

HEDEENDAAGS TONEEL IN ZWEDEN

Oswald KIELEMOES

Wanneer men de onbevooroordeelde toneelliefhebber vraagt naar het wereldcentrum van het theater zal het antwoord ongetwijfeld Londen luiden. En wat uitstraling betreft zal dat ook wel zo zijn dank zij het Engels als onbetwiste wereldtaal, de rijke Britse traditie en de enorme steun van de BBC die - in zover dat nog mogelijk is - de wereld toch nog verbaasde met zijn aan perfectie grenzende Shakespeare-afleveringen. Meer gespecialiseerde kenners zullen misschien verwijzen naar het inderdaad zeer bloeiende Duitse theaterleven en enkele chauvinistische francofonen zullen het waarschijnlijk nog steeds bij Parijs houden. Slechts weinigen zullen aan Zweden en Stockholm denken. En als ze het dan doen, dan enkel in functie van enkele grote namen. Auteurs zoals Strindberg, Enqvist of Norèn, acteurs zoals Max von Sydow, actrices zoals Liv Uhlman, Bibi Anderson of Stina Ekblad en regisseur Ingmar Bergman. En toch is nergens een zo wemelend en wriemelend theaterleven te vinden als in Zweden in het algemeen en Stockholm in het bijzonder. De Zweedse hoofdstad is met haar 60 schouwburgen voor 1 miljoen inwoners onbetwistbaar de dichtste theaterstad te wereld. Een nauwgezet vergelijkend onderzoek heeft uitgewezen dat in verhouding twee maal meer mensen naar de schouwburg gaan in Zweden dan in Engeland en dat er - eveneens in verhouding - in het hele land drie maal meer schouwburgen zijn. Men mag bovendien bij deze verhoudingen niet uit het oog verliezen dat de grotere gezelschappen op diverse plateau's spelen. "Kungliga Dramatiska Teatern", beter bekend als "Dramaten" speelt tegelijk op zes scènes en tijdens ons verblijf waren er behalve die zes opvoeringen nog vier in opbouw. Het "Rikstheater", het Rijkstheater, heeft naast zijn diverse opvoeringen ook nog een "Ungariks", het jeugdtheater, en een "Tysttheater", dat voorstellingen brengt voor gehoorgestoorden. De stadstheaters in de belangrijkste steden spelen eveneens op diverse plateau's (In Stockholm zijn er dat zeven). Daarnaast bestaan dan nog zeer veel vrije theatergroepen, private schouwburgen en een zeer bloeiend liefhebberstoneel. Hoe dat allemaal groeide zullen we zo summier mogelijk samenvatten alvorens aandacht te wijden aan het theater zelf.

Ruim 200 jaar nadat in Londen in 1576 "The Theatre" was opgericht stichtte koning Gustav III in Stockholm de "Opera" en het reeds vermelde "Kungliga Dramatiska teatern", dat dit jaar zijn 200 ste verjaardag viert. In 1773 had hij nochtans al zijn eerste koninklijk theaterinstituut opgericht waar Zweedse acteurs Zweedse teksten speelden en zongen. De eerste opera die werd opgevoerd was "Thetis och Pelée" in Bollhuset. Tien jaar later is Adelcrantz' neoklassieke operagebouw op de Gustav-Adolftorg klaar. In 1872 wordt de "Vereniging voor de verbetering van de

Zweedse taal" gesticht met als opdracht Zweedse stukken te spelen. Bij gebrek aan auteurs zet de koning zich zelf aan het schrijven en in een jaar tijd schrijft hij vijf stukken, overvloedig van nationale pathos: *Gustaf Adolfs Ädelmod*, *Gustav Adolf och Ebba Brahe*, *Helmfelt* en *Drottning Christina* (Koningin Christina). In 1786 wordt *Gustav Wasa* opgevoerd in het historisch decor van Desprez, met muziek van Naumann en op vers gezet door hofdichter Henric Kellgren (1751-95). In 1787 werd aan A.F. Ristell, een van de mensen die de koning hielpen bij het vertalen en aanpassen van Franse stukken het voorrecht verleend Zweedse tragedies en comedies op te voeren in Bollhuset (het Balhuis). Maar de stukken die het publiek vooral beroerden waren *Vårdshuset* (De herberg) van de grote volksdichter Carl Michael Bellman (1740-95) en het jongste stuk van de koning, *Siri Brahe*, het enige Zweedse stuk dat ooit gespeeld werd door de Comédie Française.

In april 1788 plaatste Gustav het theater onder de verantwoordelijkheid van de Zweedse Akademie, samen met een fonds van 40.000 riksdaler. De acteurs vormden een vereniging naar het model van hun Franse collega's en stelden in mei 1788 hun statuten op in een echt republikeins document. Op 29 maart 1792 echter wordt Gustav III, die de hoge adel tegen zich had opgezet, op een maskeradebal vermoord en het Zweeds toneel verliest hiermee meteen zijn grote patroon.

Het zou duren tot de jaren twintig van deze eeuw vooraleer weer enkele door de staat gesubsidieerde groepen werden opgericht en tot 1934 vooraleer het Zweeds Rijkstheater werd gesticht, dat zou uitgroeien tot een reusachtig, door heel Zweden reizend gezelschap. Tegen het einde van de jaren 60 kwam dan de grote knal als een gevolg van de radicale stromingen in de maatschappij in haar geheel. De leuze van de dag was niet langer: "kwaliteitstheater voor de massa", maar "laat de massa spreken via de scène". Het gevolg was dat in de vroege jaren 70 meer stukken geschreven werden dan voordien in een heel decennium. Maar deze hoogconjunctuur stagneerde reeds op het einde van de jaren 70. De "vrije groepen" verschrompelden weer en de gevestigde gezelschappen kregen het zeer moeilijk om hun kleine plateau's, die 10 jaar vroeger ontstaan waren, in stand te houden. Nochtans had het parlement reeds in 1974 besloten tot het voeren van een totaal nieuwe cultuurpolitiek, die alle kunstakten zou steunen, maar in het bijzonder en in hoge mate het theater. Dat bedrag bedroeg toen 3,3 miljard. Vandaag de dag ontvangt b.v. de Stockholmse opera een jaarlijkse subsidie van om en nabij het miljard en Dramaten 500 miljoen. Dit laatste bedrag is beduidend meer dan de totale subsidies van het Vlaams Kultuurministerie aan onze theaters. Het NTG b.v. moet het doen met een vijfde van dit bedrag dat dan nog steeds laattijdig wordt uitbetaald zodat ons leidinggevend theater leningen moet aangaan waarvan de interesten al snel de kosten van een hele productie opslorpen. De teruglopende belangstelling in de late jaren 70 was aanleiding tot het oprichten van de Stiftelsen svensk dramatik (Stich-

ting Zweedse dramatiek). In 1984 omvatte die stichting alle organisaties en activiteiten die met theater en het schrijven van toneelstukken te maken hadden. In de statuten staat dat deze instelling als doel heeft het Zweedse toneel te bevorderen door het lezen van stukken te organiseren en opvoeringen te promoten, alsmede door het aanwakken van de research door middel van documentatie en het verstrekken over alle mogelijke inlichtingen nopens het Zweeds theater. Het project dat daarin de meeste vorderingen heeft gemaakt is dat voor de ontwikkeling van toneelstukken dat geleid wordt door de Stiftelse en Dramatiska Institutet in Stockholm en dat deels door het rijk en deels door lokale besturen gesubsidieerd wordt. De bedoeling is een grondige bewerking van een tekst in samenwerking met auteur, dramaturgen, regisseurs en acteurs. De eindfase is dan de opvoering van het stuk. Een ander project beoogt het uitgeven van een biografisch woordenboek van Zweedse toneelschrijvers van A tot Ö en van de 16de eeuw tot nu.

Modern Zweeds Drama

Dualiteit is de essentie van het moderne Zweedse drama van Strindberg (1849-1912) tot nu. Dualiteit van idealen en werkelijkheid, van fantasie en realisme. Daarbij is het voornaamste element niet zozeer van integraal-individuele aard, maar eerder een onderwerp dat versplinterd wordt in diverse personages. Daarvan is Strindbergs *Ett drömspel* (Een droomspel) ongetwijfeld het beste voorbeeld. Zweeds theater behandelt het conflict tussen mensen en niet het individu van wie de conflicten weerspiegeld worden in de relatie met de personages rondom. Het Zweeds theater kent geen Oedipous, geen Hamlet, geen Faust, geen Peer Gynt. Deze eigen gespleten tragiek komt voor bij alle Zweedse toneelschrijvers van enig belang; bij Pär Lagerkvist (1890-1974), Halmar Bergman (1883-1931), Stig Dagerman (1923-54), Lars Forsell (1928-) en Per Olof Enqvist (1934-), bij ons vooral bekend met zijn *Tribadernas natt* uit 1975, dat vooral in Zweden schandaal verwekte wegens de demystificering van de man Strindberg. Deze lijn loopt door tot bij de leidende namen uit de jaren 80, zoals Lars Norèn en Staffan Göthe. Op het einde der jaren 60 en het begin der jaren 70 was er echter een sterke radicalisering ontstaan, zowel politiek als esthetisch. Theater schrijven was een "collectieve kunst" geworden. Voorbeelden van dit links extremisme zijn *Vi är tusenden*, over de geschiedenis van de Zweedse arbeiders gezien vanuit een radicaal links standpunt en *Stormen* (De storm) gericht tegen de gevestigde schouwburgen.

In de jaren 80 worden andere wegen ingeslagen die echter evenmin voordelig zijn voor de eigen Zweedse auteurs. Men gaat zich namelijk concentreren op de klassiekers, men dramatiseert bekende Zweedse en internationale literatuur en men gaat aan narratief theater doen. Toch komen uit dat alles vooral de volgende au-

teurs naar voren:

1. Lars Norèn (*1944)

Hij wordt dikwijls vergeleken - naar ons oordeel zeker ten onrechte met Strindberg - en met O'Neill, terwijl hijzelf voorhoudt het meest beïnvloed te zijn door Tsjechov en Pinter. Typisch in Norèns dramatiek zijn de krachtige emotie tussen leden van eenzelfde familie, tussen koppels die ingewikkelde relaties gemeen hebben. Zijn doorbraak kwam met twee stukken waarin schokkende, maar paradoxaal genoeg, humoristische portretten geschilderd worden van de impotentie in het leven van moderne intellectuelen in de grote stad: *En fruktansvärd lycka* (Een vreselijk geluk) en *Underjordens leende* (De onderaardse glimlach). De personages in die stukken zijn gevoelig, maar niet verstandig. Het zijn individuen, gevangen in de gouden kooi van de middelbare leeftijd. Ze worden allen belaagd door hun angst, die zich vooral localiseert in de erotische beleving. Norèn schrijft zelf: "hun angst is geseksualiseerd". Zijn stukken zijn altijd gebaseerd op vier personages waarbij soms een vijfde familielid, kind of ouder, optreedt. Hij zelf noemde dat fundamenteel voor zijn dramatiek hetgeen trouwens blijkt uit zijn meer autobiografische stukken uit het midden der jaren 80. Zijn trilogie *Kaos är granne med Gud* (Chaos is de buur van God), *Natten är dagens mor* (De nacht is de moeder van de dag) en *Modet att döda* (De moed om te doden) zijn niet echt autobiografisch, maar wel gebaseerd op eigen ervaringen. In die trilogie worden vader, moeder en twee zonen gevolgd vanaf het begin der jaren 50 (de nacht), via de jaren 60 (Chaos) tot de late jaren 70 (Moed). Moederfixatie en vaderhaat zijn de psychologische ingrediënten die deze stukken kleuren en een degelijke grond om Norèn te vergelijken met O'Neill, wiens *Long Day's Journey into Night* ook het thema van de strijd van de jongste zoon voor onafhankelijkheid behandelt. Ook in *Dagen är nattens mor* zijn heel wat raakpunten met O'Neill te bemerken. Ook in *Nattvarden* (De heilige Communie) zien we weer die verhoudingen tussen ouders en kinderen in een witgloeiende toneeltaal.

2. Staffan Göthe (*1944)

De stukken van Göthe hebben ook het gescheiden zijn als basisthema. Maar bij hem gaat het meer over de verloren achtergrond, het verleden. Göthe is een der weinige auteurs die de essentiële tragedie van de Zweedse welvaartstaat volledig heeft begrepen, nl. dat zoveel mensen met wortel en tak losgerukt zijn en verplant naar materiële welstand en geestelijke armoede. Maar toch zijn zijn stukken niet overdreven nostalgisch en dat heeft - naar hij zelf zegt - te maken met de weg die hij gevolgd heeft in de wereld van het theater.

Hij debuteerde als acteur op het einde van de jaren 80 en schreef zijn eerste stukken in de jaren 70. Stukken voor kinderen vol verbeelding, zowel in de karakterisering als in de taal.

Wanneer Göthe dan in de jaren 80 voor volwassenen begon te schrijven bewaarde hij zijn voorliefde voor taalkundige verrassingen en zijn neiging om de menselijke maatschappij en het onderling communiceren te portretteren. In de eerste helft van het decennium schreef hij een trilogie: *Den gråtande polisen* (De wende politieman), *Ballad om en skärbärda* (Ballade over een snijplank) en *Fiskarna på haven* (Vissers op de zeeën). Het eerste van die stukken noemt hij zelf een "engelachtige sprookje". Hij behoudt erin zijn geloof in theater voor kinderen en illustreert dat door zowel echte levende mensen voor te stellen als een engel die muziek speelt.

Bij Göthe is, net als bij Strindberg, Norèn en de oudere Ingmar Bergman in *Fanny och Alexander* steeds humor aanwezig als een verzoenende glans midden een inktzwarte en vijandige duisternis. Bij Göthe is de humor nochtans sterk gevarieerd: er zijn komische misverstanden, spraakmonstruositeiten en scherp waargenomen tekeningen van typisch Zweedse gedragspatronen. In de laatste jaren begint hij steeds duidelijker aan te tonen hoe families worden aangetast door de sociale veranderingen in Zweden en daarin staat hij alleen in het Zweedse drama van vandaag. Dit in tegenstelling tot de moderne Zweedse roman waarin dit thema precies aan de orde van de dag is. In *La strada dell' amore* maken we kennis met een groep variété-artiesten en het verhaal zou schitterend passen in een film van Fellini. In *En uppstoppad hund* (Een opgezette hond) van 1986 keert hij terug naar zijn jeugd in Noord-Zweden en stelt ons een reeks buitenissige personages voor waarmee elke Zweed vertrouwd is. Naarmate het stuk dichterbij het heden en dus bij het moderne Zweden komt wordt het steeds donkerder om te eindigen in een bodemloze tragedie. Dit bestendig desintegreren in zijn stukken herinnert ons duidelijk aan de moderne Europese film of het goede T.V.-drama, zoals het onvolprezen *The Singing Detective* van Dennis Potter.

Zijn neiging naar "het afwezige centrum" zoals P.O. Enqvist het formuleert met verwijzing naar Strindberg - is de primaire leidraad bij Staffan Göthe.

3. Agnete Pleijel (*1940)

In een reeks stukken behandelt zij belangrijke onderwerpen op een ernstige manier, hoewel overwegend gezien uit het oogpunt van de vrouw. Haar laatste stuk *Sommarkvällar på jorden* (Zomeravonden op aarde, 1983) is een familiedrama met als thema de verdeeldheid van een moderne vrouw tussen moederschap en loopbaan.

4. Margareta Garpe (*1944)

Haar hoofdthema is de bloedverwantschap. Haar recent stuk *Till Julia* (Voor Julia) handelt met diep inzicht over een moeder en haar dochter die op het punt staat het ouderlijk dak te verlaten.

5. Kristina Lugn (*1948)

Deze auteur heeft een sterke hang naar het absurde. Haar laatste twee stukken *När det utbröt panik i det kollektiva omedvetna* (Wanneer paniek uitbrak in het collectieve onderbewustzijn, 1986) en *Titta, det blöder* (Kijk, het bloedt, 1987) vloeien over van een soort zwarte humor, typisch voor de hedendaagse samenleving.

Twee rijzende sterren in de wereld van de jonge toneelauteurs dienen hier ook nog vermeld.

6. Mikael Druker (*1957)

De drijvende kracht in Drukers werk is de bijna maniakale verwoording. Elk spoor van realisme wordt weggespoeld door een aan het absurde grenzende herhaling, die toelaat de vervreemding van de jeugd uit de grote steden als een rusteloze traagheid naar voren te brengen. *Vändpunkt Noll* (Keerpunt nul, 1986) handelt over twee jeugdigen die aan elkaar vastgeketend zitten in een goederenwagon en doet denken aan Beckett, terwijl *Under tiden* (Ondertussen) over de eeuwige driehoeksverhouding handelt, voorgesteld als een Amerikaans melodrama. Beide stukken hebben als gemeenschappelijk kenmerk dat ze een volledig gebrek aan vrouwen aantonen in de expressiemiddelen van het traditioneel psychologisch drama.

7. Magnus Dahlström (*1963)

Deze auteur lijkt meer beïnvloed door de traditie van de eenakter die een wilsstrijd behandelt naar het model van Strindberg in *Paria*. In *Skärbrännaren* (De snijbrander, 1986) slaag hij erin het Zweeds sociaal drama nieuw leven in te blazen door aanwending van een razende dialoog tussen twee arbeiders.

8. Staffan Westerberg (*1937)

Hij is een van de belangrijkste exponenten van het Zweeds jeugdtheater, een zeer belangrijke factor in de Zweedse dramatiek. Hij schrijft ook voor volwassenen maar verwerpt elk onderscheid tussen beide genres. In de jaren 80 hield hij zich vooral bezig met een grondige herinterpretatie van Strindberg en van de buitenissige Deen Villy Sørensen (*1929) van wie hij *Sagor för vuxna* (Sprookjes voor volwassenen) dramatiseerde.

Totaaltheater

Toen dr. Bodil Sommer, werkleidster bij het Seminarie voor Skandinavistiek aan de RUG ons ooit eens zei dat ze het Vlaams theater heel degelijk vond maar nogal statisch zagen wij niet meteen in wat ze precies bedoelde. Na *Pygmalion* in



Paddakvariet van Eva Ström in de regie van Suzanne Osten bij het Teater Unga Klara, Stockholm.

het NTG in de regie van Lars Rudolfson en na een 10-daagse kennismaking met het Zweeds theater in het land zelf in maart 1987 moeten we haar mening volmondig beamen. Er stonden tijdens ons verblijf in Stockholm en Göteborg elf opvoeringen van de meest uiteenlopende aard op het programma en steeds werden we geconfronteerd met een heftig vitalisme waarbij dans, acrobatie, een enorme beweeglijkheid en vooral muziek een belangrijke rol speelden. Het is zoals Agnete Elers ons in een interview - ter gelegenheid van haar regie van *En kärlekshistorie* in het NTG vorig seizoen - verklaarde: het Zweedse theater is sensueler, het onze meer intellectualistisch. In Zweden wordt er naar gestreefd de inhoud van het stuk duidelijk te maken terwijl men het in Vlaanderen meer aan de toeschouwer overlaat de diepere zin ervan te interpreteren. Hoofdingrediënt voor die hogere sensualiteit is de muziek en zeker niet een zekere gewaagdheid of het gebruik van naaktscènes. Het Zweeds theater is in tegendeel zelfs enigszins preuts te noemen. Bij al die vitaliteit waar we het over hadden overheersen techniek en traditionalisme. Dat dit alles een enorme inzet en tactische vaardigheid eist van de acteur ligt voor de hand. Alle Zweedse acteurs schijnen dan ook over een goede zangstem te beschikken en over een lichaamstechniek die zelfs oudere spelers toelaat bewegingen uit te voeren die soms aan acrobatie grenzen. We zouden over elke opvoering die we zagen een uitgebreide recensie kunnen schrijven, maar plaatsgebrek noopt ons ertoe ons te beperken tot het behandelen van een vijftal markante producties. De eerste voorstelling die we te zien kregen was er een in Unga Klara, het jeugdtheater van de Stockholmse stadsschouwburg, geleid door de wereldberoemde Suzanne Osten. Na zowat anderhalf uur te hebben gekeken naar *Paddakvariet* van Eva Ström in de regie van voornoemde Suzanne Osten was onze belangstelling gegroeid tot enthousiasme, onze verrassing tot bewondering. Verrassing omwille van het thema. Het stuk handelt immers over een samenwonend koppel, waarvan elke partner een eigen kind uit een andere verhouding heeft. Wanneer Christina Bob wil verlaten wordt dit voor de kinderen een pijnlijker probleem dan voor de volwassenen. Opvallend daarbij is dat de jongste rollen gespeeld worden door de oudste acteurs. Zo lazen we met verbazing in het programma dat acteur Leif Sundberg, een vijftigjarige pedagoog en regisseur de rol speelt van de 8-jarige Kim. Zijn moeder daarentegen, actrice Gunilla Rööf verliet pas in 1986 de Stockholmse toneelschool. Osten verklaarde ons achteraf dat die omkering in leeftijd ook dikwijls wordt doorgetrokken in die der geslachten en dat mannen gekleed in mannenkleden de rol van de vrouw spelen en omgekeerd. Ze voegt eraan toe dat haar jarenlange ervaring haar geleerd heeft dat volwassenen het daar veel lastiger mee hebben dan kinderen. Het thema van dit stuk betreft een der grote problemen van de Zweedse samenleving, nl. de gemengde gezinnen. De auteur ziet jeugdtheater als kunst en wil met die kunst niet alleen de jeugd esthetisch vormen maar hun tevens leren gelukkig te zijn in soms emotioneel moeilijke levensomstandigheden.



Till Damaskus in de regie van Lars Rudolfsson bij het Orion-teatern, Stockholm
(Op de foto : Lena Strömdahl en Thomas Roos)

Een andere produktie van het stadstheater was het aangrijpende *Chang-Eng, de Siamesiska tvillingarna* (Chang-Eng, de Siamese tweeling) van Göran Tunström in de regie van Henric Holmberg, naar het authentieke levensverhaal van deze aangeengroeide mensen die er in de vorige eeuw ondanks hun misvorming toch in slaagden een relatief normaal leven te leiden en zelfs te trouwen. Bij het begin van het stuk worden wij gegrepen door een bruisende kermissfeer met schetterende muziek, acrobaten, kunstenaars, goochelaars maar tevens de schrijnende pijn van de misvormden die worden tentoongesteld aan een op sensatie beluste massa. Bewonderenswaardig is de prestatie van de beide hoofdacteurs Krister Henriksson en Philip Zandén die gedurende drie en een half uur tegen elkaar aan gedrumd over het toneel evolueren, waarbij ze zich zelfs aan- en uitkleden en tegengestelde richtingen uitwillen met alle problemen van dien. Men kan zich gemakkelijk voorstellen welke enorme lichaamsbeheersing dit van de beide acteurs vereist. Dit alles zonder enige over-acting en met diep beleefde emoties en doordachte tekstanalyse.

In het vrije theater Orion - gevestigd in de oude smidse van een verlaten fabriek hebben wij een onvergetelijke opvoering bijgewoond van Strindbergs *Till Damaskus*, in de regie van de in Gent sedert *Pygmalion* bekende Lars Rudolfsson.

De voorstelling begint met het surrealistische beeld van een jonge vrouw in een dieprood kleed die tegen de vuilgraauwe muur van de verlaten fabrieksruimte harp zit te spelen tot haar aristocratisch spel verstoord wordt door een kakofonie van roepende en koperblazende acteurs die terzelfdertijd zetstukken aanbrengen. Het voorname rood tegen het gemene grauw - de ingetogen aristocrate tegenover de schreeuwende massa - de warme tonen van de harp tegenover het helle geschetter van de trompetten.

Till Damaskus was het eerste stuk van Strindberg na de Infernocrisis. Hij schreef het in 1898, in een tijd waarin het technisch nog onmogelijk was de fantasie en de aanwijzingen van de geniale Zweed op te volgen. De theatermensen die Strindberg was beseft dat zelf zeer goed en zijn antwoord daarop was dat een auteur nooit verdraagt zijn diepste fantasiën in werkelijkheid omgezet te zien. Rudolfsson opteert dan ook voor een ruimte zonder decor, iets wat Strindberg zelf reeds als een mogelijke optie beschouwde. Toch bereikt hij soms echt hallucinante effecten, b.v. wanneer donkere schimmen als in een boeteprocessie kruisen tegen de steile wand bevestigen en tegen de muur opklauteren in een zelfvernietigende razernij. We vonden de figuur van Den Okände (De Onbekende), gespeeld door Thomas Roos, wel iets te week om overeen te komen met het zelfportret van de tot rust gekomen Strindberg, maar de bestendig wisselende stemmingen van de andere personages zoals weerspannige eigenzinnigheid, belachelijkheid, hoogmoed,

bijtend sarcasme, panische angst, het geslingerd worden tussen wreedheid en zachtheid, tussen zelfbehoud en masochisme worden op een sobere en bijzonder juist doordachte manier naar voren gebracht.

Het absolute hoogtepunt was echter de voorstelling van Strindbergs *Mäster Olof* in Dramaten in de regie van Nennart Hjulström met in de hoofdrollen Stellan Skarsgård als de grote reformator Olaus Petri en Max von Sydow als Gert Bokpräntare (Gert de boekdrukker). Het is hier niet de plaats om uit te wijden over de wordingsgeschiedenis van het stuk. Laat mij enkel vermelden dat het in zijn prozaversie geschreven werd in 1872 en pas zijn première kende in 1881. Dit werk van de jonge Strindberg is een revolutiedrama dat eindigt als de grote reformator Olaus Petri tot een compromis komt met de Zweedse Vader des Vaderlands, Gustav Wasa, die zich in 1523 de Zweedse kroon toeëigende. Hij wordt dan ook door de idealist Gert Bokpräntare "afvallige" genoemd. De tragiek van het stuk ligt daarin dat de macht niet alleen diegene misvormt die ze uitoefent, maar ook diegene die ze ondergaat. Hjulström is erin geslaagd tot een perfecte harmonie te komen tussen het monumentaal en wisselend decor enerzijds en tekst en inhoud anderzijds. De diepgaande bestudering van tekst en inhoud laat bovendien aan de acteurs toe alle emoties en ideeën op een beheerste manier naar voren te brengen. Het geheel groeit dan ook uit tot een onvergetelijk spektakel in een sublieme episch-dramatische stijl, die van hetzelfde niveau is als de koningsdrama's van Shakespeare uit de BBC-reeks. Er is alleen het verschil tussen de rijke, meeslepende taalsymfonie van de grote Engelsman en de vlijmscherp ontleedende taalvirtuositeit van zijn Zweedse tegenhanger. Het is alsof men Beethoven met J.S. Bach zou vergelijken.

Göteborg met Stockholm vergelijken is onmogelijk. De kille, grimmige industriestad mist de intieme gezelligheid, gepaard aan de esthetische voornaamheid van de Zweedse hoofdstad. Dat Göteborg een arbeidersstad is blijkt ook uit het feit dat ze - met slechts de helft van het aantal inwoners van Stockholm - slechts twee grote theaters heeft, weliswaar met diverse scènes en dat amper 6 % van de bevolking er de weg naar de schouwburg vindt. Het ligt voor de hand dat deze beperkte culturele belangstelling weerspiegeld wordt in het aangeboden repertoire. Naar Staffan Göthe ons verklaarde is er in Göteborg geen plaats voor Sophocles, Shakespeare, Goethe, Ibsen of Strindberg. Men opteert er voor nieuwe Zweedse stukken die zich richten tot een nieuw, theatervreemd publiek. Nagenoeg alle stukken die in het Folkteater gespeeld worden zijn van de hand van eigen mensen.

Zo ook *En uppstoppad hund*, een voorstelling die we bijwoonden. De overgang van het vooroorlogse Zweden naar de moderne welvaartstaat wordt gesymboliseerd door de overgang van een gelukkige, vrolijke en hulpvaardige intermenselijkheid met enkele typische individualiteiten naar een koude collectivistische sa-

menleving waar de mensen nog nauwelijks meer dan egoïstische klonen zijn, maar vooral door het verschil tussen de oude, lelijke, maar lieve en trouwe straathond, Lady en de arrogante, venijnige dure rashond Frankie Boy. Het is trouwens opvallend hoezeer de hondenamen wijzen op het bestendig onvervuld verlangen in de mens.

De beide honderollen worden op weergaloze manier vertolkt door auteur Stefan Göthe zelf, die tijdens de hele productie nauw samenwerkte met regisseur Finn Poulsen. Alweer worden we hier geconfronteerd met de uitzonderlijke lichaams- en stemtechniek zo kenmerkend voor de Zweedse acteur. Ook hier zit trouwens achter de schijnbaar losse speelwijze die steeds terugkerende doordachtheid alsmede een grondige tekstanalyse.

We vermelden enkel nog dat in de schoot van de Stadsschouwburg van Göteborg de Backa-groep werkt die zich nagenoeg uitsluitend op Angelsaksisch theater toelegt. We zagen er *Samlaren* (De verzamelaar of The Collector) van John Fowles, zuiver in de stijl van Antoinette "Theatre Libre" of Strindberg eigen "Intima Teatern".

Als conclusie mag men gerust stellen dat het Zweeds theater op een bijzonder hoog peil staat in al zijn geledingen en dat het enkel de taal is die verhindert dat het zijn verdiende plaats naast het Engels theater inneemt aan de top van de wereldranglijst. En we betwijfelen sterk of dat nu echt alleen met subsidies te maken heeft.