
MAHF-TEAT 350 UIB

Kjønn i Klassisk Japansk Teater:

Repertoar, roller og kjønn

Møter med klassiske japanske teaterforestillinger i dag

Margrethe Hærem Heid

Våren2011

INNHOLDSFORTEGNELSE

Innledning

Generel informasjon:

Noh og Kyōgen.....	5
Generell informasjon om Kabuki.....	11
Miyako Odori og andre offentlige Geisha-forestillinger.....	15

Forestillinger:

Noh og Kyōgen forestillinger.....	17
Kabuki forestillinger.....	44
Miyako Odori 2008	59

Sammenligning:

Yūgao i Miyako Odori, Noh og Kabuki.....	76
Kvinnelige demoner i Noh, Kabuki og Miyako Odori	81
Kategorisering og standardisering av krigere og gudinner	85
God mor og hjelpsom hustru.....	91
Selvstendige kvinner.....	97
Likheter i musikk, sang og dans	99
Kjønn, repertoar og rollebesetning.....	101

Konklusjon	108
-------------------------	------------

Vedlegg

Litteraturliste

Sammendrag på engelsk

MASTEROPPGAVE

Kjønn i Klassisk Japansk Teater:

Repertoar, roller og kjønn. Møter med klassiske japanske teaterforestillinger i dag

INNLEDING

I denne oppgaven vil jeg se på kjønnsfordelingen i den tradisjonelle teaterverdenen i Japan. Siden omfanget av scenekunst er så stort også innen tradisjonelt teater har jeg valgt å fokusere på et utvalg av de mest kjente tradisjonelle teaterformene. De tradisjonelle formene jeg vil presentere er; Noh, Kabuki og Odori (offentlige forestillinger fremført av geisha).

Jeg vil ta utgangspunkt i forestillinger jeg har sett og analysere dem med hensyn til roller og kjønn.

Kilder og fagbøker om tradisjonelt japansk teater har mer fokus på teaterhistorie og estetiske teorier og særtrekk, enn kjønnsfordeling i skuespillerensembler og kjønnsidealene presentert i teateret. Etter å ha lest faglitteratur om tradisjonelt japansk teater skrevet av mannlige forskere som italienske Benito Ortolani og japanske Toshio Kawatake er det lett å trekke slutningen at det ikke finnes kvinnelige skuespillere i klassisk japansk teater¹. Dette er ikke tilfellet. Ayako Kano har skrevet om kvinnelige skuespillere i Japan, men hennes fokus er på den vestlige teatertradisjonen som ble importert på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet². Kvinnelige vestlige forskere som Lesely Downer³ som har skrevet om geisha, er langt mer interessert i å bevare myter om kjærlighet og erotikk enn å fokusere på det kunstneriske ved geishayrket. Andre skribenter som Kyoko Aihara, Kelly M. Foreman og Sheridan Prasso⁴ skriver mer informativt om geisha og særlig de to første fokuserer på det

¹ Kawatake, Toshio, *JAPAN ON STAGE Japanese Concepts of Beauty as Shown in The Traditional Theatre*, oversatt av P.G. O'Neil, TBS-Britannica 1982, Ortolani, Benito, *The Japanese Theatre from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, New Jersey & Chichester, 1990

² Kano, Ayako, *ACTING Like a Woman in Modern Japan THEATRE, GENDER, AND NATIONALISM*, PALGRAVE, New York 2006

³ Downer, Lesley, *Women of the pleasure quarters : the secret history of the geisha*, 2001

⁴ Foreman, Kelly M. *The gei of geisha : music, identity and meaning*, 2008, Prasso, Sheridan, *The Asian mystique : dragon ladies, geisha girls, & our fantasies of the exotic Orient*, 2005, Aihara, Kyoko, *Geisha A living tradition*, Carlton Books, 1999

kunstneriske i geishaprofesjonen. I tillegg har jeg funnet intervjuer med kvinnelige Noh-skuespillere i teaterprogram, og artikler om kvinnelige skuespillere i tradisjonelt teater i The Japan Times.

Ved siden av faglitteratur og kilder fra internett har jeg også fått muligheten til å intervjuer en velrenommert Noh skuespiller og en gruppe studenter som driver med Noh på amatørnivå.

I dagens Japan finnes det et vell av tilbud innen underholdning og teaterformer. Klassiske danse- og teaterformer, side om side med nyere og mer vestlig inspirert teaterkunst.

I den japanske teaterverdenen finnes det en historie for kjønnssegregering innen de ulike teaterformene. For eksempel har tradisjonelle teaterformer som Noh og Kabuki lenge kun vært forbeholdt menn. Synge- og danseforestillinger, enten de blir fremført i det populære musikalteateret Takarazuka eller i de ærverdige geishadistriktene er først og fremst fremført av kvinner⁵.

I dagens Japan har kvinner fått lov til å utdanne seg til Noh-skuespillere. Kvinner opptre med jevne mellomrom i amatøroppsetninger av Kabuki i dagens Japan.

I etterkrigstidens Japan hadde man en nedgang i rekrutteringen av nye kunstnere til de tradisjonelle kunstformene generelt⁶. For å vedlikeholde verdifull nasjonal kulturarv og samtidig å innføre likestilling har utviklingen i Japan åpnet for at flere kvinner gradvis kan utdanne seg innen tradisjonelt teater⁷.

⁵ Det finnes i dag fem mannlige geisha i Japan. <http://www.cvseas.edu.vn/en/tintuc/46>, 20.10.2010

⁶ Scott, A.C., *The flower and willow world : a study of the geisha*, Heinemann, London, 1959

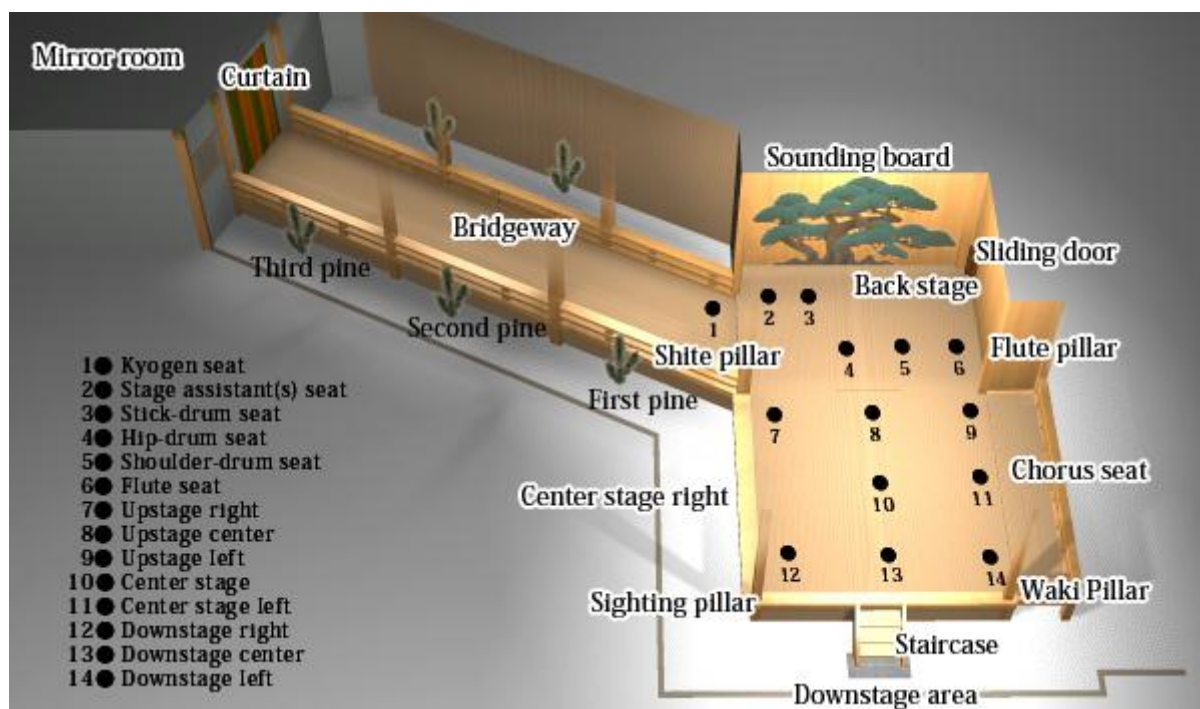
⁷ Mianishi, Naoko, "Women in Noh, A Study of Two barriers Against Female Noh Professionals", Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies, 2005

GENERELL INFORMASJON:

NOH OG KYŌGEN

Noh Teateret (能) er et teater hvor mye er overlatt til tilskuerens egen fantasi. Det er minimalt med scenebilder og rekvisitter. Det er alltid malt en stor furu på veggen bak scenen. Kostymene er store og er laget av kostbare silkestoffer. De er laget for å forestille forenklede versjoner av klesplagg brukt i middelalderen (ca 500-1600). Skuespilleren som spiller hovedrollen er den eneste som bærer maske. Disse forseggjorte maskene forestiller guder og demoner, unge og gamle kvinner og menn. De andre skuespillerne går uten maske på scenen. Kor og orkester sitter på scenen under hele forestillingen, de er kledd i diskrete tradisjonelle klær. Det er også sceneassistenter i svarte klær som hjelper med rekvisitter, scenebilder og kostymeskift underveis i forestillingen. Alle skuespillere går over en bro kantet med furutrær for å komme til og fra scenen. Orkester, kor og sceneassistenter går inn og ut av en diskret luke innfelt i veggen ved siden av scenemaleriet.

Scenen i Noh teateret har en fast oppbygning og en fast scenedekor i form av en malt furu bakerst på scenen. I Noh sitter koret og orkesteret på scenen under hele forestillingen.



(http://www.freewebs.com/aichau/pic_03-01e.jpg, 20.10.2010)

Orkesteret består av tre trommeslagere og en fløytespiller og koret teller ca åtte personer som sitter ytterst til høyre på scenen. Det er sjelden mer enn fire skuespillere samtidig på en Noh scene. I alle Noh forestillinger finner man et kor og et orkester. Orkesteret er marginalt sammenlignet med dem man finner i vestlige teatre. Det består vanligvis av fløytespiller, og diverse trommeslagere på forskjellige trommer, som vist på denne illustrasjonen.



(<http://www.the-noh.com/en/trivia/img/q40e-illust.jpg>, nedlastet 17.9.2010)

Hovedrollene i Noh kalles *shite* (仕手), som kan oversettes med ”den utøvende” og det er dem som bærer masker. Hvis *shite* spiller to ulike rollefigurer i samme skuespill kalles den første rollen *maeshite* (前仕手) og den andre rollen *nochishite* (後仕手). *Mae* og *nochi* betyr fortrinnsvis før og etter. *Shite* er ofte fulgt av en mindre rolle kalt *shitezure* (仕手連れ), som direkte oversatt betyr ”den som følger den utøvende”. Birollene kalles *waki* (脇) og disse skuespillerne bærer aldri maske. Det kinesiske ideogrammet 脇 kan oversettes med ”kroppens side”. I likhet med *shite* følges *waki* av en mindre rollefigur under betegnelsen *wakizure* (脇連れ), altså ”den som følger sideskuespilleren”. Av og til har man barneskuespillere på scenen som kalles *kokata* (子方) eller ”barnerolle”. Barneskuespillerne er generelt barn av Noh-skuespillere som ender opp som profesjonelle skuespillere som voksne. Ved siden av skuespillerne finnes det også en sceneassistent kalt *koken* (後見) som betyr ”ettersyn”. Vanligvis under forestillingen sitter sceneassistenten bakerst på scenen og hjelper til med maske- og

kostymeskift, scenebilder og rekvisita på scenen. Hvis noen skulle komme fysisk til skade under en forestilling og ikke kan fortsette tar sceneassistenten over slik at forestillingen fullføres uten avbrudd. På grunn av sitt store ansvar og dyktighet har sceneassistentene høyere rang enn skuespillerne som spiller hovedrollene⁸. Det er fordi sceneassistentene har ansvaret for forestillingen som helhet, i tillegg til å steppe inn som skuespillere og sufflører i nødssituasjoner.

Alle roller ble opprinnelig spilt av menn. Menn som spiller kvinneroller kalles *onnagata* (女形) eller *oyama*. I dagens Japan finnes det profesjonelle kvinnelige Noh-skuespillere, men fremdeles spilles de fleste kvinneroller av menn.

Skuespill i Noh deles inn i hovedkategoriene samtids- Noh (現在能, *genzai-noh*) og fantasi- Noh (夢幻能, *mugen-noh*). I tillegg finnes det fem underkategorier; skuespill om guder, skuespill om demoner, skuespill om kvinner, skuespill om krigere og diverse skuespill med ulik tematikk, som for eksempel sinnssykdom.

Til skuespill om kvinner, demoner og krigere brukes det vifter med særegne motiver. Kvinnevifter har motiver som hoffdamer og blomster. Krigervifter viser solnedgang i havet og demonvifter er røde med en stor hvit peon i midten.

Enkelte av maskene i Noh er laget for en spesiell rolle, andre som for eksempel kvinnemaskene er mer generelle.

Det finnes og en spesiell type Noh som heter *okina* (翁, “gammel mann”). Denne typen skuespill bygger på en eldgammel religiøs seremoni for fred og fruktbarhet. Masken som brukes i denne typen skuespill regnes som hellig. Det er fire forskjellige masker som brukes i denne typen skuespill; “fars maske” (父尉, *chichi no jō*), “den hvite masken” (白色尉, *hakushiki-jō*), “den kjøttfargede masken” (肉色尉, *nikushiki-jō*) og “den svarte masken” (黒色尉, *kuroshiki-jō*). Kostymene og rekvisittene som brukes er; en spesiell vifte, en brokadehatt og noen spesielle bukser.



Motivet på *okina*-masker forestiller “Den evige ungdoms øy.” (<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/props/fan.html>, 31.03.2011)

⁸ *The Performance of Noh and Kyōgen 能と狂言の会 2009.11.16 (Mon.) at Kongoh Nohgakudou Promoted by Nohgaku club of Kyoto Univ. Kongoh school, Hosho school (Noh) and Ohkura school (Kyōgen)*, side 6

Det finnes bare tre kjente okina-skuespill; “fars maske”(父尉,*chichi no jō*), “gammel mann”(翁) og “apemusikk nummer tre”(三番猿楽,*sanban-sarugaku*). Noh-skuespillere spiller i de to første, mens “Apemusikk nummer tre” spilles av en *Kyogen*-skuespiller.



Bildet viser en *okina*-forestilling fra 1985. Skuespillet som fremføres er “Gammel mann”. For denne typen skuespill bruker skuespillerne en karakteristisk hatt i brokdestoff (狩衣, *kariginu*), (指貫, *sashinuki*). (http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/noh_plays/okina.html, 31.03.2011)

Når en går og ser forestillinger i Nohteateret er det vanligste å se matinéer eller soaréer med opp til to Noh forestillinger. Det er ofte lagt inn et komisk mellomspill kalt *Kyōgen* (狂言 ”ville ord”) mellom Noh forestillingene eller på slutten hvis det bare vises en Noh forestilling. Det hender at en *Kyogen*-skuespiller hjelper til i en Noh-forestilling. Denne skuespilleren kalles *ai-kyogen* (間狂言, ”mellomakts *Kyogen*”) og har som oppgave å utdype fortellingen for publikum. Denne rollen er liten, men viktig og kommer inn mellom første og andre akt.

Kyōgen (狂言, “ville ord”) blir fremført av *Kyōgen*-skuespillere og det er sjelden at det er mer enn to skuespillere på scenen. *Kyōgen* er lettfattelig komedie, hvor de komiske elementene blir forstått uavhengig av replikkene. Komikken ligger i skuespillernes fysiske uttrykk, som får publikum til å le selv om de ikke forstår replikkvekslingen på scenen.

Kyōgen skuespill deles inn i syv grupper etter tema; ”skuespill om guder og natur”, ”komedier om føydale fyrster”, ”tjenerkomedier”, ”skuespill om kvinner og svigersønner”, ”skuespill om demoner og krigerprester”, ”prest- og blind mann - komedier” og ”diverse skuespill”.

En rollefigur som går igjen i Kyōgen er tjeneren *Tarō Kaja* (太郎冠者) og hans herre og mester. *Tarō Kaja* kommer alltid med fantasifulle unnskyldninger på hvorfor han ikke har gjort sine plikter. Hans herre lar seg lure, men bare til en viss grad. Alle “tjenerkomediene” har *Tarō Kaja* som hovedperson og alle “komedier om føydalfyrster” handler om hans herre.

“Skuespill om guder og natur” er en feiring av naturens skjønnhet og blir spilt sammen med Noh-skuespill om guder. Dette er den mest alvorlige typen Kyogen-skuespill og kjennetegnes ved sin rituelle utførelse.

“Prest- og blind mann-komedier” handler om gjerrige og grådige munk, eller bedragere som gir seg ut for å være blinde.

“Skuespill om demoner og krigerprester” handler om menn med overnaturlige evner som ikke makter å bruke dem til noe nyttig.

Under gruppen “diverse” er skuespill som ikke har noen fellesnevner annet enn at de ikke går innunder de andre kategoriene. Disse skuespillene kan handle om late tyver og dumme svindlere. “Skuespill om kvinner og svigersønner” handler om udugelige svigersønner, dominerende kvinner som overgår sine menn og troløse ektemenn.

I Kyōgen spiller skuespillerne stort sett uten maske. Det finnes riktignok et tyvetalls Kyōgen-masker, men disse brukes kun i spesielle skuespill om overnaturlige vesener, planter og dyr. Det finnes kun én kvinnemaske, som forestiller en stygg kvinne.

Vanligvis bruker Kyōgen-skuespillere et hodeplagg laget av et fem meter langt tøyestykke i hvitt lin for å fremstille kvinner på scenen.

Av og til hender det også at det er et dansenummer mellom Kyōgen og den avsluttende Noh forestillingen. Dette blir utført av Noh skuespillerne.



Kvinneroller i Kyogen bærer hodeplagget “vakker mann parykk”(binan-bōshi ,美男鬘). Denne “parykken” er egentlig et hodeplagg som består av et fem meter langt stykke hvitt lin som er surret rundt hodet slik at to lange ender henger ned på begge sidene av skuespillerens ansikt som fletter. (http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/kg_plays/kg_plays03.html, 24.03.2011)

GENEREL INFORMASJON OM KABUKI

Kabuki Teateret (歌舞伎) er et meget visuelt og spektakulært teater. Alle skuespillerne er sterkt sminket og går i fargerike kostymer. Kostymene, som er laget av kostbare silkestoffer er veldig detaljerte, forestiller som oftest klesplagg fra Edo-perioden fra ca 1600-1868⁹. Hvis skuespillet er lagt til en annen historisk periode eller i en fantasi-verden er kostymene i samsvar med handlingen.

Kabuki skuespill deles inn i tre kategorier; hverdagsstykker *sewamono* (世話物) og tidsalderstykker *jidaimono* (時代物) og dans kalt *shosagoto* (所作事)¹⁰.

Hverdagsstykkene er gjerne folkelige komedier eller kjærlighetstragedier med noen overnaturlige elementer hvor handlingen er fra Edo-perioden. Tidsalderstykkene går for seg i en fjern fortid og kan være både skumle, tragiske eller komiske, med mange overnaturlige elementer.

Alle skuespillerne er sterkt sminket og den gjennomgående ansiktsmalingen er hvit. For spesielt romantiske og poetiske rollefigurer brukes en meget klar hvit sminke kalt *shironuri* (白塗, "hvitvasket").

Helteskikkelser og skurker med overmenneskelig styrke har striper i ansiktet. Dette kalles *kumadori*-sminke (隈取). Denne sminketeknikken blir brukt på rollefigurer som har overnaturlige krefter.

For helteroller er disse stripene røde og kalles *sujiguma* (筋隈). For skurkeroller er de blå og kalles *kugeare* (公家荒, "hoffaristokrat som forstyrrer"). De røde stripene hos heltene symboliserer livskraft, mens de blå hos skurkene skal gi likassosiasjoner. Det finnes og noen komiske skurker med rød ansiktsmaling kalt *akatsura* (赤面, "røde masker") eller *haradashi* (腹出, "struttende mager"). En annen komisk rollefigur er en buddhistprest som er sminket for å ligne på en malle-fisk. Kallenavnet på denne presterollen er "malle-presten" eller *namazu bōzu* (鯰坊主) og han går alltid i et kostyme med blekksprutmønster.

⁹ Denne epoken går også under navnet Tokugawaepoken . Det er fordi landet ble styrt av militære ledere fra Tokugawaklanen som kom til makten etter en rekke borgerkriger. Tokugawadynastiet flyttet også hovedstaden fra Kyoto til Edo, som skiftet navn til Tokyo på slutten av 1800-tallet I denne perioden isolerte Japan seg fra resten av verden og ble først åpnet med makt av amerikanerne i 1868.

(Arne Kalland , *Japans historie : fra jegersamfunn til økonomisk supermakt*, Cappellen 2005)

¹⁰ (http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/5/5_03.html, 27.102010)



Bildene viser fra venstre mot høyre “malle-prest en” *namazu bozu* “

(鯰坊主) med blekksprutkostyme og de komiske skurkene med røde ansikt og henge mager

(赤面, 腹出).

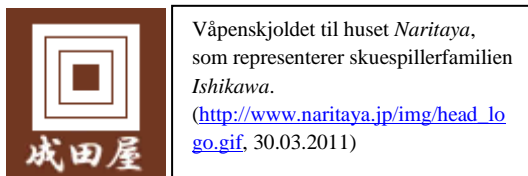
(http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/jp/5/5_04_19.html, 30.03.2011)

Ved de **store** Kabuki teatrene i Japan finnes det ingen kvinnelige skuespillere og alle roller spilles av menn. Som i Noh kalles menn som spesialiserer seg på kvinneroller for *onnagata* eller *oyama*. Mannlige skuespillere som spesialiserer seg på manroller heter *tachiyaku*

(立役), som betyr ”den stående rollen”. Noen veldig dyktige *tachiyaku* spiller også kvinneroller. Disse skuespillerne kalles *tateoyama* (立女形). I Kabuki spesialiserer de ulike skuespillerfamiliene seg i enkelte roller. For eksempel spesialiserer Nakamura-familien (中村, Nakamura) seg i *onnagata*-roller, mens Sawamura-familien (澤村, Sawamura) spesialiserer seg i *wagoto*-roller (和事, wagoto). I disse familiene går skuespillernavn i arv fra generasjon, såkalte *myōseki* (名跡) . Innen denne tradisjonen har en skuespiller flere slike *myōseki* i løpet av sin karriere. For eksempel vil en skuespiller fra *Ichikawa*-familien først få navnet *Shinosuke* (新之助), siden skifte til *Ebizō* (海老蔵) og til slutt ta få navnet *Danjūrō* (團十郎). Når en skuespiller skifter fra et navn til et annet kalles seremonien *shūmei* (襲名, “arvenavn”).

Alle skuespillerfamiliene har en nedarvet liste med skuespill, roller og rolletolkninger som de spesialiserer seg i, kalt *ie no gei* (家の芸, “det kunstneriske overhodets scenekunst”). Den mest berømte listen i Kabuki-verdenen er “de atten nedskrevne” (歌舞伎十八番) skuespill med *aragoto*-roller for *Ichikawa*-familien.

De forskjellige skuespillerfamiliene har egne familievåpenskjold som blir brukt i kostymene deres på scenen. Huset *Naritaya* (成田屋) som representerer skuespillerfamilien *Ichikawa* (市川) har et våpenskjold med tre hvite rismål inni hverandre på brun bakgrunn¹¹. Navnene på skuespillerhusene var opprinnelig fantasinavn fordi det var kun adelige folk som hadde etternavn i Japan før moderniseringen av landet på 1800-tallet. Fantasinavn på skuespillerhus i Kabuki heter *yagō* (屋号, etternavn og firmanavn fra Edo-perioden). Skuespillerlærlinger som ikke er familiemedlemmer må velge hvilket “skuespiller-hus”(retning) de vil tilhøre¹².



Kabuki har som den italienske maskekomedien *Commedia dell'arte* et sett med faste rollefigurer. Alle rollefigurene kjennetegnes med særegne kostymer, parykker og sminke. I følge Katherine Mezurs bok *Beautiful boys/ Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-likeness* finnes det syv ulike kvinneroller i Kabuki: kurtisane (遊女, *yujo*), prinsesse (姫 *hime*)¹³, datter/ung pike (娘, *musume*), historisk hustru (時代女房, *jidainyobo*), samtidshustru (世話女房, *sewanyobo*) bestemor/gammel dame (婆々, *baba*), og en ond kvinne (悪婆, *akuba*).

De mannlige rollene deles inn i ulike helte og skurkeroller¹⁴; i Tokyo foretrekkes en sterk og aggressiv helterolle kalt *aragoto* (荒事), mens i Kyoto og Osaka området foretrekkes *wagoto* (和事, en forfinet elsker) som helteskikkelse. En av skurkerollene heter *kunikuzushi* (国崩, “landødelegger”) og forestiller en ond hoffmann i forkledning. *Kugeaku* (公家悪) er betegnelsen på en skurk med overnaturlige evner. *Kamiyui Shinza*

¹¹ I Japan har alle familier sitt eget våpenskjold som de blant annet bruker som stempel for å signere offisielle dokumenter. Det er ikke bare biologiske familier som har slike våpenskjold. Kunstneriske familier som skuespillerhus i Kabuki eller geishahus har og sine egne våpenskjold(紋).

¹² <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20060302f2.html>, 30.03.2011

¹³ Prinsessen går alltid i rød kimono og kåpe og kalles derfor *Akahime* eller (赤姫) ”Prinsesse Rød”. http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4_01_08.html, 15.11.2010

¹⁴ http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4_01_01.html, 27.10.2010

(髮結新三) er en rollefigur som minner om Harlekin, og han er en lystig frisør fra Edo med sans for småkriminalitet. Den tidligere nevnte malle-prest en og de røde skurkene er og faste rollefigurer. En rev som forvandler seg til et menneske er og kjent Kabuki-rolle.

Til de ulike rollene innen de forskjellige skuespillerfamiliene finnes det et fast bevegelsesmønster kalt *kata* (型). Et rolleolkningsmønster har regionale forskjeller så vel som ulik stil innenfor de ulike skuespillerfamiliene¹⁵.

Kabuki scenen er avansert og har blant annet en dreiescene på midten, pluss en rekke luker forskjellige steder på scenen hvor skuespillere uventet kan dukke opp eller forsvinne alt ettersom. Det mest karakteristiske med Kabuki scenen er likevel *Hanamichi* (花道”blomstervei”). *Hanamichi* kan beskrives som en catwalk som fører fra scenen og ut til publikum. Heismekanismer brukes slik at store scenebilder kan heises opp på scenen.



På dette bildet kan man tydelig se *hanamichi* eller “blomsterveien” som er karakteristisk for en Kabuki scene. (http://www.mlit.go.jp/road/road_e/hist/fig3.jpg, 26.10.2010)

¹⁵ http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4_03_04.html,
http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/jp/4/4_03_04.html, 30.03.2011

MIYAKO ODORI OG ANDRE OFFENTLIGE GEISHA-FORESTILLINGER

Geisha(芸者) har årlig store offentlige danseforestillinger på sine egne teatre som heter *Kaburenjō* (歌舞練場). Teaterbygget og scenen på disse teatrene kan minne om Kabukiteatre, men scenen har to *hanamichi* på begge sider av scenen. Geishaer som spiller kvinneroller kalles *onnagata* (女形) som i Kabuki, mens geishaer som spiller manroller kalles *otokogata* (男形)¹⁶.

I Kyoto – Osaka-området kalles geisha *geiko* på den lokale dialekten. I Kyoto har geishaene unge lærlinger som heter *maiko*. I Kyoto deltar både yngre *maiko* (舞妓) og erfarne *geiko* (芸妓) i forestillingene. I Tokyo og i resten av landet heter de geisha, i Asakusa distriktet i Tokyo finnes det også en liten gruppe mannlige geisha. De mannlige geisha kalles enten *taikomochi* (太鼓持”trommebærer”) eller *Hōkan* (幫間, gjøgler eller “hjelper i menneskelige relasjoner¹⁷”). Det finnes fem mannlige geisha i dagens Japan (fire i Asakusa, Tokyo og en i Kyoto¹⁸).

De første geishaene i Japans historie var mannlige artister og gjøglere som underholdt velstående føydalherre, samuraier og rike kjøpmenn. De ble engasjert for private selskaper og underholdt ellers de prostituerte kunder i forlystelseskavrtene.

Fra midten av 1700-tallet og utover begynte enkelte kvinner å opptre med sang, dans og konversasjon på lik linje med taikomochiene. Etter hvert som de kvinnelige geisha utkonkurerte *taikomochiene* utover på 1800-tallet¹⁹, spesialiserte taikomochiene seg på komiske farser.

¹⁶ Kelly M. Foreman, *The Gei of Geisha: Music, Identity and Meaning*, Ashgate 2008, side 88

¹⁷ <http://www.mitene.or.jp/~houkan/2002/e06.html>, 26.04.2011

¹⁸ <http://www.mitene.or.jp/~houkan/2002/e13.html>, 26.04.2011

¹⁹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Taikomochi>, 26.04.2011



Bildet forestiller den eldste og mest kjente geishaforestillingen Miyako Odori som blir fremført i april hvert år av geisha i Gion-distriktet i Kyoto.

(<http://www.perth.au.emb-japan.go.jp/HIROBA/hiroba0408/P1060223.JPG>, 27.10.2010)

FORESTILLINGER:

NOH OG KYOGEN FORESTILLINGER

Å se en Noh-forestilling i dagens Japan er en spesiell opplevelse både for japanere og turister.

Dette er først og fremst fordi det snakkes gammeljapansk på scenen, noe som gjør innholdet vanskelig og forstå for japanerne selv. For dagens unge i Japan representerer Noh gamle japanske tradisjoner fra samuraitiden og er ofte temmelig utilgjengelig og vanskelig å forstå. Det er fordi språket er gammeldags og handlingen er lagt til japansk oldtid. Sammenlignet med Kabuki som er mer underholdende i formen, kan Noh virke lite engasjerende på et ungt publikum. Tegneserieindustrien (tegneserier og -film) har skapt nye og populære serier basert på Noh-skuespill. I disse tegneseriene er likevel språket moderne japansk, noe som gjør det enklere å forstå enn språket som brukes på scenen. Leserne av slike tegneserier vil uansett få et større utbytte av forestillingen, siden de er kjent med handlingen fra før. Riktignok hender det at enkelte tegneserier basert på Noh tar seg en del kunstneriske friheter når det gjelder handling og rollefigurer. Tegneserieskaperne legger gjerne til mer action og vold i seriene enn det som finnes i det opprinnelige skuespillet. Likevel har tegneserieindustrien skapt grobunn for en fornyet interesse for Noh blant dagens unge japanere.

For unge japanere som er vant til det høyteknologiske, bråkete moderne Japan er det å gå og se en Noh-forestilling fra føydaltiden med sin stillhet, ro og konsentrasjon, en påminnelse om det klassiske Japan og tradisjonelle japanske verdier. Det er også lett å la seg imponere av hvordan skuespillerne klarer å skape så mange ulike historier på scenen, når alt tar utgangspunkt i det samme strenge scenespråket. I Noh er døde sjeler, gjenferd, spøkelses, guder og demoner sentralt. For en vestlig tilskuer kan det virke som en uendelighet av spøkelseshistorier fulle av død og undergang, mens for japanerne selv er en omgitt av de døde og guder på en annen måte enn i vesten. Det er vanlig for japanerne å ofre mat og drikke til sine døde forfedre på familiens buddhistalter. I tillegg finnes det guder i store helligdommer og templer eller små altre utenfor småbutikker eller i veikanten²⁰.

²⁰ Teeruwen, Mark, "Fellesskapsritualer og personlig tro: Religionens dilemmaer i i det moderne Japan", *Vinduer mot Japan PERSPEKTIVER PÅ SAMFUNN, KULTUR OG SPRÅK*, Grønning, Terje (red.), Tapir Akademisk Forlag, Trondheim 2005

Noh -skuespill deles inn i fem kategorier; det er skuespill om guder, skuespill om krigere, skuespill om kvinner, skuespill om diverse (sinnssykdom, for eksempel) og skuespill om demoner. I alt regner man med at det finnes om lag 250 skuespill i dagens Japan. Disse skuespillene er fordelt på de fem klassiske skolene av Noh; *Kanze* (観世), *Kongō* (金剛), *Hōshō* (宝生), *Komparu* (金春), *Kita* (喜多)²¹. Kanze-skolen har flest skuespill på sitt repertoar, mens Komparu-skolen har færrest. Det hender likevel at skolene låner skuespill av hverandre. I det engelske programmet til skuespillet *Hashitomi* (半 蔀“Gitterporten”) står det blant annet:

”Performance practice: Performed by all five schools. The Kanze pronunciation of the title is *Hajitomi*. All schools except Komparu have a variant performance called *rikka* or *rikka-kyō* (“flower mass”) in which a large vase of various flowers is placed in the front of the stage, usually for the first half only.”²²

Kanze, *Kongō* og *Kita* skolene har i tillegg et annet skuespill med nærmest identisk handlingsgang til *Hashitomi* som heter *Yūgao* (夕 顔)²³.

Disse skolene, som representerer forskjellige kunstneriske retninger innen Noh , har ulik beholdning av masker og kostymer. *Kita* og *Komparu* har for eksempel bare tre demonkostymer til rådighet, mens *Hōshō* har hele 10 demonkostymer tilgjengelig²⁴.

Det var også et demon-skuespill som ble fremført av *Hōshō*-skolen ved Det Nasjonale Noh Teateret den 27.februar i 2010. I dette stykket var hovedrollen en demon, eller rettere sagt en kvinnelig demon. Denne rollen var også besatt av en kvinne.

Hovedrollen ble også spilt av en kvinne i *Komparu*-skolens oppsetning av ”Gitterporten”, som går under kategorien “skuespill om kvinner”. *Kongō*-skolen fremførte første gang et stykke hvor hovedrollen var en gudinne og andre gangen en kvinne. I begge tilfellene ble hovedrollen besatt av en mannlig skuespiller. I og med at talemåten blant Noh-skuespillere er såpass arkaisk og spesiell, legger man i grunnen ikke merke til om personen bak masken er kvinne eller mann. Det er bare hvis en anstrenger seg at man kan høre hvilket kjønn skuespilleren har. En annen ting som gjør at man lett kan se om det er kvinnelige eller mannlige skuespillere er høyden, siden kvinner er lavere enn menn. I begge eksempler hvor hovedrollen ble spilt av en kvinne,

²¹ *The Performance of Noh and Kyōgen* 能と狂言の会 2009.11.16 (Mon.) at Kongoh Nohgakudou Promoted by Nohgaku club of Kyoto Univ. Kongoh school, Hosho school (Noh) and Ohkura school (Kyōgen), side 5

²² Noh Hashitomi/Hajitomi 半蔀, © 1994 Richard Emmert, Don Kenny, National Noh Theatre/ 国立能楽堂

²³ <http://www.noh-Kyōgen.com/story/english/Yugao.pdf>, 18.11.2010

²⁴ Keene, Donald, No and Bunraku Two forms of Japanese Theatre, 1990

kunne man se en høydeforskjell sammenlignet med de andre mannlige skuespillerne på scenen.

For alle kvinneroller i Noh, uansett kjønn på skuespilleren, finnes det masker. Det har sammenheng med at alle roller historisk sett ble besatt av menn. Maskene representerer kvinneansikter i faser av livet fra ungdom til død. Kvinnemaskene har også en maske som forestiller en mentalt forstyrret kvinne. De ulike skolene har forskjellige uttrykk på kvinnemaskene sine. Kvinnemaskene for unge kvinneroller i *Komparu*-skolen har et barnslig og uskyldig uttrykk, mens maskene til *Kongō*-skolen har et avdempet sensuelt preg. *Hōshō*-skolens kvinnemasker er grovere og mer maskuline enn de andres.

Ved alle forestillingene jeg så var det kun de som spilte guder, demoner eller kvinner som bar masker. Menn bærer masker for å fremstille ynglinger og gamle menn, men bruker ikke maske for å fremstille voksne menn²⁵. I alle skolene later det til at det er de eldste og mest erfarende skuespillerne som har de viktigste rollene. Det gjelder både kvinnelige og mannlige skuespillere. Yngre menn spiller mindre roller på scenen, mens yngre kvinner resiterer i koret eller spiller i orkesteret. Dette gjaldt også amatørforestillingen ved Ritsumeikan Universitetet i Kyoto.

Når det gjelder spillestil er det stor forskjell på skolene. Dansene vist i forestillingene ved *Kongō* Teateret er langt mer energiske sammenlignet med *Komparu*- og *Hōshō*-skolens forestillinger ved Det Nasjonale Noh Teateret i Tokyo. Til tross for ulik spillestil i de ulike skolene er alle forestillingene bygget opp etter samme mønster.

Siden språket som brukes gjør disse teaterformene vanskelige å forstå både for utenlandske tilskuere og japanerne selv, selges det programmer på japansk og engelsk slik at folk kan lese seg til hva som skal foregå på scenen. Ved Det Nasjonale Noh Teateret eller *Kokuritsu Nohgakudou* (国立能楽堂) i Sendagaya, Tokyo har man dessuten lagt inn skjermer med direkte oversettelse av replikkvekslingen på scenen til moderne japansk og engelsk.

Majoriteten av tilskuerne som kommer til Noh-teatrene er likevel folk med en genuin interesse for klassisk japansk kultur og teater. I foajeen før forestilling er det heller ikke uvanlig å se japanske kvinner formelt kledd i kimono innimellom utenlandske studenter med masse brosjyrer og papirer om forestillingene under armen. En Noh forestilling kan

²⁵ Keene, Donald, *No and Bunraku Two forms of Japanese Theatre*, 1990

vare fra mellom tre til fem timer. Det varierer fra forestilling til forestilling hvor pausene er lagt inn i programmet, men til forskjell fra teatre i vesten serveres det kun grønn te og *wagashi* (和菓子, klassisk japansk konfekt) i pausene og av og til bare gratis te. Både Det Nasjonale Noh Teateret i Tokyo og *Kongō*-teateret i Kyoto er moderne teaterbygg, som er bygget med stor respekt og i samsvar med enkel japansk estetikk. Interiøret i begge teatrene preges også av klassiske blomsteroppsatser og billedruller.

I april 2008 så jeg deler av en Noh-forestilling på en utendørscene på Ritsumeikan universitets campus. Teaterstykket ble fremført av universitetets Noh-sirkel, og ble vist utendørs i begynnelsen av vårsemesteret for å skaffe flere medlemmer blant de nye studentene. I denne amatørforestillingen hadde man bare kostymer men ikke masker, og både i koret, orkesteret og blant skuespillerne var det kvinner. Det skal riktignok sies at alle kvinnene gikk i mansdrakt og skulle gestalte menn, og de mest betydningsfulle rollene i skuespillet, med unntak av en kvinnelig danser, ble spilt av menn.

Ved stykkets begynnelse gikk koret opp på scenen, mens orkesteret ble plassert foran scenen siden man ikke hadde nok plass til alle deltakerne der oppe. Ettersom kveldsmørket steg på under forestillingen tente man fakler på hvert hjørne av scenen. Da koret hadde satt seg og musikken hadde spilt en liten stund, begynte koret å messe. Mens de holdt på med dette kom en svær mann i en stor brun kimono og omslagsbukser opp på scenen i motsatt ende av der koret hadde gått opp. På hodet hadde han en sylindereformet hatt av grå filt. Denne mannen beveget seg sakte fremover på scenen til han til slutt så utover hele publikum. En stund etter kom en annen mann opp på scenen, han var noe tynnere og yngre enn den forrige. De snakket sammen og ble av og til avbrutt av orkestermusikk eller korets messing. Da samtalen var over gikk den gråkledde av scenen samme vei som han hadde kommet. Mens koret messet videre kom det inn to nye menn på scenen, de var nesten kledd i det samme antrekket som han som ble sittende igjen. De var noe lavere enn ham og gikk i grønt og brunt. Etter at de hadde hilst på hverandre satte de seg ned i samme sittestilling som koret. De diskuterte tydeligvis noe, før de ble sittende urørlige og koret igjen startet sin monotone sang. Skuespillet handlet om et av de mest kjente buddhisttemplene i Kyoto. En prest fikk beskjed av en gammel kuttekledd mann om å oppføre et storslagent tempel i fjellsiden. Da han gjorde det sprang det en frisk kilde ut av fjellet, som førte til vannforsyning til

Kyotos innbyggere. Templet fikk derfor navnet *Kyomizudera* (清水寺) som betyr direkte oversatt; “Det klare vannets Tempel”.

Etter en stund gikk de av scenen og en middelaldrende kvinne kledd i tradisjonell mansdrakt kom opp, samme vei som koret hadde kommet. Mens koret sang og musikken spilte foldet hun ut en stor sølvfarget vifte og danset en langsam men kraftfull dans, hvor hun blant annet på et slags signal fra trommeslagerne i orkesteret trampet i scenegulvet med all sinn kraft. Da dansen var ferdig mottok danserinnen enorm applaus mens hun gikk ned av scenen.

Ved *Kongō* Teateret i Kyoto opptrer både menn og kvinner (både japanere og utlendinger) på scenen, men skuespillerne som innehar de viktigste rollene er mannlige skuespillere fra gamle Noh-familier. Det vil si at de selvsagt spiller hovedrollene enten de er kvinnelige eller mannlige roller.

I mai 2008 satte *Kongō* Teateret opp *Våpenskjoldet med de tre triangler*, et teaterstykke som i våre dager sjelden vises i sin helhet. Det ble det heller ikke denne gangen, i stedet ble det etterfulgt av en *Kyōgen* ved navn *Chikubushima besøket*. ”Våpenskjoldet med de tre triangler” går under navnet *Urokogata* (鱗形) som på japansk betyr ”fiskeskjellsmønster”.

”Chikubushima besøket” heter *Chikubushimamōde* (竹生島詣) som kan oversettes som ”Pilegrimsferden til Chikubushima”.

Den 10ende mai fikk jeg sett Noh for aller første gang fremført av profesjonelle skuespillere. Ved *Kongō* -teateret i Kyoto ble alle hovedroller i Noh spilt av den anerkjente skuespilleren Hirota Yukitoshi. Tidligere i april hadde jeg sett deler av en utendørs oppsetning laget av en amatørteatergruppe ved Ritsumeikan Universitet i Kyoto.

Før forestillingen begynte samlet publikum seg i foajeen som var dekorert med store blomsteroppsetser med japanske vårbloster som rosa kirsebærblomster, ung bambus, margeritter og lyserøde roser. Publikum ble hilst velkommen av Hirota Kazue, som i

egenskap av å være gift med dagens hovedrolleinnehaver hadde rollen som vertinne²⁶. Hun var kledd meget formelt i en strågul kimono med diskrete blomsterbroderier i tykk silke, satt på plass med et stramt bredt lysegrått belte. Håret hennes var oppsatt i en stram, men enkel frisyre som holdt seg på plass gjennom hele seansen mens hun bukket dypt og respektfullt til alle gjestene som kom bort og hilste på henne. Flere av de andre kvinnelige gjestene bar også i lyse kimonoer, og de resterende gjestene hadde formelle klær. De fleste av publikum som besøkte teateret denne dagen befant seg i aldersgruppen 40 til 60 og opptil flere var tydeligvis bekjente av Hirota-familien. Etter at alle var hilst velkommen, ble man kalt inn til forestilling og når folk hadde funnet plassene sine ble lysene slukket i salen.

Ved *Kongō* -teateret i Kyoto lager man en side med en tegneserie av hovedskuespillet i programmet slik at det skal være lettere tilgjengelig for yngre publikummere.

Publikum var meget veloppdraget og det var ingen hvisking mens kor og orkester fant sine plasser på scenen. Kor og orkester var alle menn og alle gikk kledd i formelle svarte kimonoer. Koret inntok en tradisjonell sittestilling kalt *seiza*²⁷ (正座), som også brukes i japansk teseremoni. Først begynte koret å messe og mens de gjorde det kom en ung mann til syne under et silkeforheng i gult, oransje, hvitt, grønt og purpur som ble heist opp omtrent på samme måte som en markise. Den unge mannen var kledd i en høy svart lakkhatt med hvitt pannebånd, og gikk kledd i en stor lys silkekimono og enormt vide og ”utbredte” lyse posebukser. Over skuldrene hadde han en stor vid jakke i oransje, med store vide ermer som skjulte hendene hans. Jakken var festet foran i livet med et smalt hvitt belte med en tredelt beltespenne og i den ene hånden bar han en stor sammenslått vifte. Etter kostymet å dømme skulle denne mannen forestille en av hovedpersonene i stykket, nemlig en militær leder fra japansk middelalder. I følge programmet skulle han forestille en historisk person ved navn *Hōjō Tokimasa*²⁸ (1138-

²⁶ En Noh-skuespillers kone har ofte denne vertinnerollen og fungerer også som manager og tar seg av alt som ikke har med det kunstneriske å gjøre.

²⁷ Når man sitter i *seiza*, sitter man rett i ryggen på knærne med føttene parallelt bak ryggen slik at man (med litt trening) kan gå fra sittende til stående uten å bruke overkroppen. Både i Noh og i tesermonien plasserer man en liten vifte foran knærne sine. Viften er alltid lukket og legges horisontalt, med håndtaket vendt mot høyre slik at man lett kan strekke ut hånden å ta viften hvis det skulle være nødvendig.

²⁸ 北条 時政 (<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%8C%97%E6%9D%A1%E6%99%82%E6%94%BF>, 17.01.2011)

1215), en kjent militær leder under *Kamakurashogunatet*²⁹. Mens den unge mannen beveget seg nærmest umerkelig fra der markisen var gått opp og over en overbygget trebro kantet med furu, kunne man se at han kom i følge med en annen ung mann uten hodeplagg, men kledd i en lys kimono med en slags buksedress med vide armer og ben slik at hender og føtter var usynlige. Denne mannen holdt et sverd i den ene hånden og skulle forestille den første mannens våpendrager. De beveget seg sakte og nærmest lydløst over på scenen til de sto foran koret og orkesteret. Da koret var ferdig med messingen sin, henvendte de to mennene seg til hverandre. De snakket på omgang og stemmene hørtes ut som om de ble tvunget ut av strupen med stor anstrengelse. Scenespråket minner på mange måter om gammeldags japansk som blir brukt i historiske tv-dramaer og samuraifilmer, men det er mer arkaisk og dessuten fremført som resitering av japansk poesi³⁰. Likevel klarte jeg å oppfatte at mannen med den sorte hatten hadde til hensikt å besøke en shinto-helligdom, nærmere bestemt en helligdom skjenket *Benzaiten* (弁財天), gudinnen for lykke, kunst og musikk. Da samtalen var over spilte orkesteret, mens mannen med sverdet sakte gikk tilbake over broen der de begge var kommet fra, mens mannen med hatten sto ubevegelig igjen på scenen.

Så fort mannen med sverdet var forsvunnet under baldakinen, ble den heist opp igjen og scenearbeidere kledd i sorte kimono og hakama-bukser skjøv et rektangulært platå i sort og gull, med et smalt ”hus” med tak av flettet bambus og purpurfarget silke som vegger. Dette ble plassert foran den ventende mannen, og scenearbeiderne satte seg blant koret. Mens dette pågikk hadde orkesteret sluttet å spille og koret hadde igjen begynt med messingen sin.

Med ett kom det en kvinneskikkelse frem bak huset. Hun hadde et ungt ansikt og gikk kledd i en hvit underkimono med en gyllen overkimono over som var festet rundt hoftene og en sammenlagt vifte i den ene hånden. Kvinnen beveget seg sakte nærmere Hōjō Tokimasa, før hun stoppet. Med en mekanisk bevegelse snudde Tokimasa seg mot kvinnen og spurte etter alt å dømme om hvem hun var. Kvinnen svarte i samme

²⁹ Etter at *Minamoto Yoritomo* som ble utnevnt til *shōgun* (將軍 “feltherre”) av keiseren etter at Minamoto hadde satt en stopper for arvestridighetene om landets keiser. Som øverste militære leder opprettet Minamoto sitt hovedkvarter i byen Kamakura. Kamakurashogunatet hadde makten fra 1185 til 1333. (<http://no.wikipedia.org/wiki/Kamakuraperioden>, 17.01.2011)

³⁰ Dette har sammenheng med at i mange teaterstykker i Noh, er ofte replikkene (som hos Shakespeares ”Romeo & Julie”) diktstrofer fordelt på de ulike rollene i stykket. Av og til blir også kjente dikt resitert under replikkvekslingen for å illustrere sider av samtalen. Japansk diktresitering skiller seg fra vestlig diktresitering, ved at strofene blir fremført som en syngende messing.

anstrengte talemåte, men siden hun var kvinne hørtes stemmen hennes mer ut som en kurrende due. Etter denne samtalen forsvinner kvinnen bak huset. Så kommer scenearbeiderne tilbake på scenen og fikler med noe under den purpurfargede silken. Når de har satt seg igjen begynner orkesteret å spille og som ved et trylleslag blir de fiolette silkegardinene trukket til side, og under taket står det nå en vakker gudinne. Håret hennes henger løst og hun har en vakker gullkrone på hodet som minner om norske brudekroner. Over kronen balanserer en miniatyrmodell av en shinto-portal, og kronen og det hele er festet under haken hennes med en silkesnor.



Kronen til gudinnen ble utstilt på et bord i pausen.

(http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/27/7a/12b6cf9064ba72f909ccd4b4fdcdb320.jpg, 27.8.2010)

Hun går kledd i en staselig hvit kimono med en stor rød jakke med vide ermer som er festet i livet. Med hodepyrden i gull, det løse håret og drakten i klart rødt og hvitt, minner hun om en prestinne fra en shinto-helligdom. Gudinnen står urørlig et lite øyeblikk før hun folder ut et silkeflagg som forestiller tre oransje trekanten på lilla bunn. Til tonene av orkesteret overrekker hun flagget til den forundrede krigsherren. Så stiger hun ned fra podiet og begynner å danse en dans med langsomme bevegelser og en markant tramping i scenegulvet hver gang retningen på dansen skifter. Deretter går gudinnen opp igjen på podiet og står urørlig igjen. Både krigsherren og gudinnen stirrer nå utover mot publikum, mens koret forteller siste rest av historien. Etter hvert stiller scenearbeiderne seg på hver side av podiet og trekker det (med gudinnen oppå) over broen til baldakinen som straks går opp. Så går krigsherren også stille over broen, og mens orkesteret pakker sammen instrumentene sine og koret gjør seg klar til å forsvinne ut i en luke bak scenen, klapper publikum og lyset kommer på i salen.

I pausen får man servert grønn te brygget på de første teblad som høstes om våren³¹ i små hvite kopper uten hank i tynn porselen. Ved siden av teen ble man servert små tørre kaker i hvitt og grått formet som de tre trianglene i skuespillet. Spesielle gjester fikk også tildelt en liten miniatyroppsats av blomsterdekorasjonene i teateret. Alle gjestene pratet rolig sammen i ulike grupper mens de betraktet utsikten til den store karpedammen i hagen utenfor de store glassvinduene.



Dette bildet viser den grønne teen og de hvite og grå kakene som ble servert i pausen.

(http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/79/51/737190d0e9c901768ad0d96f6054b32f.jpg, 27.8.10)

På et signal ble alle kalt tilbake til plassene sine og så snart lyset var slukket, kom to menn skridende inn på scenen over broen kantet med furu som på ”Noh-språket” kalles *hashigakari* (橋掛) ”den hengende broen”. Den ene mannen er litt eldre enn den andre, noe tykkfallen og med et bredt ansikt. Den eldste av de to går også kledd i det mest forseggjorte kostymet. Kostymet hans består av en gråblå kimono og med olivengrønne hakama-bukser som er så lange at bena hans er skjult og han sleper dem med seg som et slep. Den yngre mannen går kledd i en lysere gråblå kimono med hakama-bukser. Når de begynner å snakke sammen bruker de den samme anstrengte talemåten som i Noh, men tempoet er mye kvikkere. Det går frem både av deres holdninger og det man forstår av hva som blir sagt at den gamle mannen er en adelsmann og at den unge er hans tjener *Tarō Kaja*³². Den gamle adelsmannen hadde bruk for *Tarō Kaja*, men kunne ikke finne ham og lurte på hvordan det kunne ha seg. Tjeneren kommer opp med en unnskyldning på stående fot og forteller at han dro for å oppsøke helligdommen på *Chikubushima*³³. Adelsmannen lar seg lure og spør *Tarō Kaja* om han opplevde noe besynderlig på hjemveien. Lur som han er finner *Tarō Kaja* på en eventyrlig historie om at han møtte en hund, apekatt, frosk og en slange som pratet sammen foran helligdommen. Da dyrene skulle gå lar han dyrene bruke verb som er identiske eller ligner veldig på dyrenes navn på japansk. For eksempel er *kaeru* både ”frosk” og verbet ”å dra hjem” på japansk. *Tarō Kaja* sin arbeidsgiver er mektig imponert, og publikum humrer mens tjeneren

³¹ I Japan er vinteren generelt mye mildere enn i Norge og i april mai er det ikke uvanlig at temperaturene er oppe i 25-30 grader Celsius.

³² *Tarō Kaja* (太郎冠者) er navnet på den mest kjente tjenerfiguren i Kyōgen.

³³ Navnet på øyen betyr ”De levende Bambus øy” og er et kjent reisemål for pilegrimer.

gestikulerer vilt og lager de rareste grimaser for å imitere dyrene. Til slutt kommer han til slangen, mister grepet på fortellingen sin og finner ikke på noe morsomt å si. Hans herre og mester presser ham likevel til å gå videre med fortellingen. Han presterer å utbrodere slangens avskjed, men får på nytt jernteppet. Til slutt nærmest mumler han et svar, som ikke er i nærheten av å være så vittig som de andre. Dette får hans herre og mester til å ane ugler i mosen, og han skjeller ut tjeneren for å fare med løgn og fanteri. *Tarō Kaja* bøyer seg i støvet og prøver å blidgjøre arbeidsgiveren sin, før han med den gamle adelsmannen hakk i hel forsvinner over broen. Etter dette går lyset i salen på igjen og alle klapper. Ingen skuespillere kommer tilbake på scenen igjen for å motta applaus.

På vårparten i 2008 var jeg også så heldig å få med meg siste delen av en Kyōgen-festival som heter *Mibu Kyōgen* (壬生狂言) og som arrangeres ved *Mibutempelet*³⁴ i Kyoto hvert år.

Det var en forestilling spekket med akrobatiske og komiske elementer. Alle skuespillerne gikk i forseggjorte kostymer, men de var laget i enklere farger enn kostymene i Noh og var laget for større bevegelsesfrihet. De fleste av skuespillerne bar også masker som forestilte alt fra oldinger til drager og demoner. Derfor var det vanskelig å si om det var kvinner eller menn bak maskene. De få skuespillerne som ikke bar maske var menn.

³⁴ Tempelet for bladgrønnsaken *Mibuna* 壬生菜 (壬生寺, *Mibudera*). (<http://dictionary.goo.ne.jp/srch/jn/%E5%A3%AC%E7%94%9F/m0u/>, 19.01.2011)



Et fotografi fra *Mibu Kyōgen* -festivalen ved *Mibutempelet* i Kyoto.
<http://www.kyotodeasobo.com/art/staffblog/mibu-Kyōgen.jpg>, 4.11.2010)

Den 28ende mars hadde Kongō Teateret en oppsetning av Zeamis stykke ”*Dronningmoren fra Vest*”, Kyōgenstykket ”*Mandarinene*” og et annet av Zeamis stykker ”*Kirsebærblomstelve*n”.

”*Dronningmoren fra Vest*” eller *Seiōbo* (西王母) er skrevet av *Zeami Motokiyo* (世阿弥 元清)³⁵ og bygger på kinesiske legender som ble samlet og nedskrevet i *Kara Monogatari* (唐物語); ”*Kinesiske Legender*” rundt 1250. Jeg har med teaterprogrammet som utgangspunkt beskrevet handlingen slik at man kan få en ide om hvordan vekslingen mellom Noh og Kyōgen er i en vanlig oppsetning.

Stykket begynner med at koret og orkesteret entrer scenen, så kommer en hoffmann frem og lovpriser keiserens fredelige styre, hans ydmykhet og annonserer at alle må samles for underholdning i palasset. Orkesteret spiller og keiseren og alle hans ministre kommer inn og setter seg. Ministrene jubler og synger om keiserens visdom og nåde. De

³⁵ *Zeami Motokiyo* (ca 1363-1443) også kjent under navnet *Kanze Motokiyo* (観世元清) skuespiller, regisør og dramatiker og regnes sammen med sin far *Kan'ami* (観阿弥) som grunnleggeren av Noh-teateret. (http://en.wikipedia.org/wiki/Zeami_Motokiyo, 19.01.2011)

beskriver også skjønnheten i hovedstaden, hoffet og alle land som er med i feiringen av hans keiserlige majestet.

Musikken spiller igjen og en kvinne fulgt av en tjener kommer over broen og inn på scenen. De synger om hvordan både ferskentreet og keiseren tiltrekker seg menneskers oppmerksomhet på grunn av deres store dyd. Kvinnen nærmer seg keiseren og forteller at grenen med ferskenblomster kommer fra frukthagen til dronningmoren fra Vest. Dronningmorens ferskentre blomstrer kun på mirakuløst vis en gang på tre tusen år. Kvinnen forklarer at treet denne gang har blomstret på grunn av keiserens store nåde og dyd.

Etter denne forklaringen avslører kvinnen for den grublende keiseren at hun er en manifestasjon av dronningmoren fra Vest. Koret synger om at hun har gitt et løfte om å komme tilbake til keiseren med fersken fra treet i hagen hennes, mens hun og hennes tjener forlater scenen for å vende tilbake til himmelen. I mellomtiden kommer hoffmannen på scenen og forteller om dronningmoren fra Vest.

Senere sitter keiseren og filosoferer mens han venter på dronningmoren. Han synger en ventesang akkompagnert av fløyter og strenginstrumenter i orkesteret. Sangen utvikler seg etter hvert til en velkomstsang mot himmelen. Dronningmoren og tjeneren dukker opp på broen igjen, koret beskriver henne som omgitt av påfugler, fønixer og andre fugler fra Paradis.

Dronningmoren tar brettet fra tjeneren og overrekker ferskenene til keiseren, deretter danser hun en dans til hans ære. Etter dansen serveres det vin og den videre feiringen blir beskrevet av koret mens dronningmoren og hennes følge returnerer til himmelriket.

Publikum sitter i salen mens skuespillerne, koret og orkesteret sakte forsvinner fra scenen. Deretter begynner det komiske intermezzo og Kyōgen-skuespillerne kommer inn på scenen.

”Mandarinene” handler om hvordan tjeneren *Tarō Kaja* forklarer til sin mester *Andō* hvorfor han spiste opp mandarinene som skulle serveres i et selskap. *Tarō Kaja* forteller at da han plukket mandarinene falt en av dem på bakken og ble punktert, og derfor spiste *Tarō Kaja* den. Resten av mandarinene puttet han i kimonoen, men en eller annen løp rett på ham så en av mandarinene ble ødelagt. *Tarō Kaja* spiste denne også siden han

synes det var synd at så mye juice skulle gå til spille. Når mester Andō spør hva som hendte med den siste mandarinen svarer Tarō Kaja at han måtte jo spise den andre siden den var så ensom, akkurat som hærføreren fra Kyushu som slo seg sammen med de tre konspiratorene. Mester Andō kjefter på Tarō Kaja mens de går av scenen.

Etter Kyōgen er det en 20 minutters pause hvor varm te blir servert i små porselenskopper av en tjener i tradisjonelle klær. Folk drikker te, snakker sammen og betrakter hagen og gullfiskdammen mens de venter på å bli kalt tilbake for det neste stykket på programmet.

Det avsluttende stykket som avslutter matineen heter ”Kirsebærblomstelveen”. Det starter med at orkesteret og koret kommer inn på scenen gjennom en luke i veggen bak det malte furutreet som finnes på de fleste innendørs Noh-scener. De inntar plassene sine lengst inntil veggen, og koret legger viftene sine foran seg på gulvet, slik man også gjør i tesermonien.

Etter at orkesteret og koret har kommet inn på scenen kommer en mann inn på scenen og introduserer seg som en slavehandler fra Øst. Koret og orkesteret er kledd i formell mansdrakt kalt *Hakamashita* (袴下). Denne drakten består av en svart kimono med grå posebukser over som er festet i livet.



Fra en oppføring av ”Sakuragawa”, musikerne skimtes bak skuespilleren som bærer maske.

http://d.hatena.ne.jp/Yokota_Yoko/20100131/1264948923, 22.7.2010

Slavehandleren bærer ingen maske, og går kledd i en blå og hvit bomullsdrakt, med et lite sverd i beltet, en vifte og et brev. Til tross for de ulike fargene er drakten hans ganske lik koret og orkesterets uniformer, men det er brukt mer stoff og drakten har et noe mer forseggjort design. Han forteller at han leter etter moren til "kirsebærblomstbarnet". Han har akkurat kjøpt en gutt som ba han om å gi pengene og et brev til guttens mor. Slavehandleren går på broen og kaller på moren til "kirsebærblomstbarnet". Moren dukker opp, men stanser ved furuen som er nærmest scenen. Slavehandleren forteller at hennes sønn har solgt seg til ham og ba slavehandleren om å overrekke henne dette brevet. Moren leser brevet hvor sønnen forklarer at han solgte seg som slave for å gjøre livet lettere for moren siden de har levd så mange år i fattigdom sammen. Imens forsvinner slavehandleren stille gjennom døren i veggen mens moren kommer ut på scenen. Hun er kledd i en rikt utsmykket kimono i lys gull og sølvbrokade. Det er nesten som hun flyter over broen kantet med furu som skuespillerne i Noh går over for å komme på scenen. Hun mottar brevet fra slavehandleren og leser det mens koret gjør rede for innholdet av brevet. Etter å ha lest brevet klager hun sin nød, mens hun sakte glir tilbake der hun kom fra.



Bildene viser to ulike versjoner av "Sakuragawa". Den gylne kimonoen er brukt av Kanze-skolen i 2009. På bildet til venstre ser man at skuespillerens vifte blir brukt for å illudere brevet.

(http://d.hatena.ne.jp/Yokota_Yoko/20100131/1264948923),

(<http://aobanokai.exblog.jp/i30/>,

22.7.2010)

I teaterprogrammet kan en lese at hun sørger over sønnens valg og deres tragiske skjebne før hun vandrer hjem, mens hun ber til gudinnen for kirsebærblomstene om å beskytte sønnen. Gråtende bestemmer hun seg for å lete etter barnet.

I neste scene spilles musikk og en prest kommer inn på scenen med en liten gutt. Gutten går kledd i en lysende rød, gullbrodert kimono, med (altfor)lange posebukser i en mørk

grønn farge. Han følger i helene på presten og hans underordede, som går kledd i stilisert utgave av antrekket buddhistprester pleide å bruke i gamle dager. Det vil si at de har på seg lakkhatter formet som svarte sylindere og purpurfargede kuttelignede drakter bestående av kimono, *hakama* posebukser og en jakke med lange ermer som var vanlig blant buddhistprester i føydaltidens Japan. De går stille og rolig frem på scenen. Presten synger om at endelig blomstrer de lenge etterlengtede kirsebærblomstene. Den lille gutten har nettopp kommet til ham for å bli en prest. Presten er på vei til "Kirsebærblomstelven" hvor han har hørt at kirsebærblomstene er i full blomst. Mens de går for å se kirsebærblomstene synger koret om turen de går over Tsukuba fjellet. Korets sang høres ut som en monoton messing. Da presten og gutten kommer frem setter de seg for å betrakte de vakre blomstene. Presten hans underordnede og gutten setter seg mot publikum foran koret og sitter ubevegelig i denne stillingen gjennom resten av forestillingen.

En ny musikk spilles samtidig som moren dukker opp på scenen og blir stående som sist ved den furuen nærmest scenen. Moren spør om kirsebærtrærne fremdeles er i blomst, og sier at blomstene minner om sne på forsommeren. Moren danser så en dans som symboliserer hennes følelser for blomstene og savnet av hennes sønn. Presten spør henne hvor hun kommer fra og hvem hun søker. Moren forteller at hun ber til kirsebærblomstgudinnen om at hun vil bli gjenforent med sin sønn. Mens presten rolig, kommuniserer med moren med dyp og høytidelig røst er hennes svar mer forsiktig og jamrende.



Fra Kanze-skolens oppføring av "Sakuragawa" i 2008, siden bilder fra Kongo-skolens forestillinger ikke finnes. (http://www.sdigital.jp/museum/museum/index.php?mode=sc_detail&code=4&sc_code=25&n_code=172&page=0) 22.7.2010

Videre fortsetter hun å resitere berømte dikt om kirsebærblomstringen, mens hun danser en sørgelig dans. Etter dansen prøver moren å fange kirsebærblomstene i elven med et nett. Mens moren samler kirsebærblomster i elven synger koret om hennes søk etter sønnen.



Fra Kanze-skolens oppføring av "Sakuragawa" den 25.3.2009 (<http://aobanokai.exblog.jp/i30/>) 22.7.2010

Koret synger så om presten som spør moren nærmere om hennes identitet. Beveget av kvinnens sterke morsfølelse går det opp for presten at hun er moren til gutten han har i sin varetakt. Presten ber henne se nærmere på gutten og langsomt gjenkjenner moren sin sønn og de gjenforenes. Mens koret monotont messer handlingen i stykket danser moren en enkel dans med nettet for å illudere at hun fisker opp kirsebærblomster fra den imaginære elven. Koret tar en pause og presten henvender seg til moren, som stopper i dansen. Et stykke ut i dansen kommer scenehjelperne opp på scenen og tar blomsternetet fra moren. Deretter beveger moren seg stille bort til gutten som sitter på enden av scenen. Koret stopper, og presten henvender seg til moren. Denne utfører så en poetisk og stilisert dans foran sønnen før gutten sakte reiser seg opp fra gulvet. Moren ender dansen med å lovprise presten og kirsebærtrænesgudinne for at hun har blitt gjenforent med sønnen sin, før hun omfavner gutten. I teaterprogrammet omtales

gjennforeningen som fylt med gledesårer og jubel over de sterke bånd mellom mor og barn, mens det på scenen ble vist i strengt kontrollerte former.

Teaterstykket er over og sakte og t umerkelig forsvinner kor og orkester og scenehjelpere fra scenen gjennom den lille døren i veggen bak furutreet. Presten og hans underordnede reiser seg så og skrider sakte ut av scenen og over broen hvor de kom fra. Moren og sønnen er de siste som sakte skrider over broen og ut av scenen, mens publikum applauderer.



Fra Kanze-skolens oppføring av "Sakuragawa" i 2008, siden bilder fra Kongo-skolens forestillinger ikke finnes.
http://www.sdigital.jp/museum/museum/index.php?mode=sc_detail&code=4&sc_code=25&n_code=172&page=0
 22.7.2010

Den 27ende februar 2010, satte Det Nasjonale Noh- teateret opp *Hashitomi* eller *Hajitomi* (半蔀), som betyr "Gitterporten" og *Kurozuka* (黒塚), som betyr "Den Svarte Haugen". "Gitter Porten" er Noh i kategorien "kvinnestykker" mens "Den svarte haugen"

er i kategorien ”demonstykker”. ”Gitterporten” ble fremført av Komparu-skolen, og hovedrollen ble tolket av skuespillerinnen Tomiyama Noriko. ”Den svarte haugen” ble fremført av Hōshō-skolens ensemble og hovedrollen ble spilt av skuespillerinnen Kageyama Michiko.

Det Nasjonale Noh-teateret er på samme måte som Kongō -teateret i Kyoto en moderne teaterbygging i glass, stål og betong. Interiøret er enkelt og inspirert av klassisk japansk estetikk, med blomsteroppsatser og billedruller på strategiske steder og teatersalen er nærmest identisk med Kongō-teateret i Kyoto, med en scene i tre, et overbygg og en bro kantet av furuer der skuespillerne entrer scenen.



Interiøret i Det Nasjonale Noh-teater i Sendagaya, Tokyo.
<http://www.the-noh.com/en/world/img/kokuritsu001.jpg>, nedlastet 17.9.2010)

Så blir lyset slukket i salen og kor og orkester kommer opp på scenen via den lille døren i veggene bak det malte furutreet. Det er kvinner og menn i kor og orkester (blant annet blir en liten håndtromme spilt av en kvinne). Stykket som fremføres først er *Hashitomi* eller ”Gitterporten”. Handlingen i stykket er hentet fra verdens første roman ”*Fortellingen om Genji*” fra 1100-tallet³⁶.

Stykket åpner med en litt tilårskommen mann, kledd i en formell prestedrakt i brun og grønn slike med en sylinderformet prestehatt på hodet. I det han kommer inn på scenen, spilles det en skjør og melankolsk melodi på en fløyte. Presten presenterer seg selv som

³⁶ Teaterstykket finnes også som Kabuki under navnet *Yūgao*.

prest ved Unrin-tempelet i Kyoto (Japans hovedstad fra 1100-tallet til 1700-tallet) og forteller at han skal til å utføre en seremoni til ære for blomstene, som han skal ofre på alteret i tempelet. Under bønner kommer han frem til at også planter og trær har sjel slik det kommer frem av Lotus-sutraen³⁷.

Orkesteret begynner så å spille en enkel musikk bestående av trommer og fløyte og en liten kvinne med maske som en porselensdukke, kledd i en enkel grå kimono glir lydløst inn på scenen over broen kantet med furu. Kvinnen synger om blomsterofringer til den treenige Buddha³⁸.

Sangen er høytidelig og religiøs, men skiller seg ikke vesentlig fra den arkaiske talemåten brukt i andre deler av forestillingen. Når kvinnen er ferdig med sin sang snur presten seg mot henne og spør henne ut på en bydende måte om hvilke blomster hun ofrer. Presten spør også hvem kvinnen er. Til svar får han at blomsten kalt *Yūgao* (夕顔, aftenansikt) har et nesten menneskelig ansikt og at hun ser på seg selv som en skygge av denne blomsten fra en fjern fortid. Det går også frem av hennes svar at en villa i Gojō-området er knyttet til hennes livshistorie. Koret begynner så å messe mens kvinnen sakte glir tilbake over broen med furuene. Det går frem av det koret forteller at denne ukjente kvinnen forsvant i skyggen av blomsterofferet i tempelet.



Blomsten som det refereres til i "Gitterporten" i Noh og "Yūgao" i Kabuki, er Åkervindel (*Convolvulus arvensis*). (<http://www.weblio.jp/content/%E3%83%92%E3%83%AB%E3%82%AC%E3%82%AA%E7%A7%91>, 6.10.2010) (http://www.sunphoto.co.jp/blog/photo/IMG_3827.jpg, 27.8.210)

Så dukker det opp en mann i lys grønne klær, noe yngre og kortere enn presten. Når de to mennene står ansikt til ansikt på scenen befaler presten mannen å fortelle mer om måneblomsten. På kommando forteller mannen om hvordan den strålende prins Genji

³⁷ Lotus-sutraen er en av de mest populære sutraene innen kinesisk og japansk Buddhisme. (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/348582/Lotus-Sutra>, 20.01.2011)

³⁸ Den treenige Buddha (三尊仏, *sanzonbutsu*) avbildes ofte i kinesiske og japanske templer, hvor en stor Buddha er avbildet med to mindre helegener eller guddommer til høyre og venstre. Det er ikke uvanlig at en av disse guddommene er bamhjertighetsgudinnen *Kannon* (観音). (<http://www.nabunken.go.jp/database/jgd/pages/BuddhistTrinity.html>, 20.01.2011)

for mange hundre år siden traff en vakker kvinne som han forelsket seg i da han og hans tjener fant noen vakre hvite blomster som blomstret på en åpen gitterport under et besøk hos prinsens guvernante i Gojô. Prinsen innledet et intenst kjærlighetsforhold til denne kvinnen før hun dør en altfor tidlig død. Etter å ha fortalt denne historien ber mannen inderlig om at presten nå må oppsøke dette huset hvor prinsens elskerinne døde. Deretter forsvinner mannen ut av scenen via døren under det malte furutreet. Samtidig kommer to scenearbeidere kledd i svart bærende på en gitterport som de plasserer foran presten som står urørlig på scenen. Når scenebildet er på plass og scenearbeiderne sniker seg ut av scenen gjennom den tidligere nevnte luken, begynner presten å messe over ruinen som nå er dekket med blomsterranker. Bak gitterporten skimtes en kvinneskikkelse.

Akkompagnert av koret synger kvinnen om hvordan ugresset tar over hagen mens aftenrødens solstråler skimtes gjennom vinduet før månesigden kommer opp bak fjellene. Når sangen er ferdig anmoder koret presten å be kvinnen om å komme frem fra skjulestedet sitt slik at presten kan be for henne. For å lokke kvinnen ut av skjulestedet prøver koret å overbevise henne om å gjøre det rette ved å resitere dikt fra hennes kjærlighetshistorie.

Med ett begynner orkesteret å spille, porten åpner seg og en kvinne åpenbares under blomsterrankene (som minner om store dråpeformede kuler i perlemor festet til grinden med et flettverk av sigdformede grønne blad).



Tresnitt som forestiller Yūgao og presten i ”Gitterporten”.
(http://www.the-noh.com/jp/plays/data/img/knd_hjtm.jpg, 27.8.2010)

Man skjønner at kvinnen er den samme som besøkte presten tidligere i forestillingen, men denne gangen er hun kledd i en vakker hvit kimono i gull og sølvbrokade, med krysantemumtrykk og en lang gullsnor hengende rundt halsen. Under den løst hengende kimonoen har hun ankelside hakama-bukser og tradisjonelle japanske sokker kalt *tabi*³⁹, på føttene. Umerkelig kommer kvinnen ut av blomsterporten og begynner å danse rundt på scenen mens koret synger om hvordan prins Genji og Yūgao tilbrakte sin første natt sammen i gresset. Yūgao jublet over at blomsten førte dem sammen og prinsen komponerte et dikt til henne for å bevise sin trofasthet. Etter hvert forandres kvinnens dans og bevegelsene blir mer sakte og elegante. Som et ekko blander kvinnens stemme seg inn i korets sang om hva Yūgao svarte prins Genji. Sammen med koret ber kvinnen inderlig om at presten må be for henne i tempelet. Mens alt dette pågår står presten urørlig på scenen og betrakter det hele. Når sangen og dansen er ferdig begynner koret igjen på sin monotone messing. Koret beskriver hvordan hanens gal varsler om daggry, samtidig som spøkelset igjen går i skjul bak gitterporten som går igjen bak henne. Til slutt står alle skuespillerne stille på scenen før kor og orkester går ut gjennom luken under furutreet og presten, scenearbeiderne og kvinnen sakte går over broen med furuene.

Den neste forestillingen på programmet er ”Den svarte haugen” også kalt ”Demonens Bol” en komisk ”demonstykke” som avslutter seansen. Tre menn entrer scenen over broen med furuene. De skal forestille tre prester på reise og går kledd i store posebukser, en ekstra polstret kimono og en sylindereformet lakkhatt på hodet. Alle mennene er relativt unge, men to av dem (som danner fortroppen på vei inn på scenen) virker noe mer velstående enn den siste både når det gjelder antrekk og holdning. Klærne deres har klarere farger og hattene er prydet med ornamenter. Ansiktene deres er også glatte ubevegelige steinansikter. De to velstående prestene er også et hode eller så høyere enn sistemann. Navnet på den laveste presten er Yūkei og det går frem av programmet at han er stykkets hovedperson. Den eldste av de fornemme prestene leder følget.

³⁹ *Tabi* er laget av relativt tykt bomull og finnes i mange farger og mønstre selv om de vanligste er hvitt og svart. I Noh bruker man både hvite (helteskikkelser), røde (demoner) og sorte (kor og lignende). Grunnen til at disse sokkene er laget av trykt stoff er at man fra gammelt av gikk på sokkelesten innendørs hvor man hadde gulv av vevet siv. Sokkene blir festet med metallhemper rundt ankene og stortåen er adskilt fra resten av tærne. Dette er gjort for at brukeren lettere skal kunne gå med tradisjonelle sandaler.

Mennene snakker seg imellom og man skjønner prestene har gått seg vill i fjellheimen og håper de kan finne et sted å søke ly for natten.

Så kommer en kvinne inn på scenen (over broen). Hun forteller mennene at hun har vært ute og sanket kvister og at hun nå er på vei hjem til hytten sin. Prestene roser henne for hennes asketiske livsstil og kvinnen takker beskjedent. Kvinnen er mye lavere enn prestene, har hvit parykk og masken forestiller en alvorlig gammel dame. Kimonoen er enkel i beige, gule og blå nyanser og hun går i hvite sokker. Kvinnen beveger seg krumbøyd for å gi inntrykk av børen med kvist hun bærer på ryggen. Masken forestiller et rundt kvinneansikt, med rynker rundt øyne og hake.

Da hun skal til å gå, spør den eldste presten om han og hans følge kan søke ly i hytten hennes. Først prøver kvinnen å overbevise prestene om at hytten hennes er et altfor beskjedent husvære for et så fint følge, men siden presten er sta, klarer han til slutt å overtale henne til å la dem få bli natten over. Samtidig som kvinnen går med på å la prestene overnatte, kommer scenearbeiderne frem på scenen med en ramme med et stråtak som skal illudere hytten. Samtidig skyver en annen scenearbeider en enkel rokk bort til der hvor kvinnen står. Når kvinnen og prestene deretter setter seg ned og kvinnen begynner å arbeide med rokken, skjønner vi at de alle sammen nå er inne i hytten. Den eldste av prestene takker kvinnen for hennes raushet og spør hva de kan gjøre til gjengjeld for denne tjenesten. Kvinnen spinner på rokken og sier at hun er såpass beæret over det fine besøket at hun ikke trenger noen betaling. Etter en liten stund reiser kvinnen seg og sier at hun må ut og hente mere kvister til bålet. På vei ut ber hun prestene om å love å ikke gå inn i hennes hemmelige rom mens hun er vekke. Prestene lover å ikke gjøre det.

Mens den gamle kvinnen er borte legger prestene seg til å sove; det vil si at de blir sittende, men at de holder viften (sammenbrettet) under haken med den ene hånden og legger hodet på skakke oppå viften. De andre prestene sovner med en gang, men Yūkei synes at det er noe mystisk med det hemmelige rommet og prøver å liste seg bort til døren for å ta en kikk. Dessverre er han ikke lydløs nok og ender opp med å vekke sine reisefeller, og han får kjeft av den eldste presten for å prøve å bryte et løfte. Yūkei legger seg flat (bokstavelig talt) og ber om unnskyldning og legger seg til å sove med de andre. Heller ikke denne gangen klarer han å sovne, og prøver igjen å ta en kikk på det hemmelige rommet. Hans reisekamerater har enda ikke sovnet, og de ender med å ta han på fersken enda en gang. Dette gjentar seg tre ganger, og hver gang får han en

moralsk skjennepreken. De andre prestene vil ikke høre på hans mistanker om at noe ikke er som det skal. Dette opptrinnet er kjempefestlig og publikum ler og humrer hver gang Yūkei prøver seg på å liste seg vekk uten å vekke de andre.

Omsider sovner de to prestene og Yūkei lister seg forsiktig, forsiktig bort til døren og kikker inn. Fullstendig vettskremt av det han har oppdaget vekker han de andre. Det hemmelige rommet er fullt av døde og halvspiste menneskekropper! Da de andre prestene også forstår alvoret i situasjonen bestemmer de seg for å flykte, men det er for sent. Den gamle kvinnen har vendt tilbake og da hun skjønner at de har kikket i det hemmelige rommet forvandles hun til en demon. Hun går nå kledd i en kimono og bukser i oransje, sort og rødt, og masken er fryktinngytende med horn i pannen, bulende øyne og skarpe tenner i et ondskapsfullt flir. Holdningen er nå rakrygget og bevegelsene hennes er raske og dyriske. Med en dolk i hånden forsøker hun å gå til angrep på de tre prestene, men de klarer å holde henne unna med å true henne med de buddhistiske bønnekjedene sine.



Dette bildet viser hvordan de unge buddhistprestene tvinger demonen tilbake med å rasle med bønnekjedene sine.

Det er tatt fra en annen oppsetning av "Demonens bol".

(<http://www.asahi-net.or.jp/~tq7k-wtnb/photoasa/kurozuka3.jpg>, 27.8.2010)

Hver gang hun skal til å angripe, går de mot henne alle tre og rasler med bønnekjedene. Til slutt klarer de å overmanne henne; hun faller til bakken, og prestene kan komme seg i sikkerhet takket være Yūkei sin nysjerrighet.

Når stykket er over og alle klapper, trekker alle skuespillerne seg sakte tilbake over broen kantet med furu.

Til tross for noe avdempet spillestil er demonspill som ”Demonens Bol” eller Kurozuka, meget publikumsvennlige. De inneholder både spenning og humor og er på alle måter underholdene og lettfattelige også for et yngre publikum og utlendinger. Skuespillet er også gjort om til populære *manga* (tegneserier) og *anime* (animasjon). Her er riktignok handlingen mer tilrettelagt et ungt publikum; de tre buddhistprestene er for eksempel byttet ut med to fredløse unge samuraikrigere og demonen er blitt en attraktiv ung trollkvinne som er udødelig fordi hun lever på menneskeblod. Handlingen i tegneserien hopper også fra fortid til moderne tid.⁴⁰ En annen forskjell fra skuespillet er at tegneseriene og filmene er fylt av bloddryppende action og intime scener mellom trollkvinnen og hennes overnattingsgjester.



DVD-boksen til tegnefilmserien Kurozuka. Kvinnen på bildet er den menneskeetende fjelldemonen fra ”Demonens bol”. I den nye tegnefilmserien er hun blitt en ung og vakker trollkvinne som forelsker seg i en av de fredløse samuraiene som overnatter hos henne. Mannen i rød kappe og sverd er hennes elsker. Over og under hovedpersonene ser en krigsfly og biler. Det er fordi serien hopper frem og tilbake i historien.
<http://image.blog.livedoor.jp/kurozuka/imgs/e/9/e997b8b6.jpg>, 3.9.2010)

Rent estetisk er Noh teateret en forenklet, japansk versjon av en storslagen akrobatisk teaterform som ble importert fra Kina på 700-tallet. Dødens store betydning i teaterformen kan muligens sees i sammenheng med det estetiske begrepet *mono no aware* (物の哀れ), eller ”forgjengelighetens melankoli”. Et annet eksempel på denne estetikken finner man igjen i japanernes feiring av den korte kirsebærblomstringen om våren, eller i de tradisjonelle blomsteroppsatsene. En regner med at dette estetiske begrepet første gang kom til uttrykk i japansk kunst, da buddhismen ble innført på 800-tallet. Dette begrepet er et ledemotiv i romanen ”Fortellingen om Prins Genji” som ble nedtegnet på 1100-tallet av hoffdamen Murasaki Shikibu.

⁴⁰ <http://en.anime-wiki.org/wiki/Kurozuka>, 3.9.2010

”Fortellingen om Prins Genji”, som ”Gitterporten” er hentet fra finnes både som tegneserie og som tegnefilmserie. Historien om prins Genji og Yūgao er også brukt som lyrikk i en populær melankolsk sangform kalt *Enka*⁴¹. Sangerinner i denne sjangeren som Fuji Ayako har hatt stor popularitet med sine sanger om prins Genji og hans kjærlighetseventyr med Yūgao og andre kvinner. Sangene hennes ble også brukt i tegnefilmserien om prins Genji. I det hele tatt er romanen ”Fortellingen om Prins Genji” å regne som en kulturell institusjon i Japan, og blir stadig oversatt og gjendiktet til moderne japansk av nye generasjoner forfattere. Skuespillet som ble brukt i Komparuskolens forestilling ble skrevet av Tōzaemon Naitō, en samuraikriger og amatør-dramatiker under Muromachi-shogunatet på 15-1600-tallet. Historien om Genji og Yūgao finnes også som Kabuki.

I 2008 var det 1000 års jubileum for ”Fortellingen om Prins Genji” og i den forbindelse ble det arrangert en rekke kunstutstillinger, konserter og teaterforestillinger med ”Prins Genji” som gjennomgangstema. I Noh og Kabuki det året var flere forestillinger basert på denne romanen. Dette gjaldt også tematikken for geishaenes årlige danseforestilling Miyako Odori.

Skuespill som ”Gitterporten” og ”Kirsebærblomstelveen” som begge er kvinnestykker har stort fokus på blomstene (”Kirsebærblomstelveen”) og livets (”Gitterporten”) forgjengelighet. Likevel er ”Kirsebærblomstelveen” først og fremst om morskjærlighet og ”Gitter Porten” om kjærligheten mellom kvinne og mann.

”Kirsebærblomstelveen” er skrevet av den store dramatiker Zemi Motokiyo, som av mange regnes for å være en av opphavsmennene til Noh. Zemi er kjent for å legge stor vekt på naturens forgjengelige skjønnhet og poesi i sine skuespill.

I ”Demonens Bol” og ”Våpenskjoldet med de tre triangler” hvor fortrinnsvis demoner og guder opptrer er både guder og demoner av hunnkjønn.

Når det gjelder kjønn og rekruttering til skuespilleryrket varierer dette fra skole til skole, men i dagens Japan finnes det både kvinnelige og utenlandske Noh-skuespillere. I tillegg finnes det flere Noh-sirkler ved en rekke universiteter rundt omkring i landet.

⁴¹ *Enka* er en type ballader som er en blanding av vestlig og japansk musikk. (<http://sv.wikipedia.org/wiki/Enka>, 3.9.2010)

Disse er drevet av studenter som studerer Noh på amatørnivå, men som likevel blir veiledet av de fem Noh-retningene som finnes i landet. Noh-sirklene ved universitetene samarbeider med Kyōgen-sirkler og tradisjonelle musikere når de holder forestilling for den kunstneriske lederen innenfor de ulike kunstreriske retningene av Noh. har Noh-sirklene forestillinger ved starten av hvert semester for å rekruttere nye medlemmer. Forestillingene som spilles på campus er selvsagt mindre spektakulære når det gjelder kostymer (masker brukes ikke) sammenlignet med ”gallaforestillingene” som vises for det kunstneriske overhodet innen retningen en gang årlig.

KABUKI FORESTILLINGER

Den 30.november 2008 fikk jeg se Kabuki for første gang under Japans mest prestisjefylte Kabuki-festival *Kaomise* (顔見世) som varer fra 30.november til 26.desember. Navnet på festivalen betyr ”å vise ansikt” og var fra gammelt av navnet på åpningsseremonien for en ny sesong ved Kabuki teateret, men i dag har navnet kun symbolsk betydning⁴². I Osaka og Tokyo har man også slike Kabuki-festivaler i henholdsvis oktober og november. Skuespillerne som opptrer på disse festivalene er de beste i hele landet. Åpningsforestillingene er en stor sosial begivenhet hvor det er om å gjøre å se og bli sett, så festivalene bærer likevel sitt navn med rette. Publikum består av viktige og velstående mennesker fra kultureliten og alle går formelt kledd i kimono eller vestlige finklær. I Kyoto var også en stor del av publikum *Maiko* og *Geiko*⁴³, kledd i sine vakreste kimonoer, sminke og frisyrrer. Noen av dem kommer sammen, mens andre kommer i drosje eller limousin for å se forestillingene i følge med sine mesener, og det vrirler av pressefolk. Utenfor teateret som ble reist i stein i 1929 er det tent to store røde lanterner og gesimsen er pyntet med grønne grener med sølvpynt.



Minami-za Kabuki teater på åpningsdagen av Kaomise om kvelden etter forestilling. (http://eirakuya.img.jugem.jp/20091203_1151271.jpg, nedlastet 17.9.2010)

⁴² (http://www.kabuki21.com/glossaire_4.php, 17.9.2010)

⁴³ *Maiko* (舞妓) er betegnelsen på unge piker under opplæring til å bli *geiko*. *Geiko* (芸妓) er geisha på vestjapansk dialekt. De kinesiske ideogrammene betyr ”dansepике”. *Maiko* finnes kun i Kyoto.

Under festivalen spilles det matineer og soareer hver dag. I Kyoto er matineene fra 10:30 om formiddagen til ca fire om ettermiddagen. Soareen starter fra 16:15 og varer omtrent seks timer. Programmet er sammensatt av danseforestillinger, enaktere og treaktere. I Kabuki teatre finnes det plasser foran og rundt scenen så vel som på gallerier. Sitter man i galleriene er det vanlig å bruke teaterkikkert. Det selges både engelske og japanske program på trappeavsatsene. Det er ett program som spilles så lenge festivalen varer.



Interiør fra Minami-za Kyoto. Bilder er hentet fra http://farm4.static.flickr.com/3002/2517688523_9d0643cb05_m.jpg, <http://diaryofwhistler.blog.eonet.jp/prk/images/2008/07/30/madobuwp-thumb.jpg>,
17.9.2010

Den 30.november 2008 så jeg premieren på sreen som begynte klokken 16:15. Den første forestillingen var en enakter kalt *Keisei Hangan no Kō* (傾城反魂香, “Den sjelløse kurtisanes røkelse”), som er den eneste delen av skuespillet *Tosa Shōgen Kankyo* (土佐将監閑居, “Tosa⁴⁴-kapteinens eksil”) som spilles i våre dager. Skuespillet er skrevet av Chikamatsu Monzaemon og ble først fremført som dukketeater i Osaka året 1708⁴⁵.

Forestillingen åpner med et scenebilde som forestilte en japansk villa med en hage med et fuglebad i stein på den høyre siden av scenen. I villaen er den fjerde vegg fjernet slik at man kan se rett inn i et smakfullt interiør med sitteputer og en blomsteroppsats. På den venstre siden var det et stakittgjerde og et villniss av bambus. Utenfor den japanske villaen sitter en middelaldrende og litt småfet mann i en enkel mansdrakt i brunt bestående av kimono og hakama-bukser. Ved hans side sitter en kvinne med høyt oppsatt hår i en mørk lilla kimono med lysegrått obi-belte om livet. Hun er etter alt å dømme like gammel som sin mann og virker noe mager. Ansiktet hennes er langt og smalt med en krokete nese og ulikt mannens runde og joviale fjes. Dette paret er en

⁴⁴ *Tosa* var det gamle navnet på det som i dag er Kōchi-fylket på øyen Shikoku. (http://en.wikipedia.org/wiki/Tosa_Province, 20.01.2011)

⁴⁵ Chikamatsu Monzaemon skrev både for tradisjonelt dukketeater og Kabuki.

kontrast til den rike mannen som sitter inne i villaen med sin dekorative hustru i brokadekimono og håroppsett pyntet med sølvkammer. Begge kvinnene har snehvite ansikter og malte lepper. Mennene har håret oppsett på tradisjonell maner med luggen barbert vekk og hodebunnen malt lys blå. Mannen i villaen er sminket i et morskt uttrykk, mens mannen i hagen ser noe snillere ut. Den lubne fattige mannen snakker til sin kone, men det er vanskelig å oppfatte hva som sies. For det første er måten å snakke på i Kabuki nesten identisk med den anstrengte måten å snakke på i Noh. For det andre stammer han veldig. I programmet står det at han er stykkets hovedperson Domono⁴⁶ Matahei, som blir kalt Domo Mata fordi han stammer hele tiden. Konen hans heter Otoku og er i motsetning til sin mann svært pratsom som en kan lese i teaterprogrammet:

”Contrasted with Matahei’s halting speech is the talkativeness of his wife Otoku. Otoku’s role is counted as one of the three most difficult ‘wife’ roles in Kabuki, and is also one of the several so-called ‘shaberi’ or ‘talking’ roles that Chikamatsu created. It is considered something of a feat for the performer taking the role to portray the talkative and forward woman without making her appear vulgar.”⁴⁷

Den rike mannen i villaen er den tidligere hoffkunstneren Tosa Mitsunobu som også er kjent under navnet Tosa Shōgen⁴⁸. Matahei er en av hans disipler og siden han har begynt å trekke på årene håper han at hans læremester kan oppgradere han som en profesjonell kunstner av Tosa-skolen. Matahei og hans snakkesalige kone kommer omsider til villaen og blir mottatt av en av Tosas unge elever ved navn *Shūrinōsuke*⁴⁹. Shūrinōsuke er en slank ung mann kledd i formell lyseblå kimono og hakama-bukser. Håret er satt opp tradisjonelt og ansiktet malt hvitt. Mens Matahei og Otoku prøver å legge frem sin sak for Tosa og hans kone, blir de plutselig avbrutt av at en gjeng med bønder som kommer stormende inn på eiendommen.

Bøndene er alle tynne unge menn i en gruppe på syv personer, de går kledd i enkle knelange kimonoer i svart og hvitt, har hvite pannebånd rundt hodet og lange bambusspyd i hendene.

Tosa forlanger å få vite hva alt oppstusset er dreier seg om, og bonden som er sendt inn for å snakke med ham forteller at det er en tiger løs i området. Alle blir meget forbauset over dette siden det ikke finnes tigre i Japan. Tosa gir likevel ordre om at bøndene skal

⁴⁶ Navnet er avledet av verbet *domoru* “å stamme”.

⁴⁷ *Kabuki November 30- December 26, 2008 Kyoto MINAMIZA Theater Year-end Grand Kabuki KAOMISE Show*, Published by MINAMIZA, Edited & Printed by The Japan Times Tokyo, side 13

⁴⁸ Tosa Shōgen var hovedpersonen i hele skuespillet ”Tosa no Shōgen Kankyo” av Chikamatsu Monzaemon

⁴⁹ Navnet *Shūrinōsuke* betyr “reparasjonstjener”.

spore opp tigreren. Flokken med bønder beveger seg langsomt tilbake der de kom fra, og plutselig kommer en diger tiger til syne i bambuskrauet. Tigreren er todimensjonal og later til å ha vært skult bak bambusscenebildene hele tiden. Tigreren skaper panikk blant bøndene som igjen løper av gårde til Tosa for å fortelle at de lyktes i å spore opp tigreren. Tosa beveger seg ut av villaen for å se nærmere på dyret og virker fremdeles skeptisk. Som billedkunstner mener han bestemt at tigreren er tegnet av en kunstner ved navn *Kanō Motonobu*⁵⁰. Siden tigreren er tegnet beordrer Tosa, den unge og heltmodige Shūrinōsuke til å ta en pensel og viske ut tigreren. Shūrinōsuke nøler noe men bukker dypt og adlyder sin læremester. Forsiktig fører han penselen langs omrisset av tigreren og på et øyeblikk er den borte. For dette blir den unge Shūrinōsuke belønnet med navnet Tosa Mitsuzumi, og får dermed både penger og posisjon. Fra sidelinjen er det tydelig at Matahei er dypt skuffet og ydmyket over at den unge mannen blir forfremmet før ham selv. Matahei og hans kone spør hvordan det kan ha seg, men får til svar av en ganske irritabel Tosa at det er bare rett og riktig.

Før de får argumentert videre kommer en ny ung mann kledd i sort kimono og hakama stormende inn til Tosas villa. Navnet hans er *Utanosuke*⁵¹ og han forteller at kunstneren som skapte tigreren av sitt eget blod er i livsfare. Kanō Motonobu arbeidet for adelsmannen Rokkaku og kom til å forelske seg i Ichōnomae, datteren i huset. Ichōnomae forelsket seg også i Motonobu, men dette førte til at de falt i unåde og måtte rømme for sitt liv. Utanosuke ber om forsterkninger slik at han kan redde Motonobu og hans kjæreste. Tosa Shōgen tenker seg om et øyeblikk før han ber Shūrinōsuke om å hjelpe Utanosuke. Matahei aner en mulighet for forfremmelse og spør Shūrinōsuke om han kan bli med på redningsaksjonen. Dette faller ikke i god jord hos Tosa Shōgen, som nekter Matahei å dra og gir ham en skjennepreken.

Etter at Shūrinōsuke og Utanosuke har dratt for å redde kjæresteparet i nød, befinner Matahei og hans kone seg i Tosa Shōgens hage.

Matahei er fremdeles temmelig oppskaket over all ydmykelsen han har blitt utsatt for og er fortsatt ganske apatisk. For Matahei virker situasjonen så håpløs at han bestemmer seg for å ta sitt eget liv. Hans geskjeftige kone Otoku er fast bestemt på å følge sin mann i døden. Otoku ber likevel om at han lager en siste tegning før selvmordet, og på er

⁵⁰ Kano Motonobu er en historisk person og kjent kunstner i den japanske kunsthistorien. (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/311241/Kano-Motonobu>, 20.01.2011)

⁵¹ Navnet *Utanosuke* betyr "syngetjener".

blunk har hun gjort i stand både blekk og pensel og gir ham i oppdrag å tegne et siste bilde på steinbrønnen i hagen. Matahei sukker og begynner sakte å streke opp et bilde på brønnen. Mens han maler skjer det likevel et mirakel, tegningen til Matahei kommer også til syne på motsatt side av brønnen. Tegningen kommer til syne strek for strek etter hvert som Matahei gjør seg ferdig med tegningen.

Otoku ser plutselig hva som har hendt og kan nesten ikke tro sine egne øyne. Til slutt tar hun seg sammen og forteller sin motløse ektemann hva som er hendt. Matahei blir fullstendig paff og later til å være i villrede om hvordan han skal reagere på situasjonen. Mens ekteparet sitter ganske forstumlet i hagen kommer Tosa ut av villaen. Tosa så det hele fra vinduet sitt og har nå blitt overbevist om at Matahei fortjener kunstnernavnet Tosa Mitsuoki.

Tosa tilkaller sine tjenere som kler Matahei om i en formell drakt i brun brokade og gir ham en vifte. Tosa ærklærer også at Matahei nå er verdig til å dra ut og redde Kanō Motonobu og Ichōnomae. Matahei hopper og danser av fryd rundt om kring på scenen akkompagnert av sin kone som har funnet frem en tromme. Deretter drar han avsted på redningsaksjonen og teppet går ned.



Tresnittet viser en overlykkelig Matahei som danser i sine nye klær, mens Otoku akkompagnerer.

(<http://www.kabuki21.com/lib1/k115.jpg>, nedlastet 18.9.2010)

Etter at applausen har lagt seg går teppet opp for neste del av programmet. I teaterprogrammet får en opplyst om at dette skuespillet heter “ Den siste dagen i Ōishi Kuranosukes liv” (“Ōishi saigo no ichinichi”, 大石最後の一日) og er det avsluttende stykket i en syklus på 10 skuespill som heter “De loyale vokterne av skatten fra Genroku-perioden”. “De loyale vokterne av skatten fra Genroku-perioden⁵²” (“Genroku Chushingura”, 元禄忠臣蔵). Scenebildene forestiller formelle rom med vegger med billedruller, en enslig blomsteroppsats og skyvedører og store skjerm Brett i gull og lakk. I det teppet går opp ser en at en hærfører og alle hans soldater sitter under streng bevokting. Soldatene er alle kledd i blåstripete kimonoer, mens hærføreren fortsatt bærer formell drakt med brede skuldre og hakamabukser. De er alle ubevæpnet og blir holdt bevoktet av samuraier med sverd. Takket være sin høye rang står generalen likevel fritt til å bevege seg hvor han vil.

Så kommer det en ung mann inn i rommet, ansiktet hans er malt spøkelseshvitt og klærne er laget av den fineste silke. Ut fra programmet skjønner man at dette er sønnen i huset, og at han ber generalen om tillatelse til å møte krigsfangene. Generalen protesterer og mener det ikke passer seg for den unge mannen å møte fangene som sitter i hans eget hus. Den unge mannen ser ikke ut til å bry seg om protestene og går fast og bestemt mot krigsfangene som sitter ubevegelig på gulvet. Først snakker han til fangene før han igjen har en samtale med generalen, så går han.

Etter at den unge mannen har gått kommer det en gammel tjener kledd i grått som ber generalen møte en budbringer over en kopp te. Generalen følger tjeneren over scenen og samtidig kommer usynlige scenearbeidere kledd i svart inn på scenen og gjør om på interiøret. Den store salen blir forvandlet til et intimt rom hvor man se trær fra hagen gjennom vinduet. På en pute på gulvet sitter husets herre i en formell drakt i mørk brokade. Tjeneren kommer inn med generalen som setter seg ned foran husets herre. I dette rommet er det også en ung kvinne forkledd som en pasje. Det er håret, ansiktssminken og de grasiøse bevegelsene som røper at det er en kvinne i forkleddning. Den unge kvinnen serverer te, og det later til at hennes forkleddning ikke narrer generalen. Verten hans forklarer at pasjen er hans datter som er forlovet med en av generalens menn i fangenskap. Generalen later til å bli rørt av denne historien og

⁵²Genroku- perioden regnes fra 1688-1703 hvor rike kjøpmenn oppnådde å bli den mest innflytelsesrike samfunnsklassen. (<http://www.snj.no/kabuki>, 7.02.2011)

henvender seg direkte til piken med flere spørsmål. Den forklede pasjen svarer med klynkende stemme.

Etter å ha snakket med piken kaller han på den gamle tjeneren igjen og ber ham føre pikens forlovede til rommet. En stund etter kommer tjeneren inn med en stolt ung mann. Generalen ber den unge mannen bekrefte sannheten i historien han har blitt fortalt. Den unge mannen virker synlig presset av situasjonen og svarer benektende på alle spørsmål. Nesten umerkelig skifter scenebildene og vi er tilbake i den store salen hvor krigsfangene og generalen nå har skiftet til hvitt, klare til å motta dødsdommen på kollektivt selvmord⁵³.

Før de mottar dødsdommen kommer budbringeren inn i rommet og forteller at deres selvmord vil bli overvåket av husets herre, som føler sympati for fangene. Budbringeren forklarer også samtidig som han overbringer dødsdommen, at generalens fiende har blitt forvist. Dette gjør det lettere for de dødsdømte å fullføre det kollektive selvmordet. Før de gjør seg klare til å skjære opp magen, høres et halvkvalt skrik og et dunk og frem fra ett av de lakkerte skjermbrettene skimtes den unge pasjen. Hun har kjørt en kniv i brystet og kravler seg frem fra skjermbrettet for å få et siste glimt av sin forlovede før hun dør. Generalen får øye på henne og klarer å finne forloveden blant sine menn. Den unge mannen forstår straks hva som har skjedd og sammen med de andre begår han selvmord. Ettersom mennene dør blir gulvet farget rødt. Generalen er den siste til å begå selvmord før teppet går ned.

Denne gangen er det ingen scenebilder på scenen og man kan se at et orkester i formelle mansdrakter sitter på en slags trapp dekket av mørk tekstil. Så kommer en ung mann inn på scenen over *hanamichi*. Den unge mannen er hvit i ansiktet og er kledd i en stor utbrettet posebukse i fet, hvit silke. Buksen ser nesten ut som brettet origami. Over denne har han en praktfull overkimono i mørkeblått og gull og på hodet har han en høy sort lakkhatt. På ryggen bærer han et pilekogger med lange slanke piler i sort og gult, og bærer en elegant langbue i den ene armen. I beltet har han lange buede sverd. På scenen er en gruppe kvinner i store fargerike silkekimonoer og store røde utbrettede bukser som følger krigeren med øynene. Bevegelsene hans er mekanisk grasiøse og musikken til orkesteret domineres av trommer og japansk mandolin kalt *shamisen*.

⁵³ I føydaltidens Japan ble bare bønder, handelsmenn og kunstnere henrettet. Samuraier ble i stedet beordret å begå selvmord siden de hadde lov til å bære sverd.

I programmet står det at den unge mannen heter Taira no Koremochi og er etter alt og dømme en berømt kriger. Kvinnene på scenen er en høyverdig kurtisane med sitt hoff. Etter hvert som den unge krigeren kommer opp på scenen flokker kvinnene seg om han. De setter seg ned på gulvet alle sammen og så begynner kvinnene å danse rundt den unge krigeren. Mens de danser begynner orkesteret å spille igjen. Det ender med at den unge mannen faller i søvn mens kvinnenes dans blir villere og villere.



Bildet viser krigeren og kurtisane som sitter mens hennes hoffdamer danser for dem. I bakgrunnen skimtes orkesteret. <http://www.business-i.jp/news/enter-page/enter/20071213001101.jpg>, (nedlastet 18.9.2010)

Den sovende krigeren blir oppsøkt av en gud kledd i grønne posebukser og langt svart hår. Guden forsøker å meddele noe men han oppfatter det ikke fordi han sover. Guden gir opp og forsvinner fra scenen.

Til slutt våkner Taira no Koremochi opp og stirrer vaksomt rundt seg og med ett kommer kurtisane og hennes hoffdamer tilbake på scenen. Det viser seg at de egentlig var forkledde demoner og de angriper Taira no Koremochi, som forsvarer seg tappert med sverdet sitt. Alle hoffdamene har nå lange parykker av ildrødt bustete hår og ansiktene er malt i blått, sort og hvitt. Kurtisane som er deres leder er den eneste med sort hår.



På disse bildene kan man se Taira no Koremochi kjempe med demonen og hennes hjelpere. Hjelperne hennes i røde parykker og bukser skimtes øverst til høyre.
<http://image.space.rakuten.co.jp/1g01/31/0000465431/36/imgb3170e16zik0zi.jpeg>, 18.9.2010)

Det kan se håpløst ut for Taira no Koremochi, men han klarer til slutt å skremme dem av gårde.

Ved Kaomise i Kyoto var den siste forestillingen i soareen hentet fra romanen ”Fortellingen om Prins Genji”.

I første scene ser vi prins Genji og hans tjener som er kommet på sykebesøk til prinsens guvernante, som er tjenerens mor. Prinsen går kledd i en japansk hoffdrakt fra middelalderen i lys silke og på hodet har han en høy sylindrerformet lakkhatt. Ansiktet hans er malt hvitt som sne. Tjeneren går i enklere klær. Av scenebilder ser man en hage og hjørnet av et tradisjonelt japansk trehus og i det fjerne skimter man fjelltopper. I det prinsen skal til å gå oppdager han en port til et nabohus som er fullstendig overgrodd av hvite åkervindel. Prinsen går bort for å kikke nærmere på blomstene og oppdager en vakker kvinne med langt svart hår nedover ryggen. Ansiktet hennes er også hvitmalt men hos henne er leppene malt røde og hun er sminket rundt øynene for å gi ansiktet et kvinnelig uttrykk. Hun går kledd i en gammel hoffdrakt for kvinner med tolv lag silkekimonoer i ulike farger. Den øverste kimonoen er i rødt og gull og hun bærer en gullvifte i den ene hånden.

Prinsen hilser på den vakre piken mens usynlige scenearbeidere gjør om på scenebildene beveger de seg inn i Yūgaos hus. Der spiller Yūgao *koto* (en japansk sitar) og prinsen akkompagnerer henne med en liten svart tverrfløyte. Etter hvert begynner Yūgao å danse for Genji og de ender med å sovne i hverandres armer. Under dansen tar Yūgao av seg den øverste kimonoen og står igjen med en lys mintgrønn kimono. Fargen minner om fargen på åkervindelen på porten til huset hennes. Utenfor huset til Yūgao ser man fullmånen skinne på den klare høsthimmelen.

Mens de sover kommer det en annen kvinne frem på scenen og beveger seg mot det sovende paret. Kvinnen forestiller ånden til Rokujō no Miyasudokoro som er sykkelig sjalu på Yūgao. Klærne hennes er mørke og ansiktet ondt og i hånden har hun en stokk hun slår etter Yūgao med. Hun danser rundt Yūgao med truende bevegelser, noe som får Genji til å våkne.



Bildet forestiller den sjalu Rokujō som danser rundt den hjelpeløse Yūgao og angriper henne med en stokk. (<http://plaza.rakuten.co.jp/ribon5235/diary/200901280002/>, 8.02.2011)

Den onde ånden forsvinner, men når prinsen snur seg mot Yūgao skjønner man at hun er død.

Scenearbeiderne kommer igjen inn på scenen og transformerer den. Den siste scenen foregår i Arashiyama (et berømt utfluktssted utenfor Kyoto). Det er lett å kjenne igjen det karakteristiske fjell-landskapet i scenebildene. Prinsen sitter i et lysthus og rundt lysthuset og i det fjerne ser man skoger av ildrød japansk lønn. Tjeneren fra første scene kommer for å vekke prinsen som sitter og er melankolsk med Yūgaos røde kimono i hendene. I det tjeneren går hører man tonene av Yūgaos koto i det fjerne. Prinsen lytter som forhekset før han tar frem sin egen fløyte og akkompagnerer de skjøre tonene av Yūgaos koto.



Bildene forestiller Yūgao og prins Genji. De kinesiske tegnene under fotografiet øverst til høyre er navnet på skuespillerne. <http://image.space.rakuten.co.jp/lg01/31/0000465431/26/img923a6bf9zikedzi.jpeg>, (Nedlastet 18.9.2010)

I Tokyo mars 2010 så jeg en Kabuki- enakter i det store Kabuki teateret Kabuki-za⁵⁴. Som i Kyoto hadde også dette teateret bratte trapper med rød løper opp til galleriet når man hadde passert billettluken i foajéen. I Tokyo var det dessuten mulig å leie en rød høretelefon hvor man kunne få forklaring på det som skjedde på scenen på engelsk eller moderne japansk. I den engelske høretelefonen ble alt fra historien bak skuespillet, så vel som både handlig og replikker fortalt på godt engelsk.

Enakteren jeg så i Tokyo er en av de mest kjente skuespillene innen Kabuki. Det heter *Onna Shibaraku* (女暫く); det første kinesiske ideogrammet står for kvinne og

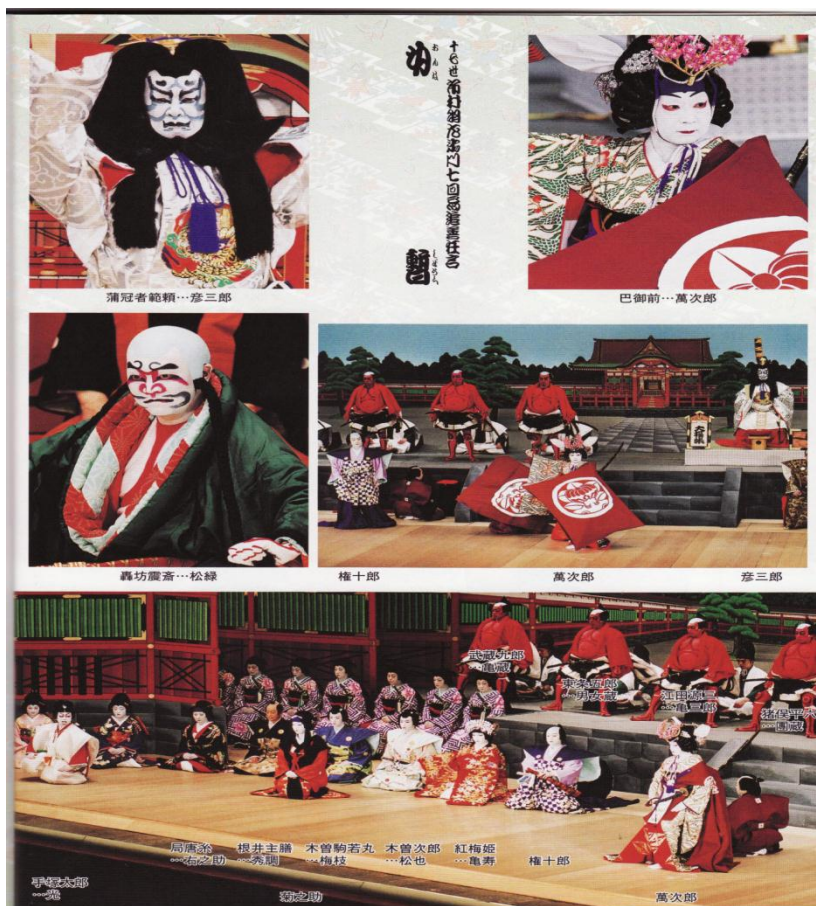
⁵⁴ Forestillingen ble vist bare 62 dager før den gamle bygningen ble revet. Teateret vil bli bygget opp igjen i moderne utgave, med heis slik at folk i rullestol også kan se teater fra galleriene.

shibaraku kan oversettes som ("vent litt" eller) "lenge siden sist". Skuespillet er en parodi av et annet kjent Kabuki-skuespill som bare heter *Shibaraku*.

Teppet gikk opp og på scenen så man noen merkelige røde figurer med kulemager sittende på krakker. De ser ut som en slags krigersk japansk blanding av "Humpty Dumpty"⁵⁵ og B-gjengen, siden de hele tiden opptrer simultant. Ved siden av dem så man en konge eller keiser malt irritabel i ansiktet. På hodet hadde han en stor krone i gull og klærne var hvite med svarte detaljer. Denne herskeren satt på knærne men var likevel opphøyd på en slags trone i hvitt. Navnet hans er Kiyohara no Takehira. Bak Takehira sitter en gruppe eldre menn med hvitt skjegg i enkle hvite og svarte gevanter og svarte toppluer på hodet.

På et nivå under disse sitter en mann og en kvinne under streng bevoktning av soldater kledd i brune krigeruniformer. Paret er en prins og hans forlovede, og de er begge kledd i staselige klær i tykk silkebrokade. Kvinnen er meget vakker og elegant og bærer en rød kimono med innvevd gull og sølvtråder og håret er satt opp med rosa kirsebærblomster og sølvpynt. Det unge paret er også omgitt av et hoff av kvinnelige hoffdamer og hoffmenn i fargerike kostymer. Alle fangene sitter på gulvet foran den skumle keiseren som har tatt dem til fange, men ansiktene deres er vendt mot publikum. Keiseren planlegger å drepe fangene og har invitert noen venner over i den anledning.

⁵⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Humpty_Dumpty, 25.01.2011



Øverst til venstre ser en den onde herskeren med blå ansiktsmaling. Til høyre ser en heltinnen Tomoe Gozen. Under den onde herskeren er den skallete buddhistpresten. Bildet til høyre for presten viser tronen til den onde herskeren sitter på.

I bakgrunnen skimtes inngangen til en helligdom og furutrær. Det nederste bildet ser en prinsen og prinsessen og deres hoff, den mystiske lady Teruha i rødt og sort og Tomoe Gozen under de komiske røde figurene. Alle kvinnene i lilla skal forestille kammerpiker og de andre mennene og kvinnene i fargerike kimonoer er medlemmer av hoffet.

Det hvite våpenskjoldet på kostymet til Tomoe Gozen viser hvilket hus skuespilleren tilhører.

(<http://userdisk.webry.biglobe.ne.jp/000/005/82/N000/000/000/117992885371116104107.jpg>, 12.11.2010)

Mens de røde figurene kommer med vittigheter om fangene, kommer gjestene. En prest og en mystisk kvinne kledd i en rød og sort kimono frem for keiseren. Den mystiske kvinnen heter Teruha. Keiseren konverserer med dem begge før de setter seg på motsatt side av de røde kjempene. Det er tydelig at de nyankomne gjestene forsøker å overtale keiseren til å spare fangenes liv, men til ingen nytte, keiseren befaler at fangene skal henrettes.

Plutselig hører man ”Shibaraku!” (“vent et øyeblikk!”) fra *hanamichi*. Alle snur seg og får øye på en stor og kraftig kvinne i krigerutstyr. Denne kvinnen er den legendariske krigeren *Tomoe Gozen* (en slags japansk Jeanne d’Arc og kvinnelig samurai⁵⁶).

Hun erklærer høytidelig at hun er kommet for å befri fangene, men så blir hun sjenert, noe som fører til munterhet blant de røde mennene som utfører en klossete dans.

Tomoe Gozen blir kraftig irritert av ikke å bli tatt alvorlig og kommer seg opp på scenen. Der blir med ett omringet av soldatene, som nærmer seg henne noe usikkert.

Hun tar et overblikk over situasjonen før hun halshugger alle soldatene med et eneste kutt med sverdet sitt. Krigerkostymet i brunt stoff med hvite våpenskjold er enormt og

⁵⁶ http://www.biographicon.com/view/kqkqh/Tomoe_Gozen, 25.01.2011

ermene er veldig vide. Når hun svinger seg rundt med sverdet minner hun nesten om en svær flaggermus. Det hele ser ganske troverdig ut, for ikke å si spektakulært. Det eneste som gjør at man skjønner at det er teater er at det er tydelig at blodet på scenen er rød silke. Hodene som blir skilt fra kroppen er heller ikke blodige. Dette skremmer de røde mennene såpass at de lar fangene være. Tomoe redder prinsen og prinsessen fra døden. Så går teppet ned, men Tomoe blir stående et stykke ut på *hanamichi* og småsnakke med publikum. Hun forklarer at hun nå etter reglene skulle komme ut på *hanamichi* og gjøre en triumferende bevegelse⁵⁷, men at hun ikke makter det siden hun er kvinne. Dessuten sier hun at krigerkostymet i grunnen er ganske ubehagelig og ber om å få skifte til kvinneklær. På et øyeblikk kommer to scenehjelpere til unnsetning og tar av henne det store krigerkostymet. Tilslutt står hun der i en diskret kimono i grønt og håret oppsatt med blomster. Forsiktig forsøker hun å trippe av scenen, men blir stanset av regissøren av skuespillet. Han er en liten mann kledd i stripete kimono og hakama, og han er fortvilet over at hun ikke kan ta den triumferende posituren som hun skal. Tomoe ber regissøren om å vise henne igjen hvordan det gjøres, men nekter å gjøre det selv. Regissøren gir opp og leier henne ned *hanamichi* og ned til publikum.

⁵⁷ Denne triumferende gangen heter *roppō* (六方) og gjøres for at skuespilleren skal fange hele publikums oppmerksomhet. Dette gjøres blant annet med å overdrive hånd- og fotbevegelser mens en skrider ned *hanamichi*. Disse bevegelsene viser styrken og tøffheten til rollefiguren, og er vanligvis forbeholdt mannlige *aragoto*-roller (som *Shibaraku*).
(http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/jp/4/4_04_04.html,
http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4_04_04.html, 7.02.2011)



明治34年市村座『女暫』
五代目芝翫巴御前

Bildet forestiller en kabukiskuespiller fra 1800-tallet som fremstiller Tomoe Gozen.

Legg merke til de store brune ermene og den svarte hjelmen som er plasert midt mellom blomsterpynten i håret hennes.

http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/67/a4/ff0d72289dcf59bb2783cf3485062234.jpg,

Nedlastet 18.9.2010

MIYAKO ODORI 2008

Til forskjell fra Noh og Kabuki, som settes opp flere ganger i løpet av året har geishaene kun to store forestillinger årlig; en om våren og en om høsten. Resten av året opptrer geishaene kun i private arrangementer.

Den mest kjente geishaforestillingen i Japan er *MIYAKO ODORI* (都をどり) i Kyoto og stammer i fra 1872⁵⁸. Forestillingen ble laget for å vise Kyoto frem som Japans kulturelle hovedstad. *Miyako Odori* betyr ”Den gamle hovedstadens dans” og viser frem Kyoto som den opprinnelige hovedstaden.

Forestillingen blir satt opp i april i forbindelse med kirsebærblomstringen og spilles i *Gion Kōbu Kaburenjō* (祇園甲部歌舞連場), et teaterbygg fra 1873⁵⁹ som eies og drives av geishaene i distriktet *Gion-Kōbu* (祇園甲部). Geishaene og maikoene i dette distriktet blir undervist i dans, sang og musikk ved *Inoue*-skolen (井上流). Inoue-skolen er kvinnestyrkt og underviser kun geiko og maiko, i tillegg til familiemedlemmer. Kunstnerisk er skolen nært beslektet med Noh-teateret, og kan dermed vise tilbake til japansk kultur før hovedstaden ble lagt til Tokyo.

Kelly M. Foreman skriver at de offentlige danseforestillingene geishaene i Japan fremfører om våren består av komposisjoner og koreografi som er unike for hvert år. Tema, scenografi, kostymer og musikalske komposisjoner i Miyako Odori blir aldri gjenntatt i senere forestillinger. Slik blir Miyako Odori og en metafor på den kortvarige og forgjengelige kirsebærblomstringen. Fordi vårforestillingene er de mest berømte og prestisjefylte i året går fem til seks måneder med til produksjon, øvelse og fremføring.

På sen-høsten holdes et møte mellom en librettist (ofte hentet utenfra), geisha-distriktes viktigste danselærer, musikk lærer og en representant fra geishaorganisasjonen. Disse lager et manuskript som så blir gitt til den musikalsk ansvarlige, som begynner å komponere et sammenhengende musikkstykke, med en times varighet.

I slutten av januar holdes et nytt møte, hvor dette stykket presenteres og diskuteres. Så snart musikken er godkjent av alle i rådet begynner geishaene å øve på den musikalske

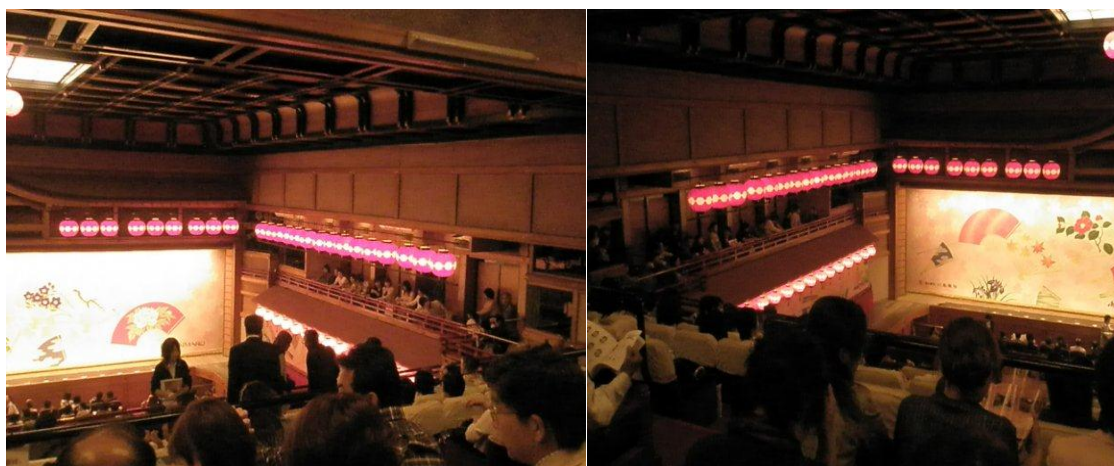
⁵⁸ Forbudet for kvinner om å opptre på offentlige scener fra 1629 ble opphevet i forbindelse med moderniseringen av Japan på slutten av 1800-tallet. (Kano, Ayako, “ACTING Like a Woman in Modern Japan THEATER, GENDER, AND NATIONALISM”, PALGRAVE 2001, side 5 & 6)

⁵⁹ (<http://www.miyako-odori.jp/miyakoodori/english.html>, 6.10.2010)

delen. En måned senere lages koreografien på bakgrunn av det som er blitt innøvd. Den ferdige koreografien blir så demonstrert for det kunstneriske rådet, som kommer med konstruktive tilbakemeldinger. Når den endelige forestillingen er godkjent starter geishaene innøvingen av den nye koreografien. I løpet av mars må alle de involverte geishaene i forestillingen kunne utenatt alle elementer i forestillingen (i tilfelle sykdom)⁶⁰.

Geishaforestillingene som vises om høsten er derimot basert på gammelt materiale, med kjent koreografi fra Kabuki dans⁶¹.

Ved siden av forestillingene som vises om våren og høsten i de ulike geishadistriktene arrangeres det og en forestilling ved Nasjonalteateret i Tokyo (*Tokyo Kokuritsu Gekijō*, 東京国立劇場) i september. Til denne forestillingen kommer de dyktigste geishaene fra hele landet for å vise hva de kan. Fordi disse forestillingene er sammensatt av repertoaret til forskjellige geishaskoler har de ingen enhetlig tematikk⁶².



Utsikten fra plassen min, de fleste rundt meg var lokale eller tilreisende japanere. Under de tente lanterne ser man at geishaenes teater skiller seg fra Noh & Kabuki teater ved at de har to parallelle forlengelser av scenen ut til publikum. Under lanterne til venstre sitter unge geisha og maiko som synger og spiller ulike trommer og fløyter, til høyre sitter eldre geisha i svarte kimonoer og spiller Shamisen. (egne fotografier)

I april 2008 så jeg Miyako Odori, som spilles fire ganger daglig hele april.

Forestillingen åpnet med at sceneteppet gikk opp, koret begynte å synge og orkesteret spilte. Samtidig kom maiko inn på scenen i blomstrete lyseblå kimonoer og grener med

⁶⁰ Denne arbeidsplanen tar utgangspunkt i geisha-distriktet *Miyagawa-chō* (宮川町) i Kyoto. Vårforestillingen i dette geishadistriktet heter *Kyō Odori* (京をどり, "Dans i Kyoto").

Kelly M. Foreman, "The Gei of Geisha Music, Identity and Meaning", 2008 side 58 og 59

⁶¹ Kelly M. Foreman, 2008, side 51

⁶² Kelly M. Foreman, 2008, side 60

kirsebærblomster i hendene. Sceneteppet heises opp og avdekker to store skyvedører i sølv. Sølvdørene glir så sakte til side og avslører første scene i forestillingen. Miyako Odori åpner alltid på denne måten⁶³.



Dette fotografiet forestiller sølvdørene fra åpningssekvensen i Miyako Odori. Disse dørene kalles *fusuma*-dører (襖, dekorerte skyvedører) og var vanlige i herskapshus til den japanske adelen.

Fotografiet er fra Miyako Odori i 2009.

(<http://www.flickr.com/photos/andrewosbourn/4380528602/sizes/m/in/photostream/>, 24.02.2011)

Forestillingen viser ulike tablåer fra kjente steder i Kyoto, gjennom året; den starter og slutter med våren og kirsebærblomstringen. Mens koret synger og orkesteret spiller fremfører de en vakker, ballettlignende dans. Dansen er utsøkt grasiøs og ynding i bevegelsene og kostymene er vakre og fargerike, og minner derfor om klassisk ballett. Den japanske dansen er ikke ”svevende” som klassisk-ballett, men mer ”glidende” over gulvene.

Det ble mimet og danset til sang og musikk, og det fantes ingen dialog, et annet likhetstrekk med den klassiske balletten.

Måten og syngende på er noe skingrende og har en nærmest arkaisk klang. For vestlige tilhørere høres sangen atonal ut og klimpringen av Shamisen er mye hardere i klangen enn for eksempel gitar. I hovedsak var de eldre geishaene som sang og spilte instrumenter, mens de yngre maikoene danset. I Kyoko Aiharas bok *Geisha a living tradition* fra 2000, står det at shamisenspillerne synger ”*Miyako odori wa*” (Den gamle

⁶³ Kyoko Aihara, *Geisha a living tradition*, 2000, side 100 og 101

hovedstadens dans er...) samtidig som danserinnene kommer opp på scenen og roper ”yoiyasa⁶⁴” (vi er klare) før de begynner å danse.

I løpet av forestillingen fremfører geishaene i lyseblå kimono koreograferte danser, med de ulike årstidenes trær og blomster som tema. Den første og den siste er kirsebærblomstringsdans, som fungerer som en rammedans. De andre dansene er om andre trær og blomster som er typiske for ulike årstider i Japan. For eksempel danses det en dans for de røde lønnetrærne om høsten og plommeblomstene på senvinteren.

Scene skifter fra årstid til årstid og scenebildene endrer stadig karakter. Dette skjer ved at scenemalerier blir heist opp og ned i bakgrunnen og settstykker blir skjøvet inn og ut på skinner i scenegulvet. Noen av scenene som vises er hentet fra kjente fortellinger fra Noh, Kabuki og klassisk japansk litteratur. I en scene danser for eksempel geisha og historiske personer i vakre tempelhager og i den neste får en se en nydelig og poetisk scene med prins Genji og en vakker hoffdame med langt løst hår kledd i tolvlagskimono fra middelalderen. Av og til hender det at en gjenkjenner templer, helligdommer, slott og klassiske tehus pyntet med lanterner fra geishadistriktene.

Antall dansere på scenen varierer fra scene til scene. Det er flest dansere på scenen når de blå danserinnene markerer overgangen til en ny scene. De blå danserinnene dukker opp med jevne mellomrom i hele forestillingen. De kommer for eksempel inn og danser for å avlede publikums oppmerksomhet mens sceneskift pågår.

Dette er imidlertid ikke den eneste formen for sceneskift i løpet av forestillingen. Av og til tømmes scenen for dansere, et nytt scenemaleri blir heist ned og danserne i den aktuelle scenen blir heist opp på scenen fra en luke bakerst på scenen.

Flere av scenene som ble vist var fra japansk middelalder, eller nærmere bestemt *Heian* (平安時代) perioden⁶⁵. De historiske delene av forestillingen forestilte berømte scener fra ”Fortellingen om prins Genji”. Disse fortellende scenene var avbrutt av rene danseforestillinger, hvor alle geishaene på scenen fremførte synkroniserte viftedanser. I alt fremførest det åtte ulike scener, som varer fra fem til ti minutter⁶⁶.

⁶⁴ Geishaene i Kyoto snakker kun forfinet Kyoto dialekt, som skiller seg vesentlig fra standard japansk basert på Tokyo dialekten.

⁶⁵ Heian perioden regnes fra ca. år 795 til 1185. Denne perioden var en fredelig og det er også betydningen av

平安.(Dette var en periode i japansk historie hvor kvinner hadde en betydelig sterkere posisjon i samfunnet enn det de fikk etter at Japan ble et føydalsamfunn.

(<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/259482/Heian-period>, 25.11.2010)

⁶⁶ Aihara, Kyoko, *Geisha A living tradition*, Carlton Books 2000, side 100

Etter at maikoene i lyseblå kimonoer og grener med blomstrende kirsebærblomster har avsluttet introduksjonsdansen åpnes et scenemaleri som forestiller området rundt buddhisttempelet *Rozanji* (廬山寺⁶⁷) hvor forfatterinnen av “Fortellingen om Genji” sitter på terrassen i villaen sin og skriver den berømte romanen på et lavt bord.



Murasaki Shikibu slik hun ble fremstilt under Miyako Odori 2007.

(<http://www.flickr.com/photos/chizuru-bis/466389683/sizes/m/in/photostream/>, 18.02.20)

Den øvrige scenedekoren består av settstykker av blomster og trær. Mellom blomstene og trærne danser adelsfolk kledd i lange fargerike tolvlags silkegevanter langsomme danser akkompagnert av sang og musikk fra kor og orkester. De fleste av danserne forestiller hoffdamer. To av danserne går kledd i mansdrakter og skal forestille den strålende prinsen og hans trofaste venn. Murasaki Shikibu skriver ufortstyrret videre på terrassen før hun blander seg med de andre danserne. I det hun kommer frem på scenen med de andre danserne, blir dansen deres mer diskret og de holder seg i bakgrunnen mens hun danser. Det er fordi de andre danserne skal forestille fiktive personer i forfatterinnens fantasi.

Etter denne dansen følger et sceneskift, og danserne forsvinner ut til begge sider. Scenemaleriet skifter og settestykkene som forestilte hagen blir trukket ut på skinner i

⁶⁷ <http://www7a.biglobe.ne.jp/~rozanji/>, 26.04.2011

gulvet. Det samme gjelder villaen. For den neste scenen blir det heist opp lave buskvekster fra to luker i gulvet, mens en enkel trevilla blir skjøvet inn på scenen fra høyre.



Scenen forestiller Prins Genji i hvitt, hans elskede Wakamurasaki (若紫, “ung lavendel”) i rødt og hans trofaste tjener Koremistu (惟光, ”Strålende tenker”) i oransje og en kvinne ved navn Jijo med en kurv med blomster. Scenen er hentet fra det nordlige Kyoto. Bildet er hentet fra teaterprogrammet . (<http://www.flickr.com/photos/11588476@N08/3531429729/in/photostream/#/>, 7.10.2010)

I den neste scenen får en se hvordan prinsen og hans bestevenn Koremitsu (惟光, “ strålende tenker”) vandrer i fjellene nord for Kyoto og oppdager den fortryllende piken *Wakamurasaki* (若紫, “ung lavendel”) .

En skjønner hvem som er hvem fordi mannen i orange oppfører seg respektfullt og tjenende overfor mannen i hvitt. Dette ser en blant annet ved at han lar Genji føre an når de går, og at han bukker når de snakker sammen. Prinsen og hans venn er kledd i store silkegevanter og de bærer begge svarte sylindrerformede hatter på hodet.

Fjellandskapet er malt på lærret og forestiller blånende fjelltopper i det fjerne og noen furutrær og kirsebærtær i blomst. Scenedekoren er små kirsebærbusker, og et inngangsparti til et enkelt tempel i lyst tremateriale med bambusbusker og et gjerde av strå på både til høyre og venstre for scenen. En kan skimte et strenginstrument på et lavt bord i mørkt materiale fra innsiden av huset.

De unge mennene kommer inn fra venstre og oppdager en kultivert kvinne som sitter og leser utenfor et gammelt tempel. Kvinnen har hår hengende nedover skuldrene og en gulgrønn kimono med orange dekor. Samtidig som Genji og Koremitsu nærmer seg tempelet kommer en ung pike i rød kimono og musefletter ut fra tempelet. Den lille piken bærer på et fuglebur med åpen dør og er trist fordi fuglene hennes har fløyet. Wakamurasaki henvender seg først til guvernanten, før hun kommer helt ut på scenekanten og gråter i fortvilelse. Hun har hendene foran ansiktet og gråter ned i fanget. Prinsen og Koremitsu har stått stille og betraktet dette opptrinnet. Prinsen blir nyskjerrig og nærmer seg den gråtende piken. Mens hun fortsetter å gråte tar prinsen frem en vifte fra ermet og danser en dans rundt henne.



Koremitsu i gult til venstre, prins Genji i hvitt i midten, Wakamurasaki og hennes guvernante Jijo. Wakamurasaki gråter fordi noen har lukket opp buret så alle spurvene hennes har fløyet sin vei. (<http://p4.p.pixnet.net/albums/userpics/4/3/529643/1210250749.jpg>, 29.11.2010)

Dansen minner om danser en ser i Noh-forestillinger med alvorlig innhold, men trampingen er ikke så bastant. Bruken av viften i denne dansen er tydelig Noh inspirert siden den hvite viften blir åpnet og lukket i løpet av dansen. Viftens form og farge skiller seg også vesentlig fra de store forgylte Noh viftene.

Etter at han har danset ferdig reiser Koremitsu seg opp og de forhører seg hos guvernanten hvem den unge piken er. De får vite at piken er niesen til prinsens stemor⁶⁸. Stemoren var prinsens første forelskelse og de hadde et hemmelig forhold⁶⁹. Prinsen bestemmer seg da for å adoptere pikebarnet og ta henne med til slottet hvor han bor på grunn av hennes likhetstrekk med stemoren hans.

Wakamurasaki kommer tilbake fra scenekanten og viser frem det tomme buret til prinsen som under samtalens løp har tatt en kikk på huset. Prinsen og den unge piken liker hverandre, men guvernanten holder dem under oppsikt. Prinsen klarer ved hjelp av Koremitsu å overbevise guvernanten om at det er en god ide at de flytter inn hos Genji. Etterpå takker prinsen og Koremitsu for seg og går tilbake der de kom fra, mens barnet og guvernanten, trekker seg inn i huset.

Samtidig som geiko synger om prinsens begeistring for Wakamurasaki og hvordan han planlegger å adoptere henne blir det meste av lyset slukket på scenen for å gi inntrykk av en dunkel måneskinnsnatt. I ly av nattemørket smugler prinsen og Koremitsu guvernanten og Wakamurasaki ut av huset. Siden prinsen leder operasjonen er hovedfokuset på ham og den de hvite silkeklærne lyser i mørket.

Under dette opptrinnet synger koret om hvordan pikebarnet ble prinsens protegé og senere hustru da hun ble voksen⁷⁰. Som prinsens hustru skifter hun navn fra *Wakamurasaki* (若紫, ung Lavendel) til *Murasaki no Ue* (紫の上, "Lavendel den øverste"), eller prinsesse Murasaki.

⁶⁸ <http://www.uji-genji.jp/en/genji/world/>, 22.03.2011

⁶⁹ Dette forholdet resulterte i en sønn, som Genjis far keiseren ble lurt til å tro var hans egen sønn. <http://www.uji-genji.jp/en/genji/world/>, 2.05.2011

⁷⁰ http://www.man-pai.com/Genji/Genji_05_Wakamurasaki.htm, 30.11.2010



Jijo til venstre, prinsen i midten og Koremitsu til høyre i rømmingsscenen om kvelden.
http://img.blogs.yahoo.co.jp/ybi/1/9d/d1/masatake_ko/folder/1015096/img_1015096_32216638_7?1231773067, 29.112010)

Bevegelsene til prinsen og hans venn er mer firkantede og maskuline, mens bevegelsene til Wakamurasaki og hennes guvernante er myke og kvinnelige. For å virke mer maskuline går mennene med lengre skritt enn kvinnene og har bredere benstilling (også sittende). Guvernantens gestikk og pantomime er rolig og behersket og Wakamurasakis er mer energisk dette understreker aldersforskjellen mellom de to kvinnene. All gestikk og mimikk er stilisert og ingen åpner munnen. Det er fordi handlingsgangen blir forklart av de eldre geiko i svart som synger og spiller i orkesteret.

Alle sammen har de en spøkelseshvit sminke i ansiktet hvor munnen er markert med rødt. Kvinnene har også rosa skygger på øyeløkkene, slik at de skiller seg fra mennene. Prinsen og Koremitsu er også fysisk høyere enn kvinnene og den lille piken er den laveste på scenen.

Rangsmessig har birollene (Koremitsu og guvernanten) begge drakter i oransje, mens hovedrollene skiller seg ut i rødt og hvitt.

Denne fortellingen har likhetstrekk med Molières komedie "Hustruskolen", men utfallet er ulikt. Prinsesse Murasaki rømmer ikke avgårde men en yngre mann som Agnès, men

er en trofast hustru som finner seg i ektemannens stadige sidesprang⁷¹. Til gjengjeld var Murasaki no ue prinsens yndlingshustru, fordi hun var niese av prinsens stemor, og første kjærlighet. Det mest dramatiske opptrinnet i hennes historie er historien om hvordan hun kom i prinsens varetekt. Derfor er det denne historien som ble dramatisert for scenen.



En dansesekvens fremført av geiko og maiko. Scenebildet forestiller huset til Genjis elskerinne Yūgaoog sangen dansen fremføres til handler om henne.

(http://farm3.static.flickr.com/2421/3531429587_8b001d944d.jpg, 25.11.2010)

Scenemaleriet skifter og alle kulisser og scenedekor tekkes ut av scenen maskinelt. Det nye scenebildet forestiller utsiden av en stor trevilla og en hage med grønn plen og piletrær som er malt på lerret. Enkelte planker på husveggen og treets hengende grener er tredimensjonale aplikasjoner for å gi et troverdig inntrykk. Ved inngangsdøren til huset er det en tredimensjonal ranke med hvite åkervindel i full blomst. Mens scenskiftet pågår synger og spiller koret og orkesteret videre for å avlede publikums oppmerksomhet.

Under dette sangnummeret blir en gruppe bestående av tre geiko og fire maiko heist opp på scenen fra en luke under gulvet foran scenemaleriet. Geiko er kledd i kongeblå kimono med korte ermer og har enkel hårpynt i sølv. De har elfenbensfargede vifter i beltet. Maikoene derimot går kledd i langermede pastellfargede kimono og har både sølvpynt og blomster i håret. En av dem har hvit kimono og holder en hvit åkervindel i hendene. Så snart alt er klart til den nye scenen, begynner koret og orkesteret å synge og

⁷¹ <http://gallery.sjsu.edu/heian/howgenji.html>, 30.11.2010

spille en ny sang med melankolsk melodi. Sangen handler om Yūgao og piken i hvitt skal forestille henne. Mens publikum får høre historien om Yūgao danses en synkron viftedans på scenen. Piken som forestiller Yūgao danser med blomsten foran seg som en vifte. Geiko danser med viftene sine, mens maiko bruker de lange ermene under dansen.

Denne sceniske fremstillingen skiller av Yūgao skiller seg fra Noh og Kabuki forestillinger ved at andre personer, som for eksempel prins Genji, Koremitsu eller Rokujō fra fortellingen ikke er med på scenen.



Bildet forestiller prinsesse Aoi og hennes hoffdamer i det keiserlige palass. Kvinnen i rosa kimono er prestinnen Teruhi som maner frem ånden til adelskvinnen Rokujō no Miyasudokoro ved hjelp av en bue. Rokujō er kvinnen lengst til høyre, som slår etter Aoi med en stokk. Prinsesse Aoi er kvinnen som prøver å beskytte seg mot stokkeslagene med armene.

(http://farm3.static.flickr.com/2170/3532245506_9c0bcf7dae.jpg, 25.11.2010)

Etter dansen om Yūgao, blir scenebildet raskt omformet til et interiør med en rikt dekorert skjerm Brett i lakk, skyvedører med plantemotiver og et vindu med utsikt til en mørk bambusskog. På gulvet står en elegant oljelampe i svart metall. I rommet sitter unge damer på gulvet kledd i tolvlags fargerike silkekimonoer. Alle har langt svart hår hengende ned over skuldrene. Kvinnene forestiller prinsesse Aoi (葵, “Stokkrose”) og hennes hoffdamer. Prinsesse Aoi er prins Genjis hustru gjennom et arrangert ekteskap.

Etter lang tids rivalisering med prinsens elskerinner får Aoi hans fulle oppmerksomhet når hun blir gravid. Dette gjør hennes største rival *Rokujō no Miyasudokoro* (六条の御息所, “kvinnen fra bydel nummer seks”) fra seg av sjalusi. Under svangerskapet blir Aoi gjentatte ganger besatt av en ond ånd som vil henne til livs. Denne ånden er sjelen til Rokujō, som oppsøker den gravide prinsessen mens Rokujō sover⁷².

For å hjelpe henne tilkaller hoffdamene prestinnen *Teruhi* (照日, ”Strålende dag”), som utfører en åndemaning ved hjelp av en bue. Prestinnen er kledd i en enkel rosa silkekåpe over den hvite og røde prestinneuniformen. Ved hennes side sitter en hoffdame i eplegrønt og rødt og ber for prinsessen. Prins Genji blir også tilkalt og prøver å roe sin hustru, men til ingen nytte.

Gjennom åndemaningen trer den onde ånden frem som Rokujō no Miyasudokoro bevæpnet med en stokk. Rokujō danser truende rundt om Aoi, hoffdamene og prestinnen og angriper Aoi som prøver å beskytte seg med armene. Når det gjelder kostymene til de to rivalinnene er de som omvendte speilbilder av hverandre. Prinsesse Aoi går kledd i en lysoransje brokadekimono dekket med hvite, gule, røde og blå sirkelformede våpenskjold. Under kimononen har hun en underkimono med lyslilla kanter. Rokujō går kledd i en mørk purpurfarget kimono med den samme dekoren og under har hun en underkimono med gule og oransje kantebånd. Sammenlignet med prinsessens grasiøse og yndige bevegelser er hennes kraftfulle og aggressive. Mens prinsessen kjemper for sitt liv med hjelp av hoffdamene og de tilkalte prestinnene, synger koret om de to rivalinnene. Tilstedeværelsen av Rokujōs ånd, ryster prinsen fordi han er den eneste som gjenkjenner spøkelset.

På scenen ser en at den yndige prinsessen faller om på gulvet og blir liggende urørlig under rivalinnens stokkeslag.

Etter dette dramatiske opptrinnet, glir scenen umerkelig over i et kjent landskap som kalles “Stormfjellene” (嵐山, *Arashiyama*). Her med utsikt til de skogklede fjellene, elven og de røde broene, sitter prins Genji og hans hoff midt blant blomsterbusker og

⁷² I Japansk folketro kan levende mennesker bli gjenferd som heter *Ikiryō* (生霊, levende ånd). Mens personen sover forlater ånden legemet og hevner seg på andre mennesker. (<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%94%9F%E9%9C%8A>, 24.02.2011)

betrakter måneskinnet mens de spiller føyte og hører på sikader. Det hele er vakkert, poetisk og rolig sammenlignet med prisesse Aois tragiske endelikt.



Det øverste bildet viser de lyseblå danserinnene som danser med geisha i fargerike kimono og dansere i kostymer fra tidlig middelalder. På bildet nederst til høyre ser man eldre geisha spille Shamisen, mens yngre geisha danser i forgrunnen. Bildet nederst til høyre forestiller en vinterscene i *Ukifune*. (<http://www.miyako-odori.jp/miyakoodori/index.html>, 7.10.2010)

Etter denne poetiske scenen er det på nytt et scenskift og mens andre maiko og geiko kommer inn på scenen og danser en vakker og synkronisert dans. Sommerlandskapet blir byttet ut med et høstlandskap med blodrøde lønnetrær, og noen av maikoene bærer lønnekviser i hendene mens andre har hvite sjal over hodet. De danser og lager ulike formasjoner med lønnekvistene og sjalene.



I høstsekvensen av Miyako Odori danser de lyseblå maikoene enten med hvite sjal eller lønnekvister. De hvite sjalene er med på å gi inntrykk av kaldere temperaturer om høsten. Fotografiene er hentet fra høstsekvensen fra andre oppsetning av Miyako Odori.

(<http://www.travelblog.org/Asia/Japan/Kyoto/blog-151173.html>, 27.01.2011,

http://farm1.static.flickr.com/140/376355347_3a6f12cda0.jpg, 24.03.2011,

http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/7f/24/47e1fc74af32dd425953d3bc5bf1a978.jpg, 24.03.2011)

Ved dansens slutt er scenedekoren igjen byttet ut, og alle trekker seg tilbake fra scenen. Så åpner gulvet seg og en gruppe på tre geiko i enkle perlegrå, svart og purpurfargende kimonoer blir heist opp på scenen. I hendene har de vifter i gull og sølv.

Det nye scenemaleriet forestiller et vinterlandskap sett fra en terrasse i en tradisjonell trevilla, med skyvedører på hver side laget i flettet siv og papir. Bak rekkverket på terrassen er det en lysende stenlykt som er dekket i sne. Nedenfor villaen er det en bred elv med fergebåter og en kan skimte en bro i det fjerne. Landskapet skal forestille Uji et sted syd for Kyoto hvor fortellingen om prins Genji og hans etterkommere ender.

Mens orkesteret spiller og koret synger danser de tre på scenen en dans om hoffdamen Ukifune.



Dansescene fra vintersekvensen i forestillingen 2008 også dette scenebildet forestiller Uji, sør for Kyoto, hvor Genjis sønn Kaoru forelsker seg i hoffdamen Ukifune. Dansen som fremføres er tilegnet Ukifune. (http://farm4.static.flickr.com/3381/3532245376_169b075726.jpg, 25.11.2010)

Ukifune (浮船, “Flytende båt”) er navnet på en hoffdame ved keiserhoffet som holder til i Uji. Hun blir sammen med sine vakre, eldre, halvsøstre gjenstand for rivalisering mellom prins Genjis yngste sønn *Kaoru* (薫) og sønnensønn *Niou no Miya*. (匂の宮). Den ene av søstrene hennes dør og den andre blir gift med *Niou no Miya* og føder denne en sønn noe som fører til at ektemannen mister interessen for henne. Etter å ha blitt nærmest overfalt av sin svoger under et besøk hos søsteren flykter hun tilbake til Uji. Der blir hun funnet av *Kaoru* og de blir kærester. *Niou no Miya* klarer imidlertid å spore opp *Ukifune* som han nå charmerer i senk med sin lidenskap. En dag finner *Kaoru* ut at *Ukifune* bedrar ham og planlegger å sette henne under streng bevoktning så *Niou no Miya* ikke skal komme i nærheten av henne. Situasjonen blir til slutt så vanskelig for *Ukifune* at hun hopper i elven en vakker vinterdag i håp om å drukne seg. Dette lykkes ikke og hun blir reddet av en buddhistprest. Vel vitende om at resten av hoffet tror hun er død søker hun tilflukt som nonne ved dette tempelet. *Kaoru*, får nyss om at hun kan være i live og prøver å spore henne opp. Dette lykkes delvis, men *Ukifune* velger å holde sin identitet hemmelig av hensyn til sin mor⁷³.

⁷³ Sammen drag av “Fortellingen om prins Genji” og kapitlet om *Ukifune*; (<http://www.uji-genji.jp/en/genji/world/>, 25.02.2011)



Fotografi fra dansen om hoffdamen *Ukifune*. Dansen ble fremført av erfarne *geiko*, det kan en se ut fra de enkle hårfrisyrerne og kimonoene. (<http://p4.p.pixnet.net/albums/userpics/4/3/529643/1210250751.jpg>, 27.01.2011)

De tre geishaene på scenen danser langsomme viftedanser som skal illudere scener fra Ukifunes liv. Den vevre geishaen i perlegrått skal forestille Ukifune. Geishaene i svart og purpur fremstiller både Ukifunes søstre, hennes rivaliserende elskere og buddhistpresten. De er begge kraftigere bygd enn geishaen i perlegrått og bevegelsene deres blir fastere for å fremstille mannerollene.



Denne scenen fra våren og kirsebærblomstringen forestiller geisha i kostymer fra ulike historiske perioder og i bakgrunnen kan man se *Kinkakuji* (金閣) eller ”Det Gylnne Tempel” som er et av Kyotos mest kjente landemerker. (<http://hinamatsuri.files.wordpress.com/2007/06/dsc01632.jpg>, http://www.toursgallery.com/Kinkakuji_bright.jg, 7.10.2010)

Etter denne dansen heises geishaene ned under scenen igjen og et nytt scenemaleri blir heist ned og det forestiller tempelhagen til *Kinkakuji* (金閣寺, ”Det gylnne tempel”), ned fra taket kommer det grener med blomstrende kirsebærblomster og fra siden blir seks kirsebærtrær i full blomst trukket inn på scenen via skinner i gulvet. Fra begge sider av scenen kommer alle danserne fra forestillingen og de lyseblå maikoene fra mellomaktene blander seg og danser sammen på scenen til vårens pris.



Som hos oss bukker alle for å ta i mot applaus etter endt forestilling før teppet går ned. (http://billy-kyoto.up.seesaa.net/image/IMG_0565.JPG, 7.10.2010)

SAMMENLIGNING:

YŪGAO I MIYAKO ODORI, NOH OG KABUKI

I Miyako odori er kapittelet om “*Yūgao*” fremført som en dans til hennes ære. Den unge maikoen kledd i elfenbenshvit kimono og en hvit åkervindel i hendene skal forestille Yūgao. Alle de andre maiko og geiko på scenen danser rundt henne slik at hun er i sentrum. Yūgaos treagiske kjærlighetshistorie får en høre gjennom sangen som blir sunget til dansen av geiko i svarte kimonoer som sitter under en baldakin på en *hanamichi* på venstre side av scenen. På den måten får en høre og se for seg Yūgaos lengsel og lidelser, vel og merke uten mannlig medvirkning på scenen.

“Gitterporten” og Miyako Odoris versjon av Yūgao har enkelheten i fremstillingen til felles, samtidig som kjærlighetshistorien blir fortalt gjennom sang og dans. To av grunnleggerne av Inoue-skolen var gift med Noh-skuespillere fra Kongō- og Kanze-skolen, derfor er det slektskap mellom Noh og danseforestillingene til geishaene i *Gion-Kobu* (祇園甲部). Disse kvinnene overførte danseteknikker fra Noh til danseskolen, som fra før oppstod takket være den aristokratiske Konoe-familien. Konoe-familien stammer fra adelsfamiliene ved keiserhoffene i Kyoto og har en lang historie som kulturell elite⁷⁴.



Bildet til venstre viser enkelheten i Noh-versjonen av Yūgao, sammenlignet med den mer fargerike dansen om Yūgao i Miyako Odori. I begge forestillingene er blomstene sentrale.

(<http://chikuseidou.p1.bindsite.jp/src/sc1214/82U814094BC8EC1.jpg>, 15.02.2011)

⁷⁴ <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fa20080131a2.html>, 16.02.2011

Historien om Yūgao finnes i repertoaret til Noh, Kabuki og Miyako Odori. Innen Noh finnes det dessuten flere versjoner av skuespillet. Variantene er “Yūgao”, “Gitterporten” og “Blomsterbuketten” (Rikka-kuyō, 立花供養). De fem Noh-stilartene Kanze, Komparu, Kongō, Hōshō og Kita har en eller flere varianter av denne historien på repertoaret.

”Gitterporten” handler om den vakre Yūgao som hadde en kort og intens kjærlighetshistorie med prins Genji. Prinsen lovet henne evig troskap, men en annen av prinsens elskerinner kastet trolldom over henne i sjalusi slik at hun døde. Det er derfor hun ikke kan hvile i fred og hjemsøker presten for at han skal be for hennes sjel. Yūgao er en yndig, vakker og beskjeden kvinne som bukker under for en annens kvinnes sjalusi. Hennes historie er vakker og tragisk og kan vise hennes maktesløshet mot sjalusien til den andre elskerinnen til prins Genji.

Skuespillet er et kvinnestykke siden hovedrollen er en kvinne, eller rettere sagt gjenferdet til en kvinne.

I forestillingen jeg så ble hun spilt av en kvinne, men en skulle virkelig anstrenge seg for å kunne si om det var en kvinne eller mann bak masken. Masken skjulte for eksempel hele ansiktet, mens en ofte ser skuespillerens hake under masken hos mannlige *onnagata*. var det bare en liten nyaseforskjell i høyde og toneleie, som avslørte skuespillerens kjønn. Siden denne rollen er en dobbeltrolle gestaltet skuespillerinnen både kvinnen med blomsterofferet og spøkelset. Tomiyama Noriko, som hadde hovedrollen i stykket er i slutten av 70 årene og en av de ledende kvinnelige Noh-skuespillere i Japan. Hun tilhører den første gruppen av profesjonellekvinnelige Noh-skuespillere, som ble akseptert etter andre verdenskrig.

De andre rollene; buddhistpresten og mannen i tempelet ble begge spilt av menn og ingen av dem bar maske. I Noh er kvinnemaskene generelle og det finnes ingen bestemte masker til bestemte roller, slik det finnes blant mannsmaskene⁷⁵. Derfor brukes den masken en mener passer til skuespillet. For Yūgao og kvinnen i tempelet ble det brukt samme maske. Masken forestilte ansiktet til en fortryllende ung kvinne.

⁷⁵ http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/noh_mask/noh_maskonna.html, 16.02.2011

Skuespillet ”Gitterporten” tilhører kategorien ”skuespill om kvinner”, fordi skuespillets viktigste rolle er en kvinne. Et annet kjennetegn ved denne gruppen Noh-skuespill er fokuset på det vakre, og poetiske som er det viktigste elementet i forestillingen. Derfor inneholder de nesten alltid en grasiøs og elegant dans fremført av hovedrollen. I ”Gitterporten” er Yūgaos romantiske livshistorie laget som en parallell til blomstenes forgjengelige, skjøre skjønnhet.

Yūgao er hovedrollen i skuespillet og det er hennes historie som står i sentrum, likevel trenger hun prestens hjelp for å få fred i dødsriket. Det er vanlig at prester hjelper mennesker og gjenferd i nød, som i ”Gitterporten” og ”Kirsebærblomstelveien”. Andre ganger må prestene redde seg selv, som for eksempel i ”Demonens bol”. I det hele tatt er presterollene ubetinget positive i Noh og er en viktig birolle i mange skuespill, som for eksempel skuespillet om Kyomizu-tempelet i Kyoto. Presterollene er likevel bestandig underordnet hovedrollene enten de er fjelldemoner, desperate mødre, gjenferd eller kirgere.

”Yūgao” tar utgangspunkt i den samme fortellingen som Noh skuespillet ”Gitterporten”, men fremstillingsmåten er meget forskjellig i Kabuki. For det første får vi høre historien av Yūgaos gjenferd i ”Gitterporten”, mens i Kabuki versjonen ser vi det hele bli utspilt foran øynene våre. I begge tilfeller er Yūgao hovedrollen, men her er også prins Genji mer sentral. Yūgao og prinsen er helten og heltinnen, mens prinsens sjalu elskerinne er den onde i forestillingen. Det er hennes sjalusi som tar livet av uskyldige Yūgao, siden hun ikke kan godta at prinsen ikke elsker henne mer. Prinsen fremstilles som tragisk og romantisk helt, selv om han delvis kan sies å være indirekte skyld i Yūgaos død. Han fraskrives ansvar mens skylden legges på den sjalu elskerinnen. Kvinnelig sjalusi regnes som ond og demonisk og det er ingen sympati for den forsmådde elskerinnen. Prinsens ord til Yūgao om evig troskap kan diskuteres, men fremstilles som réel og edel. Kvinner kan ikke regne med menns trofasthet, men regnes som onde hvis de føler seg dårlig behandlet. Det å hevne seg på prinsen ved å ta livet av uskyldige Yūgao viser også forsmådde kvinners ondskap.

Skuespillet Yūgao er et tidsaldeerstykk hvor handlingen er lagt til japansk middelalder. De historiske kostymene er omfangsrike både for kvinnerollene og mannerollene og skjuler kroppene under. Det eneste unntaket er Yūgaos mintgrønne ”nattkjole” som er

det mest kroppsnære kostymet i forestillingen. For å skjule mannskroppen er kimonoen likevel løsthengende og har lange vide ermer. Skuespilleren som spiller Yūgao gjør kroppen sin mindre og mer feminin ved å trekke inn skuldrene og å skjule det meste av hendene i ermene på kimonoen. Dette gir et inntrykk av smalere skuldre og mindre hender. Kimonoen som plagg er laget slik at en bare kan gå med små skritt, noe som forsterker det kvinnelige uttrykket. I tillegg skjuler *onnagata* føttene sine under kostymet for å gi et inntrykk av mindre føtter. De små skrittene fører til de glidende bevegelsene hos skuespillerne.

Kvinnene Yūgao og Rokujō har parykker med langt hår som rekker dem til livet til forskjell fra prinsen som har kort hår under en sylinderformet lakkhatt. Alle skuespillerne har hvit ansiktsmaling, men lepper og øyne er sminket annerledes hos kvinnerollene hvor de er mer fremhevet.

Prinsen er en forfinet mannerolle (*wagoto*, 和事) som beveger seg rolig og elegant over scenen og modulerer stemmen i et behagelig toneleie. Prinsen, som ung, vakker og romantisk elsker tilhører underkategorien (*nimaimé* 二枚目, “vakker, romantisk elskertype”⁷⁶). Denne romantiske helterollen stammer fra vest-Japan (området rundt Kyoto og Osaka) hvor det raffinerte keiserhoffet har vært toneangivende for kulturlivet, før keiseren flyttet til Tokyo på slutten av 1800-tallet. Handlingsgangen i skuespillet er fra keiserhoffets storhetstid og foregår geografisk (på scenen) i denne regionen, uansett om det blir fremført i øst- eller vest-Japan. Prinsens tjener (Koremitsu), er en diskret birolle og kultivert hoffmann, med andre ord en *wagoto*.

Fordi mannerollene er såpass “myke” er det en ekstra utfordring for Yūgao og Rokujō å gi et udiskutabelt kvinnelig uttrykk. Den rasende sjalu ånden til Rokujō krever dessuten at skuespilleren uttrykker aggressivitet uten å gjøre prinsen og hans tjener mindre manndige. Dette blir gjort ved at Rokujōs angrep på Yūgao er en dans, hvor den estetiske måten det blir utført på gir det et stilistisk kvinnelig uttrykk. Rokujō og Yūgao er individuelle kvinneroller som ikke går under de vanlige rollekategoriene for *onnagata*. Rokujō, er for eksempel både en ond kvinne og en prinsesse og Yūgao datter av en gardekaptein⁷⁷. Hvem Yūgao er datter av er dessuten irrelevant, på scenen er det kun hennes forhold til Genji som er interessant. Rokujō er uansett den onde og Yūgao den inntagende og uskyldige. Klærne til Yūgao er i lyse klare farger som hvitt og grønt,

⁷⁶ 二枚目, *nimaimé* betyr egentlig “den som ser ark nummer to” som refererer til at denne rollen er nest viktigst etter ark nummer ett som er hovedrollen.

⁷⁷ http://www.man-pai.com/Genji/Genji_04_Yugao.htm, 9.02.2011

mens Rokujō går kledd i purpur. Skuespilleren Nakamura Senjaku, som spiller Yūgao har et mer feminint ansikt enn skuespilleren som spiller Rokujō. Forøvrig spiller Nakamura Senjaku⁷⁸ (Yūgao) ikke bare kvinneroller, men og yngre manneroller. Bandō Tamasaburō (Rokujō) derimot er en legendarisk *onnagata*⁷⁹. Ichikawa Ebizō (Genji) kommer fra skuespillerfamilien Ichikawa, som spesialiserer seg i mannlige hovedroller (*tachiyaku*, 立役)⁸⁰.

⁷⁸ Nakamura Senjaku; <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/ft20100305a1.html>, 9.02.2011

⁷⁹ Bandō Tamasaburō; <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/ft20030115a2.html>, 9.02.2011

⁸⁰ Ichikawa Ebizō; <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/ft20040609a1.html>, 9.02.2011

KVINNELIGE DEMONER I NOH, KABUKI OG MIYAKO ODORI

”*Demonens bol*” er et demonstykke og demonen er hovedrollen, men ikke helten. Det er den nysgjerrige og ulydige presten Yūkei som er stykkets helt. Hans overordnede prestekolleger fremstilles som moralsk høyverdige på grensen til det naive. Demonen i stykket er en kvinnelig demon og møter først prestene i en skikkelse av en gammel fattig kone. Først blir hun rost av prestene for å gi dem husrom for natten til tross for hennes spartanske livsstil.

Etterpå kommer det for en dag at de er blitt lurt inn i en felle, for å bli demonens neste måltid. Yūkeis mistenksomhet og nysgjerrighet er det som redder dem alle sammen fra døden. Kvinnen er en listig demon som overlistes av en nysgjerrig og mistenksom ung mann.

I europeisk tradisjon har en også fortellinger og eventyr om hvordan edle riddere holder på å forføres av vakre kvinner, før det viser seg at det er djevelen i forkledning.

Historiene viser hvordan kvinner demoniseres og at de ikke er til å stole på. En slik fremstilling reflekterer et negativt kvinnesyn.

Forestillingen *Shinanoji momiji no onizoroi* (信濃路紅葉鬼揃) som kan oversettes til ”Høstfarger og diverse demoner i Shinano”, er en ren danseforestilling og kalles *shosagoto* (所作事). Denne formen for Kabuki-dans er inspirert av Noh og Kyōgen og kalles *matsubamemono* (松葉目物) eller ”Furunålsstykker” fordi scenedekoren er en furu på samme måte som i Noh og Kyōgen. Det samme gjelder de store og praktfulle kostymene og parykkene. Et eksempel på den slående likheten med Noh er de store utbrettede hakama-buksene. Et annet er de ulike parykkene hoffdamene bruker. Som hoffdamer er det svarte håret deres satt på plass med et brokadepannebånd som er knyttet sammen på bakhodet. Denne hårfrisuren har klare likhetstrekk med hvordan unge og middelaldrende kvinner blir fremstilt i Noh.



Her kan en se likheten mellom hoffdamenes klær og frisyre sammenlignet med fremstilling av kvinner i Noh. (<http://aobanokai.exblog.jp/14302699/>, 15.02.2011)

De store, røde og ville demonparykkene en ser i siste halvdel av forestillingen har og store likhetstrekk med enkelte demonfremstillinger i Noh. Forskjellen ligger i at demonene i Noh har fryktinngytende masker med store nesegrev, bulende øyne, hoggtenner og av og til horn, mens Kabuki bruker en enkel symbolsk bruk av sminke.



Likheter mellom demonforestillinger i Kabuki og Noh. Begge eksemplene er hentet fra teaterplakater. Noh-plakaten er fra et Noh-skuespill som heter "Utflukten i høstfarger"(Momijigari 紅葉狩) som tar for seg den samme fortellingen om Taira no Koremochi og demonene. Det siste bildet til venstre forestiller demonen fra "Demonens bol", som viser en annen demontype i Noh.

(http://pds.exblog.jp/pds/1/200911/17/06/c0108306_29281.jpg, http://summer-snow.teanifty.com/snow_drop/images/2008/11/25/momijigari.jpg, <http://www.hosho-waku.net/2record/index.html>, 15.02.2011)

I første del av forestillingen foregår også alt i et rolig tempo. Dette endrer seg i andre del av forestillingen når demonene kommer og det blir mer fysisk aksjon på scenen, (noe som kjennetegner Kabuki).

I første del av forestillingen har både Taira no Koremochi, kurtisanen og hoffdamene samme hvite ansiktsmaling. Fjellguden, som prøver å advare Taira no Koremochi har et hvit ansikt med røde striper. De røde stripene viser at denne rollen har overnaturlige krefter og er på heltens parti. Demonenes ansiktsmaling derimot er blåstripet, som gir et kaldt, dødt inntrykk som forteller tilskuerne at rollefiguren er ond, med overnaturlige krefter.

Denne danseforestillingen viser akkurat som "Demonens bol" i Noh en demonisering av kvinner. Helten er krigeren Taira no Koremochi og guden som prøver å redde ham fra demonene. Her som i de europeiske middelalderfortellingene er demonene forkledd som vakre og forførende kvinner. De er utspekulerte og narrer lett den unge krigeren. Han klarer likevel å beseire dem ved hjelp av guden som prøver å vekke ham mens han sover.

Sammenlignet med ”Demonens bol” er de kvinnelige demonene både unge og vakre og langt fra noen gammel, fattig bondekone. For å lure Taira no Koremochi i fellen skaper disse demonene seg om til en rik og høyverdig kurtisane fulgt av sine hoffdamer. Dette er en kvinne som krigeren og adelsmannen Taira no Koremochi vil føle seg beæret av og privilegert i selskap med. Derfor godtar han uten videre invitasjonen til banketten. Ved at demonen og hennes hjelpere skaper seg om til denne rike og velansette kurtisane, kan tyde på en advarsel om at det kan være farlig med rike og innflytelsesrike kvinner i samfunnet.

Skuespill om kvinnelige demoner finnes i demonskuespillene i Noh. Disse Noh-skuespillene har så blitt omgjort til Kabuki-skuespill, først og fremst ”Furunålsstykker” og dansestykker. Med Inoe-skolens nære tilknytning til Noh og Kabuki gjør det enkelt å hente materiale for sine forestillinger fra begge disse teaterformene til sine forestillinger. Estetisk minner demonene som blir fremstilt i Miyako Odori, om en forenklet versjon av Kabuki-demoner. Det er fordi ansiktsmalingen er mer diskret. Dansen derimot er nærmere Noh, siden Inoue-skolen er under større innflytelse fra Noh enn Kabuki.



Bildet forestiller hvordan demoner og gudinner fremstilles i Miyako Odori. Gudinnen er i midten, legg merke til gullkronen, brokadekåpen og kostymet i hvitt og rødt. Demonen har stor rød parykk og brokadekostyme med vide utbrettede bukser. (<http://www.flickr.com/photos/andrewosbourn/5131653041/sizes/m/in/photostream/>, 1.03.2011)

KATEGORISERING OG STANDARDISERING AV KRIGERE OG GUDINNER

I teaterstykket *”De tre triangler”* er mannrollen en dyktig historisk kriger som trenger et familievåpenskjold for å styrke sin posisjon i samfunnet. Kvinnerollen er delt siden den lokale bondekongen og gudinnen er en og samme person. Alle roller ble spilt av menn. Skuespillet tilhører kategorien ”skuespill om guder” siden den viktigste rollen i skuespillet er den dobbelte rollen som landsbykvinne og gudinnen Benzaiten.

Skuespilleren brukte maske for begge disse rollene. Gudinnen var kledd i ett kostyme som minner om antrekket til prestinner ved shinto-helligdommer, såkalte *miko* (巫女).

Den nest viktigste rollefiguren var den historiske krigeren, han hadde et forseggjort kostyme men ingen maske.



Bildene viser fra venstre mot høyre: Gudinnen i *”De tre triangler”*, den himmeldronningen fra *”Dronningmoren fra Vest”*, en geisha som gudinne i Miyako Odori og maiko-prestinner fra en shinto-helligdom (http://blogimg.goo.ne.jp/user_image/02/ae/db8714cf8e1a7d5d2ca77ac00299627f.jpg, 22.03.2011, http://hirotakansyokai.la.coocan.jp/hirotakansyokai/images/tirashi_10.jpg, 22.03.2011, <http://hikyousakura.ne.jp/v2/2009/06/>, 22.03.2011)

I *”Dronningmoren fra Vest”* er hovedrollen en dronning og en gudinne som representerer fred, godhet og udødelighet gjennom sine ferskentrær som vokser i hennes rike i Vest. I første del av forestillingen er hun kun en vanlig kvinne med følge, mens hun i siste del av forestillingen trer frem for keiseren i all sin prakt. Keiseren er den viktigste mannlige rollen i stykket. Han er rik, mektig, klok og rettferdig og spesiell siden hans styre fikk dronningmorens ferskentre til å blomstre. I kraft av å være en gudinne er dronningmoren større og mektigere enn keiseren og hans hoff. I forestillingen jeg så var alle roller inkludert dronningmoren spilt av menn. Skuespillet

går under kategorien ”skuespill om guder” siden dronningmoren fra Vest er en gudinne. Hennes rolle er den viktigste i stykket. Gudinnekostymet og masken er de samme som brukes i “Våpenskjoldet med de tre triangler”.

“*Den siste dagen i Ōishi Kuranosukes liv*” handler om krigermoral i føydaltidens Japan og tar utgangspunkt i historiske hendelser. Hovedpersonene er generalen som er tatt til fange og det unge kjæresteparet. Den unge adelskvinnen er den eneste kvinnen i skuespillet og hun går kledd i mannsklær. Generalen avslører at hun ikke er en mann og viser avsky for kvinner kledd i mannsdrakt. Likevel ser han det som sin oppgave å bevise at hennes dødsdømte kjæreste er trofast. I “Den siste dagen i Ōishi Kuranosukes liv” gjør Kuranosuke alt som står i hans makt, for å oppklare alle misforståelser mellom hans dødsdømte underordnede og hans forlovede. Dette gjør han for at det skal bli lettere for både ham selv og hans våpenbror å begå selvmord. Selv om hun kler seg i mannsklær er det bare for å kunne høre nytt om sin kjæreste, men det viser også mot. Hennes selvmord er et bevis på hennes trofasthet til forloveden. Den unge adelskvinnens selvmord viser også tragedien og meningsløsheten i generalen og hans soldaters rituelle selvmord.



Bildet viser den siste omfavnelsen til de to forlovede før helten og hans menn gjør seg klare til å begå rituelt selvmord. Den unge kvinnen går kledd i en blanding av pasjeuniform og kvinnekimono. Elskeren hennes er en ung mann siden han ikke har barbert vekk pannehåret som sin overordnede. De hvite klærne og de bare føttene er antrekk som ble brukt av samuraier under rituelle selvmord kalt *seppuku* (切腹) eller oppskjæring av magen .

(http://img.blogs.yahoo.co.jp/ybi/1/a5/49/yosukedenka/folder/427410/img_427410_20681980_2?1229001703, 22.03.2011)

Skuespillet er et tidsalderstykket *jidaimono* (時代物) og tar for seg historiske hendelser som skjedde i 1702. Skuespillet er skrevet i 1934 av Mayama Seika (1878-1948) og er et relativt nytt skuespill. Derfor går det under kategorien Ny-Kabuki eller *shin-Kabuki* (新歌舞伎).

Det finnes en eldre versjon av dette skuespillet, som ble oppført i etterkant av de faktiske hendelsene. For å unngå samtidens sensur ble navn endret og flere overnaturlige elementer flettet inn i handlingen. Dette skuespillet heter *Kanadehon Chūshingura* (仮名手本忠臣蔵)⁸¹, mens det moderne heter *Genroku Chūshingura* (元禄忠臣蔵). Begge skuespillene er bygget opp av elleve enaktere, som “Den siste dagen i Ōishi Kuranosukes liv”. *Chūshingura*-skuespillene er så populære at det er vanligere å fremføre (nesten) hele stykket, enn å fremføre selvstendige enaktere.

⁸¹*Kanadehon* (仮名手本) er direkte oversatt en øvelsesbok i japanske stavelser kalt *kana*. I denne sammenhengen brukes *kanedahon* i betydningen “eksempel til etterfølgelse”. (Ortolani, 1995, side 224)

Koreografien ved denne forestillingen er ved dramatikerens datter Mayama Miho (1922-). Det tyder på at kvinner kan arbeide ved de anerkjente Kabuki-teatrene, men ikke som skuespillere. Det eneste unntaket er “Nagoyas døtres Kabuki” (*Nagoya Musume Kabuki*, 名古屋むすめ歌舞伎,) det eneste profesjonelle kvinnelige Kabuki-ensemble i Japan, som holder til i Nagoya. Dette teaterkompaniet har sitt eget teater i tillegg til at de gjør gjesteopptredener ved andre teatre i Japan. Navnet til kompaniet og våpenskjoldet viser at de er de eneste kvinnelige Kabuki-skuespillerne som er godkjent og regnet som en del av skuespillerhuset *Naritaya*.

”*Onna shibaraku*” er en parodi på det populære skuespillet ”*Shibaraku*” hvor prinsen og prinsessen blir reddet av en mannlig kriger med overnaturlige krefter. Her blir de også reddet av en helt med overnaturlige krefter, men denne gangen er det en kvinne. Kabuki-skuespill hvor kjente skuespill er omskrevet til parodier kalles “omskrivings *kyogen*” (*kakikae-kyogen*, 書替狂言)⁸².

På grunn av sitt store krigerkostyme som er nærmest identisk til det som brukes i ”*Shibaraku*” skiller hun seg ut fra de andre kvinnene i skuespillet; Teruha i følge med presten, den vakre prinsessen og hennes hoffdamer som er tatt til fange. Kombinasjonen av det store maskuline krigerkostymet og den feminine blomsterpynten i håret virker komisk. I det store krigerutstyret tar hun opp mer plass enn noen av de andre rollefigurene på scenen. Til tross for hennes kvinnelige sjenanse befrir hun fangene og halshugger lett ti av Takehiras soldater med et sverdslag. Etter at jobben er gjort er hun mer opptatt av å få av seg det ubehagelige kostymet, enn å gjøre en triumferende positur for publikum.

⁸² http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/5/5_01.html,
http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/jp/5/5_01.html



Fotografiene forestiller "Onna Shibaraku" til venstre og "Shibaraku" til høyre. Den mannlige heltten har *kumadori*-sminke for å vise at han er en helt med overnaturlige krefter. Den kvinnelige har blomster i håret. (http://img.kabuki.kamiya.boo.jp/20100226_970523.jpg, 22.03.2011 <http://ameblo.jp/chi-chi-0117/entry-10492249387.html>, 22.03.2011)

Heltinnen i "Onna Shibaraku" er Tomoe Gozen (1157-1247) en legendarisk kvinnelig kriger som skal ha deltatt i *Genpei*-krigen fra 1180 til 1185. Tomoe Gozen er en av de få kvinnelige hovedroller som finnes i Kabuki, selv om "Onna Shibaraku" er en parodi.



Bildet til venstre er en komisk tegning av Tomoe Gozen fra "Onna Shibaraku". Bildet til høyre viser en geisha utkledd som Tomoe Gozen i Tidsalder-festivalen i Kyoto.

(http://www.oumi-castle.net/wordpress/wp-content/uploads/2010/10/snp_4915.jpg, 22.03.2011, http://pds.exblog.jp/pds/1/200905/17/37/e0011737_1616137.jpg, 22.03.2011)

Skuespilleren som har rollen som Tomoe Gozen behersker både mannsroller og kvinneroller, med andre ord en *tateoyama* (立女形).

Prinsessen eller *akahime* (赤姫) er en av de faste kvinnerollene en finner i Kabuki. Hun er alltid kledd i en klar rød silkekimono med lange hengende ermer kalt *furisode* (振袖)

som tradisjonelt bæres av unge og ugifte kvinner i Japan og hun har håret oppsatt i en blomstertiara av hvite blomster. Den røde kimonoen er rikt dekorert med fargerike silkebroderier som forestiller blomster, skyer, vann og vifter. Disse broderiene er også innvevd med gull og sølvtråder. Over den røde kimonoen har hun en rød kåpe i brodert silke kalt *uchikake* (打掛). Den røde fargen på kimonoen representerer prinsessens uskyld og ynde. For å vise frem de lange ermene på kostymet vil prinsesserollen alltid holde armene opp i brysthøyde mens hun sitter samtidig som hun strekker ut hendene på sidene uten at fingrene stikker for mye ut av ermene. Dette blir gjort for å virke grasiøs og skape et inntrykk av små hender hos den mannlige skuespilleren. Prinsessen har en spesiell parykk, som ikke brukes av andre kvinneroller i Kabuki. Denne parykken har en tiara av blomster og sølvpynt stukket inn rundt hår oppsatsen og lange lokker som henger ned på sidene som gjør at skuespillerens nakke ser tynnere ut.

Teruha (照葉) er en sympatisk rollefigur siden hun ber Takehira om å spare fangenes liv og unngå blodbad. Hun lykkes ikke med å overtale den brutale herskeren og regnes for å være en komisk birolle sammen med buddhistpresten *Namazu Bozu* (鯰坊主). Navnet hans ”malle-prest”, refererer til det lange skinnskjegget han har. Den spesielle ansiktsmalingen kalt *kumadori* (隈取) forsterker likheten med fisken. For å forsterke det komiske har også klærne hans blekksprutmønster.

GOD MOR OG HJELPSOM HUSTRU

”*Kirsebærblomstelve*” handler først og fremst om kjærligheten mellom en mor og hennes sønn. Moren leter etter sønnen som solgte seg til en slavehandler for å hjelpe sin mor ut fra fattigdommen. Hun er hovedrollen i stykket. Slavehandleren, buddhistprestene og sønnen er biroller i stykket. Slavehandleren er den mest usympatiske av rollefigurene selv om det var gutten selv som solgte seg til denne for å gi moren penger. Buddhistprestene er de gode hjelperne som forener mor og sønn. Som buddhistprester representerer de høy moral.

I stykket selger sønnen seg til en slavehandler for at moren skal få penger å leve av. Moren blir helt fra seg av sorg og leter hvileløst omkring før hun endelig finner sin sønn i gode hender hos buddhistprestene. Sønnen kan også etter hvert forsørge sin fattige mor når hans læretid er over og han er blitt buddhistprest. Dette viser at båndet mellom mor og sønn er sterkt og at gutten er hennes nøkkel til overlevelse.

Hovedrollen er en kvinne, men blir spilt av en mann som bærer maske; det gjør ikke de andre skuespillerne. Prestene og slavehandleren snakker i lavere toneleie enn moren for at hennes stemme skal høres mindre maskulin ut. Skuespillet handler om en kvinne som er i mental ubalanse etter at sønnen hennes forsvant og derfor regnes dette skuespillet inn under kategorien ”diverse” og til underkategorien ”skuespill om sinnssykdom”.

Hovedrollene i skuespill fra denne gruppen er ofte gale kvinner og det finnes egne masker for kvinner i mental ubalanse som blir brukt for disse rollene. Innen de fem Noh-stilartene finnes det i tillegg en annen variant av dette skuespillet som heter

“Sumida-elven” (*Sumidagawa*, 隅田川). Denne varianten har ikke en lykkelig slutt.



Bildet viser moren i “Sumida-elven” som i stedet for å finne sin sønn som i “Kirsebærblomst-elven” finner sin sønns gjenferd. (http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_012.html, 22.03.2011)

“*Domo Mata*” er hentet fra et skuespill i kategorien hverdagsstykker og fremstiller ved hjelp av noen overnaturlige elementer en komedie om den stammende kunstneren Matahei som vil forbedre sin posisjon i samfunnet⁸³. Sammenlignet med sine yngre konkurrenter om Tosa Shōgens gunst er han både lubben og treg og hadde ikke kommet seg frem i verden uten hjelp fra sin lojale, geskjeftige og snakkesalige hustru. Matahei er hovedpersonen i stykket, men det er hans kone Otoku som klarer å skaffe mannen posisjonen han drømmer om. Rollen som Otoku er en av de snakkesalige rollene i Kabuki og regnes for å være vanskelig å fremstille uten å virke vulgær. Til tross for hennes beskjedne stilling som hovedpersonens hustru er hennes væremåte langt fra beskjeden. På grunn av hennes manns stamming er det hun som må redde situasjonen når Matahei fremfører sitt ærend for Tosa Shōgen. Otoku må tale sin manns sak, siden han ikke klarer det så godt på egenhånd, og hun får hun også komme mer til orde enn Tosa Shōgens hustru, som bare kommer med et ord i ny og ne.

Geskjeftige og handlekraftige kvinneroller finner en også i europeisk teatertradisjon fra 16 og 1700-tallet, som for eksempel hos Molière eller Holberg. Denne forestillingen har mange likhetstrekk med komedier av Molière og Holberg i den forstand at dagens

⁸³ Skuespill som opprinnelig var skrevet for dukketeater og som senere ble omgjort til Kabuki går under navnet *Gidayu Kyōgen* (義太夫狂言). Skuespillet om Matahei tilhører denne kategorien og ble først tilrettelagt for Kabuki i 1719. I 1801 ble resten av det opprinnelige skuespillet kuttet vekk og ble til den forestillingen som spilles i våre dagers Kabuki teatre. (http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/5/5_03.html, 18.11.2010)

publikum blir presentert for en komisk hverdagssituasjon fra dramatikerens egen tidsepoke.

Det som skiller det japanske skuespillet fra de europeiske ”slektningene” er bruken av overnaturlige elementer. Tigertegninger som blir levende og tegninger som manifesterer seg uten pensel er eksempler på slike overnaturlige elementer, som en ikke vil finne hos Molière eller Holberg.

De komiske elementene i stykket ligger i personlighetene til den sjenerte, stammende, tragikomiske kunstneren Matahei og hans pratsomme og geskjeftige hustru Otoku. Sammenlignet med hoffkunstneren Tosa Shōgen og hans hustru er Matahei og Otoku adskillig mer likeverdige seg i mellom, selv om Otoku ofte får det siste ordet. Hos Tosa Shōgen er konen dekorativ og presentabel, men får sjelden sjansen til å komme til ordet. Otoku og konen til Tosa Shōgen fremstiller hverdagshustruer eller *sewanyōbo* (世話女房). Disse hustruene er trofaste og lojale og hjelper sine menn så godt de kan. Otoku er likevel ingen typisk hustrurole siden hun er den som tar initiativet og snakker for sin mann. Rollefiguren er utypisk men sympatisk.



Bildet til venstre forestiller Onoe Kikugoro IV som Matahei og Nakamura Baigyoku III som Otoku under oppsetningen av *Keisei hangon ko* (傾城反魂香) ved Kabuki-za-teateret i Tokyo, 1939. Bildet til høyre forestiller en teaterplakat av nyere dato for den samme forestillingen.

(http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/5/5_04_12.html, 26.03.2011, <http://blog.sonet.net.jp/blog/images/blog/46c/anshi/3675708.jpg>, 26.03.2011)

I Miyako Odori 2008 ble deler av fortellingene om prins Genjis to hustruer Aoi og Murasaki fremført. Det var bare “funnet” av Murasaki og Aois døds kamp som ble vist.

I Miyako Odori fremstilles ikke alle fortellingene om prins Genji kronologisk som i romanen. Wakamurasaki blir for eksempel presentert før Yūgao, mens prinsen i romanen møter Yūgao før Wakamurasaki. Etter Yūgaos død blir Genji syk og det er etter sykdommen at han drar opp i fjellene og møter Wakamurasaki for første gang. Når prinsens første kone Aoi dør i barsel inngås ekteskapet med den etterhvert voksne Murasaki. Det faktum at hun er niese av prins Genjis stemor og elskerinne, gjør henne spesielt attraktiv i prinsens øyne.

Murasaki blir den perfekte hustru, fordi hun er trofast og ikke er sjalu på prins Genjis elskerinner.

Wakamurasaki blir fremstilt som en fortryllende liten pike som føler seg litt ensom alene i fjellene med guvernanten. Når hun møter prins Genji for første gang er hun i tillegg lei seg fordi noen har sluppet løs spurvene fra fugleburet hennes. Hun er nyskjerrig og tillitsfull når det gjelder prinsen og går villig med på å rømme med han om natten. Hennes røde kostyme representerer uskyld og ynde på samme måte som prinsesserollen i Kabuki.



Unge og uskyldige kvinner bruker røde kostymer, slik som “den røde prinsessen” (*akahime*, 赤姫) i Kabuki og piken Murasaki i Miyako Odori. Prinsessen og den lille piken er jonfruer og ender opp med å gifte seg med en prins. Bildene til høyre forestiller japanske bruder fra dagens Japan. Det er vanlig at bruder i japanske brylluper skifter kimono flere ganger under feiringen, og det er vanlig at én av kimonoene er rød. At bruder går kledd i rødt stammer fra kinesisk kultur, hvor rødt er brudedefargen. (http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/jp/5/images/img_5_04_33-01.jpg, 22.03.2011, http://www.miyabi-w.com/gakuin/gakuin_menu/rental/rental_images/hanayome/wed_top.jpg, 24.03.2011, <http://www.jinjakyosiki.net/img/beauty/ishou2b.jpg>, 24.03.2011)

Dansen om Yūgao og prinsesse Aoi følger etter hverandre siden begge kvinnene ble offer for adelskvinnen Rokujōs sjalusi. I Miyako Odori går Rokujō i en mørk purpurfarget overkimono dekorert med hvite, gule og blå sirkelformede våpnenskjold. Denne kimonoen minner om kostymet som onde kvinner bærer i Noh. Kostymet kalles *nuihaku* (縫箔) og er i svart silke dekorert med fargerike sirkler⁸⁴.



Fotografiet til venstre forestiller Noh-kostymet *nuihaku*, som i svart utgave brukes for demoniske kvinneroller som Rokujō.

Fotografiet til høyre viser Rokujō fra Miyako Odori.

De mørke fargene og sirkelmønsteret går igjen i begge kostymene.

(http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/noh_costume/noh_kistuke.html, 22.03.2011)

Det finnes og Noh-skuespill om prinsesse Aoi og Rokujō, “Prinsesse Aoi”(Aoi no ue, 葵の上)⁸⁵ og “Nonomiya-helligdommen”(Nonomiya, 野々宮)⁸⁶. Miyako Odori sin versjon av fortellingen om prinsesse Aoi, ligger tett opp til Noh-skuespillet. I Noh-skuespillet “Prinsesse Aoi”(葵の上) skal en kimono på scenen forestille den syke prinsessen. Hovedrollen er den sjalu ånden til Rokujō og de viktigste birollene er prestinnen Teruhi og en buddhistprest som deltar i åndemaningen. Noh-skuespillet om Rokujō handler om hvordan en prest hjelper gjenferdet hennes å få tilgivelse for sjalusidrapene hun begikk mens hun var i live. Det er tydelig at Rokujō, regnes som den mest interessante av prins Genjis kvinner.

⁸⁴ http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/noh_costume/noh_kistuke.html, 22.03.2011

⁸⁵ http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_006.html, 22.03.2011

⁸⁶ http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_018.html, 22.03.2011

“Prinsesse Aoi “ (*Aoi no ue*, 葵の上) fremstilles som en ulykkelig, men pliktoppfyllende kvinne. Hun forblir trofast til sin mann, selv om hun vet at han bedrar henne. Prinsesse Aoi er sjalu og meget bevisst sin høye posisjon som prins Genjis hustru.

Under en festival i Kyoto ydmyker prinsesse Aoi og hennes tjenere med vilje Rokujō og hennes følge, ved å ødelegge oksekjerren til rivalinnen. Denne episoden, så vel som prinsesse Aois uventede graviditet og senere fødsel av et guttebarn, fører til Rokujōs hat og sjalusidrap. Fordi prinsesse Aoi gjør sin plikt som hustru og ikke er besatt av sjalusi i like stor grad som Rokujō, blir hennes rolle fremstilt i et mer positivt lys. Det at kostymet hennes er en speilvendt versjon av Rokujōs kostyme, kan vise til at de to kvinnene har like personlighetstrekk.



Prinsesse Aois kostyme er en speilvendt versjon av kostymet til Rokujō. Begge kvinnene lider av sjalusi. Dette bildet er tilrettelagt. Illustrasjonene er hentet fra <http://www.miyako-odori.jp/miyakoodori/index.html>, 7.10.2010 og http://farm3.static.flickr.com/2170/3532245506_9c0bcf7dae.jpg, 25.11.2010

SELVSTENDIGE KVINNER

Geishaenes jubileumsforestilling for “Fortellingen om prins Genji” åpner ikke med prinsen, men med forfatterinnen. Det er hun som blir hyllet like mye som boken som en selvstendig og intellektuell kvinne. I denne scenen er kvinner de dominerende danserne og den viktigste av dem alle er kvinnen bak jubileumsboken, *Murasaki Shikibu*⁸⁷.



Bildet er fra Miyako Odori 2007. Kostymene er tolvlags kimonoer som ble brukt ved det japanske keiserhoffet i middelalderen og som fremdeles brukes i keiserlige bryllup.

<http://www.flickr.com/photos/ili-ngc/5493728133/>, 31.03.2011

Murasaki Shikibu er den eneste på scenen i begynnelsen. Hun sitter å skriver og tenker på terrassen, mens hun stirrer ut på det vakre landskapet. Det er nesten som en skjønner at det er hun som har kreert prinsen og hans følge når de kommer inn på scenen. I denne dansesekvensen ser en hvordan forfatterinnen arbeider og hvordan romanfigurene dukker opp i hennes fantasiverden. Selvom prins Genji dukker opp med sitt hoff, er fokuset på forfatterinnen. Siden leder hun og dansen de danser sammen. På scenen ser en dette skje som en pantomimisk dans akkompagnert av sang og musikk.

Kostymene er fargerike og historisk korrekte som i Kabuki-forestillinger basert på “*Fortellingen om Prins Genji*”. Den hvite ansiktsmalingen i Miyako Odori finner en og igjen i Kabuki-versjonen av “*Yūgao*”. Det samme gjelder den detaljerte scenografien har dessuten mange likhetstrekk med Kabuki, men scenen er ikke like avansert.

I de andre avsnittene av romanen som blir vist, er (som i romanen) fokuset på de ulike kvinnene i fortellingen like mye som prinsen selv. Det ser en blant annet av dansene om *Yūgao* og “*Ukifune*”.

⁸⁷ En vet ikke så mye om livet til Murasaki Shikibu. Hun var datter av en adelsmann ved keiserhoffet og ble giftet bort til et passende parti som ung kvinne. Ektemannen hennes var ofte på offisielle oppdrag i distriktet, mens hun ble tilbake med keiserhoffet. De lyktes å få en datter før Murasaki Shikibu ble enke.

Ukifunes historie som avslutter romanen, portretterer en kvinne som først lider under et mannsdominert samfunn før hun velger å bli nonne for å unngå å få sin personlige frihet innskrenket. Ukifune vil som prins Genji elske mer enn en person samtidig, men siden hun er kvinne er det en umulig og hun blir straffet for det. Derfor velger hun i stedet livet som nonne etter et mislykket selvmord.



Ukifune Miyako Odori 1966. Bildet viser Ukifune mellom Kaoru or Niou no Miya .

(<http://www.flickr.com/photos/andrewosbourn/3491293137/sizes/m/in/photostream/>, 31.03.2011)

“Ukifune” er som “Yūgao” en dans om hovedpersonen hvor danserne fremfører en symbolsk dans mens sangen og musikken forteller hva dansen skal forestille. I disse dansene brukes det minimalt med rekvisitter, med unntak av dansernes vifter. Dette minimalistiske uttrykket minner om Noh-teateret, selv om scenemaleriene, de øvrige kulissene og settstykkene minner om Kabuki i sin detaljrikdom.

LIKHETER I MUSIKK, SANG OG DANS

I Noh, Kabuki og Miyako Odori er det en del former for musikk, sang og dans som går igjen.

Geishaene ved Inoue-skolen lærer for eksempel Noh- dans, som for eksempel *shimai* (仕舞). Den store innflytelsen Noh-dans har i Inoue-skolen, gir danserne i Miyako Odori et særegent androgynt uttrykk. Noh har og et androgynt uttrykk, fordi maskene og kostymene skjuler skuespillerens kjønn.

Fra Kabuki-teateret lærer de sanggenrer som *tokiwazubushi* (常磐津節), *kiyomotobushi* (清元節)⁸⁸ og *nagauta* (長唄⁸⁹).

Tokiwazu-sanger er rolige og har en fast rytme, og sangene er av den høytidelige sorten. Denne typen sanger blir brukt som musikalsk akkompagnement til dans i Kabuki og Miyako Odori. På grunn av den faste rytmen og de langsomme sangene får dansen en maskulin karakter⁹⁰.

Kiyomoto-sanger resiteres i en egen høy falsett kalt “utenforstemme” (*uragoe*, 裏声) og konsonantene blir ofte myknet opp med en 'n'-lyd. Rytmen i disse sangene er fleksibel for å kunne formidle følelsene som blir uttrykt i sangtekstene. Kiyomoto-sang akkompagnerer dramatiske dansesekvenser, som for eksempel selvmord som i Shakespeares “*Romeo og Julie*”. Temaene i sangene er derfor ofte tragiske og romantiske.

Nagauta, er lange sanger som gjenforteller hele historier og blir av og til fremført alene som konserter. Hovedfokuset i disse sangene er rytmen heller enn teksten.

I Kabuki blir *nagauta* brukt i rene dansestykker hvor handlingen ofte er hentet fra Noh-teateret. “*Høstfarger og diverse demoner i Shinai*” er et eksempel på et slikt skuespill i Kabuki.

⁸⁸ Bushi(節) betyr sanger.

⁸⁹ “Lange sanger”

⁹⁰ Kelly M. Foreman, 2008 side 23

For alle disse sangformene finnes det regionale forskjeller og tokiwazu, kiyomoto og nagauta fra øst-Japan (rundt Tokyo) er kvikkere enn den de roligere variantene fra vest-Japan (rundt Kyoto). En samlebetegnelse for alle sanger fra vest-Japan er *Kamigata-uta* (sanger fra Kamigata-regionen).

Ved *Inoue-skolen* undervises det kun i dans som akkompangerer sanger fra denne regionen. Dansen som danses på Inoue-skolen heter “Kyoto-dans” (*Kyō-mai*, 京舞). Disse kjennetegnes med sakte rytme linære melodier med få forandringer i tempo og rytme. Dansen som danses til vest-Japansk tokiwazu, kiyomoto og nagauta minner om de mekaniske bevegelsene i tradisjonelt japansk dukketeater. Teknikken med å etterligne dukketeaterets mekaniske bevegelser brukes og av onnagata i Kabuki. Den kalles *ningyōburi* (人形振り) og i Kabuki er det bare onnagata som bruker denne teknikken. For onnagata bruker særlig denne teknikken for å portrettere kvinner på randen av nærvøst sammenbrudd.

Geisha ved Inoue-skolen i Kyoto bruker denne teknikken for alle roller i dans som akkompagnerer sanger hentet fra Kabuki. De mekaniske bevegelsene gir alle danserne et homogent uttrykk uavhengig av rollefigurenes kjønn.

I etterkrigstidens Japan ble landets første profesjonellekvinnelige Kabuki-kompani (*Ichikawa shōjo Kabuki*, 市川少女歌舞伎) sine forestillinger betegnet av kritikere som “dukketeater uten dukker”⁹¹.

⁹¹ Loren Edelson, *Danjūrōs girls Women on the Kabuki Stage*, Palgrave 2009, side 113

KJØNN, REPERTOAR OG ROLLEBESTETNING

Geisha ved Inoue-skolen spesialiserer seg ikke i kvinne- og manne-roller som geishaer fra andre deler av Japan. Det er den individuelle geishas utseende som bestemmer om hun får en kvinnerolle eller en mannerolle i *Miyako Odori*⁹².

Stilen til Inoue-skolen har tettere bånd til Noh-teateret, enn de andre geisha-skolene som er nærmere Kabuki. I *Miyako Odori* (og de andre geisha-forestillingene) varierer manne- og kvinnerollene fra år til år. Avhengig av hva som dramatiseres spiller geishaene alt fra romantiske prinser fra middelalderen til samuraier og fiskere.

Kvinnerollene er alt fra elegante prinsesser, geisha og bondekoner.

Det finnes bare fem mannlige geisha i hele Japan. Fire av dem holder til i Asakusa-distriktet i Tokyo og en er i Kyoto. I Asakusa spiller både kvinnelige og mannlige geisha i den årlige danseforestillingen *Asakusa Odori* (浅草をどり). De kvinnelige geishaene danser Kabuki-dans omtrent som i *Miyako Odori*, mens de mannlige geishaene har et komisk intermezzo midt i forestillingen. De mannlige geisha har sin egen stil på sin del av forestillingen, som består av gjøgling, akrobatikk og ablegøyer. Dette kan minne om *Kyōgen* under en Noh-forestilling.



Til venstre ses kvinnelige geisha som menn i *Miyako Odori*. Høye og kraftigere kvinner får ofte mannerollene. Til høyre ses en mannlige geisha under en komisk forestilling i Asakusa, Tokyo. Som i *Kyōgen* er kostymene enkle og det brukes ikke sminke. Mye av komikken ligger i det fysiske.

(<http://www.flickr.com/photos/andrewosbourn/4380538810/sizes/z/in/photostream/>,
<http://shinnichiya.heteml.jp/shinnichiya/event/2010/07/post-17.html>, 31.03.2011)

⁹² Se Vedlegg I

I *Kabuki* spesialiserer skuespillerne seg enten i kvinne- eller manne-roller selv om det finnes enkelte skuespillere som spiller både kvinner og menn. Dette gjelder også de kvinnelige skuespillerne i *Nagoya Musume Kabuki*.

Noe av argumentasjonen for å beholde *onnagata* i *Kabuki* har vært at menn er bedre enn kvinner til å fremstille den perfekte kvinne. Likeledes vil skuespillerinnene i *Nagoya Musume Kabuki* fremstille de perfekte menn, siden de er kvinner⁹³.



Bilder fra eldre oppsetninger av *Nagoya Musume Kabuki* (名古屋むすめ歌舞伎) Kvinnen til venstre spiller en ung mann . Grunnen til at en kan se at det er en ung mann er at pannehåret ikke er barbert vekk , slik det var vanlig for myndige menn. Kvinnen til høyre spiller en *sewanyōbō*, samtidshustru . (<http://mediazone.tcp-net.ad.jp/MISO/KABUKIKYORYU/KABUKI/EGACT/egact5.html>, 31.03.2011)

Det finnes dessuten amatør-Kabuki hvor kvinner og menn spiller på samme scene.

Denne formen for *Kabuki* er en videreføring av “landsby-kabuki” på landsbygden, hvor kvinner og barn fikk spille fordi det ikke var nok menn til alle rollene⁹⁴. Sammenlignet med *Kabuki* i de store byene er “landsby-Kabuki” kunstnerisk nedvurdert. Dette til tross, denne typen *Kabuki* har alltid vært populær hos folk flest.⁹⁵ Det er fordi denne typen *Kabuki* er billigere og ikke har forandret seg for å tiltrekke seg utenlandsk oppmerksomhet, som *Kabuki* ved de store teatrene i byene etter andre verdenskrig.

⁹³ <http://mediazone.tcp-net.ad.jp/MISO/KABUKIKYORYU/KABUKI/ehome.html>, 4.04.2011

⁹⁴ <http://web-japan.org/nipponia/nipponia22/en/feature/feature09.html>,
<http://web-japan.org/nipponia/nipponia22/en/feature/feature10.html>, 30.03.2011

⁹⁵ Edelson, Loren, *DANJŪRŌS GIRLS Women on the Kabuki Stage*, Palgrave 2009, side 6, 7 og 8

Scenisk er disse teatrene mindre avanserte og mangler blant annet *hanamichi*, og dreiescene. Derfor er skuespillene som spilles for denne typen Kabuki forenklet i forhold til originalene. Folk på landet tok og utgangspunkt i skuespill som ble fremført av omreisende dukketeatertrupper⁹⁶.

Det var og i denne typen Kabuki de første kvinnelige Kabuki-skuespillerne debuterte, etter at kvinner igjen fikk lov å stå på scenen i 1891.⁹⁷ Den første berømte kvinnelige Kabuki-skuespilleren, fra denne prioden het *Kumehachi* (桑八), og oppnådde å få tildelt *Ichikawa*-navnet og bli tatt opp ved *Naritaya*-huset. Kumehachi hadde allerede opptrådt i flere årtier på landsbyteatrene, hvor hun spilte manneroller så vel som kvinneroller. Hennes dyktighet til å spille forskjellige roller gav henne kallenavnet “Den kvinnelige Danjūrō”. Samtidens Danjūrō IX, lot og sine døtre opptre på scenen sammen med seg i 1893 (de var små piker og spilte sommerfugler uten en eneste replikk). Senere var det også han som gav Kumehachi lov til å ta *Ichikawa*-navnet og spille ved hans kompani.

I 1948 ble et Kabuki-kompani bestående av unge piker etablert i landsbyen *Miyakawa* (宮川), i *Aichi*- fylket (愛知). Teatertruppen skiftet navn en rekke ganger før de ble tatt opp i huset *Naritaya* og kunne kalle seg “*Ichikawas Unge pikers Kabuki*” (市川少女歌舞伎, *Ichikawa shōjo Kabuki*). Grunnen til at kompaniet kunne få tildelt dette navnet var at de slo alle tidligere Kabuki-rekorder, da de spilte Kabuki sammenhengende i 60 dager i 1952 og fikk oppmersksomheten til Danjūrō IXs svigersønn, som overtok styringen av *Naritaya*-huset etter svigerfarens død⁹⁸.

De fikk og et våpenskjold som forestilte det kinesiske ideogrammet for kvinne inni de tre rismålene i *Nartiayas* våpenskjold. Denne teatertruppen var meget populær i etterkrigstidens Japan, men ble oppløst ettersom “de unge pikene” ble voksne og de fikk problemer med kunstnerisk anerkjennelse siden de ikke lenger var barn.

I 1983 opprettet noen kvinner ved hjelp av de gjenlevede medlemmene fra “*Ichikawa Unge Pikers Kabuki*.” Dette teaterkompaniet tok navnet “*Nagoyas Døtres Kabuki*” (名古屋むすめ歌舞伎, *Nagoya Musume Kabuki*) og er dagens eneste kvinnelige Kabuki-

⁹⁶ Edelson, Loren, *DANJŪRŌS GIRLS Women on the Kabuki Stage*, Palgrave 2009, side 38

⁹⁷ Kano, Ayako, *ACTING Like a Woman in Modern Japan*, Palgrave 2001, side 31

⁹⁸ Edelson, Loren, *DANJŪRŌ'S GIRLS Women in the Kabuki Stage*, Palgrave 2009, side 60

komani. Deres våpenskjold forestiller tre gullfisker som svømmer i en ring og navnet refererer til Danjūrō IXs døtre på 1800-tallet.

På deres japanske internettsider ser en deres våpenskjold sammen med huset Naritayas⁹⁹, og tre av kompaniets skuespillerinner har motatt navnet Ichikawa i tillegg til et scenenavn¹⁰⁰.

For profesjonelle kvinnelige Noh-skuespillere er enkelte roller fremdeles forbeholdt menn¹⁰¹. Dette gjelder først og fremst *okina*-skuespillene, hvor skuespillerinnene ikke en gang får hjelpe til med forberedelsene i garderoben når disse skuespillene settes opp. Begrunnelsen for denne diskrimineringen er at kvinnene regnes som “urene.” Også når det gjelder enkelte kostymer, kulisser og rekvisitter blir de profesjonelle kvinnelige Noh-skuespillerne bedt om å holde avstand. På den måten er de forhindret fra å utvide sitt repertoar og får og mindre tid på scenen. Sammenlignet med en mannlig Noh-skuespiller som spiller 10 ganger i løpet av et år, mens en kvinnelig Noh-skuespiller bare får spille to ganger i året¹⁰². Profesjonelle kvinnelige Noh-skuespillere, som Tomiyama Noriko ved *Komparu*-skolen føler seg valgt bort.

“Everybody knows that if a man is available, the woman's only in the way -- even if she's a professional. No matter how lacking in talent a man may be, he's still considered better than any woman.”¹⁰³

Komparu-skolen regnes forøvrig som den av de fem Noh-skolene som har høyest toleranse for kvinnelige Noh-skuespillere.

⁹⁹ <http://www.musumekabuki.com/nagoya/index.html>, 6.04.2011

¹⁰⁰ <http://mediazone.tcp-net.ad.jp/MISO/KABUKIKYORYU/KABUKI/EGTEXT/estaff.html>, 6.04.2011

¹⁰¹ <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20040411x1.html>, 9.03.2011

¹⁰² <http://www.newsweek.com/2009/10/15/noh-go.html>, 4.04.2011

¹⁰³ <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20040411x1.html>, 4.04.2011



Tomiyama Noriko fra Komparu-skolen i aksjon på scenen. Hun er kledd i den formelle mansdrakten som består av svart kimono og grå hakama-bukser. På dette bildet danser hun.

Tomiyama, mener at profesjonelle kvinnelige Noh-skuespillere ikke bør dømmes på bakgrunn av gammel overtro, når det gjelder hva de kan spille.

(<http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20040411x1.html>, 4.04.2011)

Noen mannlige Noh-skuespillere mener regelrett at kvinner ikke hører hjemme i Noh. Andre mannlige Noh-skuespillere mener kvinner kommer til kort med å etterligne mannlige kolleger, særlig som sangere i koret er de nedvurdert. Det er fordi barytonstemmer er foretrukket i denne sammenhengen. Yamamura Youko (61) forsøker å trene sine kvinnelige studenter til å få en dyp stemme tilsvarende mannlig baryton.

“You can't turn a violin into a cello,” she says.” And in Noh women should not copy men. But they can learn to express themselves in a profound way as a human being¹⁰⁴.”

Den mannlige Noh-skuespilleren Umekawa Yasunori (53), mener at den eneste måten kvinnelige Noh-skuespillere kan få slutt på diskrimineringen med å lage sitt eget Noh. Dette er mulig hvis de slutter å etterligne sine mannlige kolleger, mener han¹⁰⁵.

På amatørnivå kan menn og kvinner spille roller av begge kjønn. I amatør-Noh velger den enkelte skuespiller selv hvilke roller han eller hun vil fremføre. Det finnes mange kvinnelige Noh-skuespillere på amatør-nivå. I de senere årene har det og blitt mulig for disse kvinnelige Noh-skuespillerne å søke om å bli lærlinger (内弟子, *uchideshi*) under profesjonelle skuespillere ved de fem Noh-skolene.

¹⁰⁴ <http://www.newsweek.com/2009/10/15/noh-go.html>, 4.04.2011

¹⁰⁵ <http://www.newsweek.com/2009/10/15/noh-go.html>, 26.04.2011

Noh-teateret har en abstrakt form, hvor skuespillerens kjønn er irrelevant og skules bak store kostymer som ikke viser kroppens form og masker som skjuler ansiktet. Flere kvinnelige historikere som Wakita Haruko (Shiga university) og Miyanishi Naoko (Nihon university) har og skrevet om kvinners betydning i Noh oppgjennom historien. Wakita, peker blant annet på kvinnelige danserinner som skal ha hatt en stor innflytelse på utviklingen av Noh-teateret. Særlig gjelder det tempeldanserinnen *Hyakuman* (百万), hvis *kusemai*-dans (曲舞, “syngende dans”) blir hyllet av Noh-teaterets skapere *Kan'ami* (観阿弥) og *Zeami* (世阿弥)¹⁰⁶. Denne danseformen ble til en vesentlig del av Noh-teateret¹⁰⁷.

Mori Mizue, som foreleser i japansk religion og er Noh-skuespillerinne på fritiden, mener kvinnelige skuespillere først ble ekskludert fra teateret under Tokugawa-shogunatet (1603-1867). I denne perioden sto ny-konfucianismen sterkt, og var med på å undergrave kvinners stilling i samfunnet¹⁰⁸. Den første profesjonelle kvinnelige Noh-skuespiller Tsumura Kimiko, debuterte i 1948¹⁰⁹, lenge etter at kvinnelige skuespillere ble tillatt på slutten av 1800-tallet.

Mannlige og kvinnelige Noh-eksperter enes likevel om at det er “skuespill om kvinner” som er den mest varierte og kunstnerisk interessante skuespill-sjangeren i Noh.

Komparu Kunio, ved Komparu-skolen mener “skuespill om kvinner” er et høydepunkt i ethvert Noh-program¹¹⁰.

“Skuespill om kvinner” er og den mest dominerende sjangeren i Kōngō-skolens repertoar.

I Kyōgen har det aldri vært noen regler mot kvinnelig deltakelse, det har mer vært en tradisjon¹¹¹. Det er kun to profesjonelt anerkjente kvinnelige Kyōgen-skuespillere i dagens Japan, Izumi Junko og Miyake Tōkurō¹¹². De er begge døtre av en kjent

¹⁰⁶ <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20040411x1.html>, 4.04.2011

¹⁰⁷ <http://www.asjapan.org/web.php/lectures/2000/06>, 4.04.2011

¹⁰⁸ Arne Kalland, *Japans historie fra jegersamfunn til økonomisk supermakt*, Cappellen 2005, side 240

¹⁰⁹ <http://www.newsweek.com/2009/10/15/noh-go.html>, 4.04.2011

¹¹⁰ <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20040411x1.html>, 4.04.2011

¹¹¹ <http://www.asjapan.org/web.php/lectures/2000/06>, 6.04.2011

¹¹² <http://www.asjapan.org/web.php/lectures/2000/06>, 4.04.2011

Kyōgen-skuespiller fra Izumi-skolen. Selv om de holder et høyt nivå, blir de til stadighet forbigått av sine mannlige kolleger¹¹³.

Izumi-skolen, som er den av Kyōgen-skolene som har den mest liberale holdingen til kvinnelige skuespillere har årlig forestillinger med bare kvinnelige skuespillere. Det er og mulig for kvinner å utdanne seg til Kyogen-skuespillere ved Det Nasjonale Noh Akademi. Så langt har Det Nasjonale Noh Akademi bare lyktes i å utdanne kvinnelige Noh-skuespillere og Noh-musikere.

På amatør-nivå finnes det flere kvinnelige skuespillere, men Kyōgen er på samme måte som Kabuki i ferd med å bli en rendyrket mannlig teaterform. En av grunnene til at det er vanskeligere for kvinner å bli profesjonelleskuespillere i Kyogen enn i Noh, er at en mener den grove komedien er upassende for kvinner¹¹⁴.

¹¹³ http://muse.jhu.edu/journals/asian_theatre_journal/v024/24.1kobayashi.html, 4.04.2011

¹¹⁴ <http://www.asjapan.org/web.php/lectures/2000/06>, 4.04.2011

KONKLUSJON

I dagens Japan konkurrerer de klassiske teaterformene med en rekke andre teaterformer om publikums oppmerksomhet. De tradisjonelle teaterformene har óg varierende rekruttering av yngre skuespillere.

Kabuki, som er den mest populære blant de klassiske teaterformene har i de siste årene fått mange unge studenter ved de offisielle teaterskolene. Dette til tross for hard og omstendelig trening og et arbeidsmiljø (så godt som) uten kvinner¹¹⁵. Grunnen er den økte interessen for Kabuki hos unge kvinner, som beundrer de vakre kostymene og kjekke Kabuki-skuespillere, som og figurerer i reklamer og tv-serier i tillegg til teaterforestillingene¹¹⁶. Det er likevel vanskelig for skuespillere som ikke kommer fra gamle skuespillerfamiliene å få populære roller.

For kvinner som ønsker å spille Kabuki finnes tre alternativer; amatør-teater, “landsby-Kabuki” og Nagoya Musume Kabuki.

Av disse alternativene er det kun Nagoya Musume Kabuki som er offisielt anerkjent på grunn av sin forbindelse med skuespillerhuset Naritaya.

De kvinnelige skuespillerne i Nagoya Musume Kabuki er derfor de eneste som har lov til å spille ved de anerkjente Kabuki-teatrene, i Tokyo og Osaka. Dermed finnes det tre former for Kabuki-estetikk; mannlig Kabuki, kvinnelig Kabuki og blandet Kabuki.

Sammenlignet med antall kvinnelige Kabuki-skuespillere er rekrutteringen av nye taikomochi stagnerende og det bare finnes fem i hele Japan per dags dato. Dette er likevel imponerende sammenlignet med landets to profesjonelle kvinnelige Kyogen-skuespillere. Taikomochienes morsomme sketsjer har mye til felles med den grove komedien Kyogen. Det gjelder og estetisk, som for eksempel ingen bruk av sminke og relativt enkle kostymer.

Tallet på geishaer i dagens Japan er og synkende, fordi det er en krevende profesjon med økonomisk usikkerhet grunnet nedgangen i kunder og sponsorer¹¹⁷.

¹¹⁵ <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20060302f2.html>, 26.04.2011

¹¹⁶ <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20060302f2.html>, 26.04.2011

¹¹⁷ Dette skyldes dårlige økonomiske tider og mangel på interesse for tradisjonelle former for sang og dans hos potensielle kunder og eventuelle sponsorer.

Kelly M.Foreman, *The Gei of the Geisha: Music, Identity, and Meaning*, Ashgate, 2008 side 102

Til forskjell fra skuespillerne i Noh og Kabuki må geishaene betale for å delta på de årlige danseforestillingerne og tjener ingenting av billettinntektene¹¹⁸. Geishaene må og betale egenhendig for vedlikehold av teatre som Gion Kobu Kaburenjō, mens teaterbygg for Noh og Kabuki blir vedlikeholdt på statens regning¹¹⁹. Til tross for geishaenes store betydning for Japans turistindustri er ikke geisha-profesjonen offisielt anerkjent som teaterkunst på lik linje med Noh og Kabuki. Det er fordi geishaer de behersker forskjellige former for sang, dans og teater og ikke spesialiserer seg i en. Geishaene i Gion-Kobu-distriktet lærer dans og teater ved den offisielt anerkjente Inoue-skolen, men lærer å spille instrumenter og tradisjonelle sanger ved siden av. En annen ting er at statstøtte til geishaer er vanskelig å få til etter flere skandaleoppslag i pressen, blant annet i 1989 da det ble avslørt at daværende statsminister Uno Susuke hadde hatt en rekke utenomekteskapelige forhold til geishaer¹²⁰. Mange geishaer ønsker seg offisiell anerkjennelse for profesjonen, spesielt fordi det er den eneste formen for tradisjonelt teater hvor kvinnelige skuespillere faktisk er i flertall¹²¹.

I Noh som i motsetning til Kabuki er relativt åpen for kvinnelig deltakelse, er det fremdeles vanskelig for kvinnelige skuespillere å delta på lik linje med menn. På profesjonelt nivå får de ikke spille roller uten masker (i tillegg til okina-skuespillene), og de foretrekkes i orkester fremfor kor.

Det er tydelig at de teaterformene som har overvekt av enten menn eller kvinner, som Kabuki og Miyako Odori foretrekker å ha færre rollefigurer av det motsatte kjønn på scenen. Med mindre det dreier seg om blandet Kabuki.

Det finnes mannlige geisha og profesjonelle kvinnelige Kyogen- og Kabuki-skuespillere, men begge deler er et unntak fra regelen.

Kvinnelige skuespillere innen de klassiske teaterformene (og taikomochi) har i den senere tid fått større oppmerksomhet av (særlig) kvinnelige forskere i Japan og USA. Dette har ført til større oppmerksomhet rundt fenomenet i ulike former for massemedia, noe som igjen åpner for kunstneriske diskusjoner innen de ulike teatermiljøene.

¹¹⁸ Foreman, 2008 side 87

¹¹⁹ Foreman, 2008 side 90

¹²⁰ Inger Johanson "HENNE I JAPAN GEISHA Kunsten å dyrke mannen" side 83 fra magasinet HENNE Nr.6-juli/august 1996, Se og Hør-Forlaget A/S, Oslo.

¹²¹ Kelly M. Foreman, *The Gei of Geisha: Music, Identity and Meaning*, Ashgate 2008, side 92

Hvorvidt Miyako Odori og de andre offesielle geishaforestillingene kan anerkjennes på lik linje med Noh, Kyōgen og Kabuki kommer an på om forskere kan klare å få fokuset bort fra det erotiske aspektet av geisha-profesjonen og i stedet henlede medias oppmerksomheten mot deres viktige bidrag til det tradisjonelle japanske teateret.

VEDLEGG:**I****Utdrag fra mail skrevet av Hirota Kazue motatt 13.februar 2011:**

Q: 都をどりの中でどんな舞妓か芸子が男役を演じていますか。

A: 舞妓は年齢的にも下なので、芸鼓の年齢になって、
舞台上での女性役に対して、男性らしく見える背格好や所作が得意な芸鼓さんが舞うようです。

Norsk oversettelse:

Q: Hvilke maikoer og geikoer spiller manneroller i Miyako Odori?

A: Fordi maikoene er yngre enn geikoene spilles alle roller på scenen av geikoer. De geikoene som fysisk ligner mest på menn, danser mannerollene på scenen.

II**Intervju med Noh-skuespilleren Hirota Yukitoshi ved Kōngō-Teateret i Kyoto mars 2010:**

(Hirota hadde bare 30 minutter å avse)

Hirota mener at vestlige teaterhistorikere misforstår når de legger stor vekt på buddhisme i Noh og mener det ikke har noe med det å gjøre, men at det bare handler om livets undre generelt. Den tempellignende utformingen av teateret (som ser ut som en blanding mellom et buddhistisk tempel og en shinto helligdom) har ikke noe med religion å gjøre. Nå for tiden spiller både kvinner, menn og til og med utlendinger i Noh, for det står ingen steder at de ikke får lov. Dessuten mener han at det overdrevne fokuset på Zeami (særlig hos vestlige forskere) ikke er heldig og sier at Noh har lite å gjøre med hoffet i samuraitiden og mer å gjøre med gjøgler og teatertradisjoner innen skuespiller- og entertainermiljøet.

III**Resultat av intervju med medlemmer av Noh-teatergruppen ved Kyoto Universitet februar 2010:**

Det finnes 4 profesjonelle Noh-grupper i Japan. Den eldste av disse gruppene er 60 år, mens gruppen ved Kyoto universitet er 48 år gammel. På disse 48 årene har bare fire studenter blitt plukket ut til å bli profesjonelle skuespillere ved Kōngō-skolen. Noh-

gruppen ved Kyoto universitet er underlagt den kunstneriske overhodet av Kōngō-skolen innen Noh, som spiller ved Kōngō-Teateret i Kyoto.

Medlemmene i gruppen besøker det kunstneriske overhodet for den Noh-skolen som gruppen deres er underlagt. Under dette besøket fremfører de det de har øvet på for det kunstneriske overhodet, som deretter evaluerer det. Ellers i året er det hans underordnede som kommer og evaluerer gruppens arbeid to ganger i måneden. Det kan forekomme at de kommer samtidig, men det er unntaket heller enn regelen. De dukker opp når det passer dem. De som evaluerer Noh-gruppene ved universitetene har ikke samme posisjon som profesjonelle Noh-skuespillere som underviser Noh og er ansatt ved landets Noh-teatre, slik som herr Hirota ved Kōngō Noh Teater i Kyoto. De mest profesjonelle skuespillerne kommer fra skuespillerfamilier med lang tradisjon & historie. Hirota underviser ikke i Noh, det gjør derimot Iwata. Hvem eller hvor mange som underviser ved Noh-skolene varierer fra skole til skole.

Når gruppen øver fremfører alle for de som har vært lengst i gruppen(seniorene) som etterpå gir dem konstruktiv kritikk. Alle gruppens medlemmer fremfører *shite*-dans, mens de spiller "hjelperollen" *waki*, som innebærer at de sitter og betrakter den dansende. Noh-gruppene arbeider kun med *shite* og *jiutai*, det vil si kun hovedrollen i stykket pluss den tilhørende resiteringen til koret (*shimai*). Det er en forenklet utgave av ekte Noh, kokt ned til det mest essensielle. De bruker ikke masker og bruker kun en vifte som rekvisitt.

Alle medlemmene leser Noh-stykker, for å finne interessante roller. Når en har funnet en interessant rolle en har lyst å prøve seg på, spør en resten av gruppen om det er i orden. Resten av gruppen blir da en blanding av kor og publikum under treningen. I denne gruppen finnes det ikke noen regler om at bare gutter kan spille mannlige roller og pikene bare får spille kvinneroller. Alle sammen trener så de kan spille hva det skulle være, og folk velger de rollene som passer best for dem selv. Det er bare når en spiller roller av det motsatte kjønn at de bruker masker.

Det er generelt betraktet som meget vanskelig for kvinner å delta i kordelen av fremføringen, på grunn av at røstene deres ikke (alltid) kan nå like dypt som menn. Kvinner blir kun brukt i koret i grupper hvor det er mange kvinner i gruppen eller gruppen er veldig stor (dette gjelder i alle Noh-skolene/teaterne i Japan). Det er dessuten

en kjent sak at kvinnelige skuespillere er strengt forbudt i alle kunstneriske ledd ved den konservative Kanze-skolen. (Ikke nå lenger det finnes kvinner i 70 årene som er skuespillere ved Kanze-skolen, se The Japan Times) Ved Kyoto universitet forsøker de å ikke ha blandet kor under fremføringene.

For ca syv år siden fikk kvinner av og til spille *tsure*-delen i Noh. I fjor ble både Shite og Tsure spilt av kvinner, i den store forestillingen for det kunstneriske overhodet.

En av gruppens tidligere ledere har studert både Noh-maskenes historie og gresk teater fra Antikken, og mener det er mange likheter mellom dem. I begge teatrene bruker man masker når mennesker skal gestalte guder. Senere absorberte Noh også andre sider av asiatisk kultur, som førte til at menn endte opp med å spille alle roller. Akkurat som i det gamle Hellas. Den tidligere lederen mener også personlig at siden kvinner i våre dager får spille i Noh, trenger de ikke å bruke kvinnemaskene lenger. Likevel mener han det er lite trolig at noen av Noh-skolene vil slutte å bruke kvinnemasker, selv for skuespillerinner. Det hadde vært bedre mener han om man bare brukte masker når man trengte masker til overnaturlige elementer og lignende, veldig ofte spiller nemlig hovedrollen uten maske.

Onnagata-tradisjonen vil nok ikke dø ut, selv om kvinner har fått tilgang til Noh, vil menn alltid spille kvinner i Kabuki.

Ved de anledningene gruppen trenger orkester til fremføringene, sine henter de utøvere fra musikkgrupper som spesialiserer seg i en type instrument for eksempel trommer eller fløyter. Disse musikkgruppene plukker ut hvem av deres deltakere som deltar i forestillingen så Noh-gruppen kan være fullstending fokusert på skuespillet. Når de fremfører for det kunstneriske overhodet kommer de sammen med studenter som tilhører Kyōgen-grupper, for at forestillingen skal bli som ved et teater. Siden Noh-gruppen bare fokuserer på en del av Noh-stykket inviterer de også profesjonelle skuespillere til å fremføre de resterende delene slik at forestillingen blir helhetlig. Kyoto universitets Noh-gruppe samarbeider med Kyōgen-gruppen ved Doshisha Universitetet, som ligger i nabolaget i denne delen av Kyoto. Ved siden av å ha øvingslokaler på campus, hvor de deler med andre teater- og musikkgrupper for studenter hender det at de deler øvingslokale med andre Noh-skoler.

LITTERATURLISTE

- Aihara, Kyoko, *Geisha A living tradition*, Carlton Books, 1999
- Downer, Lesley, *Women of the pleasure quarters: the secret history of the geisha*, Broadway books, New York, 2001
- Edelson, Loren, *DANJŪRŌ'S GIRLS Women on the Kabuki Stage*, PALGRAVE MACMILLAN 175 Fifth Avenue New York, 2009
- Foreman, Kelly M., *The Gei of Geisha: Music, Identity and Meaning*, Ashgate Publishing Limited, Hampshire England, 2008
- Hata, Kōhei, "NOH" side 146, *101 Keywords for Understanding Japan 日本を知る 101 章*, Corona Books, Heibonsha, Japan, 1995
- Hashimoto, Osamu, "KABUKI" side 99, *101 Keywords for Understanding Japan 日本を知る 101 章*, Corona Books, Heibonsha, Japan, 1995
- Huffman, James L., *JAPAN in WORLD HISTORY*, Oxford University Press, New York, 2010
- Johanson, Inger, "HENNE I JAPAN GEISHA Kunsten å dyrke mannen" side 83 fra magasinet HENNE Nr.6-juli/august 1996, Se og Hør-Forlaget A/S, Oslo 1996
- Kalland , Arne, *Japans historie : fra jegersamfunn til økonomisk supermakt*, Cappellen 2005
- Kano, Ayako, *ACTING Like a Woman in Modern Japan THEATRE, GENDER, AND NATIONALISM*, PALGRAVE, New York 2001
- Kawatake, Toshio, *JAPAN ON STAGE Japanese Concepts of Beauty as Shown in The Traditional Theatre*, oversatt av P.G. O'Neil, TBS-Britannica 1982
- Keene, Donald, *CHŪSHINGURA THE TREASURY OF ROYAL RETAINERS A Puppet Play Translated by Donald Keene*, Colombia University Press, New York, 1972
- Keene, Donald, *Noh and Bunraku Two forms of Japanese Theatre*, Colombia University Press, New York, 1990

- Komatsu, Kazuhiko, “ONI: The Japanese Demon” side 164, *101 Keywords for Understanding Japan 日本を知る 101 章 Japanese & English Version*, CORONA BOOKS, Heibonsha, Japan , 1995
- Kondō, Tomie, “GENJI MONOGATARI: The Tale of Genji “ side 192 “AWARE” side 240, *101 Keywords for Understanding Japan 日本を知る 101 章 Japanese & English Version*, CORONA BOOKS, Heibonsha, Japan , 1995
- Kōsaka, Jirō, “CHŪSHINGURA” side 62, “GIRI” side 254, *101 Keywords for Understanding Japan 日本を知る 101 章 Japanese & English Version*, CORONA BOOKS, Heibonsha, Japan , 1995
- Mezur, Katherine, *Beautiful Boys/Outlaw Bodies Devising Kabuki Female Likeness*, Palgrave Macmillan, Gordonsville VA, USA 2005
- Mianishi, Naoko, “Women in Noh, A Study of Two barriers Against Female Noh Professionals”, “A history of Women’s Noh –On Its Early Stage-”, “A Study of Female Noh in Middle Age”, “The Potential of Women’s Noh”, Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies, 2005
- Nakamura, Kiharu, *Geisha KIHARUS FANTASTISKE LIV*, er oversat fra tysk efter *Kiharu Memorien einer Geisha* 1983, Dansk copyright Egmont Lademann A/S København, 2001
- nipponica にっぽにか Discovering Japan, 2010 No.1, Special Feature: Welcome to the World of Kabuki, Ministry of Foreign Affairs of Japan, Kasumigaseki, Chiyoda-ku, Tokyo, Issued July 30 2010
- Okada, Mariko, “Prolegomenon to Geisha as a cultural Performer: Miyako Odori, The Gion school, and representation of Traditional Japan”, Waseda University, Tokyo, 2003
- Ortolani , Benito, *The Japanese Theatre from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, New Jersey & Chichester, 1990
- Prasso, Sheridan, *The Asian mystique: dragon ladies, geisha girls, & our fantasies of the exotic Orient*, Public Affairs, New York, 2005

Saeki, Junko, "IKI" side 10, "GEISHA" side 193, *101 Keywords for Understanding Japan 日本を知る 101 章 Japanese & English Version*, CORONA BOOKS, Heibonsha, Japan, 1995

Scott, A.C., *The flower and willow world: a study of the geisha*, Heinemann, London, 1959

Teeruwen, Mark, "Felleskapsritualer og personlig tro: Religionens dilemmaer i i det moderne Japan", *Vinduer mot Japan PERSPEKTIVER PÅ SAMFUNN, KULTUR OG SPRÅK*, Grønning, Terje (red.), Tapir Akademisk Forlag, Trondheim 2005

Tsuji, Nobuo, "KANŌ-HA: The Kanō School" side 90, *101 Keywords for Understanding Japan 日本を知る 101 章 Japanese & English Version*, CORONA BOOKS, Heibonsha, Japan, 1995

Internett kilder

Androgyn kultur og onnagata; http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0419102-085015/unrestricted/Armstrong_IV_dis.pdf, 14.02.2011

Chūshingura, http://web-japan.org/trends01/article/030207soc_r.html, 7.02.2011

Den treenige Buddha:

<http://www.nabunken.go.jp/database/jgd/pages/BuddhistTrinity.html>, 20.01.2011

Feminine japanske menn og androgyn kultur,

<http://www.independent.co.uk/news/world/asia/japans-generation-xx-1704155.html>, 8.02.2011

Genji monogatari og kjønnsroller; <http://intersections.anu.edu.au/issue7/tyler.html>, 18.02.2011

Genji monogatari Uji , <http://www.uji-genji.jp/en/genji/world/>, 2.02.2011

Kabuki: <http://kabuki21.com/section.php>, 27.04.2011

Kabuki: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/>,
<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/jp/>, 27.04.201

Kvinner i Kabuki:

<http://web-japan.org/nipponia/nipponia22/en/feature/feature10.html>, 3.02.2011

<http://chaari.wordpress.com/2010/11/15/kabuki-symposium/>, 3.02.2011

<http://www.artconnected.org/act98/moreKabuki.htm>, 3.02.2011

<http://musumekabuki.blog107.fc2.com/>, 3.02.2011

<http://www.musumekabuki.com/nagoya/onnageinou/index.html>, 3.02.2011

Kvinner i Kyōgen:

http://muse.jhu.edu/journals/asian_theatre_journal/v024/24.1kobayashi.html,
24.03.2011

<http://www.asjapan.org/web.php/lectures/2000/06>, 3.02.2011

http://english.peopledaily.com.cn/200511/14/eng20051114_220983.html, 3.02.2011

Kvinner i Japan; <http://factsanddetails.com/japan.php?itemid=627&catid=18#02>,
18.02.2011

Mannlige geisha; <http://www.cvseas.edu.vn/en/tintuc/46>, 20.10.2010

Miyako Odori og geisha;

<http://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/bitstream/2065/26765/1/034.pdf>, 15.02.2011

Noh, Hirota: <http://hirota-kansyokai.la.coocan.jp/profile/index.html>, 5.05.2011

Noh og Kyōgen: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/jp/index.html>,
<http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/>, 27.04.2011

Noh: <http://www.the-noh.com/>, 27.04.2011

Noh, "Lady Aoi", http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_006.html, 2.02.2011

Onnagata og Feminitet; <http://muse.jhu.edu/journals/positions/v010/10.2morinaga.html>,
14.02.2011

Rozanji tempelet; <http://www7a.biglobe.ne.jp/~rozanji/>, 26.04.2011

Taikomochi, mannlige geishaer; <http://www.mitene.or.jp/~houkan/2002/e06.html>,
26.04.2011

"Yūgao", Noh, Kyōgen: <http://www.noh-Kyōgen.com/story/english/Yugao.pdf>,
18.11.2010

Newsweek:

Kvinner i Noh; <http://www.newsweek.com/2009/10/15/noh-go.html>, 10.02.2011

The Japan Times :

Genji monogatari 1000 års jubileum; [http://search.japantimes.co.jp/cgi-
bin/fl20081012x1.html](http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20081012x1.html), 2.02.2011

Kvinner i Noh ; <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20040411x1.html>, 2.02.2011

Kabuki i dagens Japan; <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20060302f2.html>,
26.04.2011

Pop-kultur, Okuni, Kabuki og tegneserier; [http://search.japantimes.co.jp/cgi-
bin/fl20110213x1.html](http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20110213x1.html), 16.02.2011

"Ukifune" i Kabuki, <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/ft20030319a2.html>,
3.02.2011

Yomiuri:

Noh og kvinner; <http://www.yomiuri.co.jp/komachi/news/rensai/20051109ok02.htm>,
2.02.2011

Wikipedia:

Anime: <http://en.anime-wiki.org/wiki/Kurozuka>, 3.9.2010

Enka: <http://sv.wikipedia.org/wiki/Enka>, 3.9.2010

Hōjō Tokimasa:

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%8C%97%E6%9D%A1%E6%99%82%E6%94%BF>,
17.01.2011

Kamakura-shogunatet: <http://no.wikipedia.org/wiki/Kamakuraperioden>, 17.01.2011

Taikomochi; <http://en.wikipedia.org/wiki/Taikomochi>, 26.04.2011

Zeami Motokiyo: http://en.wikipedia.org/wiki/Zeami_Motokiyo, 19.01.2011

TEATERPROGRAMM:

第五十六回 北野をどり、平成 20 年 4 月 14 日、大丸、上七軒歌舞会、京都市上京区今出通七本西入真盛町 742

- <http://www.maiko3.com>, 電話: (075) 461-0148

Kabuki November 30- , December 26, 2008, KYOTO MINAMIZA Theater Year-end Grand Kabuki, KOMISE Show, KABUKI PROGRAM For November 30-December 26, 2008, Published by MINAMIZA, Shijo-Ohashi, Higashizume, Higashiyama-ku, Kyoto-shi 605-0075, Tel: 075-561-1155, FAX: 075-531-6222, Edited & Printed by The Japanese Times, 5-4, Shibuya 4-chome, Minato-ku, Tokyo 108-8071, Tel: 03-3453-1699, Fax: 03-3453-7085

Hirotakanshokai Noh, 廣田鑑賞会能:

TORU , Teaterprogram, september 2009

SUMIDAGAWA, Teaterprogram, mars 2009

UROKOGATA, Teaterprogram, mai 2008

TEIKA, Teaterprogram, september 2008

AYA NO TSUZUMI, Teaterprogram, september 2007

YUYA, Teaterprogram, april 2007

NONOMIYA , Teaterprogram, september 2006

FUJITO, Teaterprogram, mai 2006

KAZURAKI, Teaterprogram, september 2005

KINUTA, Teaterprogram, mai 2005

YAMANBA, Teaterprogram, oktober 2004

YORIMASA, Teaterprogram, mai 2004

DOHJOH-JI, Teaterprogram, mai 2003

Kongo Subscription Noh Series, March 28 (Sunday) 2010 1:30 p.m., The Kongo
Nohgakudo, Karasuma Ichijo-sagaru, Kamigyo-ku, Kyoto 602-0912 Tel: 075-441-7222, 能楽
NOH: 「西王母」 SEIOH-BOU, 狂言 KYOGEN: 「柑子」 Tangerines, 仕舞 Shimai:
「笹之段」 能楽 NOH: 「桜川」 SAKURAGAWA

The Performance of Noh and Kyōgen 能と狂言の会 2009.11.16 (Mon.) at Kongoh

Nohgakudou

*Promoted by Nohgaku club of Kyoto Univ. Kongoh school, Hosho school (Noh) and Ohkura
school (Kyōgen), The Performance of Noh and Kyōgen, 能と狂言の会, 2009.11.16,*

*Promoted by Nohgaku club of Kyoto Univ. 主催京都大学能学部, Kongo S. 金剛会,
Hosho S. 宝生会, Kyōgen S. 狂言会*

Emmert, Robert og Kenny, Don, Noh Hashitomi/Hajitomi 半蔀, © National Noh Theatre/ 国
立能楽堂, 1994

**UNESCO Intangible Cultural Heritage NATIONAL NOH THEATRE REGULAR
PERFORMACE 「This programme is performed by Noh actresses」 February 27th 「Sat 」
13:00- , Subtitles Available Noh 半蔀 HASHITOMI The Lattice Shutter Tomiyama
Noriko, 黒塚 KUROZUKA Daemon's Mound, NATIONAL NOH THEATRE, 4-18-1
Sendagaya, Shibuya-ku, Tokyo 151-0051 Tel: 03-3423-1331**

Gender in classical Japanese theatre: Repertoire, roles and gender; a meeting with traditional theatre performances in today's Japan.

There are many different forms of theatrical entertainment offered in Japan today, from ancient theatre forms to western musicals. In this thesis I have been focusing on the traditional theatre-forms; Noh and Kyōgen, Kabuki and Miyako Odori, the annual spring performance of the geishas from Gion-Kobu district in Kyoto.

Since the early 1600s women have not been allowed to perform in public performances in Japan. That explains men's dominance in the traditional theatre in Japan.

The first geishas in Japan were also men. Later women entered the profession and the number of male-geisha decreased. Today there are only five male-geishas left in Japan; one in Kyoto and four in the Asakusa district in Tokyo. Male-geishas focus on physical-comedy in their public performances.

From the late 1800s women again got the opportunity to perform in public, and the geishas from Gion-Kobu made their first Miyako Odori. Miyako Odori or "The dance of The Old Capital" is a dance performance where the geishas mix dances and songs from Noh and Kabuki into traditional Japanese dance.

After Second World War, women got the opportunity to become Noh-actresses. In today's Japan many women perform Noh, either on a professional or an amateur level.

For the ancient comedy Kyōgen, the number of female actresses is limited, both on professional and amateur level. Today Japan only has two professional female actresses. The reason may be that Kyōgen is considered too coarse for females to perform.

It was also after the Second World War that Japan's first girls-only Kabuki-troupe toured the country with great success. When the girls matured the group vanished from the public stage. It was not until the early 1980s that the remaining ladies from this group helped to establish Japan's only professional women-only Kabuki troupe in the town of Nagoya. For centuries women and children have also been participating in rural Kabuki in the Japanese countryside. This shows that Kabuki is more than just the all-male grand Kabuki shown in the famous theatres in the big cities of Tokyo and Osaka.

