

De ontdekking van August Strindberg in het Nederlandse taalgebied.

Een bijdrage tot de studie van de receptie van zijn werk (Tweede deel)

door

VIKTOR CLAES

WOORD VOORAF

Het eerste deel van deze studie verscheen vorig jaar in de *Handelingen* (deel XXXIV, 1980, blz. 75-135) en behandelde de receptie van de Zweedse dramaturg, prozaschrijver en dichter August Strindberg in onze gewesten van omstreeks 1883 tot 1915 in Noord-Nederland en van 1890 tot 1918 in Zuid-Nederland.

In zekere zin had ik met dat eerste deel kunnen volstaan, want in 1912, het jaar van zijn overlijden, was Strindberg in het Nederlandse taalgebied zeker een bekende naam geworden. Toch kan men niet beweren dat de kennismaking met zijn oeuvre op dat ogenblik tot een bevredigend resultaat gevoerd had. Een belangrijk gedeelte van zijn literair werk, nl. heel de symbolistisch-expressionistische periode, bleek voor de Nederlandse lezer en toneelliefhebber nog een gesloten boek te zijn.

Daarom lijkt het mij niet meer dan billijk ook aan te tonen hoe de generatie omstreeks 1920 kennis genomen heeft van deze laatste periode, te meer omdat Strindberg in deze periode zijn persoonlijkste werk geschreven heeft, werk dat bovendien grote invloed heeft uitgeoefend op de Europese letterkunde van het Duitse expressionisme tot het moderne absurde drama.

Waar dus het eerste deel van mijn studie (behalve hoofdstuk 8, blz. 116-119) grotendeels samenviel met de ontdekking van het realistisch-naturalistische werk van Strindberg, zal ik in dit tweede deel hoofdzakelijk de ontdekking van de symbolistisch-expressionistische auteur behandelen en dan nog alleen maar in Noord-Nederland. Daarbij zal ik – mede wegens de overvloed aan materiaal voor deze periode – weinig aandacht besteden aan de opvoeringen en vertalingen van werken voor de Inferno-crisis.

Later volgen de opvoering van *Een Droomspel* (1921), de kennismaking met de pre-expressionistische Strindberg in Zuid-Nederland en de beloofde bijlagen (zie *Handelingen*, XXXIV, 1980, blz. 77).

Intussen verzoek ik de lezer een storende fout te verbeteren in de *Handelingen* van vorig jaar. In voetnoot 43 (blz. 96) leze men 1873-1954 als geboorte- en overlijdensjaar van Dr. Jan Kalff, de latere directeur van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg, die in de jaren negentig ook toneelrecensies schreef.

12. MET MAX REINHARDT EN WILLEM ROYAARDS NAAR EEN NIEUW STRINDBERGBEELD

Het is bekend dat Max Reinhardt met zijn enceneringen van *Dodendans*, de Kamerspelen (met name *De Spooksonate*, *De Pelikaan* en *Onweer*) en *Een Droomspel* een weergaloze bijdrage geleverd heeft tot een eerste dieper inzicht in en een gefundeerde waardering voor het symbolisch-expressionistische werk van August Strindberg. Hij heeft daardoor een beslissende stoot gegeven aan de ontwikkeling van de receptie van Strindberg in Europa, zelfs in Zweden¹⁵⁹.

Toen Max Reinhardt in april 1916 naar Nederland kwam om daar enkele drama's op te voeren, schreef J. L. Walch: „We hebben hem dan eindelijk ook eens hier te zien gekregen, dien vermaarden troep van het Deutsche Theater onder leiding van hem, dien men wel 'den régisseur van Europa' noemde. 't Is waar, we hadden al eens zijn 'Oedipus' gehad (in 1911); een voorstelling waarvan ik zeer de zuiver symbolische, on-, ja, anti-realistische tooneelschikking heb bewonderd”¹⁶⁰. Van de zes opvoeringen die Reinhardt ten beste gaf, noemde Walch die van Strindbergs *Totentanz* „de beste voorstelling”, „a joy for ever”¹⁶¹. Een half jaar later schreef het *Algemeen Handelsblad* nog: „*Doodendans* is het wonder geweest van Reinhardt's gastvoorstellingen”¹⁶² en ook de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* beschouwde die opvoering als „het hoogtepunt” van de hele reeks¹⁶³.

Het Gastspiel Deutsches Theater speelde *Totentanz* op 29 april 1916 in de Grote Schouwburg van Rotterdam. Deze opvoering was niet alleen de beste van deze reeks gastvoorstellingen, zelfs gezien in het raam van de geschiedenis van alle Strindbergopvoeringen in Nederland, bekleedt ze een uitzonderlijke positie. In een overzichts-artikel noemde Louis van Gasteren twee jaar later de encenering door Reinhardt „de belangrijkste Strindbergopvoering die Holland beleefde”¹⁶⁴.

159. Zie o.a. G. OLLÉN, *Strindbergs dramatik*, 1961, blz. 28-29 en passim; G. M. BERGMAN, *Den moderna teaterns genombrott 1890-1925*, 1966, blz. 437, 508; K. KVAM, *Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik*, 1974; K. KVAM, *Max Reinhardt und Strindberg. Die Bedeutung der Inszenierungen der Kammer-spiele und des Traumspiels für den deutschen Expressionismus*, in: *Strindberg und die deutschen Länder* (herausgegeben von W. FRIESE), 1979, blz. 265-280.

160. L. J. WALCH, *Dramatisch Overzicht. Reinhardt en zijn Deutsches Theater*, in: *Groot Nederland*, jg. 14, Eerste deel, 1916, blz. 649-656 (dit citaat blz. 649).

161. WALCH, t.a.p., blz. 649.

162. *Algemeen Handelsblad*, 12-11.1916, Ochtendblad B, Derde blad, blz. 9 (sign. V.B.).

163. NRC, 13.11.1916, Ochtendblad B, blz. 1. Ook B. in *Het Tooneel*, jg. 2 (1916-1917), blz. 11, noemde de voorstelling van *Totentanz* „schier vlekkeloos”.

164. In *Tooneel-Leven. Orgaan van de Nederlandsche Tooneelkunstenaars-Vereeniging*, november-december 1918, blz. 7. Dit staat in een artikel *August Strindberg*

Ik moet nog een andere stem vermelden, die van nu af een leidende rol zal spelen in de receptie van Strindberg en die juist van grote betekenis geweest is om het Nederlandse publiek in te wijden in de geheimen van de post-infernodramatiek, nl. de stem van Top Naeff. In de Nederlandse letterkunde vooral bekend als romanschrijfster heeft zij in de jaren 1916-1930 een voorname functie vervuld door het publiceren van haar degelijke, weloverwogen en goed gefundeerde toneelkronieken in het weekblad *De Amsterdammer* (van 1926 af *De Groene Amsterdammer* genoemd). Reeds in 1919 begon zij met het bundelen van deze artikelen in vier delen *Dramatische Kroniek*¹⁶⁵.

Het eerste toneelstuk van Strindberg dat Top Naeff bespreekt is precies de *Totentanz* van Max Reinhardt in 1916. Nu is het moeilijk aan de hand van dit gesloten, bittere en duistere drama de kern van de symbolisch-expressionistische Strindberg aan het licht te brengen. Zij toont aan dat het geen zin heeft in dit stuk te zoeken naar de individuele schuld van Kurt en Alice, maar dat hun lijden innig verbonden is met het leven zelf, dat het teweeggebracht wordt door de zwakheid en slechtheid van de mens. „Universeel is dit machtig werk, niet een toeval dat twee mensen treft, maar een noodlot, waarvan elk mensch zijn deel draagt”¹⁶⁶. De conclusie die zij uit het stuk haalt, al is die misschien duidelijker uit het tweede deel van *Dodendans* af te leiden, is dat „Strindberg's schier misdadig pessimisme, zijn niets ontziende menschenhaat, in diepste diepte liefde was. Ein unbegrenztes Mitleid”¹⁶⁷. De opvoering zelf noemt ze „meesterlijk” en „volmaakt schoon” en een half jaar later schrijft ze er nog over: „Het wonder van de Reinhardt-voorstellingen heeft het *Handelsblad* de opvoeringen van *Totentanz* genoemd. En dat is het geweest. Wie het voorrecht hadden deze voorstelling bij te wonen, hebben iets ervaren dat ternauwernood onder woorden te brengen is, iets ijzigs. Het was of er schaduwen huiverden over de zaal en wij, op het met zwart omfloersd tooneel, den levenden dood in het gezicht staarden”¹⁶⁸.

Het belang dat Top Naeff hechtte aan deze opvoering van *Dodendans* door Max Reinhardt klinkt nog veel zwaarwichtiger als

in Holland (t.a.p. blz. 6-8), waarin Louis van Gasteren een overzicht geeft van wat er in Nederland al van Strindberg gespeeld is. Het bevat echter enkele foutieve jaartallen.

165. TOP NAEFF, *Dramatische Kroniek*, dl. 1 (1919), dl. 2 (1919), dl. 3 (1922 ?), deel 4 (1923). Alle recensies die eerst in *De Amsterdammer* gepubliceerd waren, worden uit deze vier delen geciteerd en met de volgende verwijzing aangeduid: NAEFF I, NAEFF II enz.

166. NAEFF I, blz. 74.

167. NAEFF I, blz. 74.

168. NAEFF I, blz. 14. Vgl. in hetzelfde deel, blz. 71-75.

zij dertig jaar later terugblijkt en in haar boek over Royaards getuigt: „het was Max Reinhardt, die in 1916 met een prachtige vertooning van *Totentanz* ons onzen achterstand deed gevoelen. Een lacune, welke voor de ontwikkeling van het moderne tooneel altijd nadeelig is geweest; een nooit geheel ingehaalde schade”¹⁶⁹. Voor Top Naeff is het zonneklaar dat Max Reinhardt voor Nederland de diepere perspectieven van Strindbergs werk geopenbaard had. In een opstel *Het expressionisme en wij* zegt ze: „Max Reinhardt moest ons Strindberg komen ontdekken”¹⁷⁰.

Als het ware aangemoedigd door het succes dat Reinhardts encenering gekend had, zorgde Willem Royaards in de herfst van hetzelfde jaar nog voor de eerste opvoering van *Doodendans* in het Nederlands. Royaards kan trouwens in zekere zin beschouwd worden als een leerling van Max Reinhardt. Hij had in de jaren negentig les genomen bij het Deutsche Theater en was er zelfs opgetreden onder de naam Wilhelm Wilhelmi. Als toneelspeler had hij bij de Nederlandse première van *Nora* in 1889 de rol van Dr. Rank gespeeld. Als regisseur gaf hij de voorkeur aan literair waardevol werk en maakte naam met opvoeringen van Shakespeare en Vondel. Na een opmerkelijke encenering van Goethes *Faust* zou hij in 1919 doctor honoris causa worden aan de universiteit van Utrecht.

Op 10.11.1916 ging de Nederlandse première van *Doodendans* in het Paleis voor Volksvlijt te Amsterdam. Royaards speelde zelf de mannelijke hoofdrol, die van de in vijfentwintig jaar huwelijk verbitterde kapitein (Edgar). Volgens Jo van Ammers-Küller moet deze opvoering van heel wat minder kwaliteit geweest zijn dan de encenering door Max Reinhardt, waarbij Paul Wegener de rol van Edgar gespeeld had. Zij vergelijkt deze twee voorstellingen nl. in deze bewoordingen: „In de onvergetelijke opvoering van *Totentanz* door Reinhard's (sic) gezelschap bracht Wegener door zijn machtige kunst de toeschouwers in den ban van Strindberg's geweldige dramatiek. Wie hetzelfde stuk een half jaar later door Royaards zag spelen, begreep eerst hóé groot dat andere spel was geweest. Want Royaards ontdrak het aan begrip noch kundigheid, maar wèl aan die ondefinieerbare macht, die den toeschouwer vastgrijpt, en over bedenking en verwondering heentilt”¹⁷¹.

169. T. NAEFF, *Willem Royaards. De tooneelkunstenaar in zijn tijd*, 1947, blz. 245.

170. NAEFF IV, blz. 103.

171. In: *Onze Eeuw*, jg. 19, Eerste deel, 1919, blz. 98. Deze toneelkroniek werd geschreven n.a.v. de opvoering van *Onweer*. Wie een volledige studie van de receptie van *Doodendans* wil maken moet zeker onderzoeken waarom een latere vertoning op een tournee „zulke hilariteit (verwekte), dat men te Utrecht de voorstelling moest onderbreken” (Frank LUNS in *De Beiaard*, jg. 3, deel 2, 1918-1919, blz. 431).

Ook volgens de recensent van het *Algemeen Handelsblad* heeft Royaards de rol van Edgar niet zo goed kunnen spelen als Wegener dat deed. „Noch den tergenden schater, noch het daverend kloppen met de hand op de tafel, noch het moordend – langzaam omsjorren van den koppel bij het uitgaan op inspectie had hij”. Maar de recensent die achter de initialen V.B. schuilgaat – waarschijnlijk Kees van Bruggen –, geeft toch toe: „er is mooi gewerkt; Strindberg's geest ging over de planken”¹⁷². Opvallend is wel dat Kees van Bruggen twee jaar later in *Het Tooneel*¹⁷³ veel gunstiger oordeelt over de prestatie van Royaards. Nadat hij enkele woorden gewijd heeft aan de vroegere opvoeringen van Strindberg in het Nederlands zegt hij: „Eerst Willem Royaards slaagde er in te doen zien welk een groot schrijver men hier langen tijd ongespeeld had gelaten. De Rotterdamsche opvoering van *Doodendans* met Wegener in de rol van den Man, had ook bij hem inspireerend gewerkt, en hij haastte zich het voorbeeld te volgen met het verheugend resultaat dat hij een in haar soort even sterke beelding gaf van de manlijke rol, zonder Wegener te copieeren. Men kon Wegener's opvatting grooter noemen, die van Royaards was fijner, meer geschakeerd.”

Barbarossa in *De Telegraaf* klaagt het „gebrek aan stemming aan”. De toren is „vol licht en kleur”, wat schrill afsteekt tegen de bedoeling van Strindberg die een „neerdrukkend verblijf” op het oog had, „waarin alles vervaalt en vergrauw”. Zijn besluit is dan ook: „Van een groot succes is niet te spreken”, ofschoon hij eerder over het spel gezegd had dat „Royaards het voortreffelijk deed al zou ik hem in overweging geven wat duidelijker te spreken”¹⁷⁴.

De rest van de kritiek oordeelt in het algemeen gunstig. André de Ridder schrijft in *De Kroniek*: „Royaards behaalde een der volledigste successen van zijn loopbaan”¹⁷⁵. *Het Tooneel* noemt de opvoering „een groote première”¹⁷⁶ en Louis van Gasteren zegt dat *Doodendans* „25 opvoeringen met een zeer gunstige pers” haalde¹⁷⁷. Top Naeff is niet opvallend geestdriftig, maar beklemtoont toch dat Royaards door zijn regie bepaalde aspecten die in Reinhardts vertoning op de achtergrond bleven, op voortreffelijke wijze belicht heeft. Dit betreft dan vooral elementen die pas in het tweede deel van het drama (*Doodendans II*, dat niet zo vaak ge-

172. *Algemeen Handelsblad*, 12.11.1916, Ochtendblad, Derde blad, blz. 9.

173. In de „Amsterdamsche Kroniek” in *Het Tooneel*, jg. 4, 1918-1919, blz. 88, n.a.v. een recensie van *Onweer*. Ook deze kroniek is ondertekend met de initialen V.B., in de Inhoud opgelost als C.J.A. (= Kees) van Bruggen.

174. *De Telegraaf*, 12.11.1916, Tweede blad, blz. 6.

175. *De Kroniek*, jg. 1, 1915-1916, blz. 485.

176. *Het Tooneel*, jg. 2, 1916-1917, blz. 109. Deze recensie is evenals de vorige ondertekend „A. de R.” en waarschijnlijk ook van de hand van André de Ridder.

177. In: *Tooneel-Leven*, november-december 1918, blz. 8.

speeld wordt) tot hun recht komen, maar toch het eerste deel kunnen verduidelijken¹⁷⁸. Top Naeff wijst ook op detailverschillen in de vertolking van de rol van de kapitein door Wegener en Royaards, maar vindt het „een meesterwerk van beiden”¹⁷⁹. De encenering door Royaards heeft haar in elk geval de betekenis van het stuk nog beter doen begrijpen. En ze besluit: „De reus Strindberg is voor ons nog vrijwel een gesloten boek, het werd tijd het te openen”¹⁸⁰.

13. VERKADE EN DE MOEILIJKE TAAK STRINDBERGS SYMBOLIEK TE VERTOLKEN

Ook andere regisseurs trachten dit geheimzinnige boek voor het Nederlandse volk te openen. Onder hen ook de tweede grote spelleider uit het eerste kwart van deze eeuw, Eduard Verkade. Wanneer men er de geschiedenis van de Nederlandse regie en toneel­speelkunst op naleest, zou men haast verwachten dat de stijl van Verkade meer voorbestemd lijkt om bepaalde elementen van de symbolistisch-expressionistische Strindberg in een verhelderend daglicht te plaatsen.

Royaards en Verkade hadden weliswaar samengewerkt om in 1907 van de Zomerspelen in Laren een feest van poëzie en verbeelding te maken in bewuste reactie tegen het naturalistische toneel. De opvoering van *Elckerlyc* en *Lanseloet* met grotendeels dilettanten als toneelspelers (onder hen was ook Top Naeff) was een opmerkelijke en radicale stap in de richting van een neoromantische en symbolistische regiekunst. Toch waren er grote verschillen tussen de stijl van de twee regisseurs. Royaards stond dicht bij het estheticisme, de woordkunst en de schoonheidsdrang, die de Tachtigers in de Nederlandse letterkunde hadden hooggehouden. Hij hechtte veel belang aan een uiterst verzorgde afwerking en besteedde veel aandacht aan kleine details van belichting en kostumering.

Tegenover de vaak overdadige en feestelijk uitbundige enceneringen van Royaards staat het streven naar soberheid en verinnerlijking van Verkade. Zijn aandacht gaat naar de inhoudelijke kern en de symbolische betekenis van het toneelstuk. Zijn regie sprak dikwijls het publiek niet zo erg aan omdat het meer geestelijke inspanning vergde van de toeschouwers. Toch is Royaards omstreeks 1920 de regisseur bij uitstek geworden van het post-Inferno werk van Strindberg en niet Verkade.

178. NAEFF I, blz. 115-116.

179. NAEFF I, blz. 117. Vgl. TOP NAEFF, *Willem Royaards. De tooneelkunstenaar in zijn tijd*, 1947, blz. 357-358.

180. NAEFF I, blz. 119.

Op 21 september 1918 bracht de Koninklijke Vereniging Het Nederlandsch Tooneel de première van *Onweer* onder regie van Eduard Verkade. De kritieken bevatten nogal wat tegenstrijdigheden. Veel recensenten schijnen wel te erkennen dat Strindberg een goed stuk geschreven heeft, maar dat Verkade er niet veel van heeft terechtgebracht. Negatiever dan deze samenvattende uitspraak is alleen een criticus als Barbarossa in *De Telegraaf*, die begint met te zeggen dat het publiek op tijd aanwezig moet zijn omdat de deuren om acht uur gesloten worden en dan schamper voortgaat: „Een verstandige maatregel, want als de deuren openbleven, liep het publiek weg. Want vervelender stuk heb ik in geen jaren gezien. En dan moet je er nog een gezicht bij trekken alsof je het bijster interessant vindt. Want het is litterair, weet u, van Strindberg, een der: 'rampzalige uitverkorenen', een van de 'gevloekten van 't talent', zooals het in het litteraire programma heet." En zo gaat Barbarossa even sarcastisch door tot zijn slotzin: „En we verveelden ons machtig doch litterair”¹⁸¹.

Twee recensenten die de literaire kwaliteiten van het stuk waarderen, maar de gebreken van de regie laken, zijn Roeland van Ruyven en Kees van Bruggen. De eerstgenoemde schrijft in *De Kroniek*: „Als ik goed nadenk en me al mijn indrukken herinner, dan geloof ik wel dat het na *Doodendans* en *Naar Damascus*, misschien wel het intenste werk van den grooten Deen (sic) is.” Hij toont aan hoe *Onweer* geen „wrang protest”, geen „haat en wrok”, ook geen „aanklacht tegen de vrouw” bevat, maar veeleer naar „berusting en verzoening” overhelt. Hij toont de symboliek van het huis aan en van andere dingen die een rol spelen in het stuk. De volgende passage vat het best de mening van R. van Ruyven samen over *Onweer*: „Een fel, vòl brok psychologie, maar waarvan alle détails gedempt zijn, in mineur gehouden, uit de diepte en innigte van een ziel geput. Het is tevens een der soberste drama's van Strindberg, waarin de griezelige mystiek van geheimzinnigheden en raadselen, spookgeschiedenissen en doodverschijnselen tot het uiterste minimum beperkt is geworden; toch ontsluiert het 't diepe geheim der zielen, laat het ruischen de doffe fluistering van het onbekende dat ons omgeeft, sussen de stomme taal der dingen rondom ons”¹⁸². Verkade speelde zelf de hoofdrol, maar niet tot bevrediging van de recensent: „Nu heeft Eduard Verkade veel talent, maar niettemin getuigt 't van een niet alledaagsche voortvarendheid en een meer dan roekeloze stoutheid, van weinig zelfkennis ook, doch van veel zelfoverschatting, die ontzaglijke rol op te durven nemen. Den loomen, zwoelen gang

181. *De Telegraaf*, 23.9.1918.

182. *De Kroniek*, jg. 4, 1918, blz. 308.

van naderenden, ratelenden, voorbijrijvenden storm wist hij niet te leggen in zijn te ontzenuwd spel, en van den diep-angstigen en bitter-sereenen indruk welke de lezing van *Wetterleuchten* in me nagelaten had, werd luttel gered! 't Was alles comédie, tooneel-tragiek (...)"¹⁸³. Naar zijn mening was trouwens „heel de bezetting zwak”.

Het oordeel van C. J. A. van Bruggen, dat zoals reeds gezegd goed overeenkomt met dat van Van Ruyven, vinden we kort en bondig samengevat in dit citaat: „Prachtig van klaren structuur, nerveus-raak van dialoog en stemming, is het stuk geschreven. Groot werk van een meester. Wij hebben dit ook gevoeld in de vertooning al waren Verkade's schouders niet overal sterk genoeg om het gewicht van de hoofdrol te tillen.”¹⁸⁴ Naast deze recensie in het *Algemeen Handelsblad* heeft Van Bruggen er nog een geschreven in het maandblad *Het Tooneel*. Daar benadrukt hij hoe moeilijk het is Strindberg recht te laten wedervaren op de planken: „Zelden is een schrijver zoo weinig begrepen en zooveel misverstaan als Strindberg”¹⁸⁵. In beide recensies drukt hij de hoop uit – zij het telkens met andere woorden – dat Strindbergs kunst meer toegang mag vinden bij het volk. In *Het Tooneel* ziet hij een teken van de „vernieuwde belangstelling voor Strindberg's groote kunst (...) in den ijver, waarmede boekverkoopers de Schering-editie in hun etalage zetten”.

De hier bedoelde, door de auteur zelf geautoriseerde en door Emil Schering in het Duits vertaalde uitgave biedt nog steeds veruit de volledigste tekst van Strindbergs werk in een andere taal dan het Zweeds. Reeds in 1909 kende Henri van Booven deze uitgave, citeerde hij Scherings devies („Die Eindeutschung Strindbergs ist meine Lebensaufgabe”) en zag hij het verband tussen de bemoeiingen van Schering en de bekendheid van Strindberg in Duitsland¹⁸⁶. In 1918, toen er een 35-tal delen verschenen waren, d.w.z. alle belangrijke werken¹⁸⁷, was deze vertaling ook in Nederland bekend en werd er druk gebruikt. Zowel in de recensies

183. *De Kroniek*, t.a.p., blz. 309.

184. *Algemeen Handelsblad*, 22.9.1918, Ochtendblad, Eerste blad, blz. 2.

185. *Het Tooneel*, jg. 4, 1918-1919, blz. 89.

186. H. VAN BOOVEN, t.a.p. (aant. 100), blz. 255.

187. De beste inhoudsopgave van Scherings vertaling vindt men bij Fritz PAUL, *August Strindberg* (Sammlung Metzger), 1979, blz. X-XIII. In 1922 waren er 41 delen voorhanden en in 1930 verscheen het laatste of 46°. Thans wordt deze vertaling wel gekritiseerd om haar verouderd taalgebruik, eigenmachtig ingrijpen in de tekst en fouten in de vertaling. Een aantal van deze afwijkingen zijn weliswaar te verklaren doordat Schering vaak rechtstreeks vertaald heeft op het manuscript van Strindberg, waaraan later door de uitgever of door de auteur zelf wijzigingen zijn aangebracht. Zie hierover o.a. *Strindberg und die deutschsprachigen Länder*, uitgeg. door W. Friese, 1979, vooral blz. 147-156 (in de bijdrage van F. PAUL) en 171-175 (in de bijdrage van D. BRENNECKE).

en artikelen uit die jaren als in de in het Nederlands geschreven werken van K. F. Proost in 1922 en zelfs nog van A. J. W. Kaas in 1948 wordt Strindberg in de Duitse vertaling van Emil Schering geciteerd.

Er valt echter nog meer te zeggen over de opvoering van *Onweer*. De meeste critici zijn het er over eens dat Eduard Verkade de rol van de oude man (Herrn) niet goed gespeeld heeft. Dat blijkt behalve uit de reeds genoemde besprekingen, o.a. nog uit de recensies van Leonardus van den Broeke in *De Tijd*, Jo van Ammers-Küller in *Onze Eeuw* en Top Naeff in *De Amsterdammer*¹⁸⁸. Slechts twee recensenten spreken met lof over het spel van Verkade. Dat zijn Frank Luns in *De Beiaard* en Edmond Visser in *Eigen Haard*¹⁸⁹. Deze laatste schrijft zelfs vlakuit: „Wij hebben Verkade zelden zoo goed zien spelen”. Visser heeft bovendien veel waardering voor de regie van Verkade. Hetzelfde geldt voor Frank Luns die zijn indrukken als volgt samenvat: „Dat de geheele vertooning toch wist te boeien, moet worden toegeschreven aan de keurige zorg, waarmede Eduard Verkade de mis-en-scène had uitgewerkt, en de zeer verdienstelijke wijze waarop hij de hoofdfiguur speelde.” Zowel Luns als Visser geven enkele voorbeelden van de geslaagde regie.

Op het woordje „toch” in het begin van het laatste citaat uit de recensie van Frank Luns moet ik nog even terugkomen. Het wijst op een restrictie die uitgedrukt werd in de vorige zin: „In tegenstelling met de meening van sommigen, wil het ons voorkomen dat het werk van Strindberg, hoezeer ook van tooneelhistorische waarde, voor ons modern schouwburgpubliek een verouderd tijdperk van de naturalistische school vertegenwoordigt”. Opmerkelijk is dat deze indruk ook vertolkt wordt door de letterkundige Johan de Meester en dat op een ogenblik dat Verkade al bekend staat om de symbolisering en de verinnerlijking of ‘vergeestelijking’ zoals hij het zelf noemde. J. de Meester schrijft nl. in *De Gids*: „het merkwaardige was (...) dat hij, die over vergeestelijking een gansche brochure heeft geschreven, dit bij uitnemendheid geestelijk werk, dat is als een zich uitspreken, een rekening opmaken, vóór den dood, veel te realistisch gespeeld heeft”¹⁹⁰.

Dat Verkades enscenering van *Onweer* niet volmaakt geweest is, mogen we misschien nu al wel aannemen. De recensent van de

188. *De Tijd*, 23.9.1918, blz. 2; *Onze Eeuw*, jg. 19, Eerste deel, 1919, blz. 98; NAEFF II, blz. 201.

189. *De Beiaard*, jg. 3, deel 2, 1918-1919, blz. 431; *Eigen Haard*, 1918, blz. 627.

189b. In zijn boekje *Onze tooneelkunstenaars. Eduard Verkade*, Amsterdam 1922, blz. 29-30, spreekt Edmond Visser nog over de „schitterende en door een deel van de kritiek” zeer miskende opvoering van Strindberg's *Onweer*.

190. *De Gids*, jg. 83, (1919), deel 1, blz. 332.

Nieuwe Rotterdamsche Courant merkt op: „Bij een volmaakt goede vertooning zou waarschijnlijk niet gelachen zijn. Maar de eischen, die Strindberg aan zijn vertolkers stelt, zijn buitengewoon hoog”¹⁹¹. En ik zou er willen aan toevoegen: ook de eisen die hij aan de toeschouwers stelt zijn niet te onderschatten. Dat komt dan overeen met de bevindingen van Edmond Visser die opmerkt: *Onweer* „is een stuk van stemming en van nuances, niet van veel gebeuren. Schijnbaar kleine dingen hebben hier eene groote beteekenis. Jan Publiek is nog niet rijp voor zulk werk. Dat bleek uit het weinige enthousiasme en het weinige begrip, waarmee dit werk is ontvangen, dit werk dat door Verkade en zijne medespelers met de grootste piëteit is gespeeld”¹⁹².

De fouten die kleefden aan de opvoering van *Onweer* onder regie van Verkade waren wellicht zowat overal verdeeld. Op de eerste plaats tekorten bij de regisseur die de innerlijke sfeer niet duidelijk genoeg in begrijpelijke symbolen heeft veruitwendigd. Op de tweede plaats tekorten bij de spelers die de geweldige afstand tussen aardse ellende en vergeestelijkte rust moeilijk konden overbruggen. Op de derde plaats – en dit weegt misschien nog het zwaarst door – waren (en zijn er wel altijd) de moeilijkheden van de kant van het publiek: de realistische mentaliteit van veel toeschouwers die losse episodes zonder perspectief zien, zonder verband met verleden of toekomst, zonder samenhang zeker met het transcendente, zodat ze plotseling getroffen worden door iets wat hun lachwekkend voorkomt, maar het niet is of althans niet mag zijn. Het is natuurlijk een feit dat de schouwburgbezoeker in 1918 minder voorbereid was op onverwachte symbolische perspectieven dan dat in onze dagen het geval is.

Aan de andere kant is *Onweer* zo neerslachtig en pessimistisch dat Johan de Meester en Frank Luns daardoor waarschijnlijk sterk aan het naturalistische toneel herinnerd werden en Verkade a.h.w. ervan gingen verdenken zijn idealen te verraden. Dat maakt het des te treffender dat Louis van Gasteren juist in een stuk als *Onweer* de „godsdienst-zoeker Strindberg”¹⁹³ kon ontdekken.

Iemand die altijd oog heeft voor de diepere achtergrond van en de poëzie in Strindbergs werk is Top Naeff. Dat een opvoering

191. *NRC*, 23.9.1918, Avondblad A, blz. 1.

192. *Eigen Haard*, 1918, blz. 627. – Nog meer lof voor de regie van Verkade klinkt uit hetboekje dat E. Visser aan deze toneelkunstenaar wijdde. Hij spreekt daar van „eene schitterende en door een deel van ‘de kritiek’ zeer miskende opvoering van Strindberg’s *Onweer* dat mij verheugde. Hier kwam Verkade’s regiewijze zeer tot haar recht en dit was eene hoogst fijnzinnige en intelligente opvoering, die – en dit is tenslotte voor mij het criterium – mij groote schoonheidsontroering bracht” (Edmond VISSER, *Onze tooneelkunstenaars*. Eduard Verkade, 1922, blz. 29-30).

193. t.a.p., (aant. 164), blz. 8.

als die van *Onweer* nog geen onverdeeld succes kan worden, wijt zij aan de naturalistische mentaliteit van de gemiddelde toeschouwer. Zij begint haar recensie met de volgende beschouwingen :

„Het is een taak, een schoone, en vooralsnog ondankbare taak, Strindberg tot het Nederlandsche publiek, of liever het Nederlandsche publiek tot Strindberg te brengen. Het is er nog niet aan toe. Het naturalisme, waarbij wij zijn opgevoed en dat ons een maatstaf in handen legde juist van pas voor ons eigen, aan daagsche gewaarwording getoetst levensbegrip, belet ons Strindberg's dichtkunst te beschouwen uit een anderen hoek dan dien waarin huiselijke ervaring en burengerucht ons trekken. De omstandigheid, dat Strindberg zijn stof daaraan ontleende, beklemmt ons, onze ooren hooren de smartelijke kreten die zoo bedriegelijk gelijken op het gekerm van den wagen welke onder ons venster voorbij rolt, maar het accoord, *zijn* accoord, dat uiteenvalt zoodra het is aangeslagen, gaat verloren voor onze bevangen ziel. Strindberg's 'realisme' is poëzie, is muziek, en alleen als zoodanig te benaderen : een overweldigende symphonie, waarbij wij niet meer vragen naar welluidendheid zóó machtig grijpt ze ons aan. Daarin komt hij de allergrootsten, Shakespeare, Goethe, Tolstoï, nabij, dat zijn werk ontastbaar is en aan geen wetten gebonden”¹⁹⁴.

Dat de kritieken van Top Naeff in Nederland gelezen worden en invloed uitoefenen, merkt men wanneer men de aanvang van dit citaat als een echo terugvindt in de bespreking die Jo Ammers-Küller in *Onze Eeuw* aan de voorstelling van *Onweer* wijdt : „Het blijft vooralsnog een ondankbare taak om Strindberg nader tot het Nederlandsche schouwburgpubliek te brengen”¹⁹⁵. Zij wijst er ook op dat het gewone schouwburgpubliek „à priori het ongewone (verwerpt)”¹⁹⁶ en haalt als voorbeeld van de nuchtere werkelijkheidszin van de doorsneekijker aan : „in mijn buurt ergerden zich de menschen over de 'onwaarschijnlijkheid', dat deze vrouw met haar tweeden man, van alle huizen op de wereld juist die étage boven haar voormalige echtelijke woning betrekken moest”¹⁹⁷. Bovendien verlangt de gemiddelde toeschouwer een boeiende handeling en een bonte afwisseling op het toneel. Zijn platvloerse belustheid op spektakel vindt zijn gading beter in een naturalistisch drama dan in een stuk waar de poëtische sfeer of de symbolische betekenis hoofdzaak zijn. Dat is ook de achtergrond van de reacties die P. Molenbroek opgetekend heeft : „saai, langdradig, veel te weinig handeling, al te zeer bespiegelend, dat waren zoo ongeveer

194. NAEFF II, blz. 195.

195. t.a.p. (aant. 171), blz. 96.

196. t.a.p., blz. 98.

197. t.a.p., blz. 97.

de uitroepen, die men bij de opvoeringen van *Onweer* maar al te vaak in zijn omgeving hoorde"¹⁹⁸.

Maar laten we nog even terugkeren tot de manier waarop Top Naeff de moeilijkheden bij de opvoering van *Onweer* bespreekt. Naast de tekorten bij de toeschouwers wijst ze ook de fouten aan bij de spelers en de regisseur. Ik beperk me tot wat ze deze laatste aanwrijft. *Onweer* is voor haar het „gedicht van den levensavond” dat beheerst wordt door een toon van weemoed. Deze weemoed houdt verband met het leidmotief van *Een droomspel*, „Es ist schade um die Menschen”, maar is a.h.w. door beproeving en loutering geworden „ruim en licht als de opklarende lucht”. Daaruit blijkt „hoe averechtsch het is bij opvoering of bespreking van een Strindberg-werk uit te gaan van feiten en karakterontleding (...) De naamlooze personen (...) zijn slechts daar om den toon aan te geven. Deze toon is zacht, gedempt en vol als een viooltoon onder sourdine, en ik heb mij bezwaarlijk kunnen vereenigen – al blijft elke opvatting van zulk moeilijk werk belangwekkend – met het agressief karakter van de voorstelling op het Leidsche Plein. Aan een regisseur, die zich aan Strindberg waagt, worden de hoogste eischen gesteld, en wanneer hij daarbij dan nog zelf de hoofdrol – een solo-partij als dezen „Heer”! – moet dragen...”¹⁹⁹.

Alles te zamen genomen is toch wel gebleken dat – niettegenstaande de niet geheel geslaagde regie van Verkade – deze voorstelling van *Onweer* enkele belangrijke nieuwe aspecten van het symbolistisch-expressionistische werk van August Strindberg onthuld heeft. Het belichten van deze aspecten was niet alleen de bedoeling van Verkade, maar werd bovendien nadrukkelijk onderlijnd door theatercritici als Top Naeff, Kees van Bruggen, Edmond Visser en Roeland van Ruyven.

14. 'N ROES ONDER REGIE VAN WILLEM ROYAARDS

Op 6 februari 1919 ging in het Grand Théâtre in Amsterdam de première van *Vader* onder regie van Adriaan van der Horst. Omdat het hier gaat om een drama uit Strindbergs naturalistische tijd, dat daarbij niet bijzonder goed gespeeld werd, beperk ik me tot twee opmerkingen in de kritiek. De recensent van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* wijst erop dat Strindberg in Nederland nog niet voldoende gewaardeerd wordt, al spreken ook uit een niet geheel

198. P. MOLENBROEK, *Strindberg*, in: *De Tijdspiegel*, jg. 76, 1919, blz. 78-92 en 140-149. Dit citaat op blz. 78.

199. NAEFF II, blz. 199. Het citaat uit *Een Droomspel* staat op blz. 196.

geslaagde vertoning als deze zo duidelijk de dramatische eigenschappen van de auteur: „Maar ook in deze vertooning die hier en daar te wenschen liet, was het, na de Bernstein's, Nicodemi's met hun koud toebereide hartstocht, eene verademing, een met zoo felle overtuiging en daarbij zoo meesterlijke techniek geschreven stuk van den hier nog zoo voorzichtig gewaardeerden Strindberg te zien”²⁰⁰.

Het tweede citaat is van Top Naeff: „Het jonge en onbezonden werk *Vader* is voor de studie van Strindberg's oeuvre zoo bijzonder belangrijk omdat het alle elementen bevat, die den lateren Strindberg groot hebben gemaakt”²⁰¹. Aan de ene kant ziet ze in *Vader* de man-vrouw haat, maar tegelijk ook al de „bevrijding” in een „oer-moederschap”. Daarenboven vindt ze dat *Vader* beter te begrijpen is als men het latere werk kent, waarbij dan voor een vergelijking op de eerste plaats het „tot zooveel hoogere plan gestegen *Doodendans*” in aanmerking komt.

Het tweede drama van Strindberg dat door Royaards op de planken gebracht werd is *'n Roes*²⁰². De première ging op 17 november in de Stadsschouwburg in Amsterdam. De strenge Barbarossa in *De Telegraaf* vond dat „Royaards als regisseur een meesterwerk geleverd” had, maar bij zijn spel – Royaards speelde de mannelijke hoofdrol, Maurice, – heeft hij wel enige bedenkingen. Het is een opmerking die herhaaldelijk in de kritieken terugkomt: „de regisseur Royaards (heeft) de acteur verre overtroffen”²⁰³.

200. NRC, 7.2.1919, Avondblad C, blz. 3.

201. NAEFF II, blz. 139.

202. Zoals gezegd in het eerste hoofdstuk (c) heet het origineel van *'n Roes* in het Zweeds *Brott och brott*. Strindberg heeft zelf ook gedacht aan de titel *Rus*, o.a. omdat hij de titel „Misdaad en misdaad” dubbelzinnig vond. Door Scherings vertaling *Rausch*, als deel I, 6 van de *Deutsche Gesamtausgabe*, werd deze benaming in het Duits a.h.w. gecanoniseerd en zo ook in het Nederlands vertaald. Voor voorbeelden waar Strindberg zelf „Rus” gebruikt, verwijs ik naar zijn *Samlade skrifter*, deel 30, 1915, blz. 227, en vooral naar het deel *Briefve ans Vntime Theater*, deel VIII, 2 (soms ook aangeduid als VIII 1 of 3), 1921, blz. 95, waarvan het Zweedse origineel nog niet gepubliceerd is.

203. Zo geformuleerd door Frits LAPIDOTH in *Het Tooneel*, jg. 5, 1919-1920, blz. 109. Vgl. Roeland VAN RUYVEN in *De Kroniek*, jg. 5, 1919, blz. 338; VAN BRUGGEN in het *Algemeen Handelsblad* van 20.11.1919; L. VAN DEN BROEKE in *De Tijd* van 24.11.1919, Tweede blad, blz. 2; J. B. SCHUIL in *Haarlem's Dagblad* van 24.11.1919. Zelfs bij de reprise in maart 1921 komt dezelfde bedenking in de recensies terug. Zo b.v. Ks. (vgl. voetnoot 207) in het *Algemeen Handelsblad* van 10.3.1921. – De enige die zich tegen deze kritiek op Royaards' spel verzet is Edmond VISSER in *Eigen Haard*, jg. 45, 1919, blz. 793-794 (wegens enkele drukfouten herdrukt blz. 807). Visser had evenwel de vertaling van *'n Roes* voor deze opvoering gemaakt en was door het vele contact dat hij met de regisseur gehad had dus wel gemakkelijk geneigd om diens verdediging op zich te nemen. In 1922 komt hij in zijn boek over Willem Royaards terug op deze opvoering van *'n Roes* en schrijft: „Er werd toen door 'de kritiek' het bezwaar geopperd dat Royaards te oud was voor den jeugdigen Maurice, maar ik heb dit bezwaar nooit kunnen deelen, omdat het vooral in deze rol zóó zeer op het innerlijke aankomt dat het

Als reden van het minder goede spel van de acteur Royaards wordt aangegeven dat hij te duidelijk en te omslachtig de bedoelingen van de auteur met de rol van Maurice onderlijnde en vooral dat hij er te oud voor was. Ook Top Naeff schrijft: „Voor dezen levens-debutant was Royaards in jaren niet jong genoeg meer, hij kon aan de figuur van den uit het lood geslagen, pathologisch „berouwvollen” poeët niet de illusie geven van den onervaren minnaar. Maar hoe trof hij het innerlijk accent !”²⁰⁴.

De innerlijke betekenis van dit stuk blijkt inderdaad duidelijk te zijn overgekomen. Veel recensenten dringen door tot het thema van lijden, schuld en vergeving – allemaal begrippen die behoren tot de kern van de problematiek in werken als *Inferno*, *Naar Damascus*, *Advent*, historische drama's als *De sage der Folkunger* (*Folkungasagan*) of *Gustaaf Wasa* (*Gustav Vasa*), *Pasen*, *Een droomspel* en de kamerspelen.

Van Bruggen wijst erop dat 'n *Roes* het drama is van iemand die „de schuld in het eigen geweten” ontdekte. Leonardus van den Broeke in *De Tijd* tracht te omschrijven wat ook katholieken in dit toneelstuk aantrekt en tot nadenken kan stemmen: „Het is de erkenning van den moreelen ondergang eens menschen, wanneer hij zich laat beheerschen door het booze (...) Het is de erkenning van een geweten in ons (...) Het is de erkenning van de noodzakelijkheid van berouw en inkeer en boete, om zichzelf te kunnen hervinden”²⁰⁵.

J. B. Schuil zegt dat 'n *Roes* „geen spel van realiteit” is, maar vol symboliek zit. Wat betreft het zojuist vermelde thema beklemtoont Schuil de strafbaarheid van de slechte *gedachte* (niet alleen van de *daad*) en verder de betekenis van lijden en vergeving in dit toneelstuk. Twee citaten mogen dit verduidelijken: „'n *Roes* is geschreven door iemand, die zelf veel heeft geleden, die persoonlijk al deze fasen van martelenden twijfel en folterend zelfverwijt heeft doorlopen”. En om de betekenis van de vergiffenis te onderlijnen haalt hij aan wat Adolphe tegen Henriëtte zegt: „Om te kunnen vergeven, moet men zelf behoefte hebben gehad aan vergeving” en vervolgt dan met zijn eigen woorden: „Het is deze hooge geest van al-begrijpende en vergevende liefde, die ons het meest in dit stuk van den grooten Zweedschen dramaturg getroffen heeft.”

uiterlijke, daarbij vergeleken, wegvalt. Royaards die deze rol zoo geheel doorvoeld heeft, die er zoo heelemaal in leefde, gaf, althans mij, de illusie van Maurice, precies zóó als ik hem mij had gedacht (...) Ik schroomde dan ook niet deze opvoering de beste van seizoenen te noemen”. (Edmond VISSER, *Onze tooneel-kunstenaars*. Dr. Willem Royaards, Amsterdam 1922, blz. 27-28).

204. T. NAEFF, *Willem Royaards*, 1947, blz. 249.

205. Zie voor deze en volgende recensies de verwijzingen in aant. 203.

De recensent van het *Algemeen Handelsblad* die anderhalf jaar later de reprise verslaat, ziet de problematiek van lijden, schuld en berouw nog ruimer en beschouwt 'n *Roes* als een poging om het individuele te overwinnen en het algemene te laten overheersen. Dit is natuurlijk een kenmerk dat in werken als *Naar Damascus* en *Een droomspel* sterk naar voren treedt, al legt de recensent dit verband niet. Bovendien is *Brott och brott* ('n *Roes*) een stuk met meer realistische dan symbolische trekken, zelfs al heeft Strindberg de onzichtbare – die overigens niet als figuur optreedt – „de intrigemaker in het stuk” genoemd²⁰⁶. De woorden van de recensent zijn trouwens ook op te vatten als kritiek op de „onzekerheid in de karakterteekening”. Hij schrijft nl. : „Het is merkwaardig van dit stuk : men gelooft aan de ellende, de wroeging en het berouw der beide hoofdpersonen, zonder dat men aan hun karakter gelooft. Het algemeene overheerscht hier het bijzondere ; het gaat om de betekenis van het leven, om de wetten en machten, waaraan de mensch is onderworpen en pas in de tweede plaats om de personen”²⁰⁷.

Uit het bovenstaande blijkt al dat enkele critici godsdienstige beschouwingen vastknopen aan hun bespreking van de hoofdthema's van 'n *Roes*. Het verst gaat wel E. Renso van Telger in *Het Getij*²⁰⁸. Hij wijt het slecht spelen van Royaards eenvoudig aan diens ongelof : „Een zóó diep-religieus stuk als 'n *Roes* mag alleen gespeeld worden : van binnen uit. (...) Royaards is een volkomen Maurice wat het portret betreft. Innerlijk staat hij er oneindig ver af. (...) Royaards is tot dit stuk onbekwaam en onbevoegd, omdat hij geen geloovig mensch is”²⁰⁹.

L. van den Broeke gebruikt de gelegenheid om in het licht van het apologetische katholicisme van zijn tijd te verwijzen naar de heilsleer van de Kerk : „Zoo ligt in dit werk een hoogere moraal, een heenwijzing van den zondigen mensch, die zijn eigen leven brak, naar de uitkomst brengende levensleer van Christus' Kerk”.

J. B. Schuil zet het lijden en het zelfverwijt van Strindberg in verband met de (Inferno-)crisis : „Strindberg zelf heeft aan den rand van den waanzin gestaan ; het Christelijk Geloof bracht hem toen troost en gaf hem het evenwicht, dat hij verloren had, terug”. Kort na dit citaat spreekt Schuil over „de mystieke vroomheid” in 'n *Roes*. Wanneer we zien dat hij in het begin van zijn recensie de woorden van Top Naeff uit *De (Groene) Amsterdammer aan-*

206. In een brief aan Leopold Littmansson.

207. Ks. in *Algemeen Handelsblad* van 10.3.1921. – Wellicht gaat achter de signatuur Ks. de journalist Kees (van Bruggen) schuil, toen letterkundig criticus bij het *Handelsblad*, al tekende hij voorheen V.B.

208. *Het Getij*, jg. 6, 1921, Eerste reeks, blz. 295-298.

209. t.a.p., blz. 295.

haalt, waarin ze dit toneelstuk een werk van „milde genade” noemt, en we vinden dan ook de woorden „mystieke vroomheid” bij Naeff terug, is er wel reden om aan te nemen dat ook deze term een reminiscentie is van de lectuur van zijn vrouwelijke collega.

Top Naeff begint haar bespreking nl. met de volgende passage, waarin ook zij duidelijk de godsdienstige hoedanigheden van 'n *Roes* benadrukt: „De zonde tegen den heiligen geest van liefde en goedheid, die den gebonden mensch voert van kwaad tot erger, tot waar 'demonen schijnen te arbeiden aan den ondergang der menschheid,” om hem niet los te laten vóór hij – het berouw als genade beseffende – met opgeheven hoofd nog slechts vraagt te zijn: een boeteling, gelijk de anderen. 'Denn Keiner wird religiös der nicht ein böses Gewissen hat,' niemand verdient den naam van Mensch, die niet zijn deel aan de oneindige schuld in eigen hart beled. Zóó ongeveer moet Strindberg's belijdenis begrepen worden om te naderen tot de mystieke vroomheid van dit zeldzaam werk, dat hij stak in een romantisch kleed”²¹⁰.

De meningen over de esthetische kwaliteiten van *Brott och brott* lopen in de Strindbergliteratuur sterk uiteen. Vooral het gelukkige en in dit geval goedkope einde dat al te lichtvaardig de tragische gebeurtenissen en het leed van Jeanne over het hoofd ziet, heeft kritiek gewekt en is door de auteur zelf als 'banaal' bestempeld²¹¹. Ofschoon ook Top Naeff zich goed van de zwakheden van dit stuk bewust is, treft het welke hoge gedachte zij erover heeft: „Ik aarzel niet dit 'overdreven', want op jonge, onverbogen gevoelens gebazeerd, modern 'mysterie' een meesterwerk te noemen, zowel om den edelen geest als om den primitief fellen vorm. En ik geloof, dat de Europeesche tooneel-litteratuur, met uitzondering van de Russische, weinig werken aanwijst van zoo hooge gestrengheid en tevens zoo milde genade als dit *Roes*, met zijn lichtzinnigen titel en zijn onaantastbare moraal”²¹².

210. NAEFF III, blz. 11. – In een „Ter inleiding” dat als afzonderlijke brochure bij de opvoering van 'n *Roes* gepubliceerd werd (ondertekend: T.N., waarschijnlijk Top Naeff) vinden we ook een religieuze visie op dit stuk. Daar wordt o.a. gezegd dat Strindberg „door de ontkenning heen, gestegen is tot de erkenning van den mensch die, trots dwaling en verbazing, blijft geschapen naar Gods beeld”.

211. Martin LAMM, *August Strindberg*, 1961, blz. 270.

212. NAEFF III, blz. 18. Het is niet onmogelijk dat de „jonge, onverbogen gevoelens” in dit citaat enkele critici op een dwaalspoor geleid hebben. Zowel R. VAN RUYVEN in *De Kroniek* (jg. 5, 1919, blz. 338) als RAOUL in *Morks Magazijn* (jg. 21, deel 2, blz. 349) verkeren in de valse mening dat 'n *Roes* een jeugdwerk van Strindberg is.

15. PASCHEN EN DE PELIKAAN

Op 27 april 1920 werd in de Haarlemse Stadsschouwburg door het Schouwtooneel de première vertoond van *Paschen*. Regisseur was Adriaan van der Horst. Strindberg heeft de drie bedrijven geplaatst op Witte Donderdag, Goede Vrijdag en Paaszaterdag zodat men het met een zeker recht een passiespel genoemd heeft. Die stemming wordt onderlijnd doordat de dramaturg aan het begin van elk bedrijf voorgeschreven heeft een stuk uit Haydns *Sieben Worte des Erlösers* te spelen. Bovendien is het hoofdthema van die aard dat de godsdienstige betekenis van het stuk bij de bespreking een alles overheersende plaats krijgt. Strindberg heeft nl. het lijden en de boeteweg geschilderd van een heel gezin, de hoogmoed die vernederd en gebroken wordt, maar ook de loutering, de verzoening en de verlossing door genade vanuit een hoek waaruit men die niet verwacht had.

Woorden en uitdrukkingen als lijden en zelf-inkeer, genade en verlossing, reinigend lijden en wederopstanding komen dan ook herhaaldelijk in de recensies voor en worden in uitgesproken christelijke zin geïnterpreteerd²¹³.

De meeste recensenten zijn zich nu goed bewust van het grote verschil tussen de naturalistische Strindberg en de schrijver van *Paschen*. Een citaat uit Herman Poorts bespreking in *De Opbouw* moge dit duidelijk maken: „Leek hij aanvankelijk een realist te zijn van de soort van Zola, hij bleek toch weldra voor den nauwkeurigen lezer ook toen reeds andere, mystische en religieuze tendenzen te bezitten; is Zola een achterneef geweest van de encyclopedisten, Strindberg was in de verte verwant met de middeleeuwse mystici (en in den tijd van zijn geestelijke afdwalingen ging deze verwantschap zóó ver dat hij raakte aan de oude sterrenwichelaars en alchimisten). Men weet hoe hij in de vijftiger jaren van zijn leven geheel van geesteshouding veranderde, onder den

213. *Haarlem's Dagblad*, 28.4.1920, Tweede blad, blz. 2 (J. B. SCHUIL); *NRC*, 28.4.1920, Avondblad B, blz. 1 (Volgens een aantekening op het knipsel in het Toneelmuseum te Amsterdam ook geschreven door J. B. SCHUIL. Een gedeelte van de tekst is inderdaad letterlijk hetzelfde als in *Haarlem's Dagblad*); *Haagsche Courant*, 28 en 30.4.1920, telkens Derde blad, blz. 2; *Algemeen Handelsblad*, 29 en 30.4.1920; *NAEFF III*, blz. 132-141; *De Tijd*, 1.5.1920, blz. 2 (L. v. D. BROEKE); *Het Nieuws van den Dag*, 1920 (ongedateerd kranteknipsel, Toneelmuseum Amsterdam; de auteur is Cornelis VETH); *De Kroniek*, jg. 6, 1920, blz. 147 (R. v. RUYVEN); *Morks Magazijn*, jg. 22, Eerste deel (XLII), 1920, blz. 321 (RAOUL); *Het Getij*, jg. 6, Eerste reeks, 1921, blz. 186-187 (E. RENSO VAN TELGER), met antwoord van Frits BOUWMEESTER, blz. 394-397; *De Opbouw*, jg. 4, 15.11.1921, nl. in Herman POORTS letterkundig overzicht, IX Ibsen - Strindberg - Wedekind, blz. 518-532. Het deel over Strindberg (blz. 520-525) werd iets uitgebreid herdrukt in: H. POORT, *Van de planken. Dagbladkronieken over tooneel*, 1926, blz. 44-50.

invloed geraakte van Swedenborg en Nietzsche en langen tijd neigde naar het katholicisme; hij werd van realist en anarchistisch socialist een mystisch geloovige en een geestesaristocraat en aldus bestaat er een groote tegenstelling tusschen den 'ouden' en den 'nieuwen' Strindberg, tusschen den schrijver van *Vader, Freule Julie, Met vuur spelen*, en den auteur van *Doodendans, Een roes* en de trilogie *Naar Damascus*. Tot den arbeid van dezen 'nieuwen' Strindberg behooren ook de drie 'Jahresfestspiele': *Advent, Mit-sommer* en *Ostern*. Men mag deze passiespelen dus allerminst aanvaarden als werken van louter realisme; integendeel, het gaat hier niet om de dingen dezer wereld, maar om het naderen en belijden eener hoogere, laat ik zeggen: religieuze waarheid" ²¹⁴.

Veel critici zijn getroffen door de poëtische tederheid en fijngevoeligheid ²¹⁵, maar enkelen vinden de zinnebeeldige draagwijdte van „dit stuk vol mystiek en symboliek" (J. B. Schuil in *Haarlem's Dagblad*) een moeilijkheid. Voor J. B. Schuil betekent het alleen dat *Paschen* „niet voor het groote publiek" bestemd is. Voor Cornelis Veth ligt er door „te subjectieve sensitiviteit" toch ook het gevaar in dat de schrijver „contact met zelfs de sympathiekst voelende hoorders" kan verliezen. De recensent in de *Haagsche Courant* vindt echter dat er iets hindert in de eerste twee bedrijven en stelt de vraag: „Is het de vermenging van realisme en symboliek, die niet steeds tot eenheid geworden zijn en daardoor soms even den pijnlijken indruk maken van een vals effect?" ²¹⁶. Dit herinnert mij aan een artikel in *Het Getij*, waarvan de auteur, Jeanne G. van Schaik-Willing, blijkbaar ook moeite had met dat samengaan van realisme en symboliek in 'n *Roes*, al was het daar niet heel duidelijk of ze de schuld grotendeels op de auteur schoof dan wel op de regie ²¹⁷.

Het spel kreeg vrij veel lof. De voorstelling werd in *Morks Magazijn* „intellectueel en artistiek-literair een der schoonste tooneeldaden van dezen winter" genoemd. Voor Top Naeff was „deze opvoering van *Paschen* na de mislukte proeve van *Vader* een overwinning voor den regisseur van der Horst" ²¹⁸. E. Renso van Telger sprak van „een zeldzaam sublieme voorstelling", maar vond dat Frits Bouwmeester (Elis) voor de toeschouwers niet genoeg „het innerlijk stijgende licht" uitbeelde. Dit was voor F. Bouwmeester de gelegenheid om in een volgend nummer (vgl. voetnoot 213) een verhelderende uiteenzetting te geven over zijn opvatting

214. t.a.p. blz. 521. Dezelfde tekst in *Van de planken*, blz. 44-45.

215. o.a. *Haarlem's Dagblad*, NRC, *Haagsche Courant*.

216. *Haagsche Courant*, 30.4.1920, *Derde Blad*, blz. 2.

217. Onder het pseud. Gabriëlle VAN LOENEN, *Beschouwingen over Tooneel*, in: *Het Getij*, jg. 5, 1920, vooral blz. 60-62.

218. NAEFF III, blz. 141.

van de rol van Elis. Niettegenstaande ook nog andere kritiek (weliswaar meestal detailkritiek) op zijn vertolking wordt juist deze rol in Simon Koster's boek over *De Bouwmeesters* „een van de meestgeprezen rollen van zijn hele loopbaan” genoemd²¹⁹. De hoogste lof werd in de recensies toch Charlotte Köhler als Eleonore toegezwaid²²⁰.

Een voortreffelijke vertoning bracht ook Herman Schwabs encensering van *De Pelikaan*, waarvan de première op 20.10.1920 door de N.V. Het Hofstadtooneel in Den Haag gespeeld werd. *De Pelikaan* is een van de somberste Kamerspelen, waarin de menselijke boosheid op onverbidde wijze ontmaskerd en met haast naturalistische penseeltrekken wordt afgebeeld. Frits Lapidoth zegt: „Men kan zich niets verschrikkelijkers denken dan de hoofdpersoon uit dit lugubere stuk”²²¹. En in *Morks Magazijn* lezen we: „Strindberg's *Pelikaan* is één reuze-wrangheid, één agglomeratie van cynische narigheden, waarin de vrouwenhatende Zweed in zijn drang naar pessimisme over huwelijksleven en de vrouw zóó ver gaat, dat hij (...) ons met veel griezigheden en noodelooze ellende laat zitten”²²².

Dit gevoel van wrangheid en nare beklemming, van duister pessimisme en van afkeer tegen de vrouwelijke hoofdfiguur spreekt nog uit andere reacties op dit drama. In *De Kroniek* noemt Roeland van Ruyven *De Pelikaan* „dat wrangste aller wrange stukken”²²³ en in zijn dagboek noteert Frederik van Eeden op 22 oktober 1920: „Op 't tooneel is nu Strindberg in zwang. Het wrange en bittere schijnt verwende menschen aan te trekken”²²⁴.

Aan deze wrangheid zit echter nog een ander aspect vast dat door Top Naeff wordt aangeraakt. Zij vergelijkt *De Pelikaan* met de antieke tragedie en schrijft: „De parallel tusschen Elektra en Strindberg's drama, die, voor zoover het de moeders betreft, vrijwel door te trekken zou zijn, bewijst intusschen niet slechts de onvermurwbaarheid van het menschelijk lot, zij bevestigt bovenal de, voor mijn gevoelen nog nauwelijks gepeilde diepte en breedte van den modernen dichter, welke, na Sophokles, aan de bloedwraak die plicht en verzoening is, reuzegestalte gaf. Ook hier een moord,

219. S. KOSTER, *De Bouwmeesters. Kroniek van een theaterfamilie*, 1973, blz. 342.

220. De enige negatieve toon onder de recensies waarover ik beschik, was die van M.N. in de *Oprechte Haarlemsche Courant* van 28.4.1920, Derde blad, blz. 2-3. Hij vermeldt wel „goede oogenblikken” en „mooi spel van Ko van Dijk” maar: „Het geheel was een mistasten”.

221. *Het Tooneel*, jg. 6, 1920-1921, blz. 92.

222. RAOUL in *Morks Magazijn*, jg. 22, deel 43, 1920, blz. 262.

223. *De Kroniek*, jg. 6, 1920, blz. 296. Vgl. nog Roeland VAN RUYVEN in de volgende jaargang van hetzelfde tijdschrift (jg. 7, 1921), blz. 42.

224. Frederik VAN EEDEN, *Dagboek 1878-1923*, uitgegeven en toegelicht door H. W. VAN TRICHT, deel 3 (1919-1923), 1972, blz. 1875.

een zedelijke sluipmoord (...), ook hier twee offers der vergelding, een jongen en een meisje, die het onbewust en derhalve ongeneeslijk kwaad moeten uitroeien om de rondwarende ziel van den doode rust te schenken, de menschheid te verlossen" ²²⁵.

Reeds bij haar bespreking van Paschen had Top Naeff in verband met deze „onvermurwbaarheid van het menschelijke lot" en de aanvaarding van het leven de volgende woorden van Eleonora geciteerd: „Das ganze Leben ist schauerhaft! Aber wir müssen dennoch zufrieden sein". Daar voegde ze dan dit commentaar aan toe: „Deze beide uitspraken omvatten Strindberg's geloofsbelijdenis. Het vonnis, maar ook de genade voor wie het aanvaardt" ²²⁶. Dit is een centrale gedachte die zal worden uitgewerkt in *Een droomspel*, maar die ook tot uitdrukking komt in de duistere Kamerspelen.

Als ik me niet vergis, beseft het publiek en de kritiek nu ook al beter dan bij de opvoering van *Onweer* dat zelfs in de Kamerspelen naast het beklemmende naturalisme het voor de post-Inferno-periode zo typische „symbolisch-mystieke" element een beslissende rol speelt, zoals de recensent van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* naar aanleiding van de opvoering van *De Pelikaan* opmerkt ²²⁷. Aan de andere kant is het toch vanzelfsprekend dat de vernieuwende betekenis van deze „symbolisch-mystieke" wereld pas ten volle zal worden geopenbaard wanneer Royaards een jaar later het meesterwerk *Een Droomspel* op het toneel zal brengen.

225. NAEFF III, blz. 199-200.

226. NAEFF III, blz. 134.

227. NRC, 17.11.1920, Avondblad B, blz. 1.