

# De ontdekking van August Strindberg in het Nederlandse taalgebied

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

door

VIKTOR CLAES

### h) *Hoe zag Royaards Strindberg en Een droomspel?*

Het is een boeiend avontuur Strindberg te volgen in de bijwijlen grillige kronkelingen van zijn geest of in de verrassende producten van zijn scheppingskracht, maar het is ook boeiend de reacties van zijn critici na te gaan en hun vaak tegenstrijdige positiebepalingen te onderzoeken. Wellicht ben ik op dit zo disparate en heuvelachtige terrein al te lang blijven grasduinen. Laten we nog even achter de schermen kijken om te weten te komen wat de regisseur Willem Royaards bezielde bij zijn voorbereidingswerk. Welke indruk kreeg hij over de dramaturg en over *Een droomspel* terwijl hij het ensceeneerde? Hoe is de vertaling die hij schreef en bij de opvoering gebruikte?

Uit het voorgaande is al wel duidelijk gebleken dat het een veeleisende taak is dit toneelstuk op de planken te brengen. Het vergt studie om in de ware betekenis van het werk en in de diepere bedoelingen van de auteur door te dringen. Het vraagt heel wat technische voorzieningen om de afwisseling van de vele verschillende taferelen vlot te laten verlopen. Een belangrijk punt zoals de verlichting dat vandaag de dag gemakkelijk zonder veel complicaties zou kunnen uitgevoerd, bezorgde de regisseurs in 1921 enorm veel problemen.

Toch staat buiten kijf dat Willem Royaards zijn taak als regisseur bijzonder ernstig opgenomen heeft. De hoge dunk die hij van *Een droomspel* en – grotendeels door dit drama – van Strindberg gekregen heeft, komt aan het licht in zijn correspondentie van die dagen. Ik heb hierover geen nieuwe gegevens bijeengebracht, maar volsta met het citeren van wat Edmond Visser in het eerste deeltje van *Onze Tooneelkunstenaars*, dat hij aan *Dr. Willem Royaards*

wijdde, uit de brieven overgeschreven heeft<sup>313</sup>. In plaats van een onderhoud had de regisseur aan Visser een pakje kopieën bezorgd van brieven die hij in de maanden september, oktober en november 1921 geschreven had, maanden dus waarin hij volop bezig was met *Een droomspel*<sup>314</sup>. Ik geef hier dus eenvoudig de citaten weer die Edmond Visser uit Royaards' brieven genoteerd heeft:

„Strindberg is het grootste tooneelgenie der laatste 100 jaren.” Verder noemt hij hem „den Umsturzer (sic) aller Dramatik”. Hij vindt dat deze gigant van het noorden tot „innerlijke reiniging” leidt, dat hij „moed en kracht tot leven” geeft. Hij zou wel tijden Strindberg willen spelen om de acteurs „zich te laten verdiepen en te verinnerlijken”. „In de komende 50 jaren zal het wereldtooneel zich ongetwijfeld met hem bezighouden en zal hij het beheerschen”. „Ein Werdender, der alle Niedrigkeit der Welt erkannte”. En meer bepaaldelijk over *Droomspel*: „Het is voor mij een geniaal werk, hoog dichterlijk”. „In den hoogsten zin is elk kunstwerk, uit ons onderbewustzijn ontstaan, een droom”. „Wij gaan met zoo'n stuk terug naar de feeërie met haar tooneelwonderen, terwijl wij door haar diepzinnigen inhoud tevens veredeld worden. Er wordt in dit spel een geestelijke levensrealiteit benaderd, die ik in de allerbeste meesterwerken van alle tijden te vergeefs heb gezocht. Aldus naderen wij het moderne ideaal: het tooneel, waarvoor alle zusterkunsten samenwerken”<sup>315</sup>.

### i) *Zijn vertaling van Een droomspel*

Edmond Visser zegt in zijn boekje ook dat Willem Royaards Zweeds leerde om *Een droomspel* in het Zweeds te kunnen vertalen<sup>316</sup>. Deze vertaling moet kort voor de première verschenen zijn en vermeldt op de titelbladzijde „naar het Zweedsch *Ett drömspel* van August Strindberg door Dr. Willem Royaards”. Nu heeft Royaards zeker het Zweedse origineel gebruikt, maar daarnaast had hij de Duitse vertaling van Emil Schering<sup>317</sup> liggen, die ontegensprekelijk sporen in zijn Nederlandse tekst heeft nagelaten.

Van de acht plaatsen waar Schering van de Zweedse tekst in de

313. Edmond VISSER, *Onze Tooneelkunstenaars. Dr. Willem Royaards*, Amsterdam 1922, 48 blz. De inleiding is ondertekend: „Januari 1922” (blz. 10). Het tweede deeltje behandelde Eduard Verkade en verscheen eveneens in 1922.

314. t.a.p., blz. 13-14.

315. t.a.p., blz. 37-38. De verbindingstekst tussen de citaten in deze alinea is dus ook van Edmond Visser.

316. t.a.p., blz. 39.

317. Ik heb ook de Duitse vertaling van Heinrich GOEBEL (*Ein Traumspiel*, Leipzig 1919) met de andere teksten vergeleken, maar geen invloed op Royaards vastgesteld. De vertaling van Else VON HOLLANDER (München 1919) heb ik niet kunnen raadplegen.

door John Landquist verzorgde *Samlade skrifter* afwijkt<sup>318</sup>, zijn er (A) vijf waar Royaards de vertaling van Schering volgt en (B) slechts drie waar hij het Zweeds probeert weer te geven (zin B 3 – zie hieronder – is verkeerd vertaald). Om de afwijkingen van Schering in een beter licht te plaatsen dient men te weten dat hij heel waarschijnlijk rechtstreeks van het manuscript van Strindberg vertaald heeft<sup>319</sup>. Dit verklaart o.a. dat hij klaarblijkelijk in B 3 'näten' (de netten) gelezen heeft in plaats van 'näten' (de sponning) en in A 1 'svart' (zwart) in plaats van 'snart' (spoedig, weldra). Anderzijds stond de lezing die Schering voor A 5 en B 2 gevolgd heeft, vermoedelijk in het oorspronkelijke manuscript van Strindberg, ook al zijn deze varianten in de kritische uitgave van Landquist niet terug te vinden<sup>320</sup>.

Ik geef nu de acht bedoelde gevallen. Eerst de Zweedse tekst volgens de uitgave van Landquist<sup>321</sup> met daarna tussen haakjes een letterlijke Nederlandse vertaling. Vervolgens de vertaling van Schering<sup>322</sup>, die van Royaards en tenslotte die van Goebel (zie voetnoot 317). Het cijfer na de afkortingen verwijst naar de bladzijde in het betreffende boek.

#### A. Gevallen waar Royaards de afwijkende vertaling van Schering volgt

1. SS 237 Den blå stormhatten är snart vissnad  
(De blauwe monnikskap is welhaast verwelkt)  
Sch 149 (so, dass) der blaue Sturmhut schwarz und verwelkt (ist)  
R 37 de blauwe monnikskap ziet *zwart en* verwelkt  
G 32 Der blaue Strumhut ist bald verwelkt
2. SS 272 Hell dig, fagra vik  
(Gegroet gij, schone baai !)  
Sch 173 Heil dir, heitre Bucht  
R 88 Heil u, *blijde* baai  
G 54 Heil dir, schöne Bucht

318. Ik heb alleen de duidelijkste gevallen genoteerd. Dit wil overigens nog niet zeggen dat ik deze acht gevallen als foutieve vertalingen beschouw.

319. Zie Fritz PAUL, *August Strindberg*, Stuttgart 1979, blz. 78 en vooral het getuigenis van SCHERING zelf in de *Anmerkungen* na zijn uitgave, blz. 222.

320. Landquist beschikte niet over een handschrift voor zijn uitgave. Wel had hij manuscripten van het Voorspel. Over zin B 2 zegt SCHERING (t.a.p., blz. 222) dat hij hem niet meer heeft kunnen schrappen nadat hij in de Zweedse gedrukte tekst weggelaten was.

321. *Samlade skrifter*, dl. 36, 1916 (verkort SS).

322. August STRINDBERG, *Die Kronbraut, Schwanenweiss, Ein Traumspiel*, Leipzig 1903 (*August Strindbergs Schriften, Deutsche Gesamtausgabe*, I. Abteilung Dramen, 9. Band). Voor deze vertaling gebruik ik de afkorting Sch.

3. SS 303 Varför födes du med smärta  
(waarom wordt je geboren  $\frac{1}{2}$  = gebaard/ met pijn)  
Sch 195 Warum kommst du denn mit Schmerzen  
R 134 Waarom *komt gij* onder *smart*  
Goebel vertaalt hier vrijer.
4. SS 304 Varför födas vi likt djuren,  
vi av gudastam och mänskoätt ?  
(Waarom worden wij geboren zoals dieren,  
wij van godenstam en menselijk geslacht ?)  
Sch 195 Warum zeugt man uns wie Tiere,  
Uns von Götterstamm und Menschenart ?  
R 135 Waarom *teelt men ons als dieren*,  
Ons, uit godenstam, met menschenaard ? <sup>323</sup>  
G 75 Warum werden wir geboren,  
wir von Götterstamm, wie Tiere ?
5. SS 328 De laatste vier regels van de bladzijde vormen één  
repliek, gezegd door Diktaren.  
Sch 212 De eerste twee zinnen worden gezegd door Der  
Dichter, de twee volgende door Die Tochter.  
R 166 (laatste twee replieken van de bladzijde) als bij  
Schering : twee zinnen door De Dichter gezegd en  
twee door Indra's dochter (alleen herhaalt De  
Dichter nog eens : waarvoor ?...)  
G als bij SS

B. *Gevalen waar Royaards de afwijking van Schering niet volgt*

1. SS 227 min mor (mijn moeder)  
Sch 141 mein Bruder  
R 23 mijn moeder  
G 26 mein Bruder
2. Sch 157 Eine einzige Thräne Mitleid war genug !  
Deze zin ontbreekt zowel bij SS 248, als bij R 52 en G 40.
3. SS 285 småvågornas skvalp mot näten  
(het geklots van de golfjes tegen de sponning)  
Sch 182 das Plätschern der kleinen Wellen gegen die Netze  
R 108 het geplas van kleine golven rond de ketting  
G 63 das Plätschern der kleinen Wellen an die Schiffsplanken

Een bewijs dat Royaards beïnvloed is door de Duitse vertaling is natuurlijk ook het feit dat hij onder invloed van het Duits

<sup>323</sup>. Bovendien is Royaards hier wellicht misleid door het Duitse 'Menschenart'. Schering bedoelde met 'Art' : soort, maar Royaards verstond onder zijn 'aard' waarschijnlijk : geaardheid.

woorden gebruikt die in het Nederlands niet bestaan. Dop Bles wees er in zijn kritiek na de opvoering al op dat het woord 'vischkast' (R 27 enz) te wijten was aan deze Duitse invloed<sup>324</sup>. Het Zweedse 'sump' (SS 230 enz.), in het Duits 'Fischkasten' (Sch. 143 enz.), beantwoordt in het Nederlands aan 'viskaar'<sup>325</sup>.

In het algemeen echter is de taal van Willem Royaards vrij van germanismen. Wel staan er een aantal fouten in zijn vertaling die noch in het Zweeds noch in het Duits enige steun vinden. Zo wordt „alltså sjunkit” (SS 301; dus gezonken), „also gesunken” (Sch 194) bij Royaards: „alles verzonken” (R 131) of „alltså strid?” (SS 325; dus strijd?), „also Kampf?” (Sch 209) in de Nederlandse vertaling: „Welnu, die strijd...?” (R 161). Wanneer de advocaat zijn vrouw, de Dochter, wil dwingen haar huiselijke plichten waar te nemen, zegt hij tegen haar: „keer tot je plichten terug of ik doe je een proces aan” („eller stämmer jag dig”, SS 288; „oder ich verklage dich” Sch 185). Bij Royaards staat evenwel: „of ik zal een eisch tot echtscheiding tegen je moeten instellen” (R 114), wat waarschijnlijk het tegenovergestelde inhoudt van wat de auteur bedoelde.

Een van de kernzinnen in het drama is: „Het is niet gemakkelijk een mens te zijn”. Op een bepaald ogenblik stemmen 'Allen' in met deze uitroep van de Dochter en zeggen: „Goed!” (SS 289, Sch 185). Royaards interpreteert dit evenwel helemaal anders en verbindt deze instemming met het wegvaren van de brik een paar bladzijden eerder (SS 285-286). In plaats van instemming wordt het een gejuich dat in deze context geen zin heeft: „Hoera-geroep op den achtergrond (sic) bij het uitvaren van van (sic) de brik” (R 115).

Het heeft weinig zin nog veel meer fouten te bespreken. Ik vermeld er nog twee, waaruit zou kunnen blijken dat Royaards een belangrijke gedachte in *Een droomspel* toch niet bijster goed begrepen heeft. Van fundamenteel belang voor de betekenis van het toneelstuk is de idee dat de mens door zijn bestaan zelf tot lijden gedoemd is. Indra's dochter is uit de hemel neergedaald om dit aan den lijve te ervaren. Zij toont de mensen ook hoe het lijden – een noodzakelijk kwaad – tot iets goeds kan worden als men het gebruikt om zich te louteren en zich van het aardse te bevrijden. Het mensenkind dat het meest openstaat voor deze gedachtenwereld is de Dichter: in zijn werk scheidt hij een werkelijkheid die hoger staat dan de aardse realiteit.

324. *De Stem*, jg. 2, deel I, 1922, blz. 381.

325. Een onjuiste vertaling als 'brug' (R. 89, 98, 105) in plaats van 'steiger' zegt in dit verband niets omdat die zowel ontstaan zijn uit het Zweedse 'brygga' (SS 272, 278, 283) als uit het Duitse '(Landungs)brücke' (Sch 173, 178, 181).

De eerste in gebreke blijvende vertaling betreft juist het woord 'bestaan' zelf. Vrij goed nog vertaalt Royaards op de laatste bladzijde van het stuk :

„O, nu eerst ken ik de gansche smart van 't leven,  
Dit is het dus, een mensch te zijn...” (R 169).

Misschien zou ik hier wel het abstracte, filosofische „zijn” of „bestaan” verkiezen boven „leven”, omdat het hier inderdaad gaat om „het in wezen zijn”, waarvoor Strindberg „varat” (SS 329) gebruikt (vgl. Sch 212 „Dasein”).

Zeker op de twee plaatsen waar Strindberg het werkwoord „att vara till” (SS 129 en 163 ; vgl. Sch 300 en 326 „dasein”) gebruikt, zou ik de voorkeur geven aan een filosofisch begrip boven het „hier zijn” zoals Royaards vertaalt :

„Waar pasgeborenen  
Krijten en klagen  
Uit smart, dat zij hier zijn” (R 129)

De Dichter : ... „waaronder heb je hier het meest geleden ?”

Indra's dochter : „Daaronder, dat ik hier was” (R 163)

Men kan dit vanzelfsprekend lezen als „hier”, nl. als mens op aarde zijn, maar dan nog wordt er te gemakkelijk aan een louter concrete situatie gedacht, terwijl Strindberg het bestaan überhaupt, de menselijke existentie als wijsgerig probleem bedoelde.

Het tweede voorbeeld dat ik in verband met de zojuist vermelde fundamentele gedachtengang in *Een droomspel* wilde geven, is daarentegen direct verkeerd vertaald. Het gaat er om de moeilijkheid om goddelijke gedachten in menselijke woorden uit te drukken. De Dochter zegt tot de Dichter :

SS 328 Tror du att era ord kunna säga våra tankar !

(Geloof je dat jullie woorden onze gedachten kunnen zeggen ?) <sup>326</sup>

R 166 Geloof je, dat ik een woord kan vinden om mijn gedachten uit te spreken ?

Wanneer men dit natuurlijk leest als „een woord kan vinden in jullie taal, de taal der mensen” staat men weer vlak bij de bedoeling van de schrijver. Maar de meeste toeschouwers en lezers zullen deze zin wel opvatten als een uitdrukking van haar onvermogen om hic et nunc haar gedachten onder woorden te brengen.

Na al deze kritiek moet ik er wel voor waarschuwen dat men geen te slechte dunk mag hebben van Royaards' vertaling. In het algemeen is ze vlot leesbaar en vrij nauwkeurig.

326. Het Zweeds gebruikt na een retorische vraag doorgaans een uitroepteken en geen vraagteken zoals het Nederlands.

Er is evenwel nog een ander aspect van Royaards' vertaling waar ik het even over moet hebben, omdat het een indruk bevestigt die we reeds uit enkele kritieken te horen gekregen hebben. Op sommige critici maakte het drama een nogal pathetische indruk: men noemde de wijze van spelen „hol en pompeus” (Carry van Bruggen), de montering „omslachtig en zoetelijk” (Dop Bles), men sprak van „geforceerde accenten” (NRC). Welnu, dat zijn allemaal tekorten die ook in de vertaling aan te wijzen zijn.

Van deze neiging tot het pathetische getuigt de regisseur b.v. wanneer hij in een regieaanwijzing – het gaat over een zangeres die geen engagement gekregen heeft – bij de tekst van Strindberg de volgende woorden voegt: „slaakt een diepe zucht – snikt” (R 28, vgl. SS 231, Sch 144). In plaats van „zijn geliefde” (hans käresta SS 235, vgl. Sch 147) schrijft Royaards „z'n allerliefste” (R 34); in plaats van „ernstig” (allvarligt SS 241, vgl. Sch 151) zegt hij „met innige overtuiging” (R 42).

Soms voegt hij er iets bij zoals „lieve vrouw(en)” (R 29, 141) in plaats van „vrouw(en)” (SS 232, 310) of verkiest hij een sierlijker uitdrukking zoals „nu draait ze zich krulletjes” (R 31) in plaats van het eenvoudige „nu kamt ze haar haar” (of: „haar ponyhaar”) (SS 233 Nu kammar hon luggen!).

Het omslachtige van zijn vertaling voelt men goed aan als men de volgende passages vergelijkt (het zijn woorden van de Dochter waarin ze beschrijft hoe het menselijk lichaam haar goddelijke gaven aan banden legt):

SS 326 att känna min syn försvagad av ett öga, min hörsel förslöad av ett öra, och min tanke, min luftiga ljusa tanke bunden i fettslyngors labyrinter. Du har ju sett en hjärna... vilka krokvägar, vilka krypvägar... (mijn gezicht verzwakt te voelen door een oog, mijn gehoor afgestompt door een oor en mijn gedachte, mijn luchtige lichte gedachte gebonden in de labyrinten van vetslieren. Je hebt toch hersens gezien... wat een kronkelwegen, wat een sluipwegen...)

R 163-164 dat ik moest voelen, hoe mijn gezicht verminderde door het gebruik, dat ik van mijn oogen maakte; hoe mijn gehoor werd afgestompt door het openstellen van mijn ooren, en hoe mijn gedachten, mijn lichtgevleugelde, vroolijke gedachten, zich niet meer konden vrij maken uit den doolhof van al die door vetaanzetting verstopt geraakte cellen... Je hebt wel eens een hersenkas gezien... Wat een kronkelwegen, hoeveel gluip en sluip-doorpaadjes...

Misschien moet ik nog even vermelden dat Royaards in zijn vertaling (en dus ook wel bij de opvoering) vier passages weggelaten heeft: 1) de eerste elegie van de Dochter in de Fingalsgrot<sup>327</sup>; 2) de vermelding van het spookschip de Vliegende Hollander<sup>328</sup>; 3) de ondergang van het schip<sup>329</sup>; 4) (een gedeelte van) de blaam van de Dochter voor de vier faculteiten<sup>330</sup>.

De lyrische gedeelten van *Ett drömspel*, waartoe ook de eerste van deze passages behoort, worden in het algemeen tot Strindbergs beste lyriek gerekend. Het wekt daarom wel wat verwondering wanneer we lezen dat Top Naeff de taal van Strindberg „weinig suggestief”<sup>331</sup> of „niet rijk”<sup>332</sup> vindt. Nu is het wel zo dat bij Royaards de taal enerzijds vervlakt wordt en anderzijds hoogdravender klinkt. Uitdrukkingen zoals „der luchte kinderen”, „kachelbuispleten”, „(als) ijzel 't sparwoud dekt”, „waardoor wij togen”<sup>333</sup> beantwoorden stuk voor stuk in het origineel aan eenvoudiger woorden en wendingen die in de gewone taal thuishoren. Toch kan bij het oordeel van Top Naeff niet alle kritiek op de rug van Royaards geschoven worden. Toen ze in haar voorbeschouwing in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* Strindbergs taal „niet rijk” en „vlak” noemde, kende ze alleen nog maar de Duitse vertalingen van Emil Schering en van Else von Hollander. De eerstgenoemde is zeker eenvoudiger en getrouwer dan die van Royaards. Dat zou bewijzen dat zij geen bijzonder gevoel had voor de stijl van August Strindberg.

#### j) *De stijl van Strindberg*

Deze stijl is bepaald levendig en gevarieerd. Aan de ene kant zijn er de poëtische gedeelten in een ongedwongen vrij vers, die getuigen van een scherp waarnemingsvermogen, maar toch kunnen opstijgen tot een grootse synthetische visie. Aan de andere kant is er de typische dialoog met een realistische woordenkeus die recht op haar doel af gaat, een vinnige spreektaal, onverwachte tempowisselingen, bedekte zinspelingen en plotselinge verschuivingen van het perspectief naar soms moeilijk vatbare metafysische begrippen.

Dit alles maakt de lectuur van de tekst en de vertolking door de toneelspelers niet gemakkelijk. Misschien bevordert het ook de

327. R 128; dit beantwoordt aan 32 regels in SS 298-299; vgl. Sch 191-192.

328. R 137; dit beantwoordt aan 15 regels in SS 305-306; vgl. Sch 196-197.

329. R 139; dit beantwoordt aan 30 regels in SS 308-309; vgl. Sch 198-199.

330. R 152; dit beantwoordt aan 12 regels in SS 318-319; vgl. Sch 205.

331. NAEFF IV, blz. 25.

332. NRC, *Letterkundig Weekblad, Kosteloos Bijblad*, 15.10.1921, blz. 4.

333. Allemaal uitdrukkingen uit de tweede elegische passage in de Fingalsgrot R 128-129, beantwoordend aan SS 299 (Sch 192).



tegenstrijdige indrukken bij de critici. Want tegenover de gereserveerdheid van Top Naeff staat de gunstige beoordeling van Habitué en Roeland van Ruyven.

De eerste schrijft: „Strindberg is wèl een grandioos dichter, al doet hij niet steeds overmatig aan wat we nu eenmaal als 'poëzie' gelieven te beschouwen.” En in De Kroniek getuigt de laatstgenoemde: „(*Droomspel*) is van een troosteloze zwartgalligheid en melancholie van wereldinzicht, maar vaak van een prachtige strakheid van taal, die 't geestelijk vaak een genot doet zijn naar dit werk te luisteren”<sup>334</sup>.

### k) *Het oordeel van Top Naeff*

In het begin van dit lange hoofdstuk heb ik gesproken over Top Naeffs voorbeschouwingen in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. Ik wil het beëindigen met haar indrukken na de opvoering. Over de hoofdfiguur, Indra's dochter zegt zij het volgende:

„Met het engelachtig figuurtje van 'Eleonore' (*Paschen*), voor mij Strindberg's puurste schepping, gaf hij in schets wat hij in 'De Dochter van Indra' zocht te voltooien; een bekroning waarin hij niet geheel is kunnen slagen, aangezien deze godendochter, zoowel met theatrale als religieuze bedoelingen, in drieërlei functie: lijdend, bedrijvend en verklarend, in het *Droomspel* optreedt. Zij bleef een dichterlijke realiteit naast de realiteit van dezen droom; haar lijdensweg volgen wij van statie tot statie, zonder dit lijden, dat zijn hoogtepunt bereiken moet in een parallel met Golgotha – alle 'Rechtvaardigen' werpen zich op haar – te gevoelen als een waarachtigen kruisgang”<sup>335</sup>.

Met deze zienswijze – evenmin met haar hier herhaalde opvatting over het einde van het stuk: „het slot brengt geen oplossing”<sup>336</sup> – kan ik geenszins akkoord gaan. Wel is het juist dat er een discrepantie is tussen het (pas in 1907 geschreven) Voorspel en het toneelstuk zelf, maar dat lijkt me geen reden in Indra's dochter „door alles heen een kind van haar vaderland” te willen erkennen<sup>337</sup>. Me dunkt dat Top Naeff de parallel met Christus – die er zeker aanwezig is – wat te scherp doortrekt en uit het oog verliest dat de Dochter niet op dezelfde manier als de Christus in het Christendom een Verlosser is. Ze komt op aarde om het lijden te leren kennen en om de mensen te leren dat de menselijke natuur

334. *De Kroniek*, jg. 8, 1922, blz. 24.

335. NAEFF IV, blz. 18.

336. NAEFF IV, blz. 18-19. – Met de hier herhaalde opvatting bedoel ik dat Top Naeff in haar voorbeschouwing in de *NRC* ook schreef: „in zijn kunst (...) lost hij niets op”. Dat ze over het symbool van de chrysanthemum na de opvoering enigszins tot andere gedachten gekomen is, zal uit het volgende blijken.

337. NAEFF IV, blz. 19.

in se uit twee tegenstrijdige elementen bestaat waarvan het ene, het goddelijke, door het lijden bevrijd kan worden. In het stuk zelf is zij slechts een immanente Verlosser, d.w.z. iemand die de verlossing van immanent-menselijke eigenschappen afhankelijk maakt. In het Voorspel daarentegen wordt de goddelijke oorsprong van Indra's dochter te sterk beklemtoond en deze wordt door Top Naeff op haar beurt weer te zeer gelijkgesteld met een Christus-figuur die „omwille van ons heil uit de hemel neergedaald”<sup>338</sup> is.

Wat het einde van het toneelstuk betreft – het symbool van de chrysanthemum – daar valt toch wel een accentverschuiving op in de beoordeling. Voor de opvoering noemde Top Naeff het een „goedkoop symbool”. Nu noemt zij dat toneel „van sterke theatrale werking”. Toch voegt ze er onmiddellijk aan toe: „Niet meer. Een oplossing, in verhouding tot den opzet, in de lijn van Strindberg, van den modernen mensch, zie ik in deze algeheele débacle, in dezen brandstapel die een altaar wil beduiden, niet”<sup>339</sup>. Voor mijn kritiek op dit standpunt van Top Naeff verwijs ik naar mijn bespreking van haar voorbeschouwing.

Zelfs al schijnt onze journaliste in dit moeilijke werk van Strindberg nog niet volledig doorgedrongen te zijn, toch heeft zij een juiste kijk op de wereld als „gebrekkige copie” van de „oorspronkelijke bedoeling des Scheppers”<sup>340</sup> of op de betekenis van de Dichter<sup>341</sup>. Zij waardeert ten eerste „een weergalooze dichtervondst” als die van „den grauwen omslagdoek” van de portierster<sup>342</sup> en haar conclusie kan heel positief zijn, omdat „het voornaamste, de tegelijkertijd beklemmende en verlichtende droomstemming, dank zij duizenderlei onnaspeurbare middelen getroffen was, en bewaard bleef, en de innerlijke vertooning ons als geheel supérieur voorkwam”<sup>343</sup>.

Toch is het pas in haar boek over Willem Royaards dat zij de volle betekenis van deze voorstelling schijnt te beseffen. Daar schrijft zij de woorden neer, waarmee ik graag ook dit hoofdstuk besluit:

„De opvoering van *Een droomspel* was een der laatste vier groote voorstellingen, die onder Royaards in den Stadsschouwburg tot stand zouden komen en een der allerbelangrijkste welke ooit in Nederland gegeven zijn; niet het minst om wat er, zoowel in het werk zelf als bij elke vertooning, 'te wenschen overblijft'. Het

338. Naar de formulering in de *Geloofsbelijdenis van Nicea*.

339. NAEFF IV, blz. 23.

340. NAEFF IV, blz. 20.

341. NAEFF IV, blz. 19.

342. NAEFF IV, blz. 20-21.

343. NAEFF IV, blz. 29.

onvolmaakte bij hoogen worp – onvolmaakt als het leven – is oneindig boeiender dan het schijnbaar glad geslaagde op lager plan. Er zou voor en door elke generatie minstens één herschepping moeten plaats vinden van dit *Droomspel*, dat het tooneel al zijn wonderen ontlokt. En hoe wij er ook individueel tegenover staan, afhankelijk als wij zijn van de suggesties van het tijdvak waarin wij leven, niets kan onze bewondering fnuiken voor den greep, voor wat hier ligt opgetast aan gerechte klacht en waarachtig medegevoel met den mensch, middelpunt van een goddelijk, jammerlijk misvormd heelal. Als greep is dit half realistisch, half symbolisch *Droomspel* een weergaloos waagstuk geweest, maar onvergelykelyk is ook wat er voor tijd en eeuwigheid van werd: een onvolmaakt meesterwerk der moderne dramatiek, welke bij Strindberg begint”<sup>344</sup>.

#### 17. PUBLIKATIES IN NOORD-NEDERLAND (1916-1922)

De doorbraak van de kennismaking met het pre-expressionistische werk van Strindberg heb ik in 1916 laten aanvangen met de twee opvoeringen van *Dodendans* door Max Reinhardt en Willem Royaards. Het is een paradoxaal feit dat dit juist moest gebeuren met een van zijn meest troosteloze werken, een in sommige aspecten haast naturalistisch drama dat de kwelling van het onbereikbare geluk in het (huwelijks)leven beschrijft. En toch is het precies in dit werk dat Top Naeff „een bede om klaarheid en verzoening” ontdekt en „het licht van een herboren geloof” ziet schemeren<sup>345</sup>. Nu is het misschien ook duidelijk geworden hoe deze kennismaking met de symbolistisch-expressionistische wereld van Strindberg een natuurlijk eindpunt en hoogtepunt kon vinden in de voorstelling van *Een droomspel*, omdat dit toneelstuk de voltooiing en bekroning van de zojuist genoemde kerngedachten brengt. De loutering door het lijden openbaart immers een mogelijke opgang tot een hogere werkelijkheid.

Het springt in het oog dat de weg naar de Nederlandse schouwburg voor de dramatiek van Strindberg juist zoals in de naturalistische periode wordt voorbereid door een buitenlandse gastvoorstelling. Toch is er een opvallender verschil wanneer men de ontwikkeling van de receptie van Strindbergs werk in de jaren 1884-1893 vergelijkt met de ontdekking van de pre-expressionistische kunstenaar in de jaren 1916-1921. In de tijd van het naturalisme waren het letterkundigen die Strindberg ontdekten en hun eerste belangstelling gingen voornamelijk uit naar zijn proza. In de tijd van het

344. TOP NAEFF, *Willem Royaards*, 1947, blz. 293.

345. NAEFF I, blz. 112.

expressionisme zijn het regisseurs en toneelcritici die de teugels in handen nemen.

Dit wil niet zeggen dat er geen andere initiatieven genomen worden. Zo kunnen we vaststellen dat in 1916 ook de opmerksaamheid van de academische wereld voor Strindberg gewekt wordt. De germanist en scandinavist, professor dr. R. C. Boer wijdt nl. op 3, 10 en 17 november 1916 de bekende Aulavoordrachten van de Amsterdamse Universiteit aan de moderne Zweedse letterkunde. Ongeveer één derde van de in *Onze Eeuw* gepubliceerde tekst behandelt Strindberg<sup>346</sup>. Het opmerkelijke hierbij is dat het hoofdzakelijk over Strindberg gaat als dichter van de in 1884 verschenen dichtbundel *Sömngångarnätter på vakna dagar* (Slaapwandelaarsnachten bij helderen dag). Hij toont o.a. aan hoe in deze bundel „het bankroet geproclameerd (wordt) van religie, kunst, industrie, wetenschap – van den geheelen grondslag van ons geestelijk en maatschappelijk leven”<sup>347</sup>. Tegelijk beklemtoont hij echter hoe de lijn van idealisme in Strindbergs materialistische (realistisch-naturalistische) periode voortdurend aanwezig is.

Tegen het einde van zijn studie situeert R. C. Boer ook het verhaal *De Zondebok* uit 1907 in zijn ontwikkeling<sup>348</sup> en toont aan hoe de toon van religiositeit als een rode draad te volgen is niet alleen in het werk van de post-Infernoperiode maar zelfs in zijn materialistische tijd. Deze religiositeit karakteriseert naar Boers mening nog het best de hervormer en problematicus, de zoeker en boeteprediker August Strindberg, zodat hij zijn lezing besluit met de woorden: „Deze religiositeit, die zich ook in zijne meest anti-religieuze geschriften openbaart, is misschien de meest fundamentele trek van zijn karakter, en het is niet het minst hierdoor, dat hij ook aan een volgend geslacht nog iets te zeggen heeft”<sup>349</sup>.

Vooraf van 1918 af wordt de belangstelling voor Strindberg duidelijk merkbaar. R. C. Boer bespreekt in *Onze Eeuw* weer een ander, bij ons totaal onbekend werk, nl. het historisch drama *Karl XII* (1901). Hij noemt het stuk „in de grond een pamflet tegen machthebbers”<sup>350</sup>, maar heeft ook oog voor het post-Inferno-

346. Onder de titel *Zweedsche Dichters van onzen Tijd* gepubliceerd in *Onze Eeuw*, jg. 17, deel 1, 1917, blz. 34-68, 180-212 en 345-379. Dit laatste deel draagt de ondertitel: III *Over eenige werken van Strindberg* en behandelt op blz. 351-370 en 372 de dichtbundel *Sömngångarnätter på vakna dagar*.

347. t.a.p., blz. 351.

348. t.a.p., blz. 377-379.

349. t.a.p., blz. 379.

350. R. C. BOER, *Een oorlogsheld in de literatuur*, in: *Onze Eeuw*, jg. 18 (1918), deel 2, blz. 185-202 en 323-341. Dit citaat op blz. 202. Boer behandelt Karel XII bij Tegnér, Strindberg (vooral blz. 196-202) en V. von Heidenstam.

geluid dat o.a. merkbaar wordt in de figuur van Swedenborg die hier en daar als Strindbergs „spreektrumpet” optreedt<sup>351</sup>.

Dit Swedenborgiaanse element bij de late Strindberg wordt ook op de voorgrond geplaatst door D. Th. Jaarsma in *Den Gulden Winckel*<sup>352</sup>. Naar aanleiding van *Weerlichten*, het kamerspel *Onweer*<sup>353</sup>, wijst hij erop dat men hierin vindt: „woorden van wijsheid, goedheid en hartelijkheid naast de belachelijkste levenshoudingen van gebroken menschen, levend tusschen zelfzucht en zelfbedrog. Maar dit alles wordt toch (omhooggeheven in een) heete adem van een naar klaar doorschouwen snakkenden doorgronder, van een naar de veilige verzekerdheden van een spiritueel tehuis jachtenden eenzame, van den immer met hetzelfde fanatisme experimenteerenden taster naar de Swedenborgsche arcana coelestia!”<sup>354</sup>.

P. Molenbroek in *De Tijdspiegel* van 1919<sup>355</sup> laat goed uitkomen dat met name de toneelopvoeringen van Reinhardt, Royaards en Verkade de belangstelling voor Strindberg gewekt hebben en tot nadere kennismaking met zijn werk stimuleren. Wel ruimt hij in zijn artikel onevenredig veel plaats in aan Strindbergs verblijf in Berlijn en zijn verhouding tot Adolf Paul (om de eenvoudige reden dat hij een boek van Paul als bron benut), maar niettegenstaande dat situeert hij ook de belangrijkste post-Infernodrama's en besteedt hij zes bladzijden aan *Onweer* dat hij typeert als „realisme op mystieken achtergrond”<sup>356</sup>.

Het heeft er alle schijn van dat de belangwekkende opvoeringen van toneelstukken als *Dodendans* en *Een droomspel* weer de aandacht van de uitgeverwereld op de naam van Strindberg vestigen. Wanneer we de vertalingen in boekvorm<sup>357</sup> in ogenschouw nemen, zien we een gaping na de eerste twee vertalingen die in 1890 en 1892 het licht zagen. Die gaping strekt zich uit over de hele periode van 1892 tot 1918. De enkele toneelvoorstellingen in de jaren negentig hebben dus geen heropflakking van de uitgeversactiviteiten tot gevolg gehad. In de periode die ik nu bespreek, zijn er

351. t.a.p., blz. 201.

352. *Den Gulden Winckel*, jg. 17, 15.12.1918, blz. 177-180, onder de titel: *Schrijvers van over de grenzen. August Strindberg*.

353. Bij de opvoering van *Onweer* in 1918 hadden veel critici, onder wie TOP NAEFF (II, blz. 200), het standpunt verdedigd dat de titel „Weerlicht” of „Weerlichten” de voorkeur verdiende boven „Onweer”. Die leunt dan ook aan bij de in het Duits gebruikelijke titel *Wetterleuchten*.

354. t.a.p., blz. 179.

355. zie aant. 198.

356. t.a.p., blz. 144.

357. In tijdschriften verschenen er wel twee vertalingen: het verhaal *De steenman in Buiten* (20.8.1910) en de *Inleiding tot „Freule Julie”* in *De Amsterdammer van 20 en 27.10.1912* (n.a.v. de eerste opvoering in het Nederlands).

daarentegen aanwijzingen dat de bedrijvigheid in de schouwburg ook een vernieuwde werkzaamheid op de boekenmarkt tot gevolg heeft. In 1919 en 1921 verschijnen nl. de zoëven genoemde toneelstukken in een Nederlandse vertaling. Overigens beginnen de uitgevers niet met het publiceren van drama's uit Strindbergs pre-expressionistische periode, maar geven ze eerst werken uit de naturalistische periode in het licht, wat van hun standpunt beschouwd erg aannemelijk was. Die werken zijn gemakkelijker leesbaar en voor een breder publiek toegankelijk dan de typische post-Infernoteksten. In 1918 worden *De roode kamer* en *Zweedsche sproken en vertellingen* gedrukt. In 1919 komt een nieuwe vertaling van *Hemsöborna* van de pers onder de titel *De indringer*. Hetzelfde jaar verschijnen ook de eerste twee drama's van Strindberg in Nederlandse vertaling, nl. *Freule Julie* en *Doodendans*. In 1920 verschijnt nog een verhaal *De heks* en in 1921 weer twee toneelstukken *De vader* en eindelijk ook *Een droomspel* in de vertaling van Willem Royaards. Dit laatste feit vooral illustreert de samenhang tussen de wereld van de uitgevers en die van de schouwburg. Had Royaards het stuk niet geënceneerd en had hij niet zoveel belang gehecht aan de vorm van de vertaling, dan was die toen ook wel niet in het Nederlands verschenen.

De vernieuwde aandacht van de uitgeverijen blijkt ook uit het feit dat er in deze periode zelfs meer werken ter vertaling aangekend worden dan de vertaler vertaald of de uitgever uitgegeven krijgt. Zo lezen we in het *Nieuwsblad voor den Boekhandel* dat op 2 april 1917 de „Commissie tot regeling van het vertalingsrecht” van J. M. Meulenhoff het verzoek ontvangt om niet alleen *Röda rummet* – dat inderdaad in 1918 verschijnt – maar ook *Giftas* te vertalen, waarvan in het geheel geen vertaling zal verschijnen<sup>358</sup>.

Wanneer ik onder de publikaties uit de jaren 1920-1922 degene uitkies die het meest hebben bijgedragen tot betere kennis van de symbolistisch-expressionistische Strindberg, moet ik het artikel van K. H. Miskotte over *Naar Damascus* in het christelijke tijdschrift *Eltheto* vermelden naast het boek van K. F. Proost. Twee bijdragen dus van Nederlandse hervormde theologen, wat erop wijst dat nu ook in religieuze kringen een sterke belangstelling gewekt is voor de problematiek van de post-Inferno-periode.

Kornelis Heiko Miskotte, de latere hoogleraar te Leiden, die in 1921 redacteur was van *Eltheto*, het *Orgaan der Nederlandsche Christenstudentenvereening*, publiceert onder zijn initialen een

358. *Nieuwsblad voor den Boekhandel*, jg. 84, blz. 455 (6.4.1917). De titel van het eerstgenoemde origineel staat daar verkeerdelijk opgegeven als: *I röda rummet*. Een bloemlezing uit het tweede werk, *Giftas*, zal pas veel later, in 1968, verschijnen onder de titel *Huwelijksverhalen*.

artikel met als titel *Strindbergs „Nach Damaskus“*<sup>359</sup>. Zoals ik in het eerste hoofdstuk al heb laten aanvoelen speelt *Till Damaskus* in de ontwikkeling van Strindbergs toneelwerk en zelfs in de geschiedenis van het Europese drama een belangrijke rol.

Miskotte houdt zich evenwel hoofdzakelijk bezig met de inhoud van de drie delen van *Nach Damaskus*, dat hij eens te meer in de vertaling van Schering gelezen heeft. Hij wijdt ook wel enkele beschouwingen aan de gedachtenwereld van Strindberg in het algemeen, die hij zich – wel erg gesimplificeerd – ziet uitstrekken tussen „piëtische wereldvlucht en roomsch isolement”<sup>360</sup>. Wel situeert hij goed de plaats van *Naar Damascus* in deze ontwikkeling: „De trilogie *Nach Damaskus* bedoelt de overgang van 't naturalisme (...) tot het mysticisme, dat belofte van geheel ander perspectief inhoudt”<sup>361</sup>. Hij wijst terecht ook op de betekenis van Swedenborg en Maeterlinck voor deze periode<sup>362</sup> en tracht de vertwijfeling van Strindberg af te grenzen van de romantische vertwijfeling en van andere vormen van vertwijfeling van Cervantes tot Heinrich Mann. „Strindberg's vertwijfeling”, besluit hij, „vooronderstelt meer en anders dan de genoemde: de christelijk-humanistische levensdrang”<sup>363</sup>.

De volgende passage vat wellicht het best samen wat volgens K. H. Miskotte de geestelijke betekenis van *Till Damaskus* is: „Het geeselen van de occulte liefdeloosheid, het besef van de heiligheid van het moment, het weten ingesponnen te zijn in de onuitputtelijke 'machten', het ontmaskeren van het verstandsspel, het herontdekken van hel en hemel en de louteringsgang van het liefdeleven, de moed de verbindbaarheid van geestesvlucht en zoogdierfuncties in de natuurlijke liefde te ontkennen en de kracht het weerbarstige ik ten doode te wijden, dit samen maakt *Nach Damaskus* groot”<sup>364</sup>.

In 1922 verschijnt dan het eerste grote overzicht van het leven en werk van August Strindberg, dat eigenlijk nog altijd de beste biografie is waarover wij in het Nederlands beschikken. De auteur Karel Frederik Proost was al doctor in de theologie en had naast een aantal religieuze werken ook al studies over Ibsen en Nietzsche op zijn naam. Later heeft hij daar nog verhandelingen over Brandes, Wedekind, Gorki, Henriëtte Roland Holst en een dissertatie over Frans Coenen aan toegevoegd.

359. *Elibeto*, jg. 75 (nr. 4-5, Jan.-Febr. 1921), blz. 116-140.

360. t.a.p., blz. 122. Direct verkeer is het als hij daar zegt: „En heel aan het eind redt hij zich weg in de roomsche kerk”.

361. t.a.p., blz. 126.

362. t.a.p., blz. 127.

363. t.a.p., blz. 119.

364. t.a.p., blz. 129.

Voor zijn boek *August Strindberg. Zijn leven en werken*, dat in 1922 bij J. Ploegsma in Zeist verschijnt, heeft K. F. Proost heel wat literatuur verwerkt, vooral in het Duits en het Zweeds, de talen waarin ook veruit het meest over Strindberg verschenen was. Als basis voor de biografische gegevens gebruikte hij de Zweedse werken van N. Erdmann en E. Hedén. Hierbij is hij zich goed bewust dat het werk van de laatstgenoemde het beste is, iets wat eigenlijk vandaag de dag nog steeds gezegd kan worden. De literatuur over Strindberg gebruikt hij doorgaans erg kritisch en hij is hiertoe in staat want, al heeft hij veel óver onze auteur gelezen, hij blijkt nog meer ván hem gelezen te hebben, meestal in de vertaling van Emil Schering<sup>365</sup>. Wel staan er vergissingen in zijn boek. Ik geef hier maar enkele voorbeelden van. Op blz. 43 zegt hij dat *En namnsdagsgåva* in 1870 verschenen is. Dit eerste toneelstuk van Strindberg is verloren gegaan en dus nooit gedrukt. Zijn tweede drama – dat Proost hier bedoelt en dat inderdaad in 1870 verschijnt – heet *Fritänkaren. Den starkare* is geen dialoog (blz. 114), maar een monoloog, al wordt het door twee toneelspeelsters opgevoerd. Een ergere flater begaat Proost als hij in de mening verkeert dat Schering zijn eigen vertaling van *En dåres försvarstal* (*Le plaidoyer d'un fou ; Die Beichte eines Thoren*) „gebrekkig en in ordinaire taal gesteld” en bovendien nog „onzedelijk” zou noemen<sup>366</sup>. De Duitse vertaling die Schering hier bedoelde, was een slechte vertaling die zeventien jaar voor de zijne verschenen was<sup>367</sup>.

Wanneer we bekijken hoe Proost de geestelijke achtergrond en de ontwikkeling van het werk van Strindberg schetst, moeten we toegeven dat hij het voor zijn tijd voortreffelijk doet. Hij geeft een overtuigend beeld van de Inferno-crisis en zijn beschouwingen over *Till Damaskus* zijn beter dan die van Miskotte. Zelfs de literaire betekenis van dit centrale drama belicht hij als eerste in het Nederlandse taalgebied met de volgende woorden: „Het is het eerste toneelstuk na verscheidene jaren en toont ons zijn literairen omkeer, hij had het naturalisme losgelaten: inplaats van de werkelijkheid der dingen wordt hij beheerscht door het geheim der dingen, en dat geeft ook aan het uiterlijk van zijn stuk zeer fantastische vormen. Leven en droom zijn dooreen gewezen. De hoofdpersoon uit het stuk *De Onbekende* weet dikwijls niet, of hij

365. Indirect is de invloed van deze vertaling en van de vele Duitse bronnen die Proost gebruikt te merken in de soms storende germanismen.

366. K. F. PROOST, *August Strindberg*, 1922, blz. 122.

367. Deze vertaling, die in 1893 verscheen, werd anoniem uitgegeven, maar was gemaakt door Wilhelm Kämpf. Strindberg haalde zich hiermee een gerechtelijke aanklacht op de hals. Het boek werd in beslag genomen.

EMIL SCHERING (1873-1951) werd in november 1900 de officiële Duitse vertaler van Strindberg. Het eerste deel van zijn *Gesamtausgabe* verscheen in 1902 en zijn vertaling *Die Beichte eines T(h)oren* in 1910.



een tooverbeeld van zijn fantasie voor zich ziet of een werkelijke gebeurtenis. En het geheel, dat als een film aan ons voorbij gaat – het eerste deel telt niet minder dan zeventien tooneelen – heeft al heel weinig meer gemeen met de naturalistische stukken, waarin zoo uiterst conscientieus éénheid van tijd en plaats waren gehandhaafd. Een mystiek-religieuze toon zweeft over alles heen”<sup>368</sup>.

Na deze woorden begrijp ik niet goed dat Proost in zijn „Samenvattende beschouwingen” kan schrijven: „De nadruk in Strindberg’s geloofsleven valt altijd op zijn bekeering, na zijn naturalistische periode, en er zijn er, die deze bekeering van de grootste betekenis achten, ook voor zijn kunstenaarschap. Ik geloof niet, dat dit juist is”<sup>369</sup>.

Ik stel Proost wel in het gelijk wanneer hij het woord ‘bekeering’ in dit verband kritiseert. Er was bij Strindberg „te veel negatiefs”<sup>370</sup> om van een bekering te kunnen spreken. Toch is er een zo diepgaande verandering in zijn leven én in zijn werk dat een term als ‘ommekeer’ zeker op zijn plaats is.

Deze term sluit overigens mooi aan bij de compositie van stukken als *Till Damaskus* of *Ett drömspel*. Ideologisch stelt deze terugkeer via dezelfde taferelen naar het uitgangspunt de pelgrims- en boetetocht voor van het leven dat de mens door confrontatie met zijn eigen fouten en tekorten verootmoedigd en gelouterd naar zijn oorsprong en levensdoel terugleidt. En literair staat deze ommekeer in onmiddellijk verband met de „Stationentechniek”, de literaire vernieuwing die met *Till Damaskus* (vooral het eerste deel) werd ingevoerd en die rechtstreeks de dramatiek van het Duitse expressionisme zal beïnvloeden. De eenheid van handeling en de andere klassieke eenheden worden verlaten voor de eenheid van het ik, want alles wordt gezien uit het perspectief van de hoofdfiguur. De verschillende taferelen en vaak zelfs de verschillende figuren dienen slechts om de facetten van het innerlijke zieleleven op het toneel uit te beelden, om de schuld van de hoofdpersoon bloot te leggen, om zijn vermeende verworvenheden te ontmaskeren.

Als we nu het voorlaatste citaat uit het boek van Proost over de literaire betekenis van *Till Damaskus* herlezen, vinden we daar heel wat van dit betoog terug. Waarschijnlijk is het dan ook alleen zijn afwijzing van de term ‘bekering’ die hem de literaire gevolgen van de ‘omkeer’ in het leven van Strindberg (hij gebruikt zelf dit woord in dit verband in het zoëven bedoelde citaat!) doet ontkennen.

368. t.a.p., blz. 162.

369. t.a.p., blz. 288-289.

370. t.a.p., blz. 289.