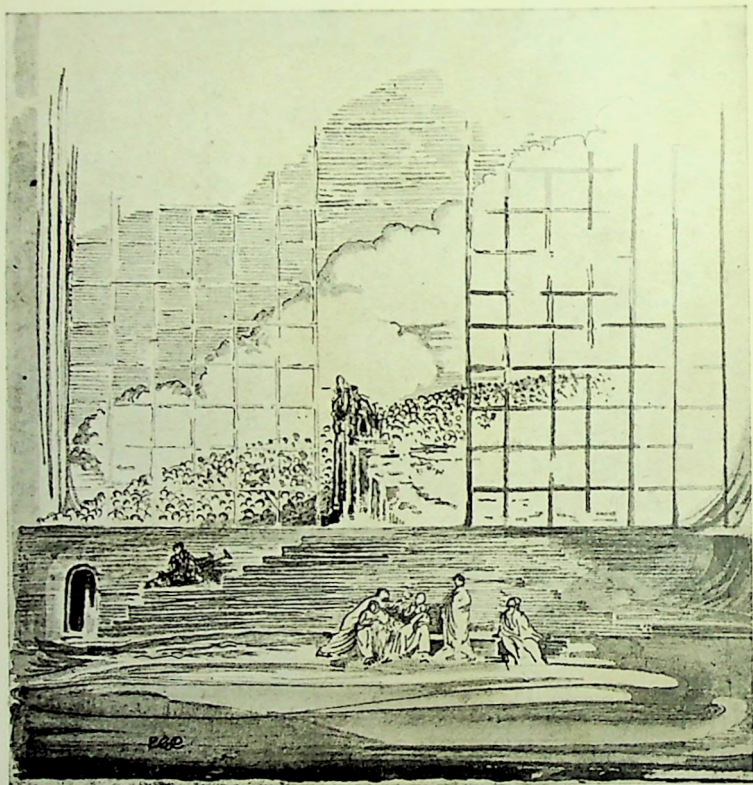


# De Kunst van het Theater



**E. GORDON CRAIG**  
AMSTERDAM<sub>1</sub> · S · L · VAN LOOY<sub>6</sub>

DE KUNST VAN HET THEATER



Ontwerp voor een scene uit „Julius Caesar”.

Edward Gordon Craig.

# DE KUNST VAN HET THEATER

E. GORDON CRAIG

VERTALING VAN DONAERT VAN ELTEN  
INGELEID DOOR JAN C. DE VOS,  
JAC. VAN LOOY EN M. A. J. BAUER.



AMSTERDAM — S. L. VAN LOOY — 1906

OPGEDRAGEN  
AAN MIJN OUDE EN TROUWE KAMERADEN  
VAN DE TOEKOMST

# I N H O U D

---

VOORWOORD VAN JAN C. DE VOS . . . . .	Pag.	9
VOORWOORD VAN JAC. VAN LOOY . . . . .	"	10
VOORWOORD VAN M. A. J. BAUER . . . . .	"	11
INLEIDING . . . . .	"	13
GESPREK TUSSEN EEN VAKMAN EN EEN LEEK. . . . .	"	19

---

# I L L U S T R A T I E S

DOOR EDWARD GORDON CRAIG

---

ONTWERP VOOR EEN SCENE UIT „JULIUS CEASAR” . . . . .	Pag.	3
ONTWERP VOOR EEN SCENE UIT „THE MASQUE OF HUNGER”. . . . .	"	12
ONTWERP VOOR EEN SCENE UIT „DAS GERETTETE VENEDIG”. . . . .	"	20
ONTWERP VOOR EEN SCENE UIT „HAMLET” . . . . .	"	26
ONTWERP VOOR EEN SCENE UIT „MACBETH”. . . . .	"	36
ONTWERP VOOR EEN SCENE UIT „ELECTRA” . . . . .	"	40
VIGNETTEN . . . . .		

---



Wat zou ik gaarne de minste der dienstknechten van dezen Profeet zijn... Wat GORDON CRAIG zoekt, herscheping der kunst in den schouwburg, van het voetlicht tot de friezen, van het costume tot het stuk, is niet een soepig gezwets van leeken, die het Tooneel op vergaderingetjes zullen verheffen of opheffen uit vermeend verval, maar het welbewust streven van 'n man, die, elk onderdeel van het moeielijk Theater-vak kennend, zijn schoonheidsdroom verwezenlijken wil.

'n Betoovering lijkt 't, in 't eerst: die harmonie van lijnen, lichten, verven, stoffen, materialen, bewegingen, gebaren *met* het gesproken woord, *uit* de handeling voortkomend — van het stoffelijke met het geestelijke — vooral voor wie aan veel gruwelijke tegenstrijdigheid in dat alles bij schier elke vertooning, zoo goed in het buitenland als hier, gewoon zijn. Maar die droom, die visie *kan* werkelijkheid worden: harmonie, ensemble, in alles met en door alles en allen

Er zullen er meer zijn, die twifelen dan gelooven; spotten, dan bewonderen; aanvechten, dan steunen: *in den beginne*. Maar overwinnen *zal* en *moet* de idee van GORDON CRAIG. Zoo niet dadelijk, dan in de toekomst. En indien niet geheel, dan toch voor een zóó groot deel, dat de meest verstokte tooneelroutine-behoudsman mee zal moeten, 't zij goed-, 't zij kwaadschiks. Want deze hervormer zoekt niet zichzelf, alleen het schoone.

Hij *moest* ook komen, die bringer van een nieuwe boodschap. Hij werd verwacht, lang al, door wie geloofden en hoopten — al wist er geen, van waar hij komen of wát hij brengen zou. Eenmaal moest 't toch anders worden; eenmaal moest er toch eens alléén aan kunst, in alle opzichten, tot in ieder onderdeel, tot in allen omvang ook, gedacht worden in den schouwburg.

Reuzenmoed, reuzenkracht, reuzenvolharding zullen noodig zijn om de ideeën in daden om te zetten en den dommen hoon van wie niet begrijpen, niet mee-voelen nog, en van hen, die eigen troontjes waggelen voelen, te verduren: maar wat GORDON CRAIG wil, *kan*. En daarom zal 't.

En zoo niet?... Zoo niet alles, zoo niet geheel bereikt wordt? — Dan nog: wat heerlijk streven!

JAN C. DE VOS.



Het doel, dat dit boekje beoogt, had terstond mijn volle genegenheid en gaarne mocht ik daarom een woordje van bewondering schrijven voor de plannen des auteurs, nu er een Hollandsche vertaling van verschijnt. Welk een plannen. De Heer CRAIG wil ons in den waren zin des woords het theater weër maken tot een schouwspel en al wat hij ons belooft, heeft zoozeer de bekoring van een sprookje; welnu, alle eigen gedachten terzijde zettend, laat ons erkennen dat niet het minst, wat wij in diepsten grond van kunst verlangen, is: dat zij ons bekore.

Vele kunstenaars ten onzent zeiden het toch en ikzelf heb het in een decoratie-beschrijvend voorbericht van mijne Macbeth-vertaling eens gezegd, onze theater-vertooningen voldoen ons niet. Er wordt al zoolang over gepraat, sommigen beloven; hier is een man, die doen wil, het geheele voorbeeld geven, een, die zeer zeker tot dezulken behoort, welke niets anders begeeren dan hun eigen wezen te doen opgaan in den Droom der Kunst.

Het is alleen de belangelooze geest, die iets vermag te scheppen ten bate van het leven der kunst; het zijn de begeesterden, die, mogen zij al een oogenblik duizelen voor de consequenties hunner eigene bezielde gedachte, toch met een gullen glimlach weër terugvallen in de zekerheid van hun droom, welke wij noodig hebben. Dat wij den Heer CRAIG aan den arbeid eens zien. Hij is niet een dichter of schilder, die zich af kan zonderen, ons dan eerst het resultaat toonen van zijn werk; hij zal noodzakelijk moeten komen ook met tastingen en probeersels; al zien latend moet hij ons winnen.

En er is zooveel te winnen en wij willen bewonderen het liefst en is het niet een opbeurend verschijnsel, dat deze hervormer voor de verwerkelijking van zijn theater-plannen ook op Holland rekent?

JAC. VAN LOOY.





Op het tooneel, zooals het tegenwoordig in alle landen vrijwel hetzelfde wordt opgevat, is de grootste kracht het gesproken woord en het spel. Wel worden dikwijls met groote nauwgezetheid de costumes verzorgd en de decors zoo natuurgetrouw mogelijk geschilderd naar den aard van het stuk, maar er wordt niet naar gestreefd, deze zaken op te voeren tot de hoogte van het spel. Wat het een te veel geeft, geeft het andere te weinig. Een logisch verband ontbreekt. Mij dunkt, dat er geen „bijzaken" op een tooneel mogen zijn. Alles moet er zijn naar zijn eisch en alles moet harmonisch zijn en geleid zijn door één geest, die alles omvat, die doordrongen is van de macht der schepping en alle onderdeelen weet te verzorgen en te bezielen en die, zoodra het voordoek omhoog rijst, den toeschouwer zal weten aan te grijpen en mee te slepen in een wonderere wereld van mysterie en pracht. Van het tooneel moet en kan een bekoring uitgaan, als van welk kunstwerk ook. Ons schilders is dat altijd zoo voorgekomen, is het nooit als iets onbereikbaar beschouwd; en moet het ons niet verheugen, nu er een man komt van het tooneel zelf, iemand, die jaren lang als regisseur en acteur verbonden was aan een der groote theaters van Londen, en ons komt toonen en vertellen, dat dit alles zeer uitvoerbaar is, en dat wat hij wil, hetzelfde is, wat wij wilden.

M. A. J. BAUER.



### HET MASKER VAN HONGER

Voor de eerste beweging in den proloog van „Het Masker van Honger" geteekend en geschreven door Edward Gordon Craig.

„Bij de eerste muziektoon scheurt het gordijn, een ding, al lomp en vlekken, in 't midden open en men ziet een man met afgrijselijk masker op een heuveltje van modder staan. Hij ademt zoo zwaar, dat men 't haast snurken kan noemen; een soortgelijk geluid, dat een os maakt, als zijn maat naar de slachtbank gebracht wordt. Van zijn rechter arm hangt een dood jongetje, dat hij naar 't publiek uitstrekt. Hij toont de gestalte aan allen, ze heen en weer bewegend, en onderwijl hoort men steeds dat ingehouden geloei. Zijn bewegingen zijn langzaam en wel overwogen — wij denken dat alle gevoel en leven uit hem zijn gevloeden, als uit het doode lichaam in zijn hand.

Van alle kanten, en van beneden klinken herhaald echo's van zijn eenzame kreet, en deze nemen nieuwen vorm aan. Ze worden tot woorden: „Pijn... pijn... en smart..." die zingend door de lucht gonzen, of als vloedgolven om zijn voeten stuwen. Dan valt een zwarte regen, eerst langzaam, dan als een hagelstorm en ten laatste zóó snel en dicht, dat de twee gestalten aan het oog onttrokken worden en alles ophoudt — vizioen en al."



Ontwerp voor een scene uit „The Masque of Hunger”. E. Gordon Craig.



## I N L E I D I N G

EEN ENKEL WOORD OVER HET THEATER, ZOOALS  
HET WAS, IS EN WEZEN ZAL.

**T**e vertellen, hoe het theater was, is de geschiedenis geven van het theater.

Dit boek is te kort om hier diep op in te gaan, maar met een paar woorden kan wel vermeld worden, dat we uit die geschiedenis weten, dat de eerste ontwikkeling van het theater vollediger was dan die van later.

In zijn eerste ontwikkeling was het zelfstandig.

De eerste teekenen van theaterkunst worden gevonden in de godsdienstige gebruiken. Alle kunsten, die ik weer in het theater wensch te zien, concentreerden zich in de godsdienstige gebruiken.

Langzamerhand trokken de dichter (de meest intellectueele dergenen, die met deze ritus verbonden waren) en het even machtige gesproken woord — al het andere tot zich. Elkeen, die de aard van het theater bestudeerde, moet gezien hebben dat die sterk verschilde van de huidige.

Het theater was voor het volk, en behoort altijd voor het volk te zijn. De dichters wilden het theater maken voor een beperkten kring van dilettanten. Zij plaatsten moeilijke psychologische gedachten, in moeilijke woorden uitgedrukt voor het publiek, en maakten voor dit publiek iets 't welk onmogelijk

door hen begrepen kan worden en onnoodig voor hen is te weten, omdat 't theater hun beelden, hun 't leven, schoonheid, moet toonen en niet in duistere zinnen moet spreken. En de reden, waarom 't huidige theater tegengehouden wordt, is, omdat de dichter aan een zijde trekt, beweerend, dat enkel woorden noodig zijn, 't theater met alles er in tot dat doel gebruikend, en 't volk aan de andere trekt, roepend om beelden, realistisch of poëtisch vertoond, en niet tot literatuur verworven. Daar de meeste ontwikkelde menschen aan de zijde der dichters staan, hebben deze de overhand. Toch zijn de stukken in de theaters, artistiek gezien, mislukkingen, is het theater zelf artistiek en commercieel een mislukking, en 't geheim dezer mislukking? De strijd tusschen dichter en publiek.

Om uit dit geknoei en algemeen misverstaan te komen, moet men het theater bekijken, zooals het ten huidige dage is, en dan zien, wat uit dit theater, waar we op het oogenblik over beschikken, inderdaad gemaakt kan worden.

Alleen theatermannen kunnen deze taak ondernemen. Zij zullen het theater der verre, verre toekomst stichten, niet door eerst ons oude theater neer te halen, maar door het zoo goed mogelijk recht te zetten. Allen, die thans met het werk van het theater verbonden zijn, moeten zichzelf gedurig oefenen en blijven zwoegen, totdat ze beter werkers zijn geworden. Alleen zij, die naast den moed ook de gaven bezitten, hiervan af te wijken, kunnen meer ondernemen en bij vlagen toonen, hoe het theater in de toekomst wezen moet.

Mocht een van hen hierbij zulk een succes behalen, dat hij anderen opwekt en medesleept op zijn weg, dan zou een dergelijke gebeurtenis bijzondere resultaten opleveren.

Thans wordt er met te weinig zorg gewerkt in iedere afdeling van het theater, en zelfs zoo een enkele zich losrukte van het oude, dan zou hij alleen geen renaissance kunnen scheppen. Zoiets groeit slechts na jaren van gemeenschappelijk pogen. Een Wagner, met een groot idee, *maakt* geen renaissance, hij wijst alleen den weg.

Het theater is geweest, en moet zijn een medium voor kunstenaars — voor één soort kunstenaars slechts, „die van het theater.” Door middel van dit medium moeten dezen ons

het leven kunnen vertoonen in al zijn mooie vormen. Het theater moet niet de plaats zijn, om decoraties ten toon te stellen, of verzen te lezen, of preeken te houden, het behoort een plaats te zijn, waar 's levens gansche schoonheid kan worden ontvouwd, niet enkel het uiterlijk mooi van de wereld, doch ook het innerlijke en de beteekenis van 't leven. Niet enkel de plaats om feiten te vertoonen op materieele wijze, maar *de* plek om de gansche wereld der verbeelding te vertoonen, en dit geestelijker wijs.

Het lijkt onbegrijpelijk, hoe het theater zóó van deze eerste voorbedoeling kon afdwalen. 't Hoorde ons bezieling en verfrissing te geven, zooals een prachtig boek of verzen dat doen, en vergeet daarbij niet, dat dit theater op ons moet werken door ons *zien*. Waartoe anders bouwde de Katholieke kerk machtige kathedralen, vulde die met heerlijke schilderijen en gouden beelden, mystieke belichting, dan om op de oogen van het volk te werken. Om het volk te bereiken, gebruikt de katholieke kerk bepaalde klanken en lichten als symbool van bepaalde dingen. De gebeden zelf worden maar half verstaan, maar zij stellen uitstekend het bidden voor.

De katholieke kerk wil mysterie uitdrukken en slaagt hier volkomen in; dat zij niet méér uitdrukt, ligt daaraan, dat zij zelf zich beperkt in de keuze van 't geen zij uitdrukken wil. Het theater daarentegen, begonnen met de bedoeling alles uit te drukken, van 't ernstige tot het vroolijke, drukt niets uit, en bezit heden zelfs geen vleugje mysterie meer. Daarom is het een volkomen mislukking.

Hoe het theater der toekomst zou wezen? Veel ernaast zijn we stellig niet, als we zeggen, dat het geheel van 't hedendaagsche verschillen zal. Zelfs de vorm van 't gebouw zal denkelijk heel anders zijn; waarlijk we durven welhaast zeggen dat 't moderne theater op het toekomstige zal lijken als de klei-hut van den inboorling op het Parthenon. Hoe het theater van de naaste toekomst ook wezen moge, in elk geval van het hedendaagsche verschilt het evenzeer!

Ik zie een groot gebouw, dat eenige duizenden toeschouwers kan bevatten. Aan de eene zijde een podium van heroïsche afmeting, waarop figuren, heroïek in verschijning, moeten

bewegen. De tooneelen zullen moeten zijn, zooals de wereld en niet ons klein bepaald straatje ons die geeft. De bewegingen hierbij hooren nobel en grootsch te zijn, beschenen door een licht, zooals dat der natuur, en niet door voetlicht; door een licht, dat we in droomen zien. En alles wat op het tooneel van deze nieuwe wereld gedaan wordt, zal zijn vol beteekenis en bedoeling, niets het gevolg van toeval. En voor den toeschouwer zal geen aanleiding zijn, om uit te roepen: „Hoe knap!” maar alleen „Hoe schoon!”

En al worden de woorden van poezie niet onafgebroken gehoord, de geest van poezie zal voor ons zijn. — En wat is dit anders dan vijf duizend jaar teruggaan. Geen nieuws wil in dat alles zijn, maar enkel het oude nog eens opnieuw . . . .

Vroeger waren er twee indeelingen in de bouwkunst: het graf en de tempel — 't eene voor den dood, 't andere voor het leven. Het toekomstig theater zal de Tempel van het Leven zijn — de Tempel der Schoonheid — en het zal zijn voor allen.

Is iemand werkelijk zoo dwaas te denken, dat het theater de plaats is om werkelijkheid te vertoonen? Niemand verwacht toch realiteit en leven? Leven zou ik in het theater willen brengen, niet door levende dingen, maar door dingen, die geen leven hebben vóór de kunstenaar ze heeft beroerd, en ze daardoor tot leven heeft gebracht.

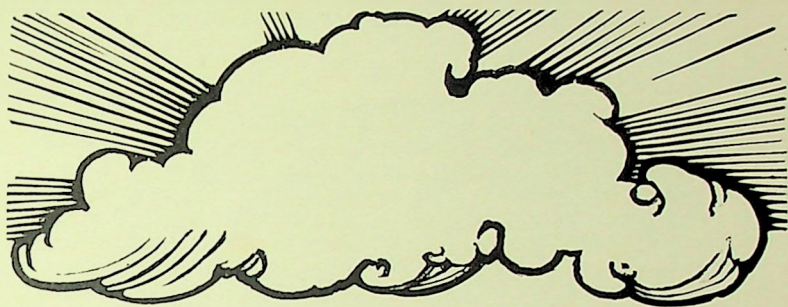
Denkt iemand, dat decor mij interesseert, of costumes, of dat ik den kapper belangrijker vind, dan den tooneelspeler, of vice versa? Geen enkel dezer boezemt mij belang in om zichzelf, maar wel als materiaal, waarin leven is te brengen door de kunst, die misschien in mij is. Luchtballonnetjes zijn maar onbeduidende nietigheden, toch kunnen dergelijke onbeduidendheden in het theater aangewend worden, zoodat zij meehelpen te volmaken.

Hout, lappen, zijde, een bel, linnen en verf, en alles wat in het theater gebruikt wordt — zijn ook maar oppervlakkige onbelangrijkheden. Dat zijn ze, zoolang 't verstand ze niet gebruikt. En toch kunnen al deze dingen met leven beziel worden — evenals doode woorden worden beziel door den mond van den dichter. Denkt iemand heusch, dat ik meer waarde hecht aan tooneel, costumes, licht, programma's of acteurs dan

aan het stuk? Het stuk is het idee, de andere zijn slechts deelen van het idee. Thans biedt de dichter het stuk aan bij het huidige theater. — Wij, van het theater van morgen zullen het stuk, het idee, in de toekomst zelf maken. Hoe dus mogelijk, dat we minder aan het stuk zouden hechten, dan aan zijn onderdeelen? Dat wij het in de toekomst zullen scheppen is niets nieuws, 't is wat de lieden van het theater voor duizenden jaren begonnen. We zullen niet herhalen — maar alleen hervatten.







## DE KUNST VAN HET THEATER

*Gesprek tusschen een Vakman en een Leek.*

**V**akman: Gij zijt nu dit geheele oude theater met me door geweest en hebt alles gezien, zijn bouw in 't algemeen, het tooneel, de machinerieën voor 't veranderen der schermen, de lichtinstallaties en honderd andere dingen, — en hoorde ook, wat ik te zeggen had van het theater als mechaniek; laat ons nu hier in de zaal wat uitrusten en praten over het theater en zijn kunst. Vertel eens, weet ge, wat ik bedoel met de Kunst van het Theater?

Leek: Tooneelspelen, zou ik zeggen, is de kunst van het Theater.

Vakman: Is een deel dan 't zelfde, als 't geheel.

Leek: Natuurlijk niet. Meent ge dan met de kunst van het Theater het stuk.

Vakman: Een stuk hoort tot de literatuur, nietwaar? Dan vraag ik, hoe kan de eene kunst tegelijk de andere zijn?

Leek: Welnu, zoo gij me vertelt, dat de kunst van het theater is noch 't acteeren, noch het stuk, dan moet ik wel besluiten, dat het de aankleeding en het dansen zijn. En dat wilt ge toch niet beweren, wel?

Vakman: Neen, de kunst van het Theater is noch 't acteeren, noch het stuk, ze is ook niet de aankleeding of de dans, maar ze bestaat uit alle elementen, waaruit die dingen zijn saamgesteld: handeling, die wel 't merg is van tooneel-

spelen, woorden, als hoofdbestanddeel van het stuk, lijn en kleur, wel 't voornaamste van de aankleding, en rythme, waaruit de dans voornamelijk is opgebouwd.

Leek: Handeling, woorden, lijn, kleur en rythme! En welke hiervan is 't meest belangrijk voor de kunst?

Vakman: De een niet meer, dan de andere, evenmin als de eene kleur voor den schilder van meer belang is dan de andere, of voor den musicus de eene noot van meer belang dan de andere. In een opzicht is handeling 't voornaamste. Handeling zegt het zelfde voor de Theaterkunst als teekenen zegt voor de schilderkunst, of melodie voor de muziek. De kunst van het Theater is ontstaan uit handeling — beweging — dans.

Leek: Ik dacht haar altijd ontstaan uit rhetoriek, en dat de dichter de vader van het theater was.

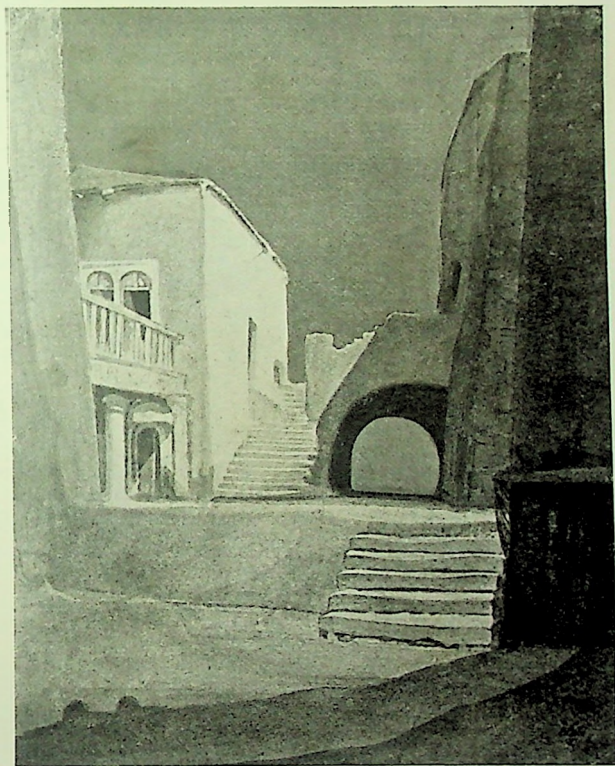
Vakman: Dat wordt algemeen geloofd, maar ga eens even na. De verbeelding van den dichter uit zich in woorden, prachtig gekozen, die hij of voor ons zegt, of zingt, en meer niet. Die poëzie, gezongen of gezegd, is voor onze ooren, en door middel hiervan voor onze verbeelding. Het zal niets helpen, wanneer de dichter gebaren bij zijn woorden voegt, inderdaad zal het zelfs alles bederven.

Leek: Ja, dat is duidelijk. 'k Begrijp best, dat gebaren bij een zuiver lyrisch gedicht slechts tot disharmonie leiden. Maar geldt dit ook voor dramatische poëzie?

Vakman: Stellig. Maar onthoud goed: ik spreek van een dramatisch gedicht, niet van een drama. Dat zijn twee verschillende dingen. Een dramatisch gedicht is om gelezen te worden. Een drama niet, maar om gespeeld te worden. Daarom zijn gebaren even noodig bij een drama, als overbodig bij een dramatisch gedicht. Het is onzin van beiden: gebaar en poëzie, te spreken, alsof ze hetzelfde waren. Zoo moet ge evengoed den dramatischen dichter niet verwarren met den dramatisist. De eerste schrijft voor den lezer, of hoorder, de tweede voor een schouwburg publiek. Weet ge, wie de vader van den dramatisist was?

Leek: Neen, dat weet ik niet, maar ik veronderstel de dramatische dichter.

Vakman: Mis! De vader van den dramatisist was de mime,



Ontwerp voor een scene uit „Das Gerettete Venedig“. E. Gordon Craig.

de danser. En zeg me nu eens, waaruit de dramtist zijn eerste stuk bouwde.

Leek: Ik veronderstel dat hij woorden gebruikt, evenals de lyrische dichter.

Vakman: Alweer mis, en dat is een dwaling van ieder, die niet de natuur van de dramatische kunst heeft geleerd. Neen, de dramtist maakte zijn eerste stuk uit handeling, woorden, lijn, kleur en rythme, en met op ons oog te werken door een behendig gebruik van deze factoren.

Leek: En wat is het verschil tusschen dit werk van den eersten en dat van den modernen dramtist?

Vakman: De eerste dramtisten waren kinderen van het theater. De tegenwoordige zijn dat niet. De eerste dramtist verstond, hetgeen de tegenwoordige nog niet verstaat. Hij wist, dat, wanneer hij en zijn makkers op de planken verschenen het publiek meer belust zou zijn op 't *zien* van wat zij *doen*, dan op 't *hooren* van wat zij *zeggen* zouden. Hij wist, dat men op 't oog gauwer en indrukwekkender werkt dan op eenig ander zintuig, dat zonder twijfel het oog het meest snelwerkende zintuig van het menschelijk lichaam is. 't Eerste, dat hij bemerkte bij zijn opkomen waren veel paren oogen verlangend en vragend. Zelfs diegenen, die zoover af zaten, dat zij bij geen mogelijkheid alles zouden kunnen verstaan, van wat hij zeggen mocht, schenen hem vlak bij door middel van de door-dringenden blik hunner vragende oogen. Tot dezen, tot allen, sprak hij of in poëzie of in proza, maar steeds door handeling, door poëtische handeling, dat is dans, of door prozaïsche handeling, dat is gebaar.

Leek: Het boeit mij, verder, verder...

Vakman: Neen, laten we liever een oogenblik hierbij stilstaan en ons terrein wat nader verkennen. Ik heb gezegd, dat de eerste dramtist de zoon was van den danser, dat wil zeggen, kind van het theater, geen kind van den dichter. En ik zei juist ook, dat de moderne dramatische dichter kind is van den dichter, en alleen de ooren van zijn hoorders weet te bereiken, meer niet. En toch desondanks gaat niet het heden-daagsche publiek naar den schouwburg, evengoed als vroeger, om te zien gebeuren, en niet om iets te hooren? Waarlijk, het



publiek van tegenwoordig blijft kijken en wil aan 't oog voldaan zijn, ondanks des dichters beroep om alleen de ooren te gebruiken. En versta me hierin nu goed. Ik zeg of bedoel niet, dat de dichter een slecht tooneelschrijver is, of dat hij een slechten invloed op het theater heeft gehad. Ik wil alleen maar duidelijk maken, dat de dichter niet van het theater is, er nooit bijgehoord heeft of bij hooren zal, en dat onder schrijvers alleen de dramatiser een geboorterecht op het theater heeft — en dan nog maar een heel gering. Om verder te gaan. 'k Wil dit zeggen, dat de menschen nog steeds samenstromen om stukken te zien, niet om te hooren.

Wat bewijst dat dan? Alleen dit, dat het publiek niet veranderd is. 't Is daar met duizenden oogen, zooals vroeger. En dit verbaast te meer, daar schrijvers en stukken niet meer dezelfde zijn. Een stuk is niet langer een evenwicht tusschen woorden, handelingen, dans en aankleding — 't is of enkel woorden, of enkel aankleding. Shakespeare's stukken, bijvoorbeeld, verschillen heel wat van de oudere mirakel- en mysteriespelen, die absoluut voor het theater gemaakt werden. „Hamlet” is niet het type van een speelbaar stuk. \*) „Hamlet” en Shakespeare's andere stukken zijn als leesstukken zoo uitgebreid en volmaakt, dat zij bij een tooneelbewerking slechts verliezen kunnen. Dat ze in Shakespeares tijd gespeeld werden bewijst niets. 'k Zal u zeggen, wat daarentegen in die dagen voor het theater gemaakt werd — de „Masks” — de „Pageants”, dat waren lichte en schitterende voorbeelden van de kunst van het Theater. Ware een stuk om gespeeld te worden geschreven, dan zouden we het bij 't lezen onvolledig vinden. En nu zal niemand „Hamlet” bij lezen vervelend of onaf vinden, maar 't zal velen spijten een opvoering te hebben bijgewoond, en zij zullen zeggen: „Neen, dat is niet Shakespeare's Hamlet.” Wanneer aan een kunstwerk geen verbeteringen kunnen worden aangebracht, dan kan men het „af” noemen — 't is dan volledig. „Hamlet” was af — was compleet —, toen Shakespeare zijn laatste woord gedragen proza schreef, en daar nog bijvoegen gebaar, aankleding, costuum of dans is betoogen

\*) Zie noot 1 achterin.

van ons, dat het onvolledig is en deze bijvoegsels noodig heeft.

Leek: Daarmee wilt u zeggen dat „Hamlet” nooit opgevoerd moest worden? \*)

Vakman: Wat voor nut zou 't hebben om daarop „ja” te zeggen. „Hamlet” zal nog een tijdlang opgevoerd worden, en de plicht van de vertolkers, is dit naar hun beste krachten te steunen. Maar, zooals ik zei, het theater moet niet eeuwig afhankelijk blijven van 't opvoeren van een stuk, maar vroeg of laat stukken spelen, die tot zijn eigen kunst behooren.

Leek: Is dus een theaterstuk onvolledig, wanneer 't gedrukt staat of voorgedragen wordt?

Vakman: Juist — en onvolledig overal elders, behalve op de planken. Het hoort onvoldoende, kunstloos, bij 't lezen of aanhooren te zijn, omdat het niet af is zonder zijn handeling, zijn kleur, lijn en maat in beweging en in aankleding.

Leek: Dat interesseert me, maar brengt me tegelijk in de war.

Vakman: Misschien, omdat het wat nieuw is? Vertel me, wat u 't meest in de war brengt?

Leek: Wel, ten eerste het feit, dat ik 'steeds voor oogen hield, datgeen, waartoe de kunst van het theater bestond — voor de meeste van ons alleen tot amusement.

Vakman: En voor u?

Leek: O, voor mij was het altijd een bekoring, half vermaak, half intellectueele oefening. De opvoering gaf me altijd vermaak, het stuk en de spelers me ook vaak . . . leering.

Vakman: Natuurlijk, zoo'n onvolledige voldoening. Dat moet wel 't gevolg zijn bij het zien of hooren van iets onvolledigs.

Leek: Maar ik geloof toch, dat enkele stukken me voldeden.

Vakman: Dat ge bij iets natuurlijk middelmatig voldaan scheent, was dat misschien niet, omdat ge iets minder dan middelmatig verwachtte, en wat ge vondt een ietsje beter bleek? Enkele menschen gaan tegenwoordig naar den schouwburg met het idee zich wel te zullen vervelen. Natuurlijkerwijs, want 't is hun geleerd vervelende dingen achterna te loopen. Wanneer ge mij vertelt, dat een modern theater u voldaan heeft, dan

\*) Zie noot 2 achterin.

bewijst dit, dat niet alleen de kunst, maar ook een deel van het publiek ontaard is. Maar schrik daar maar niet van. Ik kende iemand, die het zóó druk in zijn leven had, dat hij nooit andere muziek hoorde, dan die van een straatorgel.

Voor hem scheen dat op muzikaal gebied het volmaakte. En toch weet ge wel, dat er beter muziek in de wereld bestaat — ja eigenlijk is draaiorgelmuziek erg leelijke muziek; en zoo ge eenmaal een werkelijk stuk theaterkunst gezien hadt, zoudt ge niet meer uit kunnen staan al 't geen u daarvoor in de plaats wordt geduwd. Dat men geen werkelijke kunstwerken op het tooneel ziet, komt, omdat het publiek die niet verlangt, niet omdat het theater de uitstekende werkkrachten mist, die zooiets kunnen voorbereiden — maar omdat het den kunstenaar mist — begrijp goed: den theaterkunstenaar, niet den schilder, dichter of musicus. De vele goede werkkrachten, waarvan ik sprak, kunnen, de een al minder dan de andere, den toestand veranderen. Zij moeten wel leveren, wat de theater-directies verlangen, maar ze doen dit met tegenzin. Kwam er een kunstenaar in de theaterwereld, dan zou dit alles veranderen. Langzaam maar zeker zal hij de beste werkkrachten, waarvan ik spreek, om zich zamelen, en samen zullen ze nieuw leven brengen aan de kunst van het theater.

Leek: En de anderen?

Vakman: De anderen? De tegenwoordige theaters loopen over van zulke anderen, zulke ongeoeffende en talentlooze werkkrachten. Maar ik wil hen verdedigen. Mijns inziens voelen ze zelf hun onkunde niet. Dat is van hen geen onwetendheid, maar onschuld. Mochten die allen toch maar eens beseffen, dat ze werklieden zijn en als zoodanig zich bekwamen. — Ik bedoel hierbij niet enkel den tooneeltimmerman, electricien, kapper, costumier, decoratieschilder en tooneelspeler (een feit is, dat de tooneelspelers in menig opzicht de beste en gewilligste werkkrachten zijn) — ik bedoel voornamelijk den tooneeldirecteur; bekwaamde de tooneeldirecteur zich technisch voor zijn taak om stukken van dramatischen te vertolken — dan zou hij spoedig en geleidelijk het voor 't theater verloren terrein herwinnen en ten leste de kunst van het theater terugbrengen in haar huis door zelf te scheppen.

Leek: Dus de tooneeldirecteur gaat vóór de tooneel-  
spelers?

Vakman: Juist, zijn positie tegenover den acteur is  
precies dezelfde als van een orkest-dirigent tegenover zijn  
orkest, of een uitgever tegenover een drukker.

Leek: En noemt ge een tooneeldirecteur dus een werk-  
man en geen kunstenaar?

Vakman: Als hij werken van dramatisen vertolkt met  
behelp van zijn tooneelspelers, decoratieschilders en zijn andere  
werklieden, dan is hij een werkman, een meester-werkman;  
wanneer hij met handeling, woord, lijn, kleur en rythme zelf  
weet te werken, wordt hij een kunstenaar. Dan hebben we niet  
langer schrijvers noodig — want onze kunst zal onafhan-  
kelijk zijn.

Leek: Grondt ge uw geloof op een herleving van het  
theater op de herleving van den tooneeldirecteur?

Vakman: Stellig, zeer stellig. Dacht ge heusch een oogen-  
blik, dat ik op den regisseur neerkijk? Ik kijk eerder neer op  
elk, die de plichten van regisseur-directeur slecht vervult.

Leek: Wat zijn zijn plichten?

Vakman: Als vakman? Luister. Als vertolker van het  
stuk van den dramatisen heeft hij ongeveer dit te doen: hij  
neemt het manuscript van den dramatisen aan en belooft op zijn  
eer, het op te voeren zooals de tekst aanduidt. Bedenk, ik  
spreek hier alleen over de ideale regisseurs. Dan leest hij het  
stuk en onderwijl moet hem duidelijk worden kleur, toon,  
beweging en rythme, kortom, alles wat 't stuk noodig heeft.  
Wat tooneelindicaties en beschrijvingen, enz. betreft, welke de  
schrijver mocht hebben tusschengevoegd, op deze behoef hij  
niet te letten, want als hij meester in zijn vak is, kan hij er  
niets van leeren.

Leek: Dat begrijp ik niet precies. Bedoelt u, dat wanneer  
een schrijver zich de moeite heeft gegeven, 't tooneel te be-  
schrijven, waarin zijn mannen en vrouwen moeten bewegen en  
praten, behoef de regisseur zich daar niet aan te storen? —  
en geheel doen alsof ze er niet waren?

Vakman: Ja en neen, het maakt toch geen verschil.  
Waar hij op moet letten is, dat handeling en aankleding met



de verzen of het proza harmonieeren, en met de schoonheid en den inhoud ervan. Het tooneel, dat de dramtist ons wil geven, beschrijft hij wel tusschen het gesprek der personen door. Neem bijvoorbeeld de 1<sup>e</sup> scene van „Hamlet”. 't Begin:

Ber.: Wie daar?

Fran.: Aan mij die vraag; gij, sta, maak u bekend.

Ber.: Lang leev' de koning!

Fran.: Gij, Bernardo?

Ber.: Ja.

Fran.: Gij komt wel stipt op 't uur van uwe wacht.

Ber.: Het sloeg daar twaalf, ga gij te bed, Francisco.

Fran.: Dank, dat gij 't overneemt, 't is bitter koud. En ik ben moe en mat.

Ber.: Hadt gij een stille wacht?

Fran.: Geen muisje piepte.

Ber.: Nu, goede nacht.

Komt gij Horatias tegen en Marcellus.

Mijn wachtgenooten, drijf hen aan tot spoed.

Daarin ligt genoeg aanwijzing voor den tooneeldirecteur. Hieruit leert hij, dat het middernacht is, buiten, dat de wacht van 't een of ander kasteel wordt afgelost, dat het erg koud is, erg rustig en erg donker.

Elke meerdere aanwijzing door den dramtist is overbodig.

Leek: Dus u bent van meening, dat een schrijver alle tooneelindicaties moet weglaten, en schijnt het als een belediging te beschouwen, als hij dat niet doet.

Vakman: Wel, is het voor de tooneelmenschen ook geen belediging?

Leek: Waarom?

Vakman: Vertel me eerst eens, wat de grootste belediging is, die een tooneelspeler een schrijver kan aandoen?

Leek: Zijn rol slecht spelen.

Vakman: Neen, dat bewijst alleen, dat de tooneelspeler zijn vak slecht verstaat.

Leek: Wat dan?

Vakman: De grootste belediging door een tooneelspeler een schrijver aangedaan is woorden of regels van zijn stuk



Ontwerp voor een scene uit „Hamlet“.

Edward Gordon Craig.

weg te laten, of op eigen houtje er wat bij te phantaseeren. Dat is inbreuk maken op de eenige rechten van den schrijver. Meestal knoeit men niet in Shakespeare, en doet men het toch, dan doet men het niet ongestraft. \*)

Leek: Maar wat heeft dat te maken met tooneelindicaties van den schrijver, en waarom beledigt de laatste het theater, als hij die indicaties neerschrijft.

Vakman: Daarin, dat hij inbreuk maakt op hun rechten. Als 't verknoeien of het coupeeren van des dichters woorden een belediging is, dan is het meepraten met de kunst van den regisseur er ook een.

Leek: Zijn dus alle indicaties in de geschreven stukken overbodig?

Vakman: Niet voor den lezer, maar wel voor den tooneel-directeur en den tooneelspeler.

Leek: Maar Shakespeare....

Vakman: Shakespeare geeft maar zelden aanwijzingen. Ga „Hamlet”, „Romeo en Julier”, „Koning Lear”, „Othello” of eenig ander meesterwerk van hem na en wat vindt ge, zoo ge enkele aanwijzingen van optochten in sommige zijner historische stukken uitsluit? Wat vindt ge voor tooneelbeschrijving in „Hamlet”?

Leek: In mijn boek staat duidelijk een beschrijving. Luister: 1<sup>e</sup> Bedrijf, 1<sup>e</sup> tooneel. Elsinore. Een terras voor het kasteel.”

Vakman: Gij kijkt daar in een latere uitgaaf met toevoegingen van een zekeren Mijnheer Malone, Shakespeare schreef heusch niets van dit alles. Zijn woorden zijn: „Actus primus” „Scaena Prima”. — En sla nu Romeo en Julia eens op. Wat vindt ge?

Leek: Er staat: „1<sup>e</sup> Bedrijf, 1<sup>e</sup> tooneel. Verona. Een plein.”

Vakman: En het tweede tooneel?

Leek: Er staat: „2<sup>e</sup> Tooneel. Een straat.”

Vakman: En het derde tooneel?

Leek: Er staat: 3<sup>e</sup> Tooneel. Een kamer in Capulet's huis.”

\*) Zie noot 3 achterin.

Vakman: En wilt ge nu weten, wat voor aanwijzing Shakespeare werkelijk bij zijn stuk gaf.

Leek: Ja.

Vakman: Hij schreef: „Actus primus. Scaena prima.” Geen enkel woord meer, het heele stuk door. En nu „Koning Lear.”

Leek: Neen, genoeg. Ik zie het nu wel. Shakespeare vertrouwdte blijkbaar aan de mannen van het theater wel toe, daarop het stuk aan te kleeden. Maar geldt dit ook voor de handeling? Zet Shakespeare niet hier en daar in Hamlet een beschrijving, als: „Hamlet springt in Ophelia's graf.” „Laertes worstelt met hem,” en later „de omstanders scheiden hen en ze komen uit het graf.”

Vakman: Neen, geen enkel woord. Alle tooneelaanwijzingen, van 't begin tot 't eind, zijn tamme uitvindzels van allerlei uitgevers, Mr. Malone, Mr. Capell, Theobald, en anderen en ze hebben een onbescheidenheid begaan door met het stuk te knoeien, en daarvoor moeten wij, de mannen van het theater, lijden.

Leek: Waarom dat?

Vakman: Wel, dat een van ons bij 't lezen van Shakespeare een andere combinatie van bewegingen in gedachten voor zich ziet, dan die, welke deze heeren voorschreven en stel, dat we ons idee op de planken uitbeeldden, dan zou dadelijk een of ander geleerd iemand opmerkingen maken en ons beschuldigen, Shakespeares aanwijzingen — neen, zijn bedoelingen zelfs — te hebben veranderd.

Leek: Maar weten die „Geleerden” zooals gij ze noemt, dan niet, dat Shakespeare geen tooneelindicaties neerschreef?

Vakman: Te oordeelen naar hun onbescheiden kritiek zou men vermoeden van niet. Hoe dan ook, wat ik u wilde aantoonen was, dat onze grootste moderne dichter beseftte, dat het bijvoegen van indicaties ten eerste onnoodig, ten tweede smaakloos was. En daarom kunnen wij overtuigd wezen, dat Shakespeare wel begreep, wat het werk van den theatervakman — den regisseur — was, en dat het bedenken van tooneelen, waaruit het stuk moet worden opgebouwd, deel uitmaakte van zijn taak.

Leek: Ja, en gij waart bezig me uit te leggen waaruit ieders deel bestond.

Vakman: Juist. En nu we de dwaling uit den weg geruimd hebben, dat de aanwijzingen van den schrijver van eenig nut zouden zijn, kunnen we voortgaan met te bespreken, hoe de regisseur begint om het stuk van den dramatist getrouw te vertolken. Ik heb gezegd, dat hij zweert, de tekst getrouw te volgen en dat zijn eerste werk is, het stuk door te lezen om een algemeenen indruk te ontvangen, en terwijl hij leest, ziet hij geleidelijk, zooals ik zei, het geheel voor zich in kleur, rythme en beweging.

Dan legt hij het stuk eenigen tijd ter zij en, om een schildersuitdrukking te gebruiken, mengt hij in gedachten zijn palet met de kleuren, die door den hoofd-indruk van het stuk te voorschijn zijn geroepen. Daardoor omgeeft hem bij de tweede doorlezing een atmosfeer, die hij nu toetsen wil. Na de tweede doorlezing zal hij bemerken, dat zijn meer bepaalde indrukken een heldere en onfeilbare bevestiging ontvangen hebben, en dat andere, minder vaste indrukken verdwenen zijn. Van deze duidelijker omlinjende indrukken zal hij aanteekeningen maken. Mogelijk begint hij nu al in lijn en kleur sommige tooneelen en ideeën, die hij in zijn hoofd heeft, uit te werken, maar meer waarschijnlijk is het, dat hij dit uitstelt, tot hij het stuk tenminste een dozijn maal herlezen heeft.

Leek: Maar ik dacht, dat de regisseur altijd dat deel van de voorstelling — het ontwerpen van de decors — aan den tooneelschilder overliet.

Vakman: Dat doet hij meestal ook. Eerste domheid van het moderne theater.

Leek: Waarom domheid?

Vakman: Daarom: A heeft een stuk geschreven en B belooft het getrouw te vertolken. Wat zal in zoo iets teers als de vertolking van een ding, zoo fragiel als de geest van een stuk, de zekerste weg zijn de eenheid van geest te bewaren? Dat B al 't werk zelf doet? Of is 't beter, dat hij het in handen geeft van C, D en E, die ieder weer anders denken, dan B of A?

Leek: 't Eerste zou natuurlijk beter zijn. Maar is het voor een man mogelijk het werk van drie te doen?

Vakman: 't Is de eenige manier, waarop het werk gedaan kan worden, zoo er eenheid, 't eenig noodige voor een kunstwerk, zal verkregen worden.

Leek: Goed dan, de regisseur roept dus den tooneelschilder niet te hulp om een tooneel te ontwerpen. Maar doet hij het dus zelf?

Vakman: Stellig. En, let wel, hij gaat maar niet ineens een aardig of historisch juist schetsje maken, met een aantal deuren en ramen, waar 't schilderachtig staat, maar hij kiest eerst de kleuren, die hem in eenheid schijnen met de geest van het stuk, terwijl hij andere kleuren, die niet harmonieeren verwerpt. Dan weeft hij enkele voorwerpen in dit patroon — een boog, een fontijn, een balkon, een bed — en gebruikt de gekozen voorwerpen als 't middelpunt van zijn teekening. Dan voegt hij hier bij alle dingen, die in het stuk genoemd worden en die men moet zien. Hierbij voegt hij, één voor één elk persoon, die in het stuk verschijnt, en zoo geleidelijk elke beweging van elke persoon en elk costume. Natuurlijk maakt hij fouten in zijn eerste ontwerp. Doet hij dit, dan moet hij om zoo te zeggen, het patroon uithalen, en de vergissing herstellen, zelfs al moet hij daarvoor tot het begin terug gaan en alles overschetsen — of zelfs geheel opnieuw beginnen. Terwijl zijn patroon ontworpen wordt, wordt de teekenaar evengoed geleid door de klank van een vers, als door het verstand of 't gevoel. Zoo is weldra alles voorbereid en kan de eigenlijke arbeid beginnen.

Leek: Welk eigenlijk werk? Me dunkt de regisseur heeft al een groot deel van wat men 't eigenlijke werk kan noemen, gedaan.

Vakman: Wel, misschien. Maar de moeilijkheden beginnen pas. Met het eigenlijke werk meen ik, het werk waarvoor welonderlegde arbeid noodig is, zooals 't schilderen van de linnen schermen zelf, en 't leiterlijk maken van de costumes.

Leek: U wilt me toch niet wijs maken, dat de regisseur zelf zijn eigen schermen schildert en zijn costumes snijdt en samennaait?

Vakman: Neen, 'k wil niet beweren, dat hij dit altijd en voor ieder stuk doet, maar om het te leeren, moet hij het nu

en dan eens gedaan hebben, of tenminste de technische moeilijkheden van deze saamgestelde vakken goed bestudeerd hebben. Dan zal hij de goed onderlegde vaklui in hun verschillende afdelingen kunnen voorthelpen. En wanneer 't maken zelf van schermen en costuums begonnen is, worden de rollen onder de verschillende tooneelspelers verdeeld, die ze van buiten leeren voor de eerste repetitie heeft plaats gehad. Dit is, natuurlijk, niet de gewoonte, maar een regisseur zooals ik beschrijf, moet zich daaraan houden. Ondertusschen zijn schermen en costuums zoowat klaar. Onnoodig u al het interessante, maar moeilijke werk op te sommen, dat verricht moet worden, eer men zoover met het stuk is. Maar zelfs, als eenmaal 't tooneel met de schermen en de spelers met de costuums zijn aangekleed, is er nog veel te doen.

Leek: Is de regisseur dan nog niet klaar?

Vakman: Klaar? Hoe meent ge?

Leek: Ik dacht, dat, nu er voor costuums en schermen was gezorgd, de spelers de rest zouden doen.

Vakman: Neen, 't belangrijkste werk van den regisseur komt nu pas. Schermen staan en de costumes zijn aangetrokken. Kortom hij heeft een soort droombeeld voor zich. Hij laat allen van 't tooneel gaan, behalve een, twee of drie personen, die 't stuk moeten beginnen, en hij gaat nu allereerst de figuren en 't decor belichten.

Leek: Wat, wordt dit onderdeel niet vrij overgelaten aan den eersten electricien en zijn helpers?

Vakman: Het doen wel, maar de wijze waarop, is 't werk van den regisseur. Omdat hij, zooals ik zei, iemand van intellect en oefening is, geeft hij een bepaalde wijze van belichting voor dit stuk aan, juist zooals hij op bepaalde manier de schermen en de costumes heeft laten uitvoeren. Als het woord „harmonie” geen beteekenis voor hem had, zou hij het natuurlijk aan den eersten den besten overlaten.

Leek: Dus u meent, dat hij de natuur zoodanig heeft bestudeerd, dat hij zijn electriciens kan inlichten, hoe de zon op de een of andere tijdstip te laten schijnen, of 't maanlicht meer of minder sterk een kamer binnen te doen stroomen?

Vakman: Neen, ik zou dat niet willen beweren, want



mijn regisseur zal nooit het licht, zooals 't in de natuur is, nabootsen. Hij zal zelfs zoo'n onmogelijkheid niet eens probeeren. Niet de natuur *nabootsen*, maar enkele van haar schoonste en meest bezielde uitingen in gedachten te roepen — daar moet mijn regisseur naar trachten. De andere dingen getuigen van een onverdraaglijke aanmatiging van almachtigheid. Een regisseur mag er wel naar streven een kunstenaar te zijn, maar 't past hem niet, om hemelsche eer te willen bereiken. En dit kan hij vermijden, door nooit te trachten natuur te ketenen of na te bootsen, want dat laat natuur zich door niemand met succes doen.

Leek: Hoe begint hij dan? En waarnaar richt hij zich bij de taak tooneel en costumes te verlichten?

Vakman: Waarnaar? Wel, naar 't decor en de costumes, naar de verzen en het proza, en de zin van het stuk. Dit alles is nu, zooals ik zei, in overeenstemming gebracht — alles gaat geregeld — wat is nu eenvoudiger, dan door te gaan, en dan is de regisseur wel de eenige, die deze eenheid, door hem zelf geschapen, kan voortzetten.

Leek: Vertel me wat meer over het verlichten zelf van tooneel en spelers.

Vakman: Graag. Wat wilt ge weten?

Leek: Vertel me dan, waarom ze de lichten — heeten ze niet voetlichten — langs den rand van het tooneel plaatsn.

Vakman: Dat is een van die dingen, die voor alle theaterhervormers een raadsel zijn geweest, en niemand heeft dit raadsel kunnen oplossen, eenvoudig daarom, omdat er geen antwoord op is. Nooit een was en nooit een zal zijn. 't Beste is, al 't voetlicht uit de schouwburgen te halen, zoo gauw mogelijk, en er maar niets over te zeggen. Dit is een van die gekheden, die niemand kan verklaren, en die kinderen altijd erg raar vinden. Kleine Nancy Lake ging in 1812 naar 't Drury Lane Theater en haar vader vertelt ons, dat ook zij het voetlicht raar vond:

„And there's a row of lamps, my eye!  
How they do blaze — I wonder why  
They keep them on the ground.”  
— „Rejected Addresses.”



Dat was in 1812, en nóg verbazen wij ons.

Leek: Een mijner vrienden — een acteur, vertelde me eens, dat, als er geen voetlicht was, de gezichten van alle spelers groezelig zouden schijnen.

Vakman: Die opmerking maakte iemand, die niet begreep dat, in plaats van door voetlicht, gezicht en gestalte anders belicht zouden kunnen worden. 't Is zoo'n eenvoudig iets, dat nooit diegenen te binnen schiet, die niet een oogenblikje, hoe vluchtig ook maar, de andere deelen van het vak willen bestudeeren.

Leek: Bestudeeren de tooneelspelers de andere theatervakken dan niet.

Vakman: Meestal niet — en in sommig opzicht gaat het ook niet met 't acteursleven samen. Als een begaafd tooneelspeler veel tijd besteedde aan alle vakken der theaterkunst zou hij met het spelen langzamerhand ophouden en ten leste regisseur worden — zoo legt de gansche kunst beslag op je, in vergelijking met het enkele vak van tooneelspelen.

Leek: Mijn vriend de acteur zei ook, dat zonder voetlicht het publiek gelaatsuitdrukkingen niet zou kunnen zien.

Vakman: Hadden Henri Irving of Eleonora Duse zoo gesproken, dan zou de opmerking eenige waarde hebben. Het gelaat van een gewoon acteur drukt altijd of veel te veel of veel te weinig uit, zoodat het een zegen zou zijn, als de schouwburgen heelemaal donker waren. Apropos, ge kunt een uitstekende verhandeling over het ontstaan van het voetlicht vinden in M. Ludovic Celler's „Les Décors, les costumes et la mise-en-scène au XVII<sup>e</sup> siècle.” Gewoonlijk werd het tooneel verlicht door groote ronde of driehoekige kandelabers, die boven de hoofden van spelers en publiek werden opgehangen; en M. Celler is van oordeel, dat het idee van voetlicht is ontstaan in de eenvoudige schouwburgjes, die geen kandelabers konden betalen en daarvoor lange kaarsen vóór het tooneel op den grond zetten. Dit is m. i. een juiste uitleg, want uit gezond verstand kan zoo'n artistieke dwaasheid niet voort-spruiten; veel eerder uit de kasontvangsten. Want daarbij wordt weinig op kunst gelet! Als we tijd over hebben, zal ik u nog wat over deze machtigen dwingeland — de kas — vertellen.

Maar om terug te komen op ernstiger en interessanter dingen, dan dit gebrek aan uitdrukking en voellichtgedoe, we zijn nu de verschillende bezigheden van den regisseur nagegaan — aankleding, costumeering, belichting — en komen nu tot de belangrijkste: het regelen van de personen in hun spreken en bewegen. Gij vindt het vreemd, dat het spel — dat is te zeggen het spreken en bewegen der speiers — niet aan hen zelf wordt overgelaten. Maar ga eens even den aard van dit werk na? Zoudt ge dat, wat alreeds tot een zekere eenheid is vergroeid, verknoeid willen zien door 't toevoegen van iets toevalligs.

Leek: Hoe dat? Ik begrijp, wat gij bedoelt, maar leg mij wat duidelijker uit, hoe de tooneelspeler alles kan bederven.

Vakman: Onbewust bederven, begrijp me wel. Ik zeg geen oogenblik dat hij met de omgeving wenscht te desharmoneieren, maar hij doet dit onwetend. Sommige acteurs voelen hierin bij intuïtie juist, anderen absoluut niet. Maar zelfs die welke instinctmatig heel zuiver voelen, moeten uit den stijl vallen, de eenheid verbreken, als zij de aanwijzingen van den regisseur niet volgen.

Leek: Dus u staat zelfs den eersten acteur of actrice niet toe, vrij naar eigen gevoel en verstand te spelen en te bewegen?

Vakman: Neen, juist zij moeten het eerst den regisseur gehoorzamen, zoo vaak als zij het middelpunt van het geheel worden — om zoo te zeggen het hart van het levende ontwerp.

Leek: En begrijpen en waardeeren zij dit?

Vakman: Ja, maar alleen wanneer zij tegelijkertijd be-  
seffen en waardeeren dat het stuk en de juiste goede vertol-  
king ervan het allerbelangrijkste is in het moderne theater.  
Laat mij dit met een voorbeeld toelichten. Stel we zullen  
„Romeo en Julia” opvoeren. 't Stuk is bestudeerd, aankleding,  
costumeering en belichting verzorgd, en nu beginnen de repe-  
tities voor de spelers. Dadelijk treft ons het vechten, vloeken  
en moorden van de groote bandeloze menigte van Veroneesche  
burgers. Het treft ons, dat in dit witte rozen-stadje van liefde  
en gezang, zulk een onbegrijpelijke en ergerlijke haat bestaat,  
die zelfs voor de kerkdeuren te midden van het Meifeest en  
onder de ramen van een huis, waar zoo juist een kind geboren  
is, ieder oogenblik kan uitbarsten. En dan, terwijl we ons nog

de nijdig-leelijke gezichten van Capulet en Montague herinneren, volgt dadelijk op dat tooneel de zoon van Montague, Romeo, die de straat uitkomt, onze Romeo, die spoedig met zijn Julia in liefde één zal zijn. Daarom moet, wie ook gekozen wordt om voor Romeo te spelen, hij toch altijd spreken en bewegen als onderdeel van het geheel — dat geheel dat, zooals ik u reeds zeide, een bepaalden vorm heeft. Hij moet voor ons oog op bepaalde manier bewegen, tot een vastgesteld punt, in een bepaald licht, zijn hoofd op bepaalde wijze gebogen, oogen, voeten, zijn heele lichaam in stijl met het stuk en niet zooals dikwijls voorkomt, alleen in stijl met zijn eigen gedachten, en deze niet in stijl met het stuk. Want zijn gedachten, hoe mooi misschien ook, kunnen wel niet in overeenstemming zijn met de geest van het ontwerp, hetgeen de regisseur zoo zorgvuldig heeft bereid.

Leek: Dus de regisseur zou de bewegingen van ieder moeten controleeren, die voor Romeo speelt, hoe groot tooneelspeler hij ook zijn moge.

Vakman: Stellig; en hoe grooter acteur, hoe beter begrip en smaak, en daarom des te gemakkelijker hem te controleeren. Weet wel, ik spreek juist van een theater, waarvan alle spelers ontwikkelde menschen zijn en de regisseur bijzondere gaven heeft.

Leek: Maar maakt ge dan geen marionetten bijna van die ontwikkelde spelers?\*)

Vakman: Een juiste vraag! die je verwachten zoudt van een acteur, die niet erg zeker was van zijn eigen kunnen. Een marionet is tegenwoordig alleen een pop, aardig genoeg voor een poppentoonstelling, maar voor het tooneel vragen we méér! En toch vatten sommige tooneelspelers zoo de verhouding op, waarin ze tot den regisseur staan. Ze hebben een gevoel, alsof er aan hun touwtjes getrokken wordt, zij komen in opstand en laten merken, dat ze zich gegriefd en beleedigd voelen.

Leek: Dat kan ik me begrijpen.

Vakman: En kunt ge niet begrijpen, dat ze gecontroleerd zouden willen worden? Beschouw voor een oogenblik eens

\*) Zie noot 4, achterin.

♣ VEEL TOONEELSPELERS ZIJN HIERVAN NIET DOORDRONGEN. ♣

de verhouding van de bemanning van een schip, en ge zult begrijpen, hoe ik de verhouding van de menschen in een theater wil hebben. Wie werken er op een schip?

Leek: De kapitein, de eerste en tweede officier, de eerste en tweede bootsman enzoo voort, en de equipage.

Vakman: En wat stuurt het schip?

Leek: Het roer.

Vakman: Ja, en wat meer?

Leek: De stuurman, die het rad van het roer vasthoudt.

Vakman: En wie meer?

Leek: De man, die den stuurman beveelt.

Vakman: En wie is dat?

Leek: De eerste officier.

Vakman: En wie staat boven den eersten officier?

Leek: De kapitein.

Vakman: En gehoorzaamt men ooit aan de bevelen, die niet direct of indirect van den kapitein komen?

Leek: 't Hoort niet.

Vakman: En kan het schip veilig zijn weg volgen zonder kapitein?

Leek: Meestal niet.

Vakman: En gehoorzaamt de equipage niet aan den bootsman en die aan den eersten officier en die weer aan den kapitein?

Leek: Gewoonlijk wel.

Vakman: Tegen hun zin?

Leek: Neen.

Vakman: En heet dat geen discipline?

Leek: Juist.

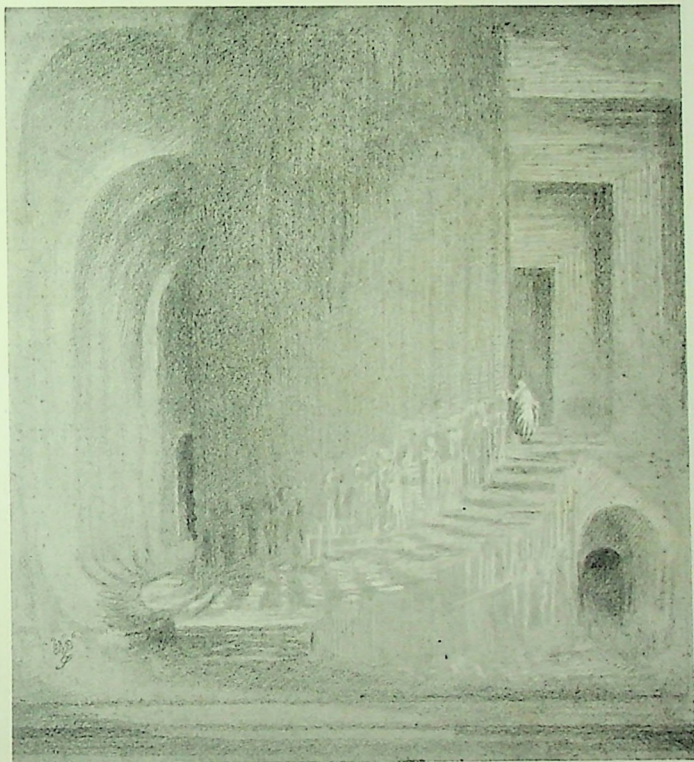
Vakman: En wat is het gevolg van discipline?

Leek: Geregeld en vrijwillig gehoorzamen aan regels en orders.

Vakman: Met als eerste regel gehoorzaamheid, nietwaar?

Leek: Zeker.

Vakman: Welnu dan, dan zal het u ook niet moeilijk vallen te begrijpen, dat een theater, waarbij zooveel honderden personen werkzaam zijn, in veel opzichten lijkt op een schip, en hetzelfde beheer noodig heeft. En zoo is het ook gemakkelijk in te zien, hoe het minste teeken van ongehoorzaamheid



Ontwerp voor een scene uit „Macbeth”.

Edward Gordon Craig.

noodlottig kan zijn. Bij de marine heeft men wel wat tegen muiterij bedacht, maar niet in het theater. De marine heeft er wel voor gezorgd in duidelijke, onmiskenbare woorden te verklaren, dat de kapitein de koning van het vaartuig is, en dan nog wel een heel despotisch koning. Aan boord wordt muiterij gestraft aan den lijve, door de ijzers, of in 't uiterste geval met den dood.

Leek: Maar iets dergelijks zoudt ge voor het theater toch niet willen voorstellen?

Vakman: In het theater gebruikt men geen vuurwapenen, zooals aan boord, en het is ook niet voor den oorlog. Maar wat ik aan wil toonen is, dat, zoolang discipline in een theater niet opgevat wordt als een gewillige en een afhankelijke gehoorzaamheid aan den regisseur, niets werkelijk afs verkregen kan worden.

Leek: Maar zijn dan alle spelers en anderen geen gewillige werkers?

Vakman: Wel, mijn waarde, nergens vindt je zulke heerlijke menschen als bij het theater. Ze willen vol enthousiasme, maar soms oordeelen ze verkeerd, en dan willen ze even graag ongehoorzaam als gehoorzaam zijn. Wat deze werkers nog niet juist begrepen hebben, is de waarde van een leider.

Vakman: En waarom zou die leider geen tooneelspeler of decoratieschilder zijn?

Vakman: Kiest ge uw leider uit de gelederen, maakt hem tot kapitein en laat hem toch nog aan 't kanon of de touwen? Neen, de leider van een theater moet buiten de andere vakken staan. Hij moet iemand zijn, die 't kent, maar niet langer zelf aan de touwen staat.

Leek: Maar 't is toch een feit, dat veel bekende theaterleiders tooneelspeler en regisseur tegelijkertijd zijn geweest.

Vakman: Dat is wel zoo. Maar het zou moeilijk zijn te beweren, dat er onder hun beheer niet van muiterij werd gehoord. En afgescheiden van deze plaatskwestie, hebben we de kunst, het werk. Als een acteur het beheer van een tooneel op zich neemt en als hij een beter speler is, dan de anderen, zal hij instinctmatig zichzelf het middelpunt van alles maken. Hij zal begrijpen, dat, wanneer hij dit niet doet, het werk hol

en onbevredigend zal schijnen. Hij zal meer werk maken van zijn eigen rol, dan van het stuk, en heusch op 't laatst niet meer op 't geheel letten. En daar lijdt het geheel onder. Zoo moet geen kunstwerk in een theater opgevoerd worden.

Leek: Maar zou het niet mogelijk zijn een groot acteur te vinden, die ook zulk groot kunstenaar was, dat hij als leider nooit zou doen zooals gij zegt, maar zichzelf altijd als acteur beschouwen, juist op dezelfde manier als de anderen?

Vakman: Alles is mogelijk, maar ten eerste ligt het niet in eens tooneelspelers aard zoo te doen, als gij voorstelt en ten tweede ligt het niet op den weg van een regisseur, zelf op te treden, en ten derde is het in strijd met alle natuur, dat iemand op twee plaatsen tegelijk kan zijn. De plaats van een acteur nu is op het tooneel, in een bepaalde houding en klaar om door zijn verstand verschillende gevoelens voor te stellen, te midden van bepaalde groepeeringsen en personen; de plaats van den regisseur is vóór het tooneel, zoodat hij het geheel kan overzien. Zoo ziet ge, dat zelfs, wanneer wij onzen volmaakten tooneelspeler vonden, die ook onze volmaakte regisseur zou zijn, hij niet op twee plaatsen tegelijkertijd wezen kan. Natuurlijk ziet men soms in een klein orkest den dirigent wel eens de eerste viool spelen, maar niet bij voorkeur, en met bevredigend resultaat en in groote orkesten wordt het ook niet gedaan.

Leek: Dus als ik wel begrepen heb, mag volgens u niemand heerschen op de planken buiten den regisseur.

Vakman: De aard van het werk schrijft het voor.

Leek: Zelfs de schrijver niet?

Vakman: Alleen als de schrijver het tooneelspeelvak en dies meer beoefend en bestudeerd heeft, anders niet. Maar schrijvers, die niet in het theater zijn opgevoed, weten gewoonlijk weinig van deze vakken af en zij, die wel hun bakermat in het theater hadden, kunnen geen afstand doen van de moedermelk. Goethe, wiens liefde voor het tooneel steeds even jong en mooi bleef, was in menig opzicht een onzer grootste regisseurs. Maar toen hij zich aan het theater te Weimar verbond, vergat hij, wat de groote musicus, die op hem volgde, voor oogen hield, Goethe dulde in het theater een hooger

autoriteit dan zichzelf, namelijk de eigenaar van het theater. Wagner zorgde wel zijn theater zelf te bezitten en werd, om zoo te zeggen, een feudaal baron in zijn kasteel.

Leek: Wilt gij Goethe's stranden als regisseur hieraan?

Vakman: Stellig, want had Goethe de sleutels in handen gehouden, dan zou dat brutale poedeltje zelfs niet in zijn kleedkamer zijn gekomen, en de eerste actrice zou nooit het theater en zichzelf voor eeuwig belachelijk hebben gemaakt, en Weimar zou behoed zijn gebleven voor het historische feit, de grootste idioterie te hebben begaan, waarvan ooit in een theater werd gehoord.

Leek: De geschiedenis der meeste schouwburgen schijnt zeker niet aan te wijzen, dat de kunstenaar erg geëerd wordt op het tooneel . . . .

Vakman: Wel, 't zou gemakkelijk zijn een heele boel harde waarheden te zeggen over het theater en zijn artistieke onwetendheid. Maar men moet iets, dat in de put zit, niet trappen, tenzij men hoopt, dat het door den schok weer op zijn beenen zal springen. Ons Westersch theater zit erg in de put. Het Oosten kan nog op een theater roemen. Het onze hier in het Westen ligt te zieltoogen. Ik verwacht een wedergeboorte, een renaissance.

Leek: Hoe zal die ontstaan?

Vakman: Door de komst van iemand, die in zich alle kwaliteiten heeft om een meester van het tooneel te zijn, en door de hervorming van het theater als een instrument. Als dat gedaan is, zal het een meesterwerk van mechaniek zijn geworden; als het maar eerst een techniek heeft uitgevonden, zal het zonder eenige moeite een eigen *scheppende kunst* doen voortkomen. Maar de heele ontwikkelingsgeschiedenis van het vak tot een onafhankelijke scheppende kunst zou te veel tijd nemen om nu na te gaan. Sommige tooneelmannen zijn al begonnen aan den herbouw der theaters, sommige hervormen het tooneelspelen, sommige de aankleding. En al dat helpt natuurlijk iets mee. Maar allereerst dient erkend, dat het hervormen van een enkel vak weinig of geen resultaat zal geven, zonder tegelijkertijd in hetzelfde theater alle vakken te hervormen. *De gansche wedergeboorte van de kunst van het*



*theater hangt af van de klaarheid, waarmee dit wordt ingezien.* De kunst van het theater bestaat, zooals ik reeds zeide, uit verschillende vakken: actie, décor, costumes, belichting, getimmer, zang, dans enz. — en daarom moet worden ingezien dat *algeheele* en niet *gedeeltelijke* hervorming noodig is; en men moet ook begrijpen, dat het eene onderdeel, 't eene vak, in onmiddellijk verband staat met de andere vakken van het theater, en dat schipperende, ongelijke hervorming niets geeft, maar enkel een systematische voortgang. Daarom is het hervormen van de Kunst van het Theater mogelijk alleen voor diegenen, die alle onderdeelen van het tooneel reeds bestudeerd hebben.

Leek: Met andere woorden, de ideale regisseur.

Vakman: Juist. Weet ge nog, hoe ik bij 't begin van ons gesprek u mijn geloof meedeelde in een wedergeboorte van den regisseur, en dat, wanneer hij zou weten, hoe zijn spelers, schermen, costumes, licht en dans goed te gebruiken en hierdoor zou leeren alle onderdeelen van het vertolken, hij geleidelijk zich de kunst van bewegen, lijn, kleur en maat eigen zou maken, wat er wel uit moet voortvloeien. Dan zal, zei ik, de Kunst van het Theater zijn rechten herwonnen hebben en zijn werk zal onafhankelijk als een scheppende kunst, en niet langer als een vertolkend vak daarstaan.

Leek: Ja, toen begreep ik nog niet precies, wat ge meendet, en hoewel ik nu zie, waar ge op afstuurt, zie ik toch nog niet het tooneel zonder zijn dichter voor me. \*)

Vakman: Waarom? Wat missen we, wanneer de dichter niet langer meer voor het theater schrijft.

Leek: Het stuk.

Vakman: Gelooft ge dat heusch?

Leek: Het stuk zal toch niet bestaan, als er geen dichter of schrijver is om het te maken?

Vakman: In den zin, zooals gij het bedoelt, zal er ook geen stuk bestaan.

Leek: En ge wilt iets voor het publiek opvoeren, en voor ge dat kunt moet ge, dunkt me, dat iets toch bezitten.

Vakman: Zeker, heel juist opgemerkt. Maar waarin ge

\*) Zie noot 5, achterin.



Ontwerp voor een scene uit „Electra”.

Edward Gordon Craig.

dwaalt, is in het aannemen als een wet van Meden en Perzen, dat dit *iets* uit woorden bestaan moet.

Leek: Wat kan dan dat iets, niet uit woorden bestaande, maar toch tot opvoering voor het publiek geschikt, wel zijn?

Vakman: Dit eerst, is een idee ook niet iets?

Leek: Ja, maar het heeft een vorm noodig.

Vakman: En mag de kunstenaar een idee niet den vorm geven, dien hij wil?

Leek: Zeker.

Vakman: En kunt ge het den theaterkunstenaar vergeven, als hij ander materiaal daartoe gebruikt dan de dichter?

Leek: Jawel.

Vakman: Dan mogen wij probeeren in ieder materiaal, dat we kunnen krijgen of uitvinden, een idee vorm te geven, als ten minste dat materiaal niet voor iets beters kan gebruikt worden.

Leek: Júst.

Vakman: Goed dan, hoor nu nog een oogenblik naar wat ik nog wil zeggen en ga dan naar huis en denk er eens over na. Nu ge ingezien hebt, wat ik u uitlegde, wil ik nog verklaren, uit welk materiaal een kunstenaar van het toekomstige theater zijn meesterwerken zal scheppen. Uit *handeling*, *aankleeding* en *stem*. Is dat niet heel eenvoudig?

Met *handeling* bedoel ik het gebaar: de proza, en de dans: de poëzie ervan.

Met *aankleeding* bedoel ik alles, wat men zien zal, dus belichting, costumes, evengoed als de *décors*.

En met *stem* bedoel ik het gesproken of gezongen woord, in tegenstelling met het gelezen woord, want er bestaat een groot verschil tusschen het woord, dat neergeschreven is, om te worden gezegd, en het woord, dat neergeschreven is om te worden gelezen.

Hoewel ik slechts herhaald heb, wat ik bij den aanvang van ons gesprek zeide, verheugt het me, dat ge nu niet langer zoo verbaasd kijkt.

# A A N T E E K E N I N G E N

## NOOT 1.

Mr. Craig gelooft, „dat „Hamlet” niet voor het tooneel geschikt is,” en dat is vreemdsoortig.

Mr. WALKLEY.

„The Times”, 1905.

„Shakespeare is geen tooneelschrijver — hij dacht nooit aan het tooneel, 't was te eng voor zijn grootheid, zelfs was de gansche zichtbare wereld te eng voor hem.”

GOETHE.

## NOOT 2.

En om bijvoorbeeld „Lear” te zien spelen — een oud man, rondtastend met een wandelstaf en de deur uitgezet door zijn dochters in den regenacht — dat te zien, wekt niet anders dan pijnlijkheid en afschuw.

Wij zouden hem in beschutting willen nemen. Dat gevoel alleen deed een voorstelling van „Lear” steeds in me opkomen. En de idiote mechaniek, waarmee ze den storm, waarin hij uitgaat, nadoen, kan evenmin de verschrikking van de werkelijke elementen voorstellen, als eenig tooneelspeler, Lear zelf; 't zou gemakkelijker nog zijn Milton's Satan of een van Michael Angelo's ontzettende figuren op 't tooneel te brengen.

„... als we 't lezen, zien we Lear niet, maar zijn het zelf, voelen ons in zijn gedachten, en worden bezielde door de grootheid, die de boosheid van de dochters en van den storm braveert. . . . 't Is uit den aard der zaak onmogelijk „Lear” op te voeren.

CHARLES LAMB.

We zien niet graag de stukken van onzen schrijver gespeeld, 't minst graag „Hamlet”. Geen stuk lijdt meer bij een opvoering. „Hamlet” zelf lijkt vrijwel onspeelbaar.

WILLIAM HAZLITT.

London 1817, page 107 or 108.

## NOOT 3.

Maar gewoonlijk snoeit men regels uit Shakespeare. Niet alleen die, welke door oude teuten voor onoirbaar gehouden worden, maar ook toespraken, heele scènes, heele rollen.

Als dit nu een der bewijzen is, die de kortzichtigen aanbrenge om te bewijzen, dat Shakespeare zijn stukken voor het theater schreef en dat ze beter op het tooneel, dan gelezen, tot hun recht komen!

Zoo ja, dan is het het sterkste bewijs van het tegendeel.

Eerst zeggen, dat Shakespeare een absoluut meester in theaterkunst was, en dan al spelend een derde van zijn stukken weglaten. . . . ! Natuurlijk zou Shakespeare (nu hij dood is) dit snoeien goedgevonden, toegejuicht hebben en dit verdedigt de daad.

Ik zeg, hij zou het idee goedgevonden en toegejuicht hebben. Maar ik betwijfel of hij de daad zelf toegestaan zou hebben!

Maar wie weet. De mooipratende theaterdirecteur zou even makkelijk Shakespeare als de anderen voor den gek hebben gehouden — maar, mijn-

heer, ik verzoek u, neem dat niet als een compliment — zelfs niet een ondergeschoven complimentje. Ik heb nooit het plan gehad complimenten af te steken, maar steeds getracht u zooveel mogelijk te doen opbruisen. Maar het helpt niet, dat ge allen u zelf beschouwt, alsof ge dat „tamelijk wel hadt afgeschapt” (eerste tooneelspeler in Hamlet) en Shakespeare leeft niet meer om u het zwijgen op te leggen met zijn „O, schaf het geheel af en begin met mijn stuk onversnoeid te laten!”

Maar ik heb zooveel informaties ingezameld, dat ik spoedig, geloof ik, er in zal slagen, mijn speer tusschen uwe schouders te werpen, en dan . . . Maar een stierengevecht is een leelijk schouwspel en ik speel heusch al dezen tijd reeds den rol van den stier.

#### NOOT 4.

De marionetten, zoo komt het me voor, zijn de laatste echo van een of andere kunst van een verstorven beschaving.

Maar zooals met alle kunst, die in de handen van de vulgairen of alleen maar de goedigen is afgedaald, marionet is een verwijt geworden. Alle marionetten zijn vulgair komieken geworden. Ze apen de acteurs van het groote, levende tooneel na. Ze komen alleen op om op hun rug te vallen, drinken alleen om gek te doen en zijn verliefd enkel tot vermaak. Ze zijn de lessen van hun moeder, de sfinx vergeten.

Hun lichamen hebben hun strenge gratie verloren — zij zijn stijf geworden — hun oogharen hebben niet langer de oneindige soepelheid alsof zij zagen — nu staren ze enkel. Zij trachten niet, hun ijzerdraad te verbergen, en zijn trotsch op hun stijve, houten bewegingen. — Zij hebben vergeten, dat het 't zelfde is met hun kunst, als met die van hun meer lichamelijke levende familieleden en dat de hoogste kunst juist het handwerk verbergt.

Geeft de oude Grieksche schrijver ons niet een beschrijving van een bezoek aan het Egyptische theater, 800 j. v. Chr. Hij was overweldigd door het schoone ervan, door hun edele gemaaktheid.

„Toen ik binnenkwam, zag ik de aanvallige, blond-bruine koningin heel ver af zittend op haar troon — haar graf — 't leek beide. Ik leunde terug in mijn zetel en volgde haar symbolisch gebaar — zoo zonder moeite bewogen alle ledematen geleidelijk — en zoo kalm kwam haar hartsgedachte tot ons — zoo ernstig en schoon droeg ze haar smart — dat 't ons toescheen, dat smart haar niet zou kunnen wonden — en geen vertrekking van arm of aangezicht deed ons droomen, dat ze overwonnen was. Passie en smart hield ze steeds in haar handen en overzag ze. 't Zou een openbaring van kunst voor ons geweest zijn, wanneer ik niet dezelfde geest in alle andere kunstvoorbeelden van dit land gezien had. — De kunst „door beeld te geven” speelt zoo'n groote geestelijke rol hier, dat het 't voornaamste deel van hun godsdienst uitmaakt.

Wij leeren ervan de macht van moed, en men kan een voorstelling niet bijwonen, zonder fysiek en geestelijk verfrischt te worden.” Dit was in het jaar 800 voor Christus.

En wie weet wordt niet eens de marionet weer het vrome trouwe medium voor des kunstenaars schoone gedachten.

Voor de bewegende en sprekende kunstenaars in de open lucht vormde een deel der natuur een harmonieerende omgeving. Maar nu (en ik vind dit een stap vóóruit, niet achteruit), zijn omgeving en aankleding niet meer scheppingen van natuur, maar van kunst — echt werkelijk of onwerkelijk, naar gelang den aard van den schilder — en zijn het best wanneer ze onwerkelijk zijn. En nu we zóóver zijn, mogen we misschien in de verre toekomst ook hopen op den terugkeer van de figuur of symbolische mensch, ook door handen in elkaar gemaakt, zoodat we ééns weer de waarlijk „edele kunstmatigheid” terug krijgen, waarvan de oude schrijver spreekt en we niet langer beïnvloed worden door de gevoelvolle bekentenissen van zwakhed, die elken avond de schouwburgbezoekers bezighouden en die op hun beurt in hun toeschouwers juist de zwakheden, die vertoond worden, wekken.

### NOOT 5.

De Dichter: Den dichter hebt ge noodig, wil niet het theater enkel pantomime zijn.

Het Theater: Ge hebt in een opzicht u vergist, en fout geconcludeerd.

De Dichter: Vergis ik me, met te onderstellen, dat een stuk zonder het bezielend woord des dichters slechts een pantomime is?

Het Theater: Neen, maar wèl, wanneer ge juist den dichter onontbeerlijk acht, dat is te zeggen, onontbeerlijk voor het theater, en fout geconcludeerd is de onderstelling, dat er iets beters dan pantomime kan zijn.

De Dichter: Maar pantomime is geen kunst.

Het Theater: Mooie pantomime is de uiterlijke vorm en 't zichtbare symbool van onzichtbare en geestelijke schoonheid.

Pantomime is symbolisch gebaar. Symbolisch gebaar is de zorgvuldig gekozen en beteekenisvolle behandeling van beweging, en beweging is de ziel van de natuur. Zoodat wij door pantomime of symbolisch gebaar, vertolken, hetgeen het dichtst staat bij de ziel van de natuur.

De boomen wuiven en de wolken drijven voort. Gestadiglijk beweegt het water voort over de rivierbedding. Het lange gras buigt wuivend heen en weer. De vogels wippen af en aan en de maan verrijst langzaam en statig in het donkere hemelblauw.

De menschen dansen over de heuvels en de konijntjes huppelen naar alle kanten, alles beweegt — en dit onbestemde door elkaar gewarrel is natuurs onbewuste en kunsteloze uiting van levensvreugde.

En allen weten we, dat vreugde des te puurder en rijker is, wanneer ze zwijgt.

De Dichter: Ik dacht wel, dat we spoedig tot dit punt zouden komen — gij beweert, dat natuur zich volkomen in beweging uitdrukt.

Het Theater: Neen, dat ze zich *niet* volkomen uitdrukt; de wet van volkomen uitdrukking is dat een ding, dat uitgedrukt moet worden, volmaaktten vorm zal bezitten en dat deze vorm volkomen duidelijk en verstaanbaar voor de menschen zal zijn. Natuur is absoluut schoon, maar natuur is niettegen-

staande onbegrijpelijk. En daarom kan natuur zichzelf niet duidelijk maken. Ze heeft den kunstenaar noodig.

De Dichter: En is het woord dan van alle media niet het duidelijkst, om uit te drukken, hetgeen natuur zou willen.

Het Theater: Ik geloof, dat het woord misschien het meest verwarrende van alle uitdrukkingsmiddelen is, en ik geloof, dat beweging de duidelijkste vorm ervan is, die bestaat — de begrijpelijkste — beweging is minder didactisch dan het woord, ze werkt veel meer op de fantasie, zoodat het minste gebaar duidelijker is dan de duidelijkste uitlegging — onmiskenbaar. O, natuurlijk zijn we het niet eens, dat hindert niet. Ik wenschte duidelijk te maken, waarop wij onze bewering, dat het theater alleen kan staan, zonder overtollige hulp der zusterkunsten, speciaal die des dichters, gronden, in behulpzaamheid voor onze schijnbare hulpeloosheid. Ik wilde verklaren, wat het woord pantomime beteekent, in tegenstelling met wat men denkt, dat het beteekent. En zijn mijn woorden niet zoo helder als wel zou kunnen zijn, dan zult ge mij dit licht vergeven. Ik zou makkelijker u kunnen *toonen*, wat ik wil, en dat zal ik ook langzamerhand.



