

Algemeen Handelsblad van woensdag 8 juni 1921 - Avondblad, Derde blad, p. 10

[bewerking: Pauline Lunsingh Scheurleer en Dr. Marie Yasunaga]

## Reisbrieven over Aziatische kunst

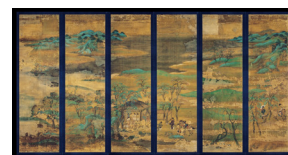
# VI - Tôkyô II.

# Het Nô-drama I

De plaats te bepalen, waar ik een volgenden brief zal gaan schrijven, is heel wat gemakkelijker, dan mijn notities ook inderdaad van die plaats te verzenden. Twee weken te Kyôto lieten niet toe, wat vanuit die stad te berichten, en daarom benut ik een rustigen avond te Nara, om wat meer over het hier in Japan beleefde te melden. Ik ben zodoende steeds wel wat achter, maar aan den anderen kant kan alles vanaf eenigen afstand in ruimte en tijd, zuiverder worden bekeken.

Schiet ik te kort in het verhalen van het schoone dat ik zag, dan ligt zulks zeker niet aan de atmosfeer waarin ik nu leef. Hoe innig fijn is Nara, en hoeveel beter is het van hier, dan vanuit een land als Amerika over Aziatische kunst te mogen berichten. Ik ben er mij nu reeds bewust van, dat een sterk verlangen naar dit heerlijke oord in mij wakker zal worden, zoodra ik weer goed en wel in het roezemoezig Europa terug ben gekeerd. Soms beklemmt mij hier een gevoel, dat veel heeft van het besef, dat iets, dat men zeer lief heeft, straks zal moeten worden gemist. Is het echter geen wijze beschikking, ons iets dierbaars zoo te laten doorvoelen? Terecht heeft Schopenhauer gezegd, dat alles eens zóó moest worden beschouwd, alsof men het reeds had verloren. Doch inplaats van overpeinzingen, wil ik U liever verder verslag doen van de beste werken in het Uenô-museum te Tôkyô.

Op geringen afstand van Yeshin Sôzu's triptiek, waarover ik het in mijn vorigen brief heb gehad, had men het bekende zesdeelige landschapscherm uit Tô-ji (een tempel in Kyôto) voor mij opgesteld [afb. 1]. Het als compositie meest interessante deel van dit scherm, is talrijke malen afgebeeld. Zoo vindt men een door de "Kokka" verzorgde kleurenreproductie, als titelplaat, in Petrucci's "La Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient" [afb. 2].<sup>1</sup>



[Senzui Byôbu \(Landschap scherm\)](#) [Afb. 1], Japan, Heian-periode (11de eeuw), inkt en kleuren op zijde, 146,6 x 42,7 cm per veld, Kyoto National Museum, inv.nr. A甲227



[Detail uit het kamerscherm in afb. 1](#) [Afb. 2], gereproduceerd door Petrucci in 1910: 'Paysage Chinois, Maître inconnu (VIIIe-IXe siècle). Collection du Temple de To-ji, gravé par K. Egawa, tiré en couleurs par T. Tamura.'

<sup>1</sup> Raphael Petrucci, *La Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient*, illustré d'après les Originaux des Maîtres du Paysage des VIIIe au XVIIe Siècles de Quatre Gravures sur bois de K. Egawa et S. Izumi, Paris, Libraire Renourard, 1910. Planche 1 (Frontispice): Paysage Chinois, Maître inconnu (VIIIe-IXe siècle). Collection du Temple de To-ji, gravé par K. Egawa, tiré en couleurs par T. Tamura.

Kent men slechts deze, als plaat zeer fraaie, doch als reproductie onjuiste afbeelding \*), dan stelt men zich zeer veel voor. In werkelijkheid valt het, naar schatting slechts een meter hooge, scherm nogal tegen. De lijnen zijn soms zeer schetsmatig, in den minder goeden zin van het woord. De teekening van het landschap is gelukkiger dan die der figuren, doch haalt niet bij de gevoelige, gelijksoortige schildering der boomen in Yeshin Sôzu's triptiek.

Al heb ik na de bestudering van de werken in het museum te Tôkyô veel buitengewoons, veel van het allerbeste, dat in Japan kan worden getoond, mogen bewonderen, zelden ben ik hier in zulke extase geraakt, als bij het bekijken van Toba Sôjô's<sup>2</sup> beste schildering, de monochrome makimono met dier-caricaturen (apen, kikvorschen, hazen) uit den tempel Kôzan-ji [afb. 3].<sup>3</sup> Daar ik niet wist, dat men het werk gastvrijheid verleende, was het een heerlijke verrassing voor mij, toen er een makimono ontrold werd, en ik in de eerste penseelstreken het magistrale teekenwerk van dezen niet genoeg te waardeeren 12e-eeuwschen grootmeester herkende.

Voorzoover het de spanning van neergepenseelde lijnen betreft, is Toba Sôjô m.i. nooit overtroffen. Er zijn er geweest, die subtieler, zwieriger, wellicht nog emotioneeler lijnen wisten te geven (ik denk vooral aan de Chineezers), doch de geweldige vitaliteit van Toba Sôjô's als het ware met stroomende energie geladen penseelhalens, moet in de geheele kunstgeschiedenis met ongeevenaard worden bestempeld.

Misschien zou een Van Gogh, ware hij geschoold geweest in het Oost-Aziatisch penseelschrift, een dergelijke spanning van lijnen hebben bereikt.

De vlak bij het Uenô-museum gelegen Academie van Beeldende Kunsten<sup>4</sup>, leidt schilders en beeldhouwers in nationalen en Westerschen trant op. Die tweeledige opleiding spiegelt zich af in hetgeen in de bergruimte dezer school wordt bewaard. Hierin zijn zooveelste-rangs Westersche copieën naast zeer fraaie Aziatische werken te vinden.<sup>5</sup> [afb. 4] Dat de Westersche kunst in dit zonderlinge complex uitblinkt, kan nu juist niet worden beweerd.

Van de schilderijen moet vooral een als kakemono gemonteerd fragment van een Tosa-rol<sup>6</sup> worden genoemd. Voorgesteld zijn een zittende vrouwen- en een mannen-figuur [afb. 5]. Dit werk is van zulk een verfijnde muzikaliteit, de compositie is zoo kristallijn, dat puurder Tosa-sentiment moeilijk elders te vinden zal zijn.



Toba Sôjô (toegeschreven), fragment uit deel 1 van [Chôjyû jinbutsu giga \(Scrolls of Frolicking Animals and Humans\)](#) [Afb. 3], Japan, Heian-/Kamakura-periode, 12de-13de eeuw, inkt op papier, 30,4 x 1148,4 cm (deel 1), Kyoto, Kôzanji Temple



Depot Academie van Beeldende Kunsten (Bunko) [Afb. 4], ca. 1921-1922, foto uit National Diet Library Digital Collection



Anoniem, [Jidai fudô utaawase e dankan](#) [Afb. 5], Muromachi-periode, 15de-16de eeuw, kleuren op papier, gemonteerd als hangrol, 29 x 54,9 cm, Tokyo University of the Arts, University Art Museum, inv.nr. 574

2 Toba Sôjô (1053-1140) was a painter and priest of the Tendai sect Buddhism.

3 There are four volumes. Here, Visser refers to its first volume (甲, 30.4 x 1148.4 cm), representing caricatures of personified animals including rabbits, monkeys, and frogs.

4 Tokyo Bijutsu Gakkô (Tokyo Fine Arts School) was founded in 1887 on the initiative of Okakura and Ernest Fenollosa (1853-1908). It opened its doors to Japanese art students in 1889 with a curriculum on Japanese traditional art: paintings (*nihon-ga*), sculpture, lacquer, and metalwork. In 1896, they established a new department for European paintings (*seiyô-ga*).

5 Tokyo Fine Arts School established a collection of artworks stored in Bunko (literally meaning storage or library) and offered them for consultation to teachers and students for educational and study purposes.

6 This work could be *Jidai fudô utaawase e dankan* (fragment from Competition between Poets of Different Eras) in hanging-scroll format, representing Lady Ise (c. 872-938) and Fujiwara Yoshitsune (1169-1206) with their waka poetry works.

Er is hier voorts Japansche, Chineesche, Tibetaansche, Nepaleesche en Siameesche beeldhouwkunst in bezienswaardige exemplaren. Het belangrijkste stuk dezer afdeeling is wel een vrij groote verguld bronzen Chineesche Bodhisattwa-figuur uit den Wei-tijd, <sup>7</sup> een museumstuk van prachtige allure en gebonden compositie [afb. 6]. Dat deze buitengewone figuur, in de slecht verlichte, en niet algemeen toegankelijke berggruimte der Academie, een waardige plaats heeft gevonden, moet worden betwijfeld. Een zoo zeldzaam stuk dient permanent in een museum te worden tentoongesteld.



*Staande bodhisattva* [Afb. 6], China, tweede helft 6de eeuw, verguld brons, h. 46,2 cm, Tokyo University of the Arts, University Art Museum, inv.nr. 538

De tweede helft van dezen brief, zij aan het Nô-drama gewijd. Van den Nô-dans, als algemeene benaming van de Nô-spelen te spreken, is volkomen onjuist en verwarrend. Sommige Nô-drama's eindigen met een dans, en een enkel keer wordt de dans hoofdfactor in een intermezzo tusschen twee drama's, doch over het geheel genomen speelt de dans in het Nô-drama, in vergelijking met den literair-psychologischen inhoud, den geheelen rhythmisch-decoratieven opzet, den zang, het reciteeren, en de muziek, een vrij ondergeschikte rol.

Zeker is Nô-drama, geen ideale betiteling. Dramatisch in Westerschen zin, zijn deze spelen geenszins. Een Japanner is trouwens nooit Westersch-dramatisch; een ander Aziaat evenmin. Het waarlijk dramatische gaat veeleer recht tegen den Aziatischen geest in. Dramatisch toch, is veelal "naar buiten", terwijl het diep-Aziatische juist alles mijdt, wat daarnaar zweemt. (Westersch-dramatisch is voor mij de danserij van een Charlotte Bara <sup>8</sup>; Aziatische-naar binnen gekeerd, de prachtige dans der Javanen, de subtiele Geisha-dans).

"Nô-spelen", is ook al geen gelukkigen, en vooral een te volumineuze benaming; licht wordt bovendien aan mysterie-spelen, of aan spelen van meer vroolijken inhoud gedacht. Bij gebrek aan beter blijf ik van het Nô-drama spreken.

Nadat het misverstand omtrent het danskarakter van het Nô-drama is opgehelderd, moet ik een ander misverstand uit de wereld helpen. Velen meenen namelijk, dat *alle* Nô-acteurs maskers dragen. Dit is echter volkomen onjuist. Wel worden in sommige drama's door alle medespelenden maskers gedragen, doch in den regel is het aantal acteurs, dat maskers draagt, volstrekt niet overwegend. Maskers worden vooreerst in *alle* vrouwen-rollen gedragen (de vrouwen-rollen worden steeds door mannen gespeeld, evenals tot voor niet te langen tijd in het gewone Japansche theater); voorts in rollen van geesten, daemonische wezens, en dergelijke.

Een groot deel van de mannen-rollen wordt zonder maskers gespeeld. Ware dit niet zoo, dan zou er veel van de waarde van het Nô-drama verloren gaan. Het menscheijk "masker" der beste Nô-spelers te volgen, is tenminste even emotioneerend, zoo niet soms nog treffender, dan het genieten van het acteren met maskers.

7 Visser here most likely refers to the standing bodhisattva (Tokyo University of the Arts, University Art Museum, Inventory No. 538), acquired by Masaki Naohiko for the art school in 1913.

8 Charlotte Bara (1901-1986) was a Belgian dancer.

Er is nog al het een en ander over het Nô-drama geschreven, doch veel wijzer wordt men niet uit deze literatuur. Zij is òf te sober in hare mededeelingen, òf onjuist, òf verwarrend. Ik doe daarom het nuttigste werk, indien ik in het kort vertel, wat ik met eigen oogen gezien, en met eigen ooren gehoord heb. Dat zal wellicht vrij onvolledig zijn, doch het valt te prefereeren boven eenige compilatie uit de gebrekkige literatuur. Wat men niet kan zien, noch kan hooren – n.l. de tradities en voorschriften, de historische ontwikkeling, de beteekenis en de symboliek van veel wat niet zoo aanstonds begrijpelijk is, en zoo al meer –, dat alles rustig na te gaan, en zoo zuiver mogelijk op te sporen, vereischt een jarenlange, ernstige studie, en een volkomen meesterschap der Japansche taal in haar vroegere vormen; om niet van andere, aan den auteur van een bruikbaar boek over de Nô te stellen eischen te spreken!

Slechts een Japanner met systematischen en critischen zin, zou ons zulk een boek kunnen geven. Jammer genoeg is een systematisch en critisch werkend Japanner heden ten dage nog een uitzondering. Men erkent hier gaarne, dat men in dezen veel van het Westen kan leeren.

Het uit bijzondere houtsoorten samengesteld Nô-tooneel, bestaat uit een naar drie kanten (voorkant en zijkanten) open ruimte. De vloer verheft zich omstreeks een meter boven den vloer van de toeschouwersruimte (de toeschouwers zitten, als in alle theaters-in-Japanschen-stijl, op den vloer.) Een uit twee concave dakvlakken bestaande afdekking, is zoo aangebracht, dat de dakvlakken loodrecht op den gesloten tooneel-achterwand (samenvallend met den achterwand der tooneelzaal) staan. De achterwand, twee op de voorhoeken van den tooneel-vloer geplaatste stijlen, en een stijl, die op den linker-zijkant daarvan, op gang-breedte van den achterwand af, staat, dragen het dak. Tusschen dezen laatsten stijl en den achterwand, mondt een naar de toeschouwersruimte open, tegen den achterwand der tooneelzaal aangebrachte, gang uit. Gangvloer en tooneelvloer liggen in een horizontaal vlak.

De gang-opening in den linker-achterhoek der tooneelzaal, wordt met een keurig gordijn afgesloten, terwijl zich in den rechter-achterhoek van het tooneel een deurtje bevindt, waardoor medewerkers van meer ondergeschikt belang (het koor, de muzikanten, helpers enz.) opkomen en verdwijnen. Langs de balustrade van de gang, zijn drie denneboompjes geplaatst, van links naar rechts (tooneelkant), aarde, mensch en hemel symboliseerend.

Met prachtig strakke beweging, statig, en merkwaardig emotioneel van gebaar en psychisch gebeuren, komen de acteurs op, de gang op vaak zeer verschillende wijze doorschrijdend. Soms doormeten zij den van gordijn tot tooneel af te leggen afstand met versneld, fel rhythmisch aanzwellend tempo; soms leggen zij den weg in gedeelten af, tusschen de gedeelten verklarend, wat zij aanstonds zullen gaan doen.

De onveranderlijke achterwand van het tooneel is met een pijnboom in Kanô-trant beschilderd; een zinnebeeld van eeuwigheid en kracht. Coulissen en allerlei andere naturalistische requisieten, heeft het absoluut anti-naturalistisch gezind Nô-drama niet noodig. Voorbeelden van hoogst eenvoudige requisieten zijn: eenige verticale stokken van een lichte afdekking voorzien, een draagstoel voorstellend; een flauw gebogen ellipsvormige figuur, een schip voorstellend. Wat aan requisieten ten tooneele komt, is even sober als de hulpmiddelen van het vroeg-middeleeuwsch tooneel in het Westen.

De muziek (de muzikanten worden katten genoemd) bestaat uit twee of drie trommen en een fluit. De muzikanten zitten tegen den achterwand van het tooneel. De twee meest gebruikte trommen worden met de hand geslagen. Een dezer trommen is zandloopervormig, en wordt bij het slaan op den schouder gehouden. Het geluid der trommen is fel, geenszins sonoor; het geluid van de fluit is vrij klagend, terwijl het interval bij dit instrument van een sterk Oosterschgezind oor van een Westerling is deze fluit op den duur niet wel dragelijk.

Het koor, uit ongeveer zeven zangers bestaande, zit rechts, in twee rijen, die loodrecht op den achterwand staan. De bewegingen van het koor (b.v. het indrukwekkend neerleggen en opnemen der waaiers), behooren geheel gelijkvormig en gelijktijdig te zijn.

Bovenstaande kennis is onontbeerlijk, om het begin van een volgenden brief, waarin ik het over het tooneel-gebeuren in engeren zin zal hebben, te kunnen volgen.

**H.F.E. Visser**

Nara, 25 April 1921.

\*) Alle Japansche *kleuren*-reproducties, die met behulp van het houtsnee-procédé zijn ontstaan, moeten, hoe schoon ook als platen, en hoe onbegrijpelijk virtuoos ook als technische prestaties, als *zuivere reproductie* worden verworpen. Men vergelijke maar eens de zoo juist aangehaalde “Kokka”-kleurplaat in Petrucci’s boek, met de kleurenafbeelding van het zelfde scherm-deel in het door de “Shimbi Shoin” uitgegeven groote werk “Tôyô Bijutsu Taikwan” (deel I, plaat 44).<sup>9</sup> De kleurenreproducties verschillen onderling in aanmerkelijk mate, en verschillen elk weer met het origineel.

Uitsluitend met, met behulp van de photographie ontstane, kleurenreproducties, kunnen soms bevredigende resultaten worden bereikt. Een prachtig voorbeeld hiervan zijn de *kleuren-lichtdruk*-reproducties in het werk “Chôtscho” (de publicatie der Duitsche Turkestan-expeditie).<sup>10</sup>

Bij alle houtsnee-reproducties, is steeds de, min of meer vaardige, hand van den houtsnijder in ‘t spel. Hij wete nog zulke gevoelige lijnen te doen ontstaan – lijnen wellicht fraaier dan die in het origineel –, de werkelijke lijnen van het te reproduceeren kunstwerk, d.w.z. de elementen waaruit voor een belangrijk deel het bijzondere accent van den kunstenaar bestaat, vermag hij nooit en nimmer over te brengen. Slechts het oog van de camera kan dat.

In het reproduceeren der kleuren als *zoodanig*, weet het houtsnee-procédé soms betere resultaten te bereiken, doch in het juiste verloop der gekleurde lijnen, en in de zuivere begrenzing der kleur-vlekken en -massa’s, schiet het weer ten eenenmale tekort.

---

9 Tajima Shiichi ed., *Tôyô bijutsu taikan*, vol. 1, Tokyo, Shinbi Shoin, 1908. *The Sanzui Byôbu e* is reproduced in a black and white photograph with a detailed color reproduction on silk as plate no. 33.

10 Albert von Le Coq, *Chotscho: Facsimile-wiedergaben der wichtigeren Funde der ersten Königlich preussischen Expedition nach Turfan in Ost-Turkistan, im Auftrage der Generalverwaltung der Königlichen Museen aus Mitteln des Baessler-Institutes*, Berlin, Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), 1913. [UC Berkeley Digital Resources](#).

Alle door middel van teekenen ontstane reproducties van kunstwerken, zijn volstrekt uit den boeze. Al zijn dusdanige afbeeldingen op zich zelf soms fraai, zij blijven steeds weergave van het werk van dengeen, die heeft nageteekend. Nooit kunnen zij zuivere weergave zijn van de kunst van den kunstenaar, wiens werk afgebeeld werd. Vooral in het afbeelden van werken der Aziatische kunst, is (en wordt nog) buitensporig gezondigd door te teekenen, en niet te fotografheeren. Ik heb me ook eens laten verleiden tot de niet sterk genoeg te veroordeelen teekening-reproductie-methode.<sup>11</sup>

---

11 Visser most likely refers to his article 'Over ornament van Seram', *Volkenkundige Opstellen Koloniaal Instituut te Amsterdam*. Mededeeling VIII, Afdeling Volkenkunde No. 3 (1917), pp. 92-104 and plates 1-14, many of the drawings on which are by Visser.