

Strindberg is nog steeds niet dood

HET ZWEEDSE THEATER ANNO 2007

WOUTER HILLAERT



illustraties : www.strindberghelium.com

Dat het theater uitdrukking geeft aan 's lands cultuur, is een stelling die is heengegaan samen met Herman Teirlinck. Vandaag representeren artiesten zichzelf en voeren ze oppositie. En toch was het precies Teirlincks idee waarmee ik eind mei thuiskwam van de vijfdaagse Zweedse Theaterbiennale in Örebro. In de twaalf geselecteerde 'beste Zweedse producties sinds 2005' die ik zag passeren, liet theater zich weer lezen als de weerspiegeling, zelfs de constructie van een nationale identiteit. Met de scheuren erbij.

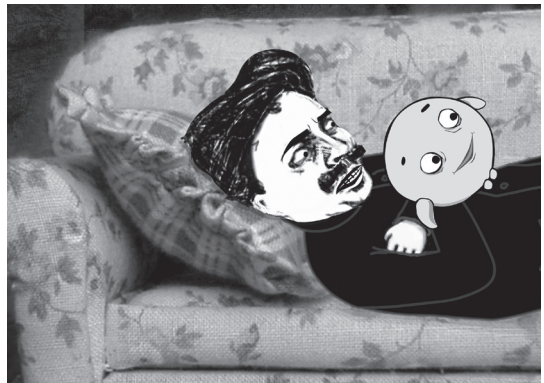
Zweeds theater? We zien op onze Vlaamse podia de hele wereld passeren, maar uit Strindbergs land kennen we amper meer dan Strindberg zelf. Van Ingmar Bergman hebben we enkel de films gezien, van Per Olov Enquist lezen we de romans. En Lars Norén was wel even hét hebeding van regisseurs in de jaren tachtig, maar behalve Theater Zuidpool in *Oorlog* heeft geen gezelschap zich nog afgevraagd waar het met deze 'traumaticus' heenging sinds hij midden de jaren negentig zijn claustrofobische psychodrama's afzwoer. *The rest is silence*. Staffan Göthe, de Zweedse Pagnol? Kristina Lugn, grande dame van het ironische feminisme? Suzanne Osten, de Eva Bal van het Europese jeugdtheater? Als deze namen al een belletje doen rinkelen, dan is het van horen zeggen. Zweeds theater is in Vlaanderen vooral een cliché: het bestaat uit donkere familiedrama's met een hoog naturalistisch gehalte. Verrassend genoeg blijkt dat cliché grotendeels te kloppen met de werkelijkheid, of toch met de selectie van de zeven theatercritici die de Biënnalejury bemannen. Hun bewuste keuze voor vers gepende dramateksten van jonge auteurs die zich opwerken uit de schaduw van de genoemde grote namen, lijkt één groot erfgenaamschap in de lijn van Strindberg. Officieel heet het dat hun schrijfsels allen representatief zijn voor 'de opvallende heropbloei op de Zweedse podia van een actuele, maatschappijkritische en veelal brutale dramaturgie', maar daaronder spreekt nog steeds de laat-negentiende eeuw. Neem *Vinter smart* (*Straks weer winter*), op een tekst van Lena Andersson voor het lokale Länsteatern Örebro. Tegen een achtergrond van smalle berkjes tekent zich een typisch Zweedse, buitensteedse familie af. Onder de trotse blauwgele vlag van de natie zorgt moeder voor spijs en drank, traint dochterlief in de zomerse zon voor het komende skiseizoen en kampt haar broer met zijn mannelijkheid. Blij gemutst komt papa van zijn maitresse thuis om in deze schoot van het familiale geluk midzomernacht te vieren, maar het enige dat hij op zijn bord krijgt, is *bagarre*. Zo fel komen zijn dierbare vrouw en kinderen tegen zijn autoritaire en in

wezen egocentrische almacht in opstand dat hij op het eind eenzaam ten onder gaat in een sneeuwstorm. Het lijkt *De Vader* van Strindberg wel.

Vinter snart staat niet alleen in zijn herinnering aan de tijd dat de Scandinavische dramatiek voorop lag in Europa. Ook *Drömmar om att dö* (*Ik droom van sterven* – tekst van Dennis Magnusson voor Teater Terrier uit Malmö), *Nu är du gud igen* (*Nu ben jij weer God* – tekst van Anders Duus voor het reizende Unga Riks/Riksteatern) en de enige twee ietwat oudere teksten *En uppstoppad hund* (*Een opgezette hond* – tekst van Staffan Göthe ingespeeld voor de Zweedse televisie) en *Modet att döda* (*De moed om te doden* – Lars Norén geënceneerd door het Stockholms Teater Giljotin) ontwikkelen hun naturalistische (familie-)verhalen vanuit een duidelijk begin naar een afgerond slot, in volstrekte harmonie met de klassieke narratologie. Ook al worden hun ongecompliceerd realistische lijnen af en toe doorkruist door gedroomde interludia, toch blijven ook die zweren bij strikt afgebakende rollen. Op de scène zelf is niet alleen het decor navenant, maar ook het spel: onder een voorzichtig humoristisch sausje blijft het deeg een sterke, psychologische inleving. Alsof Brecht nooit aan Stanislavski heeft geraakt. Zelden heb ik me zo bewust geweten van mijn Vlaamse ‘gestande’ en ‘gerooverde’ ogen. Van dit Zweedse spel gaan ze een beetje pijn doen. Natuurlijk is dit premoderne vertelschema niet het hele verhaal. De meest indringende ervaring van de Biënnale, is een Riksteater-enscening van Mirja Unges *Var är alla?* (*Waar is iedereen?*), waarin een nerveuze dialoog plaatsvindt tussen een tienermeisje in jeans en een even oud dienstertje in een benzinstation, vóór het tragische voorval dat ze samen proberen te verwerken: het eerste meisje werd de stille getuige van de verkrachting van het tweede meisje door twee hormonale knullen op dezelfde plek. Ze greep niet in. Je krijgt het gebeuren rauw opgediend na het verhaal erover. De twee delen van *Samlarna* (*De verzamelaars*) van Teater Bhopa uit Gotenburg volgen elkaar logischer op in de tijd, maar romanschrijfster Lotta Lotass suggereert in haar theaterdebuut zo’n onbeweeglijke toestand (twee broers sluiten zich op in hun geboortehuis tot de dood van de oudste zoveel jaar later) dat er eigenlijk geen sprake is van een dramatische ontwikkeling. Het bleek de enige écht interessante nieuwe tekst in Örebro. Niet zozeer om zijn Beckett- en Fosse-achtige inspiratie, maar ook omdat er in Lotass’ suggestie zoveel kieren open blijven dat er meerduideligheid ontstaat (over xenofobie, daadkracht, angst voor verlies en vergankelijkheid...). Het is een kwaliteit die in veel andere teksten schittert

door afwezigheid. Dubbelzinnigheid? Emancipatie van de kijkersfantasie? Het Zweedse theater lijkt je liever bij het handje te nemen.

Generaliseer ik? Wat valt er anders te concluderen als de enige postdramatische tekst op dit tweejaarlijkse *best of festival* geschreven blijkt voor jongeren? *Dan då Daan dog* (*De dag dat Daan dood ging* – van Rasmus Lindberg voor het Jämtlands länsteater, sinds 1997 het jongste regiotheater in Zweden) is zo’n verademing omdat alle verhaallijnen rond de hond Daan gezwind door elkaar kronkelen en de taal zich vrij genoeg voelt om af en toe totaal los te flippen van de handeling. De acteurs wisselen even spontaan van rol als ze schakelen tussen absurditeit en gevoeligheid. En voor één keer is het simpele decor met zijn getekende achterdoek geen één-op-één illustratie, maar een extra verbeeldingselement. Zoals we het in Vlaanderen zien in minstens de helft van de producties dus. In die vaderlandse spiegel toont het Zweedse theater zich – in tegenstelling tot bijvoorbeeld het Noorse – wat bestoft, en in elk geval geïsoleerd van de huidige Europese tendensen. Zweden spreken dan ook niet van ‘wij, Europa’, maar van ‘jullie, Europa’.



Democratie op de planken

Valt een theaterveld te lezen vanuit de cultuur van het land waarin het ligt? In zekere zin is zo’n kijkwijze problematisch, want ‘nationale cultuur’ is een negentiende-eeuws begrip dat sinds de versplinterende én tegelijk uniformiserende globalisering na de Tweede Wereldoorlog steeds meer is gaan thuishoren onder de vlag van extreemrechts. Zeker voor Zweden geldt die evolutie: de Scandinavische sterkhouder is met zijn Angelsaksische oriëntatie en zijn multinational-economie (Zweden is

Ikea) zowat het enige Europese land waar extreemrechts (de partij heet hier *Sverigedemokraterna*: de Zweedse democraten) niet in het parlement vertegenwoordigd raakt. Daar staat tegenover dat het land gedurende in totaal zestig van de laatste zeventig jaar opgebouwd is door sociaal-democratische (minderheids-)regeringen, door één partij dus. En dat heeft wel degelijk zijn sporen nagelaten: het gevierde *folkhemmet* (het Zweedse volkshuis), dat iedereen in hoge mate sociaal beschermt, en waar gendergelijkheid hét topic is dat het hele maatschappelijke debat dooradert. Er bestaat dus zeker zoets als een Zweedse cultuur, en ze wordt naar buitenuit en vooral in de EU verdedigd als democratisch, links-progressief en in hoge mate sociaal betrokken. De weerspiegeling daarvan in het theater toont zich nog het mooist in de opening van de Theaterbiënnale op de stoep van het Slot van Örebro. Op het eerste niveau doet dit officiële moment erg on-Zweeds aan, want door en door ironisch. Uit een old-timer verschijnt de lokale bekendheid Markurell uit Wadköping, het fictieve hoofdpersonage uit Hjalmar Söderbergs gelijknamige roman uit 1919. Van onder zijn hoge hoed verkettert deze verklede acteur het hele theatersysteem op zijn Vlaams Belangs: dat het theater enkel subsidies verspilt met onnuttig gelul voor steeds dezelfde cultuurfats. Met zoveel stilistische bravoure spettert het uit de boxen dat je bijna geneigd bent om hem gelijk te geven. Maar plots stokt Markurells fantastische tirade. Hij twijfelt: is het theater in essentie niet 'het verlengde van de democratie'? Zo valt zijn speech dan toch erg Zweeds uit en wordt de toekijkende goegemeente weer volop bevestigd in zijn theatervisie. Waar het theater bij ons iets wil zijn dat schuurt, bevraagt en onderuithaalt, definieert het zich in Zweden volgens een construerende taak. Het theater *dient* de democratie zoals die gedurende zestig jaar is uitgetekend in de geest van Olof Palme.

Het resultaat op de scène draagt daar steevast de stempel van en maakt voor mij meteen ook de grote verdienste van het Zweedse theater uit. Het biedt een waaier aan theatrale benaderingen van de sociaal-politieke werkelijkheid buiten de theatersalons. Zo bekende Angereds Teater zich voor *The mental states of Gothenburg* tot de internationaal toenemende interesse voor 'verbatim theatre': letterlijk overgenomen antwoorden van Gotenburgse jongeren op vragen rond liefde en toekomstdromen, door Mattias Andersson bewerkt tot een genereuze, docuvoorstelling waarbij de acteurs tussen het publiek plaatsnemen in een groot vierkant rond de scène. De opstelling is anti-autoritair op zich; groepsgesprekken waaraan iedereen onder dezelfde voorwaarden mag deelnemen, zijn altijd al het

Zweedse format voor het maatschappelijke debat geweest. Ook producties als *Var är alla?* en vooral *När du gud igen* lijken bijna specifiek geschreven om het schoolse nagesprek over hun heikele onderwerpen makkelijker los te maken. Van verkrachting toont Riksteatern de verschillende perspectieven zonder ze al op voorhand te veroordelen, terwijl de schijnbaar toevallige dialoog over spiritualiteit en geloof tussen het grootste krapuul en de mooiste seut van de school in *Nu är du Gud igen* een context moet creëren waaraan leerlingen spontaan hun eigen mening over deze gevoelige thema's kunnen toevoegen.

Inhoudelijk toont het Zweedse theater zich dan toch een beetje brechtiaans: these en antithese 'clashen' tot een synthese die het publiek in principe zelf moet trekken, mocht het daarvoor niet al in een duidelijke richting gestuurd worden onder de voorstelling zelf. Soms ligt de moraal van het verhaal er in deze geselecteerde 'actuele, maatschappijkritische dramatiek' zo dik op dat ze op het randje van humanitair wordt. Afwijkende boodschappen van het goede en het ware, zoals je ze van een 'verlengde van de democratie' zou verwachten, heb ik in elk geval niet gehoord op de Biënnale. Laat staan 'brutale' zienswijzen. Als een eenstemmig koor verdedigen deze Zweedse schrijvers en regisseurs mee de open en gelijkwaardige samenleving waar ook het hele dagelijkse leven van ademt. De long voor deze culturele overtuiging laat zich moeilijk benoemen maar is toch het eerste wat me, vijf jaar na mijn tweejarig studieverblijf in Stockholm en Göteborg, weer opvalt. Het is een soort naïef, bijna halfzacht geloof in een betere wereld. Een geloof dat ongeschonden is gebleven dankzij de Zweedse neutraliteit in zowel de Eerste als de Tweede Wereldoorlog.

Arabische blackfaces

Draai je de verhoudingen echter om, en probeer je de cultuur van een land te lezen vanuit zijn theater, dan bieden de beste Zweedse producties sinds 2005 een boeiende keerzijde. Zo'n tegenbeeld biedt bijvoorbeeld Dennis Magnusson in *Drömmar om att dö*. De premier die in zijn stuk wordt verbeeld heeft nooit bestaan (ook al heeft hij trekjes van Göran Persson), maar suggereert van alles over hoe het algemene machtsspel iemand van zijn idealen kan beroven. Macht wordt een strijd op zich, op de dunne grens tussen privé en publiek. De nationale burgervader (vertolkt door Tom Ahlsell) wil alleen nog maar zelfmoord plegen, maar wordt daarin de weg versperd door zijn dode voorgangers Olof Palme en Tage Erlander, die hem in zijn dromen bezoeken. Verder weerhouden

hem zijn ex, die politiek journaliste is geworden, en zijn hysterische dochter, die zich bekeert tot *death metal* op de nationale zender om toch maar zijn aandacht te trekken. In deze crisis van de mannelijke macht spiegelt *Drömmar om att dö* opvallend veel andere voorstellingen op de Biënnale. De ondergang van de vader in *Vinter snart*, het verzet van de zoon tegen zijn pa in *Modet att döda*, plus de traumatische herinneringen van de broers in *Samlarna* aan hun gestorven ouweheer: voor een samenleving die het hoogste aantal vrouwen in het parlement zitten heeft, is deze fixering op het patriarchale bijna voorhistorisch. Of geeft het theater hier zicht op een onverteerde klomp op de maag? En leeft de tijd dat Strindberg *De Vader* schreef, en Ibsen *Een Poppenhuis*, verder onder de oppervlakte van het gelukkig gelijkwaardige Zweden? De oprichting in 2005 van de politieke vrouwenpartij Fi (Feministisch Initiatief) doet het laatste vermoeden.

Als je het vaderbegrip uitbreidt tot macht en autoriteit in het algemeen, krijg je nog meer het gevoel dat er een heel ander Zweden bestaat dan het alom verkondigde democratische en antihiërarchische *folkhemmet*. Vooral de onderscheiden productie *Invasion!* van het Stockholmse Stadstheater (tekst Jonas Hasse Khemiri, regie Farnaz Arbabi) bracht mij op zulke gedachten. De titel verwijst naar wat juist na aanvang van de voorstelling gebeurt: terwijl twee acteurs met gezwollen gesticulatie het stof afblazen van Carl Jonas Love Almqvists klassieke stuk *Signora Luna*, worden ze in de nek gesprongen door twee allochtone grote bekken uit het publiek. Beiden nemen de traditionele Zweedse scène over met een eigen show. Die swingt een stuk meer: er komt dans, muziek en een schelms verhaal over hoe de mystieke naam 'Abulkasem' tussen de twee maatjes is gaan fungeren als een multi-interpretabel codewoord. De hele verdere ontwikkeling van hun show bestaat erin dat juist deze Abulkasem reïncarneert in steeds andere fictieve droomfiguren, projecties zonder inhoud: een Koerdische, feministische professor, een nachtclub-uitbater... Belichaamd door vier Zweedse acteurs met Arabische roots, is de boodschap alweer weinig subtiel: er bestaat geen vaste identiteit. Het kleedje dat Abulkasem echter het vaakst aangetrokken krijgt, is dat van een vervaarlijke moslimterrorist die door onnozele detectives opgespoord wordt in een 'komisch' tv-programma. En zo is de hele voorstelling opgevat: als vrolijk entertainment op basis van uitgekauwde clichés en ingeteerde trucs (nog eentje om het af te leren: een man die in Farsi ABBA roemt, wordt door een tolk zo vertaald dat hij gaat klinken als een orthodoxe moslim op weg naar zijn eerste

en laatste zelfmoordactie). Het zijn bijna uitsluitend zulke traditionele stereotypen die in *Invasion!* aangezet en dan weer gesloopt worden, en goed gespeeld zijn ze al evenmin. Maar het Zweedse publiek ligt voortdurend in een deuk en vergast de spelers achteraf op een grootse staande ovatie, terwijl Farnaz Arbabi nog een fijne prijs van de verzamelde Zweedse theaterkritiek te wachten staat.

Begrijp wie kan. Toont dan niemand enige scepsis over de grote gelijkenis tussen deze invasie van nieuwe theaterstemmen en de oeroude Amerikaanse *blackface*-traditie, waarbij zwarte cabaretartiesten hun snoet in het zwart en hun lippen in het rood dienden te verven, wilden ze het witte publiek onderhouden? Ook voor Arbabi en haar acteurs lijkt entertainment het enige mogelijke toegangsbiljet tot de officiële scène, en de clichés van het publiek het enig mogelijke kostuumpje. Als de 'vernieuwende' boodschap anno 2007 nog steeds moet luiden dat 'niet alle moslims terroristen zijn', dan vraag je je af of de Zweedse samenleving zich werkelijk zo open en machtsbevrijd getoond heeft tegenover 'de ander'. Mijn buitenlandse blik zag in het Hjalmar Bergmantheater in Örebro veeleer een salon dat met het grootst mogelijke enthousiasme een bepaald schuldgevoel over een nationaal vreemdelingenvreemdheid scheen weg te applaudiseren. Je moet in Zweden gewoond hebben om die onaangepastheid tegenover niet-Zweden te vatten, maar één overdreven scène uit *Vinter snart* komt aardig in de buurt, namelijk die waarin de vader vlak voor zijn val de meest naïeve vragen afvuurt op de Iraans-Zweedse vriend van zijn zoon. 'Wat is je verhouding tot je vader?', is nog de meest gewone. Het Biënnalepubliek giechelde ook hier, als in de spiegel van zijn nationale identiteit. Die is dubbel, erg dubbel. Het theater in Zweden is maar half het verlengde van de democratie. Het is veeleer het blijvend naturalistische podium waar een gespleten verhouding tot de oude patriarchale macht botst met een onderdrukt wantrouwen tegenover 'de anderen' die van onderuit ook hun deel opeisen. Tijd voor een goeie Zweedse golf.

