

TEMAT Z OKŁADKI

1/ *Zaproszenie* Anny Karasińskiej



Fot. Patrycja Skwierczyńska / Teatr Łazienka Nowa



Nowe relacje

ZE ŚWIATEM

Obecność

„**W teatrze dominuje intelekt**, który jest całkowicie impotentny w udostępnianiu doświadczenia. Używam sztuki po to, aby przywracać relacje ze światem, a nie tworzyć obraz świata” – mówi **Anna Karasińska** w rozmowie z Dominikiem Gacem.

DOMINIK GAC Co jest dla Ciebie najistotniejsze, gdy zaczynasz pracę nad przedstawieniem?

ANNA KARASIŃSKA Bardzo ważne jest to, gdzie pracuję. Zaczynam od poznania miejsca i kontekstu. Początek pracy to jest przede wszystkim wejście w relację.

GAC Co to za relacja?

KARASIŃSKA Moja relacja z instytucją i wszystkim, co się na nią składa: ludźmi, przestrzenią, repertuarem, gustem, widownią. To także relacja instytucji z miejscem, z lokalnością. To jest żywa sieć powiązań. Bardzo ważnym czynnikiem jest też motywacja zaproszenia, czyli to, jak jestem widziana i czemu zaproszono mnie do pracy w tym miejscu.

GAC To znaczy, że nie masz listy rzeczy, które Cię interesują i nie postrzegasz propozycji pracy jako okazji do ich realizacji? Przychodzisz na białło?

KARASIŃSKA Przychodzę jako ja. Ja nie jestem na białło. Mam swój proces, w którym jestem w jakimś miejscu.

GAC Można więc traktować wszystkie Twoje realizacje jako etapy...

KARASIŃSKA Jednego życia, jednego procesu. Elementy mojego procesu są składnikami moich realizacji. Czasem kontekst jest tak formatujący albo tak wymagający, że niewiele zostaje ze mnie, w różnym stopniu można się rozgościć i otworzyć w różnych miejscach.

GAC *Zaproszenie* – Twoja ostatnia praca zrealizowana w Łaźni Nowej – to rzecz, która nie mieści się w kontekście teatralnym. Powstała co prawda w teatrze, ale teatralnymi mechanizmami się nie zajmuje. Jest jawnym performansem. Zrobiłaś to specjalnie, żeby już nie musieć po raz kolejny opowiadać o tym, że nie robisz teatru, tylko coś innego, sztukę?

KARASIŃSKA Nie, zupełnie niespecjalnie. Nie robię teatru dramatycznego, raz widać to bardziej, a raz mniej. Łaźnia Nowa była dla mnie trudnym kontekstem, bo Nowa Huta to miejsce trudne do życia, a sama instytucja, choć przyjazna, operuje innymi jakościami w kontakcie ze

swoimi widzami niż te, które ja proponuję. Sam kontekst Krakowa już na wstępie był dla mnie trudny. Pracowałam wcześniej w Starym Teatrze [*Wszystko zmyślane*, 2017] i doświadczyłam tam mocnych zachowań publiczności.

GAC To znaczy?

KARASIŃSKA Już na premierze jedna pani przez cały, ale to cały spektakl w równych interwałach mówiła na głos: „Niech ktoś to przerwie! Dlaczego nikt tego nie przerwie?!”. Później dowiedziałam się, że to była jakaś znana teoretyczka. Potem trochę ludzi wychodziło. Także przez scenę, ktoś krzyczał na aktorów. Pierwszy raz widziałam coś takiego. Wcześniej miałam wyobrażenie wynikające z sukcesów, że już zawsze moja praca będzie wręcz uwielbiana przez publiczność. Tutaj po kilku pokazach obsada bała się widzów. Wtedy aktorzy zaczęli to grać i całość nie miała wielkiego sensu.

GAC Skąd taka reakcja?

KARASIŃSKA Wiele się na to złożyło. Okazało się, że tak performatywna praca nie była do przyjęcia dla ceniących klasykę i literaturę widzów tego teatru. Taka jego specyfika, byłam tam ostatnio i usłyszałam zapowiedź przed spektaklem: teatr życzy widzom „mądrego wieczoru”. Mnie to szokuje. Tamta praca badała, co to znaczy mówić swoimi słowami. W Krakowie to prowokacja, bo tam lepiej mówić Wyspiańskim. Były to także czasy końca dyrekcji Jana Klaty i premiery jego *Wesela*. To był hit i czegoś takiego oczekiwała ta publiczność, że będzie porządna, gruba polityczna sprawa na scenie.

GAC Teraz w Nowej Hucie było inaczej?

KARASIŃSKA Tak, na pewno nie było takich skrajnych sytuacji ze strony widowni. Myślę jednak, że tej pracy towarzyszy pewne oburzenie. *Zaproszenie* to praca performatywna, czyli jako forma nie używa opowieści, nie ma tu świata przedstawionego, nie ma identyfikacji projekcyjnej, a widzowi jego erudycja nie przyda się na nic. To proste obecnościowe doświadczenie. Oczywiście miałam świadomość, że taka praca się tam łatwo nie spodoba. No i teraz jest pytanie: czy moją rolą jako artystki jest zrobić coś, co się łatwo spodoba?



fot. Szymon Kluz / archiwum prywatne

Anna Karasińska [1978]

reżyserka filmowa i teatralna, nominowana do Paszportu „Polityki”, twórczyni takich przedstawień jak *Ewelina płacze*, *Fantazja*, *Dobrze ci tego nie opowiem* czy nagrodzone Grand Prix XV edycji Boskiej Komедii *Łatwe rzeczy*. Swoje prace realizowała m.in. w TR Warszawa, Teatrze Studio, Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, Teatrze Polskim w Poznaniu i w Łaźni Nowej, a także za granicą, m.in. w The Yard Theatre w Londynie, Theater Basel w Bazylei i Theatre Lliure w Barcelonie.

GAC Wolałabyś pracować w galeriach lub muzeach sztuki nowoczesnej?

KARASIŃSKA Coraz bardziej. W wielu procesach musiałam się wycofać z czegoś bardzo dobrego, bo do tego stopnia nie był to teatr, że wiedziałam, że nie mogę sobie na to pozwolić.

GAC To wydaje się straszne z perspektywy twórcy.

KARASIŃSKA Przez długi czas pocieszałam się, że chociaż przeżywam to jako stratę czy kompromis, to przecież nie chodzi tylko o mnie i jest to korzystne dla całego pola, bo moja praca pozostając w teatrze, rozszerza jego definicję. Dzięki niej teatr może wprowadzać nowe jakości, które mogą być zasobem dla pracy wielu ludzi. I tak jest, czuję sympatię kolegów. Wszystkim się opłaca, żeby mi się udawało, bo ja rozszczelniam „regulamin”. Ale jednak chciałabym pracować w miejscach, które by do mnie pasowały. Tymczasem jest coraz trudniej, napotykam coraz większy opór i chyba zmieniam miejsca pracy odwrotnie, niż bym chciała, na coraz mniej pasujące.

GAC Prowincjonalne?

KARASIŃSKA Tak, też. W Warszawie publiczność jest bardziej wyrobiona i ma więcej narzędzi. Ale potrafię sobie zjednać także taką, która ich nie ma, ogólnie o publiczność – może poza krakowską – aż tak się nie obawiam.

W Opolu miałam doświadczenie, w którym odrzucił mnie cały kontekst [*Bez tytułu 09/21*, Teatr im. Jana Kochanowskiego, 2021]. Ponieważ zaprosiłam do pracy amatorów, powstało mnóstwo niechęci ze strony aktorów, którzy naśmiewali się na premierze, a potem rozpowiedzieli po mieście, że to jest straszne. Myślę, że był w tym gniew na to, że wzięłam jako performerów między innymi pracowników teatru, którzy stanęli na scenie – na równi z aktorami. Cała ta historia była strasznie przemocowa.

GAC Ta realizacja w Opolu była jednym z moich najsilniejszych przeżyć w teatrze.

KARASIŃSKA Cieszę się, że tak mówisz i byłeś, bo mam w Tobie świadka, że *Bez tytułu* istniało, że to działało. Opowieść w Opolu jest taka, że to zostało zdjęte i zniknęło, bo się nie udało i nikt nie chciałby tego oglądać.

GAC Co to znaczy, że działało?

KARASIŃSKA Powodowało w oglądającym wewnętrzną odpowiedź. To był bardzo eksperymentalny performatywny mechanizm. Oglądało się to jak dziwny, zły serial, w którym w każdym odcinku ta sama osoba staje w drzwiach i mówi: „Wszystko przemyślałem, wyjeżdżam z tego miasta”. Wiesz, co wydarzy się dalej, ale jesteś w jakimś hipnotycznym kleju i po prostu musisz to oglądać. Udało się nam kilka spektakli, na których była publiczność z zewnątrz. Natomiast na próbie generalnej i premierze, gdzie była miażdżąca ocena lokalnego środowiska – wtedy nie działało.

GAC Uruchamiasz stany i poziomy, których widz najczęściej nie jest w stanie nazwać. Oczywiście nie musi, choć ja bym chciał wiedzieć, co to znaczy, że działało. Czy Ty masz to ponazywane?

KARASIŃSKA Nazywam to sobie po czasie, po pracy. W Opolu ten mechanizm był bardzo dziwny, na granicy. Wahałam się, czy to można robić, bo było tak mocne. Umiałabym teraz opisać zjawiska psychologiczne albo mechanizmy systemowe – te są ważniejsze, na których ta praca się opierała. Co to powtarzanie oznaczało w naszej grupie, co to robiło z widzami i tak dalej. Można by o tym rozmawiać, gdyby ten spektakl był grany i po jakimś czasie byśmy to rozebrali, tak jak czasami rozbieram *Ewelina płacze* [TR Warszawa, 2015] albo *Fantazję* [TR Warszawa, 2017], czy nawet *Dobrze ci tego nie opowiem* [Teatr Studio w Warszawie, 2019], czyli te spektakle, które miały mocny mechanizm. Ale w gruncie rzeczy nawet po pracy nazywanie tego nie ma sensu. Chcesz to ponazywać, aby mieć nad tym kontrolę rozumu, aby to zaszufladkować.

GAC To może znajdziemy chociaż obszar pojęciowy, który może nam w tym pomóc. Czy to jest język psychoanalizy na przykład?

KARASIŃSKA Nie, zupełnie nie. To jest mój język praktyczny, podobny do języków, którymi omawia się doświadczenia, pewnie zbliżony do fenomenologii czy języka, który wykorzystuje się w pracy choreograficznej i pisanu o niej. Najbliżej temu do buddyzmu, choć to niebezpieczne tak mówić, bo jednak powszechne wyobrażenie o tym, czym jest buddyzm, nie ma z buddyzmem prawie nic wspólnego.

GAC Czy to tak, jak w choreografii, gdzie artysta zanim postawi zadanie przed aktorem/tancerzem, najpierw obserwuje jego sposób poruszania się, jego możliwości i ograniczenia?

KARASIŃSKA Może być tak. W Opolu było dużo tematu matki, który podpowiedział mi możliwość pracy z mechanizmem odzwierciedlenia i z tego powstała praca.

GAC O czym rozmawialiście na próbach w Hucie, skoro w Opolu o matce?

KARASIŃSKA Nie, nie rozmawialiśmy jakoś szczególnie o matce.

GAC Ale jednak użyłaś tego słowa, tematu – „matka”.

KARASIŃSKA Czasem mówię to, co ciągle słyszę od innych i na co się buntuję. Na przykład proszę non stop, żeby nie nazywać moich

prac spektaklami, ale ponieważ wszyscy tak mówią, to potem nagle sama siebie słyszę, jak mówię: „No i ten spektakl...”. Człowiek jest plastyczny, ja też.

Wracając do matki. To była ważna w procesie figura, która co pewien czas się wyłaniała i dzięki temu przyszedł mi do głowy pomysł, aby wykorzystać pochodzący z relacji z matką mechanizm odzwierciedlenia. W trakcie prób odzwierciedlaliśmy siebie nawzajem i zbudowaliśmy nową sytuację, która balansowała między serią poruszających zwierzeń a absurdalną grą, która bardzo nas wciągała. Dla performerów było to zadanie ekstremalne, seans widzenia samych siebie w innych, a jednocześnie odsłaniania siebie przed innymi.

GAC Na ile ludzie, którzy z Tobą pracują wiedzą, do czego ta praca zmierza?

KARASIŃSKA Wiedzą to może nie, ale czują. Na poziomie konceptualnym to jest taki poziom komplikacji, że nie oczekuję, aby ktoś za tym nadążał. Performerzy są w procesie inaczej, stąd rozumieją instynktownie, co się dzieje – tak jak ja. To jest chyba dla nich wystarczające. Natomiast aktorzy mają problem, bo oni pracują jednak dużo rozumem. To jest dla nich nieprofesjonalna sytuacja – nie wiadomo, „co to” będzie ani „o czym”.

GAC W Nowej Hucie robiłaś casting...

KARASIŃSKA Bardzo długo, już myślałam, że nie zrobię tam pracy, bo nie mogłam nikogo znaleźć.

GAC Jak dokonujesz wyboru?

KARASIŃSKA Wybieram osoby, które nie mają zbyt mocnej osoby, które mają dostęp do swojego procesu wewnętrznego i nie mają oporu, żeby z niego korzystać, żeby nam się te procesy na chwilę łączyły. No i przede wszystkim utalentowane!

GAC Jak je rozpoznajesz?

KARASIŃSKA Spotykam kogoś i po prostu czuje, że się uda lub nie. Wiele osób znalazłam, mijając je na ulicy. Często są to artyści w innych niż teatr dziedzinach. Umiem też oczywiście pracować z aktorami. Nauczyłam się z czasem, żeby nie chcieć od nich performowania. To, że są aktorami, traktuję jako czynnik, który jest całkowicie niezmienny i jeśli decyduję się na pracę z nimi, to akceptuję, że nie będę miała możliwości pracy na obecności, która jest moim podstawowym narzędziem. To jest konieczny kompromis. Czasem zdarza się, że w tych współpracach powstaje coś performatywnie wspaniałego, na przykład w Opolu byłam zachwycona jak Michał Światała i Radek Rospondek odnaleźli się w tej formule, choć długo nam zajęło, aby się wzajemnie docenić. Czasem też Irenka Telesz w *Łatwych rzeczach* „wejdzie w siebie” i ma wtedy taką totalną performatywną obecność.

GAC Od zawsze interesowało Cię tego rodzaju odsłonięcie?

KARASIŃSKA Ale to nie jest żadne odsłonięcie. To jest naturalność po prostu, pewien poziom autentyczności. Ludzie dobierają się w życiu według poziomu autentyczności. Ja mam ten poziom bardzo duży,



Zaproszenie, koncept i reż. Anna Karasińska, Teatr Łaźnia Nowa (2024)

fol. Patrycja Skwierczyńska / Łaźnia Nowa

więc takiego oczekuję przy współpracy i jestem wyrzucana jak gorzka pigułka z miejsc, w których on jest niższy. To ważne kryterium doboru.

GAC Czy ta autentyczność była czymś, co Cię zawsze w sztuce interesowało?

KARASIŃSKA To nie ma znaczenia, czy w sztuce, czy nie w sztuce. Jak jesteś bardzo autentyczny, to nie masz za dużo inspiracji ze spotkań w pracy z osobami mniej autentycznymi. To jest tak podstawowe jak wspólny język.

GAC Jest też kontrteatralne.

KARASIŃSKA To zależy, jak rozumiesz teatr. Takie wyroki, co jest teatralne, są śmiesznie pewne siebie. Bo do jakiego teatru się odnosisz, do tego, który znasz ze swojego życia, czyli do dwudziestu lat oglądania?

GAC Kiedyś był bardziej autentyczny?

KARASIŃSKA Nie jestem aż taka stara, ale tak czuję – teatr w swojej historii mógł spełniać różne funkcje.

GAC No pewnie, ale czy akurat poprzez autentyczność, a nie na przykład umiejętnie wykorzystywaną personę?

KARASIŃSKA Ale na jakim poziomie widzisz tę personę? Zobacz na przykład na japoński teatr tradycyjny – to jest wszystko „sztuczne”, ale jaka to jest prawda.

GAC Oczywiście, ale tam jest też persona, jest maska.

KARASIŃSKA To jest forma, persona na scenie, a nie persona jako maska osobowości. To jest zupełnie co innego.

GAC Czyli może być aktor, który swoją autentycznością wypełnia formę...

KARASIŃSKA A może być aktor, który gra siebie. Niestety jest ich wielu.

GAC Twoja praca wydaje się mieć dużo wspólnego z rozbieraniem tego, co zbędne. Tak jakby wystarczyło pewne rzeczy usunąć i w ten sposób dotrzeć do naturalności.

KARASIŃSKA Rozmawiamy o schemacie, który jest podstawą spektaklu i jego oczywiście trzeba wymyślić, bo inaczej wydarzy się to, co się wydarza z nawyku w danej sytuacji. Jeśli chcemy wejść w jakąkolwiek interakcję z nawykiem, to potrzebna jest duża siła i bardzo sprytna metoda, to wiemy wszyscy z życia codziennego.

GAC Więc jak to zrobić?

KARASIŃSKA Staram się wymyślić sytuację, która uniemożliwi nawykowe zachowanie, nawykową percepcję.

GAC W odbiorcy, a w performerze?

KARASIŃSKA On nie ma nawyku bycia performerem w tym spektaklu, bo to jest sytuacja wyjątkowa, natomiast widz ma nawyki widza. Ale najważniejsze jest to, aby zaadresować działanie do nawyków po prostu ludzkich, na przykład tego, co nawykowo uważamy za realne. Trudno to osiągnąć z aktorami, bo oni są umówieni ze swoją widownią na pewien świat. Wiadomo, co jest w nim realne i nie podważysz tego. Dlatego performer jest cenny, bo pochodzi z innego kontekstu i nie podłącza się do tej wspólnej wizji świata.

GAC A co w sytuacji, gdy Twoja praca wchodzi do repertuaru i jest powtarzana? Czy to nie stwarza ryzyka, że nawet performerzy wolni od nawyków nabiorą ich w trakcie eksploatacji?

KARASIŃSKA Praca, która jest wbrew kontekstowi, jest narażona na to, że z czasem ten kontekst będzie ją zgniatał. Będzie go nabierała w siebie jak wody. Gdy moich prac było mniej, starałam się ich wszystkich doglądać. Ale na przykład w Poznaniu [*Drugi spektakl*, Teatr Polski, 2016] z góry było wiadomo, że jak tylko wyjadę, to niektórzy aktorzy zrobią z tym, co chcą. I ta akurat praca była tak zrobiona, żeby to unieść, pomieścić. Ludzie się czasem z niej podśmiewają, ale ja uważam, że to był genialny mechanizm – uwzględnił wszystko, co w tej sytuacji chciałam osiągnąć i wytrzymał napór tego, że było to często grane całkiem inaczej, niż się umówiliśmy.

GAC Na ile masz władzę nad performerami?

KARASIŃSKA Z performerami jest mi łatwo pracować, myślę, że słowo „władza” tu nie pasuje. Performerzy są ze mną w procesie na tyle na równi, że mamy te same cele. Nie miałam dotąd kłótni w trakcie tworzenia i nie przychodzi mi do głowy, że później w eksploatacji to się zmieni, że na przykład w *Zaproszeniu* Sara Goworowska coś sobie zagra, bo tak zdecyduje, bo będzie chciała się spodobać. Są osoby nieobliczalne, jak Kirył Aleksandrov, i to jest wtedy wliczone w proces – finalnie nie mam pojęcia, co on zrobi.

Natomiast z aktorami relacja jest zupełnie inna, raczej zachowuję hierarchię. W większym stopniu prowadzę proces, bardziej na sobie. Oni są raczej odtwórcami, choć to też zależy, bo na przykład w TR Warszawa dużo brałam z aktorów. Tak czy owak ten podział na reżysera i aktora jest zachowany, a materiał jest dla aktora czymś przychodzącym z zewnątrz, dlatego potem potrzebne są wznowienia i przypominanie, „jak to się robiło”. No ale prawda jest taka, że ostatecznie to aktor ma władzę nad spektaklem, zresztą w ogóle w teatrze rządzą aktorzy.

GAC A nie reżyserzy?

KARASIŃSKA W niektórych miejscach wiadomo było, że pokazujemy dwa różne przedstawienia w zależności od tego, czy jestem obecna, czy mnie nie ma. Miałam też jedną pracę, w której aktorzy na scenie jawnie wyśmiewali się ze spektaklu i nie mogłam zrobić absolutnie nic. To tak w temacie władzy. Na szczęście była grana krótko.

Zwykle jednak, jeśli nawet po premierze nie udaje się utrzymać ustaleń i zaczyna się granie czegoś innego, to zakładam, że nie dlatego, że ci ludzie wypowiedzieli mi lojalność i postanowili zrobić po swojemu, tylko mieli ważny powód. Koncept nie był dostatecznie dobrze wymyślony, albo był strach przed niezrozumieniem ze strony widowni i myśleli, że muszą się ukryć czy ratować, no albo przyszli znajomi i wszystkich poniosło, i ja wtedy traktuję to jako zrozumiałe. Trudno, to się zdarza. To jest w ogóle ciekawy temat, na przykład byłam na *Płatonowie* w reżyserii Konstantina Bogomołowa w Krakowie. Spektakl był ewidentnie zrobiony przez reżysera tak, że aktorzy mieli mówić tekst całkowicie na białło. I niektórzy mówili zupełnie na białło, a inni grali psychologicznie gwiazdorsko i od kulisy do kulisy. Efekt był monstrualny. Po teatrze krążyła plotka, nie wiem, na ile prawdziwa, że reżyser przyjechał po czasie, obejrzał i bez słowa odjechał.

To jest powszechne zjawisko, że aktorzy, kiedy nie ma reżysera, grają swoje. Niestety często jest to rodzaj premedytacji: zgadzam się na twoje decyzje, bo wiem, że po premierze wyjedziesz i wtedy zrobię po swojemu.



Fantazja, reż. Anna Karasińska, TR Warszawa [2017]

Według mnie to forma przemocy, złamanie umowy, która określa, jaką pracę stworzymy każdego dnia i jaki jest jej ostateczny kształt. Przecież aktor może negocjować w procesie, powiedzieć reżyserowi: ja nie będę grać na białło, bo to nie jest coś, co chcę robić, a jeśli zupełnie nie ma zgody na propozycję, może zrezygnować.

GAC W rozmowie o Twoich pracach jest wiele pułapek i nieporozumień.

KARASIŃSKA Jedną z nich jest status performerów. W recenzjach i opisach często pojawia się słowo „amator”, które tutaj nie pasuje, bo to działanie między dyscyplinami, więc nie ma szkół, które by tego uczyły. Ani to, że te osoby wybieram i z nimi pracuję, ani to, jak są dobre, nie wystarczy, żeby je ochronić przed czyhającą narracją „amatora”, i przed tym, aby w materiałach promocyjnych nie pojawiały się sformułowania, że na scenie wystąpią osoby „nieprofesjonalne” albo co gorsza „nieprofesjonalni aktorzy”. Nie jest też odpowiednim słowem „naturszczyk”, bo z naturszczykiem mamy do czynienia wtedy, kiedy starzec gra starca, a wesółka konduktorka gra wesółką konduktorkę. Eksponujemy wtedy



fot. Magda Hueckel

naturalne cechy danej osoby, umieszczając ją w kontekście, który sprawia, że je objawia w podobny sposób co w życiu.

GAC Są też inne pułapki. Z jednej strony Twoje prace są najprostsze na świecie. Żeby ich doświadczyć, wystarczy przyjść i usiąść. Z drugiej strony jest w nich tajemnica, która wydaje się nie do rozwikłania. Nawet w tej rozmowie wracają pojęcia, które są niejasne, nieostre. Czy to świadoma strategia i nie chcesz czegoś ujawniać, czy to taka materia, której nie da się precyzyjnie nabić na szpilkę i encyklopedycznie opisać?

KARASIŃSKA Obie te rzeczy. Nie chce mi się wszystkiego tłumaczyć, bo to bardzo skomplikowane i nikt tego nie przeczyta. To nie jest moja rola, ja się wypowiadam, robiąc pracę. Pewnych rzeczy oczywiście nie opowiem. A taki wywiad wymaga tylu uproszczeń, że wiadomo, że będą niejasności i sprzeczności. Ja w ogóle nie cierpię udzielać wywiadów i obiecuję sobie dokładnie w tej chwili, że to już jest naprawdę ostatni! Ale to nie jest tak, że niczego nie trzeba, żeby doświadczyć moich prac. Jest grupa osób, która tego nie doświadcza.

GAC No tak, mogą być przeszkody. Niemniej zasiadając na widowni, nie musisz posiadać określonych kompetencji kulturowych.

KARASIŃSKA I to jest, uważam, wspaniałe. Moje prace można podzielić na dwie grupy. Jedne są w opakowaniu, czyli mają taką warstwę treści, która upodabnia je do teatru, a inne nie. Najpierw robiłam tylko takie opakowane, a gdy w pewnym momencie uznałam, że nie chce mi się tych opakowań tworzyć, to oczywiście oznaczało ryzyko, że taka praca będzie odrzucona. Teatr szanuje pewien rodzaj pozoru.

GAC Jesteś bardzo osobną artystką, jeśli już się Ciebie do kogoś porównuje to – jak Dariusz Kosiński w swojej książce o Twojej pracy – do Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego. Słusznie zresztą.

KARASIŃSKA Za słabo znam twórczość Kantora i Grotowskiego, aby się do tego szerzej odnosić. Natomiast można powiedzieć, że moje narzędzia są z poziomu pracy z doświadczeniem, to może należeć do praktyki zarówno artystycznej, jak i duchowej.



fot. Magda Hueckel

Wszystko zmyślone, reż. Anna Karasińska, Narodowy Stary Teatr w Krakowie (2017)

GAC Czy można powiedzieć, że w Twoich pracach oferujesz doświadczenie metafizyczne rozumiane na przykład jako spotkanie z duchami?

KARASIŃSKA Są rzeczy, które w mojej pracy służą umożliwieniu doświadczenia wewnętrznego: sprowadzenie do tu i teraz, widzenie siebie nawzajem, widzenie siebie w ogóle, tego, kto jest, kto przeżywa, ale i rozbicie tego, czym jest ten podmiot, czyli chwilowa utrata wiary w trwałość tego, czym jestem. I przede wszystkim tak zwany rozpad rzeczywistości, rozpad zaufania, że ja wiem, czym jest świat i jakimi on się rządzi regułami.

To zaburzenia, które dają chwilę wolności. W taki sposób działa też absurd, którego kiedyś używałam więcej. Jest na niego ogromne zapotrzebowanie, bo to rozmontowuje świat. Jako ludzie żyjemy teraz na pozycji absolutnej arogancji, jakby wszystko było pod naszą kontrolą, dlatego tak potrzebujemy antidotum.

Duchy, a raczej demony mam w wielu pracach. Najbardziej wprost istnieją w *Zaproszeniu*, całość tej kompozycji ma taki układ stopniowego ich zaproszenia, zaakceptowania i ugoszczenia.

GAC To prowadzi w rejony obrzędu.

KARASIŃSKA Staram się, aby każda praca była przemieniąca. Kontekst teatru jest trudny, bo dominuje w nim intelekt, który jest całkowicie impotentny w udostępnianiu doświadczenia. Często zadaję sobie pytanie, na ile moje prace faktycznie się przebiły przez te fabryczne teatralne ustawienia i przyniosły ludziom pożytek. Liczę, że przyniosły. Mam dużo informacji od widzów, że tak. Ale pewnych rzeczy nie da się opowiedzieć. Wierzę, że gdy w pracy uda mi się wszystko dobrze ustawić, to

przemawia przeze mnie jakaś wyższa siła i w niektórych sytuacjach jestem nie autorem, a narzędziem, przez które to może popłynąć.

GAC Twoje prace nie korzystają z rozpoznawalnych form, którymi operował cały nurt polskiego teatru deklarujący obrzędowość. Ty, zamiast podręcznikowej lub zdobywanej w toku własnych badań wiedzy i analogii do kultur tradycyjnych, korzystasz z intuicji.

KARASIŃSKA To jest rodzaj daru, który ma wiele przejawów. W dzieciństwie liczyłam, że to oznacza, że jak dorosnę, będę po prostu święta. Ale wracając do pracy, mam takie wycucie sytuacji, co trzeba zrobić, aby nastąpił *shift* w rzeczywistości. Wycucie, co będzie przemieniące. Zdaję się na ten instynkt. To jest narzędzie, które ma zawsze rację, nawet jeśli rozsądek się krzywi i mówi, że chyba jakieś dziwne rzeczy się nasuwają.

GAC Ta predyspozycja nakłada na Ciebie odpowiedzialność, w wyniku której musisz się czymś zajmować, skoro jesteś, jaka jesteś?

KARASIŃSKA Tak, to jest rodzaj przywileju i czuję, że chcę zrobić z tego dobry użytek.

GAC W rozmowie przed wywiadem wspominałaś o kryzysie, który przesłaś. Z zewnątrz obraz wygląda zgoła inaczej. Może robisz mniej premier i w mniejszych ośrodkach, ale *Łatwe rzeczy* (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, 2021) zdobyły Grand Prix na ubiegłorocznej Boskiej Komedii. W 2022 roku zrobiłaś prace na festiwalu w Santarcangelo i w Theatre Lliure w Barcelonie.

KARASIŃSKA Początkiem tego kryzysu była wspomniana sytuacja w Opolu. Potem miałam dwie prace za granicą, które wymieniasz, i to też zaowocowało kryzysem, bo tam w wyniku rozmaitych okoliczności zrezygnowałam z tego, co podpowiadał mi instynkt, to były do pewnego stopnia moje porażki jako artystki.

GAC Dlaczego zrezygnowałaś? Przestraszyłaś się odbioru?

KARASIŃSKA Ale też wagi tych rozpoznań i tego, jak bardzo są w kontrze do oczekiwań i tego, co wolno, aby nie robić problemów w sytuacji, w której się pracuje. Potem było mi z takimi pracami unikami źle i nie mogłam się pozbierać.

GAC Ale wróciłaś do działania. Zrobiłaś *Zaproszenie*, pojawiłaś się w zwycięskiej koncepcji programowej nowej dyrektorki TR Warszawa, Anny Rochowskiej.

KARASIŃSKA Za pięć lat. To o czymś świadczy. Jestem darzona pewną sympatią, natomiast nie jestem osobą, która ma tworzyć wizerunek tego teatru od początku nowej dyrekcji, i to jest bardzo ważna dla mnie informacja. Jakości, które proponuję, mogą poczekać.

GAC Ale TR to nie jedyna perspektywa?

KARASIŃSKA Będę pracować kolejno w Olsztynie, w Teatrze Studio i w Residenztheater w Monachium. W Studium będę chciała wracać do procesu *Dobrze ci tego nie opowiem* – bardzo się z tego cieszę. W Monachium robię pracę o utracie pamięci. To będzie z powodu tamtejszego systemu pracy całkowicie wymyślone za biurkiem. Kto wie, może się zakocham w takiej pracy bez żadnych niewiadomych!

GAC Jak duże znaczenie mają dla Ciebie środowiskowe nagrody i hierarchie?

KARASIŃSKA Nagrody i bycie wysoko w hierarchii „jakości” do pewnego stopnia pomagają, dają trochę zaufania i w konsekwencji więcej wolności. Natomiast dla mnie najważniejsze jest jednak to, na ile moje prace spełniają moje własne wymagania.

GAC Ale ucieszyłaś się z Grand Prix na Boskiej Komedii?

KARASIŃSKA Tak, oczywiście, bardzo! Choć to jasne, że miałam prace, z którymi bardziej się utożsamiam – i one na ten festiwal

nawet nie miały okazji trafić. *Łatwe rzeczy* trafiły, bo są dostatecznie teatralne.

GAC To jest trochę pytanie o to, jak to jest być artystką osobną.

KARASIŃSKA Czuję, że moje zainteresowania są dla innych w teatrze mało pociągające czy zrozumiałe. Używam sztuki po to, aby przywracać relacje ze światem, a nie tworzyć obraz świata. To jest zasadnicza różnica. Są oczywiście koledzy, których prace mi się podobają, ale to nie jest wspólny tor jazdy. Artyści, z którymi czuję, że wiele mnie łączy i od których się uczę, to raczej osoby z pola sztuki albo tańca.

To dla mnie trudne, że mamy w Polsce zgodę i miejsce tylko na tak zwany teatr środka (mieści się w nim także Krystian Lupa), gdzie wszystko musi być zrozumiałe, wyrażone i opisywalne w języku, sprowadzalne do treści. W ogóle nie ma innego teatru. A może warto zapytać: czy faktycznie chodzi o to, żeby teatr stał się gałęzią publicystyki, albo ile wystawień *Wesela* w sezonie może powstać, abyśmy wszyscy zachowali zdrowy rozsądek?

Staram się w swojej praktyce upierać, że teatr może być sztuką i jako sztuka może pracować ze światem na swój niezależny od innych dyscyplin sposób, może posługiwać się swoistymi narzędziami i oferować abstrakcyjne, niewyraźne w języku jakości. Staram się takie prace robić. Ale prawda jest taka, że jak proponujesz coś, co jest niesprowadzalne do treści, to napotykasz na opór i od razu jesteś na marginesie zainteresowań.

W mojej pracy w teatrze bywają takie sytuacje, że na przykład pod koniec procesu przyjeżdża mój realizator i pyta, jak ty dajesz radę, przecież cała ta instytucja stoi na korytarzu i cię obgaduje. I to jest faktycznie trudne, bo ja, aby dobrze pracować, muszę być otwarta i zabierać w proces całość sytuacji, także z tym sprzeciwem czy niezrozumieniem. Dostaję naprawdę bardzo dużo krytyki i negatywnej informacji zwrotnej, sama siebie zadziwiam, że udaje mi się ustać i doprowadzać do premier. Sukcesy niczego nie zmieniają, następnym razem jest to samo.

GAC Ale jednak z teatru nie wychodzisz.

KARASIŃSKA Wiele mnie w nim trzyma, przede wszystkim fakt, że jest tam docelowo dużo ludzi. Może to niezręcznie zabrzmieć, ale bardzo kocham ludzi, mam do ludzkości stosunek matczynej. W trakcie pracy chodzę gapić się na ludzi w miejscach publicznych, jak chodzą, siedzą, stoją, rozmawiają ze sobą i dzwonią do siebie, jak są sami albo jak się dotykają, jak się martwią lub na coś gapią, czuję wtedy tę miłość do nich i to mnie wzmacnia w motywacji do pracy. Cenię pracę nad wspólnym doświadczeniem z widownią, jestem wciąż olśniona, że dostaję możliwość tej interakcji. ■

Zaproszenie to praca performatywna, czyli jako forma nie używa opowieści, nie ma tu świata przedstawionego, nie ma identyfikacji projekcyjnej, a widzowi jego erudycja nie przyda się na nic. Oczywiście miałam świadomość, że taka praca się łatwo nie spodoba. No i teraz jest pytanie: czy moją rolą jako artystki jest zrobić coś, co się łatwo spodoba?

Anna Karasińska