περ. ΑΝΤΙ, περίοδος Β', τεύχος 314, Παρασκευή 11 Απριλίου 1986 (1)

«Νύχτες χαμένων ερώτων»

Τέσσερα σύγχρονα Νο του Γιούκιο Μισίμα

Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»
Θέατρο «Αυλαία», Θεσσαλονίκη

Σκηνοθεσία: **Νίκος Χουρμουζιάδης**
Σκηνικά - κοστούμια: **Απόστολος Βέττας**
Μουσική: **Ηρακλής Πασχαλίδης**
Μετάφραση: **Έφη Σταμούλη** (με τη συνεργασία του **Νίκου Χουρμουζιάδη**)
Ηθοποιοί: **Γιώργος Κορμανός**
Μένη Κυριάκογλου — **Δώρα Σκαρλάτου**
Αλέξανδρος Μούκανος — **Θάλεια Σκαρλάτου**
Ανδρέας Νάτσιος — **Έφη Σταμούλη**
Λένα Σαββίδου — **Θόδωρος Τεκνετσίδης**

Ο Γιούκιο Μισίμα επιχειρεί να ξαναζωντανέψει το παραδοσιακό Νο. Ξεκινά από τα δεδομένα του θεατρικού μύθου και τα παραλλάσσει τόσο ακριβώς όσο του είναι απαραίτητο για να δώσει τις σύγχρονες διαστάσεις στο παμπάλαιο αίσθημα του έρωτα και του θανάτου.

Νυχτερινά ποιήματα, επικίνδυνα κάθε στιγμή να ακυρωθούν από την κοινότοπη μελοδραματικότητα της θεματολογίας τους, αποπνέουν ένα βαθύ λυρισμό, ικανό να αναστήσει τις παγωμένες ψυχές των προσωπείων. Ο Μισίμα τολμά ακριβώς αυτό το δύσκολο έργο: την υπέρβαση του καθημερινού συμβάντος, αναδεικνύοντας τα στοιχεία έξαρσής του. Ο έρωτας, ακυρωτής της φθοράς και των γερατειών δεν αποκλείει καθόλου το θάνατο· αντίθετα, τον προκαλεί. Ο ίδιος ο έρωτας, όμως, μορφοποιεί την υπέρβαση του πραγματικού. Γεννιέται μες στη νύχτα και βλέπει πέρα ή πίσω απ' το πρόσωπο. Γιατί αν το προσωπείο βρίσκεται μπροστά απ' το πρόσωπο, πίσω απ' το πρόσωπο ανιχνεύεται και πάλι το προσωπείο. Έτσι, μέσα από το παλίμψηστο των αισθημάτων ο Μισίμα καταγράφει την κορυφαία αίσθηση της ρευστής αυτής μετακίνησης από την αλήθεια στο ψέμα αλλά κυρίως στο μεταίχμιό τους. Εκεί είναι και ο «μυθικός» τόπος του Μισίμα· εκεί ακριβώς συναντιούνται τα αυθεντικά όσο και τα ψιμύθια της αυθεντικότητας.

Η εκατοστή νύχτα είναι το πρώτο σύγχρονο Νο. Συμμετέχουν: η γριά, ο ποιητής, τα ζευγαράκια, οι καλεσμένοι, οι σερβιτόροι, ο αστυφύλακας και οι αλήτες. Οι πληθυντικές παρουσίες είναι το περιβάλλον του ανώνυμου χορού: οι ερωτευμένοι αλλά και οι κοινωνικές υπηρεσίες, με τη συνακόλουθη κοινωνικότητα και επιθετικότητα. Την ατομική τους ύπαρξη τη δηλώνουν μόνο η γριά, ο ποιητής και ο αστυφύλακας, ο οποίος συνδέεται με τους υπόλοιπους μέσω της κοινωνικότητας και της επιθετικότητας, μέσα δηλαδή απ' την ψευδωνυμία του έρωτα. Ενώ με τον ερωτα καθαυτόν μόνο η γριά και ο ποιητής διαλέγονται. Ο ποιητής, νέος και σχεδόν αλήτης, επιχειρει να ορμήσει στο χώρο της μνήμης της γριάς, ενώ εκείνη μοιάζει πως τίποτα πια δεν έχει να υποστηρίξει, παρεκτός τον έρωτα και ίσως, ακριβέστερα, την ανάμνηση του. Η γριά είναι ο έρωτας ως μνημείο μνήμης, ενώ ο ποιητής γίνεται προκλητικός μέσα στην άγνοια της νεότητάς του, που μπορεί και τολμά να αγγίζει ό,τι με βεβαιότητα φέρει και ξέρει η γριά: τη μοίρα του.

Η εκατοστή νύχτα, νύχτα του τέλειου ναρκισσισμού και της ματαιοδοξίας του έρωτα, ποτέ δε θα αφήσει κανέναν ζωντανό να τη διαβεί. Ο έρωτας της εκατοστής νύχτας κατασπαράζει τον ποιητή που φτάνει στο κατώφλι της, μέσα από τη «μίμηση πράξεως σπουδαίας και τελείας».

Τα αποτσίγαρα που από την αρχή βλέπουμε να μαζεύει και να μετρά η γριά, στο τέλος ξαναγυρνούν. Η γριά συνεχίζει από κει που σταμάτησε να συλλέγει και να μετρά. Τα απομεινάρια και τις αθροίσεις του έρωτα. Αενάως.

Η Νυχτερινή επίσκεψη είναι το δεύτερο σύγχρονο Νο. Τα τέσσερα πρόσωπα: Η Χικάρου, η γυναίκα που το ζωντανό της φάντασμα έρχεται ως μνήμη/τιμωρός κάθε μελλούμενου έρωτα. Η νοσοκόμα, φορέας της ψυχαναλυτικής υστερίας. Η Αόι, που ενώ είναι πιθανό πως δεν αγαπήθηκε αρκετά, ίσως ακριβώς και γι' αυτό πεθαίνει: για έναν έρωτα που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ στη ζωή· έναν έρωτα που ίσως πραγματοποιείται μόνο στο θάνατο. Ο Γιασούκο Ροκούγιο που όπως όλοι οι αμήχανοι μπρος στον έρωτα/διεκδικητή, άντρες, αφήνεται μέσα στο καράβι —ίδιος καράβι που έρχεται και φεύγει— και λησμονά όσο ακριβώς και θυμάται· είναι κι αυτός όμοιος με το κύμα που έρχεται - φεύγει και μπορεί να λησμονά ακριβώς τη στιγμή που αρχίζει να θυμάται. Αενάως. Τρεις γυναίκες κι ένας άντρας.

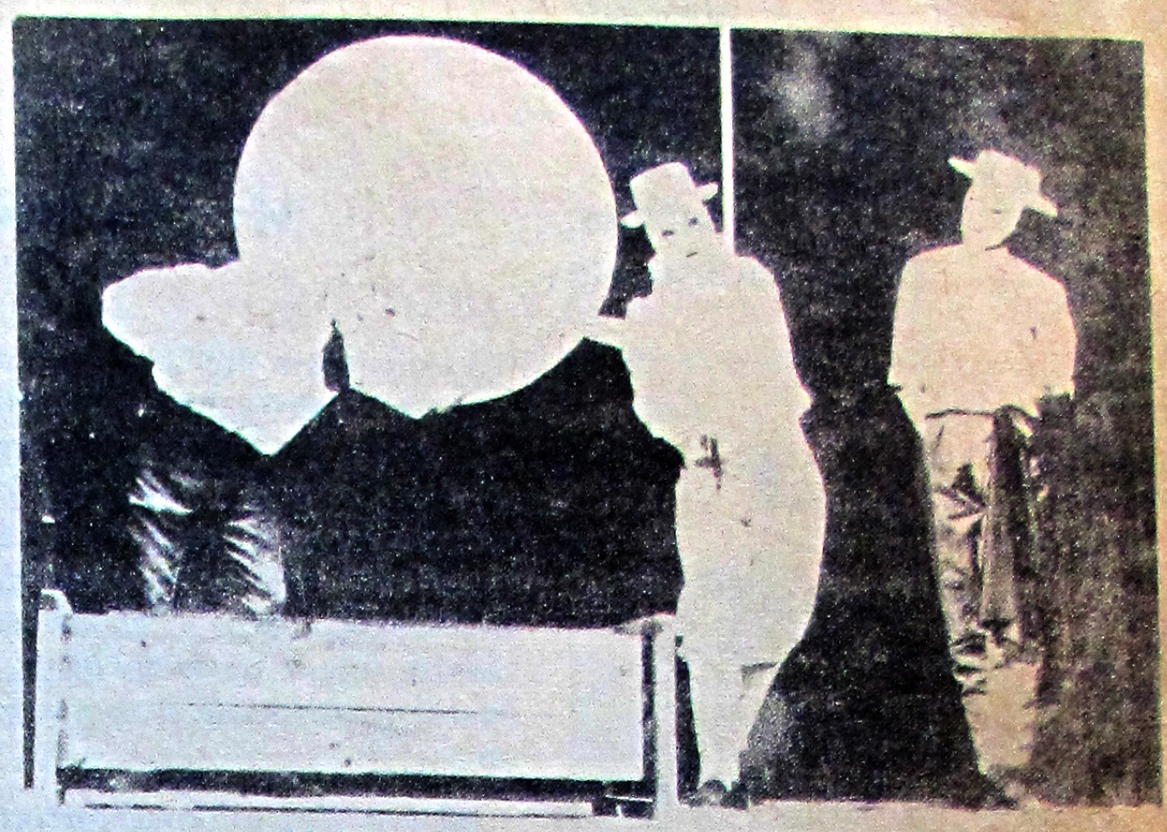
Τρεις γυναίκες/τύποι: η διεκδικητική μα και εκδικητική Χικάρου, ενεργητική και βίαιη· η παθητική, ετοιμοθάνατη Αόι, που λιώνει και όλο βυθίζεται, ως το τέλος της, το θανατό της· κι η νοσοκόμα, υπόδειγμα τυπικό μιας κοινωνίας που θεωρεί πως η «ανάλυση» δίνει τη λύση, ενώ η απάντηση μπορεί να προσεγγιστεί μόνο μέσα από μια διαδικασία θανάτου. Τα λουλούδια είναι εδώ το κρίσιμο αντικείμενο. Ο Γιασούκο Ροκούλου

πολ. ΑΝΤΙ, περιόδου Β', τεύχος 314, Παρασκευή 11 Απριλίου 1986 (2)

Το μεταξωτό τύμπανο είναι το τρίτο σύγχρονο Νο. Συμμετέχουν: ο Ιγουακίτσι, ο γέρος θυρωρός (ο κηπουρός του παραδοσιακού Νο) και η Χανάκο Τσουκιόκα, η αγαπημένη του. Γύρω τους στροβιλίζονται ρόλοι συμπληρωματικοί όσο και απαραίτητοι. Η Καγιόκο, δακτυλογράφος, είκοσι χρόνων, που γίνεται η μοιραία «ταχυδρομική περιστερά» του Ιγουακίτσι. Η μαντάμ, ιδιοκτήτρια του οίκου μόδας, κυνική και απελπιστικά αδιάφορη, που με τα γράμματα του Ιγουακίτο καθαρίζει τις χτένες της, καθώς και όλη η κουστωδία των «χαριτωμένων»: Φουτζίμα, καθηγητής χορού· Τογιάμα, ένας νεαρός· Κανέκο, διπλωμάτης. Χορός, νεότης, διπλωματία, μόδα. Και όλα αυτά για να σκοτώσουν μέσα σε μια στιγμή τον ερωτευμένο γέρο. Το τύμπανο που του στέλνουν περικλείει από κατασκευής την πρόθεση της γελοιοποίησής του. Το μήνυμά του δεν μπορεί να φτάσει, γιατί ένα μεταξωτό τύμπανο δεν έχει ήχο. Κι ο γεροθυρωρός αυτοκτονεί την ίδια στιγμή που το λαβαίνει· και μαζί του το φεγγάρι. Μπορεί πράγματι να είχε συσσωρεύσει μέσα του όλη τη σκόνη της σκούπας του ο θυρωρός Ιγουακίτσι· όμως πόσο μοναδικός μέσα σ' αυτή την απελπισμένη όσο και άχρηστη αυτοχειρία του είναι; Πόσο τέλειος μέσα στο τέλος του! Η Χανάκο Τσουκιόκα έρχεται και συναντά το φάντασμά του. Ούτε τώρα, όμως, μπορεί να ακούσει. Δεν έχει ακοή ικανή να ακούσει το ερωτικό μήνυμα του νεκρού Ιγουακίτσι. Το μεταξωτό τύμπανο χτυπά κι αυτό 100 φορές (όπως οι 100 νύχτες;) αλλά τίποτα δεν μπορεί να αλλάξει του κόσμου την προδιαγραφή, εις ώτα μη ακουόντων.

Το κορίτσι με τη βεντάγια είναι το τέταρτο σύγχρονο Νο. Και τα πρόσωπα τρία. Η Γιτσούκο, ζωγράφος γύρω στα σαράντα· η Χανάκο, γκέισα, νεαρή γυναίκα με σαλεμένο λογικό· ο Γιόσιο, ο νεαρός αγαπημένος τής Χανάκο. Η Χανάκο ομορφαίνει όσο περιμένει. Το τέλος της είναι η τρέλα της· η απόγνωση που περικλείεται στη συνεχή αναμονή της είναι η ομορφιά και το μεγαλείο της, ο «απλανής αστέρας» που είναι η ύπαρξή της. Η βεβαιότητά της για την επιστροφή του Γιόσιο, και κατ' επέκταση, η βεβαιότητά της για την ερωτική πίστη, είναι η βεβαιότητα της τρέλας. Η Γιτσούκο, έγκλειστη στη δική της εκλογίκευση, «δεν περιμένει τίποτα». Είναι και αυτή «απλανής», με τον δικό της τρόπο του αποκλεισμού και της ερήμωσης. Ζει και αντλεί από τον έρωτα της Χανάκο προς τον Γιόσιο.

Η ίδια είναι ανίκανη για πρωτογενή αισθήματα. Παρατηρεί μέσα στην ακινησία της και ζει εξ αντανακλάσεως. Ο Γιόσιο, ο νεαρός άντρας που φτάνει κάποτε, έχοντας στα χέρια του τη βεντάγια, απόδειξη ότι είναι ο αναμενόμενος απ' τη Χανάκο, δεν πείθει πλέον. Η Χανάκο έχει ενσωματώσει τόσο την αναμονή, που καμία άφιξη δεν την ενδιαφέρει πλέον, καμία αναχώρηση. Το σημείο αναγνώρισης αχρηστεύεται τη στιγμή της



συναντησης. Η Χανάκο κρατά τη βεντάγια του Γιοσιο με το χειμωνιάτικο τοπίο, ο Γιόσιο κρατά τη βεντάγια της Χανάκο με τα νυχτολούλουδα. Ανταλλάσσονται οι βεντάγιες εκτός ώρας και ο Γιόσιο δεν είναι πια ωραίος, και κυρίως δεν είναι αυτός που η Χανάκο αγάπησε· του μοιάζει στο πρόσωπο, όμως δεν είναι παρά το προσωπείο του που βλέπει πίσω απ' το πρόσωπο. Και οι βεντάγιες χάνουν τα σημαινόμενά τους στα χέρια της Χανάκο και του Γιόσιο.

***

Ο Μισίμα, όμως, είναι πια αυτός που παίρνει και ανοίγει τη βεντάγια των τεσσάρων σύγχρονων Νο και μας υποδεικνύει τα πολλαπλά μηνύματα που πηγάζουν από το ίδιο το κρίσιμο αντικείμενο του έρωτα. Μετατρέπει το αδιέξοδο του δίδυμου έρωτας/θάνατος σε μιαν έξοχη υπέρβαση: η ζωή είναι τέλεια γιατί ακριβώς περιέχει εν σοφία το τέλος της.

Ας συγχωρεθεί ο τόνος της έξαρσης. Ίσως χωρίς την ίδια τη σκηνική παρουσία να μοιάζει υπερβολικός. Όμως, σε μια τέτοια έξαρση οδηγεί, νομίζω, η παράσταση του έργου, η οποία υποστηρίζει το κείμενο στην πιο αποκαλυπτική του εκφορά και υπογραμμίζει τις λεπτές ισορροπίες των αισθημάτων. Με συγκίνηση που δε διαφεύγει από τον προσεχτικό θεατή και ευαισθησία περισσή χειρίζεται το θέμα/σύμβολο, έτσι που να του δίνει όχι μόνο αισθητική δύναμη αλλά και αισθησιακή υπόσταση. Ο ποιητικός λόγος αναδεικνύεται μέσα από τη διαυγή σκηνοθετική γραμμή, που τονώνει μάλιστα την καθαρότητα του λόγου, σαν σε νωπογραφία, μέσα σε μιαν ατμόσφαιρα νυχτερινής ευδαιμονίας, γεμάτη μυρουδιές και αγγίγματα. Η υποβλητική ατμόσφαιρα σχολιάζεται από τη μουσική και ελέγχεται από τις προσεγμένες κινήσεις των ηθοποιών, στο παραμυθικό πλαίσιο το οποίο ορίζουν τα σκηνικά και οι φωτισμοί, που συγκρατούν κάποιους μελοδραματικούς τόνους. Όλα συλλειτουργούν αρμονικά με την αόρατη ενορχήστρωση των αισθήσεων.

Άντεια Φραντζή

τάφυλλα».

Το 1965 γυρίζει την ταινία *Τελετουργίες του έρωτα και του θανάτου*. Δημοσιεύει το θεατρικό έργο *Μαντάμ ντε Σαντ*. Παράλληλα, επιχειρεί να ξαναζωντανέψει το παραδοσιακό Νο, μεταγράφοντάς το στα σύγχρονα δεδομένα. Το 1966 εκδίδει το *Ανοιξιάτικο χιόνι*, πρώτο τόμο της τετραλογίας του *Η θάλασσα της γονιμότητας*. Γράφει τις *Φωνές των ηρωικών ψυχών*. Το 1967 εκδίδονται τα σχόλιά του πάνω στο Hagakure, πραγματεία για την ηθική των σαμουράι. Εκπαιδεύεται στρατιωτικά στις δυνάμεις αυτοάμυνας και στρατολογεί φοιτητές για τον «στρατό» του, την εταιρεία της Ασπίδας, που έχει ως αποστολή της την υπεράσπιση της Ιαπωνίας, του αυτοκράτορα και του πολιτισμού. Το 1968 δημοσιεύεται ο δεύτερος τόμος της τετραλογίας του τα *Άλογα που δραπέτευσαν*. Το 1969 μετά από μια δημόσια συζήτηση με αριστερούς φοιτητές γράφει την *Ταράτσα του λεπρού βασιλιά*, θεατρικό έργο που πραγματεύεται τη σχέση τέχνης και θανάτου. Εκδίδει, επίσης, την ίδια χρονιά τον τρίτο τόμο της τετραλογίας του, το *Τέμενος της αυγής*. Το 1970 αφού τακτοποιεί όλες του τις υποθέσεις και παραδίδει τον τέταρτο τόμο της τετραλογίας, τον *Πεπτωκότα άγγελο*, πηγαίνει με τέσσερις υπασπιστές του στο γενικό επιτελείο των Δυνάμεων Αυτοάμυνας. Συλλαμβάνει όμηρο ένα στρατηγό, αποπειράται να ξεσηκώσει τους στρατιώτες κατά του ισχύοντος συντάγματος και τέλος κάνει χαρακίρι μαζί με τον εραστή του Μορίτα.

Έτσι σφραγίστηκε η ζωή μιας εξαιρετικά αντιφατικής προσωπικότητας, που προσπάθησε να συγκεράσει την παλαιά ιαπωνική παράδοση με τη σύγχρονη ευρωπαϊκή λογοτεχνική εμπειρία και κατέληξε να γίνει υμνητής του αυτοκράτορα ως συμβόλου της παλαιάς αλλά χαμένης αίγλης της Ιαπωνίας. Μέσα απ' αυτή την αντιφατικότητα θα μπορούσε να φωτιστεί η προκλητικά διακηρυγμένη ομοφυλοφιλία του σε συνδυασμό με την πίστη του στη συζυγική αγάπη, η στροφή στο μιλιταρισμό ενός βαθιά ευαίσθητου όσο και πεισιθανάτιου συγγραφέα, η τελική πράξη αυτοκτονίας του με χαρακίρι μπρος στους συγκεντρωμένους στρατιώτες ως κορυφαία απόπειρα ταύτισης ενός τόσο σκληρά δοκιμαζόμενου εγώ.

Magazine littéraire, «αφιέρωμα στον Μισίμα», τχ. 169 (Φεβρουάριος 1981), σ. 8-41.

Η λέξη «Γιούκιο Μισίμα, εισαγωγή - μετάφραση: Μαρία Αργυράκη», τχ. 27 (Σεπτέμβριος 1983), σ. 764-771.

Θεατρικά Τετράδια, «Αφιέρωμα στον Γιούκιο Μισίμα», τχ. 13 (Απρίλιος 1986), σ. 1-56.