

DE BEKORING VAN DE TRADITIE

KABUKI



Shini-e ("Beeld voor de doden")

Bekeerd tot het Kabuki-theater onderneemt Johan Thielemans een initiatietocht door werkelijkheid en schijn. Onderweg krijgt hij af te rekenen met onnagata's en krijgsheren, operadiva's en Bunraku-poppen, shamisen-spelers en Brecht. In een verschrikkelijke sneeuwstorm vloeien heden en verleden door elkaar. Geisha's spelen popmuziek. Mishima speelt in een klucht. Waaiers worden zwaarden en toegangspoorten verdwijnen in het niet. Maar negen onzichtbare knechten voeren hem tot dicht bij de kern : op een magisch moment ontdekt hij de kracht van de traditie.

*Een steen,
een vijver.
Plons.
Concentrische cirkels.
Maar de steen is verdwenen.*

Eerste cirkel

De krijgsheer heeft in de veldslag een jongeman gedood, en komt nu het vreselijke verhaal aan zijn vrouw vertellen. Hij neemt zijn waaier. Eén ogenblik wordt die het zwaard dat uit de schede wordt getrokken. In zijn epische vertelling spreekt de krijgsheer de jongeman toe. Drie gebaren met de waaier als waaier : "Met dit instrument gaf ik hem tekens, zo, en zo, en zo". Dan stoot hij de jongeman van zijn paard. De waaier valt op de plankenvloer : het vallend lichaam. Achter een

heuvel verschijnt tenslotte een soldaat en de rood-gouden waaier, opgevouwen voor het gelaat van de verteller, golft als de lijn van de horizon.

Dat is *Kabuki*, een theatervorm waarin de mensen en dingen nooit zijn wat ze schijnen, maar alles alles kan betekenen. De gebaren zijn simpel en suggestief. Hun betekenis geven ze echter slechts prijs aan de toeschouwer die niet alleen ziet maar ook kan lezen wat er op de scène gebeurt.

Tweede cirkel

Twee paar mouwen : in een kluchtige scène, zingt een dronken knecht over mensen die zeewater scheppen om zout te winnen. Om dit duidelijk te maken spreidt hij zijn armen en laat hij de brede mouwen van zijn kimono van

links naar rechts bewegen. Zoutwinning. In een ander poëtisch tafereel, waarin een acteur vermomd, getransformeerd tot vrouw, het leven van een verstoten geliefde uitbeeldt, bewegen de sierlijke, wijde panden van de kimono weer van links naar rechts. Andermaal betekent dit : zoutwinning. De gebaren zijn dus deel van een code. De toeschouwer ligt op vinkeslag, kijkt, vermoedt, volgt en ziet voor zijn ogen het lichaam en de attributen van de ander tot tekens worden. Tekens die verglijden, grillig in hun opeenvolging, verrassend in hun wisseling.

Zo ontstaat er een spanningsveld tussen realisme en stilering. Realistisch is dit theater wanneer het een vrouwenrol vertolken laat door een man. Om die illusie te creëren maakt de acteur zich een reeks uitwendige tekens ei-

gen: een wit gelaat, handen die sierlijk kleine gebaren maken, een onderdani-ge blik en een soepele rug, die altijd gebogen moet blijven, want staat de acteur één ogenblik rechtop dan is voor de Japanner de illusie finaal ge-ruïneerd. De vrouwelijke natuur, die uit deze compositie ontstaat lost de mannelijke acteur volledig op in zijn personage, een verdwijning die me-teen de kern is van zijn fascinerende aantrekkingskracht.

Zulke momenten van volmaakte il-lusie staan naast momenten van pure theatrale conventie. De man-als-vrouw tovert in zijn dans verschillende personages voor en deze gedaantever-wisselingen gebeuren aan de hand van een reeks kimono's. Het veranderen van kledingstuk wordt een heel inge-wikkelde handeling, waarbij de acteur door een toneelknecht geholpen wordt. De acteur verschuilt zich achter een groot regenscherm en een man, helemaal in het zwart gespeeld, komt gehurkt achter hem zitten. Het publiek ziet hem driftig verscheidene koorden lostrekken en twintig knopen losma-ken, tot wanneer het bovenste kle-dingstuk met één ruk op de grond valt en het volgende kledingstuk even vlug te voorschijn komt. Dan verdwijnt de toneelknecht 'ongemerkt' en het spel kan verdergaan.

Deze twee componenten - het onechte van het toneelmaken, en de triomf van de schijn - zijn op elk ogen-blik tegelijkertijd aanwezig. Zo stoort het niemand dat achter de acteurs dui-delijk zichtbaar een groot orkest zit opgesteld, waarvan de percussionisten, met een reeks gevarieerde slagen, ge-moedsstemmingen of gebaren begeleiden, onderstrepen of oproepen.

Deze typische spanning tussen bei-de representatiestijlen krijgt in *Kuma-gai Jinyai* nog een andere verrassende vorm. Het dramatische verhaal wordt door een verteller gezongen. Als er ge-sprekken in voorkomen, dan kunnen de acteurs de tekst wel eens overne-men, maar al even vaak blijft de vertel-ler aan het woord. Op die momenten leeft hij zich emotioneel volledig in de situatie in. We zien zijn lichaam kron-kelen, zijn gezicht lijden. Zijn stem, diep in de keel, zit in de greep van de gevoelens. Op het toneel beleeft het personage dezelfde situatie, dezelfde emoties, want het mimeert de woor-den mee, wordt lichamenlijk meegedre-ven door dezelfde psychische krach-ten. Het gevoel is dus twee keer aan-wezig, direct en indirect, en veeleer dan een contradictie tussen illusie en op-

heffing ervan, volgt uit die dubbele aanwezigheid een versterking van het totale effect. Het voorspelen en het spelen zelf staan niet in een ironische verhouding tot elkaar. Beide vormen van theater steunen samen af op een-zelfde doel : het zo sterk en hevig mo-gelijk uitdrukken van een emotie. Illu-sie en anti-illusie zijn dubbelgangers van elkaar en elke verdubbeling levert meerwaarde op.

Derde cirkel

Eerst was er een priesteres, Okuni, die in 1603 een religieuze dans uitvoerde. Haar buitenissigheid bezorgde haar de naam *kabuki*, iets wat zoveel betekent als 'buiten de betreden pad-den' of 'avant-garde'. (Samuel L. Lei-ter, *Kabuki Encyclopedia*, Westport, London : Greenwood Press, 1979, p.146). Dit woord werd later weerge-geven met de Chinese lettertekens *ka*(voor zang), *bu* (voor dans) en *ki* (voor techniek). Okuni's voorbeeld werd druk nagevolgd, maar in 1629 vonden de autoriteiten de gebrachte spektakels aanstootgevend. Dames werden van het toneel verbannen en hun rollen werden overgenomen door heren. Zo onstond de *onnagata*, de mannelijke acteur die realistisch een vrouw speelt en de grote attractie van het *Kabuki* is geworden. De *onnagata* die we in Brussel te zien kregen, heet Tamasaburô. In Japan is hij een idool en zorgt hij ervoor dat het aloude *Ka-buki* vandaag de dag opnieuw jonge mensen weet aan te trekken. Tamasaburô gaat zo sterk in zijn rol op, dat hij op het toneel geen ogenblik laat vermoeden dat hij een man is. Als hij op het einde van zijn lange solo *Het Rei-germeisje* komt groeten, doet hij dat met de volle overgave van de diva : eerst groet hij met dankbare ogen naar côté cour, dan naar côté jardin, daarna naar het midden. Zijn armen laat hij daarbij ten hemel rijzen, zodat de grote panden van zijn kimono zijn gestalte subliem verlengen. Als hij tenslotte alle dankbaarheid en bewondering in één gebaar wil vangen, zakt hij sierlijk door de knie en buigt heel traag, heel diep, nog dieper. Onverwachts en samen-zweerderig zakt dan ook het rode doek, geruisloos en tegen het tempo, waarmee Tamasaburô verder weg-zinkt. Wanneer hij helemaal op de planken ligt - handen, armen en hoofd raken nu het hout -, bereikt het doek de vloer en floept het licht uit. De kunst van het groeten. Een volmaakt ritueel dat Tamasaburô overdoet zolang het

applaus strekt en een adembenemen-de prestatie die nog overtreft wat hij zopas heeft neergezet (een reiger, een wenende vrouw, een lichtzinnig meisje, een jaloerse geliefde, een droeve geest). Overigens, waar eindigt hier de rol en begint de persoon ? Hoe ge-draagt Tamasaburô zich achter de schermen ? Wanneer valt het vrouwe-lijke weg ? In de kleedkamer ? Bij het ontschminken ? Hoe lang blijft de ac-teur gevangen in zijn rol ?

Vierde cirkel

"Op een keer zei ik schertsend tegen de eigenares van een theehuis, dat ik graag eens een avond zou doorbren-gen met een *onnagata*, precies zo ge-kleed als op het toneel, en dat ik het misschien zelfs zou willen meemaken hoe hij was in bed. 'Dat kan ik voor u regelen,' antwoordde zij - en ze deed het ! Alles verliep precies volmaakt. Slapen met hem was precies als slapen met een geisha, op de gewone manier. Kortom, hij bleef tot het einde toe een vrouw en liet de gedachte dat hij een man was bij zijn partner gewoon niet opkomen. Hij droeg een bont zijden nachtgewaad en lag daar in de donkere kamer met zijn ingewikkelde pruik nog op en met zijn hoofd steunend op een hoge houten peluw. het was werkelijk een vreemde ervaring. Hij had een buitengewoon knappe techniek. Toch was hij bepaald geen hermafrodiët, maar een volmaakte man. Alleen, zijn tech-niek deed je dit vergeten."

(Junichiro Tanizaki, *Dagboek van een oude dwaas*, Meulenhoff, Amster-dam, p.7)

Vijfde cirkel

Ichikawa Danjuro XII, de mannelij-ke vedette van de avond te Brussel, is een rechtstreekse afstammeling van Ichikawa Danjuro I, een acteur-schrij-ver die leefde van 1660 tot 1784. Toen deze laatste dertien jaar oud was, vertolkte hij de rol van een bovenmense-lijke held. De overdreven speelstijl waardoor hij dat personage aanvaard-baar poogde te maken en die de naam *aragoto* (ruw) meekreeg, is sindsdien het waarmerk van de familie gewor-den. Danjuro I, de lieveling van zijn publiek, mag dan al, naar het zeggen van de Japanners een genie zijn ge-weest (Faubion Bowers, *Japanese The-atre*, Rutland, Tokyo : Tuttle Compa-ny, 1974, p.74), zijn nakomeling, Dan-juro VII (1791-1859), deed, zeven ge-neraties later, nog beter. Als één van

de meest geprezen acteurs uit de 19e eeuw, had hij het goede idee een collectie van twaalf stukken te reserveren voor zijn familie, die daardoor een enorme invloed verwierf. Bovendien werd deze Danjuro VII bevriend met Nakamura Utaemon III (1778-1838), een acteur die zeer gewaardeerd werd omdat hij bij het uitbeelden van bekende rollen voortdurend nieuwe ideeën ontwikkelde die stevast in de traditie werden geïntegreerd. Zo drukte hij voor goed zijn stempel op de rol van Kumagai, de krijgshoofd uit *Ichinotani* (uit 1751). Ichikawa Danjuro VII nam de rol van hem over en werd daarin nagevolgd door alle latere Danjuro's met inbegrip van de twaalfde die aan het theatrale familiebezit gestalte gaf in Brussel.

De Japanner die naar deze acteur gaat kijken, kent niet alleen het gegeven maar weet ook welke de grote spelmomenten zijn. Het einde van het stuk is er zo één : via een loopplank tussen het publiek verlaat de krijgshoofd de scène. Hij is monnik geworden. Zijn inkeer en het inzicht dat hij heeft verworven, hebben zijn oude instincten echter niet uitgedoofd. Het strijddruis klinkt nog na en het opgeven van wereldse waarden valt hem zwaar. De acteur mimeert de morele strijd die het personage voelt. Aangezien dit de acteursprestatie is waarop elke Japanse toeschouwer zit te wachten, kan het doek alvast worden dichtgetrokken. Decor en medeacteurs verdwijnen. De meester kan zijn talent demonstreren.

Zesde cirkel

De acteur bevindt zich in een complexe situatie : alles mag dan wel voorgeschreven lijken, toch weet hij dat de toeschouwer gaat peilen naar de sterkte van zijn persoonlijkheid. Het succes ligt voorbij de traditie. Herhaling staat voor dood. De acteur die zich het vreemde heeft toegeëigend, moet er dus ook iets aan toevoegen. Pas dan maakt de uitvoering van het voorschrift de intensiteit vrij die, alleen, belangrijk is. Ook vormelijk in de akte een complexe zaak, aangezien de getormenteerde acteur wordt bijgestaan door een muzikant. Deze staat achter hem en zet met een *shamisen*, zeg maar Japanse luit, elke beweging, elk zieleroesel muzikaal kracht bij. Echt en onecht : een fascinerend huwelijk. De Westering beschikt ter zake slechts over één invalshoek : die van de opera. Terecht vond deze *Kabuki*-voorstelling dan ook plaats in de Munt.

Zevende cirkel

Een belangrijk onderdeel van een rol is de *mie*, de indrukwekkende pose: een combinatie van gelaatstrekken - een uitvergrote grimas, onderstreept door krachtige schminklijnen - een pathetische houding van de handen, een precies plaatsen van de voeten, kortom een hoogtepunt waar de acteur naartoe speelt en waarop hij verstijft. In de Kumagai-rol gebeurt dit wanneer de krijgshoofd een paal met een opschrift vastgrijpt. Dit versteende moment moet zich in het geheugen van de toeschouwer griffen. Dat het, vandaag de dag, precies deze *mie* is, die als foto wordt verspreid, bewijst hoezeer het bevroren, overdreven gebaar - evenzeer 'tekst' als woord en muziek - de rol bepaalt. Voor de acteur zelf is de *mie* dan ook een hele uitdaging : aangezien elke Japanner de pose kent gaat de toeschouwer na of de acteur de voorschriften perfect naleeft, vergelijkt hij hem met zijn voorgangers en komt hij al dan niet tot het besluit dat de acteur de naam van zijn familie met recht en reden draagt.

Achtste cirkel.

Het stuk *Kumagai Jinya* werd in 1751 voor het eerst opgevoerd als poppenspel (*Bunraku*). Dat de toneelschrijfkunst een hoge vlucht kon nemen in poppentheaters hoeft geen verbazing te wekken : de schrijver had er alles onder controle en poppen hebben nu eenmaal geen grillen. (Faubion Bowers, *Japanese Theatre*, p.92) in het *Kabuki*, daarentegen, regeerde de acteur. Voor hem was een schrijver alleen een aanreiker van teksten, een leverancier van op maat geschreven woorden die Patrick De Vos vergelijkt met de Hollywood-scenaristen uit de B-film tijd (Patrick De Vos, *La dramaturgie du Kabuki* in *Le Kabuki*, speciaal nummer van *Musical, Revue du Théâtre Musical de Paris-Châtelet*, N 5, 1987, p.55). De stukken van het poppentheater werden echter razend populair, en het was Danjuro I die, op het einde van zijn leven, voor het eerst een stuk uit het Bunraku-theater haalde en het met zijn eigen gezelschap opvoerde. Een stuk als *De Dubbele Zelfmoord* kon zo tijdens Europalia 1989 twee keer aan bod komen : als toneelopvoering (een poging tot modernisering van het klassieke stuk van schrijver-poppenspeler Chikamatsue (1653-1724) door het Ninagawa-gezelschap) en als poppenspel. Qua inhoud en artistieke

intentie bestaat er overigens tussen al deze genres, of het nu gaat om *Kabuki*, modern toneel of poppenspel geen onderscheid.

Negende cirkel

Toneelknechten komen op, helpen acteurs en gaan weer af. Zij knopen kledingsstukken los, schikken de plooiën van een mantel tot die schilderachtig rond de acteur ligt, reiken rekwisiteiten aan of nemen ze weer weg. Wanneer twee acteurs een trap afdalen (een rondje lopen op de lege scène), een kelder binnengaan (over een onzichtbare drempel stappen) en in het duister (bij volle scènelicht) op zoek gaan naar een vat lekkere wijn, deponeert een toneelknecht het object op de plaats waar de actie het nodig heeft, net voor het moment waarop de acteur het verbaasd kan ontdekken. Wanneer de *onnagata* zich van een kimono ontdaan heeft, verdwijnt het nutteloze kledingstuk met de knecht. Wanneer de krijgshoofd zijn binnenkoer is opgestapt, door een grote poort, wordt het houten object meteen gedemonteerd en afgevoerd. Het zwaard schuift onder de hand die er al naar tast en de stoel onder het lichaam dat bijna gaat zitten. Door zijn zwarte kleren toont de toneelknecht dat hij er niet is. Het is een conventie, ook ontleend aan het *Bunraku*, het poppenspel waar elke pop door drie mannen open en bloot wordt gemanipuleerd. De knecht schuift, kruipt gehurkt rond, houdt zijn blik neergeslagen, wendt hem af van de actie : de toneelknecht is er, maar hij is er niet. Hij past volledig in het systeem van het dubbele kijken.

Rimpelloze vijver

Het *Kabuki*-schouwspel van Europalia was voor België een primeur en voor ons een eerste kennismaking met een erg vreemde wereld. Of de avond nu doorsnee dan wel uitzonderlijk was, valt moeilijk te zeggen : vergelijkingspunten met andere opvoeringen zijn er niet. Al die eigenaardige conventies, die andere vormen van toneelspele tonen de overrompelde toeschouwer echter duidelijk aan dat onze eigen theateropvatting uiteindelijk niet meer is dan het resultaat van een aparte historische evolutie, ook al is het Westen voor de wondere aantrekkingskracht van dit theater, waarin realisme en ritueel zo merkwaardig met elkaar zijn verweven, niet helemaal ongevoelig gebleven. Paul Claudel, bijvoorbeeld,

kwam er sterk onder de indruk van en zag in het Oosterse voorbeeld een stimulant om in zijn eigen land te breken met de naturalistische traditie. Bertolt Brecht, van zijn kant, vond in het *Kabuki* een hele reeks technieken om zijn vervreemdingseffecten mee te produceren en beschouwde uitgerkend het intrigerende spel rond het verdubbelen en het doorprikken van de illusie als een uitstekend, zij het ideologisch bij te kleuren wapen in zijn strijd tegen het burgerlijke theater. Dit alles neemt echter niet weg dat de Westerling, die tegen dit japanse toneel aankijkt bevangen wordt door erg tegenstrijdige gevoelens: bewondering voor de techniek van de acteurs, de schoonheid van de kostuums of het inventief gebruik van de theatrale middelen. Verbazing voor dat totaal andere: het gedrag van de acteur evenzeer als de natuur van de verhaalstof (wat aangevangen met het verhaal van een krijgshere die aanstuurt op vrede en daartoe zijn eigen zoon liquideert? De Freudiaanse hui-ver die erdoor wordt gewekt, dwingt weliswaar tot een radeloos tasten naar een mogelijke menselijke moraal, maar voert uiteindelijk toch maar tot de (onjuiste?) conclusie dat Japan ondoorgrondelijk is). Ergernis tenslotte, voor de absolute naïviteit uitgestraald door een platte boerenklucht, die grenst aan het infantilisme, of door dat ontwapenende gebaar van de *onnagata*, die op één witte voet gaat staan en dus duidelijk een reiger wordt. Afwisselend gesofisticiseerd en lachwekkend simplistisch, bestond de avond van *The Grand Kabuki* uit drie grote scènes: een soort anthologie waarin drie wezenlijke aspecten van het *Kabuki*-genre werden angesneden en die dus met evenveel respect als een voorbeeldige inleiding kan worden bestempeld. Wat er wel aan ontbrak, was het spektakel: geen gevechten, geen acrobatie. Het *Kabuki* deed zich hier deftiger voor dan het is.

De vraag naar de rol van deze vorm van theater en naar de overlevingskansen van dit oude genre dat volledig stoelt op de overlevering en op de instandhouding van de traditie, blijft desondanks moeilijk te beantwoorden. De acteurs zijn specialisten in het genre, maar uit hun biografieën blijkt dat ze ook met ander theaterwerk bezig zijn. Tamasaburō heeft *Lady Macbeth* gespeeld, andere acteurs hebben voor de televisie gewerkt en Bandō Yasosuke, die hier kleinere rollen vertolkte, was de *Mishima* in de gelijknamige film van Paul Schrader. Dat het *Kabuki*-theater

ondanks alles verweven is met modernere toneelactiviteit mag ten slotte ook blijken uit het feit dat de Shōchiku Company, die de tournee produceerde, in de loop van de twintigste eeuw haar werking heeft uitgebreid tot het entertainment en de filmindustrie.

Voor de Westerling maakt de slot-som van dit alles alvast één ding duidelijk: als deze oude stukken op de traditionele manier worden opgevoerd, bewaren ze de kracht die ze putten uit hun authenticiteit (behoudens een exotische projectie mijnentwege). Als ze echter op een 'moderne' manier worden aangepakt - dat wil zeggen volgens vaagweg Amerikaanse of Britse modellen - dan worden het schoolvoorbeelden van esthetische stuurloosheid en Japanse slechte smaak. De moderne bewerking van het *Bunraku*-stuk door de Ninagawa Company was met

geen mogelijkheid te pruimen: alleen al de herinnering aan de onmogelijke popmuziek die de ontroerende momenten nog ontroender moest maken, brengt mijn maag aan het draaien. In zijn encensering heeft regisseur Ninagawa plaats geruimd voor de grootste sneeuwstorm aller toneeltijden. Het is meteen ook de stunteligste, de lelijkste en de vervelendste. Tijdens de solodans van Tamasaburō sneeuwt het ook. In een heerlijk licht dwarrelen de papiersnippers zacht en sierlijk naar beneden en een magisch theatermoment breekt aan. *Kabuki* is een fascinerende vorm van theatermaken, een traditie die hopelijk nooit verdwijnt.

Johan Thielemans



*Bando
Tamasaburo V
Sagi-Musume
(Dood van de
Reiger)*