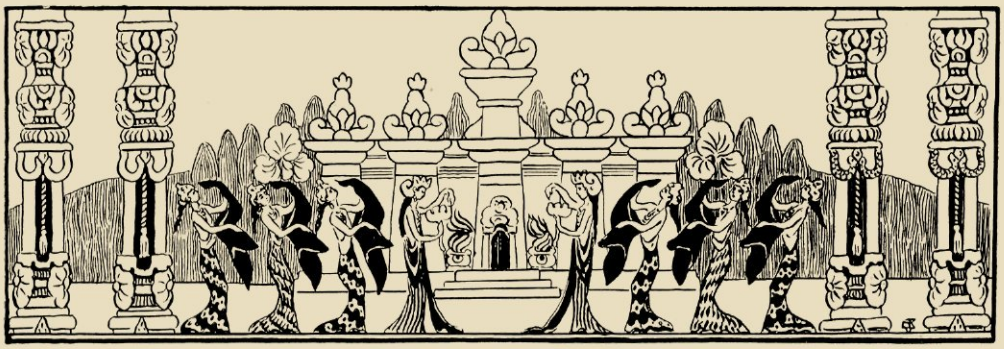
SERIMPI-DANSERES (JAVA), NAAR EEN AQUAREL VAN MEJ. EM. VAN KERCKHOFF.



TOVER·DANS·EN·SPEL·IN·HET·VERRE·OOSTEN

DOOR·EMILIE·VAN·KERCKHOFF

(*Slot*).

De overgang naar het Verre Oosten zal ons niet vreemd vallen, want veel van wat ons nu reeds bekend is vinden wij er terug.

Ook de oostersche volken hebben van den beginne af bij het vieren hunner godsdienstige plechtigheden eene verscheidenheid van processies, dansen, mimische spelen en wisselzangen gekend. In Vóór- en Achter-Indië, Perzië, China, Japan, heeft zich de dramatische kunst ontwikkeld uit de ceremoniën van den kultus. De europeesche volken hebben zoo spoedig mogelijk hunne tooneelkunst vrijgemaakt van kerkelijke banden. Is bij ons het theater niet de verloren of liever de ondankbare zoon van de kerk?

„Zoodra zij zich bewust werd van haar „macht en invloed heeft de tooneelkunst „zich ten onzent erop toegelegd, om — niet, „zooals in haar kerkelijk tijdperk, de godde„lijke symbolen, doch — de menschelijke „hartstochten te vertolken. Moraliteiten, „mirakel- en mysteriespelen, die wonder„schoone uitingen eener jeugdperiode, die „devotelijk in de schaduw van klooster en „basilika werd gesleten, werden dra ont„daan van den geestelijken keten. De „grieksch-romeinsche invloed, later de Re„naissance, hebben ons theater gemaakt tot „wat het is. En deze overheerschend klas„sieke invloed is het in hoofdzaak, die ons „van de oostersche volken scheidt". (A. Bénazet). Bij hen b l e e f de band bestaan zij het in gewijzigden vorm, die eeredienst met dramatische kunst verbond, het theater bleef bij hen in zeker opzicht steeds „Moralische Anstalt".

Zoo is in P e r z i ë uit de z.g.n. Maharrem, plechtigheden, die het martyrium van de familie des profeten Ali herdenken, het nationale drama ontstaan. Zooals Edouard Montet meedeelt doet een voorstelling van het perzische theater heden ten dage ons aan als een godsdienstige plechtigheid. Zij begint en eindigt met gebeden en haar religieus karakter is zóó overwegend, dat de dogmen erin worden uitgesponnen ten nadeele van de handeling.

De I n d i ë r s kennen aan den hoogen Brahma zelf de uitvinding der dramatische kunst toe en de Sutra's (heilige boeken) der Pâcupata's schrijven dans en zang voor als twee der zes offeranden, die geregeld den oppersten Heer gebracht moeten worden. De vereering voor Krishna bewerkte in dit land der vele goden de verdere ontwikkeling der dramatische kunst. De beroemde vertaler der „heilige boeken van het Oosten", Max Müller heeft opgemerkt, dat enkele der vedische hymnen een sterk dramatisch karakter vertoonen en zeker ook als zoodanig voor het volk werden vertolkt. De groote epische gedichten van Vóór-Indië, Mahabharata en Ramayana, hebben onuitputtelijke stof geleverd voor de schoonste mimische vertoo-

ningen. In deelen en brokstukken hebben Javanen en Baliërs deze overgenomen en dan op eigene wijze bewerkt. In het sociale en private leven der Hindoes waren van oudsher danseressen en muzikanten een onontbeerlijk element. Zij verpersoonlijkten de Gandarvas, vrouwelijke muzikanten, die bij de godenfeesten in Indra's hemel allen door hare kunst verheugen en de Apsaras, schoone danseressen, die echter reeds van de oudste tijden af in geen goeden roep van soliditeit schenen te staan:

Apsaras with all the gifts of grace, of youth and beauty
Yet, thus fair, nor God nor demon sought their wedded love.
(Ramayana).

Apsaras met alle gaven van bevalligheid, jeugd en schoonheid,
En toch — hoe schoon zij zijn — begeert god noch demon haar te huwen.

DANSERESSEN IN DEN TEMPEL VAN ANGKOR VAT (KAMBODJA).

Eene Indische legende toont ons haar beschenen door een milder en humaner licht:

De god Vishnoe, geïnkarneerd in het lichaam van een schoonen jongen man, bevond zich tegen het vallen van den nacht alléén in een onbekend dorp. Hij ging toen de liefdadigheid der menschen op de proef stellen: op onvriendelijke wijze werd hij teruggewezen door alle brahmanen bij wie hij aanklopte. Eindelijk kwam hij bij een eenzaam en armoedig hutje, geleid door de klanken van een lieflijk gezang. Hij klopte aan. Zij, die hem opendeed was eene danseres. Zij ontving hem vol welwillendheid, bood hem haar avondeten aan en bekoorde hem, terwijl hij bezig was dat te nuttigen, door haar schoonen zang. De god kreeg haar lief en beloofde zijne bescherming voor haar en haar geheele nakomelingschap.

Daar nu alle Hindoe-vorsten en prinsen zonen van Vishnoe zijn, moeten zij de belofte door den god gedaan, gestand doen en het geslacht der danseressen beschermen, waarvan de stammoeder hem de hardheid der menschen deed vergeten.

Ook andere Hindoe-godheden worden in persoonlijk verband met de danskunst genoemd.

Benares, de heilige stad der Hindoes, staat in het bizonder onder bescherming van Shiva, den god van dood en opstanding. Dikwijls wordt hij als „Natesa" dansende voorgesteld,

Nog altijd is er in Benares een afzonderlijk corps danseressen, aan Shiva's dienst gewijd. Zij zijn gewoonlijk dochters van de beroepsmuzikanten der Kathak-kaste en al zijn zij niet — zooals de tempeldanseressen in Zuid-Indië en Japan — aan een bepaalden tempel verbonden, zoo zijn zij toch verplicht om bij verscheidene feesten en godsdienstige ceremonieën liederen ter eere van Rama en Sita voor te dragen of de meer wereldsche oden van Krishna en zijne liefdesavonturen.

Onder de vele jataka's — de verhalen van Boeddha's vroegere inkarnaties — is er eene die verklaart, waarom hij zijn liefelijke en trouwe gade, Yasodhara moest verlaten. Het was de straf, die haar trof voor een verkeerde

daad, die zij in een vroeger bestaan bedreven had, toen zij een dansmeisje in Benares was.

In navolging van het Brahmanisme heeft ook het Boeddhisme de dramatische kunst aangemoedigd en zich haar ten nutte gemaakt tot stichting van het volk. De heilige boeken schrijven aan Boeddha bekendheid met deze kunst toe en de Lalita Vistara noemt den wijze van het Oosten: „den toeschouwer, die gekomen is, om het stuk van de groote wet te zien". Indië moet zelfs zijn geestelijke „Haghespelers" gehad hebben; althans Abbé Dubois vermeldt in zijne „Mœurs des Peuples de l'Inde" een troep tooneelspelers, die de Dekan doortrokken, om de tien atavars te vertoonen (dat zijn de verschillende inkarnaties van den god Vishnoe). Hoeveel er in de laatste jaren van Indische tooneel-literatuur ook vertaald en bekend is geworden, over de wijze van opvoering, over den aard der uitgevoerde dansen in die verre oudheid hebben de geleerden geen licht kunnen verspreiden.

A. NAAR EEN RELIEF VAN DEN PRAMBANAN (JAVA).
B. NAAR EEN RELIEF VAN DEN TEMPEL VAN ANGKOR (KAMBODJA).

Sylvain Lévi geeft in zijn werk: „Le Théatre Indien" eene uit oude geschriften overgenomen opgave van de vereischte en ideale hoedanigheden der verschillende personen, die aan de dramatische opvoeringen deelnamen. Danseres en zangeres worden als volgt gekarakteriseerd: „de danseuse is kundig in het bespelen van vele instrumenten en verstaat in volmaaktheid de kunst van dansen en zingen. Zij is vrijmoedig, actief, onvermoeid en overtreft alle andere vrouwen in schoonheid, jeugd, bekoorlijkheid. De zangeres is jong en mooi, draagt bloemenguirlanden, een gouden kroon en sieraden. Hare uiterlijke verschijning is schitterend en toch harmonisch; zij is doorkneed in de muziek en het bespelen van vele instrumenten". Zoo heel gemakkelijk moet het niet geweest zijn, om aan al deze eischen te voldoen!

Wie heden ten dage in de meer bekende streken van Vóór-Indië reist, krijgt als uitingen der nationale danskunst in hoofdzaak de prestaties der zoogenaamde Nautch-danseressen te zien. Ook deze hebben een dramatisch karakter, daar de dansbewegingen ter illustratie dienen van de door muzikanten gespeelde of door haarzelve gezongen liederen. In enkele houdingen, wanneer de danseres de zeer wijde rok hoog heft en in de golvende plooien het geheele figuurtje verdwijnt, doen zij sterk aan de Shawl-dansen der moderne fransche danseressen (als Loïe Fuller) denken.

Bij de mohamedaansche bevolking zijn, evenals in Egypte, de uitgesproken zinnelijke arabische dansen zeer in zwang. Van reizigers in de meer buiten het verkeer gelegen landen van Vóór-Indië hoort men menigmaal beschrijvingen van ceremonieele dansen, die geregeld plaats vinden. Zoo vertelt J. Claude White in zijn „Sikhim and

Bhutan" over een door hem op de grenzen van Thibet bijgewoonde plechtigheid.

„Eens bracht ik eene week te Tumlong door, om de Lamadans te zien, eene jaarlijks weerkeerende ceremonie, die in de open lucht op een terras tegenover het klooster door priesters wordt uitgevoerd. De dans is allegorisch en de verschillende figuren symboliseeren de phasen der godenvereering. De gewaden, in dit klooster gedragen, zijn buitengewoon schitterend, vervaardigd van kostbaar oud-Chineesch brokaat in alle schakeeringen met overvloed van goud- en zilverborduursel. De dans zelf is eentonig; slechts zeer weinige passen en wendingen staan ten dienste der uitvoerenden. Ook de begeleidende muziek door een corps van lamas voorzien van fluiten, trompet en tam-tams doet ons Westersch oor monotoon aan.

De maskers, die bij deze gelegenheid gedragen worden, zijn eigenaardig en soms zeer grotesk. Zij zijn uit hout gesneden, beschilderd, en stellen dieren, vogels, demonen, goden en ook geesten van afgestorvenen voor". Deze beschrijving past geheel voor de japansche tempeldansen, die vooral in Nikko vóór de rijkversierde tempels met bizonderen luister door de priesters der Shinto-dienst worden uitgevoerd. Tot in onze dagen is in Thibet het gebruik geheiligd, om tweemaal in het jaar, bij de voorjaars- en najaarsplechtigheden een soort mysteriën te vertoonen. En ook in Burma en Ceylon is dat gebruik doorgedrongen.

Op het eiland C e y l o n, dat door banden van natuur en historie zoo nauw met het groote vasteland van Indië verbonden is, staat de danskunst op een veel lageren ontwikkelingstrap. De reden daarvan is wellicht te zoeken in het feit, dat Ceylon zeer lang zuiver Boeddhistisch is geweest. En in tegenstelling met de Hindoeïstische, speelt bij de Boeddhistische tempelplechtigheden en dramatische vertooningen de dans geen overwegende rol. In het binnenland en vooral in de bergstreken ziet men bij feestelijke gelegenheden door mannen waarlijk fraaie dansen uitvoeren, die in karakter aan de javaansche beksandans herinneren. De mannen dragen daarbij den gewonen hoogen tulband of wel zij sieren zich met fraai bewerkte vergulde of verzilverde kronen waarvan kettinkjes met tinkelende metaalornamentjes afhangen. Het bovenlijf is bedekt met een soort netwerk van door stukjes gekleurd leer verbonden kralen en geïnkrusteerde steenen en fraai-geornamenteerde sarongs worden om het middel door breede, rijk versierde gordels vastgehouden. Het begeleidende orkest bestaat gewoonlijk uit een of meer tam-tam en bekkenslagers.

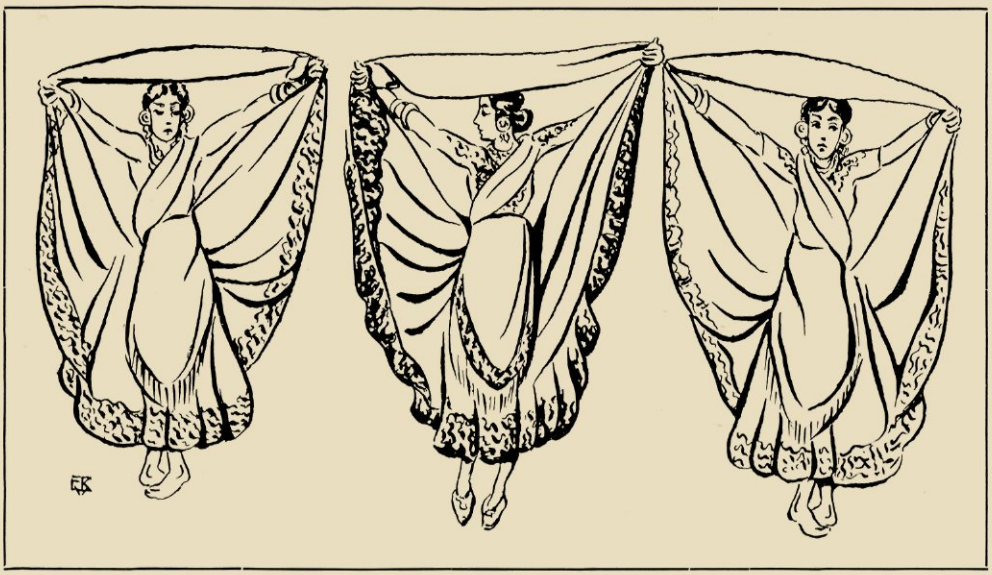
NAUTCH-DANSERESSEN EN MUZIKANTEN. VÓÓR-INDIË.
(NAAR TEEKENING VAN DE SCHRIJFSTER).

Bij de oorspronkelijke Sinhaleesche bevolking is verder een dans in zwang, die in nauw verband staat met haar geloof aan geesten, bezweringen en tooverformules, een overblijfsel, zoo het heet, uit den tijd, toen Ceylon door de z.g.n. Yakka's een soort demonen, bevolkt was. Eigenaardig is, dat ook in de oude indische gedichten Ceylon de woonplaats is van een apenvolk, waarvan de koning Hanoman zulk een groote rol speelt in de boeiende geschiedenis van Rama en Sita. De bovenvermelde Duiveldans dient

om ziekte, dreigend gevaar en ongeluk te bezweren. Begeleid door een oorverdoovend lawaai van trommels, fluiten en koperen slaginstrumenten, waarvan het tempo gaandeweg àl sneller wordt, begint de duiveldanser zijne bezweringskunsten. Eerst beweegt hij zich langzaam en onverschillig, dan, om spoediger in de vereischte „trance" te komen, zwaait hij met brandende fakkels, kastijdt zich met zweepslagen en draait steeds sneller de dansbewegingen uitvoerende, als een bezetene in het rond. Het oogenblik is dan gekomen, zooals zijn starre blik getuigt, dat de demon bezit van hem genomen heeft en men vast gelooft, de verschillende ziekten, die den mensch plagen, op de vlucht gaan!

Nog zij vermeld, dat tegenwoordig deze duiveldansen met veel tooneelverschrikking van vlammen en vuurwerk in de groote hotels van Colombo en Kandy den „globetrotter" vertoond worden. Door die degradatie zal het geloof eraan spoediger bij het naïeve volk geschokt worden dan de eeuwenlange europeesche beschaving het heeft kunnen doen.

Over de dansen, die van oudsher aan het hof van den vorst van Kambodja (Achter-Indië) in gebruik zijn, worden wij voorgelicht



„PAUW-DANS" DER NAUTCH-DANSERESSEN. VÓÓR-INDIË. (NAAR TEEKENING VAN DE SCHRIJFSTER).

zich door hem als medium kan uiten. De danser wordt in dat stadium door het omringende volk als een soort orakel-spreker vereerd. Zieken worden bij hem gebracht en de middelen tot herstel, die steeds van den primitiefsten aard zijn en vergezeld moeten gaan van offers aan de goden, worden door hem aan de hand gedaan. Zoodra de dansroes is afgeloopen, is de duiveldanser, ontdaan van zijn toover-aureool, weer een gewoon man. Dikwijls worden bij de dansen zware uit hout gesneden en bont gekleurde maskers van een waarlijk schrikwekkend uitzien gebruikt, waarvoor naar door een franschen kunstenaar, die geruimen tijd met groote kennis en toewijding deze belangrijke kunstuiting bestudeerde. Hij heeft zijne studies in een door hemzelf rijkgeïllustreerd boekwerk neergelegd. (George Groslier. Les Danseuses Cambodgiennes). Hier wordt een en ander uit dat werk naverteld en eene der illustraties tot verduidelijking overgenomen (zie bl. 257).

De vorst van Kambodja bezit — de overoude traditie getrouw — een geheel corps van danseressen, die zijn harem uitmaken en die hem als kleine meisjes door de ouders tegen een zekere geldsom worden

afgestaan. Zij worden zorgvuldig bewaakt en mogen slechts zelden en altijd onder toezicht het paleis verlaten. Van haar achtste jaar af moeten de „lokhon's" (wier opleiding te vergelijken is met die der Javaansche bedoyo's en serimpis) met werken beginnen. Gedurende minstens een jaar oefenen zij zich dan dagelijks verscheidene uren, om de vereischte lenigheid te verkrijgen allereerst. Dat geschiedt onder gestreng toezicht van leermeesteressen, die in betere dagen zelf danseressen geweest zijn. De voorbereiding is dikwijls van physiek-pijnlijken aard.

In rijen op den grond gezeten leeren de kinderen wendingen en draaiingen van het bovenlichaam op het bekken maken. Dan worden handen en armen bewerkt: de vingers worden omgebogen op den handrug tot alle teere vingerleden kraken. Dan neemt het eene meisje den arm van het vóór haar zittende genootje en buigt die op haar knie naar achteren, zooals men een tak breekt! Het doel dier oefeningen is, de in Kambodjasche oogen leelijke buiging van den elleboog te neutraliseeren en te geraken tot die uiterste draaibaarheid van den onderarm in het elbooggewricht, die ons Westerlingen zoo onnatuurlijk schijnt. De kinderen moeten in staat zijn den geheelen arm van het schoudergewricht tot de uiterste vingerspitsen als in ééne lijn op de slepende tonen der muziek, te doen sidderen en golven als het lichaam van de heilige Naga-Slang op de golven der melkzee. Met beenen en voeten worden dezelfde oefeningen gehouden, zoodat ten slotte eene uiterste buigzaamheid van het geheele lichaam verkregen wordt en het als een volmaakt instrument de danseres ten dienste staat, om de zoo samengestelde en subtiele bewegingen en houdingen door den dans voorgeschreven, uit te voeren. De danseres is tevens actrice. Zij mimeert de legendarische personen, die zij voorstelt. Iedere strofe, die door een op een rij neergehurkt vrouwenkoor wordt voorgedragen, gaat vergezeld van een handbeweging, een veranderde lichaamshouding der immer zwijgende, kleine danseres. En als een afgodsbeeld komt zij bij haar verschijnen aan allen voor, de schitterend getooide, in hare bovennatuurlijke witheid. Volgens den ritus moet zij geheel met wit blanketsel bedekt zijn, opdat het schijne, dat ze geen gewoon menschelijk wezen van vleesch en bloed zij, doch gemaakt van veel zuiverder materie: een uitverkoren vaas, een maagdelijk golfje van de witte melkzee, waaruit de legende haar doet geboren worden. Zij is wit, omdat wit de kleur is van het onzienlijke, onstoffelijke, het goddelijke. Wit is de koninklijke parasol, het kleed der sterrekundigen en priesters, de heilige lotoskelk; wit zijn de maan en de olifant, beschermer van het rijk.

KOSTUUM VAN EEN DANSER, CEYLON. (NAAR TEEKENING VAN DE SCHRIJFSTER).

Zoo worden alle menschelijke gevoelens door de danseres met waarheid en plastieke duidelijkheid vertolkt; zij gevoelt zich één met de persoon, die zij voorstelt. Tegelijk echter houdt zij zich in het strenge kader der eeuwenoude traditie en wekt, al dansende, herinneringen aan een ver verleden. Dat is de reden, waarom de dansen het volk bekoren. Zooals de Javanen uren, ja nachten lang onbeweeglijk het spel der wayang-vertooning volgen, zoo zien ook de lieden

van Kambodja als in een droom toe en gaan gelukkig huiswaarts. Zij hebben het leven en den roemvollen strijd van goden en voorouders aanschouwd.

J a v a. „Het is een bekende zaak, dat de Javanen het eerst en meest den invloed hebben ondergaan der Hindoes (uit Vóór-Indië); wat de hooger beschaafde en rijker begaafde Hindoes hun voordeden? 't Is nog niet zoo heel lang geleden, dat men vrij algemeen deze meening was toegedaan. In de laatste jaren echter zijn er — vooral door meerdere bekendheid met den kultuurtoestand van het oude Java, gewichtige feiten aan het licht gekomen, die bewijzen dat men den

DANS DER MANNEN IN CEYLON. (NAAR TEEKENING VAN DE SCHRIJFSTER).

dat ze aan hen, zoowel in materieel als in geestelijk opzicht zeer veel te danken hebben, en dat de Indiërs op het gansche samenstel der javaansche beschaving hun stempel hebben gedrukt. Maar mag men nu daaruit de gevolgtrekking maken, dat de Javanen uit zichzelf alle energie en hoogeren aanleg misten, dat zij slechts automatisch navolgden, Hindoe-invloed had overschat, 't oordeel over de Javanen daarentegen al te geringschattend was geweest. De onderzoekingen van Prof. Kern en Dr. Brandes vooral hebben aangetoond, dat niet alleen de Hindoe-invloed in vele gevallen slechts een oppervlakkig vernis was, dat de Javaansche grondstof min of meer volkomen overdekte, maar

ook, dat veel van wat de Javanen werkelijk van de overzeesche kolonisten ontvingen, door hen na de overname zoo eigenaardig vervormd werd en zoozeer een typisch-javaansch cachet kreeg, dat men den indruk ontvangt van eene zelfstandige werkzaamheid van den javaanschen geest. De manier waarop o.a. de indische letterkundige produkten door de javanen verwerkt en vervormd werden, werpt een eigenaardig licht op den javaanschen volksaard". (Dr. G. Hazeu, Kennis v. h. Jav. tooneel). Het is gebleken, dat reeds lang vóór de Hindoe-invloed zich kon doen gelden in Java de zeer karakteristieke schimmenspelen (wayang) algemeen bekend en geliefd waren. Dichters uit dien tijd maken er in hunne werken hier en daar toespelingen op. Oorspronkelijk waren het plechtigheden ter eere der afgestorvenen en stonden dus met het volksgeloof ook hier in nauw verband. De schimmen waren de geesten der dooden, met wie de overlevenden op deze wijze konden verkeeren. De wayang is voor den Javaan altijd het klassieke en populaire tooneelspel bij uitnemendheid geweest en heeft zich als zoodanig gehandhaafd tot in onze dagen.

OUD-INDISCHE BAYADÈREDANS.
(NAAR EEN RELIEF VAN DEN BOROBOEDOER, JAVA).

Ook de maskerspelen (wayang topeng) stammen uit de vooroudereneering. Het woord „topeng" beteekent oorspronkelijk „doodenmasker". De overgang van godsdienstige tot dramatische handeling, nu eens van komischen, dan weer van ernstigen aard, geschiedde geleidelijk. Bij de maskerspelen mimeeren de, in plaats van de leeren poppen getreden, menschelijke acteurs, hunne rollen, terwijl het de opgave van den dalang (vertooner) blijft

om — evenals bij de schimmenvertooningen — het geheele stuk afwisselend te zingen en voor te dragen.

Gaan we nog een stap verder, dan zijn het de acteurs zelf, die sprekend en handelend optreden en de rol van den dalang wordt geheel ondergeschikt. Dat is het geval bij de wayang wong (orang) die pas veel later aan het hof van Jogja werd ingevoerd en ook altijd beperkt bleef tot de vorstenhoven. Pas in de allerlaatste jaren zijn er op Java reizende wayang-wong troepen, die op verschillende plaatsen voorstellingen geven.

Daar er in een later artikel nader zal worden ingegaan op de schimmen- en maskerspelen, zullen wij ons hier bepalen tot de meest bekende en meest eigenaardige javaansche dansen. Men kan met recht zeggen, dat de Vorstenlanden de bakermat zijn van deze merkwaardige kunstuitingen.

DANSERES VAN KAMBODJA. (NAAR EEN TEEKENING VAN G. GROSLIER).

Evenals de hofdansen in Kambodja getuigen die op Java van een langen ontwikkelingsgang. Dat verschillende dansen reeds in den Hindoe-tijd zeer geliefd waren, daarvan spreken de onovertroffen beeldwerken aan Boroboedoer en Prambanan, die eene trouwe weerspiegeling zijn van het leven van vorst en volk uit dat ver verleden (ongeveer 800 n.C.). Een photographische reproductie toont ons eene der aan den tempel afgebeelde bayadères, geheel opgaande in het rhythme van den dans. Uit de beide figuurtjes van Prambanan (Java) en van Angkor (Kambodja) spreekt duidelijk de verwantschap tusschen Voor- en Achter-Indischen dans.

Pas in de latere jaren is men de noodige aandacht gaan wijden aan de javaansche hofdansen, die schoone uitingen eener overoude beschaving. Aan Dr. J. Groneman komt de eer toe, dat hij, die door langdurig verblijf aan het hof te Jogja in de techniek en symbolische taal der verschillende dansen kon doordringen, van vele ervan een nauwkeurige beschrijving heeft gegeven. Men moet voor alles de z. g. n. hofdansen niet verwarren, met die der over geheel Java verspreide publieke danseressen (taledeks, ronggengs) welke op straat en bij particulieren voor geld optreden. Ook aan den kraton is een corps dezer danseressen verbonden, die in bizondere kampongs onder een eigen hoofd wonen en bij voorkomende gelegenheden moeten fungeeren. De eigenlijke hofdanseressen zijn daarentegen altijd jonge meisjes van adel-

lijken en vorstelijken bloede, die in den regel niet anders dan in het bijzijn van den vorst en alleen bij zeer enkele gelegenheden buiten den kraton optreden. Slechts bij de viering van het nieuwe jaar en koningins verjaardag komen zij in het gevolg van den sultan, evenals de draagsters der oepatjara (kroonsieraden) mede naar het residentiehuis, om die feesten met officieelen dans te openen. In het binnenste van de vorstenverblijven, den Kedaton, dansen zij voor den zetel van sultan en kroonprins op den verheven vloer der open galerij, (pendopo) die wij troonzaal zouden noemen op dezelfde wijze als bij de danseressen van Kambodja beschreven is, oefenen de kinderen en aankomende meisjes zich dagelijks onder persoonlijk toezicht van den sultan of eene der ratoe's (vorstinnen) en onder leiding van leermeesteressen, die vroeger zelf de kunst beoefend hebben en geheel haar ingewikkelde techniek en strenge voorschriften terdege kennen. Ook nichtjes en kleindochters van den sultan nemen, als zij er aanleg voor toonen, aan de oefeningen deel, die lichamelijk veel van de leerlingen vergen. De danseressen, die hare kunst in volmaaktheid verstaan, doen, nauwelijks volwassen, hoogstens een paar jaren dienst en worden dan door den sultan uitgehuwlijkt.

Zij worden Bedoyos genoemd, als zij ten getale van negen en serimpis als zij ten getale van vier — soms vijf — optreden. Ook in de kostuums is verschil.

De hofdansen kunnen in drie groepen verdeeld worden:

1. Dansen der Bedoyos en Serimpis.
2. De wayang orang (wong).
3. De Beksan.

De Bedoyos vertegenwoordigen de Nimfen van de fiere godin der Zuidzee, Loro Kidoel, en dramatiseeren de legenden, die op haar betrekking hebben. De Serimpis zijn op enkele uitzonderingen na, de heldinnen van het handschrift Menak, dat de liefdesavonturen verhaalt van den Arabischen sultan Wiradi, oom van den grooten Mohamed.

De wayang wong vertolkt in hoofdzaak de aan de oud-indisch-javaansche heldendichten ontleende tooneelspelen (lakons).

De Beksan geeft slechts enkele tooneelen uit deze en andere dichtwerken of ook wel oorspronkelijke krijgsdansen.

De beide laatste worden alléén door mannen en jongens uitgevoerd, daar het volgens javaansche zeden niet past, dat mannen en vrouwen te zamen tooneelspelen.

De tekst wordt bij de vrouwendansen half zingend voorgedragen door een eigen dalang onder begeleiding van een vollen gamelan en afgewisseld door de zangstemmen van een rij naast en achter hem zittende koorzangers en een rij schuin voor hem geplaatste zangeressen. De danseressen brengen de hoofdmomenten der gebeurtenis in aktie met ingewikkelde meestal zeer bevallige dansbewegingen, waarbij ieder lichaamsdeel zich naar vaste regels te gedragen heeft. Het grondelement der dansen vormt de symbolische taal der lichaamshoudingen en de wendingen van hoofd, armen, handen en voeten. Dikwijls veranderen de meisjes heel weinig van plaats en van eigenlijke danspassen als bij ons in het Westen is natuurlijk ook hier geen sprake. Tot de mimische dansen behoort er een die een strijd tusschen twee javaansche en twee chineesche prinsessen behandelt. Het verschil in karakter van de kalme, zelfbeheerschte Javanen en de van temperament zooveel driftiger Chineezen wordt daarbij duidelijk uitgebeeld.

Bedoyos en Serimpis worden bij haar verschijnen voorafgegaan door een paar oudere vrouwen en gevolgd door twee andere, die in hare nabijheid blijven en die onder de uitvoering alles wat er aan het toilet in het ongereede mocht raken — b.v. een niet volgens de eischen der kunst hangende plooi — al hurkende herstellen. Het kostuum der Serimpis wordt naar het karakter der personen, die zij voorstellen, gewijzigd. Als prinsessen dragen zij schouders en armen bloot; als strijdenden, voorzien van kris, pijl en boog, hebben zij die bedekt. Kleeding en

kapsel der danseres zijn in hoofdzaak gelijk aan die der vorstelijke bruid en der kroonsieradendraagster. Een lang kleed (sarong) met een der vorstelijke batikpatronen (parang-roesak poetro) bedekt van het middel af het lichaam. Als er buitenlandsche prinsessen worden voorgesteld, is de sarong van fijne geweven zijde. De lange sleep hangt gouden of zilveren gordel vastgehouden wordt. In twee lange einden hangt zij af, die beurtelings met de slanke handen opgenomen, losgelaten of om armen en schouders geslingerd worden. De voeten behandelen de sleep ongeveer op dezelfde wijze als de handen de sjerp. Het kapsel is zeer eigenaardig, en zóó bewerkelijk, dat de

JAVAANSCHE RHYTHMEN. (NAAR TEEKENING VAN DE SCHRIJFSTER).

meestal links, om het rechterbeen in zijn achterwaartsche beweging meer vrijheid te laten. Een klein lijfje van paars, donkerblauw of groen fluweel, rijk met goud en schitterende paillettes versierd, bedekt het bovenlichaam, soms schouders en armen bloot latend, dan weer met mouwtjes, waarvan gouden franjes afhangen. Onmisbaar is de sjerp (oedet) die om de lendenen geslagen en door een meisjes meestal een halven dag van te voren gekapt worden en dan de nacht zittende moeten doorbrengen. Langs voorhoofd en slapen behoort het haar te worden weggeschoren volgens zigzaglijnen, zoodat er zeven naar voren uitspringende punten ontslaan. Tegenwoordig laat men die bewerking meest achterwege en worden „oplegstukken" in denzelfden vorm aangewend. De randen en

punten zijn met goud en edelsteentjes bezet, zoodat de haardracht als een puntkapje met geschitter het gelaat omvat.

De haarwrong wordt van achteren door een wijdmazig net van kunstig gevlochten gele of witte bloempjes opgehouden, terwijl een vrij lange vlecht naar beneden hangt, die ook geheel met witte, sterk geurende melati bloemen bedekt is (de z.g.n. Melati-sluier). Van boven wordt het kapsel door een gouden met diamanten bezette kam overbrugd en daarachter zijn hooge spelden bevestigd, waaraan op trillende spiraalveeren schitterende gouden bloem- en stermotieven prijken. Het geheele kopje schijnt daardoor als met een trillende aureool omgeven. Op het voorhoofd tusschen de oogen wordt een uiterst klein zwart vlekje als een Boeddha-teeken aangebracht. Met flonkerende edelsteenen en juweelen bezette sieraden tooien hals, borst, armen en vingers. Een der fraaiste en meest typisch-Javaansche is het om den hals gedragen ornament der drie onder elkaar hangende, gouden halve manen, de sangsangan. Ook bij de mannen treft men een dergelijk sieraad aan, enkel- of drievoudig en wat grooter van vorm. De hoogst geboren danseressen dragen een diamanten vlinder achter op de haarwrong.

De bovenarmband is met het beeld van den adelaar van Vishnoe, de bij de Javanen zoo populaire Garoeda, versierd. Een kleine dolk met gouden scheede, links in den gordel gestoken en de greep omkranst met Melati bloemen, voltooit het smaakvol en verfijnd kostuum.

HOOFDTOOISEL VAN DANSER EN DANSERES, JAVA.
(NAAR TEEKENING VAN DE SCHRIJFSTER).

Danseressen, dansers en acteurs zijn altijd geheel met een doffe, egaal-geelkleurige zalf bedekt, de boreh, die gemaakt wordt van kokosolie, kurkama en andere plantaardige bestanddeelen. Ook het bruidspaar heeft die eigenaardige doffe goudkleur.

Den waren zin van dat gebruik ben ik nooit te weten kunnen komen. Het heet, dat geel van oudsher, evenals bij de Chineezen, de koninklijke kleur is. Ook de wayang-wong-figuren, die vorstelijke personen voorstellen, zijn goud gemaakt. Een feit is het, dat een lichte, geelachtige gelaatskleur den Javaan als hoogste schoonheid geldt. Bij de oud-adellijke vorstenlandsche geslachten is het opmerkelijk, hoeveel lichter en geler de huidtint is dan bij de laaggeboren Javanen en Maleiers. De Serimpi dans duurt ruim een uur. Niemand, die de stijlvolle, javaansche hofdanseressen ziet, zal zich kunnen onttrekken aan de geheimzinnige, echt-oostersche bekoring, die van haar uitgaat. „Gelijk met leven bezield geworden, oostersche afgodsbeelden, de oogen nog neergeslagen in stille meditatie bewegen zich de Bedoyos in uiterste harmonie. En in rust zijnde, rijst het geheele figuurtje, als een exotische orchidee op uit de wijde plooien van de goudbruine sarong. Voor ons, die toeschouwen, schijnt alles saam te vloeien tot één intens doorvoelen van Oostersch leven: de zachte, droomachtige bewegingen der dansende meisjes; het juweelengeschitter, de sterke bloemengeur, die van haar uitgaat, het gedempt, eentonig recitatief der zangers,

dat afwisselt met de sonore trillingen van de gong; het klagen van de rebab (viool), de metaalklanken der vele instrumenten en de van buiten dóórdringende roep van den Beo, den lievelingsvogel in de harems van het Oosten.

Wij voelen het: dit alles is het produkt van 's volks verleden; iets zeer eigens, waaraan geen invloeden van buitenaf verandering hebben gebracht. De ziel van het Javaansche volk spreekt door deze vorstendochters, schoone afstammelingen van de oude Hindoes uit het lang voorheen."

. . . . . .

De Bedoyos worden soms door jongens vervangen, die dan geheel als danseressen gekapt en gekleed zijn, op de oorknoppen na. Ook zij worden gekozen uit de kleinzoons en neven van den Sultan en de zonen der Pryajis (edelen). Bij de tooneelspelen van de Wayang-Wong worden de vrouwenrollen eveneens door jonge prinsen vervuld. En daar zij even slank en geoefend zijn als de hofdanseressen, kan men hen, met de fijne gezichten en lange haren, zeer goed voor meisjes houden.

Bij de Wayang-Wong spelen is ook eene schittering van kostbare en door de vóórheerschende batiks tegelijk stemmige kostuums. De kains zijn veelal van met goudbewerkte gebatikte stoffen en van tjindézijde. Eigenaardig en ongetwijfeld van zeer ouden oorsprong is de hoofdbekleeding van sommige acteurs, dezelfde die ook door den Beksan-danser en den adellijken bruigom gedragen wordt.

Van donkergroen of violet fluweel met goud geborduurd sluit zij aan bij de groote, vergulde oorvleugels, terwijl lange trossen van echte of nagemaakte bloemen aan weerszijden langs het gelaat hangen. Hoe verschillend verder hunne kleeding ook moge zijn, de sjerp, die evenals de oedet der danseres onder het dansen wordt opgenomen, ontbreekt nimmer. Bij de mannen heet hij sondèr en wordt eenigszins anders geplooid en meer naar achteren gedragen. Ook hier tal van kostbare gouden sieraden en ook ontbreken bij de dansers nimmer lange bloemsnoeren en trossen, die aan krishandvat en oorsieraden bevestigd zijn. Natuurlijk komt bij deze gelegenheid de fraaibewerkte en met pamor geïnkrusteerde kris te voorschijn, die dikwijls tot de heilige familiestukken behoort. Bij alle wayang-voorstellingen en dansen wordt vóór den aanvang een bloemenoffer gebracht en wierook gebrand, herinneringen aan den ouden eeredienst.

BEKSAN-DANSER, JAVA. (NAAR TEEKENING VAN DE SCHRIJFSTER).

Wanneer de danseressen, acteurs of dansers verschijnen of weggaan, keeren zij zich eerst naar den op een vergulden zetel tronenden vorst, om voor dezen gebogen hun groet (sembah) te maken.

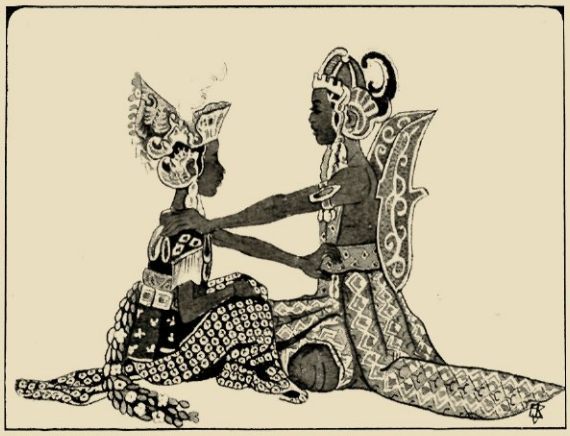
Zooals wij zagen is de stof voor de meeste lakons aan de literatuur van Hindoestan ontleend. Vele lakons gingen in den loop der jaren verloren, daar zij slechts door mondelinge overlevering werden bewaard. Nu bestaan de meeste in geschreven teksten. Doch een goede dalang kent er minstens een honderdtal uit het hoofd. Rama en zijn door den vorst van Langka (Ceylon) geroofde gemalin Sita behooren met den apenkoning Hanoman en den verheven held Ardjoena tot de meest geliefde figuren. Ook de Brata-Joeda, de strijd der Pandawa's en Korawa's om het bezit van den troon van Ngastina levert stof voor menige lakon. De spelers van de wayang-wong zingen en spreken dikwijls zelf, vooral in de komische intermezzi. De grappen der clowns Semar en zijne pleegzoons Petroek en Nalagareng vermaken het dankbare publiek ten zeerste. Ook reuzen en dwergen treden op. Aan de eersten geven karaktervolle maskers een waarlijk schrikwekkend voorkomen. De dwergen worden gekozen uit den hofstoet van den sultan, die er evenals de middeleeuwsche vorsten, altijd dwergen en narren op nahoudt: De tooneeltoestel is meer dan eenvoudig: een houten schot met poortje erin stelt als kratonpoort beurtelings de scheiding tusschen paleis en buitenwereld bij elk vorstenverblijf voor. Een viertal gestiliseerde kunstboompjes verbeelden een bosch. De aan de Wayang Poerwa ontleende Goenoengan (puntig-ovaal fantastisch versierd scherm) voorziet in alle mogelijke andere gevallen. Bij den rijkdom der kostuums en het boeiende der rhythmitsche spelen en dansen mist men het z.g.n. tooneel-apparaat niet in het minst. Bij enkele gelegenheden treden kunstig nagebootste fabeldieren op: naga, olifant, neushoren, herten, de garoedas, goddelijke vogels van Vishnoe. Daar er bij elke Wayang-Wong voorstelling wel honderd en meer akteurs te pas komen, niettegenstaande enkele meer dan één rol vervullen, en deze allen gedurende de voorafgaande maandenlange studie in den Kraton gehuisvest en gevoed worden, is zulk een uitvoering zeer kostbaar.

FIGUUR UIT DE WAYANG-WONG, JAVA.
(NAAR TEEKENING VAN DE SCHRIJFSTER).

De fraaiste voorstellingen worden dan ook maar éénmaal in de tien jaren gedurende vier dagen in den kraton van Jogja gegeven. De grootste gastvrijheid wordt dan betoond en meer dan honderdduizend menschen genieten van het zeldzame schouwspel. Hierin zet Jogja de traditie van het oude Mataramsche rijk voort. Aan de Wayang-Wong is de Beksan-dans het meest verwant. Hij stelt een krijgsepisode voor aan een of anderen lakon ontleend. Deze krijgsdansen

zijn voor den hof-Javaan zóó heilig, dat het zelfs prinsen niet past gedurende de uitvoering iets te gebruiken, te rooken of zich te verplaatsen. Een der dansen wordt geheel hurkende uitgevoerd. De Beksan-dansers zijn nu eens voorzien van lange houten stokken, waarmede zij bewegingen maken, dan weer van schilden en speeren. Soms ook dragen zij een soort waaier in garoeda-vorm van een lang handvat voorzien. Naar dat instrument heeft de dans den naam van Wiroeng-dans.

Als bizantijnsch-hiëratische gestalten komen de Beksan-dansers ons voor, als zij in kleurenpracht der Oostersche gewaden met den langen scepterstaf in de hand in rijen rhythmisch komen aangetreden. De belangrijkste dezer dansen is de Troena Djaja, die door 42 edellieden van het hof in de danoeredjan van den rijksbestuurder wordt uitgevoerd in den na-avond van elken vorstelijken huwelijksdag. Gewoonlijk worden drie of vier der vorstenkinderen tegelijk uitgehuwlijkt en onmiddellijk na de plechtigheid gaan de jonge vrouwen, vergezeld door hare echtgenooten, in optocht naar het verblijf des rijksbestuurders, om daar, voor de sierlijk opgesmukte praalbedden gezeten, met al hare vrouwelijke bloedverwanten het bruidsmaal te nuttigen.



FIGUREN VAN DE WAYANG-WONG, JAVA.
(NAAR TEEKENING VAN DE SCHRIJFSTER).

Daarna wordt de dans geopend, die eindigt na middernacht. Als komisch intermezzo parodieeren de narren soms onze Westersche dansen, die in de oogen der Javanen alles behalve fraai zijn.

Hoe lang zullen deze spelen en dansen nog bestaan? vragen wij ons af. Waar ons Europeesch schoolsysteem eindelijk onder de Javanen zal worden ingevoerd en het onderwijs in de eerste plaats den zonen en dochters der vorstelijke en adellijke huizen zal ten goede komen; waar vele der jonge prinsen naar Europa trekken, om zich aan de hoogescholen voor allerlei vakken te bekwamen, zal het daar niet het onafwendbaar noodlot der oude hofdansen zijn, dat zij — bij gebrek aan uitvoerenden — steeds zeldzamer worden en ten slotte geheel verdwijnen? Het is dezelfde „penalty of civilisation", die het Japansche volk naar den modernen schouwburg doet stroomen, waar „Monna Vanna" en Ibsen's „Nora" door hun eigen landgenooten voor volle zalen worden opgevoerd, terwijl een handvol geletterden en fijne geesten het kleine zaaltje bezoekt, waar de laatste afstammelingen der eeuwenoude acteurs-familiën — der traditie getrouw — de schoone oud-Japansche No-drama's vertolken.

Toen het Mohamedanisme in de 15e eeuw met geweld op Java werd ingevoerd, trokken zich de weinige bewoners, die van de Brahmaansche en Boeddhistische leeringen geen afstand wilden doen naar de uiterste bergstreken in Oosten en Westen terug of vestigden zich op het meest nabij gelegen B a l i. Daardoor zijn er op dit eiland een Hindoekultus en beschaving blijven voortleven, die op Java allengs verdwenen zijn en ons in gedachten weer naar het oorspronkelijk moederland, Voor-Indië, verplaatsen. Van Java werden echter dramatische kunst,

poëzie en dans door de kolonisten naar het nieuwe land meegevoerd, om daar in latere eeuwen op meer zelfstandige wijze verder verwerkt te worden. Wayang-poerwa en Wayang-Wong zijn bij de Baliërs nauwlijks minder populair dan op Java.

Verreweg het grootste deel der bevolking is Brahmanistisch en behoort tot de sekte van Shiva, die alle andere overvleugeld heeft. Hun pantheon is zeer uitgebreid en ontelbaar zijn de jaarlijksche feesten, die ter eere van goden en godinnen gevierd worden. Ook de booze geesten, Rakshasas en Boetas worden veelvuldig geëerd: deze moeten — meer nog dan de uit hun aard goedgezinde goden — door offers en gebeden verzoend en tot vrienden gemaakt worden. Eigenlijk is iedere tempelgang van dit volk der vele goden een soort feestelijkheid. In lange rijen, op hun fraaist uitgedost, trekken mannen, vrouwen en kinderen langs de landwegen. De laatsten in hun rijke met goud doorweven zijden gewaden, trillende goudbloemen in het haar of het hoofd bedekt met de fantastische gulden helmen bezet met bonte steenen en met trossen geurende witte bloemen versierd. Diezelfde fraaie kronen als van kleine „heilige drie koningen" zien we ook de jeugdige dansers en kleine danseressen dragen. Zij geven met de overrijke gouden gordel-, hals- en armsieraden den kinderen hun sprookjesachtig aanzien. De vrouwen dragen op rood-met-gouden schalen offergaven van vruchten, rijst, gebak, kunstig besneden lontarbladen. Dat alles wordt op de meest smaakvolle wijze in hoogen torenvorm opgestapeld.

De Baliërs zijn een welvarend volk en een volk, dat gaarne van het goede van 't leven geniet. Geen wonder, dat hunne godsdienstige zoowel als hunne huiselijke feesten steeds vergezeld gaan van de vermaken, die hun boven alles lief zijn: spel en dans. In de tempels is het brengen der offeranden met Mantra's (formuliergebeden) verbonden. De gaven worden in een soort danspas (tandak) aangebracht door personen, die door de godheid bezield heeten. Een krisdans wordt daarbij menigmaal uitgevoerd. als symbool dat de offeraars bereid zijn hun leven voor den god te laten.

In Gianjar woonde ik een zeer eigenaardigen tempeldans bij. Binnen de tempelmuren in den eersten voorhof werd hij door vijf danseressen uitgevoerd, terwijl het begeleidende orkest bestond uit tamtamslagers en fluitspelers, van bizonder lange instrumenten voorzien. De dans der fraai uitgedoste, slanke danseressen herinnerde door houding en beweging menigmaal aan de Javaansche dansen. Over het geheel echter hadden zij een meer bewogen, wilder karakter. Hetzelfde kan ook van de gamelanmuziek gezegd worden.

Ik vernam later, dat de danseressen als vrouwen verkleede knapen waren. In Bali mogen n.l. de meisjes na hun 12e jaar niet meer dansen, althans niet voor een groot publiek, evenals bij de wayang-wong voorstellingen worden dus ook bij de dansen de vrouwenrollen door aankomende jongens vervuld. Mannendansen met begeleiding van gamelan-muziek komen veel voor. De kleeding der uitvoerenden is zeer fantastisch en bij deze gelegenheden komen de fraaiste met goud doorweven of met bladgoud opgelegde Kains (doeken) te voorschijn. Overal zijn lange, bontkleurige lappen aan den danser bevestigd, die hij beurtelings met de handen opneemt en beweegt. Schitterende kleuren: wijnrood, felgroen, diepgeel, violet fonkelen dan in het zonlicht. In den Pasar (Zuid-Bali) zag ik een drietal kleine meisjes, niet ouder dan acht of negen jaar, allersierlijkste dansen uitvoeren. Eerst met waaiers en later met krissen, die de vaders haar ter hand stelden, voerden zij met eene nauwkeurigheid en behendigheid, die van veel oefening getuigden, allerlei ingewikkelde dansfiguren uit. Vooral de krisdans van twee der kleinen was fraai, en opmerkelijk de ernst en onbeweeglijkheid der gezichtjes bij deze jeugdige walkuren. Nieuwenkamp beschrijft in zijn werk over Bali eene dergelijken dans van

kleine meisjes. Door het prevelen van gebeden en wierook worden zij in een soort hypnotischen toestand gebracht. Het heet, dat de hemelnimfen, dadaris, haar intrek in de slanke kinderlichamen nemen.

Als zoodanig dansen en mimeeren zij dan geheele episoden uit de Balische heldenzangen. Urenlang dansen de kleine meisjes in hare sprookjesgewaden, tot eindelijk de geesten der nimfen weer van haar wijken en zij tot rust kunnen komen.

KRIS-DANS DER KLEINE MEISJES, BALI.
(NAAR TEEKENING VAN DE SCHRIJFSTER).

De landen van het „Verste Oosten", China en Japan kunnen zich beroemen op een zeer vroegtijdige en lang voortgezette ontwikkeling der dramatische kunsten. Vooral in het land van de Rijzende Zon zijn dans en spel zoo nauw verbonden met kunst- en kultuur-geschiedenis van het bij uitstek kunstlievende volk, dat het ons te ver zou voeren ook maar een eenigszins volledig overzicht van de choreographishe en mimische kunsten te geven. Wij zullen er ons toe bepalen, in korte trekken enkele momenten van beider ontwikkelingsgang nader aan te duiden. In China wijzen legenden en geschriften op een zeer oude kultuur der hier besproken kunsten en tot op onzen tijd zijn de Chineezen hunne liefde voor schitterende vertooningen en feestelijke optochten getrouw gebleven. Voor alle godenfeesten zijn processies, dramatische voorstellingen en dansen evenzeer een vereischte als de tegenwoordigheid van de priesters, die den eeredienst uitoefenen.

De theaterstukken worden gegeven in de yamen der Mandarijnen, dikwijls ook in den voorhof der tempels.

Evenals in Indië heeft men in China reeds zeer vroeg de mimische spelen toegepast bij godsdienstige ceremoniën. Men leest, dat de ritus een hoofdelement vormt der dramatische composities en dat het Chineesch Boeddhisme zich op dat punt, als op vele andere, ver verwijderd heeft van de gestrengheid der oorspronkelijke voorschriften. Zeer dikwijls worden aan de handelende personen aanhalingen uit Confucius, Boeddhistische uitspraken en spreuken van den wijzen Lao-Tse in den mond gelegd. De muziek, die deze stukken steeds begeleidt, is eentonig en arm van klank en gegeven. Volgens de legende werd zij den menschen geschonken door den heiligen keizer Fou-Hei, ongeveer 3300 jaren voor onze jaartelling.

Japan is bij uitstek het land van den dans en men kan hier, als in Griekenland, duidelijk nagaan, welk een krachtige esthetische faktor hij geweest is voor de geheele verdere kunstontwikkeling van het volk. De japansche dansen zijn te onderscheiden in:

volksdansen (de z.g.n. odori) religieuse of tempeldansen en de klassieke dansen (No-drama) *).

De primitieve Japanner moet gedanst hebben lang vóór een georganiseerde eeredienst bepaalde rhythmische bewegingen uitvond en toepaste en vele eeuwen vóór het No-drama de bevoorrechte uitspanning van hof en aristocratie was. De liefde voor het dansen is den Japanner aangeboren en in nauw verband daarmede staat zijn verfijnd gevoel voor lijn en kleur. In bijna alle Europeesche kultuurlanden zijn de middeleeuwsche volksdansen geheel door de moderne verdrongen. In Japan echter bloeien en tieren zij nog welig en op de afgelegenste plaatsen ziet men bij jaarlijksche heiligenfeesten of nationale gedenkdagen jongen en ouderen hunne „odori" uitvoeren. De motieven werden geleverd door populaire verhalen en legenden en door den Shinto-dienst, die in den grond een voorvaderen- en heldenvereering is. De volksdansen zijn talrijk en vol verscheidenheid, daar iedere provincie, stad er dorp en haar eigen repertoire op nahoudt. Men krijgt den indruk, alsof in den bloeitijd van Japans kunsten en wetenschappen — in de z.g.n. Nara- en Heiantijdperken — het geheele volk zich heeft toegelegd op de ontwikkeling van zijne esthetische gevoelens en die geuit heeft of in den vorm van nieuwe dansen en liederen of in het urenlang aandachtig beschouwen en aanbiddend bewonderen van de natuur. Geheele scharen trokken in den bloeitijd der kerseboomen het land in, om het schoone schouwspel te genieten of begaven zich in den herfst naar plaatsen, waar men de maan over de geel- en roodgetinte bergen en over de stille meeren zag schijnen. Door het innig-vertrouwd zijn met de natuur in al hare uitingen, door de nauwkeurige studie van vormen en kleuren der boomen, bloemen, vogels, ontbloeide niet alleen Japans onnavolgbare schilderkunst, maar kwam ook het verfijnd gevoel voor vorm en kleur tot uiterste ontwikkeling, dat zijne vertolking vond in de feestelijke processies en rhythmische dansen van dien tijd. Het rangschikken en combineeren van menschengroepen naar een vast kleuren-systeem, het doen harmonieeren der teerste tinten van licht tot donker maakte de vreugde der toenmalige kunstenaars uit. Toen in 794 de keizerlijke hoofdstad van Nara naar Kyoto werd verplaatst, uitten de bewoners der nieuwe residentie hunne vreugde door een schitterenden dans. Bij feestelijke gelegenheden werd de z.g.n. Honen-Odori uitgevoerd, waarbij iedere zone der stad vertegenwoordigd werd door een bizonder kostuum in eigen kleur. Daar Kyoto in het Oosten beschermd werd door een draak, was de toongevende tint hier een lichtgroen. Over het Zuiden zweefde de scharlaken roode vogel en daarom werd door de deelnemers van dat stadsdeel warm-roode crêpe-zijde gedragen; het militaire Noorden werd gesymboliseerd door dansers in zwart fluweel terwijl in grijs-witte zijden gewaden de vertegenwoordigers van het Westen verschenen als herinnering aan den grauwen panter, die daar rondsloop. En op ieder kostuum wisten kunstvaardige vingers de meest verfijnde en fantastische borduursels te tooveren. Een andere dans, de Saibara, werd uitgevoerd door knapen en meisjes, die netten en manden droegen en die door bewegingen den golfslag der zee trachtten uit te beelden. Onder het zingen van een der eigenaardige korte japansche dansrijmen, strekten zij de armen uit en gingen met glijdende passen voor- en achterwaarts als het zeewater met vloed en ebbe. Het geheele lichaam bewoog zich als op de deining der golven en de zeegoden werden aangeroepen tot het schenken hunner verborgen schatten.

Ook de dansen der door alle eeuwen heen beroemde en beruchte geisha's behooren tot de echte volkskunst. Reeds in de 9e eeuw wordt melding gemaakt van de liefde van den keizer Uda voor eene danseres. In de

*) Zie: Japanese Dance by M. A. Hincks.

12e eeuw waren de Shirabijoshi, de geheel in het wit gekleede danseressen van den Heiantijd, op het toppunt van haar roem. Zij waren mooie jonge vrouwen, bedreven in alle kunsten, die het leven verfraaien. Evenals sommige Grieksche hetaeren beoefenden zij ook dicht- en zangkunst en vertolkten al dansende hare eigen composities. In de japansche geschiedenis verschijnt de beroeps-danseres door alle eeuwen heen, nu in een meer, dan weer in een min gunstig licht. Wat de hedendaagsche geisha betreft, zij is niet, zooals de Westerlingen veelal meenen, enkel eene bevallige verschijning in de theehuizen, waar haar dans en spel de vereischte toegift op het geurige kopje thee zijn: in de oogen harer landgenooten is zij bovenal eene artieste. De technische vaardigheid, voor haar beroep vereischt, wordt niet dan door langdurige, geduldige studie verkregen. De meisjes, die zich voor het vak willen bekwamen, moeten van haar 7e jaar af de geisha-scholen bezoeken, waar zij, behalve in het dansen, tevens onderricht worden in schoonschrijven, geschiedenis en letterkunde, dicht en tooneelkunst, voordracht en muziek, het rangschikken van bloemen en de thee-ceremonie, kortom in alle vakken, waarmede een fijnbeschaafde Japansche vrouw bekend behoort te zijn. Behalve de volmaakte beheersching over haar lichaam en de gecompliceerde dans-mimiek moet zij zich een zekere geestelijke beschaving eigen maken, wanneer zij werkelijk in haar vak wil uitmunten. De dansen der geisha's zijn talrijk en verscheiden als de verhalen en gedichten, die er de inspiratie voor geven en zijn de vertolking van alle phasen in het japansche leven.

HOOFDTOOISEL VAN EEN KLEINEN DANSER, BALI.
(NAAR TEEKENING VAN DE SCHRIJFSTER).

De oudste religieuse dansen zijn uit China ingevoerd, in den tijd, toen zij daar een groot bestanddeel der tempel-plechtigheden uitmaakten. Bij deze oefeningen voor den eeredienst werd veel gewicht gehecht aan het gebarenspel en de expressieve kracht der bewegingen. De oorzaak van het streng-gestiliseerde der japansche dansen is zeker hier te zoeken. Alle verrichtingen toch, die in betrekking staan tot den godsdienst, worden in den loop der tijden tot vaste formules waarvan de eigenlijke beteekenis alleen aan de ingewijden bekend is. Evenals de thee-ceremonie heeft de Japansche dans een esoterische zoowel als eene uiterlijke beduiding, en de mimische taal, waardoor beide vertolkt worden, kan door geen buitenstaander ten volle begrepen worden.

De Kagoura is de oudste vorm van deze soort dansen en maakte een hoofdbestanddeel van den oorspronkelijken Shinto-dienst uit, die door den vorigen keizer wederom tot staatsgodsdienst verheven is.

Antieke kakemonos geven eene voorstelling van de Kagoura als van eene opvolging van afgemeten passen en hiëratische houdingen. Zij bestaat nog voort en wordt vooral in Nikko met groote praal door de priesters uitgevoerd. Bij verreweg de meeste Shinto-tempels, die aangekondigd worden door de als een reuzen-ideogram zich verheffende ingangspoort (torii), behoort een overdekte dansvloer, waarop de tempeldansen worden uitgevoerd. Bij Nara, in een verborgen tempeltje onder de schaduw der cryptomeriaskan men in het wit gekleede meisjes met waaier en rinkelenden bellen-staf de Kagoura zien dansen.

A B

JAPANSCHE GEISHA-DANS.
A, NAAR EEN OUDE PRENT. B. NAAR MODERNE FOTOGRAFIE.

Toen het Boeddhisme uit China naar Japan was overgebracht en daar al spoedig een groote uitbreiding kreeg, gingen de dansen niet verloren. De priesters kenden de aangeboren liefde van het volk voor dans en muziek en hadden het wijze inzicht, deze kunstuitingen niet voor onvereenigbaar met eeredienstplechtigheden te verklaren. Zij maakten er integendeel gebruik van bij het onderwijzen der godsdienstige waarheden. Door middel der mimische tempeldansen, waaraan al spoedig de gesproken dialoog werd toegevoegd, prentte men het volk als het ware spelenderwijze de leerstellingen van het Boeddhisme in. De hoofdgegevens voor deze sarougakou waren: de onzekerheid van het menschelijk leven, de ijdelheid van alle aardsche dingen, de schoonheid van het streven naar wat onvergankelijk is. De indruk, dien deze aanschouwelijke zedelessen op het kinderlijk-ontvankelijke volk maakten, was sterk en blijvend. Zoo wisten de Boeddhistische priesters de primitieve volksdansen en zangen te herscheppen tot een geestelijk en artistiek hoogstaand geheel, dat beschavend en veredelend werkte op het toentertijde vrij ruw militarisme van daimio en samurai.

Door den ingevoerden dialoog was de tempeldans in een ander stadium overgegaan: de actie nam de overhand op zang en dans en het No-drama was geboren.

De Shogun Yoshimasa (13e eeuw) die als een Medicivorst een geheele periode met zijne kunstliefde bezielde, verhief de No tot de meest geliefde uitspanning van hof en adel. Hij verklaarde, dat het tot de opvoeding van iederen militair behoorde, om op fraaie wijze de No-dansen te kunnen mimeeren en uitvoeren. De bekenste spelers en dansers deelde hij in vier scholen in en maakte de

bepaling dat ieder van hen ten minste ééns in zijn leven naar de hofstad Kyoto moest komen, om aan een No-uitvoering deel te nemen. Natuurlijk werd die gebeurtenis een hoofdmoment in het leven van iederen speler en beijverde hij zich de uitvoering zoo schitterend en volmaakt mogelijk te doen plaats hebben.

Het voorbeeld van des Mikado's plaatsvervanger werd door vele rijke edelen gevolgd en zij huisvestten in hunne paleizen acteurs, die de No-drama's voor hen en hunne gasten moesten vertolken.

KOSTUUM VAN EEN JAPANSCHEN DANSER BIJ HET KERSEBLOESEMFEEST.

Later werd aan het hof der Tokougawa's ook geen andere dan de No-dans geduld en de uitvoerenden behoorden tot de beambten van het hof. Oorspronkelijk mochten ook vrouwen aan de dansen deelnemen, eerst later werden de vrouwenrollen in het drama door mannen vervuld. De priesteres Okouni, die in de 17e eeuw de grondlegster van het moderne volkstheater werd, was eerst No-danseres geweest.

Religieus en officieel, aristocratisch en verfijnd was het drama van de 15e eeuw. Het repertoire was steeds rijker geworden: de beste dichters beijverden zich met het leveren van nieuwe teksten. Het omvatte in 1576 zevenhonderd stukken, waarvan er tweehonderd tot ons zijn gekomen. De stukken zijn de openbaringen van alle hoogere menschelijke gevoelens; zij bezingen vol nationalen trots de heldenfeiten der strijders in de groote slagen van vroegere eeuwen en de schoone daden van menschen en goden worden op zulk eene wijze uitgebeeld, dat de toehoorders vervuld worden met geestdrift en medegevoel. De plechtig en langzaam uitgevoerde dansen, die hun ritueel karakter blijven behouden, zijn de belichaming van eeuwenoude symbolen.

„Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas". Zoo ook hier: de Japanner voelde, dat eene opvolging van No-voorstellingen met haar pathetische welsprekendheid strenge zedeleer en klassieke taal, de toeschouwers moest vermoeien en vervelen. De belangstelling moest worden opgefrischt en gaande gehouden door de tegenstelling van ernst en luim. Daarom werd na iedere No een vroolijk kort kluchtspel opgevoerd, dat den naam Kyôghen („dwaze woorden") draagt. Ook deze ontstonden uit de komische elementen der vroegere volksdansen, en werden zonder maskers en zonder muziekbegeleiding in de gewone volkstaal gespeeld.

Het is merkwaardig, dat het drama in dit land van het verre Oosten denzelfden weg heeft afgelegd, die ook door de Grieken gevolgd is. Zooals L. Gonse het uitdrukt: „Geen ander volk benadert het Grieksche in zijne innerlijke essence en zijne aangeboren esthetische neigingen meer dan het Japansche".

Bij het No-drama valt een belangrijke rol toe aan één of meer acteurs, die als tusschenpersonen tusschen spelers en toehoorders optreden. Dit lichaam, dat met het antieke Grieksche koor te vergelijken is, richt zich nu eens tot de handelende personen, om hun

moed in te spreken of omzichtigheid te raden. Dan weer kondigt het de gebeurtenissen aan en geeft den, bij afwezigheid van tooneeldecoraties noodzakelijken, uitleg over plaats en tijd der handeling. Het maakt gevolgtrekkingen en geeft uiting aan de vreugde of smart der door hen verbeelde, ideale toeschouwers.

Ziehier dus eenige der vele punten van overeenkomst tusschen het klassieke drama en dat van het verre Oosten: het Japansche No-drama, ontstaan uit de samenwerking van muziek, dans en poëzie, kent de proloog, het koor, het satyrspel (kyôghen). Het heeft muziek-begeleiding ook bij het gesproken woord en kent aan de kunst van voordracht en mimiek groot gewicht toe. Het gebruik van maskers is algemeen en de vrouwenrollen worden veelal door mannen vervuld. Zelfs de voortzetting van het tooneel in de toeschouwersruimte is hier een bekende zaak.

TOONEELSPELER VAN HET NO-THEATER, GEMASKERD EN IN VROUWENROL. (NAAR EEN JAPANSCHE PRENT).

De No-voorstellingen behooren tot de weinige onveranderde relieken van het oude Japan en de No-theaters (wel te onderscheiden van de Kabuki of volkstheaters) worden nog heden ten dage beschermd door de keizerlijke familie en bezocht door de aristocraten van den geest. Taal, houdingen, kleederdrachten zijn dezelfde als die van voor achthonderd jaren en in de No-dans zien we, wellicht meer uitgesproken dan in iets anders, de eigenaardige uitingen van kunstgevoel van Japan: haar liefde voor rijke en toch stemmige kleuren en voor groote, harmonieuze kleureffecten; haar vasthoudendheid aan eeuwenoude wetten en haar kracht van uitdrukking in spijt van of wellicht juist door middel van de conventioneele vormen.

Tot besluit moge hier een korte beschrijving van het tooneel voor de No-dansen volgen, zooals het in de kleine theaters van Kyoto en Tokio ook nu nog in gebruik is. Een paar afbeeldingen uit een modern Japansch boek, dat aan het No-drama gewijd is, kunnen aan de beschrijving meerdere duidelijkheid bijzetten.

Het tooneel is een vierkante houten vloer, ongeveer een halve meter boven de toeschouwersruimte verheven. Alleen aan de

achterzijde is het met een wand van fraai rossig hout afgeschoten, waarop als eenige versiering een groote, gestiliseerde pijnboom geschilderd is.

Het geheel wordt gedekt door een eigenaardig dak, welks vorm aan dien der Boeddhistische tempeldaken herinnert. Links loopt een open galerij naar de kleedkamers, van de toeschouwersruimte gescheiden door eenige kleine, in vorm gesneden boompjes. treden nu de spelers op. De overdekte toeschouwersruimte strekt zich uit langs de drie open zijden van het tooneel en is in kleine vierkanten, een soort loges op den vloer, afgedeeld. De zaal is aan de wanden tegenover en op zij van het tooneel van schuifbare met doorzichtig wit papier beplakte vensterschermen voorzien, zoodat er altijd toevoer van versche lucht kan zijn. Schermen en theaterdecors ontbreken ten

TOONEELSPELER VAN HET NO-THEATER IN VROUWENROL. (NAAR EEN JAPANSCHE PRENT).

Langs die galerij komen de acteurs op en een deel der handeling speelt zich daarop af.

Vlak tegen den achtergrond zit het orkest, dat bestaat uit een fluitspeler, twee of drie bespelers van kleine handtrommels (in zandloopervorm) en een groote trom. Het koor, waarvan de bezetting verschillend is, zit geheel rechts van de toeschouwers neergehurkt.

Op de open voorruimte van het tooneel eenenmale. Een enkele keer doen een licht bamboe-prieel of een paar boompjes met groote kunstbloemen als sober décor dienst. De kostuums zijn bizonder fraai van vorm en kleur en geheel volgens de oud-Japansche traditie, evenals hoofdtooi en kapsel.

De Japansche muziek is voor onze ooren onwelluidend en vooral de zangstemmen brengen de wonderlijkste geluiden voort. Behalve de bovengenoemde muziekinstru-

menten zijn zeer populair: de koto, een soort liggende harp met vele snaren en de samisen, een soort mandoline, die met een plectrum bespeeld wordt. De laatste instrumenten worden met de kleine handtrommel bij voorkeur door de geisha's gebruikt.

Wij lieten de dansen en spelen van vele volken aan onze oogen voorbijgaan: van die der klassieke oudheid en het verre Oosten, uit vóór-Christelijke tijden tot in onze dagen. En daar treft het ons, hoeveel gelijkheid er bij alle verschil in deze uitingen van kunstgevoel bestaat. Zij zijn als vele dialekten eener zelfde taal en de taal, die zij door gebaren, klanken en kleuren voor ons vertolken, is de algemeen menschelijke en daarom voor ons allen verstaanbaar.

Geraadpleegde en deels geciteerde boeken:

Czerwinski, Geschichte der Tanzkunst.
Dr. K. Storck, Der Tanz.
Fraser, The golden Bough.
Grosse, Débuts de l'Art.
Ed. Schuré, Les grands Initiés.
Harrison and Maccoll, Greek Vase-paintings.
Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragoedie.
S. Lévi, Le théâtre Indien.
A. Bénazet, Le théatre au Japon.
Ed. Montet, La religion et le théâtre au Perse.
Em. Guimet, Le théatre au Japon.
Marcella A. Hincks, The Japanese Dance.
Dr. Hazeu, Bijdrage tot de kennis van het Javaansche tooneel.
Dr. J. Groneman, Javaansche Toneeldansen.
Prof. Fr. Winther, Körperbildung als Kunst und Pflicht.