

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,