

DE ROL VAN HET MASKER IN EEN WERELD VAN VERSCHIL

John Emigh, *Masked Performance*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996, 336 pp., ill.

In *Masked Performance* bundelt John Emigh een aantal teksten die hij schreef over een periode van vijftien jaar. Behalve deze teksten werd ook nog een interview met de auteur opgenomen en een Engelse vertaling van een Balinees Topeng-scenario. Uit deze opsomming zou je kunnen afleiden dat het nog eens om zo'n boek gaat waarin essays uitgegeven worden die al in tijdschriften verschenen zijn en waarvan de meerwaarde enkel ligt in de lijm tussen de verscheiden deeltjes. Of zo'n boek waarin iemand zijn bureau lijkt leeggeruimd te hebben: alles wat hij elders niet kwijt kon, wordt nu maar samengeperst. In de academische boekenmarkt wemelt het van dergelijke rommelboeken. De filosofie daarachter is dat de uitgave toch rendeert, gezien de afname door bibliotheken en universiteiten.

Masked Performance is totaal anders. De traagheid waarmee het boek ontstaan is en de diversiteit van het materiaal dat erin opgenomen is, getuigen van een levenslange passie van de auteur voor het Aziatische (voornamelijk Balinese) theater. Je wordt door de auteur meegenomen op zijn zeer persoonlijke zoektocht naar de eigenheid van dat soort theater, naar de functie ervan in de Balinese maatschappij, naar de historische bronnen, naar innerlijke rijkdom en naar verloedering in een toeristische omgeving. Die zoektocht is allesbehalve lineair en volgt geen logisch verloop. Ook de biografie van Emigh doet dat niet, met zijn vele reizen naar dat gebied, het volgen van maandenlange stages, dan weer academisch werk in Brown University, onderwijl ook nog acterend, regisserend, musicerend. Hier is een academicus aan het woord die zijn neus volgt in plaats van de Algemene Richtlijnen voor Carrièreplanning. Dat organisch verloop wordt weerspiegeld in de samenstelling van dit boek: de interesse voor het Balinees theater waaiert vele kanten uit. Lag die bij de aanvang nog zuiver in het artistieke gebruik van maskers op toneel, gaandeweg schuift ze op naar antropologische vragen en theoretische kwesties. De tijdsspanne waarin het boek wortelt, rekt zich van het experimentele theater van de jaren zestig tot het postmodernisme vandaag, van Schechner tot Derrida, met in de achteruitkijkspiegel ook nog referenties aan Brecht en Artaud, allebei fervente aanhangers van het Aziatisch toneel. Zo zit het boek voortdurend op de wip tussen de theatermaker Emigh, lijfelijk geïnteresseerd in de processen van dit niet-westers toneel, en de theoreticus Emigh die ernaar kijkt vanuit de eigentijdse wetenschappelijke kaders.

Emigh heeft het gelukkig niet over hét Aziatisch of hét Balinese toneel. Hij

verdiept zich in zeer specifieke tradities. Hoofdmoot van het boek vormt zijn uiteenzetting over de Topeng-traditie, een vorm van eenmanstoneel waarin een groot aantal personages met behulp van maskers opgevoerd worden: burlieke figuren die parodiëren, heroïsche figuren uit mythische verhalen die verheerlijken, demonen die doen beven en een goddelijk masker waarmee de Topeng-voorstelling afgesloten wordt. Het is een complexe vorm van toneel die een groot technisch vermogen van de uitvoerder vergt: elk personage heeft een eigen dans- en spreekstijl waarin heel verschillende sociolecten afgewisseld worden. Tegelijkertijd is het ook een heel volkse toneelvorm: de Topeng-acteur kan kiezen uit een veelvoud van populaire maskers en speelt vooral via de farcicale figuren direct in op de reacties van het publiek. De populaire gamelanmuziek zorgt daarbij voor een constante ritmering van het optreden. Emigh, die maandenlang in de leer is gegaan bij de Topeng-acteur I Nyoman Kakul, brengt zeer secuur verslag uit van een dergelijk optreden ter gelegenheid van een crematie van een Brahmana priester: van de eerste voorbereidingen, de zegening van de maskers, over de wisselwerking tussen de acteur en het publiek, tot zijn terugkeer naar huis. Voorstellingsanalytisch volgt hij het verloop, met uitstapjes naar sociolinguïstiek en cultuurgeschiedenis om af en toe iets uit te diepen of te verhelderen.

Vervolgens knoopt hij aan bij de theorieën van Schechner uit '73 over de verhouding tussen Script, Theater en Performance en past die toe op een Topeng-opvoering. Ontevreden met Schechners theoretisch model, breidt hij het uit met de nieuwe domeinen 'Everyday Life' en 'Cosmos' om duidelijk te maken hoe een Topeng-voorstelling het publiek meeneemt doorheen een vermenging van theater, alledaagse werkelijkheid en kosmische verbinding. Victor Turner wordt geciteerd om Topeng te situeren tussen de concepten 'Liminal' en 'Liminoïd' in. En ten slotte waagt de auteur nog een uitstap naar Derrida's differentie-denken om ook daarmee Topeng te benaderen als een werkelijkheidsvoorstelling waarin zowel multipliciteit toegelaten is, als een inbedding in een grotere macrocosmos vereist. Doet deze postmoderne piste misschien iets te geforceerd aan, ze tekent wel Emighs vermogen om theater te benaderen vanuit een breed theoretisch veld waarin ook plaats is voor antropologie, psychologie, ethologie, cultuurgeschiedenis en -theorie, en zelfs neurofysiologie. Dit ruime theoretische kader past hij toe vanuit een persoonlijke en zelfstandige noodzaak om zijn onderzoeksveld beter te kunnen situeren. Uiteindelijk monden al die wegen steeds uit in de centrale vraagstelling van dit boek over de verhouding tussen de speler en zijn masker (of persona): het dominante westerse toneel gaat daarbij uit van een confrontatie tussen acteur en tekst, met het personage als afgeleide, terwijl het Aziatische toneel uitgaat van een masker dat door de speler beleefd moet worden. Deze cultuurhistorische verschillen in de relatie tussen ik en de ander vormen de achtergrond van Emighs zeer boeiende relaas.

Zoals gezegd biedt dit boek geen introductie of overzicht van Aziatische toneelvormen. De scoop is juist heel beperkt gehouden tot die toneeltradities die Emigh van binnenuit (als stagiair of onderzoeker) bekend zijn. Naast Topeng uit Bali besteedt hij ook veel aandacht aan de Bhand-traditie van hofnarren en straatartiesten in Rajasthan: ook weer een vorm van solotoneel waarin een acteur een plejade van volkse figuren opvoert, nu zonder gebruik van vaste maksiers, met alleen grime, stem en kostuum. Vroeger in dienst van de adel, tegenwoordig rondtrekkend langs markten en feestelijkheden, brengen ze een vorm van sociale satire aan de hand van bekende types uit de Indische maatschappij (politieman, prostituee, bedelaar, Shiva, dokter, ...). Verder heeft hij het nog over religieuze toneelvormen uit Orissa (Indië) en Bali: wie vertrouwd is met het werk van Tone Brulin zal hier heel wat overeenkomsten vinden. Maskers worden hier gebruikt als goddelijke iconen die een bezwerende functie vervullen, en de acteerinhoud ligt minder in de personificatie dan in de trance. Dat geldt trouwens ook voor de theatervormen uit Papua- Nieuw Guinea die in het eerste hoofdstuk van dit boek bestudeerd worden en die de aanleiding vormen om de bekende 'acting - non-acting' schaal uit te breiden met de term 'visitation' als uitdrukking voor een vorm van trance-toneel.

Een belangrijke verdienste van Emighs boek is dat het een duidelijke positie inneemt in het interculturele debat. Dat de ontmoeting van vreemde culturen verre van evident is, wisten we al. Onlangs hoorde ik nog over de radio de auteur van een nieuwe reisgids voor Papua-Nieuw Guinea vertellen van een 'afgekocht' ritueel: om een groep toeristen te plezieren werd de stam betaald om een bepaalde rite uit te voeren die normaal slechts één keer per jaar plaatshad. De kostbare varkens die daarvoor moesten worden geslacht, werden vergoed door de reisgenoten. Ook Emigh geeft in zijn boek voorbeelden van dergelijke toeristische wanpraktijken: zoals de Mudman met hun groteske maskers die verveeld hun zoveelste optreden doen voor de volgende lading westerse toeristen: een sociaal veelbetekenend ritueel is verworden tot pittoresk vertier voor touroperators.

Eenzelfde consumerende, respectloze houding kenmerkt ook vele westerse theaterregisseurs die met wat Aziatische ingrediënten vreemde pigmenten in hun voorstelling mengen om ze dan als modieuze interculturele toneelwaar te kunnen slijten. Zelfs gereputeerde regisseurs als Ariane Mnouchkine of Peter Brook ontsnappen hieraan niet: de vreemde cultuur dient hier als exotisch behangselpapier of -erger- als een product dat op haast neokoloniale wijze toegeëigend wordt. Daartegenover staan gelukkig producties van b.v. Lee Breuer (*Gospel at Colonus*) of Suzuki Tadashi (*Trojaanse Vrouwen*) die wel die precaire ontmoeting van twee culturen creatief en respectvol kunnen verwerken. In onze wereld van steeds complexere culturele identiteiten kunnen ze model staan voor de beheersing van

culturele verschillen. En voor John Emigh geldt dit in extensu ook voor het masker: "As I understand it, the masked performer, in moving from persona to persona, weaving narratives, finding humor, generating new ways to put thoughts together, and maintaining balance in a sea of difference, exemplifies and, ultimately, celebrates a remarkable human capacity-one that is much needed for survival and sanity. If we gain access to its truths, the mask may well be a powerful tool in reclaiming not only our theatre, but our lives" (Emigh, p.291).

Luk VAN DEN DRIES