STUDIO

Joël Pommerat

JEDNĄ RĘKĄ

Joël Pommerat / La Compagnie Louis Brouillard

JEDNĄ RĘKĄ

D'une seule main / Przełożyły Maryna Ochab i Bogusława Schubert

Reżyseria	**Anna Smolar**
Scenografia	**Magdalena Maciejewska**
Kostiumy	**Anna Nykowska**
Muzyka	**Jan Duszyński**
Światło, video	**Rafał Paradowski**
Ruch sceniczny	**Bartłomiej Ostapczuk**
Animacja video	**Radosław Bułtowicz**

Obsada

OJCIEC, stary mężczyzna o niejasnej przeszłości	**Stanisław Brudny**
CÓRKA, działaczka partyjna	**Izabela Szela**
DRUGA CÓRKA, niedorozwinięta	**Grażyna Rogowska** (gościnnie)
SYN, reżyser teatralny	**Krzysztof Skonieczny**
MĘŻCZYZNA, minister Obrony Narodowej	**Michał Żurawski**
PRZYJACIÓŁKA CÓRKI, doradca ministra Obrony Narodowej	**Paulina Kinaszewska**
TA CO MA BRONIĆ OJCA, adwokat i przyjaciółka córki	**Anna Sroka**
STARSZA KOBIETA, zajmująca się domem	**Elżbieta Piwek**
ELEGANCKA DZIEWCZYNA	**Monika Obara**
oraz	
GŁOS DZIENNIKARZA	**Janina Paradowska**

Tłumaczenie pieśni partyzanckiej	Wiesława Sujkowska
Asystent reżysera	Karolina Sofulak
Inspicjent/sufler	Olga Karoń, Maria Lejman-Kasz

prapremiera polska **3 kwietnia 2009** Mała Scena

Licencja na wystawienie utworu została wydana przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS

Irena Grudzińska-Gross

Zbrodnie naszych rodziców, nasze zbrodnie

Sztuka Joëla Pommerata „Jedną ręką" przypomina plamę Rorschacha – jest tak wielopoziomowa, że jej interpretacja mówi mniej o intencjach autora niż o interpretatorze. Wyciągnę więc z tej wielopoziomowości warstwę, która mnie najżywiej dotknęła, a którą chciałabym nazwać skandalem przemocy. A także orwellowską otoczką, która normalizuje przemoc. Wojna, siła, zbrodnia są treścią tej sztuki i codziennością świata, który jest w niej przedstawiony. Od pierwszej sceny nad głową latają helikoptery i samoloty – dzisiejsza wersja Jeźdźców Apokalipsy – wiadomo więc, że gdzieś zaraz spadną bomby. Postaci, które zjeżdżają do domu Ojca są funkcjonariuszami aparatu przemocy i o przemocy mówią, wojnę nazywając dążeniem do pokoju. Przerażenie Drugiej Córki – niemej, słabej, niedorozwiniętej – już w pierwszej scenie ustawia tonację całej sztuki. Przemocy towarzyszy strach.

Najgłębszą, najbardziej elementarną formą przemocy jest zbrodnia Rodzica. Zbrodnia nienazwana, zbrodnia, która nigdy nie może być nazwana, bo potomkowie odwracają od niej wzrok. Córka przyjeżdża by ustalić sposób obrony Ojca – wierzy, chce wierzyć, że jest on niewinny, wierzy w sprawiedliwość. Ale, choć nie znamy szczegółów, wiemy, że Ojciec jest winny, a jego zbrodnia jest związana z przemocą. Być może był to akt przemocy rodzinnej, ale najpewniej chodzi tu o zbrodnie wojenne. Prawdę zna Starsza Kobieta, jej brata „zabili tu na ścieżce pewnego pięknego poranka, obcięli mu głowę, precyzyjnie, oparli ciało o drzewo i włożyli głowę w dłonie." Ta zbrodnia należy do przeszłości, być może właśnie do przeszłości Ojca, z pewnością zaś do przeszłości kraju. Starsza Kobieta, jedyna obdarzona pamięcią, broni dostępu do przeszłości, a z jej niejasnych wypowiedzi wynika, że była to tylko jedna ze zbrodni, i że tej zbrodni zawdzięczają swoje obecne

pozycje Córka, Mężczyzna, który jest Ministrem Obrony, Przyjaciółka i Ta Co Ma Bronić Ojca. Ich egzystencja zbudowana jest na fundamencie zbrodni, najpewniej Zbrodni Ojca, a zatem ich przyszłość od tej zbrodni zależy. Choć przyjeżdżają razem, każdy z nich jest zamknięty we własnym świecie – są to ludzie władzy a nie polityki, która jest wspólnym działaniem. Złączyć ich może tylko przemoc, tylko wojna może ich zjednoczyć, bo tylko wojna może całkowicie w-integrować Zbrodnię Rodzica, przynosząc nowe zbrodnie, nową przemoc. Jedną ręką można kogoś zabić, a wtedy odzyskuje się władzę w tej ręce, która jest sparaliżowana, uwiązana za plecami. Wojna jest tu tą normalnością, dzięki której odzyskujemy dwuręczność.

„Jedną ręką" to dramat rodzinny, walka Syna z Ojcem. Syn także posługuje się przemocą, i choć wygląda to na przemoc wobec samego siebie, jest to zapowiedź zbrodni straszliwej, bardziej przerażającej niż nienazwana zbrodnia Ojca. Póki żyjesz, jestem kaleką, nie mam przyszłości, zdaje się mówić Syn do Ojca, musisz zostać zabity po to, bym ja mógł żyć. Starsza Kobieta mówi z podziwem, że obaj są odważni. Ich kłótnie – wulgarne i brutalne – okazują się w końcu układem dwóch wzajemnie siebie potrzebujących przeciwników. Łączy ich niewiara w sprawiedliwość, niechęć do Córki, w której, choć jest szefową rządzącej partii politycznej, pali się resztka nadziei, że możliwy jest świat bez zbrodni. Jest ona jedyna osobą (może poza Drugą Córką, pełną strachu i miłości), która dotyka Zbrodni, która pcha w kierunku odpowiedzialności. Ojciec domaga się wyjazdu Syna, Syn domaga się śmierci Ojca, ale to ona musi być wyeliminowana jeśli Ojciec ma się pogodzić z Synem, jeśli rodzina ma dalej istnieć. Wszyscy mówią ciągle o jej przyszłości, ale słowa te znaczą coś wręcz przeciwnego. Córka ma tylko przeszłość, Córka przeszkadza nadejściu przyszłości.

Joël Pommerat zdaje się mówić, że harmonijne następstwo pokoleń jest możliwe tylko wtedy, gdy nie ma sprawiedliwości. I tylko wojna sprawia, że Ojciec jest Ojcem, a nie słabnącym, wulgarnym staruchem, który kłóci się z Synem, pchającym się by zająć jego miejsce. Śmierć Córki przywraca, lub może przynosi równowagę. Zbrodnia przestaje być ważna, Dom Ojca otwiera się, postaci sztuki układają się w pary, mają plany, gdzieś jadą, dokądś dążą. Znika siła dośrodkowa,

która, jak magnes, trzymała ich wokół Zbrodni Ojca. W większości scen tej sztuki jest ktoś, kto, niewidziany, obserwuje, przysłuchuje się rozmowom innych postaci. To wewnętrzne „oko" bierze wszystkie pewniki w cudzysłów. Tę samą funkcję spełnia ciągłe wspominanie teatru. Nic naprawdę nie wiadomo, nic nie jest jasne poza atmosferą narastającej grozy. Jest ciemno, żar, choć „ciała takie zimne". Słowem piekło. Piekło rodzinne, ale także piekło polityczne, orwellowskie. Po to, żeby wyjść z piekła, potomkowie muszą przejąć zbrodnie rodziców, muszą zostać wspólnikami w przemocy. Dopiero wówczas mogą ruszyć w świat. Mogą zdobyć świat.

Paweł Dybel

Teatr jako gra luster, gra tekstem

Mottem sztuki Joëla Pommerata mogłoby być z powodzeniem główne przesłanie książki o snach Sigmunda Freuda. Głosi ono, że w marzeniach sennych ujawnia się najgłębsza prawda o człowieku, gdyż dochodzi w nich do głosu konflikt, w jakim świadomość pozostaje z nieświadomym, to, co racjonalne z „nonsensem" tego, co wyparte (popędy). Taką prawdę o bohaterach dramatu ujawnia jego pierwsza część, w której wszystko dzieje się jakby we śnie. Przy czym pytanie, kto śni ów sen? zdaje się tutaj pozostawać celowo bez odpowiedzi.

Natomiast druga część dramatu, kiedy bohaterowie-widma po śmierci Córki wracają do świata jawy, stanowi jakby odwróconą postać pierwszej. W tym „nowym" świecie porzucają swe fantazmatyczne wcielenia, rezygnując z wysokich aspiracji i wymagań wobec siebie (i innych). Nowego typu związki jakie zawiązują się między nimi nie są już przy tym tak dla nich niszczące jak te, w jakich pozostawali ze sobą w niby-śnie. To, co w nich – i między nimi – było do tej pory głęboko zantagonizowane, teraz zaczyna się układać w jakąś w miarę spójną całość. Dzięki temu mogą oni lepiej sprostać traumatycznym wydarzeniom z przeszłości i odnaleźć się w czasie teraźniejszym. I to pomimo faktu, że teraz jest czas wojny.

W końcowych partiach sztuki bohaterowie wydają się zatem „dorastać do rzeczywistości" (Freud). Tak jakby zyskali jakiś nowy rodzaj życiowej dojrzałości, co wyraża się m.in. w ich rezygnacji z dotychczasowych „absolutystycznych" roszczeń a zarazem w gotowości do zmierzenia się z trudną prawdą o sobie i o innych. Czy stało się to możliwe dzięki ich uprzedniemu wcieleniu się w role własnych sennych „so-

bowtórów", dających nieskrępowany wyraz swoim namiętnościom? Czy musieli przejść przez to osobliwe fantazmatyczne doświadczenie, aby poznać prawdę o sobie samych w rzeczywistości jawy?

Ale rodzą się i inne pytania. Czy w takim razie wszystko to, co wydarza się w niby-śnie dramatu daje się sprowadzić do funkcji „przedsionka" owej prawdy? Czy stanowi tylko rodzaj zainscenizowanej z góry przez autora/bohaterów dramatu fantazmatycznej projekcji, przygotowującej jego „właściwe" zakończenie?

Tyle że ów niby-sen dramatu nie jest „marzeniem sennym" w ścisłym znaczeniu tego słowa. Poszczególne sceny mają raczej status na wpół sennych wizji, z których strzępków wyłania się jakiś „jakby" realny świat, nie tak znowu odległy od tego, jaki znamy. Świat zawieszony pomiędzy jawą i snem, w którym niczym na „innej scenie" życia konfrontowane są ze sobą różne jego odsłony, świadome i nieświadome. W rezultacie to, co jakby-realne i co fantazmatyczne tworzą w niby-śnie dramatu osobliwy splot, w zasadzie nie do rozwikłania. Właściwie każda z osób ma tu ze sobą jakiś „problem" związany z przeszłością i rzutujący na jej zachowania w niby-sennej teraźniejszości dramatu. „Problem" ten zainscenizowany w jej fantazjach daje zdeformowany, ujrzany jakby w krzywym lustrze snu, obraz siebie. Ponieważ zaś ów „problem" jest zazwyczaj spleciony z „problemami" innych, żadnemu z bohaterów sztuki nie udaje się z niego wywikłać. Koło teraźniejszości i przeszłości, jawy i traumy, świadomości i nieświadomego, zawsze się tu zamyka, podwajając – niczym w ustawionych naprzeciw siebie krzywych lustrach – w nieskończoność stany depresyjne bohaterów i ich agresję zwróconą ku innym.

Ale ten zaklęty krąg „problemów", w który uwikłani są bohaterowie sztuki, ma również wymiar globalny. Składają się one na jeden wielki „problem", jakim stała się dla siebie cywilizacja współczesna, gdzie walka o polityczną dominację, pogoń za zyskiem, robienie zawodowych karier itd. doprowadziła do absolutyzacji przez jej aktorów jednego wymiaru czasu: przyszłości. W konfrontacji z nim teraźniejszość i przeszłość są tylko jego funkcją. Liczą się jedynie o tyle, o ile człowiek może odnieść z nich dla siebie „jutro" jakąś korzyść. Jak mówi

Przyjaciółka: „*Bycie najsilniejszym dzisiaj nic nam nie daje, jeśli nie mamy pewności, że pozostaniemy najsilniejsi jutro. Jeśli nie mamy tej pewności co do jutra, to już dziś tamci mogą nam narzucić swoje prawa i swoje pragnienia.*"

Nieprzypadkowo w tak urządzonym świecie skończył się – jak powiada Syn – Teatr. Zbędne stały się w nim bowiem wszelkiego rodzaju „miejsca", w których można by jeszcze praktykować poważny namysł nad sobą, konfrontując siebie z własną pamięcią. Stawiać pytania o siebie-teraźniejszego w obliczu wypartych „scen z przeszłości", prześladujących co najwyżej podmiot w symptomach i snach. Taki namysł byłby wszakże przeszkodą dla wszelkiej aktywności obliczonej na dominację i sukces. Dlatego miejsce Teatru zajął „bliski ludziom" teatr w rozumieniu Mężczyzny, w którym oferuje się im wygładzony przez słowa, politycznie poprawny obraz rzeczywistości.

Owemu teatrowi bliższy jest kiczowaty spektakl gołosłownych Obietnic Polityków wygłaszanych po to, aby ich nie dotrzymywać, wzniosłych deklaracji Instytutów Celebracji Narodowej Pamięci, powoływanych po to, aby nie pamiętać, workowatych Projektów Badawczych formułowanych tak, aby nic z nich nie wynikało, jaskrawych Reklam, w których gra się toczy o zręczne przeobrażenie odbiorców w „psy Pawłowa"; spektakl, w którym wszystko, łącznie z przeszłością, stało się obiektem cynicznej kalkulacji nastawionej na uzyskanie jak najbardziej wymiernego zysku. A tym samym zapewnienie sobie przyszłej dominacji. Politycznej. Historycznej. Naukowej. Ekonomicznej.

Jeśli więc jest to świat na swój sposób „racjonalny" – mamy tu do czynienia z racjonalnością zawieszoną w pustce pamięci, ignorującą wszystko to, co nie poddaje się w niej spłaszczającej wszystko do wymiaru przyszłości logice. Taka racjonalność bez pamięci stała się pokraczną karykaturą samej siebie. Jest miejscem narodzin nowego rodzaju hipokryzji, jaką w niby-śnie dramatu jest przeniknięty „publiczny" dyskurs Mężczyzny, Córki, Przyjaciółki Córki, czy Obrończyni jej Ojca. Hipokryzję tę cechuje absolutna a-etyczność, poczucie, że za pomocą odpowiednich formuł, zręcznych adwokatów, procedur

prawnych, marketingu czy nacisków można, niczym za pomocą magicznych zaklęć, odczarować rzeczywistość, narzucając odbiorcom – i sobie – zaprojektowany z góry przez siebie obraz świata i zdarzeń. A tym samym pozbawić znaczenia wszystko to, co do tego obrazu z jakichś względów nie przystaje. Nawet jeśli ma to posmak traumy, zbrodni, przestępstwa.

W porównaniu z tak doświadczanym Czasem Wielkiego Świata, czasem bez-pamięci, pozoru, gołosłowia i pustki, Czas Teatru – jakim chciałby go widzieć Syn – to „trudne" miejsce spotkania i konfrontacji teraźniejszości z przeszłością. Jawy z traumą. Świadomej jaźni z nieświadomym. W takim świecie Teatr stał się metaforą i wyzwaniem zarazem. Z jednej strony jest niszową instytucją „dla wybranych", wegetującą na obrzeżach Wielkiego Świata polityki i biznesu, z drugiej jest jedną z niewielu poważnych alternatyw dla tego Świata. W czasie Teatru bowiem, i to od samego zarania, przeszłość była zawsze „problemem"; losem, przeznaczeniem, fatum, którego sensu starali się dociec bohaterowie porażeni jego niezrozumiałymi dla siebie wyrokami.

W takim dwoistym czasie też, rozszczepionym na teraźniejszość i przeszłość, spełnia się niby-sen dramatu, w którym bohaterowie wychyleni obsesyjnie w swym „publicznym" dyskursie ku przyszłości, doświadczają z tym większą siłą dławiącego ich ciężaru przeszłości, własnej i cudzej. Przeszłości, którą, właśnie dlatego, że nie mogą dojść do ładu z samymi sobą, próbują usilnie zanegować, odrzucić, sprowadzić do tego, co niebyłe. Kluczowe znaczenie ma tutaj dramat Ojca, który popełniwszy podwójny występek próbuje się uwolnić od jego ciężaru za pomocą dwóch różnych strategii. Pierwsza z nich – to liczenie na „przechytrzenie" litery prawa, druga - to ciągłe poniżanie Syna, sprowadzanie go do nicości. Inaczej zatem niż w *Królu Edypie* to Ojciec zabija Syna, „kastrując" jego seksualność (motyw odciętej ręki). Inaczej też niż w *Hamlecie* Syn nie ma tu żadnych „problemów" z Prawem Ojca, gdyż Prawo to przestało dla niego – wraz z Ojcem – istnieć. Ale również inaczej niż w *Antygonie* Córka nie wstawia się tu za bratem – ofiarą występku Ojca, ale występuje przeciw bratu w imię Ojca, którego gotowa jest bronić do

upadłego. Utrwalenie na Ojcu-autorytecie stanowi bowiem fundament jej własnej tożsamości, pozwalając jej poświęcić się bez reszty działalności politycznej.

W niby-śnie dramatu wszystko dzieje się zatem na opak. To postedypalny świat Syna bez Ojca, w którym ten ostatni stał się obiektem ślepej nienawiści i agresji. Taki świat przypomina *vaterlose Gesellschaft* Mitscherlicha, który w ten sposób określił niemieckie społeczeństwo lat pięćdziesiątych, rozdzierane przez pokoleniowy konflikt ojców, sprawców wojennych zbrodni, i synów, nie mogących im tego wybaczyć.

Ale jest to zarazem świat córek-feministek, dla których głównym źródłem ich życiowej energii i aktywności publicznej jest – paradoksalnie – symboliczna figura Ojca. To ona daje im „duchowe" wsparcie w działaniach na rzecz emancypacji kobiet i zajmowaniu kluczowych pozycji w politycznych partiach i w państwowej administracji.

Jeśli więc podział na świat niby-snu i świat „po wypadku", jako świat jawy, ma w sztuce Pommerata kluczowe znaczenie, nie układa się on bynajmniej w prosty czarno-biały schemat z *happy endem*. Zbyt wiele pytań pozostaje tutaj bez odpowiedzi. Pytań zawieszonych w wieloznacznej, migotliwej przestrzeni między niby-snem i jawą. Między traumatyczną przeszłością i teraźniejszością. Między nieświadomym i świadomością. A przy tym to, co wydarza się w niby-śnie dramatu jest niekiedy tak bardzo, tak okrutnie realne, że w porównaniu z nim rzeczywistość jawy – przynajmniej ta, którą znamy – wydaje się być tylko jego wyblakłym odbiciem. To trochę tak, jakbyśmy z bohaterami dramatu przeszli na drugą stronę lustra i ujrzeli tam jako Prawdę... tekst tego samego niby-snu podwajany tam w nieskończoność.

STUDIO
TEATR STUDIO IM. STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA · GALERIA

Teatr Studio im. St. I. Witkiewicza
Plac Defilad 1, 00-901 Warszawa

tel. +48 22 620 47 70
fax +48 22 620 01 38
sekretariat@teatrstudio.pl
www.teatrstudio.pl

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Bartosz Zaczykiewicz

Zastępca Dyrektora
Andrzej Kosmala

Kierownik Literacki
Ewa Bułhak

Organizacja Pracy Artystycznej
Jolanta Boniewicz-Wójcicka

REDAKCJA PROGRAMU
Ewa Bułhak

OPRACOWANIE GRAFICZNE
Filip Iwański – projekt
Mirek Łukasiewicz – DTP

ZDJĘCIA W PROGRAMIE
Rafał Paradowski

Na plakacie i w programie wykorzystano zdjęcia
ze zbiorów Andrzeja Paradowskiego
Zdjęcie do projektu plakatu – Ula Czapla

DZIAŁ TECHNICZNY

KIEROWNIK TECHNICZNY
Sylwester Kotuchna

KIEROWNIK PRODUKCJI
Magdalena Raczek

PRACOWNIA AKUSTYCZNA
Małgorzata Teteruk (kier.)
Sławomir Stefankiewicz

PRACOWNIA ELEKTRYCZNA
Dariusz Zabiegałowski (kier.)
Tomasz Janiszewski
Kacper Stykowski
Janusz Zabłocki

PRACOWNIA KRAWIECKA
Grażyna Szczecińska (kier.)
Mieczysława Zbrożek
Antoni Frączek

PRACOWNIA PERUKARSKA
Bożena Jóźwiak

PRACOWNIA STOLARSKA
Włodzimierz Konfederak (kier.)
Janusz Zagrajek

PRACOWNIA TAPICERSKA
Jerzy Bukowski

GARDEROBY I PRALNIA
Teresa Iwanow
Beata Paderewska

ZESPÓŁ MONTAŻYSTÓW
Mariusz Zabiegałowski (bryg.)
Krzysztof Cichecki
Witold Fietkiewicz
Michał Pawelec
Paweł Stefaniak
Grzegorz Zielski

DZIAŁ ADMINISTRACJI
kier. Tomasz Kusiński
Stanisława Kwaśniewska

ZAOPATRZENIE
Robert Rolczyk

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW
tel. 022 620 21 02
kier. Ewa Szypołowska
Jerzy Alończyk

SEKRETARIAT
tel. 022 620 47 70
Barbara Firek-Piekarska

REKLAMA I MEDIA
tel. 022 656 69 74
Iwona Furmańczyk
Karolina Krawczyk

MARKETING
Paulina Mazur

KOORDYNATOR PROGRAMU STUDYJNEGO
Paweł Dobrowolski

GALERIA STUDIO
tel. 022 656 69 91

Krzysztof Żwirblis (kurator)
Anna Ciabach
Robert Jasiński

Spektakl powstał przy wsparciu

Sponsor spektaklu

SHARP

Patroni medialni

Teatr dziękuje za pomoc w realizacji przedstawienia
Środowiskowemu Domowi Samopomocy
dla Osób z upośledzeniem umysłowym
Dzielnicy Praga Południe m. st. Warszawy

kasa teatru czynna:
pn 10^{00}-18^{00}, wt – sb 10^{00}-14^{00} oraz od 15^{00} do rozpoczęcia spektaklu
nd i św od 14^{00} do rozpoczęcia spektaklu
tel. 22 6566941, e-mail: bilety@teatrstudio.pl

sprzedaż i rezerwacja w internecie: www.ticketonline.pl, www.teatrstudio.pl

Biuro Obsługi Widzów tel./fax. 22 620 21 02, e-mail: bow@teatrstudio.pl

W repertuarze

DUŻA SCENA

Mario Vargas Llosa
Pantaleon i wizytantki
prapremiera 14.09.2008

Michał Zadara
Każdy/a
prapremiera 10.05.2008

Michał Siegoczyński
HollyDay
prapremiera 29.02.2008

Stasys Eidrigevičius
Drewniany człowiek
prapremiera 11.10.2007

Lee Hall
Mała Steinberg
prapremiera 02.10.2001

MAŁA SCENA

Joël Pommerat
Jedną ręką
prapremiera 03.04.2009

Tibor Fischer
Lubię być zabijana
prapremiera 31.12.2008

Obrock
według Stanisława Ignacego Witkiewicza
prapremiera 29.11.2008

Joan Didion
Rok magicznego myślenia
prapremiera 14.11.2008

Rona Munro
Więź
prapremiera 10.12.2004

FOYER

Filozofia po góralsku
według Józefa Tischnera
prapremiera 08.09.2005

Witold Gombrowicz
Biesiada u Hrabiny Kotłubaj
premiera 03.09.2004

W przygotowaniu

Marivaux
Igraszki trafu i miłości

Teatr Studio jest członkiem Związku Producentów
Unia Polskich Teatrów