

Kabuki: en introduksjon

AV EUGENIO BARBA

Historiske premisser

I løpet av det 16. århundre hadde keiserfamilien Fujiwara mistet den effektive makt i Japan. De lokale **damyo**'er (feudalherrer) prøvde å tilkjempe seg større selvstendighet, flere landeiendommer og overgå hverandre i innbyrdes krig. Denne tilstand av langvarig borgerkrig ble brakt til opphør da Ieyasu fra Togukawa-familien slo sine fiender og klarte å få samtlige **damyo**'er til å anerkjenne sin lederstilling. Han omorganiserte det temmelig løse feudalsystemet og sentraliserte det i et politisk apparat som fikk navnet shogunat. Shogun betyr på japansk general, offiser av høy rang.

Fra 1603 helt til 1853 da båtene til den amerikanske admiral Perry tvang Japan til å åpne seg for utenlandske handelsfolk og påvirkning, holdt shogunatet (militærdiktaturet) landet i et fast jerngrep. Tross de stadige **tsuchi-ikki**, bondeoppstandene i likhet med de europeiske jacqueries, klarte shogunatet å sikre landet fred i over to hundre år, og det var i et av de mest effektive militærdiktaturer som historien kjenner, at Japans kunstneriske blomstringstid foregikk.

Keiseren blir hellig og jesuittene utvises

Ved sin maktovertagelse ødela Ieyasu ikke den keiserlige institusjon, men han forhindret den i å intervensere aktivt i de nasjonale affærer. Keiseren ble isolert i Kyoto, innesperret i et gyldent bur uten den minste kontakt med omverdenen. Keiserens guddommelige opphav blev understreket. Ikke et menneske kunne driste seg til å se ham i ansiktet. Hans oppgave var å be for landets og befolkningens vel. Hans person var hellig og den skulle ikke besudles ved å beskjefte seg med materielle ting. Fra denne perioden stammer den keiserkultus i Japan hvis konsekvenser man fikk erfare i Europa og USA under den anden verdenskrig.

Det fantes dermed to administrative systemer: et sivilt i Kyoto, ved keiserens hoff, og et militært i Edo (vår tids Tokyo) på shogunens palass. Det sier seg selv at den reelle makt tilhørte det politiske apparat (shogunen) selv om det teoretisk var underkastet det sivile (keiseren).

Det neste slag for å konsolidere sin stilling førte Ieyasu mot kristendommen og jesuittene. Disse var ankommet til landet i midten av det 16. århundre sammen med de første portugisiske og spanske båter. Deres proselyttisme viste seg snart å gi rikelig utbytte. De kristne japanere, ofte oppmuntret av jesuittene, nektet å bøye seg for keiserens guddommelige vesen og for shogunens dekreter. Ieyasu kunne ikke tolerere en stat i staten. Han utviste alle de europeiske misjonærer, likviderte sine kristne motstandere i flere blodige slag og forbød europeiske skip å anløpe japanske havner. For i handelsfolkernes kjølvann kom også

de katolske sjelefrelsere. Fra 1640 fikk ingen europeer adgang til Japan.

Kun noen få hollendere fikk lov til å bli. Som protestanter hadde de gitt shogunen en hjelpsom hånd med å rydde hans og deres egne religiøse (og økonomiske) modstandere av veien. En liten hollandsk koloni ble boende på en øy utenfor Nagasaki med tillatelse til å anløpe denne bys havn med noen få båter om året.

Japan hadde isolert seg fullstendig, ingen japaner fikk tillatelse til å reise ut, ingen kontakt med omverden ble mulig. Kun den amerikanske admiral Perrys krigskip i 1853 klarte å bryte Japans isolasjonspolitik og fikk åpnet havnene, først for amerikanske handelsfolk, seinere for andre europeiske makter.

Diktaturet strammes og kulturen blomstrer

Helt fra de første dager begynte Ieyasu i sin nye hovedstad Edo å bygge opp et politisk system som skulle hvile på og støtte den lojale militære adel (samuraiene). Dette prosjektet kunne ikke settes ut i livet uten en repressiv handlingsmåte. Utover prestene, munkene og nonnene, ble det stadfestet en samfunnsinndeling i fire grupper:

adelen,
bøndene (de eneste som betalte skatt),
håndverkerne,
kjøpmennene.

Helt for seg selv var de japanske pariaer som ikke ble regnet som mennesker (blant dem også Kabuki-skuespillerne). Denne inndelingen tok altså ikke hensyn til de økonomiske forhold.

For å hindre ethvert forsøk på opprør fra sine militære vasaller, tvang shogunen de viktigste av dem til å bli boende 6 måneder om året i Edo og 6 måneder på deres landeiendommer. Når de befant seg på landet måtte de la deres koner og barn bli i Edo som gisler. Siden freden hersket under shogunens beskyttelse, var den militære adel arbeidsledig. På den andre siden hadde de ikke lov til å beskjefte seg med praktiske verv og arbeid. For å holde samuraiene vekk fra politikken og intrigene, oppmuntret Togukawa-familien til åndelige sysler og prøvde å trekke deres oppmerksomhet mot studiene og kulturen. Togukawa-familien som ledet militærdiktaturet med jernhånd, ble paradoksalt nok en stor kulturfremmer. Den stiftet biblioteker, åpnet skoler, støttet utgivelsen av bøker, gjenutga sjeldne verker o. l.

Men hele tiden var shogunen på vakt mot alt som kunne bringe det nylig oppbyggede system i fare. De forskjellige sosiale grupper måtte forbli atskilt. Ekteskap mellom personer av forskjellige sosiale grupper var strengt forbudt. For enhver av disse grupper var aktiviteten kontrollert og

ledet gjennom presise regler som bestemte hvordan man skulle kle seg, hvor og hvordan man skulle bo, hvilket språk man skulle snakke. Samuraiene kunne ikke selv dyrke jorden, bli håndverker eller drive handel. Bøndene kunne ikke eie jorden, de var knyttet til den og kunne ikke flytte som de ville. Håndverkerne og kjøpmennene kunne ikke bære våpen eller bygge større to-etasjers hus. Et system av gjensidig bevoktning, **gonin-gumi**, sammenkjedet det hele. Hele befolkningen var inndelt i grupper på fem familier. Enhver skulle passe og vokte på de andre og angi den minste avvikelse fra reglene.

Samuraiene forgjelder seg

På slutten av 1600-tallet begynte en ny sosial gruppe å svulme opp i denne temmelig stabile statsstruktur: **chonin**, borgerskapet som vokste frem av handelstanden og håndverkerne i de store byer. Det var de, aktive og flittige som det samtidige europeiske borgerskap, som ble den dynamiske faktor i det sosiale og økonomiske liv. Deres fremgang kunne ikke unngå å prege det kulturelle område helt til Meiji-restaurasjonens tid (1868). Utover deres talent for handel og lån, var **chonin** mennesker som satte pris på livet og dets fornøyer og de likte å leve i all den luksus, komfort og overflodighet som pengene kunne skaffe.

Den politiske makt så med stort mismot på den rivende utviklingen til denne nye økonomiske rival, tatt i betraktning den vanskelige finansielle situasjon som de fleste adelsfolk befant seg i. Selv om samuraiene var høyst på den sosiale rangstigen og nøt godt av prestisje og privilegier, var dog deres inntekt begrenset. Også de ønsket seg de samme materielle goder som de foraktede profitmakere hadde klart å skaffe seg. Den eneste måten å tilfredsstille de nye behov på, var gjennom lån.

Snart var samuraiene fullstendig i hendene på **chonin**,

som selv om de var lavest på rangstigen, i virkeligheten satt ved landets ror. I begynnelsen av shogunatet ble størstedelen av Japans inntekter brukt opp i Edo av de uproduktive samuraier. Bildet snudde seg med tiden, og det var i Osaka, handelstandens hovedsæte, at de økonomiske ressurser ble konsentrert. Vel 70 % av den nasjonale rikdom var samlet i denne byen ved shogunatets siste år. I Osaka respekterte man mere navnet på en millionær enn navnet på en kunstner eller en kurtisane, som tilfellet var i Edo.

To ganger prøvde shogunatet å lette de forgjeldede samuraier. I 1784 og i 1843 ble **chonin** tvunget til å stryke ut alt tilgodehavende fra samuraiene. Men det var en risikabel manøver. Shogunen selv lånte av **chonin** og han fryktet deres boikott, hvilket var det våpen som ble brukt mot enhver som truet deres økonomiske interesser, eller mot dem som nektet å betale.

Den edle samurai og »den flytende verden«

Før Togukawa epoken var mesteparten av befolkningen blitt utelatt fra kulturens goder og fordeler som i flere århundrer hadde vært en eksklusivitet for adelen og de geistlige. Men under shogunatets faste regjering, med freden og i den økonomiske oppsving, begynte nye kulturelle mønstre å komme frem, konkrete uttrykk for nye idealer, lengsler og behov.

Blant adelen foregikk det en idealiseringsprosess om samurai-personen, hans vesen og misjon. Nettopp i denne tiden (genroku-epoken 1688–1703) utarbeides og fastlegges reglene til **Bushido**, samuraiens moralske kodeks, som man pleide å resymere slik: en samurai har ikke to ord, har ikke to ansikter, tjener ikke to herrer. For å oppfylle sin plikt, sprer han sitt blod som kirsebærtreet sprer sine blomster.

Den edle samurai-skikkelse oppløstes til en oppbyggende



Gatebilde fra Yoshiwara, Edo. Trykk fra ca. 1680 av Moronobu som anla grunnstilen til ukiyo-e skolen.

Kurtisanene venter bak grindene. En av dem spiller på shamisen, et karakteristisk japansk strengeinstrument. En annen konverserer med en samurai. På gaten går en kurtisane forbi med sin tjenestepike. En blind mann famler seg fram bak en samurai som vil være anonym og skjuler sitt ansikt under en stråhatt. Kjøpmennene bærer deres varer. Ytterst til høyre: en annen samurai fulgt av en tjener som holder en lampe.



«Skuespillertrykk» av Osagawa Tsuneyo i i onnagata-rollen Ayame. Fargetrykk av Sharaku, 1794. Sharaku var selv No-skuespiller i fyrsten av Awas gruppe i Edo. Han etterlot 136 tresnitt, nesten alle portretter av Kabuki skuespillere i halv- eller helfigur. Han fullførte dem i løpet av noen få måneder mellom mai 1794 og januar 1795. De ble straks betraktet som mesterverk, spesielt portrettene med mørk bakgrunn.

No-teatret og malerkunsten hadde vært utpregete uttrykksformer forbeholdt adelen. I begynnelsen av det 17. århundre begynte en folkelig kunst å vokse i takt med chonin (handelstanden): Kabuki og Ukiyo-e.

Ukiyo-e, «bilder av den flytende verden», var fargetrykk fremstilt i opp til flere tusen eksemplarer og de fungerte som vår tids ukeblader. De forestilte kjente kurtisaner kledd ifølge siste mote, de populære sumo-brytere eller skuespillere i deres mest berømte roller. Folk fra landet som kom til Edo, kunne kjøpe disse trykk og ta dem med seg hjem for å vise hva som foregikk i den store by. Kvinnene fra shogunhoffet som levde isolerte i sine residenser, kunne følge med i hva som skjedde i de glade bydelene.

Av de tre teaterformer i Japan – No, Joruri og Kabuki – har bare den siste vært en inspirasjon for grafiske kunstnere. På grunn av Kabukis store popularitet blant alle sosiale klasser, var etterspørselen på skuespillerportrettene stor. En helt ny teknikk kom frem: okubi-e, torsoportretter som ofte ble trykt på vifter. Skuespillerkultur og reklamebehov fremskaffet nye trykk. Som et ledd i reklamekampanjen, ble det hengt store portretter (kamban) utenfor teatrene. Til å begynne med var det skuespillerne selv som malte dem. Etter 1820 ble det etterspørsel på bilder av kjente døde skuespillere (shi-ni-e, døde-bilder).

Det såkalte «skuespillertrykk» besto vanligvis i portrett av skuespilleren i en bestemt rolle. Det var mere en illustrasjon av den sceniske skikkelse enn av skuespillerens person. Mange portretter viste skuespilleren med et særegent ansiktsuttrykk: mie. Mie var et spesielt trekk ved Kabuki-skuespillerens ekspressivitet og var reservert øyeblikk av høy emosjonell spenning. Gradvis, sakte og presist «frøs» skuespilleren i en statisk attitøye og lot ansiktet gjenspeile den følelsesmessige tilstand. Publikum ble forberedt av en sceneassistent som klappet på to trestykker (tsuke). Skuespilleren «frøs» sin stilling og holdt seg bevegelsesløs i en viss tid, deretter gikk handlingen videre. Mie'ne var av forskjellig art og i stykker i aragoto-stil ble de enda mer aksentuerte.

Fargetrykkene ble også anvendt som teaterprogrammer og innholdt portrettene av de viktigste skuespillere i forestillingen. Øverst var tittelen på forestillingen i store, meget dekorative skrifttyper. Tittlene var ofte valgt ut fra de dekorative muligheter som skrifttypene kunne gi og behøvde ikke å ha en selvklar mening. Det eldste teaterprogram fra 1675 er et verk av Moronobu.

Meget anvendt var også mitate-bildene. Mitate betyr analogi, forkledning. De var blitt brukt før for å illustrere kjente litterære verk, som f.eks. de populære Genji-talene. Nå tjente de til å sidestille og sammenlikne skuespilleren med kurtisanen. Det var menn – onnagata – som fremstilte kvinnelige roller på scenen og de var moteangivende både hva påklædning og atferdsmønster angikk. Kunsten å fremstille kvinnen på scenen var uhyre vanskelig og en delikat affære. Visse skoler og familier (Segawa, Sanokawa) spesialiserte seg bare i onnagata-roller. Toyokuni har laget en serie trykk om Edos kvinne-fremstillere: Edo Waka Onnagata. Ut fra den suksess som disse trykk fikk, må man regne med at de var meget høyt verdsatt av publikum. Forøvrig er hele Kabukis historie blitt illustrert med en rekke fargetrykk av Shuntei: Kabuki Nendai-ki, antagelig fra 1808.

De japanske trykk øvet gjennom en serie utstillinger stor påvirkning både i Europa og USA. Den første ble holdt i Paris i 1860 og den åpenbarte de japanske kunstneres anvendelse av fargene, deres «syngende», svingende linjer, deres utnyttelse av dekorative mønstre. Manet, Degas, Monet, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Whistler og Mary Cassatt ble dypt inspirert. Høydepunktet for denne påvirkningen var de utstillinger som ble holdt årlig fra 1909 til 1914 på Musée des Arts Décoratifs i Paris.

modell for hele samfunnet. For ham er smerten intet onde, døden er lett. Han misbilliger de jordslige goder og avslører verdens forfengelighet og forgjengelighet. Samuraiene, avsondret fra direkte deltagelse i de politiske avgjørelser og frarøvet sitt viktigste verv, krigen, søker asyl i zen-buddhismens paradokser og i minnene fra en svunnen fortid der krigen og kampen rettferdiggjorde deres liv.

Dramaene til Chikamatsu Monzaemon som i den perioden ble spilt på Kabuki eller Joruri scenene, er en levende illustrasjon av **Bushido**-moralen og dens idealisering av den edle samuraien, hvilket minner i høy grad om den prosess som foregikk blant europeisk adel i barokk-tiden og som også kom til uttrykk i teatret.

Frodigere, mer radikale og omseggripende var allikevel de nye kulturelle fenomener som ledsaget **chonins** ankomst på den nasjonale arena. Inspirasjonen ble hentet hovedsakelig fra de «tolererte» bydelene, generøse i gleder og fornøyer, bad og restauranter, tehus med velvillig betjening, kurtisaner, ynglinger og teatre. Innenfor litteraturen ble den borgerlige roman (**chonin bungaku**) til, hvis hovedtrekk var en avspeiling av den frekke og frivole byånd med dens umettelige nytelsesbehov. Også malerkunsten ble realistisk. Den nye skole (**ukiyo-e**), skapt av Masanobu, fanget de mest visuelle levende og interessante aspekter i dette gjærende samfunn. Og en ny teaterform oppsto og triumferte øyeblikkelig: Kabuki.

Dette samfunn kalte seg selv **ukiyo**, «flytende verden». Ordet var hentet fra buddhismen, men hadde fått en nyanse av hedonisme og nytelse, på samme måte som mondén, verdensmann i vårt språk.

Hovedtemaet som ble behandlet i den nye kunst, var konflikten mellom behovene i den menneskelige natur og pliktene som den konfucianske moral, via shogunatet, påtvang. Individet ble betraktet bare i funksjon av sin pliktoppfyllelse overfor samfunnet, man ignorerte og fordømte impulsive reaksjoner eller følelsesutbrudd.

Denne tunge moralske kåpe som Togukawa-familien hadde forsterket hos befolkningen, hadde skapt som reaksjon et behov for eskapisme og distraksjon. Med hele sin vitalitet kastet man seg over enhver ny lystform som kunne slukke ens fornøyelsestørst. Kabuki, Joruri (marionette-teater), tehus og kurtisaneboliger utgjorde store avsondrete bydelene, dynamiske fornøysessentra som var en uimotstælig magnet for medlemmene av alle samfunnslag. Til og med anstendige dignitærer søkte tilflukt i denne frie og levende verden som tillot å glemme de trykkende vilkår i det daglige liv.

Tidens heltinne: kurtisanen

Gledeshuset var den pulserende kjerne i denne verden, og dette var miljøet for et stort antall romaner fra den tiden. Det var ikke anstøtelig for en mann å ferdes her. Ekte-

skapet bygde på den konfucianske moral, det var redusert til et problem av plikter (særlig for kvinnen) og ikke av kjærlighet. Kvinnen i datidens Japan var degradert til rollen som slave bundet gjennom de tre »adlydelseslover«: til sin far som datter, til sin mann som kone, til sin første-fødte sønn som enke. Mild og lydige lærte hun om sine plikter, aldri om sine rettigheter.

Helt annerledes var kurtisanens stilling. Teatret, romanen og de grafiske trykk oppløftet henne til et romantisk ideal. Ut fra den vanlig anerkjente moralske kodeks, nøt hun en frihet som var helt ukjent for hennes dydige med-søstre, en frihet som tiltrakk og fascinerte både menn og kvinner. Selv om hun levde i avsondrete bydeler og hennes prestasjoner begrenset seg til en materiell ytelse, kunne hun tale fritt til en mann, bevege seg hvor hun ville og ofte også dyrke personlige interesser.

Genroku epoken har levert over 400 forskjellige variasjoner av ordet kurtisane, utfra graden av raffinement og dyktighet. Den ypperste modell, **oiran**, studerte musikk, sang og litteratur, kunne komponere dikt, eksellerte i kalligrafi, teseremoni og strategi. Hun kunne underholde alle sine venner, fra en general til en rik rishandler, med en levende og fordomsfri konversasjon. Hennes miljø kjente ikke til klasseforskjell. Samuraien måtte akseptere selskapet til den foraktede **chonin** eller en håndverker, bare han hadde penger. Mange av disse kurtisaner, berømte for deres skjønnhet og intelligens, giftet seg med dignitærer eller rike kjøpmenn. De kom inn i den nasjonale historie som legendariske vesener foreviget i romaner og teaterstykker på scenen.

Dette er tiden og stedet hvor Kabuki ble til. Etter å ha overlevet dramatiske forbud og 50 års knivskarp konkurranse fra Joruri teatret, erobret det fullstendig sitt publikum og stadfestet seg som Japans folkelige teater.

■

Ordet Kabuki stammer fra verbet **katabuku** som bl. a. betyr å overdrive, ta seg mer frihet enn det er tillatt. I ordet inngår assosiasjonen av noe som er eksentrisk, fordervet, nesten forbryterisk, kort sagt, noe som fjerner seg fra det »riktige« atferdsmønster.

Seinere skrev man det samme ordet med tre kinesiske ideogrammer: **Ka** (sang), **Bu** (dans) og **Ki** (dyktighet, ferdighet). Men den nye skrivemåte var bare en etymologisk foredling og hadde ingen relasjon til den opprinnelige betydning.

Sjeldent kan vi datere begynnelsen til en ny teaterform så presist som for Kabuki. Det var i 1604 da O Kuni, en tempeldanserinne, fremførte en buddhistisk dans løstrevet fra sin religiøse kontekst utenfor Edos bymur. Forestillingen fikk en overstrømmende mottakelse av tilskuerne, en broget og urolig skare slik vi kan forestille oss den fra The Swan eller The Globe på Shakespeares tid.

Kropper til salg

O Kunis elsker, en forfallen samurai, utnyttet suksessen og fløttet inn i hennes dans mange elementer fra No, det eldre teater forbeholdt aristokratiet. Den nye forestillingsform utviklet seg hurtig. Flere kvinner opptrådte nå sammen på scenen, først bare med danseopptrinn, seinere med korte handlingsforløp som utgjorde et slags dramatisk skjelett. Ved O Kunis død, 6 år seinere, fantes det utallige slike ensembler som bar navnet **ONNA** (kvinne) Kabuki. Driftige impresarioer hadde slått prostituerte sammen og anvendte teatret for å stille ut sine varer. Forestillingen var innledningen til en mer fruktbar dialog med til-

skuerne, et erotisk forspill hvis egentlige peripeti foregikk etter teppefallet.

Shogunatet (feudalherrenes styre) så hvilken interesse Kabuki hadde vekket hos adelen og forbød den å overvære forestillingene. Samuraiene trosset forbudet og fortsatte å gå. I 1629 forbød shogunatet kvinnen å opptre på scenen, et forbud som varte helt til begynnelsen av vårt århundre.

Et offentlig forbud er ikke nok til å tilintetgjøre ethvert teaters skygge: utstilling av og salgstilbud på en kropp. Som i alle samfunn hvor krigerklassen er herskende, fra Sparta til det Tredje Riket, ble det også i datidens Japan dyrket »vennskap« mellom menn. Impresarioene lot derfor unge efeber overta kvinnenens rolle: **WAKASHU** (yngling) Kabuki var oppstått. Og de unge menn viste seg å kunne oppfylle de »kunstneriske« behov hos publikum.

Shogunatets ønsker om en forbedret moral gikk ikke i oppfyllelse. Hvis **ONNA** Kabuki hadde favorisert prostitusjonen, bidro **WAKASHU** Kabuki til homoseksualiteten. Forestillingene ga ofte anledning til uro og slagsmål mellom samuraiene i innbyrdes konkurranse om en ynglings gunst.

Enda en gang grep shogunen inn, i 1636, og med en rekke forbud prøvde han å drepe ondet ved roten. Harde straffer ville ramme adelsfolk som overvar forestillingene eller praktiserte homoseksualitet. Skuespillerne måtte ikke lenger la håret vokse, halvdelen av hodeskallen skulle glattbarberes og vises fram i sin frastående barhet. De måtte ikke anvende altfor provoserende kostymer. Denne kampen mellom teatret og den offentlige morals voktere kulminerte i 1652 da **WAKASHU** Kabuki ble totalt forbudt.

Et år seinere var teatrene åpnet på nytt. Regjeringen hadde tilsynelatende bøyet seg for kravene fra skuespillerne og impresarioene som var arbeidsledige. Men drastiske straffer sørget for at alle de pålagte forbud ble overholdt av skuespillerne. Disse kunne ikke lenger stole på deres erotiske tiltrekningskraft. De måtte ty til andre midler for å appellere til publikum. På den måten ble **YARO** (mann) Kabuki til: skuespilleren prøvde å bli skapende.

Teatret som sikkerhetsventil

Hadde shogunatet virkelig bøyet seg for kravene fra de arbeidsledige skuespillere? Hvorfor tillate Kabuki hvis den hadde en sosial og moralsk nedbrytende virkning? Det ville være mer nærliggende å tenke at visse samfunnsønder også på den tiden kunne bli tolerert og utnyttet til politiske formål.

I et land som var strengt undertrykket, var prostitusjonen og teatret de to eneste fornøyelser og utløsninger for en befolkning som man ønsket å beholde i en rolig tilstand. Kabuki scenene og gledeshusene var korrupsjonsfaktorer og kilder til uro og lovbrudd. Men de kunne kontrolleres. Å avskaffe dem totalt kunne bety å utsette landet og dets institusjoner for større og uforutseelige farer. Derfor aksepterte shogunatet skuespillere og kurtisaner, men sørget for å isolere dem i bestemte bydeler og styre disse smittsomme kjerner.

Skuespillerne ble ikke regnet for mennesker (de ble ikke tatt med i folkeopptellingen, de ble regnet for buskap), de måtte leve i den del av byen hvor teatrene og bordellene var konsentrert, de kunne ikke bruke hester eller vogner, ikke ta imot folk fra andre yrker hjemme hos seg selv, heller ikke besøke dem. Deres livsvilkår og eventuelle påvirkning ble begrenset gjennom flere og flere forbud. De kunne ikke på scenen eller privat bruke klær av silke og brokade, ikke bære sverd og andre våpen, ikke innføre eller bare alludere i deres forestillinger til begivenheter fra

samtiden. Sensuren og plutselige inspeksjoner på teatrene passet godt på at disse regler ble overholdt.

Inndelingen og atskillelsen av de sosiale stender skulle opprettholdes. Enhver av disse skulle respektere de vedtatte normer, manerer, skikker, klær og fornøyelser. Adelen hadde No teatret. Kabuki var beregnet for «folket». Adelsmenn som gikk til dens forestillinger kunne bli straffet med tapet av tittel og eiendom. Til tross for dette fortsatte samuraiene å smugle seg inn i Kabuki teatrene og mer eller mindre åpenlyst følge forestillingene.

Helt til 1868, med shogunatets fall, foregikk denne uanstselige kamp: Forbud og begrensende dekreter fra myndighetenes side for å styre og holde denne tillatte ventil under kontroll, smidige utflukter og fantasirike løsninger fra skuespillerne for å kunne overleve.

Den første blomstring og konkurransen fra Joruri

Med forbudet mot ynglingene i teatret ble skuespillerne og impresarioene stillt overfor et pinlig dilemma: enten fornye seg eller forsvinne. For å kunne overleve måtte der andre ting til på scenen enn bare fysisk tiltrekning, attrå. Det var ut fra denne utfordringen at **YARO** Kabuki, seinere ganske enkelt Kabuki, begynte å ta form. Den nye oppståen lykkedes i høy grad takket være tre skuespillere som virket på slutten av 1600-tallet. De skapte grunnlaget for den skuespillertekniske retning for Kabukis seinere utvikling, og som har plassert det blant de fremste resultater hva skuespillerkunst angår.

Den første er Ichikawa Danjuro (1660–1704) fra Edo, skaperen av den berømte Danjuro skuespillerfamilie. Hans vesentligste bidrag var utarbeidelsen av **aragoto**, et bevisst overdrevet og suggestivt overspill, særlig i krigerroller, som understreket heltens kvaliteter og karaktertrekk: fysisk styrke, ridderlighet, mot eller generøsitet.

Den andre er Sakata Tojuro (1645–1709) fra Kyoto, en skikkelse som konstant dukker opp i traktatene om skuespillerkunst. Han ble legendarisk på grunn av sin kunstneriske intuisjon og sin sans for realistisk nøyaktighet i skildringen av de menneskelige lidenskaper, særlig kjærlighet.

Den tredje er Yoshizawa Ayame (1673–1729) hvis tanker om faget ble nedskrevet i traktaten «Ayames ord». Han løftet **onnagata** (kvinnerolle spilt av en skuespiller) til et kunstnerisk nivå hvor enhver vulgaritet eller dårlig smak

var bannlyst. Han ble den etterstrebt kunstneriske modell for alle **onnagata**'er i seinere Kabuki.

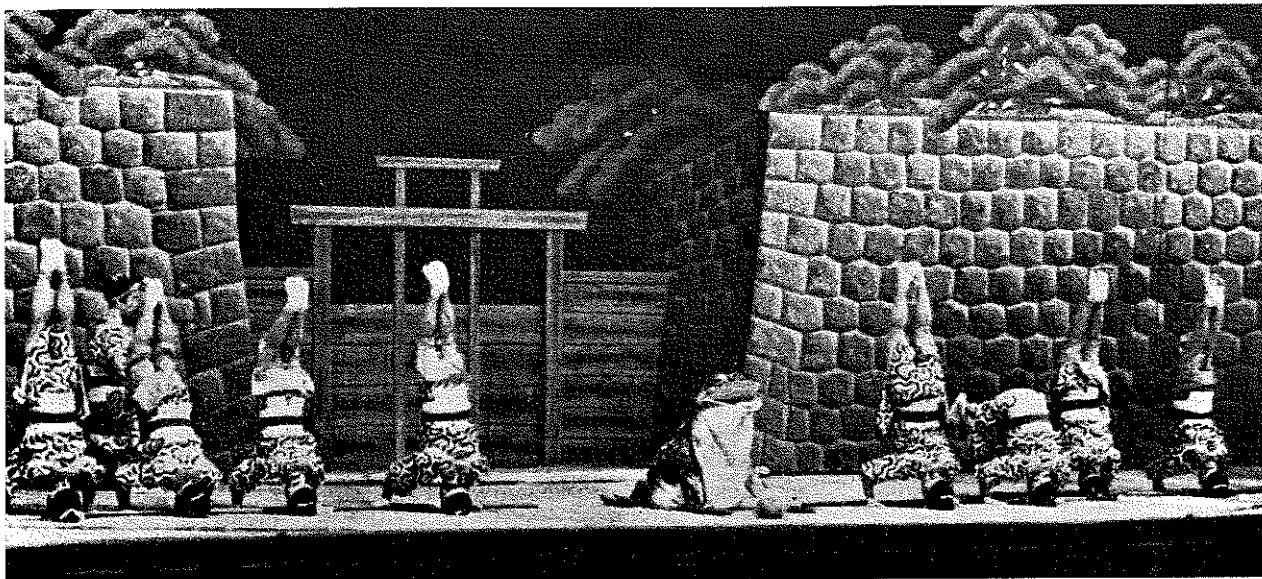
I den samme periode oppsto en rekke skuespillerfamilier hvis faglige hemmeligheter og rollespesialiseringer gikk i arv fra far til sønn, et typisk trekk for teatret i Østen, men også for europeisk teater i middelalderen og renessansen.

Kabukis første kunstneriske seire ble truet i 1710 av en konkurrent, Joruri (marionetteteater) hvis nye oppblomstring i Osaka skyldtes samarbeidet mellom marionettisten Gidayu og Chikamatsu Monzaemon, den største dramaforfatter i Japan.

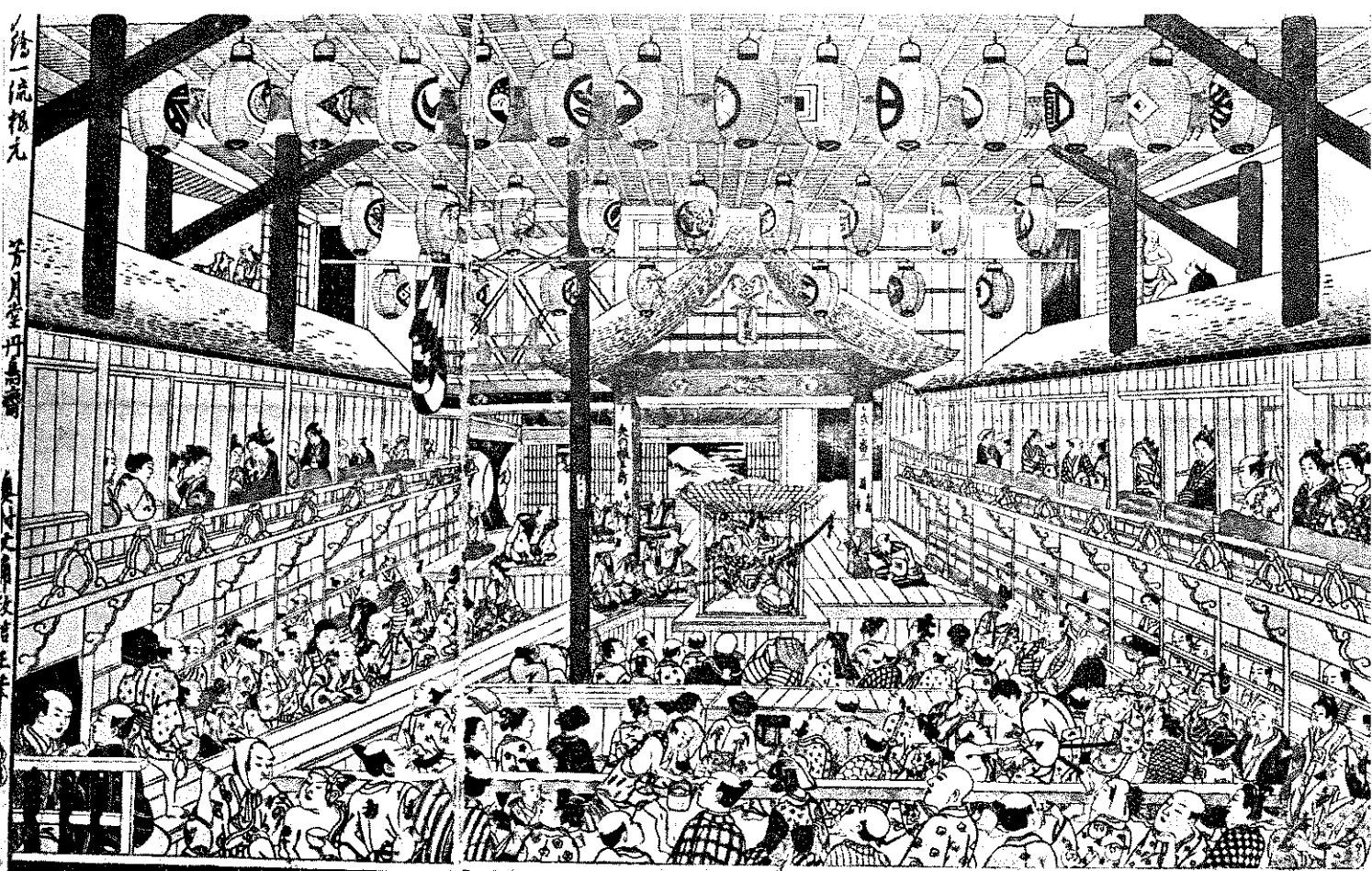
Marionetteteatret hadde allerede en flere århundrer gammel tradisjon bak seg. I det 17. århundre hadde det en forfinet og meget avansert teknikk. Marionettene ble håndtert av marionettisten som var skjult, mens en shamisespiller og en sanger/deklamator var de to andre levende partnere. For å uttrykke følelsene og dramatikken overdrev man dukkenes bevegelser helt til det unaturlige, fysisk umulige, men med ekspressive og vakre virkninger. Marionettens anatomi ble utviklet for å kunne uttrykke og imitere livet mest mulig. Med tiden kunne den røre fingrene, rulle med øynene, løfte øyebrynene, snu hodet og naturligvis utføre de mest innviklede danser og kampopptrinn.

Disse dukker ble større og større (i vår tids Bunraku er de ca. 1 m høye) og tre personer måtte til for å betjene de forskjellige deler av samme dukke: mesteren og to assistenter. De to hjelpere var med på scenen, synlige for publikum, iført sorte hetter og kapper som var det konvensjonelle tegn, også i Kabuki, på at man er usynlig. Denne tredukkens ufattelige, nesten magiske «liv» ble ofte ledsaget av noen andre «selvdrevne» effekter: hester som fløy uten synlige tråder, vogner som gikk av seg selv, slanger som krøp uten ytre hjelp.

For å kunne konkurrere med Joruri, måtte Kabukis skuespillere konfronteres med selve kjernen i marionettens fascinasjonsevne. Dersom den eide en nesten hypnotisk kraft fordi den handlet og oppførte seg som et levende menneske, så måtte skuespilleren gå i motsatt retning. Han prøvde å bevege seg og styre kroppen som en marionett, og de kunstige, men uttrykksfulle attityder ble drevet til det ytterste gjennom virtuositeten. Samtidig overtok man den særegne resitative, sangaktige talemåten hos Joruri-deklamatoren.



Fra forestillingen Tenjiku Tokubei. Tokubei, forvandlet til en stor frøsk, dukker fram fra en sluseåpning og engasjerer seg i en stillsert kamp med en gruppe konstabler kledd i strålende kostymer.



Kabuki forestilling på Nakamura-za-teatret i Edo, 1740. Trykk av Masanobu.

Scenen har form som et Shinto-alter, som minner om No-scenen slik vi kjenner den i dag. De store vinduer øverst lar mest mulig lys komme inn. Lampene i taket bærer emblemet til skuespillerne som er med i dagens forestillinger som er annonsert på søylene ved siden av scenen. På søylen i midten av salen står det skrevet: "Inngangspris 16 mon". Publikum gir et typisk bilde på hvilke borgere det var som besøkte teatret. Gjenkjennelige er kurtisanene (på balkongene) og samuraiene hvis standsymbol var de to sverd som de alltid bar.

Alle disse nye lån ble bearbeidet og utgjorde en sentral karakteristikk av Kabuki skuespillerkunst, med en egen betegnelse: **terminoro**. Siden visuelle effekter var meget ettertraktet av publikum, begynte også Kabuki å utvikle en sceneteknikk, inspirert av Joruri, hvor både havstørmør og snelaviner ble gjengitt på scenen med samme teatraliske virkning som i vårt europeiske barokkteater.

Omkring 1750 hadde Kabuki på nytt erobret sine utro tilskuere. De omfattende lån fra de andre teaterformer og resultatet av egne skuespilleres oppfinnsomhet ble smeltet sammen og kodifisert i sceniske mønstre og konvensjoner som er blitt beholdt helt til våre dager.

»Blomstenes stier« blant publikum

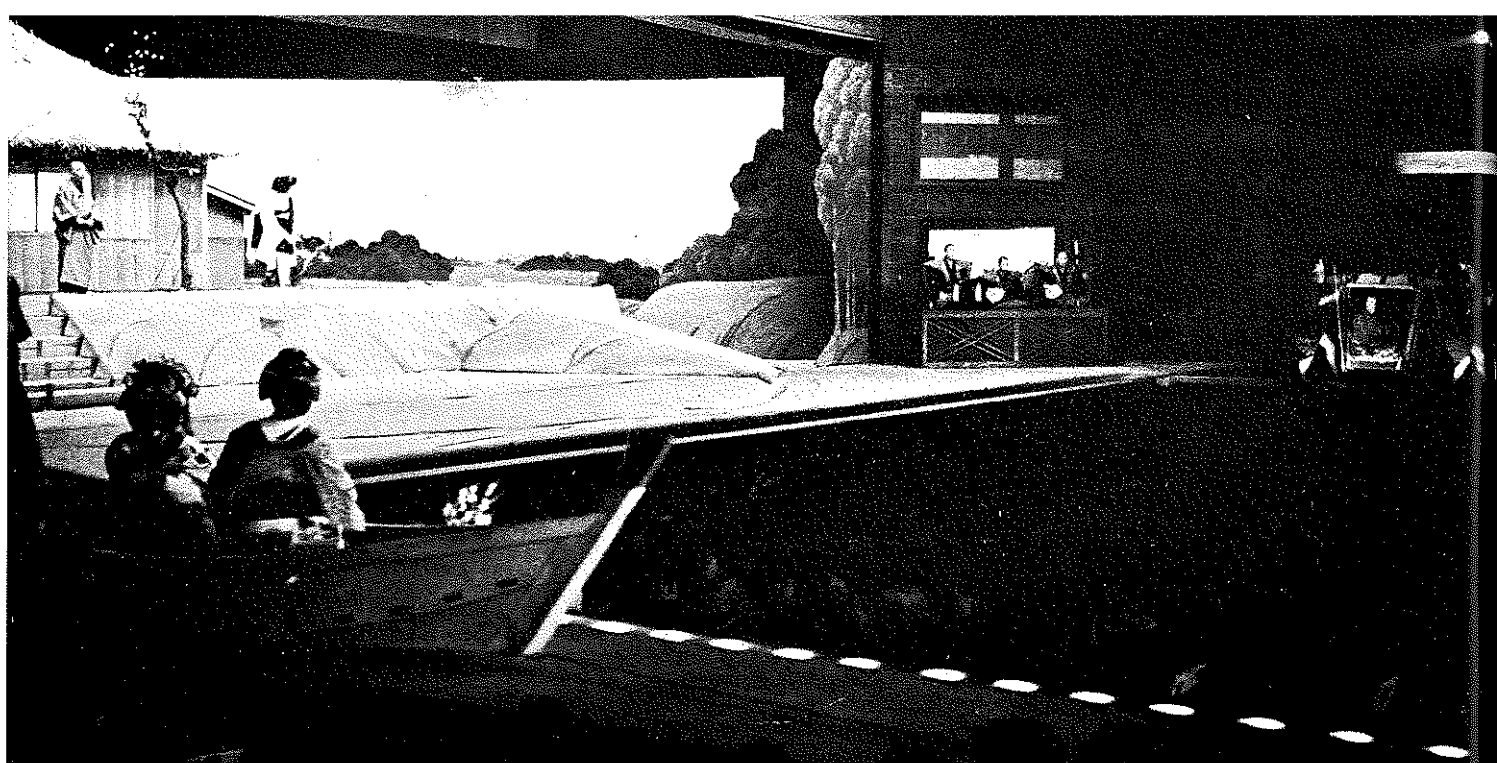
No var den eneste teaterform forbeholdt adelen. Den oppsto ca. 1250. Kanami (1333–1384) og særlig hans sønn Zeami (1363–1444) med sin berømte samling av traktater, »Den hemmelige tradisjon i No« hadde utrustet denne kunstart med et solid estetisk og teknisk grunnlag. Det er naturlig at Kabuki i begynnelsen skjelte til No for å dra nytte av visse gjennomprøvede teatermessige erfaringer, også hva teaterarkitekturen angår.

Til å begynne med foregikk forestillingene i friluft, fra soloppgang til solnedgang. Men snart begynte man å spille under tak, selv om varigheten ikke ble noe særlig forkortet. Scenen, hvis dybde og bredde kunne være fire–fem ganger større enn No, projiserte seg fysisk inn i tilskuerrommet med de to **hanamichi**'er (blomstenes sti) som skar seg vei parallelt blant tilskuerne og endte bak deres rygger. Publikum satt i små båser hvor det var plass til 5–7 personer, ofte med et bord med en ovn i midten. På den kunne man varme den medbragte mat som man spiste under den lange forestilling.

Som kontrapunkt til denne livlige sal med dens små celler og de to eller tre balkonger fylt med fredelige familier og oppmerksomhetsskyende samuraier, kurtisaner og lommetyver, drukkenbolter og lystne **chōnin**'er, hevet den store scene seg, og tok i bruk alle midler for å tiltrekke sine tilskueres oppmerksomhet. Dekorasjonene var overdådige, nøyaktige, med levende farger. Trær og fjell, blomsterbed og markedsboder, båter og vogner ble betjent av et kompleks maskineri som slo ihjel denne strenge realisme med en paradoksal teatralitet. En rekke maskiner både på scenen og bak den, kunne fremstille alle slags lyder, fra hestenes hovslag til fuglenes sang og insektenes gnaging. Fra loftet kunne et annet teknisk vidunder nedsne hele scenen med hvite dotter, og deler av scenegulvet kunne senkes og svelge en eller flere skuespillere.

I 1664, nesten samtidig med Italia, ble teppet anvendt for første gang. Dette tillot en videre og smidigere utvikling av handlingen, fra enaktere til lengere dramatiske forløp i flere akter. I 1758 kom dreiescenen til å bli alminnelig brukt. Fra Kabuki kom dreiescenen til Europa i slutten av forrige århundre, innført av Adolf Linnenbach som arbeidet i München og Dresden. En videreføring av den japanske dreiescenen var den såkalte slangescene: to sirkelformede plattformen som kunne rotere i motsatt retning, nøyaktig som på de tegninger som Meyerhold utarbeidet for sitt teater i Moskva. (Se TTT 12).

Det mest fremtredende arkitektoniske element var allikevel **hanamichi**'ene, de to broer som over hodet på tilskuerne knyttet scenen til den motsatte ende av salen. Den ene var større og viktigere. På den kom skuespilleren inn, bak publikums rygger, nådde scenen og fremførte sine dåder eller ugjerninger for så å trekke seg tilbake på den andre mindre bro.



Anvendelse av begge hanamichi'ene samtidig. De to elskende Osome og Hisamatsu i forestillingen Shimpan Utazaimon ferdes på forskjellige veier i angst for hva folk skal si. Osome i en båt som er plassert på den store hanamichi'en, Hisamatsu i en bærestol på den mindre hanamichi'en som forestiller elvebredden.

Hanamichi, akkurat som **harashigari**, sidebroen som forbinder skuespillergarderoben med scenen i No teatret, var delt i seksjoner og hver enkelt seksjon påvirket skuespilleren. Han gikk, beveget seg og oppførte seg forskjellig ut fra den seksjon han befant seg på. Vanligvis gjorde skuespilleren sin entré sakte, og øket tempoet etter hvert inntil han nådde scenen, hvor rytmen på nytt ble langsommere. Etter å ha overlevet hovedhandlingen eller blitt slått i hjel av den, trakk skuespilleren seg tilbake på den andre **hanamichi** med et like fastlagt rytmisk mønster, seierrik eller som spøkelse.

En gang i blant ble **hanamichi** fylt med vann, f. eks. når skuespilleren skulle spille fisk. Da kastet han seg målbevisst ut i vannet og plasket seg frem. Tilskuerne som satt nærmest, fikk utlevert regnfrakker fra teatret.

Denne brogete og pompøse nøyaktighet i detaljene var ført til en sådan ytterlighet at den i likhet med europeisk barokk teater – bukket under for enantiodromi: ethvert fenomen ført til sin ytterste konsekvens, forvandles til det motsatte. Forestillingens meget patetiske sentimentalitet eller nesten sadistiske brutalitet (som henrykket publikum så meget) ble alternert og ofte blandet sammen i en livsnær psykologisk skildring og noen raffinerte teatraliske konvensjoner hvor både det illusjonsvekkende og det distansmanende element kom fram samtidig. De lån og individuelle tillegg som Kabukis skuespillere hadde flettet inn i deres kunst uten å bry seg om eventuelle motsigelser og motsetninger, ble avslørt som sammensmeltede arkeologiske lag.

Orkestret befant seg bakerst på scenen. Det kunne telle opp til 20 mennesker, med tre til fem sangere og shamise-spillere. Noen av instrumentene var meget kompliserte, de skulle frembringe bestemte lyder og akustiske virkninger som akkompagnement eller kontrapunkt til skuespillernes ofte kunstige klang- og lydeffekter. Hele det musikalske innslag hadde en utpreget synkopert rytmisk oppbygging som understreket og ledet skuespillernes handlinger og hyppige danseopptrinn.

Sminke-typologi

I motsetning til No, anvendte Kabuki ikke masker med unn-

tagelse av visse dyreroller hvor en eller to samarbeidende skuespillere tok på seg masken til et villsvin, en løve eller en hest. Med en innviklet og fargerik sminke forvandlet skuespilleren hele ansiktet til en maske. De sterke farger brøt ansiktet og hele det mimiske uttrykk ble forvandlet gjennom den beherskede anvendelse av ansiktsmuskulaturen. Fargene og de spesielle mønstre skuespilleren tegnet på sitt ansikt, var fastlagte gjenkjennelsesmotiv for typer eller mennesker i en bestemt situasjon: en feig general, en lidenskapelig elsker, en vanvittig nonne, en angrende morder. Det var altså ikke et forsøk på å retusjere skuespillerens eget ansikt slik at det bedre kunne illudere alderen hos den sceniske skikkelse han spilte, som ofte tilfellet er i europeisk teater.

Ansiktet som typologisk kart nådde et teatralisk maksimum i **kumadori**, sminken for **aragoto**, den bombastiske spillemåten som kjennetegnet særlig krigerne. Noen brede striper malt over ansiktet fremhevet pannen, nesen, kinnene og haken. De forskjellige farger og stripenes bredde fortalte om krigerens karaktertrekk. I **aragoto** begrenset sminken seg ikke bare til ansiktet. Også deler av overkroppen og bein som var nakne ble malt i voldsomme farger, en understrekelse av heltens fysiske styrke.

For å bøte på naturens utilstrekkelighet forstørret skuespilleren sitt ansikt ved å sette noen bomulldotter inn i munnen og derved blåse opp kinnene. Det samme gjaldt for nesen som hos japanere er relativt liten. Man gjorde den større med en spesiell farget pasta. Begge disse inngrep for å forandre ansiktstrekkene, forårsaket naturligvis en forvrengning ved anvendelse av stemmen.

Den sortklede mann blant fargene

Kostymene var i begynnelsen realistiske, i den betydning at de prøvde å plassere de sceniske skikkelser i deres sosiale rang og epoke. Men de forbud som ble pålagt skuespillerne angående deres påklædning, ga seg utslag på scenen. Det var ikke tillatt for dem å bruke fine stoffer som brokade og silke. Skuespillerne trosset stadig dette forbud og mange av dem ble fengslet og straffet. Som erstatning for de fine stoffkvaliteter ble kostymene overdimensjonerte, nesten eksentrisk forvrengte. På den måten øvet teater-

kostymene en stor påvirkning på moten, noe som datidens fargetrykk tydelig viser.

I slutten av forrige århundre opphevet myndighetene dette forbud. Skuespillerne fikk frie hender og begynte å konkurrere seg imellom om den beste og mest luksuriøse påkledning på scenen. Siden kostymene tilhørte skuespillerne, sørget de selv for å få dem laget og de tok dem alltid med seg til de forskjellige teatre hvor de hadde engasjement. Skuespillerfamiliene prøvde også å utkonkurrere hverandre på dette området. Det har ført til at kostymene i dag er veldig overdådige – en prakt som ikke eksisterte opprinnelig og som i noen tilfelle har fjernet seg fra den realistiske hensikt.

Anvendelse av parykk var alminnelig. Den ble laget av en spesialist og kunne være av en meget komplisert art, enten den var beregnet for en bestemt **onnagata** eller kriger. Parykkens skjelett var av metall, vanligvis kobber og kunne veie opp til 10 kg. Selv om den var godt festet til hodet, påvirket den allikevel skuespillerens nakkeholdning og kroppens attityder forøvrig.

Skuespilleren kunne ha på seg opp til flere kostymer som han tok av på scenen den ene etter den andre. Denne meget teatraliske fremgangsmåte – kalt **bukkaeri** og **hikinuki** – ga muligheten til en øyeblikkelig forandring til en ny scenisk personlighet. Den ble brukt når et spøkelse skulle avsløre sin sanne natur eller for personer som handlet under falsk navn og som til slutt røpet deres riktige navn eller sanne karakter. Det kunne også tjene til å fasettere de forskjellige sider ved heltens personlighet som dermed ble anskueliggjort gjennom kostymene.

Denne kostumeskiftingen foregikk på åpen scene og skuespilleren ble vanligvis hjulpet av en eller flere **kurombo**'er, de svartkledte sceneassistenter. **Kurombos** funksjon var av stor betydning. Som en skygge fulgte han skuespilleren og hjalp ham ustanselig. Han rakte ham den nødvendige rekvisitt og tok den tilbake når skuespilleren var ferdig med den, supplerte teksten hvis det skulle være nødvendig, støttet skuespilleren som skulle fremføre en vanskelig dans, rettet på parykken og kostymet etter voldsomme opptrinn, serverte te i de øyeblikk når skuespilleren, med ryggen mot publikum, hvilte og ventet på å gripe inn på nytt i handlingen.

Kurombos rolle var vanskelig og utakknemlig. Med presisjon og synkront med skuespillerens handlinger skulle han intervensjon uten å gjøre seg gjeldende og dermed »stjele« fra skuespilleren. Denne oppgaven tilfalt vanligvis skuespillererelever eller eldre skuespillere som hadde trukket seg tilbake.

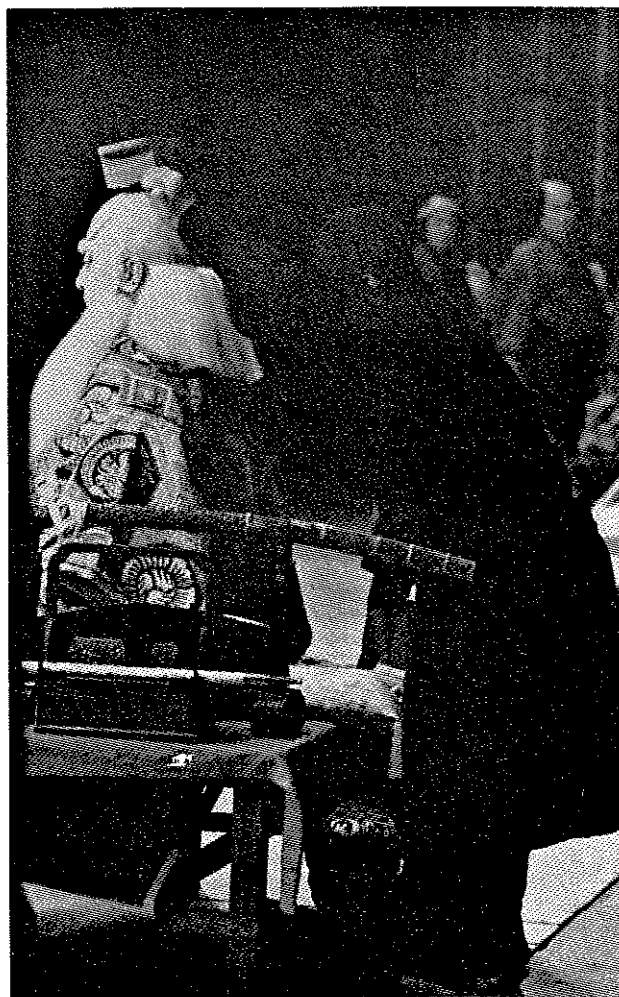
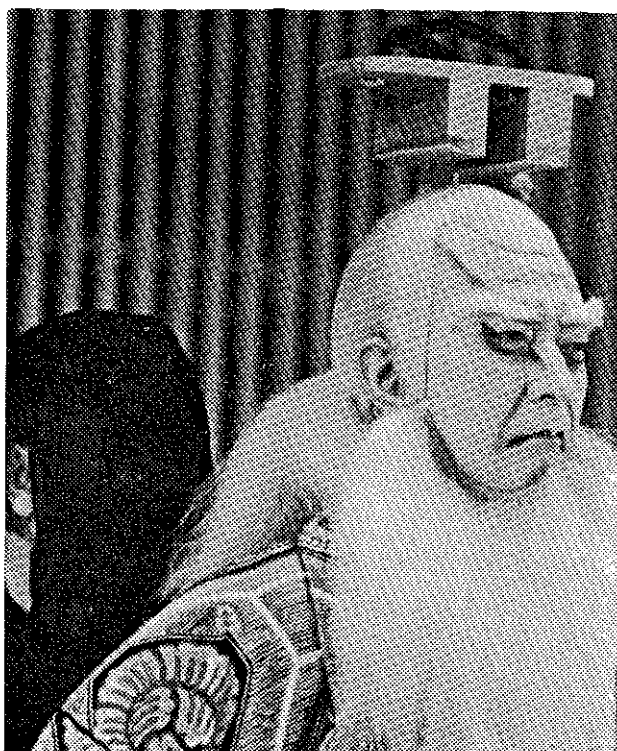
Leieforfatteren

Fra den opprinnelige degraderte religiøse dansen til O Kuni, fortsatte Kabuki sin utvikling ved å innlemme temaer, situasjoner, sanger og resitative fra de nasjonale epos og legender. De opprinnelige danser som skulle understreke fremstillernes ynde og tiltrekningskraft (**ONNA** og **WAKASHU**), ble etter hvert til enkle dramatiske forløp som krevde en skreven tekst som utgangspunkt. Avgjørende for utformingen av Kabuki repertoaret ble lånene fra No og Joruri.

På midten av 1700-tallet, etter å ha utkonkurrert Joruri, hadde de fleste Kabuki teatre en egen skrivestue hvor forfatteren eller forfatterteamet var samlet og skrev eller adapterte stykkene. Det var vanlig at ikke kun en enkelt forfatter var ansvarlig for leveringen av en tekst, men en hel gruppe bestående av en hovedforfatter og en rekke



Den magiske reven Tadanobu flyr over hanamichi'en etter å ha beseiret sine fiender.



Kurombo, den sortkledte »usynlige« sceneassistent som samarbeider med skuespilleren på scenen. I stykket Sukeroku fornærmer en samurai den hovmodige Ikyu ved å sette en tresko på hans hode. Treskoen berører ikke hodet, kuromboen holder den like over.

medhjelpere, mellom tre og tolv. Temaet ble avtalt på forhånd av teaterdirektøren og de viktigste skuespillere.

Konstant kom de inn i skrivestuen for å se hvordan skrivearbeidet skred fram, diskutere, foreslå og gi råd. Skuespillerne hadde kritisk veto. De kunne stryke en hel scene, lengre fragmenter eller enkelte replikker som de anså uegnet for scenisk fremstilling.

På den annen side var også teaterdirektøren meget aktiv i dette »dramaturgiske« gruppearbeid ut fra publikums krav og behov.

Situasjonen var »ideell«: et nært daglig samarbeide mellom skuespillerne og forfatteren, selv om den siste kanskje var temmelig umyndiggjort. Han var leverandør av en rekke replikker til situasjoner og temaer som skuespillerne i forveien hadde funnet scenisk interessante.

Det er antagelig derfor at Kabuki ikke fostret noen originale store forfattere. Japans største dramatikere stammer fra No og Joruri selv om deres verker ble adaptert og ofte benyttet på Kabuki scenene.

Hva Zeami har betydd for Nos dramatiske litteratur, har Chikamatsu Monzaemon (1653–1724) betydd for Joruri. Han var en vandrende samurai som slo seg ned i Osaka, byen med et rikt borgerskap som på scenen likte å se heroismen utfolde seg med store kjærlighetsdramaer og med et visst komisk islett. Monzaemon hadde begynt å skrive for Kabuki, men snart gikk han over til å levere tekster til Gidayu marionetteteater. Han forfattet over hundre stykker som fullstendig fornyet det løpende repertoar på alle datidens teatre. Han hentet temaene fra historien og tradisjonen, men farget og beriket det med lidenskapelige og heroiske trekk. Hele feudalsamfunnet defilerte i hans dramaer: lojale og opprørske samuraier, griske og snue kjøpmenn, buddhistiske munk, geistlige kjeltringer og naturligvis **oiran**'en, den fullkomne kurtisane som uttrykk for en poetisk-lyrisk personlighet eller som inkarnasjonen av et fysisk ideal.

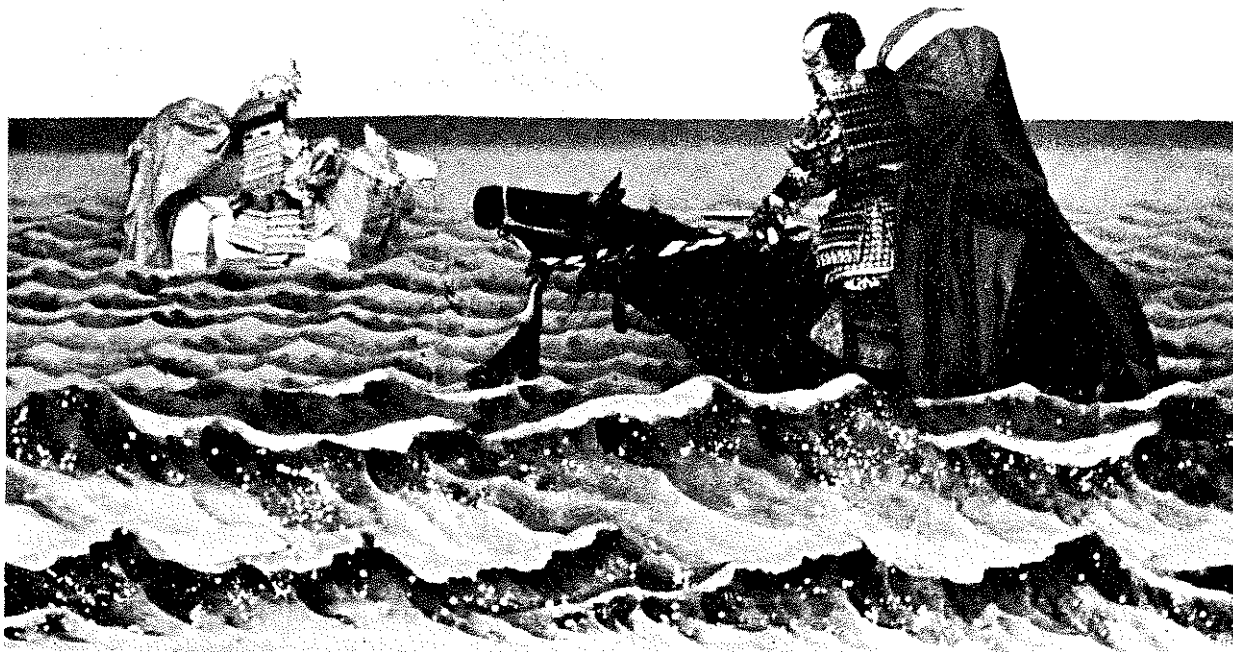
Samtlige stykker av Monzaemon ble tatt med i Kabuki repertoaret, og i over ett århundre hentet andre forfattere inspirasjon fra hans verker. Det var en av hans elever som skrev det typiske (og et av de mest berømte) Kabuki drama: **De 47 Samuraier**. Alle foretok hara-kiri etter å ha hevet deres herre.

Hele **Bushido**, samurai-moralen, gjennomsyret disse verker. En slik moral kunne gi nok av situasjoner og konfliktmaterialer til en forfatter. Men den satte også spor på skuespillerkunsten. På den ene siden understreket den betydningen av »den stumme kunst«, den »indre kunst«, hvor følelsene ikke ble oversatt til klare reaksjoner, men var såvidt antydning og suggerert. På den andre siden ettersom mange av disse stykker hadde krigen som ramme, ga den rikelige muligheter for bestemte skuespillere til å eksellere i deres **aragoto** (overdrivelse) teknikk.

Seinere gikk utviklingen i retning av et sosialt drama som behandlet konfliktene mellom individet og samfunnets krav, mellom følelsene og pliktene. Den største representant for dette »borgerlige drama« ble Kawatake Mokuami (1816–1893) fra Edo, hvis stykker blandet det patetiske med en mer presis psykologisk rettferdigjørelse av de sceniske personer.

En tredje forfatter er verd å minnes: Namiki Gohei, en av Mokuamis samtidige, som prøvde å gjennomføre en teaterreform i forfatternes navn. Han sammenliknet teatret med en festning som inneholdt publikum og som en hær skulle angripe og innta. Skuespillerne var soldatene, teaterdirektøren generalen og forfatteren strategen. Dermed fikk forfatteren første rang i teatrets hierarki!

Dette var et dumdristig krav fra en forfatter i et land



Kampscene i sjøen. Barn blir anvendt for å gi fornemmelsen av avstand. Når de nærmer seg og begynner kampen, faller de av sadelen. Et lite teppe blir senket ned og voksne skuespillere overtar rollene.

hvor skuespillerne var eneherskere på scenen og betraktet som de eneste skapende. Tross Gohels vakre ord om forfatterens »misjon« og hans evner til fantasi, initiativ og dristighet, ble hans meninger oppfattet som et forsøk på å skygge over skuespillerens autoritet. Han mislyktes og forfatteren fortsatte som en betalt ansatt, en teaterarbeider av mindre betydning som maskinisten eller kostymemakeren. Regelen var og vedble å være: et skrevet stykke er kun døde ord på papiret så lenge de ikke blir befruktet og levendegjort av skuespilleren.

Scenens enehersker: Skuespilleren

Shogunatets stadige forbud og begrensninger, den forakt som ble vist fra offisiell side og den sosiale isolering som man hadde tvunget skuespillerne inn i, hadde skapt et stort samhold og en sterk solidaritetsfølelse blant dem. Deres verden var hovedsakelig organisert av familier hvis respekt for faget og yrkeshemmigheter gikk i arv fra far til sønn. Noen av disse familier, virkelige dynastier som var spesialiserte i særlige roller, kunne gå 15 generasjoner tilbake i tiden. Det var vanskelig for fremmede å trenge inn i dette lukkede miljø, delvis på grunn av familiestrukturen, delvis fordi man ikke kunne regne med å slå hurtig igjennom og å bli anerkjent på en dag av publikum og sine kolleger.

Allerede som barn begynte den vordende skuespiller i lære hos en »mester«, vanligvis hans egen far eller en eldre anerkjent skuespiller. Gjennom langvarig trening og stadig kontakt med scenen hvor han fikk spille barne- og ynglingsroller, spesialiserte »lærlingen« seg i en bestemt rolle: **onnagata**, kriger, elsker eller ondskapsfull tjener osv. Skuespilleren skulle bevise utviklingen og beherskelsen av sitt fag gjennom flere år inntil han ble anerkjent av sine eldre kolleger og publikum. Bare da kunne han overta sin fars eller mesterens kunstnernavn. Han skulle forsvare det navnet han hadde arvet og gjennom sine prestasjoner kaste glans over det og levere det videre til sin mest begavede søn eller elev.

Tilskuernes vurdering var streng og kyndig, de var fine

kjennere av skuespillerkunstens regler og konvensjoner med alle virtuose nyanser. Dette kritiske publikum var mindre interessert i det litterære drama, men lidenskapelig engasjert i skuespilleren, i hans tekniske ferdighet og i fremførelsen av de fastlagte tolkningsmønstre.

Selv om de ble betraktet av de fleste som selve inkarnasjonen på umoralsk levesett, klarte de største skuespillere å levendegjøre en profesjonell etikk som ble nedtegnet i mange traktater. Disse overskred det faglige område og ble ofte menneskelige dokumenter om verdighet og selvdisiplin.

Som i alle de andre klassiske teaterformer i Asia (No, Peking Opera, Kathakali, Barong), finnes det ingen instruktør i Kabuki. Det er de eldre skuespillere som har denne funksjon og overvåker de unges innføring i en tradisjon som ikke tillater avvikelser. Rollene og de dramatiske situasjoner ble etter hvert fastlagt, utarbeidet i de minste detaljer til uforanderlige partiturer av tegn, bevegelser, ganger, stillinger, attityder og vokale effekter som de store mestre hadde skapt i fortiden. Den unge skuespiller skulle tilpasse seg og absorbere denne omfattende faglige arv og samtidig åpenbare sin skapende personlighet gjennom en ikke mekanisk gjengivelse.

Modningsprosessen var lang. Det var begrensede muligheter for personlig improvisasjon eller tolkning og ingen mulighet for øyeblikkelig åpenbaring av talentet. Motsetningen til den europeiske skuespiller er tydelig. Dennes kvalitet bedømmes ut fra den tolkning han legger i rollen, hans »naturlighet« ved illuderingen av den sceniske skikkelse, hans »originalitet« i forhold til det foregående. Den japanske skuespiller var annerledes stilt. Zeami nevner i sine No-traktater at ca. 30 års daglig arbeid er nødvendig for å åpenbare skuespillerens »blomst«, hans skapende kraft. Dette svarer til 40-års alderen for en japansk skuespiller.

Mellom 7 og 10 år gammel begynte skuespilleren opplæringen som var inndelt i tre stadier. I det første ervervet man seg de såkalte **mudras**, finger og håndtegn samt armbevegelser, hele det meningsfylte tegnspråk som var kodi-

fisert for bestemte roller. Her, som i de seinere faser, foregikk den pedagogiske prosess gjennom en imitasjon og gjentakelse av hva læreren gjorde.

På det annet stadium lærte man de forskjellige dansene og **shosagoto**, håndtering av rekvisittene, sminken og kostumeskift for åpen scene. Særlig krevende var håndteringen av viften og et lite tørkle, to hyppige hjelpemidler i forestillingene, samt de store og brede ermer ved visse kostymer. I denne periode, like etter stemmeskiftet, begynte opplæringen av de vokale og klanglige partier, sangene og de meget karakteristiske uartikulerte lyder som kjennetegnet en rekke roller.

Til slutt gjennomgikk man de mest voldsomme og dynamiske deler: krigerganger, kampdanser, kamper, håndtering av større våpen og rekvisitter.

Dansen hadde en viktig plass i læringstiden. På slutten av 1700-tallet ble den ikke lenger et uttrykksmiddel kun for **on-nagata'er**, også i mannlige roller ble det felt inn større passasjer av **shosagoto**, en dans som var et originalt bidrag fra Kabuki skaperne. Mange andre danser tok opp, selv om det var i tilpasset form, elementer fra No eller Bugaku (en eldre danseforestilling). Selv om dansen med tiden ble en dekorativ effekt og tok sikte på å understreke skuespillerens dyktighet, var den opprinnelig tenkt som en frigjøring av skuespillerens intensitet, et umiddelbart uttrykk for hans skapende personlighet. I et anonymt traktat står det skrevet:

»Det du skal gjøre er å danse liksom ditt hjerte dikterer deg. Ethvert forsøk på å vise fram din dyktighet, selv om det er fullt av liv, forvrenger din dans. Dans uskyldig uten skygger i ditt hjerte. Hvis du i ditt sinn venter på anerkjennelse og applaus, vil din dans mislykkes«.

Originalt og stereotyp

Tre kilder har i høy grad påvirket utformingen av Kabukis konvensjonelle språk:

1. Det eldre, aristokratiske No med sine symbolske gester.
2. Joruris marionetter med deres staccato, nesten mekaniske bevegelser.
3. De forskjellige sosiale atferdsmønstre fra det daglige liv.

Som i No-teatret, finnes det i Kabuki **mudras**, fysiske tegn med en egen betydning og som tilskueren skal kjenne for å kunne forstå. Forskjellige dreininger av skuldrene eller hoftene i forhold til resten av kroppen kunne uttrykke vrede eller sjalusi, forventning eller resignasjon. Hendene og fingrene, de ytterste punktene i dette fysiske språk, var av stor betydning.

Større og mer omfattende påvirkning hadde Joruris marionetter hatt på Kabuki da skuespillerne for å konkurrere med dem, prøvde å etterlikne deres virtuositet. Dette gjaldt både repertoaret som besto av mange stykker som opprinnelig var skrevet for Joruri, og en rekke skuespillermessige aspekter. Først den resitative, sang-tale teknikk, som kjennetegnet kommentatoren i Joruri. Denne forklarte i 3. person hva marionettene foretok seg. Denne 3. persons tale ble assimilert av Kabuki skuespillerne og koret anvendte det hyppig. Dertil de kunstige, mekaniske bevegelser som prøvde å gjengi marionettens dynamikk ut fra dens særegne »anatomi«. Det er det som europeerne vanligvis oppfatter som »stilisering«. Hele denne teknikken hadde sitt eget ord, **terminoro**, med bestemte balanseregler (som svarer til den europeiske mimes balanseforskyvning) og staccato attityder som så ut til å være ledet av usynlige tråder i nøyaktig synkroni med orkestrets musikk.

Den tredje påvirkningsfaktor var det daglige livs »stumme språk«. Bestemte sosiale atferdsmønstre var nok for å gi en rekke opplysninger om den sceniske skikkelsen. Den måten en skuespiller holdt en skrivepensel eller en pipe på, kunne øyeblikkelig angi den sosiale status og yrket hos skikkelsen han fremstilte – enda en av detaljene som en europeer som ser en Kabuki forestilling, går glipp av.

En annen vesentlig forskjell i forhold til de vestlige kolleger er det som S. Elisseff har definert som »sentraliseringen av skuespillerens bevegelser mot seg selv«. Den vestlige skuespiller retter sine bevegelser mot publikum, selv om han later som om han ikke er til stede. En operasanger synger og strekker armene i retning av salen. De fleste skuespillere som skal fremføre en lengere scene, nærmer seg uvilkårlig mest mulig orkestergraven. Dette er ikke tilfelle i Kabuki hvor skuespilleren som regel ikke kommer ut fra hovedscenen, men bak publikum, over **hanamichi'en**. Tilskuerne snur seg mot ham, men han ignorerer dem fullstendig, hele tiden er oppmerksomheten rettet mot ham selv. Dette også når han befinner seg på hovedscenen i samspill med sine kolleger.

Siden det først og fremst var skuespillerens uttrykksfullhet man satte pris på, stagnerte den dramatiske litteratur i en rekke stereotype situasjoner som tillot skuespilleren å briljere med sin personlige virtuositet. En rekke faste spillemåter, noe liknende **emploi** i vårt europeiske teater (den unge naive pike, den lidenskapelige elsker, den snu gamlingen osv.), utkrystalliserte seg.

De viktigste var:

Aragoto: en bombastisk overdrivelse av alle gester og uttrykk, særlig i krigerrollene, oppfunnet av skuespilleren Ichikawa Danjuro I i begynnelsen av 1700-tallet. Dette »overspill« skulle manifestere den fysiske kraft hos skikkelsen og samtidig avspeile dens karaktertrekk. Kostymene var overdimensjonerte, dekorert med kjempestore mønstre. Dens karakteristiske smink, **kumadori**, besto av brede striper over ansiktet eller de nakne deler av kroppen.

Mie: ansiktsuttrykket ved et handlingshøydepunkt. Dette ble ledsaget av en gradvis »frysning« av hele kroppen og inntagelsen av en forvrengt holdning, også med hendene. Stillingen ble holdt noen sekunder, deretter fortsatte handlingen. Inntagelsen av en **mie** hørte til de mest ekspressive uttrykk hos en skuespiller og han ble også vurdert i henhold til den ferdighet han viste på dette område. De fleste skuespillerportretter avbilder en **mie**.

Roppo: en gjengivelse (ofte parodisk) av den måten den »gyldne« adelsungdom oppførte seg, særlig på bestemte steder som offentlige bad eller gledeshus. I **roppo** inngikk også en overdrivelse av samuraienes spesielle gang, bl. a. med begge hender svingende nesten parallelt.

Tate: den mest spektakulære side ved Kabuki, med alle aggressive handlinger og kamper med og uten våpen. Her briljerte skuespilleren suverent med sin akrobatiske ferdighet. Selv om skuespillerne hadde spesialisert seg i disse roller fra barndommen av, fortsatte deres trening på teatret under ledelse av »eksperter«.

Til disse kodifiserte spillemåter, nærmest spesialisering i fremstillingen av forskjellige skikkelser, var det også noen faste dramatiske situasjoner som alltid falt i publikums smak. Den vanligste var **seppukku**, bedre kjent som

hara-kiri, den selvmordsform som var et privilegium for den aristokratiske klasse, ofte foretatt som et bevis på lojalitet overfor sin herre. Skuespilleren reproduserte hele ritualet i de minste detaljer slik det foregår i virkeligheten.

Enkiri var en annen stereotyp situasjon hvor en kvinne for å redde sin elskede, så seg tvunget til å fornekte ham offentlig. Vanligvis, etter denne ydmykelsen, drepte mannen den utro. Seinere gikk det opp for ham at hun hadde ofret seg for hans skyld. Da begikk han selvmord eller gikk amok og slaktet en rekke personer som var uskyldige og ikke hadde noe som helst med saken å gjøre.

Høyt verdsatte var også **seme-ba**, torturscenene. I all sin sadistisk-erotiske tydelighet så tilskuerne hvordan en ung mann eller kvinne ble underkastet de mest raffinerte pinsler for noe som de vanligvis var helt uten skyld i.

Disse stereotype situasjoner henrykket publikum med en dramatik som ofte grenset til det patologiske. Torturscenene, detaljerte hara-kiri'er, voldtekt på jomfruer, forekom som faste ingredienser i den grand-guignol som Kabuki kunne være. Blod, en rødfarget gjørme, syntes å være en uerstattelig rekvisitt for Kabuki teatret som i sin dekadensperiode, hvor skapende skuespillere var en sjeldenhet, mer og mer støttet seg til disse ytre overfladiske effekter.

Kabuki og vesten

En mislykket politiker, Kawakami, og hans kone Sada Yakko var ledere av den japanske trupp som i 1899 for første gang presenterte japansk teater for innbyggerne i San Francisco, Paris og London. Deres repertoar besto av frie adaptasjoner av Kabuki stykker. Sada Yakko, opprinnelig en geisha som hadde studert dans, hadde under en turné i USA overtatt rollen til en syk skuespiller som, ifølge koryfæen, spilte de kvinnelige roller. Hun fikk en overveldende suksess hos sitt publikum og fortsatte sin nye karriere. Siden hun hadde trosset det gamle forbud om at kvinnene ikke skulle opptre på scenen, ble hennes bønn da hun i London ble spurt av dronning Victoria om hva hun ønsket



Kamban, såkalte reklamebilder for skuespillerne. Her er avbildet et medlem av skuespiller-familien Tanimura i et stykke i aragoto-stil. Begynnelsen av 1800-tallet.



De 47 samuraier: en mie av Kamakura-guvernøren Ko no Moronao. Dette stykket er sikkert det mest populære i hele Kabuki repertoaret. Det bygger på en historisk begivenhet fra 1701 og beskriver i 11 akter hvordan 47 samuraier hevnet sin herres død gjennom å drepe den skyldige Kamakura-guvernøren. Usignert tresnitt.

seg – at hun ikke skulle bli straffet når hun kom tilbake til Japan. Gjennom en direkte henvendelse til den japanske keiser, fikk den engelske dronning hevet det nesten tre hundre år gamle forbud.

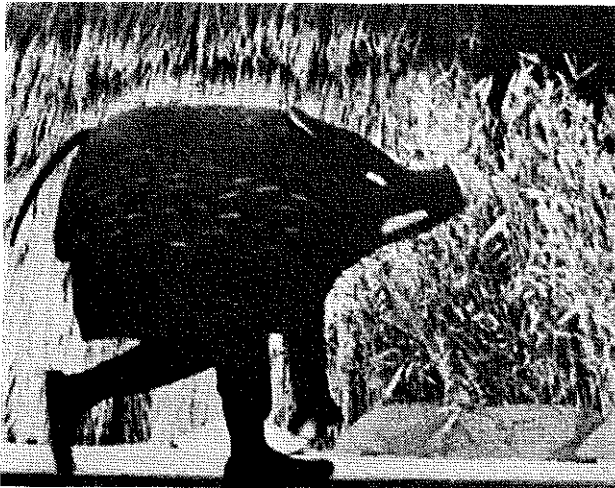
Et annet ensemble, ledet av Tokujiro Tsutsui, viste i Paris i 1930 fremdeles frie adaptasjoner av Kabuki. Ut fra hva kritikerne skrev og særlig ut fra Charles Dullins artikkel (se s. 33), må man anta at stykkene var blitt bearbeidet for å falle i et europeisk publikums smak, en fremgangsmåte som idag ofte gjør seg gjeldende i japansk film.

Det var i 1928 at det første profesjonelle Kabuki ensemble reiste fra Japan til et offisielt besøk i Sovjet. En rekke av de store russiske iscenesettere hadde tidligere henvist til Kabuki i deres bestrebelser for »teatrets teatralisering« og understreket betydningen av en ny skuespiller med helt andre fysiske og psykiske forutsetninger (se TTT 6 og TTT 12). Allerede i 1909 hadde Meyerhold oversatt et Kabuki stykke til russisk. Denne turné bekreftet hans begeistring som umiddelbart etter kom fram i hans oppsetning av Majakovskijs **Badstuen**.

Et like stort inntrykk gjorde det samme Kabuki ensemble på Eisenstein som fra før av var meget fascinert av japansk kultur og sivilisasjon. I ensembles kunstneriske uttrykksmidler fant han en enhet som han definerte som »monisme«. Lyden, bevegelsene og rommet var sidestilt og fungerte som ekspressive elementer av like stor betydning. Skuespilleren appellerte til det sanselige - reseptive apparat hos tilskueren samtidig og like godt som til deres logiske evner. Man var stilt overfor et fenomen av synestesi: bevegelsene ble til musikk og lyden var handling. Selvfølgelig



Etter å ha fornærmet sine fiender, forlater Umeomaru scenen i en utpreget roppo gang.



Ett villsvin springer på hanamichi. De dinglende hendene skal forestille forbeina.

gellig fikk Eisenstein også bekreftet sine ideer om montasje, som i den japanske forestilling var fortreffelig. Hele Kabuki var for ham et eksempel som man skulle studere og assimilere, både for teaterfolk og særlig for filmskaperne.

Den teatermann som uten tvil kjente mest til Kabuki, var Paul Claudel, gjennom sitt opphold i Tokyo som fransk ambassadør fra 1921 til 1927. Han skrev noen artikler om denne sceniske form, og – antagelig som eneste utenlandsk forfatter – teksten til en Kabuki forestilling, **Kvinnen og Skyggen**, som i 1923 ble fremført på det Keiserlige Teater i Tokyo. Den ble seinere på nytt tatt med i repertoaret i 1929. En annen fransk forfatter som har hentet inspirasjon fra Kabuki (og No) er Gabriel Cousin som både i emner og i strukturutforming ikke skjuler sin gjeld til japansk teater.

Det var ikke før 1960 at den første »autentiske« Kabuki trupp, den kjente Kabuki-za, besøkte USA. I 1965 var det samme ensemble i Paris på Jean-Louis Barraults Théâtre des Nations.

Med unntagelse av de russiske iscenesettere, særlig Meyerhold, har Kabuki spilt en mindre rolle for vestlige teaterfolk, sammenlignet f. eks. med Peking Operaens påvirkning. Det henger sikkert sammen med den lille kjennskap man har hatt til det og de misforståelser som andre trupper, som ofte tok navnet Kabuki, har skapt hos europeerne og amerikanerne. Det er særlig den arkitektoniske særegenhet, **hanamichi**, som har gjort mest inntrykk, som f. eks. hos Max Reinhardt som allerede i 1910 anvendte det i **Oidipus Rex** og **Sumurun**, en fantastisk østinspirert pantomime. Noe liknende prøvde Meyerhold i 1924 i Ostrovskijs **Skogen**, og i Thornton Wilders **Our Town** spiller en slik bro en sentral rolle for utviklingen av et par scener.

Amerikanerne har hatt en forkjærlighet for Kabuki (det er ikke en tilfeldighet at de fleste bøker om dette emne, er blitt skrevet av dem) og har presentert flere av deres stykker. Universitetsteatrene har i den henseende spilt en betydelig rolle (Hawaii-universitetet med Earl Ernst i spissen, Michigan State University, Pomona College). Her har man til og med forsøkt å anvende Kabuki spillestilen på klassiske stykker som Marlowes **Faust** og **The Jew of Malta**. Også amerikansk er forfatteren av den eneste bok (**Pronko, Theater East and West**) som analyserer de asiatiske teaterformer og deres påvirkning på europeisk og amerikansk teater.

Selv om Østen har vært på moten lenge, viser det seg at kjennskapen vi har fremdeles er meget ringe. Med utviklingen og nedbrytingen av de gamle tradisjoner, er det tvilsomt om vi noen gang vil få anledning til å konfronteres direkte med Kabuki. Frarøvet muligheten til et førstehånds kjennskap, vil de eventuelle interesserte ernære deres nysgjerrighet gjennom bøker og bilder og rekonstruere et eget Kabuki i deres hoder. Som tilfellet har vært for denne introduksjons forfatter.

Bibliografi

- Kenneth Scott Latourette: **The history of Japan**, New York 1957.
 Eijiro Honjo: **The social and economical history of Japan**, Kyoto 1935.
 C. D. Sheldon: **The rise of the merchant class in Tokugawa – Japan 1600–1868**, New York 1958.
 George B. Sansom: **The western world and Japan: A study in the interaction of european and asiatic cultures**, New York 1950.
 A. Miyamori: **The masterpieces of Chikamatsu, the Japanese Shakespeare**, New York 1926.
 A. Jacovlev og S. Elisseeff: **Le théâtre japonais (Kabuki)**, Paris 1933.
 P. Arnold: **Le théâtre japonais – No, Kabuki, Shimpa, Shingeki**, Paris 1957.
 Earle Ernst: **The Kabuki Theatre**, London 1956.
 Fabian Bowers: **Japanese Theatre**, New York 1952.
 Marcello Muccioli: **Il teatro giapponese**, Milano 1962.
 A. C. Scott: **The Kabuki Theatre of Japan**, London 1955.
 S. Aubrey og G. Halford: **The Kabuki handbook**, Tokyo 1956.
 Ryotaro Mitsubayashi: **The scenography of Kabuki Theatre**, Inter-scena 3, Praha 1967.
 Leonard C. Pronko: **Theater East and West**, Los Angeles 1967.
 C. J. Dunn og B. Torigoe (red.): **The Actors' Analects**, Tokyo 1969.
 James A. Michener: **The floating world. Japanese prints from the early masters to the moderns**, Rutland, Vermont and Tokyo 1933.
 Margaret Gentles: **Masters of the Japanese print**, New York 1964.
 Lubor Hajek: **The Osaka woodcuts**, London.
 Rose Hempel: **Japanska träsnitt – Landskap, Skådespelare, Kurtisener**, Stuttgart 1965.