● محمدرضا فرزاد

تئاتر

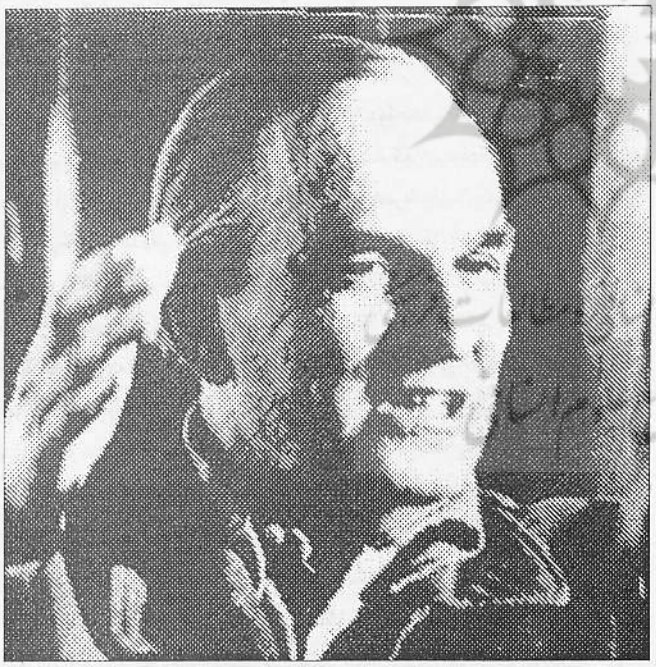
گزارشی کوتاه از تئاتر سوئد

سوئد کشور آرامی‌ست. نشان به آن نشان که از سال ۱۸۱۴ به این سو گرفتار هیچ جنگ و آشوبی نبوده است. از سوی دیگر، رشد روز افزون اما ناپیوستهٔ اقتصاد و تقویت گاه به گاه بنیان‌های «نظام رفاه اجتماعی» این کشور، به توسعهٔ پایدار فرهنگ و سیاست آن دیار یاری داده است. تنها در دهه‌های اخیر، شرایط متزلزل و ناپایدار اقتصادی و تأخیر در پرداخت یارانه‌های دولتی به رکود و پس‌رفت برخی عرصه‌های فرهنگی (و مشخصاً تئاتر) انجامیده است. حال در نگاهی شتابزده به بزنگاه‌ها و جریانات عمده و تأثیرگذار سوئد اشاره‌یی و نظاره‌یی خواهیم کرد

فرهنگ سوئد مدت‌ها تحت تسلط نوعی فرهنگ آریستوکراتیک وابسته به دربار سلطنتی بود. تا آن که در پایان قرن هجدهم «شاه گوستاو سوم» با تأسیس سه تئاتر بزرگ ملی و اختصاص فضاهای ویژه، فصل نوین تئاتر سوئد را رقم زد: «تئاتر سلطنتی» kungliga teatern، «موزیکال تئاتر اُپران» Operan و «تئاتر دراماتیک سلطنتی» که بانام «دراماتن» شناخته می‌شود. در آغاز قرن نوزدهم ظهور لیبرالیسم که با اشکال مختلف پارلمانتاریسم (دهۀ ۱۸۴۰ و ۱۸۸۰) همراه بود، ابتکار عمل فرهنگی را از دست دربار سلطنتی ربود و به بورژوازی سپرد و بدین ترتیب به‌ظهور چهره‌های درخشان ادبیات سوئدی همچون «اوگوست استریندبرگ»(۱۹۱۲-۱۸۴۹) و «سلما لاگرولوف»(۱۹۴۰-۱۸۵۸) [برندۀ جایزۀ ادبی نوبل در سال ۱۹۰۹] سرعت بخشید. همچنین در آستانۀ تحویل قرن بیستم، رونق اقتصادی ناشی از روند صنعتی‌سازی و توسعه و تجهیز خطوط راه‌آهن به تأسیس سالن‌های تئاتر و انتقال گروه‌های سیار تئاتری در سراسر سوئد، انجامید.

در دهۀ ۱۹۱۰ دو نهاد شاخص فرهنگ سوئد برای نخستین‌بار پایه‌گذاری شدند؛ «پارک ملت» Folk Parken و «خانۀ ملت» Folkets Hus. شعبات متعدد هردوی این نهادها، تودۀ گسترده‌یی از مخاطبان تئاتر را گردهم آوردند؛ تابستان‌ها، تئاتر و کنسرت در پارک‌های ملت، و زمستان‌ها، برنامه‌های متنوع هنری در خانه‌های ملت هر شهر به روی صحنه می‌رفتند. شاید عامل چنین پدیده‌یی را باید جنبش موسوم به تئاتر مردمی دانست که در پایان قرن نوزدهم در آلمان ظهور کرده بود. همین جنبش حتی تأثیر آشکارتری در تأسیس سازمان Skadebanen (۱۹۱۰) داشت، سازمانی که تئاتر رادیویی را از دهۀ ۱۹۲۰ به‌این سو، حمایت می‌کند. طی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ اولین تئاترهای دولتی در شهرهای هلسین بوری (۱۹۲۲) و یوته بوری (۱۹۳۴) پایه‌گذاری شدند. در دهۀ ۱۹۲۰، دو کارگردان پیشرو تئاتر به‌نام‌های پرلیندبرگ (۱۹۴۴-۱۸۹۰) و اُلف مولاندر (۱۹۶۶-۱۸۹۲) مفاهیم مدرن اقتباس شده از آثار آلمانی و فرانسوی را به جامعۀ مخاطبان سوئدی معرفی و نقش اساسی کارگردان را در عرصۀ تئاتر سوئد تثبیت کردند. تا پیش از سال ۱۹۴۲، تئاتر هم به مانند جامعۀ سوئد، کاملاً سنتی است. اما تئاتر به‌شدت سر سپردۀ سنت‌هایی بود که به شدت در فرم رئالیسم روان‌شناختی قرن نوزدهمی ریشه داشتند و تا حدی از نمایشنامه‌های استریندبرگ برآمده بودند. در این میان گرایش‌های متعددی نیز به تجربه‌ورزی در عرصۀ طراحی صحنه و کارگردانی علاقه نشان می‌دادند.

اُلف سیوبرگ

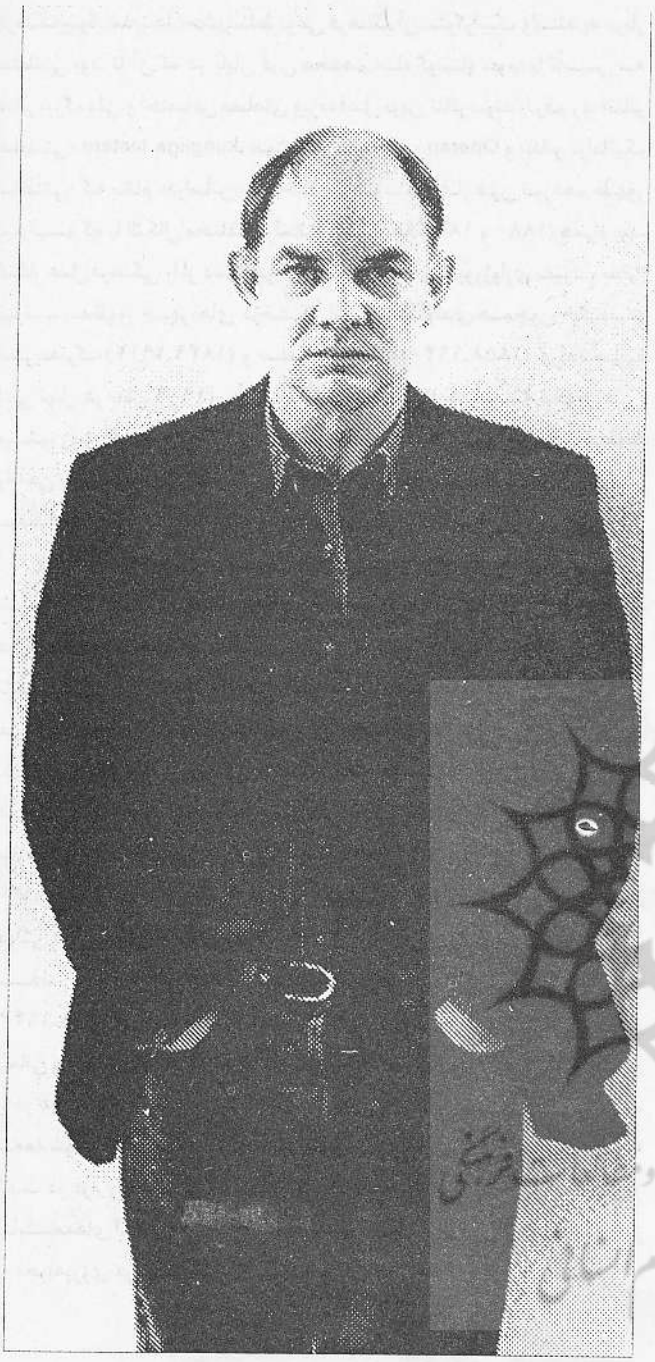


اینگمار برگمان

پس از ۱۹۴۵

سیر گسترش شهرنشینی پس از سال ۱۹۴۵ شتاب دوچندانی می‌یابد و دسترسی مردم به محصولات متنوع فرهنگی هرچه بیشتر می‌شود. در دهۀ ۴۰ تئاترهای محلی شهرهای مالمو (۱۹۴۴) و نورشوپینگ (۱۹۴۷) تأسیس می‌شوند، سپس استودیوهای تئاتر راه‌اندازی می‌شوند و درام‌های مشهور مدرن را که عمدتاً آثار فرانسوی و انگلیسی ـ امریکایی هستند، به روی صحنه می‌برند. در اواخر همین دهه، دو کارگردان پیشتاز تئاتر مدرن یعنی اُلف سیوبرگ (۱۹۸۰-۱۹۰۳) و اینگمار برگمان (متولد ۱۹۱۸) به‌شهرت می‌رسند، سیوبرگ در تئاتر دراماتن استکهلم و برگمان در یوته بوری و مالمو و دراماتن. این دو، تا دهۀ ۱۹۹۰ حضوری پویا و تپنده دارند. اما دهۀ ۱۹۵۰ را باید دهۀ شکوفایی زیباشناختی اجراهای «تئاتریکال» رقص و حرکات موزون دانست. منابع الهام این عرصه‌ها از سرچشمه‌های متفاوتی تغذیه می‌شدند. تئاتر بازیگرمدار «ژان لویی بارو» از فرانسه، میم‌های «مارسل مارسو»، تئاتر شقاوت «آنتونن آرتو» و کاباره فرانسوی. آلمان نیز با تئاتر اپیکِ برشت و ایتالیا هم با «کمدیا دل‌آرته» بر این جریان تأثیرات گوناگونی نهادند. سیوبرگ دو تئاتر اقتباسی از دورمان نویسندۀ

قرن نوزدهمی سوئد «سی.ال. آلم کوئیست» (۱۸۶۶ـ۱۷۹۳) به نام‌های آمورنیا (۱۹۵۱) و «بدلی‌جات ملکه» (۱۹۵۷) را به شیوهٔ تئاتریکال خود به روی صحنه برد. در این میان هنوز سنت رئالیسم روانکاوانه به‌عنوان یک شکل فراگیر و مورد علاقهٔ تئاتر سوئدی با بهره‌گیری از آثار آدم‌هایی چون اونیل و استریندبرگ به‌حیات دیرپای خود ادامه می‌دهد. در این سال‌ها، برگمان سلسله آثاری را براساس نمایشنامه‌های کلاسیک دنیای درام، در تئاتر مالموی محلی به روی صحنه می‌برد که از آن میان می‌توان به نجیب‌زاده ایبسن و قصر کافکا اشاره کرد. در همین اجراهاست که برگمان بزرگ بازیگران و یاران همیشگی سینمایی‌اش ماکس فون‌سیدو و ببی آندرسون را ملاقات می‌کند. اثر شاخص و ایده‌آل دههٔ ۱۹۵۰ که سنتزی‌ست از احیای زیباشناختی سنن اصیل هنری و آینده‌گرایی، اثری است با نام «آنیارا» Aniara که در سال ۱۹۵۹ در اُپران به روی صحنه می‌رود، این نمایش به کارگردانی گوران گنتله (۷۲ـ۱۹۱۷) با بهره‌گیری از موسیقی «کارل برگر بلومدال» (۶۸ـ۱۹۱۶) و براساس سوئیتی از نویسندهٔ سوئدی هاری مارتینسون (۷۸ـ۱۹۰۴)، تصویری از زندگی انسان‌ها پس از وقوع یک فاجعهٔ هسته‌یی ارائه می‌دهد.



لارس نورن

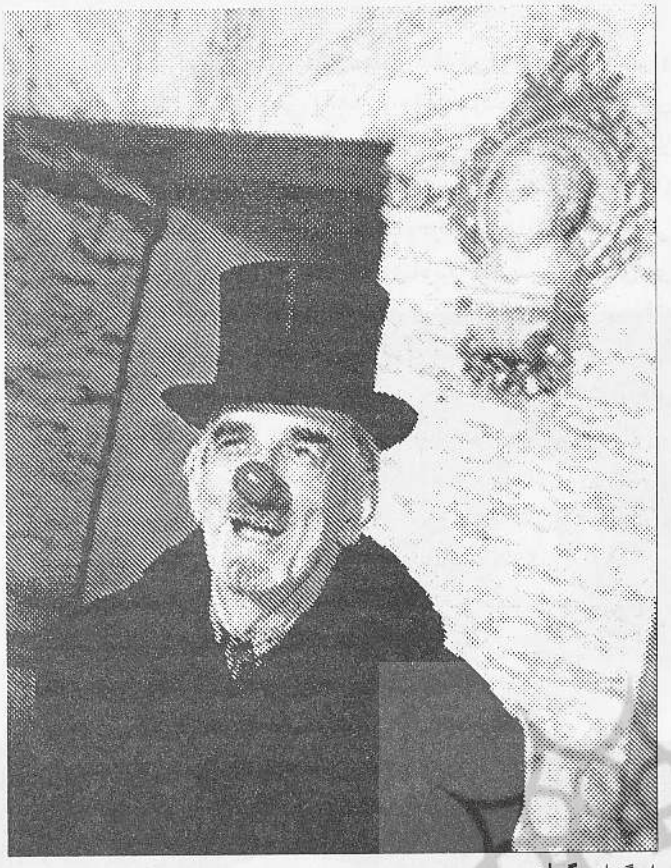
دههٔ ۱۹۶۰

دههٔ ۶۰ با اغتشاش و آشوبی عظیم در عرصهٔ حیات فرهنگی سوئد همراه است. پس‌لرزه‌های وقایع جهانی، و پیش از همهٔ آن‌ها جنگ ویتنام، فرهنگ و سیاست را دچار ناآرامی می‌کند. با این‌حال این هیجان و آشوب به رونق فضای تئاتر و ارتقای کیفیت آثار هنری منجر شد، در فصول پایانی این دهه، تئاتر کانون حیات فرهنگی‌ست، این دهه را باید عصر زرین تئاتر سوئد دانست. در این دوره تئاتر در چند جهت متمایز شاهد رشد کمی و کیفی چشمگیری بود؛ گرایش فزاینده‌یی به جریان آوانگاردیسم، شرایط کاری جدید برای هنرمندان، روند فراگیر سیاسی سازی و ظهور اشکال جدید توزیع و عرضهٔ تئاتر. اشکال هنر وقوعی، پاپ آرت، موسیقی کانکریت و دیگر اشکال جدید هنری که عمدتاً از امریکا به اقصی نقاط جهان صادر می‌شدند، همگی تئاتر آوانگارد را به شکلی غیرمعمول و در مکان‌هایی نامتعارف چون خیابان‌ها و موزه‌ها، در معرض دید عموم قرار دادند. رپرتوارها و شرایط کاری متفاوتی آزموده شد. بسیاری گروه‌های آزاد تئاتری ـ که هم از نظر سیاسی و هم از نظر وجود زیباشناختی، خط مشی رادیکالی داشتند ـ پایه‌گذاری شدند. بسیاری از این گروه‌ها تا دههٔ ۱۹۷۰ فضای تئاتر سوئد را تحت اشغال خود درآورده بودند. درام‌های تلویزیون دولتی سوئد نیز رادیکال‌تر شدند و نمایشنامه‌های متعهد اجتماعی که به مقولات و معضلات معاصر جامعه می‌پرداختند، به‌روی صحنه رفتند. نظریه‌های تئاتری نیز به‌ویژه در حوزهٔ آموزش و تربیت بازیگر، منتشر می‌شدند. تئاتر شهر استکهلم در سال ۱۹۶۱ تأسیس شد و در دهه‌های آتی نقشی پیشرو را در عرصهٔ تئاتر برعهده گرفت. رونق اقتصادی این دوره نیز به تأسیس و ساخت سالن‌های تئاتر متعددی انجامید. و بدین ترتیب اولین تئاتر محلی در شمال کمربند قطبی سوئد در شهر لولئو بانام «نوربوتنس تئاترن» (۱۹۶۷) برپا شد. در این سال‌ها تأسیس تئاترهای محلی در شهرهای «واستراس» (۱۹۶۷) و اُربرو (۱۹۶۹)، به تمرکززدایی از تولید تئاتری متمرکز شتابی دوچندان بخشیدند.

دههٔ ۱۹۷۰

وضع سیاست‌های جدید فرهنگی دولت در سال ۱۹۷۴، به گسترش و رونق فرهنگ در نیمهٔ نخست دههٔ ۷۰ دامن زد. تحولات جدید منجر به پایه‌گذاری و تأسیس نهادهای متعدد تئاتری شد. گروه‌های آزاد جدید، رونق تئاتر کودکان و تئاتر زنده Callin Theater و واریته‌یی از نمایش‌واره‌ها که اصولاً برای تئاتر طراحی نشده بودند. مؤسسهٔ درام Dramatic Institute افتتاح شد، موسسه‌یی که با بهره‌گیری از یارانه‌های دولتی به تربیت و آموزش کارگردان، طراحان صحنه و اهالی حرفهٔ تئاتر و فیلم می‌پرداخت. در این سال‌ها تئاترهای پیشرو شهر

یوته‌بوری، تئاتر ملت یوته‌بوری و تئاتر شهر استکهلم قلب‌های تپنده دنیای درام بودند. در سال ۱۹۷۵، تئاتر دیگری که به‌عنوان بخشی از تئاتر شهر استکهلم به‌شمار می‌آمد، تأسیس شد؛ تئاتر «کلارای جوان»، این تئاتر تحت مدیریت خلاق «سوزان اُستن» به اجرای نمایش‌های پیشرویی در عرصهٔ تئاتر کودکان مشغول شد. لنارت هیولستروم (متولد ۱۹۳۸) اجراهای کاملاً شخصی و متفاوتی از آثار استریندبرگ، ایبسن و کافکا را در تئاتر شهر و سپس تئاتر ملت شهر یوته‌بوری به‌روی صحنه برد. در همین دوران کارگردان فنلاندی، رالف لانگ‌باکا سلسله‌یی از اجراهای رادیکال (از نظر سیاسی) و مبدعانه‌یی (از نظر هنری) آثار شکسپیر، چخوف و برشت را در تئاتر شهر یوته‌بوری به روی صحنه برد. در گوشهٔ دیگری از سوئد، تئاتر دراماتن استکهلم آثار درخشانی از بزرگان را به روی صحنه می‌بُرد؛ اجراهای ذهنی سیوبرگ و اجراهای تأثیرگذار و عاطفی برگمان. اما همه‌چیز به‌زودی دستخوش تغییر شد. برگمان در مظان سؤاستفادهٔ مالی قرار گرفت، در سال ۱۹۷۶ در پی این کشمکش‌های حقوقی، سوئد را به مقصد آلمان (مونیخ) ترک کرد و تا سال ۱۹۸۳ به‌کشورش بازنگشت. از سوی دیگر، سیوبرگ ناکام در اوج فعالیت تئاتری خود در یک سانحهٔ رانندگی در سال ۱۹۸۰ کشته شد. هرچه به پایان دههٔ ۸۰ نزدیک می‌شویم تئاتر رادیکال و پیشرو، انرژی خلاقه‌اش را از دست می‌دهد. با این حال در همین احوالات نابه‌سامان، چند گروه «آزاد» تئاتر به‌هم می‌پیوندند و یک رپرتوار سیار را با نام «ما هزار نفریم» (۱۹۷۷) باموضوع کشمکش‌های طبقاتی و کارگری به روی صحنهٔ شهرهای مختلف می‌برند. این دوره تنها دورهٔ رونق تئاترهای سیار و «تئاترهای چادر» (یا تئاترهای سرپوشیده که در چادری همانند چادر سیرک اجرا می‌شدند) است. تئاتر دراماتن استکهلم در این دوره «توفان» (۱۹۷۸) را به‌روی صحنه می‌برد که به استفاده از تکنولوژی سلاح‌های هسته‌یی و نظم و قانون بوروکراتیک می‌تازد. چندی بعد تئاتر متعهد مورد انتقاد قرار می‌گیرد و تئاترهای آماتور پا به صحنهٔ هنر می‌گذارند. در تابستان ۱۹۷۷، نمایشنامهٔ «اعتصاب نوربرگ» به کارگردانی «آرنه آندرسون» توسط گروهی از بازیگران آماتور در شهر کوچک نوربرگ به روی صحنه می‌رود آن‌هم در فضای روباز، این نوع تئاتر روباز با مایه‌های متعهد و معترض بعدها به‌عنوان «تئاتر کارگری» مطرح می‌شود. اجرای «اعتصاب» نوربرگ همچون تمثیلی از فعالیت مجدد اجتماعی و هنری طبقهٔ کارگر در تاریخ تئاتر سوئد رخ می‌نماید. چندی بعد حرفه‌یی‌ها و آماتورها به اجرای مشترک آثار نمایشی روی می‌آورند.



اینگمار برگمان

دههٔ ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰

شمار مخاطبان تئاتر در پایان دههٔ ۱۹۸۰ به‌سرعت افزایش یافت. دههٔ ۸۰، از بسیاری جهات، دورهٔ «بازنگری» است. از زمان پس از جنگ تا همین دوران، تئاتر همواره از کمک‌ها و یارانه‌های دولتی بهره می‌گرفت اما این موضوع مورد چالش و پرسش هنرمندان و اهالی تئاتر قرار گرفت و پس از چندی بخش خصوصی پابه‌عرصهٔ حمایت و تولید آثار صحنه‌یی گذاشت. در این دهه، گسست و تزلزل بنیان‌های زیباشناختی خصلت‌نمای تئاترهای ملی و گروه‌های آزاد تئاتری‌ست. آن‌چه از غربال این بحران برجای ماند نوعی التقاط‌گرائی، «فراتئاتر» و «هنر برای هنر» بود. در حالی که تئاتر دههٔ ۶۰ و ۷۰ سوئد، مخاطب کارگر را مورد توجه قرار می‌داد، تئاتر پساصنعتی دههٔ ۱۹۸۰ تنها از کارگاه‌ها و مکان‌های تخریب‌شدهٔ صنعتی به‌عنوان موقعیت و مکان نمایشنامه بهره می‌گرفت. تجربه‌گرایی در عرصهٔ «فرم» با بهره‌گیری از طراحی غریب صحنه و کنترل دقیق کارگردان / مؤلف، دغدغهٔ عمدهٔ گروه‌های آزاد تئاتری بود. نوعی جریان تئاتر سرگرم‌کننده با ترکیب نمایش‌های عامه‌پسند «کاباره» و «وو دوویل»، در این میانه سربرآورد. با این‌وجود دههٔ ۸۰، عصر ظهور نمایشنامه‌های نوین سوئدی است که عمدتاً آن‌ها را هنرمندانی چون لارس نورن (متولد ۱۹۴۴) و استفان گوته (متولد ۱۹۴۴) به‌رشته تحریر درمی‌آورند. عصر آثار آزاد و آزاده‌وار به‌پایان رسید، رونق اقتصادی تجاری کشور، به‌نوعی تئاتر تجاری عامه‌پسند منجر شد، یا دست‌کم به تئاتری که چشمی هم به جنبه‌های اقتصادی داشت و از بازار فعالیت هنری‌اش آگاه بود. تئاترهای خصوصی نیز به اجرای آثار موزیکال، کمدی و فارس روی آورده بودند. در اوایل دههٔ ۱۹۹۰ سوئد شاهد رشد فراگیر رپرتوارهای سیار بود. افزایش تعداد کانال‌های تلویزیونی تا پایان دههٔ ۱۹۸۰ به رونق تولید درام‌های تلویزیونی دامن زد. ثبات شرایط اقتصادی به‌ظهور پدیدهٔ «حمایت‌های جنبی» Sponsership انجامید. تاجایی که ادارهٔ بخش عظیمی از اجراهای تئاتر اُپران در اختیار بخش خصوصی قرار گرفت. این دهه، دههٔ اقبال عمومی اپرا، تئاترهای موزیکال، رقص، میم، پانتومیم و تئاتر حرکت است. واریتهٔ عظیمی از فرم‌های ترکیبی نیز آزموده می‌شوند. تئاتر سنتی با نقد آتشین مجلات تئوریک روبه‌رو می‌شود و بدین‌ترتیب شمار مخاطبان نیز کاهش می‌یابد. در سال‌های اخیر، مخاطبان جوان هنر، عموماً به اشکال دیگر هنر پناه آورده‌اند، خصوصاً موسیقی.

لاگر کوئیست

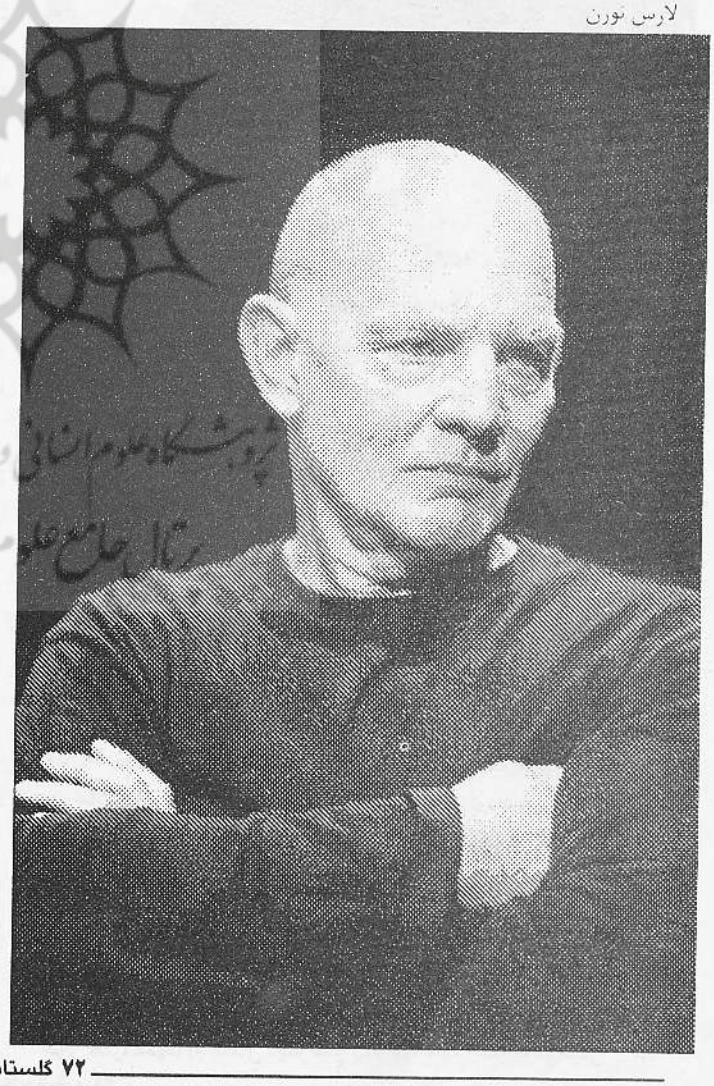
درام‌نویسان

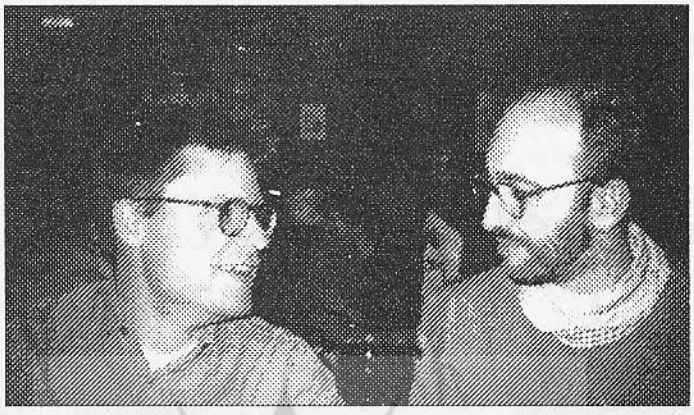
اوگوست استریندبرگ درام‌نویس پیشتاز سوئدی بانگارش درام‌های نانورالیستی و روان‌شناختی مثل «دوشیزه ژولی» (۱۸۸۸)و «رقص مرگ» آغاز کرد و سپس راه‌های جدید و افق‌های تازه‌یی را در برابر تئاتر مدرن گشود. آثار اکسپرسیونیستی او همچون «بازی رؤیا» (۱۹۰۱) و «سونات اشباحی» (۱۹۰۷) زبان فرمال درام را قوام بخشیدند. استریندبرگ و درام سوئدیِ پس از او، به‌شکلی گسترده درمیان دو قطب «رئالیسم افراطی» (به‌ویژه در ترسیم کشمکش‌های بین‌فردی) و «درام ذهنی» ـ که در آن فرافکنی‌های درونی از طریق فرم پیشرفته دراماتیک و شاعرانه بیان می‌شوند ـ در نوسان بودند. دقیقاً در سال‌های پس از جنگ، استیک داگرمن (۵۴-۱۹۲۳) این دوسویهٔ سبکی نمایشنامه‌های استریندبرگ را با بن‌مایه‌های اندیشهٔ اگزیستانسیالیسم درهم آمیخت. آثاری چون درام خانوادگی «سایهٔ جراحی» (۱۹۴۸) و درام فلسفی سوررئالیستی «محکوم به‌مرگ» (۱۹۴۷). لارس فورسل (متولد ۱۹۲۸) که یکی از دلبستگان و سرسپردگان تئاتر «تئاتر موزیکال» بود با اثر «مراسم تاجگذاری» (۱۹۵۸) ـ ساتیری براساس اسطورهٔ کهن، السست ـ پابه‌عرصهٔ درام مدرن سوئد نهاد. او بعدها با نگارش درام تاریخی «کریستینا» (۱۹۶۸) از درام استریندبرگی جدا شد و به آفاق جدیدی پانهاد. دو دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ باتوسعه و تکامل اشکال مختلف درام همراه بود؛ تجربه‌های زبانی، درام تحریک سیاسی، نمایشنامه‌های جمع‌نویسی شده، تئاتر فرم‌گرای کودکان، تئاتر اپیک و درام متعهد تلویزیونی. ساندرو کی آبرگ (۹۱-۱۹۲۲) در نمایشنامهٔ Talkies ـ همچون بسیاری از آثار تئاترهای آوانگارد ـ زبان ساختار زدوده و عبارات ابزوردی را چنان درهم آمیخت که به زبان کمیک استریپ‌ها و شعر مصنوع و متکلف شباهت بسیاری یافتند. (گرایش‌های مشابهی بعدها در درام دههٔ ۱۹۹۰ نیز دیده می‌شود با این تفاوت که آن‌ها بیشتر تحت‌تأثیر تلویزیون و کلیپ ویدئوهای راک هستند.) در همین سال‌ها، پیتر وایس (۸۲-۱۹۱۶) نویسندهٔ چکسلواکی‌الاصل که از دههٔ ۱۹۴۰ در سوئد اقامت گزیده بود، بنگارش آثاری با مایه‌های مارکسیستی و خودآگاهی تئوریک قدرتمند، روی آورد. درام مستند او به‌خاطر فرم بسیار سنجیده و تحلیل دقیق‌اش از مسائل تاریخی در دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ کانون توجه منتقدان قرار گرفت: ماراساد (۱۹۶۵)، درام آشوویتسی «استنطاق» (۱۹۶۲)، «هولدرلین» (۱۹۷۱) و «محاکمهٔ جدید» (۱۹۸۲) ـ اقتباسی از رمان کافکا.

پر اولو انکولیست (متولد ۱۹۳۴) در درام‌های خانوادگی خود به‌مانند «شب تریبادس» (۱۹۷۵) ـ که تصویری‌ست که رنج و عذاب مادی اوگوست استریندبرگ ـ تجربیات اجتماعی و تاریخی در ترکیبی سازگار و همنوا، با یکدیگر درآمیخت.

در همین دوران، درام‌های گروه نوشته بسیاری که با مقولات و مسائل اجتماعی دههٔ ۶۰ و ۷۰ مثل جنگ ویتنام و اعتصابات کارگری دست و پنجه نرم می‌کردند، در تئاترها و مؤسسات دولتی به روی صحنه رفتند. این آثار اغلب توسط نویسندگانی پیشرو چون «کنت آندرسون» (متولد ۱۹۳۳) و بنگت برات (متولد ۱۹۳۷) به زوال و سقوط نظام رفاه اجتماعی سوئد پرداختند، آثاری چون «بلم» (۱۹۶۸) و «خانه» (۱۹۷۰) که با همکاری گروه بازیگرانِ تحت هدایت لنارت هیولستروم» در تئاتر شهر یوته‌بوری به‌روی صحنه رفتند. «مارگارتا گارپه» (متولد ۱۹۴۴) و کارگردان مشهور سوئدی «سوزان اُستن» کمدی ـ درام فمینیستی «دختران هین» (۱۹۷۲) را که به زندگی جمعی از زنان طبقهٔ کارگر می‌پرداخت، به‌رشته تحریر درآوردند و به توفیقی چشمگیر دست یافتند، آن دو سپس در نمایشنامه‌هایی چون «به ژولیا» (۱۹۸۷) و «همه شب، همه روز» (۱۹۹۲) به طرح مقولات و مشکلات اخلاقی بین نسلیِ زنان روی آوردند.

لارس نورن





استفان گوته

شایسته‌ترین نمایندهٔ درام شاعرانه سوئدی «استفان وستربرگ» است (متولد ۱۹۳۷) که در نمایشنامه‌های خود تصویری راستین از زیست سخت و مشقت‌بار در وضعیتی پوچ و معناباخته را ارائه می‌دهد. دو نام، عرصهٔ درام سوئدی را تا دههٔ ۱۹۸۰ به خود اختصاص می‌دهند: «لارس نورن» و «استفان گوته». گوته کارش را در مقام بازیگر و نویسندهٔ تئاتر کودکان در دههٔ ۷۰ آغاز کرده بود، ساده‌دلی و خوش‌قلبی رادیکالیسم آن دوره را با اندوه شاعرانه و ویژهٔ خود درهم می‌آمیزد. او از اوایل دههٔ ۱۹۸۰، آثارش را به بزرگسالان اختصاص می‌دهد، حتی بعدها چندین نویسنده به پیروی وی به ترسیم جنبه‌های تراژیک نظام رفاه اجتماعی پرداختند؛ قطع کردن مردم از ریشه‌ها و اصالت‌های خود و قراردادن آن‌ها در خاک ثروت مادی و فقر معنوی. «گوته» که در منطقه کم جمعیت شمال سوئد به دنیا آمده، با انتخاب زندگی مردمان شهرستان‌هایی کوچک ـ در مقام تمثیل‌هایی از زندان یا تبعیدگاه ـ به زندگی دوزخی انسان مدرن می‌پردازد. تریلوژی او به‌خوبی نمایندهٔ این تلاش است؛ جادهٔ عشق (۱۹۸۵)، «سگ اطواری» (۱۹۸۶) و «بوسهٔ ناب» (۱۹۹۰). نمایشنامهٔ آخر تصویری از دوزخی امروزین است که در آن، کلان شهرها قشر ضعیف را از پا می‌اندازد، جایی که «شاعران» در معرض جور و آزار «قاتلان» هستند. از سوی دیگر درام‌های «لارس نورن» روابط ناموزون و مسأله‌دار خانوادگی و عاشقانه‌یی را به‌تصویر می‌کشد که در آن‌ها خشونت لفظی در کنار رگه‌یی تغزلی، کیفیتی خاص و تأثیرگذار به‌فضای آثارش بخشیده است. نورن پس از کسب موفقیت‌های بسیار در عرصهٔ شعر، در اوایل دههٔ ۱۹۸۰ خود را به‌عنوان نمایشنامه‌نویسی برجسته مطرح کرد، او تصویری هولناک اما مضحک و خنده‌آوری از روشنفکرهای شهرنشین به‌دست داد؛ آثاری چون «لذت هولناک» (۱۹۸۱) و «لبخند مردگان» (۱۹۸۲).

در سال‌های بعد، او درون‌مایه‌های دلخواهش را در درام‌های پلی‌فونیک (چند صدایی) موفقی چون «مخلوقات یک‌روزه» (۱۹۸۹) و «زمان، خانهٔ ماست» (۱۹۹۳) گسترش بخشید. خانواده همواره در کانون توجه نورن قرار داشته است به‌ویژه در تریلوژی‌های دههٔ هشتادی خود، مثل «شجاعت کشتن» (۱۹۸۰)، «شب، مادر روز است» (۱۹۸۲) و «کائوس، همسایهٔ خداست» (۱۹۸۳). این آثار با آن‌که از تجربیات شخصی نویسنده بهره می‌گیرند اما هیچ‌گاه وجوه اتوبیوگرافیک خود را لو نمی‌دهند. او در واریاسیونی بر روی تم‌پایهٔ «خانواده» نمایشنامه‌یی درخشان می‌نویسد به نام «سایه‌ها را به ما دهید» (۱۹۹۱) که در آن به «یوجین اونیل» و روابط او با خانواده‌اش می‌پردازد، او همچنین در سال ۱۹۹۶، نمایشنامه‌یی را در تلویزیون کارگردانی می‌کند بانام «یک جور هادس» که در آن به‌وقوع درامی هولناک در یک بیمارستان بیماران روانی می‌پردازد. در این نسل از نمایشنامه‌نویسان سوئدی باید از نمایشنامه‌نویس متفاوت دیگری یاد کرد بازیگر اسبق تئاتر «ماگنوس نیلسون» (متولد ۱۹۴۸) که بانگارش مجموعه نمایشنامه‌های فلسفی و کمیک خود دربارهٔ شاعر فنلاندی «المر دیکتونیوس» (۱۹۶۱ـ۱۸۹۶) جایگاه ویژه‌یی در تاریخ درام سوئد به خود اختصاص داده است؛ «گستاخ‌ترین فرشته درگاه الهی» (۱۹۸۶)، «شاعر دربار کلاغان» (۱۹۹۴) و چند نمایشنامهٔ دیگر.

از نمایشنامه‌نویسان زن پیشتاز در دههٔ ۱۹۸۰ می‌توان به دو شاعر اشاره کرد؛ کریستینا لوگن (متولد ۱۹۴۸) و بودیل مالمستن (متولد ۱۹۴۶) این دو با زبانی کنایی و چشمانی تیزبین شاهدان تنهایی تراژدی ـ کمیک انسان‌های شهرند. از موفق‌ترین نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان نسل جوان‌تر می‌توان به استیگ لارسون (متولد ۱۹۵۵) با اثر «مدیر اجرایی» یاربو اسمدس (متولد ۱۹۵۰) با «گوش‌های سرخ جاه‌طلب» (۱۹۹۶)، اشاره‌یی کرد. جریان عمده نمایشنامه‌نویسی تئاتر قرن بیستم سوئد را باید آمیزیی از رئالیسم متعهد اجتماعی و نوعی درام تغزلی ضد رئالیستی دانست. این آثار فارغ از شیوه‌های اجرایی متفاوت‌شان برصحنه، جریان درام بعد از استریندبرگ را ترسیم می‌کنند. جوان‌ترین نویسندگان دههٔ نود عموماً به ژانرهای دیگر مثل آثار سینمایی، تلویزیونی، اشعار ترانه‌های راک و کمیک استریپ به‌عنوان منابع الهام روی آورده‌اند.