didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 186**
Data wydania: kwiecień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-czym-spiewamy-gdy-spiewamy-o-milosci

/ REPERTUAR

„O czym śpiewamy, gdy śpiewamy o miłości?”

Agata Skrzypek

Teatr Capitol we Wrocławiu

Gry wstępne

reżyseria: Wiktor Rubin, scenariusz, dramaturgia i współpraca reżyserska: Jolanta Janiczak, muzyka: Krzysztof Kaliski, scenografia i projekcje wideo: Łukasz Surowiec, kostiumy: Marta Szypulska, choreografia: Magda Jędra, reżyseria świateł: Monika Stolarska

premiera: 25 stycznia 2025

Wyszłam z Teatru Capitol we Wrocławiu z poczuciem, że obejrzałam jeden z ważniejszych spektakli tego sezonu. Nie chodzi nawet o to, że twórcy *Gier wstępnych*, stosując rozmaite zabiegi inscenizacyjne i dramaturgiczne, postarali się, bym tak myślała. Chodzi o sam temat, tak oczywisty i powszedni, że swoim istnieniem nie wzbudza sprzeciwu. Jakby zupełnie normalne było to, że potrzeba konwencji, ustaw i procedur do przeciwdziałania przemocy wobec kobiet. Jakby jej kultywowanie było naturalną częścią życia społecznego. Jakby to, że połowa ludzkości musi być prawnie chroniona przed krzywdą doznawaną ze strony (niestety najczęściej)

drugiej połowy, było przeźroczyste. Krytyczny namysł, strategie naprawcze i prewencyjne oraz nagłaśnianie tematu w kulturze i polityce to rzecz jasna sprawy pilne i ważne, jednak nie w poziomie ich skuteczności leży problem. Leży on wyłącznie w istnieniu warunków sprzyjających reprodukcji przemocy.

Napisany przez Jolantę Janiczak scenariusz nie jest tym razem, inaczej niż w wielu jej wcześniejszych tekstach (*I tak nikt mi nie uwierzy*, *Nie smućcie się. Ja zawsze będę z wami* czy *Obywatelka Kane*), próbą przywrócenia do zbiorowej pamięci zapomnianego lub wyemancypowanego z tradycyjnych kategorii życiorysu kobiety. Sprawa zaginięcia Gabby Petito, która w latem 2021 roku razem ze swoim narzeczonym, Brianem Laundrim, wyjechała w podróż kamperem po Stanach Zjednoczonych, była dobrze nagłośniona przez media; Instagram dziewczyny jest dziś miejscem, w którym jej obserwujący, także ci pośmiertni, szczegółowo analizują zdjęcia w poszukiwaniu ukrytej za nimi przemocy; w zeszłym roku Floryda wprowadziła ustawę SB 1224, znaną również jako „Gabby Petito Act", która zobowiązuje organy ścigania do przeprowadzania protokołu oceny ryzyka istnienia śmiertelnego zagrożenia (LAP) dla wszystkich zgłoszonych przypadków przemocy domowej. To znaczy, że procedurze zgłoszenia towarzyszy dwanaście precyzyjnych pytań, które mają pomóc określić poziom zagrożenia życia osoby doświadczonej agresją ze strony kogoś jej bliskiego[1].

Janiczak zmieniła dane swoich bohaterów (w spektaklu to Patty i Brad), a ich losy wpisała w kontekst innych literackich i historycznych zabójstw kobiet popełnionych przez bliskich im mężczyzn: Szekspirowskiej Desdemony (Helena Sujecka), zamordowanej przez swojego męża Otella, Any Mendiety (Julia Wrona), amerykańsko-kubańskiej aktywistki i artystki intermedialnej, pracującej w nurcie *earth-body art*, wypchniętej przez okno przez

zazdrosnego o jej sukces partnera w 1985 roku i Carmen (Katarzyna Granecka) z opery Georges'a Bizeta, przebitej sztyletem przez zakochanego w niej Joségo. Losy czterech bohaterek *Gier wstępnych* łączy nie tylko przedwczesna śmierć, ale również to, że zabił je ktoś, kogo kochały i darzyły zaufaniem. Gest uniwersalizacji, wpisujący historię Patty w ciąg starej jak świat reprodukcji agresji, świadczy jednocześnie o tym, że tak naprawdę Janiczak mogła odwołać się do jakiegokolwiek innego przykładu. Uświadomienie sobie tego napełniło mnie zgrozą najbardziej.

Historia Patty i Brada zaczyna się jak wiele innych: młodzi dorośli szukają pomysłu na życie i wpadają na jakże oryginalny pomysł, by wyjechać latem w podróż po Ameryce wyremontowanym własnoręcznie kamperem. Ona ma dużo entuzjazmu: chce rozkręcić swoje media społecznościowe, dokumentować piękno przyrody i dzielić się w sieci przygodami. On jest raczej zamknięty w sobie: szkicuje w notatniku i pisze smutne piosenki dla swojej dziewczyny, których nie ma ochoty nigdzie publikować. Cieszy się na wspólny wyjazd, ale wykazuje dużo sceptycyzmu wobec pomysłu Patty na influencerską działalność. Ona wyobraża sobie ich jako internetową *power couple,* lecz jego interesuje spędzanie czasu wyłącznie z nią. Spotykamy ich, gdy pracują dzień w dzień w dyskoncie, żeby zarobić na potrzebne wydatki. Brad zachowuje się stereotypowo zaborczo wobec naiwnej Patty, która zdaje się nie zauważać pytań o to, z kim rozmawiała, pretensji, czemu tak długo, natarczywego przeglądania jej telefonu. Racjonalizuje sobie jego zachowanie. Para w końcu wyrusza w podróż. Kilka kolejnych scen prowadzonych jest podobnie – ukazują one kulisy powstawania filmików i zdjęć przeznaczonych do publikacji na kanałach społecznościowych, a ich radosny przekaz kontrastuje z napiętą atmosferą w kulisach. Brad coraz bardziej zamyka się w sobie, krytykuje pomysły Patty, specjalnie źle kadruje jej zdjęcie na tle skał, komentując, że wszyscy, którzy przyjeżdżają w to

miejsce, robią je dokładnie tak samo. Patty zaczyna się denerwować, a cały swój stres przekłada na obsesyjne porządkowanie wnętrza kampera. Oboje się coraz bardziej nieszczęśliwi z właściwie niewyjaśnionego powodu – miłość, którą wyznają sobie raz po raz, doprowadza ich na skraj nerwicy. W końcu Brad uderza, choć tego nie widzimy, a liczba telefonów Patty do matki wzrasta, czego dowiadujemy się z drugoplanowego komentarza kobiecego tria, które obserwuje całą akcję, czyli wspomnianych Carmen, Mendiety i Desdemony. Wreszcie następuje krach tej relacji i akcja się zagęszcza: Patty wyrzuca Brada z kampera, para kłóci się, dochodzi do wypadku samochodu i rękoczynów. Po dokonanym morderstwie, gdy trwają poszukiwania Patty, Brad ukrywa się przed policją, ale w końcu decyduje się popełnić samobójstwo. Scena uduszenia bohaterki – które jednocześnie wydarza się i nie wydarza – trwa pięć minut z zegarkiem w ręku i, choć brzmi to niestosownie, jest ona dramaturgiczno-afektywną wisienką na torcie tego spektaklu.

Przedstawienie, mimo wyraźnej linii fabularnej i historycznego umiejscowienia w 2021 roku, rozgrywa się jednak w bezczasie. Scenografia pozwala przewidzieć finałową katastrofę: rozkrojony na pół, zardzewiały wrak kampera, w którym podróżuje i mieszka para, zdradza, że ta historia nie ma dobrego zakończenia. Na projekcji wideo, umiejscowionej na ekranach-zastawkach po obu stronach sceny, wyświetlają się liczne portrety kobiet w różnym wieku, rozmaitego pochodzenia, uśmiechniętych, zamyślonych; portrety wycięte ze zdjęć z wakacji, ślubów lub codzienności; portrety, na których najlepiej widać ich twarze. Bo są, tak samo jak Patty, zaginione. Akcja *Gier wstępnych* balansuje między porządkiem fabularnym i reportażowym, a dane ze świata rzeczywistego – jak właśnie wyświetlane statystyki czy numer telefonu na Niebieską Linię – oraz songi i wstawki muzyczne odpowiadają za interwencyjny charakter spektaklu. Dramaturgia

korzysta z pętli czasowej: rozpoczyna się i powraca do złowrogiego pytania matki dziewczyny (Katarzyna Pietruska/gościnnie Agnieszka Kwietniewska): „Gdzie jest Patty?”. Kobieta powtarza je natarczywie, z rosnącą bezradnością, do słuchawek kilku (głuchych) telefonów z tarczą, które leżą u jej stóp. Ubrana jest w rozkloszowaną sukienkę do połowy łydek, jej fryzura to krótka trwała, nasuwająca na myśl wizualny stereotyp średnio zamożnej Amerykanki z lat pięćdziesiątych XX wieku. Aktorka gra matki obojga młodych – gdy zmienia perukę, wciela się w postać matki Brada, powtarzającej w kilku momentach spektaklu jak mantrę słowa obietnicy, że wyciągnie syna nawet z najgorszych tarapatów. Natomiast kostiumy i energia tria kobiecego (Desdemony, Any Mendiety i Carmen) kontrastują z estetyką pogodnego amerykańskiego przedmieścia. W postrzępionych, patchworkowych kreacjach z dżinsu (w charakterystycznym dla Marty Szypulskiej stylu), z długimi, splecionymi niczym liany włosami, sińcami na twarzy i krwawymi ranami na ciele – tymi, od których zginęły, na szyi, głowie, klatce piersiowej – trzy bohaterki uosabiają jednocześnie Erynie, boginie zemsty. Zajmują, nie tylko głosem, ale i fizycznie, dużo miejsca w przestrzeni sceny: prócz wokalnego komentowania fabuły, wykonują układy taneczne (choreografia: Magda Jędra), przekraczają czwartą ścianę, siadając na wolnych fotelach na widowni, gorzko monologują do kamery live o tym, że przyjmowały kolejne prezenty na przeprosiny, nowe zęby, nowe szczęki, zapewnienia, że wszystko w porządku i już „nigdy więcej”. Mają w sobie dużo gniewu i mocy. Dla chóru mężczyzn (Bartosza Pichera, Huberta Michalaka i Michała Zborowskiego), ubranych z kolei w eleganckie fraki, nie przewidziano ani imion, ani fabuły – odgrywają oprawców, partnerów tanecznych, dołączają się do refrenów lub raczą się coca-colą, z rzadka opuszczając jednak lewą stronę sceny. Ta rzucająca się w oczy asymetria udziału i sprawczości obu grup genderowych określa polityczny,

feministyczny wydźwięk spektaklu.

Początkowo miałam intuicję, by nie powoływać się w tym tekście na statystyki, ponieważ nie oddziałują one na społeczną wyobraźnię. Co innego teatr, gdzie obraz, dźwięk, żywe ciała transmitujące między sobą napięcie stanowią przestrzeń testową dla wielu emocji; emocji przeżywanych także wspólnie z innymi, choć w ciszy i ciemności widowni. Mając świadomość afektywnej przewagi przykładu nad teorią i ilustracji nad abstrakcją, twórcy poświęcili wiele uwagi na dopracowanie drobiazgów inscenizacyjnych, dzięki którym możemy nawiązać więź ze wszystkimi bohaterkami i bohaterami, i w efekcie zbudować w sobie niezgodę wobec tego, co ich spotkało. Osłodzili historię zakochanych, pokazując momenty, w których się wspierają, choć czasami ich mroczne instynkty biorą górę (zazdrość, depresja, nerwica); kompozytor Krzysztof Kaliski udekorował momenty „trudnej prawdy" o relacjach międzyludzkich zapadającymi w pamięć harmonizowanymi refrenami: „O czym śpiewamy, gdy śpiewamy o miłości?"[2] albo piętrzącym się, powracającym muzyczną frazą słowem: „przepraszam", zgubnym zaklęciem, którego performatywna moc polega na osłabieniu instynktu ucieczki z toksycznej relacji. Nie bez znaczenia pozostaje także dobór obsadowy dwójki głównych bohaterów – występującej gościnnie Pauliny Walendziak, znanej szerszej widowni z filmów i seriali (*Fuga*, *Monument*, *Osiecka*, *Belfer*) oraz Rafała Derkacza, obsadzanego w Capitolu w rolach tytułowych lub budzących sympatię (*Gracjan Pan. Musical, Priscilla, Królowa Pustyni. Musical*). Tworzą piękną, niewinną parę – nie chcemy, by stała im się krzywda.

Natomiast statystyki robią wrażenie nawet na papierze, więc jednak je przytoczę, zwłaszcza że część z nich pojawia się także w projekcji wideo na elementach scenografii w spektaklu (Łukasz Surowiec, światła: Monika

Stolarska). Raporty ONZ i WHO (Światowej Organizacji Zdrowia) biją na alarm w kwestii ogromnej i nadal zwiększającej się liczby aktów przemocy wobec kobiet: agresji domowej ze strony rodziny, aktualnych lub byłych partnerów, ataków fizycznych, w tym seksualnych, ale też psychicznych i mających miejsce (lub zaczynających się) w internecie. Wśród statystyk szczególne miejsce zajmują liczby i proporcje dotyczące zgonów w wyniku przemocy – morderstw i samobójstw. Polska, rozwinięty kraj europejski, to nadal miejsce, gdzie bliscy dziewiętnastu procent kobiet dopuścili się wobec nich przemocy. Co roku z tej przyczyny ginie w naszym kraju czterysta kobiet. Specjalna Sprawozdawczyni ONZ zwraca jednak uwagę, że dane, którymi dysponuje do sporządzenia raportu, są niepełne – na policję trafia szacunkowo niecałe trzydzieści procent przypadków, gdyż przemoc w rodzinie, jak pisze, uznaje się powszechnie za sprawę prywatną[3]. Nie dodaje jednak nic na temat tego, czy instytucja policji cieszy się zaufaniem kobiet…

Jednocześnie nie chodzi tu o promowanie antymęskiej, mizoandrycznej postawy. Źródło przemocowego zachowania pokazane zostało jako rozproszone, wymykające się racjonalności i genealogii. Najtrudniejszą do przełknięcia pigułkę tego spektaklu twórcy opakowali w metaforę gotującej się żaby, którą przytacza ponuro Helena Sujecka. Wrzucona do wrzątku żaba wyskoczy, ale nie będzie potrafiła tego zrobić, gdy woda będzie się ogrzewać stopniowo. Wiele kobiet było i nadal jest w stanie się uratować, o ile tylko same lub z pomocą wynurzą się z uzależniającej dynamiki agresji i przeprosin w relacji, związku czy małżeństwie. Po śmierci Patty staje przy czwartym mikrofonie, dołączając do chóru Desdemony, Mendiety i Carmen, by, niczym nieukojona dusza, szukać sprawiedliwości i przestrzegać przed naiwnością kolejne kobiety. Finał nie przynosi zatem happy endu: nic nam po systemowych programach prewencyjnych, nic nam po urefleksyjnieniu kwestii wtórnej wiktymizacji i systemowego odwrotu od obarczania ofiary

winą za doznaną przemoc, skoro ostatecznie kilkuminutowa granica między życiem i śmiercią to moment, w którym możemy liczyć tylko na siebie.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *„O czym śpiewamy, gdy śpiewamy o miłości?”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, https://didaskalia.pl/pl/artykul/o-czym-spiewamy-gdy-spiewamy-o-milosci.

Autor/ka

Agata Skrzypek – adiunktka w Akademii Teatralnej w Warszawie, absolwentka performatyki na UJ, krytyczka teatralna współpracująca z „Dialogiem”, „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, miesięcznikiem „Teatr”, dramatopisarka, dramaturżka, performerka, tłumaczka.

Przypisy

1. Na podstawie historii życia i śmierci amerykańskich dwudziestolatków powstał także film fabularny *Historia Gabby Petito* (2022) oraz serial dokumentalny produkcji Netflixa *Morderstwo po amerykańsku: Gabby Petito* (2025).
2. Cytat ze spektaklu przywołuję z pamięci.
3. Zob. Raport Specjalnej Sprawozdawczyni ONZ przedstawiony na pięćdziesiątej szóstej sesji obrad Rady Praw Człowieka ONZ, 18.06-12.07.2024, *Visit to Poland – Report of the Special Rapporteur on violence against women and girls, its causes and consequences (A/HRC/56/48/Add.1)*, online: https://reliefweb.int/report/poland/visit-poland-report-special-rapporteur-violence-against-women-and-girls-its-causes-and-consequences-ahrc5648add1 [dostęp: 16.03.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/o-czym-spiewamy-gdy-spiewamy-o-milosci*