

SPIIS TREŚCI

MICHAEL RUBENFELD, MARCIN WIERZCHOWSKI

ZANURZENIE

1131. premiera Teatru w Katowicach

1 MARCA 2023

Scena Kameralna

**MARCIN
WIERZCHOWSKI**
reżyseria

**MAGDA
MUCHA**
scenografia i kostiumy

**ANETA
JANKOWSKA**
dramaturgia ruchu

**MARTA
ZALEWSKA**
muzyka

**SZYMON
KLUZ**
reżyseria świateł

**STANISŁAW
CHŁUDZIŃSKI**
współpraca dramaturgiczna
i tekst songu

**BARBARA
DUDEK**
inspicjent, sufler

**MIROSŁAW
WITEK**
realizacja dźwięku

**TOMASZ
WUSTRAU,
WALDEMAR
JANISZEK**
realizacja światła i wideo

**BARTŁOMIEJ
SOWA**
operator kamery

**MACIEJ
ROKITA**
kierownik produkcji,
kierownik techniczny

**DOROTA
DAMEC**
asystentka pełnomocnika
dyrektora ds. produkcji

W spektaklu wykorzystywana jest piosenka „Crazy” (aut. CeeLo Green, Danger Mouse, Gian Franco Reverberi, Gian Piero Reverberi) w wykonaniu Marty Zalewskiej.

Licencja na wystawienie utworu została wydana przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS.



OBSADA

VIOLETTA SMOLIŃSKA Łucja Kamocka

GRZEGORZ PRZYBYŁ Władysław Kamocki

AGNIESZKA RADZIKOWSKA Olga Kamocka

DAWID KOBIELA Mikołaj Kamocki

KARINA GRABOWSKA Teresa Mazurek

MICHAEL RUBENFELD Nieznajomy

KATERYNA VASIUKOVA Irina Koroblyova

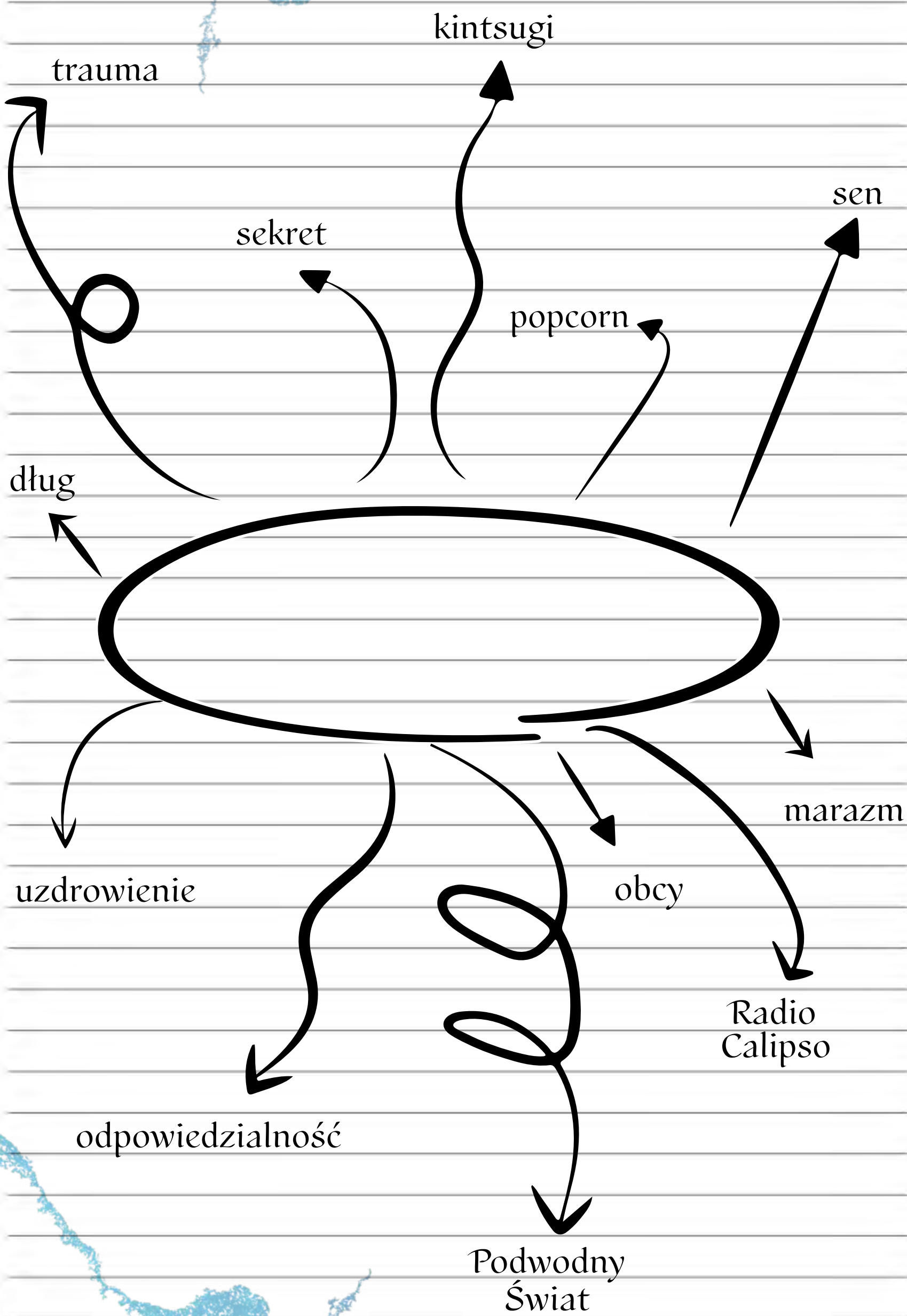
oraz

NINA ZAKHAROVA Rita Litvinova (wideo)

MAKSYMILIAN RIEDEL Daniel Mazurek







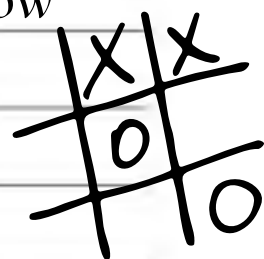
Okaleczona rzeczywistość

*Rozmowa z Marcinem Wierchowskim
i Michaellem Rubenfeldem*

Dlaczego wracamy do traumatycznych doświadczeń z przeszłości? Jak kilkumiesięczny proces improwizacji wpływa na ostateczny kształt spektaklu? Czy dziecięce zabawy zawsze są bezpieczne? I co ma z tym wszystkim wspólnego japońska tradycyjna sztuka naprawiania pękniętych naczyń? To zaledwie niektóre z kwestii, o które Bartosz Cudak pyta Michaela Rubenfelda i Marcina Wierzchowskiego, twórców spektaklu. ~~_____~~

„Zanurzenie” - co kryje się pod tym tajemniczym tytułem i po co tak właściwie schodzicie pod wodę?

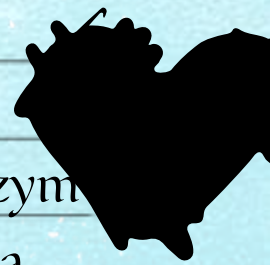
Marcin Wierzchowski: Zanurzenie to metafora stanu, w którym człowiek jest tak bardzo pogrążony w jakimś problemie, że jego kontakt z rzeczywistością staje się nienaturalny i przytłumiony. Takie okresy w życiu pojawiają się zazwyczaj w wyniku traumatycznych wydarzeń. Oddziałują one z taką siłą, że zaburzają percepcję rzeczywistości. Zalewają jak szturmowa fala. Ale jest też drugi sposób rozumienia tej wodnej metafory. Traumatyczne zdarzenie, o którym opowiadamy w spektaklu, ma bowiem bezpośredni związek z wodą, ale szczegółów tego nie będę zdradzał...



Michael Rubenfeld: Dla mnie zanurzenie to metafora miejsca, w którym osadzają się wszelkie problemy. Ale chęć wkroczenia do tego podwodnego świata traktuję jednoznacznie z chęcią skonfrontowania się z własnymi traumami. Zrozumienia, dlaczego staliśmy się tymi, kim jesteśmy, a także co wpłynęło na nasze - mniej lub bardziej udane - życiowe decyzje. Możliwe, że zrozumienie własnych traum przełoży się na większą niezależność w podejmowaniu życiowych decyzji. W decydowaniu o tym, jak wygląda nasze życie.



Jednak określenie „podwodny świat” przywodzi także na myśl fantastyczną krainę i beztroską zabawę...



MW: Ta wyimaginowana, beztroska kraina pojawia się również w naszym spektaklu. Powstała w wyobraźni Olgi, jednej z postaci przedstawienia, gdy ta była jeszcze dzieckiem. Dzieliła ją wówczas ze swoim przyjacielem Danielem. Oczywiście, naszych bohaterów spotykamy wiele lat po tym zdarzeniu, gdy są już dorośli. Pewien impuls powoduje, że Olga wraca do niego pamięcią. Po kilkunastu latach nieobecności postanawia ponownie zanurzyć się w tym bezpiecznym świecie, który porzuciła w wyniku traumatycznego zdarzenia. Okazuje się wówczas, że wcale nie przestał on funkcjonować, wciąż żyje swoim życiem.



Pokazują to dobrze audycje radiowe Olgi, Daniela i ich gości z podwodnego świata. Co zatem daje operowanie dziecięcą estetyką przy opowiadaniu o zagadce sprzed lat?

MW: W dzieciństwie i jego estetyce odnajduję źródło nadziei oraz światła. Jako dziecko człowiek nie jest skażony ponurym realizmem rzeczywistości, który przychodzi wraz z dorosłością. Jest niezniszczalnym, wiecznie odnawialnym źródłem wiary w to, że każdy problem da się rozwiązać. Powrót do tej nieco naiwnej perspektywy daje naszym bohaterom możliwość odnalezienia pokładów energii i siły życiowej, by skonfrontować się z traumami. Ale dziecięcy świat naszej rozgłośni radiowej służy także rejestrowaniu rzeczywistości sprzed lat.

MR: A nawet reprezentacji czegoś, co zostało utracone w wyniku wspomnianego już zdarzenia. Utraconej niewinności, którą u nas uruchamiamy z pomocą tej właśnie dziecięcej estetyki.

MW: To wehikuł, który może przenieść nasze postaci w ich przeszłość w dwojakim celu. Z jednej strony po to, by uciec od rzeczywistości, a z drugiej, by zaczerpnąć sił do jej zmiany. Te decyzje zostawiamy jednak naszym postaciom, a także publiczności.



Widzę po odpowiedziach, że dobrze się uzupełniacie. Nic w tym dziwnego, w końcu to kolejny projekt realizowany w duecie. Choć wspólnie piszecie tekst, ty, Marcinie, reżyserujesz spektakl, a ty, Michaelu, w nim grasz. Pracujecie wspólnie nad całością czy jednak nie wchodzicie sobie w drogę?

MR: Podczas pracy nad spektaklem każdy z nas ma wyznaczone zadania, co oczywiście wynika z odmiennych umiejętności i kompetencji. Określiłbym nas jednak jako twórczych partnerów kreatywnych, bo nad dziełem jako całością pracujemy jednak wspólnie. Pomysł na spektakl, jego pierwotną koncepcję czy zarys fabularny, wypracowujemy razem. Nasza bliska relacja i fakt, że się uzupełniamy, sprawiają, że przynosi to wymierne rezultaty.

MW: Praca z Michaeliem jest dla mnie szczególna. Jest on bardzo delikatnym partnerem, który z jednej strony potrafi dać mi przestrzeń, której potrzebuję, a z drugiej udziela rad, gdy borykam się z problemami inscenizacyjnymi. W sali prób nie występujemy jednak jako tandem reżyserski. Tutaj role są wyraźnie podzielone – ja jestem reżyserem, a Michael aktorem, ale, będąc współautorami scenariusza, wspólnie rozmawiamy o nim z aktorami, obaj bierzemy za niego odpowiedzialność. Przyznam jednak, że przy pisaniu „Zanurzenia” to Michael wziął na siebie większą część ciężaru pisarskiego.

Skoro o tekście mowa... Pisaliście go na próbach na podstawie aktorskich improwizacji, prawda? Skąd pomysł na taką formę opracowania scenariusza i jak on powstawał?

MW: Wypracowałem taki sposób pracy, w którym zapraszam aktorki i aktorów do budowania zarówno swoich postaci, jak i – w pewnym sensie – fabuły spektaklu. W tym celu nie przychodzimy na pierwszą próbę z gotowym scenariuszem, jak to się często w teatrze odbywa, tylko zarysowujemy historię, która następnie rozwija się i weryfikuje w procesie twórczym. Temu służą różne formy improwizacyjne. Te, które uznamy za wartościowe dla procesu pisarskiego, następnie

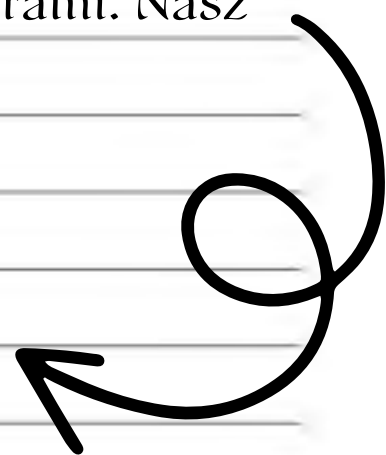
transkrybujemy. Czasem wykorzystujemy także sam zarys inscenizacyjny wypracowany przez aktorów w sali prób, któremu następnie dopisujemy warstwę dialogową. Uważam, że ten specyficzny sposób pracy bardzo mocno wpływa na obecność postaci na scenie. Powrót aktora do własnych słów okazuje się dużo prostszy i bardziej naturalny (co nie zawsze oznacza, że emocjonalnie łatwiejszy) niż mierzenie się z napisanym od zera tekstem.

MR: Dodam tylko, że taki styl pracy nie jest dla mnie reprezentatywny. Oczywiście, nie jest mi też obcy, bo w przeszłości kilka razy tak pracowałem. To Marcin jednak wypracował tę metodę i mnie do niej zaprosił. Jest to duże wyzwanie i spory wysiłek, ponieważ czas na napisanie scenariusza jest o wiele krótszy, niż gdy powstaje on przed rozpoczęciem całej produkcji.

Pracując z aktorami, często inspirujesz się też terapeutyczną metodą ustawień hellingerowskich. Jak zainteresowanie to wykorzystujesz w procesie twórczym?

MW: Jestem zafascynowany ustawieniami hellingerowskimi jako źródłem wiedzy na temat tego, co międzypokoleniowego – jako ludzie – niesiemy ze sobą. Kształtując teatralną historię, często zastanawiam się, jakie ustawienie mogłoby z niej powstać, a także które działania postaci są ich świadomym wyborem, a które mogłyby wynikać na przykład z doświadczeń ich przodków. Działa to dla mnie jednak wyłącznie jako inspiracja, której rzecz jasna nie uruchamiam w pracy z aktorami. Nasz proces twórczy już bez tego jest wymagający.

~~Ustawienia hellingerowskie to dla mnie źródło inspiracji, które wykorzystuję w procesie twórczym.~~



Tak wnikliwa praca z aktorem nad jego postacią przynosi z pewnością twórczy rezultat. Ale czy może również rodzić jakieś zagrożenia?

MR: Jako aktor mogę powiedzieć, że każda produkcja niesie za sobą pewne ryzyko. Budując postać, zawsze bazujemy na swoich prawdziwych emocjach. Choć Marcin wyraźnie zaznacza, że nie chce, by jego aktorzy inspirowali się własnym życiem, to granica między nami i postaciami zawsze będzie krucha, więc czasem tak się zdarzy. Trzeba wtedy znaleźć sposób, by te postaci odpowiednio uszczelnić. W innym przypadku może być trudno... To, co można by nazwać zagrożeniem w trakcie procesu, przekształca się jednak w rezultat, który daje satysfakcję. Tak było właśnie z „Zanurzeniem”. Po dwóch miesiącach indywidualnej pracy w końcu spotkałem się na próbie z innymi aktorkami i aktorami, by wspólnie improwizować. I co się okazało? Że nawiązałem z nimi – oparte na poczuciu bliskości – relacje, bo pracowaliśmy w otwarty i w pewnym stopniu intymny sposób. Byłem blisko szczególnie z tymi, do których moja postać ma emocjonalny stosunek.

Zastanawia mnie jeszcze jedno: po co opowiadać dziś w teatrze o nieprzepracowanych traumach i skrywanych tajemnicach? Czy stawką tego przedsięwzięcia jest dostarczanie widzom nadziei, że każdy problem da się rozwiązać?

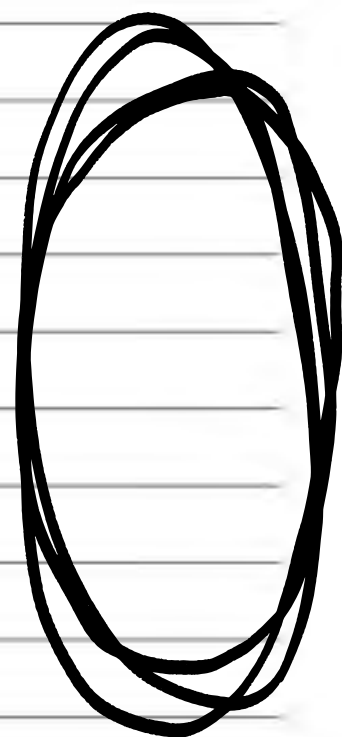


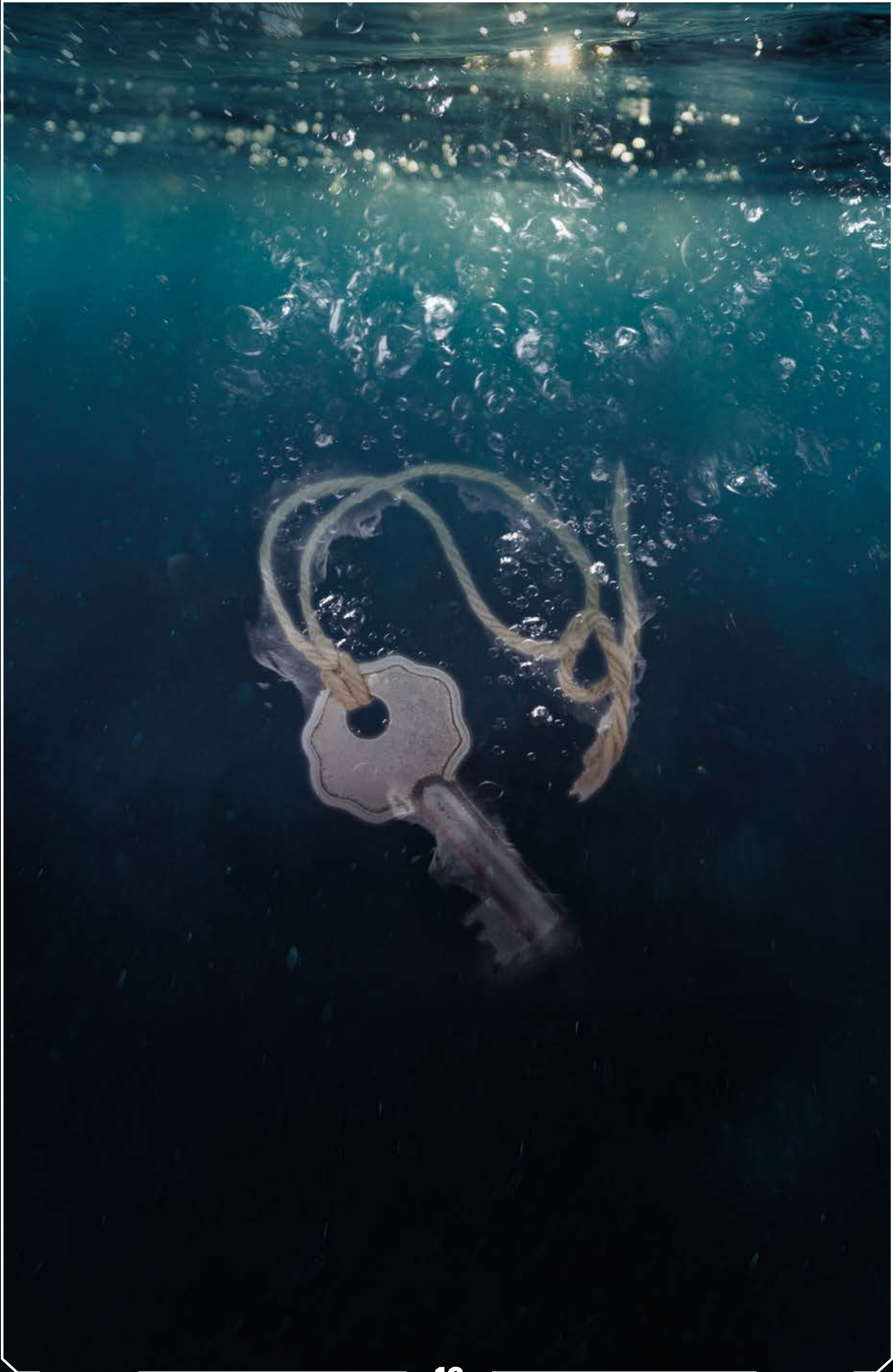
MR: Nie wierzę, że każdy problem da się rozwiązać. Jako autor uważam jednak, że trzeba poruszać w teatrze tego typu tematy. Warto to robić, by pokazać widzom, że z traumami można negocjować, a nie wypierać je czy skrywać gdzieś głęboko w sobie. Staramy się więc dzielić refleksją, że nieprzepracowane problemy pogarszają sytuację i oddziałują afektywnie w przyszłości.

MW: Zwyczajnie trzeba opowiadać o tym, że ludzkie życie bywa czasem podobne do potłuczonego naczynia. Gdy takie naczynie się stłucze, nie jesteśmy w stanie przywrócić go do początkowego stanu, ale możemy próbować je naprawić. Na plakacie „Zanurzenia” nawiązujemy więc do japońskiej sztuki kintsugi, która jest sztuką nadawania stłuczonemu



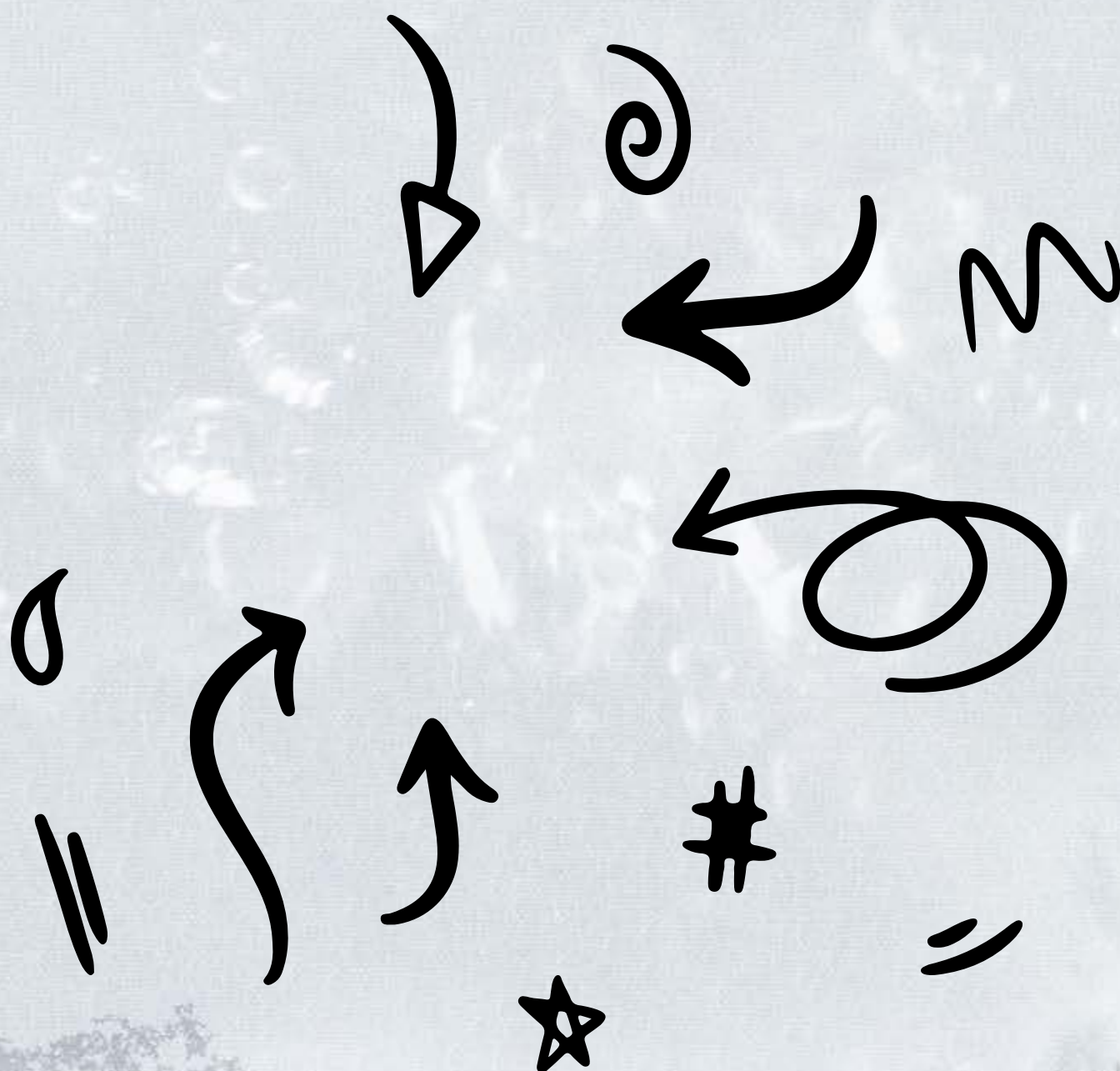
naczyniu nowej wartości poprzez połączenie rozbitych skorup gliną z domieszką opiłków złota. Wkładając w ten proces pieczołowitość, pasję i miłość, zwiększamy wartość samego naczynia. Podobnie możemy uczynić z okaleczoną rzeczywistością, co próbujemy uświadomić naszym spektaklem. I w tym właśnie widzę sens naszej pracy, a także płynącą z niej nadzieję na lepsze jutro.

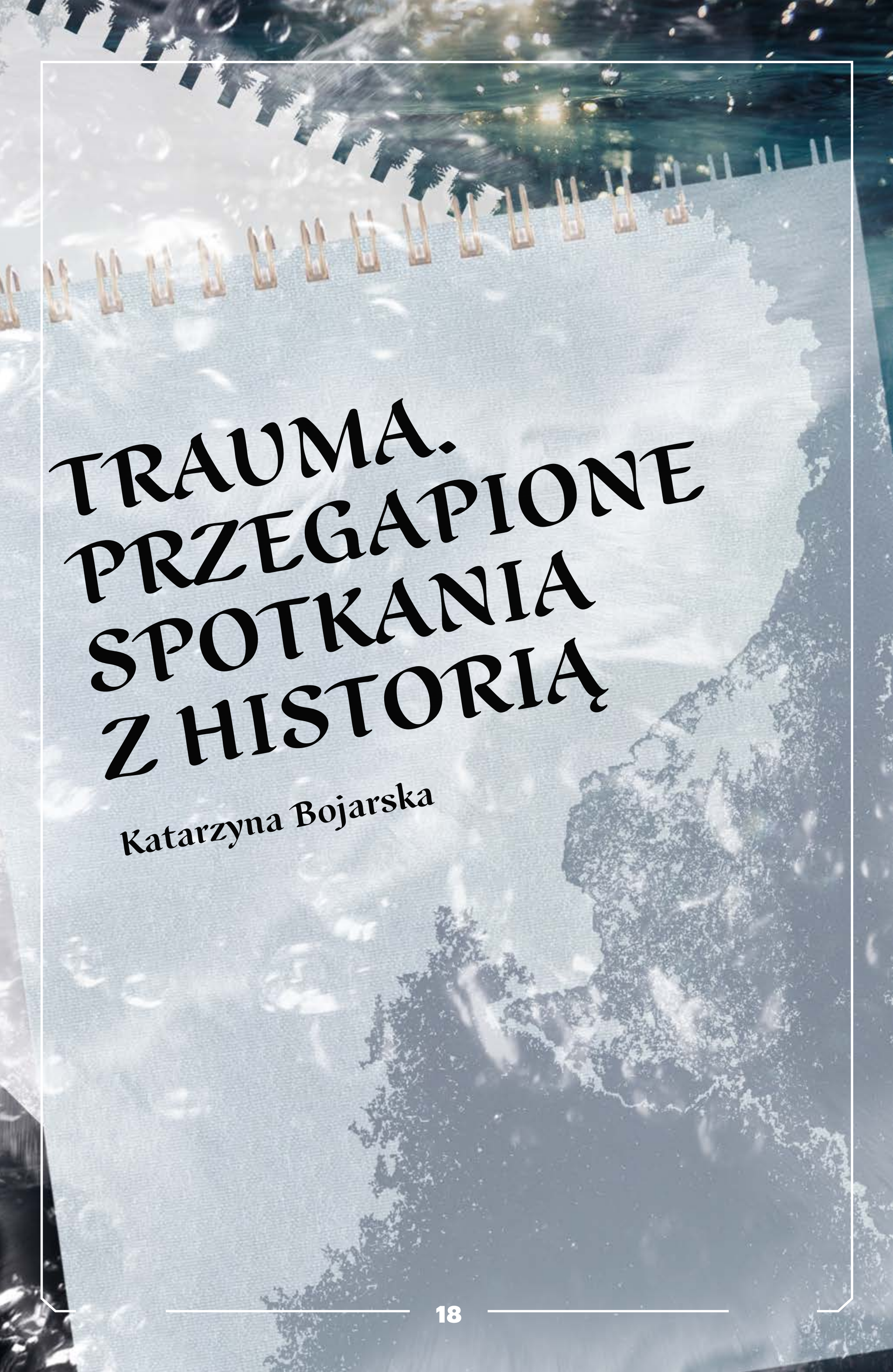




Władza jest w nas,
a nie na zewnątrz

GABOR MATÉ





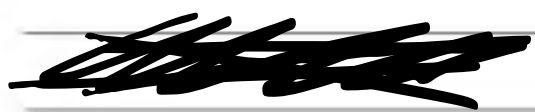
TRAUMA. PRZEGAPIONE SPOTKANIA Z HISTORIA

Katarzyna Bojarska

Zacznijmy od postawienia pytania, co znaczy tak często powtarzana dziś teza, że współczesność nosi w sobie bolesne ślady, „puste miejsca” po tym, co utracone, niezagojone rany traumatycznego doświadczenia/przegapionego spotkania z Realnym? Didier Fassin i Richard Rechtman we wstępie do książki „The Empire of Trauma: An Inquiry into the Condition of Victimhood” wskazują na konieczność zrozumienia, w jaki sposób dokonało się to, co można uznać za zasadnicze przesunięcie w polu społecznym (ale też w polu teorii); jakim zmianom poddany został system wiedzy i wartości i w jaki sposób obala się jedne prawdy, a ustanawia inne (prawdę doświadczenia, prawdę cierpienia); innymi słowy – jak przekształca się współczesna ekonomia moralna. Powinniśmy zatem zawiesić wiarę w neutralność/przezroczystość koncepcji „traumy”, a przede wszystkim jej własnej historii. Pewne jest, że społeczne znaczenia traumy nie są wszędzie takie same, i nie są takie same dla wszystkich. Krytycy teorii traumy – których niemało – twierdzą, że stała się ona naczelnym znaczącym naszej ery, jednym znaczącym dla wielu różnych chorych znaczonych.



Współczesna teoria traumy [...] wywodzi się z jednej strony z podejmowanych wciąż na nowo odczytań tekstów Freuda i Lacana, z drugiej z doświadczenia katastroficznych wydarzeń dwudziestego wieku i powracającego pytania: jak zrozumieć (włączyć w porządek symboliczny i historiozoficzny) monstrualne cierpienie i przemoc, nie eliminując ich siły rażenia i prawdy tej realności, którą próbują przekazać nam ci, którzy się ostali, „przeżyli”?



[...]



Nie bez znaczenia jest tu historyczny moment teorii traumy. Druga połowa XIX wieku, ekspansja kolonializmu, przemysłu, kapitalizmu. John Erichsen jako pierwszy opisał syndrom pourazowy u ofiar katastrof kolejowych (lata 1860), podkreślając zarazem, że w tym szokowym doświadczeniu jest jakaś odrębność. [...] W tekście uznanym za kluczowy dla teorii traumy, „Poza zasadą przyjemności”

z 1920 r., Sigmund Freud pisze m.in. o ofiarach katastrof kolejowych i żołnierzach, którzy wrócili z frontów I wojny światowej. Dla nich sny przestały realizować swą zwykłą rolę niedostępnego na jawie spełniania marzeń; stały się natrętnym powrotem do sceny traumy. Zarówno spóźnienie, jak i nagłość pochodzące z nieuświadomionej przeszłości, a także niedostępność wydarzenia, które choć należy do przeszłości, subiektywnie lokowane jest w przyszłości, stanowią konstytutywne aspekty doświadczenia traumy. Sama koncepcja doświadczenia ulega w ten sposób radykalnemu przekształceniu. Rzeczywistości traumatycznej nie można stawić czoła ze względu na ograniczoną zdolność świadomości do jej przetworzenia. Wszelka czasowość zdaje się zapadać w beczasową teraźniejszość, która zatrząskuje w sobie kontinuum czasowo-przestrzenne. Zaburzenie linearnego porządku tego, co językowe i obrazowe, podważa stabilizującą funkcję narracji; wydarzenia traumatyczne nie wytwarzają wspomnień, ale aktualności.

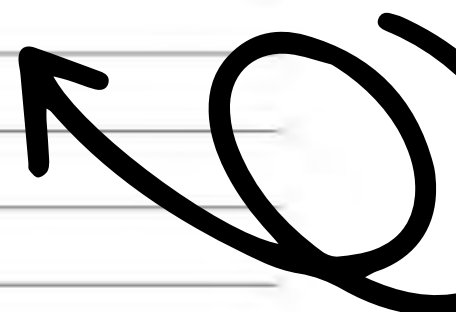
[...]

Dlaczego psychoanaliza interesuje nas jako teoria krytyczna? Jak pokazuje amerykańska badaczka Cathy Caruth, nie chodzi o opisanie patologii, ale o przededefiniowanie struktury doświadczenia: to, co się zdarza, nie zostaje w pełni doświadczone ani przyswojone w swoim właściwym czasie, ale dopiero z opóźnieniem, w powtarzających się koszmarach, retrospekcjach, aktach opętania przez dane wydarzenie; opętania tego, który doświadcza, niekiedy zbiorowości, a nawet kultury. Nie chodzi jednak o utożsamienie wszelkiego doświadczenia z traumą, ale raczej o dopuszczenie w ramach doświadczenia czegoś nieprzewidzianego; zerwania, nieciągłości. Traumatyczna możliwość nie przychodzi zatem spoza doświadczenia, ale zostaje w nie wpisana jako jego paradoksalna niemożliwość.

[...]

Choć trauma wydaje się bezkształtna, odgrywa niebanalną rolę w kształtowaniu tożsamości indywidualnych i zbiorowych.

Pozostaje więc pytanie, co takiego może sztuka, do czego powinna zostać wezwana, aby pomóc nam pomyśleć zarówno o traumatycznym wymiarze podmiotowości, jak i o traumatycznym wpływie naszych historii, które zderzają się w naszych czasach, miejscach, kulturach do tego stopnia, że próby mówienia o tej domenie stały się dziś tak zasadnicze, w tym szczególnym momencie historycznym naznaczonym katastrofą ~~██~~

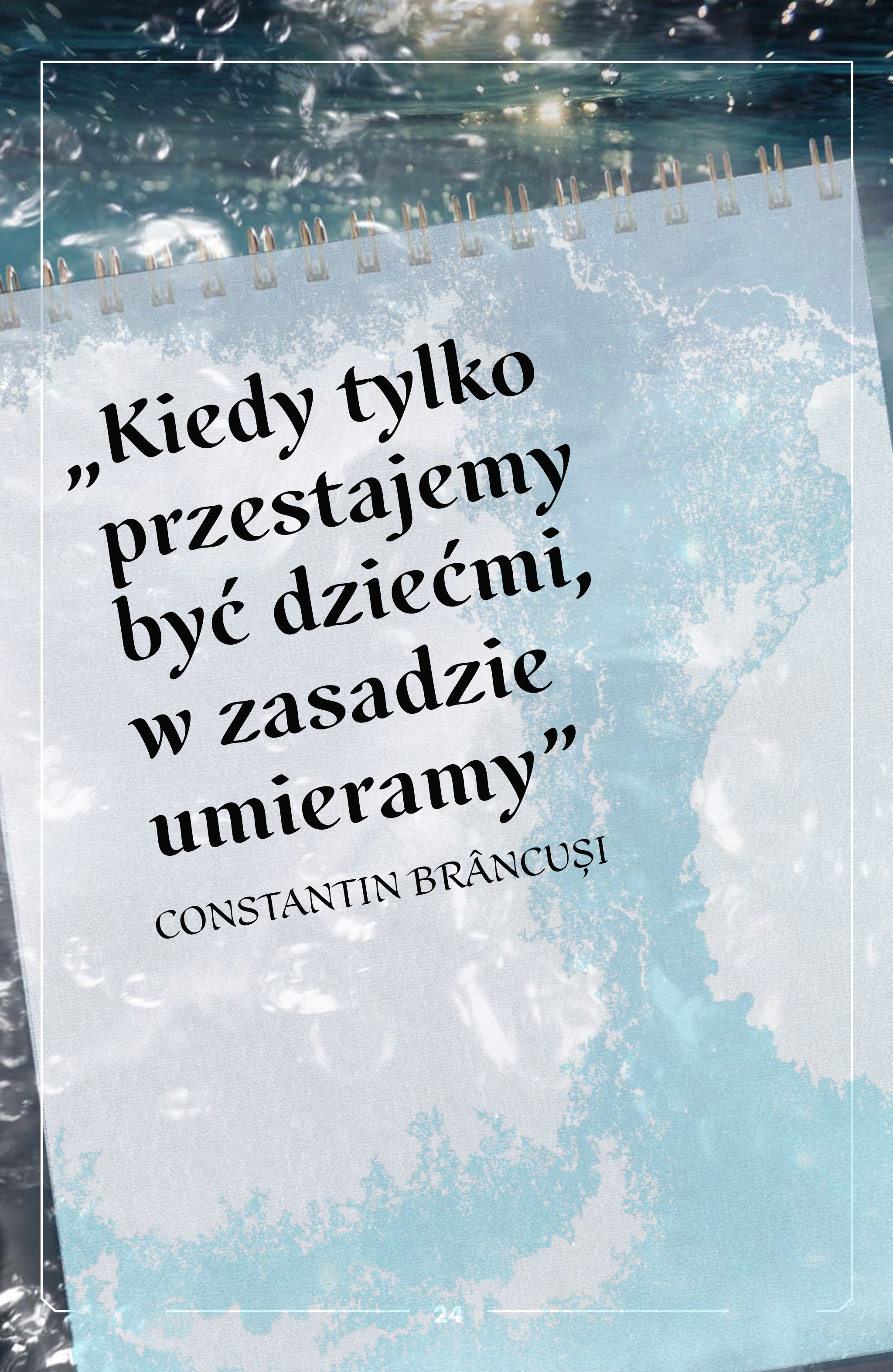


Fragmenty wykładu wprowadzającego do cyklu „Trauma: Przegapione spotkania z historią”, który autorka prowadziła w ramach Nowego Teatru i Uniwersytetu Krytycznego w Krytyce Politycznej opublikowanego na portalu dwutygodnik.com (wydanie 47, 01/2011). Tekst dostępny na licencji Creative Commons BY-NC-ND 3.0 PL.



ibbur

- jedna z form migracji duszy, opętanie
- przeciwieństwo dybuka → ibbur zawsze jest dobry
- dusza musi wykonać ważne zadanie, spełnić obietnicę
- życzliwy, sprawiedliwy
- żyjąca osoba nie wie, że jej ciało było przejęte
- tymczasowy



**„Kiedy tylko
przestajemy
być dziećmi,
w zasadzie
umieramy”**
CONSTANTIN BRÂNCUȘI

„Dzieciństwo dostrzegamy dopiero wtedy, gdy je opuścimy”
Éric-Emmanuel Schmitt

„Dzieci dorastają, lecz pozostają dziećmi”
Kazuo Ishiguro

**„Szczęśliwych lat
dziecinnych nikt
nie zdoła odebrać”**
Agatha Christie

**„Jedną z pułapek dzieciństwa polega na tym,
że nie trzeba rozumieć, by czuć”**
Carlos Ruiz Zafón

„Ileż przypadków, ileż spraw wypełnia dzieciństwo”
José Saramago

„Dzieciństwo to cudowny okres. Nie ma przeszłości, nie ma przyszłości”
Carla Montero

**„Kiedy jest się dzieckiem,
wszystko wydaje
się tylko bajką”**
Alice Broadway

„Dzieciństwo: nie trwa długo, ale nigdy nie można się z niego wyleczyć”
Bernard Minier

PROGRAM

**TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA
WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH**
WYDAWCA

**MIŁOSZ MARKIEWICZ,
BARTOSZ CUDAK**
REDAKCJA

JULIA KORUS
KOREKTA

FILIP STUDNIAREK
PLAKAT

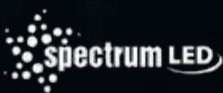
FILIP STUDNIAREK
PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD

MECENASI TEATRU

ATENDE



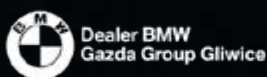
J| JWW INVEST
S.A.



iteo



PARTNERZY TEATRU



Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego
w Katowicach jest instytucją kultury
Samorządu Województwa Śląskiego



Partnerem premiery jest Aquadrom Sp. z o.o.,
gdzie zrealizowano teaser spektaklu



CAŁA RADOŚĆ W DRODZE.

Cel? Jest oczywiście ważny. Ale czy aż tak ważny, jak droga, która do niego prowadzi?
Zwłaszcza gdy przemierzasz ją Twoim nowym BMW...

Odkryj radość w drodze Twoim nowym BMW – dostępnym w najlepszej ofercie rocznika 2020.



BMW X1.

0% opłaty wstępnej
już za 1100 PLN netto/mies.



BMW X3.

0% opłaty wstępnej
już za 1400 PLN netto/mies.



BMW serii 3.

0% opłaty wstępnej
już za 1150 PLN netto/mies.



Nowe BMW serii 5.

0% opłaty wstępnej
już za 1500 PLN netto/mies.

Dealer BMW Gazda Group

Gliwice

ul. Pszczyńska 322

tel.: +48 32 700 10 00

www.bmw-gazda.pl

Rata miesięczna netto w BMW Comfort Lease dla przedsiębiorców dla BMW 318i Limuzyna za 119 990 zł brutto, BMW 318i Touring za 129 000 zł brutto, BMW 518d Limuzyna za 159 000 zł brutto, BMW 518d Touring za 169 000 zł brutto, BMW 318d Gran Turismo za 132 000 zł brutto, BMW X1 sDrive18i za 117 000 zł brutto, BMW X2 sDrive18i za 120 000 brutto, BMW X3 sDrive18d za 150 000 zł brutto, BMW X4 xDrive20i za 181 000 zł brutto. Opłata wstępna 0%, okres leasingu: 48 miesięcy, średnioroczny deklarowany przebieg: 10 000 km, gwarantowana wartość końcowa. Zawarcie umowy uzależnione jest od pozytywnego wyniku weryfikacji prawnofinansowej Klienta oraz zawarcia ubezpieczenia OC/AC. Niniejsza symulacja nie stanowi oferty w rozumieniu art. 66 Kodeksu cywilnego. BMW Comfort Lease jest oferowany przez BMW Financial Services Polska Sp. z o.o. Szczegóły oferty u Dealerów BMW.



TEATR ŚLĄSKI
im. St. Wyspiańskiego