenie jak najlepiej działał pod kątem tego, co Józef Kowalewski chce zrobić. A jednocześnie on pracował na... nie pamiętam ile kamer... kilkanaście i pracował jak maszyna, naprawdę. Miałam cały czas słuchawki i słyszałam tylko „3... 10...” (numery kamer) Obserwowałam, jak on to buduje. Mega praca. Kilka rzeczy naraz w jednym czasie. Na przykład jak przestawiliśmy „Marzenia i tajemnice”... No myślę sobie, k..., strasznie to jest płaskie. Aha, to po prostu to obróćmy. Wiesz, żeby podejmować decyzje, które pomogą jemu zrobić to dobrze. Dla mnie to było super zadaniowe. Nie miałam poczucia, że to była praca kreatywna. To już było bardziej o dostosowaniu tego materiału „pod”. Myślę, że nasza rola polegała na tym, żeby zrobić to jak najlepiej... żeby oni „to” zrobili, jak najlepiej. A, że naprawdę miałam takie poczucie, że Józef Kowalewski jest świetny, że obejrzał to, przemyślał, jego pomysły były super... to ta praca była przyjemnością.

KK- A bałaś się tego, że to nie wyjdzie?

KSZ- Bałam się, bo to też było tak załatwione, że nikt mi o tym nie powiedział i dowiedziałam się z Facebooka. A że teatrowi się zdarzyło parę razy nadużyć praw czy tej umowy, która nie była dla nas korzystna, to miałam dużo obaw, że zostaniemy w tym pominięci. Ale dzięki temu realizatorowi szybko weszło to na jakieś takie spoko tory.

Ale wiesz, było mnóstwo takich rzeczy... że na przykład telewizja odmówiła wynajęcia dla mnie pokoju na czas realizacji, bo mi powiedzieli, że nie mogą przyjechać z dzieckiem... I że jeżeli chcę przyjechać z dzieckiem, to muszę sobie sama załatwić nocleg. I musiałam sobie wynajmować mieszkanie w Krakowie i tak dalej. Dużo było takich rzeczy, które nie były fajne w tym. Niemniej, wiesz co, ja się bardzo bałam, ponieważ gdyby ten realizator nie był tak super, to można by to było naprawdę spektakularnie sp..., a ja bym nie była w stanie tego uratować, bo się na tym nie znam. Gdyby to robił ktoś, kto nie kuma tej materii, nie kuma tego spektaklu, to wyobrażam sobie, że z tego mógłby powstać niezły koszmar. Chodzi mi o tą realizację. Więc ja się totalnie uspokoiłam, kiedy zrozumiałam, że mamy naprawdę świetnego gościa i że naprawdę nie ma osoby, która mogłaby to zrobić lepiej niż on. I wtedy już miałam poczucie, że damy radę.

KK- Myślisz, że cały czas jest trudniej być reżyserką- kobietą w Polsce? Pomyślałam o tym pytaniu, jak powiedziałaś, że z dzieckiem nie mogłaś przyjechać. Obserwuję też cały czas nasze dziewczyny— Kasię, Agę i Karolę (aktorki z obsady 1989: Kasia Zawiślak- Dolny, Agnieszka Kościelniak, Karolina Kamińska) i zastanawiam się jakie to jest wymagające też dla aktorek (macierzyństwo). Podróżujemy pomiędzy różnymi miastami. Trzeba załatwić opiekunkę. A przecież to nie jest fanaberia tej kobiety tylko jakieś absolutne minimum. I myślę, że to jest wciąż trudne w kontekście tematu, który poruszamy w spektaklu... a propos sytuacji Danuty, Krystyny. To cały czas stanowi problem.

KSZ- Na pewno tak jest. Znam sporo dziewczyn, które pracują, mają małe dzieci i to jest bardzo trudne. Ja trochę dlatego ograniczam swoją pracę, bo jak mam pojechać z Różą do innego miasta, w którym de facto połowę pieniędzy oddaję opiekunce... bo tak jest... a jak nie połowę to prawie połowę... Do tego jeszcze doliczysz wszystkie dojazdy, koszty życia w innym miejscu... to ja naprawdę zarabiam na tych spektaklach mniej niż minimalna krajowa miesięcznie. Natomiast wysiłek dla mnie i dla Róży jest jakiś kolosalny w takiej podróży, więc teraz ograniczam pracę poza Warszawą, bo to jest po prostu nie do wytrzymania i się nie kalkuluje w żaden sposób. W Warszawie jest jakaś tam perspektywa pracy, ale też ograniczona, więc na pewno jest to trudniejsze. Ale wiesz,

myślę, że to jest oczywiście jeden temat, bardzo ważny, że kobietom jest trudniej. Ale ja mam też takie poczucie, że jest jakiś taki bardzo trudny moment w pracy w kulturze szeroko pojętej. Wydaje mi się, że system teatralny, w którym funkcjonujemy, który jest de facto niezreformowanym, przeniesionym z komuny systemem, po prostu nie działa. Na wielu polach to nie działa. Po wielu latach pracy w teatrze i bardzo różnych rzeczach, które robiłam w swoim życiu, mogę powiedzieć, że mam wrażenie, że to nie działa, naprawdę. Globalnie to nie działa. Po pandemii nasze zarobki (zarobki reżyserów i reżyserów) nie wzrosły. Nie wiem, może u was w teatrze wzrosły, ale też chyba nieszczególnie. Te stawki, które wy macie w **1989**, też są niskie tak naprawdę. Ja zarabiam w zasadzie, tyle samo co zarabiałam, a koszty życia są kilkakrotnie wyższe. Wiem, że to nie dotyczy tylko mnie, ale wszystkich osób, które pracują w teatrze. Ludzie z takich mniejszych ośrodków, ...ale też z dużych, znanych teatrów, na przykład Teatr Zagłębia czy teatr w Szczecinie... No zresztą też tam znasz ludzi i wiesz, że oni naprawdę ledwo się utrzymują, a jednocześnie pracują bardzo dużo. To jest jakiś problem systemowy. Jednocześnie dyrektorzy tych teatrów są naprawdę w trudnych sytuacjach, bo nie mają kasy. Próbuja coś robić, żeby jakkolwiek związać koniec z końcem, ale też chcą utrzymać jakiś poziom artystyczny. Jednocześnie ludzie naprawdę przestali chodzić do teatru. Ja myślę, że to jest taki moment, kiedy władza... w sensie, nie wiem... Ministerstwo Kultury musiałoby się trochę zająć tym, że te instytucje... I do tego jeszcze cały czas jest takie zjawisko, że dyrektorami są cały czas te same osoby. To się zaczyna zmieniać. To też nie dotyczy wszystkich teatrów, ale bardzo często to są osoby które się powtarzają. Na wiele nadużyć się pozwala w teatrach. To wszystko sprawia, że teatry są teraz naprawdę dosyć trudnym miejscem do pracy dla wszystkich. Ja mam takie wrażenie, że gdzie nie pracowałam ostatnio to były naprawdę bardzo trudne sytuacje i ludzie są też w trudnych sytuacjach. Aktorzy są w trudnych sytuacjach finansowych. I też, z kim nie rozmawiam z reżyserów, to wszyscy są w kryzysie i już nie mają siły na to, żeby pracować. Z moich obserwacji wynika, że to wymaga takich mocnych zmian systemowych. Przemyślenia, po co są te teatry i jak one działają. Stworzenia systemu, który po prostu będzie lepiej działał dla wszystkich. Myślę, że kobietom jest trudno w tym funkcjonować, na pewno często bardziej z wielu powodów, ale to jest moment, w którym

wszystkim się trudniej funkcjonuje. Wiele tych problemów dotyczy wszystkich w szeroko pojętej kulturze, tak globalnie.

A to, co dziewczyny (Kasia, Aga i Karolina) przeżywają z jeżdżeniem z dziećmi i tak dalej, no to jest... Znam to i to jest po prostu mega trudne, żeby nie „wypaść”, bo czasami już po prostu człowiek sobie myśli „dobra, już chcę siedzieć w domu i mieć święty spokój”.

KK- Tylko dlaczego macie „siedzieć w domu”? Dlaczego nie można tego kobietom ułatwić? Przypuszczam, że brakowało mi wiedzy w tym temacie i dopiero rozmowa z dziewczynami uświadomiła mi ogrom problemów i potrzebę ich natychmiastowego rozwiązania, jeśli mamy mówić o uczciwym powrocie do zawodu aktorek, które urodziły dziecko.

KSZ- No tak. Jak popatrzysz w ogóle na historię, która jest opowiedziana w **1989**, to ona jest... To jest niesamowite. Bardzo lubię się przyglądać temu, że ta historia jest aktualna w wielu punktach. To jest bardzo ciekawe i to jest coś, co nam się naprawdę w tym spektaklu udało. Tą historią z lat osiemdziesiątych opowiedzieć też coś o życiu społecznym... Z kolei po zmianie władzy, po wyborach w 2023 cały wątek „A co jeśli się uda?” - tego, jak trudno jest tę władzę objąć i nie stać się tym samym... To dalej działa. I okazuje się, że ta historia jest uniwersalna. Bardzo to lubię, że w różnych momentach różne kawałki na mnie nagle zaczynają działać, a inne przestają.

KK- Dlaczego teatr non-fiction? Dlaczego Cię interesuje i co takiego Ci daje?

KSZ- Mnie po prostu prawdziwe historie uruchamiają. Bardzo lubię ten etap researchu i poznawania ludzi, wchodzenia w historie... Jest to dla mnie dużo bardziej inspirujące niż taki materiał napisany, wymyślony. Mirek jest takim partnerem, który umie znajdować ciekawe historie, ciekawych ludzi i umie z nimi rozmawiać i to jest po prostu szalenie interesujące. Uwielbiam słuchać, czytać jego historii. W ogóle lubię dobry reportaż po prostu. Tak jak ktoś lubi powieści XIX- wieczne, tak ja lubię dobry reportaż. To mnie napędza. No wiesz, pewne rzeczy napędzają bardziej pewne mniej. Też masz role, które cię napędzają bardziej niż inne. Zrozumiałam na etapie studiów, że to są takie przestrzenie,

które mnie interesują. Wydaje mi się w ogóle, że mogłabym być reporterką. To mnie po prostu bardzo interesuje. Chyba też to z domu wyniosłam. Moi rodzice bardzo dużo jeździli, podróżowali i zawsze bardzo się wygryzali w te miejsca. Bacznie obserwowali i słuchali.

Rozmowa z Mirosławem Wlekłym 10.12. 2024 r.

*Karolina Kazon- Mirku, jak zaczęła się twoja praca z Kasią (Katarzyna Szyngiera)?
Znaliście się wcześniej i pracowaliście razem, prawda?*

Mirosław Wlekły- Początki były takie, że dopasowali nas we dwoje, mnie i Kasię, przy takim projekcie w Krakowie. Festiwal nazywał się „Pop art”. Jego twórcami byli Grzegorz Niziołek i Agata Siwiak. Wymyślili eksperyment, żeby sparować młodych reporterów, czy reporterki, z reżyserami i reżyserkami. Zrobić, pożenić to i zobaczyć co z tego wyjdzie. No i dobrano mnie z Kasią i strasznie się wtedy nie polubiliśmy. W ogóle myśleliśmy, że nic z tego nie wyjdzie, ale potrzebowaliśmy kasy strasznie, a dawali za to po 5000 zł, a my musieliśmy coś zarobić.

KK- Jednorazowy event?

MW- Tak, to miało być jednorazowe. Natomiast uczestniczył w tym od początku Teatr Polski w Bydgoszczy. To były najlepsze lata Teatru Polskiego w Bydgoszczy. Dawali (do udziału w tym projekcie) swoich aktorów do dyspozycji. Super, wiesz, super recepcję to miało. Byliśmy zaproszeni na Warszawskie Spotkania Teatralne, jeździliśmy po festiwalach, dostaliśmy fajne recenzje i to się bardzo udało. I wówczas Agata Siwiak, która to robiła, stwierdziła, że do poprowadzenia debaty podczas premiery...czy tam drugiego dnia, zaprosi młodego naukowca Marcina Napiórkowskiego.

KK- I już wtedy się poznaliście?

MW- Tak, spotkaliśmy się przy naszej pierwszej pracy teatralnej z Kasią. Tylko Marcin przyjechał jakby spoza teatru. No i on to poprowadził. Był strasznie podjarany tą naszą pracą. Powiedział w ogóle, że to jest jego drugi raz w teatrze w życiu. Pierwszy raz był na Koziołku Matołku w podstawówce, że teraz jest po raz drugi. I nie wiedział, że teatr może być taki fajny. No i potem szybko poszła propozycja, żebyśmy zrobili znowu coś reporterskiego non-fiction i padł pomysł, żeby to było o Państwie Islamskim. I kolejny taki mocny spektakl zrobiliśmy na podstawie researchu w Paryżu, w Brukseli. Rozmawialiśmy z matkami dżihadystów. A potem się nadarzyła propozycja z Rzeszowa- to był spektakl „Lwów nie oddamy”. Oczywiście nie tak głośny, ale mam wrażenie, że równie nagradzany co „1989”. To był spektakl, do którego Marcin do nas dołączył po raz pierwszy. Z Kasią wcześniej dwa zrobiliśmy sami, potem dołączył Marcin. Potem już w różnych konstelacjach cały czas pracowaliśmy. Raz się zdarzyło, że ja nie miałem czasu, więc jeden spektakl w Wałbrzychu Kasia zrobiła z Marcinem. Zdarzały się jakieś takie bez Marcina. No ale zazwyczaj to było już we troje.

KK- Czy jak pracujecie we troje, to macie jakiś taki stały podział obowiązków?

MW- To znowu zacznę bez Marcina. Założeniem tego konceptu w Krakowie i w Bydgoszczy przed dziesięcioma laty było to, że reżyserka ma wejść w buty reportera, a reporter w buty reżyserki. Mają się zatrzeć nasze funkcje, co wydawało się karkołomne. No i tak działaliśmy z Kasią. Wtedy pojechaliśmy do Ukrainy, Tam robiliśmy research. Kasia mówi po ukraińsku, więc ona od razu musiała te wywiady prowadzić. Ja ją naprowadzałem, ale to ona rozmawiała z ludźmi. I ona, wiesz, uczyła się przy mnie tego fachu. Ja do dzisiaj mam niewiele wspólnego z teatrem, ale czasem stawałem się takim jakby asystentem w tym teatrze. To ona bardziej się reportażu nauczyła niż ja teatru, bo reportaż już teraz sama robi, natomiast ja spektaklu sam nie wyreżyseruję. Rzeczywiście przy każdym spektaklu było tak, że ten research robiliśmy zawsze od początku razem. Marcin po raz pierwszy uczestniczył w wywiadach chyba przy **1989** dopiero. Gdzieś tam z nami pojechał do „Jedzonka” (spektakl Teatru im. Juliusza Słowackiego również wyreżyserowany przez Katarzynę Szynkierę), ale zazwyczaj dołączał na etapie pisania scenariusza.

KK- Czyli Marcin był zazwyczaj merytorycznym, naukowym wsparciem ze swojej działki semiotycznej?

MW - Na pewno tak było przy „Jedzonku”. Marcin odwrócił bardzo bieg scenariusza, bo my podeszliśmy do tego tematu tak wojowniczo bardzo. Uważaliśmy, że to będzie taki, wiesz, nowoczesny, wielkomiejski spektakl o niejedzeniu mięsa i tak dalej. Natomiast Marcin zaczął troszeczkę nas nawracać z tej drogi, przedstawiać naukowe dowody dotyczące jej produkcji i jedzenia, w ogóle żywienia się, diety. No i scenariusz dzięki Marcinowi stał się taki bardzo nieoczywisty, a Kasia postanowiła wprowadzić rolę tego młodego naukowca do scenariusza.

KK- Research, który wykonaliście do naszego spektaklu, jest niesamowity. Nigdy w życiu nie spotkałam się z czymś takim w teatrze. Czy to był największy research, jaki zrobiliście? Czy zawsze jesteście tak przygotowani do pracy?

MW- Mam wrażenie, że nie był dużo większy niż inne.

KK - Co ostatecznie wzięliście z Hamiltona, na etapie pisania scenariusza, oprócz paru motywów muzycznych i odniesienia do rodzaju mitu założycielskiego?

MW- Pamiętam, że Webber bardzo „cisnął”, że zapomnijmy już o tym, Hamiltonie. Dajmy sobie z tym spokój, bo to nam będzie tylko przeszkadzać. I w pewnym momencie było tak, że rzeczywiście zapomnieliśmy, a potem dołożyliśmy te kilka elementów. Od początku było wiadomo, że chcemy figurę króla Jerzego przemycić. Ta postać od początku była w naszym zamyśle. A co z Hamiltona?... No wiesz co, głównie to, że Miranda wziął jakąś, wiesz, troszeczkę historię od czapy. Postać od czapy. Nie wiem, czy wiesz, że tuż przed tym, jak Hamilton miał premierę w Stanach, to jego twarz miała zostać usunięta z dziesięci dolarówki. Chcieli wymienić go na kogoś innego, bo już nikt nie wiedział, kim był Hamilton. Dzieciaki nie wiedziały... Nikt nie wiedział, kto to jest. Uważano, że ze wszystkich ojców założycieli Stanów Zjednoczonych jest to zdecydowanie najnudniejsza

postać. Nie wiem, czy widziałas nagranie na YouTube, jak Miranda ma stand-up w Białym Domu, przed Obamami?

KK- Widziałam tylko, jak śpiewa w Białym Domu z obsadą Hamiltona.

MW- To widziałas już po premierze. A on ma sam taki stand-up, jako 27- latek i rapuje tam jeden z utworów, który już napisał. I mówi, że zrobi rapowany musical o Hamiltonie i Obamowie spadają pod krzesło. Prawie się przewracają ze śmiechu. Cała sala się śmieje. Potem, jak Miranda odbierał nagrody Tony, to Barack Obama połączył się na żywo i powiedział coś takiego: „Śmiałem się z pana 5 lat temu, ale teraz to już pan się do końca życia ze mnie może śmiać”. No i wiesz, oczywiście Hamilton został na tej dolarówce. No i to nas jarało. Marcin wymyślił „zróbmy polskiego Hamiltona”. Co oczywiście wszystkich śmieszyło. Śmieszyło i mnie, i Kasię, i Głuchowskiego. Natomiast jak już stwierdziliśmy, że to robimy, to chcieliśmy wybrać jakąś fajną polską historię. No i jaką fajną polską historię wybrać jak mamy same smutne? I po prostu ta historia była jedyną kandydatką. Nawet się nie zastanawialiśmy. „Zróbmy z tego perelkę.”

KK- Ale pierwszy pomysł to był Solidarność czy Lech Wałęsa?

MW- Solidarność. Kompletnie z początku nie wiedzieliśmy, jakie postaci tam będą. Nic. To był długi proces.

KK- Te postaci dopiero po researchu się narodziły, tak? Dobrze pamiętam? Gdzieś tam po drodze...

MW- W trakcie researchu, tak. Bardzo późno. Właściwie, dopiero jak przystępowaliśmy do pisania scenariusza, ustaliliśmy, że to będzie tych sześć postaci.

KK- A pomysł pewnego, nie wiem... Przywrócenia pamięci o kobietach i o ich byciu częścią tej historii? To się na początku pojawiło? Czy na etapie pisania scenariusza? To, że kobiety dostaną większy, „pełniejszy” głos.

MW- O ten głos to jest przede wszystkim pytanie do Kasi. Ona najbardziej tego pilnowała. i właściwie każdego dnia i każdego tygodnia stała na straży tego, żeby to było doprowadzone do końca. Jak do tego doszło?... Czy doszło do tego naturalnie, czy ona to jakoś z premedytacją wymyśliła?... Ja myślę, że wiele czynników się na to złożyło. Kasia na początku researchu była w ciąży. To był jakiś wyjątkowy etap w jej życiu. Kilka rozmów przeprowadzała sama z kobietami. Tak się złożyło po prostu, że jechała do Gdańska. Jej pierwsza rozmowa z Danutą Wałęsą była bez nas. Z Henryką Krzywonos też się sama spotkała. W różnych konstelacjach te wywiady przeprowadzaliśmy. I ja takie mam przeczucie... trzeba ją o to spytać... ale że ta ciąża i te pierwsze spotkania z kobietami Solidarności troszeczkę wpłynęły na Kasię i na to, że tak bardzo chciała „podbić” te kobiety... To raz... A dwa, moim zdaniem, to też przyszło trochę naturalnie. Dlaczego kobiety? No bo one po prostu były.

KK- Mam teraz w głowie wypowiedź Kasi dotyczącą tego, że Solidarność była „parytetową organizacją”.

MW-... Więc ja trochę na siłę mówię o ciąży Kasi, o tych pierwszych rozmowach z kobietami, bo myślę, że warto ją o to spytać... Moim zdaniem to był impuls dla niej, ale dla nas było naturalne, że te kobiety muszą się tam znaleźć, no bo one po prostu były. Były, towarzyszyły, działały i w ogóle. No i trzecie, już trochę humorystyczne wytłumaczenie, ale tak naprawdę niehumorystyczne tylko bardzo prawdziwe... No, że wiesz, po castingach się okazało, że nie ma kto grać w ogóle tych facetów... że możliwe, że kobiety będą grać facetów w tym spektaklu.

KK- Które ze spotkań, wywiadów najbardziej utkwilo ci w pamięci lub zmieniło twój punkt widzenia na to, jak będzie wyglądał spektakl, o czym warto opowiedzieć? ... No, obstawiam, że najważniejsze było to z Frasyniukiem.

MW- Pierwsze spotkanie z Kwaśniewskim... I nie wiem, czy to nie było jeszcze zanim Głuchowski się dowiedział o naszym pomysle. Albo już wiedział, ale jeszcze nic nie było przyklepane. Pisałem książkę, do której potrzebowałem wypowiedzi Kwaśniewskiego

i byłem u niego na wywiadzie. To było, kiedy nam dopiero pomysł kiełkował w głowie. I opowiedziałem Kwaśniewskiemu o tym na koniec. Był strasznie wyluzowany, miał dużo czasu... I on, pamiętam, tak się zapalił do tego pomysłu. Mówi, że ... „No ja nie wiem, jak wy to zrobicie, bo to jakiś karkołomny w ogóle pomysł, ale musicie to zrobić, bo za chwilę nie będzie z kim rozmawiać”. I mówi: „Jak pan chce, to ja wyciągam komórkę i zadzwonię do Frasyniuka... zadzwonię gdzieś tam... zaraz was zacznę umawiać”. Ja mówię: „No nie, na razie nie, bo nie mamy jeszcze teatru... Ale wrócimy do pana jakby coś”. I poczułem, że ten Kwaśniewski, mnie przynajmniej, dał dużo takiej siły i kopa, że to trzeba zrobić..., że jest wśród tych wszystkich ludzi chęć, żeby współpracować. I rzeczywiście tak było, bo poza Wałęsą, wiesz, z nikim... Aha, no, Michnik nam odmówił. Ale poza Wałęsą i Michnikiem właściwie nie było z nikim problemów. Wszyscy byli dla nas otwarci na maksa. Powiem Ci o drugim przełomowym... I tu zgadłaś, że Frasyniuk. Frasyniuk na ambicję nam wjechał. Był od początku strasznie otwarty i wiesz, poświęcał nam mnóstwo czasu, ale powiedział... zasugerował, że to się nie uda. Z tym „Tarantino” (Frasyniuk powiedział, że historię jego życia mógłby zrobić tylko Quentin Tarantino) to był taki wjazd na ambicję bardzo. No, a może trzecim z kolei to była ta pierwsza rozmowa, piętnastominutowa, Kasi z Danutą Wałęsą. Kasia na chybił trafił nagle do niej zadzwoniła, nie znając jej, żeby się umówić na rozmowę. I Wałęsa się wtedy rozgadała... To było zaledwie 15 minut rozmowy, w czasie której właściwie wypowiedziała scenariusz piosenki. Całej. Właściwie cała twoja piosenka jest z tej jednej rozmowy. To jest ciekawe, bo wiesz, często pytano nas, jak długo zbieraliśmy materiał do danych piosenek. Ja mówię, że czasem miesiącami- to chyba wszystkie piosenki związane z Frasyniukami. Szukanie, wracanie, dopowiadanie... A niektóre 15 minut. Materiał do „Danuta odbiera Nobla” był „zbierany” przez 15 minut w czasie rozmowy Kasi przez telefon. Potem były kolejne rozmowy... ale w czasie tej jednej, telefonicznej, właściwie ta piosenka powstała.

KK- Łącznie z pomysłem na jej aranż...

MW- Ale zapytałaś, czy ktoś miał opór w sobie? No nie miał nikt oporu. No tylko Michnik nie chciał rozmawiać, twierdząc, że wszystko już powiedział i można wszystko przeczytać. A poza tym nikt nam nie odmówił.

KK- No a Lechu? O co chodzi z Lechem? Powiedz mi, jaką ty masz koncepcję na ten temat? Dlaczego kompletnie nie był zainteresowany wejściem w kontakt z wami? Myślisz, że czegoś się obawiał czy zwyczajnie nie miał ochoty?

MW- Nie no, on taki jest... Myślę, że niczym nie zaskoczył też. Pierwszy kontakt z nim mieliśmy na żywo, więc może byliśmy zdumieni... Ale nie było w jego odpowiedziach nic zaskakującego. Odpowiadał na pytania, ale odpowiadał po swojemu. Całe życie to robił. On się nie zmienił. Może coraz bardziej dziwacznie po prostu.

KK- Wydaje mi się, że jak ktoś chce zrobić o tobie spektakl, to raczej powinien się z tego cieszyć...

MW- On nie wiedział, że ktoś chce zrobić spektakl. To wygląda tak, że on przyjmuje na audyencji tych wszystkich ludzi godzina po godzinie. Dla każdego ma godzinę. I my na korytarzu (przed wejściem) dostaliśmy po prostu zestaw gotowych instrukcji od jego asystenta. Powiedział: „Wchodzicie, mówicie dzień dobry do pana prezydenta i od razu pierwsze pytanie. W ogóle nie opowiadacie, kim jesteście. Pana prezydenta to nie interesuje. O żadnym teatrze nic nie opowiadacie. Pana prezydenta nie interesuje teatr”... więc Wałęsa się nie dowiedział, że my do teatru to robimy. No więc pytania, a że pytania były do teatru, były hiper dziwne. Żadni dziennikarze nie przychodzą z takimi pytaniami raczej i Wałęsa był zniecierpliwiony. No wiesz, przyszły jakieś studenciaki... Marcina zlekceważył kompletnie, bo Marcina pytań w ogóle nie rozumiał. Marcin, wiesz...mógłby trochę stonować jak na Wałęsę, zadawać pytania w trochę prostszy sposób. A zadawał pytania jak na uniwersytecie. Więc Wałęsa kompletnie go lekceważył. Ja byłem tak pośrodku. No i jakoś tam ze zrozumieniem na Kasię patrzył. Kasia była wtedy z wielkim brzuchem i taka też wymęczona. I jej pytania były bardziej zrozumiałe dla Wałęsy, więc jej coś tam odpowiedział.

KK- Czy uważasz, że teatr ma w sobie moc zmieniania rzeczywistości? Wpływania na swoich odbiorców? Wierzysz w taką moc teatru?

MW- Na małą skalę. Wierzę... Ale na bardzo małą skalę, w wąskim środowisku.

KK- W bańce.

MW- Tak, w bańce. Nie wiem, czy chcesz to rozpowszechniać, bo to jest wbrew wszystkiemu fajnemu, co się dzieje... ale ja myślę, że jednak my z **1989** jesteśmy w pewnej w bańce. Ja to czuję. Tak widzę... Szkoda, że się wiele osób nie może przemóc. Wiesz, namówiliśmy syna Walentynowicz, żeby poszedł i potem zadzwonił, że bardzo mu się podobało. Ja mam teścia, który jest, strasznym PiS-owcem i jemu też się strasznie podobało, ale tych osób jest mało. Osób, które pójdą do Teatru Słowackiego. Więc to jest jakaś bańka i czuć tę bańkę. I ci wiesz, wszyscy „Kodziarze” (Komitet Obrony Demokracji), którzy chodzą po 20 razy i tam wykrzykują...

KK- I brawa po „Jarku”... (Fragment z piosenki Łony w spektaklu w wykonaniu Marcina Czarnika „A co jeśli się uda”- „Czy po Lechu drugi Leszek nie przyjdzie do steru i czy Jarka tam nie przyprowadzi nie daj Boże”)

MW- Ten tekst mi się strasznie podobał. Mnie super śmieszy, ale miałem problem, jak to zobaczyłem pierwszy raz. Z tym jednym wersem. To było zaj..., on to świetnie napisał. Ale ja nawet nie wiem, czy moją pierwszą reakcją nie było, że „dzwonicmy do Łony, żeby to zmienił”... Mnie to raziło z początku.

KK- Chcieliście bardzo, żeby ten spektakl nie opowiadało się po żadnej ze stron?

MW- Tak, zawsze tak działamy. Dla nas to jest zasada.

KK- Pamiętam też, że jak wychodziliśmy na brawach z banerem „Nie śpij, bo cię przegłosują” to mieliście co do tego pewne wątpliwości - Ty i Kasia.

MW- Widziałem na zdjęciach czy gdzieś tam na jakichś filmikach... Przyznam, że mi się to nie podobało. My już oddaliśmy rzecz. To już nie moja sprawa co się teraz dzieje.

Ale mi się to nie podobało. Wiesz, jak robię swoją robotę, to staram się, kurczę, wiesz, całkowicie wyłączyć siebie z tego. Siebie jako obywatela tego kraju. Stanać gdzieś pośrodku i spojrzeć z zewnątrz.

KK- A czujesz, że pomijając ten wers o Jarku, udało wam się zrobić bezstronny spektakl i nie zajmować w nim żadnego stanowiska?

MW- Ja czuję, że tak... Chociaż oczywiście najczęstszy zarzut to ten, z którego się nabijaliście z Rafałem w czasie prób, czyli że Gwiazdów (małżeństwa działaczy Andrzeja i Joanny) nie ma. Jak ktoś coś wypomina, to brak Gwiazdów...

KK- ... i brak kościoła. To są najczęstsze. Ja zawsze na te zarzuty odpowiadam, że musieliście coś wybrać.

MW- Rola kościoła była bardzo niejednoznaczna w tamtym czasie. Trzeba by osobny spektakl zrobić, żeby należycie opowiedzieć o roli Kościoła w czasie Solidarności i komunizmu. Więc nie dałoby się. Drugi argument, który też podkreślamy... Popiełuszko miał wskoczyć na środek sceny i rapować? No, to wszystko byłoby głupie. Kilka razy ten kościół jest „zajawiony”. Jest na piersi Rafała (Rafała Szumery grającego Lecha Wałęsę) i dla nas to wystarczy. To jest w ogóle od czapy argument, że brakuje kościoła. Natomiast z Gwiazdami, no wiesz... nie mieścili się Gwiazdowie w naszej koncepcji...

Jest Walentynowicz. Jest bardzo silna postać Walentynowicz, wspieranej troszeczkę przez Borusewicza. Też wiesz, my pilnowaliśmy takich niuansów... Basia na pewnym etapie zapomniała, że w czasie Magdalenki (w spektaklu utwór pod tytułem Wesele)... to w ogóle do Basi nie docierało... i w choreografii Malchar (Daniel Malchar grający Bogdana Borusewicza) tańczy. Natychmiast to powstrzymaliśmy. Borysewicz nie może tańczyć w trakcie Magdalenki. Borusewicz jest wyłączony z tego wszystkiego razem z Walentynowicz. Strasznie takich niuansów pilnowaliśmy, które mogą być dla dziewięćdziesięciu procent widzów w ogóle nie do zauważenia.

KK- Powiedziałeś i chciałabym do tego teraz nawiązać, że zrobiliście ten spektakl i on już żyje swoim życiem... Czy czujesz się jakoś za niego odpowiedzialny? Mówię też w kontekście zawłaszczania przez różne opcje polityczne tego spektaklu. Zastanawiam się też czy my jako aktorzy mamy za to pewną odpowiedzialność. Czy jesteśmy pozbawieni wpływu na to, co z tym zrobi jakaś opcja.

MW- Macie odpowiedzialność, bo moglibyście go jednak zacząć inaczej grać i wtedy mogłoby się zrobić niefajnie. W związku z tym to wychodzenie z banerami „Nie śpij, bo Cię przegłosują” mnie trochę denerwowało. To było po spektaklu i mieściło się w ramach scenariusza, ale gdyby do jakichś tego typu gestów, może nie tak mocnych, ale jednak doszło, w ramach scenariusza to mnie by to jakoś wkurzało.

KK- Teatr gości na widowni różnych polityków. Czy to też cię razi i uważasz, że jest jakoś nie na miejscu? Czy teatr nie powinien być apolityczny?

MW- Przecież zależy, jak gości tych polityków. Oni przychodzą i super, że chcą to oglądać [...] Byłem wtedy, jak Tusk był i Tusk sobie po prostu siedział w łóży i „po” natychmiast się zmył. Nic w tym złego nie widzę. Gdybyśmy teraz zrobili jakieś show... „A teraz brawa dla...”

KK- Albo zagrali na jakimś wiecu?

MW- No nie, dla mnie to by było niedopuszczalne. Ale wiesz, wy też moglibyście jakoś manipulować. Rola Rafała dla mnie taka jest. Rafał jest genialny do tej roli, jest świetny, niezastąpiony. Ale też czułem, że balansuje na takiej cienkiej linii.

KK- Rafał Wałęsa? (w spektaklu gra dwóch Rafałów- Rafał Szumera grający Lecha Wałęsę i Rafał Dziwisz grający generała Jaruzelskiego)

MW- Rafał Wałęsa. Gdyby on ją trochę przekroczył, z mojego punktu widzenia, to Wałęsa mógłby zostać ośmieszony. Ale on tego nie robi. Ja nie widziałem, żeby kiedykolwiek

przekroczył tę linię. Oczywiście ta rola też taka jest... Do „przekroczenia”... Jest w pewnym sensie śliska. Na przykład ty- co ty możesz zrobić? Musiałabyś się bardzo „nie starać”, żeby ośmieszyć Danutę. Twoja rola jest też tak napisana, że obojętnie jak zagrasz, to ta rola będzie chwalebna dla niej.

KK- Czy przychodzi Ci do głowy jakaś historia, którą bardzo chcielibyście zawrzeć, a już się nie zmieściła w scenariuszu? Albo jakaś postać, jakiś motyw?

MW- Wiesz co, no szkoda nam takich postaci, o których z początku myśleliśmy, że po prostu będą w tym spektaklu. Tadeusz Mazowiecki, Bronisław Geremek. On jest, owszem, ale myśleliśmy, że będzie może jedną z pierwszoplanowych postaci. No i Michnik... Myśleliśmy, że będzie Michnik. To były bardzo trudne wybory dla nas. I często jakieś zdarzenia, pojedyncze zasłyszane historie zdecydowały ostatecznie, że wybraliśmy tych, a nie innych. Sama historia Frasyniuka nie zdecydowałaby prawdopodobnie o tym, że stał się tak ważną postacią w spektaklu, gdyby nagle nie zaczął mówić o Krysi, o której nigdy nikomu wcześniej nie mówił. I to było dla nas decydujące. Tym bardziej, że to się bardzo nie klei. Geograficznie się nie klei... nic się nie skleja. Frasyniuka nie było w Gdańsku, tylko on cały czas w tym odległym Wrocławiu. To wymagało też wprowadzenia pewnej fikcji do spektaklu. Takiej geograficznej fikcji przede wszystkim. Wymyślenia, że oni są jednak grupą przyjaciół już od początku, którymi nie byli, bo po prostu Frasyniuk był główniarzem w dla nich wszystkich.

KK- Tak tak, pamiętam, jak opowiadaliście, że Frasyniuk mówił, że Wałęsa to był dla niego dziadek.

MW- No więc jakbym miał tak sięgnąć wstecz, to w jakimś tam pierwszym wyobrażeniu pewnie nie byłoby w ogóle Frasyniuka, tylko byłby Geremek, Mazowiecki... Byłby Michnik właśnie.

KK- Ale Kuroń rozumiem, że miał być od początku?

MW- Bardzo szybko stwierdziliśmy, że to będzie albo Kuroń, albo Michnik. I być może to byłby Michnik. O tym, że Michnika nie ma, zdecydowało tylko to, że nie chciał z nami rozmawiać. Ze strony Kuronia mieliśmy nieograniczoną pomoc. To znaczy, Kuronia nie było, ale Danuta Kuroń z nami chętnie rozmawiała. Rodzina i tak dalej. To, że ktoś z nami rozmawiał znacząco nam pomagało więc to, że nie ma Michnika, to jest przede wszystkim jego wina, bo nie chciał rozmawiać, a nam było to potrzebne. Był potrzebny ten kontakt. Z Wałęsą widzieliśmy się godzinę, ale ta godzina zdecydowała o całym charakterze tej postaci.

KK- No właśnie, to też mnie zastanawia. Wałęsa niespecjalnie chciał gadać. Z Danutą spotkaliście się na żywo dopiero później...

MW- Tak.

KK- Czy to po prostu wydawało wam się oczywiste, że Wałęsa musi zaistnieć w tym spektaklu?

MW- Wałęsa akurat tak. Ja bym sobie nie wyobrażał, żeby go nie było.

KK- Czyli nie obraziliście się na niego po tym spotkaniu?

MW- Ja się nie obrażam. Wiesz, w moim zawodzie w ogóle nie ma obrażania się. Nie można się obrażać. Jak my byśmy się obrażali, to nie moglibyśmy tego zawodu uprawiać. A na etapie zbierania materiału, to ten mój zawód był na pierwszym miejscu. Dopiero potem inne dochodziły do głosu i Kasia też to dobrze rozumie. Kasia w moim zawodzie właściwie już od 10 lat pracuje, więc Kasi nic już nie trzeba tłumaczyć.

KK- Na czym według Ciebie polegał fenomen Wałęsy? Dużo o tym rozmawialiśmy, ale chciałabym usłyszeć Twoją odpowiedź.

MW- Pytałaś też o jakieś charakterystyczne rozmowy. To było niesamowite, kiedy zaczęliśmy do komunistów docierać... Oczywiście pierwszy był Kwaśniewski, ale potem Kwaśniewski nas zaczął umawiać z innymi, dużo starszymi od siebie. Reykowskim, który jest wspomniany w spektaklu. Z Cioskiem, który nie jest wspomniany i jeszcze z kilkoma innymi. I oni z jednej strony zawsze mówili o Wałęsie z taką jakąś, nie bezpośrednio, ale jednak z jakąś wyższością. Mając gdzieś tam bardzo głęboko w głowie, że to jednak taki głupek po zawodowce. A z drugiej strony widać było ich gigantyczną zazdrość. I wszyscy podkreślali, że Wałęsa był po prostu jedyny, że nikt inny nie zdołałby tych przemian poprowadzić. Nikt nie był w stanie wytłumaczyć, co ten Wałęsa miał.

KK- Czyli po prostu jakaś iskra...

MW- Jakaś iskra, która decydowała o najlepiej podjętej decyzji, o błyskawicznej reakcji. Gdula nam opowiadał, ojciec Macieja Gduli, który był bardzo ważnym komunistą... Chcieliśmy to koniecznie w scenariuszu umieścić, ale nie pasowało... Ale to była super dla nas historia... W czasie Okrągłego Stołu już wszyscy debatują. Poważna rozmowa. Wałęsa wyciągnął sobie krzyżówki, rozwiązuje i nagle odrywa się od krzyżówek i po prostu mówi najmądrzejszą rzecz ze wszystkich. W książce to napisaliśmy, że w czasie rozmowy z jakimiś komunistami o coś go pytają, a on mówi „No bo wie pan, taki Geremek to musi się zastanawiać, dumać, swojej inteligencji używać, żeby dojść do tego, a ja to po prostu wiem.”

KK- Kurde, co za facet.

MW- Jakbym miał wskazać cechę charakteru, którą próbowaliśmy od Rafała wyłuskać... Mnie się tak wydaje... Nie wiem, co Kasia i Marcin powiedzą... To najważniejszym, co chcieliśmy pokazać to, że jest to na pozór głupek, który jednak przerasta wszystkich pięciokrotnie i jest niezastąpiony.

KK- Jak myślisz, dlaczego ten spektakl odniósł taki sukces? Czy myślisz, że mógł mieć na to wpływ ten specyficzny czas tuż przed zmianą władzy?

MW- Zmiana władzy... To mówili mi widzowie, którzy tuż po wyborach szli, a już byli na spektaklu wcześniej, że im się zupełnie inaczej oglądało.

KK- A nam się zupełnie inaczej grało.

MW- Ale wiesz co, ja nie sędzę, że nie byłoby sukcesu, gdyby u władzy był ktoś inny. Może na marsze w Warszawie nie trafiłyby hasła z piosenek i tak dalej... Parę rzeczy pewnie by się nie wydarzyło. Natomiast moim zdaniem sukcesem, tak czy owak, by się to zakończyło, bo udało nam się zrobić... Nie wiem... Tak jak Wałęsie chyba- to jest niewytłumaczalne, dlaczego nam się wszystkim udało. No przecież wiesz, zaczynając od nas, zielonego pojęcia nie mieliśmy o rzeczy, którą robimy. Kasia jest doskonałą reżyserką, ale to wszystko. O musicalu nikt nie miał pojęcia. Marcin miał teoretyczne pojęcie. Nigdy na musicalu nie był. Był dwa razy w teatrze.

KK- No a może właśnie to? Jak Balcerowicz: „Nie mamy pojęcia, kiedy zaczynamy?”

MW- No a Webber jest takim... Jest powściągliwy, jest troszeczkę niedowiakiem... I on chyba najbardziej nie dawał wiary w to wszystko. Nas, z początku jak mu zaproponowaliśmy, to miał za jakichś wariatów, Potem przyjechał na ten casting i was miał za wariatów, którzy w dodatku nie są w stanie rapować. I jemu się wydawało, że to nie ma prawa wyjść. A my przestaliśmy się zastanawiać nad tym, bo chyba byśmy się zesrali ze strachu. Po prostu przestaliśmy o tym myśleć, za co się bierzemy. No ale oczywiście wielka kłapa była na horyzoncie. Jasne, że tak. Wiesz, jak sobie przypominę, to ja się bałem nawet takiej reakcji co wy aktorzy w teatrze powiecie. Zналиśmy się z wami. Ja przynajmniej z tą ekipą naszą Jedzonkową. I Lidka Bogaczówna nam donosiła, że wszyscy żyją castingiem, wszyscy na korytarzach gadają o castingu. Dużo ludzi chce grać. I to takie też fajne było, że pomysł się spodobał, że nie został odrzucony.

KK- Rozwiej moje wątpliwości na temat tego to wymyślił, że to ma być „polski Hamilton”?
Marcin?

MW- Marcin. Tak, tak.

KK- A, że to będzie „nasz polski pozytywny mit”? Pamiętam wasze opowieści o pierwszej koncepcji zakładającej zupełnie inne ramy czasowe- pomyśl, że akcja miała się zaczynać 4 czerwca 1989.

MW- Każde z naszej trójki miało nieco inne zdanie. Od początku wszyscy mówiliśmy, że to musi być bardzo pozytywne. Ja sobie wyobrażałem, że to musi być wręcz disneyowska bajka. Tak się wyraziłem w Nowym Jorku (na pokazie Teatru TV w Instytucie Teatralnym w trakcie wieczoru wyborczego) i dostałem burę od pewnej dyrektorki teatru... Powiedziałem, że przynajmniej ja pracowałem z takim zamysłem, że to ma być ambitne, ale że ma być takie „disneyowskie”, trochę cukierkowe. „Ludzie mają szczęśliwi z tego wyjść” - z takim przekonaniem pracowałem. Straszną burę od tej dyrektorki z Broadwayu dostałem. Powiedziała, że mam nigdy więcej tego nie mówić, bo obrażam swoją pracę i swój spektakl mówiąc, że coś jest „disneyowskie”. Powiedziała: wasza robota jest dużo, dużo lepsza niż jakakolwiek robota „disneyowska”, „niech pan więcej tego nie powtarza, bo mi się przykro zrobiło. Deprecjonuje pan swoją pracę, mówiąc tak.” Mówię: „Dobra, obiecuję, już nigdy więcej nie użyję tego słowa”. Ale no, jeśli chodzi o te ramy czasowe... Marcin chciał wyjść trochę dalej. Kasia chyba była pośrodku. Ja z kolei od początku uważałem, że powinno być tak jak teraz... więc toczyliśmy takie spory w gronie naszej trójki. Ale też ważny był głos Głuchowskiego, który uważał tak jak ja. W ogóle to był taki początek, kiedy jak Głuchowski coś mówił, to się zazwyczaj pokrywało z tym, co ja mówię. Marcin i Kasia mieli z tego bekę i potem jak coś trzeba było ustalić, to Kasia do mnie mówiła: „Mirek, zadzwoń do Głuchowskiego, bo Ty się z nim najlepiej rozumiesz”. Głuchowski też miał w tym ważny głos, no, a on się uparł, żeby to się tak kończyło. I ja też od początku uważałem, że tak będzie lepiej. Za dużo brudu by to naniosło... Skończyć w 1992? Nie wiadomo gdzie skończyć, w którym momencie skończyć... Obojętnie w którym momencie skończyć, to znowu tę szalę będziesz przekładać... To jak mówisz, że to jest zawłaszczane, to ja jednak odpowiadam, że nie jest zawłaszczane, bo kończymy na wyborach i jesteśmy białą tablicą. Tabula rasa,

którą teraz możemy na swój sposób zapełnić. Jak ją zapełniliśmy, tak zapełniliśmy. Jeśli przegraliśmy, to zaczęliśmy przegrywać od 5 czerwca może. Natomiast 4 czerwca w nocy byliśmy w sytuacji otwartej na przeróżne opcje i mogliśmy wszystko z tą sytuacją zrobić. Dlatego dla mnie ważne było, żeby skończyć tego dnia. I tu się w stu procentach z Głuchowskim zgadzałem akurat. Marcin też bardzo chciał... Marcin miał wielką pokusę- koniecznie chciał zobaczyć rapującego i tańczącego Balcerowicza. A Balcerowicza w tych ramach nie dało się umieścić i Marcinowi było tego rapującego i tańczącego Balcerowicza bardzo żal.

Mirosław Wlekły o realizacji **1989** dla Teatru Telewizji:

Przede wszystkim byłem zdumiony, jak dobrze telewizja to zrobiła. Kasia na bieżąco mi opowiadała, że ten główny realizator to jakaś fachura pierwsza klasa i ona była spokojna, ale przerosło to moje wszelkie oczekiwania. Jest to zrobione świetnie i naprawdę bardzo dobrze się ogląda w telewizji. Jeśli się mówi, że teatru się nie ogląda w telewizji, to ten się ogląda dobrze. Oczywiście wolę na żywo, ale ogląda się super i dużo takich głosów jest. Trzy dni po tej premierze byłem u siostry Gai Kuroń. Tu niedaleko mieszka. Ona i jej mąż. są już starszymi ludźmi i mówili, że oni nie dojadą ani do Krakowa, ani do Gdańska i to była dla nich jedyna okazja (żeby zobaczyć spektakl). Powiedzieli mi na przykład, że strasznie im się siku chciało w trakcie, ale nie byli w stanie wyjść, bo nie byli w stanie wzroku oderwać, więc wstrzymywali się do końca i powiedzieli, że oczywiście fizycznych podobieństw nie było, ale Jacek to cały Jacek i Gaja cała Gaja, że po prostu w punkt.

Rozmowa z Mileną Czarnik 20.12.2024 r.

KK- Opowiedz, proszę, o początkach pracy z Kasią. 1989 to nie była wasza pierwsza wspólna praca.

Mileną Czarnik- Nie, nie... To była... czekaj, muszę obliczyć... nasza 4 albo 5 praca. Nasze początki są bardzo zabawne. Ja znałam Kasię od dawna, bo ona przychodziła do mojej mamy na takie poszerzające humanistyczno- filmową wiedzę spotkania przedmaturalne. No i tak się poznałyśmy na takim gruncie towarzyskim i potem wiele lat nie miałyśmy żadnego kontaktu. Potem byliśmy na WST z jakimś spektaklem Strzępki i była impreza. To były chyba akurat urodziny Marcina, więc było grubo w Kulturalnej. Nagle ktoś tak się do mnie uśmiecha i czuję, że znam twarz, ale nie do końca pamiętam skąd. Kasia mnie szybko naprowadziła, że jest właśnie „tą Kasią” i spędziłyśmy razem bardzo miły wieczór.

KK- Czy Ty się już wtedy zajmowałaś scenografią? Masz za sobą całe spektrum teatralnych doświadczeń...

MCZ- Ostatnio właśnie takie miałam przemyślenie à propos mojej córki. Wiesz, że ona poszła na studia i ja mówię Helena, whatever, obojętnie na jakie studia pójdziesz, i tak potem będziesz robiła to, co masz ochotę robić. Ja skończyłam filologię romańską, a wszystkiego, czego się nauczyłam, nauczyłam się w teatrze offowym, w którym byłam od 13 roku życia. U Leszka Badyła w Dada von Bzdülów. Tam byłam kilkanaście lat. I tam, jak to w teatrach offowych, tam się robi wszystko. Jak nie występujesz, to myjesz podłogę, to włączasz światła, to włączasz muzykę, wymyślasz kostiumy, scenografię. Na festiwalach wozisz scenografię na swoich plecach... I tak dalej. A do wnętrza miałam smykałkę, bo zawsze mnie to jakoś interesowało. Moja pierwsza robota, którą dostałam w teatrze, to była choreografia do „Dziadów, ekshumacji” Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego. I to był mój debiut jako choreografki teatralnej. Przez pięć, sześć lat robiłam głównie z nimi spektakle, ale też zdarzały się inne propozycje. W międzyczasie urodziła się Helenka i podjęłam decyzję, że chcę troszkę spasować i pobyć bardziej w domu.

Aczkolwiek nie do końca potrafię być tylko w domu, więc robiłam jednocześnie Szkołę Wnętrz i Przestrzeni w Krakowie i zajęłam się projektowaniem wnętrz. Więc przez te parę lat projektowałam wnętrza i później w 2016 roku bodajże dostałam jednocześnie dwie propozycje teatralne i stwierdziłam, że to jest może moment, żeby do tego wrócić, bo już mi się to projektowanie wnętrz z kolei znudziło. Od tego 2016 roku tak się „rozbuchało”. Ale cały czas robiłam tylko choreografię i właściwie Marcin mi zaproponował jako pierwszy zrobienie scenografii w dyplomie. Robiliśmy „Co gryzie Gilberta Grape’a”. Zrobiłam w nim scenografię, kostiumy, światła i choreografię. Chyba się udało. Fajny ten spektakl wyszedł z tego, co ludzie mówili. No i tak poszło pocztą pantoflową... Od tego się zaczęło. Oczywiście jest tak, że z niektórymi reżyserami np. z Kasią bardziej lubię pracować nad scenografią, a na przykład z Justyną Łagowską czy z Kubą Kroftą robię przeważnie choreografię, więc trochę też się tak dzieli, że różni reżyserzy mnie biorą do różnych rzeczy. Z Marcinem robię przeważnie wszystko. I to jest fajne, bo dzięki temu nie nudzi mi się. No więc wtedy (po tym spotkaniu) Kasia zaproponowała mi projekt, który był oczywiście za zero kasy. Wymyśliły z Kysią Duniec, żeby jeździć do kół gospodyń wiejskich w całej Polsce. Gadać z nimi i robić jakieś warsztaty. Ja miałam jakieś ruchowe warsztaty poprowadzić. Później miałyśmy wyłować kilka z nich i zrobić z nimi spektakl. Bardzo mi się to spodobało, ale ostatecznie projekt nie doszedł do skutku ze względu na problemy z finansowaniem. Ale Kasia tak się „zajawiła” na pomysł, żeby zrobić spektakl z kimś, kto nie jest aktorem, że wynalazła ośrodek dla uchodźczyń w Warszawie i zaczęłyśmy tam jeździć raz w tygodniu prowadzić różne zajęcia -jakąś jogę, ćwiczenia... Jeździliśmy co czwartek, oczywiście też charytatywnie. I tam poznałyśmy parę uchodźczyń. Trzy z nich się zgodziły wziąć udział w takim projekcie, który potem był finansowany przez Biennale Warszawa, przez Pawła Wodzińskiego i Bartka Frąckowiaka. I zrobiłyśmy rzeczywiście spektakl z udziałem trzech uchodźczyń. Jedna była z Iraku, druga z Tadżykistanu i trzecia z Kazachstanu. Trzy totalnie różne historie. Bardzo grube historie. Bardzo. To był ciekawy projekt, ale bardzo ciężki. Brały w nim udział właśnie te trzy uchodźczynie i trzy aktorki. Kasia napisała scenariusz na podstawie tych rozmów, a ja byłam odpowiedzialna za warstwę graficzno- kostiumowo- świetlną i choreograficzną. No i powstał spektakl, potem trzy razy pokazany w Teatrze Powszechnym, który był wstrząsający i wspaniały. Nazywał się „Uchodźczynie”. To była taka nasza pierwsza

robota, a potem już poszły kolejne. W Rzeszowie robiłyśmy... w Wałbrzychu...
i widocznie jakoś jej pasuje to, co proponuję.

KK- Powiedz, proszę, jak wspominasz początki myślenia o scenografii w 1989. Początki jej budowania w Twojej głowie. Pierwsze pomysły?

MCZ- Pierwszy pomysł był zupełnie inny i jak przedstawiłam ten pomysł Krzysiovi Głuchowskiemu, i Łukaszowi Bułasowi (kierownikowi działu technicznego) to nie byli szczęśliwi.

KK- Rozumiem, że to było przede wszystkim za drogie.

MCZ- Tak (śmiech)... Ja jestem z Gdańska i wychowałam się w dużej mierze w słynnych falowcach, tych najdłuższych blokach i mam duży sentyment do nich, więc pierwszym pomysłem było to, że na całej scenie miał być taki wielki falowiec, który w odpowiednim momencie miał się rozjechać na pół i tam się miała taka wielka karuzela z lat 80. pojawić. Potem się okazało, że oczywiście są problemy finansowe, że jednak musimy zmodyfikować te bardzo „rozbuchane” pomysły. Wydaje mi się, że ostatecznie in plus wszystko wyszło... Byłam pewna, że chcę mieć dwa elementy. Chcę mieć blok- jakiś budynek, bo mi się z tymi szarymi blokowiskami kojarzył. Chcę mieć jakąś namiastkę sklepu czy witryny sklepowej... czyli nasze terrarium oczywiście spełnia tę funkcję... i wiedziałam, że chcę mieć dźwig portowy ... stocznię, jakiś jej symbol. Miałam marzenie, że ta stocznia będzie bardziej rozbudowana, bardziej widoczna... No i to były najpierw kwestie finansowe, a później, jak już było wiadomo, że mamy finanse, ale dzięki temu, że robimy spektakl wspólnie z Gdańskiem, to jeszcze przyszedł wymóg, że scenografia musi być w miarę łatwo montowalna oraz musi zmieścić się na obu scenach. Czyli muszę się dostosować do wymiarów nie jednej sceny, tylko dwóch. A one są wbrew pozorom bardzo, bardzo różne.

KK- Czyli dla Ciebie to też była jakiegoś rodzaju pionierska praca?

MCZ- To była moja pierwsza tak duża scenografia i jednocześnie na dwie sceny.

KK- Dużo wyzwań...

MCZ- I wyzwanie finansowe, żeby to zmieścić w budżecie, który nie był jak na tak dużą produkcję, wybitny. Ta mobilność scenografii i to, że dwie sceny... A przez to, że też jestem choreografką, to rozumiałam zapotrzebowanie Basi i sama chciałam wam to umożliwić, żeby to też na różnych poziomach mogło się rozgrywać. Bo w musicalu fajna jest ta symultaniczność działań. Kogoś mamy na dole, ale ktoś może też gdzieś na górze być...ktoś może przebiec jednocześnie i go widzimy. I oczywiście miałam marzenie, że ten dźwig się rusza i że nasza Henryka Krzywonos na nim „wjeżdża”... więc to było duże wyzwanie. Ale to była dzięki temu super robota. I myślę, że ona się udała dzięki wspaniałej ekipie technicznej i wszystkim pracownikom ślusarskim i stolarskim, i modelatorskim... i Łukaszowi (Bułasowi), który nad nimi czuwał. I oni też nie traktowali mnie z góry. Nie jestem Mirkiem Kaczmarkiem, z którym już dwadzieścia razy pracowali, ale myślę, że też zdobyłam ich zaufanie. Może przez to, że też projektuję wnętrza i znam się na materiałach, szukałam rozwiązań, podpowiadałam coś... Myślę, że to zaufanie, które sobie na początku współpracy zbudowaliśmy, potem owocowało tym, że szukaliśmy wspólnie rozwiązań. Nawet jak jakiś „zonk” się pojawił, to wiesz „wszystkie ręce na pokład” i „jak z tego wybrnąć”.

KK- A powiedz, jak się ten Maluch pojawił w scenografii?

MCZ- Maluch... A nie, no ok. Kolejnym elementem oczywiście był maluch, który wiedziałam, że musi być, bo to było moje pierwsze auto. W wieku 18 lat dostałam od mojego dziadka malucha... Syrenki, maluchy... Była długo dyskusja czy to powinien być maluch, czy syrenka. I oczywiście Marcin Napiórkowski uważał, że to powinna być syrenka, bo w latach 80. na szrocie były syrenki, a nie maluchy. Ale z kolei ja mówię „no okej, historycznie to jest umotywowane, że na szrocie powinna być syrenka, ale jednakowoż z latami 80. wszyscy kojarzą maluchy” i wiem, że nikt wtedy by go na szrocie

nie trzymał, tylko by nim jeździł, ale to jest teatr i możemy pójść bardziej w taką symbolikę. I wygrałam tę bitwę z Marcinem.

KK- Od początku miałaś w głowie takie jego umiejscowienie w scenografii? Wydaje mi się niesamowite, że on wjeżdża jakąś otchłań. Niby prosty pomysł, ale otwiera jakieś nowe przestrzenie w mojej głowie.

MCZ- Chodziło o to, żeby, jeżeli już go mamy, to go wykorzystać, a nie żeby był tylko takim elementem stojącym. Tego ani ja, ani Kasia nie lubimy w teatrze, że coś jest tylko po to, żeby stało. A ta jego pozycja... No wiadomo, w różnych teatrach czasami go ustawiamy troszeczkę mniej pochylnie. Tutaj to super akurat działa... Chodzi o to, że jeżeli ktoś w nim siedzi to, żeby był widoczny, bo gdyby był na płasko no to ewentualnie z przodu albo na dachu ktoś by był widoczny. A raczej wiedziałyśmy, że tam będzie jakaś scena zbiorowa. Jeszcze nie było wiadomo jaka, bo tam też były pomysły na żeńskie sceny zbiorowe... Ja na pewno powiedziałam, że sorry, ale Nobel musi być z maluchem. Po prostu to był mój wymóg, więc stąd jakaś taka krzywa pozycja. Pamiętam, że na wstępnych projektach, które wam pokazywałam na pierwszej próbie jest wizja takiego „postapo” (postapokaliptycznego świata) i że on jest właśnie takim szrotowym autem śladem po tym świecie, którego już nie ma. I to dziwne ustawienie troszkę to załatwia.

KK- Jest tu tyle perełek rekwizytorskich, scenograficznych w tym spektaklu. Rozumiem, że to też było mnóstwo Twojej pracy... żeby to gdzieś wygrzebać, odszukać. Opowiedz o tym.

MCZ- Jedno hasło: OLX. Nie, no, nie żartuję, nie wszystko dało się znaleźć na OLX, ale tak, no ja jestem upierdliwa, przywiązuję wagę do takich szczegółów, których może nie będzie aż tak widać... taki dywan czy coś, Ale myślę, że się jednak okazało, że to „robi”. Ok, może ten dywan w mieszkanku na górze, przy którym było najwięcej walki... a jego naprawdę prawie w ogóle nie widać... Ale wy go widzicie i to jest ważne. Była bardzo duża walka o dużo rzeczy, bo z OLX-em jest tak, że czasami jest super kontakt i ktoś po prostu sprzedaje, wysyła i nie ma problemu. Ale czasami, jak z tym dywanem, to pan nie wie, nie umie spakować... że mamy przyjechać, a to gdzieś pod

Suwałkami, załatwianie, kurier, a potem pan jednak zmienił zdanie... Razem z Małgosią z działu zaopatrzenia chyba z miesiąc walczyłyśmy o ten dywan. Naprawdę. I to naprawdę, no może nie setki, ale dziesiątki telefonów zostało wykonanych. Tutaj, w tym teatrze trochę rzeczy nie jest fajnych, ale jest bardzo dużo fajnych i to jest piękne. Dział zaopatrzenia tutaj jest najlepszym działem zaopatrzenia ze wszystkich teatrów, w których pracowałam. Tutaj nie ma czegoś takiego, że się nie da. Więc to jest super, super pomoc. Jak na przykład wynalazłam coś, a się okazało, że już jest niedostępne, bo ktoś nie ściągnął tego ogłoszenia, to od razu razem z informacją, że coś nie jest dostępne, dostawałam propozycję alternatywy, którą wynalazła Małgosia.

KK- Ja uwielbiam ten kultowy dywan, który jest u Kurońców. Płomień?

MCZ- Tak, to jest płomień. To jest też taka ikona dizajnu. Wiedziałam od początku, że chcę, żeby on był w tej scenie. Natomiast przez to, że jest powrót mody na te lata, jest strasznie, strasznie drogi. Ja go wynalazłam jeden raz za jakieś tam trzy tysiące, jeden raz jakieś cztery tysiące. Codziennie sprawdzałam na OLX, bo codziennie się pojawiały nowe ogłoszenia i w pewnym momencie koleś wystawił za 1200 zł, bo gdzieś tam ma jakieś przetarcie. A wiesz, to w teatrze zupełnie nie przeszkadza. I się udało, a długo myślałam, że trzeba będzie jakiś inny, wzorzysty, tak jak jest u Wałęsów czy tam u góry w pokoiku. Ale cieszę się, że się udało, bo to robi i to robi, szczególnie jak się siedzi na balkonie, albo jak są zdjęcia z góry, jak siedzicie w trójkę na tym płomieniu i to super działa.

KK- Muszę przyznać, że nie do końca wierzyłam w „moc szczegółów”. Zagrałam już w kilku spektaklach muzycznych i zawsze mi się wydawało, że tej scenografii nie powinno być za dużo, że to się w musicalach załatwia jakimś znakiem. Teraz absolutnie przyznaję, że w tym konkretnym spektaklu szczegóły robią robotę i to, że są tak autentyczne- wyjęte z czasów, o których opowiadamy, ma duże znaczenie.

MCZ- Też tak miałam czasami. Bo od czasu do czasu Kasia mi wrzucała: "a tu jeszcze coś mi dodaj". A ja mówię „ale to jest musical, naprawdę, tu wystarczy coś umownie postawić”... Więc to też trochę taki upór Kasi zadziałał. Zorientowałam się później,

oglądając spektakl, że jak w tym pierwszym akcie jest wszystkiego dużo, to tak ten drugi jest już bardziej umowny. Ale w pierwszym to jest super, bo buduje się tych bohaterów, ich światy. Można się z nimi identyfikować, wizualizować sobie ich życie.

KK- Nasz gdańska premiera. Jak ty pamiętasz ten czas?

MCZ- To jest coś, czego bym pewnie nie pamiętała, ale jakoś mi się wspomnienie ostatnio wyświetliło. Napisałam, pamiętam, takiego bardzo emocjonalnego posta na Facebooku na drugi dzień... że rzeczywiście w wielu premierach brałam udział jako twórczyni czy jako widzka, czy jako partnerka aktora, ale czegoś takiego rzeczywiście nie było. To było jakieś takie magiczne i transcendentalne i przekraczające teatr. Przekraczające wszystko przez to, że „oni” (Milena ma na myśli pierwowzory niektórych bohaterów spektaklu) byli na widowni. To jak oni to odebrali... Ale wiesz, co jest najważniejsze? Że my nie zepsuliśmy im tego wspomnienia, tylko je przywróciliśmy. I że to się udało.

KK- Czy czujesz, że Twoje życie się zmieniło po tym spektaklu?

MCZ- To jest ciekawe pytanie, bo pewnie coś się zmieniło. Pewnie przeżycie takiego sukcesu dla każdego z nas jest czymś ważnym i fajnie chociaż raz w życiu coś takiego przeżyć. Ma się wrażenie jakiegoś spełnienia. Natomiast też gadałyśmy dużo z Kasią Szyngierą o tym... ona przeczytała w jakiejś książce, że wbrew pozorom łatwiej się żyje po porażce niż po sukcesie... że wiesz, masz jakąś porażkę, otrzepiesz się: „Okej, zdarzyło się, nie wyszło i idę dalej. Szukam dalej, może w inną stronę, może jakoś inaczej”. A jak jest ten sukces, jest takie wielkie bum i wow i jak opadają emocje, to się okazuje, że niewiele się zmienia w życiu tak naprawdę. Okej, mam cały czas pracę, ale przed 1989 też miałam pracę. Pracuję właściwie z tymi samymi reżyserami, z którymi pracowałam wcześniej, Pojawiają się nowe propozycje, ale nie wiem, czy to akurat dzięki 1989. Na pewno dla mnie to było takie doświadczenie sprawdzające. Pokazujące czy się sprawdzę w takiej dużej formie scenograficznej i czy ogarnę taki duży temat, bo te wcześniejsze scenografie były raczej mniejszymi bytami i to na pewno zmieniło coś w moim postrzeganiu siebie jako scenografki... pewnie z jakimś kompleksem, z lękiem, że jak nie

skończyłam szkoły scenografii, wydziału scenografii, czy będę potrafiła. A teraz wiem, że potrafię. A dalej, to cieszy mnie jak widzę, ile ludziom to daje radości i fajnie być jakimś małym trybikiem w tej maszynie, jakoś się do tego przyczynić. To jest miłe, nie? Ale żeby to zmieniło tak diametralnie moje życie zawodowe czy prywatne to chyba nie. Oprócz takiej radości z tego, że to powstało w ogóle i że mogę być tego częścią.

Milena Czarnik o realizacji „1989” dla Teatru Telewizji:

Ja miałam lęk, że ta scenografia jest tak zniszczona, że to będzie widać. Nie powiem od kiedy... minimum od ... no pół roku przed realizacją mówiłam: "przynajmniej tę podłogę wymienimy, przynajmniej coś tam", bo naprawdę okej, w założeniu to ma być zip, to jest PRL i to były zniszczone rzeczy, ale na przykład moim zdaniem przez to, że podłoga jest „ściachana”, ten budynek jest „ściachany” to przestaje to mieć znaczenie. Jest to już po prostu zniszczona scenografia. Te dwie rzeczy trzeba odróżnić. No więc moje pertraktacje trwają od wielu miesięcy...

KK- Czy to się w ogóle dzieje w teatrze czasami? W Dziadach mamy złotą podłogę i ona jest już tak „dojechana”... a pierwotny pomysł był taki, że miały się w niej wszystkie zdobienia Teatru odbijać. W tym momencie nie ma na to szans.

MCZ- Wiesz co, normalnie się tego nie robi, ale przy takiej eksploatacji jaką mają te dwa spektakle, to się powinno zrobić. Bo robi się spektakle, które są grane, jak dobrze pójdzie 50 razy... przeważnie, umówmy się 20, 30 razy. A wydaje mi się, że przy tak eksploatowanych tytułach, które raczej jest szansa, że nie zejdą w przeciągu najbliższych jednego czy dwóch sezonów, powinno się moim zdaniem wykonać scenografię na nowo. Niektóre rzeczy. No wiesz, dźwigu nie trzeba robić na nowo. Maluch na razie też jeszcze się trzyma.

KK- Czy jesteś zadowolona z tej scenografii czy zdarza Ci się czasami pomyśleć: „Kurde, nie, trzeba było coś zrobić zupełnie inaczej”?

MCZ- Wiesz co, powiem Ci, że wszystko, co chciałam, żeby było, to się udało zrobić. Miałam dużą walkę o całą tę scenografię do „Debaty”. Od początku wiedziałam, że to musi być debata, zrobiona jeden do jednego tak jak było w telewizji. Były głosy, że nie, że po co, że wystarczy, żeby tam ten zegar postawić. Nie, to wg mnie nie ma sensu. Jeżeli my robimy debatę, która jest wydarzeniem historycznym, to musimy odtworzyć to studio, bo inaczej to nie będzie czytelne. To była duża walka i naprawdę do ostatniej chwili myślałam, że nie znajdziemy tego kształtu foteli... Jeździłam, szukałam dokładnie tego odcienia skóry, te pikowania robiliśmy z Tadeuszem (Tadeusz Sobucki, tapicer Teatru im. Juliusza Słowackiego) ze zdjęciem... dokładnie tyle tych guziczków. Bałam się, że to się nie uda. I gdyby się nie udało, to chyba bym walczyła później, bo w trakcie oglądania spektaklu za bardzo by mnie to bolało. Jeśli chodzi o pokój generała, to tutaj z kolei Kasia chciała, żeby on był bardzo realistyczny. Ja pamiętam, że szukałam nawet kontaktu do Moniki Jaruzelskiej, żeby się dostać do willi na Mokotowie, żebym mogła go zobaczyć. Potem ze zdjęć przygotowałam już cały projekt takiego odwzorowania pokoju generała, ale tutaj akurat ja jakoś poczułam inaczej [...] użyłam takiego argumentu, że to on jest ikoną, symbolem, ten generał. Sam generał. I z czym wam się kojarzy generał? On siedzi przy stole, tym z zielonym sukniem i ogłasza stan wojenny. I to jest dla każdego generał. Nie jego pokój, na jakim łóżku on spał, że miał tę makatkę słomianą nad tym łóżkiem. Ludzie nie wiedzą, jak on żył, ale wiedzą, że siedział przy tym stole zielonym. Fajnie, że ten generał się czasami komentuje, że czasami się pojawia tak „z dupy”. Gdyby wszedł w główną akcję, tutaj na froncie sceny to już byłby bardzo silny, a jeśli będzie gdzieś tam wyżej jakoś komentował swoją obecnością, to myślę, że to będzie fajniejsze i że tym sukniem zielonym zrobimy mu ten pokoik. Taki znak. Kasia się zgodziła. Jestem też dumna, że się uparłam i myślę, że fajnie to działa. Czasami niepokoi mnie bezpieczeństwo wieszania się na tych rusztowaniach niektórych aktorów, w tym MB słynnego (Mateusza Bierały), który jak tam się rzuca, to mam zawał serca za każdym razem, więc wolę na to nie patrzeć. I bardzo chętnie bym już tą pleksę w tych okienkach wymieniła... Natomiast nie wiem, może się nie powinnam tak mówić, ale chyba jestem zadowolona ze wszystkiego.

KK- Czy nasz zespół od początku miał siedzieć w tym terrarium, czy to się pojawiło po konsultacjach z Webberem?

MCZ- Od początku mieli tam siedzieć, bo to była ta nasza witryna sklepowa, wiadomo. I ja i Kasia chciałyśmy, żeby zespół był widoczny. Nie chciałyśmy go gdzieś tam chować. Ale było dużo rozmów z Andrzejem à propos akustyki... że ta pleksa przezroczysta... to trzeba było wszystko... rodzaje gąbki, grubość gąbki, że pod gąbkę dawaliśmy inną gąbkę. Tam jest jeszcze taki materiał specjalny... To wszystko był wynik wielu, wielu konsultacji z Andrzejem, żeby uzyskać to, że oni jednak nie są całkowicie zamknięci tylko, że jest ta pleksa z przodu, są widoczni, ale żeby dźwiękowo to miało ręce i nogi.. I myślę, że udało się wypracować takie wspólne coś. Fajnie, że ich widać, fajnie brzmi i też inscenizacyjnie to jest atrakcyjne.

Rozmowa z Patrykiem Bobrekiem „Boberem” 1.02.2025r.

Patryk Bobrek „Bober” - Ja pewnie nie będę mówił za głośno, więc żeby się to jakoś nagrało...

Karolina Kazon- Chyba bym zaczęła od tego, jak to się w ogóle zaczęło. Webber do ciebie zadzwonił?

PB- Ja się z Webberem w ogóle nie znałem, to jest najśmieszniejsze. Znałem Webbera z jego muzyki i pewnego dnia dzwoni do mnie jakiś numer „randomowy”, odbieram i okazuje się, że to Webber i że ma do mnie sprawę. Mówię: „okej”, ale to już było dla mnie zaskoczeniem. Mówi, że mają taką sprawę i że mają taki musical i że on jest generalnie bardzo tym przejęty i nie wie, jak to wyjdzie i że potrzebują kogoś, kto zająłby się tą rapową stroną... Tak na szybko mnie wprowadził, o co w tym chodzi? No i żebym to zweryfikował i porozmawiał z tymi ludźmi, którzy chcą to robić.

KK- To było kiedy? Na jakim etapie?

PB- Na samym początku. Przed castingami. Jeszcze nie znałem Kasi. On mówił, że zadzwoni do mnie reżyserka tego spektaklu i tak dalej. A Webber jakby „wyciągnął” do mnie kontakt.

KK- Poprosił cię wtedy, żebyś się zajął redakcją rapów, czy bardziej nas przygotowywał?

PB- Na razie to w ogóle było w takich powijakach, że dostałem tylko sygnał, że chcą robić taki musical i że próbują robić to rapowanie, ale tam nie ma nikogo, kto by w ogóle ogarniał cokolwiek związanego z rapem i że jest potrzebny ktoś... bo się Webber obawia tego, jak zrobi to ktoś spoza środowiska. Bardzo się obawia. Jakby wiesz... znasz Webbera (śmiech)

KK- Potem zacząłeś pracować z Marcinem czy najpierw był casting?

PB- Czekaj, to było jakoś tak, że potem Kasia dzwoniła i chyba zaczęło się od castingu. Oni mi wysłali taki plan tego, jak to ma wyglądać.

KK- Czyli Marcin już coś napisał na tym etapie?

PB- Tak, chyba tak. Chyba były jakieś pierwsze strzały, ale jeszcze beze mnie. Nie mogę sobie przypomnieć czy wy mieliście jakieś kawałki nasze już na castingu do rapowania?... Nie, nie było czegoś takiego. Casting był w styczniu. Ja od stycznia z nimi gadałem. Styczeń, luty, marzec zaczynaliśmy siadać do tekstów.

KK- A jak usłyszałeś jakieś próbki Marcina, to co sobie pomyślałeś? Tak zupełnie szczerze?

PB- Brzmiało to, jakby napisał to ktoś, kto kiedyś od kogoś słyszał, że jest coś takiego jak rap. No i na czym to mniej więcej polega. Ale nie można się temu dziwić w ogóle, wiesz...

KK- Ale pomyślałeś sobie, to się nie uda?

PB- Nawet nie, chyba nie. Na początku miałem takie podejście, chyba, że nie wiem, co z tego może wyjść, bo nie do końca rozumiałem, co oni chcą zrobić. Totalnie szedłem po omacku. Tak się tym interesowałem też piąte przez dziesiąte. Na początku to był dla mnie jakiś odległy koncept w ogóle. Myślałem, że moja rola tam będzie jakaś marginalna, wiesz i nie wczuwałem się w to za bardzo. Potem zaczęło się pisanie tekstów z Marcinem i siedzenie z Marcinem i odkrycie, kim jest Marcin. Jakim jest zajebistym człowiekiem, śmiesznym i tak dalej. I złapanie z nim jakiegoś tam vibe'u po trochu, po trochu, powoli gdzieś robienia tego. Marcin też jest gościem, który niesamowicie szybko łapał wszystko tekstowo, rapowo. Jak ja mu mówiłem, że jest coś takiego w rapie jak podwójne rymy, że rymuje się tak i tak... Pokazałem mu co ciekawsze teksty, fajne metafory, żeby sprawdził sobie to, jak pisze ten i tamten. No i Marcin potem za każdym razem, jak ja przychodziłem do niego, pokazywał mi nowe rzeczy. I one już były level wyżej, już coś tam złapał, już zmieniałem mniej. Już mówiłem, że „okej, to jest super, tylko trzeba to wyj..., to zmienić. Może to trochę inaczej”. Na początku mówiłem: „przepisujemy to w ogóle... wszystko. W sensie, o czym to ma być? Wytlumacz mi, o co chodziło w tym i w tym i w tym.” I były takie kminki, że przepisywaliśmy całe numery i wymyślaliśmy wspólnie po wersie. I jakoś tak na początku to wyglądało, A potem im dalej w las, tym już coraz mniej. No strasznie szybko nabrał takich, takich... On powiedział kiedyś takie śmieszne zdanie, pamiętam... bo jest też beka w hip-hopie generalnie z tego technicznego składania wersów... To też jest jakaś tam pewna strona rapu, że są w tę strony „spocęncy” tak zwani, którzy robią tylko to. Jeden z moich ziomów krakowskich też jest właśnie takim właśnie spocęcem, który lubi rymy od linijki, sylaba po sylabie, żeby się rymowało. I właśnie Marcin w pewnym momencie załapał, o co chodzi z tymi rymami i z tą głupią zabawą, taką naszą i powiedział: „hej, jak ja zrozumiałem, za co się dostaje punkty w tej grze to to się zrobiło ciekawe”... i zaczął sam robić jakieś takie „kombosy”, żeby jak najwięcej i najczęściej się tam rymowało.

KK- Jak długo trwała wasza praca z Marcinem? Myślisz, że to było ile spotkań?

PB- Kurde, ciężko mi wyliczyć, ale sporo. Na początku w jakimś tam studiu się widzieliśmy... raz albo dwa, ale chyba raz. A potem jak już skumaliśmy, że niewiele potrzebujemy, to spotykaliśmy się u Marcina w Pruszkowie, w domu i też miałem okazję poznać jego rodzinę przy tym i tak dalej...

KK- A Webber to jakoś kontrolował?

PB- Kontrolował. Generalnie byliśmy z Webberem w kontakcie cały czas. Sporo tych spotkań było. Ciężko mi wyliczyć, czy to było 11, czy 10...? Może coś takiego, bo tego też nie było tak bardzo dużo. I Webber to kontrolował cały czas. Wiadomo, każdą „prevę” mu wysyłaliśmy... Słuchał każdej. Mówił na przykład, że to totalnie nie... to do wyjebania, że to może inaczej i tak dalej. Więc też się angażował nawet w te tekstowe sprawy strasznie, nie. Początkowo te kawałki pisaliśmy od środka, w różnej kolejności, więc ja też jeszcze totalnie sobie nie potrafiłem wyobrazić jak one się będą składać, jak to się będzie kleić w historię, czy to w ogóle jest czytelne. Nie rozumiałem wtedy za wiele, biorąc pod uwagę, że to jest 3... 5 taki kawałek i tak dalej, więc też to we mnie rosło dopiero w trakcie, jak mieliśmy coraz fajniejsze te kawałki i mówię „dobra, to będzie to, aha”. A potem „to”. I potem takie „okej, dobra” i jakieś zależności zacząłem łapać w tym. Ale pisanie tego muszę przyznać, że było dla mnie po omacku trochę pod względem tego, co ma z tego być później. Tym zabawniej właśnie.

KK- A na castingu myślałem sobie, że w ogóle to jest do zrobienia z tymi aktorami.

Szczerze?

PB- Pierwszy strzał był taki, że no nie, nie... Tylko patrzyliśmy z Webberem po sobie. No nie, nie, nie. Cały czas było ciężko. Na początku była ta sprawa, że wy dostaliście jakiś mega krótki czas na zrobienie tego i wszyscy to mówili na początku. Lidia, chyba tak się nazywa aktorka. Ona była pierwsza i w ogóle pierwsze co zrobiła, to nas zjechała za to, że „jak może być tak mało czasu na przygotowanie i że jakby nie spodziewajcie się za wiele, ale odjebalście strasznie”, no nie? Ja mówię „ok, nie mam z tym związku akurat”, no ale rzeczywiście nie mieliście czasu i większość ludzi nawet nie zdążyła za bardzo zakumać,

o co nam chodzi z tym i po co to jest. Ale było też parę świetnych strzałów, takich perełek. I najśmieszniejsze jest to, że właśnie perełki były tylko wśród kobiet, których jak się mówi, nie ma za wiele rapujących w Polsce. Chyba ze dwóch aktorów, facetów nam przypasowało wtedy, git. A tak to powiedzieliśmy... Nawet był taki wniosek, z Kasią gadaliśmy, że „ej, no nie wiem, zrobmy z tego tylko kobiecy musical, bo na razie nie mamy żadnego aktora.” Kasia oczywiście się zaraziła tym pomysłem. I to było chwilowo „rozkmianiane”... ale gdzieś tam potem do tego doszliśmy powolnymi krokami. Zaczęły się rodzić potencjały potem, jak zaczęliśmy siedzieć przy tym stole i już się zaczęło robić tak normalnie. Gadaliśmy i omawialiśmy te numery. Krok po kroku Wam pokazywałem, jak one mają być zarapowane. Mieliśmy te takie „posiadówki”. Wtedy to zaczęło nabierać kształtów i już każdy zaczynał kumać... i widziałem, że na trzecim spotkaniu już kumacie, o co w tym chodzi i że nie ma takiego „tragizmu” jak na początku, że każdy jakoś próbuje, kombinuje jakoś inaczej, nie wie, gdzie się mieścić w tych frazach i tak dalej. Bo były na początku takie loty, nie?

KK- A powiedz, jak te nasze wspólne warsztaty wspominasz. Przygotowywałeś się do tego? Zastanawiałeś się nad tym, czy w ogóle można nauczyć ludzi rapować? Robiłeś coś takiego wcześniej?

PB- W ogóle totalnie nie. Ja nie wiedziałem, czy ja umiem tego nauczyć w ogóle. Wiesz, czy ja sam dostatecznie to rozumiem. Najlepsze jest to, że dopiero w trakcie zacząłem kumać swoje własne frazy. To Marcin wyłapywał pewne rozwiązania. Mówił „róbcie tak, bo Patryk robi tak” a ja mówię: „robię tak?” (śmiej). Wiesz, zauważał jakieś rzeczy w moim pisaniu i w moim rapowaniu, że coś tam robię takiego technicznego, że przerzucam gdzieś tu akcenty czy coś i myślę sobie: „Okej, faktycznie robię tak. Spoko, może tak wam to wytłumaczę. Wiesz, uczyłem się tego uczenia Was w trakcie, cały czas. Na początku mówię: „No dobra, będę was słuchał i zobaczymy, co się da. Czy da się wykminić co kto robi źle”. No i dało się to wykminić na szczęście.

KK- Ja pytałam o coś innego! Pamiętasz, że mieliśmy jeszcze takie warsztaty z Tobą na Jaskółce? (w sali prób Teatru im. Juliusza Słowackiego na 3 piętrze tzw. Jaskółce)...

PB- A! Na początku była jaskółka. No tam też była beka. Tam było tak bardziej prywatnie. Tego to w ogóle... To było straszne.

KK- To było super. Zastanawiałam się, jak to będzie wyglądało...

PB- Tak? To było dla mnie przerażające. Mówię: „Co jest grane? Przyjdą aktorzy... ja mam ich uczyć? Jak miał być właśnie ten wykład i miałem wam coś tłumaczyć to mówię „o k...”... no zapomniałem o tym w ogóle... wyrzuciłem to z pamięci, bo to było stresujące przeżycie bardzo. Nagle siada przede mną Rafał, Tadek Zięba i tak dalej... siadamy i mówię: „K..., no i teraz mam tych ludzi czegoś uczyć? W jaki sposób im wytłumaczyć, czym to jest?”. Jakies numery wam puszczałem i mówiłem: „Patrzcie, jak ktoś to robi. Może spróbujemy porapować tak jak w tych numerach”. Ptasie Radio rapowaliśmy...

KK- Ja pamiętam, że jak ty nam to Ptasie Radio rapowałeś, to pomyślałam, że rap to naprawdę nie jest kwestia powiedzenia tekstu w rytmie. To wymaga jakiegoś innego skilla zupełnie. My chyba byliśmy też bardzo „ponapinani” w tych pierwszych próbach zmierzenia się z gatunkiem.

PB- Tak, i też mieliście jakieś przyzwyczajenia złe, które w rapie czasami nie działają i tak dalej... Ale tam już było słychać od razu bardzo kto kuma, a kto raczej nie zakuma. Dało się złapać, że kilka osób po prostu od razu to kuma. Dziwisz rzucał od razu żarty jakieś głupie. Knutki raperskie się pojawiły. W sensie homonimy i to rozbijanie słów... chyba z pięć takich killerów rzucił i od razu w tamtym momencie się zrobił luz. Generał tam dobrze rozluźnił.

KK- Co było dla ciebie najtrudniejsze w tej całej pracy?

PB- Ten początek chyba i to, że nie wiedziałem, dokąd to zmierza i co tam trzeba zrobić, a że trzeba to jakoś dobrze zrobić. Na początku to nie było tak stresujące, bo tak jak ci

mówilem, myślałem, że moja rola będzie w tym bardzo mała, ale to tak jakoś płynnie narastało, aż tu nagle trzeba zrobić jakieś warsztaty... Ale jak już raz zobaczyłem, że mniej więcej łapiecie, to mówię „dobra, może to będzie prostsze niż myślałem” i potem już było coraz łatwiej. Te wspólne spotkania w sumie załatwiły wszystko. Siedzieliśmy wszyscy, jakoś się tam poznaliśmy, wyluzowało się wszystko i z każdym kolejnym spotkaniem było widać po Was, jak szybko to łapiecie.

KK- A kiedy sobie pomyślałeś „dobra, może jednak dadzą radę”?

PB- W mocnej połowie. Dopiero jak zacząłem rozumieć ten musical i było sporo kawałków już nagrane i zaczynałem mieć jakieś wyobrażenie tego... Kasia mi tłumaczyła, co to ma oznaczać i czym to ma być, poszczególne sceny... i mówię „okej, to w sumie dobrze to może napisaliśmy pod taki klimat, jakim to ma być”. No i faktycznie gdzieś tam coraz lepiej to wykonywaliście... Ale ciężko powiedzieć, w którym momencie. Powiedziałbym, że bliżej drugiej połowy, bo pierwsza połowa pracy była po omacku.

KK- Myślałeś o tym, że to będzie sukces? Dla Twojego środowiska też w jakimś sensie?

PB- W formie jaką sobie wyobrażałem, to raczej się nie spodziewałem, że to będzie jakiś sukces mocny w środowisku rapowym... Raczej nie. Pod koniec, jak już to zrozumiałem, uwierzyłem, spodobało mi się to... Jak zobaczyłem próby faktycznie postawione i ze wszystkim no to już się tym mega zająłem i wtedy się zacząłem obawiać, co z tym będzie i czy to zostanie zrozumiane? I czy to nie jest tak, że przez to, że my tyle przy tym siedzimy, to kumamy to i dociera to do nas? A czy to nie będzie czymś szalonym, kiedy przyjdą ludzie do teatru i usłyszą, k..., sześć milionów słów w jakimś zabójczym tempie? Po prostu rzucane do nich? Jeśli do tej pory przychodzili do teatru, na spektakle, które jakieś tam swoje tempo mają, no nie?

KK- Czy miałeś nawet większe obawy o teatralną widownię?

PB- Tak, też. Przede wszystkim. Mówię, dobra, no my to kumamy, ale jest tego tyle i to jest w jakimś takim, wiesz, czasami faktycznie szalonym tempie... Czy to wszystko „przechodzi”? Dochodzi do widza? Czy to będzie trochę gibania się i śpiewania i wszyscy wyjdą z takim „Co to było?” (śmiech)

KK- A jakie masz poczucie na temat tego, jak to odebrał twoje środowisko?

PB- Dobrze. W sensie nigdy się nie spotkałem ze zdaniem, że spoko, ale coś. Raczej się spotkałem z tym że „jak mówiłeś, że to będzie rapowane to nie myślałem, że to będzie coś takiego” Albo nie wiedzieli czego się spodziewać, ale zawsze wychodzili, like: „Ok, dobrze, to jest git”. Tą stroną „waszą” (rapujących aktorów) są zachwyceni ludzie, bo spodziewają się, chyba że to będzie jakaś teatralna imitacja czy próba rapowania. A wy wchodzicie i robicie to zaj.... I to jest też napisane w taki sposób, że dociera do tej rapowej strony. Fajnie, że kumają te nasze metafory. Tam jest przemyconych dużo żartów- Kaśka mi pozwoliła. Tam jest dużo rzeczy, followupów do rapu, wiesz i tak dalej. Przecież nawet taki Marcin, mój ziomek... dla niego strasznym memem jest... Czekaj, jak jest w Magdalence?... „Też na zawsze ode mnie dla nich pogarda...” to jest Peja, wiesz. I takich głupich memów jest dużo wciśniętych. Raperzy przychodzą i prychają w innych momentach niż teatralna widowia totalnie.

KK- A masz poczucie, że coś się zmieniło w Twoim życiu po tym projekcie?

PB- No myślę, że sporo. Przede wszystkim, wiesz, jakąś taką zajawę na teatr złapałem przy was i wiesz... i sporadyczne, bo sporadyczne, ale to wbijanie tutaj do Was i kontakt z Wami to totalnie inny świat dla mnie był. Zajebisty. Myślę, że spokojnie możemy powiedzieć, że wszyscy się tutaj kumamy. Już 3 lata minęły, a my się trzymamy razem.

KK- To jest po prostu przede wszystkim team.

PB- Tak, tak tak. Fajna rzecz wokół tego się też zrobiła taka ludzka, myślę. No więc to jest zaj... i zaj... było być tego częścią. Myślę, że to było doświadczenie, którego w życiu nie miałem, żeby jakaś zupełnie obca „diedzina” takie wrażenie na mnie wywarła.

KK- Myślisz, że jest jakaś część tego rapowego środowiska, która nie chodziła wcześniej do teatru, a przyszła na 1989 i zmieniła zdanie na temat teatru w ogóle?

PB- Myślę, że tak. Właśnie przez to, że wszyscy wychodzili tak pozytywnie zaskoczeni, że można w takim stylu, „rapowo”, powiedzieć, zrobić coś takiego w teatrze. Ok, ci ludzie umieją w ch...! Ale rapowali, ale śpiewali, ale tańczyli. To jest skill! Myślę, że ci, którzy nie chodzili do teatru na „wczutce” i nie mieli oczekiwań, wyszli przez to tacy dużo mocniej rozjebani. A pierwszy taki kontakt miałem, jak była próba, ta pierwsza z ludźmi, generalna. Przyszli ludzie i wypełniła się sala. I był mój ziomek, taki właśnie z Gdańska...

KK- Toster?

PB- Tak, Toster. Właściwie jego pełna ksywa to jest Żyd Toster. On i jego żona są fanami musicali i znali Hamiltona. Ja tego wcześniej nie wiedziałem o nim. No i wiesz, on przyszedł i popłakał się w pewnym momencie... jak jest Kasia z Bierytem („Nie wszystko stracone”). Jeszcze byliśmy w drugim rzędzie... Jego to tak rozjebało... I na tych momentach, na których chciałem, żeby docierało, patrzyłem na niego i widziałem, że zawsze docierało... więc on wyszedł taki po prostu... „O stary, ale to było mocne!”. To był w ogóle pierwszy kontakt z widownią i totalnie nie wiedziałem, czego się spodziewać po zwykłej publice i po ziomkach i mogłem sprawdzić jednocześnie to i to, i mówię okej, dobra, czyli to działa jednak. I wtedy już miałem luz. „Dobra, czyli jest git”.

KK- A czy jest coś, czego Ty się nauczyłeś w tej pracy z nami?

PB- Kurde, uczenia ludzi chyba faktycznie i też lepszego rozumienia tego, co robię... jakoś tak bardziej od podszewki, bo raczej to robiłem instynktownie zawsze. Coś tam wylapywałem, uczyłem się, słuchałem raperów i przez to gdzieś tam się chłonoło co robić

i jak to robić. A jak się zaczyna tego uczyć, to zaczynasz rozumieć od technicznej, naukowej strony to, co robisz. I to jest zabawne, to jest spoko. Kaśka (Katarzyna Szyngiera) mówiła, że jest zajarana tym, jak ja was uczę i że widzi, że łapiecie i że mam talent pedagogiczny według niej. I wiesz, to było zabawne dla mnie, że zaczynałem totalnie po omacku, a gdzieś tam faktycznie wyszliście zadowoleni i feedback od Was, że się mega jaracie tymi warsztatami, był super. Zastanawiałem się: „k..., co ci ludzie sobie pomyślą?” Przyjdzie jakiś typ z dziarami i będzie im mówił, że „Eee zjebaliście. Nie tak! Macie inaczej robić!”

KK- Ja się spodziewałam, że będziesz ostrzejszy.

PB- Moim największym lękiem przed tym nauczaniem było chyba, że wy to będziecie mieli w dupie, że pomyślicie sobie „Co ziomek robi? Rapuje? I on ma nas czegoś uczyć.” Raczej myślałem, że będziecie ponad to. A totalnie tak nie było. Siedzieliście, słuchaliście i chcieliście się nauczyć.

KK- Czy Twoje myślenie o teatrze zmieniło się po 1989?

PB- Miałem zdecydowanie za małą próbkę teatru, żeby cokolwiek o nim myśleć przed 1989. Nigdy nie byłem teatralny, byłem bardziej kinowy. Jak zaczęliśmy pracować i jak zaczęliście to wykonywać na full- tańczyć, śpiewać, i rapować to zacząłem kumać, że to wymaga ludzi z niesamowitymi zdolnościami. To, że wy to wszystko potrafiliście zrobić naraz, jednocześnie, to też dla mnie był szok. I wiesz... i miałem coś takiego, że „no, to nie jest łatwa para kaloszy zrobić coś takiego”. „Respect” się urodził do tego zawodu dla mnie. Ze względu na zdolności, które musicie mieć, pracy, którą musicie włożyć, tego, czego się od was wymaga i potem jeszcze tego, jak się was traktuje trochę. To wszystko się złączyło w szacunek duży. No w sumie cała ta praca spowodowała, że zacząłem chodzić na inne spektakle. No, bez kitu. Super sprawa. W pewien sposób to właśnie odpowiada na pytanie, czy jakoś to zmieniło moje życie. Myślę, że totalnie pod tym względem. Jakies pytania jeszcze?

Rozmowa z Andrzejem Mikoszem „Webberem” 1.04.2025r.

Karolina Kazon- Jak to się wszystko zaczęło? Jak się znalazłeś w tej produkcji?

Andrzej Mikosz „Webber” - Kasia się do mnie odezwała najpierw z propozycją współpracy, a potem zrobiliśmy zooma z pozostałą dwójką, czyli z Mirkiem i z Marcinem.

KK- Czy to już był etap po takim wstępnym research 'u? Jakies teksty już były napisane?

W- To było tak, że Marcin mi w trakcie tego zooma nakreślił całą wizję. Oczywiście też poinformował mnie o tym, że już zrobił część demówek, prevek⁸⁰. No i potem ja się z tym zaznajomiłem i tak to się zaczęło, z grubsza.

KK- Rozumiem, że usłyszałeś, że to będzie polski Hamilton, że to będzie o Solidarności i że ma być rap...

W- Tak, że ma być rap. No i tak... Też tak generalnie... Tak.

KK- Co wtedy o tym projekcie pomyślałeś? Miałeś jakieś obawy, coś rodziło Twój niepokój? Czy właśnie totalnie się „zajawiłeś” do niego?

W- Sam pomysł mi się bardzo spodobał. W sensie sam koncept, żeby coś takiego zrobić. Natomiast miałem też mnóstwo obaw, które wynikały, chociażby z tych prevek, bo one mi się kojarzyły, nie oceniając oczywiście, z tym, jak jakiś laik ogląda hip-hop z zewnątrz... i właśnie robi takie rzeczy. Natomiast na późniejszym etapie naszych działań dzięki temu, że była dobra komunikacja z całą ekipą... oni byli też mega otwarci... pojawił się mój pomysł, żeby wprowadzić redaktora...

KK- Redaktora Bobera?

⁸⁰ Słownik pojęć, Appendix

W- Tak, wcześniej były jeszcze inne pomysły, ale Marcin miał też taką ambicję, żeby to napisać, więc ja po prostu powiedziałem: „Dobra stary, to spoko, tylko musisz mieć kogoś, kto to będzie frazował i pomoże Ci to napisać, żeby było po prostu bardziej wiarygodne”. I to był jakiś taki załączek współpracy. Byli otwarci, słuchali uważnie, czułem tam potencjał, ale jeszcze dosyć długo miałem te obawy... tak naprawdę, dopóki nie powstał nasz pierwszy utwór w studiu. Dopiero gdzieś tutaj zacząłem luzować. Już wiedziałem, że to się może udać.

KK- A tym, co zdecydowało, że się za to zabrałeś, był pomysł i taka pionierska idea przyświecająca całemu spektaklowi?

W- Było jeszcze parę czynników. Był jeszcze na przykład taki czynnik totalnie zewnętrzny, czyli historia dyrektora teatru, który wtedy właśnie zaczął mieć problemy z obowiązującą władzą. Chwilę wcześniej chyba już zaczęły się te kłopoty... i to też mi się jawiło jako pewien bodziec do działania.

KK- Naprawdę?

W- Ja lubię takie challenge'e, a to też jest jakiś taki bodziec motywujący, ... że jestem w stanie jakoś pomóc może też.

KK- Miałeś poczucie, że w takiej sytuacji zrobienie tego spektaklu może być gestem politycznym?

W- Politycznym to nie, ale raczej takim „wsparciowym”. Nie myślałem o jakichś rozgrywkach politycznych czy czymś takim... tylko raczej o takim ludzkim wsparciu... typu: „jest jakaś machina, która mu utrudnia życie, to fajnie jest się wstawić za drugą osobą”.

KK- A wcześniej śledziłeś naszą sytuację?

W- Tak, chwilę wcześniej... no bo to się chwilę wcześniej rozlało chyba. Pamiętam, że jak zacząłem analizować czy brać w tym udział, to też uwzględniłem ten temat i to też stało się dla mnie jakimś takim motywatorem.

KK- No dobra, a potem jakie problemy się objawiły? Prevki Marcina? ... Wyobrażałeś sobie, że aktorzy są w stanie to zrobić?

W- To była kolejna moja obawa, bo miałem jakieś wcześniejsze kontakty z teatrem i nie zawsze to działało. Było więc parę czynników. Po pierwsze właśnie te prevki, później kwestia aktorów, ale też to, czy my w ogóle jesteśmy w stanie razem coś fajnego stworzyć, w sensie ja i Marcin, czy znajdziemy...

KK- Wspólny język?

W- Tak, i to się udało, dopiero jak zrobiliśmy ten pierwszy utwór. Było parę prób wcześniej... Parę utworów próbowałem ja zrobić, on próbował coś do tego pisać i tak dalej... a dopiero jak zrobiliśmy „Zróbmy dym”... To było trochę tak, że szukałem pomysłu, jak do tego podejść i podszedłem do tego w trochę głupkowaty sposób... wymyśliłem sobie, że skoro Wałęsa był elektromonterem, to nawiążę do hip-hopu i sięgnę do samego zarodka- nawiążę do hip-hopu takiego początkowego, oldschoolowego, w którym jednym z gatunków było electro i do tego się tańczyło takie elektryczne...

KK- „Electro” wyszło z elektromontera?

W- Tak, to wyszło z zawodu Wałęsy. Szukałem jakiegoś klucza, jak do tego podejść i pomyślałem, że trochę opowiem o historii hip-hopu i to był jakiś taki strzał, że ok, no dobra, skoro opowiadamy historię hip-hopu, to może zaczniemy od tego bardziej światowego. No więc zrobiłem beat na styl Grandmaster Flasha na DMC i dałem Marcinowi na referencje te utwory i... on to zrobił za dobrze, bo napisał to tak, jak oni wtedy rapowali, a oni wtedy ch... rapowali, bo jeszcze sylabizowali i on to skopiował. Mam wrażenie, że jak za pierwszym razem hip-hopowa publiczność usłyszała ten singiel,

to poczuła cringe, bo on zrobił to za dobrze. Jakby to zrobił bardziej miękko, to pewnie by to jeszcze lepiej siadło, ale to mi się mega spodobało, że on ma ucho i wyobrażenia i że szedł za tym dobrze. To był później w dużej mierze, z drobnymi wyjątkami, nasz klucz. Powstawał beat i ja pokazywałem jakąś referencję, jak do tego ktoś powinien nawinać. Wysłałem jakiś utwór- amerykański albo polski, cokolwiek... Marcin siadał i to rapował. Jak na przykład, nie wiem... The Streets do „Nie wszystko stracone” albo Kano, „P’s and Q’s” do „Danuta odbiera Nobla”.

KK- Czy mógłbyś opowiedzieć o tym, co cię zainspirowało do myślenia o muzyce w tym spektaklu? Miałaś konkretną wizję tego, jak powinna brzmieć, jeśli ma być głównym środkiem do opowiedzenia historii o „tych” czasach, o „tych” ludziach?

W- To raczej chodziło o brzmienie... Na późniejszym etapie pracy, kiedy powstała dyskusja jak muzyka ma być generowana na scenie, to moim pomysłem było to, że koniecznie musi być na żywo. Pamiętam, że rozmawiałem o tym z Boberem przy okazji castingów i on się jakoś wtedy uparł i mówił „Graj to jako DJ, po prostu z jakimś tam kompaktem czy coś”. A ja mówię: „Nie, to musi być na żywo”. I jak to pisałem, to też myślałem o tym, że korzystam z brzmienia pianina, a nie fortepianu, bo pianino występowało w mieszkaniach w tamtych czasach, nierzadko nawet. Skrzypce też jakoś mi się kojarzyły z tym światem... Reszta to było też trochę pomieszanie tych światów- trochę z tego akustycznego świata, ale też synteza i brzmienia współczesności.

KK- Czyli brzmienia są tu nieprzypadkowe.

W- Nie. Co do pomysłów do konkretnych utworów, to czasami się rodziły w trakcie. To nie jest tak, że ja usiadłem, zrobiłem tego Wałęsę i już potem miałem pomysł na całość. Nie, to często wynikało też z naszych rozmów. Rozmów z naszą trójką czy czwórką... Z Boberem, czyli z czwórką w sumie. I z tego się rodziły jakieś pomysły czasami... a czasami to wynikało z tego, że wymyślałem jakąś rzecz i dawałem im referencję jak to zrobić.

KK- A Twoje pomysły na muzykę brały się z tematów, które poruszaliście czy bardziej z pomysłów na sceny? Czy czasami pierwsze były bity i to oni do nich wymyślali sceny?

W- Myślę, że czasem tak było, ale też czasami było tak, że ja ich prosiłem, żeby powiedzieli, czego chcą w tym utworze i skupiałem się na emocjach, które chcą przekazać. W pewnym momencie się połąpałem, że cały koncept Marcina i ekipy polegał na tym, że mam zrobić sześć tematów, które mają się przewijać przez cały spektakl. Jak to z reguły gdzieś tam jest w musicalach, że są główne motywy, które się trochę zmieniają,

KK- Sześć tematów dotyczących sześciu głównych postaci?

W- Mniej więcej taki był koncept, że pewne zdarzenia będą miały swój beat - na przykład ruch Solidarnościowy miał mieć swój beat. Ale w pewnym momencie się połąpałem, robiąc modyfikację tych beatów, że dla mnie się to emocjonalnie po prostu nie zgadza i wtedy zacząłem robić osobne bity do każdej sceny. Uznałem, że to jest jedyne wyjście... to żeby to połąpać bardziej emocjonalnie.

KK- Miałeś wcześniej jakieś doświadczenia z hip-hopem, z rapem w teatrze?

W- Bardzo krótkie. Zrobiłem z Adamem (Adam Zieliński „Łona”) w Teatrze Polskim w Szczecinie „Bal Manekinów”. Tam są trzy nasze utwory i chyba trzy moje instrumentalne. Rapował tam Filip Cembala... No i nie wiem... Jeszcze robiłem „Tschicka” też dla Teatru Polskiego w Szczecinie, ale to była bardziej muza ilustracyjna. Ona się też opierała na jakichś hip-hopowych brzmieniach, ale to był zupełnie inny świat.

KK- I myślałeś mając w pamięci, to pierwsze doświadczenie, że z aktorami się nie uda i że to muszą być wokaliści?

W- To nie o to chodzi... Filip jest naprawdę zdolnym muzykiem i wokalistą, a nie szło mu to za dobrze „to be honest”. I to była też moja sugestia do ekipy przy okazji castingu, że musimy wziąć jak najmłodszych ludzi. Wiedziałem, że nie do każdej roli pewnie się uda,

ale musimy brać młodych, bo młodszy ludzie w najgorszym wypadku, nawet jeżeli nigdy w życiu nie rapowali, to słyszeli to w radiu, a jak ktoś się z tym wychowywał, to nie ma tego „efektu Pana Japy”⁸¹

KK- Efekt pana Japy! Właśnie o tym muszę zapytać! Czym jest „efekt Pana Japy”?

W- Chodzi o to, jak bardzo często w mediach jest postrzegany hip- hop, jak laicy się za niego zabierają, bo myślą: „to jest zaj... proste, ja to zrobię” i wtedy właśnie masz Pana Japę. Wystarczy mówić w rytmie, „more or less”. „Yo, yo, yo” i tak dalej. To już nawet nie chodzi o teatr, ale w ogóle o ludzi, o społeczeństwo, które jeżeli nie miało z tym styku, to właśnie tak to postrzega. My mamy taką tendencję czasami do pewnej generalizacji rzeczy, których nie znamy.

KK- A teatr jednak dokonuje uproszczeń, więc tutaj było niebezpieczeństwo, że zostanie to jakoś ośmieszone...?

W- Nie postrzegałem tego w ten sposób. Moja obawa była raczej taka, że jeżeli nie zrobimy tego wiarygodnie, to nie sprzedamy tej historii. Ludzi będzie kłuć w ucho forma i przegramy po prostu życie. Cała robota pójdzie w piach. To była moja olbrzymia obawa. Później jak zobaczyłem, ten pierwszy casting z wami to się uspokoiłem...

KK- Uspokoileś się? Słyszałam coś innego.

W- Tak? Nie, po pierwszym castingu byłem zachwycony. Moja refleksja była nawet taka, że kobiety mogłyby zagrać wszystkie ważne role w tym spektaklu, bo niestety było na początku tak, że ekipa męska jakoś niespecjalnie się tam postarała. Ale wyszło też doświadczenie Kasi. Powiedziała, poczekaj, daj mi trochę czasu, trzeba z nimi trochę popracować. Bober też powiedział, że widzi w niektórych potencjał, więc im zaufałem... ale moim zdaniem ten pierwszy casting dał mi już wiarę, że to się może udać. Zobaczyłem ciebie, Ewelinę Cassette, Agnieszkę...

⁸¹ Słownik pojęć, Appendix

KK- A jak widzisz rolę Mateusza (Bieryta) w tym całym muzycznym procesie tworzenia?

W- Olbrzymie ma znaczenie to, co Mateusz zrobił. Człowiek orkiestra normalnie. Bez niego na pewno by się to nie udało. Marcin, Mateusz, Bober to po prostu... gdyby nie ta trójka... to znaczy tak naprawdę, gdyby nie jeszcze mnóstwo innych osób, od wszystkich aktorów i aktorek po... wiesz, Wojtek Dolatowski oprócz tego, że był asystentem Basi Olech, to też pomagał Kasi sporo i też czasami w tych muzycznych rzeczach. Oczywiście nie tak dużo, jak Mateusz ale jednak.

KK- Czy był jakiś taki moment, w którym pomyślałeś, że robicie coś zupełnie nowego? Coś naprawdę, może to jest za duże słowo, przełomowego albo istotnego w materii teatru?

W- Nie, totalnie nie. Ja mam ADHD i wiesz, wtedy jest trochę tak, że wszyscy się cieszą z nagród, a ty mówisz: „Dobra, zadanie wykonane. Co dalej?”

KK- Myślisz, że to jest kwestia ADHD?

W- Myślę, że trochę tak. Myślę, że też trochę wychowania i paru rzeczy, które przerabiam na terapii.

KK- To jest taki impostor syndrom.

W- Tak, ja do dzisiaj to mam.

KK- No ja też. Oczywiście nie będę o tym pisać.

W- Wiesz, tu nie ma się czego wstydić. Uważam, że warto o tym w ogóle rozmawiać.

KK- Ale w końcu na którymś etapie tej przygody pojawiła się myśl, że to jest jednak sukces duży? Też twój ogromny sukces?

W- Nie postrzegałem tego w ogóle w tej kwestii. Na trzeciej generalnej w Gdańsku poczułem, że to się udało.

KK- Na zasadzie „zadanie wykonane”?

W- Tak, trochę tak. Pamiętam, że leżałem potem w łóżku i byłem tym taki, wiesz, zmiażdżony. I zadawałem sobie pytanie, czemu wrzucam takie „bomby” na siebie... to mnie bardzo dużo kosztowało też... i co ja sobie próbuję tym udowodnić? Ale wtedy wiedziałem, że to się udało. Czułem już, że to się działo wcześniej, że to się spina. Jak te numery powstawały, widziałem ewolucję Marcina. Na początku naprawdę to była droga przez mękę, a na tych ostatnich prevkach już sam lepiej rapowałem i sam lepiej pisałem. „Danutę” to on chyba sam w ogóle napisał. Nie wiem, czy Bober to redagował... nie jestem pewien. Widać po prostu olbrzymią ewolucję człowieka.

KK- To też trochę słyhać w spektaklu...

W- Tak, ja to też słyszę... jak są napisane te pierwsze kawałki i jak te, które były później pisane... To też był problem, że pod koniec czerwca miałem oddać cały materiał muzyczny, a my mieliśmy może połowę. I Kaśka mówi: „co robimy?” Ja mówię: „Nie wiem, to jedź na próby i uczcie się tego, co macie. I tak macie dużo. A my będziemy z Marcinem pracować”. Był problem przecież, że ja też nie przyjadę i będę pracował w domu, ale ja wiedziałem, że jakbym tu przyjechał, to byłby koniec. To już byłby gruz.

KK- Czyli od czerwca do premiery byleś cały czas skupiony na udoskonaleniu tego materiału?

W- Tak, właściwie na pisaniu nowych piosenek i aranżowaniu tych, które powstają. To było moim głównym zadaniem.

KK- Czyli też nie bardzo miałeś czas, żeby się zastanawiać...

W- Ja naprawdę nie wybiegam nigdy przy żadnym projekcie... i to czasami pewnie jest może mój błąd, może też nie mam jakiegoś większego luzu w tym, ale naprawdę nie wybiegam w przyszłość i nie myślę co to będzie, jak to się wydarzy. Dla mnie największą frajdą w tym wszystkim paradoksalnie jest tworzenie. Ten proces jest dla mnie super ważny. Między innymi dlatego trochę zrezygnowałem z grania koncertów. Od zawsze miałem z tym problem. Nawet jak sobie wymyślałem jakieś nowe instrumenty, żeby się nie nudzić... Dla mnie to jest odtwórcze, a ja lubię wymyślać, kombinować. Sam proces jest najciekawszy. Wymyślanie, znalezienie dobrego pomysłu jest czasem cholernie ciężkie, ale jednak jest najbardziej „rewarding”. To mi generuje energię.

KK- Naprawdę nie było przez te ostatnie dwa i pół roku takiego momentu, że sobie pomyślałeś „nie, no dobra, zrobiłem coś wyjątkowego”?

W- Miałem takie poczucie, jak robiliśmy tę transmisję dla telewizji...

KK- Waśnie, powiedz proszę, jak to wspominasz. Co sądzisz o pomysle emisji spektaklu na żywo?

W- Było to dużym wyzwaniem, ale wydaje mi się, że wszyscy stanęli na wysokości zadania. Widać było po was, że się stresowaliście i nawet namówiłem taksówkarza, żeby do was przemówił...

KK- Tak, to było cudowne.

W- Ja też się stresowałem jak cholera, chociaż na początku tego nie czułem. W każdym razie jak wszedłem tam do reżyserki, byłem mega „sfokusowany” i pamiętam moment, kiedy Marcin Czarnik zaczął „A co jeśli się uda? to już poczułem, że już nic nie może tam... No i wyszedłem z reżyserki i poszedłem tutaj na schody i spotkałem Bieryta. I wtedy już poczułem, że... Naprawdę zaj... się wzruszyłem. Objęliśmy się z Mateuszem, bo wiedzieliśmy, że już nic nie może się zepsuć. Ponoć mawiacie w tym momencie, że tylko samba jeszcze... (ocenzurowano)

KK- Dla mnie to był też moment, w którym zobaczyłam, jaka jest moc zasięgu telewizji. Nie wiem, czy pamiętasz taką konkretną recenzję tuż po premierze, w której pojawił się głos, że „bardzo fajny spektakl i super sprawa tylko ile osób będzie miało szansę to zobaczyć”? Bo przecież teatry grają raz na dwa miesiące, cztery spektakle. Potem się okazało, że gramy bardzo często i rzeczywiście obejrzała ten spektakl ogromna ilość widzów. Ale jak zagraliśmy dla Teatru Telewizji, to dosłownie każdy mógł obejrzeć ten spektakl w domu i mieliśmy największą widownię w historii tego pasma. Poczułam wtedy, że to jest jednak niezwykła siła telewizji.

W- Dla mnie naprawdę to, że to się udało... bo to naprawdę mogło się rozj.... Jest tyle czynników, które po prostu zadziałały na naszą korzyść.

KK- Kolejny raz nam się udało.

W- Umiemy działać w trudnych warunkach. Właściwie wy umiecie, bo ja to tam tylko, wiesz, mogłbym doglądać i robić. Tak, to było wyjątkowe. Też to widziałem po różnych feedbackach, dużo ludzi oznaczało, informowało... Spłynęło prawie tyle, co jak Andrzej Mikosz został ministrem skarbu w pierwszym rządzie PiS (śmiech)

KK- Docierały do ciebie jakieś reakcje środowiska muzycznego na ten spektakl?

W- Za rzadko bywam w tym środowisku (śmiech). Osoby, które to widziały z mojego bliskiego hip-hopowego świata, raczej chwaliły. W sensie wszyscy byli pod wrażeniem. Gdzieś tam, moim zdaniem, nie rozlało się to aż tak bardzo na taką szeroką publiczność, ale to też efekt tego, że hip-hop jest już zupełnie inny. Mainstream hip-hopu to dzisiaj patostreamerzy i tak dalej. Siłą rzeczy nie przeskoczymy tego. Ale też mam bardzo dużo sygnałów, że na przykład małe dzieci, takie paroletnie, oglądały to z zachwytem i nie chciały iść spać... Mimo że pewnie nie rozumiały, ale ja też oglądałem Monty Pythona, niewiele z niego rozumiejąc. Z drugiej strony znam wielu dwudziestolatków, którzy bywali

po cztery razy na tym spektaklu i są zachwyceni, więc wydaje mi się, że trafiliśmy bardzo szeroko, jeżeli chodzi o odbiorców.

KK- Opowiedz mi jeszcze o utworze „Wyjdźmy na miasto”.

W- Kasia, Mirek i Marcin chcieli, żebyśmy kogoś z tego młodszego pokolenia... Mirek napomknął faktycznie, że zna się z ojcem Young Leosi... żebyśmy do kogoś z twórców tego młodszego pokolenia nawiązali. No i ja zrobiłem bit na bazie Szklanek.

KK- Czyli to był twój pomysł, żeby to były „Szlanki”?

W- Żeby „Szlanki”, tak... Tak mi się wydaje. Jeżeli jest jakaś inna, alternatywna historia...?

KK- Nie, nie, na razie żadnej alternatywnej nie wysłuchałam.

W- Wydaje mi się, że tak to było. No i Marcin to genialnie zrobił na ten bit... Wiem, że oni na pewno wspominali o tym, że może Young Leosia..., że ktoś tam czy coś, ale nie było konkretnie. Więc ja usiadłem do tego, zrobiłem i Marcin świetnie się w tym odnalazł... i poszło.

KK- A czy jest jakaś rzecz w tym spektaklu, którą teraz byś zmienił? ... Czy już starasz się o tym nie myśleć?

W- Jest tak, że takich myśli miewam sporo... Miewałem, ale już też się nauczyłem... Bo parę płyt wydałem... I mam wrażenie, że nawet Kasia miała więcej uwag, że „coś tam by jeszcze zmieniła”. A ja już byłem w trybie „zostawmy to”, bo wiem, że jak bym rozkopał „ten”, to już nie naprawiłbym jednego samochodu, tylko bym chciał od razu osiem wrzucić na warsztat. Wiem, że na przykład w pierwszym akcie pewne rzeczy mogłyby być zdecydowanie bardziej płynne. Ale to mówię... to też jest tak, że po jakimś czasie... bo gdybyśmy to robili cały czas w tamtym flow, to jest to innego. Ale po roku

jesteśmy już innymi ludźmi. I mam wrażenie, że to wtedy już będzie „od czapy”. Nawet jakby teraz było lepsze technicznie, to na tamten moment to było to.

Webber o Marcinie Napiórkowskim:

Marcin ma po prostu olbrzymią pokorę. Jest zaj... wyrozumiały człowiekiem i ambitnym. I to na pewno pomogło bardzo. W sensie, gdyby on nie miał tej pokory, gdyby się frustrował moimi uwagami à propos jego tekstów...

KK- To mogłoby go to zabić.

W- On to dzielnie znosił, a ja wiedziałem, że nie mogę się specjalnie bawić w kokieterię, że jeżeli to ma się udać, nie możemy się bawić w jakieś uprzejmości, tylko po prostu konkret- „Fajnie”, „Może być”, „Nie może być”. W pewnym momencie też odpuszczałem. To też nie jest tak, że wszystko jest idealnie tak, jak ja chciałem. Absolutnie nie. Jest bardzo dużo rzeczy, które odpuszczałem bo wiedziałem, że gdybym cedził każdy wers, jak to na przykład robi Adam (Adam Zieliński- „Łona”), to byśmy nic nie zrobili. W sensie nie zdążylibyśmy, więc gdzieś tam w pewnym momencie już odpuszczałem. Wylapywałem tylko, na przykład rymy częstochowskie, które są absolutnymi killerami na boisku hip-hopowym. Natomiast praca Bobera z Marcinem to usprawniła, a potem Marcin sam się już nauczył te rzeczy robić. I to już było zaj... i już naprawdę nie trzeba było później tych prevek⁸² poprawiać.

KK- Tak, Marcin odkrył algorytm na rap.

⁸² Słownik pojęć, Appendix

Rozmowa z Krzysztofem Głuchowskim 13.04.2025r.

Karolina Kazon- Panie dyrektorze, niech pan opowie, proszę, jak Kasia się pojawiła w naszym Teatrze. Pierwszym spektaklem, który tu zrobiła, było Jedzonko, tak?

Krzysztof Głuchowski- Kasia miała robić projekt w Łażni i z jakichś powodów Bartek (Bartek Szydłowski) nie mógł tego zrobić. Nie wiem... nie miał pieniędzy, czy nie miał miejsca w programie. Ja się o tym dowiedziałem i zaproponowałem, że ten projekt przejmę. To było na etapie tworzenia się, wymyślania. Ale temat był jakby dla mnie, to znaczy ja uwielbiam takie tematy. Świetny projekt, jeden z lepszych pomysłów. Świetny team, który nad tym pracował, to znaczy Szyngiera, Napiórkowski, Wlekły. Tylko mieliśmy pecha, to była pandemia. Głupa pandemia, która wiele świetnych projektów, nie tylko naszych, po prostu „urąbała”. Bardzo żałowałem, bo to mogłoby być z dużym sukcesem do dzisiaj grane, no ale się nie udało. Natomiast rzeczywiście na premierze „Jedzonka” Marcin Napiórkowski rzucił żart: „A teraz zrobmy polskiego Hamiltona o 1989 roku”. I wszyscy zaczęliśmy się śmiać.

KK- A to nie było tak, że pan dyrektor powiedział: „Zrobmy Hamiltona”, a on powiedział, że powinien być o Solidarności?

KG- Nie. Powiedział „Zrobmy polskiego Hamiltona o 1989 roku”. Wszyscy zaczęliśmy się śmiać. Kaśka zaczęła mówić: „No zajebisty pomysł rzeczywiście, polski Hamilton”. Ja powiedziałem, że to jest dobry tytuł w ogóle „Polski Hamilton”. No i tyle. Pośmialiśmy się, napiliśmy, zajęliśmy się czymś innym. Ja to sobie przemyślałem. I stwierdziłem, że to jest bardzo dobry pomysł. I tam jakieś... nie wiem... bardzo szybko pewnie, w ciągu dwóch miesięcy zadzwoniłem do niego, że będziemy robić „polskiego Hamiltona”. To znaczy, ja go chcę. Po prostu zrobmy.

KK- I to było dwa miesiące po premierze Jedzonka, czyli w listopadzie 2020 roku...

KG- Mnie brakowało wtedy w tym projekcie... ponieważ my byliśmy w trakcie produkcji Dziadów i pracowałem wtedy z Mają Kleczewską bardzo długo, myśmy dyskutowali na ten temat rok... Ja mam inny sposób funkcjonowania, to znaczy zapraszam reżyserów do robienia określonych rzeczy. Mam program od początku do końca przemyślany i to jest moja strategia, ja biorę za to odpowiedzialność. Wymyślam projekty I wymyśliłem tryptyk Mai Kleczewskiej. Mai też wszystkiego od razu nie zdradziłem. Ona się też dowiedziała na premierze ode mnie, co robi następne. Wprawiło ją to w szok i podniecenie jednocześnie. Tak samo, jak na kolejnej, drugiej premierze dowiedziała się, co robi trzecie, ale już była na to przygotowana, bo wiedziała, że tak będzie. Historia tych numerologii nie jest przypadkowa. Uważam, że rytuały mają znaczenie i na pewno przywiązuję wagę do znaczenia powtarzania gestów przeszłości na nowo. To jest tak jak w rytuale przejścia. Ja uważam, że to, że nasz Teatr odniósł taki sukces, nie jest przypadkowe. Pięćdziesiąt procent to jest bardzo ciężka praca wszystkich i to, że uwierzyli, że można to zrobić z niczego. Jak przyszedłem tu w 2016 roku, to na tym słynnym spotkaniu ze mną w Sali Lustranej, zanim w ogóle zostałem dyrektorem, powiedziałem, że to jest tylko kwestia wiary. „Czeka was wszystkich nieprawdopodobna praca, wyrzeczenia. Ja nikogo nie zwolnię. Ludzie sami odejdą, jak im to nie będzie odpowiadało... Ale za pięć lat będziecie najlepszym teatrem w Polsce”.

KK- Dokonało się.

KG- I dokonało się. Ale to był plan. To nie był przypadek. Myśmy mieli kilka faz dochodzenia do tej sytuacji. Po drodze pokrzyżowała mi plany pandemia, ale ona spowodowała co innego, to znaczy spowodowała większe scementowanie pracowników i zespołu ze mną. Przyjąłem innym model zarządzania niż wszyscy dyrektorzy w czasie pandemii, co spowodowało, że ludzie zaczęli mnie traktować trochę jak mamę z tatą w jednym. Oczywiście to się zemściło później, bo potem wszyscy mieli syndrom odstawienia. Wy tłumaczyli mi to nasi psychologowie. Ale na to też było lekarstwo i też je wdrożyli. Sposób zarządzania tym teatrem polega na pójściu zawsze sto metrów dalej, niż mierzymy. Nawet jeżeli się coś nie uda, na razie wszystko się odpukać udaje, to ta pogoń do przodu daje rezultaty. Dlatego to było wymyślone bardzo precyzyjnie. Premiera **1989**

była wymyślona na 17 listopada. To nie jest przypadkowa data. To jest dzień, w którym powstał teatr publiczny w Polsce. Dla mnie to jest bardzo ważna data, bo to jest nowożytny teatr. Oczywiście za czasów Stanisława Augusta Poniatowskiego ja wiem, że to nie był najlepszy teatr i najlepszy spektakl, ale chodziło o to, że od tego momentu powstało coś, co przestało być domeną prywatnych arystokratów, a stało się domeną publiczną, czyli wróciliśmy do Grecji. Wróciliśmy do bogów greckich, do rytuału, w którym ludzkość obcuje z teatrem. Teatr ma wpływ. Okazało się, że ma wpływ dosłownie. **1989** stał się projektem, który przebił sufit elitarnego teatru. Kiedy byłem na Marszu Miliona Serc, widziałem transparenty ludzi, którzy być może nie widzieli tego musicalu, „Ten tłum robi bum”. I kiedy jestem... nie wiem... w Sopocie na przykład, w aptece i jakaś pani mówi: „Panie dyrektorze, ten tłum robi bum”... To jest moja codzienność. Już nie mówię o Krakowie, gdzie ludzie mnie zatrzymują na ulicy. Już się do tego przyzwyczaiłem. Starsza pani ostatnio na Plantach mówi: „Czy mogę pana uściskać?”. Ludzie cały czas tym żyją. Wy sobie być może nie zdajecie sprawy z tego, jakie my mamy oddziaływanie. Jak bardzo pomogliśmy ludziom w najtrudniejszych czasach. Ten teatr to była taka latarnia w beznadziei, jaka tutaj panowała.

KK- Ale myśli pan, że to jest też kwestia tej specyficznej sytuacji, w której jako Teatr się znaleźliśmy, z panem na czele?

KG- Zaczęło się od Dziadów. No ale... to znaczy myśmy się znaleźli w specyficznej sytuacji... Często to jest bardzo mylnie... trochę chaotycznie mówię, ale ja mam to bardzo mocno poukładane. Powinienem pewnie to gdzieś spisać...

KK- Spiszę to w mojej pracy.

KG- W każdym razie sytuacja, która tu miała miejsce, jest też źle interpretowana przez bardzo wielu ludzi. Kiedyś mnie to irytowało. Teraz wzruszam ramionami. Irytowało mnie też, że ludzie mówili, że „wszyscy są za tobą”, wszyscy stoją za tobą na tych schodach i tak dalej. Ale ja mówię: „To nie tak było. To ja stałem z nimi”. „To ja stałem z nimi, to oni walczyli”. Oni, czyli zespół, pracownicy, walczyli o swoje miejsce pracy. Ja stanąłem

z nimi, ponieważ czułem się odpowiedzialny za tą sytuację. Nie chciałem ich opuścić w tym. Ja bym sobie poradził.

KK- Ale panie dyrektorze, wracając do tego, o czym pan mówił, czyli, że nie ma przypadków...

KG- Nie ma przypadków, to jest wymyślone. Brakowało mi linku do Dziadów. Świetny pomysł z „polskim Hamiltonem” spowodował, że to była para. Te spektakle powstawały równolegle w pewnym sensie. Praca się zazębiała. To znaczy, praca merytoryczna musiała się zazębiać. Te projekty powstawały równolegle w moim umyśle i umyśle twórców. Krótko mówiąc- „Dziady” były diagnozą społeczeństwa, a **1989**, co wpadło mi do głowy idealnie z pomysłem Napiórkowskiego, było receptą. Tu jest diagnoza o tym, jakim jesteśmy beznadziejnym narodem, a tu, że jednak się raz udało i że mamy „pozytywny mit”.

KK- Który zrywa z tym naszym polskim romantycznym mitem.

KG- Tak, dokładnie tak. Zresztą tam są cytaty też, to się linkuje i dlatego **1989** i „Dziady” miały premierę tego samego dnia. Nie wiem, czy ktoś zwrócił na to uwagę. To nie jest przypadek. „Dziady” miały premierę 17 listopada, nie tylko dlatego, że to jest Dzień Utworzenia Teatru Publicznego, ale to jest też historyczny dzień, w którym odbyła się prapremiera „Dziadów” w Teatrze im. J. Słowackiego. I mało tego, to był też dzień, w którym była superpełnia. Taka jedna z największych historii. Wszystko się wtedy wydarzyło. Wszystkie upiory i duchy wylazły z podziemi teatru na przebieg generalny. To było coś niesamowitego. Ja wiedziałem, że coś p..., tylko nie wiedziałem co. Bo to nie chodzi o jakąś babę, która puściła jakiegoś tweeta, gdzieś tam. Chodziło o to, jakie wywołało to emocje w skali ogólnopolskiej, co się z tym dalej działo. Nie spodziewałem się, że to będzie coś takiego. Nie spodziewałem się, że to obróci się w takie piekło. A z drugiej strony też w mit. To jest mit. Jesteśmy w tej chwili mitem. Dlatego tak mi zależało, żeby **1989** też było mitem od razu na starcie. Ja się rok z nimi kłóciłem, głównie z Napiórkowskim. On zresztą też o tym mówi w tym wywiadzie i się do tego przyznaje.

Ja wymyśliłem hasło „Pozytywny Mit”. Ja im ciągle to mówiłem. Każda moja rozmowa ze scenarzystami była o tym. Za ten „Pozytywny Mit” Napiórkowski się zresztą zemścił i napisał piosenkę. To jest, między nami, zemsta na mnie. Ale taka zemsta nazwijmy to ironiczno-zabawna, która jednak jest bardzo potrzebna. Taka gra między nami. Ale to jest nieważne, bo to służy całości. To ustawia ten spektakl.

KK- Czy wobec tego wszystkiego, o czym pan powiedział przed chwilą, wierzy pan w to, że teatr może zmieniać rzeczywistość?

KG- Teatr zmienia rzeczywistość.

KK- Ale w jaki sposób? Przecież teatr jest niszową rozrywką.

KG- Teatr nie jest niszą. Żeby to zrozumieć, to trzeba pojechać do Epidauros, albo do Syrakuz i stanąć na skene w amfiteatrze. Ja nie lubię ruin, one mnie smucą. Natomiast w Epidauros czy w Syrakuzach te stare amfiteatry nie wyglądają na zrujnowane. One nadal wyglądają na mistyczne miejsca. Na muszle, które są membraną naszego jestestwa.

KK- „Sztuki gontyny”.

KG- Tak. Stojąc na tej scenie, wiemy, że teatr absolutnie oddziałuje. Teatr jest boski. Teatr jest z innego świata.

KK- Ale do teatru chodzi zdecydowanie mniej ludzi niż do kościoła.

KG- Nie ma znaczenia. To jest tak jak z Ulisesem. Nikt go nie czytał, ale jest Bloomsday i wszyscy się jarają.

KK- To jak w takim razie, według pana, wydarzenia mające miejsce w naszym teatrze w ostatnich latach wpłynęły na rzeczywistość naszego kraju?

KG- Nawet jeżeli wpłynęły tylko odrobinę, to one są jak DNA. One gdzieś tam są... po prostu. My się nie zastanawiamy czy jesteśmy podobni do naszych rodziców, ale jesteśmy. Powtarzamy niektóre gesty itd... A teatr jest naszym krwioobiegiem. Jest syntezą wszystkich sztuk. To rozumiał i przeczuwał Wyspiański. Dlatego poszedł dalej, czyli myślał o modernistycznym, nowoczesnym teatrze, który jest syntezą wszystkich sztuk. Nie jest tylko rozrywką, karykaturą średniowiecznych misterii religijnych, czy też fars. O teatrze, który był odpowiedzią na koturnowe, średniowieczne przedstawienia religijne. To już nie chodzi tylko o teatr. Myśmy zapomnieli na tysiąc lat wiele rzeczy. Narzuciliśmy sobie potwornie smutną ikonografię, smutną wampirystyczną religię, która nas wykańcza, która nas oślepia całkowicie. I przez nią przefiltrowaliśmy tę wspaniałą cywilizację, którą tworzyli Grecy przez tysiące lat. My ich nawet czytamy przez naszą religię. Wystarczy przeczytać mity Parandowskiego, błagam. Co to za bzdury? Wszystko jest odwrotnie. Myślmy, że oni byli strasznie prymitywni, że wszystko personifikowali albo odwrotnie, że animalizowali. Zeus się zamieniał w te byki, żeby gwałcić jakieś kobiety. Bzdury po prostu. To jest totalna afirmacja przyrody, natury, jej siły po prostu. Oni tego nie rozumieli dosłownie. Nie byli debilami. To była cywilizacja, która więcej stworzyła dla kultury niż my przez tysiąc lat. A myśmy ich zasypali po prostu. Zasypaliśmy ich popiołem i wymazaliśmy. Gdyby nie Arabowie w Złotym Wieku, to g... byśmy wiedzieli o tej cywilizacji. Patrzylibyśmy na jakieś ruiny i myśleli, że to byli jacyś kretyni, którzy coś tam zbudowali. To jest tak jak meduza, która jest, dla mnie nieprawdopodobnym symbolem po prostu. Symbolem, który został totalnie odmieniony. Meduza w naszej kulturze chrześcijańskiej jest potworem. Jest głupią babą, która niewiedomo czego chciała i mordowała.

KK- Wracając do 1989... Na ile Pan ingerował w materiał scenariusza? Nie chodzi mi o cenzurę, ale na ile, jeśli w ogóle są, są w nim zawarte pewne pana pomysły, albo sugestie?

KG- Rozmawialiśmy o wszystkim, bardzo dużo. Już wszystkiego nie pamiętam, natomiast na pewno buntowałem się przeciwko rozwiązaniom, które w jakiś sposób naruszały ten schemat, na którym mi zależało, czyli że kończymy 4 czerwca. Ja się przy tym upierałem od początku i oni bardzo długo nie chcieli się na to zgodzić. Zwłaszcza Marcin. Wymyślali

różne rzeczy, dodawali postaci, których nie chciałem... jak Kaczyńscy, Maciarewicz. Ja po prostu się na to nie zgadzałem. Nie zgadzałem, to jest może za dużo powiedziane, po prostu klóciliśmy się. Upierałem się i mówiłem im cały czas, że to ma być „pozytywny mit”. Wymyśliłem repрызę dlatego, że oni skończyli to na Kuroniu („Co jeśli się uda”). Powiedziałem, że nie, to się nie może tak skończyć. To jest zaj..., to ma zostać w ludziach- ten gorzki osad, ale zróbcie repрызę „Dość ciemności już”. Mało tego Webber jeszcze napisał to w takiej wersji „fiesta”, żeby to nie było takie „hymniaste” jak za pierwszym razem w spektaklu, tylko żeby była radość i zabawa. Kasia się absolutnie ze mną zgodziła w tej kwestii i tego dopilnowała. Poszła w to, że tam będzie ta repрызa. Ale ja to wymyśliłem, bo naprawdę walczyłem o to, że ludzie z tego spektaklu mają wychodzić z dwoma tematami- z nadzieją i radością i z pytaniem „Jak mogliśmy to spieprzyć?”. Nie, że my im mówimy: „spieprzyliście to”. Nie, nie. Pokazujemy im coś, co się skończy czwartego czerwca. A wiemy wszyscy, co było dalej, więc po co to pokazywać. Wiemy, gdzie żyjemy

KK- Jak Pan myśli... Jak teraz po ostatnich wyborach parlamentarnych, do których jak to Andrzej Seweryn powiedział: „Naszym spektaklem też dołożyliśmy cegielkę”, jak teraz ten spektakl może „pracować” w widzach? Bo przecież znowu nam nie wyszło i znowu się klócimy...

KG- Ten spektakl pracować będzie całe lata, dlatego że on jest czymś więcej. On pokazuje też, że nam się udało. To jest właśnie prawdziwy patriotyzm, prawdziwy mit narodowy. Oczywiście jest bardzo wielu krytyków, ludzi, którzy nie lubią takiej cukierkowej analizy, którzy się buntują. Ale ja powtarzam, że to nie jest funkcja teatru. My nie od tego jesteśmy. My się tym nie zajmujemy. Od tego są historycy. Piszcie te nudne rozprawki, których nikt nie chce czytać. My zrobiliśmy coś, co powoduje, że dwunastolatkowie, trzynastolatkowie sięgają do Wikipedii czy do internetu i zaczynają się interesować tymi postaciami. O to chodziło. Nie o to, żebyśmy im robili teraz wykład. „A gdzie tam jest kościół? A gdzie tam jest Michnik? A gdzie tam jest coś tam? A czemu nie ma Andrzeja Wajdy?”...

KK- „Gdzie Gwiazdowie?”

KG- Gdzie Gwiazdowie i tak dalej. Ja walczyłem o to, żeby była Anna Walentynowicz. Bo chciałem, żeby to nie było takie jednoformatowe, żeby były postacie kontrowersyjne. Nie chodziło o to, żeby zrobić symetryczny spektakl. Chodziło o to, żeby zrobić spektakl o tym, że w chwilach dziejowych wszyscy grali do jednej bramki, nawet komuniści. Stąd Kwaśniewski, który się tam pojawia... którego też wiele osób ma za złe, że nie tak było, nie tak, nie srak. Co nie tak? No tak było. On „wymyślił senat”. Taka jest prawda. A to, że to jest przedstawione w schemacie, to jest musical. Co mieliśmy tam robić? Historyczną analizę? Nie o to ogóle chodzi. Mało tego, chyba jesteśmy jedynymi, którym się to udało. To znaczy jedynymi, którzy przedstawili tę historię w artystyczny sposób i uczciwie tak, że ludzie się tym interesują, że ich to jara. Chociaż było to karkołomne przedsięwzięcie. „Mission Impossible”. Nikt z wyjątkiem Grendy i mnie w to nie wierzył. Nikt. Włącznie z twórcami. Włącznie z wami. Wszyscy myśleli, że to będzie takie...

KK- Nie, nieprawda. My wierzyliśmy bardzo. Na pewno Mateusz Bieryt i ja wierzyliśmy, bo o tym wielokrotnie rozmawialiśmy. A jakby Pan miał powiedzieć tak w jednym albo dwóch zdaniach, co według Pana stoi za tak oszałamiającym sukcesem tego spektaklu? Czym jest ten boski składnik?

KG- Jest kilka spraw, które się na to składa. Jedna jest taka, że ten zespół absolutnie był gotowy do takiego czegoś, to znaczy przeszedł długą drogę w swojej pracy i rozwoju zawodowym, pomimo tego, że nie był zespołem zawodowym od takich zadań i nie został do tego w żaden sposób przygotowany, wydawałoby się... Bo trzeba zauważyć, na jakim to jest poziomie - to jest na poziomie światowym pod każdym względem... To jednak ja uznałem, że jesteście na to gotowi, że dacie radę. Pewnie mnie znienawidziliście, bo was na miesiąc „skoszarowałem” w Gdańsku, ale wiedziałem, że jak to się nie stanie, to to się nie wydarzy po prostu, bo normalnie takie projekty robi się rok. Rok, ciężko harując każdego dnia po prostu. Tam było parę rzeczy, które były wyzwaniem. Druga rzecz to jest ekipa, która nie miała żadnego, z wyjątkiem Basi Olech, doświadczenia w tego typu produkcjach. Żadnego. Włącznie z producentami. Nigdy nikt z nas tego nie robił. Od wykonawców do twórców. Byliśmy zieloni. Włącznie z kompozytorem, że

wszystkimi... Nie robiliśmy nigdy musicalu, więc wszystko, co trzeba zrobić przy takiej produkcji, zrobiliśmy odwrotnie. Nie tak, jak to wszyscy inni robią. Począwszy od znalezienia pieniędzy i tego, że ten spektakl zawdzięczamy dobru ludzi i różnych instytucji. Pomijam Szekspirowski, bo Szekspirowski jest supportem w postaci Agaty (Agata Grenda) głównie, która mnie wspierała i która pomogła znaleźć pieniądze, których nikt nie chciał dać... jakąś dużą część tych pieniędzy. Potem się okazało, że i tak znaleźliśmy te pieniądze, ale wtedy chodziło o działanie psychologiczne, to znaczy te pieniądze, które się pojawiły w Gdańsku, zadziałały tak, że ja się kompletnie nie załamalem i potem znalazłem kasę w innych źródłach. Ale chodziło o sam fakt, że ktoś uwierzył. To znaczy, jacyś oficjele powiedzieli: „okej, dobra, to jest dobry pomysł. Ale przede wszystkim ta instytucja, pomijając niezastąpiony support Agaty, TA instytucja była gotowa na to. To była świetnie przygotowana instytucja do zrobienia czegoś takiego. Żaden teatr w Polsce nie byłby w stanie czegoś takiego zrobić. Pod każdym względem. To była praca całego teatru, wielu ludzi. Dlatego byliśmy teatrem, który w kryzysie potrafił robić 8 premierów rocznie i pracował jak fabryka. Tutaj była praca w trybie wojennym cały czas. Ten teatr był jak maszyna. On był w stanie zrobić wszystko wtedy. Dzisiaj pewnie byśmy tego nie dali rady zrobić. Jesteśmy już normalną instytucją, w której są procedury, w której są ewaluacje, w której wszyscy mają coś do powiedzenia i tak dalej. Ale też nie o to chodzi, żeby działać cały czas w takim trybie. Każda z tych premier, zarówno „Dziady”, jak i **1989**... Jest taki mit, który mówi o tym, że Barbara Nowak zrobiła promocję „Dziadów”. G... prawda. Myśmy mieli na miesiąc przed premierą „Dziadów” wyprzedane do stycznia wszystko. I tak samo **1989** było sprzedane. Ludzie się zabijali o bilety, wiedząc, że to będzie wydarzenie. Tylko że to przebiło „Dziady”. A „Dziady” to już nie jest zwykły spektakl. „Dziady” w tej chwili to jest jak religia. To jest misterium. Ludzie tu przyjeżdżają na pielgrzymkę. Oni przyjeżdżają tu naładować akumulatory. Przyjeżdżają przeżyć katharsis, wspólnie popłakać. To jest rodzaj misterium, a nie zwykłego spektaklu. Więc on będzie tutaj pewnie długo istniał i od czasu do czasu będzie grany jako rodzaj religijnego uniesienia, po prostu. Ale **1989** to jest ewangelia. To jest coś, co przebiło się do mitologii... No, stał się mitem. To będzie długo się utrzymywać. To jest tak jak dobry amerykański musical. Może być grany z 20 lat jak „Nędznicy”... Nawet 30 lat, bo rodzą się kolejne pokolenia Polaków, które chciałyby też

dowiedzieć się o tym zajebistym micie i o tej fajnej historii, o tych fajnych ludziach, którzy w sześć osób obalili komunę.

KK- To nie do końca jest prawdą... (śmiech)

KG- Nie ma znaczenia, co jest prawdą. To jest mit. Pozytywny mit. Mówimy tutaj o prawdziwych ludziach, którzy przeciwstawili się złu. To jest konstrukcja westernu.

KK- A myśli Pan, że jak powstanie film, to nam zabierze widownię?

KG- Nie, skąd, wręcz przeciwnie. Mówię to nie dlatego, że jestem jakimś mądralińskim, tylko to są doświadczenia tego typu produkcji na całym świecie. Nie zabiera nic. Mało tego, mieliśmy jak do tej pory 140 tysięcy widzów na **1989**. To jest jakiś rekord, jeżeli chodzi o spektakle teatralne, absolutnie, ale to jest w skali kraju bardzo mało. Ile ludzi może zobaczyć spektakl teatralny?

KK- Trochę się zmieniła sytuacja wraz z premierą Teatru Telewizji, prawda?

KG- No tak, ale jest cała masa ludzi, którzy nie widzieli Teatru Telewizji. No i teraz wszyscy chcą zobaczyć. A nawet jeśli widzieli, to to działa na zasadzie, oglądasz coś w telewizji i chcesz potem to przeżyć. Teatr właśnie ma to cudowne działanie, którego nie ma żadne medium. Nigdy się nie powtórzy. Twoje przeżycie, twoje doświadczenie z doświadczeniem teraźniejszości jest impresją, jest boską iskrą. Jesteś tylko tu i teraz. To się nigdy nie powtórzy. Tego już nie doświadczysz. Dlatego teatr kiedyś był sacrum i profanum. Dla Greków to była religia. Oni nie uznawali, że to jest coś innego. Nie tworzyli tych dwóch stref, czyli sacrum, profanum. Nie, u nich tego nie było. To ich nie interesowało. Teatr był po prostu częścią życia, życia wiecznego. To myśmy rozdzielili te rzeczy i pilnujemy tego strasznie.

KK- Ile Pan ma jeszcze czasu, panie dyrektorze?

KG-Już nie mam.

KK- Już? No to kończymy.

Rozmowa z Marcinem Napiórkowskim 26.05.2025r.

Karolina Kazon- No to zacznijmy z grubej rury. Dlaczego nie chodziłeś do teatru? Może teraz już chodzisz, ale dlaczego nie chadzałeś wcześniej?

Marcin Napiórkowski- No właściwie to tak za dużo nie chodzę...

KK- Czy uważasz, że teatr jest „towarem ekskluzywnym”?

MN- Wydaje mi się, że rzadko chodzę do teatru, bo lubię przeżywać silne emocje w małym gronie, albo sam, albo z najbliższymi osobami. I tak jak przy całej mojej miłości do muzyki wolę jednak słuchać muzyki w domu i dosyć rzadko jestem na koncertach, tak do teatru też dosyć rzadko chodzę, bo jest to jednak sytuacja publicznego przeżywania dużych emocji.

KK- I to jednak nie jest do końca fajne?

MN- Tak jest. Aczkolwiek to jest dokładnie to samo...

KK- To burzy sens mojej pracy (śmiech)

MN- ...to jest dokładnie to samo, co świadczy o sile teatru.

KK- Takie mam właśnie przekonanie.

MN- Czyli, jak rozumiem, inni ludzie chodzą do teatru właśnie dlatego.

KK- A z drugiej strony wydaje mi się też, że następuje zanik, pewne odchodzenie od wspólnego, kolektywnego „przeżywania” w grupie, które jest chyba czymś istotnym w relacjach międzyludzkich i w pewien sposób jest nam po prostu potrzebne do życia.

MN- Bardzo się z tym zgadzam. Ponad 100 lat temu taki socjolog francuski Emile Durkheim wprowadził pojęcie obrzędów kommemoratywnych, czyli upamiętniających. To są takie sytuacje, w których jakaś grupa- plemię, naród, coś takiego. Spotyka się i upamiętnia bogów, bohaterów. W gruncie rzeczy rzeczywistą treścią tych obrzędów nie jest to, o czym one explicite mówią, tylko właśnie to „my”, które upamiętnia. To bycie razem. Normalnie nasza wspólnotowość jest dla nas przezroczysta, ale przeżywamy ją od czasu do czasu i przypominamy sobie o tym zakorzenieniu właśnie w sytuacji takich wspólnotowych rytuałów. Więc niezależnie od moich wad i idiosynkrazji i tego, że się tego obawiam, jest to coś, o czym socjologia i psychologia mówią, że jest bardzo potrzebne, żeby nie dopuścić do takiej atomizacji, rozpadu zupełnego.

KK- No dobra, to przejdźmy do rzeczy. Jak to się wydarzyło? Skąd pomysł? Jesteś na premierze „Jedzonka” i rozmawiacie z dyrektorem.

MN- Jestem bardzo przebadczony, dużo ludzi, którzy coś do mnie mówią. Ja mam mocne postanowienie... bo te procesy pracy w teatrze są też bardzo emocjonujące. Procesy pracy nad rozprawą naukową albo nawet jakimś kolektywnym projektem naukowym nie wywołują u ekipy tylu emocji, które trzeba potem przepracowywać...

KK- A tutaj jest jakiś rodzaj manii...

MN- Tu jest jakiś rodzaj manii, która bardzo nie odpowiada mojemu temperamentowi, ale jednocześnie jest przepiękna. Podziwiam to i niesamowicie szanuję. Natomiast ja pracuję na dużych pozytywnych emocjach, rzeczywiście, ale takie negatywne emocje są...

KK- Takie ekstrema?

MN- Ekstrema pozytywne tak. „Ale super! Fajnie, fajnie! Jedziemy”. Natomiast takie ekstrema... inne... są raczej mi obce. Nie czuję się w tym komfortowo, no ale rozumiem, że to jest teatr, on potrzebuje różnych emocji. Szanuję to. No i dyrektor mówi: „No fajnie, fajnie, to co robimy dalej?” A ja jakoś w uprzejmy sposób chcę powiedzieć, że nic i nigdy. No więc powiedziałem: „Zróbmy polskiego Hamiltona o Solidarności”.

KK- Ale skąd Ci się to wzięło w ogóle?

MN- Jezu, nie wiem, no.

KK- Oglądałeś Hamiltona wcześniej jakoś akurat?

MN- Tak, wiele razy. Hamiltona lubię bardzo.

KK- Czyli w ogóle lubisz musicale?

MN- Lubię. Każdy ma jakieś wady. Niestety jako zawodnik, który nie chodzi do teatru, znam je z płyt, tudzież z nagrań.

KK- Myślałeś wcześniej, że może gdyby zrobić Hamiltona w Polsce to mógłby być o Solidarności?

MN- Nie, nie, kompletnie nie, kompletnie nie. Out of nowhere nagle. Plus jeszcze w mojej pierwszej wizji, której dosyć długo się trzymałem, akcja była umiejscowiona raczej później... o Balcerowiczu, o Mazowieckim... To był taki żarcik.

KK- No i dobra, dyrektor powiedział spoko, ale ty utrzymywałeś, że to był tylko żart.

MN- Tak. I po jakimś czasie się okazuje, że to ma jakiś ciąg dalszy, że trzeba podesłać krótki opis, bo pomysł się spodobał i w ogóle. No i to był ten moment rzeczywiście, że

możliśmy powiedzieć: „nie słuchajcie, to był żart”. Nie mamy pojęcia, jak się pisze musicale. To w ogóle absurdalny pomysł.

KK- Ale jednak coś cię w tym kręciło.

MN- Chyba taka myśl, kurczę, żeby napisać własny musical. Come on, kto dostaje taką szansę? Dość późno mnie dopadła taka myśl... Znasz takie zjawisko jak syndrom oszusta? Głos w twojej głowie ci mówi „nie nadajesz się do tego w ogóle”. Ja to świetnie znam psychologicznie, więc jak głos w mojej głowie mówił „człowieku, nie masz pojęcia, jak się pisze musicale. Nigdy nie słuchałeś hip-hopu, nie wiesz, jak to się robi. Nie rób tego!” to myślę, „o, to syndrom oszusta!” Ale na późnym etapie się zorientowałem „zaraz, zaraz, to nie jest syndrom oszusta, to głos w mojej głowie, który totalnie rozsądnie mówi”. No ale było już za późno. Teraz już to mogę powiedzieć... Pamiętasz te przesłuchania? Obejrzałem wszystkie nagrania na YouTube, jak się robi przesłuchania na Broadwayu i próbowałem w jakikolwiek sposób naśladować to, co tam się działo, ponieważ nie miałem zielonego pojęcia, o czym ja mówię, co się dzieje i tak dalej. Jeszcze mnie obsadzili w roli gościa, który miał pytać o piosenki... Na szczęście Webber miał naprawdę pojęcie co robi, Kasia i Mirek mieli pojęcie co robią, więc może po prostu się nie wyróżniłem.

KK- A czy Ty masz jakieś wykształcenie muzyczne?

MN- Tak, udało mi się skończyć jakimś cudem osiem lat. Byłem w klasie wiolonczeli, ale mnie wyrzucili i kończyłem już na gitarze, co było... teraz nie wiem, jak to wygląda, ale wtedy było dużą degradacją. Dalej bardzo kocham wiolonczelę taką nieodwzajemnioną miłością. Bardzo lubię. Z szacunku już nie gram. No ale w każdym razie nuty znam. Swoją drogą, myślałem, że będzie to wielki atut i jak Webber przesłał mi swój pierwszy beat, to ja ułożyłem do tego melodię i mu wysłałem takie zdjęcie na papierze nutowym. Ale to nie jest ten tryb pracy, tak? Co pokazuje, jak różnymi drogami to chodzi po prostu. Talent, wyczucie, jakiś zmysł, doświadczenie. Ale to na przykład oznaczało, że te melodyjki będę musiał nagrywać, śpiewając.

KK- Czyli w ogóle nie słuchałeś wcześniej hip-hopu, rapu?

MN- W ogóle nie słuchałem wcześniej.

KK- Kompletnie Cię to nie interesowało?

MN- Kompletnie mnie to nie interesowało.

KK- No ale Hamilton to jest przecież rap?

MN- To był wyjątek. Ale to rzeczywiście absolutne arcydzieło.

KK- Czyli słowo się rzekło, rozpoczęły się dyskusje, prace wstępne i zaczął się ten sławny research, tak?

MN- Zaczął się research, tak jest. No i research to była super przyjemność. To jest po pierwsze coś, o czym miałem jakieś tam pojęcie, a po drugie, robiłem to z Mirkiem i z Kasią, którzy mają gigantyczne doświadczenie w takich rzeczach, więc tutaj po prostu dałem się prowadzić.

KK- Która z tych rozmów była dla Ciebie najciekawsza albo najtrudniejsza, albo i najciekawsza i najtrudniejsza?

MN- Wszystkie były ciekawe i wszystkie były w jakiś sposób trudne.

KK- Czy coś Cię zaskoczyło albo jakoś inaczej to sobie wyobrażałeś, albo ktoś, kto Cię zachwycił swoją osobowością?

MN- Rozmowa z Frasyńkiem była rzeczywiście bardzo ciekawa, bo on nam bardzo, bardzo dużo opowiedział. Wyjechaliśmy z Mirkiem z poczuciem, że to było super ciekawe, ale też z poczuciem, że najważniejsze rzeczy jakoś nie padły w tej pierwszej rozmowie.

To były właśnie te rzeczy o rodzinie, to, co potem stało się esencją tej postaci. Wróciliśmy do niego i odpowiedział już na bezpośrednio zadane pytania.

KK- A spotkanie z Wałęsą?

MN- To było super śmieszne, bo on nie odpowiedział na żadne pytania. I to, jaki jest teraz Wałęsa na scenie, no to oczywiście niepowtarzalna kreacja aktorska, ale te teksty, które rzuca, to, że tak wyskakuje, jak diabeł z pudełka, w sensie nie odpowiada na zadane pytania, to jest efekt też tej rozmowy. Fenomen tej postaci polegał między innymi na tym, że kompletnie wybijała z rytmu, wytrącała doskonale przygotowanych rozmówców, bo szła w zupełnie nieplanowanym kierunku.

KK- To było moje kolejne pytanie. Jaki jest według Ciebie... jaki był fenomen Wałęsy?

MN- No to chyba taki. To był Joker. On był kompletnie poza. W sensie karciany Joker i Joker z Batmana. Postać, która rozbijała ustalone reguły gry.

KK- Jak to się miało do bycia liderem? Czy ta właściwość chodzi kompletnie osobnymi ścieżkami?

MN- Jego charyzma, taka też wiecowa bym powiedział charyzma, polegała również na tym. On mówił z głowy, mówił ciekawie, ale przede wszystkim słuchał.

KK- Wbrew pozorom.

MN- Wbrew pozorom. On chyba lubi być lubiany, wydaje mi się. Lubi te emocje. Jest tłum, który jest mu częściowo nieprzychylny na przykład i to, jak on grał z tym tłumem, jak odbijał te piłeczki, też polegało na tym.

KK- Czyli z drugiej strony miał jakiś taki zmysł wyczuwania tłumy.

MN- Miał. Przez to też, że słuchał, wydaje mi się, był dobrą osobą do dialogu. To, o czym my dzisiaj trochę zapominamy to to, że po jego stronie była taka niegłupio rozumiana koncyliacyjność. Dobra, zobaczmy, co jest możliwe i spróbujmy to rozwiązać po prostu.

KK- Co trochę w ostatnich latach zatracił chyba...

MN- Być może. Wszyscy to zatracamy, w miarę jak się starzejemy, no niestety.

KK- Tak, pewne cechy ulegają wzmocnieniu.

MN- Dokładnie, tak, a mężczyzn dotyka to znacznie bardziej. Niestety są na to też badania. To się nazywa „overconfidence- nadmierne przekonanie o własnej racji” i jest nierównomiernie dystrybuowane płciowo. Mężczyźni są dużo bardziej przekonani, że mają rację, wiedzą, jak rozwiązać problem i że muszą szybko i skutecznie działać. I to się też z wiekiem pogłębia. Widzimy ślady u mężczyzn, którzy na przykład inwestują na giełdzie, tracą mnóstwo pieniędzy, skacząc tak „sprzedam tę akcję, kupię tę, muszę coś działać, muszę coś robić, wiem jak jest”. Tak, wszystkie reklamy zakładów internetowych albo jakiegoś tradingu adresowanego do mężczyzn opierają się na tym archetypie. „Wiesz jak jest i pokaż, że jesteś mądrzejszy od wszystkich”.

KK- I to na facetów działa? No dobra... Czyli tak, research się skończył. Cały czas pracowałeś z syndromem oszusta...

MN- Tak, w pewnym momencie się zorientowałem, że była już najwyższa pora powiedzieć „nie słuchajcie, to był tylko żart, nie mam pojęcia, jak się robi musicale, ale wtedy się okazało, że już za dużo osób w to weszło, za bardzo... no i że to by było okropne.

KK- Team był w tym projekcie ważny?

MN- Absolutnie tak. To była bardzo drużynowa praca. Oczywiście na początku z Kasią i Mirkiem ta współpraca była trzyosobowa, potem Webber, ale potem wy weszliście w ten team. I jak już miałem takie poczucie, że nie, czegoś się nie da zrobić. Nie napiszę harmonii do wokali. Nie mam pojęcia, jak to się robi. Nie da się. Musi być ktoś, kto to napisze to wtedy właśnie przyszedł Mateusz i powiedział „ale spoko, o co chodzi? Rozpiszę te harmonie. Nie ma problemu.”

KK- Mateusz, którego w ogóle miało nie być w obsadzie.

MN- Tak, tak, to się super poszczęściło. W pewnym momencie zresztą pewnie to też wiecie, wyście zaczęli ciągnąć ten projekt bardzo.

KK- My też bardzo w niego uwierzyliśmy.

MN- Przyszliście, uwierzyliście, tak. W tamtym momencie to też było ważne, bo ja mogłem mieć głębokie poczucie, że nie, przecież to się wszystko kupy nie trzyma, to jest hochsztaplerka, ale wy mieliście o tym jakieś pojęcie i powiedzieliście „nie, słuchajcie, to się da zrobić, to nie zatonie”. I wtedy pomyślałem „dobra, oni wiedzą co robią”.

KK- Jak to się stało, że zaczęliście pracować z Boberem? Webber stwierdził, że to się nie uda bez pomocy profesjonalisty?

MN- Mogę powiedzieć, jak ja zapamiętałem tę historię. Po pierwsze, nie było tak, że Webber mówił, że to się nie uda. On w to wszedł, więc jakoś tam dał swój placet, że to się może udać. On tylko bardzo wyraźnie powiedział, że to, co piszę, nie ma nic wspólnego z rapem. A już na pewno nie z dobrym rapem.

KK- Był bezlitosny.

MN- Tak, był bezlitosny, ale w taki sposób, którego ten projekt wtedy potrzebował. To była po prostu bardzo jasna, czytelna, klarowna komunikacja i po iluś tam moich

kolejnych próbach, kiedy wreszcie pojawiło się coś, co w miarę „pływało” i nie tonęło kompletnie, Webber powiedział, „a teraz trzeba wziąć kogoś, kto pomoże Ci z tym pracować, kto naprawdę ma rap w żyłach zamiast krwi”. No i pojawiło się parę osób, w tym między innymi Bober, który bardzo przypadł nam do gustu.

KK- Sprawdzaliście ich? Gadaliście z nimi?

MN- Nie. Słuchaliśmy ich kawałków. Bober miał ten kawałek „O co w tym chodzi”, w którym rozmawia z Jezusem. No i to było dokładnie to, czego szukaliśmy. Rap, który jest dialogowy, musicalowy, z ogromnym jajem. Poza tym skille Bobera są po prostu niesamowite. Bober się zgodził spotkać, potem zapomniał i nie przyszedł. Potem się zgodził drugi raz i się spotkaliśmy i on przy tym samym poziomie profesjonalizmu, co Webber, miał też zupełnie inny charakter. Mówił: „Spoko, wyciągnie się. To, bardzo dobry tekst, tylko poczekaj...” Na początku zmieniał wszystko, naprawdę. Zmieniał bardzo dużo. I na przykład Wałęsa (Nie zostawiamy w tyle swoich ludzi) w pierwszej wersji był kompletnie inny. Potem go żeśmy przepisali z Boberem. Potem go jeszcze raz przepisaliśmy... więc to przeszło kilka zmian i finalnie z tego pierwszego tekstu, który ja napisałem, został refren. I tyle. Bardzo dużo zmian zachodziło. Zresztą na próbach jeszcze też. Widzieliśmy, że pewne rzeczy nie działają, trzeba zmienić jakiś tam flow. No ale w tym teamie to już praca... Oczywiście, że były momenty totalnej dramy.

KK- Z Webberem?

MN- Z Webberem, tak... i na wszystkich możliwych osiach poza Mirkiem, który kompletnie nie jest człowiekiem dramy. Zawsze wszystko wyciszał i gasił. Mi się na przykład bardzo często zdarzało przyjść do Webbera z takim „Słuchaj, Andrzej, miałem taki świetny pomysł na piosenkę, już wszystko napisałem. Tu jest muzyka, śpiew, wszystko w ogóle. A Andrzej mówi, „ale poczekaj, bo chyba o czymś zapomniałeś, to ja miałem pisać muzykę”. Ja mówię, „tak, tak, ale może chociaż rzuć na to okiem”. I na pewno było parę takich momentów, że on się rzeczywiście strasznie zezłościł. Czasami odbywało się to na stosunkowo wysokich emocjach. Natomiast rozumiem, że winą

w takim wypadku była po mojej stronie, bo ustaliliśmy pewne zasady. Słuchaj, ja piszę muzykę, ty piszesz teksty. Ja piszę bity, ty piszesz teksty, tak? Powtórz. Po czym przychodziłem i mówiłem „Patrz, patrz, patrz, co mam”. No cóż.

KK- Mam pewną tezę, którą podsunęła mi Dominika Feiglewicz- Penarska i jestem ciekawa, co na ten temat sądzisz. Jak to wynika z Twojego stanu wiedzy, czy są jakieś badania na temat tego, że w grupie ludzi, którzy się w ogóle nie znają i pierwszy raz w życiu ze sobą współpracują, udaje się zrobić najciekawsze rzeczy, otwierające jakieś nowe obszary kreatywności? Myślę o grupie naszych twórców, realizatorów, o spotkaniu tylu zupełnie różnych światów przy tym spektaklu.

MN- Są takie badania, Catherine Phillips. „How diversity works”, czyli „Jak działa różnorodność”, jeśli dobrze pamiętam, które pokazują, że takie zróżnicowane grupy lepiej rozwiązują problemy. Eksperyment polegał na tym, że podzielili studentów na różne grupy, niektóre były jednorodne- wszyscy byli w nich mniej więcej tacy sami, a inne były grupami z outsiderem, w których były osoby niedopasowane do pozostałych wiekiem, płcią, wykształceniem czy miejscem pochodzenia lub rasą. I kazali im rozwiązywać tzw. murder mysteries, czyli zagadki „kto zabił?”. Są różne wskazówki podzielone pomiędzy poszczególnych graczy. Muszą podzielić się tymi wskazówkami i razem ustalić, czy to ogrodnik, czy hrabina, czy może pan hrabia sam upozorował swoją śmierć. No i okazało się, że grupy, które były jednorodne, rozwiązywały te zadania szybciej i dużo lepiej się przy tym bawiły, a grupy, które były zróżnicowane, rozwiązywały dużo dłużej i kiedy ich zapytali, „Czy chcielibyście rozwiązać więcej tych murder mysteries”? To odpowiadali „nie, wolelibyśmy umrzeć”. Różnica była taka, że grupy, które były niejednorodne, grupy z outsiderem, rozwiązywały zadania poprawnie. Czyli ci, którzy byli „tacy sami”, szli za pierwszą myślą. „Tak, super, ale jesteś mądry!” „Nie, to ty jesteś mądry.” „Fajnie, że wszyscy myślimy tak samo”. I patataj, patataj, patataj, lecieli do pierwszej odpowiedzi, która była błędna. Bo te zagadki polegają na tym, że zawsze jest fałszywy trop, jak w kryminale. Wydaje mi się, że to dobrze odzwierciedla też dynamikę takiej pracy. Mnie się wydawało na przykład, że narracyjnie to jest po prostu sztos, prowadzi nas prosto do celu i przekazuje prostą informację. Na co wchodził Webber i mówił „fajnie, tylko to nie

jest hip-hop, tylko g....” No i trzeba było to przepisywać. Jak już znaleźliśmy coś, co było fajne, hip-hopowe i utrzymywało tę narracyjność, która dla mnie była bardzo ważna, to przychodziła Kasia i mówiła, „świetnie, panowie, ale robicie tu album muzyczny. To nie jest teatr. To się kompletnie nie nadaje, to nie jest teatr. Wywalamy to. No i przepisywaliśmy to na jakąś scenę. Wtedy przechodził Mirek i mówił „no tak, ale wiecie, bo to jest w zasadzie zmyślane. A zobaczcie, wygrzebałem właśnie, że w tej prawdziwej sytuacji wydarzyło się to i to. Spróbujmy to dołożyć jako rekwizyt”. I każdy trochę ciągnął w swoją stronę, ale efekt tego rzeczywiście był dobrą jakością. No, a potem te kolejne warstwy laserunku dokładały wasze interpretacje. Choreografia Basi, ale też mówię tu o kostiumach, o scenografii... Jak widziałem te kolejne wersje, to w ogóle nie poznawałem, że to jest to samo, co zostało napisane. Jak bardzo poszło to w innym kierunku, niż sobie wyobrażałem. Włącznie z tym na przykład, na jakie słowa był postawiony akcent.

KK- Czyli uważasz, że aktorzy są artystami, coś tworzą, a nie są tylko rzemieślnikami.

MN- Nie no... Jest taki mem z koniem, który jest najpierw tak brzydko narysowany, a potem coraz ładniej. Albo odwrotnie, zależnie od mema. Moim zdaniem to było dokładnie tak. Coś, co było bazgrołkiem na kartce, przez Webbera zostało zamienione w jakąś fajną, muzyczną rzecz i myślałem sobie, wow, ale to jest fajna piosenka. Ale to było dopiero pół tej drogi i na końcu mieliśmy takiego naprawdę fotorealistycznego konia.

KK-Powiedz mi proszę coś jeszcze o wynalezieniu algorytmu na rap, z którego się często śmiejemy. Faktycznie masz poczucie, że rozłożyłeś to na czynniki pierwsze naukowo.

MN- Tak było. Wydaje mi się, że nie mam duszy artysty. Niesamowicie cenię artystów, podziwiam, ale ja nie mam tak, że przychodzi do mnie natchnienie, muza i w ogóle. Tylko, na przykład dostaję zadanie... Taco Hemingwaya, albo Run-D.M.C... przeróżne te wrzutki Webber robił. No i liczę sobie. Statystycznie tyle i tyle rymów jest w wersji, rymy mają normalnie po tyle i tyle sylab, ten flow się układa tak i tak. I powstaje z tego jakiś Excel.

KK- Ale te słowa tworzą jeszcze konkretne sensy. Pisziesz książki, no błagam cię, napisać powieść. Jesteś artystą bez dwóch zdań. Bober opowiedział mi o zupełnie niezwykłym, błyskawicznym progresie, który nastąpił w Twojej pracy nad tekstami.

MN- No, ale o kim to świadczy? To świadczy o Boberze. Bober naprawdę... Sam jestem nauczycielem, ale kurczę, chciałbym mieć takie skille nauczycielskie jak Bober. Bober jest wspaniałym nauczycielem, naprawdę.

KK- Bober jest też chyba największym zaskoczeniem w tym projekcie.

MN- Mega odkrycie, tak. I to chyba wszyscy rzeczywiście mówią. Można mieć różne gusta, można mieć różne temperamenty, ale nie da się nie lubić Bobera. Plus rzeczywiście profesorski temperament, jakby założyć Akademię Rapu, no to on powinien być Dumbledorem.

KK- Czy można jakoś myśleć o naszym spektaklu w kontekście twojej pracy naukowej-semiotyki. „Pozytywny mit”, ten pierwszy teatr był w końcu o mitach. Jaka zatem mogłaby być funkcja naszego „pozytywnego mitu”?

MN-No dokładnie taka jak te obrzędy kommemoratywne Durkheima. On został pomyślany i tak napisany, żeby budować pewną przestrzeń wspólnotową. Oczywiście ta przestrzeń mogłaby być jeszcze szersza. Tu jest mnóstwo różnych uwag ze strony recenzentów. Ale ten zestaw narzędzi, które proponuje musical, jest idealny do budowania wielowarstwowych opowieści o przeszłości i pamięci. Bo jak się pisze książkę stricte naukową to gdzieś tam na końcu trzeba rozstrzygnąć kto miał rację w sporze- Lech Wałęsa czy Anna Walentynowicz. Komuś przyznać rację. Zweryfikować fakty. Medium papierowe wymusza pewne rzeczy. Tutaj było tak, że głównym narzędziem musicalu, nawet takiego rapowanego, jest to, że jest sobie Wałęsa i on ma swój motyw, który jest jakimś catchphrase'em tekstowym plus jest ograny muzycznie. Wałęsa zasadniczo powtarza ten swój motyw muzyczny. Potem przychodzi Frasiński i dodaje do tego inny motyw muzyczny i one się jakoś nakładają tam w harmonii. Przychodzi Anna Walentynowicz,

śpiewa jeszcze jakiś głos, a na to nakłada się Kuroń, który mówi zupełnie coś innego, jeszcze jakimś innym głosem. Te głosy współbrzmia polifonicznie na scenie. W dosłowny sposób, pokazując, jak mogłaby wyglądać też debata publiczna. Nikt nie mówi, kto ma rację. Wszystkie te głosy brzmią.

KK- Piękna analogia.

MN- Prawda? Sądzę, że nasza pamięć mogłaby być znacznie bardziej polifoniczna. Widzimy, że ze współbrzmienia tych głosów pojawia się pewna nowa jakość, która nie jest w żadnym z nich oddzielnie... że też na przykład dysonanse są pewną jakością, która może być istotna. Myślę teraz o wystawie stałej w naszym muzeum (Muzeum Historii Polski, którego Marcin jest dyrektorem), którą próbujemy zbudować. Sądzę, że ona powinna być, właśnie jak musical- powinna być polifoniczna. Tam jest wiele różnych motywów, które się nakładają, współbrzmia...

KK- To jest chyba bardzo trudne w mówieniu o historii...

MN- Jest, ale ten musical pokazuje, że się da.

KK- Tak, chociaż oczywiście są różne zarzuty. Niektórzy twierdzą, że jest to jednak stronnicze przedstawienie...

MN- No tak, tak. Aczkolwiek jak się przysłuchać to te zarzuty są rzeczywiście ciekawe. Bo na przykład jest recenzja, która mówi: „No wszystko fajne, ale to taki antypisowski musical, bo tam w przedostatniej piosence jest i Jarka tam przyprowadzi, nie daj Boże, „Jak tak można, takie disy”. Ale ta sama osoba kompletnie wypiera, że wcześniej jest trzypięciominutowa sekwencja o agenturalnej przyszłości Wałęsy. I rzeczywiście, gdyby do tego spróbować podejść naukowo, czyli rozpisać to w taki Excel, to okazuje się, że cholera, prokapitalistyczny Frasiński jest w jakiś sposób zrównany z Kuroń, który mówi coś zupełnie innego. I nie mówimy tu, kto ma rację. Owszem, jest mnóstwo recenzji, które mówią, „no tak, Kuroń jest tutaj taki ważny, jest pokazane na koniec, że ma rację,

a Frasyniuk jest ośmieszony”, ale są inni ludzie, którzy piszą: „Frasyniuk jest tutaj takim prawdziwym bohaterem i pokazuje, że to, co proponował Kuroń zostało jakoś odrzucone.” Ludzie w tym słyszą trochę to, co chcą słyszeć, a matematycznie jest tam dużo na obie strony. Rzeczywiście, być może reprezentacja tych postaci mogła być szersza. Ale na przykład małżeństwo Gwiazdów stosunkowo wcześniej, poruszę drażliwy temat (Marcin nawiązuje tu do wielokrotnie poruszanej kwestii braku postaci Andrzeja i Joanny Gwiazdów w spektaklu), stosunkowo wcześniej wypadło z obiegu, więc próba opowiedzenia o nich historii, która będzie dociągnięta do 1989 roku, byłaby strasznie trudna. Musielibyśmy pokazać, jak stoją zupełnie z boku, próbują się tam jakoś dobić. Wybraliśmy te postaci, które były w tym procesie w miarę do końca.

KK- A czy spotykaliście się z Gwiazdami?

MN- Nie.

KK- Rozumiem, że to wynikało z jakichś wstępnych założeń odnośnie postaci...

MN- Tak. No nie ze wszystkimi się spotkaliśmy, bo na przykład niektóre osoby nie żyją. W pierwotnym założeniu bardzo ważny miał być Mazowiecki, ale kilkoro naszych rozmówców przekonało nas, że owszem Mazowieckiego wszyscy go znają, był pierwszym premierem, ale taką naprawdę musicalową postacią będzie Geremek. I tego wyboru rzeczywiście nie żałuję. Zwłaszcza widząc, jak został wykreowany scenicznie.

KK- Nie zapomnę, jak moi rodzice po premierze zapytali mnie, skąd wzięliśmy Geremka, który tańczy na głowie?

MN- Tak, to jest fenomen, tak.

KK- To wstępne założenie opowieści, która jest inscenizowana na scenie, też dotyczyło zupełnie innego okresu. Z tego co wiem bardzo chciałeś, żeby akcja działa się w innym przedziale czasowym.

MN- Bardzo chciałem, ale na szczęście nie jestem za bardzo uparty.

KK- Dlaczego ciekawszy wydawał Ci się ten kolejny etap (po roku 1989)?

MN- Po pierwsze, bo to by było o tym, o czym jest Hamilton. Zwyciężyć jest łatwo, utrzymać władzę jest trudno. Literalnie padają tam te słowa. Waszyngton przypomina o tym Hamiltonowi. Pomysł był taki, że bohaterowie w pierwszym scenariuszu budzą się 5 czerwca rano i jest pytanie, co dalej? Komuniści są pokonani, ale jak działać dalej? Nie jest to zupełnie oczywiste. Te słynne słowa, „Szanowni państwo, 4 czerwca 1989 roku skończył się w Polsce komunizm”, nie padły 4 czerwca, ani 5 czerwca, one padły dopiero parę miesięcy później. Przez długi czas ludzie nie wiedzieli dokładnie, co te wybory znaczą. Jaka będzie dalsza reakcja? Czy jak wykonamy zbyt gwałtowny ruch to Moskwa wprowadzi czołgi? Co się wydarzy? I wtedy wychodzi Jarosław Kaczyński. Ja nie jestem w ogóle przesądny, ale przy pracy nad tym musicaliem miałem taki zwyczaj, że jak w jakimś tekście źródłowym pojawiły się spontanicznie rymy albo rytm, to to był gotowiec. To muszę brać. I on dał takie przemówienie, które potem streszczał w swojej rozmowie z Teresą Torańską. I jak to powtarzał w rozmowie z Torańską, to mówił, że „Utrzymanie tych hierarchii wjedzie do oligarchii, nowej solidarnościowej monopartii”. I to było takie wow, wow, gotowe, gotowe, gotowe. To był już taki hamiltonowski rytm, nie? I mówi: „Władza leży na ulicy. Bierzemy to, ale też nie robimy tak, że kto był ważny dotychczas w Solidarności, ten będzie najważniejszy. Po prostu szukajmy nowych ludzi z nowymi talentami politycznymi i z nowym rozdaniem”. A Mazowiecki mówi: Absolutnie, na spokojnie i powoli, roztropnie. Nie bierzemy teraz żadnej odpowiedzialności za władzę polityczną, bo nie możemy tego zrobić. Nie mamy narzędzi, nie jesteśmy przygotowani. Nie mamy programu.” Na co Kaczyński z bratem jedzie do Wałęsy, który był wtedy na rybach i mówi: „Bierzemy władzę, dogadujemy się z przystawkami, czyli z partiami satelickimi- z PSL-em i Stronnictwem Demokratycznym i zakładamy własny rząd bez komunistów”. A Lechu pyta: „No ale kto będzie premierem?” A Kaczyński mówi: „Tadeusz Mazowiecki”. No ale przecież on nie chce być premierem. A Kaczyński mówi: „No właśnie”. I Wałęsa mówi: „Genialne. Będę miał premiera, który nie chce być premierem, więc będzie mi podporządkowany i w ogóle”. A w tym czasie

Mazowiecki już zdążył się zabarykadować, że na pewno nie bierzemy tej władzy. Michnik przekonuje, że trzeba wziąć władzę. I teraz oni przychodzą do tego Mazowieckiego i go dosłownie błagają, żeby został premierem. I Mazowiecki się zgadza, żeby zostać mężem opatrnościowym. I dzień po tym, jak się zgadza, mówi Wałęsie: „Ale teraz to ja będę rządził, nie będę malowanym premierem”. Wałęsa: „WTF?” Po czym Mazowiecki zaczyna chodzić i szukać, kto mógłby zostać ministrem finansów. I nikt się nie zgadza.

KK- I wtedy jest ta akcja z Balcerowiczem o której nam opowiadałeś.

MN- Dokładnie. Więc przychodzi do pierwszych, oni mówią: „Nie, nie mamy pojęcia, jak to się robi, nikt jeszcze wcześniej tego nie robił, nie.” U drugich dzieje się to samo.

Przychodzi do Balcerowicza, on mówi: „Nie mam pojęcia, jak to zrobić. Kiedy zaczynamy?”. Jak my z Musicałem, nie? (śmiej) Pojawia się Balcerowicz i Mazowiecki sobie nagle uświadamia... Mazowiecki, który był jednak na dzisiejszą wrażliwość bardzo lewicowy. Mówił o właśnie jakiejś tam ekonomii solidarności społecznej... że dostał jakiegoś, kurde, gościa, który będzie teraz latał z siekierą i wszystko ciął i będzie nieszczęście z tego. No i prosi Kuronia, żeby wszedł do rządu i to równoważył. I nagle wszyscy się znajdują na jakichś przedziwnych pozycjach. Dawni bohaterowie, którzy muszą robić rzeczy, z którymi się kompletnie nie zgadzają. I pomyślałem: „Jezu, jaki to jest materiał na musical!” Plus pojawia się ten czas, że za chwilę będą następne wybory i każdy może być liderem. I już mieliśmy do tego gotową, wymyśloną wstępnie piosenkę, że właśnie każdy chce być premierem i każdy chce zakładać własną partię. I to było takie super i skończyłoby się 4 czerwca, tylko dwa lata później- Nocą teczek. Takim ostatecznym rozpadem tego wszystkiego, kiedy rząd Olszewskiego zostaje odwołany.

KK- Czyli to byłoby totalnie smutne wszystko. Jednak nam nie wyszło znowu.

MN- Smutne, niesmutne. To byłaby opowieść o tym, że żeby stworzyć normalny, zdrowy, demokratyczny system polityczny, musiała się rozpaść przyjaźń, na której oparta była tamta rewolucja. Byłaby to też trochę opowieść o normalizacji. Jak się tworzy normalną politykę. Kaczyński od początku to mówił „Słuchajcie, podzielmy się. Będzie prawica,

będzie lewica, będą liberałowie, będzie normalny system polityczny. Będziemy się sprzeczać, ale na tym polega demokracja. I w ogóle super”. Oni mówią: „Co ty, człowieku, chcesz nas podzielić?” A on właśnie mówił: „Ale to co, wy chcecie stworzyć nową Solidarnościową Monopartię? Nie PZPR, tylko jakaś tam Polska Solidarnościowa Partia?” Bardzo to było ciekawe. Postacie, które dzisiaj znamy, by się tam pojawiały, ale w zupełnie nowych rolach. Wciąż sądzę, że to byłby fajny musical, ale poszliśmy w inną stronę.

KK- Myślę, że to trzeba zrobić jeszcze kiedyś... A na którym etapie się ta koncepcja „wywróciła” na tę, która jest teraz? Byliście już po jakichś researchach, po rozmowach?

MN- Byliśmy po wstępnych researchach, po pierwszych rozmowach.

KK- Był już szkic scenariusza?

MN- Tak. Pamiętasz taką mapkę z kolorowymi kwadratami? Była już taka mapka dla pierwszej wersji zrobiona ze scenami. Potem dyrektor powiedział, że nie, nie, nie, to musi obejmować wcześniejszy okres i była przez jakiś czas taka wersja pośrednia gdzie, jak w Hamiltonie, 1989 roku był w środku. No ale to też nie przeszło. Dyrektor powiedział: „To jest bez sensu. To ma się kończyć 4 czerwca i koniec”.

KK- Jest coś takiego, czego ci strasznie żal z tej pierwszej wersji scenariusza?

MN- No kurczę, tych postaci. Balcerowicz... Pierwotnie go sobie wyobrażałem w takim stylu techno imprezki. Jakiś skuter, nie skuter z lat dziewięćdziesiątych. Wciągamy kreski, jakaś tam amfetamina leci.

KK- Czyli ty to wszystko widziałeś zdecydowanie bardziej „pojechane” w tym musicalu?

MN- Troszkę, tak. Na początku... Chociaż jak się zastanowić, to, co zrobiliśmy, też jest trochę pojechane. Zobacz na przykład wesele w Magdalence, nie?

KK- Nie, no pewnie.

MN- I w ogóle rapujący politycy, nie?

KK- Nie, no jasne, tak.

MN- No, więc jak się tak spokojnie zastanowić.

KK- Ale jednak wiesz Balcerowicz wciągający kreski na skuterze?

MN- Najpierw Mazowiecki mówi o grubej kresce, a potem...

KK- A potem wciągają kreskę, rozumiem. A teraz zupełnie szczerze. Czy teatr może zmieniać, według ciebie, rzeczywistość? A jeżeli może, to w jaki sposób? Jakie może być jego działanie transformujące?

MN- Sądzę, że może, że jak najbardziej może. Zaszczepianie nowych idei, nowych języków do rozmawiania.

KK- Ale czy jednak nie jest elitarny? Poruszamy się wciąż w obrębie jakiejś bańki.

MN-No trochę tak, ale wydaje mi się, że nam się udało wyjść z bańki, nie? Jest trochę tak, że nie widzimy rzeczy, których nie potrafimy nazwać. Do pewnego stopnia. Pomiędzy językiem, którym się posługujemy, a naszym obrazem świata istnieje relacja. To się nazywa hipoteza Sapira-Whorfa. Czy wiesz, jakich połączeń stolarskich użyto do wykonania tego stołu?

KK- Nie mam zielonego pojęcia.

MN- No właśnie, ja też nie. Ale połączenia stolarskie mają swoje nazwy, na przykład „na obce pióro”, albo jakieś takie. I jak znasz te nazwy, masz inną rozdzielczość postrzegania rzeczywistości. Jeszcze inny przykład. Używasz słowa drzewo?

KK- Staram się. Tak. (śmiech)

MN- A propos różnych rzeczy, które się w musicalu pojawiły, jest ta topola, która powraca. Potem jest we wstępie do Gołdapi. To jest nawiązanie do niesamowicie częstego motywu z podań i piosenek ludowych, które się zaczynają właśnie od „rośnie w polu lipka”, „rośnie w polu topola”. Nigdy nie pojawia się tam słowo „drzewo”. Rośnie w polu drzewo. Ponieważ „rozdzielczość” dawnej ludowej polszczyzny była w tej kwestii bardzo wysoka. Dąb ma inne właściwości, klon ma inne właściwości, jawor ma inne właściwości. Nie ma sensu używać słowa „drzewo”, bo to by było, jak rośnie w polu „coś”. To nie ma sensu. Dzisiaj straciliśmy tę wrażliwość i wszystkie drzewa są dla nas takie same. To jest cena, którą płacimy. I teraz wyobraź sobie, że mamy taki problem, że ludzie nie cenią drzew. Na przykład, jakbyś miała Mercedesa na swojej posesji, to nie przyszłoby Ci do głowy, żeby go zezłomować, bo Ci zajmuje przestrzeń. Jak masz piękne stare drzewo, to myślisz sobie, „A walnę sobie tam grilla i leżaczek” i ścinasz piękne stare drzewo. Nie myślisz, że on jest wart tyle, co Mercedes.

KK- A de facto jest.

MN- W wielu kontekstach jest niesamowicie dużo warte. Praca, którą wykonuje ekologicznie, jest gigantycznym dobrem wspólnym, strasznie cennym. I jednym z narzędzi, żeby to się nie działo, jest, swoją drogą w kontekście drzew to jest fajne, zapobieganie wykorzenieniu. Kiedy jakieś przedmioty się wykorzeniają i nie wiemy, do czego służą, nie wydają nam się potrzebne, nic z nimi nie wiążemy, to przestajemy je cenić. Nauczenie społeczeństwa raz jeszcze, do czego służą drzewa, jak działają, że są różne...

KK- Jest supertrudne....

MN- ...ale pewnie możliwe. I teatr byłby idealną przestrzenią do tego. Gdybyśmy zrobili spektakl pt. „Drzewa”, który uczy ludzi pewnej wrażliwości na drzewa, opowiada tę historię, którą ja ci teraz opowiedziałem, ale też pokazuje, jak drzewa zawsze były naszymi strażnikami, przyjaciółmi, jak straciliśmy pewną umiejętność rozmawiania z drzewami, stworzenie takiej nowej mitologii wokół drzew... Wierzę, że to się da zrobić w teatrze, że ludzie, którzy stamtąd wyjdą, powiedzą: „Kurczę, tak, chciałbym sobie zainstalować teraz apkę, która mi pomoże rozpoznawać gatunki drzew”. I w ogóle „to jest straszne, że teraz mamy tyle klonów jesionolistnych, a prawie nie mamy rodzimych gatunków”. Nie wszystkie drzewa są sobie równe, tak?

KK- Tylko rozumiem, że Twoim zdaniem ktoś musi otrzymać w teatrze jasny przekaz pt. „ Jest tyle gatunków drzew, drzewa są cenne i tak dalej”. To nie może się dziać w ten sposób, że ktoś mu „wyciągnie” historię, o której ty powiedziałeś, i widz przeżyje coś, czego nie potrafi nazwać. To nie sprawia, że nagle zaczną cenić drzewa.

MN- Sprawia, sprawia. Zobacz, jak działa na przykład Mickiewicz albo Słowacki. No albo Sienkiewicz, Matejko. Oni nam wymyślają naszą wyobraźnię. Mówisz, myślisz i widzisz rzeczywistość Mickiewiczem, Słowackim, Sienkiewiczem, Matejką, Gombrowiczem. Oni to trwale zmienili. Widzisz jakąś sytuację i myślisz: „Kurde, Gombrowicz, 100%. Widzę to! Gęba po prostu”. I twoje myślenie jest na zawsze inne. A w momencie, w którym... i tak działa teatr... widzimy to razem, ta rzeczywistość się staje prawdziwa społecznie. Interpersonalnie. Nie tak, jak powieść przeczytana w samotności. I to jest jeszcze większa siła. I do tego służyły rytuały. Rytuały powoływały do życia pradawnych bogów. Wynajdywały nazwy różnym zjawiskom przez to, że przeżywało się je wspólnie.

KK- Czy doświadczenie stworzenia musicalu, jednego z najważniejszych spektakli ostatnich lat w Polsce, jakoś zmieniło Twoje życie?

MN- Kompletnie zmieniło moje życie. To była jedna z najwspanialszych przygód w moim życiu. To było niesamowite. Trudno to w ogóle z czymkolwiek porównać. Możliwość

bycia od początku do końca w tym procesie. Na końcu mogłem tylko trzymać kciuki i kibicować. Ludzie, których poznałem po drodze i to, co się, mam wrażenie, wytworzyło tam... Być częścią tego procesu to niesamowita przygoda. To jest też, na przykład, taka epoka geologiczna w życiu mojej rodziny. „Ej, czekaj, czekaj, bo myśmy chyba dawno nie kupowali nowych opon. Czy my nie mamy za starych opon? Tak, tak, pamiętam. To było jeszcze przed tym, jak pracowałeś nad musicaliem”. Oczywiście najważniejszymi wydarzeniami są urodziny moich dzieci, ale to, że ich dzieciństwo- pewien wiek Adasia i pewien wiek Tosi, splatają się nierozzerwalnie z powstawaniem tego musicalu... i że przedszkole Tosi, w jej doświadczeniu na zawsze już będzie naznaczone tym, że „No to dzieci, kto zaśpiewa jakąś piosenkę?” „Ja chcę, ja chcę”. Wychodzi Tosia, zaczyna rapować. Pani mówi: „Boże, dziecko, skąd Ty znasz tę piosenkę? Skąd Ty znasz takie słowa w ogóle?” „To mój tatuś napisał.” A ja się muszę tłumaczyć potem.

KK- Zapalałeś miłością do teatru po tym doświadczeniu?

MN- Nie tak, żebym nagle zaczął chodzić tak często do teatru, ale no jest to niesamowite i wspaniałe.

KK- A chciałbyś jeszcze kiedyś zrobić coś w teatrze?

MN- Pewnie tak. Chwilowo nie mam czasu, tak, ale gdyby mógł być teatr, który robi to, co robi. Ma takie niesamowite możliwości i taką pracę zespołową i odbiór, ale bez tych specyficznych emocji, które towarzyszą temu procesowi... być może się tego nie da zrobić... to ja bym bardzo chciał pracować w teatrze.

KK- Czyli te emocje są dla Ciebie w pewnym sensie dyskwalifikujące.

MN- To pewnie dyskwalifikuje bardziej mnie niż teatr. Ja po prostu nie pracuję na tego rodzaju emocjach. Lubię to, że dużo się dzieje, że na przykład jest noc i trzeba na jutro rano napisać nowy kawałek. Można usiąść i pisać nowy kawałek nocą. Robi się tyle różnych rzeczy, bo w teatrze też jest tyle różnych rzeczy. To było super. Ale element tego,

co się bardzo teatralnie nazywa dramą, prawda?... Wydaje mi się, że w teatrze się pracuje na dużych emocjach o pełnym ambitusie. Od ekstatycznych radości, po takie olbrzymie poczucie, że życie to g..., a ja was wszystkich nienawidzę. Może się mylę.

KK- Nie, nie mylisz się.

MN- A ja lubię i dobrze mi się pracuje na górze tych emocji.

KK- Ale nie można być cały czas na górze, przecież wiesz o tym. Życie jest pełne, jak ma tę drugą stronę.

MN- Rozumiem to, widzę to, być może to jest moja wada osobista. Ja większość mojej pracy przez całe życie wykonywałem sam. W domu, przed komputerem. Ewentualnie prowadziłem z kimś jakiś wywiad badawczy. Możliwość takiej pracy zespołowej, bardzo stricte, była dla mnie niesamowitym przywilejem i przyjemnością. Szedłem cały ucieszony zawsze na te wszystkie rzeczy i trudno mi było poradzić sobie z tym że inni mieli też dużo zupełnie innych emocji. Ale może tak musi być. Nie znam drugiego miejsca, które byłoby tak silnie nacechowane tymi mocnymi, negatywnymi emocjami jak teatr. Zastanawiam się, czy byłby do pomyślenia teatr w jakiś sposób wyczyszczony z tego. Czy on by wtedy stracił swoją magię? Może nie.

Wiesz co było ekstra na przykład? Ekstra było, jak byłem z Boberem na Dziadach. Byłem z Boberem na Dziadach i siedziałem obok Bobera na Dziadach i byliśmy takimi dwoma gośćmi, co nie znają, nie rozumieją współczesnego teatru. Spektakl był mega hype'owany. Wszyscy wow, wow w ogóle. Trochę nie wiedzieliśmy, czy to co widzimy jest ekstra, czy nie. Wychodzimy i obaj mamy takie trochę mieszane uczucia, że kurde chyba to dla nas za mądre. Ja nie do końca zrozumiałem, co tam jest teatralnie, ale Bober mówi: „Kurde mów co chcesz, ale gość miał zajebisty flow”. On widział Mickiewicza jako rapera i widział to, że to są po prostu dobre teksty. A potem tego samego dnia pisałem Drogę do Magdaleny i „Zaprosili Rollisona na bal u senatora”.

KK- A myślisz, że ten spektakl jest fenomenem?

MN- Być może każdy spektakl jest jakimś fenomenem. Jego recepcja na pewno była.

KK-A jak rozumiesz słowo fenomen?

MN- No, fenomen to jest zjawisko. Pochodzi od apofainestai, czyli jawić się. To jest to, co nam się jawi, czyli zjawisko. Tym się różni od noumenu, czyli przedmiotu, rzeczy samej w sobie, do której być może nie mamy dostępu, że jest czymś postrzeganym przez kogoś. Czyli fenomen jest definiowany przez swój odbiór. Jak nikt nie patrzy, to nie ma fenomenu. Taka jest definicja. Cała nauka o tym nazywa się fenomenologia. Naprawdę, nie żartuję.

Wywiad z Agatą Grendą 10.10. 2025 r.

Karolina Kazon- Najpierw chciałabym Cię zapytać, Agato, jak się znalazłaś na stanowisku dyrektorki Teatru Szekspirowskiego? Jakie były Twoje wcześniejsze doświadczenia z teatrem? Wiem, że masz ich też bardzo dużo za granicą.

AG- To ja może opowiem o tym w kontekście spektaklu broadwayowskiego, którego powstanie udało mi się chyba nawet, śmiem twierdzić, zainicjować... w Nowym Jorku i myślę, że ten spektakl, o którym zaraz Ci powiem, dał mi taką odwagę, żeby w ogóle wejść i zgodzić się na 1989 jako nowa dyrektorka „nie z Gdańska”. Nie znająca tych bohaterów osobiście, będąca w Gdańsku cztery razy na imprezach wcześniej... żeby w ogóle zaryzykować i wejść w taki projekt, ponieważ miałam już doświadczenie dużego broadwayowskiego sukcesu, w którym jakoś tam wzięłam udział. Bardziej łącząc kropki, niż robiąc cokolwiek. Ja te moje wcześniejsze prace teraz wymienię, ale chciałabym parę słów powiedzieć o tym konkretnym doświadczeniu, bo ona może być dla ciebie ciekawsza, a pewnie o nim nie wiesz.

KK- No właśnie nie wiem i jestem zadowolona tym, co mówisz.

AG- Mam rodziców aktorów, więc całe życie w teatrze. W tej branży trochę jesteśmy skazani na te geny. Kończyłam polonistykę o specjalizacji dziennikarskiej na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. A potem miałam różne prace. Ja właściwie co 3-5 lat pracę zmieniałam i nie wyobrażałam sobie inaczej. Po prostu nudzę się po tym czasie. Teraz zaczynam piąty rok tutaj... I z takich ważnych prac w moim życiu, takich już, które bezpośrednio łączyły się z teatrem, to byłam szefową impresariatu w Teatrze Nowym w Poznaniu. Potem wygrałam konkurs na wicedyrektorkę Instytutu Kultury Polskiej w Nowym Jorku. To są misje dyplomatyczne Polskiego MSZ, które zajmują się dyplomacją publiczną, czyli promowaniem wszystkiego, co nie jest polityką w krajach, w których się znajdują. To jest najlepsza praca na świecie i w normalnych warunkach naszym celem było, żeby Warszawa była w New York Times najbardziej hot miejscem do odwiedzenia w wakacje. Nad tym się pracuje przez kilka lat i się chodzi na kolację i uwodzi tych dziennikarzy, żeby otworzyli polskie studia na Columbii... żeby „Kalkwerk” Lupy przyjechał jako pierwszy polski spektakl na Lincoln Center Festival. To był mój pierwszy duży sukces. Żeby polska kultura była odnawiana w tym miejscu, ale też polska kuchnia, polska gospodarka, ekonomia. Robimy wszystko, tylko niebezpośrednią politykę. W ogóle super robota. I tam byłam przez pięć i pół roku. I właśnie podczas tego pierwszego pobytu, do którego zaraz wrócę, zrobiliśmy ten spektakl na Broadwayu. Później wróciłam i byłam dyrektorką Departamentu Kultury w Urzędzie Marszałkowskim w Wielkopolsce. Nadzorowałam 21 Instytucji Kultury. Potem wyjechałam z powrotem na placówkę do Nowego Jorku, tym razem już w funkcji dyrektora, gdzie miałam być przez 5 lat, ale byłam tylko półtora roku, ponieważ Prawo i Sprawiedliwość odwołała mnie ze stanowiska. No więc wróciłam w przyspieszonym trybie i założyłam swoją firmę, bo nasza kołderka w kulturze jest bardzo krótka i wszyscy wtedy byliśmy zwalniani i wszyscy się baliśmy o swoje prace, więc ja po prostu nie miałam pracy w branży. A że nie jestem z Warszawy, tylko z Poznania to wróciłam do Poznania, gdzie już w ogóle nie miałam żadnej pracy w kulturze, więc założyłam swoją firmę i zaczęłam prowadzić, z sukcesem nie ukrywam, warsztaty i szkolenia dla urzędników. Od warsztatów z dyplomacji i savoir-vivre, jak tam te widelczyki układać,

do warsztatów z budowania relacji. Okazało się, że mam dosyć dużą wiedzę w tym zakresie, co było fajne i mogłam to jakby spieniężyć. Zaczęłam też uczyć jogi wtedy, bo w Nowym Jorku zrobiłam kursy instruktorskie, więc po prostu zaczęłam żyć z jeżdżenia do bogatych pań, do ich do domu i za 150 zł uczyć je jogi. Co było takim bardzo humbling experience, mówiąc po angielsku, dlatego że wcześniej byłam konsulem w Nowym Jorku, a teraz o 20. byłam o Marioli, o 21. u Grażyny i one się tam na dywanie rozciągały. Ale uwielbiam uczyć jogi. Chętnie bym to rzuciła w cholerę i po prostu uczyła jogi. Potem zostałam rzeczniczką prasową, dla kasy, płytek ceramicznych Tubądzin i przez dwa lata promowałam płytki ceramiczne. Wspaniałe kolekcje Macieja Zienia, Doroty Koziary, bardzo drogie, piękne kafelki. Tylko w tej branży to słowo jest zakazane, więc płytki ceramiczne. To była świetna praca dlatego, że ona połączyła... i też chyba przez to miałam potem na końcu taką otwartość na takie szalone projekty jak 1989. Praca dla płytek ceramicznych łączy branżę budowlaną, dziennikarzy, architektoniczną oraz taką beauty - Vogue, Elle Decoration, no bo te wszystkie płytki są u Małgorzaty Rozenek w łazience i tak dalej, ale jednocześnie wymagają kleju, żeby je położyć, a jednocześnie muszą być w jakimś budynku. Więc ja poznałam dziennikarzy z tych trzech branż, co jest w ogóle niesamowite, robiliśmy bardzo fajne projekty. Ale po dwóch latach to zostawiłam no bo jednak nie była to jakaś moja wymarzona kariera po pracy w Nowym Jorku. I wtedy Michał Myrczyński poprosił mnie, żebym mogła mu zrobić Malte. Więc zostałam jego zastępczynią na festiwalu Malta i w tym samym czasie ten sam Michał Merczyński powiedział mi, że profesor Limon szuka za mną kontaktu, bo słyszał od paru osób, że się znam na rzeczy. Spotkałam się z profesorem Limonem i to tak właściwie poszło, że on jakoś sobie mnie tak upatrzył. Dwa lata rozmawialiśmy, negocjowałam z nim przez ten czas, Chciał mnie wprowadzać w branżę, więc ja mówiłam, że raczej mnie w branżę wprowadzać nie trzeba, tylko mi Gdańsku pokazać i przedstawić ludzi, bo ja wiem, jak to wygląda. A że on chciał jeszcze być kuratorem festiwalu przez 5 lat to raczej takiego dyrektora administracyjnego, super sprawnego we mnie widział na początku. Sam był jeszcze facetem pełnym sił, tylko nie miał po prostu już siły na administrowanie, użeranie się z kasą, urzędami, to czego nie lubimy najbardziej w tej pracy. A potem chciał przekazać to mnie. Sprawy przyspieszyły, profesor umarł, miasto się do mnie zwróciło, ponieważ on wysyłał już listy, że już mnie tam chce, o czym ja w ogóle nie wiedziałam.

W międzyczasie była pandemia, więc to wszystko trwało w sumie prawie trzy lata. Ponieważ w trakcie tych naszych negocjacji była pandemia, to było jasne, że nic się wtedy nie wydarzy. On na pewno nie zostawi teatru, nie pójdzie na emeryturę w tym czasie. I kiedy on umarł nagle na covid w ciągu dwóch tygodni, to wszystko dla mnie totalnie przyspieszyło. Profesor umarł w lutym, ja już we wrześniu obejmowałam teatr. To jest tak naprawdę parę miesięcy.

KK- A czym się jeszcze zajmowałaś? Musiałaś nagle coś przerwać, jakąś inną pracę?

AG- Musiałam przerwać festiwal Malta i wszystkie moje jogi, wszystkie moje warsztaty. No i przyjechałam tutaj, long story short, ale wrócę na chwilę do mojego pierwszego wyjazdu do Nowego Jorku, kiedy byłam wicedyrektorką. Zostałam zaproszona przez teatr, taką grupę teatralną jakich wiele, do de facto do jakiejś piwnicy. Coś takiego jak u nas scena magazyn. Takiego off, off, off, off Broadway... że oni mają taką historię, którą chcieli mi pokazać, bo może Instytut by jakoś się włączył w promocję, o takiej Polce, która ratowała Żydów. Więc ja mówię, no tak, tak, Irena Sendlerowa. Irena, ale nie Sendlerowa. A to była jeszcze jakaś inna Irena? A oni mówią tak, tak, Irena, Gut- Opdyke . A ja mówię, Gut- Opdyke? Ale to może nie Polka. Oni, Polka, Polka, to ty przyjdź na ten spektakl. No ja mówię, no dobra. A że relacje polsko-żydowskie w Nowym Jorku to bardzo był gruby temat, zawsze i napięty i tam specjalnie temu poświęconego mieliśmy kuratora nawet. Więc widziałam kuratora pod pachę i wysłał i idziemy, bo mnie tutaj ten John zaprosił. Ja przyjechałam do tej piwnicy i nagle widzę historię, która w ogóle, jakby ja p... Nigdy tego nie słyszałam, po prostu nigdy. Kobita gdzieś na Kresach ukryła 13 Żydów pod podłogą w piwnicy u jednego z wyższych rangą niemieckich oficerów. Oni tam siedzieli w tej piwnicy dwa lata. Ona ich zdążyła wypuścić, jak już wojna się kończyła, było wyzwolenie i tak dalej... ale on w pewnym momencie ich nakrył, bo wypuściła ich do ogródka. Pojechał do teatru i wrócił wcześniej. Ona była u niego gosposią. On się w niej podkochiwał i bardzo mu się podobała, bo była piękna, miała w ogóle niemieckie nazwisko Gut - Gutówna. Potem wyszła za amerykańskiego dyplomatę Pana Opdyke i została Gut- Opdyke. Ale wtedy Irena pracowała dla tego faceta, była po prostu u tego oficera w służbie. No i ich tam schowała. Ludzie we wsi zaczęli się domyślać, rzucać

w niego kamieniami, ale to był taki absurd, że wysoki rangą niemiecki oficer może mieć 13 Żydów w piwnicy, że w ogóle nikt tego nie brał poważnie z tych oficjeli. On ich kiedyś nakrył w ogródku, jak wyszli i powiedział, że nic nie powie, ale ona musi być jego. No więc ona zaczęła bardzo jawnie grać jego kochankę, nosić się w futrach, strasznie dużo hejtu przyjęła, że jest polską kurwą po prostu, która się sprzedawała Niemcowi i tak dalej po to, żeby odwrócić uwagę od nich. Nigdy im tego nie powiedziała. No więc ja to zobaczyłam. Historia była napisana przez faceta, który był producentem, scenarzystą Oscarowego filmu z Willem Smithem, coś o jakichś Huraganach czy Wichurach, czy jakieś inne, nie wiem jakim. Więc scenariusz był napisany po prostu niesamowicie- był genialny. Więc jak ja to zaczęłam, jak oni to zagrali w tej piwnicy, zaczęłam ją szybko googlować- tę historię, Oni mówią, że to w ogóle będzie grała Tova Feldshuh. Tova Feldshuh to jest jedno z najważniejszych żydowskich aktorek broadwayowskich. Ona grała też w Walking Dead jakąś rolę miała. Ja nie oglądałam tego serialu. W każdym razie wybitna żydowska aktorka i mi to tak zagrało, bo mówię tak- ja pierdzielę, Polka ratowała Żydów. Amerykanie chcą to wystawić, ja im tego nie wciskam.. wszyscy tam nienawidzą przecież Polaków, bo wszyscy w '68 musieli wyjechać i tam jest w Nowym Jorku wielki antypolonizm. To jest bardzo żydowskie miasto, a Polacy to są ci, co zdradzili Żydów i wydawali ich Niemcom. A ja tutaj dostaję taką perełkę. I gra to w ogóle żydowska aktorka, która chce to grać, a gra same żydowskie role. Mówię, słuchajcie, wy to musicie zagrać jeszcze raz, bo ja to muszę konsula generalnego przyciągnąć. Przyprowadziłam konsula i nakręciłam totalnie wielką akcję, że polski rząd to musi wesprzeć, napisałam do MSZ-u, do wszystkich, że to jest w ogóle niesamowite. MSZ dał na premierę jakieś 30 tysięcy dolarów i premiera była w Baruch College. To jest żydowski college w centrum Manhattanu. Wiesz, że na uniwersytetach w Stanach są takie sale teatralne, że nasze teatry odpadają. Dostało to takie po prostu raving review, cztery gwiazdki w Time Out. My byliśmy wtedy tego współproducentem i tak dalej, i tak dalej. Zaczęłam nakręcać, ponieważ miałam misję promocji Polski, że idziemy z tym na Broadway, to jest świetne. No i też znalazłam tam na miejscu sponsorów. Jednego bogatego Żyda też. I potem oczywiście ten spektakl już się wymknął spod mojej kontroli. To znaczy, ja byłam oczywiście blisko tego wszystkiego na Broadwayu, ale to już zaczęło swoim życiem żyć. Jak już weszli więksi producenci. Oczywiście byłam na premierze. Na moim fejsie możesz zobaczyć w albumach zdjęcia

z premiery z bankietu, ze ścianek, z dywanów broadwayowskich, bo tam byłam, mam plakaty z podpisami. A potem, jak już zaczęłam pracować w Polsce, to zgłosił się do mnie, co było bardzo miłe. producent hollywoodzki i powiedział, że on chce zrobić z tego film i że Amerykanie polecili mu mnie. No więc go wzięłam do PISF-u wtedy, do ministerstw, no i ten film powstał. No więc taka historia... ale doskonale pamiętam przenoszenie tego spektaklu z tego off Broadway na Broadway. Cast został ten sam. No i też ten, który na Broadwayu grał złego Niemca jednocześnie jest jednym z głównych rysowników Marvela. Maluje tych wszystkich Batmanów, bo tam nie wystarczy, że jesteś aktorem. Musisz być jeszcze jednym z głównych rysowników Marvela. Albo jeździć konno, albo na olimpiadzie skakać.

KK- Albo być kelnerem na Broadwayu...

AG- Nie. Jak jesteś na tym off, off, off Broadway to jesteś. Jak już wejdiesz na Broadway, to już nie musisz. Ale żeby się dostać na Broadway, musisz śpiewać, tańczyć, latać, mieć włosy do ziemi albo 1,80 m i ważyć 12 kg albo wręcz przeciwnie, nie? No, no tak. Więc jakby takie jest historia. Konkurencja jest za duża, żeby być tylko dobrym aktorem. No niestety, tam tak jest. I jak Krzysiek tak naprawdę do mnie zadzwonił, to ja już byłam po zobaczeniu Hamiltona, jako chyba pierwsza wtedy z Was i jedyna. Myślę, że nikt z Was nie widział Hamiltona wtedy jeszcze na żywo.

KK- No myślę, że na Broadwayu do tej pory nikt nie widział... A kiedy to było, pamiętasz?

AG- On na mnie zadzwonił naprawdę w kilku pierwszych moich miesiącach pracy. Może jeszcze 2021 zadzwonił...?

KK- Czyli wy się znaliście wcześniej, tak? Mówiłaś, że „Kalkwerk” promowaliście też, a przecież...

AG- „Kalkwerk” nie tyle promowałam, ile tam wywiozłam, ponieważ przywiozłam dyrektora Lincoln Center Festival na Polski i objeździliśmy Polskę i oglądaliśmy spektakle

i on zobaczył Kalkwerk, zachwycił się i zabukował za trzy lata. I to był pierwszy polski spektakl w historii tego festiwalu, co mówię z wielką dumą. Czy ja znałam Krzysztofa, mnie pytasz? Ja znałam Krzysztofa z Boskiej Komedii, ponieważ ja przywoziłam Amerykanów od 2006 roku na Boską. Promotorów, którzy potem na przykład... Tak, Rychcika wywiozłam z „Samotnością Pól Bawełnianych” czy tam innych reżyserów. Byłam na Boskiej cenioną personą, ponieważ przywoziłam tych producentów, którzy wybierali spektakle.

KK- I jak on ci ten pomysł sprzedał?

AG- To, co opowiadamy w wywiadach, jest prawdą. Siedziałam u siebie w swoim malutkim gabinecieczku i Krzysztof zadzwonił, sekretarka połączyła, bo chyba nie miał do mnie komórki aktualnej. Cześć Krzysztof Głuchowski, no cześć, tysiąc lat, się nie słyszeliśmy, no słuchaj stara... Mam taki projekt, nie wiem, może ty byś weszła, bo tak mi się marzy, wiesz, Gdańsk, super byłoby u ciebie zrobić premierę, a ja szukam współproducenta, czy ty byś weszła. Znaczący, on mi nie powiedział jednego- jak bardzo zaawansowany już jest ten projekt. Nie wiedziałam, że de facto tutaj chodzi tylko już o kasę, o nic innego. Nie wiem, czy jakbym to wiedziała teraz, to czy bym w to weszła, tak mówiąc całkiem szczerze, dlatego, że ja lubię też mieć sprawczość. Lubię wymyślać, lubię proponować, nie. Nie umiem tego potem realizować, natomiast ja trochę mam wizję, jaki powinien być efekt końcowy. Więc jak on powiedział, że **1989** to jest właśnie taka odpowiedź, pamiętam, że użył tego zwrotu, odpowiedź na amerykańskiego Hamiltona i czy ja to widziałam, i czy ja o tym słyszałam, więc ja mówię, ja nie tylko o tym słyszałam, ale ja to widziałam, kiedy to było najbardziej hot. Ja mówię, słuchaj, no w ogóle wchodzę w to, bo brzmi to świetnie. Tylko ja byłam absolutnie przekonana, że zaczynamy dopiero razem o tym rozmawiać, że... Ale to było przed castingiem jeszcze. Castingi były w lutym, więc on do mnie zadzwonił z 2-3 miesiące wcześniej, czyli naprawdę...

KK- Czyli zaczęłaś i na dzień dobry Krzysztof Głuchowski wjeżdża z 1989.

AG- Dla mnie to było fajne, bo ja w ogóle nie wiedziałam, jaki to będzie miał budżet. Gdyby on mi to dzisiaj zaproponował, to chyba powiedziałabym „nie”. Mnie tylko stać na Szymborską i taki może jakiś mały monodram w kanciapie. Nas w ogóle na to nie stać, co jest prawdą. No ale wtedy dopiero zaczynałam, nie wiedziałam dokładnie, o co chodzi i jak to wszystko wygląda. Bardzo mi pomogło, myślę to, że byłam też nowa i że przyniosłam do dzieła dobry tym władzom, wiesz, głośnego reżysera, nie pamiętam czy to już było po Dziadach...no więc Krzysztof był jakby w szczycie fejm, Przysłałam i wtedy wyciągnęłam od nich tę kasę łatwo, jednym spotkaniem.

KK- Czyli dyrektor do ciebie zadzwonił i miesiąc później już z poszukiwaniami kasy zaczęliście działać?

AG- Tak. On na mnie zadzwonił. Ja powiedziałam, że w to wchodzę i pamiętam, że od razu wiedziałam, że będzie super sprzedażowo. Pamiętałam w Hamiltonie.. taki hałas, który wokół tego był. Więc pomyślałam sobie, że to jest świetne. Ja tu jestem nowa, dostaję na dzień dobry takiego dużego partnera, co jest dla mnie super. Śledziłam, co wy robicie, więc myślę sobie- to jest taki win-win situation. I myślę, że z jego strony to był jakiś genialny pomysł, żeby mnie przekonać do tego w ten sposób, że hej, że to ty, bo to Gdańsk i w ogóle, w ogóle. Myślę, że to mu się świetnie złożyło, a ja to totalnie kupiłam. I potem Krzysztof zaczął mi wysyłać różne rzeczy i był bardzo z tym skrupulatny. Wysłał mi pierwsze piosenki, jak jeszcze je śpiewał chyba nawet Napiórkowski... teksty, jakieś takie strzępki, różnych rzeczy mi wysyłał, ale ja mówię tak, wiesz co mi się wydaje, że totalnie wiecie, o co chodzi, scenariusz i tak dalej. Ja w to wchodzę, Ja Ci się nie będę wtrącać, znajdę kasę. Tak już poczułam, że „gdzie kucharek sześć tam nie ma co jeść”. Wszystko co mi wysyłał mi się na maksa podobało. Pamiętam, że nawet puszczałyśmy pani prezydent i jej asystentowi na spotkaniu te fragmenty i mam wrażenie, że ta kasa trochę przysłała dzięki temu asystentowi lat dwadzieścia parę i od razu tam rozkminiał wszystkie Young Leosie... wiesz, wszystkich amerykańskich raperów i on był tak podekscytowany bardzo. I pamiętam, teraz tego żałuję strasznie, Krzysztof mówi, słuchaj to robimy casting... Ale nikt z nas, przynajmniej ja, nie spodziewał się, że my robimy casting do hitu ogólnopolskiego, nie? Tylko po prostu do jednego ze spektakli, akurat o tym. Gdybym to

wiedziała, to bym jechała do Krakowa i wiesz, uczyła matkę dzieci rodzić. Siedziała i się mądrzyła. Natomiast ja mówię, nie mam potrzeby bycia na tym castingu... ale on mnie bardzo lojalnie wszędzie zapraszał, informował i tak dalej. Ja mówię, słuchajcie, ja w to wchodzę, zrobmy premierę u nas, przyjedziecie na miesiąc przed czy tam dwa tygodnie, wejdziecie do nas. Ale też pamiętam, że ponieważ ja się w to nie włączałam i nie jeździłam do Krakowa, choć miałam wszystko na bieżąco, wszystkie treści, piosenki, wszystko miałam wysłane i potem cast, ale czułam, że nie ja to wymyśliłam, więc nie będę się wtrącać. Skutkowało to niestety tym, że jak wyście weszli do teatru, to ja już wszystkich znałam doskonale, wiedziałam co i jak, znałam piosenki, ale wszyscy mnie traktowali pt. a ty co za jedna?

KK- Daj spokój, takie masz wrażenie? Nie.

AG- Nie mam takiego wrażenia- tak było. Niby bardzo miło, że pani dyrektor, ale generalnie to co ona za jedna, na czym ona się zna, kim ona jest, skąd się tu urwała. Wiesz, że jako taki płatnik wyszłam, jako taki bankomat, który znalazł kasę. No więc ja tak naprawdę oglądałam te próby z balkonów, gdzieś tam, bo w ogóle mnie na tej widowni nikt nie chciał. Mela chodziła i mi wszystko opowiadała i tak naprawdę pamiętam, że jedyny głos na temat spektaklu zabrałam wtedy, jak Kasia chciała zlikwidować film. Bo okazało się, że do tego filmu w tle z Magdalenki nie ma praw. I wtedy ja wzięłam naszego prawnika i powiedziałam nie, nie rezygnujcie z tego filmu, on jest zajebisty, on jest świetny, powinien zostać. I wtedy przyszedł nasz prawnik, dał opinię i ja powiedziałam, że biorę to na siebie, jeżeli będzie z telewizji jakiś protest, coś nie tak, to my będziemy tego bronić. I nasz prawnik Paweł Szutowicz napisał opinię prawną i to był de facto chyba jedyny mój merytoryczny wkład- to, że ten film jest. Znaczący żaden wkład, bo on już i tak był. Tyle że go nie wycięto, bojąc się o licencje, prawa autorskie i tak dalej. No, a potem już była premiera i zaczęłam wkupiać się w łaski jako ciocia z kasą.

KK- Masz dużo bardzo ciekawych wspomnień z naszej premiery i ze spotkań z historycznymi postaciami, które zasiadły na widowni...

AG- To już milion razy opowiadałam. Była bardzo podekscytowana premierą. Postanowiliśmy zrobić całą ją w stylu PRL-u, wyklejaliśmy literki „Przyjaźń Gdańsko, Krakowska”... Cały bankiet miał być z PRL-u i na wejściu była seta i galareta. Krzysztof się totalnie oburzył, bo przez tę trudną sytuację z władzą uważał, że nie może być wódki. Ja uważałam, że na obu premierach powinna być seta i galareta. Zresztą w Krakowie nigdy by to nie przeszło. W Krakowie nie może być seta i galareta, tam po prostu musi być Dom Perignon. No i pamiętam, że w przerwie oczywiście oglądaliśmy ich reakcje. Ja zresztą bardzo rzadko kiedy w teatrze oglądałam spektakle, to jest jakieś moje zboczenie zawodowe. Ja zawsze mierzę wysokość scenografii, liczę aktorów na scenie, patrzę jakie światła, czy są dymy, w ile tirów się to zmieści, i jak reaguje publiczność. Co tam jest na tej scenie, jest dla mnie zawsze najmniej ważne. Bardziej patrzę, jak na to ludzie reagują. Tutaj już wiedziałam, co jest na scenie. Obserwowałam prawie wyłącznie publiczność. Na was się, niestety przykro mi, nie patrzyłam. Więc publiczność reagowała absolutnie żywiołowo. Pamiętam, że miałam też taki, bardzo poznański zwyczaj, takiej pełnej opieki nad wszystkimi gośćmi... Podeszłam do pani prezydentowej. Ona nie wiedziała chyba, gdzie jest toaleta. W każdym razie chyba ja ją po prostu zaprowadziłam, bo szukała toalety. I po drodze bardzo chciałam zadać pytanie „no i jak?” Ale pomyślałam, że w przerwie to może być głupie. No i zadałam tylko pytanie: „czy wszystko w porządku?” „Czy fotele wygodne?” Na co ona, że ona nie wiedziała, że to tak można pokazać. I nie wiedziałam, czy ona jest zła... ?

KK- Ja zapamiętałam... Nie wiem, może z kolei ja źle pamiętam, że mówiłaś, że ona powiedziała: „Co wy mi zrobiliście?” Coś takiego.

AG- Co wy mi zrobiliście, tak. Co wy mi robicie, czy co wy mi zrobiliście. Ja mówię tak: Jezu, ale że co? Bałam się, że na przykład zakłamaliśmy rzeczywistość, bo nie uczestniczyłam w tych rozmowach... że jest jakieś kłamstwo na scenie, nie? Nie wiem... że obmacuje się z tym Lechem, może o to jest zła? Wiesz. O co chodzi? No nie. A ona mówi, że to było dokładnie tak. To było dokładnie tak. No i to było niesamowite... No, a potem to chyba była pierwsza premiera i myślę, że jedyna w moim życiu, po której ludzie bijący brawo krzyczeli „dziękujemy” oraz „zwyciężymy”. To było świetne. No

i potem już był jakiś taki totalny szal, ale jeszcze to wszystko było z taką pewną nieśmiałością, bo to był zupełnie przecież pierwszy spektakl, pierwszy przebieg. Ja pamiętam, jak mąż mojej mamy, profesor, bardzo znany z Poznania, literaturoznawca, poszedł na ten spektakl. On jest taką oazą spokoju, takim totalnym stoikiem i mówię: Rysiu, ty jesteś najmądrzejszy z nas wszystkich, ty idziesz na trzecią generalną. Tylko ciebie zabiorę. I Rysiu poszedł na tę trzecią generalną i pamiętam, że wrócił i tak... „No w porządku, bardzo w porządku”. Ja tak, Jezu, ale że co? I pamiętam potem, jak był ten szal na premierze, to ja mówię, ale dlaczego ten Rysiu nie powiedział? „No przecież ci mówiłem, bardzo w porządku.”

KK- Dosyć powściągliwie.

AG- Taką miał ekspresję wtedy. Co to jest w ogóle za określenie tego musicalu, że jest „w porządku”? No tak chyba mało kto mówi. No, a potem już poszło. Bo tam było też bardzo dużo działaczy na tych pierwszych spektaklach. Ciągłe przechodzą. Próbuja zdobyć bilety, bo akurat stali pod bramą, przechodzili obok, byli z Lechem w jednym zakładzie.

KK- A czy kojarzysz jakieś podobne wydarzenie z Twojego okresu nowojorskiego... czy w ogóle wcześniejszej pracy w teatrze, spektakl, który podobnie zadziałał na widzów?

AG- Wiele.

KK- Czyli nie masz poczucia, że to jest fenomen.

AG- Inaczej. Mam poczucie, że to jest fenomen w Polsce, ale też wiem, że w Stanach nie byłby nim. W Stanach mógłby nim być dla niektórych. Ja widziałam wiele. Pamiętaj, że Nowy Jork jest miastem, w którym zobaczysz najlepsze rzeczy z całego świata. Jest takim trochę Gdańskiem. W sensie sceny impresaryjnej Szekspirowskiego tylko z o wiele większą kasą. No Hamilton, Hamilton zrobił coś takiego. Hamilton zrobił dokładnie coś takiego Amerykanom, myślę. Pamiętam, że jak weszłam na ten spektakl, korzystając zresztą z tych swoich broadwayowskich kontaktów jeszcze po Irene's Vov. Miałam po

prostu kontakty do tych techników, akustyków i tak dalej. Już nie pamiętam kto, ale jeden z nich mnie wpuścił, bo też przy tym spektaklu pracował. I ja pamiętam, że wtedy, kiedy on mnie wpuścił, bilety dochodziły do 8 tysięcy dolarów. Wszystko było tak wyprzedane, że ludzie kupowali bilety po 8-10 tysięcy. Nowy Jork ma pieniądze. Widziałam wielokrotnie euforie, kiedy były spektakle nawet polskie, Warlikowskiego, Jarzyny na stojąco... Ale taki fenomen narodowy jak u nas to zrobił Hamilton tam. To było absolutne szaleństwo i to było, myślę podobne u nich jak u nas, tylko oczywiście na jakąś tam relatywnie mniejszą skalę.

KK- Ta skala u nas jest jakaś nieporównywalnie mniejsza. Tam pewnie można by nas wszystkich wymienić na 10 razy lepiej śpiewających i tańczących aktorów.

AG- Może nie bylibyście żadnym zjawiskiem „wow”. Tam wszyscy tacy są. Jesteście super, myślę, że nie byliby wcale od was lepsi czy wybitniejsi tylko może jednocześnie umieliby też jeździć konno i kręcić się wszyscy. Wszyscy byliby takim, wiesz, Bandurą (Bartkiem Bandurą). Oni by zapewne nie zagrali tego wszystkiego, co z kolei wy gracie w teatrze dramatycznym. Na 100%.

KK- Nie ma co porównywać.

AG- Myślę, że to co jest tam niesamowite to festiwal Next Wave, czyli następna fala w BAMie, czyli w Brooklyn Academy of Music. To jest taki festiwal na który wszyscy czekają i przyjeżdżają tam najlepsze z najlepszych rzeczy z całego świata. Ale żeby krzyczeć: „dziękujemy” albo "thank you, thank you", albo „we will win”, to nie widziałam. To rzeczywiście było absolutnie wyjątkowe. I myślę, że Hamilton zrobił to samo i miał dokładnie taki sam przelot jak **1989** u publiczności.

KK- Czy ty rzeczywiście widzisz różnice między Krakowem i Gdańskiem? Mam na myśli różnice w reakcjach widowni krakowskiej i gdańskiej?

AG- Ja myślę, że u nas ten musical jest bardziej wiarygodny. Myślę, że u nas jest bardziej na miejscu. Myślę, że w tych drewnianych, niezłoczonych przestrzeniach jest bardziej jak w tej stocznicy niż w tym pluszu złotych łóż u was. On jest po prostu taki na wyciągnięcie ręki u nas. Jesteście blisko bardzo z tą widownią. Takie mam wrażenie. I przez to, że tam nie ma żadnych ornamentów, żadnych zdobieć, jest samo drewno... już na takim poziomie wyglądu tej sceny... bardziej go kupuję, bo jest w takiej swojskiej atmosferze. Myślę, że jest też o wiele lepiej u nas odbierany ze względu na to, że u was nie wypada się śmiać w teatrze. „Jesteśmy z Krakowa i jesteśmy wszyscy sztywni i pan profesor siedzi obok pani mecenas.” A u nas przychodzą „ludzie”. Mamy też takich psychofanów... Bardzo często jest też jeszcze coś, czego u was nie ma- „moi rodzice tam byli”, „ja tu jestem bo moja siostra tam była”, „ja tu jestem bo mieszkałam obok”. No to są te wszystkie historie, które są u nas, a u was ich nie ma. Oczywiście u was spektakl ma ten swój bogaty urok i jest bardziej broadwayowski niż u nas przez właśnie entourage i wejście do teatru trochę jak na Broadwayu, ale u nas wydaje mi się, że ma lepszy odbiór w czasie spektaklu. Na końcu wszystkie są takie same, ale u nas już krzyczą po pierwszej piosence.

KK- Tak, tak, u was jest szal... No to powiedz mi jeszcze na koniec... już się też do tego trochę zbliżyliśmy, ale jak myślisz, na czym polega fenomen tego spektaklu? Dlaczego odniósł taki sukces, dlaczego nie można dostać na niego biletów i dlaczego według ciebie jest taką sensacją?

AG- Dlatego, że ludzie nie czują się na nim głupi- tak jak bardzo często w teatrze się czują. Dlatego, że rozumieją. Jednocześnie mają wszystko w jednym, to znaczy świetnie się bawią, noga im chodzi, chcą jeszcze raz, chcą kupić płytę. Czyli w ogóle są trochę w kategorii komercyjnej zabawy. Wiesz, jeżeli potem chcę sobie kupić płytę z tego spektaklu i mogę jej słuchać w samochodzie i moje dzieci się jej uczą, to znaczy, że mamy tutaj jakiś rodzaj najwyższej jakości komercji. Wobec której ja nie mam w ogóle nic przeciwko. Hamilton też nią jest... więc z jednej strony jest to. Z drugiej strony mają poczucie, że tu jest opowiadana jakaś bardzo ważna historia, z którą mogą się utożsamić, ale jest pokazana w tak prosty sposób, że właściwie to mógłby być każdy z nich, że to byli w jakiś sposób przypadkowi bohaterowie, którzy byli odważni po prostu. To jest taka

historia dająca nadzieję, a jednocześnie wszystko jest proste. Postulaty są proste... nawet jeżeli mówią za szybko i coś ci umknie i trochę nie kumas, o co chodzi w tej scenie i czemu ona teraz jest po tamtej. Nikt nie kuma, absolutnie nikt nie kuma, kim jest niemiecki oficer w utworze „Nie ginie duch w narodzie” i wszyscy myślą, że to jest Hitler w Gdańsku. Nie spotkałam ani jednej osoby, która by wiedziała, o co chodzi i kim ta osoba jest. Ja zawsze pytam, czy wiesz, kto to był? „No to chyba Hitler, nie?” Nikt tego nie zrozumiał. Zapytaj kogokolwiek, zrób ten test teraz.

KK- Zrobię!

AG- Zrób i zapytaj, czy wiecie kim był ten Niemiec? To jest kompletnie niejasne, bo to pada tylko w jednym zdaniu. Koch nazista siedzi tu na izolacie. To co to ma wspólnego... że on gdzieś siedzi, ale że jednocześnie z Frasiukiem... że oni byli razem? Nikt tego nie kuma. Ja też tego kompletnie nie skumałam na początku. Ale mimo tego, że tego nie kumas, to masz jakiś taki rodzaj fantastycznej, dobrej jakości, komercyjnej i powtarzalnych piosenek, które ci zostają w głowie. Masz świetną historię, bardzo prosto opowiedzianą, a jednocześnie czujesz, że jesteś przy czymś dużym, że to opowiada o jakiejś dużej historii, do której masz dostęp, opowiada w sposób taki, że to rozumiesz. Myślę, że takiego rapowanego spektaklu po prostu jeszcze nie było w tych wszystkich Rampach i Romach i innych. Mimo że są tam świetni artyści, świetnie tańczą, śpiewają, no to po prostu tej formuły jeszcze nie było. I mam też wrażenie, że na pewno pomogło na początku to, że to jest „Słowacki”, cała ta PR-owa otoczka, fame Krzysztofa... te Dziady. I też taki PR, że to są aktorzy dramatyczni. Przecież aktorzy dramatyczni nie umieją ani śpiewać, ani tańczyć w ogóle... A jednak się nagle okazało, że dramatyczni aktorzy po prostu weszli i dla tego spektaklu nauczyli się śpiewać i rapować. Zobacz jak im wyszło!

KK- Był taki PR? O kurde, ciekawe.

AG- Taki był trochę, że to są aktorzy po prostu dramatyczni, którzy na co dzień tylko tam wiesz... Szekspir. Jak wyście się nauczyli tego wszystkiego specjalnie do tego projektu? To było też coś takiego, że wow, że można! Taka tytaniczna praca!

Wywiad z Barbarą Olech 25.08. 2025

Karolina Kazon- Basiu, jak się znalazłaś w gronie twórców 1989? Jeśli możesz mi opowiedzieć tę historię, to będę bardzo wdzięczna.

BO- Bezpośrednio zadzwoniła do mnie Kasia i zaprosiła mnie do tego projektu, natomiast na pewno był to pomysł dyrektora Krzysztofa Głuchowskiego, bo pracowałam u was w Teatrze już wcześniej i on mnie znał i w sumie nigdy wprost o tym nie rozmawialiśmy, ale podejrzewam po prostu, że polecił mnie Kasi, bo z Kasią się rzeczywiście wcześniej nie znałam.

KK- Tak mi powiedział właśnie. Powiedz, jakie były twoje pierwsze przeczucia, intuicje w stosunku do tego projektu? Myślałaś, że to super ekstra pomysł, czy pomyślałaś, że to się na pewno nie uda? Jeśli pamiętasz oczywiście...

BO- Ja bardzo wyraźnie pamiętam moment, jak Kasia do mnie zadzwoniła. Czasami chyba jest tak, że jak coś tak mocno ci na emocje wjedzie, to pamiętasz na przykład, gdzie to było. To było w Capitolu, na korytarzu. Pamiętam, bo to co zrobiło na mnie największe wrażenie to gwarancja jakości Webbera i Łony, bo na pierwszym etapie Łona miał gdzieś wejść trochę więcej do tego projektu. I jak Kasia powiedziała, że Webber będzie z Łoną robić muzę, to tak naprawdę mój mózg już trochę wycięło.

KK- Słyszałaś tylko „Webber... Webber... Webber” (śmiech)

BO- Dokładnie. Więc ta druga część, o czym będzie ten spektakl i tak dalej wydaje mi się, że dotarła do mnie trochę później. Już wtedy gdzieś o Hamiltonie słyszałam. Kiedyś nawet słuchałam soundtracku, ale tak naprawdę nie znałam tego spektaklu, więc jak usłyszałam, że to będzie trochę jak Hamilton, to miałam tak „a no dobra...spoko...” Ale Webber, Łona? Robię! Ja wcześniej nie słuchałam bardzo dużo polskiego hip-hopu, ale słuchałam Webera i Łony. Więc jeżeli miałabym wymyślić, z kim chciałabym robić spektakl, z takich twórców powiedzmy nowoczesnej muzyki, no to bym podała ten duet. Po prostu. Więc ten

telefon to było takie dla mnie gdzieś tam spełnione marzenie. Zresztą mi się wcześniej super też z wami pracowało. Bardzo chciałam znowu pracować z wami w teatrze. Więc że Słowak, że Weber i Łona. Ja mówię, dobrze, ok!

KK- Byłaś chyba jedyną osobą, przynajmniej tak wynika z mojego stanu wiedzy, która miała rzeczywiście taką dosyć dużą bazową wiedzę na temat robienia musicali. Tworzenia w tej materii musicalowej. Jak się w tej roli czułaś? Czy wydawało Ci się, że to może być jakiś atut, że macie tak różne doświadczenia? Czy pomyślałaś sobie: „kurde, czy my się dogadamy”?

BO- Za dużo się nad tym nie zastanawiałam przed pracą. Dopiero w trakcie nagle zaczęłam się trochę orientować, że wśród twórców jestem jedyną osobą, która ma to doświadczenie. Nagle stałam się tam jakąś specjalistką od musicalu, z czego też się trochę śmiałam, bo teatr, na którym jestem wychowana i spektakle, które powstają w Capitolu, to nie są stricte musicale. Na przykład ten rok jest dla mnie taki, że robię trzeci musical na licencji. I tak naprawdę w materii tego, czym jest musical, sama się zaczynam dopiero orientować. Bo nawet autorskie rzeczy, które robi Wojtek Kościelniak, to jest jakiś jego autorski język. Gdzie się zaczyna ten musical? Gdzie się kończy? Co to w ogóle znaczy. Na pewno byłam przyzwyczajona do tego, żeby opowiadać historię muzyką. To była taka materia, która gdzieś była mi znana. Natomiast dopiero teraz coraz lepiej zaczynam rozumieć różnicę tego języka, powiedzmy broadwayowskiego, od tego, co u nas wywodzi się bardziej z operetki, z jakiegoś takiego miksu... Więc w trakcie pracy ja dopiero zaczęłam się orientować...

KK- Czyli ten jeden podgatunek to byłyby musicale na licencji, a drugi polski teatr muzyczny?

BO- Ten język, który się od jakiegoś czasu w polskim teatrze muzyczny tworzy... Capitol też od zawsze stawiał na to, żeby coś swojego, nowego produkować. Ja będąc na tym wychowana... No wiesz, jak się wychowujesz w pewnej bańce, to ci się wydaje, że tak to wygląda wszędzie i dopiero potem zaczynasz się orientować, że niekoniecznie. Ja dopiero

w trakcie pracy zaczęłam się orientować, że sposób, w jaki do tej pory pracowałam... czy w Capitolu, czy gdzieś indziej... i pewnego rodzaju myślenie, używanie tego języka, które było dla mnie oczywiste, dla pozostałych realizatorów oczywistym nie jest. Ale nie myślałam w ogóle nad tym w kategoriach jakiegoś plusa czy minusa lub wady i zalety. Byłam na etapie pracy produkcyjnej pod dużym wrażeniem tego, jak Kasia, Mirek i Marcin się przygotowują do tego spektaklu i że bazują na po prostu zupełnie innych szablonach pracy. Musical jest często oskarżany o taką płytkość. Ja jestem wychowana z takimi twórcami, którzy zawsze próbowali „grzebać trochę głębiej”. To jest coś, co mnie jara. I to jak Kasia, Mirek i Marcin weszli w tę historię na maksa, pilnowali tej dramaturgii, chcieli, żeby to się opowiedziało... Miałam totalną zajawkę, że tak to będzie wyglądać. To było super.

KK- Pamiętam, że mówiłaś na kilku spotkaniach, o tym, że uważasz, że musical w Polsce ma słaby PR. W związku z tym chciałam Cię zapytać, jakie wartości, treści odróżniają według ciebie musicale od spektakli dramatycznych i jakie to stwarza możliwości? Jak ty to czujesz?

BO- Myślę, że jest tak, że bardzo często twórcy musicalowi, to się też oczywiście zmienia, stawiali na wokalną jakość wykonania, a mniej na treść. Więc to był, powiedzmy, pięknie zaśpiewany technicznie spektakl, który był ewentualnie połączony delikatną nitką z opowiedzianą „po wierzchu” historią. Ja jestem akurat takim widzem, który lubi jak jest coś więcej. Jak ta historia go gdzieś zabierze, jak coś opowie, jak nawet nie wszystko zrozumie, ale czuję, że tam pod spodem to jest naładowane, że aktorzy wiedzą, po co tam są- wiedzą, po co wchodzi, wiedzą, po co śpiewają tę piosenkę. Nie tylko po to, żeby ją ładnie zaśpiewać. Ja też bardzo nie lubię tego podziału... Aktorzy dramatyczni śmieją się z musicalu i mówią, że to nie jest teatr. A ty jako aktorka, która doświadczyła takiej sceny, wiesz, że żeby wystąpić na scenie, tańczyć, śpiewać i grać równocześnie to jest po prostu najwyższy skill.

KK- Rozmawiałam o tym dużo z Gosią Majerską. O tym jak granie w musicalach jest wyśmiewane przez aktorów dramatycznych, a w zasadzie wymaga nie tylko świetnej

kondycji, ale połączenia całej masy umiejętności. Tych skilli w musicalu trzeba mieć po prostu więcej.

BO- Według mnie chodzi o to „granie”. To jest coś, czego może brakować, bo te treści są grane czasem tak slapstickowo. Nie chcę powiedzieć „komediowo”, bo hasło „komedia” też wcale nie musi spłycać przekazu. Ale często nie przywiązuje się do tego wagi, tylko trochę naciąga rzeczywistość i mówi „jakoś tam pójdzie”. Na szczęście jest coraz więcej twórców, którzy zwracają na to uwagę i pilnują, żeby na scenie był jakiś ciąg przyczynowo-skutkowy. Nawet jeżeli obracamy się w absurdzie to że wiemy, o czym mówimy... żeby to wszystko łączyć... żeby technika nie przykrywała treści

KK- I nie jest to już chyba żadną regułą, że musical musi być beznadziejnie zagrany. Bardzo chciałabym Cię zapytać teraz o twoje doświadczenia z hip-hopem. Pamiętam, że opowiadałaś, że wychowałaś się na tym gatunku tańca.

BO- Jak miałam 11 lat, to trafiłam na „tańce” w szkole. Na plakacie była para, więc byłam przekonana, że idę na taniec towarzyski, a okazało się, że poszłam na taniec nowoczesny. Prowadziła to Rosjanka, która po roku zaprosiła do prowadzenia zajęć dwie siostry, które tańczyły hip-hop. W Polsce świadomość dotycząca tańca była wtedy taka, że jak mówiłam, że tańczę hip-hop, to ludzie myśleli, że się kręcę na głowie. Taniec to był wtedy albo balet, albo taniec towarzyski, albo breakdance. Breakdance czyli, że „kręcą się na głowie”. Hip-hop był czymś totalnie abstrakcyjnym. Miałam ogromne szczęście, że trafiłam na te siostry wtedy. Złapałam totalną zajawkę. To była pierwsza materia, w której się poruszałam. Hip-hop w Polsce wtedy dzielił się na dwie kategorie. Z jednej strony był undergroundowy hip-hop, taki typowy street dance, w którym zawody były walkami jeden na jeden lub zespołów. A z drugiej strony powstała organizacja International Dance Organization, która próbowała zrobić z niego trochę taniec towarzyski- klasy, kategorie i zamknąć w jakąś strukturę hip-hop uliczny. Niestety trafiłam do tej bardziej strukturalnej części i zaczęłam startować w zawodach jednocześnie cały czas szkoląc się w tej drugiej grupie więc wiecznie byłam pomiędzy, a często jak ktoś jest pomiędzy, to potem nie należy nigdzie.

Ale ostatecznie jestem wdzięczna za to doświadczenie, bo ono mnie zbudowało i ukształtowało.

KK- Czyli można powiedzieć, że to był pierwszy taniec, którego się uczyłaś?

BO- Tak, zdecydowanie. Bardzo długo był tylko hip-hop, zanim coś innego się dla mnie w ogóle zaczęło. Potem balet i współczesny, ale dopóki nie trafiłam do teatru, czyli dopiero kiedy miałam 21 lat, nie szkoliłam się specjalnie w innych stylach.

KK- Basiu, opowiedz proszę, o castingu dla tancerzy do 1989. Czy to był Twój pomysł, żeby ich doangażować?

BO- Z totalnym szacunkiem do waszych umiejętności i mówię to totalnie szczerze, bo jesteście naprawdę bardzo sprawnym zespołem... W trakcie naszych rozmów na temat tego, co chcemy zrobić, powiedziałam Kasi, że po prostu potrzebujemy tancerzy, jeżeli chcemy, żeby to wskoczyło na inny poziom jakościowy. Potrzebujemy kilka osób, które nam to załatwi. Więc rzeczywiście to wyszło ode mnie. Przekonałam do tego pomysłu Kasię. Dyrektor dość długo się opierał, natomiast jak obejrzał Hamiltona, powiedział: „rozumiem, dobrze, bierzmy tancerzy”. No i zorganizowaliśmy casting. Szukaliśmy ludzi, którzy będą śpiewać, tańczyć i grać. Pamiętam moje obawy, kiedy ogłosiliśmy ten casting. Wiedzieliśmy, że ci ludzie jednak przede wszystkim mają tańczyć, bo wy wokalnie i tak dalej sobie poradzicie. Potrzebowaliśmy ludzi do tańczenia. Jak się dowiedziałam, jakie dostali zadanie wokalne na casting- dwie piosenki do zarapowania. Piosenka Bobera, fragment już napisanej piosenki do musicalu i piosenka Króla Jerzego z Hamiltona. Jak ja to usłyszałam, to mówię: „Boże, my nikogo nie znajdziemy”. Jak oni mają super tańczyć, zarapować, zaśpiewać i jeszcze coś tam zagrać? ... bo jeszcze mieli scenę zagrać. I tylko mówię: „Proszę, pamiętajcie o tym, że oni mają tańczyć”. I jakoś tak się przepięknie okazało, że trójka, którą wybraliśmy, czyli Wojtek, Antek i Bartek, były osobami, które i najlepiej tańczyły i praktycznie najlepiej śpiewały. Byłam pod ogromnym wrażeniem tego, co tam pokazali.

KK- Jak rozumiem byliście w miarę zgodni, bo już wiemy, że chłopaki okazali się po prostu wspaniali.

BO- Byliśmy zgodni. Może jeszcze dwie osoby były na podobnym poziomie tanecznym, ale nie było żadnej innej, która super tańczyła i ja powiedziałam, że chce ją koniecznie, a oni powiedzieli „nie”. I ostatecznie Antek, Wojtek i Bartek są zupełnie inni stylu w poruszaniu się, ale każdy z nich okazał się rzeczywiście strzałem w dziesiątkę. Z czasem wyszło, że chcielibyśmy dobrać jeszcze jedną lub dwie dziewczyny i wtedy zrobiliśmy już taki zamknięty casting wewnętrzny. Zaproponowałam Gosię, widząc ją wcześniej tylko na nagraniu w dyplomie i obserwując jej instagrama. Komponowała swoje utwory i poczułam, że ona mogłaby być tutaj super. A na końcu przyszedł pomysł, żeby wziąć jeszcze dwie tancerki.

KK- I znowu strzał w dziesiątkę.

BO- Ja powiedziałam, że wezmę dwie dziewczyny- dwie tancerki „od siebie”. Kasia cały czas miała w głowie, że ja byłam w Capitolu, więc wezmę tancerki z Capitolu. Jakieś baletnice po prostu. Więc jak Dasha i Niunia (Dasha Melekh i Paulina Narożnik) weszły na pierwszą próbę, to ona była w szoku, że to są tancerki.

KK- No myśmy też oszaleli po prostu... Czyli Dashka i Niunia też wyszły od Ciebie?

BO- Tak, tak i wiedziałam, że budżet i coś tam, ale pomyślałam, że to będzie jakaś taka wisienka na torcie. Mamy wtedy szansę zrobić coś naprawdę ekstra tanecznie z tymi dziewczynami.

KK- Czy ty wcześniej zrobiłaś choreografię do formy, w której przechodzimy z piosenki w piosenkę, co wiąże się z tym, że w zasadzie 90% spektaklu to taniec? To stanowiło też jakiś rodzaj wyzwania dla Ciebie?

BO- Nie. Byłam w szoku. I od tamtej pory niewiele też zrobiłam takich spektakli. W "Jednego serca" w Romie też tak jest, że są same piosenki, ale tam nie ma takiej fabuły, jak w 1989. To są po prostu piosenki Niemena. Jest tam dużo choreografii, ale to jest bardziej wrażeniowe, metaforyczne. W **1989** opowiadamy historię.

KK- Czyli nie tylko był to twój debiut w takiej formule, ale naprawdę wyjątkowa praca na tle innych muzycznych spektakli, do których tworzyłaś choreografię. Też chyba debiut w tak dużej formie...?

BO- Tak. Chwilę wcześniej, a w zasadzie równocześnie, robiłam „Priscillę królową pustyni” w Capitolu i ona była takim debiutem. To było super, bo błędy, które popełniałam w Priscilli, natychmiast mogłam zweryfikować... dosłownie dwa miesiące później przy **1989**. Ale wbrew pozorom, pomimo tego, że tego materiału było tak dużo, to był jeden ze spektakli, które tworzyło mi się najłatwiej.

KK- Właśnie dlatego, że dominuje w nim hip-hop?

BO- Tak, zdecydowanie. To wreszcie była materia, w której wszystko mi tak płynęło i było tak integralne ze mną, więc wymyślanie sekwencji ruchowych było dla mnie naprawdę dużą przyjemnością, a nie momentem, w którym muszę „coś przepchnąć”... A druga rzecz jest taka, że Kasia, Mirek, Marcin zrobili tak piękny research dzięki, któremu wiedziałam dokładnie w każdej piosence, co chcemy opowiedzieć.

KK- Czy mogłabyś opowiedzieć, jak pracujesz? Najpierw słuchałaś muzyki i myślałaś o odpowiednim ruchu czy myślałaś przez sceny, bohaterów, którym chciałaś ten ruch niejako przypisać?

BO- Zdecydowanie ta druga opcja. Z nikim nie spędziłam tyle czasu co z Kasią na rozmowach na temat tego, o czym te piosenki mają być i co dokładnie jest w nich napisane. Co to znaczy i dlaczego to znaczy. Z Kasią mam taki flow, że kiedy ona coś mówi, to ja natychmiast mam 7 pomysłów na ten temat. To jest super, bo czuję, że my obie

się bardzo „zapładniamy twórczo”. I tak było rzeczywiście, że... Wiadomo, że były takie piosenki na przykład twoja piosenka Danuty... Pamiętam, że jak pierwszy raz słuchałam tej prevki⁸³, to po prostu płakałam, że to jest tak mocny numer, ale zdecydowanie najpierw czytałam teksty. Czytałam i słuchałam jednocześnie i dopiero potem pojawiały się jakieś ruchy.

KK- I to jest w ogóle regułą dla Ciebie?

BO- Tak, raczej tak.

KK- Czy w twoim życiu coś się zmieniło od czasu naszej premiery, od czasu tej produkcji? Czy to był dla ciebie na tyle duży sukces, że otworzył jakieś drzwi? Widzisz go jako punkt zwrotny?

BO- Totalnie. Tutaj nie da się w ogóle z tym dyskutować. Oczywiście nie wiem, gdzie bym była, gdyby to się nie wydarzyło, bo może byłabym w podobnym... Nie wiem tego oczywiście... Natomiast otworzyło mi to bardzo dużo drzwi. Sprawilo to coś niesamowitego - mogę przyjść gdziekolwiek i powiedzieć: „Basia Olech. Zrobiłam choreografię do **1989**” i wszyscy wiedzą, o co chodzi. To jest ten poziom i zawsze jest reakcja: „Wow, naprawdę? To Ty? Serio?”. To jest naprawdę bardzo wzruszające, bardzo piękne. Zresztą nawet teraz w sobotę miałam taki piękny moment. W Warszawie był zlot musicalowych fanów, bardzo ciekawe wydarzenie. W ramach jednego ze spotkań realizatorzy opowiadają o premierach na ten rok musicalowy. Ja opowiadałam w tym roku o „Beetlejuice” i jedna dziewczyna zadała mi pytanie, czym się różni tworzenie choreografii do musicali na licencji od takiej w spektaklach autorskich i pogratulowała mi choreografii w **1989**. W tym momencie cała sala zaczęła być brawo. To było takie wow, że jesteśmy trzy lata po premierze tego spektaklu, jest zlot musicalowych fanów, którzy tworzą takie community i śledzą jednak bardziej te musicale na licencji - gdzie się co pojawia, kto gdzie gra i tak dalej... I czuję, że my jesteśmy z **1989** z zupełnie z innego świata jednak ale widzę, że wszyscy ci ludzie znają ten spektakl. Potem wrzucali relacje,

⁸³ Słownik pojęć, Appendix

że mają jakąś imprezę i tańczą sobie do Szklanek (utwór „Wyjdźmy na miasto”) na tej imprezie. To są niesamowite momenty. Zdecydowanie zmieniło to coś w moim życiu. Bardzo dużo mnie nauczyło. Myślę też o tym, o co mnie wcześniej zapytałaś... to, że byłam jedyną osobą wśród realizatorów z doświadczeniem musicalowym sprawiło, że musiałam też w jakiś sposób wobec tego stanąć. No wiesz, sama trafiłam do Teatru Muzycznego w 2012, czyli 13 lat temu ze szkoły hip-hopowej z zupełnie innych klimatów. Nic nie wiedziałam o teatrze i startowałam z poziomu „uczę się” i nagle 10 lat później jestem nagle „specjalistką od musicalu”. What the fuck? Kiedy to się stało? W sensie jak? I nagle się orientuję, że może nie wiem do końca, co to znaczy specjalista, ale po tych 10 latach pracy w języku musicalu rzeczywiście wiem, o co chodzi. Ja się w tej pracy też upewniłam w tym i zobaczyłam, co już umiem.

KK- Czyli dla Ciebie to też był ważny etap dojrzewania jako artystki. Można tak chyba powiedzieć. A co było dla Ciebie największym wyzwaniem w tej pracy?

BO- No na pewno to o czym już powiedziałaś- ilość piosenek. Ale trochę też to, że jestem jednak przyzwyczajona do tego, że w teatrze muzycznym reżyser sam ustawia część piosenek, bo jest po prostu przyzwyczajony do takiej formy. Nawet jeśli w spektaklach było dużo piosenek, to pracując z Wojtkiem Kościelniakiem, część piosenek ustawiał on. A Kasia była przyzwyczajona do zupełnie innej pracy choreografa. Bardzo mnie to zaskoczyło. Nie byłam na to przygotowana. Teraz już po tych kilku latach pracy z bardzo wieloma reżyserami mam takie doświadczenie, że każdy reżyser trochę inaczej postrzega funkcję choreografa. Czasami nawet trudno na samym początku tej pracy ustalić te zależności, bo jeżeli reżyser pracuje na swoich zasadach cały czas, to może mieć poczucie, że ta praca zawsze tak wygląda. Czasami trudno mu to nazwać. A ja czasami próbuję znaleźć to, czego naprawdę ode mnie potrzebuje.

KK- Z czego jesteś najbardziej dumna w tej choreografii? Jak wspominasz tę pracę po kilku latach?

BO- Dumna, kurczę, nie wiem... Ja zawsze wspominam tę niezwykłą energię, która się tam wytworzyła. Nie wiem dokładnie, w którym momencie to się stało, ale my wszyscy tak bardzo uwierzyliśmy w ten projekt. I pomimo tego, że było czasem trudno to nie pamiętam jednej osoby, której by się tam „nie chciało”. Nawet jeżeli jej się nie chciało, bo była zmęczona, to miałam poczucie, że wszyscy jakoś tak podskórnie czujemy, że robimy coś dużego. Naprawdę czułam, że nikt nie ma wątpliwości w to, co robimy. To, że ktoś mógł mieć wątpliwości do poprowadzenia tej czy tamtej sceny, to jest naturalne, bo jesteśmy artystami i każdy ma swoją wizję, ale tak bardzo byliśmy w tym razem. To było dla mnie niesamowite. Zawsze wspominam energię wspólnej wiary w ten projekt. To jest coś, co tak bardzo pamiętam.

KK- Trochę już odpowiedziałas na to pytanie, ale spróbuję je jasno postawić. Miałas wcześniej wizję ruchu w tym spektaklu? Jakąś ideę jak powinien wyglądać? Czy bardziej cię poprowadziły sceny, historie postaci?

BO- To się na pewno miesza, bo np. Piosenka Generała jest na zupełnie innych jakościach ruchowych... Znając muzykę jaką tworzy Webber, wiedziałam, że ta muzyka bardzo narzuci sposób poruszania się. Wiedziałam też, że maki (Pozytywny Mit) będą miały inny sposób poruszania się niż reszta. Ale na spodzie wszystkiego jest ten „street”. To jest warstwa przewodnia, a różne kolory kredek są w zależności od tego, co potrzebujemy w danej scenie. Jako że generał jest w ogóle z innej jakby epoki, to idziemy w inny styl poruszania się. Maki są abstrakcyjnymi postaciami, więc też jest coś zupełnie innego.

KK- Na końcu mamy sambę...

BO- To miał być z kolei karnawał, więc skojarzeniem była samba i karnawał w Rio de Janeiro. Ale ta samba też jest przetworzona na taką „streetową”. Cały czas jesteśmy w tym klimacie.

KK- Uważasz, że ten spektakl jest fenomenem?

BO- Wiesz co, to jest zawsze takie trudne pytanie, bo jak coś się układa w domu, w pizamie i to się nagle staje fenomenem, to tak trudno ci jest to połączyć. Z drugiej strony trudno tego nie zauważyć, nie? Ilość festiwali, ilość ludzi, która ten spektakl widziała, ilość odtworzeń płyty. Ale też opinie moich najbliższych osób. Pamiętam Mikołaja (Mikołaj Woubishet- aktor, mąż Basi) po obejrzeniu, który powiedział, że nic lepszego w życiu nie widział. Wiesz, mi się to nie mieści w głowie. Trudno jest nazwać chyba fenomenem, coś, co się samemu zrobiło, coś, co jest takie nasze. Powiedziałam ci, że to mi tak płynęło i chyba jest taka mądrość z tego płynąca, że im mniej wysiłkowo coś ci przychodzi, tym jest prawdziwsze i odnosi lepszy skutek. No nie wiem, jak ty masz ze swoją piosenką, ale też czuję, że to jest bardzo twoje. Nie jest to coś, czego musiałś szukać nie wiadomo gdzie, tylko jakbyś założyła buty, zawiązała i poszła po prostu.

KK- To bardzo ładne mówisz... A uważasz, że teatr ma moc zmieniania rzeczywistości?

BO- Tak. Nie mam wątpliwości. Wierzę, że mamy ogromną siłę, żeby zmieniać rzeczywistość, żeby opowiadać o rzeczach, które są ważne i istotne. Może nie będzie się to działo tak spektakularnie, ale zmieniamy energię ludzi i marzy mi się tworzenie takiego teatru, z którego ludzie będą wychodzili zainspirowani, zmotywowani do lepszego życia. Nawet jeżeli ich to zainspiruje do tego, żeby...nie wiem... następnym razem jeść zdrowsze rzeczy i dbać o siebie albo będą bardziej mili i kochający dla swojej rodziny, bo wyjdą naładowani pozytywną energią. Nawet jeżeli to na początek będzie trwało jeden dzień, jeden wieczór. Czuję, że to zmienia tę rzeczywistość, że to ma siłę.

Wywiad z Nelsonem Videsem 13.12.2025 r.

Karolina Kazon- Jak długo mieszkasz już w Krakowie, Nelson? Od ilu lat mówisz po polsku i czujesz się pewnie, rozmawiając w tym języku?

Nelson Vides- W Krakowie już trochę ponad 10 lat. Po polsku zacząłem kombinować w miarę szybko, ale tak, żeby swobodnie prowadzić rozmowę, znajomości i tak dalej... To trochę mi zajęło. Myślę, że po co najmniej 3-4 latach zacząłem dopiero spokojnie rozmawiać z ludźmi bez używania angielskiego. No ale się wstydziłem. Przełamałem się, dopiero jak przeprowadziłem się do mieszkania, gdzie mieszkalem z Bartkiem, kolegą Karoliny (Karoliny Kamińskiej). To było tuż przed pandemią, w lutym 2020.

*KK- Czyli jak przyszedłeś na **1989**, to już od kilku lat miałeś taką swobodę mówienia po polsku.*

NV- Tak. Cały lockdown mieszkalem z nimi, mówiłem tylko po polsku i tam się przełamałem. Zacząłem ze wszystkimi mówić po polsku coraz więcej.

*KK- Kiedy byłeś na **1989** po raz pierwszy?*

NV- Czekaj, to było jakoś... Pierwsza połowa czerwca 2023 chyba. Czyli pół roku po premierze.

KK- W jaki sposób trafiłeś na ten spektakl? Chodziłeś wcześniej do teatru?

NV- Trochę tak. W Hiszpanii chodziłem do teatru często. Tak naprawdę dopiero na studiach zakochałem się w teatrze i razem z kolegą ze studiów... w Madrycie... chodziliśmy na wszystko, co było. Potem się przeprowadzałem tutaj, była pewna bariera językowa i nie mogłem. I mniej więcej w tamtym czasie właśnie pomyślałem: „No nie, już parę lat mówię po polsku, może pójde do jakiegoś teatru?” Zacząłem sprawdzać różne spektakle. Wydaje mi się, że pierwszy raz byłem na jakimś w Nowej Hucie. To było...

Czekaj, jak się nazywa? Tajemniczy Ogród w Łaźni i potem Don Kichot w Ludowym. I w tym samym tygodniu byłem na jednym i drugim, myślałem: "Hej, dużo rozumiem, poszukam więcej teatru". I potem dzięki znajomym obejrzałem "Hamiltona" i pomyślałem: "O, jak wspaniale!" Opowiadałem o tym w biurze. Właśnie ostatnio rozmawiałem o tym z Hanią (Hania to partnerka Nelsona). W tej pracy mieliśmy co miesiąc spotkania, w trakcie których każdy rozmawia o czymkolwiek niezwiązanym z pracą. Więc ja powiedziałem: "Ostatnio oglądałem taki musical- Hamilton".

KK- To bardzo fajna sprawa takie spotkania!

NV- Tak. Więc ja opowiedziałem, że widziałem Hamiltona i miesiąc później moja była managerka mówi, że ona była na **1989** i mówi do mnie: "Jak oglądałeś Hamiltona, to musisz na to iść, bo to było tak wspaniale, wow". Więc od niej słyszałem. I jak tylko były dostępne bilety... nie wiem miesiąc później... to kupiłem i usiadłem w pierwszym rzędzie.

KK- Czyli za pierwszym razem już usiadłeś w pierwszym rzędzie? (Nelson jest znany z tego, że prawie zawsze zasiada w pierwszym rzędzie)

NV- Tak, tak (śmiech). I pamiętam, że pod koniec spektaklu ty robiłaś do mnie tak (pokazuje dłońmi gest serduszka, które mu wody pokazałam)

KK- Pamiętam, że my (obsada) byliśmy Tobą oczarowani, bo byłeś najintensywniej emocjonalnie reagującym widzem. To było piękne!

Hania (narzeczona Nelsona)- Właśnie! Zapytałam go ostatnio czy już za pierwszym razem tak płakał- czy już tak reagował.

NV- Oczywiście, że płakałem i pamiętam, że pod koniec spektaklu mnie zauważyłaś wtedy właśnie.

KK- Czy jak byłeś pierwszy raz, to rozumiałeś słowa piosenek? Już wtedy mówileś po polsku, jak rozumiem, ale czy sensy do Ciebie dochodziły? Jak byś ocenił, jak bardzo skumałeś wtedy całą historię?

NV- Jeśli chodzi o tekst, to powiedzmy, że połowę zrozumiałem... może jakąś większą część, ale nie cały na pewno. Naprawdę dużo tekstów odkryłem dopiero później, jak byłem drugi, trzeci raz. Najlepiej było, jak już wydaliście płytę, kupiliśmy ją i tam są teksty, które mogłem wtedy przeczytać. W każdym razie za tym pierwszym razem części tekstu nie zrozumiałem, ale treść spektaklu mniej więcej złapałem. Też miałem trochę kontekstu, bo znałem trochę historię, ale nie znałem tych głębszych szczegółów.

KK- Czyli co nieco wiedziałeś o Solidarności?

NV- Tak, tak. Ale takie historie pojedynczych osób... Na przykład o Frasyniuku nie słyszałem nigdy. Widziałem o Solidarność, ale nie o nim, więc...

KK- Już tym bardziej o żonach bohaterów Solidarności...

NV- Tak, o nich też nie wiedziałem. Pamiętam nawet wtedy, jak Kuroń śpiewał tam na początku, o tych dzieciach tam nad Wisłą (utwór pt. Kretonowa Sukienka) Pamiętam, że ja tej części na przykład nie rozumiałem. I koleżanką, z którą byłem, mi mówiła, że była taka wzruszona tą piosenką. No takie szczegóły. Było kilka rzeczy, których nie wiedziałem, nie miałem kontekstu i nie złapałem tekstu.

KK- Czy powiedziałbyś, że utwory, w których złapałeś większość tekstu, zrobiły na tobie większe wrażenie, czy niekoniecznie?

NV- Tak, ja pamiętam na moim pierwszym spektaklu... pierwsza piosenka- przedstawienie, potem „Jak Prąd”, to też przepiękne, rozumiałem. I potem ta trzecia i czwarta piosenka, kiedy już się zaczyna trochę akcja historyczna. Pamiętam, że ja w tych dwóch piosenkach złapałem jakąś część. Chyba Wojtek to śpiewa, że „tu mniej więcej co dekadę ktoś ma

nowy, świetny plan” i tak dalej. Myślałem, no tak, dekadę pamiętam jeszcze te strajki wcześniej... o Jezus, Walentynowicz, znam historię... I jeszcze wszyscy tam tańczą... Ja zacząłem szaleć, że „co się dzieje”? I potem „Pozytywny mit” to była piosenka, którą zrozumiałem bardzo dobrze. Całą złapałem i tam po prostu padłem. Nie mogłem przestać płakać.

KK- Ale ten temat... Maki? Wszystkie konteksty były dla Ciebie zrozumiałe wtedy?

NV- Maki nie. Dopiero Hania, dużo później mi wytłumaczyła, skąd się tam wzięły maki.

KK- Ale jak rozumiem, dotarło do Ciebie, że te trzy żony proszą mężów, żeby nie szli na wojnę, a wojna ich do siebie „wola”, tak?

NV- Tak, tak. To było dla mnie po prostu mocno... Mam historię... Nie wiem, czy może to być ciekawe dla Ciebie, ale ja dużo z tego wszystkiego odnoszę do mojego kraju, do Wenezueli. Nie wiem na ile to będzie...

KK- To jest absolutnie bardzo ciekawe, opowiadaj!

NV- Wenezuela jest krajem, który jest w takiej pozycji jak Polska była po II wojnie światowej, coś takiego, na początku okresu komunizmu. Wenezuela kiedyś była bardzo bogatym krajem. Oczywiście nie było to idealne, tam było oczywiście dużo korupcji... To jest długa historia, ale koniec końców to wszystko się skończyło i teraz jest jednym z najgorszych krajów na świecie. Ja wyjechałem z kraju, mając 11 lat i pamiętam, to był rok 2003. Jak wyjeżdżaliśmy, to pamiętam, że mój wujek, który teraz mieszka w Stanach, mówił do mojej mamy: "Ale gdzie ty jedziesz? Po co? Przecież tu jest dobrze!" I moja mama mówiła: "Tak, tak, zobaczysz, jeszcze jest dobrze, ale zaraz nie będzie..." No i rok później wujek wyjechał do Stanów, rok później kolejna ciocia, rok później kolejny wujek i tak krok po kroku wszyscy uciekli. Moja mama była pierwsza i wtedy nikt jej nie wierzył. Każdy mówił, że to jest jakiś głupi pomysł przecież...

KK- Czyli żyje się coraz gorzej przez te ostatnie 20 lat?

NV- Tak. To się zaczęło, jak Chavez przejął władzę. To było w grudniu 1999. W 2002 roku już się zaczynało robić grubo i w tym roku moja mama mówi: „nie, nie, nie, będzie tylko gorzej”. I jeszcze było okej, no kraj się zmienia... Ale w roku 2008 to był już koniec. Nie pamiętam czy to był 2010, czy 2012 rok... w każdym razie wtedy Wenezuela miała rekord na świecie w ilości morderstw na tysiąc mieszkańców. Numer jeden na świecie! Wyższy niż Syria w latach, kiedy była tam wojna. A w Wenezueli nie było żadnej wojny. To jest po prostu organiczne. To jest wszędzie. To nie jest wojna czy jakiś kartel. Tam po prostu tak jest. Więc ja dorastałem w Hiszpanii, mając dużo dystansu do Wenezueli. Jeszcze w liceum robili mi bullying, że "A, latino, masz taki dziwny akcent", więc ja się trochę ukrywałem z tym... nie wiem, byłem dzieckiem... więc kiedy dorastałem, trzymałem się z dala do Wenezueli. Aż do roku 2019, kiedy poleciałem do Peru. W roku 2018 zaczął się taki duży kryzys w Wenezueli... kolejny... Kiedy wszystko się pogorszyło już podwójnie i zaczął się kryzys migracyjny i w ciągu tego roku 2 czy 3 miliony mieszkańców wyjechało z kraju. Większość do Kolumbii, bo jest obok, ale rozjechali się po całej Ameryce Południowej... Nie, no więcej! Tylko do Kolumbii 2-3 miliony, do całej Ameryki prawie 5 milionów w ciągu jednego roku. Kraj, który ma 25 milionów mieszkańców. 5 milionów uciekało w ciągu jednego roku. I pamiętam, że wtedy w Peru było Wenezuelczyków jakieś 800 tysięcy. I ja wtedy lecę do Peru, nie myśląc o tym zupełnie. I pierwsi, których tam spotykam to bezdomni Wenezuelczycy. Od razu słyszę ten akcent. Rozróżniam od razu, jak ktoś prosi o pieniądze i ma ten akcent z Wenezueli. I to zaczyna mnie boleć. I potem widzę, jak okropnie są tam traktowani. I w związku z tym mam słabe wspomnienia z tej podróży. Peru na pewno jest przepięknym krajem, ale zupełnie nie mogłem się nim cieszyć. Nie mogłem się skupić na niczym pięknym. Cały czas po prostu chciałem płakać. I pamiętam ten moment... już wracając do „Pozytywnego Mitu”, kiedy zauważyłem, nie wiem, nagle byłem tego świadomy, że miałem takie szczęście, że wyjechałem z kraju dużo wcześniej. Bo może gdybym nie wyjechał, to musiałbym uciekać z kraju jak oni, którzy przyszli do Peru pieszo. To są jakieś 4000 km przez góry. Pieszo, z plecakiem i bez pieniędzy, bezdomni.

KK- Ciekawe, że właśnie to wspomnienie wróciło do ciebie, kiedy usłyszałeś po raz pierwszy „Pozytywny Mit”...

NV- Właśnie tak pomyślałem, że jeśli nie wyjechałbym z kraju i zostałbym tam wtedy to teraz 20 lat później, zamiast mieć życie jak król w Europie, protestowałbym na ulicach. Pamiętam, że moje kuzynki, które teraz już wszystkie mieszkają w Europie, chodziły na protesty z bronią i widziały, jak strzelają do ich kolegów. Zobaczyłem historię, jak ja bym był na tych protestach i moja mama by mówiła do mnie: "Nie idź, nie idź".

KK- Czyli twoje odczucie jest takie, że historia przedstawiona w spektaklu ma potencjał bycia uniwersalną jednak.

NV- Tak. Oczywiście, że jest dużo kontekstów, metafor, których może nie złapałem za pierwszym razem, ale też jest dużo uniwersalnych rzeczy. Na przykład ten „Pozytywny Mit”. Władza zabija ludzi, no i trzeba walczyć, a z drugiej strony matka mówi: "Nie idź, bo cię zabiją". To jest bardzo uniwersalne. To mnie wtedy dotknęło jakoś wyjątkowo, bo myślę, że jeśli byłbym w Wenezueli, to byłbym pierwszy tam na froncie, bo się znam. A moja mama byłaby pierwszą, która by płakała, też ją już znam.

*KK- Muszę teraz odnotować, ile razy do tej pory już widziałeś **1989**?*

NV- 10... plus minus.

KK- Mi się wydaje, że więcej. Pamiętam, że byliście kiedyś na wszystkich spektaklach w secie. Tylko wtedy widzieliście 4 razy,

NV- No to powiedzmy 11.

KK- Dobra, tak czy siak jest to impressive wynik.

NV- Będzie więcej (śmiech)

KK- Czy jest tak, że musicale cię szczególnie poruszają, czy niekoniecznie?

NV- Nie oglądałem dużo musicali, więc nie mogę Ci powiedzieć. No Hamilton, tak... Ale na nim nie płakałem. Byłem w szoku, że tak wspaniale tańczą i tak dalej. To chyba taki pierwszy super musical, który oglądałem. Ale nie, nie płakałem tam.

*KK- Ale myślisz, że gdyby na przykład twoja mama zobaczyła **1989**, to brak znajomości polskiego by jej uniemożliwił zrozumienie spektaklu?*

NV- Minimum językowe jest potrzebne, żeby przynajmniej złapać sceny - o co chodzi. Albo znajomość historii. Tak, myślę, że ona mogłaby już wiedzieć wystarczająco o Solidarności. Ona też żyła w tamtych czasach. Jeśli napisy by były to na pewno zrozumiałaby dużo, ale bardzo często niestety nie są dobrze zsynchronizowane.

*KK- Albo nawet są, tylko tak szybko to wszystko leci, że nie zdążasz przeczytać. Jeszcze muszę zapytać o słynny program, który chciałeś stworzyć do zakupu biletów na **1989**, bo to jest świadectwo naprawdę hardcorowego wkręcenia w ten spektakl...*

NV- (śmiech) A to się nagrywa... No proszę cię!

KK- (śmiech) Ale to się w końcu nie udało podobno i tak, prawda?

NV- No mniej więcej... potem strona się zmieniła i już nie kombinowałem. Trochę eksperymentowałem, bo mi się chciało, ale nie jest to mój talent, moja profesja. A te programy też nie są głupie i wiedzą, czy to jest człowiek, czy to jest robot i cię blokuje, więc to nie jest takie proste. Pewnie wszystkie programy da się złamać, ale jest to bardzo trudne w tym momencie. I jeszcze, co jest kluczowe, teatr zmienił niedawno stronę, która się pojawia, jak przechodzisz do zakupu i to jest już inna technologia. Dużo lepsza. Dużo lepiej działa dla kupującego niż wtedy, ale też jest dużo bardziej bezpieczna.

KK- Czyli nie da się takiego programu napisać, dementujemy to (śmiech)

NV- Pewnie się da, ale nie jest to łatwe.

KK- A jak porównujesz Hamiltona z 1989 to czym się przede wszystkim te dwa spektakle dla Ciebie różnią? Czy są w jakiś sposób podobne? Co jest tak wyjątkowego albo w jakiś sposób innego według Ciebie w 1989, że chciałeś je aż tyle razy zobaczyć i w dalszym ciągu chcesz oglądać?

NV- Myślę, że 1989 lepiej... jak się mówi... „exploit”... Wykorzysta... Wykorzystuje emocje. Hamilton jest bardziej techniczny. Tam nie ma 5 tancerzy, tylko zespół ma 50 osób, które tańczą, więc jest to „wow”. Ale jest bardziej taki techniczny. A 1989 wpływa na emocje widza. Tak, myślę, że 1989 to robi lepiej. Was jest w sumie ile na scenie? 26 osób razem z muzykami. W Hamiltonie jest prawie 100. To wszystko jest z większym rozmachem, ale jest bardziej techniczne. I sama historia też nie jest tak emocjonalna. Nie dotyka tylu różnych emocji. Jest po prostu historią. Jak na zajęciach, tylko dobrze i ciekawie opowiedziana i każdy chce jej słuchać. No i bardzo dobrze.

KK- No ale przecież wiesz, Hamilton umiera, ktoś się zakochuje, coś... No ale dobrze, rozumiem, że masz wrażenie, że widz się bardziej dystansuje wobec tej historii, tak?

NV- Tak, to nadal jest historia dwóch facetów, które są bardzo daleko ode mnie. Za tamtych czasach, kiedy ten duels (pojedynek) był popularny... ja myślę, kurde, czemu oni to robili? Nie rozumiem i nie czuję w związku z tym, że to mógłbym być ja. Jest to po prostu lekcja historii. Bardzo dobrze opowiedziana, ale nie dotykająca mnie osobiście. Nie jest tak osobista, nie jest tak emocjonalna.

NV- (Nelson pokazuje mi zdjęcie martwego Janka Wiśniewskiego, niesionego na drzwiach) Scena z tymi drzwiami- „Znów się zaczyna.” Jeżeli nie znasz tego zdjęcia, to nie wiesz, o co chodzi. Wiesz, każdy Polak to zna, na pewno. Bogdan Borusewicz tam mówi: „O co wam chodzi z tymi drzwiami.” Ale wiesz, nawet jeśli nie słyszysz tekstu, ale widzisz

drzwi po prostu... jeśli znasz historię i znasz Janka Wiśniewskiego i widzisz drzwi, możesz się domyślać, że dobra, to chodzi o to. To też mi pomogło złapać. To są obrazy, symbole, które też mogą coś pomóc zrozumieć, ale te symbole to też jest język, który trzeba znać.

KK- No tak. Na przykład fraza o Rollisonie: „Zaprosili Rollisona na bal u senatora”...

NV- To złapałem, jak byliśmy na Dziadach. Wróciliśmy potem na **1989** i mówię sobie: „No właśnie, teraz rozumiem, no Rollinson. W końcu!”.

KK- Jakie to jest wspaniałe, że Ci się to połączyło w ten sposób. Antek mnie przecież zapytał kiedyś: "Kto to jest Rollison?" Ja mówię: „Antek, przecież byłeś na Dziadach". Tak samo, jak odkryłam kiedyś, że nie zna Murów i nie wiedział, o co chodzi z tą „piosenką, której nikt do końca nie dosłuchał”...

NV- Ja też pamiętam, że kiedyś zapytałam Hanię o co chodzi z tą piosenką i opowiedziała mi historię „Murów”. Okazało się, że ta piosenka... nie znałem wersji polskiej, ale piosenka jest hiszpańska! Tak naprawdę katalońska.

KK- A ona jest o tym samym po katalońsku?

NV- Praktycznie, tak, tak.

KK- I ta ostatnia zwrotka też jest taka sama?

NV- Tak, jest mega podobna. Jest tam parę zwrotów bardziej polskich, ale jest bardzo, naprawdę bardzo podobna. A melodia jest identyczna, więc jak usłyszałem piosenkę Jacka Kaczmarskiego to myślałem: „Przecież ja to znam! Ja znam tę melodię! Co to jest?” Szukałem, szukałem i znalazłem oczywiście. Tylko w Hiszpanii ona nie jest, aż tak popularna, a w Polsce każdy Polak zna „Mury”.

Kalendarium

11.09. 2020

Marcin Napiórkowski wypowiada „magiczne” zdanie: „Zróbmy polskiego Hamiltona o Solidarności”

28.06. 2022

Start prób do spektaklu **1989**, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

9.08. 2022

Powrót do prób po wakacyjnej przerwie

19.11. 2022

Premiera w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim

2.12. 2022

Premiera w teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

13.03. 2023

Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych w Łodzi

24.03. 2023

Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu

19,20,21.05. 2023

1989 na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych

1,2.06. 2023

Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Kontakt” w Toruniu

3.10. 2023

Festiwal „Czas na Teatr” w Poznaniu

8.12. 2023

Festiwal Boska Komedia w Krakowie

27.05. 2024

Transmisja **1989** w Teatrze Telewizji na żywo

6. 10. 2024

Kielecki Międzynarodowy Festiwal Teatralny

11.10.2024

Premiera albumu z muzyką ze spektaklu **1989** i 150 spektakl zagrany
w Gdańsku

5.04. 2025

Fryderyk dla **1989** w kategorii Album Roku Muzyka Ilustracyjna

29.12.2025

Dwusetny spektakl **1989** w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Słownik pojęć

Bullying - powtarzalna forma dręczenia, najczęściej występująca w środowisku szkolnym, polegająca na intencjonalnym zadawaniu krzywdy fizycznej, psychicznej lub społecznej osobie znajdującej się w słabszej pozycji.

Cringe - potoczne określenie reakcji emocjonalnej odbiorcy polegającej na odczuciu zażenowania, dyskomfortu lub wstydu wywołanego obserwacją cudzych zachowań, wypowiedzi bądź form ekspresji uznawanych za niestosowne, nieautentyczne lub nieadekwatne do kontekstu. Zjawisko to bywa szczególnie często artykułowane przez młodsze pokolenia w odniesieniu do zachowań osób starszych, postrzeganych jako nieprzystające do aktualnych kodów kulturowych i komunikacyjnych.

Efekt Pana Japy - potoczne, ironiczne określenie sytuacji, w której wykonawca rapu jedynie we własnym odczuciu rapuje dobrze, podczas gdy efekt odbierany jest jako cringowy, m.in. z powodu braku wyczucia hiphopowego flow i niedostatecznej sprawności wykonawczej.

Follow-up - termin funkcjonujący w praktyce twórczej muzyki hip-hopowej, oznaczający świadome odniesienie w jednym utworze do innego utworu, wersów, motywów, tematów lub wypowiedzi artystycznych, własnych bądź cudzych. Follow-up pełni funkcję intertekstualną, służąc kontynuacji, komentarzowi, polemice lub rozwinięciu wcześniejszej wypowiedzi muzycznej, a także budowaniu dialogu wewnątrz gatunku i wspólnoty odbiorców.

Grime - styl muzyczny wywodzący się z Londynu, ukształtowany na początku XXI wieku. Łączy elementy muzyki elektronicznej, UK garage, drum and bass oraz hip-hopu. Charakteryzuje się szybkim tempem (zwykle ok. 140 BPM), oszczędną, syntetyczną produkcją oraz ekspresyjną, rytmiczną warstwą wokálną opartą na rapie. Grime funkcjonuje nie tylko jako gatunek muzyczny, lecz także jako forma ekspresji kulturowej, silnie związana z doświadczeniem miejskim i tożsamością młodego pokolenia.

Knutki / knutka – slangowe określenie drobnych, krótkich elementów rapowej wypowiedzi, takich jak pojedyncze rymy, sylaby, końcówki wersów lub techniczne „dopinki” rytmiczne, służące zagęszczeniu flow lub efektownemu domknięciu frazy. Termin ma charakter potoczny i odnosi się raczej do mikroelementów formy niż do znaczenia tekstu.

Kombos / kombosy - slangowe określenie nagromadzenia wielu rymów, figur stylistycznych lub rozwiązań formalnych w krótkim fragmencie utworu, stosowanego w celu intensyfikacji efektu technicznego i demonstracji warsztatu wykonawcy.

Prevka - nagranie robocze, wokalna wersja próbna utworu, przygotowywana w celu przeprowadzenia dalszych prac koncepcyjnych i decyzyjnych. W przypadku spektaklu muzycznego służy twórcom do sprawdzenia obsady, weryfikacji brzmienia oraz wzajemnego dopasowania głosów wykonawców. Nagranie to umożliwia również ocenę funkcjonowania utworu w dramaturgii spektaklu.

Spoceniec / spocenci - slangowe, deprecjonujące określenie osoby nadmiernie starającej się w swojej działalności; w kontekście rapu odnosi się do twórcy przesadnie skoncentrowanego na technicznej precyzji rymów, którego demonstracyjna dbałość o formę bywa odbierana jako wymuszona i osłabiająca naturalność przekazu.

Turntablism- technika muzyczna polegająca na twórczym wykorzystaniu gramofonów jako instrumentów, obejmująca m.in. scratching, manipulację winylem oraz rytmiczne przetwarzanie dźwięku na żywo. Turntablism kładzie nacisk na performatywny aspekt pracy DJ-a, traktując akt odtwarzania i modyfikowania dźwięku jako formę ekspresji artystycznej, a nie wyłącznie reprodukcję nagrań.

Uszy (in-ear monitors) - potoczne określenie odsłuchów dokanałowych używanych podczas wykonywania spektaklu, nazywanych „uszami” ze względu na fakt, że dźwięk odbierany jest bezpośrednio w słuchawkach umieszczonych w uszach wykonawców. Umożliwiają one odsłuch indywidualnego miks, obejmującego m.in. metronom, oraz

wybrane elementy aranżacji niezbędne do zachowania rytmu, intonacji i precyzji wykonania wokalnego lub rapowego.

Wrzutki - potoczne określenie krótkich, dodatkowych elementów wprowadzanych do utworu muzycznego, takich jak pojedyncze wersy, frazy, ad-liby lub odniesienia, często o charakterze komentarza, żartu lub aluzji. W rapie wrzutki pełnią funkcję urozmaicającą i intertekstualną, wzmacniając rytm wypowiedzi lub komunikację z odbiorcą, nie stanowiąc przy tym zasadniczego trzonu narracyjnego utworu.

Bibliografia:

1. Edmund Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Księga pierwsza: Wprowadzenie ogólne do czystej fenomenologii, przeł. Danuta Gierulanka, Warszawa: PWN, 1975
2. Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa: PWN, 2004, s. 88–94.
3. Danuta Wałęsa, *Marzenia i tajemnice*, oprac. Piotr Adamowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
4. Shana Penn, *Solidarity's Secret: The Women Who Defeated Communism in Poland*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005
5. Caroline Criado Perez, *Niewidzialne kobiety. Jak brak danych pogłębia nierówność między kobietami a mężczyznami*, tłum. Anna Sak, Karakter, Kraków 2020
6. Virginia Woolf, *Własny pokój*, tłum. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, Czytelnik, Warszawa 1997
7. Patrice Pavis, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982

Artykuły:

1. Marcin Napiórkowski, „Mamy pozytywny mit?”, rozm. z Dominikiem Gacem, *Teatr* 2023, nr 7-8
2. Tomasz Besta, Marta Jaśkiewicz, Natasza Kosakowska-Berezecka, Rafał Lawendowski, Anna Zawadzka, „When Membership Gives Strength: The Relation Between Group Identification and Control Restoration”, *Polish Psychological Bulletin*, 2018,
3. Katherine W. Phillips, „How Diversity Makes Us Smarter”, *Scientific American*, 2014, dostęp: 25.11.2025, <https://www.scientificamerican.com/article/how-diversity-makes-us-smarter/>
4. Jakub Knera, „Spektakl „1989” polega co najwyżej na otwieraniu archiwów”, *Dwutygodnik*, dostęp: 25.11.2025, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10514-pulapka-pozytywnego-mitu.html>
5. Christian Grüny, „Do It Again: Repetition, Reproduction, Reenactment in Performance and Music”, *Philosophies*, 2025, 10(1), art. 17, dostęp: 25.11.2025, <https://www.mdpi.com/2409-9287/10/1/17>
6. Polska Agencja Prasowa, *Sukces Teatru Telewizji. Musical ‘1989’ inspirowany ‘Hamiltonem’ z rekordową oglądalnością*, 28 maja 2024, <https://www.pap.pl/aktualnosci/sukces-teatru-telewizji-musical-1989-inspirowany-hamiltonem-z-rekordowa-ogladalnoscia>
7. *Premiera musicalu „1989” w Teatrze Telewizji znakomicie przyjęta...*, Centrum Informacji TVP, 28 V 2024.
8. Katarzyna Szyngiera, Katarzyna Minkowska, wywiad z Magdaleną Ożarowską, „Bliscy są zakładnikami mojej pracy”, *Miesięcznik Teatr*, październik 2025, dostęp: 25.11.2025, <https://teatr-pismo.pl/bliscy-sa-zakladnikami-mojej-pracy/>

9. Maja Głowacka, „Intelligencko-komunistyczny spisek czy robotniczy strajk? Sukces czy klęska? [o musicalu „1989”]”, *Krytyka Polityczna*, 03.06.2023.

10. Dominik Gac, rozmowa z Marcinem Napiórkowskim, „Mamy pozytywny mit?”, *Miesięcznik Teatr*, 7-8/2023.

11. Marcin Napiórkowski, „Jak powstawał musical 1989?”, *Tygodnik Powszechny*, 28 XI 2022, nr 49/2022, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/jak-powstawal-musical-1989-pisze-marcin-napiorkowski-181593>

Nota odautorska

Na etapie prac końcowych nad niniejszą rozprawą, w grudniu 2025 roku, ukazała się informacja, że miesięcznik *Teatr* wskazał spektakl **1989** jednym z 25 najważniejszych spektakli pierwszego ćwierćwiecza XXI wieku.

Spis treści

Rozdział pierwszy	5
1. Narodziny idei. Twórcy	5
2. Casting	15
Rozdział Drugi	19
1. Próby	19
2. Próby w Gdańsku.	26
Rozdział trzeci.....	31
1. Fenomen nagłośnienia. Premiery.	31
2. Recepcja i eksploatacja	34
Rozdział czwarty.....	40
1. Album z muzyką ze spektaklu	40
2. Teatr Telewizji	41
3. Pokaz 1989 w Nowym Jorku i odbiór przez widzów z zagranicy	46
Rozdział piąty	52
1. Kobiety	52
2. Ja i Danuta	63
6. Podsumowanie	76
APPENDIX	81
Kalendarium	219
Słownik pojęć	221
Bibliografia:	224