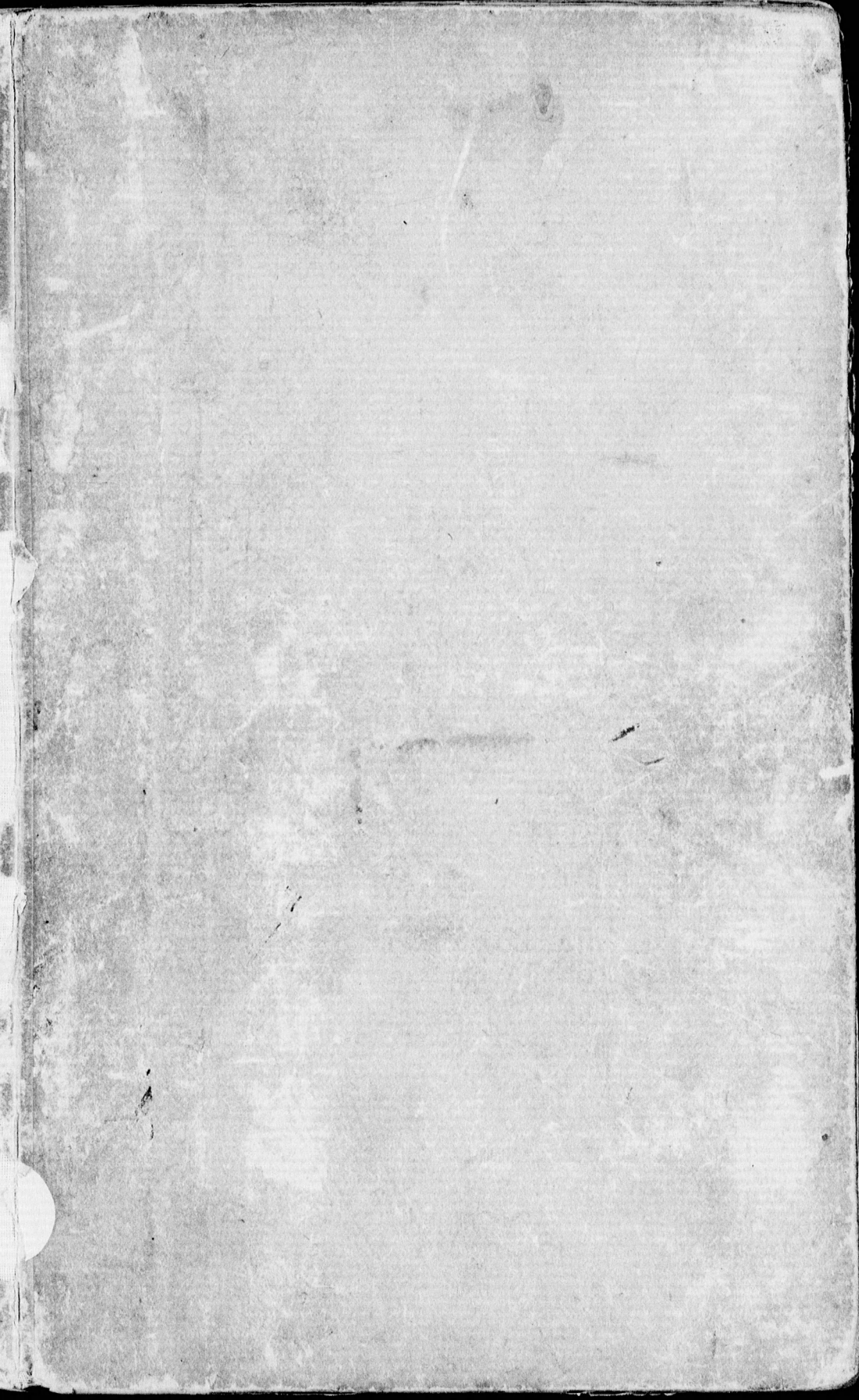
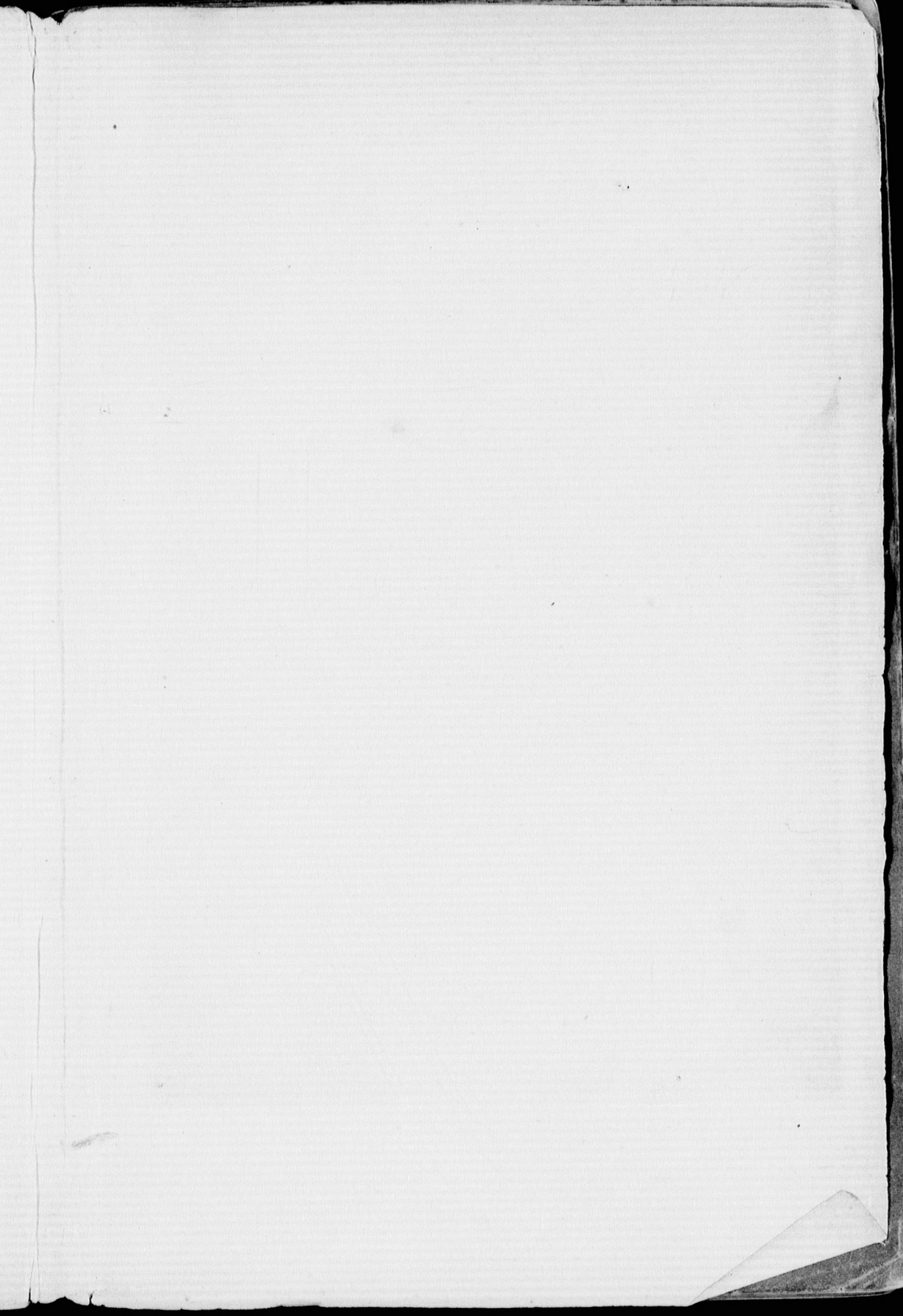
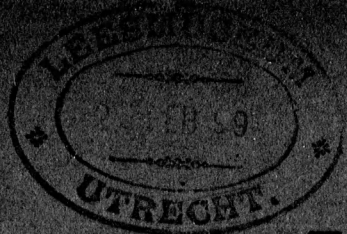




I. oct.

2656





De Vrouw aan het Tooneel

DOOR

Mevrouw B. HOLTROP-VAN GELDER.



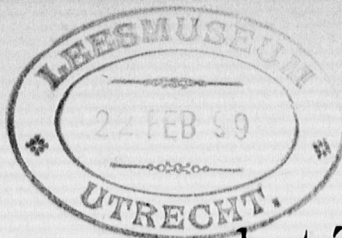
AMSTERDAM — 1899 — W. VERSLUYS.

Prijs: / 0.20

RIJKSUNIVERSITEIT UTRECHT



0350 1339



7802656¹

De Vrouw aan het Tooneel

DOOR

Mevrouw B. HOLTROP-VAN GELDER.



AMSTERDAM — 1899 — W. VERSLUYS.



De vrouw aan het tooneel.

Is het veldwinnen der vrouw in de maatschappij bijna overal elders van recenten datum, of wel het werk der naaste toekomst, wij, tooneelspeelsters, bezitten sinds lang ons onbetwist terrein. En wie het nog noodig acht voor de gelijke rechten der beide geslachten en de bekwaamheid en de geschiktheid der vrouw in het strijdperk te treden, die kan uit de geschiedenis van het Tooneel zijne voorbeelden putten. Want de tooneel-speelkunst is zonder vrouwenhulp niet meer denkbaar. Een tooneelstuk zonder vrouwen is vervelend en een tooneelgezelschap van enkel mannen belachelijk, niet waar? Men zou het nu al bijna voor onmogelijk houden, als men niet zeker wist, dat ook hier de man alleenheerscher is geweest. Zoo zal het eens gaan met zoovele andere functies: voor den geest des tijds of den drang der noodzakelijkheid zullen bekrompenheid en sleur en egoïsme wijken. Wat komen moet, komt. De stroom is tijdelijk, maar niet voor immer te keeren. En de tijd komt, dat de nakomelingschap het onbegrijpelijk zal vinden, hoe eens de vrouw werd uitgesloten van zooveel wat dān haar onbetwist terrein is geworden, waar zij kan produceeren en denken en werken *naast* den man.

Wie kan zich nu nog een Antigone, een Julia, een Portia denken, die door een man wordt weêrgegeven? Wat moet menige vrouw uit vroeger eeuwen in het

machteloos opbruisen van haar temperament zich ongelukkig hebben gevoeld, wanneer zij zoo eene ave-rechtsche voorstelling van het voelen en denken der vrouw aanschouwde! Want dat de man, — hoe bekwaam ook, — in staat zou zijn geweest een *vrouw* te verbeelden, een vrouw, die al de fijnere beroeringen van haar ziel, haar subtieler voelen, kortom: haar vrouw-zijn, uit in zoovele nuances van kijken, bewegen, spraak en klank op een wijze als háár uitsluitend eigen is — dat dunkt mij geheel onmogelijk. En toch, hoewel de *muziek* reeds sinds menschenheugenis door de vrouw werd beoefend, werd haar zusterkunst het *tooneel* haar geheel onthouden. In zijn *Masques et Bouffons* beweert Maurice Sand wel, dat al bij de Etruriërs, de Grieken en de Romeinen de vrouwen het tooneel betraden, maar in elk geval was er toen van eene positie geen sprake, en later verdwenen ze geheel. Goethe vertelt zelfs dat hij in den schouwburg in Rome de vrouwenrollen door mannen zag vervullen. Maar dat was zeker een exceptioneele achteraancomerij; want in de 15de en 16de eeuw werd het spelen van vrouwenrollen door *vrouwen* al min of meer eene gewoonte. Italiaansche troepen reisden in de 16de eeuw veel in Frankrijk en oogstten met hun dames-artiesten veel bijval. Toch scheen men de meening toegedaan, dat van de zwakke krachten der vrouw niet te veel gevergd mocht worden, en haar werden dus alléén rollen gegeven, die niet te vermoeiend en niet te groot waren. Bij de passie-spelen werd dan ook de rol van „de Moeder Gods” altijd door een man vervuld.

Maar de Hervorming kwam en met haar begon de eigenlijke strijd tegen het tooneel. Zij trachtte de op-

voering van mysterie-spelen te onderdrukken en de vrouwen, die er aan meededen, werden met vloek en verdoemenis bedreigd.

Toch waren deze spelen zóó populair, dat een protestantsch geestelijke in Genève, die zijn afkeuring te kennen gaf over 't optreden van vrouwen, alleen door Calvijn en heel zijn invloed tegen de woede van 't volk beschermd kon worden.

Een bewijs, dat die nieuwigheid bij 't publiek wél in den smaak viel. Maar de tegenstand van de geestelijke heeren hield de vrouwen toch nog weer voor een poosje terug. Zelfs Shakespeare heeft nooit een van zijn prachtige vrouwenkarakters door een vrouw zien vertolken. Eerst in 1660 verscheen er eene Engelsche actrice op de planken en wel als *Desdemona* in *Othello*. Toen dertig jaar vroeger een Fransche troep met actrices in Engeland groot succes dacht te behalen, kwam heel de puriteinsche bevolking geducht in verzet tegen zóó'n onwelveogelijkheid, en de arme Françaisetjes werden danig uitgefloten en beleedigd.

In Frankrijk was men aan het optreden van vrouwen al een weinig gewend geraakt. In 1545 sloot een Fransche actrice — Marie Perré — een engagement bij notarieel contract met haar impresario, waarbij zij zich verplichtte, om een jaar lang te spelen, „zoodanig, dat ieder toeschouwer daar genot in zou vinden.”

De impresario verplichtte zich haar daarvoor te kleeden, te voeden en te huisvesten en 12 livres per jaar te betalen. De cadeautjes, die zij eventueel zou ontvangen, moest zij deelen met de vrouw van den impresario.

Nu schijnt het wel, dat Nederland zijn naaste bureu: Frankrijk, Duitschland en Engeland een beetje vooruit

was, wat ons nu wel haast wat vreemd in de ooren klinkt. Maar wij weten dat Nederland een landje van beteekenis is geweest in héél wat opzichten. En alles zit in zoo nauw verband met elkaar. Waar welvaart heerscht, bloeien kunst en wetenschap en de tooneel-literatuur van ons land stond in de middeleeuwen dan ook heel wat hooger dan bij onze bureu. De vele groote Rederijkers-genootschappen of -kamers hebben in de 15e en 16e eeuw onze letterkunde een tijdperk van bloei doen doorleven, waarop wij nu, in een tijd van nieuw ontwaken, nog met een mengeling van treurigen trots en weemoed terugstaren, zooals een kind vol droefheid tuurt op het plekje water, waarin zijn kleurige glazen stuijer verzonk, en niet meer denkt aan den knikker van klei, dien hij in zijn handje houdt.

Van al die kamers was de belangrijkste „*de Egelantier*” met de zinspreuk: „*In liefde bloeiende*”. Menig regeeringslid en al wat ons land destijds aan schitterend vernuft en geestesgrootheid bezat, was lid van die kamer: *Spieghel*, *Coornhert*, *Roemer Visscher* en later *Hooft*, *Breeroo*, *Koster* en *Vondel*.

Uit haar werd in 1637 de eerste Amsterdamsche schouwburg geboren. Van dien tijd dagteekent ook ongeveer het optreden van de eerste Hollandsche actrice, hoewel méér dan een eeuw te voren al vrouwen bij verschillende voorstellingen van bekende Rederijkers-kamers rollen vervulden. Na een schitterend tijdperk, waarin meer dan 1000 oorspronkelijke, voor een groot deel goede stukken werden geschreven, brak er in 't begin der 18e eeuw een tijdperk van verval aan, waarin wij, voor zoover het onze tooneel-literatuur betreft, nog altijd verkeerden. Onze tooneelmuze bleef

gedurende twee eeuwen in het Fransche keurslijf genepen en werd een slaafsche navolgstster van 't geen haar aan de boorden der Seine werd voorgezegd.

Ook de kunst van spelen verviel tot ongekende laagte, om in de laatste helft van de vorige eeuw weer wat breeder vlucht te nemen door de pogingen van een zeer ontwikkeld en beschaafd acteur: *Martin Corver*. De kronieken verhalen van een zeer talentvolle tragédienne uit dien tijd: *Cornelia Bouhon*, terwijl ik als veelgeprezen tooneelschrijfsters uit de vorige eeuw nog even de namen wil noemen van *Juliana Cornelia*, barones *de Lanoy*, en *Lucretia Wilhelmina van Merken*, die beiden door Bilderdijk zeer hoog werden geschat.

Dat de vrouw, als tooneelspeelster, niet minder geschiktheid bezit dan de man, heeft de geschiedenis al voldoende bewezen. „Den Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze!” De scheppingen van tooneelkunstenaars blijven niet achter als zoovele bewijzen van hun talent. Zij spreken niet meer tot het nageslacht; maar menig van geestdrift en edele bezieling getuigend gedicht, dikwijls beter bedoeld dan geslaagd, spreekt nog van de groote gaven van een *Ziesenis-Wattier*, *Kamphuijzen*, *Narct-Koning*, en van haar, wier scheppingen wellicht nog in veler herinnering leven: mevrouw *Kleine-Gartman*.

* * *

Nu ik in 't kort heb verteld hoe de vrouw zich langzamerhand een plaats aan het tooneel heeft veroverd, wil ik over de tooneelwereld zelve en over de tooneelspeelkunst nog het een en ander zeggen.

De strijd van de kerk tegen het Tooneel is van veel invloed geweest op den tooneelspeler en zijn kunst.

Door den invloed van de geestelijkheid kwam de tooneelspeler al spoedig in miscrediet. Het vertoonen van de mysterie-spelen door de geestelijkheid zelf (meestal door monniken) had opgehouden, en de moeder, die het kind ter wereld had gebracht, zou zich voortaan de vijandin betoonen van het „ontaarde” wicht. In een geschrift van vier Utrechtsche predikanten uit 't begin der achttiende eeuw, verklaren deze eerwaarde heeren, in navolging van zooveel anderen, dat „de comédie is een geveinsdheid en openbare logen. Men doet zig daar voor en neemt den persoon aan van geheel een ander als men inderdaad is, bijv: van een Koning, Tyran, Veldoverste, Wraakzuchtigen, Verliefden minnaar of minnares; men vertoond zich derhalven zoodanigen als men niet is en begaat dusdoende een openbare logen.”

En de geest, die uit deze woorden spreekt, leeft nog altijd voort. Dertig jaar geleden verklaarde een zekere Dr. de Geer in het tijdschrift „Vereeniging van Christelijke Stemmen” „het tooneelspelen in den hoogsten zin onzedelijk en den mensch onwaardig. Heden voor dezen, morgen voor dien te spelen, heden dit karakter, morgen dat te vertoonen, maar altijd anders zich voor te doen, dan men eigenlijk is, rollen te vervullen, welke men als een kleed aandoet en weer aflegt, aandoeningen en hartstochten te veinzen, welke men niet voelt, is dat niet in een samenweefsel van onwaarheid zich be-geven; is dat niet op zijn allerminst de weg om zelf onwaar te worden, en zijn eigen karakter en zedelijkheid geheel te verliezen; om te leeren veinzen zelfs onwillekeurig en heel het leven door; is dat niet in den hoogsten zin onzedelijk en den mensch — die buitendien in het dagelijksch leven te veel en te ligt comédie

speelt — gansch onwaardig? Zoude niet deze onzedelijkheid de onbewuste maar diepste grond zijn, waarom men zoo een afkeer heeft, van wie tooneelspelers zijn?"

En verder komt deze Eerwaarde dan tot de conclusie, dat een goed Christen zijn medemensch niet mag helpen met zoo'n veinzerij zijn brood te verdienen.

't Is bedroevend maar waar, dat de meening van dergelijke geestelijken nog bij velen bestaat. Nog maar al te dikwijls ontmoet de tooneelspeler wantrouwen, omdat men vrees gevoelt voor de gemakkelijheid — die tusschen twee haakjes o zoo moeilijk is! — waarmee hij zijn eigen persoonlijkheid verloochent. Hij mocht zijn kunstjes ook eens in 't dagelijksch leven in toepassing brengen. Behoef ik hier eigenlijk wel te zeggen hoe allerdwaast die meening is? Verraadt het niet een al te groote onnoozelheid of een vrij lagen trap van beschaving, wanneer men zoo weinig begrip toont te hebben van de macht en de kracht der schepende fantasie in den mensch, en alles wat hij voortbrengt als één met zijn persoonlijkheid beschouwt?

Zich in toestanden verplaatsen, die volstrekt niet uit zijn subjectiviteit voortkomen, is immers de taak van ieder kunstenaar! Dit juist moet de groote gave zijn, zoowel van den dichter, van den beeldhouwer als van den schilder! Maar deze gebruiken voor 't scheppen hunner kunstprodukten een stof, die buiten hen zelf ligt: papier, doek, verf of marmer; de tooneelspeler daarentegen zijn eigen lichaam. En juist daarin schuilt het moeilijke van zijn kunst.

Maar zooals die andere kunstenaars bij het scheppen geheel vervuld zijn van het beeld, dat hun ziel beheerscht, dat leeft voor hun geestes-oog, zoo neemt ook de

tooneelspeler het beeld van zijn schepping in het oogenblik der voortbrenging in zich op, en wordt hij een denkbeeldig persoon, *het kunstprodukt zelf*. Maar snel als het lichtbeeld eener tooverlantaarn verandert zijn persoonlijkheid weer, zoodra hij het publiek niet meer voor zich voelt. Dan is hij weer zichzelf en blijft zich zelf in 't gewone leven, en uit alléén wat hij zelf denkt en voelt en ondervindt. Een eerlijk man, al moet hij avond aan avond booswichten vertolken in al de schaakeeringen van hun verdorvenheid, zal daarom nooit ophouden een eerlijk man te zijn, zoomin als de dichter, die hem de woorden in den mond legde. Evenmin zal de romanschrijver of de zieleherder, die — als Jezus — in gelijkenissen mocht willen spreken, gevaar loopen, juist daarom een leugenaar te worden.

Hoewel nu de vrees voor de tooneelspelers wel gaandeweg minder is geworden, bespeurt men den invloed van de geestelijkheid nog wel. In de kleinere plaatsen merkt men dat het best. Er zijn heusch nog stadjes in ons land, waar tooneelartiesten geen logies kunnen vinden; waar geen hotelhouder het waagt „dat tooneelvolk” te herbergen. Toen Prof. Burgersdijk, wien het was gelukt Mevrouw Adelaïde Ristori, markiezinne dell Grillo, in Deventer te doen optreden, voor haar een kamer bestelde in een der voornaamste hotels, kreeg hij ten antwoord, dat zij „geen lui van het tooneel logeerden.” In een stad in Noord-Brabant waren gedurende de kermis de hôtels bezet, en werd er iemand op uitgezonden om logies bij particulieren te zoeken. De man slaagde en belooft bij 't heengaan aan 't moedertje, dat zij ook eens een vrijbiljet voor de komedie zal krijgen. 't Goeie vrouwtje

schrikt zich half dood! „Wat?! Tooneelvolk?! zijn 't menschen die op de komedie spelen?!”

„Ja, juffrouw, van 't gezelschap.....”

„Heer in den Hemel!” roept ze — en slaat een kruis — „dat kan niet! m'n beste man, dat gaat niet! Ik dacht dat het menschen waren van het paardenspel!”

En flap... daar vloog de deur dicht. Later bleek; dat de pastoor een paar dagen te voren zijn banvloek over ons had uitgesproken.

Ofschoon dergelijke scènes nu wel tot de hoogst exceptioneele gevallen behooren, mag de invloed van de kerk niet te licht worden geteld, en kan men veilig aannemen dat juist *dientengevolge* de tooneelspeler zich langzamerhand is gaan beschouwen als lid van een apart wereldje. De actrices voelden zich niet minder alleen staan. De degelijke Oud-Hollandsche huismoedertjes van 't naaimandje en 't spinnewiel konden zich in 't algemeen toch al heel slecht vereenigen met het denkbeeld dat een vrouw een beroep uitoefende, en zoo voelden ook de tooneelspeelsters zich door velen geminacht. Op hùn beurt gingen zij zich al heel weinig om de wereld bekommeren, die buiten hen lag. Dat het zedelijk peil daardoor niet rees, is begrijpelijk. Toch wordt in menig Hollandsch en Fransch geschrift de moraliteit der vroegere Nederlandsche tooneelspeelsters hoog geprezen in vergelijking met de Fransche kunstzusters.

Die moraliteit! Dat is eigenlijk de wonde plek der tooneelwereld in de oogen van het groote publiek! 't Is waar, er wordt niet altijd even voorbeeldig geleefd in de wereld waar het leven wordt afgebeeld, maar dikwijls heb ik mij verbaasd, dat de toestand nog zoo gunstig is gebleven bij al het vooroordeel, dat er in de ver-

schillende standen heerschte en het uitstooten, waaraan ze zich schuldig maakten.

Doch laat ik liever geen verwijten doen, nu we schijnbaar in een tijdperk leven, dat tot verbetering neigt. En hoe dikwijls werd er ook door de kunstenaars maar al te veel vergeten, welk standpunt zij eigenlijk dienden in te nemen, hoe ver zij en hunne kunst in alle opzichten boven het publiek behoorden te staan. Aan *hen* is de plicht de menigte tot zich op te heffen, de menigte, die zoo dikwijls nog zich dom en bot en smakeloos betoont, bij wie helaas de fijnere gevoelens nog zoo weinig zijn ontwikkeld. En waar nu de kunstenaar, al zij het ter wille van zijn brood, tot die menigte afdaalt in plaats van haar tot *zijn* hoogte op te voeren, waar hij dus zich zelf en zijn kunst tot slaven maakt van wansmaak en onverstand, daar heeft het gevoel van gepasten trots en eigenwaarde reeds den eersten schok ontvangen. Dikwijls ontevreden over de overmacht van dat publiek, zal hij het niet meer liefhebben, maar gaan minachten en met onverschilligheid behandelen, — datzelfde publiek, wat hij op andere oogenblikken weer naar de oogen ziet.

Dat in zulke omstandigheden kunst en zedelijkheid zich in groot gevaar bevinden, behoeft geen nadere verklaring. Deze kwaal komt bij de artiesten meer voor dan men gelooft, maar ze missen de kracht haar te keeren. Om haar te genezen is voor den *kunstenaar* een sterker zedelijk bewustzijn, een hoogere trap van beschaving noodig, en voor het groote *publiek* wat meer schoonheidsgevoel, wat meer begrip van kunst. En daartoe zou de pers, de kritiek, kunnen meewerken, die nu helaas maar al te dikwijls zoo heel

weinig schijnt te begrijpen van het gevaarlijke wapen, dat zij hanteert, van de schoone roeping, die zij zou kunnen vervullen. In plaats van te bedenken dat de overgrootste meerderheid van het publiek op onze kunst-looze scholen nooit iets van Kunst heeft leeren begrijpen, zoodat het in een der meest verheffende, meest veredelende, meest menschvormende „vakken” nog als een kind moet worden onderwezen, kent de kritiek maar al te vaak geen hooger taak, dan *dat publiek te dienen* door met den geesel van satyre, spot of ironie, schrijver en tooneelspeler aan de kaak te stellen of zelfs „af te maken.” Dat is het middel om gelezen te worden! Voor hoe lang? — En het is ó zoo gevaarlijk voor den kunstenaar — 'tzij groot of klein — wanneer de kritiek geen *waardeering* kent; wanneer zij niet in staat is de juiste bedoeling van den kunstenaar te begrijpen en te achten, hem moedeloos maakt en tot vlagen van onverschilligheid of verlies van zelfvertrouwen voert! Ik heb daar menig voorbeeld van gezien! Kritiek is misschien onmisbaar, maar dikwijls dooddelijk voor de kunst als de kunstenaar niet heel sterk is. Hoe oneindig veel zouden criticus en kunstenaar samen kunnen werken tot veredeling van het kunstgevoel bij het publiek, wanneer door beiden werd bedacht, dat de schouwburg *de hoogste school*, dag- en weekblad bijna nog *de eenige lektuur* van het volk is! De kritiek behoort dunkt mij in elk kunstwerk slechts te zoeken naar het schoone en daarop te wijzen. En hoe dikwijls zoekt zij haar kracht in het tegenovergestelde! Daarom heeft zij zoo-veel kwaad gedaan en zooveel kunst vermoord, want de lust om te kritiseeren en kritieken te hooren heeft in onzen tijd de bekwaamheid tot groot genieten, de

onmiddellijke vreugde in alle waarachtige en heerlijke uitingen der kunst in de harten van duizenden en nog eens duizenden onherstelbaar uitgeroeid.

En wat zou het heerlijk zijn als op de *school* reeds werd getracht de kinderen eenig begrip te doen krijgen van *kunst*. Maar daár wordt, integendeel, bijna alles gedaan om hen er ongevoelig voor te maken. Wat is hun poezie? Ze wordt in stukken gescheurd, ontleed in onderwerp, voorwerp en gezegde, waaraan geen dichter dacht bij het scheppen. Met geijkte maat worden de lettergrepen gemeten, de rythmen geclassificeerd, het rijm geprezen of gelaakt, zoodat de leerling ten slotte alleen nog maar onderwerpen en gezegden, versvoeten en rijmen voor zich ziet, maar van poëzie niets heeft bespeurd. Zoo leert het kind wat schoon is vervelend vinden en haten in een levenstijdperk, waarop de jonge ziel het best voor alle indrukken vatbaar is en die in heel zijn bestaan blijven naleven. Als alle teere worteltjes, waaruit schoonheidsbegrip en -gevoel ontkiemen, in 't kinderhart zijn uitgeroeid, is er veel edels en verhevens, veel troost in latere levensmomenten voor altijd vermoord. Hoe zelfs aan de jonge lui het waardeeren van hun Vondel wordt geleerd, bewijst de jongste uitgave van den „*Gijsbrecht*”. Het zou mij te ver voeren als ik dit alles nog nader wilde verklaren. Ik heb alleen even de aandacht willen vestigen op het mijns inziens verschrikkelijke feit, dat in de jeugd zoo weinig of totaal geen kunstzin wordt gekweekt. Hier valt voor de moderne Pædagogie een groote en waardige taak te vervullen.

Dan zal het in de toekomst niet meer mogelijk zijn, dat de lafste, flauwste, onbeduidendste en dikwijls onzedelijkste klucht een publiek trekt, dat honderd

avonden den schouwburg vult, terwijl een stuk van den grootsten schrijver geen drie avonden voor een goed bezette zaal gespeeld kan worden.

Ik heb er op gewezen, hoe door gebrek aan waardeering, door wansmaak van 't publiek, meermalen een waarachtig maar zwak kunstenaar tot onverschilligheid vervalt, zoodat zijn kunst geen levensuiting meer voor hem blijft, maar een broodwinning wordt en *niets dan een broodwinning*. Dat is al op zich zelf iets heiligs ontwijden en dus immoreel, doch het is niet de immoraliteit waaraan het publiek zooveel aanstoot meent te mogen vinden. De vraag of werkelijk het moreele standpunt van het tooneel lager is dan daar buiten, is een moeilijke en teere kwestie. Ik heb *buiten* het tooneel mijn opmerkingen gemaakt en ook *aan* het tooneel, maar ik aarzel op deze vraag bevestigend te antwoorden. In elk geval ben ik vast overtuigd dat het oneindig veel hooger staat, dan de wereld wel belieft te gelooven. Men vergeet, dunkt me, maar al te veel dat de artiesten in glazen huisjes wonen, waar iedereen inkijk heeft. Elken avond worden zij door honderden menschen begluurd en later op straat of weg herkend. Hun geringste handeling is dientengevolge aan kritiek onderhevig. Waar ze ook zijn worden ze gezien en bespied. Dit overal bekend zijn heeft de tooneelspeler misschien wel wat al te veel uit het oog verloren, of er zich onverschillig voor betoond. Juist omdat ieders oog op hem gevestigd is, dient zijn handel en wandel voorbeeldig te zijn, en zoo mogelijk vlekkelooser dan die van alle anderen, die onbekend hun weg vervolgen. Dat er heel wat vreemde, onware of overdreven geruchten rondgaan, heb ik meermalen

ondervonden. Dat zal trouwens wel het lot van menig ander zijn, die in 't zonlicht wandelt, terwijl zijn onopgemerkte medemenschen van uit de schaduw naar hem kijken. Maar 't volk zegt heel kernachtig: „Die in de zon wandelt, moet geen boter op zijn hoofd hebben!” En dat gezegde is wel minder mooi — maar waar.

Toch leven wij eigenlijk in Holland nog in Abraham's schoot. O, als we eens even naar onze bureu kijken, dan krijgen wij nog heel wat anders te zien. Ja, in de meeste landen worden de artiesten hooger gewaardeerd dan in Nederland. Waarschijnlijk is meerdere ontwikkeling zoowel bij publiek als artiesten hiervan de hoofdoorzaak — maar naar hun moraliteit wordt daar in 't geheel niet gevraagd, anders zou de waardeering onmogelijk wezen. Ik ken ouders, wier kinderen dolgraag aan 't tooneel zouden gaan, maar zij zijn er natuurlijk tegen: „Als ze nu nog naar Parijs konden gaan studeeren en dáár actrice worden, ja, dat was nog *iets*, maar hier in Holland, neen, dat is te min.”

En wilt u hooren welke inlichtingen ik uit Parijs ontving?

In Parijs kan géén actrice een fatsoenlijke vrouw blijven, al had ze ook het grootste talent van de wereld. Want om dat talent te toonen zou ze rollen van beteekenis moeten krijgen, en om die te krijgen moet zij haar gunsten schenken aan directeur, auteur, acteur, criticus, enz. enz. En later, wanneer het één op de duizend gelukt een plaats te veroveren, — want talent is schaarsch, — dan brengt de positie te weinig op om de groote onkosten van toiletten, enz. te dekken. De directeurs eischen veel, 't publiek wil luxe, de actrices willen in den strijd om het bestaan elkaar

overtreffen. 't Is een voortdurende wedstrijd, waarin alle zeilen worden gespannen, alle ballast over boord gegooid en zoo verdrinkt de kuischheid. Een Fransch officier en een journalist oordeelden in den geest als ik sprak. Madame Franceschi, vroeger aan 't Théâtre Français, onder den naam van Emma Fleury, nam spoedig haar afscheid en geeft nu les in dictie en voordracht. Zij is zeer gezien, maar raadt haar beste leerlingen af, aan 't tooneel te gaan, omdat de positie van fatsoenlijke vrouw daar niet bestaanbaar is.

't Is mij bijna onbegrijpelijk, maar in elk geval weet ik zeker dat de toestand bij ons heel wat beter is. Ik geloof dat het verschil van ras en individualiteit hier ook niet van weinig gewicht zijn. In Scandinavie wordt de tooneelspeelster zeer hoog geschat en hoort zij tot de beste standen. Doch ook moreel staat zij er hooger dan in Frankrijk, waar men zich overigens niet veel om haar particulier leven bekommert. „Je ne lui demande pas ça; je lui demande seulement d'avoir du talent", zei Sarcey en Parijs schijnt er voor 't meerendeel evenzoo over te denken.

In Noorwegen en Zweden schijnt het vrij moeilijk te zijn in het gilde der tooneelspelers te worden opgenomen. De artiesten bewaken de poort, die toegang verleent, en stellen hooge eischen. Ook in Londen is dit *tot zekere hoogte* het geval. Natuurlijk is de oorzaak te zoeken in het feit, dat zonen en dochters van de hoogste standen zich wijden aan het tooneel; wie uit een meer nederigen stand is voortgesproten, moet blijk geven aan zeer veel eischen te kunnen voldoen, wil hij aan een der eerste theaters worden toegelaten. Dat Henri Irving tot baronet werd verheven, teekent reeds vol-

doende. Ook in Duitschland is het aanzien van den tooneelspeler gestegen. Possart en Barnay zijn vele hooge onderscheidingen te beurt gevallen, maar voor de vrouw blijft de carrière altijd een heel moeilijke.

Dr. Paul Schlenter, vroeger een der meest bekende en hoogst gewaardeerde critici, thans directeur van het Burg-théâter in Weenen, klaagt in zijn werkje „Der Frauenberuf im Théâtre” niet weinig over de immoraliteit van vele directeuren, die hunne actrices tot vallen dwingen om ze des te beter te kunnen exploiteeren. Zij betalen een salaris, dat nog niet half toereikend is voor de noodzakelijkste toiletten en geven op een vraag om meer salaris onbeschaamd ten antwoord: „Je bent toch jong en mooi; waarvoor heb je salaris noodig?” De actrice „die keine Verhältnisse” heeft, kan niet geëngageerd worden.

Zoo ontstaat er een categorie van actrices, die Dr. Schlenter „tooneelprinsessen” noemt: dames, die haar schijndeugd behangen met diamanten welke 10 maal de waarde van haar jaarlijksch salaris overtreffen. Zij tooien zich met de toiletten, die slechts twee millionairs-zoons hebben kunnen bekostigen, maar de afwezigheid van talent kan zelfs niet eens door den geheelen salon Worth omhuld worden. Zij gebruiken het Tooneel als uithangbord voor hare bekoorlijkheden, de kunst als middel tot een heilloos doel. Zij lachen om het speldegeld, dat de directeur haar elke maand als honorarium *honoris causa* uitbetaalt en leven op vorstelijken voet.

Aldus spreekt Dr. Schlenter, die het weten kan.

In Holland heeft de tooneelprinses nog geen intocht gehouden. Zij is er ten minste nog niet gehuldigd. Moge de kritiek er voor waken, dat het nooit gebeure!

Goddank staan onze actrices nog dikwijls met potlood en zakboekje in de hand en brengen hare naaisters-rekening in verhouding tot haar gage. Op deze kleinburgerlijke soliditeit kunnen zij aanspraak maken, en ik geloof niet dat haar kunst dáár slechter bij vaart.

Er zijn gedurende mijn ruim 12-jarigen tooneelloopbaan al dikwijls verzoeken tot mij gekomen van allerlei dames om een handje te helpen tot het verkrijgen van een engagement. In den laatsten tijd treft het mij bijzonder dat daaronder zoovele jonge meisjes zich bevinden, die tot de beste kringen behooren.

Daaruit meen ik te mogen concludeeren — al ben ik geen Labori — dat in onzen tijd, nu overal de vrouw zich een zelfstandige positie tracht te veroveren, velen aan het tooneel denken, ten deele: omdat het haar toelicht en misschien ook al, omdat het daar schijnbaar het gemakkelijkst gaat financieel wat vooruit te komen. Ook in een onzer meest gelezen dagbladen werd onlangs door een bekend criticus op dit verschijnsel gewezen en hij voegde er bij, dat dit gebeurde „omdat het een fatsoenlijke positie werd en . . . die goed werd betaald.” Dat laatste gezegde scheen mij wat erg ondoordacht neergeschreven en zelfs een verleidelijk lokaas, dat verkeerd kon werken. De meesten, die mij raad en inlichtingen kwamen vragen, voelden zoo iets van een bittere ontgoocheling of teleurstelling, wanneer ik precies naar waarheid vertelde, hoe ver men het in ons land kon brengen.

Een beginnend tooneelspeelster ontvangt aan de eerste theaters hoogstens *f*600—*f*1200 per jaar, afhankelijk van de verwachtingen, welke men van haar heeft en het emploti dat zij zal vervullen. Doch daarvan

heeft ze te betalen alle toiletten, modern en historisch, en alle attributen, zoodat zelden nog genoeg rest om zeer, zeer zuinigjes van te leven. Op een gage, hooger dan 6000 à 7000 gulden, mag onder de gunstigste omstandigheden zelfs het grootste talent niet rekenen, althans in den tegenwoordigen tijd niet.

Ik acht het om een en ander wel de moeite waard om nu nog eens het tooneelleven in enger kring te beschouwen en ten slotte een duidelijke verklaring te geven van de kunst *tooneelspelen*, welke eischen deze kunst stelt, en de opleiding daartoe.

Als een jong meisje zich aan het tooneel wil wijden, dan volgt gewoonlijk op dit besluit een volkomen opstand van haar heele familie. Drijft zij haar willetje door, dan komt het meermalen tot een volslagen breken met ouders, ooms of tantes. In plaats van nu heel wat vooroordeelen en oppervlakkige tooneelfabeltjes op te disschen, die voor het jonge geprikkelde hoofdje gewoonlijk al heel weinig steekhoudend of afschrikwekkend zijn, ware 't beter haar een juisten kijk te geven op den strijd, dien zij gaat wagen. Want te strijden valt er in de wereld der coulissen, die een vrij juiste afspiegeling is van de wereld daarbuiten, doch beknopter en beter te overzien. Zij zal daar ontmoeten een bonte menigte, uit alle maatschappelijke klassen en van allerlei beschaving en graden van ontwikkeling. En zij zal bespeuren, dat die allen schijnbaar vrij en open met elkaar omgaan, maar dat er toch onderling een groote naijver bestaat op elkaars rollen. Want die rollen-jaloezie speelt er een gewichtige rol. Er is geen beroep, waarbij de lust tot werken zóó groot is als hier. Elk stuk, waarin men géén of een onbeduidende rol speelt, ont-

rooft een deel van den kostbaren tijd, *waarin men „er komen” moet*. Die tijd vervliegt snel voor de vrouw aan 't tooneel! Ach, ze zijn er, die nu figureeren en 15 of 20 jaar vroeger werden gevierd als jeune première of ingénue. Jeugd en schoonheid zijn van korten duur en ontvluchtend voeren zij maar al te dikwijls een kortstondigen roem mede. En anderen kampen om haar plaats en worden op hare beurt weer verdrongen, want „den een zijn dood is den ander zijn brood”. Allen willen er voor goed bovenop komen, en worstelen en intrigeeren om mooie rollen, want zij voelen dat een mooie rol al het halve succes is.

Hier ligt het grootste gevaar voor struikelen en niet in den vrijen en velen omgang van beide seksen onderling.

Bij den strijd om rollen dient een sterke wilskracht en een hoog zedelijk gevoel de vrouw voor vallen te behoeden, want die strijd wordt gestreden met een innerlijke opgewondenheid en hartstocht, die dikwijls angstwekkend is. En hartstochtelijkheid is gewoonlijk een eigenschap van kunstenaarszielen. Die hartstocht, voor den kunstenaar vaak zoo noodig, laat zich niet zoo maar wegpompen uit de menschelijke ziel, als water uit een bron. Hier is het punt waar kunstenaar en mensch niet zijn te scheiden. En wie zal zeggen of niet juist die eigenschap, waaruit zooveel schoone schepingen, zooveel kunst vol gloed en kleur en kracht wordt geboren, niet tevens de natuurlijke bron is van menige menschelijke zwakheid? Veel begrijpen is veel vergeven!

De waardigheid van de tooneelspeelkunst is boven allen twijfel verheven. Zij is van denzelfden oorsprong als elke andere kunst en staat met deze op dezelfde

hoogte; Coquelin vertelt dit heel aardig in zijn boekje : „l'Art du Comedienl”

„Om te scheppen heeft de kunstenaar zijn grondstoffen noodig; de schilder zijn doek en verven; de beeldhouwer zijn steen. De grondstof van den tooneelspeler is hijzelf.

Daaruit volgt dat de tooneelspeler bij het scheppen — dat is dus vóór het voetlicht of in zijn studeerkamer — dubbel moet zijn. Zijn *een* is de uitvoerder, zijn *twee* de grondstof, 't instrument.

De *een* bevat en ziet de te scheppen persoon zooals de schrijver hem heeft geschetst, de *twee* brengt dit model tot werkelijkheid en leven.

De schilder laat zijn model poseeren, brengt met zijn penseel alle lijnen, die zijn geoefend oog kan vinden, op het doek. De tooneelspeler doet evenzoo, maar moet nog verder gaan. Hij gaat zelf in het portret, want dat beeld moet *spreken*, *handelen* in zijn lijst. Als de acteur een portret moet maken, — dat is een rol creëren, — moet hij eerst door oplettende en herhaalde lezing van het stuk al de hoedanigheden van zijn persoon vaststellen. hem oproepen voor zijn verbeelding, hem langzamerhand *zien* zooals hij moet zijn. Dan pas heeft *hij* zijn model. Evenals de schilder bestudeert hij dan elke trek en brengt die over — niet op het doek, maar op zich zelf. Elke lijn, elke trek, elke eigenschap van zijn model voegt hij toe aan zijn *twee*. Hij ziet Tartuffe in *dit* costuum; hij trekt dit aan; hij ziet hem zoo gaan, hij doet het na; hij ziet zijn gezicht, hij neemt het over. Hij verbant zijn eigen gelaat, vervormt het om zoo te zeggen. Hij voegt bij en neemt af van zijn eigen huid, totdat de kritiek, die

zijn één uitoefent, voldaan is en vindt, dat hij nu op Tartuffe gelijk. Maar dit is niet alles. Hij lijkt nu nog maar alleen van buiten. Nu moet hij Tartuffe laten spreken met de stem die hij hoort als de stem van Tartuffe; hij moet hem zich doen bewegen, gaan, luisteren, denken, met de *ziel* die hij in Tartuffe voelt. Dan pas is 't portret klaar: het kan in de lijst gezet worden; — ik wil zeggen: op het tooneel!

De twee wezens, die bestaan in den scheppenden acteur, zijn dus onafscheidelijk. Maar de *één*, hij die *ziet*, moet de meester zijn. Hij is de *Rede*, de besturende oppermacht; de andere, de *twee* is het lichaam, de grondstof, in een woord: de slaaf, die heeft te gehoorzamen. Hoe meer de meester heerscht, hoe grooter de kunstenaar zal zijn!"

Deze geheele explicatie van de kunst van tooneelspeelen laat zich saamvatten in de enkele uitdrukking, die Louis Bouwmeester dikwijls bezigt en als een wijze les van zijn vader beschouwt: „*Denk aan het spiegeltje!*"

De acteur dient altijd bij het vertolken het denkbeeldige spiegeltje vóór zich te hebben, waarin hij zijn geheele persoon, in al zijn doen, controleert. Bij zijn grootste créaties vergeet Bouwmeester dat nooit.

De tooneelspeler heeft dus noodig: verbeeldingskracht, maar méér nog de gave van waarnemen en opmerken. „Hij moet de dingen *zien*, doch niet in den gewonen zin, niet als iedereen, maar als *kunstenaar*. Hij moet den mensch niet enkel in zijn *manier van doen* gadeslaan, om hem dan na te bootsen, neen, hij moet de geheele categorie, de geheele klasse in zich opnemen, en den enkele tegenover het geheel vergelijken. Hij

moet de betrekkingen en afstanden tot andere categorieën en klassen bestudeeren, de oorspronkelijke natuur tot aan haar bron volgen en blootleggen, om ze dan weer te omhullen met alles wat gewoonte en omstandigheden er hebben om- en aangebracht. Zoo bouwt hij zich den geheelen mensch van meet af op, en verkrijgt een type, waaruit de schepping, het kunstwerk in al zijn bijzonderheden geboren wordt. Zoo wordt een Harpagon saamgesteld uit duizend gierigaards." Zoo is ook de stier van Potter een versmelting van duizend stieren tot één vorm van magistrale eenheid.

Uit deze korte en vrij onvolledige verklaring omtrent het wezen der tooneelspeelkunst blijkt dus, hoe volkomen de kunstenaar over zijn lichaam moet kunnen heerschen. Natuurlijk laat het zich niet kneden als was, en zelden of nooit zal het zich dan ook leenen tot alle emplooiën. Ieder, die zich dus aan de tooneelspeelkunst wil wijden, dient reeds vroeg deze meesterschap over het lichaam zich eigen te maken. Gymnastiek en andere lichaams-oefeningen om de noodige lenigheid en vlugheid te verkrijgen zijn in jonge jaren noodzakelijk. Dansen en schermen komen herhaaldelijk voor en moet men dus kennen. Alle zoogenaamde houterigheid of stijfheid op het tooneel, vindt oorzaak in het niet voldoende oefenen van zijn lichaam in de jaren van voorafgaande vorming. Ook kennis van den zang is wenschelijk. Niet zelden gebeurt het, dat men moet zingen, en de angst van er in te blijven steken, als men niet zeker is, zou al verscheidene tooneelen te voren alle meesterschap over het lichaam doen verloren gaan, en dus het spelen onmogelijk maken. Maar oneindig meer vorming eischen stem en uitspraak. Elke stem, ook de

slechtste, kan door verpleging en oefening winnen in klank, omvang en kracht. Wie een hooge stem heeft moet volstrekt leeren om zonder eenige inspanning in een diepen toon geheel clausulen te zeggen. Er zijn verscheidene tooneelspelers, die van de hoogte naar de laagte en van de laagte naar de hoogte springen, en geen ander effect te weeg brengen, dan dat men twee verschillende menschen meent te hooren. Wanneer zij geleerd hadden de verbindende middeltonen in hun macht te krijgen, zouden zij oneindig veel meer met hun stem kunnen doen, die nu dikwijls den hoorders onaangenaam aandoet door hinderlijke contrasten. Gevoel voor harmonie en geoefend gehoor zijn noodig om zijn geluid te leeren richten naar zijn medespelers. Wanneer een jong meisje in den hoogen sopraan spreekt en de minnaar in den diepen bas, doet dat pijn. De scala moet men vaststellen ter wille van het harmonisch geheel, en daar deze toonschaal steeds verandert, moeten stem en gehoor volkomen geoefend zijn. De macht der stembuiging is ontzaggelijk groot en alle schilderachtige effecten der wereld zijn niet in staat het publiek méér te roeren, dan een enkele uitroep, met de juiste intonatie voortgebracht.

„De articulatie is het *a b c* en tegelijk het toppunt der kunst,” zegt Coquelin. „Men moet haar van 't begin af leeren, als aan kinderen beleefdheid, want de articulatie is de beleefdheid der tooneelspelers tegenover het publiek. Men moet haar cultiveeren, heel zijn leven lang. Als men zich tot het publiek richt, is het toch om verstaan te worden!

„Maar de natuurlijkheid?” zal men vragen. „Moet men dan niet natuurlijk spreken?”

Och, spreek mij toch niet van de natuurlijkheid van hen, die zich niet de moeite geven te articuleeren; die voor het publiek spreken zooals zij 't aan tafel zouden doen; zich zelf in de rede vallen, weer opnieuw beginnen en de woorden *kauwen* als een kind een stuk nougat. Zoodoende maakt men van den stijl van den schrijver een brabbeltaaltje, dat veel op hutspot lijkt.

Het tooneel is geen salon. Men spreekt niet tot duizend toehoorders, als tot een paar vrienden bij den warmen kachel. Tooneelspelers van deze natuurlijkeidssoort zijn er, maar ze zijn ook veroordeeld tot de stukken van den dag; de kluchten en blijspelen, die tijdelijk boeien en *hén* dragen. *Zij* dragen geen *stuk*. Er is geen kunst waar stijl ontbreekt!"

Bij elke dezer oefeningen van lichaam, stem en uitspraak, komen nog heel wat finesse's.

Wanneer bij voorbeeld een orgaan, in weerwil van de meest energieke oefening, niet op alle snaren dezelfde gemakkelijheid en kracht kan verkrijgen, dan moet men leeren dáár *schijnbaar* kracht aan te brengen, waar die inderdaad niet aanwezig is: dus door *berekening* zijn onvermogen verbergen. Dat kan op verschillende wijzen gebeuren. In de eerste plaats door contrast. Zooals de schilder bijv. naast een mengsel wit en zwart, dat grijs vormt, een mengsel legt van geel en zwart, dat op zich zelf ook eenvoudig grijs is, maar naast het andere grijs als groen zich voordoet, zoo kan de tooneelspeler zonder veel moeite een dōffen toon tot een kreet van vertwijfeling doen rijzen als hij even te voren zijn stem laat dalen tot den diepsten toon, dan een pauze maakt, en nu met een diepe ademhaling de stem verheft even boven de gewone

toonshoogte. Dàt zal de verlangde uitwerking hebben. Zoo zijn er vele middelen, die ook voor advocaten, predikanten en alle andere redenaars van veel belang zijn.

De tooneelspeler moet dus vooraf leeren *spreken*, 't geen heel wat anders is dan praten en méér dan articuleeren. „Men moet niet spreken, zooals *men* spreekt — zegt Coquelin — men moet *zeggen*. Zeg wáár, zeg natuurlijk — maar *seg!* En dàn zal 't goed zijn. Want *zeggen*, dat is natuurlijk ook spreken, nooit mag het zingen worden, maar dat is: aan de zinnen en woorden hun eigenaardige waarde geven; hier licht over heen glijden, daar integendeel door 'n stembuiging wat aandikken en doen uitkomen; — dat is: het verdeelen in hoofdpunten en onderdeelen, het aanbrengen van licht en schaduw. Zeggen is modeleeren, boetseeren.”

Bij de kunst van zeggen sluit de kunst van ademhalen zich aan. Ook deze vereischt heel wat oefening. Het afbreken, midden in een zin, omdat de adem te kort schiet, bederft meermalen alle effect. Men moet precies leeren bepalen, waar men adem moet halen. Hij, die maar doorspreekt of schreeuwt tot zijn adem op is en zich dan weer op hoogst onesthetische wijze het noodige quantum lucht in de longen pompt, zal de schoonste verzen of zinnen dikwijls geheel uit hun verband rukken, ja — zelfs onbegrijpelijk maken. Wie verzen wil leeren zeggen, moet leeren ademhalen.

De aanstaande tooneelspeler heeft bovendien nog veel kennis van plastiek en mimiek van noode. Niemand mag gelooven, dat hij al deze studies wel kan missen, omdat de natuur hem of haar met een liefgezicht, een welgevormd lichaam en een krachtig, welluidend orgaan heeft bedeed. Al die eigenschappen zijn slechts aan-

bevelingsbriefjes met potlood geschreven: de tijd wist ze uit. Een zoogenaamd ruw natuurtalent zal nog o zoo vaak achterstaan bij iemand, die zich *volkomen bewust* is van *volledige heerschappij over zijn middelen*. Maar de energie en volharding bij deze studies moeten onmetelijk groot zijn en worden helaas zelden gevonden. Doch wie deze eigenschappen paart zelfs aan een middelmatig talent kan het zeer ver brengen. Ik las ergens van Joseph de Maistre: „Het moeilijkste wat er op aarde bestaat is: te *willen*. Niemand kan weten wat de kracht is van den wil, *zelfs in kunst*”

Dit was de overtuiging van vele grooten en het geheim van hun grootheid. Göthe zegt, dat *vlijt negentiende is van het genie* en voegt er bij, dat lui en dwazen niet begrijpen *hoe nauw verdiensten en geluk met elkaar verbonden zijn*. Wie geen energie heeft is geneigd alles aan het geluk toe te schrijven en zal een tijdlang op eigen genialiteit of talent en zijn goed gestarte vertrouwen, doch spoedig ondergaan. De groote tooneelspeler Edmond Kean verklaarde dikwijls, dat hij zijn succes enkel aan zijn volharding en ijver te danken had. „Tooneelspeelkunst komt niet van nature; — zoo sprak Kean — met alle schitterende eigenschappen, die vereischt worden voor de vorming van een grooten exponent van het boek des levens (want zoo mag het tooneel met juistheid genoemd worden) is het onmogelijk, totaal onmogelijk in eens de hoogte des roems te bereiken. Wie werd ooit tooneelspeler zonder een langen en ijverigen leertijd?” En Kean beriep zich daarbij op Garrick, Lekain en Talma.

„Ik heb geen ander geheim dan hard werken.”
Ziedaar in één zin de uitspraak van onnoemelijk veel

groote talenten en van hen, die voor genieën doorgaan, als verklaring voor hun roem.

„Vertrouw nooit op uw genie”, zei John Ruskin, „indien gij talent hebt zal het door vlijt worden ontwikkeld, hebt gij het niet, dan zal vlijt het gemis er van vergoeden”. En dit is voor een zeer groot deel ook mijne vaste overtuiging. Ijver en volharding overwinnen het genie maar al te dikwijls in den wedstrijd des levens, omdat het genie bij weifeling den moed verliest, maar energie houdt vol.

Ik meen nu min of meer te hebben aangetoond, hoezeer de tooneelspeler, bij talent en rusteloozen ijver ook vorming noodig heeft. 't Is dwaas en ondoordacht te beweren, dat de grootste kunstenaars geen opleiding gehad hebben en dat ontwikkeling niet noodig is, omdat er uitstekende tooneelartiesten geweest zijn, die nauwelijks lezen of schrijven geleerd hadden. Zijn er niet steeds op allerlei gebied grootheden geweest, — menschen, die uitstaken en toch slechts gevormd in de leerschool van 't leven, van de praktijk? Ik denk hier vluchtig aan beroemde vlootvoogden, legeraanvoerders, uitvinders, geneeskundigen, predikers, enz, enz. Lessing heeft gezegd, *dat de opvoeding den mensch niets geeft wat hij niet uit zichzelf kan verkrijgen*. Moeten wij dus onze kinderen maar niet meer opvoeden? Getuigt een zoodanige gevolgtrekking niet van groote naïeviteit, eenzijdigheid, bekrompenheid of erger nog? 's Levens leerschool, *de praktijk*, is zeer goed en *onmisbaar*, doch het best voor hen, bij wie de basis is gelegd — voor wie hebben geleerd de lessen dier school te kunnen volgen, te begrijpen en te verwerken, — voor wie het patroon op 't stramien hebben aanschouwd en het weten

te vullen met al de harmonische kleuren van hun ontwikkeld schoonheidsgevoel. Voor den onvoorbereide is het leven te kort om enkel die school te doorloopen: de leertijd duurt te lang — onverschillig welke carrière hij kiest. Ook in de tooneelspeelkunst, *al ligt hier het veld ook nog grootendeels braak, zoodat men al vrij spoedig kan „concurreren”* — en schijnbaar iets beteekent. Maar juist deze treurige omstandigheid maakt dat sommigen voorbeelden weten aan te halen die voor het overbodige van opleiding moeten getuigen, — voorbeelden, waarop alleen uit groote onwetendheid kan worden gewezen of die als zeldzame uitzonderingen niets kunnen bewijzen.

De tooneelspeelkunst is als een mooie, breede en diepe zee, over welks vlak vele soorten van vaartuigen dobberen. Niet te ver van de kust spelevaren bootjes en plezierjachten. Menigeen maakt een klein tochtje mee, — het is er zoo mooi op die zee! — maar de meesten genieten als toeschouwers aan 't strand. En ieder kent nu die zee; men heeft haar zoo dikwijls bewonderd of bevaren, maar weinigen hebben de diepten gepeild, den bodem aanschouwd, noch de verliggende kust aan gene zij. Men gleeft over het kalme vlak langs het strand en het is alleen die blik over de oppervlakte, die zoo bout en zoo dwaas doet oordeelen. Maar men kan het doen zonder vrees, want zoo weinigen weten, beseffen immers wat daaronder nog schuilt. Doch de kundige zeeman moet kennen dat water, de bekwame loods moet kennen de diepten en wie hen wil beoordeelen, moet minstens theoretisch bekwaam genoeg zijn.

Denk, denk veel, onderzoek en ontleed véél op dit punt en gij zult altoos meer en meer tot de overtuiging komen, dat véél studie, voorafgegaan aan de *uitoefening*

van het vak, dringend noodig is, en dat in de toekomst daarvan alleen heil is te verwachten zoowel voor de kunst als voor den stand van den tooneelspeler.

Slechts één ding is waar: *aanleg en geschiktheid moeten aangeboren zijn*, want de kunst zelf laat zich niet leeren. Alleen wat de tooneelspeler moet *weeten*, kan geleerd worden. Hij moet zijn beroep, zijn vak *kennen*. Wanneer hij dit niet leert, vóór zijn loopbaan begint, dus vóór de uitoefening van zijn beroep, zal hij de schoonste jaren van zijn leven als een brekebeen doorworstelen. Eenmaal aan 't tooneel kan er van leiding en opleiding geen kwestie meer zijn. De regisseurs, op wier hulp men hoopt, hebben het meestal veel te druk in ons landje, waar bijna elke week een nieuw stuk klaar moet zijn. Zij kunnen den nieuweling niet anders dan eenige aanwijzigingen geven, die van nut zijn voor zijn routine, want de routine verkrijgt men eerst vóór het voetlicht. Maar routine kan iedereen verwerven, ook de meest talentlooze. Aan kleinere schouwburgen zijn er velen zonder den minsten aanleg, die enkel drijven op routine. De kunst is hun zoo vreemd, als een kikvorsch het Latijn. Wie dus zonder opleiding aan het tooneel gaat, zal in het gunstigste geval eerst na lang zoeken en veel verdwalen zoo af en toe een wegje naar het einddoel vinden. Hij heeft bovendien zijn eigen gebreken of hebbelikheden niet leeren kennen, en moet die nu door zelfbestudeering of opmerkingen van vrienden ontdekken. En zulke vrienden zijn schaarsch. Zij, die zoo in 't blinde moeten rondtasten, verliezen al spoedig den moed, en komen later in het gilde der miskende genieën. Alles rondom hen is hun een raadsel: alleen hun eigen knapheid niet.

Het is bovendien onwaar dat de grootste kunstenaars geen opleiding gehad hebben. Misschien niet op een school — die bestond vroeger nog niet — maar in weerwil daarvan tóch een opleiding. Allen kunnen hun leermeesters aanwijzen. Bouwmeester vertelde mij heel dikwijls hoe zijn vader hem, zijn broer en zijn zuster onderrichtte. Het wezen van de kunst was deze kinderen met den paplepel ingegeven, zij leerden onbewust. Hun leeren was spelen. Middelmattige of luie talenten nemen een Bouwmeester maar al te veel tot voorbeeld, en nooit in den goeden zin; zij vergeten dat deze over zoovele en zoo enorme middelen beschikt, als de natuur ze hoogst zelden in één persoon vereenigt. Mevrouw Kleine heb ik dikwijls op de tooneelschool hooren zeggen: „Kinderen, *werkt* toch! Jelui hebt zooveel vóór! Wat ik allemaal in later jaren heb moeten leeren of heel mijn leven als leemte gevoeld heb, hebben jullie maar voor 't grijpen! Profiteert toch, want jelui hebt het noodig als brood!”

Als zij zoo sprak, doelde zij tevens op de wetenschappelijke opleiding en kennis van talen, die op de tooneelschool geleerd werden. Haar eigenlijke vakopleiding had Mevrouw Kleine van den bekwamen acteur Jelgerhuis en den regisseur Amelung ontvangen. En dat waren leermeesters, die ieder dubbel telden.

Ontwikkeling en beschaving zijn trouwens twee dingen, die eigenlijk eigenschappen moesten zijn van ieder, die zich aan het tooneel wil wijden. Men moest dat beschouwen als *iets dat van zelf spreekt*. Ontwikkeling wordt dikwijls ten deele door intellect vergoed, doch nooit geheel. En talent schuilt overal, in elke maatschappelijke laag. Waar nu talent met *ontwikkeling* en

beschaving gepaard kan gaan, is een groote voorsprong verkregen, die niet meer te verliezen is, en daarom zou ik wenschen in 't belang van ons tooneel, dat dit een eisch kon worden.

Ik vrees werkelijk te veel van uw geduld te vorderen, wanneer ik nu niet heel gauw eindig. Hoe graag had ik anders nog wat gezegd over de grenzen tusschen talent en genie, — over ensemblespel en harmonische eenheid, — over de verhouding tusschen kunstenaar en criticus, — over ons repertoire en 't gemis aan oorspronkelijke stukken, waardoor van ons Fransche gemakkelijheid, Engelsche afgemetenheid, Spaansche deftigheid, Italiaansche passie en Turksch flegma gevergd wordt, — over tooneelscholen en nog zoo veel meer! Maar dat gaat nu niet en ik resumeer dus de conclusies, waartoe ik gekomen ben:

1^o. werkt de invloed van een deel der geestelijkheid nog altijd op de verhouding tusschen tooneelspeler en publiek, en daardoor indirekt op de tooneelspeelkunst, waarvan het wezen niet voldoende begrepen wordt;

2^o. zou kunstzinniger opleiding der schooljeugd het publiek, en in hoofdzaak dat der onderste lagen méér verheffen en vatbaarder maken voor het schoone, waardoor wansmaak en grofheid in allerlei opzichten zouden verminderen en ook de tooneelspeelkunst zou rijzen, omdat een beter repertoire mogelijk zou worden;

3^o. is de moraliteit aan onze theaters te loven in verhouding tot die van 't buitenland en zijn immoreele toestanden aan onze schouwburgen volstrekt geen noodzakelijkheid. Iedere vrouw van talent en bekwaamheid kan vooruitkomen, zoowel waar artiesten als kunstbeschermers een gezelschap beheeren;

[Ik geloof zelfs dat de vrouw die zedelijk hoog staat, in ons land een voorsprong heeft, in tegenstelling met tooneeltoestanden elders. Doch ook in 't buitenland, met name Italië, zijn steeds zeer groote actrices geweest, op wier zedelijk leven nooit den minsten smet heeft gekleefd. Ik noem slechts Duse en Ristori, nu markiezin del Grillo.]

4°. is voorafgaande opleiding absoluut noodzakelijk en in 't belang der kunst, omdat zij, die gaven bezitten en zonder vorming of opleiding hun loopbaan beginnen, op den duur, in den regel, zelden iets hoogers dan van talent getuigend routine-werk leveren, en geen zuivere kunst, wijl in den sleurgang van het tooneellevens het wezen der kunst hen gewoonlijk vreemd blijft en zij den drang tot *juiste, vrucht-dragende* studie niet zullen voelen en begrijpen, noch daartoe voldoende gelegenheid kunnen hebben;

5°. dienen allen, die zich aan de tooneelspeelkunst willen wijden, te beseffen, dat deze kunst *talent* — dat is: uiterlijke en innerlijke geschiktheid — en algeheele overgave en toewijding eischt, waardoor men een moeitelijke, doch ook schoone en hoopvolle loopbaan, rijk aan afwisseling, kan tegemoet gaan. Aanhoudende studie en oefening tot het einde van dien loopbaan zijn onontbeerlijk. Men legge er zich op toe om langen tijd van zijn leven een ijverig leerling te blijven, dat is de eenige weg om wellicht een meester te worden.

Nu zal misschien wel bij deze of gene de vraag zijn opgekomen of ik de tooneelloopbaan voor jonge meisjes durf aanbevelen. Ik kan hierop slechts met heel veel voorbehoud antwoorden. Wie zich geroepen gevoelt

— dus groote liefde en sterken drang in zich heeft —; wie beseft, dat deze kunst ontzaggelijk hooge eischen stelt, dat groote volharding, ijver en werkkraft volstrekt noodzakelijk zijn, wie bovendien geestes-ontwikkeling of veel intellect en last not least waarachtige beschaving — dat is: een hoog zedelijkheidsbegrip — bezit; die kan het wagen.... *een leerling te worden*. Zij onderwerpe zich aan een proeftijd bij iemand, die het wezen der kunst begrijpt en het vak kent, al is het ook geen artiest van naam. Eerst na eenigen tijd zal omtrent den aanleg een min of meer juist oordeel kunnen verkregen worden. Is na strenge toets de uitslag gunstig, dan vol energie gestudeerd en gewerkt om na voldoende vorming geheel te worden overgegeven aan den oppersten leider en grootsten leermeester: de Natuur, het Leven zèlf.

De vrees voor ruwheid of immoraliteit schrikke niemand af. Ik herhaal: wie zedelijk hoog staat en gevoel van eigenwaarde bezit, zal in haar tegenwoordigheid geen kwetsende taal, geen onwelvoegelijk woord van collega's hooren, maar wordt door nagenoeg allen gerespecteerd. En het weergeven van velerlei karakters en hartstochten maakt ook het hartstochtelijkste temperament niet slechter. Maar „de moraal legt dwang op en dat is juist haar onschatbare waarde, — zegt Prof. van der Wijck — want juist daardoor bewerkt zij vrijheid en kracht. Ook de tirannie van rijm en metrum bevordert de losheid der taal. Niet het *laissez aller*, maar tucht redt het leven, schept alle kunst!”

Van haar, die aan alle zooëven genoemde eischen voldoet, kan de kunst veel heil verwachten, want ook hier zal de invloed der vrouw wonderen kunnen werken.

Maar zij bedenke, dat de weg steil en langzaam gaat,
want:

Nooit kwam de roem van 's werelds Grooten
Als 't onweer plots en onverwacht;
Gewoonheid sliep, als onverdroten
Zij zwoegden voort in duistren nacht.
Geen wieken hebben we om te zweven
Maar voeten, die ons zijn gegeven
Om te beklimmen heel ons leven
Den hoogen top, waar Glorie lacht!

d. 9265