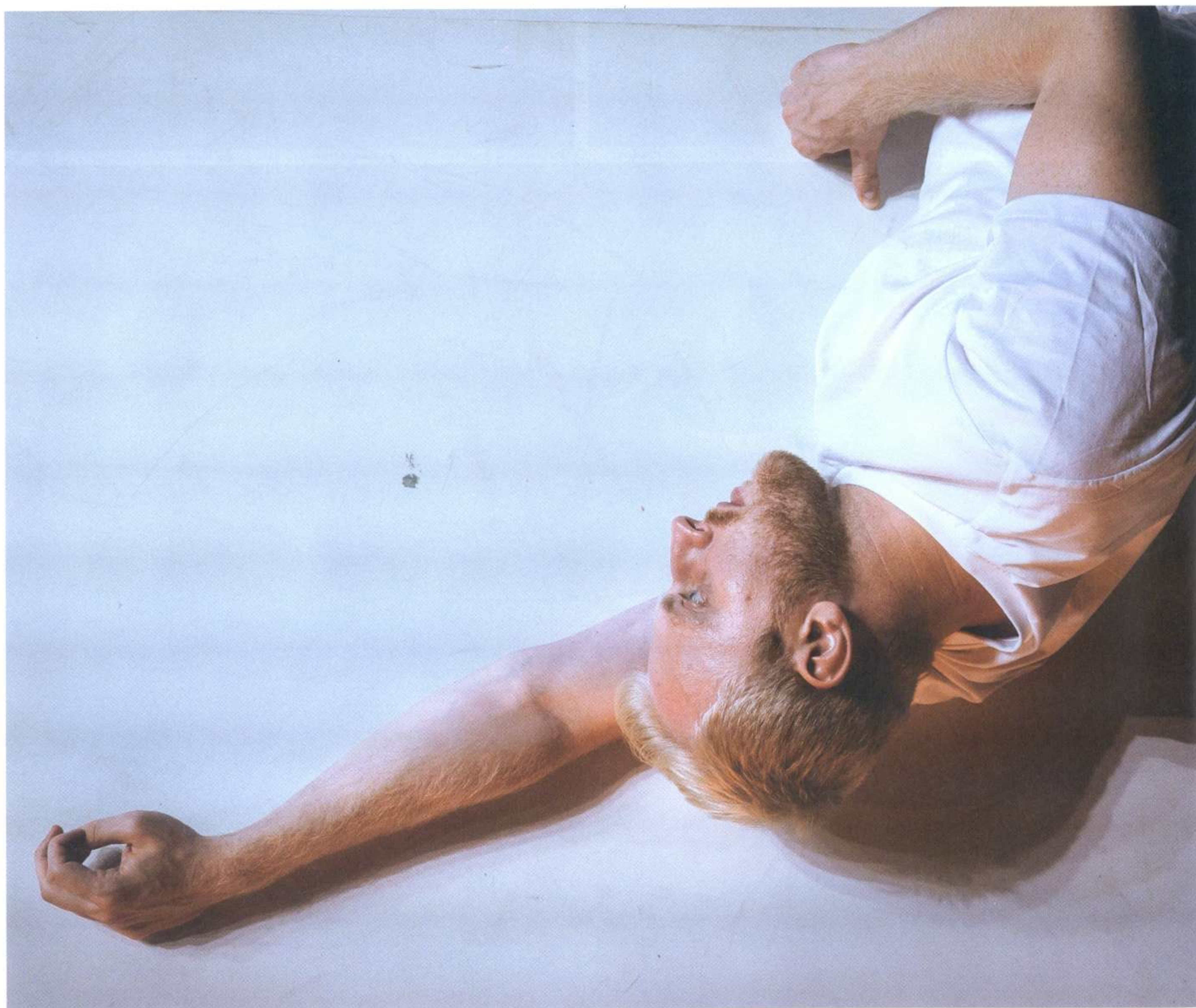


Do przeżycia. Sztuka Anny Karasińskiej

AUTOR: DOMINIK GAC

Karasińska jest jedną z najoryginalniejszych i najbardziej wyrazistych artystek w polskim teatrze. *Dobrze ci tego nie opowiem* to kolejne przedstawienie, w którym realizuje swój artystyczny idiom. I dowód na jego niesłabnący potencjał.



Dobrze ci tego nie opowiem, reż. Anna Karasińska, STUDIO teatrgaleria, Komuna Warszawa (2019)

■ W słynnym esej *Przeciw interpretacji* Susan Sontag pisze o niewinności „z czasów sprzed sformułowania wszelkich teorii, kiedy sztuka nie musiała się z niczego tłumaczyć i kiedy nikt nie pytał, co dzieło sztuki m ó w i, ponieważ każdy wiedział (lub sądził, że wie), co ono r o b i”¹. Wydaje się, że takiej utraconej niewinności potrzeba w pisaniu o sztuce Anny Karasińskiej, choć jej twórczość jest wyjątkowo kusząca dla wszelkiej maści interpretatorów, od filozofów, przez performatyków, po teatrologów. Czy nie lepiej byłoby jednak spojrzeć na jej spektakle podług przykazania, którym Sontag pointuje wspomniany esej? „Nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki”².

To, co najważniejsze w jej przedstawieniach, nie rozgrywa się przecież w żadnym dyskursie ani nie zawiera w przemyślanych meta-teatralnych grach, które wnikliwie opisał Dariusz Kosiński w pierwszej poświęconej jej książce *Opowiem, jak najlepiej umiem. O teatrze Anny Karasińskiej*, gdzie dokładnie analizuje precyzyjne struktury jej przedstawień. Rozgrywa i mieści się bowiem w widzu – każdym z osobna. Karasińska tworzy przestrzeń doświadczeń, do których zaprasza publiczność, umożliwiając jej przeżycie. Dwuznaczność tego sformułowania mówi o fundamentalnej kwestii – przeżywanie tej sztuki zawsze rozgrywa się nie tyle w cieniu śmierci, ile w jej spojrzeniu. W spektaklach Karasińskiej jesteśmy na widoku.

Nie tylko my zresztą, artyści również. Co znaczy, że nie czekają na nas w tych spotkaniach teatralne sztuczki, iluzyjna efektywność, aktorskie fajerwerki – wszystko, za co najczęściej cenimy teatr, co, wydawać by się mogło, stanowi jego esencję, buduje atrakcyjność, świadczy o żywotności. Tymczasem u Karasińskiej wszystko wydaje się tak klarowne i przejrzyste, że patrząc na przestrzał, łatwo nie zauważyć tajemnicy. Na szczęście – trudno jej nie poczuć.

Zaniechać wszelkich działań

Jej realizacje oglądamy głównie w teatrach, tam też odnosi sukcesy. Artystka od początku pracuje w instytucjach o szerokim zasięgu i dużej renomie. Błyskotliwy debiut, *Ewelina płacze*, przygotowała w TR Warszawa – później zrealizowała tam *Fantazję*, swoje bodaj najsłynniejsze przedstawienie. *Drugi spektakl* narodził się w Teatrze Polskim w Poznaniu, *Wszystko zmyślane* w krakowskim Narodowym Starym Teatrze, *2118* w warszawskim Nowym. Stawki dopełniają dwie realizacje dla Komuny//Warszawa: *Urodziny* oraz *Dobrze ci tego nie opowiem*, który to tytuł wszedł do repertuaru stołecznego Teatru Studio. Artystka działała również w przestrzeni galeryjnej, gdzie „wyreżyserowała performatywne oprowadzanie po pustych salach Zachęty w trakcie zmiany ekspozycji”³. Ogołocenie, usunięcie, redukcja – oto scenograficzne środki, z których korzysta. Sprząta wszystko, co zbędne i okazuje się, że zbędne jest... wszystko. Poza performerem i widzem. Od tej reguły są odstępstwa (na przykład scenografia w *2118*), ale nie mają wpływu na zasadniczy kierunek. Doskonale widoczny w *Dobrze ci tego nie opowiem* na poziomie nie tylko scenografii (pusta scena, w tle ściana czarna, po bokach ściany białe materiałowe), ale i obsady, którą stanowi czworo performerów. Trzy artystki, z których żadna nie jest zawodową aktorką (Sara Goworowska, Bożena Wydrowska, Karolina Harris) i aktor Dobromir Dymecki.

Na *Dobrze ci tego nie opowiem* można spojrzeć jak na podsumowanie pewnego etapu w karierze Karasińskiej i rozpoczęcie kolejnego. Nie tylko dlatego, że to jej ostatnia realizacja przed pandemią, która zapewne będzie wyraźną cezurą w twórczości wielu artystów, ale przede wszystkim z powodu towarzyszącego jej okrzepnięcia krytycznej wobec instytucji

teatru refleksji. W wywiadzie dla portalu „Teatralny.pl” artystka mówi o rozwianiu iluzji możliwości przystosowania się do teatru: „Przystosowanie jest kuszące, ale jednak bardziej cenię swoje niepodleganie, żeby nie użyć słowa niepodległość”⁴. Z utratą złudzeń wiąże się rezygnacja z pracy z aktorami, których zastępują performerzy. Warto pamiętać, że obsady w jej spektaklach bywały gwiazdorskie (Adam Woronowicz, Agata Buzek, Magdalena Cielecka, Bartosz Bielenia). Rozczarowanie grą aktorską nie jest niczym nowym nie tylko w teatrze, ale i w kinie. Rozważania teoretyczne i praktyczne na ten temat znajdziemy w dorobku klasycznych twórców: Bertolta Brechta i Roberta Bressona. I choć istnieją absolutnie fundamentalne różnice między wizją sztuki tego ostatniego a Karasińskiej, to jednak zdanie, którym Sontag podsumowuje jego filozofię działania w sztuce, pasuje jak ulał do polskiej reżyserki: „Istnieją takie pokłady duchowości, które zaczynają działać dopiero wtedy, kiedy zaniecha się wszelkich działań”⁵. Wtedy wszystko zależy od „magnetyzmu” performerów. Im silniejszy, tym lepszy efekt.

Teatr to nie sztuka

Spróbujmy podsumować Karasińską teatralną, a przy okazji umieścić ją na mapie współczesnego polskiego teatru. Sześć lat pracy, siedem spektakli w pięciu teatrach, prestiżowe nagrody i nominacje (choćby ta do Paszportu „Polityki” 2018). Przedstawienia pokazywane na kilku festiwalach w Polsce i wielu na świecie: (m.in. w Szwajcarii, Czechach, Francji, Brazylii). Wyraźna recepcja krytyczno-badawcza. Nazwisko Karasińskiej pojawia się wśród innych ważnych dziś reżyserów: Weroniki Szczawińskiej, Anny Smolar, Magdy Szpecht, Katarzyny Kalwat. Piotr Gruszczyński uznał je wszystkie za „ojcóbóżyńie”⁶. To zestawienie ma nas przekonać, że w polskim teatrze narodziła się kobieca siła, która gotowa jest poprzestawiać dotychczasowe hierarchie, choć wspomniane artystki wołałyby zapewne owe hierarchie rozmontować.

Karasińska sytuuje się jednak w miejscu odrębnym i osobnym. Co zgrabnie ujął Maciej Stroiński, pisząc o pandemicznym „Projekcie Kwarantanna”, w którym artystka nie brała udziału: „Szkoda, że Karasińskiej nie zaprosili. Ona kręci się wokół tego towarzystwa, ale je przerasta samodzielnością, oryginalnością, talentem, szaleństwem”⁶. Intuicja nie zmyliła krakowskiego krytyka, czego dowodem *Pocztówka z Nowego Teatru* – kilkuminutowy filmik, w którym widzimy pływającą w czarnej próżni animowaną różową ośmiornicę mówiącą do nas głosem artystki. Karasińska bada zakres ekspresji możliwej dzięki awatarowi. I z właściwą sobie błyskotliwością zamyka problem nas wszystkich (uwięzionych w pośrednictwie sieci) w jednym zdaniu: „To teraz jestem ja”.

Prace Karasińskiej do swoich teatralnych koncepcji auto-teatru⁷ i post-teatru⁸ przyporządkowali odpowiednio Joanna Krakowska i Tomasz Plata. I choć ten drugi w wywiadzie dla magazynu „Szum” zaznacza: „Ścisłe wyznaczanie granicy między teatrem i performansem nie ma sensu”⁹, to nie da się ukryć, że w tym układzie kategorią silniejszą i referencyjną jest teatr, i to w odniesieniu do niego funkcjonuje performans. Widać to w działaniach kuratorskich samego Platy, przykładem cykle „Mikro Teatr” i „2118”. W obydwu znajdziemy realizacje Karasińskiej – przewrotnie buntownicze wobec programowych pytań. W zrealizowanych w ramach „Mikro Teatru” *Urodzinach* na scenie jest tylko krzesło, na którym siedzi nieruchomo reżyserka. Jej głos płynie z odtwarzanego nagrania. Opowiada o sobie i o teatrze ogromnym. Ot, ironiczne żarty. Aż do finału, kiedy na scenie pojawia się dwoje aktorów (Bartosz Sak, Karolina Krackowska) i znienacka cały

ten teatr materializuje. Monumentalny, momentalny, olśniewający. Z kolei na podstawowe pytanie projektu „2118”, czyli: „Jak wyobrażasz sobie teatr za sto lat?”, reżyserka nie odpowiada, jakby jej to zupełnie nie interesowało. Nie jest wszak oczywiste, że w obliczu dzisiejszego strachu o jutro to o teatrze powinniśmy (w teatrze) myśleć.

Plata uznał, że punktem wyjścia Karasińskiej, podobnie jak innych twórców post-teatralnych, jest „zniechęcenie wobec teatru, ale punktem dojścia zawsze sam teatr, często doprowadzony do form najprostszych i pokazany bez żadnych upiększeń. Post-teatr w takim ujęciu to teatr, który usiłuje poradzić sobie z nieusuwalnymi problemami, które sam generuje, ale przy tym ani na chwilę nie chce przestać być teatrem”¹⁰. Czy na pewno? Wątpliwości jest tu kilka, po pierwsze Karasińska, która trafia do teatru jako reżyserka filmowa, po doświadczeniu studiowania na ASP oraz na Wydziale Filozofii, raczej nie jest nim zniechęcona – można domniemywać, że wręcz przeciwnie. Doświadczenie teatru jest dla niej korzystne. Tworząc pierwsze przedstawienie, odkrywa wehikuł, którego złożoność bada w kolejnych. Co wcale nie znaczy, że Karasińska „nie chce przestać być teatrem” – otóż chce. O *Fantazji* mówi w wywiadzie dla portalu „Culture.pl” że „jest gdzieś pomiędzy teatrem i – nazwijmy to ogólnie – sztuką”. We wspomnianej rozmowie dla „Teatralny.pl” stwierdza: „Teatr chyba nie jest sztuką”. Załóżmy, że to nie prowokacja, a wyraz walki o autonomię.

Gra czy obecność?

Karasińska w swojej sztuce jest żywo zainteresowana kategorią teatru w tym jego wymiarze, który pozwala na możliwie najgłębszą uniwersalizację. Ten temat podejmuje we wszystkich spektaklach, używając sztuki jako wehikułu. Inaczej jednak niż Grotowski, u którego z tego wymiaru korzystał przede wszystkim performer, widzowie zaś pośrednio. U Karasińskiej widzowie są przemyślnie wciągnięci w proces. Współtworzą przedstawienia, wyobrażając sobie to, co istnieje jedynie w sferze słowa (i powściągliwej choreografii). Jednocześnie performerzy na scenie poprzez swoją obecność odczuwają coś w zamian za widza, który jednakowoż może/powinien współodczuwać. Ten kontakt, będący przecież istotą teatru rozumianego jako spotkanie, bywa niezwykle silny. Na początku *Wszystko zmyślane*, gdy patrzymy na pustą scenę, reżyserka mówi do nas z offu: „Cała sytuacja polega na tym, że ludzie robią coś razem. To może być cokolwiek. Mówienie, chodzenie, leżenie na plecach. Robią to ze sobą, żeby przekazać coś tym, którzy na nich patrzą. Dzięki temu tamci przez jakiś czas nie muszą sami chodzić ani mówić i dzięki temu potem czują, że w swoim chodzeniu i mówieniu nie są sami”. Ta definicja wraz z biegiem przedstawienia rozwija się i rozszerza – staje się jasne, że aktorzy mówią nie o tym, co się dzieje na scenie, ale o tym, co się dzieje w ogóle – wszędzie i zawsze. Przedstawienie staje się metaforą egzystencji: „To jest taki spektakl, który może się nie podobać. Ja nie słyszałem o nikim, kto by oglądał jakieś inne spektakle” – mówi Bartosz Bielenia.

U Karasińskiej nie wystawia się żadnego istniejącego wcześniej autonomicznego tekstu, aktorzy zaś właściwie nie grają, bądź balansują na granicy pomiędzy grą a obecnością. To drugie pojęcie jest dla łódzkiej artystki kluczowe, jednocześnie dość tajemnicze, nieostre. Zacerpnięte z dyskursu performatywnego, wymyka się (podobnie jak pojęcie samego performansu) sztywnej definicji. Performer obecny jest t u, ale i w nim ujawnia się obecność jako coś większego – jako t e r a z. Czym tak naprawdę jest ta obecność? Czy dążenie do „tu i teraz” jest drogą ku doświadczeniu metafizycznemu? I jaki miałby

być z niego pożytek? Kosiński pisze m.in. o Karasińskiej: „Zamiast teatru powołującego i umacniającego wspólnotę, mamy przedstawienie jako spotkanie z własną pojedynczością, z nieusuwalną samotnością, z niedającą się delegować na cokolwiek i kogokolwiek odpowiedzialnością za swoje życie”¹¹. A na życie Karasińska mówi czasami „spektakl”, jak we *Wszystko zmyślane*. Kłopot w tym, że „to jest taki spektakl, którego nie ma jak opowiedzieć”.

Złe słowa

Artystka zżyma się na krytyków, których oskarża o niekompetencję wynikającą z zastosowania w odbiorze jej spektakli narzędzi adekwatnych do teatru, a nieadekwatnych do tego rodzaju sztuki, który uprawia. Wszystkie przedstawienia reżyserki opierają się na podobnym mechanizmie, czy też metodzie, co prowokuje zarzut powtarzalności. Oszczędność w wykorzystaniu teatralnych narzędzi sprawia, że spektakle Karasińskiej mogą się złośliwym kojarzyć z sytuacją nie przedstawienia, a próby – i to takiej bez scenografii. Niezwykła intensywność

Tekst w teatrze Karasińskiej pojawia się na ostatnim etapie pracy nad spektaklem i ma charakter pomocniczy. Ma ułatwić widzowi odbiór tego, co rzeczywiście istotne, a w czym słowa nie mają udziału. Ma ułatwić przeżycie precyzyjnie zaplanowanego doświadczenia.

humoru prowokuje pobieżne i farsowe interpretacje. Sztuka Karasińskiej bywa zniewalająca i potrafi uderzać z ogromną siłą, ale równocześnie jest na tyle nieinwazyjna i w pewnym sensie skromna, że łatwo ją zlekceważyć, ogłuszyć śmiechem. W jednym z wywiadów artystka mówi: „Czasem, kiedy czytam recenzję swojego spektaklu, to mam takie surrealistyczne wrażenia, jakby np. mecz piłkarski relacjonował krytyk kulinarny i przez całą grę nazywał piłkę pulpetem”¹². Surrealistyczne wrażenia odnajdziemy także w tekstach samej Karasińskiej. Uważnych na język w jego chropowatości, której fakturę mylimy często z nieporadnością, nie dostrzegając jej rzeczywistej poetyckiej substancji. Widać to w filmowym dokumencie *Fochy*, ale i w krótkometrażowej fabule *Obowiązki* oraz we wszystkich późniejszych spektaklach. Teksty pisane przez Karasińską bywają absurdalne i w tym absurdzie rozbijające – zarówno w rozumieniu rozbawienia, rozczerzenia, jak i otwarcia na spotkanie z tym drugim. Bywają wyrafinowane, ale pozostają doskonale zrozumiałe, przystępne, bo ułożone z tego, co w języku powszednie. Ich składniowa prozaiczność zasłania i odkrywa poezję. Karasińska czyni to jednak z pewną delikatnością, inaczej niż na przykład Dorota Masłowska. O dziwo tekst w teatrze Karasińskiej pojawia się na ostatnim etapie pracy nad spektaklem i ma charakter pomocniczy. Ma ułatwić widzowi odbiór tego, co rzeczywiście istotne, a w czym słowa nie mają udziału. Ma ułatwić przeżycie precyzyjnie zaplanowanego doświadczenia. Poprowadzić, czy też poprowadzić do miejsca, z którego idziemy w przestrzeń bez słów. Jak mówi Ewa Kolasińska we *Wszystko zmyślane*:



Fot. Monika Lisiecka / Teatr Polski w Poznaniu

Drugi spektakl, reż. Anna Karasińska, Teatr Polski w Poznaniu [2016]

„Mówienie jest przyjemne, ma się nadzieję takiego przeniknięcia, jest taka bańka, w której znajduje się ten, do kogo mówię i ja też, i można mieć nadzieję takiego powiązania – to jest czułość”. Tymczasem w pierwszym kontakcie spektakle Karasińskiej wydają się zdominowane przez słowo. Tym dotkliwsza jest niemożność skonstruowania adekwatnego ich opisu. Powinien on zawierać co najmniej kilka terminów, których użycie wzbudza we mnie te same wątpliwości co w Kosińskim: „Te wielkie słowa (filozofia! duchowość!) są jak stado słoni w sklepie z filigranem, którego precyzja i lekkość kompromituje ich pozbawiony wdzięku ciężar”¹³. W przebrnięciu przez tę terminologiczną asekurację pomaga ostatnie przedstawienie, dalekie od „filigranu”.

Obok stoi śmierć

W przypadku *Dobrze ci tego nie opowiem*, spektaklu traktującego o wojnie i o jej wpływie na pokolenia, które bezpośrednio jej nie doświadczyły, ale żyją w jej cieniu rzucanym przez przodków, pojawia się pytanie o możliwość performowania tego, co można opisać z jednej strony jako doświadczenie wspólnotowe – a z drugiej jako odległe, przeszłe, przekazywane i przeżywane pojedynczo. To nie tyle wywoływanie duchów, ile ich dostrzeganie. Nie rozmawianie z nimi, a uważność wobec ich obecności. Sztuka Karasińskiej ma moc zbliżania do tego, co Tam. Inicjuje spotkanie, ale niekoniecznie kontakt. Oczywiście dla teatru to nie nowina, dość wspomnieć klasyczną pracę Leszka Kolankiewicza *Dziady. Teatr święta zmarłych*. Ale Karasińska robi to nie poprzez długotrwałe treningi fizyczne, nie poprzez etnograficzne wyprawy i antropologiczne lektury oraz badanie klasycznych tekstów. Nie przez namysł nad wielowiekowym palimpsestem wyobrażeń na temat tychże. Artystka pokazuje, że można inaczej – prościej.

Karasińska zdaje się realizować rzeczy, o które inni twórcy tylko pytają – jak Michał Borczuch w *Waranach z Komodo*. W jednej ze scen filmu rodzice przychodzą do prawnika, by skonsultować, czy istnieje sposób na legalne złożenie własnego dziecka w ofierze. Udzielona im odpowiedź jest właściwie wyjaśnieniem istoty teatru, podczas gdy rodzice zdają się teatru (udawania, odgrywania) nie chcieć. Ale czy chcą śmierci syna? I jak rozumieć zainteresowanie jej możliwością? Czy to poszukiwanie sposobu na swoisty powrót do źródła, rytuału – do przestrzeni mitu? Skąd głód tego doświadczenia? To także pytanie o naszą dzisiejszą perspektywę, w której tęsknie spoglądamy ku temu, co kiedyś budziło grozę, a dziś wydaje się po prostu atrakcyjne, bo głębsze i prawdziwsze. A przecież groza nie zniknęła, co znakomicie pokazuje w filmie *Zabicie świętego jelenia* Yorgos Lanthimos. Przywołuję greckiego reżysera ze względu nie tylko na temat, który łączy jego film z obrazem Borczucha, ale także na specyficzną atmosferę, którą można dostrzec także w filmowych realizacjach Karasińskiej. Podobieństwo jest szczególnie wyraźne na linii jego *Alp* i jej *Obowiązków*. Wracając do pytań stawianych przez Borczucha i do dylematu niemożliwości doświadczenia w świecie podzielonym na nieakceptowany rytuał (czyn) i nieskuteczny teatr (występ), warto zastanowić się nad możliwością innej drogi. Biegnie ona pośrodku – jest nią performans w rozumieniu zdarzenia, które jest n a p r a w d ę i wydarza się po obu krawędziach sceny.

Performowanie (w) nicości

Karolina Harris staje przed widzami *Dobrze ci tego nie opowiem* i mówi o procesie powstawania spektaklu. O oglądaniu filmów i zdjęć – świadectw i wyobrażeń wojny. O zubożeniu, które prędzej czy



Fantazja, reż. Anna Karasińska, TR Warszawa (2017)

fot. Magda Hueckel / TR Warszawa

później musi się pojawić, gdy zbyt długo wystawiamy się na recepcję tego, co na co dzień pracowicie wyrzucamy z myśli i otoczenia. Harris mówi, że nie wie skąd, ale wie, jak to jest być pod gruzami, zna dźwięk wybuchu. A potem mówi, że obok niej – tu i teraz – stoi śmierć. Że ją zawsze widać, gdy stoi obok kogoś w jej wieku. Niczego nie dostrzegłem. Nie mogę jednak wykluczyć, że mówiła prawdę, że śmierć stała obok – doskonale widoczna. Inicjacja spotkania polega na tym, że artyści próbowali mi ją pokazać – nie jako metaforę czy znak artystyczny, ale jako obecność. Czy można w teatrze (sztuce) pójść dalej?

W *Urodzinach* dobiegający z offu głos artystki odnosimy bezpośrednio do niej – siedzącej przed nami. Mówi między innymi: „Lubię takie niemodne myślenie, że teatr jest wtedy, kiedy ktoś przeżywa coś za kogoś. Myślę, że możemy nie zmarnować tego, jak bardzo się teraz boję i jak bardzo się teraz wstydę. Jakby ktoś miał to nieprzeżyte, to zapraszam”. Ostatnie słowo wydaje się kluczowe. Spektakle Karasińskiej są jak przestrzeń, którą możemy oglądać z bezpiecznej odległości, ale możemy też do niej wejść. W pierwszym wypadku będą teatrem, w drugim – doświadczeniem. W przypadku *Dobrze ci tego nie opowiem* artystka dotyka tematu, który według niej nieprzeżyty mamy wszyscy – powojennej traumy. „Mówiąc o sobie, bohaterowie mówią po swojemu. Jednak budulcem ich historii jest przecież także to, co przekazano im w rodzinnych domach – rozmyślnie i mimochodem, w skupieniu i w uniesieniu, w milczeniu, wzruszeniu i w nocnym krzyku, budzącym

z koszmaru”¹⁴ – można i tak opisać ten spektakl, cytatem z Marii Buko, autorki książki *Pogłosy. Dzieci więźniów niemieckich obozów koncentracyjnych*, w której wysłuchuje relacji tytułowych przedstawicieli „drugiego pokolenia”. Różnica jest taka, że Karasińska oddaje głos trzeciej już generacji, twórczo przyglądając się kategorii postpamięci¹⁵. Buko kilka zdań dalej pisze: „To, co zapisane w głowie – niektórzy powiedzą, że w duszy – nijak nie daje się ująć w słowa. A i słuchający odczyta to po swojemu. Opowieść przepuszczona zostanie przez sito jego własnych wspomnień, skojarzeń i wrażliwości [...]. Niestety, wachlarz wzbudzonych w ten sposób emocji jest nie do oddania w słowie pisany”¹⁶. Co innego, gdy towarzyszy mu obecność, spotkanie z mówiącym. Takie podejście do teatru, którego zadaniem jest zmiana – sprawienie, że wyjdziemy inni, niż weszliśmy, znamy już od czasów antycznej Grecji. W tę wizję wpisuje się także koncepcja „polskiego teatru przemiany” Kosińskiego. Jeśli sięgnąć do początków tej historycznoteatralnej nitki, czyli *Lekcji XVI* z paryskich wykładów Mickiewicza, znajdziemy tam pewne tropy, które widać u Karasińskiej. Małgorzata Dzięwulska komentując ów tekst, pisała o powstaniu misterium, które „pozwole [...] obalić fetysza, jakim jest w Europie »teatr salonów i buduarów«”¹⁷.

Oczywiście Karasińska nie szuka form misteryjnych. Zmieniały się też oblicza owego „fetysza”, ale nie osłabł sprzeciw wobec niego. Karasińską z nobliwymi poprzednikami łączy to, co najważniejsze –

dążenie do przekroczenia, wyjścia poza teatr. I robi to – przynajmniej na razie – zgodnie z formułą Osterwy: przez teatr. Rodzi się jednak pytanie: co jest po drugiej stronie? W co wychodzimy? Nie ma tu mowy o epifanii. Metafizyka Karasińskiej wyrasta z porządku innego niż chrześcijański. W jej przypadku punktem dojścia jest pustka. Rozumiana buddyjsko – jako nieograniczona potencjalność. W jej teatrze jesteśmy więc performerami (w) nicości.

Punkt, którego nie ma

Wszystkie spory o to, ile w sztuce Karasińskiej teatru oraz jaki to teatr, są bez wątpienia interesujące, ale w gruncie rzeczy jałowe. Wystarczy rozejrzeć się po widowni w trakcie jej przedstawień. Śmiech, wzruszenie – żywe, niekiedy żywiołowe reakcje rodzące banalne i zarazem trudne pytania. Jak to się dzieje, że opowieść Dobromira Dymeckiego o depresyjnej niemocy, którą aktor kończy, kładąc się na scenie, zostaje wzmocniona przez piosenkę disco polo do tego stopnia, że zaczynam się śmiać, choć chce mi się płakać? Ktoś powie – nic prostszego niż kontrasty. Być może, ale siła tej sceny z *Dobrze ci tego nie opowiem* domaga się głębszego namysłu. Co nie znaczy, że prosta odpowiedź jest błędna.

Metafizyka Karasińskiej wyrasta z porządku innego niż chrześcijański. W jej przypadku punktem dojścia jest pustka. Rozumiana buddyjsko – jako nieograniczona potencjalność. W jej teatrze jesteśmy więc performerami (w) nicości.

Może zjawiskowość Karasińskiej polega na tym, że przypomina widzowi elementarz – a ten uświadamia sobie siłę prostych zdań, o której zdążył już zapomnieć, rozczytany w esejach, powieściach albo encyklopediach.

Cóż bowiem bliższego podstawie niż *Fantazja*, w której reżyserka ukryta przed oczami publiczności czyta instrukcje dla aktorów. Słuchająca ich publiczność powołuje teatr. Słowa opowiadaczki widzowie projektują na (czy też odnoszą do) wybranych do tego, stojących na scenie ludzi, którzy mają tam być – to wszystko. Nie mogą grać, jakby jeszcze nie było aktorstwa – jakby ono nie musiało się w ogóle pojawić, bo do niczego nie jest w tej wspólnotce wyobraźni potrzebne. Polecenia reżyserki niemal natychmiast ujawniają poetycką i filozoficzną naturę jej opowieści, niezwykle uniwersalnej, zdumiewająco skracającej dystans od szczegółu do ogółu. Od zdania, które każe nam wyobrazić sobie, że Dymecki gra człowieka ukrytego w futrze zakopiańskiego misia z Krupówek, do myśli o naturze reprezentacji i indywidualności każdego z nas. No właśnie, bo choć Dymeckiemu grać nie wolno, to refren spektaklu brzmi: „A teraz [imię aktora/aktorki] gra...”. I choć znakomicie napisany tekst wydaje się najważniejszym elementem przedstawienia, to reżyserka mówi, że jest tam właściwie zbędny, dałoby się to samo pokazać bez niego. To zaskakujące, bo przecież *Fantazję* można odczytać jako artystyczną egzemplifikację Austinowskich aktów illokucyjnych. „Dzięki nim – tłumaczył Jacek Wachowski

– język staje się narzędziem czynienia. Umożliwia tworzenie rzeczywistości. Wpływa na świat materialny i podporządkowuje go sobie, jest zdolny do nadawania mu nowych sensów i ról. Czynienie słowami zamienia mówcę w performerą”¹⁸. „Działania – pisze o nich dalej – pozostają wobec nich zaledwie aktem wykonawczym, egzekucją tego, co dokonuje się w myślach i aktach mowy”¹⁹. Owe myśli są tu szczególnie istotne, bo przecież to w ich przestrzeni działają widzowie, którzy także stają się performerami.

Pytanie Kosińskiego, czy to jeszcze teatr, wraca jednak uporczywie i pobrzmiewa w całym tym tekście jak jakaś niemożliwa do pominięcia uciążliwość. Możemy nie zaprzętać sobie nim głowy, pamiętając wyjaśnienie z *Wszystko zmyślone*: „Teatr jest miejscem spotkania”. Możemy je odwrócić i zapytać: czy to już teatr? Możliwe też, że jedyne, co w tym pytaniu istotne to: czy to jeszcze? czy to już? czy to teraz? czy to tu? Ale co? We *Wszystko zmyślone* performerzy często patrzą „w punkt, którego nie ma”. Myślę, że to właśnie tam tkwi. Problem w tym, że – jak mówi Bielenia – „jak przestaniemy patrzeć, to zniknie”. Sztuka Karasińskiej mieści się w przestrzeni podtrzymywanej naszą uwagą i bezpośrednim zaangażowaniem. Paradoksalnej, bo jej podstawą jest wszechobecna utrata i przemijanie – źródło wszelkich opowieści i przedstawień. A jednocześnie odnajdujemy w niej siły zdolne ocalić historie i doświadczenia. Więcej – Karasińska buduje precyzyjne mechanizmy po to, aby nam te doświadczenia udostępnić. Czy naprawdę trzeba je analizować, rozgryzać, czytać? Powinniśmy się raczej skupić na tym, żeby (je) przeżyć. Ma rację Sontag – nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki. W pracach Karasińskiej łatwiej o nią niż gdzie indziej, ponieważ – jak zauważył Kosiński – „święto miłości, w którym obecna jest śmierć, to właśnie teatr Anny Karasińskiej”²⁰. Spotkanie ze śmiercią, w którym obecna jest miłość – to także teatr Anny Karasińskiej. Podobnie jak spotkanie z nicością, w której obecny jest świat, i ze światem, w którym obecna jest nicość. Artystka pozwala nam bowiem dostrzec, odczuć i być może zrozumieć kardynalną cechę rzeczywistości – pustość. ■

1 ■ S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, tłum. D. Żukowski, [w:] tejsze, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2018, s. 13.

2 ■ Tamże, s. 26.

3 ■ M. Obarska, P. Policht, *Oswajanie Zachęty*, „Culture.pl”; źródło: <https://culture.pl/pl/artykul/oswajanie-zachety-jak-dziala-budynki>, dostęp: 25.03.2021.

4 ■ *Spółeczeństwo nie lubi, jak ktoś sobie za dużo pozwala*, [z A. Karasińską rozmawia D. Gac], „Teatralny.pl”; źródło: <https://teatralny.pl/rozmowy/spoleczenstwo-nie-lubi-jak-ktos-sobie-za-duzo-pozwala,3019.html>, dostęp: 25.03.2021.

5 ■ S. Sontag, *Duchowy styl w filmach Roberta Bressona*, tłum. D. Żukowski, [w:] tejsze, *Przeciw interpretacji...*, dz. cyt., s. 248.

6 ■ M. Stroiński, *Komentarz bieżący do „Projektu Kwarantanna”*, „Teatr” nr 7-8/2020; źródło: <https://teatr-pismo.pl/7819-komentarz-biezacy-do-projektu-kwarantanna/>, dostęp: 25.03.2021.

7 ■ J. Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” nr 195/2016; źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html>, dostęp: 25.03.2021.

8 ■ T. Plata, *Post-teatr. Ucieczka z teatru*, „Ucieczka do teatru”, „Polish Theater Journal” nr 1/2018; źródło: <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/157/764>, dostęp: 25.03.2021.

9 ■ *Post-teatr i okolice*, [z T. Platą rozmawia K. Plinta], „Szum”; źródło: <https://magazynszum.pl/post-teatr-i-okolice-rozmowa-z-tomaszem-plata/>, dostęp: 25.03.2021.

10 ■ T. Plata, *Post-teatr...*, dz. cyt.

11 ■ D. Kosiński, *I kto tu jest przyszłością?*, „Tygodnik Powszechny” nr 6/2020.

12 ■ *Karasińska: w Polsce jeden rodzaj teatru jest traktowany poważnie*, [z A. Karasińską rozmawia M. Obarska], „Culture.pl”; źródło: <https://culture.pl/pl/artykul/karasińska-w-polsce-jeden-rodzaj-teatru-jest-traktowany-powaznie-wywiad>, dostęp: 25.03.2021.

13 ■ D. Kosiński, *Kto tak pięknie gra?*, „Tygodnik Powszechny” nr 18-19/2018.

14 ■ M. Buko, *Pogłosy. Dzieci więźniów niemieckich obozów koncentracyjnych*, Warszawa 2020, s. 10.

15 ■ Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nowy Jork 2012.

16 ■ M. Buko, *Pogłosy...*, dz. cyt., s. 11–12.

17 ■ M. Dziewulska, *Ogniokrad*, [w:] tejsze, *Artyści i pielgrzymi*, Wrocław 1995, s. 141.

18 ■ J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 20.

19 ■ Tamże.

20 ■ D. Kosiński, *Opowiem, jak najlepiej umiem. O teatrze Anny Karasińskiej*, Warszawa 2020, s. 122.