

Maryla Zielińska

Factory 3

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie
Akademia Teatralna w Warszawie

Maryla Zielińska

Factory 3

Krystian Lupa w krakowskim Starym Teatrze odtworzył w 2008 roku srebrną Fabrykę Andy'ego Warhola. Imitacja warholowskiego studia pomyślana była jako przestrzeń własna zespołu realizującego spektakl *Factory 2*¹, rodzaj enklawy gwarantującej bezpieczeństwo uczestnikom. Po ośmiu latach scenografię przeniesiono do Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, gdzie na jej bazie reżyser zbudował interaktywną instalację *Live Factory 2: Warhol by Lupa*². Zwiedzający mogli nie tylko wejść w labirynt dekoracji, buszować w jej zakamarkach, dotykać, czytać napisy pozostawione na ścianach przez twórców, oglądać ich rysunki i zdjęcia, ale mieli też możliwość zasiąść na kanapie czy krześle i oglądać nagrania fragmentów przedstawienia *Factory 2* czy zapisy z warsztatów, które poprzedzały jego powstanie. Instalacja miała moc „zasysającą”, wewnątrz zanikał kontekst muzeum. Ale co ważniejsze, siedząc na kanapie Andy'ego i oglądając fragment nagrania spektaklu, na którym Warhol siedzi na tej samej kanapie i patrzy na nas, czekając na swoich gości (czy inaczej – grający go Piotr Skiba czeka na kolegów aktorów i widzów), nie sposób było uciec od elementarnych pytań: Gdzie my właściwie jesteśmy? Co to jest teatr, ta namacalna fikcja, która nas zagarnia, dotyka obrazami, dźwiękami, światłami, kolorami? Kto tu na kogo patrzy? W jednym z nagrań słyszeliśmy: „Sztuka jest po to, żeby przestać wiedzieć”. Pomyślałam, że to zdanie jest dobrym komentarzem do twórczości Anny Karasińskiej. W pięciu spektaklach, które pokazała od debiutu w 2015 roku, artystka konsekwentnie rozkłada sztukę teatru na czynniki pierwsze i pyta: Co to jest?

1.

Do teatru trafiła jako tak zwana dojrzała osoba, bo w wieku 37 lat, z bagażem rozmaitych doświadczeń, bynajmniej nie teatralnych. Pochodzi z Łodzi, i właśnie tam podejmowała wszystkie swoje studia – Akademia Sztuk Pięknych (wydział tkanin i ubioru, pracownie wideo i dywanu), filozofia na uniwersytecie – porzucając naukę przed dyplomem. Twórczość literacką, mimo że chwaloną przez wydawcę, także odsunęła na bok. Dyplom (reżysera filmowego i telewizyjnego)

1 Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, *Factory 2*, reżyseria, Krystian Lupa, premiera 16 lutego 2008.

2 Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, *Live Factory 2: Warhol by Lupa*, wernisaż 14 marca 2016.

odebrała na innej łódzkiej uczelni – w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej. Zrealizowała tam etiudy³, z których kilka zostało nagrodzonych na festiwalach w Polsce i zagranicą za najlepsze filmy czy scenariusz. Współpracę reżyserską i castingową, funkcję drugiego reżysera i reżysera obsady praktykowała na planie sześciu filmów fabularnych u różnych reżyserów⁴. Można powiedzieć, że do teatru przysłała wprost z planu filmowego.

Co stało za potrzebą wypowiedzenia się przez teatr? Czego w nim szukała czy oczekiwała? Mówi o swej nieprzystawalności do systemu produkcji filmowej, który nie jest łaskawy dla laboratoryjnej pracy. I o poszukiwaniu miejsca, w którym mogłaby skupić różnorodne doświadczenia twórcze i skonstruować wypowiedź na własnych warunkach. Z pewnością nie chodzi jej o opowiadanie historii, kreowanie bohaterów i emocji między nimi, zaczarowanie widzów iluzją teatru czy o krytyczne wypowiedzenie się na temat rzeczywistości. Karasińska nie interesują gotowe dzieła literackie (choć w filmie sięgała po dramaty⁵, być może nie żartem wspomniała o chęci wystawienia *Hamleta*), sama lub we współpracy pisze teksty na scenę, ważne są też dla niej improwizacje aktorów. Ma wyraźną potrzebę fizycznego istnienia w strukturze, którą buduje – pojawia się na scenie lub jest obecna przez głos z offu. Scenografia i kostium zdają się być u niej tylko po to, by nic nie przedstawiać, nie ilustrować, nie budować żadnej narracji, zamazywać znaczenia. Proponując teatr *sauté*, zastanawia się, co znaczy teatralna sytuacja dla ludzi, którzy w niej uczestniczą jako współtwórcy czy jako widzowie, czy dla niej samej. Stawia szereg pytań natury ontologicznej. Wszystko bez namaszczenia, z dużą dozą poczucia humoru, dość prześmiewczego i bardzo absurdałnego.

2.

Jako reżyserka pojawiła się w konkursie organizowanym przez TR Warszawa. „Teren TR” nawiązywał do poprzednich edycji „Terenów” (2004, 2005), które miały na celu przyciągnięcie do teatru ciekawych twórców, niekoniecznie absolwentów szkół teatralnych, a tym samym podłączenie zespołu Grzegorza Jarzyny do nowych energii. Przeszła do finału projektem, w którym „chciała się zająć rozpracowywanym [przez nią] od dawna efektem obcości”⁶. Podczas pracy nad tym projektem z adeptami aktorstwa zasłyszała tekst jednej z dziewczyn: „Wow!

3 Etiuda dokumentalna *Fochy*, scenariusz i reżyseria, 2005; widowisko telewizyjne *Udany dzień*, reżyseria i montaż, 2006; warsztat *Szuler*, reżyseria, 2006; etiuda dokumentalna *No Speak Poland*, reżyseria, 2006; etiuda fabularna *Universal Spring*, scenariusz i reżyseria, 2008; współpraca montażowa przy etiudzie fabularnej Jakuba Piątka *350 km*, 2009; etiuda fabularna *Obowiązki*, scenariusz i reżyseria, 2014 (dyplom).

4 *Jestem twój*, reżyseria Mariusz Grzegorzek, 2009; *Małe sztuczki*, reżyseria Aleksandra Gowin i Ireneusz Grzyb, 2014; *Papusza*, reżyseria Joanna Kos-Krauze i Krzysztof Krauze, 2013; *Sąsiady*, reżyseria Grzegorz Królikiewicz, 2014; krótkometrażowy *Stwór*, reżyseria Aleksandra Gowin i Ireneusz Grzyb, 2015.

5 Pierwowzorem scenariusza etiudy *Udany dzień* był dramat Mariusa von Mayenburga *Pasożyty*, a współpracując z Mariuszem Grzegorzkiem nad *Jestem twój*, realizowali jego scenariusz na podstawie dramatu Judith Thompson o tym samym tytule.

6 Mike Urbaniak, *Nie umiem zauczestniczyć*, „Pan od kultury. Teatralny blog Mike’a Urbaniaka”, 29 listopada 2016, www.mikeurbaniak.wordpress.com.

Czujecie, że to jest łazienka, w której ci aktorzy też robią siku?”⁷.

Z wyobrażeń amatorów o gwiazdach TR Warszawa zbudowała scenariusz *Ewelina płacze*⁸, w jego wystawieniu zagrały te właśnie gwiazdy.

Publiczność zasiada na widowni, na której ani na chwilę nie gaśnie światło, robocze oświetlenie scala przestrzenie oglądających i występujących. Na proscenium w szeregu stoi czworo aktorów w luźnych strojach, jakby gotowych do pracy warsztatowej. Nie tylko teatromani bez trudu rozpoznają troje z nich: Adam Woronowicz, Rafał Maćkowiak, Maria Maj, aktorzy znani także z kina i telewizji. Dziewczyna na skraju sceny jest enigmą, jej nazwisko również – Ewelina Pankowska. Ale jest i ktoś piąty. Młoda kobieta, która w toku koordynowania ćwiczeń rozluźniających (a raczej stereotypowych wyobrażeń na ich temat) budzi z bezruchu Ewelinę, pomaga jej w rozgrzewce i zbiega ze sceny. Mechanizm uruchamia dotknięcie reżysera.

Rozpoznawalni aktorzy grają amatorów z różnych stron Polski, którzy przyjechali zastąpić gwiazdy TR Warszawa w „eksperymentalnym projekcie” – Adama Woronowicza, Rafała Maćkowiaka, Marię Maj – bo ci mieli ważniejsze sprawy na głowie. Przedstawiają swoje wyobrażenia na temat gwiazd. Ewelina Pankowska występując pod swoim imieniem, ma zastąpić Magdalenę Cielecką. Następuje wielopoziomowa, bardzo dowcipna gra na temat tożsamości postaci teatralnej, aktora, roli, którą może być zagranie samego siebie. Tylko co to znaczy „siebie” w przypadku aktora? Czy chodzi o wizerunek medialny, czy o osobę? Czy to można oddzielić? Wzbudzająca huragany śmiechu gra tożsamościowa gwiazd TR-u zaczyna się na Ewelinie. Nie jest Cielecką, nie może też jej zagrać (czy jest więc złą aktorką?), potyka się o siebie, o swoją naturalność, jako taka wydaje się sobie nieciekawa. Bo nieznana? Dramat kumuluje w płaczu. Ale znów źle, tak się nie płacze w teatrze. Koledzy pokazują jej, jak to się robi. Ale czy pokazują jako postaci (grają przecież amatorów z prowincji), czy jako starsi i doświadczeni aktorzy? Wszyscy wyczerpani padają na scenę, światło gaśnie, aktorzy wychodzą do ukłonów, tylko Ewelina wciąż leży. Trzeba ją ściągnąć ze sceny. Ale jako kogo? Czy ona tu przeżyła osobisty dramat? Ale przecież każdego wieczoru nie może tak tego doświadczać! Czy jest amatorką czy aktorką? Skończyła właśnie wrocławską szkołę teatralną.

Zdaje się, że w swym pierwszym przedstawieniu Anna Karasińska próbowała rozpoznać, jakim narzędziem w rękach reżysera jest aktor, jaka relacja łączy go z postacią i z rzeczywistością. Ile w tym opresji? Przy okazji skonstruowała prześmiewczą wypowiedź na temat projektowego systemu pracy i wypuściła trochę powietrza z nadętego medialnego wizerunku TR Warszawa.

W kolejnym przedstawieniu, przygotowanym w aurze środowiskowego oczekiwania (czy powtórzy sukces, czy też noga się jej podwinie i wyjdzie szydło z worka – że nie ma nic do powiedzenia), stematyzowała atmosferę wokół niej w tytule *Drugi spektakl*⁹ i... skupiła się na publicz-

7 Tamże.

8 TR Warszawa, *Ewelina płacze*, tekst i reżyseria Anna Karasińska, współpraca dramaturgiczna Magdalena Rydzewska, premiera 7 czerwca 2015.

9 Teatr Polski w Poznaniu, *Drugi spektakl*, tekst i reżyseria Anna Karasińska, współpraca dramaturgiczna Ewelina Pankowska, premiera 13 maja 2016.

ności. Na scenie rząd krzeseł zwróconych do widowni, zasiadają na nich aktorzy i odgrywają etiudy na temat typowych zachowań widzów w teatrze. Tematy padają z offu głosem reżyserki. Z perspektywy aktorów na widowni odbywa się... drugi spektakl. Ma to walor kabaretu czy szkolnych etiud. Spektakl ma jednak drugą część, głos zapowiada ją jako „opcję zaawansowaną: jak wyrazić swoje potrzeby” i milknie. Aktorzy jeden po drugim siadają wśród publiczności i deklarują, co chcieliby zobaczyć w teatrze. To koncert życzeń od „chciałbym zobaczyć coś o matce” po „zagrajcie to, co tu i teraz”. Jest kłopot z aktorem-widzem, który chce „coś poczuć”. No i to rozwala spektakl. Aktor-widz nic nie czuje, nie wie nawet, co to miałoby być.

Karasińska zdaje się zadawać pytania, czemu służy teatr, dlaczego ludzie do niego wciąż przychodzą, choć ich często nudzi i męczy. Czy rzeczywiście ma dostarczać doznań i przeżyć za cudzym pośrednictwem (aktora)? I co by to miało znaczyć? Rozrywka czy katharsis?

Jak wspomniałam, Anna Karasińska uprawia teatr *sauté*, więc nie musiała się szczególnie ograniczać, przyjmując zaproszenie do projektu Komuny//Warszawa *Mikroteatr*. Tomasz Plata pomyślał go jako ćwiczenia z reżyserskiego samoograniczenia. Spektakl nie mógł trwać dłużej niż szesnaście minut, a zespół wykonawców liczyć więcej niż cztery osoby. Do użycia były dwa mikrofony, cztery reflektory, rzutnik wideo, rekwizyt mieszczący się w walizce-kabinówce. Ograniczeniem był też budżet – pięć tysięcy złotych. Nie było limitów jedynie co do tematyki.

Karasińska przygotowała *Urodziny*¹⁰, miniaturę na pozór autoteatyczną. „Praca w teatrze jest dla mnie trochę jak robienie imprezy, na którą zapraszam gości. Na razie to mnie bardzo ekscytuje, że mogę coś przygotować i że ludzie przyjdą, że coś przeżyją, że mogę zaprojektować czyjeś doświadczenie. To mnie rozwija”¹¹. Najpierw przy wyciemnionej scenie, potem w świetle dozwolonych reflektorów, stoi nieruchomo pośrodku, z offu płynie jej monolog, w którym przedstawia się, mówi, dlaczego tu trafiła i jak się czuje w tej sytuacji. Niekomfortowo, więc wymyśla sytuację własnych urodzin, na których jest tylko przychylna jej rodzina (publiczność). Nie pomaga, groza narasta, kumulując się w grzmotach i ciemności. Na opustoszałej scenie wchodzi dziewczyna, która nieustająco czesze długie czarne włosy srebrzystą szczotką, i chłopak w białej koszulce, cały mokry, bo właśnie wpadł do wodospadu (tego, który w pierwszej części wyobrażała sobie Karasińska?). Rozsiadają się w wyimaginowanych fotelach i prowadzą dość absurdalny dialog, bo sytuacja jest niejasna. Czy aktor jest w swojej sprawie na scenie, czy z woli i wyobraźni reżysera, który ze strachu z niej ucieka?

Robiąc mikro-teatr i auto-teatr (to według Joanny Krakowskiej teatr cechujący się „zdolnością do przyjęcia postawy autokrytycznej”¹²), Karasińska od pierwszego spektaklu stała się wziętą artystką, zapraszana przez festiwale w kraju i zagranicą, przez mainstreamowe sceny. Kolejne

10 Komuna//Warszawa, *Urodziny*, pomysł i realizacja Anna Karasińska, 12 listopada 2016.

11 Anna Karasińska, *Jak na polskie kino jestem za bardzo pojechana*, wywiad z Przemysławem Gdulą, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto” online, 28 czerwca 2016.

12 Joanna Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, w niniejszym tomie.

premii zrealizowała w TR Warszawa i w Starym Teatrze. *Fantazja*¹³ to brawurowo pomyślane ćwiczenia z wyobraźni – wszystkich, którzy znaleźli się w sali teatralnej – ale też forma utworu muzycznego. Szóstka aktorów wchodzi na pustą, okotowaną scenę, stają w równej linii, są w luźnych „roboczych” strojach. Z offu dochodzi głos: „Spektakl, który państwo zobaczycie, powstanie teraz na żywo. Za wyjątkiem kilku fragmentów, do których przywiązaliśmy się podczas prób, aktorzy nie mają przydzielonych ról. Ja reaguję na to, co się wydarza na scenie i wyczytuję na głos przebieg spektaklu, dlatego ten spektakl nie ma jednego, idealnego przebiegu. Jestem reżyserką tego spektaklu i to jest może ważne, żeby powiedzieć, że nie lecę z taśmy i jestem tu fizycznie obecna, siedzę teraz na balkonie, czego państwo nie mogą zobaczyć. Ale można sobie to wyobrazić, że jestem bardzo mała w tak dużej sali i mam też bardzo małą nocną lampkę. Ponieważ ja też jestem *live*, to niewykluczone, że się zaśmieję albo pomylę, albo nie będę wiedziała, co robić dalej. Chciałabym także w imieniu swoim, aktorów i wszystkich osób, które pojawiły się tutaj na scenie, powiedzieć, że cieszymy się z tego spotkania z państwem”. Po czym pada pierwsze zadanie dla aktora: „Dobromir gra teraz białego niedźwiedzia”. Aktorzy występują pod swoimi imionami, więc Dobromir Dymecki robi krok do przodu i gra, w tym spektaklu oznacza to, że nie imituje, stoi, wykonuje lub nie nieznaczne ruchy, zmienia ekspresję twarzy, która bardziej przypomina zakłopotanie niż wysiłek odegrania. Reżyserka zabrała mu tekst. I tak jest do końca, z uwzględnieniem przekonfigurowań aktorów na scenie, repetycji zadań rzucanych z offu i „zakłóceń” tego rytmu, które zapowiedziała reżyserka (aktorzy odzywają się, „coś grają”). Zadania, które daje Karasińska są popisem abstrakcyjnego myślenia, wynikającego z bystrego obserwowania rzeczywistości. Na koniec pozwala każdemu z aktorów „grać, co chcą”. Stoją bez ruchu z opuszczonymi rękami, w milczeniu i po chwili schodzą ze sceny.

Czy praca wyobraźni musi być widoczna? Czy nie powinna zostać przetrzucona na widza? Publiczność zostaje z pytaniem, co jest teatrem. Czy bez głosu, a więc bez słowa, zostałyby uruchomiona wyobraźnia aktorów i widzów? Aktor jest wciąż potrzebny reżyserowi na scenie, ale czy jego ruch i głos są konieczne? Karasińska gra na wyobraźni, ale też na byciu *live* – teatr jest tym, co się wydarza tu i teraz. Dobrze to wiemy, ale jej teatr traktuje te oczywistości tak przewrotnie, że zostajemy bez wiedzy, z gołymi rękami.

Tak się stało, że debiut Karasińskiej w Narodowym Starym Teatrze przypadł na koniec kadencji Jana Klata, towarzyszyła mu aura skandalicznie przeprowadzonego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego konkursu na stanowisko dyrektora tego teatru. Klata przegrał i co więcej został upokorzony, razem z zespołem. Rozmowa kwalifikacyjna i ogłoszenie wyników konkursu odbyło się w czasie prób generalnych do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego w jego reżyserii. Karasińska pracowała w tej atmosferze, jej premiera obrastała w nowy kontekst i w oczekiwania, że da wyraz temu, co się dzieje w teatrze i w kraju pod nowymi rządami. Reżyserka uprawia teatr akrytyczny,

13 TR Warszawa, *Fantazja*, tekst i reżyseria Anna Karasińska, dramaturgia Magdalena Rydzewska, Jacek Telenga, premiera 9 kwietnia 2017.

nie dziwi więc, że zrobiła wolnę, uciekła od „zabrania stanowiska”, zmieniła tytuł i sens przedsięwzięcia. Zamiast zapowiadanego *Poradnika na czas nieporządku*¹⁴ zaproponowała *Wszystko zmyślane*¹⁵. „Ten spektakl” – jak nieustająco mówi się o nim w scenariuszu – jest strumieniem aktorskich fantazji, uruchomionych głosem reżyserki, wyrazem gapienia się na świat i w głąb siebie, przepływem wrażeń, które dążą ku jednemu pewnemu – śmierci. Eschatologiczny ton zagłusza śmiech tych widzów, którzy strumień absurdalnych słów i działań odczuwają jako coś swojego. Widz buduje z aktorami „ten spektakl”, w sobie, bo przecież na scenie nie dzieje się wiele. Karasińska bada wspólnotową siłę teatru, ale zdecydowanie bez koturnów. Zamiast emocji i patosu woli śmiech, prostotę. Praktykuje buddyzm. Być może także w teatrze.

4.

Poszukiwania Anny Karasińskiej wpisują się w szersze zjawisko w najnowszym teatrze polskim, które niejako sprawdza, ile teatru może/musi być w teatrze, by jeszcze można go było tak nazywać, odziera teatr z teatralności. Tak jak pokolenie „ojcobójców”, które dojrzewało w demokratycznej Polsce (m.in. Grzegorz Jarzyna czy Krzysztof Warlikowski; „ojcobójstwo” odnosiło się do ich mistrza Krystiana Lupy), a debiutowało w latach 90., ostentacyjnie zrzucało z ramion artysty obowiązki wobec ojczyzny, tak formacja Karasińskiej powtarza ten gest wobec teatru krytycznego i monumentalnego, którego autorami stali się z czasem w sporej części „ojcobójcy”. Propozycja Karasińskiej jest jak wirus, wpuszczona na mainstreamowe sceny obnaża mechanizmy teatru instytucjonalnego i życia teatralnego, próbuje działać w nich na swoich zasadach. Jest to rozpoznanie bojem. Artystka wydaje się wierna deklaracji złożonej przy pracy nad debiutem: „Rozmontowujemy sytuację teatralną, aby wejść w bliskość z widzami i samymi sobą. W naszej pracy wielokrotnie wywracaliśmy wszystko do góry nogami i doświadczaliśmy płynącej z tego wolności, która – jak mamy nadzieję – udziela się naszym widzom”¹⁶.

Na ile wystarczy cierpliwości dyrektorom teatru? Często słyszy się, że Karasińska robi ciągle to samo, że to chyba tylko wprawka do czegoś poważniejszego... Ale może rozkładając teatr na czynniki pierwsze, chce tylko powiedzieć, że „sztuka jest po to, żeby przestać wiedzieć”?

14 Być może chodziło o pomysł wystawienia podręcznika do sprzątania, który planowała zrealizować już w Poznaniu, ale po wizji lokalnej zmieniła zdanie. Por. Mike Urbaniak, *Nie umiem zauczestniczyć*, dz. cyt.

15 Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, Nowa Scena: *Wszystko zmyślane*, tekst i reżyseria Anna Karasińska, współpraca dramaturgiczna Magdalena Rydzewska, premiera 23 czerwca 2017.

16 <http://trwarszawa.pl/spektakle/ewelina-placze/>

Bibliografia

- Urbaniak, Mike, *Nie umiem zauczestniczyć*, „Pan od kultury. Teatralny blog Mike’a Urbaniaka”, 29 listopada 2016, www.mikeurbaniak.wordpress.com.
- Karsińska, Anna, *Jak na polskie kino jestem za bardzo pojechana*, wywiad z Przemysławem Gdulą, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto” online, 28 czerwca 2016.
- Krakowska, Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Polish Theatre Journal”, 2018 nr 1.

Przedstawiona teatralnie:

- Factory 2*, reżyseria, Krystian Lupa, premiera 16 lutego 2008, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.
- Ewelina płacze*, tekst i reżyseria Anna Karasińska, współpraca dramaturgiczna Magdalena Rydzewska, premiera 7 czerwca 2015, TR Warszawa.
- Drugi spektakl*, tekst i reżyseria Anna Karasińska, współpraca dramaturgiczna Ewelina Pankowska, premiera 13 maja 2016, Teatr Polski w Poznaniu.
- Urodziny*, pomysł i realizacja Anna Karasińska, premiera 12 listopada 2016, Komuna//Warszawa.
- Fantazja*, tekst i reżyseria Anna Karasińska, dramaturgia Magdalena Rydzewska, Jacek Telenga, premiera 9 kwietnia 2017, TR Warszawa.
- Wszystko zmyślone*, tekst i reżyseria Anna Karasińska, współpraca dramaturgiczna Magdalena Rydzewska, premiera 23 czerwca 2017, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, Nowa Scena.

ABSTRAKT

Maryla Zielińska

Factory 3

Tekst jest analizą pracy reżyserskiej Anny Karasińskiej i próbą umiejscowienia jej doświadczenia filmowego i teatralnego na mapie współczesnego teatru – post-teatru. Anna Karasińska w pięciu premierach, które reżyserka pokazała od debiutu w 2015 roku (*Ewelina płacze*, *Drugi spektakl*, *Urodziny*, *Fantazja*, *Wszystko zmyślane*), zdaje się rozkładać sztukę teatru na czynniki pierwsze, wywoływać efekt obcości i pytać: „Co to jest?”. Za prostotą pytania i formy teatralnej kryją się ontologiczne poszukiwania, dodatkowo przykryte paradoksalnym poczuciem humoru. Robiąc mikro-teatr i auto-teatr, Karasińska – już od pierwszego spektaklu – staje się wziętą artystką zapraszana przez festiwale w kraju i zagranicą oraz przez mainstreamowe sceny w Polsce.

Do teatru trafiła jako tak zwana dojrzała osoba, bo w wieku 37 lat, z bagażem rozmaitych doświadczeń, bynajmniej nie teatralnych. Teatr Karasińskiej to swoiste laboratorium. Artystka ma wyraźną potrzebę fizycznego istnienia w strukturze, którą buduje – pojawia się na scenie, obecna jest przez głos z offu, ale na żywo. Scenografia i kostium zdają się być tylko po to, by nic nie przedstawiać, nie ilustrować, nie budować żadnej narracji, zamazać znaczenia. Proponując teatr *sauté*, zaprasza do gry tożsamościowej na temat, co znaczy teatralna sytuacja dla ludzi, którzy w niej uczestniczą jako współtwórcy i widzowie. Gra także z kontekstem dominującego w Polsce teatru krytycznego i wielkich form. Karasińska robi swój teatr.