

TEATR ŚLĄSKI
IM. STANISŁAWA
WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

Zanurzenie

tekst
Michael Rubinfeld,
Marcin Wierzchowski
reżyseria
Marcin Wierzchowski
współpraca
dramaturgiczna
Stanisław Chłudziński
scenografia, kostiumy
Magda Mucha
reżyseria świateł
Szymon Kluz
muzyka
Marta Zalewska
dramaturgia ruchu
Aneta Jankowska
operator kamery
Bartłomiej Sowa

prapremiera
1 marca 2023

Scena zbiorowa



fot. Przemysław Jendroska / Teatr Śląski w Katowicach

Haustr

AUTOR: **AGATA TOMASIEWICZ**

Trauma objawia się w splątaniu czasoprzestrzennym. W *Zanurzeniu* Marcina Wierzchowskiego bolesne doświadczenia aktualizują się dzięki wizycie niespodziewanego gościa z przeszłości.

■ Jest sobie dom. To dom dobrze sytuowanej rodziny, choć dziwnie ascetyczny. Siermiężna klepka podłogowa, proste krzesła, skajowa kanapa w złym guście, stół zastawiony szklanekami. Magda Mucha zaprojektowała scenografię, którą charakteryzuje pozorny realizm. Z jednej strony tę przestrzeń domyka ściana, gdzie umieszczono wąską ramę okienną zakrytą półtransparentną firaną. Okno, z którego w pewnych momentach wyczołgują się postaci, stanowi wyłom pomiędzy światami – symbolicznym i realnym, ponadnaturalnym i namacalnym. Po drugiej stronie sceny znajduje się szafa. I znowu – to element wystroju niby realistyczny i wtapiający się w raczej koherentną całość, ale po bliższym przyjrzeniu coraz silniej oddziałuje jako wizualny zgrzyt. Nie kojarzy się ze scenariem mieszkania wyższej klasy średniej. Mebel bynajmniej nie sprawia wrażenia utrzymanego w modnej rustykalnej estetyce. Jest wręcz obskurny. Część wnętrza

zakrywają drewniane drzwi o nieregularnych – choć ułożonych w uporządkowane wzory – słojach. Na odsłoniętych półkach straszą rozrzucone szpargały. Szafa reprezentuje wstydlie skrywane rodzinne sekrety. Zdarzy się, że jeden z bohaterów w niej przycupnie, przekształcając ją w punkt obserwacyjny.

Jest zatem chaotyczny dom, a w domu tym rozegra się opowieść o mozolnym przepracowywaniu traumy. Marcin Wierzchowski i Michael Rubinfeld stworzyli scenariusz, w którym doskonale odwzorowano codzienną bieżączkę (tekst powstał częściowo w oparciu o aktorskie improwizacje). Twórcy zarysowali dwie główne osie konfliktu. Irina, uchodźczyni z Ukrainy zatrudniona w domu Kamockich jako pomoc domowa, dowiaduje się, że jej brat Wadim przyczynił się do wypadku, w którym ucierpiał trzydziestoletni syn chlebobawców – Mikołaj. Jego matka, prawniczka Łucja, pragnie pozwać firmę. Liczy na kilkuset tysięcy od-

szkodowanie, które pomogłoby w uregulowaniu długów, jakie zaciągnął Mikołaj. Firma odpowiedzialna za remont feralnej windy umywa ręce i wyciąga kartę przetargową – przerzuca odpowiedzialność na Wadima, który nie posiadał odpowiednich kwalifikacji i sfałszował dokumenty konieczne do podjęcia pracy. Dla niespełna osiemnastoletniego chłopca proces może skończyć się dwojako: albo karą więzienia, albo powrotem do Ukrainy, gdzie najpewniej zostanie wcielony do armii. Równolegle wyłania się kolejny problem. W progu mieszkania Kamockich pojawia się przemoknięty, wystraszony mężczyzna. Posługuje się łamaną polszczyzną, prawdopodobnie doświadczył fugi dysocjacyjnej, nie potrafi przypomnieć sobie swojego imienia ani przeszłości. Wie jedynie, że musi ostrzec rodzinę przed zbliżającym się niebezpieczeństwem.

Opowiadanie o traumie jako fundamencie kształtującym zbiorowość to jeden z idiomów

teatru Wierchowskiego. W wielu spektaklach reżysera dochodzi do nakładania się czy przecięcia dwóch perspektyw: kolektywnej i jednostkowej. W *Sekretnym życiu Friedmanów* Wierchowski zobrazował starcie tego, co prywatne (rozłam w rodzinie po procesie ojca i syna oskarżonych o molestowanie nieletnich), z tym, co publiczne (medialny spektakl, jaki rozpętał się wokół sprawy). W *Hańbie* według powieści Johna Maxwella Coetzeego blamaż Davida Luriego – uwiedzenie przez niego swojej studentki i późniejsze wydalenie z uczelni – zestawiony został z traumą jego córki zgwałconej przez czarnych sąsiadów; akcja rozgrywała się w buzującej od resentymentu poapartheidowej Republice Południowej Afryki. Z kolei w *Nadchodzi chłopiec* artysta zainspirowany powieścią Han Kang snuł opowieść o krwawo stłumionych prodemokratycznych demonstracjach w południowokoreańskim mieście Gwangju w 1980 roku, a także o ich późniejszych reperkusjach oraz literackich próbach rekonstrukcji tych wydarzeń. Wierchowski wyszedł od historii tytułowej nastoletniej ofiary i skonfrontował jej doświadczenia z szerszą perspektywą.

Katowickie *Zanurzenie* najsilniej można jednak powiązać z poznańskim przedstawieniem *Alte Hajm / Stary Dom*, do którego scenariusz również stworzył duet Rubinfeld i Wierchowski. Podobieństwo obu realizacji ujawnia się już na poziomie konkretnych rozwiązań inscenizacyjnych. Obchody urodzin jednego z członków rodziny przeradzają się w wiwisekcję familijnych i transgeneracyjnych traum. Początkowo najważniejszym problemem wydaje się przypadek jubilata, Adama, oczekującego na postępowanie w sprawie molestowania nieletniej uczennicy. Twórcy wprowadzają jednak dwie postaci kliny, które rozsadzają dotychczasowe struktury narracyjne. Jedną z nich jest amerykański Żyd Saul, partner siostry Adama, który znienacka ujawnia swój związek z rodziną, a następnie ze spokojem podbarwionym goryczą obserwuje rozwój wypadków. Druga osoba, zjawiająca się z nagłą w piwnicy starego domu (rozumianego również metaforycznie), to Kostek; postać z planu nadrealnego, o mglistym statusie ontologicznym, mająca i rysy szaleńca, i naiwność pogubionego dzieciaka.

Łudząco podobne figury występują w *Zanurzeniu*. Obcokrajowiec Saul, którego obecność wystawia rodzinę na próbę, to odpowiednik granej przez Katerynę Vasiukową Ukrainki Iriny. Obie postaci nieświadomie rozrywają

ustalone ramy. Z kolei Nieznajomy, przywołujący na myśl zbłąkanego Kostka, okazuje się być wcieleniem zmarłego przed laty kilkuletniego Daniela, chłopca ważnego dla rodziny Kamockich (tragiczna śmierć dziecka staje się kluczowa dla jej rozpadu). Daniel powraca w skulonym, apatycznym ciele dorosłego mężczyzny (w tej roli sam Rubinfeld). Chłopcę mentalność kontrastuje z aparycją przybysza – zmierzwiłą brodą, zmarszczkami, zmęczoną twarzą. Intruz tuli do piersi zabawkową łódź podwodną, zwędzoną malutkiemu synowi Iriny. Nade wszystko stara się zwrócić uwagę Olgi na „podwodny świat”. Ów okazuje się azylem wyrojonym niegdyś przez małoletnich Olę i Daniela. Zaś w szerszej perspektywie – światem wypartych emocji, głębią, w którą strach dać nura. (Warto wspomnieć, że Nieznajomy został odnaleziony w pobliżu cmentarza żydowskiego. To nawiązanie do tematów

kształconą formą języka. Kaleka polszczyzna Nieznajomego przypomina nieskładną mowę dziecka. Słyszymy również nieprzetłumaczone rozmowy Iriny z siostrą (część krytyki niesłusznie uczyniła z tego zabiegu zarzut; brak przekładu niektórych dialogów potęguje wrażenie wyobcowania, wyłączenia z pewnych przestrzeni). Naturalistyczne, przydługawe, dotyczące zbędnych detali rozmowy Kamockich kontrastują z nieskładnymi gramatycznymi dialogami Nieznajomego i Iriny. Właśnie te próby komunikacji, choć okupione znacznymi trudnościami, oparte są na rzeczywistej chęci porozumienia.

O ile *Alte Hajm / Stary Dom* poruszał temat Holokaustu, a zatem dotyczył zakonserwowanej, niemożliwej do zmienienia przeszłości (choć sam akt przepracowywania ponadpokoleniowej traumy zawsze jest w pewnym sensie aktem twórczym), o tyle *Zanurzenie*

Zanurzenie przyszpila moment, w którym Polacy dopiero decydują o swoim stosunku do zdarzeń o wadze ogólnoswiatowej. Dość zamożni i obcy Kamoccy zdają się zapewniać uchodźczynie solidną opiekę. Mimo wszystko pomału ujawnia się ich protekcjonalizm.

uprzednio poruszanych przez Wierchowskiego – przede wszystkim do budowania tożsamości Polaków w cieniu Holokaustu – nie mniej potencjalne semickie pochodzenie postaci nie ma istotnego znaczenia dla odczytania katowickiego spektaklu).

Trauma najczęściej objawia się w języku. Doświadczone nią osoby albo szukają niekonwencjonalnych form opowiadania o swoich przeżyciach, albo uparcie milczą. Kamoccy wybierają drugą drogę. Stosują rozmaite mechanizmy obronne. Łucja Violetty Smolińskiej matkuje Irinie, lecz stopniowo wychodzi na jaw, że dla własnych dzieci była chłodna i niedostępna. Grzegorz Przybył jako Władysław jest prawie niewidoczny, przemyka pod ścianami, zdominowany przez małżonkę. Skrajnie różne są zachowania dorosłych dzieci Kamockich. Pragmatyczna Olga grana przez Agnieszkę Radzikowską to osoba zasadnicza, starająca się za wszelką cenę dbać o dobrostan rodziny. Cyniczny Mikołaj w ujęciu Dawida Kobieli zaśmiewa trudne sytuacje. Nie bez przyczyny o niełatwych doświadczeniach opowiadają z początku postaci posługujące się znie-

przyszpila moment, w którym Polacy dopiero decydują o swoim stosunku do zdarzeń o wadze ogólnoswiatowej. Dość zamożni i obcy Kamoccy zdają się zapewniać uchodźczynie solidną opiekę. Mimo wszystko pomału ujawnia się ich protekcjonalizm. Dotychczasowe postawy i wartości ulegną jednak rewizji. W przejmującym końcowym monologu Irina, świetnie wykreowana przez Vasiukową – kobieta, o której losach właściwie nic nie wiemy – stanowczo przedłoży dobro swojego dziecka nie tylko nad rodzinne swary, lecz również nad walkę o przetrwanie swojego kraju. „Wojna to moja rzeczywistość, ale gdybym miała wybierać wojnę albo śmierć mojego dziecka, to wybrałabym wojnę” – powie.

Zatem w finale silnie wyeksponowano perspektywę indywidualną. W tym przypadku bezkompromisową macierzyńską miłość, niebaczącą na nic, nawet na pełnoskalową wojnę. I choć położenie obu matek – Łucji i Iriny – różni się diametralnie, to twórcy subtelnie akcentują analogie. Z nadzieją, że pogodzeni z przeszłością i gotowi na teraźniejszość bohaterowie zaczerpną życiodajny haust ponad powierzchnią mętnej wody. ■