

# AUGUST STRINDBERG, DE ONBEKENDE?

DOOR AMY VAN MARKEN

**I**N 1912 stierf de groote Zweedsche dichter en dramaturg August Strindberg. Van zijn debuut af was er rumoer rond zijn naam; zijn persoon en zijn werk waren een voorwerp voor de felste discussies, zoowel in zijn vaderland als daarbuiten. Ruim 25 jaar zijn voorbijgegaan en de vraag rijst onwillekeurig: hoe beleven wij op het oogenblik zijn kunst, hoe staan wij tegenover zijn persoonlijkheid? In gedachten laten wij de hoogtepunten van Strindberg's geweldige oeuvre even aan ons voorbij gaan. Heeft dat alles werkelijk afgedaan, zooals sommigen meenen?

Daar zijn allereerst de zuiver autobiografische werken. Als tijdsbeeld, als documents humains met een schat van psychologische gegevens, als onbarmhartige zelfontleding en niemand en niets ontziende critiek, heeft deze lange reeks van werken niets van haar waarde verloren, hoezeer zij ook een product zijn van een tijd, een geesteshouding en een litteraire strooming, die reeds lang achter ons liggen. (Dit geldt vooral van *De Zoon der Dienstmaagd*.) Enkele van Strindberg's romans, b.v. *De Roode Kamer*, *De Bewoners van Hemsö*, het eerste deel van de huwelijksnovellen en verscheidene proza-vertellingen zijn nog van een ongekende frischheid. Strindberg's belangrijkste en meest verstrekkende inzet is ongetwijfeld gelegen op het gebied van het drama. Hij is de schepper geweest van het naturalistische en het expressionistische drama in Europa. Het is een niet gemakkelijk te beantwoorden vraag of Strindberg's drama leeft, nu in onze dagen. Om dat



*August Strindberg*

eenigermate bevredigend te kunnen beoordeelen moet men zijn werken op het tooneel zien, immers zijn drama's waren nooit bedoeld als leesdrama's. Willen wij ons heden in Strindberg's kunst verdiepen, dan moeten wij ons tot Scandinavië wenden. Het officieele litteraire Zweden, dat jaren lang in zijn belangstelling voor Strindberg verre ten achterstond bij het buitenland, met name bij Duitschland en Denemarken, lost langzamerhand zijn schuld af. Naast goede voorstellingen van b.v. *Meester Olof*, *Paschen*, *Advent* e.a. staan de vertooningen van *Naar Damascus* (Oslo 1934, Stockholm 1937), *Droomspel* (Stockholm 1936) en *Doodendans* (Kopenhagen 1937) overgetelijk in het geheugen gegrift. Is men in de gelegenheid geweest dergelijke, in artistiek opzicht vrijwel volmaakte voorstellingen te zien en Strindberg's kunst te beleven, zoo intens als men misschien alleen maar een Strindberg-drama kan beleven, en heeft men de reacties van het publiek kunnen waarnemen, dan begint men ernstig te twijfelen aan de gangbare meening, dat hij uit den tijd is en, nu ja, toch heusch niet heelemaal toerekenbaar was! Is het ook niet kenmerkend, dat nu nóg een Strindberg-opvoering en de verschijning van een nieuwe studie over zijn persoon of zijn werk aanleiding geven tot hevige discussies? Bij hem kan men zich immers nooit op een generaliseerend standpunt stellen; men moet telkens opnieuw zijn houding bepalen, bij elk van Strindberg's werken, bij elke beoordeeling van zijn persoon of van zijn kunst. Zijn dood heeft daaraan niets veranderd.

Strindberg's litteraire productie is ten nauwste verbonden met zijn persoonlijk leven. Zijn persoon is vrijwel nergens te scheiden van zijn werk. Het is daarom begrijpelijk, dat vele van zijn vrienden, verwanten en vijanden óók, zich gedrongen hebben gevoeld hun persoonlijke aanraking met den beroemden schrijver in boekvorm te publiceeren. Litteratuurhistorici, psychologen en filosofen hebben zich evenmin onbetuigd gelaten: er is een geweldige litteratuur rondom Strindberg ontstaan. De vraag is nu: zijn er nieuwe gezichtspunten geopend? In hoeverre kunnen en moeten wij in het huidige stadium van het Strindberg-onderzoek spreken van een nieuwe belichting van den persoon en de werken van den Zweedschen schrijver? Bij de beantwoording hiervan gaat onze belangstelling uit naar verschillende uitgaven, die gedurende de laatste vijf à tien jaar zijn verschenen.

Van de hand van den jongen Deenschen litteratuurhistoricus Vagn Børge verscheen in 1931 een boekje *Strindberg og H. C. Andersen* (*Der unbekannte Strindberg*, Marburg 1935). Uit dit boek blijkt dat Strindberg, die zichzelf Andersen's leerling noemde, reeds vóór de zoo sterk ingrijpende religieuze Inferno-crisis, dus in zijn naturalistische periode, Andersen formeel trachtte na te volgen, ja zelfs verscheidene van diens sprook-

jes vertaalde! Na de crisis ging de invloed van Andersen's sprookjes veel dieper. Toen pas wist Strindberg zich volkomen in te leven in die wonderlijke, naïef-godsvruchtige, poëtische sfeer van den grooten Deen, omdat hij toen langzaam maar zeker tot een vroom-godsdienstige levensaanvaarding was gekomen, welke die van Andersen zeer dicht naderde. Bewijzen voor de aanraking tusschen beide dichters zijn er te over. Behalve Strindberg's *Sprookjes* staan b.v. de uiterst fijne, poëtische schilderijen van de kinderfiguren in stukken als *Advent*, *Paschen*, *Zwanewit* en *Erik XIV* sterk onder Andersen's invloed; verder kan men nog de *Kamerspelen* en het *Droomspel* noemen. Hoezeer hij echter ook Andersen nadert in de keuze der dramatis personæ, in de symboliek en in den gedachtengang, in de genoemde stukken is de *stemming* alles behalve Andersenachtig, daarentegen typisch voor Strind-



Siri von Essen

berg zelf. Het verschil in nationaliteit spiegelt zich natuurlijk duidelijk af. En dan: Andersen behoorde tot de romantiek, Strindberg tot het realisme; toch weten wij hoe Andersen eenerzijds wel degelijk zin had voor de werkelijkheid (daarvan getuigen vele sprookjes) en hoe anderzijds Strindberg's verlangen steeds uitging juist naar de romantiek. Beiden leden onder een sterk minderwaardigheidsgevoel, waaruit een voortdurende angstpsychose voortvloeide. Bij Andersen angst voor zijn weldoeners en de critiek, bij Strindberg angst voor zijn vader en later de angst, dat men zijn persoonlijkheid zou onderdrukken. Hiertegenover stond het idealiseeren en het zich vastklampen aan de moeder. Voor Strindberg is dit van de diepste beteekenis in zijn houding tot de vrouw, welke voor hem in haar hoedanigheid van Moeder het hoogste vrouwenideaal vertegenwoordigde. Hun gevoelsleven was uiterst rijk, maar onevenwichtig. Beiden waren zij vervuld van een waarachtig idealisme, een diep schoon-

heidsverlangen en een drang om zonder aanzien des persoons de menschheid het masker van levensleugens af te rukken. Börge's boek geeft wellicht te eenzijdig een in lichte kleuren gehouden beeld van den anders zoo donkeren Zweedschen dramaturg, een natuurlijk gevolg overigens van het onderwerp. Want hoe ver is de dichter van *Het Pleidooi van een Dwaas*, *Freule Julie*, *Doodendans*, *Zwarte Vaandels* en *De Gotische Kamers* niet verwijderd van H. C. Andersen? En toch kan ook daar, temidden van hartstocht, haat, onrechtvaardigheid en pessimisme, plotseling Strindberg's poëzie doorbreken als een wonderlijk weldoende lichtstraal, waaraan men zich vastklampt in de zwarte duisternis. De feiten echter hebben Börge gelijk gegeven in zijn theorie, dat er naast den door velen verguisden Strindberg nog een andere, onbekende Strindberg leeft.

In 1936 verscheen een nieuw boek van Börge, *Kvinden i Strindbergs Liv og Digtning* (De Vrouw in Strindberg's leven en werken). Het onderwerp is van centraal belang voor het begrip van Strindberg. Het boek als geheel is te beschouwen als een zeer belangrijke positief-critische bijdrage binnen het terrein van het Strindberg-onderzoek, ook al is het laatste woord in deze zaak geenszins gezegd. Gelijk vanzelf spreekt, ruimt Börge aan het vraagstuk Siri von Essen een groote plaats in. In 1875, 26 jaar oud, ontmoette Strindberg Siri voor het eerst. Zij was toen gehuwd met baron Wrangel. Na de ontelbaar vele liefdeshistories van zijn moeilijke jongelingsjaren stond Strindberg plotseling tegenover de vrouw, die zulk een ingrijpende verandering in zijn leven bracht en wier persoonlijkheid van zoo onnoemelijk veel belang is geweest voor zijn kunst. Vele zijn de oorzaken geweest van den noodlottigen afloop dezer ontmoeting. Bij beiden lag schuld. Van Siri's hand bestaat helaas geen persoonlijk getuigenis van haar huwelijk. Hun oudste dochter, Karin Smirnoff, publiceerde in 1925 een treffend boek *Strindbergs första hustru* (Strindberg's eerste vrouw) waarin vooral het beeld van Siri als moeder ons levendig voor oogen komt te staan. Voor ons ligt echter een boek van Strindberg zelf, waarvan men zou wenschen dat het nooit geschreven was, zoo afschrikwekkend is het in zijn felle persoonlijke aanklachten tegen Siri, in zijn bijna dierlijken haat en manische achterdocht, met een absoluut eenzijdig aanwijzen van de vrouw als de bron van het kwade. Het is geschreven in een proza dat, ondanks het feit dat de oorspronkelijke tekst in het Fransch geschreven was, tot zijn beste gerekend mag worden. Börge heeft gepoogd de draden van dit kluwen van beschuldigingen en verwijten te ontwarren, een schier hopelooze taak, waarbij men wel moet stooten op de meest onsympathieke zijden van Strindberg's karakter, welke men later opnieuw in werken als *Zwarte Vaandels* en *De Gotische Kamers* terugvindt. Börge verklaart de tegenstelling tusschen deze boeken en de

## AUGUST STRINDBERG, DE ONBEKENDE?

overige van waarachtige religiositeit getuigende, lichter gestemde na-Inferno-dramatiek als gekrenkt religieus gevoel. Dit is echter onhoudbaar zonder de aanvaarding van dien „zwarten” Strindberg, die de overhand verkreeg in oogenblikken van de diepste wanhoop en psychische spanning, vooral veroorzaakt door teleurstelling in het ideaal, dat hem niet hoog en schoon genoeg kon schijnen, doch, wanneer het in botsing kwam met de werkelijkheid, met één slag alle idealiteit meedoogenloos verloor. In zijn verhouding tot zijn drie echtgenooten komt dit wel heel duidelijk tot uiting. (Hoe sterk Strindberg innerlijk gegroeid is, blijkt uit de harmonische oplossing van zijn huwelijk met zijn derde vrouw Harriet Bosse). Door een parallel te trekken tusschen *Het Pleidooi van een Dwaas* en Tolstoi's *Kreutzersonate* raakt Börge aan een van de diepste oorzaken van de mislukking van het huwelijk met Siri. Zoowel Strindberg als Tolstoi probeerden een duurzaam huwelijk op te bouwen op den wankelen grond der erotische liefde. In de Inferno-crisis eerst deed Strindberg de bittere ervaring op, dat een dergelijke liefde slechts op een illusie berust. Toen pas begon hij het conflict Eros contra Charitas dramatisch te benutten: het thema der „haatliefde” kreeg een metaphysisch perspectief, wat b.v. blijkt uit *Doodendans* in tegenstelling met *De Vader*. Bij beide schrijvers zien wij een religieus verlangen, dat in ascese op wil gaan eenerzijds, anderzijds echter een buitengewoon sterk driftleven, dat ascese volkomen uitsluit. (Dit geldt in sterkere mate voor Tolstoi dan voor Strindberg, bij wien dit het duidelijkst in zijn verhouding tot Harriet Bosse aan den dag komt). Vrouwen nu, zoo schrijft Börge, die aan dergelijke, elkaar diametraal tegen gestelde eischen van den man voldoen, bestaan eenvoudig niet. Dit maakte een harmonisch huwelijk voor Tolstoi evenals voor Strindberg onmogelijk. In dit verband kan men nog wijzen op het feit dat Siri von Essen, Frida Uhl en Harriet Bosse alle drie behoorden tot het type der geëmancipeerde vrouw, de kunstenaar. Tolstoi en Strindberg begingen de fout de Vrouw als eenige schuldige te beschouwen en tegelijkertijd het huwelijk als instituut te veroordeelen, in plaats van de schuld bij zichzelf te zoeken.

In 1891 gingen Siri en Strindberg definitief uiteen. In haar had Strindberg voor het eerst zijn vrouwelijk „oerideaal” ontmoet; aldus lag zijn liefde voor haar als het ware ten grondslag aan zijn gevoelens voor Frida Uhl en Harriet Bosse. De briefwisseling tusschen Strindberg en den Zweedschen dichter Ola Hansson (Stockholm 1938) geeft een troosteloozen indruk van Strindberg's krampachtige pogingen zichzelf, zijn verlaten gezin en zijn werk in leven te houden. Met een wanhoopsgebaar trachtte hij zich met behulp van Nietzsche's Übermensch onkwetsbaar te maken voor het verdriet, den tegenslag en het wanbegrip, waarop hij steeds stuitte. Een vereenzaamde, door de einde-



Frida Uhl

looze conflicten uiterst prikkelbare, cynische „vrouwenhater” vormde in 1892 het middelpunt van een kring van kunstenaars en geleerden te Berlijn, wier stamcafé het beruchte „Zum schwarzen Ferkel” was. Daar ontmoette Strindberg zijn tweede vrouw, de drieëntwintigjarige Oostenrijksche journaliste Frida Uhl, die wat karakter en aanleg betrof, evenmin de vrouw was om hem gelukkig te maken. In 1893 trouwde hij met haar, een huwelijk dat hij later als een „dwaasheid” betitelde. Het heeft ongetwijfeld het minst voor hem betekend, al zou men bijna het tegendeel gaan meenen bij het lezen van de twee lijvige deelen mémoires, welke Frida Strindberg in 1936 in Zweden en Duitschland liet verschijnen. Uit alles spreekt de groote bewondering, die zij nog steeds koestert voor den man, die haar toch de grootste teleurstelling van haar leven heeft

bereid. Haar boeken brengen natuurlijk veel belangrijk materiaal uit den Berlijnschen tijd. Het feit echter, dat haar beschrijvingen van gebeurtenissen van haast 40 jaar geleden, dikwijls weergegeven in lange gesprekken, bijna woordelijk overeenstemmen met situaties en replieken uit Strindberg's werken, welke dienzelfden tijd behandelen, maakt helaas, dat wij de uiterste voorzichtigheid moeten betrachten bij het vaststellen der objectieve waarheid dezer beschrijvingen. Daarbij komt dat Strindberg's brieven aan haar oorspronkelijk in het Fransch geschreven waren, maar door haar in het Duitsch en daarna wederom in het Zweedsch werden vertaald! Dat dit huwelijk, dat nauwelijks twee jaar duurde, bijna van den aanvang af mis ging, berust o.a. op de omstandigheid, dat Strindberg aan het begin der z.g. Inferno-crisis stond, welke een samenleven met hem voor een ieder onmogelijk maakte.

Psychiaters en psychoanalytici hebben Strindberg's eigen referaat over de crisis (de boeken *Inferno* en *Legenden* en tevens de dramatische trilogie *Naar Damascus*) gebruikt

tot het stellen hunner verschillende diagnosen. De diepere oorzaak ervan is daarmee echter niet verklaard. Strindberg's geweldige productiviteit, de hoge kunstwaarde van de crisisboeken, die wederom oorspronkelijk in het Fransch zijn geschreven, zijn zin voor realiteiten en critiek, zijn verlangen naar bewijzen voor de meest fantastische occulte ervaringen, welke hij opdoet, zij maken, dat men alleen met het constateeren van een zekeren vorm van krankzinnigheid niet van de zaak en zeer zeker niet van haar gevolgen afkomt. Het boekje van prof. Martin Lamm *Strindberg och Makterna* (Stockholm 1936) vraagt hier onze aandacht. Lamm, een bekende Zweedsche litteratuurhistoricus (zie ook zijn werk *Strindbergs dramer*) raakt een belangrijke kwestie aan, wanneer hij zegt, dat Strindberg's veelvuldige „openbaringen” meestal alledaagsche werkelijkheids-situaties waren welke hij, mede onder invloed van zijn vervolgingswaan, ver-



*Harriet Bosse in Naar Damascus*

vertolkte als stonden zij in direct verband met zijn eigen persoon en lot, als vingerwijzingen van de machten dus, die een werktuig waren in God's hand. Volgens Lamm geeft dit een duidelijk beeld van Strindberg's egocentriciteit, welke inderdaad zijn persoon en werk beheerscht; onzes inziens is het echter de eenige voorwaarde waaronder de persoonlijke verhouding God-enkeling voor *Strindberg* mogelijk was. Verder toont Lamm aan, dat dezelfde gebeurtenissen, die Strindberg op het einde van de tachtigerjaren, onder de hevige huwelijksconflicten, tot atheïst maakten, hem in de negentigerjaren wederom terugbrachten tot het geloof. Hij werd atheïst omdat de wereld, de menschen en de heele ontwikkeling hem te zinloos en slecht toeschenen om nog aan een rechtvaardig God te kunnen gelooven. Religieus werd hij, steeds volgens Lamm, omdat die factoren in zijn oogen zulke afmetingen aannamen, dat hij behoefte had te grijpen naar het laatste redmiddel: het ge-

loof aan soms kwaadwillige, soms goede machten, die eerst langzamerhand gesubordineerd werden onder een nu eens streng straffenden en dan weer beschermenden God. Het graadverschil, waarvan Lamm hier spreekt, doet niets ter zake. Hier staan wij voor een „Umwertung aller Werte” die van binnen uit, van boven komt (om in Strindberg’s geest te spreken) en die noch afhangt, noch het gevolg is van wetenschappelijke onderzoeken, occulte en hypnotische experimenten en andere uiterlijke factoren. Dit proces kunnen wij alleen verklaren door ons in te leven in Strindberg’s geest, te beseffen en te aanvaarden het mysterie van de werking der eeuwige, goddelijke krachten in een mensch, die er zich voor *open stelt*. Dan weten wij, dat wij niet alleen maar staan tegenover een krankzinnige, die geen onderscheid meer weet te maken tusschen werkelijkheid en verbeelding, geloof en bijgeloof, maar voor een schrijver, die den strijd voert voor en tegen zijn eigen intellect, een mensch fysisch en psychisch ten prooi aan het hevigste lijden in de smeltkroes waarin hij van materialist tot „mysticus” wordt omgeschapen. De benaming „mysticus”, door enkele bewonderaars van Strindberg gebruikt, is in zoverre misleidend omdat Strindberg’s sterke gevoel voor en contact met de werkelijkheid, zijn schuldbesef en zijn steeds weer opduikende drang tot opstandigheid een levenshouding als *absoluut* mysticus uitsloot. Strindberg’s religieuze opvatting gedurende en na de Inferno-crisis is misschien moeilijk te definieeren (het is een ver doorgevoerd syncretisme), doch daarom niet minder ingrijpend en waarachtig, iets wat zeer vele onderzoekers, Lamm inbegrepen, nog steeds niet begrijpen, voornamelijk omdat zij in hun gedachtensfeer te ver af staan van Strindberg’s religiositeit.

Toen Strindberg de crisis te boven was gekomen, wierp hij zich met verdubbelde energie op zijn kunst, welke aangepast werd aan en geïnspireerd door zijn nieuwe levensopvatting. Naast een grootsche historische dramatiek (*Gustav Vasa*, *Erik XIV* e.a.) ontstonden werken als *Naar Damascus*, *Roes*, *Advent*. In 1900 volgden o.a. het buitengewoon fijne en hoogstaande *Paschen*, de sprookjesspelen *Zwanewit* en *De Kroonbruid* eenerzijds, en anderzijds werken als *Doodendans* en de romans *De Gotische Kamers* en *Zwarte Vaandels*, een contrast waarop tevoren werd gewezen. Strindberg’s dramatiek bereikte ongetwijfeld zijn hoogtepunt in het *Droomspel*, om zich in de *Kamerspelen* nog eenmaal te vernieuwen en tenslotte te eindigen in de tragische, bitter weemoedige epiloog *De Grootte Weg*.

Intusschen was er een tweede, door velen onmogelijk geachte verandering ingetreden in Strindberg’s leven. Wederom was het een vrouw, die deze metamorphose bij den z.g. vrouwenhater te weeg wist te brengen. De tweeëntwintig-jarige tooneelster Harriet



## AUGUST STRINDBERG, DE ONBEKENDE?

Bosse was plotseling gekomen in het leven van den veelbepoefden schrijver, die toen een en vijftig jaar was. Zij is hem een bron van de zuiverste en schoonste inspiratie geworden. De briefwisseling tusschen beiden begon in het najaar van 1900, de laatste brief is gedateerd van Mei 1908. De beteekenis van deze verzameling brieven, die door Harriet Bosse in 1932 in Stockholm werd uitgegeven, kan men niet hoog genoeg aanslaan. Tezamen met de later verschenen boeken van Frida Strindberg werpen deze brieven en de gezindheid, die aan dergelijke uitgaven ten grondslag ligt, een geheel nieuw licht op de persoonlijkheid en dus op het werk van Strindberg. (In dit verband kan nog genoemd worden het in 1921 verschenen boekje van Fanny Falkner *Strindberg i blaa tornet*). Strindberg's brieven aan Harriet Bosse zijn een van de schoonste documents humains uit de wereldliteratuur, waarin ons opnieuw wordt geopenbaard het wonder der waarachtige liefde in de ziel van een mensch, die in zijn gevoelsleven ver boven de middelmaat uitging (ook in negatieven zin!) en die, ondanks de bitterste, dikwijls grootendeels zelf veroorzaakte teleurstellingen, ondanks den felsten strijd en haat, toch den moed bezat zijn idealisme te bewaren en het te toetsen aan de werkelijkheid, ditmaal door een huwelijk met Harriet Bosse. De jeugd en de levenslust van Harriet Bosse, hun kunstenaarstemperament, hun beider eisch van absolute persoonlijke vrijheid, Strindberg's wisselende stemmingen, zijn achterdocht en angst voor de inmenging van anderen in zijn verhouding tot haar, het zijn alle oorzaken, die ook ditmaal een duurzaam samenleven onmogelijk maakten. In 1903 gingen zij uit elkaar, Harriet trok met hun door Strindberg verafgood dochtertje in een eigen huis. Het contact bleef echter bestaan, Anne-Marie bond hen samen. Ook later, na de officieele scheiding, stond Strindberg in voortdurende briefwisseling met haar, totdat haar tweede huwelijk hieraan een definitief einde maakte. Deze brieven, men zou ze stuk voor stuk willen citeeren om den fijnbesnaarden geest, welke op schier elke bladzijde tot ons komt, om de natuurlijke volmaaktheid van den „stijl”, om die groote liefde voor haar en Anne-Marie, de fijne, zuivere erotiek, die in vergelijking met de brieven uit zijn verlovingstijd met Siri von Essen (*Hij en Zij*), op een veel hooger niveau staat, maar ook om de bittere verwijten, de vertwijfeling en de grenzeloze eenzaamheid van den wederom alleen achtergebleven schrijver. Hij voelt zich onafscheidelijk met Harriet verbonden, hij laat haar deelen in zijn kleine en groote vreugden, in zijn werk en Anne-Marie's leventje (gedurende Harriet's tournées woonde zij bij hem); hij staat haar met raad en daad terzijde in haar werk. De strubbelingen, welke een dagelijksche omgang onoverkomelijk met zich meebracht, vormen geen beletsel meer om hun verhouding (in ieder geval van zijn kant) te brengen

op een hooger plan, zooals hij het zelf noemt. Maar tenslotte werd ook deze laatste band op een voor Strindberg bijna niet te beseffen wijze afgesneden door Harriet Bosse's tweede huwelijk. Aangrijpender tragiek dan die, welke wij vinden in de laatste brieven, laat zich nauwelijks denken.

Het is duidelijk, dat de geest die spreekt uit deze verzameling brieven bijzonder nauw aansluit bij die, welke Börge in zijn vergelijkende studie over Andersen en Strindberg naar voren meende te moeten brengen.

Tot slot nog een paar andere recente uitgaven, die van belang zijn voor de juistere kennis van Strindberg. Om te beginnen August Falck's boek *Fem aar med Strindberg* (Vijf jaar met Strindberg, Stockholm 1935). Hij beschrijft o.a. de stichting en de geschiedenis van Strindberg's eigen theater „Intiman”, waarbij Falck het directeursschap bekleedde en tevens als eerste acteur optrad. Tal van anecdoten, het vele brieven- en illustratiemateriaal, de bijzonderheden over de opvoeringen en Strindberg's groote aandeel in de regie, het is alles van veel belang. Dan zijn er de mémoires van den Duitschen arts Carl Ludwig Schleich, een groot vriend van Strindberg. Merkwaardig is, dat Schleich den denker in Strindberg zeer hoog aanslaat. Hij constateert verscheidene gevallen, waar Strindberg in zekeren zin intuïtief op de resultaten van latere wetenschappelijke onderzoekingen vooruitliep. Tenslotte snijdt Börge in zijn laatste boek *Kvinden i Strindbergs Liv og Digtning* nieuwe zeer centrale problemen aan, als hij de „scenische”, aan vele opvoeringen getoetste werking van Strindberg's stukken aan een onderzoek onderwerpt en daarbij waardevolle regieaanwijzingen geeft.

Het vele nieuwe materiaal, dat ons op het oogenblik ten dienste staat, maakt een herwaardeering van Strindberg's kunst absoluut noodzakelijk. De tijdsafstand maakt haar gemakkelijker en waarborgt grootere objectiviteit. Börge is den weg der herwaardeering (hetgeen zeer zeker niet wil zeggen idealiseering) ingeslagen met zijn beide studies, die blijk geven van zijn bewondering en zijn geestelijke verwantschap met den grooten schrijver.

Over het geheel genomen moet men concludeeren, dat August Strindberg, zooals hij te voorschijn treedt uit de werken *na de Inferno-crisis*, te weinig begrepen en geschat is geworden. De vertolking van Strindberg enkel als naturalist, als vrouwenhater, geestesproletariër, instinctmensch enz. is eenzijdig en verkeerd, evenals het niet aangaat Strindberg's religieuze beleven schamper glimlachend voorbij te gaan. Dat b.v. de strijdvraag over de vrouwenemancipatie, welke Strindberg eenzijdig, kinderachtig en manisch behandelde, verouderd is, laat geen twijfel over. Gelukkig is het echter allermint het

## AUGUST STRINDBERG, DE ONBEKENDE?

essentieele probleem bij Strindberg. Bij hem geldt overigens meer dan bij enig ander, dat men zijn geheele oeuvre moet kennen om een eenigermate juist oordeel te kunnen vellen. Men is het er algemeen over eens, ook de felste tegenstanders van Strindberg, dat de naturalistische drama's uit de tachtigerjaren een onbetwistbaar hoogtepunt in de wereldliteratuur beteekenen. Strindberg heeft ons echter méér gegeven, nl. in de na-Inferno-dramatiek, welke kern ongetwijfeld wordt gevormd door het *Droomspel*. Wat den universeelen ideeën-inhoud en de menselijkheid betreft is dit werk ver verheven boven elke eenzijdige geestesrichting en kunststrooming. Naar onze meening behoort het *Droomspel* in het centrum te staan bij iedere poging tot vertolking van Strindberg's leven en werken. Het is als het ware het knooppunt van heel zijn kunst. De naturalist, de romanticus en symbolist, de lyricus en de groote dramaturg, zij vallen samen. De scherpe aanvaller van al wat scheef is in de maatschappij, de een tijd lang manische bestrijder van de Vrouw als geëmancipeerde, echtgenoot en moeder, hij is opgelost in een nieuwen Strindberg. Eenmaal tot een diep-religieuze levensovertuiging gekomen, hekelt hij dezelfde gebreken, behandelt hij dezelfde problemen als voorheen. Nu echter ziet hij het alles van een metafysisch standpunt uit, en daaraan weet hij ook den technischen opbouw van zijn stukken aan te passen. In de centrale figuur van het *Droomspel*, de dochter van den God Indra, heeft Strindberg zijn hoogste en schoonste ideaal belichaamd: de verzoening met het Leven door een vrouw. Door velen wordt het *Droomspel* beschouwd als een uiting van het diepste pessimisme. Men stuit, zoo zegt men, op een gebrek aan synthese van gedachten. Inderdaad, Strindberg's geest was in veel sterkere mate analytisch dan synthetisch (verg. zijn houding tot de vrouw, maar óók tot de religie!). Het hoofdverwijt is: het gemis aan een positieve oplossing. Voor Strindberg persoonlijk heeft er echter wel degelijk een oplossing gelegen in de beschouwing van deze wereld als een schaduwbeeld, een illusie, een droom, waaruit wij eens zullen ontwaken om te komen tot de eeuwige levenswaarden. Het essentieele van den ideeën-inhoud voor ons is, dat wij gedreven worden tot zelfbeschouwing en zelfcritiek door Strindberg's genialen blik, die in dit werk het volle leven wist te omvatten tot aan zijn diepste wortels. Het leven in al zijn schakeeringen, met zijn liefde en zijn haat, kleinheid en grootheid, met zijn tragische en komische zijde, zijn schoonheid en afzichtelijkheid, zijn tijdelijke en eeuwige waarden. Wij leeren het onderscheid zien tusschen imitatie en echtheid. Strindberg toont het ons met simpele middelen. De eenvoudigste requisieten dienen hem tot symbool (verg. H. C. Andersen!). En hij bereikt daarmee momenten van de grootste schoonheid en de diepste ontroering. Bij de schier volmaakte opvoering

## AMY VAN MARKEN

van het *Droomspel* in Stockholm, 1935/1936, werd men slechts gesterkt in die overtuiging.

Strindberg heeft de imponeerende geestelijke veerkracht, energie en eerlijkheid gehad, zichzelf te herzien en te vernieuwen, telkens wanneer hij zag, dat de Waarheid dit van hem en zijn kunst eischte. Steeds heeft hij gestaan in het volle leven, niet als een passief beschouwende natuur, noch als een begenadigde, die op mystieke wijze is ingewijd om zijn medemenschen het levensraadsel te verklaren, of de oplossing ervan aan te duiden. Hij behoorde tot diegenen, die als het ware voorbestemd zijn in voortdurenden strijd met zichzelf en de wereld om zich heen te leven. En hoewel zij vallen en struikelen over het weerspannige en bekrompen ik, herstellen zij zich steeds weer en richten zich op om den strijd te hervatten en om, met den inzet van geheel hun leven en hun kunst, daar zij nu eenmaal niet anders kunnen, door het onbarmhartig blootleggen en uitrukken van alles wat het stempel der onwaarheid draagt, te komen tot de eeuwig geldende waarden in een menschenleven. Als één groote biecht is zijn werk geworden, de biecht van een lijdend, strijdend en zoekend mensch, die zijn fouten en gebreken nooit verdoezelt met een mooi vernisje, doch zich met al zijn licht- en schaduwzijden blootstelt aan critiek. Temidden van den chaos van zijn leven heeft hij in religieuze bezinning verzoening gevonden en het geloof herwonnen en bewaard, zoodat hij, die anderen zoo oneindig veel leed heeft berokkend en die de tragiek van zijn leven neerlegde in de volgende eenvoudige, maar diepdoorleefde repliek uit *De Grootte Weg*: „Ik leed het meest door niet te kunnen zijn degene die ik wilde”, den dood in kon gaan met de woorden: „Nu is al het persoonlijke uitgewischt!”