



WIEZIENIE
POWSZECHNE
DIRK
DOBROW
TEATR
WYBRZEZE
GDANSK

WIEZIENIA WIEGI 1987



Spętani teatrem

Więzienie powszechne, czyli zgodnie z sensem przymiotnika „powszechne” obejmujące jurysdykcją nas wszystkich, może być tylko więzieniem mniej lub bardziej metaforycznym, podobnie jak metaforą, zgrabnym porównaniem musi pozostać stwierdzenie, że życie jest teatrem. Przecież teatrem można je nazwać tylko wówczas, gdy nadal się od teatru odróżnia i tylko określonymi cechami mniej lub bardziej go przypomina. Nie inaczej w przypadku więzienia. Jest powszechne jako określona diagnoza postawiona życiu, jako gorzkie rozpoznanie jego natury czy istoty. Więzienie powszechne przybrać może jednak postać zamknięcia w konkretnym miejscu, gdzie na glucho zabito wszystkie drzwi i okna. Tak właśnie dzieje się w *Więzieniu powszechnym* niemieckiego dramaturga Dirka Dobbrowa, znanego już polskim widzom choćby z inscenizacji *Aliny na zachód* Pawła Miśkiewicza w warszawskim Teatrze Dramatycznym, *Raju* Jarka Tumidajskiego na scenie bydgoskiego Teatru Polskiego czy z drukowanej w »Dialogu« (i granej w Lublinie) sztuki *Legoland*. Tytułowym legolandem okazuje się tam moloch współczesnego miasta i dominujący w nim tryb życia, w którym nic zdaje się nie mieć żadnych konsekwencji; tryb życia, który z dachu betonowego wieżowca osądza grupa zbierających się tu dzień w dzień po szkole nastolatków. W *Więzieniu powszechnym* też gdzieś w oddali widnieją światła wielkiego miasta, oglądane z najwyższego piętra opuszczonego i powoli popadającego w ruinę biurowca, gdzie w podziemiach nadal pozostały niepotrzebne już nikomu dokumenty i zdjęcia.

Na scenie spotyka się osiem postaci rozmaitego autoramentu, skazanych na swoje towarzystwo. Z prowadzonych przez nie rozmów wynika, że nie do końca znaleźli się w tym miejscu z własnej woli, choć trudno powiedzieć, jak do tego doszło i kto o tym zdecydował. Tym bardziej trudno, że biurowiec wydaje się tyleż zwykły i konkretny, co w niepokojący sposób osobliwy; z tego i zarazem nie z tego świata. Choć w budynku odcięto elektryczność i wodę, drzwi na dole zostały mocno zaryglowane, a wszystkie okna zamknięte, to przecież nadal działa winda, a brak dostatecznej ilości powietrza, głód i pragnienie przestają wszystkim po jakimś czasie dokuczać. Z napomnień postaci można też wywnioskować, że identyfikacja miejsca pobytu sprawia im tyle samo trudności, co nam, widzom. Znajdują się w jakimś dziwnym hotelu? A może raczej w czymś w rodzaju świeckiego czyścica? Albo wręcz w piekle?

Na ostatnie piętro biurowca przybywają kolejno, pojedynczo lub parami: Goniec, Sztyniak, Wychudzona, Człowieczek i inni. Zmuszeni do kontaktu z pozostałymi zdają się jednak kontynuować swoje dotychczasowe zatrudnienia czy obsesje, choć zarazem mają świadomość tego, że przybyli tu skądinąd, z jakiejś innej przestrzeni i czasu. Ponieważ większość wcześniej się nie znała, każdy stara się jakoś przedstawić pozostałym, wytłumaczyć skąd i dlaczego się tu wziął, opowiedzieć o własnej przeszłości. Ale tak naprawdę żadna z postaci opowiedzieć nic o sobie nie potrafi. Nie mówią o sobie i ze sobą, nawet jeśli bez przerwy gadają. Albo przeszłość stanowi dla nich trudną do odróżnienia i tym samym do nazwania część ich „dzisiaj”, albo pozostały po niej na tyle mgliste wspomnienia, że w zasadzie wymykają się werbalizacji. Mimo to przeszłość ujawnia się jakby wbrew woli postaci, nawet bez ich chęci i świadomości. Zdaje się nieodwołalnie obecna, niczym ten jeden przedmiot, który każdy z nich mógł legalnie zabrać ze sobą, i kilka nielegalnie przemyconych pozostałości po przeszłym życiu; przemyconych w językowych nawykach i tikach, w deformacjach myśli i ciał, w powracających obsesyjnie obrazach i natręctwach gestów. Nic więc dziwnego, że postacie przypominają mechaniczne zabawki, które ktoś wcześniej nakręcił i które oglądamy w momencie, kiedy niemal do końca rozkręciła się im sprężyna – zamierają na chwilę, by znów powtórzyć ten sam zestaw gestów, kilka słów... Dzięki tym pozostającym w znacznej mierze poza kontrolą postaci natręctwom i tikom cielesnym w ostatniej scenie *Więzienia powszechnego* dochodzi do rekonstrukcji sytuacji śmierci jednego z nich, która ma istotne reperkusje dla wymowy całego tekstu; śmierci parlamentarzysty zwanego Człowieczkiem, który uparcie trwa w przekonaniu, że przy pomocy wszelkich dostępnych i zakazanych środków nadal toczy swoją wyborczą kampanię.

Już w pierwszej scenie sztuki Dobbrowa pojawia się na scenie wanna. W finale posłużyła ona jako niezbędny rekwizyt do przypomnienia jednej z poważniejszych afer niemieckiego życia politycznego, w której na jaw wyszły i prowadzone przez członków jednej partii nielegalne podsłuchy rozmów członków innej, i niechlubna rola mediów w politycznych rozgrywkach. Nie w wykorzystaniu aktualnych wydarzeń jednak rzecz, choć dla niemieckich widzów stanowiły one niewątpliwie część kontekstu odbioru tej sztuki. Wydają się one jednak na tyle symptomatyczne dla współczesnego życia politycznego, że aż nazbyt łatwo to, co dzieje się w *Więzieniu powszechnym*, zaktualizować w kontekście innych wyborczych kampanii i nie zawsze *fair* prowadzonych politycznych rywalizacji. Kiedy Człowieczek w ostatniej scenie sztuki Dobbrowa starannie układa się w wannie, powtarza kilka razy: „To chwila prywatności. To. Chwila. Prywatności”. Jego słowa nabierają niespodziewanie ironicznego znaczenia, kiedy za moment wypowiada pozornie niewinnie brzmiące słowo „lustro”. Przywołuje ono bowiem tytuł niemieckiego tygodnika »Spiegel«, który prywatną chwilę samobójczej śmierci jego pierwowzoru zmienił w medialne wydarzenie. Ale to jeszcze nie ostatnia wypowiedziana na scenie kwestia Człowieczka. Brzmi ona niczym echo z *Hamleta* Shakespeare’a, choć jest to echo przenicowane. „Światło. Czemu nikt nie gasi światła?” – woła Człowieczek, podczas gdy Klaudiusz po przerwaniu spektaklu *Zabójstwo Gonzagi* żądał, by światło zapalić. Ta ostatnia kwestia sprawia, że nie tylko wścibscy dziennikarze, ale również widzowie okazują się złodziejami jego prywatności. Tak jak błyski fleszy w czasie wizji lokalnej pokoju hotelowego, w którym znaleziono ciało znanego polityka, bezlitośnie zamieniały ostatnie momenty jego życia w medialny spektakl, tak teraz teatralny reflektor oświetlający scenę ponownie wystawia na pokaz moment samobójczej śmierci Człowieczka, czyniąc z niej atrakcję dla tłumu wścibskich gapiów, zebranych na widowni teatru.

Tym samym w finale *Więzienia powszechnego* granice świata przedstawionego niespodziewanie się poszerzają, zaś teatr, na którego scenie aktualnie oglądamy dramat Dobbrowa, staje się tym właśnie podejrzanym biurowcem-więzieniem, który do tej pory oglądaliśmy jako świat fikcyjny, chronieni przez konwencjonalną czwartą ścianę. Przecież to właśnie my, przytłapani na gorącym uczynku w chwili, gdy żądni sensacji oczekujemy na widowiskową scenę odgrywanego na naszych oczach samobójstwa, sami okazujemy się w finale więźniami naiwnej wiary w teatr jako miejsce, gdzie rzeczywistość można odtworzyć niemal w najdrobniejszych szczegółach, a przeszłość w pełni uobecnić; gdzie można zobaczyć więcej niż na prasowym zdjęciu czy w telewizyjnych wiadomościach oraz bezpośrednio doświadczyć tego, co bezpowrotnie przepadło. I w ten sposób właśnie my, widzowie, dotąd oglądający spotkanie życiowych rozbitków z należnym komedii dystansem, okazujemy się głównymi bohaterami dramatu Dobbrowa.

W tej perspektywie istotnym tematem *Więzienia powszechnego* staje się również refleksja nad społeczną funkcją teatru; teatru jako jednej z form symbolicznej komunikacji społecznej i zarazem teatru jako publicznej instytucji, podsuwającej swoim odbiorcom modelowe sposoby rozumienia i reprezentowania życiowych doświadczeń oraz zasady ich włączania w obręb zarówno indywidualnej, jak zbiorowej tożsamości. Aby zobaczyć zamiary autora w całej ich oczywistości, należy przypomnieć sobie ten historyczny moment, kiedy w drugiej połowie XVII wieku jako zdecydowana reakcja na klasycystyczne rozumienie sztuki scenicznej jako sposobu na zmanifestowanie władzy i autorytetu despotycznej monarchii narodziła się nowa koncepcja teatru; teatru jako pierwszej mieszczańskiej instytucji, która służy przede wszystkim temu, by wypracowywać i upowszechniać nowe wzorce społecznych interakcji, by odzwierciedlać podstawowe mechanizmy zbiorowego



życia, nadając im określony kształt, przebieg i cel; teatru jako instytucji, która pokazując na scenie typowe dla mieszczańskiego życia problemy, konflikty i sytuacje, narzuca ściśle określone modele zachowań i zarazem kontroluje prawidłowe ich realizowanie w pozateatralnym życiu. Włączony przez naczelnych filozofów i ideologów oświecenia w obręb społecznej praktyki, prezentując godne naśladowania wzorce zachowań zarówno w sferze prywatnej, jak publicznej, stał się mieszczański teatr miejscem swoistego zarządzania, wręcz biurokratycznego administrowania społecznymi wizerunkami tak indywidualnymi, jak zbiorowymi, a zatem czymś na kształt olbrzymiego biura. Do takiej bodaj koncepcji teatru nawiązuje Dobbrow, choć przecież w *Więzieniu powszechnym* pokazuje raczej to, co z tamtą, oświeceniową ideą teatru w służbie społeczeństwa stało się dzisiaj, gdy tak radykalnej zmianie uległa zarówno struktura społeczeństwa, jak i podstawowe wzorce społecznej interakcji. Dzisiejszy teatr przypomina raczej oglądane przez nas cały czas na scenie opuszczone i zrujnowane biuro, które już niczym nie zarządza i niczym nie administruje, gdyż zmieniło się w rodzaju więzienia powszechnego. Podtrzymywane sztucznie autorytetem wielowiekowej tradycji stało się bowiem jawnym anachronizmem, który kłamie nam i naszym doświadczeniom. Zarazem jednak skutecznie trzyma w szachu naszą wyobraźnię i symboliczne myślenie o świecie, podsuwając w znacznej mierze nieaktualne już wzorce postępowania, dawno zakwestionowane hierarchie wartości, pozbawione związku z rzeczywistością, lecz wciąż konieczne w procesie rozpoznania obrazu nas samych i innych.

Można zapewne powiedzieć, że *Więzienie powszechne* stanowi próbę przeciwdziałania zdiagnozowanemu skostnieniu instytucji teatru dzięki stworzeniu takiego tekstu, który pozwoli widzom uwolnić wyobraźnię spod władzy dominujących schematów konstruowania znaczeń, sposobów rozumienia świata, zachowań innych i swoich własnych. Celowo przecież buduje Dobbrow na scenie taką sytuację, której sens nabudowuje się powoli, w miarę jak kolejne postacie przybywają na scenę, by do wspólnie składanej historii dorzucić swoje wspomnienia. Lecz przecież sens tego świata, jego dosłowne lub metaforyczne znaczenie, to zawsze wynik cierplivej pracy tych, którzy oglądają spektakl – widzów krok po kroku składających swoją własną wersję wydarzeń zarówno ze strzępów opowiadanych przez postacie historii, ale także na podstawie ich tików, mimowolnych powtórzeń, przejęczyń i znaczących przemilczeń. Lecz wbrew naszym oczekiwaniom w *Więzieniu powszechnym* z powracających echem, rozdławających się lub odbijających w sobie, wspierających się lub sobie nawzajem przeczących kolejnych relacji postaci, skomponowanych w strukturę o muzycznym, a nie typowo dramatycznym kształcie, nigdy nie wyłania się pełny obraz świata. I paradoksalnie, prowadząc nas poprzez tak skonstruowany na scenie labirynt luster, w którym zobaczyć można raz po raz cudze, ale z każdą chwilą coraz bardziej znajome odbicia, próbuje Dirk Dobbrow znaleźć drogę wyjścia z powszechnego więzienia steatralizowanej wyobraźni.

Dirk Dobbrow
WIĘZIENIE POWSZECHNE
Volksgefängnis

Przekład Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski

Reżyseria Adam Orzechowski
Scenografia Magdalena Gajewska
Opracowanie muzyczne Lion Fish

Asystent reżysera Dariusz Szymaniak

Obsada

Dziewczyna Magdalena Boć

Goniec Rafał Dąbrowski

Pomyłona Małgorzata Oracz

Wychudzona Dorota Androsz

Sztywniak Cezary Rybiński

Szef Jacek Labijak

Długi Krystian Wieczorek

Człowieczek Dariusz Szymaniak

Inspicjent-sufler Katarzyna Wołodźko

Światowa Prapremiera
2 lutego 2008 roku

teatr wybrzeże

Dyrektor Naczelny i Artystyczny Adam Orzechowski

Organizatorami Teatru Wybrzeże są
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
oraz Samorząd Województwa Pomorskiego

Prawa autora reprezentuje ZAIKS
Prawa tłumaczy reprezentuje agencja PANGA PANK s.c.

projekt plakatu Jerzy Czerniawski
zdjęcia Tomasz Kamiński

Teatr Wybrzeże, 80-834 Gdańsk, ul. Św. Ducha 2
tel. 058 301 70 21, faks 058 301 20 46
e-mail sekretariat@teatrwybrzeze.pl
www.teatrwybrzeze.pl

rezerwacja i sprzedaż biletów 058 301 13 28
e-mail bilety@teatrwybrzeze.pl

gazeta
BYTORCZA

WP.PL

ams

echo
miasta

ESKA NORD
96,4 106,7 FM

Radio
Gdańsk

ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

trojmiasto.pl
Portal Regionalny