

STRINDBERG IN STOCKHOLM – 1994

Oswald KIELEMOES

In september 1994 had in Stockholm een groots opgevat Strindberg-festival plaats. Gedurende negen volle dagen werd de kans geboden Strindberg te ontdekken of te herontdekken als dichter en schrijver, liefhebber en kenner van het Stockholmse scheregebied, als meer dan gewoon begaafde kunstschilder, als zeer goed fotograaf, als flaneur, als muzikliefhebber, als universeel genie en uiteraard als een der allergrootsten uit de dramatische wereldliteratuur. Niet minder dan tweehonderd manifestaties werden geprogrammeerd, van Strindberg-wandelingen tot gespecialiseerde seminaries. In deze bijdrage willen we echter verslag uitbrengen over de talrijke theater-manifestaties.

Intima Teatern

Intima Teatern ! Het is niet zonder enige schroom dat men dit kleine theater-tempeltje met zijn 15 rijen banken en 161 zitplaatsen, 87 jaar na de opening met *Pelikanen* (De pelikaan) op 26 november 1907, betreedt.

Het kwam tot stand onder impuls van de jonge theaterdirecteur August Falck, die een enorme bewondering had voor Strindberg en Strindberg zelf. Europese voorbeelden waren o.m. het Théâtre Libre van André Antoine in Parijs en de Freie Bühne in Berlijn. Het kleine, omgebouwde pakhuis werd een plaats voor fantasierijke gedachten over intieme drama's, kamerspelen en het doorzetten van Europese tendenzen met vernieuwde literaire en scenische ambities. De stoutmoedigste Europese avant-gardisten, de symbolisten in Parijs, Gordon Craig in Engeland en Max Reinhardt in Berlijn werden uitgedaagd door het Intieme Theater in Stockholm. Strindberg, die de artistieke leiding had, huisschrijver en eerste regisseur was, begon kamerspelen te schrijven, waarin het gedachtengoed van de kamermuziek werd overgedragen naar het drama: het intieme in de vorm, het bescheiden motief, weinig personages, eenvoud.

Tijdens de voorbereidende werkzaamheden waren zowel Falck als Strindberg vast besloten, behalve stukken van laatstgenoemde, ook werk van andere auteurs te spelen. Het theater stond open voor de nieuwe Zweedse en Europese dramatiek. Maar dit voornemen bleef een symbolische gedachte. De economische werkelijkheid herleidde het repertoire tot enkel Strindberg. Alles samen werden er 24 stukken van hem gespeeld, gespreid over 1147 voorstellingen. Het meest gespeelde stuk was *Pasen*, maar ook het toneelsprookje *Zwanewit* werd toch 125 maal opgevoerd.

Daarnaast hadden ook reisvoorstellingen plaats. De groep bestond uit een 12-tal jonge acteurs. Een echte regisseur was er niet. Wel werd Strindberg in 1908 "eerste regisseur", maar aan het praktische toneelwerk nam hij nooit deel. Hij was te schuchter om acteurs tijdens de repetities te onderbreken en daarom deelde hij hen zijn raadgevingen en standpunten schriftelijk mee. Wel was hij geregeld stilzwijgend aanwezig. Wanneer hij dan de groep toesprak drukte hij zich uit in muzikale termen. Waar hij zeer veel belang aan hechtte was aan een trage en duidelijke dictie.

Gezien de bestendig hachelijke toestand werd het gezelschap ook gedwongen tot scenische en scenografische experimenten. Strindberg maakte gebruik van surrealistische montages, kleursymboliek, projectiebeelden en lichteffecten. De laatste voorstelling in Intima Teatern had plaats in december 1910. De harde recensies in de pers, de concurrentie van de opkomende bioskopen en de andere schouwburgen, gebrek aan geld en een steeds toenemende onenigheid tussen Strindberg en Falck, die zeker geen toonbeeld van financiële betrouwbaarheid was, leidden tot de sluiting van het theater.

Sedertdien werd deze beroemd geworden ruimte nog slechts uitzonderlijk gebruikt, maar ter gelegenheid van het Strindberg-festival en met het oog op Stockholm 1998 werd ze nu toch opgeknapt en het is de bedoeling van Ture Rangström en vele anderen dit theater nieuw leven in te blazen. Zij willen een literair theater tot stand brengen, dat weer de nieuwe dramatiek aantrekt en dat in het hartje van Stockholm.

Ter gelegenheid van het festival stonden in diverse schouwburgen niet minder dan 11 stukken van Strindberg op het programma, waaronder *Fordingsägare* (Schuldeiser(s)-1888) en *Den starkare* (De sterkste - jaarwisseling 1888-89) die door twee verschillende gezelschappen gespeeld werden. Er waren ook drie stukken naar en drie over Strindberg geprogrammeerd.

Gustav Vasa

Het Stockholms Stadstheater had twee stukken van Strindberg op zijn programma staan, een naar en een over hem. Van de twee van hem *Leka med elden* (Spelen met vuur - 1882) en *Gustav Vasa* (1899), konden wij slechts het laatstgenoemde bijwonen.

Gustav Vasa is de Zweedse "vader des vaderlands". Hij werd op 6 juni 1523 door het parlement in Strängnäs tot koning verkozen, nadat hij met de hulp van de hanzestad Lübeck Zweden had bevrijd van de Deense bezetting, die zich bijzonder



Gustav Vasa door het Stockholms Stadstheater

gehaat had gemaakt door het bloedbad van Stockholm op 8 november 1520, dat op bevel van koning Christian II plaats had.

Strindberg voelde zich thuis in de legendarische sfeer rond Gustav Vasa. Toch stelt hij hem oorspronkelijk niet voor als een gemoedelijke "vader", maar wel als een zuivere realpoliticus die met ijzeren hand heerst over het volk. Maar hij is tevens een deugdzaam man. Maar dan deugdzaam in de zin van de antieke deugd, de virtus. Hij is de opportunist die in staat is de kans te grijpen als ze zich voordoet. Een humanist in het denkpatroon van de renaissance waar de mens de plaats van God begint in te nemen. Aan de basis ligt een onvoorwaardelijk geloof in de macht van de politiek, zoals Machiavelli het in *De Prins* had duidelijk gemaakt. Macht is het enige echt waardevolle. En van de macht van Gustav Vasa weet Strindberg ons op een schitterende manier te overtuigen door hem pas in het derde bedrijf ten tonele te voeren. En van zodra hij zichtbaar wordt, wordt ook zijn macht aangetast, waardoor aangetoond wordt dat ware macht onzichtbaar is.

Wanneer hij in dat derde bedrijf ten tonele verschijnt staat Gustav Vasa op het hoogtepunt van die macht. En het is precies dan dat hij gegrepen wordt door twijfels en gewetensproblemen. In 1534 had hij immers zijn bondgenoten en jeugdvrienden, die hem bovendien op de troon hadden geholpen, nl. Måns Nilsson, Anders Persson en Ingel Hansson, ter dood veroordeeld en laten terechtstellen wegens opstandigheid. De herinnering daaraan spookt nu door zijn geest. Macht lijkt niet langer belangrijk

wanneer hij zijn misdaden bedenkt in het licht van die macht die hij aan het verliezen is. Als gevolg immers van kerkplunderingen, een verbod van uitvoer en verhoogde belastingen waren de boeren van Småland onder leiding van Niels Dacke en Jon Andersson in opstand gekomen en Dacke had in 1542 reeds heel Småland en delen van Västergötland, Östergötland en Blekinge onder controle.

Maar toch laat Strindberg ook hier weer twijfel bestaan. Eigenlijk is het niet volkomen duidelijk of het nu echt berouw om zijn misdaden is dat de koning verontrust dan wel of hij betreurt dat die misdaden niet efficiënt gebleken zijn. Of is het tenslotte dan toch de Voorzienigheid die hem, als haar uitverkorene, aan wie de uitbouw van het jonge rijk was toevertrouwd, wil beproeven om hem harder te maken.

In *Gustav Vasa* heeft Strindberg – in een meer conventionele vormgeving dan in het visionair – symbolistisch stuk *Naar Damaskus I* (1898) – dezelfde religieuze en morele ervaringen die hem persoonlijk kwelden, duidelijk gemaakt. Het getuigt van zijn geweldige scheppingskracht in de loop van iets meer dan een jaar op een zo totaal verschillende wijze twee dergelijke meesterwerken te hebben kunnen schrijven. Dat Strindberg voor zijn historische drama's en dan vooral voor *Mäster Olof* (*Meester Olof* - 1872-77) en *Gustav Vasa* Shakespeare als voorbeeld nam staat vast. Dit blijkt uit de structuur en opbouw van de stukken, uit de grote rolbezettingen, de scherpe psychologische ontleding van de personages – zelfs van de bijrollen –, en uit de vervorming van de historische feiten in functie van het dramatisch gegeven. Zo perst hij in *Gustav Vasa* 10 jaar samen in 5 dagen.

Ondanks het feit dat *Gustav Vasa* een zeer duur stuk is werd het toch zeer veel gespeeld, ook in het buitenland, en dikwijls met groot succes. Dit laatste was jammer genoeg niet het geval in het Stockholms Stadstheater in de regie van Jan Håkanson, ondanks het feit dat kostuums en decor een klein fortuin moeten gekost hebben.

Behalve Hans Wigren als Olaus Petri en de drie kinderen bezondigden alle andere acteurs en actrices zich aan zware overacting en pathetiek. Bovendien werden nagenoeg alle teksten naar het publiek toe voorgedragen en niet gespeeld naar de tegenspeler, waardoor van echt samenspel bitter weinig overbleef en het geheel bijzonder onnatuurlijk overkwam.

Het publiek kreeg wegdraaiende en oprijzende decors te zien en wat de scenografie betreft had Sören Brunes waarschijnlijk het onderste uit de kan gehaald. Jammer genoeg had hij er waarschijnlijk niet op gelet dat de rijk gevulde bibliotheek van Olaus Petri in dit kostuumstuk niet had mogen vol staan met hedendaagse

boeken, hetgeen bleek uit de bonte kleurenschakering van de boekruggen. Kortom, een erg ontgoochelende voorstelling. Vooral als men de hoge literaire, psychologische en diep-menselijke waarde van het stuk in overweging neemt en men het doorgaans zeer hoog peil van het moderne Zweedse theater kent.

Schuldeiser(s) en De schuldeiser

Wanneer men *Fordringsägare* (1888) dient te vertalen wordt men als vertaler al dadelijk voor een probleem geplaagd. In het Zweeds is de onbepaalde meervoudsvorm van dit substantief immers gelijk aan het onbepaalde enkelvoud. En er zijn drie personages ! Is er nu maar een schuldeiser enerzijds of zijn er twee of zijn zij alle drie elkaars schuldeiser anderzijds? Volgens Strindberg zelf was er in elk geval meer dan een, aangezien hij het stuk in het Frans vertaalde als *Créditeurs*.

We hebben deze briljante eenakter gespeeld gezien door twee gezelschappen in het Intieme Theater. De groep Les Enfants had over het aantal schuldeisers een duidelijke keuze gemaakt : zij speelden het stuk als *FordringsägareN*, met de N dan nog als hoofdletter. Dus : De schuldeiser. We zagen echter eerst de voorstelling van de groep Öرنen (De adelaar).

Dit meer dan een eeuw oude stuk – het dateert uit 1888 – is in zijn behandeling van de rollen der sexen nog brandend actueel. De middelmatige, maar vlijmscherpe Tekla zou volgens Strindberg zelf een portret zijn van de schrijfster Victoria Benedictson (1850-80), maar wie moeten de weke, kinderlijke Adolf en de gevatte, snedige Gustav voorstellen ? Het ligt voor de hand dat ze beiden psychische aspecten van Strindberg zelf vertegenwoordigen. Adolfs schrik voor Tekla's vroegere echtgenoot projecteert de schrik van Strindberg voor de eerste man van Siri von Essen. Het motief van het stuk, nl. de "kamp der hersenen" is een gevolg van Strindbergs studies over hypnose, die hij door Gustav op Adolf laat toepassen en waaruit Gustav als een soort intellectuele Uebermensch te voorschijn komt.

Het hele stuk is een geniale brok vernietigingspsychologie. Het is bovendien bijzonder goed opgebouwd, met een doordringende karaktertekening en een zeer scherp gehoor voor de knarsende onvoldaanheid in het menselijk samenzijn. Maar om deze elementen, in hun ragfijne schakeringen, naar voren te laten komen is het nodig dat het stuk bijzonder sterk en rationeel gespeeld wordt. En dat doet dit gezelschap. Zelfs al schrappen zij de laatste acht replieken waardoor het stuk een gans ander einde krijgt. In het oorspronkelijk stuk ligt Tekla gebogen over het dode lichaam van Adolf, terwijl Gustav afgaat en zegt : "Waarachtig. Ze houdt toch van hem. Arme ziel." In deze voorstelling krijgen wij Adolf niet meer te zien, maar gaat

Gustav af met als laatste repliek tot Tekla: "Weet jij wat je dan bent ?".

Zo wordt Tekla in deze produktie – waar de acteur die niet op scène is de regie voerde – meer dan bij Strindberg een vrij en voor zichzelf kiezende persoonlijkheid. Dit heeft tot gevolg dat de beide mannen ook meer van haar afhangen en het geheel een nog sterker ineengevlochten dramatische uitstraling krijgt.

Een helderdenkende maar gevoelsarme Tekla (Nina Nelson), met aan de ene kant de naïeve Adolf (Staffan Lindberg) en aan de andere kant de als een gifslang bijtende Gustav (Harry Ottenby) vormen een rusteloze driehoek waarin men zich nergens kan verbergen.

Gekwetst trekt Adolf zich terug in zijn kinderlijkheid, waar angst domineert in een algemeen gevoel van verlatenheid. Eenzaamheid sluit zich ook omheen Tekla en na enkele laatste sisklanken kronkelt ook Gustav weg in de richting van zijn intellectuele woestenij. Örn bracht een merkwaardige, grondig doordachte voorstelling.

In tegenstelling tot de vorige groep brengt Les Enfants ons de integrale versie van het stuk, maar uitgaande van een totaal verschillende visie. Daar waar Örn speelde in een traditioneel decor en in een traditionele speelstijl gooit men bij Les Enfants het roer helemaal om. Experimenteel, uitdagend, oneerbiedig.

Het decor bestaat uit een open kubus gemaakt met buizen. Een soort kooi zonder tralies. En daarin evolueren de drie menselijke dieren, met hun eigen instinkten en wederzijdse verhoudingen. Hun wil tot macht, die liefde genoemd wordt. Gustav, Adolf en Tekla: drie figuren, opgehangen in een eeuwig bewegen, gedoemd elkaar nooit te bereiken en toch opgesloten in dezelfde roterende beweging. Wat is echt en wat is vals ? Wat is de waarheid en wat is leugen ? Ze spreken over liefde, maar wat bedoelen ze eigenlijk ?

Hun liefde schijnt de hele tijd te berusten op een krachtmeting tussen diegenen die zwak zijn en diegenen die sterk zijn, tussen diegenen die beschikken en diegenen waarover beschikt wordt, tussen diegenen die beheersen en diegenen die beheerst worden. Wie is de meester en wie is de slaaf ? Hebben zij ooit elkaar lief gehad ? En Adolf, die vertelt hoe zijn vrouw hem in haar macht heeft, onderwerpt zich bereidwillig aan Gustav. Vraagt hij niet om beheerst te worden ?

En Tekla, die verwijst naar haar gevoelens, zonder die ooit te willen tonen. Heeft zij inderdaad zoveel gevoelens of wil ze zich er alleen maar achter verbergen ?

En Gustav die gedreven wordt door zijn haat, maar zich verbergt achter het toeval of het lot, die het spel speelt, net als de anderen, maar met een glashelder doel in het vooruitzicht. Is hij een monster of alleen maar een mens zoals de meesten onder ons dat zijn.

Niet voor niets dankt het gezelschap "de heren De Sade en Sacher-Masoch". De hele voorstelling baadt immers in een SM-sfeer, die echter louter suggestief blijft. Adolf (Klas Ahlstedt) draagt een zeer los om zijn lichaam hangend, erg verkreukeld geel pak en onder zijn hemd een soort aangespannen zwart keurslijf. Gustav (Lars Fransson) is gekleed in een strak aansluitend zwart pak, dito hemd, das en handschoenen en draagt aan zijn riem een lange, lederen zweep, die hij reeds van bij de eerste replieken loshaakt en in de hand neemt. Zijn magere gestalte en zijn lijkkleurig gezicht doen denken aan graaf Dracula, wat de dreiging die van hem uitgaat nog vergroot. In tegenstelling met de kruipende of aan de dwarsbalk van de kubus hangende of zittende Adolf neemt Gustav een bestendige kaarsrechte houding aan.

Tekla (Paula Ternström-Almquist) draagt een bloedrode amazonejas, zwarte lieslaarzen met zeer hoge hakken. In de scène met Adolf vertoont hij nog meer onderworpenheid dan tegenover Gustav, terwijl Tekla iets minder dominerend optreedt dan de man.

In de laatste scène behandelen Gustav en Tekla elkaar bijna als gelijken, met wederzijds verbaal sado-masochisme. Het binnenstropelen van Adolf met een dolk in de rug en een met bloed doordrenkte jas is zuivere grandguignol. Er wordt gebruik gemaakt van plotse klank- en lichteffecten, waarbij men het geluid hoort van neerkletsende zwepen en gejammer.

De vernieuwende regie van Niclas Ericson is vooral gericht op het burleske, het groteske en het brutale.

De dodendans

Dat Dramaten, de eerste schouwburg in Zweden, niet kon achterblijven op het Strindberg-festival ligt voor de hand. In Fyran (De vier), het kleinste zaaltje in het gebouw, werd *Dödsdansen* (1900) opgevoerd in de regie van Lars Norén met de grote acteur Jan Malmström als de kapitein en zijn even befaamde echtgenote Marie Göransson als Alice.

Het stuk heeft via de muziek van Saint-Saëns zijn naam te danken aan de

middeleeuwse dodendans, waarbij volgens het volksgeloof de Dood de mensen bij de hand nam en zo met hen uit het leven danste. Strindberg zou oorspronkelijk de muziek van de Fransman hebben gebruikt in de scène waar de kapitein al dansend neervalt, getroffen door een hartaanval. Pas later zou dat de dans der Bocharen worden. Het zou in deze voorstelling zover niet komen, maar daarover later.

Strindberg schreef het stuk in 1900, maar het werd door alle schouwburgen geweigerd. De wereldpremière had plaats in Intima Teatern in september 1909, maar de werkelijke doorbraak van het stuk kwam er met de regie van Max Reinhardt in het Deutsches Theater te Berlijn in de herfst van 1912. Strindberg was op 14 mei van hetzelfde jaar gestorven.

De dodendans bestaat in feite uit verscheidene stukken. De karakters van de personages wisselen voortdurend. Het stuk zit vol breuken en afgebroken gebeurtenissen. Volgens Norén liggen de sleutels om de moeilijkheden op te lossen in het



Dödsdansen door Dramaten

tempo. De tekst heeft een droog ritme en een muzikale zuiverheid. Volgens hem is niet wat gezegd wordt het belangrijkste, maar de ruimte er omheen.

Centraal in het stuk is de levensleugen, de wereld van verloochening die de kapitein om zich heen bouwt en de metamorfose die hij ondergaat als hij de dood nabij waant. Maar hoelang zijn inzicht duurt en welke invloed het heeft op het huwelijk is niet duidelijk. Het resultaat is geen intocht in het geluk in de eindscène, maar een nieuwe uitdaging die minstens even groot is en een soort herhaling. De kapitein en Alice zijn een eindje verder gekomen. Misschien is hun relatie waarachtiger geworden, misschien houden ze het vol elkaar te zien. Is het de liefde die de kapitein en Alice samenhoudt, of zijn ze allebei te moe om voor goed met elkaar te breken ?

Iedereen heeft een muur in zichzelf. Ware liefde is – volgens Norén – steeds maar die muur verder te verplaatsen, bij zichzelf en bij de ander, tot die muur weker wordt en zichzelf oplost. Maar dit is nooit gebeurd tussen de kapitein en Alice. Aantrekkingskracht is voor hun huwelijk steeds de basis geweest en is het nog. Zij reageren zeer sterk op wederzijdse signalen en reflexen. De kapitein en Alice hebben elkaar zo gelijkend en zo aan elkaar gebonden gemaakt – ze hebben zelfs alle sociale contacten verbroken – dat ze elkaars eigendom geworden zijn. Als de neef Kurt op bezoek komt noemt hij hun verhouding liefdeshaat. Hij zelf is een gevoelsmatig verminkt en afgestompt personage, die reeds sedert lang zijn behoeften verloochend heeft en er daardoor in geslaagd is evenwichtig te leven en dit laat hem toe beleefd en begrijpend te blijven. De erotiek die Alice hem aanbiedt herleidt hem tot een schenkblad in haar spel met de kapitein en hij weigert dan ook er op in te gaan. Kurt gaat weg en laat ze beiden eenzaam achter en zij zijn hem snel vergeten.

In zijn nachtelijke stilzwijgende scène rekent de kapitein af met zichzelf in het aanschijn van zijn dood. De valse beelden die hij van zichzelf gemaakt heeft worden totaal vernietigd.

Volgens Swedenborg blijft de menselijke vrije wil leven na de dood. Hij kan kiezen tussen de hemel of de hel. Norén vermoedt dat de kapitein en Alice zullen kiezen voor het vagevuur, want het Leven – eerder dan de Dood – zal hen inhalen.

Fyran is een rechthoekige kamer. Langs de korte muur bieden drie rijen banken en langs de lange muren één rij plaats aan 47 toeschouwers. In de andere korte muur is een brede deur. In het midden, verst van de deur, een stoel; daarvoor een sofa en dichtst tegen de deur een rond, glazen tafeltje. In deze beperkte ruimte evolueren de acteurs op een schitterende manier. Zowel mimisch als vocaal beheersen zij de

kleinste nuances in deze zo wisselende en geschakeerde tekst. Nooit zagen wij het spelletje kaart bij het begin van het stuk zo natuurlijk en toch zo vol kleine afwisselingen in stem en gebaar gespeeld worden. Onder de grootspraak van de kapitein bleek in woord en gebaar zijn innerlijke eenzaamheid en vertwijfeling, terwijl men onder de schijnvriendelijkheid van Alice duidelijk haar minachtend medelijden hoorde.

En toen gebeurde het ! Kort na het binnenkomen van Kurt leek Malmsjö even zijn tekst kwijt. Aanvankelijk merkte dat niemand want hij speelde de lange stilte weg, door Kurt indringend aan te kijken en zenuwachtig met zijn brandende sigaar het spel gaande te houden. Tot de stem van de souffleuse hem luid zijn tekst voorzei. Hij zei de tekst na met de juiste intonatie en iedereen dacht aan ergens weer zo'n buitenissige inval van Norén. Maar hij bleef zwijgen, instinctief met gebaren voortspelend. De stem van de souffleuse klonk nu steeds luider, maar het leek of hij haar negeerde. Hij begaf zich - nog altijd met militaire pas - naar de stoel waarachter Kurt stond en liet er zich zwiingend op neervallen. Nu begon ook laatstgenoemde hem zijn tekst voor te zeggen, maar Malmsjö begon zich steeds zenuwachtiger over het voorhoofd te wrijven om tenslotte het hoofd in de handen te nemen en na enkele seconden op de grond neer te vallen. Het was echter pas toen ook zijn echtgenote de scène kwam opgelopen en angstig vroeg wat hier aan het gebeuren was dat de laatste toeschouwer ervan overtuigd was dat dit geen spel meer was, maar bittere ernst. Een kwartier later werd Jan Malmsjö via een zijdeur van de schouwburg in de ziekenwagen geladen met een zuurstofmasker op het gezicht en met loeiende sirenes weggevoerd.

Een bijzonder spijtig einde van wat een schitterende en onvergetelijke voorstelling zou geworden zijn. Dat deze avond onvergetelijk zal blijven heeft jammer genoeg een andere oorzaak. Het enige goede nieuws hierbij is dat Jan Malmsjö het overleefd heeft. Net zoals in *Dödsdansen* Edgar zijn hartaanval overleeft.

Verder stonden er nog twee historische drama's op het programma, nl. *Erik XIV* (1899) door het Parkteater en *Karl XII* (1901) door het studententheater Ri-Ettan. In Intima Teatern speelden de Pilsnerpojarna (Pilsnerjongens) uit het Finse Ekenäs *Fadren* (De vader - 1887), en werd ook *Kamraterna* (De kameraden - 1886) vertoond door de groep GoGoPez.

In de Corneliskamer liepen twee voorstellingen van *Den starkare* (De sterkste - jaarwisseling 1988-89). Een ervan in het voor de hand liggende Zweeds en een in het Japans met Yuu Komaki en Natsu Setognchi, in de regie van eerstgenoemde. Vooral de Japanse versie werd in de Zweedse pers bijzonder enthousiast onthaald.

Strindbergs eigen favoriete stuk *Ett drömspel* (Een droomspel - 1901) werd gespeeld door een groep uit het Siberische Omsk *Fröken Julie* (Freule Julie - 1888) was te zien in De keuken van het Hallwylska Paleis en ten slotte was er *Spöksonaten* (De spooksonate - 1907) in het Engels gespeeld door het Marionettentheater.

Strindberg-bewerkingen die op het Festival gepresenteerd werden, waren *Henrik* naar *Den starkare* door Gunilla Abrahamsson en Iwa Boman, *Indras dotter* (Indra's dochter) naar *Ett drömspel* in het Auroratheater en een geïmproviseerde vertoning van *Fröken Julie* in Intima Teatern.

Over Strindberg gaat het in *Djävla karl* (Duivelse kerel) van de bekende vrouwelijke filmregisseur Agnete Ehlers, bekend ook in Gent wegens een regie in het NTG enkele jaren geleden. Ook de Engelse versie wordt vertoond onder de titel *Helluvaguy*. Beide stukken stonden op de programmatie van de Stockholmse stadsschouwburg. Dit stuk schijnt een groot succes te kennen en bracht reeds reisvoorstellingen in Estland, Kopenhagen, Helsinki en langs de Amerikaanse Westkust in steden als San Diego, Los Angeles, San Fransisco en Seattle. Het loopt nu bijna twee jaar in Stockholm. Het is een schildering van het leven van de grote schrijver en zijn drie huwelijken, vermengd met het hedendaagse mannelijk rolpa-troon. De rol wordt gespeeld door Lennart R. Svensson.

Over Strindberg woonden wij een voorstelling bij van *August, Ågust och Herr Strindberg. Alkemisk Dans runt en Guldkalv* (August, Ågust en de heer Strindberg. Alchemische dans rond een gouden kalf) van de hand van Gunilla Bergerham door een groep van drie vrouwen, *EttEttEtt* (EenEenEen) in de regie van Vanilla Dahlstrand. Muziek van Arne Löthman. Het is een muzikaal droomspel rond het bed van Strindberg tijdens de laatste uren van zijn leven. Drie verpleegsters, die zeer snel van gedaante kunnen verwisselen, verzorgen hem en nemen diverse gestalten aan uit zijn leven : zuster S, zuster H en zuster F.

Siri von Essen, Harriet Bosse en Fanny Falkner treden te voorschijn uit het verleden. Zijn het hun dromen of de zijne ? Met absurde humor benaderen de drie verpleegsters de stervende titaan. Hij krijgt in het stuk de kans zichzelf te onderzoeken met de hulp van zijn "innerlijke vrouwen" om tot zijn ontzetting vast te stellen dat het niet al goud was wat blonk. Dit stuk is het laatste deel van een trilogie over Strindberg en zijn vrouwen dat deze groep nu voorstelt ter gelegenheid van het Strindberg-festival. De eerste twee stukken heetten : *Flickan i tornet* (Het meisje in de toren) en *Augusts innetrio* (Het innerlijke trio van August).

Merkwaardig is wel dat de tweede vrouw van Strindberg, de Oostenrijkse

journaliste Frida Uhl, hier vervangen is door zijn laatste liefde Fanny Falkner, die net als zijn eerste vrouw Siri von Essen en als zijn derde, Harriet Bosse, actrice was. Siri wordt in het stuk voorgesteld als de schuchtere, Harriet als de grote en Fanny als de milde. In het eerste bedrijf zijn zij helemaal in het grijs gekleed en lijken meer op nonnen dan op verpleegsters. Nochtans kunnen zij op vindingrijke wijze, door een korte ingreep, op scène hun kledij veranderen zodat zij er als een gewone vrouw bijlopen. Steeds blijven de twee anderen dan als verpleegster op scène. In het tweede bedrijf zijn ze gekleed als heren in smoking en met hoge hoed. Het geheel is uitgegroeid tot een zeer goed te genieten voorstelling, vol milde humor, gebracht door actrices die bewijzen hun vak zeer goed te beheersen.

Tenslotte woonden wij in Drottningholm Slottsteater (Drottningholms Slotheater) een voorstelling bij van *Strindberg i kulisserna* (Strindberg achter het toneel), dit in samenwerking met *Kungliga Dramatiska Teatern* (Het Koninklijk Dramatisch Theater), beter bekend als *Dramaten*.

Alleen al een bezoek aan dat Slottheater is en blijft een ervaring en een must voor elke toneelliefhebber die ooit het geluk heeft in Stockholm te verblijven. Drottningholm (Koninginne-eiland) is nog steeds het buitenverblijf van de Zweedse koninklijke familie op het schereneiland Lovö, 10 km ten westen van Stockholm. Het werd gebouwd in het begin van de 18de eeuw. In het enorme park werd dan van 1764 tot 1766 een theater opgericht, dat nog steeds, in zijn oorspronkelijke staat, gebruikt wordt.

De bespeelbare ruimte bestaat uit een tamelijk groot proscenium met daar achter een smallere, diepe en licht opgaande plankenvloer. Aan de achterkant is het toneel afgesloten door een geschilderd doek dat door optrekken snel verwisseld kan worden. De zee wordt gesuggereerd door rijen planken, gesneden in de vorm van golven en blauw gekleurd, die snel op en neer bewogen worden. De zijkanten zijn afgesloten door op rollen beweegbare coulissen. Door een ingewikkelde en toch eenvoudig hanteerbare apparatuur kan zo een voor die tijd zeer indrukwekkende toneelillusie bereikt worden.

De zaal zelf is in kwasi-duisternis gehuld. Het voorste gedeelte is "verlicht" met aan beide zijden vier maal drie kaarsen. De achterzijde moet het stellen met twee maal drie. De zitplaatsen zijn gewoon banken. Zaalwachters in livrei leiden het publiek niet verder dan tot aan de juiste toegangsdeur. Van comfort is dus weinig sprake, maar de heel speciale sfeer van dit waarschijnlijk uniek theater in de wereld maakt alles meer dan goed.

In het eerste deel van de voorstelling werden taferelen gespeeld uit Strindbergs roman *Tjänstekvinnans son* (De zoon van de dienstmeid - 1886), uit de novellenbundels *Ordalek och småkonst* (Woordspelen en kleinkunst - 1902) en *Svenska öden och äventyr* (Zweedse lotgevallen en avonturen - uit de uitgave van 1905) en fragmenten uit *Gustav III* (1903), waarbij Strindberg als regisseur optrad.

Een relativerende humor, met speldeprikjes en vriendelijke knipoogjes naar de gevierde waren niet uit de lucht en gezien het vlotte spel van de acteurs en actrices ging iedereen enthousiast de pauze in. Een pauze die in het foyer werd opgeluisterd met de mooie en grappige *Komische pastorale* van Jean Baptiste Lully.

Na de pauze kwam echter de anti-climax. Een acteur las voor uit het proza van Strindberg, maar achtte het blijkbaar nodig die teksten te onderstrepen met pathetische gebaren en een stem die zowel qua ritmiek als qua volume bestendig in uitersten verviel.

Besluit

Gezien het overvolle programma was het onmogelijk alles bij te wonen. Het geheel van dit festival heeft ons beslist nog dichter bij Strindberg gebracht. Misschien niet dichter bij de poëet, prozaïst en geniale dramaturg Strindberg, maar dichter bij de mens. Deels omdat dit festival de Titaan - zoals men hem in Zweden noemt - weer tot leven heeft gebracht. Buiten alle manifestaties om stonden her en der kiosken waar men zich behalve alle informatie ook nog allerlei gadgets kon aanschaffen. Over de hele lengte van Drottningsgatan, de langste en drukste winkelstraat van Stockholm, stonden op de grond citaten uit zijn werk geschreven en we hebben weinig mensen gezien die ze niet lazen.

Net als 82 jaar geleden, op 22 januari, toen duizenden hem in een fakkeloptocht huldigden om hem de symbolische Nobelprijs en de 40.000 kronen die men verzameld had, te overhandigen en net als op zijn begrafenis, toen dichte drommen, ondanks het vroege uur, langs de weg stonden om hem een laatste hulde te brengen, was Strindberg nu weer de verlichte despoot, de herboren titaan die op fascinerende wijze, gedurende negen dagen, Stockholm in zijn ban heeft gehouden.

Zijn laatste woorden waren gericht tot zijn verpleegster: "Bry er inte om mig, jag finns ej mer!" (Trek u van mij niets aan, ik besta niet meer!). Het Strindberg-festival heeft bewezen dat hij nog steeds springlevend is.