

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Το Φάντασμα στο Παραδοσιακό Ιαπωνικό Θέατρο Noh και
το Φάντασμα του Noh στο Σύγχρονο Ιαπωνικό Θέατρο**

Ιωάννα Κόλλια

**Επιβλέπων Καθηγητής
Αύρα Σιδηροπούλου**

Μάϊος 2021

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Το Φάντασμα στο Παραδοσιακό Ιαπωνικό Θέατρο Noh και
το Φάντασμα του Noh στο Σύγχρονο Ιαπωνικό Θέατρο**

Ιωάννα Κόλλια

**Επιβλέπων Καθηγητής
Αύρα Σιδηροπούλου**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάϊος 2021

Περίληψη

Το παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο Noh άνθισε την περίοδο του Ιαπωνικού Μεσαίωνα και προέρχεται από προγενέστερα μουσικοχορευτικά δρώμενα που επιτελούνταν σε τελετουργίες και γιορτές. Η πρόσληψη της διάστασης του χωροχρόνου και οι αντιλήψεις του Βουδισμού σχετικά με τη μεταβατική φύση αυτού του κόσμου, οδήγησαν στη δημιουργία του Mugen Noh (Mugen στα ιαπωνικά σημαίνει φαντασία, φάντασμα, όραμα ή όνειρο), ένα είδος Noh με εκλεπτυσμένη δραματική δομή και πρωταγωνιστή ένα φάντασμα. Μέσω της μεταμφιεσμένης ταυτότητας και της φασματικής ανάμνησης, τα φαντάσματα στο Noh μοιάζουν περισσότερο πραγματικά από τα ζωντανά πρόσωπα-χαρακτήρες, καθώς τους δίνεται περισσότερος δραματικός χώρος και χρόνος για να εκφραστούν, και αποτελούν περισσότερο αφηρημένα γραφήματα που συμβολίζουν συγκεκριμένα συναισθήματα, παρά ολοκληρωμένοι δραματικοί χαρακτήρες, αποκτώντας έτσι μια οικουμενική διάσταση. Η δραματική χρήση του φαντάσματος από τη μια ενσωματώνει και αναπαριστά συναισθήματα κοινωνικά μη αποδεκτά ώστε να τα εξευμενίσει και από την άλλη μετουσιώνει το πένθος, ώστε να βιωθεί και να ξεπεραστεί συλλογικά μέσα από την επιτέλεση της παράστασης. Η χρήση του φαντάσματος ως δραματικός χαρακτήρας ή ρόλος, καθώς και κάποια στοιχεία της δομής του Mugen Noh ως προς το μύθο και την επιτέλεση χρησιμοποιήθηκαν από πολλούς Ιάπωνες θεατρικούς συγγραφείς του 20^{ου} αιώνα και του θεατρικού κινήματος Angura, διασκευάζοντας ωστόσο το δραματικό χαρακτήρα του φαντάσματος έτσι ώστε, ως μεταφυσική αντανάκλαση, να καθρεφτίζει την εικόνα της σύγχρονης εποχής, η οποία εξακολουθεί να κουβαλά τις ίδιες νευρώσεις, αλλά χωρίς την ίδια φασματική λάμψη, όπως στο Noh. Στο Mugen Noh και τη δραματική δομή του αντέτρεξαν και οι σύγχρονοι συγγραφείς και σκηνοθέτες του 21^{ου} αιώνα, προσπαθώντας να ανακαλέσουν τα τα σύγχρονα φαντάσματα των αγνοούμενων και νεκρών μετά την καταστροφή της Fukushima το Μάρτιο του 2011, για να συνομιλήσουν μαζί τους μέσα από πειραματικές παραστάσεις και performances, ώστε να το τραυματικό πένθος να βιωθεί συλλογικά, δίνοντας έτσι το στίγμα για νέο θεατρικό ρεύμα που σχηματίζεται στην Ιαπωνία και έχει ονομαστεί Post- Fukushima Theatre.

Summary

The traditional Japanese theater Noh experienced its heyday in the Japanese Middle Ages and traces its origins to earlier music and dance events performed at rituals and festivals. The perception of the dimension of the space-time continuum and the Buddhist ideas of the transience of this world led to the emergence of Mugen Noh (Mugen in Japanese means fantasy, spirit, vision, or dream), a type of Noh with an elaborate dramatic structure and a spirit/ghost as the main dramatic character. Due to the disguised identity and ghostly memory, the ghosts in the Noh seem more real than the living characters, as they are given more dramatic space and time to express themselves, and are seen more as abstract graphs symbolizing certain emotions than full dramatic characters, thus acquiring a universal dimension. The dramatic use of the ghost, on the one hand, takes socially unacceptable emotions and represents them in order to appease them, and on the other hand, it transforms grief so that it can be collectively experienced and overcome through performance. The use of the ghost as a dramatic character or role, as well as some elements of the structure of Mugen Noh in terms of myth and performance, were used by many Japanese playwrights of the 20th-century Angura theater movement, but the dramatic character of the ghost was adapted to reflect, as a metaphysical reflection, the image of the modern age, which still carries the same neurosis but lacks the ghostly splendor of the ghosts of Noh. Contemporary writers and directors of the 21st century also made use of Mugen Noh and its dramatic structure, and after the Fukushima disaster in March 2011, tried to conjure up the modern ghosts of the missing and dead to speak to them through experimental performances, so that the traumatic grief could be experienced collectively, setting the tone of a new theatrical movement formed in Japan today called Post-Fukushima Theater.

Ευχαριστίες

*Waves on the water,
Ripples of the shining moon,
Wrinkles of time:
Count them up and we arrive
Today at a midmost autumn.*

(Minamoto no Shitagau, translation by Edward A. Cranston)

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, καθώς και ο μεταπτυχιακός τίτλος στον οποίο οδηγεί, αποτελεί τον καρπό μιας προσωπικής προσπάθειας, αλλά και υποστήριξης από ανθρώπους, στους οποίους νιώθω την ανάγκη να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου για την αμέριστη συμπαράσταση τους.

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω την Επιβλέπουσά μου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια και Υπεύθυνη του Μεταπτυχιακού προγράμματος Θεατρικών Σπουδών, Αύρα Σιδηροπούλου, της οποίας η εξειδικευμένη ερευνητική εμπειρία στο αντικείμενο του σύγχρονου ιαπωνικού θεάτρου, καθώς επίσης τα καίρια σχόλια και οι παρατηρήσεις της αποτέλεσαν για εμένα πηγή έμπνευσης και οδηγό εξέλιξης και βελτίωσης.

Στη συνέχεια, θα ήθελα να ευχαριστήσω τη Μορφωτική Ακόλουθο της Πρεσβείας της Ιαπωνίας στην Ελλάδα, Chiori Shintani, καθώς και τις συναδέλφους του Πολιτιστικού Τμήματος, Σοφία Καβουριάρη, Keiko Sato και Κατερίνα Τσαγκαράκη για την ενθάρρυνση και ηθική υποστήριξη σε όλη τη διάρκεια της έρευνας και της εκπόνησης της παρούσας διατριβής.

Τέλος, θα ήθελα να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ στη μητέρα μου, Στέλλα, τον πατέρα μου, Γιώργο, την αδερφή μου, Κατερίνα και στους αγαπημένους φίλους μου, που θεωρώ οικογένειά μου, τον Απόστολο, τη Σοφία και την Εύη, για τη διαρκή συμπαράσταση κάθε είδους που μου πρόσφεραν σε αυτήν, αλλά και κάθε άλλη μου προσπάθεια.

Περιεχόμενα

| | |
|--|-----------|
| Εισαγωγή..... | 8 |
| 1 Η λειτουργία του φαντάσματος στο παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο Noh..... | 11 |
| 1.1 Το θέατρο Noh: Ιστορικό πλαίσιο..... | 11 |
| 1.2 Το κλασικό Noh..... | 13 |
| 1.3 Το Mugen Noh..... | 19 |
| 1.4 Το φάντασμα..... | 21 |
| 1.4.1 Δραματική Λειτουργία..... | 21 |
| 1.4.2 Θρησκευτικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις..... | 24 |
| 2 Περιπτωσιολογικές Μελέτες Mugen Noh..... | 26 |
| 2.1 <i>Atsumori</i> | 26 |
| 2.1.1 Έργα Πολεμιστών | 26 |
| 2.1.2 Το επεισόδιο από το Έπος του Heike..... | 27 |
| 2.1.3 Η πλοκή του έργου | 28 |
| 2.1.4 Δραματολογική και ερμηνευτική ανάλυση | 29 |
| 2. <i>Aoi No Ue</i> | 35 |
| 2.1.1 Έργα Παραφροσύνης | 35 |
| 2.1.2 Το επεισόδιο από το Έπος του Genji | 37 |
| 2.1.3 Η πλοκή του έργου..... | 38 |
| 2.1.4 Δραματολογική και ερμηνευτική ανάλυση..... | 38 |
| 3 Το φάντασμα του Noh στο σύγχρονο ιαπωνικό θέατρο..... | 45 |
| 3.1 Ιστορικό πρελούδιο στο σύγχρονο ιαπωνικό θέατρο | 45 |
| 3.2 Το φάντασμα του Noh στο κίνημα Angura..... | 47 |
| 3.2.1 Ο μύθος..... | 49 |
| 3.2.2 Η επιτέλεση..... | 52 |
| 3.3 Το φάντασμα του Noh στο post- Fukushima θέατρο..... | 56 |
| Επίλογος..... | 67 |
| Βιβλιογραφία | 69 |
| Οπτικές Πηγές..... | 73 |

Εισαγωγή

Το παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο Noh αποτελεί αναμφισβήτητα μια από τις πιο εκλεπτυσμένες δραματικές τέχνες στον κόσμο. Με ρίζες στα προγενέστερα μουσικά και χορευτικά δρώμενα που επιτελούνταν στις ιερές τελετουργίες και γιορτές, δημιούργησε την καλλιτεχνική φόρμα για την επί σκηνής ανάκληση θεών, ημίθεων, πνευμάτων, ψυχών των νεκρών και των ζώων, ώστε να επιτευχθεί η συνάντηση του ανθρώπινου με το θείο και μέσα από αυτή να επέλθει η λύτρωση. Σκοπός της παρούσας έρευνας είναι η διερεύνηση και ανάλυση της λειτουργίας του φαντάσματος στο παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο Noh, η συμβολική και επιτελεστική του ερμηνεία καθώς επίσης και η διερεύνηση εκείνων των δραματικών, επιτελεστικών και φιλοσοφικών στοιχείων που εντοπίζονται σαν φασματικά ίχνη του Noh στο σύγχρονο ιαπωνικό θέατρο.

Η έρευνα έρχεται να καλύψει ένα μεγάλο κενό στην ελληνική βιβλιογραφία σχετικά με το παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο και ακόμη περισσότερο με τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία καθώς η επαρκής γνώση της ιαπωνικής γλώσσας μου επέτρεψε να έχω πρόσβαση σε πρωτογενείς, καθώς και δευτερογενείς βιβλιογραφικές πηγές για την εκπόνηση της παρούσας διατριβής. Αναφορικά με το παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο Noh, ανατρέχω συχνά στο σύγγραμμα του Komparu Kunio, *The Noh Theatre: Principles and perspectives* (1983), ένα έργο που αγγίζει τη βαθύτερη ουσία και τις αρχές του θεάτρου Noh, γραμμένο από έναν πρώην ηθοποιό του Noh, μέλος μιας εκ των παραδοσιακών οικογενειών- θιάσων του. Σχετικά με το σύγχρονο θέατρο Noh, το σύγγραμμα των Rimer,

Mori, Poulton, *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama* (2017) αποτέλεσε έναν πολύ σημαντικό οδηγό για τα ιαπωνικά θεατρικά έργα του 20^{ου} αιώνα καθώς επίσης και οι δημοσιεύσεις της Dr. Iwaki Kyoko για το θέατρο του 21^{ου} αιώνα στην Ιαπωνία, το οποίο ως ρεύμα μόλις έχει αρχίσει να σχηματίζεται.

Στο πρώτο κεφάλαιο, περιγράφεται το ιστορικό πλαίσιο και οι συνθήκες που ενθάρρυναν την γέννηση του Noh, καθώς και τα σημεία που καταγράφουν τη θεωρητική και αισθητική θεμελίωσή του από τον Kan'ami Kiyotsugu και τον γιο του, Zeami Motokiyo, Ιάπωνες δραματουργούς του 13^{ου} -14^{ου} αιώνα. Στη συνέχεια, αναλύεται το είδος που αναφέρεται ως Mugen Noh (Mugen στα ιαπωνικά σημαίνει φαντασία, φάντασμα, όραμα ή όνειρο), το οποίο έχει ως κεντρικό δραματικό χαρακτήρα ένα φάντασμα. Εξετάζεται η δραματική λειτουργία του φαντάσματος σε αυτό και επιχειρείται μια θεωρητική προσέγγιση στις θρησκευτικές και φιλοσοφικές του προεκτάσεις.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύονται δραματολογικά και ερμηνευτικά δύο έργα Mugen Noh, προκειμένου να υποστηριχθούν τα επιχειρήματα του πρώτου κεφαλαίου σχετικά με τον ρόλο που επιτελεί το φάντασμα στο θέατρο Noh. Το πρώτο έργο, *Atsumori*, ανήκει στα *Έργα Πολεμιστών*, όπου το φάντασμα είναι η ψυχή ενός νεκρού πολεμιστή που χάθηκε στη μάχη και επιστρέφει για να λάβει εκδίκηση. Το δεύτερο έργο, *Aoi no Ue*, ανήκει στα *Έργα Παραφροσύνης*, και έχει ως κεντρικό χαρακτήρα είναι το φάντασμα μιας γυναίκας, η οποία τυφλωμένη από τη ζήλεια και το πάθος της, επιστρέφει για να λάβει εκδίκηση από όσους την πλήγωσαν.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο ερευνάται ο τρόπος με τον οποίο το θέατρο Noh στοιχειώνει φασματικά το σύγχρονο ιαπωνικό θέατρο. Αρχικά γίνεται μια σύντομη ιστορική αναδρομή στη διαδρομή του Ιαπωνικού θεάτρου από τον Μεσαίωνα μέχρι τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και παρουσιάζονται συνοπτικά τα βασικά χαρακτηριστικά των θεατρικών κινημάτων που αναπτύχθηκαν. Στη συνέχεια, αναλύεται το κίνημα *Angura* (1960-2000), οι βασικοί εκπρόσωποί του και τα στοιχεία του Noh, τα οποία μετά από αιώνες απουσίας, επιστρέφουν για να σμιλευτούν από τους σύγχρονους δραματουργούς και να ενσωματωθούν κατάλληλα στα έργα του *Angura*, ώστε να δώσουν τον καθρέφτη

και τις απαντήσεις που αναζητά η γενιά της εποχής. Τέλος, επιχειρείται η διερεύνηση κοινών στοιχείων του θεάτρου Noh σε τρεις παραστάσεις/πειραματικές performances του 21ου αιώνα, όπως αυτές αναδύθηκαν μετά την καταστροφή της Fukushima το Μάρτιο του 2011, δίνοντας το στίγμα για το σύγχρονο ιαπωνικό θεατρικό ρεύμα που ξεκίνησε να σχηματίζεται, το Post- Fukushima Theatre.

Κεφάλαιο 1

Η λειτουργία του φαντάσματος στο παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο Noh

1.1: Το θέατρο Noh: Ιστορικό πλαίσιο

Το κλασικό ιαπωνικό θέατρο Noh άνθισε στη μεσαιωνική περίοδο Muromachi της ηγεμονίας των Ashikaga (1336-1573)(Παπαπαύλου, 2013: 19, Pizzato, 2019: 90), η οποία αποτελεί και το μεσοδιάστημα ανάμεσα στην περίοδο Heian (9^{ος} -12^{ος} αι.), μια σχετικά ειρηνική περίοδο κατά την οποία η αυτοκρατορική αυλή διοικούσε από την αριστοκρατική πρωτεύουσα του Kyoto, και την περίοδο Tokugawa (16ος-19ος αι.), όπου ο ομώνυμος οίκος των στρατιωτικών ηγεμόνων shogun εδραίωσε στρατιωτική διδακτορία και διοικούσε από τη νεοσύστατη πρωτεύουσα του Tokyo (Pinnington, 2019: 5).

Η περίοδος 1300-1600 αποτέλεσε περίοδο κοινωνικών αναταραχών και εμφυλίων πολέμων ανάμεσα στην αριστοκρατική κεντρική κυβέρνηση που πλαισίωνε τον αυτοκράτορα και στρατιωτικούς γραφειοκράτες υπό την καθοδήγηση των στρατιωτικών ηγεμόνων shogun. Οι πόλεμοι, η πείνα και η αρρώστιες από τους εμφύλιους πολέμους την περίοδο 1320-1330, καθώς και οι φυσικές καταστροφές από σεισμούς και τις φωτιές διαμόρφωσαν σε ένα βαθμό την αντίληψη της εποχής για τη σχέση του ανθρώπου με τον θάνατο. Υπήρχε η γενική θεώρηση ότι όλες αυτές οι δυσχερείς καταστάσεις προκαλούνταν

από άορατα όντα, τα οποία θα μπορούσαν να εξορκιστούν με τη μουσική και το χορό, και ως εκ τούτου, ο εξαγνιστικός χαρακτήρας των παραστατικών τεχνών θα μπορούσε να επιμηκύνει το προσδόκιμο ζωής ηθοποιών και κοινού (Pinnington, 2019: 11).

Η διαμόρφωση των αντιλήψεων αυτών πέρασε από τη θρησκευτική τελετουργία στις παραστατικές τέχνες το διάστημα 1368 – 1420, όταν υπήρξε μια σχετική πολιτική σταθερότητα (Pinnington, 2019: 11). Την περίοδο αυτή διαμορφώθηκε ένα καινούριο νομικό σύστημα από την κυβέρνηση των shogun στη Kamakura, εξαπλώθηκε σε όλα τα κοινωνικά στρώματα ο αλφαριθμητισμός και εδραιώθηκε ενιαία ιαπωνική εθνική κουλτούρα, η οποία περιελάμβανε την τελετή του τσαγιού, τις πολεμικές τέχνες, την ιαπωνική ανθοδετική, το θέατρο Noh, τους ιαπωνικούς κήπους κ.ά., και η οποία διατηρεί τα χαρακτηριστικά της μέχρι και σήμερα (Pinnington, 2019: 5).

Ταυτόχρονα, η εισαγωγή του νομίσματος ως μέσου ανταλλαγής των αγαθών, το φαινόμενο του basara, της αλαζονικής επίδειξης πλούτου από νεόπλουτους πολέμαρχους και του συνεπακόλουθου ανταγωνισμού στις πολιτιστικές δραστηριότητες που χρηματοδοτούσαν οι τελευταίοι, και κυρίως η δράση του Kanjin¹, όπου οι διάφοροι ναοί έστελναν τους ιερείς ως διασκεδαστές για να επιτελέσουν παραστάσεις και τελετουργικά με κάποιο χρηματικό αντίτιμο ή δωρεά για την οικονομική υποστήριξη του ναού, αποτέλεσαν τις οικονομικές συνθήκες που συνέβαλαν στην ανάπτυξη του θεάτρου Noh (Pinnington, 2019: 12). Ιδιαίτερα μέσω του Kanjin επιτελέστηκε μια σύζευξη του θρησκευτικού μηνύματος και της διασκέδασης, σημαντικού γεγονότος για την εγκαθίδρυση μιας κοινής κουλτούρας στην οποία μετείχε μεγάλος αριθμός ατόμων (Pinnington, 2019: 12).

¹ Ορεσίβιοι ασκητές ή βουδιστές μοναχοί χρηματοδοτούνταν από προστάτες, σε δραστηριότητες, όπως το Kanjin 勧進, που θεωρούνται επίσης μεταξύ των προδρόμων του Noh. Η βουδιστική τελετουργική πρακτική αυτή την περίοδο άρχισε να δίνει μεγαλύτερη έμφαση σε στοιχεία όπως η μουσική, ο χορός, οι οπτικές εικόνες κ.λπ., ενώ οι ιεροκήρυκες άρχισαν να δείχνουν ενδιαφέρον για τις επιτελεστικές πτυχές του κηρύγματος, όπως ο χειρισμός της φωνής ή η απόχρωση της διατύπωσης (Jelesijevic, 2016: 21)

Το θέατρο Noh ξεκίνησε ως αυλικό θέατρο με επιρροές από τον Ζεν βουδισμό και με σιντοϊστική κατεύθυνση (Pizzato, 2019: 91), ενώ συμπληρώθηκε από το σατυρικό kyogen². Θεμελιώθηκε από τον ηθοποιό και δραματουργό Kan'ami (1333-1384) και τον γιο του Zeami (1363-1443) (Pizzato, 2019: 91), ενώ, με βάση τις ιστορικές πηγές της εποχής που έχουν επιβιώσει, η πρώτη και σημαντικότερη θεμελίωσή του έγινε από τον Zeami (Παπαπαύλου, 2013: 20). Η εποχή του Zeami θεωρείται η χρυσή εποχή του Noh: το εκλεπτυσμένο και υψηλά μορφωμένο περιβάλλον των shogun του οίκου Ashikaga³ επηρέασε και προέτρεψε τους ηθοποιούς να εξελίξουν το Noh στην κλασική του μορφή, ένα θεατρικό είδος με χορό, τραγούδι, μουσική και διάλογο.

1.2: Το κλασικό Noh

Το Noh ως θεατρικό είδος προέρχεται από προγενέστερα χορευτικά δράματα και θρησκευτικά δρώμενα, όπως το Dengaku (χορευτική παντομίμα- τελετουργία αγροτικού χαρακτήρα) και το Sarugaku (πιθηκισμοί- αστείες επιδείξεις με μουσική) (Παπαπαύλου, 2013: 20), από τα οποία κράτησε δύο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά⁴ (Εικόνα 1). Το πρώτο αφορά στην ιερότητα του σκηνικού χώρου, όπως προκύπτει από την τελετουργική φύση

² Οι παραστάσεις των έργων Noh εναλλάσσονται με τα κωμικά έργα Kyogen (=τρελά λόγια), τα οποία είναι εμπνευσμένα από την καθημερινότητα και στοχεύουν στο να αντισταθμίσουν την δραματική ένταση που προηγήθηκε, κατά τον ίδιο τρόπο που εναλλάσσονταν στο αρχαίο ελληνικό θέατρο η τραγωδία με το σατυρικό δράμα (Παπαπαύλου, 2013: 28).

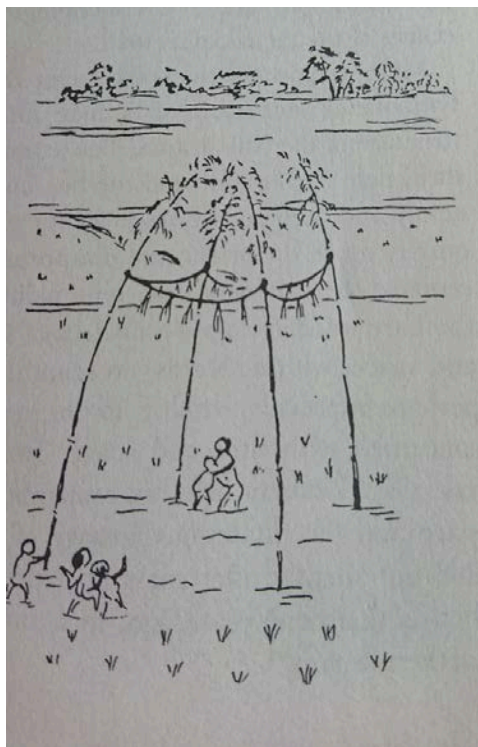
³ Ο Ashikaga Yoshimitsu, (1358- 1408), shogun (στρατιωτικός δικτάτορας με κληρονομικό δικαίωμα) της Ιαπωνίας, πέτυχε πολιτική σταθερότητα την περίοδο της εξουσίας του για τον οίκο των Ashikaga και ήταν ο πρώτος που πατρόναρε το θέατρο Noh. Ήταν εξαιρετικά πολυμαθής και ενεργός στην πολιτική, τη διπλωματία, τις τέχνες και τα γράμματα, τις θρησκευτικές πρακτικές, μια φιγούρα τύπου Ερρίκου VIII (Pinnington, 2019: 7).

⁴ Τόσο για το Sarugaku, όσο και για το Dengaku είχαν σχηματιστεί ομάδες ηθοποιών γνωστές ως Sarugaku-za και Dengaku-za. Κάθε ομάδα είχε έναν ηγέτη που ενεργούσε ως επικεφαλής κατά τη διάρκεια των παραστάσεων. Κάθε ομάδα στόχευε στο να εξελιχθεί ώστε να θεωρηθεί η καλύτερη στην πρωτεύουσα μέσω ενός είδους καλλιτεχνικού διαγωνισμού(tachiai noh): Όποιος βρισκόταν στην πρώτη θέση θα είχε τη μεγαλύτερη επιρροή στην ανάπτυξη της τέχνης του No (<https://www.the-noh.com/en/world/history.html>).

του Dengaku (Konparu, 1983: 3) (Εικόνα 2), όπου η ιερότητα βασίζεται σε ένα διάλογο με τους θεούς, οι οποίοι στο Noh έρχονται και φεύγουν υπερβαίνοντας το χώρο και το χρόνο (Konparu, 1983: 6). Το δεύτερο αφορά στην μαγεία της τεχνικής, όπως προκύπτει από το Sarugaku (Konparu, 1983: 3), όπου η μαγεία αφορά δράσεις ή τεχνικές για την ανάκληση πνευμάτων μέσω της δύναμης υπερφυσικών όντων και μυστικιστικών δυνάμεων και που σε αντίθεση με τον ορισμό της στη Δύση –όταν διακρίνεται σε λευκή και μαύρη μαγεία— στην Ιαπωνία, η μαγεία αποτελεί περισσότερο προϊόν της πίστης και ισχυρής θέλησης του ανθρώπου και της γνώσης που προκύπτει από την καθημερινή ζωή (Konparu, 1983: 7).

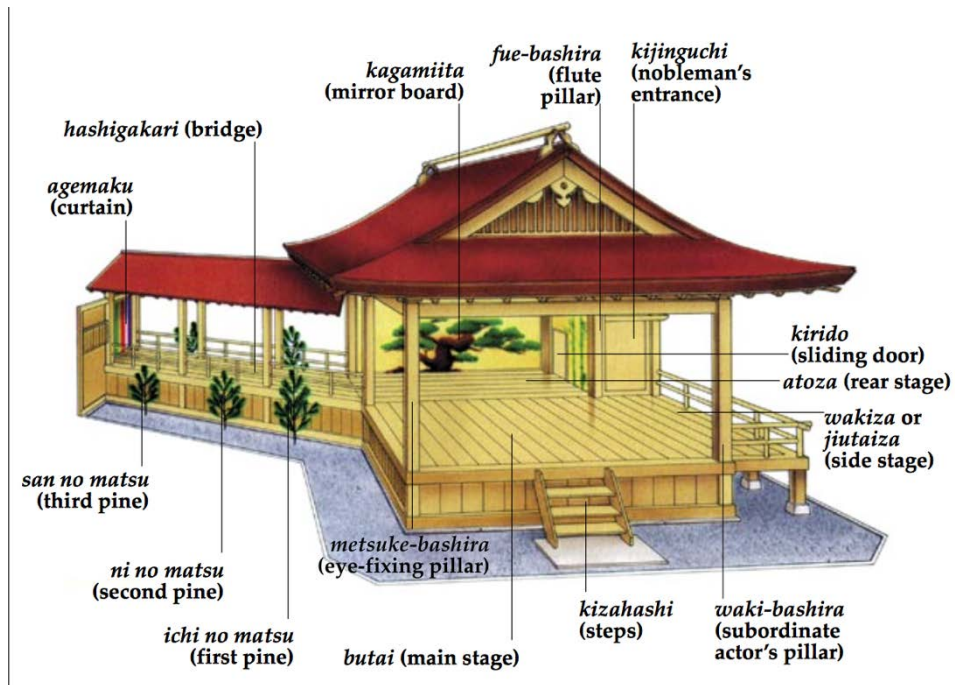


Εικόνα 1: Επιτέλεση Dengaku "Urashima Myojin Engi" (Συλλογή Ναού Ura, Kyoto) με μουσικά όργανα, όπως φλάουτο και κρουστά

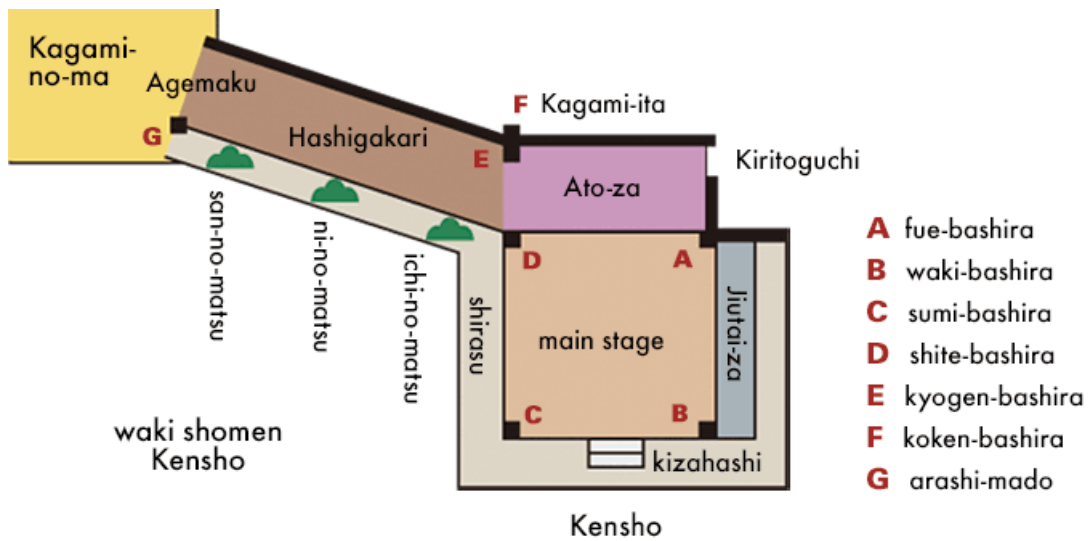


Εικόνα 2: Αγροτικό φεστιβάλ, πρόδρομος του Dengaku. Ο ιερός χώρος στο χωράφι καθορίζεται με σκοινί.

Ο σκηνικός χώρος όπου επιτελείται το Noh προέρχεται από τους παλαιότερους χώρους παραστάσεων του Sarugaku (Παπαπαύλου, 2013: 21) και έχει συγκεκριμένη διάταξη (Εικόνα 3,4). Οι καλλιτέχνες που εμφανίζονται επί σκηνής είναι οι δύο βασικοί ηθοποιοί, οι ηθοποιοί που συμμετέχουν στο χορό και οι μουσικοί. Ο ηθοποιός που εμφανίζεται πρώτος είναι ο waki (ή δευτεραγωνιστής), ο οποίος πληροφορεί του θεατές για το δραματικό πρόσωπο που υποδύεται και την υπόθεση του έργου (Παπαπαύλου, 2013: 86) και ακολουθεί ο shite (ή πρωταγωνιστής), ενώ και οι δύο έχουν συνοδοιπόρους (1976, Waley: 18). Ο χορός αποτελείται από 8 έως 12 άτομα, οι οποίοι έχουν ως μοναδικό ρόλο να τραγουδούν τα λόγια του ηθοποιού όταν εκείνος επιτελεί τις χορευτικές κινήσεις του και δυσκολεύεται να τραγουδήσει άνετα (1976, Waley: 18-19). Τέλος, οι μουσικοί χρησιμοποιούν ένα μεγάλο τύμπανο, ένα μικρότερο τύμπανο και το φλάουτο που συνοδεύει την αρχή, την κλιμάκωση και το τέλος του έργου (1976, Waley: 19).



Εικόνα 3: Η σκηνή του Noh



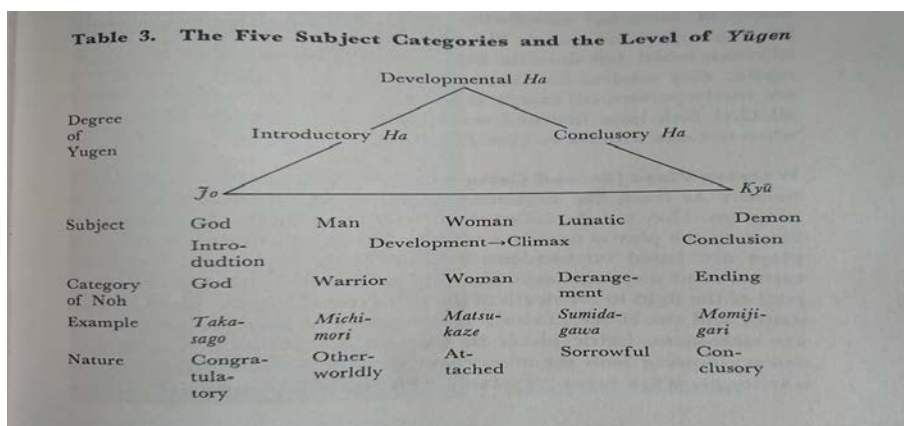
Εικόνα 4: Κάτοψη της σκηνής του Noh

Η δομή και ο ρυθμός του έργου, η σειρά των παραστάσεων, αλλά και ο σκηνικός χώρος χαρακτηρίζονται από το σχήμα του jo (εισαγωγή)-ha (ανάπτυξη)-kyou (κορύφωση), όπου jo είναι το εισαγωγικό μέρος του έργου που ξεκινά αργά, ha η βαθμιαία και γρήγορη κλιμάκωση και kyou, το γρήγορο τέλος. Η αρχή αυτή που διέπει όλο το Noh βασίζεται στην υπόθεση ότι ο πιο φυσικός και ανθρώπινος τρόπος ζωής είναι αυτός που ξεκινά αργά, κλιμακώνεται γρήγορα, σταματά και ξεκινά πάλι (Konparu, 1983: 29). Η αισθητική ολοκλήρωση στο Noh συμπληρώνεται από τρία στάδια, όπως θεμελιώθηκαν θεωρητικά από τον Zeami: το *hana* – άνθος της τέχνης του ηθοποιού, το *yūgen*- η μυστηριώδης και υπερβατική κομψότητα και τέλος το *ryōjaku*, η ομορφιά της μοναχικής θλίψης του γήρατος (Konparu, 1983: 10).

Οι κύριοι χαρακτήρες των έργων Noh είναι συχνά θεότητες ή πνεύματα και οι ηθοποιοί μεταμορφώνονται στους ρόλους τους, φορώντας ξύλινες, χειροποίητες μάσκες⁵. Οι ιστορίες άλλων, παράλληλων κόσμων ξεδιπλώνονται μέσα από εξαιρετικά στυλιζαρισμένους χορούς με σκοπό να προκαλέσουν τα όντα του πνευματικού κόσμου να ανταποκριθούν. Όπως στους περισσότερους ιαπωνικούς χορούς, η βεντάλια χρησιμοποιείται στο χορό για να περιγράψει και να αποτυπώσει σκηνές από την υπόθεση, ενώ το δραματικό περιεχόμενο των χορών αφορά τον άορατο κόσμο των θεών και των φαντασμάτων (Ikema:1981, 18). Οι χοροί έχουν μια αιθέρια, μυστικιστική αγνότητα, χωρίς περιορισμούς από κοσμικές ανησυχίες ή κρυφά κίνητρα, και καθώς οι θεοί και τα πνεύματα χορεύουν, το ανθρώπινο κοινό παρακολουθεί υπνωτισμένο και ταυτόχρονα ενθουσιασμένο από την ομορφιά της δράσης που παρουσιάζεται ελεύθερη και ανεπιτήδευτη (Yoshida: 1987, 7). Επομένως, η φόρμα του χορού είναι συγκεκριμένη, ώστε να λειτουργήσει τελετουργικά για να συναντήσει το θείο, καθώς όμως κινείται προς αυτή την κατεύθυνση, έξω από το εγκόσμιο, αν και στυλιζαρισμένη, απελευθερώνεται.

⁵ Οι ηθοποιοί φοράνε τις μάσκες μπροστά σε έναν μεγάλο καθρέφτη που βρίσκεται στημένος στα παρασκήνια (Εικόνα 4: Kagami-no-ma). Η διαδικασία γίνεται με τελετουργικό τρόπο και μέσα από αυτή ο ηθοποιός, φορώντας τη μάσκα, μεταμορφώνεται στο πρόσωπο που υποδύεται.

Τα έργα του Noh χωρίζονται θεματικά σε πέντε κατηγορίες. Ο αριθμός πέντε δεν είναι καθόλου τυχαίος, καθώς, σύμφωνα με τη θεωρία των πέντε στοιχείων, τα φαινόμενα και τα αντικείμενα οργανώνονται σε ομάδες των πέντε, όπου αντιστοιχούν στα πέντε στοιχεία της φύσης (ξύλο, φωτιά, γη, μέταλλο, αέρας) και τα πέντε yin⁶ όργανα του ανθρώπινου σώματος (συκώτι, καρδιά, σπλήνα, πνεύμονες, νεφρά) (Konparu, 1983: 31). Από τα τελευταία, παράγεται η αναπνοή και η φωνή, οι οποίες με τη σειρά τους δονούν τα όργανα των πέντε αισθήσεων. Αυτό είναι σύμφωνα με τον Zeami το σημείο εκκίνησης του χορού (Konparu, 1983: 30). Από τη θεωρία των πέντε στοιχείων προκύπτει ο διαχωρισμός των έργων Noh στις εξής πέντε κατηγορίες με βάση τον κεντρικό τους χαρακτήρα: 1. Έργα Θεών (Waki), 2. Έργα Πολεμιστών (Shura) 3. Έργα Γυναικών (Kazura), 4. Έργα Παραφροσύνης (Monogurui) 5. Έργα Δαιμόνων (Kiri) (Ueda, 1961: 371/ (Konparu, 1983: 30)).



Εικόνα 5: Η εξέλιξη των 5 θεματικών κατηγοριών σε ένα πρόγραμμα Noh

⁶ Η λειτουργία των οργάνων yin είναι να παράγει, να μετατρέπει, να ρυθμίζει και να αποθηκεύει τις βασικές ουσίες του ανθρώπινου σώματος, όπως το qi, το αίμα και τα σωματικά υγρά. Σύμφωνα με την παραδοσιακή κινέζικη ιατρική, οι φυσιολογικές λειτουργίες του σώματος βασίζονται στις αρμονικές σχέσεις μεταξύ των Yin και Yang οργάνων (χοληδόχος κύστη, στομάχι, λεπτό έντερο, παχύ έντερο, ουροδόχος κύστη).

Το μοτίβο αυτής της σειράς των πέντε έργων, όπου το τελευταίο έργο δεν είναι το τέλος, αλλά μάλλον μια παύση ή ακόμη και η αρχή μιας συνέχειας δίχως τέλος, έχει τις ρίζες του στη γενικότερη αντίληψη στην Ιαπωνία για τη ζωή, το θάνατο και την αναγέννηση. Ωστόσο, μια πιο γενική κατηγοριοποίηση των έργων Noh τα χωρίζει σε έργα του φαινομενικού κόσμου (Genzai Noh) και έργα του ονείρου ή της φαντασίας (Mugen Noh). Η διάκριση αυτή αναπτύχθηκε κατά τον 20^ο αιώνα (Suvin: 1994, 526), καθώς η συνείδηση των ανθρώπων στη σύγχρονη εποχή προσπάθησε να κάνει σαφή διάκριση μεταξύ του ονείρου/ ψευδαίσθησης και πραγματικότητας, ενώ στο Μεσαίωνα, τα όνειρα, η πραγματικότητα και οι αυταπάτες δεν είχαν τόσο ευδιάκριτα όρια όσο σήμερα (Hirai: 2018, 29).

1.3: Το Mugen Noh

Το θέατρο Noh αναφέρεται συχνά ως η τέχνη του Ma, όπου το Ma μεταφράζεται ως χώρος, κενό, παύση, χρόνος, συγχρονισμός ή άνοιγμα. Η λέξη, αν και εμπεριέχει τρεις διαφορετικές σημασίες για τον Δυτικό πολιτισμό, δηλαδή αυτές του χώρου, του χρόνου και του χωροχρόνου, στην Ιαπωνία από τους αρχαίους χρόνους, ο χώρος και ο χρόνος δεν αποτελούσαν δίπολο, παρά μάλλον εκλαμβάνονταν ως μία διάσταση (Konparu, 1983: 71). Η πρόσληψη της διάστασης του χωροχρόνου και οι αντιλήψεις του Βουδισμού σχετικά με τη μεταβατική φύση αυτού του κόσμου, οδήγησαν στη δημιουργία της εκλεπτυσμένης δραματικής δομής του Mugen Noh.

Το Mugen Noh (Mugen στα ιαπωνικά σημαίνει φαντασία, φάντασμα, όραμα ή όνειρο) έχει μια δομή που επιτρέπει την συνύπαρξη διαφορετικών κόσμων, πραγματικότητας και φαντασίας. Κεντρικό και δομικό στοιχείο της πλοκής κάθε έργου αποτελεί η συνάντηση. Η συνάντηση δεν αφορά μόνο το αντάμωμα, ως το αντίθετο του αποχωρισμού (Konparu, 1983: 19), αλλά εμπεριέχει κάτι βαθύ και μοναδικό, όπως προκύπτει από το διάλογο ακριβώς από αυτήν την συνάντηση. Το Mugen Noh βασίζεται στην συνάντηση του Εαυτού

με τον Άλλο, της πραγματικότητας με τη φαντασία, του παρόντος κόσμου με άλλους κόσμους έξω από τα όρια του χώρου και του χρόνου.

Η πλοκή των έργων του Mugen Noh περιστρέφεται γύρω από τη συνάντηση ενός ζωντανού ατόμου με φαντάσματα μιας συγκεκριμένης τοποθεσίας, με φαντάσματα που εμφανίζονται σε αξιομνημόνευτους τόπους με σκοπό να ξαναζήσουν τραγικές στιγμές του παρελθόντος τους και που επιζητούν τη λύτρωση (Sung, 1998: 110). Γεγονότα της πλοκής που μέχρι πρότινος έμοιαζαν πραγματικά, τελικά είναι προϊόντα ονειροπόλησης του waki, ενώ το φάντασμα είναι ένα πραγματικό άτομο που εμφανίζεται στο όνειρο του ταξιδιώτη (αυτός που έχει το όνειρο (mu) και βλέπει το φάντασμα (gen))(Konparu, 1983: 87). Τα περισσότερα από τα έργα Mugen Noh εκτελούνται σε δύο πράξεις με το εξής μοτίβο πλοκής:

1. Ένας ταξιδιώτης (ο waki- δευτεραγωνιστής) επισκέπτεται έναν τόπο (ιστορικού ενδιαφέροντος) και συναντά έναν ντόπιο.
2. Ο ντόπιος (ο shite – πρωταγωνιστής μεταμφιεσμένος) εξιστορεί ένα περιστατικό σχετικά με τον τόπο.
3. Ο ντόπιος αποκαλύπτει την πραγματική του ταυτότητα λέγοντας ότι είναι το φάντασμα του ήρωα της ιστορίας που μόλις εξιστόρησε και εξαφανίζεται.
4. Το φάντασμα επανέρχεται στο όνειρο του ταξιδιώτη στην πραγματική του μορφή μέσα από έναν τελετουργικό χορό και εξιστορεί το παρελθόν του, επανανεργοποιώντας την ιστορία του πρώτου μέρους.
5. Το φάντασμα εξαφανίζεται και ο ταξιδιώτης ξυπνά από το όνειρο (Kumarashinghe, 2013: 130).

Ο χώρος και ο χρόνος σε αυτό το είδος Noh δεν ακολουθεί τη συνηθισμένη γραμμική ροή από το παρόν στο παρελθόν, αλλά κάνει άλματα μπρος-πίσω, προωθώντας τη σκηνική δράση. Το παρόν, που διακόπτεται από τις μνήμες του παρελθόντος, το παρελθόν που γίνεται παρόν, η αφήγηση που ξεκινά σε τρίτο πρόσωπο και ξαφνικά γυρνά σε πρώτο πρόσωπο, η αντιπαράθεση της εξέλιξης της δραματικής πλοκής στο παρόν του έργου ταυτόχρονα με την παράθεση του χαρακτήρα σε μια άλλη διάσταση, αποτελούν δραματικές τεχνικές του είδους που έχουν ως αποτέλεσμα το μνημονευμένο παρελθόν και

το πραγματικό παρόν να συμπλέκονται και να εξελίσσονται δραματουργικά, ταυτόχρονα (Konparu, 1983: 77).

Ωστόσο, η δραματική εξέλιξη ενός έργου στηρίζεται πολύ λίγο στην πλοκή του έργου (Kaula, 1960:61) και περισσότερο στο συνολικό αποτέλεσμα της παράστασης, όπως προκύπτει μέσα από την κίνηση, τη μουσική, τον στίχο, τους ήχους των κρουστών, το χορό και κυρίως μέσα από την ατμόσφαιρα (Lamarque, 1989: 158) και τον απρόσωπο και τελετουργικό χαρακτήρα του έργου (Kaula,1960: 63). Το παρελθόν που ανακαλείται μέσω της αφήγησης του shite αποστασιοποιεί σε ένα βαθμό τον θεατή, ο οποίος δεν γίνεται μάρτυρας του γεγονότος, αλλά το εντοπίζει μέσα από την φιγούρα του φαντάσματος που το ανακαλεί, ώστε τελικά η παράσταση να μοιάζει περισσότερο πνευματική, παρά φυσική αναπαράσταση (Lai, 1983: 80).

Η μερική αποστασιοποίηση του θεατή αποτελεί και για πολλούς Ιάπωνες τον ιδανικό τρόπο παρακολούθησης ενός έργου Noh, καθώς τα κλειστά μάτια, τα βαριά βλέφαρα και η χαλάρωση της συνείδησης, επιτρέπει στις εικόνες και τους ήχους της παράστασης να εισέλθουν στο ασυνείδητό τους, ώστε τελικά να μεταφερθούν στον ονειρικό κόσμο που παρουσιάζεται επί σκηνής και να συμμετέχουν εμπειρικά μέσω αυτής της υπναγωγικής κατάστασης (Schechner: 2011, 234). Μέσω της ενεργής επιλεκτικής έλλειψης προσοχής, ενθαρρύνεται το βαθύτερο υλικό να αναμειχθεί με τη συνειδητή εμπειρία του θεατή, γεγονός που αποτελεί και μεγάλο εγχείρημα της σύγχρονης πειραματικής επιτέλεσης (Schechner: 2011, 237), όπως στο project *Tokyo Heterotopia (2013)* του Takayama Akira που αναφέρεται σε επόμενο κεφάλαιο.

1.4: Το φάντασμα

1.4.1: Δραματική λειτουργία

Τα έργα του Mugen Noh εντοπίζονται και στις πέντε θεματικές κατηγορίες έργων Noh, ενώ πρωταγωνιστής είναι πάντα ένα φάντασμα. Το φάντασμα εμφανίζεται σε ένα έργο είτε ως φάντασμα και στις δύο πράξεις, είτε ως άνθρωπος στην πρώτη πράξη και φάντασμα στη δεύτερη, είτε καταλαμβάνοντας το σώμα κάποιου άλλου ανθρώπου στην πρώτη πράξη και ως φάντασμα στη δεύτερη (Konparu, 1983: 50). Τα φαντάσματα μπορούν να διακριθούν γενικά σε τρεις κατηγορίες: (1) φαντάσματα των νεκρών, που επιζητούν την σωτηρία, (2) εκδικητικά φαντάσματα, υποδουλωμένα στο βουδιστικό νόμο, σύμφωνα με τον οποίο αν δεν εξευμενιστούν, δεν μπορούν να περάσουν στη νιρβάνα και (3) δαιμονικά φαντάσματα ή στοιχειά, που πολεμούν ή έχουν ηττηθεί (Konparu, 1983: 51). Όλα τα παραπάνω πνεύματα, που πρέπει να συνεχίζουν να ζουν ως φαντάσματα, εξηγούν τους λόγους που τους οδήγησαν στο θάνατο, και για τους οποίους στοιχειώθηκαν και οδηγήθηκαν σε μια ανυπόστατη ύπαρξη κάπου ανάμεσα στον παράδεισο και την κόλαση (Lai, 1983: 82).

Το φάντασμα, ως πρωταγωνιστικός δραματικός χαρακτήρας, διακατέχεται από όλα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα πρόσωπα σε ένα έργο Noh. Τα πρόσωπα είναι περισσότερο αφηρημένα γραφήματα που συμβολίζουν συγκεκριμένα συναισθήματα, με στόχο τα τελευταία να επιτελεστούν παραστασιακά (Lamarque, 1989: 159), παρά ολοκληρωμένοι δραματικοί χαρακτήρες ως προς την παράθεση προσωπικών ή βιογραφικών τους στοιχείων. Ως αποτέλεσμα, διατηρούν ένα προφίλ απρόσωπο που έχει ωστόσο μια ατομική διάσταση (Lamarque, 1989: 160), καθώς πρόκειται για πρόσωπα γνωστά από την ιστορία ή τη λογοτεχνία της ιαπωνικής παράδοσης. Τελικά, αποκτούν μια οικουμενική διάσταση (Lamarque, 1989: 159), καθώς το κάθε έργο ουσιαστικά δεν πραγματεύεται μία θεματική ιστορία, αλλά επιλεγμένα συναισθήματα (Kaula, 1960: 69).

Φαίνεται ότι ο αρχικός δραματικός στόχος είναι η αναπαράσταση με εσωτερικότητα και υπαινικτικότητα της ανάκλησης συγκεκριμένων, αλλά ελαφρώς εναλλασσόμενων διαθέσεων (Lamarque, 1989: 164), ώστε να αναδειχθεί η εσωτερική ψυχική κατάσταση που αποτελεί και τον πυρήνα του έργου. Ταυτόχρονα, η δραματοποίηση του υπερφυσικού στοιχείου επιτυγχάνει τη μέγιστη θεατρική αποτελεσματικότητα

(Πανοπούλου, 62), μέσω της μέθεξης του θεατή στην αναπαράσταση του ονείρου του waki, με τον ίδιο τρόπο που επιτυγχάνεται στους *Πέρσες* και τις *Ευμένιδες* του Αισχύλου με τα φαντάσματα του Ξέρξη και της Κλυταιμνήστρας αντίστοιχα, καθώς και στην *Εκάβη* του Ευριπίδη με το φάντασμα του Πολύδωρα.

Μέσω της μεταμφιεσμένης ταυτότητας και της φασματικής ανάμνησης, τα φαντάσματα στο *Noh* μοιάζουν περισσότερο πραγματικά από τα ζωντανά πρόσωπα-χαρακτήρες, καθώς τους δίνεται περισσότερος δραματικός χώρος και χρόνος για να εκφραστούν, ενώ το παρελθόν που ανακαλείται είναι πιο άμεσο από το παρόν (Lamarque, 1989: 160). Σε αφηγηματικό επίπεδο, το φάντασμα είναι η ψυχή του πρωταγωνιστή που επανεξετάζει στο παρόν μια ενσωματωμένη στην ιστορία ή τη λογοτεχνία του παρελθόντος σκηνή που έχει βιώσει το ίδιο. Το φάντασμα στο *Noh* δεν παρεμβαίνει στις τρέχουσες εξελίξεις: εμφανίζεται από το παρελθόν για να μνημονευτεί στο παρόν και εξαφανίζεται χωρίς ίχνος όταν ο στόχος επιτευχθεί (Noda, 2012).

Στο έργο, οι χαρακτήρες κοιτάζουν πίσω στο παρελθόν τους, στην πρωταρχική σκηνή του πρωταγωνιστή- φάντασμα, γεγονός που για εμάς ανήκει στον παρακείμενο χρόνο. Το φάντασμα ξαναζεί τη σκηνή, χωρίς να την ανακατασκευάζει δραματικά και δεν αναδημιουργεί το παρελθόν, αφού το παρελθόν απεικονίζεται δραματικά στον παρόντα χρόνο. Στόχος είναι να αναδειχθεί εμφατικά η ένταση του συναισθηματικού ταξιδιού του φαντάσματος καθώς ξαναζεί τη συγκεκριμένη στιγμή του παρελθόντος (Noda, 2012). Για παράδειγμα, όταν ένα φάντασμα ανακαλεί μια όμορφη στιγμή του παρελθόντος, δεν έχει σημασία τόσο το περιεχόμενο της ανάμνησης, όσο η ένταση του συναισθήματος της νοσταλγίας στο φάντασμα τη στιγμή που την ανακαλεί. Τελικά, η αναβίωση της σκηνής μάλλον δίνει έμφαση στην απόσταση που υπάρχει ανάμεσα στο φάντασμα και την ανακληθείσα σκηνή, αφού η αναβίωση δείχνει πως η στιγμή πρέπει να ανακληθεί, ακριβώς γιατί έχει χαθεί για πάντα (Noda, 2012).

1.4.2: Θρησκευτικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις

Όντας πολύπλευρη τέχνη αναπαράστασης και ταυτόχρονα είδος λογοτεχνίας, το Νοh θεωρείται ότι έχει πλούσιες και ποικίλες θρησκευτικές επιρροές, καθώς λειτουργεί και ως μια μορφή τελετουργίας στην οποία συναντιούνται βουδιστικές, αλλά και μη-βουδιστικές πρακτικές (Jelesijevic, 2016: 9). Ενσωματώνοντας τη μυθολογία και την κοσμολογία που σχετίζονται με τη λατρεία, τη βουδιστική πνευματικότητα, τη λογοτεχνική πολυπλοκότητα και την αισθητική της μυστηριώδους ομορφιάς, της έντασης και του βάθους, το Νοh με δυναμικό τρόπο, ανταποκρίθηκε στη μεσαιωνική ιαπωνική κοσμοθεωρία, όπου τα όρια μεταξύ όντων, οντοτήτων, κόσμων ήταν θολά, και όπου οι έννοιες και οι ιδεολογίες βρίσκονταν σε ανοιχτό διάλογο (Jelesijevic, 2016: 27).

Από τα 250 έργα Νοh που έχουν επιβιώσει συνολικά, τα περισσότερα διαπραγματεύονται το υπερφυσικό σε διάφορες μορφές, με τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα να είναι ένα φάντασμα, ένας δαίμονας ή ένα αγγελικό πλάσμα. Η υποκείμενη ηθική των έργων Νοh, όπως εκφράζεται επανειλημμένα σε αποσπάσματα από τις βουδιστικές γραφές, είναι ότι ο φαινομενικός κόσμος είναι ένα βασίλειο ψευδαίσθησης, ένας διαρκής κύκλος γέννησης, ταλαιπωρίας και θανάτου. Η δυική φύση του φαντάσματος, όπως εκφράζεται μέσα από την επιθυμία και για τον φαινομενικό κόσμο και για τον πνευματικό κόσμο της νιρβάνα, είναι αυτή που οδηγεί στην αιώνια σύγκρουση που λαμβάνει χώρα στα έγκατα της ψυχής. Το φάντασμα είναι ένα πνευματικό ον που έχει καταληφθεί από κάποιες ατομικές ποιότητες και ενσαρκώνει ένα πανίσχυρο συναίσθημα, ενώ η τελική απελευθέρωση της ψυχής, η επίτευξη της νιρβάνα, εξαρτάται από την πλήρη αποδέσμευσή του από αυτόν τον κόσμο και την επίτευξη μιας τέλει ηρεμίας, απαλλαγμένης από κάθε πάθος και επιθυμία (Kaula, 1960: 68).

Η Ιαπωνία είναι θρησκευτικά και πολιτιστικά βαθιά συνδεδεμένη με τα φαντάσματα, γεγονός που προκύπτει από την Σιντοϊστικής προέλευσης πεποίθηση ότι κάθε ανθρώπινο πλάσμα εμπεριέχει μια ισχυρή, μεταφυσική θεότητα – *reykon* ή *tamashi* (ψυχή)- η οποία μετά το θάνατο απελευθερώνεται – είτε για καλό, είτε για κακό. Εάν οι νεκροί τιμηθούν σωστά, με τις ανάλογες τελετουργίες, το πνεύμα τους θα μετατραπεί σε μια προστατευτική για τους απογόνους τους θεότητα, διαφορετικά θα μετατραπούν σε φαντάσματα που δεν έχουν αποκοπεί από τον φαινομενικό κόσμο και πρέπει να κατευναστούν. Τα φαντάσματα πιστεύεται ότι εκφράζουν συγκεκριμένα διλήμματα (για παράδειγμα το να εκδικηθούν για να σωθούν, σκοτώνοντας ή όχι) που απαιτούν πολιτιστικά αποδεκτές λύσεις (Toelken & Iwasaka, 1994: 16), ενώ οι αντίστοιχοι χαρακτήρες στα έργα *Noh* δραματοποιούν ακριβώς αυτές τις αξίες που αντικατοπτρίζονται μέσα από τα αυτά τα διλήμματα και την επίλυσή τους.

Η υποβλητική δύναμη των φαντασμάτων φαίνεται να στηρίζεται στην αμφισημία των συνυφασμένων κόσμων, καθώς δεν υπάρχει οριοθέτηση μεταξύ των κόσμων των ζωντανών και των νεκρών. Τα πεδία των ψευδαισθήσεων αλληλεπικαλύπτονται και αλληλεπιδρούν, και μπορεί να μην είναι καθόλου διακριτά, ενώ οι δράσεις ενός οργισμένου φαντάσματος, τα συναισθήματα ενοχής, ζήλειας, εγωισμού και προδοσίας που ενυπάρχουν στο σύνολο ενός λαού, μπορούν να δραματοποιηθούν και να γίνουν αντιληπτά μέσω ενός χαρακτήρα φαντάσματος που αναπαριστά σε φυσική μορφή το κατά τα άλλα αφηρημένο και ενδεχομένως ντροπιαστικό συναίσθημα που θα ήταν κανονικά πολύ εκρηκτικό για να εκφραστεί (Toelken & Iwasaka, 1994: 38). Ωστόσο, τα πάθη, όπως εκφράζονται μέσα από τα φαντάσματα, τοποθετούνται απέναντι από την πολιτισμική ανάγκη για αρμονία, τελετουργία, τάξη, συνεργασία και συμμόρφωση, ενώ η δραματοποίηση τους υπενθυμίζει στους θεατές τις ανολοκλήρωτες υποχρεώσεις τους (Toelken & Iwasaka, 1994: 39), καθώς η αίσθηση του χρέους αποτελεί θεμελιακό συλλογικό συναίσθημα του ιαπωνικού πολιτισμού.

Κεφάλαιο 2

Περιπτωσιολογικές Μελέτες

Mugen Noh

2.1: *Atsumori*

2.1.1: Έργα Πολεμιστών

Το έργο *Atsumori* (Zeami, τέλη 12^{ου} αι.) ανήκει στα λεγόμενα «Έργα Πολεμιστών», τη δεύτερη κατηγορία έργων Noh, τα οποία αντιστοιχούν στο εισαγωγικό κομμάτι του μέρους *ha* όσον αφορά την ανάπτυξη του προγράμματος των παραστάσεων. Τα έργα αυτά ονομάζονται *Shura* (Πολεμιστής) *Noh*, γιατί το κεντρικό πρόσωπο του έργου είναι συνήθως ένας πολεμιστής που σκοτώθηκε στο πεδίο της μάχης, ενώ τα περισσότερα από αυτά αντλούν το θέμα τους από περιστατικά που περιγράφονται στο έπος *Heike Monogatari*⁷. Σχεδόν όλα τα έργα *Shura Noh* αποτελούνται από δύο πράξεις και ανήκουν εξ ορισμού στο είδος *Mugen Noh*, όπου ο χώρος και ο χρόνος υπερβαίνονται, καθώς η ζωή προβάλλεται υπό την οπτική του θανάτου (Kopragu, 1983:35-36): ο πολεμιστής επανέρχεται με τη μορφή φαντάσματος για να μοιραστεί τα συναισθήματά του σχετικά με την προηγούμενη ζωή του και την οδύνη που υφίσταται

⁷ Το *Tale of the Heike* (*Heike monogatari*) είναι ένα λογοτεχνικό έργο που περιγράφει τις διαμάχες μεταξύ των φυλών Taira και Minamoto για τον έλεγχο της Ιαπωνίας στα τέλη του 12ου αιώνα στον πόλεμο Gempei (1180-1185). Αφηγείται τα κατορθώματα του Minamoto Yoshitsune, του δημοφιλέστερου ήρωα των ιαπωνικού θρύλων, καθώς και πολλά επεισόδια ηρωισμού των σαμουράι.

στο Shurado (修羅道), έναν νοητό χώρο της βουδιστικής κοσμολογίας στο οποίο όλοι οι πολεμιστές προβλέπεται να εγκατασταθούν μετά θάνατον (Quinn, 1993: 75).

Στο πρώτο μέρος των *Shura Noh*, το φάντασμα του πολεμιστή εμφανίζεται μεταμφιεσμένο μπροστά σε κάποιον ιερέα που επισκέπτεται ένα ιστορικό πεδίο μάχης και του μιλά για τη θλίψη του θανάτου. Στη δεύτερη πράξη, το φάντασμα αναπαριστά το επεισόδιο του παρελθόντος που του αφηγείται και τελικά ζητά από τον ιερέα να προσευχηθεί για τη σωτηρία της ψυχής του (Miyata, 1997: 20). Στη βάση της οδύνης του πολεμιστή βρίσκεται η ίδια του η μοίρα, το γεγονός ότι έχει γεννηθεί σε έναν οίκο πολεμιστών και αναπόφευκτα ο θάνατός του θα προκληθεί από το σπαθί κάποιου άλλου πολεμιστή, με αποτέλεσμα ο θάνατος στο πεδίο της μάχης να αποτελεί από μόνος του πηγή αγωνίας. Έτσι, στα έργα πολεμιστών, η αναπαράσταση της σκηνης του θανάτου αποτελεί ένα χτύπημα στον ψυχικό πυρήνα του φαντάσματος ενώ ταυτόχρονα επιτελεί σημαντική σκηνική λειτουργία (Quinn, 1993: 76).

2.1.2: Το επεισόδιο από το Έπος του Heike



Εικόνα 6: Ο πολεμιστής σαμουράι Kumagai no Minamoto πολεμά τον νεαρό αυλικό πολεμιστή Atsumori, από πάπυρο που απεικονίζει το Έπος του Heike, άγνωστος καλλιτέχνης/άγνωστη χρονολογία

Το *Atsumori* αποτελεί μια διασκευή από τον Zeami ενός διάσημου επεισοδίου από το έπος Heike Monogatari, το οποίο περιγράφει ιστορικές μάχες μεταξύ των φατριών Taira και Minamoto. Σύμφωνα με το συγκεκριμένο επεισόδιο του έπους, το 1183, η φατρία των Taira αναγκάστηκε να εγκαταλείψει το Κιότο και ύστερα από πολλά εμπόδια και κακουχίες, βρήκε καταφύγιο στις ακτές της Suma. Στις αρχές του 1184, οι Minamoto επιτέθηκαν και τους περικύκλωσαν στην μάχη του Ichi-no-Tani, όπου ο Kumagai no Naozame, πολεμιστής των Minamoto, εντοπίζει απομονωμένο στην ακτή έναν μάλλον υψηλόβαθμο πολεμιστή των Taira, τον οποίο και καταδιώκει. Δίνουν μάχη σώμα με σώμα και όταν ο Naozame ρίχνει τον εχθρό στο έδαφος και του αφαιρεί το κράνος για να δει το πρόσωπό του, βλέπει ότι πρόκειται για ένα αγόρι δεκαπέντε χρονών, ίδιας ηλικίας με αυτή του γιου του. Παρόλο που αρχικά το ένστικτό του τον παροτρύνει να του χαρίσει τη ζωή, βλέπει τους συμπολεμιστές τους να πλησιάζουν και συνειδητοποιεί ότι αυτοί σίγουρα θα σκοτώσουν το νεαρό αγόρι. Θεωρώντας ότι θα είναι καλύτερα ο νεαρός να πεθάνει από δικό του ακαριαίο χτύπημα, τον αποκεφαλίζει και τη στιγμή που κόβει ένα κομμάτι ύφασμα από τη στολή του για τυλίξει το κεφάλι, βλέπει κρυμμένο στη στολή του νεαρού ένα φλάουτο, σύμβολο αυλικής κομψότητας. Ο Naozame αργότερα μετανιώνει για την βίαιη και αποτρόπαια πράξη του να σκοτώσει έναν νέο ευγενή, με εξαιρετικές μουσικές ικανότητες και γίνεται μοναχός, για να εξιλεωθεί (Shirane, 2007: 980-981).

2.1.3. Η πλοκή του έργου

Στην Πρώτη πράξη του έργου, ο πολεμιστής της φατρίας των Minamoto, Kumagai no Naozame, ο οποίος έχει γίνει μοναχός και έχει λάβει το όνομα Rensei, ταξιδεύει προς το Ichi-no-Tani, για να προσευχηθεί για την ψυχή του νεκρού Atsumori. Όταν φτάνει στη συγκεκριμένη τοποθεσία, ακούει τον ήχο ενός φλάουτου και στη συνέχεια εμφανίζεται μπροστά του ένας νεαρός θεριστής και οι συνοδοιπόροι του, οι οποίοι εκφράζουν τη θλίψη τους για την επίπονη και σκληρή εργασία τους. Ο νεαρός θεριστής αναφέρει ότι οι θεριστές παίζουν φλάουτο για να παρηγορηθούν από τη θλίψη που προκαλεί το εφήμερο του κόσμου και ζητά από το μοναχό να επικαλεστεί τη βουδιστική φόρμουλα

(επίκληση του ονόματος Amida Budda) δέκα φορές για την ψυχή του Atsumori, και έπειτα εξαφανίζεται.

Στη Δεύτερη πράξη, όταν το ίδιο βράδυ ο μοναχός συνεχίζει τις προσευχές του, το φάντασμα του Atsumori εμφανίζεται στην πραγματική του μορφή, όχι πια ως θεριστής, αλλά ντυμένος με την πολεμική του στολή, όπως ακριβώς τη νύχτα που σκοτώθηκε, και αυτή τη φορά και ζητά εκδίκηση. Ωστόσο, ο Atsumori, αφού συνειδητοποιεί ότι ο Rensei είναι φίλος μια και προσεύχεται για εκείνον συνεχόμενα από όταν του το ζήτησε, του εξιστορεί τα δεινά της φατριάς του και του ίδιου. Όταν η εξιστόρηση φτάσει στο σημείο της τελευταίας μάχης που είχαν μαζί, ο Atsumori σηκώνει το σπαθί για να εκδικηθεί, αλλά τη στιγμή εκείνη απαλλάσσεται από το κάρμα του και το μίσος του εξαφανίζεται. Ζητά από τον Rensei να προσευχηθεί για εκείνον και εξαφανίζεται.

2.1.4: Δραματολογική και ερμηνευτική ανάλυση

Η πρώτη πράξη ξεκινά με την είσοδο του waki, ιερέα Rensei, ο οποίος μπαίνει στην σκηνή και τραγουδά ένα σύντομο και συμβολικό εισαγωγικό τραγούδι (Shidai).

Yume no yo nareba odorokite.

夢の世なれば驚きて。

γume no yo nareba edorokite.

夢のはなれば驚きて。

Sutsuru ya utsutsu naruran

捨つるや現なるらん。

Σαν όνειρο ένιωσα ξαφνικά ότι είναι ο κόσμος αυτός⁸

Σαν όνειρο ένιωσα ξαφνικά ότι είναι ο κόσμος αυτός

Πραγματικότητα ίσως είναι ότι αποσύρθηκα από αυτόν

⁸ Μετάφραση από τα Ιαπωνικά από τη γράφουσα.

Η πρώτη ακόμη λέξη του τραγουδιού και του έργου συνολικά (στο ιαπωνικό κείμενο) είναι η λέξη 'όνειρο' (*yume*), ενώ η έκφραση *yume no yo* (κόσμος σαν όνειρο) αντικατοπτρίζει μια από τις κυρίαρχες θεματικές του έργου, το εφήμερο των πραγμάτων, ότι δηλαδή τα πάντα σε αυτό τον κόσμο είναι προσωρινά. Ο πρώτος στίχος «*yume no yo nareba odorokite*» (Σαν όνειρο ένιωσα ξαφνικά ότι είναι ο κόσμος αυτός) επαναλαμβάνεται ακόμη μία φορά, για να καταλήξει στον στίχο «*sutsuru ya utsuru naruran*» (Πραγματικότητα ίσως είναι ότι αποσύρθηκα από αυτόν). Πολύ σύντομα και με γλωσσολογική αφαίρεση, ο *waki* μας λέει: «ξαφνικά ένιωσα ότι αυτός κόσμος είναι σύντομος και εφήμερος σαν όνειρο, ότι η ίδια η ζωή είναι ένα όνειρο. Μπορεί να είναι τα πάντα ένα όνειρο, αλλά είναι πραγματικότητα το γεγονός ότι αποσύρθηκα από τα εγκόσμια και αναζητώ την επιφοίτηση μέσα από τις διδασκαλίες του Βούδα» (Miyata, 1997: 68).

Το *Shidai* είναι αρκετά αφηρημένο, όχι μόνο γλωσσολογικά, καθώς χρησιμοποιούνται απρόσωπα ρήματα και ελλειπτική σύνταξη, αλλά και νοηματικά. Ο *waki* δεν ενημερώνει αμέσως για το ποιος είναι, πού βρίσκεται και πού πηγαίνει, παρά μόνο μιλά για το εφήμερο των πραγμάτων, εκφράζοντάς το συναίσθημά του (Miyata, 1997: 70). Με αυτόν τον τρόπο κεντρίζει το ενδιαφέρον του κοινού, διεγείρει τη φαντασία του, αλλά και το εισάγει συναισθηματικά στο αφηρημένο τοπίο ενός εφήμερου κόσμου, όπου τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας είναι θολά, σε έναν, θα λέγαμε, μεταφυσικό χωροχρόνο. Η εισαγωγή αυτή στην πρόσληψη του μεταφυσικού αποτελεί και κεντρική θεματική του έργου.

Στη συνέχεια, ο *waki*, με ένα κείμενο γραμμένο σε πρόζα (*Nanori*) παρουσιάζει τον εαυτό του και ενημερώνει το κοινό ότι είναι ο *Kumagai no Naozame*, ο οποίος έχει αποσυρθεί από τα εγκόσμια και έχει γίνει μοναχός, για να εξιλεωθεί για το θάνατο του *Atsumori*, τον οποίο σκότωσε ο ίδιος. Πληροφορεί για το ταξίδι που ετοιμάζεται να πραγματοποιήσει προς το *Ichino Tani* και προχωρά τραγουδώντας ένα χαρακτηριστικό τραγούδι, ενδεικτικό του ταξιδιού (*Michiyuki*). Καθώς τραγουδά κοιτάζοντας το κοινό, προχωρά αργά τρία βήματα μπροστά και επιστρέφει στη θέση του, διαδρομή που συμβολίζει το ταξίδι του *Rensei* προς το *Ichino Tani*, υπερβαίνοντας

τα όρια του χωροχρόνου: ο waki δεν θα φτάσει μόνο στη μελλοντική στιγμή της μέρας μετά από τρεις ημέρες ταξίδι, αλλά και στην παρελθοντική στιγμή συνάντησης με τον Atsumori. Η σχετικότητα του χώρου και του χρόνου εφαρμόζονται εδώ με επιστημονική ακρίβεια και καλλιτεχνική ευαισθησία.

Ο ιερέας waki φτάνει στο Ichi no tani, όπου σκότωσε τον Atsumori και ανακαλεί έντονα το παρελθόν και το θάνατο του Atsumori, ώσπου ακούει ξαφνικά το ήχο μιας φλογέρας. Γνωρίζοντας την ιστορία, ο θεατής αντιλαμβάνεται τον ηλεκτρισμό της στιγμής: είναι η θύμηση του ήχου της φλογέρας του Atsumori που ακουγόταν από το αντίπαλο στρατόπεδο τη νύχτα πριν την καθοριστική μάχη και τώρα ακούγεται στο ίδιο σημείο ο ίδιος ήχος, αν και ο Atsumori είναι νεκρός. Η μοναξιά και η θλίψη αιωρούνται μέσα από τον ήχο του φλάουτου (Miyata, 1997: 91), ενώ εμφανίζεται ο χορός των θεριστών με τον Atsumori μεταμφιεσμένο σε νεαρό θεριστή, ο οποίος με λυρισμό παρουσιάζει εικόνες από τη φύση και προσδιορίζει χρονικά το σημείο, το σούρουπο, δημιουργώντας την κατάλληλη ατμόσφαιρα για πνευματικές συναντήσεις, ενώ μιλά για τις δυσκολίες και τις πίκρες της ζωής και, όπως υπονοείται στο ιαπωνικό κείμενο, της ανθρώπινης ύπαρξης εν γένει (Miyata, 1997: 98). Το φλάουτο συμβολίζει τη θλίψη του Atsumori και την προσκόλλησή του στο παρελθόν, ενώ ταυτόχρονα τον βοηθά στο να απαλύνει τον πόνο από τη βαθιά υπαρξιακή μοναξιά του. Αποτελεί επίσης σημάδι αναγνώρισης, καθώς ο waki παρατηρεί την ανακολουθία ό,τι το ευγενές μουσικό όργανο χρησιμοποιείται από έναν θεριστή, χωρίς ωστόσο να αναγνωρίζει τον Atsumori, προς τέρψη του ακροατηρίου που γνωρίζει την αλήθεια. Με το σκηνικό αυτό εύρημα επιτυγχάνεται μια ολοκληρωμένη εφαρμογή της δραματικής τεχνικής της τραγικής ειρωνείας (Carlson: 2001, 30).

Ακολουθεί ο διάλογος του μεταμφιεσμένου Atsumori με τον waki, μέσα από τον οποίο διαφαίνεται η ευαίσθητη και καλλιτεχνική πλευρά του πρώτου (Yasuda, 1989: 230), ο οποίος αρχικά αποκαλύπτει ότι είναι μέλος της οικογένειας του Atsumori και ζητά από τον waki να προσευχηθεί για τον εκείνον. Ο waki ξεκινά να προσεύχεται με μεγάλη χαρά που του δίνεται η δυνατότητα να το κάνει για κάποιον από το οικογενειακό περιβάλλον του Atsumori, ενώ ο χορός, μιλώντας εξ ονόματος του Atsumori,

περιγράφει τη συναισθηματική κατάστασή του, αλλά και την έξοδό του από τη σκηνή, προοικονομώντας την αποκάλυψη της πραγματικής του ταυτότητας στη Δεύτερη Πράξη που ακολουθεί.

Στη Δεύτερη Πράξη, ο Atsumori εισέρχεται στη σκηνή φορώντας τη στολή νεαρού πολεμιστή και παρουσιάζει στον waki την πραγματική του ταυτότητα. Ο waki φοβάται πως ονειρεύεται, αλλά το φάντασμα του επιβεβαιώνει ότι παρουσιάζεται πραγματικά μπροστά του καθώς δεν έχει καταφέρει να αποδεσμευτεί από τον κόσμο των ζωντανών, αφού η θλίψη και η δίψα για εκδίκηση τον κατακλύζουν ακόμη. Ο Atsumori ανακαλεί το ένδοξο παρελθόν της φατρίας των Taira και περιγράφει τη διαφυγή τους από το Kyoto, την εγκατάσταση στην παραλία της Suma και την τελική μάχη, όπου και ο ίδιος αποκεφαλίστηκε. Αυτό που υπονοείται σε όλο το έργο είναι το γεγονός ότι το φάντασμα ανακαλεί ξανά και ξανά τη σκηνή της μάχης, αναβιώνοντας συνέχεια τα έντονα και δυσάρεστα συναισθήματα της στιγμής εκείνης, που τον συνοδεύουν έκτοτε.

Η περιγραφή της τελευταίας μάχης του Atsumori με τον Kumagai γίνεται από το χορό Θεριστών καθώς ο ίδιος επιτελεί το χαρακτηριστικό χορό της κλιμάκωσης του έργου. Ο χορός των θεριστών λειτουργεί ως φωνητική και σωματική προέκταση του κεντρικού χαρακτήρα, άλλοτε περιγράφοντας τις καταστάσεις χωρίς να σχολιάζει και άλλοτε παρουσιάζοντας τις βαθύτερες σκέψεις και συναισθήματά του φαντάσματος. Υπό τον ήχο της περιγραφής της τελικής μάχης που έδωσε, το φάντασμα χορεύει και μέσα από τον τελετουργικό χορό αναβιώνει τη μάχη και τις τελευταίες στιγμές της ζωής του, εκφράζει παθιασμένα αυτό που δεν μπορεί να εκφραστεί με λόγια σε μια ύστατη στιγμή έκστασης και συνειδητοποίησης της μοναξιάς του εντός των ηρωικών δεινών που τον ταλανίζουν. Η περιγραφή της μάχης φτάνει στο σημείο όπου ο Atsumori σηκώνει το σπαθί του για να επιτεθεί στον Kumagai και ταυτόχρονα ο χορός του φαντάσματος ολοκληρώνεται με το φάντασμα να υψώνει το σπαθί του στον ιερέα Rensei ζητώντας εκδίκηση.



Εικόνα 7: Ο ηθοποιός του Noh, Mikata Shizuka ως το φάντασμα του Atsumori. Λονδίνο, 2009, Victoria and Albert Museum, φωτογραφία του Jonathan Greet

Ο χορός των θεριστών στο σημείο αυτό κλείνει το έργο, παρουσιάζοντας τη συναισθηματική μεταστροφή του φαντάσματος την ύστατη στιγμή πριν λάβει εκδίκηση:

*Το κάρμα γύρισε πίσω και επιτέλους συναντιόμαστε.⁹
 Εσύ είσαι ο εχθρός μου! Είμαι έτοιμος να σε σκοτώσω!
 Όμως, εσύ ξεπλήρωσες την παλιά μας έχθρα με καλοσύνη
 Κάλεσες ξανά και ξανά το όνομα Amida και ανακούφισες γλυκά τη ψυχή μου.
 Θα ξαναγεννηθώ μαζί σου, Rensei,
 Στο φύλλο ενός Λωτού.
 Εχθρός μου δεν ήσουν εσύ.
 Σε παρακαλώ, προσευχήσου για εμένα
 Σε παρακαλώ, προσευχήσου για εμένα*

⁹ Μετάφραση από τα Ιαπωνικά από τη γράφουσα.

Αρχικά, το φάντασμα εκφράζει την οργή του, αλλά ταυτόχρονα και τη χαρά του που επιτέλους συναντά αυτόν που θεωρεί αιώνιο εχθρό του. Το κάρμα από τη θλίψη και τον πόνο για το θάνατό του επιστρέφει και έφτασε επιτέλους η στιγμή να πάρει την εκδίκηση που αναζητά και δεν αφήνει το πνεύμα του να ηρεμήσει. Τη στιγμή που υψώνει το σπαθί για να σκοτώσει τον Rensei, η οργή του μοιάζει καζάνι που βράζει, ξεχειλίζει και χύνεται και ξεθυμαίνει: το κάρμα του απελευθερώνεται, ξεπερνά το μίσος που κρατούσε το πνεύμα του δέσμιο στον φυσικό κόσμο και αποκηρύσσει την επιθυμία του για εκδίκηση (Miyata, 1997: 79). Στη συνέχεια το φάντασμα ηρεμεί, αναγνωρίζει ότι οι δυο τους δεν είναι εχθροί, αλλά φίλοι στη θρησκεία και πρόκειται να ξαναγεννηθούν στο φύλλο του Λωτού στο Δυτικό Παράδεισο του Amida¹⁰ και παρακαλεί τον Rensei να συνεχίσει να προσεύχεται για εκείνον. Το τελικό αυτό τραγούδι ψέλνεται από το χορό των θεριστών με δυναμική ένταση, αποτυπώνοντας πλήρως τη μεταστροφή του φαντάσματος από την μανιακή οργή στην ηρεμία, ενώ αντίστοιχα εκφραστικά χορεύει το φάντασμα.

Η εσωτερική αναταραχή του Atsumori αποτελεί το πεδίο συνάντησης του παρελθόντος με το παρόν, του φυσικού με το μεταφυσικό, του υλικού με τον άυλο κόσμο. Μέσω της αναπόλησης, της ποίησης και του χορού περιγράφεται η κεντρική σύγκρουση του έργου, η οποία ωστόσο δεν είναι εξωτερική, αλλά εσωτερική. Πρόκειται για τη σύγκρουση ενός πολεμιστή, όχι με τον αντίπαλό του, αλλά με τον εαυτό του, που όμως ταυτίζεται παράλληλα με τη σύγκρουση του ανθρώπου με το σύμπαν. Η κεντρική επιθυμία του ήρωα να εκδικηθεί και ο συσχετισμός της με το κοσμολογικό πλαίσιο του διηνεκούς απέναντι στο εφήμερο, όπως παρουσιάζεται στο έργο, οδηγούν τελικά στην

¹⁰ Κατά την τελευταία περίοδο της Heian περιόδου, η πίστη πολλών Ιαπώνων στράφηκε στον Βούδα Amida, που όταν ήταν ακόμα μπουτισάτβα (όντα που ακολουθούν το μονοπάτι προς τη νιρβάνα και εργάζονται για τη σωτηρία όλων των όντων) είχε ορκιστεί ότι όταν γίνει Βούδας θα διευθύνει κάποιον ουράνιο κόσμο, και κάθε ον που θα επικαλείται το όνομά του θα μετενσαρκώνεται σε αυτόν τον κόσμο και θα ζει εκεί για ένα μεγάλο διάστημα ακούγοντας τη διδασκαλία του Amida, ώστε να περάσει πιο σύντομα στη νιρβάνα (Παπαλεξανδρόπουλος: 2016, 556).

εξάλειψη της σύγκρουσης ή στον υποβιβασμό της στην αποκάλυψη και τον βουδιστικό εξαγνισμό (Suvin: 1994, 527-8).

Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έργα *shura*, στο έργο *Atsumori*, ο *waki* δεν είναι απλώς ο ιερέας που θα συναντήσει και θα εξαγνίσει το φάντασμα, αλλά αυτός που τον έχει σκοτώσει εξ αρχής, υποδηλώνοντας ότι τόσο θύτης όσο και θύμα μπορούν να γίνουν φίλοι στον Βουδιστικό νόμο. Όμοια με τη Ραψωδία Λ της *Οδύσσειας*, όπου περιγράφεται η κάθοδος του Οδυσσέας στον Άδη και η συνάντηση με τα φαντάσματα του Αχιλλέα, του Αίαντα και του Αγαμέμνονα, στο έργο *Atsumori* αντανακλάται η δυστυχία και το κενό της μάχης και όχι η δόξα του πολέμου και των ηρώων, καθώς ένας σαμουράι προορίζεται για να σκοτώσει ή να σκοτωθεί, ενώ ακόμη και αν νικήσει στη μάχη, θα εξακολουθεί να διακατέχεται από ενοχές. Φαίνεται ότι ο Zeami, έχοντας αντιπολεμική ιδεολογία, αν και αποδεχόταν και υποστήριζε την παρουσία των σαμουράι, αισθάνονταν ότι ιδανικά θα έπρεπε κανείς να αποφύγει κατά το μέγιστο τη μάχη, με αποτέλεσμα στο έργο ο σαμουράι Kumagai να διαλέξει το δρόμο του Βούδα και να γίνει ο ιερέας Rensei (Hirai: 2018, 34).

Παράσταση του έργου *Atsumori* :

<https://www.youtube.com/watch?v=7WlXYJQHb0>

2.1: *Aoi No Ue*

2.1.1: Έργα Παραφροσύνης

Το έργο *Aoi No Ue* ανήκει στα «Έργα Παραφροσύνης» (*Monogurui Noh*), τα οποία αποτελούν την τέταρτη κατηγορία έργων *Noh* και δομικά το καταληκτικό κομμάτι του μέρους *ha* του ολοκληρωμένου προγράμματος παραστάσεων μιας ημέρας. Ονομάζονται έργα τρέλας ή παραφροσύνης, καθώς διατηρούν από την αρχική μορφή του *Sarugaku* την

τρέλα του εξορκισμού και των σαμανιστικών τελετουργικών, στοιχεία που παραμένουν στα έργα Noh έτσι όπως εξελίχθηκαν, διαμορφωμένα ωστόσο ως στοιχεία δαιμονισμού/καταληψίας του χαρακτήρα υπό κάποια θεότητα ή ως ψυχική διαταραχή. Η ψυχική διαταραχή, ως η απαλλαγή του εαυτού από όλα τα φυσιολογικά όρια, επιταχύνεται όταν μια ήδη διαταραγμένη ψυχική κατάσταση που έχει προκληθεί από υπερβολικό συναισθηματικό πόνο ή θλίψη, ξαφνικά εντείνεται ακόμη περισσότερο με αφορμή κάποιο γεγονός ή κάποια έκρηξη βίαιων συναισθημάτων, όπως ο πόθος ή η ζήλεια (Kopragu, 1983: 37). Αυτή η διαταραγμένη κατάσταση παρουσιάζεται ως ένα είδος δαιμονισμού που βυθίζει την περιπλανώμενη ψυχή σε μια υπνωτική καταληψία ή έκσταση. Ωστόσο, η κατάσταση αυτή δεν πρόκειται για μια συνηθισμένη ψυχική διαταραχή, αλλά αφορά μια κατάσταση τρέλας που εξαναγκάζει το χαρακτήρα να εισέλθει στη σφαίρα των θεών. Αυτοί οι χαρακτήρες, που είναι πάντα γυναίκες, χορεύουν με τόση ελευθερία και χάρη, ώστε και ο θεατής, εκστασιασμένος από τις ρευστές κινήσεις ενός χαρακτήρα που περιφέρεται στη σφαίρα του μυστηρίου, φτάνει και ο ίδιος πιο κοντά στους θεούς (Yoshida: 1987, 8).

Η λέξη *Monogurui* προκύπτει από τη σύνθεση των λέξεων Mono + Kuruu (=τρελαίνομαι, αποσυντονίζομαι, εκστασιάζομαι) και εκφράζει τη συμπεριφορά που αποκόπτεται από την κοινωνική νόρμα χωρίς ωστόσο να είναι αναγκαστικά παθολογική. Κάποιος μπορεί να παρασυρθεί από χαρά, ενθουσιασμό, ή και από απογοήτευση, θλίψη ή αγωνία, ενώ και στις δύο περιπτώσεις, εκφράζεται μια κατάσταση στην οποία ένας άνθρωπος πιστεύεται ότι βρίσκεται κοντά στους θεούς ή ακόμη ότι καταλαμβάνεται από ένα πνεύμα που επιδιώκει να εκφραστεί. Η ομορφιά έχει τη δύναμη να μεταμορφώνει την απόλαυση σε ένα είδος τρέλας: τα άνθη κερασιάς, των οποίων το λεπτό άρωμα και η αφθονία κυριαρχούν στο ιαπωνικό τοπίο στην αποκορύφωση της άνοιξης, δίνουν την ευκαιρία για συμμετοχή σε ένα είδος εποχιακής τρέλας. Αρκετοί άνθρωποι εκστασιάζονται από τη διέγερση που προκαλεί η θέα των ανθισμένων κερασιών, σε τέτοιο βαθμό, που ταξιδεύουν σε ολόκληρη τη χώρα για να το απολαύσουν με ένα τρόπο κάπως υπερβολικό: η έκφραση που χρησιμοποιείται για να περιγράψει αυτούς τους ανθρώπους είναι το *Hanagurui* (= τρελός για τα λουλούδια), αλλά δεν είναι καθόλου υποτιμητικό (Yoshida: 1987, 8).

Στα *Monogurui Noh* έργα, όπως άλλωστε και σε όλα τα έργα Noh, δεν περιγράφεται ο χαρακτήρας του δραματικού προσώπου, αλλά η διαδικασία μέσα από την οποία σταδιακά τρελαίνεται, καθώς η ιστορία ξεδιπλώνεται μέσα από δραματικά γεγονότα υψηλής ομορφιάς και ποίησης. Η τρέλα παρουσιάζεται ως μία υψηλά πνευματική κατάσταση που συνοδεύεται από την αποκόλληση τον Εαυτό. Θα μπορούσε να ιδωθεί ακόμη και ως αυτή η απελευθερωτική γαλήνη την οποία ο άνθρωπος υποσυνείδητα αποζητά στο πέρασμα των αιώνων και ίσως γι' αυτό το λόγο τα έργα Noh με τέτοιους διαταραγμένους ήρωες είναι ιδιαίτερα δημοφιλή (Konparu, 1983: 37). Περίπου τα μισά από τα έργα αυτής της κατηγορίας ανήκουν σε έργα του φαινομενικού κόσμου (Genzai Noh) και έργα του ονείρου ή της φαντασίας (Mugen Noh), ενώ στα τελευταία, το κεντρικό πρόσωπο είναι ένα εκδικητικό φάντασμα, ένα φάντασμα νεκρού που έχει καταλάβει κάποιον ζωντανό ή ένα φάντασμα ζωντανού ανθρώπου, το οποίο αποσχίζεται από το σώμα για να καταλάβει κάποιο άλλο ζωντανό άτομο (Konparu, 1983: 50).

2.1.2: Το επεισόδιο από το Έπος του Genji¹¹

Στην ηλικία των δώδεκα ετών, ο Πρίγκηπας Genji παντρεύτηκε την κόρη του Πρωθυπουργού, Aoi No Ue (Princess Hollycock). Εκείνη συνέχισε να ζει στο πατρικό της και ο Genji στο παλάτι του, όπου στην ηλικία των δεκαέξι ερωτεύτηκε τη χήρα του αδερφού του Αυτοκράτορα και οκτώ χρόνια μεγαλύτερή του, πριγκήπισσα Rokujō.

¹¹ Το Tale of Genji (Genji Monogatari) είναι ένα κλασικό έργο της ιαπωνικής λογοτεχνίας που γράφτηκε στις αρχές του 11ου αιώνα από την ευγενή Murasaki Shikibu. Το έργο αφηγείται τη ζωή του Hikaru Genji, ή "Shining Genji", του γιου του αυτοκράτορα Kiritsubo και μιας χαμηλής κοινωνικής τάξης παλλακίδας. Για πολιτικούς λόγους, ο αυτοκράτορας απομακρύνει τον Genji από την κληρονομιά του θρόνου, υποβιβάζοντάς τον σε απλό πολίτη με το όνομα Minamoto και ο Genji ακολουθεί καριέρα ως αξιωματικός του Αυτοκράτορα. Η ιστορία επικεντρώνεται στη ρομαντική ζωή του Genji και περιγράφει τα έθιμα της αριστοκρατικής κοινωνίας της εποχής.

Ωστόσο σύντομα πρόδωσε και εκείνη, καθώς σύναψε δεσμό με την Lady Yūgao. Ένα βράδυ, που διανυκτέρευσαν μαζί στα προάστια της πόλης, το φάντασμα της πριγκήπισσας Rokujō, τυφλωμένο από τη ζήλια, τους εντόπισε και απομάκρυνε το σώμα της Yūgao από το πλευρό του Genji. Μέχρι την αυγή, η Yūgao ήταν νεκρή. Σύντομα μετά από αυτό, ο Genji τα ξαναβρήκε με τη γυναίκα του Aoi, ενώ παράλληλα συνέχισε να βλέπει την Rokujō. Μια μέρα στο φεστιβάλ του Kamo, κάποια άμαξα μπλόκαρε την άμαξα της Aoi και εκείνη διέταξε τους συνοδούς της να την απομακρύνουν. Ακολούθησε καβγάς ανάμεσα στους συνοδούς των Aoi και Rokujō, η άμαξα της Rokujō έσπασε και αυτή της Aoi προχώρησε μπροστά. Η Aoi επέστρεψε στο πατρικό της χαρούμενη, σύντομα όμως αρρώστησε βαριά και καθώς ήταν έγκυος, πέθανε στην γέννα.

2.1.3: Η πλοκή του έργου

Το έργο ξεκινά τη στιγμή που κάποιο φάντασμα έχει καταλάβει το σώμα της Aoi και εκείνη αρρωσταίνει βαριά. Η οικογένειά της καταβάλλει κάθε δυνατή προσπάθεια για να τη θεραπεύσει, χωρίς όμως αποτέλεσμα, ώσπου αποφασίζουν να καλέσουν την ιέρεια Teruhi, προκειμένου να αποκαλύψουν την ταυτότητα του φαντάσματος και να το εξευμενίσουν. Η ιέρεια ανακαλύπτει ότι το πνεύμα που έχει καταλάβει την Aoi είναι αυτό της πριγκήπισσας Rokujo, η οποία ταλανίζεται από οργή και ζήλια και ταλαιπωρεί το σώμα της Aoi μέχρι να αυτό να ξεψυχήσει. Προκειμένου να εξευμενίσουν το οργισμένο φάντασμα και να σώσουν τη ζωή της Aoi, η οικογένειά της καλεί τον ιερέα Okawa-no-kohijiri, ο οποίος είναι ορεσίβιος ασκητής (Shugen- Do) . Μετά από μια ισχυρή ιερή επίκληση, η ζήλια της Rokujō σωματοποιείται και παίρνει τη μορφή ενός θηλυκού τέρατος. Πρόκειται για την προσωποποίηση κάποιας ζήλιας και εχθρότητας τέτοιου μεγέθους που επιτίθεται εκτός από την Aoi και στον ιερέα που προσεύχεται. Μετά από μια σκληρή πνευματική μάχη, το εκδικητικό φάντασμα της Rokujo εξευμενίζεται, ηρεμεί και καταφέρνει να γίνει Βούδας.

2.1.4.: Δραματολογική και ερμηνευτική ανάλυση

Ένα kosode (κιμονό), που αναπαριστά το άρρωστο σώμα της Aoi-no-ue (Lady Aoi), τοποθετείται στο κέντρο μπροστά στη σκηνή. Η σαμάνος Teruhi (tsure) μπαίνει στη σκηνή και κάθεται στη θέση του waki, ακολουθούμενη από έναν αυλικό (waki-tsure). Ο αυλικός ανακοινώνει ότι, επειδή ένα φάντασμα έχει καταλάβει το σώμα της Aoi, την επίσημη σύζυγο του Hikaru Genji, κάλεσαν τις υπηρεσίες μιας σαμάνου (Teruhi) για να αναγνωρίσουν το φάντασμα με την τέχνη της azusa-yumi (κρούση χορδής τόξου από ιαπωνική σημύδα κερασιάς). Η Teruhi ψέλνει ένα ειδικό ξόρκι για να εμφανιστεί το σατανικό πνεύμα και τότε εμφανίζεται το φάντασμα της Rokujō (Mae shite) με μια μακριά περούκα, μάσκα με χρυσά μάτια, φορώντας ένα φανταχτερό κιμονό και κρατώντας μια βεντάλια.

Παρ' όλο που το έργο ονομάζεται *Aoi no Ue*, η άρρωστη Aoi δεν εμφανίζεται ποτέ επί σκηνής παρά μόνο αναπαρίσταται από ένα κιμονό απλωμένο στο πάτωμα, παρούσα δια της απουσίας της. Σε ό,τι αφορά αυτό που βλέπει το κοινό, αυτό που είναι ορατό στην πραγματικότητα ως ζωντανό ον (η Aoi), δεν φαίνεται επί σκηνής, ενώ αυτό που δεν ορατό (το πνεύμα της Rokujō) παρουσιάζεται με ανθρώπινη μορφή (Kimura: 2012, 159), με αποτέλεσμα το κοινό να παρακολουθεί την ιστορία από την οπτική του πνεύματος της Rokujō, δηλαδή μέσα από το πρίσμα μιας μεταφυσικής διάστασης. Κεντρικός χαρακτήρας του έργου επομένως είναι το ταραγμένο ζωντανό πνεύμα (mononoke) της Rokujō. Μέχρι και τα τέλη του Μεσαίωνα στην Ιαπωνία επικρατούσε η αντίληψη ότι οι άνθρωποι αρρωσταίνουν ή πεθαίνουν εξαιτίας της κατάληψης τους από κάποιο mononoke (πνεύμα ζωντανού ή νεκρού) και οι σαμάνοι, καθώς και οι βουδιστές ιερείς αναλάμβαναν να το εξορκίσουν, λειτουργώντας ουσιαστικά ως οι γιατροί της εποχής (Kimura: 2012, 158).

Η Rokujō περπατά αργά πάνω στη γέφυρα (hashigakari) προς τη σκηνή, αφηγούμενη την αγωνία και τη θλίψη που κατακλύζει τη ζωή της και εκφράζοντας ταυτόχρονα τη ντροπή που νιώθει για την τωρινή κατάστασή της, δίνοντας έτσι στοιχεία για τον εκλεπτυσμένο χαρακτήρα της. Στο τραγούδι της, το φεγγάρι επαναλαμβάνεται λεκτικά και έχει τη σημασία του:

私が月を眺めて夜を明かすことはあっても、
月には私の姿はかげろうのようには見えないのだから

*Αν και κοιτώ το φεγγάρι μέχρι την αυγή¹²
Αν και το κοιτώ μέχρι να ξημερώσει,
Το φεγγάρι δεν βλέπει τη μορφή μου
Που γίνεται σκιά*

Η σελήνη συμβολίζει όλες εκείνες τις διεργασίες του υποσυνείδητου που λαμβάνουν χώρα στο σκοτάδι, όπως επίσης και την κυκλοθυμική διάθεσή της που αντιστοιχεί στις διάφορες φάσεις του φεγγαριού (Kimura: 2012, 158), καθώς ο χαρακτήρας βρίσκεται σε μια ψυχική κατάσταση που παλιότερα θα ορίζονταν ως ‘σεληνιασμός’.

Αρχικά, η μορφή της Rokujō είναι εμφανής μόνο στην Teruhi, η οποία περιγράφει την εικόνα που βλέπει στον αυλικό, προσπαθώντας να μαντέψει την ταυτότητά της: πρόκειται για μια αριστοκράτισσα που οδηγεί μια σπασμένη άμαξα και η οποία κλαίει απαρηγόρητη. Αν και ο αυλικός καταλαβαίνει ποια είναι η ταυτότητά της, καλεί το φάντασμα να αποκαλυφθεί. Η Rokujō αποκαλύπτει την ταυτότητά της, θρηνεί για τις ευτυχισμένες, χαμένες πλέον, μέρες του παρελθόντος και ανακοινώνει πως ο λόγος που βρίσκεται εκεί είναι για να πάρει εκδίκηση. Το πνεύμα της Rokujō θεωρεί πως η Aoi ευθύνεται για την κατάσταση της και ασυγκράτητο πλέον ξεσπά την οργή της χτυπώντας το σώμα της Aoi. Έτοιμη να την πάρει μαζί της για πάντα, δηλώνει πως όσο η Aoi ζει, ο δεσμός της με τον Genji δεν θα τελειώσει ποτέ, γεγονός που ενισχύει την αντίληψη ότι η Rokujō είναι περισσότερο θύμα των δικών της των συναισθημάτων παρά ένα δαιμονικό πλάσμα (Kuchta, Malita: 2015, 177).

¹² Μετάφραση από τα Ιαπωνικά από τη γράφουσα.



Εικόνα 8: Η Rokujō χτυπά την Aoi, η οποία αναπαρίσταται συμβολικά από το κιμονό. © Nohgaku Performers Association

Η Rokujō βιώνει μια διχοτόμηση του εαυτού, σε συνειδητό και ασυνείδητο: ο συνειδητός εαυτός της αφορά μια μορφωμένη αριστοκράτισσα και αξιοσέβαστη προσωπικότητα στο παλάτι και την αριστοκρατική κοινωνία, ενώ ο ασυνείδητος εαυτός της, το είδωλό του (doppelganger), αφορά όλα τα μοχθηρά και καταπιεσμένα συναισθήματά της, τα οποία ο Carl Gustav Jung έχει μελετήσει βαθύτερα ως τη «σκιά» του Εγώ. (Kimura: 2012, 160). Η Rokujō ωστόσο έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την Aoi: πρόκειται για δύο αριστοκράτισσες, μορφωμένες και μεγαλύτερες ηλικιακά του Genji, οι οποίες έχουν άκαμπτη περηφάνια και ζηλεύουν κρυφά όλες τις υπόλοιπες ερωμένες του (Kimura: 2012, 161). Ο συγχρονισμός μεταξύ των δύο προσωπικοτήτων και η διπλή προβολική ταύτιση που βιώνουν (Kimura: 2012, 161) μπορεί να εξηγεί εν μέρει και το γεγονός ότι στη σκηνή παρουσιάζεται με φυσική παρουσία μόνο η μία εκ των δύο.



Εικόνα 9: Η Rokyū αποκαλύπτεται με τη μάσκα θηλυκού δαίμονα © Nohgaku Performers Association

Στη Δεύτερη Πράξη, οι αυλικοί καλούν έναν ιερέα από τη Yokozawa, καθώς η κατάσταση της Aoi χειροτερεύει. Ο ιερέας ξεκινά να ψέλνει βουδιστικές φόρμουλες και το φάντασμα της Rokyū αποκαλύπτεται και πάλι, αυτή τη φορά με τη μάσκα θηλυκού δαίμονα (Hannya), χωρίς το κιμονό και τη βεντάλια, κρατώντας ένα ξύλινο σφυρί. Ο ιερέας καλεί και προσεύχεται στις πέντε μεγάλες ισχυρές θεότητες του εσωτερικού βουδισμού και πολεμά τον θηλυκό δαίμονα με συγκεκριμένη προσευχή, η οποία αποτελείται από συμβατικές φράσεις που χρησιμοποιούνταν στις προσευχές των ορεσίβιων ασκητών. Το φάντασμα αντιστέκεται σθεναρά, προσπαθώντας να επιτεθεί τόσο στην Aoi όσο και στον ιερέα, τελικά όμως υποχωρεί και το πνεύμα της Rokyū εισέρχεται στη νιρβάνα.



Εικόνα 10: Η Rokujō επιτίθεται στον ιερέα που επιτελεί τον εξορκισμό της, © Kyoto University

Όταν η Rokujō μεταμορφώνεται σε δαίμονα, η κίνηση και ο χορός της αποκτούν μεγαλύτερη δυναμική και ένταση αποτυπώνοντας την αγωνία και τη μνησικακία που την κατακλύζει. Καθώς ο ιερέας ψέλνει την κατάλληλη προσευχή, η Rokujō υπνωτίζεται και ψέλνει μέρος της προσευχής και η ίδια, υποδηλώνοντας ότι ενδεχομένως να θέλει να σωθεί (Kimura: 2012, 162). Οι θρησκευτικές φιγούρες της σαμάνου και του ιερέα χρησιμοποιούνται συνδυαστικά, καθώς κλιμακώνουν τη δραματική σύγκρουση (Kuchta, Malita: 2015, 188) και αποτυπώνουν την ταυτόχρονη παρουσία του Σιντοϊσμού και του Βουδισμού στην περίοδο Muromachi, ενώ τελικά στο έργο, αντίθετα με το έπος του Genji, το πνεύμα της Rokujō και η Aoi σώζονται, καθώς ο συγγραφέας γνωρίζει και αφουγκράζεται το κοινό της εποχής και τις θρησκευτικές του πεποιθήσεις.

Το φάντασμα της Rokujō συμβολίζει τον ασυνείδητο και καταπιεσμένο εαυτό και των δύο γυναικών σε μια κοινωνία όπου το μοντέλο της πολυγυνίας ήταν ο κανόνας. Η τρομακτική έκρηξη της γυναικείας έκστασης μετριάζεται μόνο από την κοινωνικά αποδεκτή τελετουργία του εξορκισμού, ενώ το μεταφυσικό γεγονός της καταληψίας αντιστρέφει στιγμιαία τους παραδοσιακούς ρόλους, έτσι ώστε τα θύματα- γυναίκες να κυριαρχούν προσωρινά επί των ανδρών. Η συμμετοχή του βουδιστή κληρικού υπογραμμίζει τη θρησκευτική και κοινωνική σημασία ενός γεγονότος που μπορεί, μέσα από μια σύγχρονη οπτική, να μοιάζει απλά με μια σχετική με προκαταλήψεις πρακτική της περιόδου Heian.

Ωστόσο, η καταληψία και ο εξορκισμός μεταφράζονται ανθρωπολογικά από τη μια ως μια δραματική, ανατρεπτική απάντηση στην κοινωνική αδικία και την ψυχολογική καταστολή των γυναικών και από την άλλη, ως απόπειρα ελέγχου των γυναικών σαν κοινωνική ομάδα, ώστε να καθησυχάσουν την απογοήτευση και την οργή τους (Bargen: 1998, 96).

Κεφάλαιο 3

Το φάντασμα του Νοh στο σύγχρονο ιαπωνικό θέατρο

3.1 Ιστορικό προλόγιο στο σύγχρονο ιαπωνικό θέατρο

Η περίοδος που ακολούθησε τον ιαπωνικό Μεσαίωνα, όπου άνθισε και τελειοποιήθηκε το θέατρο Νοh, είναι η περίοδος της στρατιωτικής ηγεμονίας της φατρίας των shogun, Tokugawa (1603-1868), κατά την οποία άνθισε το θέατρο Kabuki και το κουκλοθέατρο Bunraku. Οι θίασοι των δύο νέων θεατρικών ειδών ανταγωνίζονταν για το ίδιο κοινό στις πόλεις του Kyoto, της Osaka και του Edo (σημερινό Tokyo), αν και ως είδη εξελίχθηκαν έχοντας διαφορετικά και πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά το καθένα (Banham, 1998: 561). Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, τα δυτικά πολεμικά πλοία εξανάγκασαν την μέχρι τότε κλειστή Ιαπωνία να ανοίξει σύνορά της για το εμπόριο με τη Δύση και η δυναστεία των Tokugawa ηττήθηκε σε έναν εμφύλιο πόλεμο με πολίτες- στρατιώτες, πιστούς στον νέο Αυτοκράτορα Meiji. Οι πολιτιστικές, πολιτικές και οικονομικές αλλαγές και ανταλλαγές που συντελέστηκαν κατά τη διάρκεια της Αυτοκρατορικής Μεταρρύθμισης Meiji (1868-1912), όπως ονομάστηκε, είχαν τον ανάλογο αντίκτυπο στον κόσμο του θεάτρου.

Στα πλαίσια της δυτικοποίησης της κυβέρνησης και των θεσμών, όπως επίσης και της βιομηχανίας, αλλά και της καθημερινότητας των πολιτών, αποπειράθηκε να δυτικοποιηθεί και το θέατρο Kabuki, με τη συγγραφή νέων έργων που περιγράφουν είτε ιστορικά γεγονότα και περιόδους (jidaimono) είτε την καθημερινότητα της εποχής (zangirimonno), τα οποία ωστόσο δεν είχαν ιδιαίτερη απήχηση, με αποτέλεσμα το Kabuki να επιστρέψει στο παλιό, παραδοσιακό του ύφος. Στα τέλη του 1887, η κυβέρνηση με διάταγμα εξόρισε αντιφρονούντες από την περιοχή του Tokyo και ένας από αυτούς, ο Nakae Chōmin, πρωτοπόρος πολιτικός στοχαστής της εποχής, συμβούλευσε τους εξορισμένους αντιφρονούντες να ασκήσουν κριτική στην κυβέρνηση μέσω του θεάτρου. Με αυτόν τον τρόπο προέκυψε ένα νέο είδος πολιτικού θεάτρου, το Shinpa (Νέα Σχολή). Το Shinpa μείωσε τη χρονική διάρκεια των παραστάσεων σε σχέση με το Kabuki, περιελάμβανε για πρώτη φορά γυναίκες ηθοποιούς στη διανομή και εισήγαγε στο Ιαπωνικό ρεπερτόριο δυτικά έργα, όπως ο *Έμπορος της Βενετίας* και ο *Θθέλλος* του Shakespeare. Ωστόσο, επιτελεστικά έμεινε αρκετά κοντά στο Kabuki.

Το 1909 παραστάθηκε για πρώτη φορά σε ιαπωνική μετάφραση, το έργο του Ibsen *Το Κουκλόσπιτο*, κάτι που αποτέλεσε αφορμή να εξεταστεί το θεατρικό κείμενο ανεξάρτητα από την επιτέλεσή του, ωθώντας τους νέους συγγραφείς της εποχής να στραφούν στο δράμα ως λογοτεχνικό είδος. Οι συγγραφείς αυτοί βοήθησαν έτσι στην εδραίωση του μοντέρνου ιαπωνικού δράματος Shingeki, που θα αποτελούσε κεντρική θεατρική τάση και είδος από την περίοδο Taisho (1912-1926) που μόλις ξεκινούσε μέχρι το τέλος του 1960. Η λέξη Shingeki σημαίνει κυριολεκτικά "Νέο Θέατρο" με βασικούς εκπρόσωπους τους Tsubouchi Shōyō (1859-1935), Osanai Kaoru (1881-1928), Kubo Sakae (1900-1958) και Abe Kōbō (1924-1993). Το Shingeki αναπτύχθηκε ωστόσο, όχι ως επέκταση των παραδοσιακών ιαπωνικών θεατρικών σχημάτων, αλλά μέσα από τη σύγκρουση μαζί τους. Η μετάβαση στο σύγχρονο ιαπωνικό δράμα ήταν κάτι περισσότερο από μια μετατόπιση από την παράδοση, και ακριβώς όπως στη Δύση, όπου ο «μοντερνισμός» σήμαινε την αντικατάσταση της θρησκευτικής βεβαιότητας και ηθικής από τον σκεπτικισμό, την αμφιβολία, τον αγνωστικισμό και το διανοούμενο σχετικισμό, το μοντέρνο θέατρο της Ιαπωνίας χαρακτηρίστηκε από μια παρόμοια διαφοροποίηση από την παραδοσιακή

κοσμολογία (Goodman, 2018: 14). Έτσι, η σύγκρουση με το κλασικό θέατρο περιλάμβανε και τη σύγκρουση με την φαντασία του κλασικού, που εμπειρείχε σταθερά την εμφάνιση ενός θεού ή ενός φαντάσματος επί σκηνής.

Το Shingeki αναπτύχθηκε και παρήγαγε πλούσιο θεατρικό έργο κυρίως μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όντας βαθιά πολιτικό και αποτελούμενο κυρίως από αριστερούς συγγραφείς και διανοούμενους. Ωστόσο, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η Ιαπωνία βρέθηκε σε μια κατάσταση ιδεολογικής κρίσης, με την πολιτική δομή της χώρας να αλλάζει ριζικά, εγείροντας στους ίδιους τους Ιάπωνες ένα δύσκολο ερώτημα ταυτότητας. Ενώ η πλειοψηφία των Ιαπώνων στήριζε και προωθούσε τις δυτικές τεχνολογικές εξελίξεις που φέρονταν ότι θα βγάλουν την Ιαπωνία από το μεταπολεμικό οικονομικό αδιέξοδο, οι διανοούμενοι και οι καλλιτέχνες εξέφρασαν έντονα την ανησυχία ότι η πρόοδος αυτή θα έρθει με ένα τρομερό κόστος: μελετώντας τον αντίκτυπο της πρώτης εμπειρίας του εκσυγχρονισμού της Ιαπωνίας στην εποχή της Μεταρρύθμισης Meiji, αναρωτήθηκαν ποιο είναι αυτό που, αν και δομικό στοιχείο της ιαπωνικής πολιτισμικής ταυτότητας, ακριβώς όπως και την περίοδο Meiji, θα μείνει πίσω, θα κατασταλεί και θα ξεχαστεί στο μεταβαλλόμενο μεταγενέστερο τοπίο (Moore, 2006: 45).

3.2: Το φάντασμα του Noh στο κίνημα Angura

Η δεκαετία του 1960, μετά το ιστορικό τραύμα της ήττας στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και την απογοήτευση από την αποτυχία της προσπάθειας να αποφευχθεί η ανανέωση της Συνθήκης Ασφάλειας ΗΠΑ- Ιαπωνίας (Goodman, 1988: 418), η μαζική παραγωγή και ο καταναλωτισμός που ακολούθησε, ώθησαν τους Ιάπωνες καλλιτέχνες στην επανεξέταση του ιαπωνικού κλασικού πνευματικού πεδίου, όπως αυτό συγκροτούνταν πριν τη δυτικοποίηση της μεταρρυθμιστικής Meiji περιόδου και τον μιλιταρισμό της περιόδου του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Οι καλλιτέχνες της εποχής θεώρησαν ότι ίχνη αυτού του πεδίου

παρέμεναν ακόμη στον σύγχρονο κόσμο σαν φαντάσματα, κάτω από την επιφάνεια και στα όρια της κοινωνίας, στοιχειώνοντας τα όνειρα και τους εφιάλτες των Ιαπώνων. Θεωρούσαν μάλιστα και ότι ήταν χρέος των ίδιων των καλλιτεχνών, ως μοντέρνων σαμάνων, να επικαλεστούν και να εξευμενίσουν τα φαντάσματα της μεταπολεμικής Ιαπωνίας (Moore, 2006: 45). Γεννήθηκαν έτσι κάποιες νέες θεατρικές ομάδες και συγγραφείς, οι οποίοι δημιούργησαν το νέο καλλιτεχνικό ρεύμα Angura (εμπνευσμένο από το underground theatre) ή post- shingeki, όπως το ονομάζει ο D. Goodman, βασικοί εκπρόσωποι του οποίου ήταν οι Kara Jūrō, Satō Makoto, Betsuyaku Minoru, Terayama Shūji και Tadashi Suzuki.

Οι ομάδες του Angura προσπάθησαν να επανα-ενεργοποιήσουν τους θεούς και τα φαντάσματα που είχαν αφαιρεθεί από το προηγούμενο ρεύμα Shingeki ως προσπάθεια αποκοπής του τελευταίου από το Kabuki. Οι ομάδες και τα άτομα του Angura δεν αποτέλεσαν έναν ενιαίο, κεντρικό πυρήνα θεατρικής παραγωγής, αλλά αποτελούνταν μάλλον από διαφορετικές προσωπικότητες με ξεχωριστές αντιλήψεις, που προσπαθούσαν ωστόσο να απαντήσουν στο ίδιο ερώτημα υπαρξιακού νοήματος και συλλογικής ταυτότητας. Το πρόβλημα που θεωρήθηκε ότι προσπάθησε να αναδείξει ο Mishima Yukio με την αυτοκτονία του είναι το ίδιο που το ρεύμα Angura προσπάθησε να απαντήσει: ο πρώτος ωστόσο το έκανε αταβιστικά και σολιψιστικά, ενώ οι δεύτεροι διαλεκτικά και συγκρουσιακά (Goodman, 2018: 21). Αυτό το πρόβλημα ήταν η αίσθηση ότι η ζωή στη μεταπολεμική Ιαπωνία ήταν κενή και χωρίς νόημα, ακριβώς επειδή ήταν αποκομμένη από τα θεμέλια του ιαπωνικού πολιτισμού.

Καθώς οι θεσμοί στην Ιαπωνία εκσυγχρονίζονταν και εκδημοκρατικοποιούνταν μεταπολεμικά, η έλξη των συγγραφέων στα φαντάσματα γίνεται όλο και πιο εμφανής στο έργο τους, με τα σημαντικότερα από αυτά – του Kawabata Yasunari¹³, Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965)¹⁴ και Mishima Yukio¹⁵ (1925-1970)- να αποτελούν κρυφές ιστορίες φαντασμάτων. Η μοντέρνα ιαπωνική λογοτεχνία και το θέατρο στοιχειώνονται

¹³ Ιάπωνας λογοτέχνης, ο οποίος τιμήθηκε με το Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1968.

αρχετυπικά, αισθητικά και ψυχολογικά από φαντάσματα (Mori, 1987:23), τα οποία ανακαλούνται, όχι για να επιβεβαιωθεί η ύπαρξή τους, αλλά για αντιμετωπιστούν και να απελευθερωθούν (Goodman, 2016: 23). Η απελευθέρωση των φαντασμάτων, όπως και στο Νοη, αφορά στη συμφιλίωση με το άγχος του θανάτου και τη δημιουργία καλλιτεχνικής φόρμας που θα μπορεί να το εμπεριέχει και να το εκφράζει.

3.2.1: Ο μύθος

Αν και έργα Νοη συνέχιζαν να γράφονται χωρίς ιδιαίτερη δημοτικότητα, τα πρώτα επιτυχημένα σύγχρονα έργα Νοη είναι αυτά του Mishima Yukio, τα οποία έγραψε την περίοδο 1950-1955 (Mishima, 1998:12). Ο Mishima διασκέυασε ελεύθερα θέματα και μύθους του Νοη, όπως διασκέυασαν δραματικά ο Cocteau το μύθο του Οιδίποδα στη *Δαιμόνια Μηχανή* και ο O'Neill την *Ορέστεια* στο *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (Mishima, 1998:16). Στα έργα του, ο Mishima εμφυτεύει αναγνωρίσιμους χαρακτήρες και καταστάσεις του Νοη, από τον ειδυλλιακό κόσμο των αρχαίων ρομαντικών αυλών σε μια αστική Ιαπωνία που απορρίπτει τις παραδόσεις του παρελθόντος της. Εκδικητικά φαντάσματα από έναν φαινομενικά νεκρό κόσμο διαπερνούν το ρήγμα μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, φύσης και βιομηχανίας, για να κινηθούν ενάντια στους κατοίκους ενός έθνους σε παρακμή, όπου κυριαρχεί το μπετόν, το γυαλί και τα νέον φώτα. Μέσα από τη χρήση της χαρακτηριστικής Δυτικής δραματουργίας για να υποστηρίξει την εγγενή αξία των ξεθωριασμένων ιαπωνικών παραδόσεων, ο Mishima εκμεταλλεύεται την οριακή φύση των θολών ορίων του κλασικού Νοη μεταξύ των υλικού και του άυλου κόσμου, για να αποδώσει μια μεταφορά του σύγχρονου κόσμου (Neblett, 2011:3).

Στη διασκευή του έργου *Lady Aoi*, ο θεατρικός χώρος δεν είναι το παλάτι, αλλά ένα σύγχρονο νοσοκομείο όπου νοσηλεύεται η άρρωστη Aoi. Ο σύζυγός της εμφανίζεται εδώ ως Hikaru (παραπέμπει στον πρίγκηπα Hikaru Genji), καθώς επίσης εμφανίζεται και το

¹⁴ Ιάπωνας συγγραφέας, του οποίου τα έργα καλύπτουν ένα τεράστιο θεματικό και στυλιστικό πεδίο.

¹⁵ Ιάπωνας συγγραφέας, εθνικιστής, ο οποίος αυτοκτόνησε τελετουργικά (seppuku) μετά από αποτυχημένη απόπειρα πραξικοπήματος.

ζωντανό φάντασμα της Rokujō. Η άμαξα στο φεστιβάλ του Kamo, στην οποία οι δύο γυναίκες ανταγωνίστηκαν μετατρέπεται σε ένα ιστιοφόρο πάνω στο οποίο η Rokujō και ο Hikaru ξαναθυμούνται τις πρώτες συναντήσεις τους. Αντίστοιχος χαρακτήρας του ιερέα αποτελεί μια νοσοκόμα, η οποία δεν μιλά για δαίμονες, αλλά για σεξουαλικά απωθημένα. Ο Mishima πλοηγεί δραματικά και με προσοχή το παραδοσιακό, δαιμονικό «ζωντανό φάντασμα» της Rokujō, ενώ ταυτόχρονα δίνει εκπληκτικό βάθος χαρακτήρα και επιχειρεί μια καινοτόμο επανατοποθέτηση των υπερφυσικών της πτυχών, αντικατοπτρίζοντας έτσι την έντονη επίδραση της Φρουϊδικής ψυχολογίας (Neblett, 2011:136) με την καθηλωτική χρήση της ποιητικής του γλώσσας, όπως φαίνεται και στο παρακάτω απόσπασμα:

Lady Rokujō: Αν σε ενοχλούν, θα τα βγάλω. Τίποτα πιο απλό. (Βγάζει τα γάντια της, ενώ πηγαινοέρχεται στο δωμάτιο, και τα ακουμπά δίπλα στο τηλέφωνο.) Εν πάση περιπτώσει, έχω μια υπόθεση, μια σημαντική υπόθεση να διεκπεραιώσω. Γι' αυτό και πηγαινοέρχομαι εδώ- μη νομίζεις πως δεν ήταν μελάς- μέσα στη νύχτα. Μέσα στη νύχτα.. (Κοιτάζει το ρολόι της.) Είναι ήδη περασμένες μία. Η νύχτα δεν είναι σαν την μέρα, είναι ελεύθερη. Όλα κοιμούνται, άνθρωποι και άψυχα αντικείμενα, κοιμούνται. Αυτός ο τοίχος, αυτό το κομοδίνο, τα τζάμια του παραθύρου, η πόρτα- όλα κοιμούνται. Κι όσο κοιμούνται, είναι γεμάτα από ρωγμές και σχισμές- είναι εύκολο να περάσεις ανάμεσά τους. Όταν περάσεις μέσα από ένα τοίχο, ακόμα κι αυτός δεν θα το καταλάβει. Τι νομίζεις πως είναι η νύχτα; Η νύχτα είναι η στιγμή που τα πράγματα βρίσκονται σε αρμονία. Τη μέρα, το φως και το σκοτάδι είναι σε πόλεμο, μα όταν πέφτει η νύχτα η νύχτα μέσα στο σπίτι απλώνει τα χέρια της έξω από αυτό. Και γίνονται ένα. Ο αέρας της νύχτας είναι συνένοχος. Το μίσος κι ο έρωτας, ο πόνος κι η χαρά, τα πάντα ενώνουν τα χέρια τους μέσα στον αέρα της νύχτας. Ο δολοφόνος μέσα στο σκοτάδι αισθάνεται στοργή για τη γυναίκα που σκότωσε, είμαι σίγουρη γι' αυτό. (Γελάει.) Τι συμβαίνει; Γιατί με κοιτάζεις έτσι; Θα πρέπει να ταράχτηκες, βλέποντας πόσο γέρασα» (Mishima, 1998:16).

Το ίδιο έργο διασκεύασε το 1978 ο Kara Jūrō ¹⁶ με τον τίτλο *Two Women*. Εδώ η Aoi, έγκυος και αρραβωνιαστικιά του ψυχιάτρου Koichi (avatar του Hikaru Genji), τον

¹⁶ Ο Kara είναι από τους πρωτεργάτες του κινήματος Angura. Γεννήθηκε στο Τόκιο το 1940 και αποφοίτησε από το Πανεπιστήμιο Meiji και το τμήμα θεατρικών Σπουδών το 1963. Την ίδια χρονιά συμμετείχε στη δημιουργία μιας θεατρικής ομάδας που έμελλε να γίνει ένα από τα ενεργότερα μέλη του avant-garde

συνοδεύει σε αγώνες αυτοκινήτων. Εκεί ο Koichi συναντά την Rokujō, η οποία πρόσφατα πήρε εξιτήριο από το ψυχιατρείο όπου εργάζεται ο Koichi και είναι πλέον πωλήτρια καλλυντικών. Σε αυτή τη διασκευή, Aoi και Rokujō ανταγωνίζονται στο πάρκινγκ της πίστας των αγώνων και το πνεύμα της Rokujō εισβάλλει στο σώμα της Aoi, η οποία ήδη υποφέρει από ναυτία λόγω εγκυμοσύνης. Η Aoi σε επόμενη σκηνή ακολουθεί τον Koichi στο διαμέρισμα της Rokujō, ενώ το πάθος της ενισχύει τη σταδιακή μεταμόρφωσή της στην Rokujō. Τελικά αυτοκτονεί πάνω σε μια έκρηξη φρενιτιδας, δεν γνωρίζουμε ωστόσο αν είναι και η Rokujō νεκρή. Στο έργο εμφανίζονται τρεις γυναικείοι χαρακτήρες, η Aoi, η Rokujō και μια Γυναίκα, ρόλοι που παίζονται από την ίδια ηθοποιό. Στην τελευταία σκηνή, η Γυναίκα που βρισκόταν στο ψυχιατρείο και αποτελεί τον τρίτο γυναικείο χαρακτήρα που παρουσιάζεται στο έργο και που αντιπροσωπεύει το σύμπλεγμα των προσωπικοτήτων των Rokujō και Aoi και που ο Kara Jūgō εντάσσει στο έργο, καταδιώκει τον Koichi, ο οποίος επίσης τρελαίνεται.

Η Γυναίκα έχει εμμονή για τα μυρμήγκια, έχοντας κατασκευάσει ένα δικό της σύμπαν του οποίου επίκεντρο είναι ένας θεατρικός θίασος μυρμηγκιών. Εδώ ο Kara κάνει ένα ισχυρό σχόλιο για τους νέους της Ιαπωνίας του 1960 και 1970, όπου έχουν εξοστρακιστεί στην περιπλάνηση στο αχαρτογράφητο μεταμοντέρνο, μακριά από την ιαπωνική παράδοση (Rolf, Gillespie, 1992: 256). Ο Kara καταφεύγει στο παράλογο, για να αποδώσει την αναζήτηση του εαυτού μέσα από το ιστορικό και μυθικό παρελθόν. Οι δραματικοί χαρακτήρες μιλούν ο ένας στον άλλο, αλλά ο λόγος τους είναι συχνά τόσο προσαρμοσμένος στις δικές τους ιδιωτικές συνομιλίες με τον εαυτό τους, χωρίς τελικά να επικοινωνούν με τον Άλλο. Επίσης, πολλές φορές, οι χαρακτήρες δεν αποτελούν αναγκαστικά ένα μόνο πρόσωπο, αλλά σε οποιοδήποτε σημείο του έργου μπορεί να μεταμορφωθούν σε άλλους χαρακτήρες, όπως για παράδειγμα η Aoi, η οποία μεταμορφώνεται σε Rokujō. Αυτό το είδος μετασχηματισμού δημιουργεί μια ορισμένη αισθητική απόσταση μεταξύ της σκηνικής δράσης και των θεατών, επιτρέποντας έτσι μια

κινήματος κατά τη διάρκεια αυτών των πολιτικά ασταθών δεκαετιών, το «Καταστασιακό Θέατρο» (Gekidan Jokyō Gekijo), εμπνευσμένο από τον υπαρξισμό του Jean Paul Sartre.

σαφέστερη, πιο αντικειμενική προοπτική στην αναζήτηση του εαυτού (Rolf, Gillespie, 1992: 254), μια αποστασιοποίηση που θυμίζει αυτή του Νοh, αν και επιτελεστικά τα έργα του παραπέμπουν περισσότερο στο Kabuki.¹⁷

3.2.2: Η επιτέλεση

Στο θέατρο Νοh, ο ηθοποιός είναι κάτι πολύ περισσότερο από το μέσο μέσω του οποίου ο συγγραφέας επικοινωνεί το μήνυμά του, καθώς το σώμα του αποκτά ξεχωριστή και ιδιαίτερη σημασία. Ο ηθοποιός, από κοινωνικός παρίας, εκτεθειμένος στην ενδεχόμενη ταπεινωτική κριτική του κοινού, μετατρέπεται σε μια συναρπαστική παρουσία, μέσα από την οποία το κοινό παρακολουθεί μια αποκαλυπτική εκδήλωση βαθύτερων επιθυμιών, τόσο του κοινού όσο και του ίδιου του ηθοποιού (Rolf, Gillespie, 1992: 5). Η σημαντική συμβολή του παραδοσιακού θεάτρου στις παραστάσεις *avant garde* στη δεκαετία του 1960 ήταν ένας πρόδρομος της πρόσληψης του σώματος του ηθοποιού ως ουσιαστικό μέρος της θεατρικής εμπειρίας, μετατοπίζοντας πάλι το ενδιαφέρον μακριά από την ευλάβεια για το κείμενο στην ζωντανή παράσταση (Poulton, 2014: 318).

Η αποκατάσταση της σωματικότητας ως βασικό χαρακτηριστικό της θεατρικής εμπειρίας είναι ίσως η σημαντικότερη κληρονομιά του σύγχρονου θεάτρου, και από αυτή την άποψη, η ιαπωνική *avant garde* αποτέλεσε παγκόσμια πρωτοπορία. Η αποσύνδεση από παλιές ιδεολογίες, τόσο ξένες όσο και εγχώριες, είχε ως αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες του ιαπωνικού θεάτρου της εποχής να στραφούν στο σώμα, ως ένας τόπο αγνό και άμεσο για την εξερεύνηση της ταυτότητας (Poulton, 2014:319). Ο ερμηνευτής ηθοποιός μετατράπηκε σε ένα είδος σαμάνου, του οποίου οι μεταμορφώσεις και οι επιφοιτήσεις δημιουργούσαν επάνω στη σκηνή, με σκοπό να το δουν όλοι, κάτι μυθικό, αμφιλεγόμενα θεϊκό ή δαιμονικό, έναν χώρο για νοσταλγία, λαχτάρα, υπέρβαση ή ακόμη και χλευασμό (Poulton, 2014: 321).

¹⁷ Οι ηθοποιοί του Kabuki, αν και θυμίζουν τους ηθοποιούς του Νοh ως προς την πολυτελή ενδυμασία, έχουν έντονο μακιγιάζ που υποκαθιστά τη μάσκα, ενώ το παίξιμό τους έχει ιδιαίτερη κινητικότητα και ζωηρό ρυθμό, στοχεύοντας κατεξοχήν στον εντυπωσιασμό (Παπαπαύλου, 2013: 106).

Η επιρροή του Noh στην ιαπωνική avant garde ήταν βαθιά. Ο εμβληματικός σκηνοθέτης Tadashi Suzuki¹⁸ ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για τις δυνατότητες του σωματικού θεάτρου και δημιούργησε το δικό του σκηνικό ύφος: μια συναρπαστική σύνθεση της σωματικότητας του παραδοσιακού θεάτρου με τον πειραματισμό του Angura και ανέπτυξε αυτό που έχει γίνει πλέον το σήμα κατατεθέν της μεθόδου του, την έντονη εκπαίδευση του σώματος και της φωνής, με στόχο την αποκατάσταση της ζωϊκής ενέργειας που ένιωθε ότι η ανθρωπότητα είχε χάσει μέσα από τη συντριπτική τεχνολογία που κατέκλυσε τη σύγχρονη ζωή (Poulton, 2014: 322). Εμπνευσμένος από την τελετουργία και τον ιερό χώρο επιτέλεσης του Noh, μετακόμισε με την ομάδα του (Waseda Little Theatre) σε ένα ορεινό χωριό της περιφέρειας Toyama, την Toga, όπου και ίδρυσε την SCOT (Suzuki Company of Toga). Η ιερότητα του σκηνικού χώρου που δημιούργησε ο Suzuki επιτρέπει στα φαντάσματα και τους θεούς του Noh να επανεμφανιστούν, και στους πιστούς, να προσέλθουν για να τους συναντήσουν (Goodman, 1988: 419).

Η παρουσία των φαντασμάτων είναι αισθητή στην ιαπωνική εκδοχή του μύθου της Κλυταιμνήστρας από τον Suzuki, στο ομώνυμο έργο (*Κλυταιμνήστρα*, 1983). Ο Ορέστης και η Ηλέκτρα, ντυμένοι ως νέοι της σύγχρονης εποχής, με κοντομάνικο και βερμούδα, δολοφονούν την Κλυταιμνήστρα – η οποία είναι ντυμένη με ένα παραδοσιακό Ιαπωνικό κιμονό. Τελικά, το φάντασμά της, συμβολίζοντας την παραδοσιακή Ιαπωνία, επιστρέφει για να εκδικηθεί και να δολοφονήσει τα ξενόδουλα τέκνα της, τα οποία από τον παπού τους τον Τυνδάρεω, θεματοφύλακα των αρχαίων παραδόσεων, αποκαλούνται «ανθρώπινα σκουπίδια» της Δυτικής κουλτούρας (Σαμπατακάκης, 2021, 5). Κατά την εμφάνιση του φαντάσματος της Κλυταιμνήστρας επί σκηνής, ακούγεται μουσική και ψαλμωδίες που συναντούμε στο Noh, σταδιακά όμως ο ρυθμός τους χαλαρώνει ώστε να ακούγεται σαν φασματικός επιθανάτιος ρόγχος (McDonald, 2010: 65).

¹⁸ Βίντεο από το εργαστήριο των ηθοποιών και τις παραστάσεις του Suzuki στην Toga:

<https://www.youtube.com/watch?v=fwtjtZ0QSQ>



Εικόνα 11: Το φάντασμα της Κλυταιμνήστρας στην παράσταση *Κλυταιμνήστρα*, σύνθεση κειμένων & σκηνοθεσία Tadashi Suzuki, Θέατρο SCOT, Ιαπωνία, στο Αρχαίο Στάδιο των Δελφών, 1986, φωτογραφία Σμαραγδής Α.

Όπως και ο Suzuki, ο Ōta Shōgo, θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης, άντλησε από ρυθμό και τις στυλιζαρισμένες χειρονομίες του Noh την έμπνευση για το δικό του έντονο ύφος επιτέλεσης που ονομάστηκε Silent Theatre (Σιωπηρό Θέατρο). Το πρώτο του έργο που τράβηξε την προσοχή κριτικών και κοινού, ήταν το *Komachi Fuden* (*Η ιστορία της Komachi, όπως την είπε ο Άνεμος*, 1976). Ήταν εμπνευσμένο από ένα κύκλο έργων Noh της περιόδου Heian και παραστάθηκε σε μια παραδοσιακή θεατρική σκηνή Noh, με έντονο το στοιχείο της σιωπής και της ακινησίας.



Εικόνα 12: *Komachi Fuden*, Ōta Shōgo, © Engidan Koriipe (2013, BeSeTo Festival)

Το έργο πραγματεύεται τον εσωτερικό ψυχικό κόσμο μιας ηλικιωμένης γυναίκας, της Komako, αποτυπώνοντας εναλλαγές της πραγματικότητας και του ονείρου. Η ίδια ωστόσο, δεν αρθρώνει ούτε μια λέξη κατά τη διάρκεια της παράστασης. Ντυμένη με αυλικό κιμονό "δώδεκα στρώσεων", η ηλικιωμένη μπαίνει αργά στη σκηνή. Αιωρείται ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα, καθώς αναπολεί τη χαμένη νιότη της. Ακούγεται το *Piccolo Concerto in A Minor* του Vivaldi και διάφοροι χαρακτήρες μεταφέρουν έπιπλα και ανακατασκευάζουν το δωμάτιό της για αυτήν. Η γυναίκα ξυπνά αργά και ξεκινά τη μέρα της. Καθώς ακούγεται από το γραμμόφωνο το *La Vie en Rose* της Edith Piaf, η ηλικιωμένη ετοιμάζει το πρωινό της. Όταν θα θυμηθεί τον νέο καπετάνιο που την αγαπούσε, εκείνος θα εμφανίζεται με τη ναυτική στολή του στο δωμάτιό της. Η γυναίκα αναπολεί την αγάπη τους μαζί, ωστόσο πίσω στην πραγματικότητα, ο ιδιοκτήτης του σπιτιού την επισκέπτεται και καταστρέφει τη φαντασίωσή της.

Παράλληλα, στο διπλανό διαμέρισμα ζει μια οικογένεια, όπου ο πατέρας επιπλήττει συνεχώς τον γιο του που δυσκολεύεται να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις της καθημερινότητας, ενώ η κόρη μεσολαβεί για να τους συμφιλιώσει. Ακούγοντας τη συνομιλία τους, η ηλικιωμένη αισθάνεται συμπάθεια για τον νεαρό άνδρα. Στη φαντασία της, αυτή και ο άντρας απολαμβάνουν μια σεξουαλική επαφή, φαντασίωση που πάλι

διακόπτεται από μια επίσκεψη από το γιατρό και τη νοσοκόμα της. Από το γραμμόφωνο ακούγεται ένα λαϊκό τραγούδι και ο γιατρός και η νοσοκόμα χορεύουν. Ο χωροχρόνος στο δωμάτιο της γριάς διαλύεται, τα έπιπλα αιωρούνται, η πραγματικότητα εξασθενεί και η ηλικιωμένη απομένει μόνη στη σκηνή. Στη φαντασία της, παρακαλεί τον νεαρό άνδρα και τελικά απολαμβάνει ένα ραντεβού μαζί του. Αλλά ακόμη και αυτός φεύγει και μένει και πάλι μόνη. Τότε σαν να εγκαταλείπει και η ίδια τον εαυτό της, χάνεται στη λήθη.¹⁹ Αντίθετα με τον θόρυβο, την ταχύτητα και τη φλυαρία της σύγχρονης ζωής, ο Ota προσπάθησε να αποκαταστήσει την αίσθηση της σιωπής και της ηρεμίας που είχε ανακαλύψει στο Noh (Poulton, 2014: 322).

3.3: Το φάντασμα του Noh στο post- Fukushima θέατρο

Στις 11 Μαρτίου του 2011, ο καταστροφικός σεισμός 9 βαθμών που έπληξε την Ιαπωνία, προκάλεσε γιγαντιαίο τσουνάμι που είχε σαν αποτέλεσμα να καταστραφεί ο ηλεκτροπαραγωγικός σταθμός Daiichi της Fukushima. Το τσουνάμι άφησε πίσω του χιλιάδες νεκρούς και αγνοούμενους, ενώ χιλιάδες επίσης εκτοπίστηκαν εξαιτίας της ραδιενέργειας, αφήνοντας πόλεις και χωριά ακατοίκητα για χρόνια. Μετά την καταστροφή στη Fukushima, σύγχρονοι Ιάπωνες σκηνοθέτες δημιούργησαν καινοτόμες θεατρικές παραστάσεις που τους επέτρεπαν να κινηθούν στα όρια του ορατού και του αόρατου κόσμου, ώστε να δημιουργήσουν ένα τόπο όπου θα μπορούσαν συνομιλήσουν με τους αγέννητους, τους αγνοούμενους, τα φαντάσματα, τους θεούς και τους νεκρούς της Fukushima. Τρεις σκηνοθέτες, ο Takayama Akira, ο Murakawa Takuya και ο Toshiki Okada,

¹⁹ https://performingarts.jp/e/data_drama/theater/d-00038.html

την ίδια χρονιά (2013), χρησιμοποίησαν στοιχεία του θεάτρου Noh, προκειμένου να «καλέσουν», να ακούσουν και να μάθουν από τα φαντάσματα της Tohoku και της Fukushima, από τους ανθρώπους που είναι τώρα φυσικά αόρατοι, αλλά εξακολουθούν να στοιχειώνουν την πόλη.

Αρκετοί Ιάπωνες σκηνοθέτες, επιθυμώντας να τοποθετήσουν στη σκηνή φαντάσματα, τα οποία θα μιλούν μπροστά στο κοινό, επιστράτευσαν τις μεθόδους και τεχνικές του Noh, και συγκεκριμένα του Mugen Noh, μέσω του θεατρικού μηχανισμού του ονείρου, ώστε να αποδώσουν τη φωνή της σιωπής ενός εκδικητικού πνεύματος. Μετά την καταστροφή της 11ης Μαρτίου 2011, στην οποία πολλοί άνθρωποι χάθηκαν από το τσουνάμι που ακολούθησε του σεισμού και πολλοί άλλοι υπέφεραν από τον αόρατο, αλλά συνεχή φόβο της ραδιενέργειας, οι καλλιτέχνες άρχισαν να επικεντρώνονται στην παραδοσιακή δραματουργία του Mugen Noh, στην οποία οι ζωντανοί είναι σε θέση να συναντήσουν τους νεκρούς μέσω αφηγήσεων φαντασμάτων που κάνουν έκκληση στο ζωντανό κοινό (Yokoyama, 2016: 2). Στο πλαίσιο της αόρατης πυρηνικής καταστροφής που συντελούνταν, οι φαινομενικά κενοί χώροι, είτε στη σκηνή είτε στην πόλη, δεν ήταν πλέον κενά τοπία, αλλά είχαν κατακλυστεί από φωνές, οι οποίες θα έπρεπε να βρουν τρόπο για να εκφραστούν μέσα στο περιβάλλον της υπερ-ομαλοποιημένης καθημερινής ύπαρξης μετά τη Fukushima (Iwaki, 2019: 3)

Ο σκηνοθέτης Takayama Akira (γεν. 1969), ίδρυσε το 2013 τη θεατρική ομάδα Port B, η οποία πραγματοποιεί έκτοτε site- specific παραστάσεις. Στο έργο *Tokyo Heterotopia* (2013), ο Takayama αφήνει το κοινό να περιπλανηθεί στο Tokyo με ένα μικρό βιβλιαράκι και ένα φορητό ραδιόφωνο. Στο βιβλιαράκι εμπεριέχονται απλοί χάρτες με δεκατρείς επιλεγμένες τοποθεσίες στην πόλη, ώρες και συγκεκριμένοι χώροι συγκέντρωσης, συχνότητες στο ραδιόφωνο και μικρές ιστορικές εισαγωγές στις τοποθεσίες. Με αφορμή μια υποτιθέμενη ασιατική περιοδεία γαστρονομίας στο Tokyo, ενθαρρύνει το κοινό να επανεξετάσει με απλό τρόπο την ιστορική σημασία, την παρουσία και τις προσωπικές ιστορίες των Ασιατών μεταναστών. Οι χρήστες περιηγούνται σε τοποθεσίες σε ολόκληρη την πόλη, σε ασιατικά εστιατόρια, σούπερ μάρκετ και φοιτητικούς κοιτώνες. Αυτοί οι τόποι γίνονται ορατοί, όχι από δείκτες ή μνημεία αλλά από την παρουσία του χρήστη που

ενεργοποιεί δραματικές ιστορίες προσωπικών αφηγήσεων μετανάστευσης στο Tokyo και τη σχέση τους με ευρύτερες παγκόσμιες δυνάμεις αποικιοκρατίας, καπιταλισμού και μεταπολεμικών κινημάτων (Hayashi, 2019:1) . Έτσι, όταν το κοινό επισκεπτόταν τα ενδεδειγμένα σημεία στην πόλη, άνοιγε το ραδιόφωνο στην αντίστοιχη συχνότητα και άκουγε ιστορίες των νεκρών υπό την αφήγηση ποιητών και συγγραφέων. Η αναπαράσταση της φωνής των νεκρών παραπέμπει στο Noh και υπό αυτήν την έννοια το κοινό της παράστασης είναι οι σύγχρονοι waki που επισκέπτονται τους εγκαταλελειμμένους χώρους για να συναντήσουν τα πνεύματα των νεκρών (Iwaki, 2019: 5), ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στους πρώτους μήνες των παραστάσεων, το κοινό αρχικά πίστευε ότι το φορητό ραδιόφωνο είναι μετρητής ραδιενέργειας Geiger (Iwaki, 2019: 4).



Εικόνα 13: *Tokyo Heterotopia* (2013), Takayama Akira

Τα δεκατρία σημεία που χρησιμοποιήθηκαν για αυτό το έργο βρίσκονται γεωγραφικά στο Tokyo, ωστόσο αποτελούν τυφλά σημεία για τον μέσο Ιάπωνα και την πλειοψηφία των κατοίκων της πόλης. Το κοινό έλαβε πρώτα έναν οδηγό και ένα κινητό ραδιόφωνο στο λόμπι του Tokyo Metropolitan Theatre και στη συνέχεια προσέγγισε ελεύθερα, με όποια

σειρά ήθελε, τα 13 σημεία που αναφέρονται στον οδηγό κατά τη διάρκεια ενός μήνα, από τις 9 Νοεμβρίου έως τις 8 Δεκεμβρίου 2013. Επιπλέον, το κοινό μπορούσε να επιλέξει ελεύθερα εάν θα επισκεφθεί ή όχι κάθε ένα από αυτά. Όταν ενεργοποιείται η συχνότητα στο ραδιόφωνο και ακούγεται ο ήχος, αποκαλύπτεται μια άγνωστη, διαφορετική χώρα από αυτό που προσλαμβάνεται ως καθημερινό τοπίο, ενώ η «αφήγηση» που παίζεται στο ραδιόφωνο έχει διάρκεια περίπου 10 έως 15 λεπτά στην κάθε τοποθεσία.

Σε κριτική της παράστασης στο ψηφιακό θεατρικό περιοδικό *Wonderland* (Katayama, 2014) αναφέρεται ότι κάποια από τα σημεία που μπορούσε να επισκεφτεί το κοινό ήταν ένας φράχτης από αλουμίνιο που κατασκευάστηκε σε μια γωνία του πάρκου στη δυτική έξοδο του σταθμού Ikebukuro, ο οποίος αποτελεί μνημείο του κινήματος ανεξαρτησίας του Μπαγκλαντές, κάτι που παραμένει άγνωστο για την πλειοψηφία των Ιαπώνων που το διασχίζουν καθημερινά. Επισκέπτονται επίσης ένα εστιατόριο της Μιανμάρ στον πρώτο όροφο ενός παλιού κτιρίου στην περιοχή Takadanobaba, ένα εστιατόριο του Νεπάλ στον δεύτερο όροφο ενός συγκροτήματος πολυκατοικιών στην περιοχή Shin-Okubo κ.ά.. Αν και ο καθένας επιλέγει την ημέρα και την ώρα που θα επισκεφτεί την τοποθεσία, ήταν αρκετές οι στιγμές που πολλά άτομα που αποτελούσαν κοινό του *Tokyo Heterotopia* και που δεν γνωρίζονταν μεταξύ τους, βρίσκονταν να τρώνε στο ίδιο τραπέζι ενός από τα παραπάνω εστιατόρια, ακούγοντας με ακουστικά τις αφηγήσεις μεταναστών του παρελθόντος, που δε ζουν πια. Ειδικά σε σχέση με τα εστιατόρια, η αφήγηση αποκτά ιδιαίτερη δυναμική μέσα από τη γεύση και τη μυρωδιά που τη συνοδεύουν.



Εικόνα 14: *Tokyo Heterotopia* (2013), Takayama Akira



Εικόνα 15: *Tokyo Heterotopia* (2013), Takayama Akira

Μια άλλη θεατρική παραγωγή που ασχολείται με τη γλώσσα των φαντασμάτων της Fukushima είναι το *Everett Ghost Lines* (2013) του Murakawa Takuya. Ο Murakawa είναι ένας αναδυόμενος σκηνοθέτης που ξεκίνησε την καριέρα του ως σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ στα μέσα της δεκαετίας του 2000, επηρεασμένος από πρωτοπόρους Ιάπωνες σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ, όπως ο Satō Makoto και ο Mori Tatsuya. Λίγους μήνες μετά την καταστροφή, ο Murakawa γύρισε μια ταινία ντοκιμαντέρ με τίτλο *To Offshore* (*Στα ανοιχτά της θάλασσας*), η οποία περιείχε συνεντεύξεις από τους ψαράδες των περιοχών που επλήγησαν από το τσουνάμι. Μέσα από τις συνεντεύξεις με τους επιζώντες, ο Murakawa παρατήρησε ότι όταν αγαπημένα πρόσωπα εξαφανίζονται, χωρίς να έχει επιβεβαιωθεί αν είναι ζωντανοί ή νεκροί, οι επιζώντες στοιχειώνονται συναισθηματικά από τα φαντάσματα των αγνοουμένων²⁰ (Iwaki, 2019: 6).

Εμπνευσμένος από τις ιστορίες των ψαράδων και προσπαθώντας να ανεβάσει μια θεατρική performance που θα θύμιζε τον τρόπο που γυρίζεται κάποιο ντοκιμαντέρ, ο Murakawa δημιούργησε το *Everett Ghost Lines*. Ο τίτλος αναφέρεται στον Hugh Everett III (1930-1982), έναν Αμερικάνο φυσικό, ο οποίος υποστήριξε ότι η παρατήρηση της κβαντικής ύλης δημιουργεί ένα χάσμα στο Σύμπαν, δηλαδή ότι το Σύμπαν δημιουργεί αντίγραφο του εαυτού του για να είναι έτοιμο για κάθε πιθανότητα, και από εκεί και πέρα το κάθε αντίγραφο λειτουργεί ανεξάρτητα.²¹

²⁰ Αξίζει να αναφερθεί ότι, «λίγο πριν την επέτειο των 5 χρόνων από την καταστροφή της Fukushima, η ιαπωνική εφημερίδα *Asahi Shimbun* δημοσίευσε μαρτυρίες που θέλουν τα θύματα του καταστροφικού τσουνάμι να κάνουν την εμφάνισή τους σε ανυποψίαστους οδηγούς ταξί, ζητώντας τους να τους μεταφέρουν σε περιοχές που καταστράφηκαν ολοσχερώς και εγκαταλείφθηκαν τον Μάρτιο του 2011. Κανένας από τους οδηγούς ταξί που δέχτηκαν να συζητήσουν τις παράξενες αυτές κούρσες δεν έμοιαζε φοβισμένος στην ιδέα πως ίσως οι εν λόγω επιβάτες υπήρξαν θύματα της τραγωδίας του 2011. Ο διεθνής Τύπος έκανε λόγο για «φαντάσματα των θυμάτων του τσουνάμι του 2011». Παρόλα αυτά, κανείς δεν έδειξε να αναστατώνεται από την έκταση που πήρε το θέμα, την ίδια ώρα που δε βρέθηκε πολίτης να αμφισβητήσει τα λεγόμενα των οδηγών ταξί.» (<https://www.reader.gr/epikairota/58482/eho-pethanei-anatrihiastikes-martyries-gia-fantasmata-ton-nekron-toy-tsoynami>)

²¹ <http://lyk-pallin.att.sch.gr/wordpress/wp-content/uploads/2015/04/H-θεωρία-των-πολλαπλών-κόσμων.pdf>

Κάποιες εβδομάδες πριν από την παράσταση, ο Murakawa έστειλε σε διάφορους ανθρώπους που κατοικούσαν στην πόλη του Kyoto εκατοντάδες γράμματα με οδηγίες, ζητώντας από τους παραλήπτες να έρθουν στο θέατρο σε μια συγκεκριμένη ώρα μιας συγκεκριμένης ημέρας και να εκτελέσουν μια δράση: να καθίσουν σε μια καρέκλα και περιμένουν κάποιον που θα κόψει τα μαλλιά τους, να κάνουν μια διαδρομή τρεξίματος, η οποία εμπεριέχει στάση στο θέατρο και τη σκηνή όπου επιτελείται η παράσταση, να σταθούν μπροστά σε ένα μικρόφωνο και αφηγηθούν στο κοινό μια ιστορία για τη θάλασσα, κ.ο.κ.²² Η παράσταση ξεκινά όπως έχει προγραμματιστεί και διαρκεί όσο προβλέπεται εξ αρχής, είτε οι παραλήπτες των γραμμάτων εμφανιστούν είτε όχι.

Πολλοί από τους παραλήπτες ήταν φίλοι και συνάδελφοι του Murakawa, ωστόσο μόνο ένας στους δέκα αποφάσισε να συμμετάσχει την συγκεκριμένη ημέρα της πρώτης παράστασης και, καθώς οι ίδιες οδηγίες που είχε στείλει ο Murakawa προβάλλονταν στον πίσω τοίχο του θεάτρου τύπου black box, το κοινό κατέληξε να βλέπει μόνο τις οδηγίες, χωρίς τη δράση. Όταν κάποιος παραλήπτης ανταποκρινόταν και εμφανιζόταν επί σκηνής, οι οδηγίες που του είχαν σταλεί προβάλλονταν στον τοίχο για 10 δευτερόλεπτα, ενώ αν εκείνος δεν παρουσιαζόταν, προβάλλονταν για όσο χρονικό διάστημα προβλεπόταν να διαρκέσει η δράση που του είχε ανατεθεί. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι οδηγίες που είχαν σταλεί ενέπλεκαν δράσεις διάφορων ατόμων, όπως για παράδειγμα η οδηγία σε κάποιον να φέρει στη σκηνή ένα ιαπωνικού τύπου κολατσιό- bento- στη σκηνή και η οδηγία σε κάποιον άλλον να ανέβει στη σκηνή και να φάει το γεύμα που θα του φέρει κάποιος. Όταν αυτός που επρόκειτο να φέρει το γεύμα δεν παρουσιαζόταν, το άλλο άτομο αντιδρούσε αμήχανα μη ξέροντας τι ακριβώς να κάνει πάνω στη σκηνή, ενώ το κοινό βλέπει γραπτώς στον τοίχο τη δράση που τελικά δεν επιτελείται.

²² Ολόκληρη η παράσταση *Everett Ghost Lines* (χωρίς υπότιτλους): <https://vimeo.com/337914912>



Εικόνα 16: *Everett Ghost Lines* (2013), Murakawa Takuya

Οι γραπτές λέξεις συμπληρώνουν τους απόντες ερμηνευτές και στην πραγματικότητα, κανείς δεν ξέρει αν το άτομο που απουσίαζε από τη σκηνή ήταν ακόμα ζωντανό ή όχι. Ειδικά αφού ο Murakawa κάλεσε τον εκλιπόντα Nakamura Kanzaburo XVII (1955-2012)²³ και τον Charlie Chaplin και τους ζήτησε να περπατήσουν αργά στη σκηνή, τότε μόνο το κοινό συνειδητοποίησε ότι η απουσία των ατόμων-ερμηνευτών υποδήλωνε επίσης ότι μπορεί να ήταν νεκροί. Τα φαντάσματα των ανθρώπων που δεν παρουσιάστηκαν, είτε επειδή ήταν νεκροί είτε επειδή δεν ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα, εμπίπτουν στη θεωρία του Everett: για κάθε κόσμο σαν αυτόν στον οποίο δεν παρουσιάστηκαν, υπάρχει ένας στον οποίο παρουσιάστηκαν, και οι φασματικές γραμμές που προβάλλονται στον τοίχο, μπορεί να είναι τα ίχνη αυτού του άλλου σύμπαντος, όπως το προσλαμβάνουμε όσοι κατοικούμε εδώ (Van Eikels, 2018: 90). Ο Murakawa ανακαλεί την αρχαία δύναμη του θεάτρου για να μας υπενθυμίσει για άλλη μια φορά ότι η δύναμη του θεάτρου βρίσκεται λιγότερο στις οπτικές παρουσιάσεις και περισσότερο στη σωματική, αισθητηριακή και πνευματική φαντασία (Iwaki, 2019: 7,8).

²³ Ηθοποιός του Kabuki, της οικογένειας ηθοποιών Kabuki, Nakamura, και ο τελευταίος μέχρι στιγμής της συγκεκριμένης γενιάς.

Ο Okada Toshiki και η ομάδα του *Chelfitsch* (πήρε το όνομά του από την ιαπωνική προφορά της λέξης “selfish”/εγωιστής) είναι ίσως ο κορυφαίος θεατρικός συγγραφέας της γενιάς του και είναι ένας διορατικός κριτικός της ιαπωνικής κοινωνίας, του πολιτισμού και της πολιτικής. Στο έργο του *Ground and Floor* (2013) χρησιμοποιεί επιρροές από το θέατρο Noh για να συμπεριλάβει τη φιγούρα ενός φαντάσματος στην ιστορία μιας οικογένειας που αγωνίζεται να υπάρξει σε ένα δυστοπικό μέλλον στην Ιαπωνία, υποδηλώνοντας την καταστροφή της Fukushima και υιοθετώντας την ιδέα ότι η απώλεια και το πένθος στοιχειώνουν ως φαντάσματα τους ανθρώπους. Ο Okada Toshiki προσαρμόζει άμεσα τις πτυχές του θεάτρου Noh ως μια πρακτική πένθους (Eckershall, 2015: 1).



Εικόνα 17: *Ground and Floor* (2013), Okada Toshiki

Μια οικογένεια ζει στην Ιαπωνία του εγγύς μέλλοντος, όπου τα ιαπωνικά δεν είναι πλέον κατανοητή γλώσσα από όλους. Ο μεγάλος αδερφός είναι παντρεμένος και η γυναίκα του είναι έγκυος ενώ ο μικρός αδερφός βρήκε πρόσφατα δουλειά, μετά από μεγάλη περίοδο ανεργίας. Η σχέση μεταξύ των αδελφών είναι συγκρουσιακή: Ο μικρότερος αδερφός, που προσπαθεί να αποκαταστήσει την ατομική του ταυτότητα και αυτονομία, ενισχύει την πατριωτική του συνείδηση, ενώ ο μεγαλύτερος αδερφός σκέφτεται να μετακομίσει στο εξωτερικό, ανησυχώντας για το μέλλον της χώρας και για το παιδί του που πρόκειται να γεννηθεί. Ο μικρότερος αδελφός δείχνει μνησικακία απέναντι στον αδερφό του και τη γυναίκα του, ακολουθώντας τις σκέψεις της νεκρής μητέρας τους, η οποία επίσης έτρεφε

αρνητικές σκέψεις για τη νύφη της. Το φάντασμα της μητέρας ασκεί μέσα από το έδαφος (Ground) δύναμη σε όσους βρίσκονται στο «πάτωμα» (Floor) μέσω του μικρότερου αδελφού. Η δύναμη που ασκείται από τους νεκρούς είναι μια μεταφορά της «ιαπωνικής παράδοσης», ενώ η βασική σύγκρουση της πλοκής του έργου μεταξύ των αδελφών ταυτίζεται με τη σύγκρουση των νεκρών με τους ζωντανούς ή ακόμη και της παράδοσης με την πρόοδο.



Εικόνα 18: *Ground and Floor* (2013), Okada Toshiki

Παρόλο που το έργο είναι σύγχρονο και υιοθετεί το χαρακτηριστικό στυλ επιτέλεσης του Okada με την εκφραστική σωματικότητα του ερμηνευτή να διαχωρίζεται από την ερμηνεία του προφορικού κειμένου, αναφέρεται σε πτυχές του Noh: Βλέπουμε για πρώτη φορά μια αναφορά στο Noh στη σκηνική σχεδίαση (η σκηνή παραπέμπει σε αυτήν του Noh), ενώ δραματικά, το έργο συνδυάζει τη δυστοπική πρόταση του τόπου και του χρόνου που αναδιπλώνεται - την Ιαπωνία, στο μακρινό/όχι πολύ μακρινό μέλλον - με αναφορές στον ασυνήθιστο χωροχρόνο του Noh και των αιγιματικών του προσώπων.²⁴ Στο έργο του, τόσο οι ζωντανοί όσο και οι νεκροί, απεικονίζονται να κατοικούν σε έναν κοινό χώρο ατελείωτης εξάντλησης, όπου το φάντασμα δεν αφορά μόνο στους

²⁴ Trailer της παράστασης: <https://www.youtube.com/watch?v=bCGCVSgyWno>

ανθρώπους που χάθηκαν, αλλά και στην απώλεια μιας ολόκληρης κοινότητας και μιας γλώσσας. Το έργο του Okada δεν προσφέρει ωστόσο την μελλοντική ηρεμία και ομαλότητα, όταν τα πνεύματα θα έχουν κατευναστεί, αντιθέτως, διαχέει μελαγχολία στην ιδέα ότι υπάρχουν τύψεις, χωρίς να υπάρχει πλέον κάποια γλώσσα συνδιαλλαγής (Eckershall, 2015: 7). Κι εδώ, όπως και στο Νοη, το φάντασμα είναι το πένθος.

Επίλογος

Στην παρούσα διατριβή προσπάθησα να διερευνήσω τη λειτουργία του φαντάσματος στο παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο Noh, τη συμβολική και επιτελεστική του ερμηνεία καθώς επίσης και εκείνα τα δραματικά, επιτελεστικά και φιλοσοφικά στοιχεία που εντοπίζονται σαν φασματικά ίχνη του Noh στο σύγχρονο ιαπωνικό θέατρο.

Ξεκινώντας από το ιστορικό πλαίσιο του παραδοσιακού θεάτρου Noh, επιχείρησα μια ανάλυση των ειδών του Noh και ιδιαίτερα της κατηγορίας Mugen Noh, στην οποία κεντρικός δραματικός χαρακτήρας είναι ένα φάντασμα, τη δραματική λειτουργία του φαντάσματος και τις φιλοσοφικές και θρησκευτικές προεκτάσεις της χρήσης του. Το φάντασμα σε αυτά τα έργα είναι περισσότερο αφηρημένο γράφημα που συμβολίζει συγκεκριμένα συναισθήματα, παρά ολοκληρωμένος δραματικός χαρακτήρας, ενώ δραματικός στόχος είναι η αναπαράσταση με εσωτερικότητα και υπαινικτικότητα της ανάκλησης διαθέσεων ώστε να αποδοθεί με εκλεπτυσμένη παραστατικότητα μια συγκεκριμένη ψυχική κατάσταση.

Προκειμένου να υποστηριχθούν τα επιχειρήματα, στη συνέχεια αναλύθηκαν δύο αντιπροσωπευτικά έργα Mugen Noh, τα *Atsumori* και *Aoi no Ue*. Στο έργο *Atsumori*, το φάντασμα του νεαρού πολεμιστή που έχει πέσει νεκρός στο πεδίο της μάχης, καταλαμβανόμενο από αισθήματα πικρίας, μνησικακίας και μίσους, επιστρέφει για να λάβει εκδίκηση, ωστόσο εξευμενίζεται και επιστρέφει στην νιρβάνα. Στο έργο *Aoi no Ue*, το πνεύμα της Rokujō, η οποία είναι ζωντανή, έχει καταλάβει την αντίζηλο Aoi και τυφλωμένο από ζήλια και πάθος επιχειρεί να την σκοτώσει, ενώ τελικά ο εξορκισμός

επιτυγχάνεται, το πνεύμα ηρεμεί και η Aoi σώζεται. Το φάντασμα φαίνεται ότι και στα δύο έργα έχει δυο διαστάσεις: από τη μια ενσωματώνει και αναπαριστά συναισθήματα κοινωνικά μη αποδεκτά που λειτουργούν ως παραμορφωμένος καθρέφτης ώστε να τα εξευμενίσει και από την άλλη μετουσιώνει το πένθος, ώστε να βιωθεί και να ξεπεραστεί συλλογικά μέσα από την επιτέλεση της παράστασης.

Στη συνέχεια, έπειτα από μια σύντομη ιστορική αναδρομή στην εξέλιξη του ιαπωνικού θεάτρου από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα, προσπάθησα να εντοπίσω τα στοιχεία εκείνα του Νοh που υπάρχουν σα φασματικά ίχνη του στο ιαπωνικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα, τόσο σε επίπεδο διασκευής του μύθου, όσο και σε επίπεδο επιτέλεσης της παράστασης. Οι θεατρικοί συγγραφείς του 20^{ου} αιώνα επέστρεψαν στο παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο Νοh, για να αντλήσουν εκείνα τα στοιχεία του που θα τους επέτρεπαν να εκφραστούν. Μεταπολεμικά, ο Mishima Yukio και ο Kara Jūrō αργότερα διασκευάζουν το έργο *Lady Aoi*, ο καθένας με την δική του οπτική και ιδιοσυγκρασία, ωστόσο αυτό που φαίνεται τελικά να ισχύει είναι ότι όπως ακριβώς εξελίσσεται η ανθρώπινη κοινωνία και ο πολιτισμός, με τον ίδιο τρόπο εξελίσσονται και τα φαντάσματα που τον στοιχειώνουν: οι νευρώσεις παραμένουν ίδιες, αλλά η φασματική λάμψη του παρελθόντος έχει χαθεί.

Τέλος, γίνεται μια ειδική αναφορά στο ιαπωνικό θέατρο του 21^{ου} αιώνα, του οποίου οι πειραματικές παραστάσεις/ performances αντλούν στοιχεία δομής του Mugen Νοh, ώστε να συνομιλήσουν με τους νεκρούς της Fukushima και της Tohoku, μετά την καταστροφή που ακολούθησε το Μεγάλο Σεισμό του 2011. Τρεις σκηνοθέτες, ο Takayama Akira, ο Murakawa Takuya και ο Toshiki Okada, την ίδια χρονιά (2013) ανεβάζουν τρεις διαφορετικές παραστάσεις/ performances, χρησιμοποιούν τεχνικές του Νοh για να φέρουν στην σκηνή τα φαντάσματα των νεκρών και αγνοούμενων που στοιχειώνουν τη σύγχρονη Ιαπωνία, να συνομιλήσουν μαζί τους και να βιώσουν το τραυματικό πένθος ως μια θεραπευτική και συλλογική διαδικασία.

Βιβλιογραφία

Πανοπούλου Χαρούλα, *Τα όνειρα & οι χρησμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, https://www.academia.edu/16603908/Τα_όνειρα_and_οι_χρησμοί_στην_Αρχαία_Ελληνική_Τραγωδία

Παπαπαύλου, Κλαίρη. 2013, *Νο, Το κλασικό θέατρο της Ιαπωνίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Σαμπατακάκης, Γιώργος, 2021, *Καταστροφές και επαναστάτης, Ο Σουζούκι Ταντάσι στο Σύμπαν των Φαιδριάδων*, https://www.academia.edu/48844182/Καταστροφές_και_επαναστάτης_Ο_Σουζούκι_Ταντάσι_στο_Σύμπαν_των_Φαιδριάδων

Bargen, G. Doris. 1988, *Spirit Possession in The Context of Dramatic Expressions of Gender Conflict: The Aoi Episode of the Genji Monogatari*, Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 48, No. 1(Jun., 1988), pp. 95-130

Brandon James, R. 1985, *Time and Tradition in Modern Japanese Theatre*, Asian Theatre Journal, Spring, 1985, Vol. 2. No. 1, pp.71-79

Carlson, Marvin. 2001, *The Haunted Stage: The theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press.

Eckersall Peter. 2015, *Performance, Mourning and the Long View of Nuclear Space*, The Asia-Pacific Journal, Vol.13, Issue 6, No. 2.

Iwaki, Kyoko. 2019, *The Delegated Performances of the Dead: Beyond the Haunted Footsteps of Terayama Shūji*,

https://www.academia.edu/40853207/The_Delegated_Performances_of_the_Dead_Beyond_the_Haunted_Footsteps_of_Terayama_Shūji

Goodman, D. 1988, *The Return of the Gods: Theatre in Japan Today*, *World Literature Today*, 62(3), 418-420

Goodman, D. 2003, *The return of the gods: Japanese drama and culture in the 1960s*, Routledge Revivals

Jelesijevic, Dunja. 2016, *Rituals of the enchanted world: Noh theater and religion in medieval Japan*, PhD Dissertation, E Asian Languages & Cultures, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Kai van Eikels. 2018, *Rewriting Participation*, *Performance Research*, 23:2, 90-94,

Kuchta, Anna, Malita, Joanna. 2015, *Spirit possession and emotional suffering in "The Tale of Genji" and its selected adaptations. A study of love triangle between Prince Genji, Lady Aoi and Lady Rokujo*, *Monografia naukowa "Istoty hybrydalne i zmieniające postać w kulturach europejskich i azjatyckich"*, pp. 177-198

Kaula, David. 1960, *On Noh Drama*, *The Tulane Drama Review*, vol. 5, no. 1, pp. 61-72

Kimura, Keiko. 2012. *The Other Self as a Spirit: The Noh Play "Aoi-no-Ue (Lady Aoi)"*, *The International Journal of the Humanities: Annual Review* 9 (9): 157-166.

Konparu, Kunio. 1983, *The Noh theatre: principles and Perspectives*, New York and Tokyo: John Weatherhill, Inc.

Kumarasinghe, Kutilaka. 2014, *Dream and representation: A dream in a world of dreams*, *Bulletin of the Faculty of Art, Sojo University*, vol. 7, 129-137

Lai, Sheng-Chuan. 1983, *Mysticism and Noh in O'Neill*, Theatre Journal, vol. 35, no. 1, pp. 74–87.

Lamarque, Peter. 1989, *Expression and the Mask: The Dissolution of Personality in Noh*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 47, no. 2, pp. 157–168.

McDonald Marianne, 2010, *The Rise and fall of Dionysus: Suzuki Tadashi and Greek tragedy*, A Journal of Humanities and the Classics, Winter 2010, Third Series, Vol. 17, No.3 , pp. 55-69

Miyata, Osamu. 1997, *Constructive Stylistic Analysis of Noh plays and their English versions*, Aichi Shukutoku University Examination Dissertation, Koygaku Shuppan, Nagoya, Japan

Mishima, Yukio. 1998, *Πέντε Σύγχρονα Έργα Νο*, μετάφραση Ελένη Μαύρου, Εκδόσεις Δωδώνη

Moore, S. 2006, *Ghosts of Premodernity: Butoh and the Avant-Garde*, Performance Paradigm 2 50-58.

Mori, Mitsuya, 2019, *Relevant Figures at the Early Stage of the Modernization of Japanese Theatre*. In: Nagata Y., Chaturvedi R. (eds) *Modernization of Asian Theatres*. Springer, Singapore.

Neblett, Robert. 2011, *Dramaturgical Crossroads and Aesthetic Transformations: Modern and Contemporary Adaptations of Classical Japanese Nō Drama*, All Theses and Dissertations (ETDs). 258.

Noda, Manabu. 2012, *The Fabric of Traditional Theatre: Archived Memories and the Question of Cultural Ownership*, Critical stages: The IATC webjournal, vol. 7

Pinnington, Noel John. 2019, *A new history of medieval japanese theatre: Noh and Kyogen*

from 1300 to 1600, Palgrave Macmillan, Cham

Pizzato, M. 2019, *Traditional Forms of Asian Theatre. In: Mapping Global Theatre Histories*, Palgrave Macmillan, Cham.

J. Thomas Rimer, Mitsuya Mori, and M. Cody Poulton. 2017, *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*, Columbia University Press

Robert T. Rolf, John K. Gillespie. 1992, *Alternative Japanese Drama: ten plays*, University of Hawaii Press

Quinn, Shelley Fenno. 1993, *How to write a Noh play Zeami's Sando*, Monumenta Nipponica, Spring, 1993, Vol.48, No.1 (Spring, 1993), pp. 53-88, Sophia University

Sidiropoulou Avra. 2016, *Revisiting Greek Tragedy on the Modern Stage. The Example of Tadashi Suzuki, Meiji Gakuin University*, [https://www.academia.edu/33572979/Revisiting Greek Tragedy on the Modern Stage The Example of Tadashi Suzuki](https://www.academia.edu/33572979/Revisiting_Greek_Tragedy_on_the_Modern_Stage_The_Example_of_Tadashi_Suzuki)

Sung, Hae-Kyung. 1998, *The Poetics of Purgatory: A Consideration of Yeats's Use of Noh Form*, Comparative Literature Studies, vol. 35, no. 2, pp. 107–115.

Suin, Darko. 1994, *Revelation vs. Conflict: A lesson from Noh Plays for a Comparative Dramaturgy*, Theatre Journal, Dec., 1994, vol. 46, no. 4, pp. 523-538

Toelken, B., & Iwasaka, M. 1994, *Ghost and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*, Utah State University, University Libraries.

Ueda, Makoto. 1961, *The Implications of Noh Drama*, The Sewance Review, Vol. 69, No.3, pp.367-374

Waley, Arthur. 1990, *The No plays of Japan*, Japan: Charles E. Tuttle Company, Inc.

Wallace, John R., 1997, *Tarrying with the Negative Aesthetic Vision in Murasaki and Mishima*, Monumenta Nipponica, vol. 52, No. 2, pp. 181-199

Οπτικές Πηγές

| | |
|-----------|---|
| Εικόνα 1 | http://www.tamagawa.ac.jp/SISETU/kyouken/kamakura/hatake.html |
| Εικόνα 2 | Konparu, 1983: 5 |
| Εικόνα 3 | https://www.the-noh.com/en/world/stage.html |
| Εικόνα 4 | https://www.the-noh.com/en/world/stage.html |
| Εικόνα 5 | Konparu, 1983: 33 |
| Εικόνα 6 | https://www.buddhistdoor.net/features/atsumori |
| Εικόνα 7 | https://www.buddhistdoor.net/features/atsumori |
| Εικόνα 8 | https://www.nohgaku.or.jp/guide/commentary_ainoue |
| Εικόνα 9 | https://www.eccd.gr/el/fakelos-sylogon/antikeimena/3593_el/ |
| Εικόνα 10 | https://www.kyoto-u.ac.jp/en/news/2018-03-20-0 |
| Εικόνα 11 | http://insite-r.co.jp/Noh/shunkoukai/2013/ainoue.html |
| Εικόνα 12 | https://storiesofthemirror.wordpress.com/tag/ota-shogo/ |
| Εικόνα 13 | http://portb.net/en/archives/tag/heterotopia |
| Εικόνα 14 | http://portb.net/en/archives/tag/heterotopia |
| Εικόνα 15 | http://portb.net/en/archives/tag/heterotopia |
| Εικόνα 16 | https://kyoto-artbox.jp/dialogue/23524/ |
| Εικόνα 17 | https://www.ycam.jp/archive/works/ground-and-floor/ |
| Εικόνα 18 | https://www.ycam.jp/archive/works/ground-and-floor/ |

