didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/skandynawska-wscieklosc

/ ZAGRANICA

Skandynawska wściekłość

Justyna Landorf

Dramaten (Królewski Teatr Dramatyczny) w Sztokholmie

Rage

reżyseria: Milo Rau, dramaturgia: Giacomo Bisordi, Anna Kölen, scenografia: Anton Lukas, Josefine Lindner, kostiumy: Anna Heymowska, wideo: Moritz von Dungern, muzyka: Jamie Man

premiera: 31 stycznia 2026

W 1944 roku, na drzwiach pokoju, w którym odbywało się przedstawienie *Powrót Odysa*, Tadeusz Kantor napisał, że „do teatru nie wchodzi się bezkarnie", a każdy widz ponosi odpowiedzialność za wejście do niego. Widzowie spektaklu *Rage*, którzy nie mieli do tej pory styczności z teatrem Milo Raua, często podejmującym kwestię reprezentacji przemocy na scenie, również zostają uczciwie ostrzeżeni. Tytułowa „wściekłość" czy też gniew rozpoczyna się od wyświetlonego na secesyjnej kurtynie Dramaten cytatu z *Eddy poetyckiej* (zwanej też *Eddą starszą*), czyli zbioru pieśni opowiadających o losach mitycznych nordyckich bogów i herosów. Teksty,

spisane w XIII wieku, są jednym z najważniejszych źródeł wiedzy o wierzeniach i wyobrażeniach dawnych Skandynawów. Zbiór otwiera *Wieszczba Wölwy* (*Völuspá*), której zasadniczą część stanowi monolog wszechwiedzącej wieszczki, skierowany do najwyższego nordyckiego boga – Odina. Poemat przedstawia przeszłe oraz przyszłe losy świata. Opowiada o przygotowaniach do dnia Ragnaröku (czyli przeznaczenia bogów), który będzie wielką bitwą bogów i ludzi ze złymi mocami. W tej ostatecznej rozgrywce nie będzie ani zwycięzców, ani zwyciężonych – zginą wszyscy:

> Bracia bić i zabijać się będą,
> Dzieci sióstr rodzonych związki krwi kalają,
> Czasy szaleństwa, bezwstydu, cudzołóstwa,
> Wiek topora, wiek miecza i tarcz strzaskanych,
> Wiek zamieci wilczych nim świat w przepaść runie (*Edda poetycka*, 1986, s. 15).

I jeszcze: „Człowiek nie oszczędzi człowieka” (*Edda*, 1828, s. 41).

Po odsłonięciu kurtyny zobaczymy krótki filmik, wyświetlony na ekranie górującym nad sceną, w którym dwaj młodzi mężczyźni bezceremonialnie prowadzą starszą kobietę przez zaśnieżony las, utyskując na poprawność polityczną nakazującą umieścić na lotnisku toalety „neutralne płciowo”, generujące długie kolejki, składające się głównie z „grubych lesbijek”. Popychana kobieta odpytywana jest na temat swojego (obcego) pochodzenia, a następnie zostaje zabita strzałem w głowę. Krew barwi śnieg i powoli przekształca się w szkarłatny napis *Rage*.

Na proscenium ustawiony jest pulpit reżyserski, przy którym siedzi troje młodych ludzi – kobieta i dwóch mężczyzn. Widz z pewnym opóźnieniem

uświadamia sobie, że to ci mężczyźni odpowiedzialni są za zbrodnię pokazaną na ekranie. I to właśnie oni wyreżyserują rozpoczynający się spektakl. Obrotowa scena zostaje wprawiona w powolny, acz nieubłagany ruch, który zostanie wstrzymany dopiero pod koniec przedstawienia.

Ogromny ekran przykuwa, czy wręcz zawłaszcza uwagę widza, choć wydarzenia ukazujące się na nim można również śledzić w tradycyjny sposób, obserwując obracającą się przestrzeń – starannie zaaranżowaną przeszkloną willę, w której zbierają się uczestnicy kolejnych wydarzeń. Obraz na ekranie jednak jest znacznie bardziej efektowny dzięki powiększonym fragmentom scenograficznych detali oraz wyostrzonym zbliżeniom twarzy aktorów, którzy doskonale odnaleźli się w groteskowo-złowieszczej rzeczywistości, wykreowanej przez Raua i jego współpracowników. Podobnie jak główny bohater *Portretu rodzinnego we wnętrzu* Luchino Viscontiego przez szkło powiększające kontemplował szczegóły XVIII-wiecznego angielskiego obrazu w stylu *conversation pieces*, tak widzowie dzięki wszędobylskiej kamerze przyglądają się rodzinnej grupie „zajętej rozmową lub inną czynnością o charakterze towarzyskim na tle wnętrz mieszkalnych lub pejzażu" (Chilvers, 2002, s. 157).

Akcja rozgrywa się w ciągu doby w niedalekiej (a może, o zgrozo, najbliższej) przyszłości w położonym na uboczu letniskowym domku znanej aktorki Królewskiego Teatru Dramatycznego, Elin (Elin Klinga – wszyscy aktorzy, poza postacią dziecięcą, graną na zmianę przez trzy dziewczynki, noszą własne imiona i nazwiska) oraz jej rodziny, a także oczekiwanych oraz nieproszonych gości. Pretekstem jest spotkanie pani domu z dziennikarzem Alexandrem (Alexander de Sousa), piszącym książkę pod znamiennym tytułem *Kobiety Bergmana*, a Elin jest jedną z nich. W domku przebywa również Hulda (Hulda Lind Jóhannsdóttir), pracująca jako gosposia była

wykładowczyni literatury porównawczej z tytułem profesorskim, oraz jej około dziesięcioletnia wnuczka Björk. Wkrótce dołączą dorosłe dzieci Elin: była studentka medycyny Rebecca (Rebecca Plymholt) i pracujący w branży filmowej Nikola (Nikola Borggård Gavanozov), następnie ich znajoma, młoda aktorka Alva (Alva Bratt), a także życiowy partner Elin, również aktor, Danilo (Danilo Bejarano).

Tymczasem na skutek ataku lewicowego islandzkiego zamachowca ginie szwedzka premier. Rząd postanawia wprowadzić stan wyjątkowy, więc czujni obywatele oraz oddziały przypominające amerykańskie bojówki ICE ruszają w teren, aby przywrócić stary ład, w którym prawowitym obywatelom (czyli rdzennym Szwedom) nie grozi niebezpieczeństwo ze strony obcych, „dzikich" przybyszów. Ale w willi na razie trwa sielanka. Przy smacznej kolacji okraszonej winem i muzyką Buena Vista Social Club wartko płyną rozmowy na temat teatru i filmu, a szerzej kultury, pełne dowcipnych anegdot i międzypokoleniowych utarczek słownych. W domu znajduje się pełno cennych pamiątek budzących podziw, ale i zazdrość przybyłych gości. Jak się okaże, te obiekty pełnią istotną funkcję, zgodną z zasadą dramaturgiczną Antona Czechowa.

Nazwisko Czechowa pojawi się zresztą nie raz: w kontekście inscenizacji *Mewy* wyreżyserowanej w Dramaten przez Bergmana, rekwizytu pochodzącego (rzekomo) z tego spektaklu oraz licznych niewyartykułowanych odniesień do rosyjskiego dramatu (przypominająca Arkadinę aktorka-gwiazda, dla której najważniejsi są „kapłani świętej sztuki" [Czechow, 1987, s. 349], jej syn, nieudany autor scenariuszy, który użyje broni tak jak Trieplew; mamy jeszcze postać dziennikarza oraz młodą aspirującą aktorkę, choć tu akurat odnosząca sukcesy – a nawet leśne jezioro, w pobliżu którego usytuowany jest domek Elin). Spektakl Raua pełen

jest cytatów, intertekstualnych odniesień, nawiązań do znanych dzieł literackich i filmowych.

Wielbiciele talentu szwajcarskiego reżysera być może poczują przesyt, ponieważ sposób narracji, narzędzia, które twórca tu stosuje, doskonale znane im są z innych jego przedstawień. Są to wielkie ekrany, zbliżenia, mieszanie planów, montaż obrazu z kamery na żywo ze zgrabnie wplecionymi, przygotowanymi wcześniej nagraniami „krwawych scen", czyli markowanej przemocy – chwilami bardzo realistycznej, chwilami nieprawdopodobnej, jak z niskobudżetowych horrorów. Do tego osobiste historie aktorów, lokalny kontekst, odwołania do najbliższej rzeczywistości, wyświetlane na ekranie tytuły poszczególnych sekwencji czy też aktów, a nawet i scenografia: zabieg pokazywania wnętrza domu, którego zakamarki poznajemy dzięki pracy kamery, znany jest choćby z *Familie* (NTGent, 2020); z kolei obracająca się willa Elin przypomina, też umieszczoną na obrotowej scenie, rosyjską daczę ze spektaklu *Lenin* (Schaubühne, 2017). Scenografię we wszystkich trzech przypadkach zaprojektował Anton Lucas. Czy to umniejsza spektaklowi? Nie, te rozwiązania wciąż działają, ale stwarzają też wrażenie lekkiej powtórki według dobrze wypracowanego schematu.

Siedzący z przodu sceny Alva, Alex (Alex Jubell), Simon (Simon Edenroth) zaglądają do scenariusza, ale i bacznie przyglądają się wydarzeniom rozgrywającym się w willi, a także (reakcjom) publiczności. Bardzo dobrze ograny jest ten podwójny plan (proscenium oraz scena właściwa). Troje „reżyserów" w skupieniu słucha rozmów prowadzonych we wnętrzu domu, czasami odwracając się i patrząc na ekran oraz komentując rozgrywające się sceny; w odpowiedniej chwili przyłączą się do zgromadzonych, kiedy sytuacja będzie wymagać interwencji. Z kolei postaci przebywające w domu czasami zwracają się „bezpośrednio" do trojga młodych ludzi, patrząc na

nich z ekranu.

Wspomniana Hulda i jej wnuczka to uciekinierki z Islandii, do której dotarł wcześniej szwedzki terror. Świadectwo wypowiadane z offu przez dziewczynkę brzmi nieco tajemniczo, ale i przerażająco. To w zasadzie opis pogromu: nocny atak przeprowadzony przez młodych mężczyzn, broń ukradziona z amerykańskiej bazy, zmuszenie mieszkańców do oddania żywności, zagnanie ich do kościoła oraz masowa egzekucja. Ich uchodźczy los zależy od kaprysu goszczących je szwedzkich gospodarzy. Jak się okazuje, kapitał kulturowy wykształconej Huldy jest całkowicie nieprzydatny w zderzeniu z nadchodzącymi wydarzeniami; na razie może jedynie uczestniczyć w „intelektualnych" rozmowach, nieco kąśliwie prostować pomyłki rozmówców, wygłaszać ironiczne lub autoironiczne uwagi, cytować klasyczne teksty, ale i tak nie wygra z brutalnym reżimem. Niewiele znaczy, gdyż jest tylko nielegalną imigrantką zatrudnioną jako pomoc domowa.

Alexander usiłuje jak najwięcej dowiedzieć się od gospodyni na temat „genialnego szwedzkiego reżysera", który największe sukcesy teatralne odnosił właśnie na scenie Dramaten. Rozmowa na jego temat ujawni odmienne punkty widzenia zgromadzonych gości. Dla Elin Ingmar Bergman to niedościgniony mistrz, który czytał i oglądał „dosłownie wszystko" i miał „niesamowite wyczucie rytmu". Aktorka wspomina wspólną pracę, m.in. przy *Sonacie widm* Strindberga (Klinga rzeczywiście zagrała tam rolę Panny, ale brała też udział w innych spektaklach Bergmana – na przykład w *Iwonie, księżniczce Burgunda*; na wspomnienie roli strindbergowskiej dziewczyny Hulda dowcipnie cytuje kwestię Kucharki ze sztuki: „Wy pijecie soki z nas, a my z was! Zabieramy krew, a dostajecie w zamian kolorową wodę!" [Strindberg, 1977, s. 981]). Przy okazji Elin dzieli się kapitalną anegdotą: podczas jednej z prób reżyser poprosił ją na stronę, a następnie przed nią

uklęknął – zachwycona aktorka spodziewała się oświadczyn; tymczasem usłyszała: „Wiesz, że byłem z twoją matką?"; „Tak, oczywiście"; „Elin, być może jestem twoim ojcem". Wśród unikatowych pamiątek zgromadzonych przez panią domu (starannie wyeksponowanych na ścianie, jak w muzeum, co jest oczywistą kpiną ze snobizmu aktorki i jej kręgu) znajdują się, między innymi, strzelba ze spektaklu *Mewa* wyreżyserowanego przez jej mentora, teatrzyk lalkowy z filmu *Fanny i Alexander*, a także „legendarny" beret Bergmana. Ze słów wypowiadanych później przez Danila wyłania się obraz przemocowego artysty, pomiatającego teatralnym personelem, któremu jednak wszystko uchodziło płazem dzięki statusowi geniusza. U Rebekki, żywiącej uraz do matki (być może, czego możemy się domyślać, za swoje nieudane życie), przeszłość Elin związana z Bergmanem wywołuje zażenowanie. Córka nie znosi kultu otaczającego szwedzkiego reżysera, a nim samym pogardza. Jedyne słowa uznania, jakie wypowiada, dotyczą wspomnianego filmu i padają przy okazji oglądania pochodzącego zeń rekwizytu (twarze Rebekki, Alvy i Björk ukazują się na tle teatrzyku lalkowego niczym twarz małego Alexandra z pamiętnego kadru filmu Bergmana). Dla najmłodszego pokolenia (Björk) Bergman nie istnieje, a przywołany tytuł filmu może jedynie kojarzyć się z produkcjami Disneya. Dla Rebekki szwedzki artysta to przede wszystkim zaś mizogin i przestępca seksualny: „był tylko starym draniem, który wykorzystywał swoje aktorki i ukrywał łysinę pod obrzydliwą czapeczką" (jak przytomnie zauważa Hulda, twórca zaczął ją nosić, zanim zaczął łysieć).

Stosunek do Ingmara Bergmana to wstęp do rozważań na temat różnic między pokoleniem obecnych rodziców i ich dzieci. Podziałowi międzygeneracyjnemu towarzyszy jeszcze ostrzejszy konflikt polityczno-światopoglądowy pomiędzy uprzywilejowaną klasą wyższą o liberalnych poglądach a radykalizującą się grupą wyznawców prawicowych wartości,

skręcających w stronę faszyzmu. W najgorszej sytuacji są ci najmłodsi, zagubieni w kakofonii oczekiwań, globalnych zagrożeń, ogólnego chaosu podsycanego przez internetowe źródła polityki tożsamościowej oraz kultury unieważnienia (*cancel culture*), w czasach rozpadu wartości oraz tęsknoty za bezpieczną przystanią. Pokolenie, o którym gorzko wypowiada się Elin, że odczuwa lęk przed podejmowaniem jakiegokolwiek ryzyka, stale poszukuje „komfortu", obawia się urażenia (najczęściej własnych) uczuć, podczas gdy życie to właśnie ryzyko, ból, porażki i dojrzewanie pomimo, a może dzięki przeciwnościom losu. Syn wytyka jej hipokryzję i uprzywilejowaną pozycję „córki Bergmana". Elin oponuje, bo przecież nią nie jest, na co Nikola stwierdza: „Nie, ale wszyscy tak myślą. To chyba to samo". Ta konstatacja celnie oddaje zjawisko postprawdy, w której liczą się emocje i osobiste przekonania, a nie fakty. Media zręcznie manipulują społeczeństwem, podsuwając odpowiednie komunikaty wywołujące określone reakcje. Zabicie premier oglądamy dzięki podwójnie zapośredniczonej relacji (podwójnie, bo obraz z telefonu wyświetla się na dużym ekranie). Czy szefowa rządu naprawdę zginęła? Czy może to tylko wygodny pretekst dla władzy, aby wprowadzić godzinę policyjną, oraz zachęta do bezkarnych i brutalnych działań, podsycanych przez wypowiedzi tak zwanych zwykłych ludzi: „Ten Thomasson – a może raczej Thomasdottir – sam nie wie, czy jest mężczyzną, czy kobietą… Nie ma już czegoś takiego jak prawda lub fałsz" (to uwaga na temat zamachowca; tradycyjne skandynawskie nazwiska są patronimiczne – do imienia ojca dodaje się przyrostek, tu islandzkie *son*/syn i *dottir*/córka). Czy zatem prawda się jeszcze liczy, czy może „tak jest, jak się państwu zdaje"?

Stan wyjątkowy jest bodźcem uruchamiającym interwencję siedzących dotąd przy stole dwóch mężczyzn. Dramatyczne zajście trafiło na podatny grunt – nie należy zapominać o wcześniejszych wydarzeniach w willi, uważnie

obserwowanych przez samozwańczych reżyserów. Sam Rau nazwał swoją sztukę połączeniem serialu *Biały Lotos* i filmu *Funny Games*. Rzeczywiście spektakl przypomina spotkanie zdegenerowanej, ale i nieudolnej elity z serialu z blondwłosymi sadystycznymi mężczyznami, którzy napadają na rodzinę w bezlitosnym thrillerze Michaela Hanekego (nakręconym w dwóch wersjach: austriackiej z 1997 roku i amerykańskiej z 2007 roku).

I oto, jak przepowiadała Wölwa, nastają czasy „szaleństwa, bezwstydu, cudzołóstwa" oraz incestu. Kiedy zdenerwowany Nikola broni się przed zarzutem matki, że jest przedstawicielem pokolenia, które „wie wszystko, potępia wszystko i wszystkich", a jednocześnie „jest całkowicie niezdolne do stworzenia czegokolwiek samodzielnie", zostaje wykpiony zarówno przez Huldę („Twój syn jest prawdziwym poetą"), jak i Elin („Dla Netflixa tak"). Następuje scena pojednania – matka (jak w *Mewie*) przeprasza syna, a następnie przytula go i całuje. Pocałunek przedłuża się i przestaje być matczyny, za to staje się niezwykle namiętny. W innej scenie Rebecca i Nikola postanawiają uczcić śmierć szwedzkiej premier, zażywając kokainę wprost z okładki książki *Autystycy* Stiga Larssona (główny bohater powieści autora, a zarazem dramaturga i reżysera Dramaten, to człowiek pozbawiony moralności i charakteru). Oczywiście wszystkie te czynności nie ujdą uwadze młodych obserwatorów, stanowiąc kolejny dowód demoralizacji elit. Ale to dopiero początek.

Każdy szczegół, każdy rekwizyt użyty na scenie jest znaczący. Oprócz wspomnianych już przedmiotów związanych z osobą Bergmana jest jeszcze opaska do włosów Liv Ullmann (muzy reżysera i matki jednej z jego córek), koszulka z napisem *Dernier plan du film* oraz „czerwona książeczka" zwana „biblią" Mao Zedonga z filmu *La Chinoise* Jeana-Luca Godarda (gdzie grupa paryskich studentów, członków komórki maoistowskiej, pochwala użycie

terroru), korona cierniowa i płaszcz Andrieja Tarkowskiego z filmu *Ofiarowanie* (w którym w obliczu kataklizmu, bohater-ateista zwraca się o pomoc do Boga, gotowy poświęcić samego siebie w zamian za ocalenie bliskich). Młot bojowy z filmu o wikingach *Silence of the Gods* (rekwizyt, który ma wagę prawdziwej broni i który posłuży do mordu, podobnie jak wielokrotnie użyta strzelba z *Mewy* – „w tamtych czasach wszystkie rekwizyty były prawdziwe"). No i sztylet z inscenizacji *Romea i Julii* (miłość i jej odmiany to istotny temat spektaklu).

Milo Rau z wielką wprawą miesza fikcję i fakty wzięte z życia występujących na scenie aktorów. Alva Bratt to wschodząca gwiazda, która snuje nieprawdopodobne opowieści na temat swojej kariery: właśnie wróciła z Hollywood, gdzie pracowała z Nicole Kidman, pojawiła się też w filmie o wikingach w reżyserii Lasse Hallströma, w którym gra kochankę starszego o trzydzieści lat Madsa Mikkelsena, a za chwilę weźmie udział w filmie Edwarda Nortona o Hitlerze. Elin nie pozostaje jej dłużna, próbując przywrócić „właściwą hierarchię": to ona jest prawdziwą gwiazdą, w końcu ma w zanadrzu nie tylko Bergmana, ale i Bertolucciego, i Godarda, i też zagrała w filmie o wikingach, a poza tym jest wyższa. Zabawne są te przechwałki, zwłaszcza w kontekście wyśmianych produkcji Netflixa, do których syn Elin pisze scenariusze i gdzie ma zagrać Alva (młoda aktorka debiutująca na scenie u Raua jest rozpoznawalna właśnie dzięki występom w netfliksowych serialach, takich jak *Królowe Djurskolm* czy *Ruchome piaski*).

Niezwykle istotnym tropem, które podsuwa Rau w swoim przedstawieniu, jest dzieło amerykańskiej pisarki feministycznej bel hooks. Jej książka *Wszystko o miłości* (2025) pojawia się parokrotnie w trakcie trwania spektaklu, a zawarte w niej tezy rzucają światło na zachowania nie tylko mężczyzn, ale i kobiet. Otóż dla hooks prawdziwa miłość w zasadzie nie jest

możliwa, dopóki światem rządzą patriarchat i kapitalizm, które systemowo oparte są na dominacji, władzy i wyzysku. W takim społeczeństwie role społeczne są odgórnie przydzielone na zasadzie opozycji słabi – silni, a do tego dochodzi szkodliwy mit romantycznej miłości, która jest zwykłą ułudą, bo prawdziwe uczucie wymaga ciągłej pracy i dokonywania wyborów.

Kiedy w szpitalu umiera premier, a Szwedzcy Demokraci i Partia Centrum łączą siły, aby utworzyć „Rząd Odnowy Narodowej", do willi wkraczają Simon i Alex, przedstawiający się jako zaniepokojeni sąsiedzi. To dobrze wychowani młodzieńcy, którzy studiują medycynę, nie piją alkoholu, za to interesują się kulturą i tradycją Szwecji. Wprawdzie poznaliśmy wcześniej ich gust muzyczny, bo już na początku spektaklu słychać było słowa wulgarnej piosenki Eminema *Slim Shady*, ale teraz prezentują skomponowaną przez Simona podnoszącą na duchu muzykę wykonywaną na historycznych instrumentach. Początkowo budzą jedynie lekkie zdziwienie. Cel tej wizyty jest niejasny, a obecność przybyszów zaczyna być niepokojąca, kiedy okazuje się, że ton ich wypowiedzi potrafi zmienić się w ułamku sekundy – od ujmującej uprzejmości, przez pozbawione wyrazu komunikaty, po przeszywający chłód i agresję zadawanych pytań. Spirala się rozkręca, a na naszych oczach rodzi się *Idealny świat* (jak głosi tytuł sekwencji). Telefony domowników zostają skonfiskowane i rozpoczyna się przesłuchanie. Na pierwszy ogień idzie Hulda i jej nielegalny pobyt w Szwecji. Potem pada pytanie o znajomość z zamachowcem. Islandzka profesorka znowu próbuje bronić się ironią: „tak, oczywiście, to mój siostrzeniec, mówiłam mu, że mi przykro", ale przecież ironia w dzisiejszych czasach nie ma prawa bytu – wszystko odczytywane jest dosłownie, abstrakcyjne żarty nie są pożądane. Młodzi pojawili się u sąsiadów z obywatelskiego obowiązku, żeby „posprzątać", więc nielegalna gosposia, a zarazem „ciotka" mordercy zostaje przywiązana do paneli.

Akcja nagle przyspiesza, a przemoc eskaluje, bowiem zaniepokojony Nikola chwyta za „czechowowską” strzelbę i, źle interpretując ruch jednego z mężczyzn, strzela, przypadkowo raniąc Alexandra. Domowników ogarnia panika, podczas gdy przybysze ze spokojem proponują wezwanie policji („mogą przyjechać po waszą islandzką przyjaciółkę i Nikolę”). Niedoszła lekarka Rebecca oraz przyszły lekarz Alex opatrują ranę, jednak wkrótce ich pacjent umiera. Następuje zdumiewająca scena pozbycia się jego ciała. Rozgrywająca się sekwencja, podobnie jak ta z prologu, została wcześniej nakręcona. Na scenie aktorzy, tak samo ubrani i w tej samej konfiguracji, przyglądają się swoim alter ego na ekranie (w *Dzieciach Medei* Raua [NT Gent 2024], działania sceniczne aktorów były z kolei dokładnym odzwierciedleniem wydarzeń dziejących się jednocześnie w filmie). Na leśnej ścieżce prowadzącej do jeziora Nikola i Danilo ciągną zapakowane w worek ciało Alexandra, a następnie wrzucają je do wody. Robią to bez żadnego oporu, nie widać, żeby byli do czegokolwiek zmuszani. Również i w późniejszym czasie ich nieliczne próby uwolnienia się wydają się niemrawe i nieprzekonujące, jakby z każdą nadchodzącą chwilą stopniowo akceptowali zaistniałą sytuację. Danilo zaczyna być pytany o definicję „nowej męskości” (określanej przez napastników jako emocjonalna pornografia oraz strach przed wzięciem odpowiedzialności), co jest wstępem do właściwego przesłuchania. Mniej więcej wiemy, jak to się potoczy, bo rola Danila została „antycypowana” przed jego pojawieniem się w domu Elin, kiedy konsultował swój występ z reżyserską dwójką. Zapowiadane tortury i śmierć budzą u Danila wątpliwość oraz pytanie o sens reprodukcji przemocy na scenie („Pokazanie czegoś jest zawsze bardziej przekonujące niż wyobrażenie sobie tego”). Odpowiedź Alexa znowu odsyła nas do książki hooks, która oskarża media o celowe działania obliczone na wywołanie silniejszych reakcji u widzów (hooks, 2025, s. 119).

Danilo to były aktor Dramaten, obecnie w trasie objazdowej z monodramem na podstawie *Konającego zwierzęcia* Philipa Rotha, monologu starzejącego się żydowskiego wykładowcy, opiewającego piękno piersi latynoskiej studentki. Występ Danila staje się okazją do zmasowanego ataku (przepaść między młodymi przedstawicielami uprzywilejowanej klasy a brunatnymi napastnikami przestaje być tak wyraźna) oraz sporu na temat roli aktora. („Czy to dobry pomysł, Danilo, żeby w dzisiejszych czasach grać monolog Philipa Rotha?"). Oskarżany o gloryfikację nadużywania władzy na scenie oraz legitymizację „seksistowskiego, mizoginicznego gówna" Danilo na próżno próbuje wytłumaczyć różnicę między odgrywanym tekstem a rzeczywistością. Nie ma szans, zwłaszcza że wcześniej miała miejsce upokarzająca scena odsłuchania starej kasety magnetofonowej z zapisem seksu analnego pomiędzy Elin a Danilem. A potem okazuje się, że aktor został zwolniony z Dramaten za molestowanie seksualne (chował się w kulisach i obłapiał aktorki w trakcie ruchu sceny obrotowej). Zostaje więc zmuszony do przeproszenia „wszystkich szwedzkich kobiet".

Te drastyczne szczegóły prowadzą do przywołania wielu nazwisk w kontekście przemocy seksualnej wobec kobiet, wśród nich Dominique'a Pelicota oraz Jeana-Claude'a Arnaulta. Publiczny proces Pelicota organizującego zbiorowe gwałty na odurzonej żonie odbił się szerokim echem na całym świecie i zainspirował Milo Raua wraz z dramaturżką Servane Dècle do zainscenizowania performatywnego czytania materiałów z postępowania sądowego (zeznań Gisèle Pelicot i oskarżonych mężczyzn). Pierwsze czytanie *Procesu Pelicot* odbyło się w podczas festiwalu Wiener Festwochen, drugie na Festival d'Avignon, a obecnie pokazywane jest w kolejnych, lokalnych odsłonach na całym świecie (na początku listopada 2025 roku zaprezentowana została polska wersja z udziałem zespołu aktorskiego TR Warszawa). Sztokholmska adaptacja odbyła się w grudniu, a szwedzcy

widzowie mieli również okazję zobaczyć kolejną, opartą na podobnym pomyśle, produkcję duetu Rau-Dècle, czyli *An Other Nobel Prize Dinner.* 10 grudnia 2025 roku, tego samego wieczoru, co oficjalny bankiet noblowski, w sztokholmskim teatrze Konträr odbyła się alternatywna „uroczystość" (z muzyką na żywo oraz wykwintnymi potrawami), która skupiła uwagę na strukturach władzy w świecie kultury. Punktem wyjścia były historie i świadectwa (odczytywane przez kobiety), które pojawiły się wokół Jeana-Claude'a Arnaulta i Szwedzkiej Akademii, a także pytanie o to, jaką odpowiedzialność ponoszą instytucje, współpracownicy i osoby postronne, gdy dochodzi do ujawnienia nadużyć władzy. Arnault to francusko-szwedzki fotograf oskarżony o molestowanie seksualne przez parenaście kobiet i skazany na karę więzienia za gwałt. Jego sprawa wywołała skandal i doprowadziła do kryzysu wizerunkowego literackiej Nagrody Nobla (nagrody za rok 2018 nie przyznano, a komisja została rozwiązana), bowiem żona gwałciciela (Katarina Frostenson) była członkinią Akademii Szwedzkiej, sama zaś instytucja wielokrotnie finansowała centrum kulturalne, którego Arnault był dyrektorem.

Dla młodych Danilo i Elin są niczym te pamiątki zgromadzone w salonie, relikty nieakceptowalnej przeszłości. Danilo tęskni za niegdysiejszą pozycją aktora, otaczanego nimbem wysublimowanego artysty, który naprawdę się liczył, a obecnie jest zaledwie produktem. Swoje niecne zachowania tłumaczy niezrozumieniem postawy anarchisty i starego „punka", a utratę dawnego statusu łączy z utratą męskości (co dosadnie pokazuje, dotykając krocza). Elin lojalnie broni partnera (poza sceną odtwarzania głosowego zapisu ich intymnego zbliżenia, które w zasadzie jest gwałtem – wtedy jednak po prostu milczy), stając się nieświadomie kolejną niestrudzoną strażniczką patriarchalnego porządku. Zaprzecza kolejnym oskarżeniom, relatywizuje przeszłe wydarzenia, zwracając uwagę na łatwość „internetowych sądów",

krzywdzących pomówień rozprzestrzeniających się w sieci. Czy tak powinna wyglądać miłość?

Chwilę wcześniej mamy liryczną scenę z chwytającym za serce podkładem muzycznym Georges'a Delerue *Camille* pochodzącym z filmu *Pogarda* (reż. Jean-Luc Godard, 1963): na ekranie pojawiają się pary, których łączy albo dopiero zaczyna łączyć uczucie – Elin i Danilo (milczący duet z wieloletnim stażem), Rebecca i Alex (znający się z dzieciństwa: „Byłem wtedy w tobie tak bardzo zakochany. Byłaś taka czysta, taka nieskażona. Nadal taka jesteś"), Alva i Simon (uczynnie pomaga jej w przygotowaniu do roli w filmie o Hitlerze – ona żarliwie recytuje kwestię Evy Braun; on wpatruje się w nią z uwielbieniem i mówi, że jest boginią; „Jestem nazistką" – prostuje (?) Alva).

Trudno kibicować bohaterom (poza islandzkimi imigrantkami i może ofiarą przypadkowej strzelaniny). Milo Rau, mieszając plany i żonglując elementami fikcji i rzeczywistości, dezorientuje, zwodzi, manipuluje widzami niczym współczesne media. Twórca nie opowiada się za żadną ze stron konfliktu. Pokazywana przez niego uprzywilejowana szwedzka elita kulturalna jest moralnie bezradna i skupiona na sobie, a także przegrywa w starciu z prawicową siłą. Zmiana, przesunięcie etycznej postawy członków rodziny następuje w niemal niewidoczny sposób. Każdy kolejny, coraz groźniejszy epizod rozgrywający się na scenie szybko przechodzi w „normalność" lub jest zapominany. Cóż warte jest oburzenie młodych wobec starych godzących się na przemoc na wielu poziomach? Za chwilę sprzymierzą się z napastnikiem, a ich czyny okażą się najstraszniejszą przemocą. Oburzona Alva, atakująca Danila za „przemocową" rolę, sama nie widzi nic złego w zagraniu partnerki Adolfa Hitlera (pełnej nieskrywanego zachwytu wobec „Herr Wolfa" czyli „Pana Wilka" – jak brzmiał pseudonim, który późniejszy kanclerz III Rzeszy przyjął na początku swojej kariery partyjnej) a Rebekka bez zastanowienia

zrównuje z nim postać Ingmara Bergmana. Drapieżnik to drapieżnik. Kto jest więc ofiarą, a kto katem? W dzisiejszym, ideologicznie rozchwianym i niestabilnym świecie podział jest płynny, każdy może być zarówno jednym, jak i drugim. Wszyscy są tu wściekli i rozżaleni: Danilo, Elin, jej dzieci, Hulda i młodzi mężczyźni. *Rage* to opowieść o współczesnym gniewie z powodu rozpadu wartości, bezsilności czy utraty znaczenia.

Drastyczne narzędzia, którymi posługuje się Rau w swoim teatrze, często powodują krytykę i opór wśród przedstawicieli różnych stron sceny politycznej. Jako wielokrotnie nagradzany twórca, a także obecny dyrektor jednego z największych festiwali kulturalnych, Wiener Festwochen, Rau wykorzystuje swoją pozycję do nagłośnienia bliskich mu tematów, często związanych z aktywizmem. Jest na przykład autorem kampanii Resistance Now!, postulującej, między innymi, wdrożenie europejskiej ustawy na rzecz wolności artystycznej[1]. W związku z premierą *Rage* odbyły się trzy debaty na temat roli kultury w epoce autorytarnych trendów, gdzie dyskutowano na temat funkcji autocenzury, wpływów internetowych gróźb na twórczość artystów, przyszłości ruchu #MeToo, ale i granicy między prowokacją a odpowiedzialnością na scenie czy różnic między sztuką i aktywizmem. Trzeba przyznać, że reżyser wykazał się refleksem, gdyż do grona panelistów zaprosił aktywistkę, która zakłóciła jedno z lutowych przedstawień *Rage*. Kobieta ta nieoczekiwanie wtargnęła na scenę z transparentem *Olydig folkomröstning* (Nielegalne referendum). Jej występ wywołał konsternację, zwłaszcza że towarzyszący mu apel był niezrozumiały. Aktywistka została wyprowadzona ze sceny, a występ po przerwie kontynuowano. Roxy Farhat jest działaczką klimatyczną, artystką, a także rzeczniczką ruchu Restore Wetlands (postulującego ochronę mokradeł i torfowisk[2]). Jej akcja była częścią serii zaplanowanych protestów przeciwko wydobyciu torfu w Szwecji.

Tematy związane z mitologią skandynawską poruszone przez Raua w sztokholmskim spektaklu są być może zapowiedzią tegorocznej edycji Wiener Festwochen, która odbywa się pod hasłem *Time for New Gods,* a w programie znajdzie się, między innymi, spektakl wyreżyserowany przez dyrektora Dramaten Mattiasa Anderssona *Mythen des Alltags* (Mity powszedniego życia) realizowane z zespołem wiedeńskiego Volkstheater (ciekawostka: 17 maja inauguracyjne przemówienie, czyli odezwę do Europy, wygłosi Anne Applebaum).

Simonowi i Alexowi kończy się cierpliwość. Usadzają na werandzie więzioną w piwnicy rodzinę Elin, wręczając im rekwizyty ze „ściany pamiątek". Scena obrotowa zatrzymuje się, a świat kręcący się wokół bohaterów nagle staje w miejscu. Rozpoczyna się egzekucja. Pierwszą ofiarą jest „wspólny" wróg, czyli Danilo. Postrzelony czołga się do domu, gdzie zostaje zmasakrowany przez Alvę posługującą się bronią wikingów. Zakrwawiona Alva przykrywa go koszulką z napisem *Dernier plan du film* (Ostatnie ujęcie filmowe) i wraca na scenę. Stojąc przed mikrofonem, wydaje się przestraszona popełnioną właśnie zbrodnią („Czymże jest śmierć, jeśli oznacza jedynie wygaśnięcie jaźni? Jeśli w zamian za to lud twój może żyć wiecznie?" – brzmiała wypowiadana wcześniej przez nią fraza Evy Braun). Młoda kobieta wygłasza siedmiominutowy, na wskroś nihilistyczny, monolog zatytułowany *Nic, Nic, Nic*. To najmocniejszy punkt spektaklu: załamana Alva neguje dosłownie wszystko (koniec z debatami, z poprawnością polityczną, z obmacywaniem, ze słabością, równością, elitaryzmem, cywilizacją, Bogiem). Mechanicznie powtarza, że niczego już nie chce, gdy tymczasem młodzi mężczyźni wybijają całą rodzinę. Na koniec Alex wchodzi do domu i, cytując fragment wiersza Yeatsa (przytoczony w jednej z pierwszych scen przez Huldę), zabija islandzką imigrantkę:

Kołując coraz szerszą spiralą,
Sokół przestaje słyszeć sokolnika;
Wszystko w rozpadzie, w odśrodkowym wirze;
Czysta anarchia szaleje nad światem” (Yeats, 1987, s. 99).

Dzięki obecności Björk, wnuczki Huldy, widz ma szansę spojrzeć na przedstawiane w spektaklu wydarzenia z szerszej perspektywy, wykraczającej poza rodzinę Elin i jej dom. Spojrzenie dziecka jest spojrzeniem kogoś z zewnątrz, tymczasowego gościa nieprzyjaznej i obcej krainy, mającego świadomość niepewnej przyszłości, która być może wszystkich nas czeka. Pod koniec spektaklu Björk, której udało się uciec i ukryć w lesie, wraca. Zamyka oczy zabitej babci, a potem rusza w drogę. Słyszymy świergot ptaków i głos dziewczynki, która opowiada o kolejnej ucieczce: „Wiosną dotarłam do wioski o nazwie Roskilde w Danii. Spotkałam tam chłopca. Nazywa się Erik. Jeździ na deskorolce. Chyba zakochałam się w Eriku”. Jaki los ją czeka? Kosmiczny kataklizm przewidziany w poemacie *Völuspá* był konieczną ofiarą, warunkiem odrodzenia się świata, pozbawionego zła i nieszczęść, obietnicą powstania krainy pełnej światła i wiecznej szczęśliwości. Tymczasem troje młodych ludzi ponownie zasiada przy stoliku reżyserskim i w oczekiwaniu patrzy na nas. Ragnarök dopiero się rozkręca.

Wzór cytowania:

Landorf, Justyna, *Skandynawska wściekłość*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/skandynawska-wscieklosc.

Autor/ka

Justyna Landorf

Justyna Landorf – absolwentka teatrologii UJ oraz Podyplomowych Studiów Polsko-Żydowskich przy IBL PAN, tłumaczka z języka francuskiego i włoskiego, członkini komisji 27. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Stale współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną", a także z „Teatrem".

Przypisy

1. Zob. ww.resistance-now-together.eu [dostęp: 20.04.2026].
2. Zob. https://olydigfolkomrostning.se/en/about-the-initiative [dostęp: 20.04.2026].

Bibliografia

Chilvers, Ian; Osborne, Harold, *Oksfordzki leksykon sztuki*, red. H. Kubaszewska, Arkady, Warszawa 2002.

Czechow, Antoni, *Mewa*, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, tłum. N. Gałczyńska; oprac. R. Śliwowski, Ossolineum, Wrocław 1979.

Edda poetycka , red. i tłum. A. Załuska-Strömberg, Ossolineum, Wrocław 1986.

Edda czyli Księga religii dawnych Skandynawii mieszkańców, tłum. J. Lelewel, wyd. Józef Zawadzki, Wilno 1828.

Holmberg, Karin, *Därför avbröt aktivisten föreställningen: „Som ett brandlarm"*, https://www.etc.se/klimat-miljo/daerfoer-avbroet-aktivisten-foerestaellningen-som-ett-brandlarm [dostęp: 28.04.2026].

hooks, bell, *Wszystko o miłości. Nowe wizje*, tłum. K. Iwaszkiewicz, Filtry, Warszawa 2025.

Strindberg, August, *Sonata widm*, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, tłum. Z. Łanowski, Ossolineum, Wrocław 1977.

Yeats, William Butler, *Drugie przyjście*, tłum. S. Barańczak, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, wybrał J. Żuławski, oprac. E. Życieńska, wstęp W. Krajewska, PIW, Warszawa 1987.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/skandynawska-wscieklosc*