

Katarzyna Fazan: *Święto Wiosny* zawitało do Cricoteki i w jakimś sensie realizuje idee Tadeusza Kantora, ze względu na to, że chciał otworzyć swoje archiwum – nie muzeum, bo to miejsce, w którym się znajdujemy, jest muzeum – na współdziałanie innych artystów. Ten moment daje okazję do tego, żeby skonfrontować swoją pracę z Tadeuszem Kantorem. To oczywiście jest dość przewrotne, bo jak pamiętamy z różnych jego wypowiedzi, Kantor nie znosił porównań, ale ja także w swojej książce postanowiłam, oprócz tego, żeby zająć się manifestacjami jego poglądów, jego sztuki, zaznaczyć różnego rodzaju konfrontacje i tę konfrontację też chciałam, żebyśmy dzisiaj podjęły. To może zapytam właśnie o to: jak myślisz o tej pracy, w tym budynku, w tej architekturze? Czym ona się stała dla Ciebie? Bo wiem, że dawno jej nie widziałas.

Katarzyna Kozyra: Widziałam pierwszy raz, chyba od trzynastu lat, więc dla mnie to niesamowity dzień. Przez chwilę nawet udało mi się pobyć samej, przez trzydzieści sekund, w tej instalacji i powróciło to świeże wrażenie, które miałam w momencie gdy po raz pierwszy zobaczyłam ją gotową i stwierdziłam, że to działa. Dzisiaj znowu tak było. Jak to widzę w tej architekturze? Ciekawe, te nagie ciała, *vulnerable*, podatne na zranienie, w tej w surowej, kanciastej formie. Pasuje.

KF: Czy była okazja, żeby zobaczyć tę instalację na scenie, tak jak teraz, bo to jest jednak sala teatralna, nie *white cube*?

KK: Tak, ale każda sala wystawowa jest zmieniana, zaciemniana i wygląda jak scena. To jest idealny sposób do pokazania tej instalacji: w kompletnie wyciemnionej sali, czyli jak w teatrze.

KF: Taka była idea, żeby to pokazać w formie baletu, ruchu w przestrzeni, który wykracza poza tę instalacyjność. Udało mi się tylko przebiec po tych wystawach, które są w Cricotece, wystaw kostiumowych nie widziałam wcześniej¹, ale rzeczywiście dochodzi, czy może dojść - nie wiem, bo to oczywiście zależy od widzów, do jakiegoś zderzenia, ciekawej interakcji. Mamy puste pozbawione ciała kostiumy, mamy jeszcze wystawę *Widm*² i nagle pojawiają się ciała, które są niezwykle wymowne i niezwykle działają. Przypominam sobie, kiedy pierwszy raz widziałam tę instalację w Zachęcie, jakie ona zrobiła na mnie wrażenie i ponieważ występuję tutaj jako teatrolożka i kantorolożka, to muszę powiedzieć, że bardzo silnie odczułam teatralność tego projektu. Oczywiście, to jest wpisane w tytuł, ten rodzaj powtórzenia, które się tu pojawia. W związku z Kantorem, chciałabym zapytać o to, czy powiedziałaabyś, tak jak Kantor – on to robił przy okazji swoich persyflazy – „moja *Infantka Velazqueza*”, że jest to „moje *Święto Wiosny* Strawińskiego”. Jak ty to rozumiesz?

KK: Dosłownie (śmiech). Moje *Święto Wiosny* Strawińskiego, to znaczy Niżyńskiego.

KF: Wczoraj odsłuchując rozmowę prowadzoną w twojej fundacji usłyszałam jak Maria Poprzęcka mówi, że to jest absolutnie najlepsze dzieło, jakie powstało w powojennej Polsce. Nie wiem, czy potrzebne by mi były takie hierarchie, ale rzeczywiście jest coś niezwykłego w tej pracy, w tym jak ona działa. Próbuje przesunąć swoją uwagę, czy zrekonstruować pamięć, która też jest jakimś rodzajem kreacji, do tego momentu, kiedy zobaczyłam to pierwszy raz na początku XXI wieku i kiedy to bardzo silnie działało

1 Wystawa czasowa „Osobiste. Kostiumy teatralne Kantora”, 7.07.2022-12.02.2023.

2 Wystawa stała „Tadeusz Kantor. Widma” otwarta w 2020 roku.

tematem, formą - nierozpoznaną tak łatwo. Nie było u nas takich wielokanałowych produkcji i jakaś niezwykłość, dziwność tego zdarzenia, wywołała pytanie: czy to jeszcze jest teatr, czy to już jest jakiś nowy typ teatru? To się potem rozwinęło w świadomości kulturowej, ale to dzieło, tak jak każda wielka praca, działało na dwóch planach. Identyfikacji kulturowej, którą badacz, wtedy byłam młodą badaczką, jakoś uruchamia i poczułam silne dionizyjskie impulsy i akcenty z tej pracy. Ale druga rzecz, która się pojawiła, to oczywiście konteksty egzystencjalne, bardzo silne, ono przemówiło natychmiast doświadczeniem cielesności, tej geriatrycznej, którą się identyfikuje także jako część własnej wiedzy o świecie, o życiu, o egzystencji. Po latach ten temat wraca. Jak pracowałaś nad tym, żeby ten efekt niesamowitości uzyskać?

KK: Animacja to jest taki dziwny proces. To jest harówka, która trwa długo, a efekt widać dopiero po zakończeniu, czyli po półtora roku, w momencie gdy wszystkie klatki były złożone. Bo to jest animacja poklatkowa. Tak naprawdę to ludzie byli układani przez nas, czy przesuwani po podeście.

KF: Część z państwa zdaje sobie sprawę z tego, jak to powstawało, są różne opisy, natomiast warto zwrócić na to uwagę. Praca powstawała ponad rok.

KK: Powstawała półtora roku. Żeby stworzyć wrażenie ruchu jeden do jeden, takiego realnego ruchu, to potrzeba dwadzieścia cztery klatki na sekundę. Ponieważ film ma cztery minuty, to można sobie przeliczyć te minuty na sekundy i potem przemnożyć przez dwadzieścia cztery. I tyle właśnie zdjęć powstało.

KF: Te zdjęcia są dostępne. One wywołują dzisiaj różne odczucia. Mówiłaś przy okazji tworzenia tego projektu, że fascynowała cię idea śmierci, ale bardzo dogłębnie, na własnej skórze przeżyta, doświadczona. I że chodziło o efekt operowania na ciałach w taki sposób, jakby ono było martwe. Rodzi się pokusa, żeby zapytać o aktorów tej animacji i o to, co się wytwarzało w czasie pracy z nimi?

KK: To było rzeczywiście dziwne dla nas i dziwne też dla aktorów, cała ta akcja wielomiesięczna, półtoraroczna. Myślę jednak, że się nie różniła bardziej niż np. praca na sali prób do choreografii, gdzie czuć zapach ciała, pot od lamp. Faktem jest żeśmy dotykały ciała i że te ciała były poruszane naszą siłą fizyczną. My żeśmy te ciała wpasowywały i nagiwały do odpowiednich poz. To była dziwna praca...

KF: Ja myślę, że to była dziwna praca, ja bym chciała zobaczyć nagrania, ale nie ma, nie zachowały się.

KK: Są, są. Praca nad każdą klatką trwała na pewno ponad minutę.

KF: Znalazłabym jakieś porównanie do tego jak pracował Kantor z aktorami w tym sensie, że praca nad każdym przedstawieniem trwała długo i był to nieprawdopodobny wysiłek całego zespołu. Oczywiście to jest twoja praca, ale złożyło się na nią działanie bardzo różnych osób, których zaangażowałaś. Asystentów, asystentki, którzy działali w warunkach trochę laboratoryjnych, ale z drugiej strony...

KK: Właśnie sobie przypomniałam te gąbki do ścierania śladów po pocie z podestu. Dziwne to było...

KF: A czy masz poczucie, że coś się zmieniło w odbiorze, że tego rodzaju praca, mogłaby być uznana za nadmierny wysiłek, za rodzaj treningu starych ludzi, który jest ponad ich siły, ponad ich możliwości, że

mogłoby to wejść w jakieś konteksty krytyki, negatywnej oceny?

KK: Dlaczego? Nie, ja tego tak nie widzę. Wysiłek był po naszej stronie. Osoby, ich mięśnie w ogóle nie były w użyciu.

KF: Mówię trochę jako pedagog, który pracuje ze studentami i studentkami reżyserii i dramaturgii i znam ich reakcje, ich nową wrażliwość na tego rodzaju działania i prace. To, co można, a co jest w teatrze przemocą, jest poddawane weryfikacji. Nie będę w to wchodzić bardzo głęboko. Ja jako reprezentantka tego samego pokolenia muszę powiedzieć, że dysponując długą pamięcią, mam też inne spojrzenie - komplikujące cały ten przebieg działań. Ale chciałam wprowadzić ten temat i zapytać jak dzisiaj widzisz tę pracę po latach.

KK: Po latach to ona jest po prostu sterylna, nie ma tego potu, nie ma zapachu... Bo nie wiem czy państwo zauważyli, te osoby nie są nagie, tylko są w kostiumie własnego ciała i to zaznaczyłam w ten sposób, że zamieniłam ich płcie.

KF: O tym też chciałabym później porozmawiać. Było bardzo niewiele, właściwie na palcach jednej ręki można by policzyć inscenizacje *Święta Wiosny* w polskim teatrze i w momencie, kiedy ty podjęłaś ten temat i zainteresowałaś się, nie tylko samym utworem, ale także fenomenem tego dzieła, odbiorem itd...

KK: Zainteresowałam się fenomenem rekonstrukcji czegoś, do czego nie było żadnego zapisu. Choreografią, która przetrwała w tej postaci w jakiej została zrekonstruowana, przynajmniej fragmentarycznie, na podstawie pamięci paru osób i na szkicach, robionych w trakcie tych trzech, czy czterech przedstawień, jakie w ogóle pokazano. Tym się tak naprawdę zafascynowałam, oraz oczywiście muzyką. Ale na mnie, jako na artystkę wizualna bardzo działa obraz. Ponieważ jestem po rzeźbiarstwie, to mam bardzo mocno wyrobioną wyobraźnię przestrzenną i to, co tu mi się nasunęło to to, że ta choreografia pomyślana była, albo przynajmniej zrekonstruowana była tak, jakby była zupełnie dwuwymiarowa, jakby trzeci wymiar nie istniał, jakby była płaska. Stąd ten pomysł, że można zaanimować ludzi i to starszych ludzi.

KF: To są trudne rzeczy i tajemnicze. Oglądając zachowane zdjęcia, czy inne materiały ikonograficzne, np. projekty kostiumowe Leona Baksta, związane z Baletami Rosyjskimi w Paryżu, to możemy się tylko domyślać jak to wyglądało. Fascynujące były też reakcje, można przeczytać w recenzjach, jak silny był odbiór emocjonalny, dzisiaj powiedzielibyśmy afektywny, jak emocje tancerzy, wyćwiczone w nowym, powstającym ruchu, przenosiły się na widzów. Już odbiór przedstawienia wiązał się z batalią o teatr, o nową formę teatru tańca. Dokonałaś ciekawego, radykalnego przesunięcia w formie, potem twoje dzieło zostało uznane za jedno z pierwszych przedstawień digitalnych w Polsce. Ono nie korzysta z cyfrowej techniki tylko z animacji, ale staje się rodzajem poszukiwania niemożliwego ruchu, niemożliwego gestu. I drugi punkt zaczepienia z Kantorem: czy w ogóle myślałaś wtedy o aktorach Kantora?

KK: Nie, ale myślałam wtedy o marionetkach, o lalkach.

KF: Mieliliśmy tu wystawę, która się nazywała *Marioneta* i chodziło o przywołanie idei aktorskiej Kantora. To było odcięte w twoim myśleniu, ta idea biomechaniki?

KK: Nie do końca, bo fascynował mnie Oscar Schlemmer *unmögliches ballett* - niemożliwy balet, balet mechaniczny, triadyczny, *Das Triadisches Ballett*. Miałam też w głowie, fotografa, który pierwszy raz „poklatkował” – Muybridge.

KF: A pracowałaś też na samej partyturze?

KK: Nie potrafię przeczytać partytury muzycznej, nie potrafię też przeczytać języka opisującego choreografię. Odnalazłam fragment tej rekonstrukcji baletu Niżyńskiego, który widziałam w telewizji w latach 90. Film dotyczył pięciu różnych inscenizacji *Święta Wiosny* w XX wieku. Pierwsza omawiana była choreografia Niżyńskiego i właśnie ten fragment wdziałam. Zrobiłam wydruki tych trzydziestu sekund części *Tańca wybranej* Marie Claude Pietragalli. Później według tego, co zostało wydrukowane, zaczęłam wkładać Pietragallę w jej ruch. Każda osoba wykona tę choreografię swoiście. Pierwsze trzydzieści sekund choreografii *Święta Wiosny* to jest swoistość Pietragalli. Zaangażowaliśmy młodą tancerkę, która uczyła się na podstawie taśm wideo po pięć czy dziesięć sekund baletu i tańczyła przed nami w sposób dwuwymiarowy. Zwracaliśmy uwagę, żeby nie zagubić tej pierwszej impresji, że to ciało jest zawsze konwulsyjnie wtłoczone w dwa wymiary.

KF: Próbowowałaś to tańczyć?

KK: W jednym momencie jest tam swoistość mojego ruchu. Kiedy ktoś stwierdził, że się czegoś nie da, ja ten ruch zinterpretowałam, żeby pokazać, że wszystko się da. Reszta jest Magdy Ciochowicz, która się uczyła, my to filmowaliśmy.

KF: Żmudna, trudna, zespołowa praca. Zrobiłaś jedną rzecz, która jest niesamowita. Ja nie specjalizuję się w realizacjach *Święta Wiosny*, ale ta zamiana płci, która się tu pojawiła, była zabiegiem wyjątkowym, zwłaszcza wtedy. Skąd ta idea, bo w *Świecie Wiosny* bardzo widać ten podział na płęć, ścieranie się pewnych sił i emocji...

KK: Ta starszyzna, która dopilnowuje, żeby ta młodzież...

KF: U ciebie są głównie stare kobiety i starzec, więc pojawia się coś innego, coś co mogło być, ale nie było szokujące. Ta praca nie wywołała skandalu, w przeciwieństwie do innych twoich projektów. Natomiast to jest ważne, bo jest jednym pierwszym aktów pokazania względności płci, próbą przełamania tego myślenia binarnego. Jak do tego doszłaś, jak to się stało?

KK: Płęć jest przypadkiem, to jest przypadek, że jestem kobietą, mogłam być równie dobrze mężczyzną. Albo obojnakiem, w przyrodzie to występuje, a my jesteśmy częścią przyrody. Oczywiście płęć warunkuje przyszłe życie i determinuje nasze istnienie, w zależności od tego w jakiej społeczno-politycznej rzeczywistości żyjemy tak jesteśmy determinowani. Chciałam pokazać, że to jest kostium, że istota życia, tego żyjątko, którym jesteśmy to nie jest płęć. A to, że ta dziewczina ma być poświęcona, to tylko dlatego, że jest kobietą.

KF: Temat feministyczny, związany z poświęceniem dziewczyny, dziewicy, łączy cię w sposób niezamierzony z myśleniem Kantora, bo przecież on wielokrotnie obsadzał aktorów/aktorki w różnych rolach, można przypomnieć Marię Stangret jako Tadzia w *Kurce Wodnej*, czy Mirę Rychlicką jako Jehowę.

KK: Bóg ponoć był kobietą.

KF: W ostatnim przedstawieniu Krystiana Lupy jest wielkie marzenie o tym, żeby Bóg był kobietą. Tu można znaleźć początek, twojego myślenia o płci, która jest rodzajem performowania czegoś. W różnych innych pracach kontynuowałaś to, wcielając się w role. Następne pytanie jest generowane tym, co się działo w Cricotece. Powiedziałaś, że zatańczyłaś, może lubisz tańczyć tak jak Maria Jarema – jej Kantor poświęcił tekst *List do Marii Jaremy*, gdzie pisze o jej wspaniałym tańcu. Pojawia się pytanie, które sobie zadawaliśmy przy okazji wystawy o Cricocie przedwojennym: po co artystom-malarzom teatr? To się też pojawia w twoim przypadku. Twoje poszukiwania poszły ewidentnie w stronę teatralności, performowania, maski, kostiumu, sceny, realizowania tego w bardzo różnych tematach, ideach, pomysłach. Jak to się stało? Od rzeźby, Jaremianka też zaczynała od rzeźby, do teatru. I czy odczuwasz w ogóle, że to jest teatr?

KK: Bardzo mocno odczuwam performatywność i to, że dużo dziedzin spotyka się w jednym i że działa to na wiele zmysłów. Zaangażowany jest wzrok, słuch, emocje. Lubię wielobodźcowość, to, że performans wychodzi poza płaszczyznę, inaczej angażuje widzów, niż wtedy kiedy widz stoi przed płótnem.

KF: W ramach teatralności skłaniasz się bardzo często ku tematom związanym z choreografią, z tańcem.

KK: Sama mówiłaś, że płec jest performatywna. Ja teraz performuję siebie, ty siebie. To jest dalsze kodowanie.

KF: Rodzi się tutaj idea teatru niemożliwego, o której Kantor myślał, a także o teatrze niewidzialnym. Tę ideę porzucił, kiedy ustabilizowało się poczucie spójnej formy Teatru śmierci, która była bardzo skuteczna. Te wcześniejsze jego poszukiwania wydają się szczególnie ciekawe. Chciałabym zapytać o moment szczególny, związany z wystawą *Teatru Niemożliwego* z 2005 roku³, gdzie doszło do silnej konfrontacji młodych artystów z Kantorem. To było dla mnie bardzo ważne. Ukazał się przy tej okazji szereg tekstów m. in. Hanny Wróblewskiej, czy Sabine Folie, które pisały o podobieństwach i różnicach, ale też Wróblewska w tekście *Nie Tadeusz Kantor* podkreśliła coś, co można by połączyć z tym, co się działo w teatrze - z ojcobójstwem, odejściem od autorytetów. Szczególnie Kantor się do tego nadawał i nadaje się do dzisiaj, żeby zwalczać w nim jakiś rodzaj megalomanii, pychy artystycznej, zamachu na całość twórczości. Czy przypominasz sobie tego rodzaju uczucia w związku z tym, że przy okazji tej jednej wystawy zostaliście z tym Kantorem połączeni?

KK: W nas zaczęło się coś jeżyć, bo nie widzieliśmy żadnego związku z Kantorem. Natomiast zdaję sobie sprawę z tego, że my wyrastamy z tradycji performatywności i dla nas to może być niewidoczne, tzn. dla Polaków w Polsce, ale jest to widoczne dla ludzi za granicą. Trudno widzieć coś w czym się jest, lepiej widzą ludzie z zewnątrz. Z lotu ptaka, rzeczywiście widać ten związek. A czy ojcobójstwo? Nie.

KF: Zastanawiałam się, przyglądając się praktyce, różnym pracom, jak silna jest dosłowność sztuki. Kantor

³ Wystawa *The Impossible Theater* zrealizowana przez wiedeńską Kunsthalle, Narodową Galerię Sztuki Zachęta i Barbican Center w Londynie w latach 2005-2006, kuratorkami wystawy były Hanna Wróblewska i Sabine Folie.

tworzył bio-obiekty, Żmijewski tworzył w projekcie *Oko za oko* rodzaj dosłowności, która weszła bardzo intensywnie w cielesność. Stosunek do materii, do obiektów został mocno zmanifestowany przez Kuśmirowskiego, który zrobił tutaj niedawno świetną wystawę *Wpół do jutra*, przyszła ona jednak w nieodpowiednim momencie, zapowiadając wątki katastroficzne i bardzo się zaktualizowała w chwili wybuchu wojny. Teraz zaczęłaś pracę w teatrze. Jak się zmieniła perspektywa z związku z tym, że nie robisz swojego teatru, tylko pracujesz z Agnieszką Błońską. Jesteś na scenie, chociaż odpowiadasz także za scenografię...

KK: I za choreografię...

KF: Robisz coś o swoich doświadczeniach?

KK: Mam nieszczęsny cykl w sztuce *Marzenia stają się rzeczywistością*, on mnie oswoił z publicznością, wcześniej sobie nie wyobrażałam, że mogłabym performować na żywo. Ten cykl mnie zaprawił w boju. Dodatkowo, nie mając żadnych predyspozycji, żeby śpiewać głosem wyszkolonym klasycznie przed publicznością, jednak za każdym razem trzeba się przełamywać i to robić. Być może głos i słuch to ja mam, ale nie to, żeby się konfrontować na żywo. Ja się wtedy tak bardzo przełamawałam i przenicowałam tymi swoimi występami, że w zasadzie teraz, to jest bułka z masłem u Agnieszki Błońskiej.

KF: Myślę, że trafiło to na dobry moment teatralny. Nie chcę powiedzieć, że ty to zaczęłaś, ale pojawił się w teatrze szereg działań, które są związane z poszukiwaniem czegoś, co nie jest doskonałością warsztatową, co jest słabą reżyserią. Jakimś rodzajem improwizacji, które poszukują nowych dróg do tego, żeby realizować pewne aktorskie działania czy zadania. I teraz te dwie sztuki się spotykają. Twoja praktyka, twoje doświadczenie z tym, co dzisiaj robisz w teatrze. Równocześnie pracujesz w zupełnie innych warunkach, to jest coś, o czym warto powiedzieć, przy okazji tego zestawiania Kantora z dzisiejszymi pracami: on bardzo dużo mówił o własnej kondycji, niepełnosprawności, czy o kwestiach związanych z maladycznym, geriatrycznym wymiarem rzeczywistości, z czym mamy dzisiaj ciągle do czynienia. I oczywiście w jakiś sposób to falsyfikował, mistyfikował to teatralnie, to było udawane, świetnie odgrywane. Natomiast w tych biografjach, jest mowa o tym, co jest dosłowne i ty też zaczęłaś w swojej pracy od dosłownego potraktowania siebie, swojego ciała, swojej biografii, swoich doświadczeń. Kantor też o tym dużo mówił, ale w teatrze to przetwarzał. Tworzył pewnego rodzaju warianty, wersje, poddawał bardzo silnej kreacji. W *Orlando. Biografie* też chodzi o to, żeby zaanektować konkretne osoby, z ich historiami, ich rzeczywistością, ich doświadczeniami.

KK: Z tym, że w *Orlando* jest fajnie, bo ludzie grają siebie, czyli w ogóle nie grają. Aktorzy rzeczywiście grają, bo obsada *Orlando* składa się w połowie z aktorów i w połowie z osób, które opowiadają o sobie. W tym wszystkim jeszcze jestem zupełnie przypadkowo ja, która tylko odgrywa siebie. Jestem po prostu sobą w tej sztuce i to jest fajne.

KF: I najtrudniejsze. Zwracałam uwagę na ten rodzaj potraktowania płci, w tym co za chwilę państwo zobaczą. Dopiero teraz, to jest bardzo późno, w Polsce rodzi się taka scena, która będzie podejmować takie tematy. Oczywiście mamy ogromne problemy społeczne. Ty byłaś przygotowana do tego, żeby wchodzić w rzeczywistość lat 90. i późniejszą z takim myśleniem, że zadaniem artysty jest stworzenie

dobrych warunków do wypowiedzenia ważnych społecznie spraw.

KK: Teraz widzę, że to był bunt przeciwko komercjalizacji dosłownie i dokładnie wszystkiego.

KF: To przedstawienie, przedstawienie Michała Borczucha, przedstawienie Jakuba Skrzywanka, które dotyczy kwestii środowiska LGBT+ i wchodzi w temat związany z queerem, którego właściwie w Polsce nie było. Dokonując rewizji tego, czym można by się zająć, albo co można by zauważyć, jeśli chodzi o taką scenę, to rzeczywiście tych przedstawień jest bardzo niewiele. Natomiast w twojej sztuce, która nie była bezpośrednio związana z teatrem, aczkolwiek sięgała po te środki teatralne, bardzo wiele takich tematów się pojawiło. Proszę państwa, może w tym momencie zawiesimy ten temat i rozmowę między sobą. Czy macie państwo jakieś pytania zanim zobaczymy wystawę? Jestem gotowa przekazać mikrofon i czekam na pytania do Katarzyny Kozyry.

Głos z publiczności 1: Mam pytanie dotyczące kwestii genderowych i Kantora, tego jak do tego podchodzisz. Kantor olewał codzienną krzątanię. Uważał, że kwestia kobiecych zajęć jest negatywna, raczej nieistotna. Miał wrażliwość, którą z perspektywy czasu ocenilibyśmy jako bardzo męską. Przez ostatnie parę lat deklarowałeś, że interesuje cię kwestia kobiecego „ja”, podmiotu, istnienia. Jak do tego podchodzisz, czy nie masz takiego poczucia, że Kantor robił bardzo męską sztukę i czy ci to nie przeszkadza?

KK: Kantor był facetem, czyli robił jak facet (śmiech). Czy mi to przeszkadza? A co ja mogę teraz z tym zrobić? (brawa z widowni). Wszystko może być ciekawe, tylko jeszcze zależy od proporcji. Jak idzie wszystko w jedną stronę, to wiadomo, to może wkurwiać. Ale jeżeli jest duży wachlarz, można sobie wybierać, to wtedy jest super. I wtedy nawet to, co mi może nie leży, może się wydawać ciekawe. Tak dyplomatycznie odpowiedziałam.

Głos z publiczności 2: Chciałam zapytać o casting, sposób doboru tych aktorów, tancerzy, tancerek. Jak to wyglądało?

KK: Oczywiście było kryterium wieku. Musieliśmy często odmawiać ludziom, ponieważ byli za młodzi. I to było śmieszne, jak zauważyła Hanka Wróblewska, bo zwyczaj jest odwrotnie. Pani jest za stara, albo pan jest za stary, a tu było tak, że niestety pani jest za młoda, albo przynajmniej wygląda za młodo. Chciałam osoby kruche i wiekowe ciała. To się udało w siedemdziesięciu pięciu procentach, jednak te osoby wyglądają młodo, chociaż wideo też oszukuje. Najstarszą osobą była babcia Urszula, którą poznałam w trakcie innego projektu. Ona była tym wzorem przeze mnie wymarzonym. Zresztą tutaj ona też tańczy. Trochę jak taniec śmierci, kościotrupów. Jest jak jest, ale wyobrażałam sobie, że powinno być jeszcze bardziej dramatycznie Nawet sześćdziesięciopięcioletnie, siedemdziesięcioletnie ciało wygląda na młode.

Głos z publiczności 3: Jakie były reakcje aktorów? Czy oni widzieli efekt końcowy? Co oni mówili, jak go odbierali?

KK: Tak, widzieli. Babcia Urszula, kiedy zaanimowaliśmy pierwsze trzydzieści sekund z nią ułożone, to była bardzo uradowana, była w euforii. Nie mogła uwierzyć, że widzi siebie na ekranie skaczącą i wyginającą się. Ona bardzo chętnie z nami pracowała, bo była osobą samotną, także przez półtora roku, sześć dni w tygodniu miała zajęcie i to jej bardzo odpowiadało.

KF: Ta praca jest oglądana, będzie badana, będzie wprowadzana w bardzo różne konteksty nowych interpretacji. Pewnie też tych krytycznych, związanych ze sposobem ujęcia ciała. Mnie się to wydaje możliwe, ze względu na znajomość pewnego typu wrażliwości i potrzeb związanych z tym, jak projektuje się pewne idee pracy w teatrze. Natomiast odpowiadając, czy nie odpowiadając na pytanie o Kantora i teatr kobiecy, chciałam zaznaczyć, że się zajmujesz archiwum prac artystek. To jest bardzo wyraźne w twoim myśleniu. Zanim wybuchła wojna na Ukrainie, stworzyłaś archiwum prac artystek z Białorusi i Ukrainy.

KK: To nie jest archiwum prac, *Archiwum* to jest tylko nazwa. To zbiór wypowiedzi artystek czterech pokoleń. To jest pomyślane jako platforma komunikowania różnych sposobów myślenia o własnej pracy, o życiu kobiet na przestrzeni kilkudziesięciu lat. Jest to platforma wspólna dla Europy Wschodniej i Centralnej. Jeszcze brakuje nam kilku krajów, ale są *statements* kobiet-artystek z Polski, z Czech, ze Słowacji, z Węgier, z Kosowa, z Ukrainy, z Białorusi i oczywiście chcemy to rozszerzać.

KF: Tam są głównie artystki reprezentujące sztukę wizualną?

KK: Nie, artystki bez względu na dziedzinę, pracujące w kulturze.

KF: Czyli Kantora już nie zmienimy, natomiast można rozwijać działania wspierające kobiety w sztuce. W środowisku teatralnym jest to bardzo silne, bardzo wiele reżyserek inaczej spogląda na te kwestie.

KK: Oczywiście i to jest ciekawe, bo to jest kompletnie inne myślenie, inne tematy, inna wrażliwość.

KF: Myślę, że możemy zakończyć rozmowę i zaprosić wszystkich do obejrzenia projektu, który jest pokazywany w sali teatralnej. Ja to będę podkreślać, bo mam poczucie, że oprócz *Rollercoastera*, który pojawia się Cricotece, coraz częściej, także w Polsce, nie tylko w światowych galeriach i muzeach, mamy do czynienia z choreografiami, które zmieniają różne układy myślenia o tym, czym sztuka wizualna może dysponować. Ciało żywe aktora w przestrzeń, tu jest ciało zaanimowane, ale jest też formą nawiązania do tego, co wkrótce będzie się działo, bo cały projekt, jak kuratorzy zapowiedzieli, będzie związany także i z performansami tanecznymi. Chcę też powiedzieć o *Atlasie anatomicznym*, który jest koncepcją Ani Róży Burzyńskiej, autorki książki, która niedługo zostanie wydana *Atlas Georga Büchnera*. Jest to związane z wszechstronnym, interdyscyplinarnym myśleniem o tym temacie. Ja państwu bardzo serdecznie dziękuję za uwagę i przede wszystkim Katarzynie Kozyrze za to spotkanie.

KK: Ja dziękuję tobie i wam.