

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 *kabuku*, 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, ver-tolkte 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