

Φοιτητές: Καστρινάκης Χρήστος, Σλάβη Δανάη
Ερευνητική εργασία

Η αλλοτρίωση της σύγχρονης Ιαπωνίας μέσα από την
κριτική ματιά του Hayao Miyazaki στο

Spirited Away



千と千尋の神隠し

The corruption of modern Japan through Hayao Miyazaki's critical look
in Spirited Away

Πολυτεχνείο Κρήτης
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Επιβλέπων Καθηγητής: Δημήτρης Ρότσιος
Ακαδημαϊκό έτος 2022 - 2023

Η αλλοτρίωση της σύγχρονης Ιαπωνίας μέσα από την κριτική ματιά του Hayao Miyazaki στο Spirited Away

Καστρινάκης Χρήστος, Σλάβη Δανάη

Περιεχόμενα

Πρόλογος	8
Εισαγωγή	9
Σκοπός εργασίας	
Αντικείμενο έρευνας	
Βιβλιογραφική Ανασκόπηση	
Μέθοδος	
Περίληψη ταινίας	
Ευρήματα	12
Κεφάλαιο 1: Η οικονομική φούσκα και τα απομεινάρια της	14
1.α. Εθισμός στην κατασκευή	15
1.β. Τουρισμός και Θεματικά πάρκα	20
Κεφάλαιο 2: Προβληματικές συνθήκες διαβίωσης και εργασίας	26
2.α. Προβληματικές συνθήκες διαβίωσης	27
2.β. Εργασία - δουλεία	30
Κεφάλαιο 3: Εμπορευματοποίηση και αλλοίωση ταυτότητας	36
3.α. Προβληματικές πάνω στην εφαρμογή του μοντερνισμού	37
3.β. Αντιμετώπιση παλιού και παραδοσιακού	39
3.γ. Τουρισμός και ιαπωνική παράδοση	42
Ερμηνεία – Συμπεράσματα	46
Παράρτημα	48
Κατάλογος εικόνων	56
Βιβλιογραφία	58

Ευχαριστούμε θερμά τον κ. Θανάση Μουτσόπουλο για την καθοδήγησή του καθ'όλη τη διάρκεια της εργασίας μας και τον κ. Δημήτρη Ρότσιο που την ανέλαβε σε μεταγενέστερο στάδιο. Ευχαριστούμε, επίσης, τον Λέανδρο Σλάβη για τις πολύτιμες γνώσεις του και την ατελείωτη βιβλιοθήκη του.

Πρόλογος

Η Ιαπωνία αποτελεί μία από τις πιο ισχυρές οικονομικά χώρες και συμμετέχει ενεργά στο παγκόσμιο γίννεσθαι με τις ποικιλόμορφες επιρροές της. Συνεχώς ο δυτικός άνθρωπος (και όχι μόνον αυτός) έρχεται σε επαφή με την παραγωγή της τόσο στο πολιτισμικό όσο και στο παραγωγικό/βιομηχανικό πεδίο, από τα manga και τα anime μέχρι τις πιο σύγχρονες και εξελιγμένες τεχνολογίες και μηχανές. Επιπλέον, έχουν παραχθεί πολυάριθμα έργα στο χώρο του κινηματογράφου της (μιας από τις παλιότερες και μεγαλύτερες κινηματογραφικές βιομηχανίες με τέσσερις βραβεύσεις με Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας, αλλά και άλλες διακρίσεις όπως του Χρυσού ή του Αργυρού Λέοντος σε Φεστιβάλ της Βενετίας ή του Χρυσού Φοίνικα σε Φεστιβάλ των Καννών), αλλά και της λογοτεχνίας της (που έχει τιμηθεί με δύο βραβεία Νόμπελ), που προσεγγίζουν και παρουσιάζουν τη ζωή στη μητρόπολη της Ιαπωνίας με τους φρενήρεις ρυθμούς ζωής και την “εξωπραγματική” της αρχιτεκτονική, καθώς και με τις παραδόσεις της χώρας αυτής, τα έθιμα, την ιστορία και τους μύθους της. Ωστόσο, μέσα από συζητήσεις συνειδητοποιεί κανείς πως η εικόνα που έχει ένας δυτικός άνθρωπος για την Ιαπωνία είναι θολή ή προσεγγίζει τα δύο άκρα: την Ιαπωνία της ακραίας τεχνολογικής εξέλιξης και του ανθρώπου – σκλάβου της σύγχρονης ζωής και την Ιαπωνία της πνευματικότητας, της γαλήνης και των γνωστών στους περισσότερους παραδόσεων της.

Καθώς, λοιπόν, και εμείς είδαμε με μια διαφορετική ματιά την πραγματικότητα της Χώρας του Ανατέλλοντος Ηλίου μπήκαμε στη διαδικασία να αναζητήσουμε και να εξερευνήσουμε τα κινηματογραφικά έργα και τους κινηματογραφιστές που έχουν θίξει το ζήτημα αυτό, μιας και ο κινηματογράφος τη σημερινή εποχή αποτελεί σημαντική πηγή πληροφοριών για ένα πολύ μεγάλο κομμάτι του κόσμου, τόσο ως προς τα ιστορικά γεγονότα όσο και για τη ζωή στους τόπους στους οποίους διαδραματίζονται οι ταινίες. Έχοντας, βέβαια, στο πίσω μέρος του μυαλού μας τόσο το ότι «μία εικόνα αξίζει όσο χίλιες λέξεις», ιδιαίτερα αν πρόκειται για μία αλληλουχία εικόνων όπως σε μία κινηματογραφική ταινία, αλλά και κάποιες παρατηρήσεις του Marc Ferro ως προς τη σχέση του κινηματογράφου και της πραγματικότητας, όπως ότι: «Οι άνθρωποι είχαν ήδη αντιληφθεί ότι μια κινηματογραφική ταινία για το παρόν αποτελούσε έργο ιστορίας· ή ακριβέστερα αντι-ιστορίας, αφού, μυθοπλασία ή όχι, το περιεχόμενο ξεπερνά πάντα την εικόνα: έτσι, δεν είναι η απλή αναπαραγωγή του “πραγματικού”, των όσων κρίνει ο οπερατέρ πως είναι η πραγματικότητα.» και ότι «..., υπάρχουν ταινίες στις οποίες η ρητή επιθυμία να φανερώσουν τις κρυμμένες λειτουργίες μιας

κοινωνίας – οι ορατές πτυχές αποτελούν στοιχεία της παραδοσιακής ιστορίας – απολήγει στην πραγματοποίηση ενός έργου αντι-ιστορίας, που ορθώνεται εναντίον όλων των θεσμικών συστημάτων: πολιτικών και συνδικαλιστικών οργανώσεων, λεσχών ηθικής, εφημερίδων και περιοδικών κτλ.»¹

Με στόχο λοιπόν να διερευνήσουμε την εικόνα που αποκτά κανείς για τη χώρα αυτή μέσα από τα πλάνα που παρουσιάζονται μέσω της Έβδομης Τέχνης και επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μας σε Ιάπωνες δημιουργούς και, κυρίως, στη κατηγορία των anime, καταλήξαμε στη μελέτη του έργου ενός από τους πιο διάσημους και καταξιωμένους Ιάπωνες σκηνοθέτες, τον Hayao Miyazaki. Οι ταινίες του μας ήταν γνώριμες καθώς έχουν προβληθεί και αγαπηθεί στο δυτικό κόσμο, αλλά και η γραφή του μας ήταν οικεία λόγω της διαφοροποίησής της από τα συνηθισμένα anime με την πιο δυτικότερη πνοή τους. Επιπλέον μας κίνησε το ενδιαφέρον το γεγονός ότι σε όλες του τις ταινίες κρατάει μία κριτική στάση απέναντι στην Ιαπωνία και θίγει ζητήματα που απασχολούν τόσο την ίδια τη χώρα όσο και τον παγκόσμιο χώρο: τον καπιταλισμό, την περιβαλλοντική κρίση και ζητήματα μνήμης και ταυτότητας.

Η Hayao Miyazaki, η οποία επηρέασε σημαντικές αλλαγές τόσο στην εικόνα της χώρας όσο και στον τρόπο ζωής, ενώ ταυτόχρονα συγκρούεται σφοδρά με την παράδοση και την ταυτότητα – συγκριτικά με τους παραλληλισμούς και συμβολισμούς που εμφανίζονται στην ταινία Spirited Away του Hayao Miyazaki που αναπαριστά έμμεσα καίρια ζητήματα εκείνης της εποχής. Το ερευνητικό υλικό της εργασίας συγκροτείται σε τρία (3) κεφάλαια τα οποία διαμορφώνονται ως εξής:

Το συγκεκριμένο θέμα μας αφορά ειδικότερα ως αρχιτέκτονες για το πως η ασύδοτη κατασκευαστική δραστηριότητα, οι απερισκεψίες και οι προσωρινές λύσεις μπορούν να καταστρέψουν το περιβάλλον και πως τα μέσα που χρησιμοποιούμε σαν αρχιτέκτονες αλληλοεπιδρούν με την ταυτότητα και την παράδοση κάθε τόπου. Είναι ένα παγκόσμιο φαινόμενο που βρίσκει την κορύφωσή του στην Ιαπωνία.

Εισαγωγή

Σκοπός εργασίας

Σκοπός της ερευνητικής εργασίας είναι η διερεύνηση του φαινομένου της αλλοτρίωσης της σύγχρονης Ιαπωνίας. Συγκεκριμένα εξετάζουμε την περίοδο από την οικονομική φούσκα (του δεύτερου μισού της δεκαετίας του 1980) στην Ιαπωνία και μετά, μία εποχή που άλλαξε ριζικά τη χώρα και την κοινωνία της, ίσως για δεύτερη φορά τόσο ριζικά μετά την περίοδο των μεταρρυθμίσεων Μείτζι του 19^{ου} αιώνα, και πιο συγκεκριμένα την εικόνα των πόλεων της, τις συνήθειες των κατοίκων τους, την αντιμετώπιση των εργαζομένων και την ίδια την ταυτότητα της Ιαπωνίας.

Αντικείμενο έρευνας

Αντικείμενο της έρευνας αποτελεί η ταινία του Ιάπωνα σκηνοθέτη Hayao Miyazaki *Spirited Away*. Πρόκειται για μία ταινία animation που γυρίστηκε το 2001, η οποία διαφέρει από τα συνηθισμένα anime και προβλήθηκε παγκοσμίως κερδίζοντας μέχρι και βραβείο Όσκαρ. Μία ταινία που παρουσιάζει και έμμεσα κρίνει με τρόπο αλληγορικό την κατάσταση της σημερινής Ιαπωνίας, κυρίως μετά την οικονομική φούσκα.

Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Πρόκειται για ένα κινηματογραφικό έργο του οποίου η ερμηνεία έχει απασχολήσει διάφορες ειδικότητες και έχει μελετηθεί από εκπροσώπους των και σύμφωνα με αυτές· ωστόσο, δεν είναι επαρκώς μελετημένη ως προς τη σύγκριση με την πραγματικότητα που παρουσιάζεται μέσα από βιβλία κυρίως ως προς τη σύγχρονη εικόνα της χώρας και τους κατοίκους της.

Βιβλία αναφοράς για την εκπόνηση της εργασίας αποτέλεσαν τα εξής:

- Alex Kerr, *Dogs and Demons: The fall of the modern Japan*, Έκδ. Penguin Books, USA, 2001

- Andrew Osmond, *Spirited Away*, Εκδ. Film classics, 2019

- Eric Reinders, *The moral narratives of Hayao Miyazaki*, Εκδ. McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, 2016

Μέθοδος

A. Μέθοδος συλλογής στοιχείων

Η Hayao Miyazaki, η οποία επηρέασε σημαντικές αλλαγές τόσο στην εικόνα της χώρας όσο και στον τρόπο ζωής, ενώ ταυτόχρονα συγκρούεται σφοδρά με την παράδοση και την ταυτότητα – συγκριτικά με τους παραλληλισμούς και συμβολισμούς που εμφανίζονται στην ταινία Spirited Away του Hayao Miyazaki που αναπαριστά έμμεσα καίρια ζητήματα εκείνης της εποχής. Το ερευνητικό υλικό της εργασίας συγκροτείται σε τρία (3) κεφάλαια τα οποία διαμορφώνονται ως εξής:

B. Ερμηνευτική μέθοδος Υπόθεση εργασίας

Η συγκεκριμένη εργασία πρόκειται να συνδυάσει τη μελέτη της κριτικής αναπαράστασης της σύγχρονης Ιαπωνίας από τον Hayao Miyazaki στην ταινία του *Spirited Away* (2001) με θεωρητικά κείμενα που αναλύουν την κατάσταση της χώρας κυρίως κατά τη διάρκεια της οικονομικής φούσκας και μετά (δεκαετία του ’90).

Συγκρότηση και περιεχόμενο εργασίας

Η ερμηνευτική μέθοδος που επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθεί αφορά τη μελέτη ιστορικών δεδομένων για τη περίοδο της οικονομικής φούσκας στην Ιαπωνία – η οποία επέφερε σημαντικές αλλαγές τόσο στην εικόνα της χώρας όσο και στον τρόπο ζωής, ενώ ταυτόχρονα συγκρούεται σφοδρά με την παράδοση και την ταυτότητα – συγκριτικά με τους παραλληλισμούς και συμβολισμούς που εμφανίζονται στην ταινία *Spirited Away* του Hayao Miyazaki που αναπαριστά έμμεσα καίρια ζητήματα εκείνης της εποχής. Το ερευνητικό υλικό της εργασίας συγκροτείται σε τρία (3) κεφάλαια τα οποία διαμορφώνονται ως εξής:

- Η οικονομική φούσκα και τα απομεινάρια της
- Προβληματικές συνθήκες διαβίωσης, εργασία – δουλεία
- Εμπορευματοποίηση και αλλοίωση ταυτότητας

Ερευνητικά ερωτήματα

- Ποια είναι η κριτική που κάνει ο σκηνοθέτης στην ταινία για τα φαινόμενα αλλοτρίωσης της Ιαπωνίας;

- Σε ποια θέματα εστιάζει τη ματιά του και κατά πόσον αυτά ανταποκρίνονται στα ιστορικά δεδομένα;

- Πως μεταλλάχθηκε η Ιαπωνία και η κουλτούρα της από τότε που ανοίχτηκε στον έξω κόσμο;

- Κατά πόσον αυτά τα φαινόμενα αλλοτρίωσης έχουν εμφανιστεί σε άλλες χώρες και πως αντιμετωπίστηκαν;

^[1] Mark Ferro, L’histoire sous surveillance, ελληνική μετάφραση: Η ιστορία υπό επιτήρηση, Εκδ. Νησίδες 1999, σελ. 76

Περίληψη ταινίας

Η ταινία *Spirited Away* (Ταξίδι στη χώρα των θαυμάτων) πραγματεύεται τη περιπέτεια ενός νεαρού κοριτσιού, της Τσιχίρο, στη προσπάθειά της να επανενωθεί με τους γονείς της έπειτα από την ακούσια είσοδό τους σε έναν υπερφυσικό κόσμο με δικούς του κανόνες και αρχές. Η ιστορία ξεκινάει με τη μετακόμιση της οικογένειας σε μια επαρχιακή πόλη. Στη προσπάθεια τους να φτάσουν στο νέο τους σπίτι χάνονται καταλήγοντας σε ένα ασυνήθιστο κτίσμα που, αργότερα, διαπιστώνουν πως αποτελεί την είσοδο ενός εγκαταλελειμμένου θεματικού πάρκου. Υποκύπτοντας στη περιέργειά τους προχωρούν στην εξερεύνησή του, φτάνοντας στον ερημωμένο εμπορικό δρόμο του θεματικού πάρκου, όπου οι γονείς απερίσκεπτα καταναλώνουν έτοιμο φαγητό που τους μεταμορφώνει σε γουρούνια. Όσο νυχτώνει, ο έως τότε κενός τόπος κατακλύζεται από πνεύματα προκαλώντας πανικό και χωρίζοντας το μικρό κορίτσι από τους γονείς της.

Η Τσιχίρο, προκειμένου να επιβιώσει, αναγκάζεται να συμβιβαστεί με τους κανόνες που της επιβάλλει ο κόσμος αυτός και να δουλέψει στο κτήριο των θερμών λουτρών, μέσα στο οποίο έρχεται αντιμέτωπη με διάφορες δοκιμασίες και πρόσωπα που θα έχουν καταλυτικό ρόλο στη προσπάθειά της να σώσει τους γονείς της.

Μία ταινία κινούμενων σχεδίων η οποία θίγει με τρόπο αλληγορικό την κατάσταση που επικρατεί τη δεκαετία του '90 στην Ιαπωνία και, κατ' επέκταση, παγκοσμίως: την ασυδοσία των ανθρώπων, τη θεοποίηση του χρήματος, τη δουλεία και κυρίως την καταστροφή του περιβάλλοντος από τις ανθρώπινες δραστηριότητες (πράξεις και παραλείψεις).

Κεφάλαιο 1:
Η οικονομική φούσκα και τα απομεινάρια της

1.α. Εθισμός στην κατασκευή

«Με τον μεγαλύτερο προϋπολογισμό σε οικοδομικά έργα στον κόσμο είναι παράξενο που κανείς δεν αναφέρεται στο πόσο εξαρτημένη είναι η οικονομία της χώρας από αυτά. Και από οικονομικής άποψης η πλειοψηφία των έργων αυτών δεν ανταποκρίνονται σε πραγματικές ανάγκες».

Alex Kerr

Η Ιαπωνία πληρούσε τις προϋποθέσεις για να εξελιχθεί σε σπουδαιότατη χώρα λόγω του φυσικού της πλούτου και της πολιτισμικής κληρονομιάς την οποία της είχε εναποθέσει ολόκληρη η ανατολική Ασία.

Τα προβλήματα αρχίζουν να εμφανίζονται το 1860 όταν η χώρα ανοίχτηκε στον υπόλοιπο κόσμο και αντίκρισε πολιτισμούς χιλιετιών να διαβρώνονται από τους ευρωπαϊούς αποικιοκράτες, αλλά και της ακτινοβολίας του πολιτισμού της Δύσης ως απότοκο της τεχνικής προόδου και του πλούτου που προέκυψαν από τη βιομηχανική επανάσταση. Προκειμένου να προστατευθεί από τις δυνάμεις της αποικιοκρατίας, αλλά και, ταυτόχρονα, να τις ανταγωνισθεί με στόχο την οικονομική ανάπτυξη και κυριαρχία, έδωσε προτεραιότητα στην ανάπτυξη του στρατού, της οικονομίας και της βιομηχανίας της, μετατρέπόμενη σε μία από τις πιο ισχυρές οικονομικά χώρες. Ωστόσο, για την επίτευξη αυτών των στόχων έγιναν θυσίες σε σημαντικούς τομείς όπως το περιβάλλον, ο πολιτισμός, η παράδοση και η ποιότητα ζωής.

Θα πρέπει, ωστόσο, να επισημανθεί ότι η Ιαπωνία, όχι μόνο επιβεβαιώνει τη διαπίστωση του Γάλλου ανθρωπολόγου Jean-Loup Amselle: «δεν υπήρξαν ποτέ κλειστές κοινωνίες.»² και, φυσιολογικά, δέχεται εξωτερικές επιρροές, αλλά, επιδίωκε από πολύ παλιά την υιοθέτηση αλλότριων πολιτισμικών προτύπων εφόσον το έκρινε απαραίτητο. Είναι χαρακτηριστική η πληροφορία που μας μεταφέρει ο ινδικής καταγωγής νομπελίστας οικονομολόγος και φιλόσοφος Amartya Sen πως: «Στην Ιαπωνία, στις αρχές του 7^{ου} αιώνα, ο βουδιστής πρίγκηπας Σοτούκου, που κυβερνούσε

ως αντιβασιλέας στη θέση της μητέρας του, έστειλε αποστολές στην Κίνα για να πληροφορηθούν και να μεταφέρουν ένα σύνολο γνώσεων σχετικών με την τέχνη, την αρχιτεκτονική, την αστρονομία, την φιλολογία και τη θρησκεία.»³. Άλλωστε, πολλά στοιχεία της ιαπωνικής ταυτότητας δεν είναι γηγενή: από την γλώσσα με τις σινικές ρίζες και επιρροές ως τον ιαπωνικό βουδισμό. Η χώρα είναι ιστορικά από πολλές απόψεις ετερόφωνη. Είναι εντυπωσιακή η αναφορά εδώ και πάνω από έναν αιώνα του αμερικανού στρουκτουραλιστή γλωσσολόγου Edward Sapir πως: «... διαπιστώνουμε ότι ένας μορφωμένος Ιάπωνας δύσκολα διαμορφώνει μία λόγια πρόταση χωρίς τη χρήση κινεζικών πηγών».⁴

Τη δεκαετία του '90, λοιπόν, επέρχεται οικονομική κατάρρευση που αποδίδεται στο γεγονός ότι εκατομμύρια δουλειές βασισμένες στην οικοδομική δραστηριότητα δημιουργήθηκαν από πλασματικές ανάγκες και υποτιθέμενη/επιφανειακή ανάπτυξη, με σπατάλη κρατικών επιδοτήσεων. Η Ιαπωνία εθίστηκε στον πλούτο της οικοδομικής δραστηριότητας, καθώς απέφερε μεγάλα κέρδη για τους πολιτικούς και τους γραφειοκράτες. Ο εθισμός αυτός δεν αντιμετωπίστηκε στα πρώτα του στάδια λόγω της αδράνειας του γραφειοκρατικού συστήματος, με αποτέλεσμα σε ολόκληρη τη χώρα τεράστια οικοδομικά έργα να συνεχίζονται, πολλά ακόμα και όταν είτε ο αρχικός τους στόχος έχει πλέον εκλείψει είτε ο αρχικός τους σκοπός είχε πλέον επιτευχθεί, άλλα να συνεχίζονται για πάντα και άλλα να διακόπτονται αφήνοντας πίσω τους κουφάρια. Έτσι, οι υποτιθέμενες πόλεις του μέλλοντος αδυνατούσαν να ρυθμίσουν τις δημόσιες υποδομές τους με αποτέλεσμα, για παράδειγμα, να αιωρούνται καλώδια τηλεφωνικών γραμμών παντού, να παραμένουν εγκαταλελειμμένα εργοτάξια, τραυματίζοντας το φυσικό τοπίο, και να μπαζώνονται ολόκληρα ποτάμια χωρίς ιδιαίτερο λόγο.⁵

Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε μία γενικότερη νοοτροπία ενδυνάμωσης της οικονομίας και παραμέλησης του πολιτισμού και του φυσικού περιβάλλοντος που υιοθετήθηκε ακόμα και στις επαρχιακές περιοχές της χώρας. Η τεχνητή ανάγκη για μεγάλα κατασκευαστικά έργα αναδεικνύεται χαρακτηριστικά το 1980 με την επιχορήγηση με 100 εκατομμύρια γιεν αγροτικών περιοχών, με την ελευθερία να χρησιμοποιηθούν κατά βούληση. Αντί, λοιπόν, αυτές οι περιοχές να τα επενδύσουν στην ουσιαστική ανάπτυξη και

² Jean-Loup Amselle, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Εκδ. Flammarion 2001, σελ. 28
³ Amartya Sen, *Democracy and its global roots*, γαλλική μετάφραση *La démocratie des autres*, Εκδ. Rivage Poche - Petite Bibliothèque 2006, σελ. 33
⁴ Edward Sapir, *Language. An Introduction to the Study of Speech*, Εκδ. Dover, 2004, σελ. 160
⁵ Alex Kerr, *Dogs and Demons: The fall of the modern Japan*, Εκδ. Penguin Books, USA, 2001, σελ. 4

ανάδειξη του φυσικού πλούτου που θα επέφερε πραγματικά μακροπρόθεσμα οφέλη, δανείστηκαν το 1990 περίπου 1 επιπλέον τρισεκατομμύριο γιεν, καθώς το αρχικό ποσό δεν επαρκούσε, με στόχο τη κατασκευή έργων μνημειακού χαρακτήρα. Η αρχιτεκτονική άρχισε να αποτελεί προσωπική έκφραση και έπρεπε να τραβήξει την προσοχή και να ξεχωρίσει διαφοροποιούμενη από το περιβάλλον της, να πάψει να εναρμονίζεται με αυτό και, κατ’ επέκταση, να επιβληθεί σε αυτό.⁶

Ο Μιγιαζάκι και γενικότερα το Studio Ghibli και με άλλες τους ταινίες στο παρελθόν έχουν πάρει θέση απέναντι στη φθορά της φυσικής κληρονομιάς και προσπάθησαν να εστιάσουν τη ματιά τους σε αυτό το ζήτημα. Φαινόμενα, όπως η καταστροφή μέσω της οικοδομής, η χειραγώγηση του φυσικού περιβάλλοντος και η ανθρωπίνη επιβολή σε αυτό, αποτυπώνονται άμεσα στην ταινία *Pom Poco* του 1994, η οποία είναι εξ ολοκλήρου αφιερωμένη στο θέμα της καταστροφής της φύσης από την κατασκευή καταφέροντας με κωμικό τρόπο να απεικονίσει το πως οι άνθρωποι σταδιακά καταλαμβάνουν και την τελευταία σπιθαμή φυσικού περιβάλλοντος, σε σημείο που τα ζώα αναγκάζονται να μεταμορφώνονται με μαγικό τρόπο και να ζουν ανάμεσα τους.

Στο *Spirited Away* γίνονται αντιληπτοί αντίστοιχοι συμβολισμοί κατά τη διάρκεια της ταινίας, όπως η ύπαρξη του Χάκου, χαρακτήρα καθοριστικού στην εξέλιξη της περιπέτειας της πρωταγωνίστριας. Στην πορεία της ταινίας αποκαλύπτεται πως είναι πνεύμα ενός ξεχασμένου ποταμού στον οποίο η πρωταγωνίστρια είχε πέσει όταν ήταν μικρή. Συγκεκριμένα, όπως διευκρινίζει ο Miyazaki, ήταν υπαρκτός ποταμός, ο οποίος μπαζώθηκε και μετέπειτα χτίστηκαν οικοδομές επάνω στα επιχώματα (Εικόνα 1).⁷ Άλλωστε, και στην αρχή της ταινίας παρουσιάζεται μία εναργής εικόνα ενός επαρχιακού οικισμού χτισμένου πάνω σε ένα έντονα υπερυψωμένο πρανές από μπετόν (Εικόνα 2) κι έπειτα ερειπωμένες εγκαταστάσεις σε ένα κατα τ' άλλα καταπράσινο λιβάδι (Εικόνες 3,4).

Η τάση για απόλυτο έλεγχο της φύσης και επιβολή της ανθρωπίνης δύναμης σε αυτή, κρύβει πίσω της μία γενικότερη νοοτροπία, την επιθυμία για γαλήνη και ειρήνη χωρίς απροσδόκητες εκπλήξεις. Αυτό πηγάζει από το παρελθόν της Ιαπωνίας, η οποία είχε επανειλημμένα πληγεί από φυσικές καταστροφές, όπως σεισμούς, ηφαιστειακές εκρήξεις, τσουνάμι και πλημμύρες, και ο μιλιταριστικός τρόπος σκέψης της την οδήγησε στην πεποίθηση ότι πρέπει να επιβληθεί στα ποτάμια και τις βουνοπλαγιές. Σε πολλά σημεία της ταινίας εμφανίζεται το στοιχείο του νερού,

πολλές φορές σαν καθαρή και άλλες φορές ως απειλή, ως πλημμύρα και εμπόδιο, πάντα όμως με απρόβλεπτο χαρακτήρα. Πρωτοεμφανίζεται σαν το διαχωριστικό όριο μεταξύ του πραγματικού κόσμου και της μαγικής τοποθεσίας στην οποία άθελά της βρέθηκε η Τσιχίρο, το οποίο, αδιαπέρατο, την εμποδίζει να επιστρέψει πίσω στους γονείς της και την πραγματικότητα (Εικόνα 5). Σε επόμενη σκηνή, η Τσιχίρο αντιμετωπίζει μία πρόκληση όταν το νερό παίρνει εξυγιαντικό χαρακτήρα, αφού καταφέρει να καθαρίσει τον βρώμικο και μολυσμένο θεό-ποταμό (Εικόνα 6).

Επιπλέον, από τα αρχαία χρόνια λέγεται ότι σε αυτή τη χώρα υπάρχει βαθιά ριζωμένη μια επιθυμία για «ειρήνη και γαλήνη» ή αλλιώς, όπως το ονομάζουν οι ίδιοι, «Wa», όπου όλα πρέπει να είναι προκαθορισμένα. Ο,τιδήποτε διαταράζει αυτή τη «γαλήνη», είτε είναι φυσικό φαινόμενο είτε κάποια κοινωνικοπολιτική αλλαγή, αντιμετωπίζεται σαν απειλή. Δεν υπάρχει καλύτερο παράδειγμα για το «νόμο» αυτό από την τελετή του τσαγιού, όπου κανόνες υποδεικνύουν με λεπτομέρεια κάθε κίνηση και λέξη που πραγματοποιείται ή εκφέρεται κατά τη διαδικασία και είναι ξεκάθαρη η αλληλουχία των γεγονότων μέσα σε αυτή. Καμιά άλλη χώρα δεν έχει φτάσει σε τέτοια επίπεδα χαλιναγώγησης όσο η Ιαπωνία. Στο χώρο της βιομηχανίας οι εργαζόμενοι σπάνια μετατίθενται από εταιρία σε εταιρία και οι μικρές εταιρίες φροντίζουν να μην προκαλούν τις μεγάλες ή να καινοτομούν σε βάρος τους. Στο χώρο του περιβάλλοντος τσιμεντένιες πλάκες απλώνονται και οριοθετούν ποτάμια και τις όχθες τους για να προστατέψουν από οποιαδήποτε έκπληξη.⁸

Με άλλα λόγια η ιαπωνική κοινωνία πλησιάζει προς το άκρο της τάσης αποφυγής βεβαιοτήτων της κλίμακας που επικαλείται ο ολλανδός οργανωτικός κοινωνιολόγος Geert Hofstede και συνίσταται στο «Πόσο άγχος προκαλεί στα μέλη μιας κοινωνίας το άγνωστο και, ως συνέπεια, πόσο αυτά αντιμετωπίζουν το άγχος με τον περιορισμό της αβεβαιότητας. Σε κουλτούρες με ισχυρή τάση αποφυγής αβεβαιοτήτων, τα άτομα προτιμούν σαφείς κανόνες (π.χ. σχετικά με τη θρησκεία ή την τροφή) και δραστηριότητες με σαφώς καθορισμένες δομές και οι υπάλληλοι τείνουν να παραμείνουν για μεγάλο διάστημα στην ίδια εργασία. Σε κουλτούρες με ασθενή τάση αποφυγής αβεβαιοτήτων, τα άτομα προτιμούν ασαφείς ή ευέλικτους κανόνες ή κατευθυντήριες οδηγίες και χωρίς προδιαγραφές δραστηριότητες. Οι υπάλληλοι τείνουν να αλλάζουν εργασία πιο συχνά.»⁹

Όμως οι ρίζες των περιβαλλοντικών

προβλημάτων πάνε ακόμα βαθύτερα. Τι συμβαίνει όταν οι αναπτυσσόμενες χώρες δε γίνονται ποτέ ανεπτυγμένες; Το ερώτημα αυτό αποτελεί άλλο ένα παράδοξο: η Ιαπωνία έχει καταφέρει να είναι η οικονομική υπερδύναμη που είναι σήμερα διατηρώντας τον τρόπο σκέψης μίας αναπτυσσόμενης χώρας. Παράδειγμα είναι η ιδέα ότι τα τεράστια και ακριβά μνημεία που κατασκεύασε ο άνθρωπος είναι εξ ορισμού καλαίσθητα και ότι οι τεράστιες από μπετόν επιφάνειες υποδηλώνουν πλούτο και ανάπτυξη.¹⁰ Ο πρώην πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών Eisenhower είχε πει ότι με την οικογένεια του είχαν μεγαλώσει πολύ φτωχικά, αλλά, λόγω του θαύματος του αμερικάνικου ονείρου, δεν ένιωσαν ποτέ φτωχοί. Στην Ιαπωνία συμβαίνει το αντίθετο. Οι Ιάπωνες είναι πλούσιοι αλλά αναγκάζονται να νιώθουν φτωχοί. Η λογική αυτή προσέφερε στο παρελθόν μεγάλη ανταγωνιστική ισχύ στο κράτος και έτσι ανέκυπτε συνεχώς η ανάγκη για νέα δημόσια έργα και υποδομές με στόχο την αναζωογόνηση των πολιτών, τα οποία εν τέλει μπορεί και να μη χρησιμοποιηθούν ποτέ.¹¹

Παράδειγμα αποτελεί και το μουσείο Nagi σύγχρονης τέχνης, ένα μεγάλο έργο που υλοποιήθηκε από τον αρχιτέκτονα Arata Isozaki, μακριά από μεγάλες πόλεις στην αγροτική Ιαπωνία. Συγκεκριμένα, το μουσείο χτίστηκε στην επαρχία της Okayama με την πρόφαση πως το χωριό χρειαζόταν ένα μνημείο. Για να θεωρηθεί ωστόσο μνημείο έπρεπε να σχεδιαστεί από έναν σημαντικό αρχιτέκτονα. Έτσι το ανέλαβε ο Arata Isozaki χωρίς όμως να υπάρχουν εκθέματα να τοποθετηθούν μέσα σε αυτό.¹² (Εικόνα 7)



Εικόνα 7: Μουσείο Nagi σύγχρονης τέχνης, Arata Isozaki

Από τις πρώτες κιόλας σκηνές της ταινίας ο Miyazaki βρίσκει την ευκαιρία να επισημάνει το φαινόμενο του εγκαταλελειμμένου κτηριακού αποθέματος στο φυσικό τοπίο σαν κάτι

συνηθισμένο και καθημερινό, μέσα από τα πρώτα λόγια του πατέρα της Τσιχίρο: «...I knew it, it's an abandoned theme park. They built lots of them back in the nineties, but they went bust when the economy tanked...» (μετ. «...Το ήξερα, είναι ένα εγκαταλελειμμένο θεματικό πάρκο. Έχτισαν πολλά από αυτά τη δεκαετία του '90, αλλά πτώχευσαν όταν η οικονομία κατέρρευσε...») (Εικόνα 9). Η επαναλαμβανομένη αυτή κατάσταση έχει μολύνει τη καθημερινότητα των ανθρώπων και τους έχει κάνει να την αντιμετωπίζουν ως κάτι δεδομένο και αποδεκτό.¹³ Σε αυτό, βέβαια, συμβάλλει και ο παραδοσιακός εθισμός των Ιαπώνων στην άκριτη και παθητική αποδοχή των κανόνων και των καθηκόντων που επιβάλλουν κοινωνία και Κράτος και υποταγή σε αυτούς, υποταγή που αναδεικνύεται μέσα από φαινόμενα όπως το χαρακίρι και οι καμικάζι. Μέσα από τους γονείς της πρωταγωνίστριας, ο σκηνοθέτης δίνει στον θεατή τον αντικατοπτρισμό του μέσου Ιάπωνα αστού, μεγαλωμένου στα χρόνια της οικονομικής ακμής, που εκλαμβάνει αυτή την εικόνα σαν ένα φυσικό αποτέλεσμα της οικονομικής φούσκας. Στις επόμενες σκηνές οι χαρακτήρες καταλήγουν σε έναν εμπορικό δρόμο του θεματικού πάρκου ο οποίος, εκ πρώτης όψεως, είναι άδειος από κόσμο αλλά γεμάτος με τεράστιους σωρούς φαγητού (Εικόνα 10). Υποκύπτουν στον πειρασμό και δοκιμάζουν τα πάντα, τρώνε κάτι που δεν καταλαβαίνουν τι είναι, ένα φαγητό χωρίς όνομα (Εικόνα 11). Μασούν μετά βίας και καταβροχθίζουν χωρίς σταματημό μέχρι το σημείο που μεταμορφώνονται σε γουρούνια (Εικόνα 12).¹⁴

Ο σκηνοθέτης θέλει να δείξει με αυτόν τον τρόπο το πόσο επιρρεπείς είναι οι Ιάπωνες απέναντι στους υλικούς πειρασμούς, στον ηδονισμό και στις προσωρινές απολαύσεις. Καταναλώνουν ανεξέλεγκτα ό,τι βρεθεί μπροστά τους με μία αίσθηση υποτιθέμενης ασφάλειας εφόσον κατέχουν «μετρητά και κάρτες». Υποκύπτουν έτσι σε μία προσωρινή απόλαυση αμελώντας τις επιπτώσεις που αυτή μπορεί να έχει στο μέλλον, θεωρώντας πως το χρήμα θα τους καλύψει απέναντι σε κάθε απρόσμενη ανάγκη ή κίνδυνο. Η Τσιχίρο, όμως, όντας παιδί και δίχως να έχει αναμνήσεις και κατάλοιπα από την εποχή της αφθονίας, δεν υποκύπτει στους πειρασμούς που βάζουν τους γονείς της σε μπελάδες. Πρέπει, ωστόσο, να καταναλώσει κάτι από αυτόν τον κόσμο αλλιώς θα εξαφανισθεί. Πρέπει να δουλέψει αλλιώς θα μεταμορφωθεί σε γουρούνι και θα τη φάνε (Εικόνα 13).¹⁵

⁶ Kerr, όπως παραπάνω σελ. 236

⁷ Andrew Osmond, *Spirited Away*, Εκδ. Film classics, 2019, σελ. 105

⁸ Kerr, όπως παραπάνω σελ. 88

⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Geert_Hofstede

¹⁰ Kerr, όπως παραπάνω σελ. 29 - 30

¹¹ Forsberg, Aaron, «Eisenhower and Japanese Economic Recovery: The Politics of Integration with the Western Trading Bloc 1952—1955», *The Journal of American-East Asian Relations*, 1996, Vol. 5, No. 1, σελ. 57-75

¹² Kerr, όπως παραπάνω σελ. 238

¹³ Osmond, όπως παραπάνω σελ. 62

¹⁴ Eric Reinders, *The moral narratives of Hayao Miyazaki*, Εκδ. McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, 2016, σελ. 153

¹⁵ Osmond, όπως παραπάνω σελ. 64



Εικόνες 1α - 1β - 1γ - 1δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Ο Κοχάκου, ποταμός υπαρκτός, μπαζώθηκε και χτίστηκαν κτήρια στα επιχώματά του. Ο Χακού, χαρακτήρας της ταινίας που προσωποποιεί τον ποταμό αυτό, έχει ξεχάσει το πραγματικό του όνομα και, κατά συνέπεια, την προέλευσή του. Η Τσιχίρο του επαναφέρει τη μνήμη διαλύοντας το ξόρκι που τον κρατάει αιχμάλωτο.



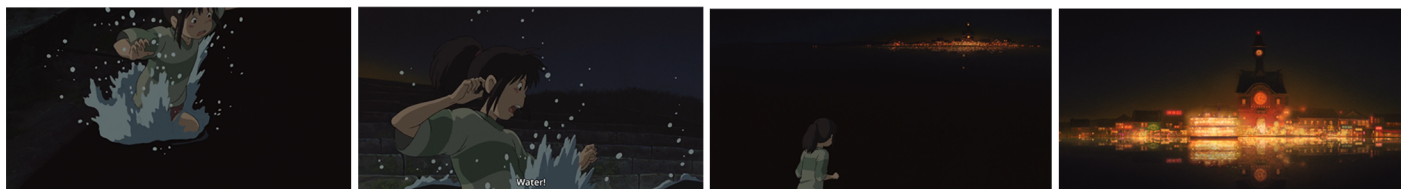
Εικόνες 2α - 2β - 2γ - 2δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Πρανές από μπετόν που παρουσιάζεται στις πρώτες κιόλας σκηνές της ταινίας.



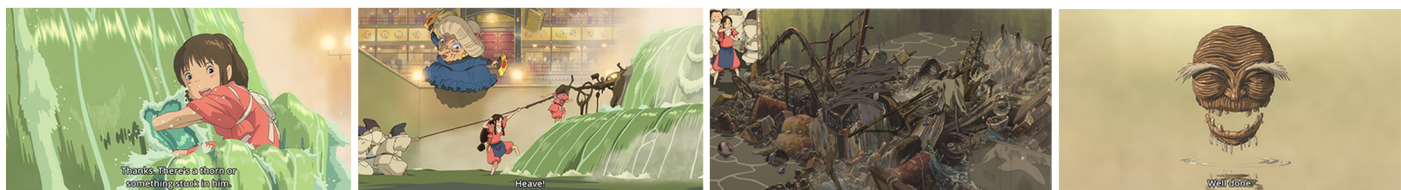
Εικόνες 3α - 3β - 3γ - 3δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Ερειπωμένες εγκαταστάσεις στο φυσικό τοπίο.



Εικόνες 4α - 4β - 4γ - 4δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Ερειπωμένες εγκαταστάσεις στο φυσικό τοπίο.



Εικόνες 5α - 5β - 5γ - 5δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Το νερό ως διαχωριστικό όριο μεταξύ του πραγματικού και μαγικού κόσμου.



Εικόνες 6α - 6β - 6γ - 6δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Ο σκηνοθέτης δημιουργεί στην ταινία ένα βρώμικο πνέυμα που καλείται να καθαρίσει η Τσιχίρο. Αποκαλύπτεται πως είναι το πνέυμα ενός μολυσμένου ποταμού εξαιτίας των ανθρώπινων απορριμμάτων. Το νερό στο τέλος αυτής της σκηνής παίρνει εξυγιαντικό χαρακτήρα.



Εικόνες 8α - 8β - 8γ - 8δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Οι γονείς της Τσιχίρο αντιπροσωπεύουν τον μέσο ιάπωνα αστό μεγαλωμένο στα χρόνια της οικονομικής φούσκας.



Εικόνες 9α - 9β - 9γ - 9δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Ο πατέρας της Τσιχίρο, όντας παιδί της οικονομικής φούσκας, περιγράφει το φαινόμενο των αμέτρητων απομεινάρων της σαν κάτι φυσιολογικό. Στα στιγμιότυπα φαίνεται η όψη του εγκαταλελειμμένου σιδηροδρομικού σταθμού που οδηγεί στο θεματικό πάρκο.



Εικόνες 10α - 10β - 10γ - 10δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Ο ερμηκός εμπορικός δρόμος του θεματικού πάρκου, γεμάτος εστιατόρια και απεριόριστο φαγητό.



Εικόνες 11α - 11β - 11γ - 11δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Οι γονείς της πρωταγωνίστριας καταναλώνουν ό,τι βρουν μπροστά τους με την ασφάλεια ότι κατέχουν “μετρητά και κάρτες”.



Εικόνες 12α - 12β - 12γ - 12δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Οι γονείς μεταμορφώνονται σε γουρούνια.



Εικόνες 13α - 13β - 13γ - 13δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Ο Χακού παροτρύνει την Τσιχίρο να καταναλώσει κάτι από αυτόν τον κόσμο αλλιώς θα εξαφανισθεί.

1.β. Τουρισμός και Θεματικά πάρκα

Με την απερίσκεπτη κατασκευαστική δραστηριότητα των προηγούμενων χρόνων όλοι οι ουσιαστικοί τουριστικοί πόλοι έλξης όπως Κιότο, Νάρα, και άλλα μέρη που αποτελούσαν κέντρα πολιτισμού, είχαν υποστεί ανεπανόρθωτη ζημία και είχε εξασθενήσει η δυνατότητα να αξιοποιηθούν.

Ο Alex Kerr περιγράφει την εμπειρία ενός ταξιδιώτη στο Κιότο, η οποία ξεκινάει με την προσδοκία να αντικρίσει περαστικούς με κιμονό να περπατούν σε στενά δρομάκια ανάμεσα σε ναούς και σειρές από σπίτια με κεκλιμένες στέγες· όμως αυτό που αντικρίζει καθώς φτάνει στο σταθμό είναι ο πύργος του Κιότο, το Κιότο Χοτέλ, που κρύβει τη θέα προς το λόφο Higashiyama, μεγάλες πινακίδες σε φθηνά μαγαζιά ρούχων, αυτόματοι πωλητές και τουριστικά λεωφορεία στοιχισμένα μπροστά από τους ναούς. Η ίδια μίξερη εικόνα επικρατεί και στις υπόλοιπες πόλεις της Ιαπωνίας με τους κατοίκους να κάνουν τα στραβά μάτια. Με αφορμή τους Ολυμπιακούς Αγώνες στο Τόκιο, το 1964, χτίστηκε ο πύργος του Κιότο, έργο το οποίο η κυβέρνηση το προχώρησε, παρόλο που χιλιάδες κάτοικοι ήταν αντίθετοι (Εικόνα 14). Έτσι ξεκίνησε η παρακμή της πόλης του Κιότο, καθώς από εκείνο το σημείο και μετά μπήκε σε μία διαδικασία να διαγράψει την ιστορία της στο όνομα του εκμοντερνισμού. Τα παλιά ξύλινα σπίτια γκρεμίστηκαν και αντικαταστάθηκαν από νέα με γυαλιστερά πλακάκια και αλουμίνιο, παραδοσιακοί κήποι και αρχοντικά ισοπεδώθηκαν.¹⁶

Ένα εξίσου σημαντικό παράδειγμα αυτής της πραγματικότητας αποτελεί η κοιλάδα Iya. Ένας τόπος που πληρούσε όλες τις προδιαγραφές ώστε να αναπτύξει ισχυρή οικονομία βασισμέ-νη στον τουρισμό, ωστόσο απέτυχε εξαιτίας του εθισμού στο χρήμα που απέδιδε η κατασκευή γεφυρών, φραγμάτων και άλλων μεγάλων τεχνι-κών επεμβάσεων (Εικόνες 15 - 16). Μετατράπηκε από έναν τόπο μεγάλου φυσικού κάλλους σε ένα απωθητικό θέαμα, γεμάτο τουριστικές πινακίδες, κακοχτισμένα κτήρια και γέφυρες από μπετόν. Δεν υπάρχει, ωστόσο, δυνατότητα επανόρθω-σης, καθώς η κατασκευαστική δραστηριότητα έχει προσφέρει άμεσα στους κατοίκους της περιοχής θέσεις εργασίας και η διακοπή της θα σήμαινε ανεργία και, κατ’ επέκταση, φτώχεια και ερείπωση. Η ανεξέλεγκτη δόμηση ενθαρρύνεται και από το γεγονός ότι σε οποιοδήποτε οικοδομικό έργο, ακόμη και ανούσιο, εάν δεν αναλωθεί ολόκληρη η χρηματοδότηση του αντίστοιχου υπουργείου, την επόμενη χρονιά θα αποδοθεί μικρότερη, καθώς το έργο θα κριθεί μειωμένης σημαντικότητας.¹⁷

Έτσι, λοιπόν, η Ιαπωνία έφτασε να αδυνατεί

να είναι ελκυστική τουριστικά για τον εγχώριο πληθυσμό που δεν μπορεί να έρθει σε επαφή με την πολιτιστική του παράδοση και τα φυσικά κάλλη της χώρας του και καταφεύγει στο εξωτερικό για τουρισμό ή ωθείται στην αναζήτηση νέων λύσεων. Μια τέτοια λύση αποτέλεσαν και τα θεματικά πάρκα που κατασκευάστηκαν κατά συρροή τη δεκαετία του ‘90. Το Seagaia στο Miyazaki ήταν μία τεχνητή παραλία έκτασης 12 χιλιάδων τετρα-γωνικών μέτρων, μέχρι την κατεδάφιση του το 2017, για το οποίο χρησιμοποιήθηκαν φυσικά υλικά, τοποθετήθηκαν παντού βοηθητικές πινακίδες για την καλύτερη οργάνωση του χώρου και όλες οι καλωδιώσεις ήταν κρυμμένες κάτω από τεράστιες περιποιημένες εκτάσεις γκαζόν (Εικόνα 17). Παρατηρείται ξεκάθαρα η διαφορετική αντιμετώπιση αυτών των νέων τουριστικών κέντρων σε σχέση με τα παραδοσιακά πολιτισμικά κέντρα της Ιαπωνίας. Ο αριθμός των επισκεπτών αυτών των θεματικών πάρκων είχε ξεπεράσει σε μικρό χρονικό διάστημα από την κατασκευή τους τον αριθμό των επισκεπτών του Κιότο.

Ο Miyazaki θέλοντας να τονίσει το φαινόμενο αυτό, τοποθετεί, όπως είδαμε, την ιστορία του σε ένα εγκαταλελειμμένο θεματικό πάρκο που συναντά η πρωταγωνίστρια με τους γονείς της αφού διασχίσουν έναν επίσης εγκαταλελειμμένο σταθμό τρένου (Εικόνα 18). Ο συνδυασμός αυτός δεν είναι τυχαίος· οι σιδηροδρομικές εταιρίες συνήθιζαν να κατασκευάζουν θεματικά πάρκα κοντά στο σιδηροδρομικό δίκτυο με σκοπό να αυξήσουν την κίνηση και το κέρδος τους, δίχως όμως να λαμβάνουν υπόψιν ότι μια τέτοια επέμβαση δε θα εξυπηρετούσε πραγματικές ανάγκες οδηγώντας τα στην εγκατάλειψή τους μετά από ένα χρονικό διάστημα.¹⁸ Παρ’ όλα αυτά η Ιαπωνία γέμισε με θεματικά πάρκα εκ των οποίων τα περισσότερα αναπαριστούν ευρωπαϊκές πόλεις, παντελώς τεχνητές και αψεγάδιαστες, με σκοπό να δελεάσουν τον Ιάπωνα τουρίστα.¹⁹ Ωστόσο, ο Miyazaki απεικονίζει έναν τόπο που θυμίζει ιαπω-νικό χωριό της περιόδου Edo (1603 – 1868) ως μια μελαγχολική απεικόνιση της χαμένης Ιαπωνίας με έντονες όμως δυτικές επιρροές τόσο στη δομή των κτισμάτων όσο και στην συμπεριφορά και τις πρακτικές των επισκεπτών που θυμίζουν αυτές των εμπορικών κέντρων.

Ο σκηνοθέτης εισάγει τον θεατή αρχικά σε ένα μέρος που θυμίζει εμπορικό δρόμο ίσως κάποιας επαρχιακής περιοχής της Ιαπωνίας (Εικόνα 19). Μικρά διώροφα χτίσματα με ισόγεια που μοιάζουν με παραδοσιακά μαγαζιά εστίασης στην Ιαπωνία, τα izakaya (Εικόνα 20). Η ονομασία τους σημαίνει «δημόσιος χώρος ποτού»· ωστόσο προσφέρουν

και φαγητό. Επιπλέον διαφέρουν πολύ από τα συνηθισμένα μπαρ, ως προς τη διακόσμησή τους, την επίπλωσή τους και τον τρόπο με τον οποίο το προσωπικό καλωσορίζει και σερβίρει τους πελάτες. Συνήθως αυτά τα μπαρ είναι είτε παλιά είτε αναπαράγουν το παρελθόν, έτσι δε προσφέρουν μία έντονη ατμόσφαιρα που θυμίζει τον παραδοσιακό ιαπωνικό τρόπο ζωής. Το να κάθεται κανείς σε ένα izakaya μοιάζει σα να κάθεται σε μεγάλα ξύλινα τραπέζια πικνίκ και παγκάκια, το οποίο έχει σκοπό να μοιραστεί ο κάθε πελάτης το τραπέζι με κάποιον ξένο. Είναι επιπλέον στολισμένα με ιαπωνικά φαναράκια, διάφορες εικόνες και επιγραφές που παραπέμπουν στην παραδοσιακή Ιαπωνία.²⁰ Βέβαια, με μια δεύτερη ματιά, ο τόπος θα μπορούσε να παρατέμπει και σε σκηνικό Western, αφού ο Miyazaki ήθελε η αί-σθηση του τόπου να αποτελεί μία μίξη Ιαπωνικής, Δυτικής αλλά και Κινέζικης κουλτούρας.²¹

Το κεντρικό κτήριο του θεματικού πάρκου θυμίζει εκ πρώτης όψεως παραδοσιακό ιαπωνικό λουτρό το οποίο οι θεοί και τα πνεύματα επισκέπτονται για να απολαύσουν πολυτελή λουτρά (Εικόνα 21). Στην πραγματικότητα, όμως, έρχεται σε αντίθεση με την ιαπωνική παράδοση καθώς το υλικό κατασκευής του είναι το σκυρόδεμα ενώ τα παραδοσιακά λουτρά είναι φτιαγμένα από ξύλο και χαρτί. Η πρόσοψή του έχει καθαρά ιαπωνικά χαρακτηριστικά, ωστόσο, από το πλάι, οι τεράστιες επιφάνειες γκρίζου σκυροδέματος, με όγκους που ξεπροβάλλουν με τριγωνικές στέγες, θυμίζουν περισσότερο κάποια ατημέλητη ευρωπαϊκή όψη παρά παραδοσιακό ιαπωνικό κτήριο (Εικόνα 22).

Το Κτήριο των Λουτρών και το περιβάλλον του δεν φέρνει σε καμία περίπτωση στο νου το «πανδοχείο της θερμοπηγής» και το δικό της το περιβάλλον, όπως τα περιέγραφε στο κορυφαίο έργο του ο πρώτος Ιάπωνας νομπελίστας Γιασουνάρι Καβαμπάτε μία εικοσαετία πριν από την «φούσκα», όπου κυριαρχούν ένα πιο παραδοσιακό στοιχείο και μία φτωχότερη κοινωνία. Ιδιαίτερα στο νου του δυτικού αναγνώστη, ο οποίος είχε σχηματίσει τις πρώτες του εικόνες αυτής της πλευράς της Ιαπωνίας από ανάλογα αναγνώσματα.²²

Επιπλέον, μέσα σε αυτόν τον τόπο αποτυπώνεται και η πραγματική σχέση των θεματικών πάρκων ως προς τον επισκέπτη. Ο σκηνοθέτης γνωρίζει πως αποτελούν τρόπους ολοκληρωτικής παθητικότητας και εμπορικότητας και έτσι, εκτός από τους γονείς της Τσιχίρο που, όπως προαναφέρθηκε, καταναλώνουν ασταμάτητα το φαγητό που δεν προορίζεται για εκείνους, βάζει στην ίδια

διαδικασία και τους επισκέπτες - πνεύματα των λουτρών, οι οποίοι χρησιμοποιούν τον τόπο όχι σαν κάτι ιερό αλλά σαν ένα δυτικό spa, όπου πλη-ρώνουν για να απολαύσουν την περιποίηση που θα τους προσφέρουν οι υπάλληλοι. Σε πολλές και διαφορετικές σκηνές μέσα στην ταινία φαίνονται οι υπερβολικά μεγάλες ποσότητες φαγητού που προορίζονται για τους επισκέπτες προκειμένου να ικανοποιηθούν πέρα του αναγκαίου την όρεξή τους και να αφήσουν τα χρήματά τους στην επιχείρηση.²³ Σημαντικό ρόλο σε αυτό το κομμάτι παίζει ο Απρόσωπος - Καονάσι, ένα πνεύμα που αντιγράφει τις πρακτικές που βλέπει γύρω του και λειτουργεί σύμφωνα με αυτές. Παρουσιάζεται να κατανοεί την αξία που έχει ο χρυσός για τα πλά-σματα που βρίσκονται στο κτήριο αυτό και φτάνει να διαχειρίζεται όλους τους εργαζόμενους ώστε να ικανοποιούν τις ανάγκες του, κυρίως ως προς την υπερβολική κατανάλωση φαγητού δημιουργώντας χρυσό από μόνος του. (Εικόνα 23)

Επιπλέον, αυτή η διαφθορά φαίνεται και στη φράση που λέει ο Χακού στην πρωταγωνίστρια όταν τη βλέπει να εξαφανίζεται και την πιέζει να φάει ένα κόκκινο χάπι: «Unless you eat something from this world, you’ll vanish.» (μετ. «Αν δεν φας κάτι από αυτόν τον κόσμο θα εξαφανιστείς.»). Η πρωταγωνίστρια βρίσκεται αντιμέτωπη με την ανάγκη να καταναλώσει κάτι που της προσφέρεται για να επιβιώσει.²⁴

^[1] Kerr, όπως παραπάνω σελ. 165 – 166

^[2] όπως παραπάνω σελ. 16 – 17

^[3] https://offbeatjapan.org/abandoned-amusement-parks-japan/ , τελευταία επίσκεψη: 20 Μαρτίου 2023

^[4] Osmond, όπως παραπάνω σελ.70

^[5] De Mente, Boyé Lafayette, Amazing Japan!: Why Japan Is One of the World’s Most Intriguing Countries!, Εκδ. Phoenix Books, 2009, σελ. 52

^[6] Osmond, όπως παραπάνω σελ. 63

^[7] Γιασουνάρι Καβαμπάτε, Η Χώρα του χιονιού, Εκδ. Κέδρος 1968, κυρίως σελ. 63-70

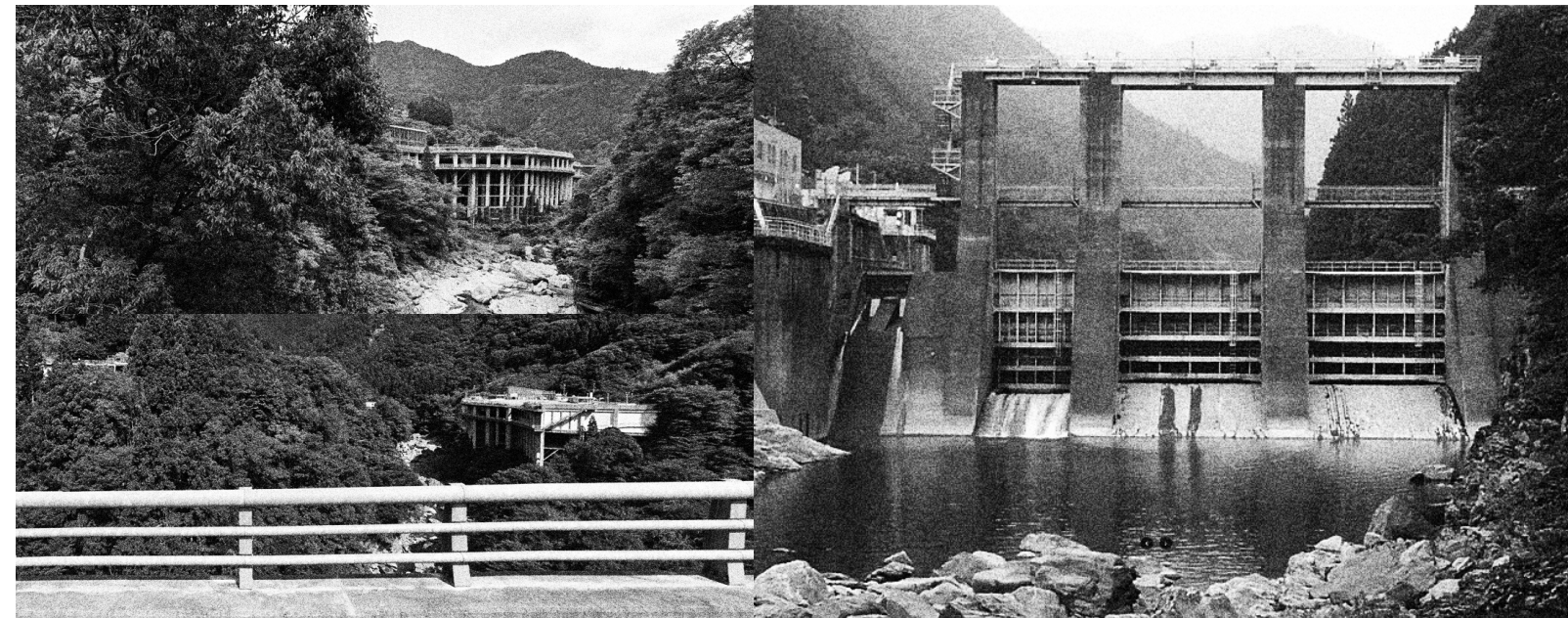
^[8] Reinders, όπως παραπάνω σελ. 151

^[9] όπως παραπάνω σελ. 154

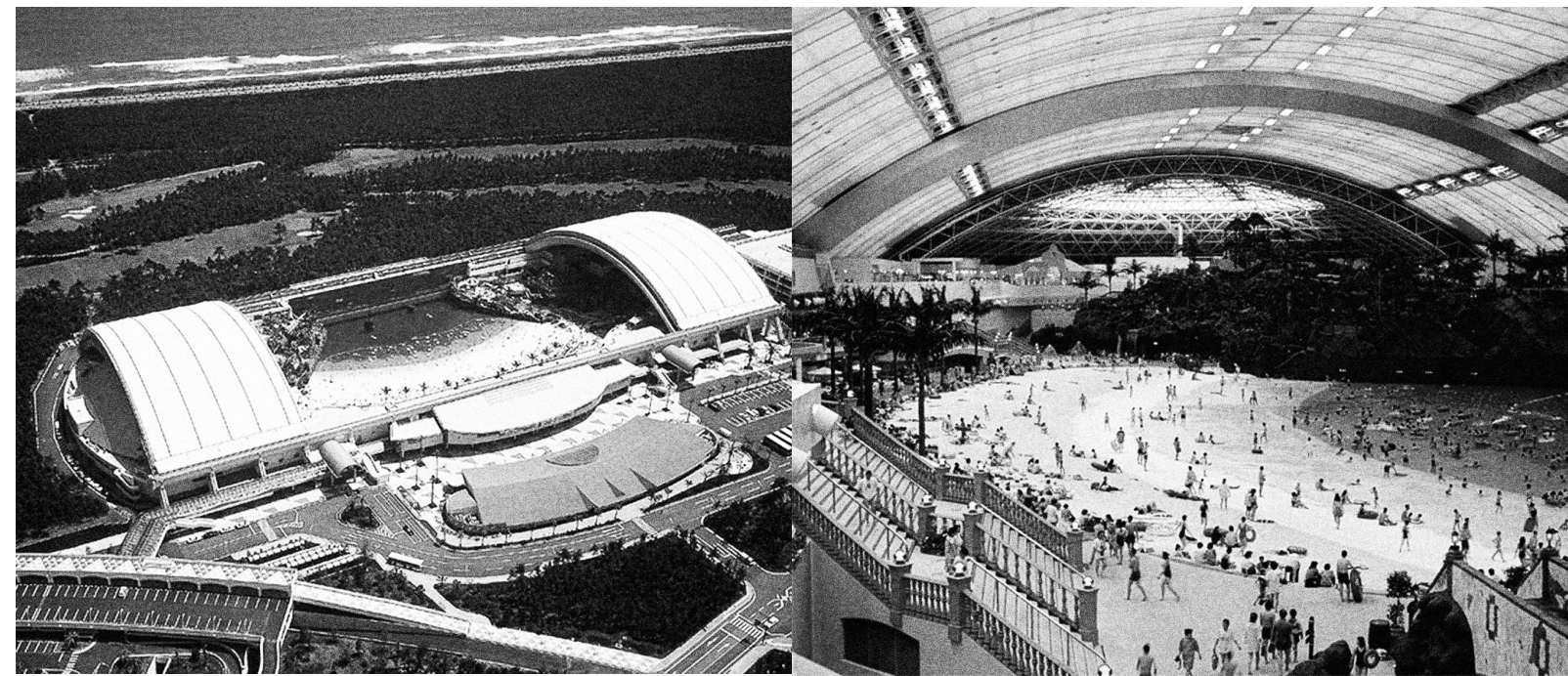
Εικόνα 14: Kyoto Tower - Kyoto Hotel



Εικόνες 15α - 15β (αριστερά): Iya Valley (Κοιλάδα Iya): φωτογραφίες από τις μπετονένιες γέφυρες που κατασκευάστηκαν πάνω από την κοιλάδα. Συγκεκριμένα φαίνονται οι εγκαταστάσεις πάρκινγκ που χτίστηκαν για τους επισκέπτες και το εμπορικό κέντρο που βρίσκεται ακριβώς από πάνω. Για την κατασκευή ήταν απαραίτητο το μπάζωμα του σημείου του ποταμού. Εικόνα 16 (δεξιά): Υδατοφράκτες στον ποταμό Iya.



Εικόνες 17α - 17β: Seagaia, Miyazaki





Εικόνες 18α - 18β - 18γ - 18δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Ο εγκαταλελειμμένος σιδηροδρομικός σταθμός που οδηγεί τους επισκέπτες στο θεματικό πάρκο.



Εικόνες 19α - 19β - 19γ - 19δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Απόψεις του εμπορικού δρόμου του θεματικού πάρκου. Τα διόροφα κτήρια κατασκευασμένα από ξύλο. Μοιάζουν να έχουν τόσο ιαπωνικές όσο και δυτικές επιρροές. Τα ισόγεια καταστήματα παραπέμπουν στα παραδοσιακά izakaya (ιαπωνικές πάμπ).



Εικόνες 20α - 20β - 20γ - 20δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Απόψεις του εμπορικού δρόμου μόλις πέφτει το φως. Ο στολισμός και τα έπιπλα των εστιατορίων θυμίζουν τα παραδοσιακά izakaya.



Εικόνες 21α - 21β - 21γ - 21δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Η πρόσοψη του Κτηρίου των Λουτρών, κατασκευασμένη με παραδοσιακά υλικά και μορφές έτσι ώστε να παραπέμπει σε παραδοσιακό ιαπωνικό λουτρό.



Εικόνες 22α - 22β - 22γ - 22δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Οι κρυφές όψεις του Κτηρίου των Λουτρών.



Εικόνες 23α - 23β - 23γ - 23δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Το θεματικό πάρκο ως τόπος ολοκληρωτικής παθητικότητας και υπερβολικής κατανάλωσης.

Κεφάλαιο 2:

Προβληματικές συνθήκες διαβίωσης και εργασίας

2.α. Προβληματικές συνθήκες διαβίωσης

Γύρω στο 1868, περίπου την περίοδο κατά την οποία η Ιαπωνία ανοίχτηκε στον έξω κόσμο, υιοθετήθηκε μία αρχή σύμφωνα με την οποία όσο πιο φτωχικά ζει ο λαός τόσο πιο πολύ σκληραγωγείται με αποτέλεσμα να ισχυροποιείται το κράτος. Αυτό το φαινόμενο είχε κάποιες παύσεις για κάποιες δεκαετίες, κυρίως κατά την πολιτισμική αναγέννηση το 1920 - κατά τη περίοδο αυτή γράφτηκαν πολλά εμβληματικά συγγράμματα καθώς και θεατρικά και μουσικά έργα, η αρχιτεκτονική άνθισε, οι πολεμικές τέχνες άρχισαν να παίρνουν τη σημερινή τους μορφή και σχηματίστηκαν οι καλλιτεχνικές συλλογές που σήμερα αποτελούν τον πυρήνα των ιαπωνικών μουσείων - και άλλη μία τη δεκαετία του 1960. Αυτή η λογική ενισχύθηκε όταν στα τέλη του 19^{ου} αιώνα το πρότυπο που διαμορφώθηκε υπό τις ευρωπαϊκές εθνικιστικές επιρροές ήταν αυτό της στρατιωτικής οργάνωσης της χώρας και αποτυπώνεται σε καθημερινούς τομείς της ζωής όπως στις συνθήκες διαβίωσης, την εργασία και την κοινωνική διαστρωμάτωση.²⁵

Μεγάλο κομμάτι αυτής της μιλιταριστικής αρχής στηρίζεται στις κακές συνθήκες διαβίωσης που χωρικά μεταφράζονται σε κακοφτιαγμένα και μικρά σπίτια. Τέτοια φαινόμενα έχουν παρατηρηθεί και στη Νέα Υόρκη μετά τον πόλεμο του 1812, οπότε δρομολογήθηκε η στρατιωτική οργάνωση των κατοικιών για να δώσει μία προσωρινή λύση στο τότε μεταναστευτικό πρόβλημα. Γρήγορα έγινε αντιληπτό από τους ιδιοκτήτες των ακινήτων και τους μεσίτες πως θα είχαν μεγαλύτερο ποσοστό κερδών με τη μετατροπή των σπιτιών και των οικοπέδων σε στρατώνες και τη διαίρεση του αρχικού χώρου σε χώρους με μικρότερες αναλογίες ικανές να εσωκλείουν την ανθρώπινη ζωή μέσα σε τέσσερις τοίχους, αγνοώντας πλήρως τις συνθήκες υγιεινής. Υπάρχουν πολυάριθμα παραδείγματα πολυκατοικιών στις οποίες στεγάζονται πολλές εκατοντάδες άτομα που έχουν αναλογική κατανομή εδάφους σχεδόν ίση με 2 τ.μ. στο οικόπεδο της πόλης, με τις αυλές και όλα τα υπόλοιπα να συμπεριλαμβάνονται.²⁶

Στη περίπτωση της Ιαπωνίας, σε μία μεταγενέστερη περίοδο, χωρίς να προσβάλλεται από το μεταναστευτικό κύμα, η δομή των πολυκατοικιών και οι συνθήκες διαβίωσης θυμίζουν αυτές του στρατώνα και απευθύνονται στην πλειοψηφία των πολιτών. Συγκριτικά με την Ευρώπη, τα σπίτια είναι 20% - 30% μικρότερα και κοστίζουν σχεδόν τρεις φορές παραπάνω. Είναι κατασκευασμένα από ευτελή υλικά, όπως κόντρα πλακέ, κασσίτερο, αλουμίνιο και φύλλα πλαστικού, και, όπως αποδείχτηκε από το σεισμό

του 1995 στο Kobe, δεν είναι επαρκώς αντισεισμικά. Επιπρόσθετα, δεν διαθέτουν καμία μόνωση και η θέρμανσή τους πραγματοποιείται με ανεξάρτητα θερμοσώματα, με αποτέλεσμα να είναι παγωμένα το χειμώνα και ζεστά το καλοκαίρι.²⁷

Στοχευμένα ο σκηνοθέτης επιλέγει να τοποθετήσει τους εργαζομένους των λουτρών σε παρόμοιες ευτελείς υποδομές με τις προαναφερθείσες. Ξεκινώντας από τα χαμηλότερα στρώματα, παρουσιάζει τους εργάτες σε ένα δωμάτιο που αποτελεί τον χώρο εργασίας αλλά και διαβίωσης τους, χωρίς εξωτερικά ανοίγματα για φωτισμό ή αερισμό, όπου η πρωταγωνίστρια καταφθάνει έπειτα από μια απότομη κατάβαση (Εικόνα 24). Στη συνέχεια, παρουσιάζονται οι χώροι διαμονής των εργαζομένων-υπηρετών των θερμών λουτρών, οι οποίοι, με τη σειρά τους, θυμίζουν στρατώνες. Στις σκηνές αυτές φαίνονται τα δωμάτια αυτά, στα οποία συνυπάρχουν στοιβαγμένοι άνθρωποι και κοιμούνται στρυμωγμένοι στο πάτωμα, και οι κοινόχρηστοι χώροι τους - χώροι κίνησης – όπου, αν κρίνει κανείς από την οχλαγωγία που επικρατεί, καταλαβαίνει πόσος λίγος προσωπικός χώρος αναλογεί στον κάθε εργαζόμενο (Εικόνα 25). Θα μπορούσε να πει κανείς ότι υπάρχει ομοιότητα ακόμη μεταξύ του τρόπου συμβίωσης των εργαζομένων με τον τρόπο που είναι εγκλωβισμένα τα γουρούνια της ταινίας που προορίζονται για σφαγή.

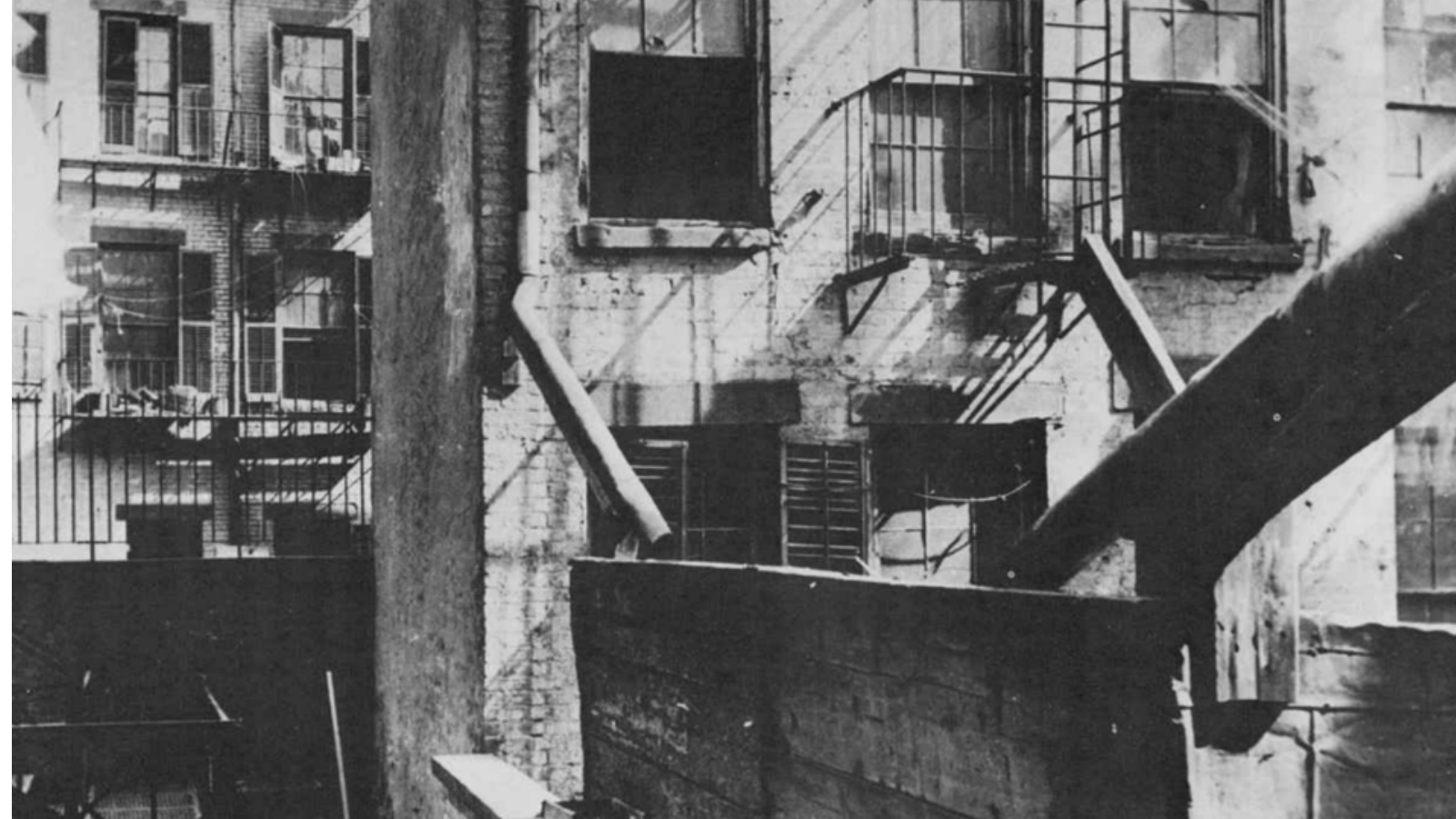
Επιπλέον, σε ορισμένες σκηνές εμφανίζεται και η εξωτερική όψη των χώρων αυτών, οι πιο κρυφές όψεις του Κτηρίου των Λουτρών. Γίνονται ορατά τα ευτελή υλικά και η κακή κατάστασή τους, η δυσαναλογία κενού-πλήρους και μία γενικότερη παραμέληση σε αυτή την πτέρυγα (Εικόνα 26). Είναι εμφανής η ομοιότητα του χώρου εργασίας του προσωπικού με υπάρχουσες παραμελημένες υποδομές σε πρώην σοβιετικές φτωχογειονιές, με τις εργατικές κατοικίες των προαστίων τις Γαλλίας, καθώς και με κατοικίες στην Chinatown της Νέας Υόρκης τον 20^ο αιώνα. (Εικόνες 27, 28)

²⁵ Alex Kerr, *Dogs and Demons: The fall of the modern Japan*, Εκδ. Penguin Books, USA, 2001, σελ. 206

²⁶ Jacob A. Riis, *How the other half lives*, Εκδ. Dover Publication, New York, 1970, σελ. 28 – 30

²⁷ Kerr, όπως παραπάνω σελ. 209

Εικόνα 27: Όψεις από την Chinatown στη Νέα Υόρκη. Υπάρχει μεγάλη ομοιότητα με τις κρυφές όψεις του Κτηρίου των Λουτρών.



Εικόνα 28: Φωτογραφία στις φτωχογειτονιές της Νέας Υόρκης (Roosevelt Street). Η εικόνα παραπέμπει στους χώρους διαμονής των υπηρετών της ταινίας, όπου υπάρχουν παντού απλωμένα ρούχα, οι κοινόχρηστοι χώροι είναι στενοί και ο προσωπικός χώος που αναλογεί στον καθένα είναι σχεδόν ανύπαρκτος.



2.β. Εργασία - δουλεία

Ο Alex Kerr σχολιάζει πως οι Ιάπωνες θέλγονται από τα άκρα. Ό,τι και αν αρχίσουν επιδιώκουν να το φτάσουν στη κορύφωσή του. Τους χαρακτηρίζει ως «αυτοθυσιαζόμενους» εργάτες που δεν παίρνουν διαλείμματα, αγνοούν διακοπές και δουλεύουν υπερωρίες χωρίς να απαιτούν ελεύθερο χρόνο και έχοντας απόλυτη αφοσίωση και εμπιστοσύνη στο σύστημα.²⁸

Έτσι ο χρόνος κατά τον οποίο παράγεται έργο είναι αυτός στον οποίο δίνεται η περισσότερη αξία, ενώ επιδεικνύεται αδιαφορία για τον ελεύθερο χρόνο των εργατών. Αυτό φαίνεται εξάλλου και στην ιαπωνική λέξη για τον ελεύθερο χρόνο, η οποία έχει τις ρίζες της στην κινέζικη λέξη yoka και κατά κυριολεξία σημαίνει «ο χρόνος που έχει απομείνει» ή «ο άχρηστος χρόνος» και ως τέτοιος αντιμετωπίζεται. Η Ιαπωνία έχει κατηγορηθεί, λοιπόν, από τις δυτικές χώρες για «social dump-ing» (δηλαδή αθέμιτο ανταγωνισμό λόγω κακών συνθηκών εργασίας, φθηνού εργατικού δυναμικού και παραμέλησης των εργατικών δικαιωμάτων) όσον αφορά τη μεταχείριση των εργαζομένων, τις ώρες και τις συνθήκες εργασίας και τις διακοπές. Πιο συγκεκριμένα, θεωρούν πως η καταπάτηση του ελεύθερου χρόνου και ο υπερβολικός φόρτος εργασίας δεν ταιριάζουν στη λογική μίας αναπτυγμένης βιομηχανικής χώρας, αλλά αντιστοιχούν σε μία αναπτυσσόμενη βιομηχανικά χώρα που πασχίζει να καλύψει την καθυστέρησή της. Όταν η Δύση έδειξε αρχικά ενδιαφέρον για το παραπάνω πρόβλημα της ασκήθηκε κριτική της φύσεως «ο ελεύθερος χρόνος δεν είναι κατάλληλο θέμα για έρευνα» και «οι δυτικοί επιδιώκουν να μετατρέψουν τους Ιάπωνες σε ανθρώπους σαν αυτούς, δηλαδή τεμπέληδες και ηδονιστές». Ωστόσο, εξαιτίας αυτού του φαινομένου οι Ιάπωνες εργαζόμενοι ωθήθηκαν στην αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου τους βάσει των δυτικών προτύπων, καταναλώνοντας και τα αντίστοιχα δυτικά προϊόντα. Το φαινόμενο αυτό οδήγησε στη συγκέντρωση των εγχώριων πόρων στην παραγωγή εντάσεως εργασίας και, κατ’ επέκταση, στην παραγωγή ενός τεράστιου όγκου φθηνών προϊόντων που εξαгонται και πωλούνται έξω από τη χώρα, ενώ ταυτόχρονα κλείνει η εγχώρια αγορά για τα δυτικά προϊόντα. Έτσι, με αυτές τις συνθήκες πίεσης και τους εργασιακούς ρυθμούς που είναι υποχρεωμένοι οι εργαζόμενοι να ακολουθούν, τα μέλη αυτής της κοινωνίας παρομοιάζονται με «εργάτες μυρμηγκια» ή «μέλισσες» με ελάχιστη ελευθερία και ελεύθερο χρόνο.

Η κριτική που ερχόταν από το εξωτερικό ώθησε την κυβέρνηση τη δεκαετία του 70 στην καθιέρωση της πενήθμερης εργασίας, γεγονός που βελτίωσε τις συνθήκες εργασίας. Ωστόσο, η εφαρμογή του συστήματος αυτού δεν τηρείται παντού ακόμη και σήμερα. Για παράδειγμα, πολλές φορές απαιτείται από τους εργαζόμενους να δουλέψουν ακόμη και σαββατοκύριακα με το πρόσχημα του εθελοντισμού. Με τις μεταρρυθμίσεις που προωθήθηκαν το 1987 και το 1993 στους εργασιακούς νόμους καθιερώθηκαν οι 40 εργάσιμες ώρες την εβδομάδα ως το πρότυπο που θα έπρεπε να ακολουθήσουν οι εταιρίες.²⁹

Το ζήτημα της εργασίας και δουλείας θίγεται με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους στην ταινία. Ο σκηνοθέτης βάζει τον θεατή στο κλίμα του φαινομένου που επικρατεί στο Κτήριο των Λουτρών με την προειδοποίηση του Χακού προς την Τσιχίρο στην αρχή της ταινίας: «A day without work is a day without food.» (μετ. «Μία μέρα χωρίς δουλειά είναι μία μέρα χωρίς φαγητό.»), «You have no choice, if you want to survive here.» (μετ. «Δεν έχεις επιλογή εάν θες να επιβιώσεις εδώ.»), «It’ll be hard work, but it will give you a chance.» (μετ. «Θα είναι σκληρή δουλειά αλλά θα σου δώσει μία ευκαιρία.»), «If you don’t work, Yubaba will turn you into an animal.» (μετ. «Αν δε δουλέψεις, η Γιουμπάμπα θα σε μετατρέψει σε ζώο».»).³⁰

Ο Χακού παροτρύνει την Τσιχίρο να αναζητήσει δουλειά στον Καμάτζι, ο οποίος εργάζεται στο κατώτερο σημείο του κτηρίου. Το κορίτσι, κατεβαίνοντας μία απότομη σκάλα, καταλήγει σε ένα χώρο που μοιάζει με εργοστάσιο δίχως κανένα παράθυρο. Αντικρίζει τον Καμάτζι, τον οποίο ο σκηνοθέτης επίτηδες έχει σχεδιάσει σαν αράχνη καθώς το συγκεκριμένο έντομο συμβολίζει τη σκληρή δουλειά. Εξαιτίας της ιδιαίτερης αυτής μορφής του καταφέρνει να πραγματοποιεί ταυτόχρονα πολλαπλές δουλειές, πράγμα που ένα απλός άνθρωπος με δύο χέρια δεν θα ήταν ικανός να κάνει. Αποτελεί την «καρικατούρα» ενός πιεσμένου εργαζόμενου, εγκλωβισμένος στο χώρο εργασίας του, αντιμέτωπος με ατελείωτες προθεσμίες. Εξάλλου, καθ’ όλη τη διάρκεια της ταινίας βρίσκεται καθισμένος στο μύλο, ακόμα και όταν τρώει ή κοιμάται. Στη δούλεψή του έχει πολλά μικρά πλάσματα, όμοια μεταξύ τους, που είναι υποχρεωμένα να υπακούουν όλες του τις εντολές και δουλειά τους είναι να τροφοδοτούν με κάρβουνο μία ατμομηχανή. Δουλεύουν ακατάπαυστα σε έναν χώρο χωρίς ανοίγματα, κουβαλώντας φορτία μεγαλύτερα από τα ίδια αντανακλώντας με αυτόν τον τρόπο την νοοτροπία

των επιχειρήσεων που αδιαφορούν για τον εργαζόμενο και αποσκοπεί μόνο στο κέρδος και την επιτυχία. Αξίζει να παρατηρηθεί ότι ο Καμάτζι με τους δούλους του, που εργάζονται κάτω απ’ τις πιο επικίνδυνες και δύσκολες συνθήκες, είναι υπεύθυνοι για την πιο σημαντική εργασία για τη λειτουργία των λουτρών (Εικόνα 29). Στον τομέα της εργασίας στην Ιαπωνία, έχουν υπάρξει πολλές αναφορές για θανάτους από υπερβολική εργασία (καρόσι). Οι περισσότεροι εργαζόμενοι για να μειώσουν την ψυχική πίεση που δέχονται από το φόρτο εργασίας καταφεύγουν στον ελεύθερό τους χρόνο σε δραστηριότητες που περιλαμβάνουν αλκοόλ και τζόγο. Στην πιο διαδεδομένη του μορφή, ο τζόγος εκδηλώνεται στο Πατσίνκο (Εικόνα 30), ένα παιχνίδι ατομικό, με μεταλλικές μπίλιες όπου ο παίχτης έχει στόχο με την εκτόξευση της πρώτης μπίλιας να ρίξει κάτω τις υπόλοιπες. Ο Ρολάν Μπάρτ περιγράφει τις αίθουσες του Πατσίνκο ως εξής: «...είναι μία κυψέλη ή ένα εργα-στήρι όπου οι παίχτες μοιάζουν να δουλεύουν σε αλυσίδα. Η εντύπωση που σου επιβάλει η σκηνή είναι εκείνη μιας επίμονης εργασίας που καθηλώνει και απορροφά...».³¹

Ενδιαφέρον είναι το σχόλιο του Ίαν Μπούρουμα, ότι πολλές φορές όταν τυχαίνει ο «αντισυμβατικός» εργαζόμενος σύζυγος να επιστρέφει κατευθείαν στο σπίτι μετά τη δουλειά αντί να πηγαίνει για ποτό με τους συναδέλφους του – που είναι το συμβατικό στην ιαπωνική κοινωνία – η σύζυγός του τον ωθεί να αλλάξει συμπεριφορά καθώς οι γείτονες κουτσομπολεύουν. «Βλέπεις πόσο νωρίς γυρνάει σπίτι;... Ίσως δεν είναι καλά τα πράγματα στη δουλειά... κάτι πάει λάθος με αυτόν...»³²

Η Τσιχίρο εν τέλει καταφθάνει στον Καμάτζι όπου του ζητάει δουλειά κι έπειτα αυτός της εξηγεί πως δεν υπάρχει θέση εργασίας γι’ αυτήν καθώς το να πάρει τη δουλειά κάποιου άλλου θα σήμαινε ότι αυτός θα εξαφανιζόταν, σύμφωνα και με τα παραπάνω λεγόμενα του Χακού. Τα γεγονότα αυτά αποτελούν την αφορμή για τη γνωριμία του νεαρού κοριτσιού με τη Λιν, η οποία στη συνέχεια την οδηγεί στη Γιουμπάμπα, την κεφαλή της επιχείρησης.

Μετά από πολλή πίεση από την Τσιχίρο, η Γιουμπάμπα την προσλαμβάνει. Την προειδοποιεί όμως πως θα της αναθέσει τις πιο σκληρές και βρώμικες δουλειές, υποχρεώνοντάς την να αλλάξει το όνομά της κλέβοντας τη ταυτότητά της. Αυτό και το γεγονός ότι αναγκάζεται να φορέσει μία συγκεκριμένη στολή υπηρέτη, την καθιστούν σε έναν βαθμό όμοια με όλους τους υπόλοιπους εργαζόμενους (όπως συμβαίνει και με τους δού-

λους του Καμάτζι), φαινόμενο που παρατηρεί-ται έντονα στο εργασιακό μοντέλο της Ιαπωνίας. (Εικόνα 31)

Άλλωστε, η ομοιομορφία της ενδυμασίας αποτελεί κοινό δυστοπικό στοιχείο των «ουτοπιών». Όπως αναφέρει ο γάλλος ανθρωπολόγος και ψυχολόγος François Laplantine, κατατάσσοντας την αμφίεση ως μία από τις κύριες επιλογές ισοπέδωσης των ουτοπικών καθεστώτων: «Η αμφίεση: είναι αναμφίβολη η προτίμηση των ουτοπιστών στις ομοιόμορφες στολές: μπλε στην σαινσιμόνια Δημοκρατία του Enfantin, λευκές στην ηλιακή πολιτεία του Campanella, ως έκφραση της αγνότητας και στις δύο περιπτώσεις, τις οποίες μπορούμε να αντιπαραθέσουμε στις κόκκινες που είναι το χρώμα που προτιμούν τα χιλιαστικά και επαναστατικά κινήματα. Στην Ικαρία του Cabet, η μόδα παγιώνεται άπαξ δια παντός από το Σύνταγμα: οι τυποποιημένες στολές θα ράβονται από κομμάτια ελαστικού υφάσματος για να μπορούν να προσαρμόζονται χωρίς διάκριση σε άνδρες και σε γυναίκες, σε κοντούς και σε ψηλούς, σε λεπτούς και σε παχείς.»³³

Φτάνει η στιγμή, λοιπόν, που η πρωταγωνίστρια έρχεται αντιμέτωπη με τις αντίξοες συνθήκες της δουλειάς που της ανατέθηκε. Καθαρίζει αρχικά το πάτωμα των λουτρών προτού υποδεχθούν τους πελάτες, και έπειτα, με τη βοήθεια της Λιν, ένα από τα πιο μεγάλα και βρώμικα λουτρά της επιχείρησης. Η ίδια η Λιν παραπονιέται πως αυτό που βιώνει εκείνη τη στιγμή είναι ένα «ξεκάθαρο βασανιστήριο». Βέβαια, το μεγαλύτερο βασανιστήριο το βιώνει το μικρό κορίτσι στις αμέσως επόμενες σκηνές, όπου αναγκάζεται να καθαρίσει ολομόναχη της ένα γλοιώδες και βρωμερό πνεύμα, το οποίο αποκαλύπτεται πως είναι ένας ποταμός μολυσμένος από την ανθρώπινη δραστηριότητα. (Εικόνα 31)

Σχεδόν σε όλες τις σκηνές των λουτρών φαίνεται πως υπάρχει μία μόνιμη κινητικότητα των υπηρετών να μαγειρέψουν, να εξυπηρετήσουν και να καθαρίσουν, σε όλα τα επίπεδα του κτηρίου που δίνει την εντύπωση μίας πυκνής πολυπλοκότητας. Η αποκορύφωση αυτής της δραστηριότητας φτάνει τη στιγμή που ο χαρακτήρας Καονάσι αρχίζει και μοιράζει χρυσό. Η επιχείρηση, που συνήθως λειτουργεί μόνο το βράδυ, εξαιτίας αυτής της περιστάσης ξεκίνησε να λειτουργεί νωρίτερα. Όλοι οι υπηρέτες αφοσιώνονται αποκλειστικά στην δική του ικανοποίηση, τόσο ως προς το φαγητό και την περιποίηση όσο και στη διασκέδασή του, που περιλαμβάνει μέχρι και την προσωπική τους γελιοποίηση.³⁴ (Εικόνα 32)

^[1] Roland Barthes, L’empire des signes, ελληνική μετάφραση Η επικράτεια των σημείων, μετάφραση Κατερίνα Παπαϊακώβου. Εκδ. Ράππα, Αθήνα, 1984, σελ. 40

^[2] Ian Buruma, A Japanese Mirror – Heroes and Villains of Japanese culture, Εκδ. Atlantic Books, London, 1984, σελ. 210

^[3] François Laplantine, Les Trois Voix de l’Imaginaire, Εκδ. Éditions Universitaires 1974, σελ. 199

^[4] Osmond, όπως παραπάνω σελ. 82

^[5] Kerr, όπως παραπάνω σελ. 44

^[6] Sepp Linhart and Sabine Fruhstuck, The culture of Japan as seen through its leisure, Εκδ. State University of New York Press, USA, 1998, σελ. 13 - 14

^[7] Reinder, όπως παραπάνω σελ. 154 - 155

Οι παραπάνω καταστάσεις θα μπορούσαν να αναχθούν σε ένα σχόλιο για την παιδική εργασία, μιας και η Τσιχίρο είναι μόνο ένα μικρό κορίτσι. Ωστόσο, από λεγόμενα του Miyazaki βγαίνει το συμπέρασμα ότι η ιδέα της παιδικής εργασίας δεν είχε τόσο αρνητική χροιά ιστορικά στην Ιαπωνία. Από προσωπικές του εμπειρίες αναφέρει πως ο παππούς του δούλευε ως οικιακός βοηθός από τα δώδεκά του. Εξάλλου παρόμοια σκηνικά διαδραματίζονται και σε άλλες ταινίες του, όπως στο «Kiki's delivery service» και το «Laputa». Επιπλέον η πρώτη δουλειά της Τσιχίρο είναι να καθαρίσει το πάτωμα των λουτρών, δουλειά που αναλαμβάνουν καθημερινά τα παιδιά στην Ιαπωνία στη τάξη του σχολείου τους.³⁵

Όλα τα παραπάνω κοινωνικά φαινόμενα, εκτός από την έμπρακτη υιοθέτηση τους από τους χαρακτήρες, εκφράζονται και με συμβολικό τρόπο μέσα από τη κατακόρυφη δομή του ίδιου του Κτηρίου των Λουτρών. Η οργάνωση των επιπέδων από κάτω προς τα πάνω έχει ως εξής: Στα βάθη του κτηρίου υπάρχει ένα πηγάδι που κατακλύζεται από σκοτεινά πνεύματα σε μια ατμόσφαιρα θανάτου και αποσύνθεσης. Έπειτα ο κόσμος της εργατικής τάξης και της βιομηχανίας όπου πολλές πανομοιότυπες υπάρξεις μεταφέρουν κάρβουνο αποτελώντας τον θεμέλιο λίθο για τη λειτουργία των λουτρών. Στη συνέχεια είναι ο κόσμος των υπηρετών στον οποίο βρίσκονται τα δωμάτιά τους, τα θερμά λουτρά, τα εστιατόρια και οι χώροι εξυπηρέτησης και διαμονής των πελατών, οι οποίοι γίνονται όλο και πιο πολυτελείς όσο πιο ψηλά βρίσκονται. Στη κορυφή αυτής της δομής βρίσκονται τα μεγαλειώδη διαμερίσματα της γηραιάς γυναικάς που διοικεί και επιβλέπει όλη την επιχείρηση.^{36 37}

Εικόνα 30: Στιγμιότυπα από την ταινία - ντοκιμαντέρ "Tokyo Ga" - Πατσίνκο - Pachinko

³⁵ Osmond, όπως παραπάνω σελ. 82

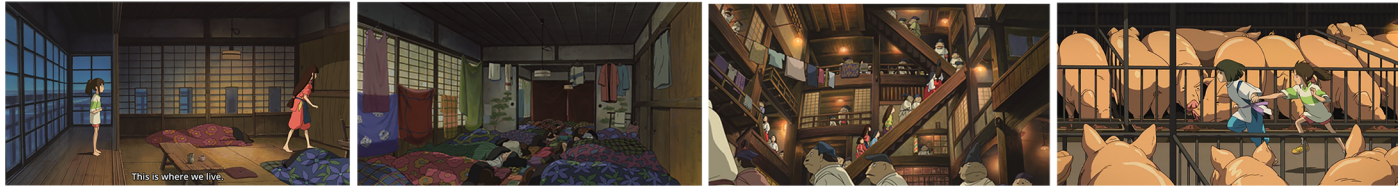
³⁶ Michael Lucken, Imitation and creativity in Japanese art From Kishada Ryusei to Miyazaki Hayao, Εκδ. Columbia University Press, New York, 2016, σελ 183 - 184

³⁷ Reinders, όπως παραπάνω σελ. 156





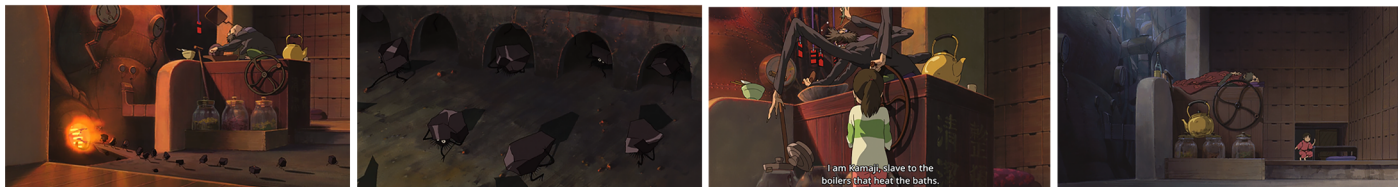
Εικόνες 24α - 24β - 24γ - 24δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Οι χώροι εργασίας και διαβίωσης των εργατών. Εγκαταστάσεις χωρίς ανοίγματα για ηλιασμό και αερισμό.



Εικόνες 25α - 25β - 25γ - 25δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Τα δωμάτια και οι κοινόχρηστοι χώροι - χώροι κίνησης των υπηρετών. Το ποσοστό προσωπικού χώρου που αναλογεί στο κάθε άτομο δεν διαφέρει πολύ από αυτό των γουρουνιών που προορίζονται για σφαγή.



Εικόνες 26α - 26β - 26γ - 26δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Οι εξωτερικές όψεις των χώρων διαβίωσης των υπηρετών.



Εικόνες 29α - 29β - 29γ - 29δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Ο Καμάτζι και οι εργάτες του, υπεύθυνοι για την πιο σημαντική εργασία για τη λειτουργία των λουτρών, δουλεύουν ασταμάτητα, υπό επικίνδυνες και ανθυγιεινές συνθήκες.



Εικόνες 31α - 31β - 31γ - 31δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Οι δουλειές που αναλαμβάνει το μικρό κορίτσι με τη βοήθεια της Λιν, η οποία παραπονιέται πως αυτό είναι ξεκάθαρη κακοποίηση.



Εικόνες 32α - 32β - 32γ - 32δ: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Οι υπηρέτες τρέχουν να εξυπηρετήσουν τον Καονάσι ο οποίος τους μοιράζει χρυσό.

Κεφάλαιο 3: Εμπορευματοποίηση και αλλοίωση ταυτότητας

3.α. Προβληματικές πάνω στην εφαρμογή του μοντερνισμού

Το κίνημα του μοντερνισμού εκτός από την αισθητική έχει και κοινωνικοπολιτική διάσταση. Μέσω αυτού οι μοντερνιστές είχαν τη δυνατότητα να φέρουν την επανάσταση τόσο στις τέχνες όσο και στις πρακτικές και ιδεολογίες της εποχής και να μεταμορφώσουν ριζικά τις υπάρχουσες κοινωνικοπολιτικές δομές. Επικρατεί όμως και η άποψη πως ιδίως στην Ανατολική Ασία και την Αμερική έχει προκαλέσει πληθώρα κοινωνικών και πολιτικών προβλημάτων, αλλά κυρίως περιβαλλοντική κρίση και ρύπανση.³⁸

Έτσι κάθε πολιτισμός περνάει από τρεις φάσεις. Στη πρώτη ο άνθρωπος με τη φύση συμβιώνουν αρμονικά. Ύστερα χωρίζονται, συνήθως υπό εχθρικούς όρους. Στη συνέχεια επανενώνονται. Για την Ιαπωνία το πρώτο στάδιο είναι αυτό του αγρότη που ζει στους πρόποδες του βουνού με την οικογένεια του καλλιεργώντας ρύζι. Η δεύτερη φάση είναι μια βίαιη αφύπνιση και βιασύνη για εκμοντερνισμό. Η φύση αντιμετωπίζεται σαν κάτι βρώμικο που αντικαθίσταται από γυαλιστερά επεξεργασμένα υλικά ως σύμβολα πλούτου και σοφίας, έχοντας τον αντίστοιχο αντίκτυπο και στην παράδοση. Η τρίτη φάση θα ήταν η μετάβαση σε ένα νέο μοντερνισμό κατά τον οποίο θα καταβαλλόταν μία προσπάθεια συμπερίληψης της φύσης και των φυσικών υλικών, όμως, στην ανατολική Ασία και πιο συγκεκριμένα στη Ιαπωνία, αντί να εναρμονιστούν οι νέες τεχνολογίες και τεχνικές με τη φύση και την παράδοση εναντιώθηκαν σε αυτές.

Γιατί συνέβη όμως αυτό; Η κρίση της κουλτούρας της Ιαπωνίας θα ήταν ένα πολύ πιο απλό θέμα αν περιοριζόταν στο ζήτημα της δυτικής τεχνολογίας έναντι της ιαπωνικής παράδοσης. Το παράδοξο είναι πως η ρίζα του προβλήματος βρίσκεται στην ίδια την παράδοση. Υπάρχει ένας γενικότερος θαυμασμός για τις ιαπωνικές παραδοσιακές τέχνες και την αγάπη για τη φύση που απεικονίζεται σε αυτές. Η μυθολογία και η θρησκεία της είναι βασισμένες σε πλάσματα και πνεύματα που συνδέονται άμεσα με το φυσικό περιβάλλον, στην λογοτεχνία και τις τέχνες λαμβάνοντας σοβαρά υπόψιν τα στοιχεία της φύσης και τα παραδοσιακά σπίτια, τα οποία ήταν κατασκευασμένα από φυσικά υλικά, περιτριγυρίζονταν από μεγάλους περιποιημένους κήπους ύψιστης σημασίας για τον διάλογο μεταξύ φύσης και πολιτισμού. Παρατηρώντας όμως το παρελθόν της χώρας, η παραδοσιακή προσέγγιση προς τη φύση διαφέρει

και είναι αυτή του απόλυτου ελέγχου, απομεινάρι της μιλιταριστικής κάστας που κυβερνούσε τη χώρα για αιώνες. Αυτό το χαρακτηριστικό ιστορικά έχει αποδειχθεί δίκοππο μαχαίρι καθώς από τη μία χάρη σε αυτό η Ιαπωνία έχει διαπρέψει σε τομείς όπως η βιομηχανική παραγωγή – γραμμή παραγωγής, αλλά απ’ την άλλη εξαιτίας του έχουν προκληθεί καταστροφικές συνέπειες στη φύση αλλά και στην καθημερινή ζωή όταν συνδυάζεται με τα μοντέρνα μέσα.³⁹ Η φύση άρχισε να αντιμετωπίζεται σαν κάτι που πρέπει να βρίσκεται συνεχώς υπό τον έλεγχο και την επιτήρηση της ανθρώπινης δραστηριότητας.⁴⁰ Συνεντεύξεις και ερωτηματολόγια αποκάλυψαν πως ο ντόπιος πληθυσμός κατά πλειοψηφία θεωρεί πως το αστικό πράσινο που διατηρείται γύρω από τους ναούς μέσα στην πόλη αποτελεί ενόχληση καθώς κρύβει το φως και σκορπάζει στο έδαφος ξερά φύλλα.⁴¹

Εξαιτίας της τάσης για επιβολή στη φύση και σε συνδυασμό με την ταχεία ανάπτυξη μίας μεταμοντέρνας κοινωνίας άρχισαν να γίνονται δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ παραδοσιακού και νεωτερικότητας, αστικού και αγροτικού. Η σκληρή αστική πραγματικότητα του Τόκιο συνυπάρχει με φαινομενικά παραδοσιακές αγροτικές σκηνές, όπου ορυζώνες καλλιεργούνται έξω από γήπεδα και εργοστάσια υψηλής τεχνολογίας, όπως και αντίστροφα η βιομηχανική αστική ανάπτυξη έχει εισβάλει στις αγροτικές επαρχίες της βορειοανατολικής Ιαπωνίας.⁴² Ο Miyazaki «κατασκευάζει» ένα μεγάλους κλίμακας βιομηχανικό κτήριο από σκυρόδεμα, το Κτήριο των Λουτρών, μέσα στο κατά τ’ άλλα επαρχιακό σκηνικό του θεματικού πάρκου, πράγμα που θυμίζει το πως ένα επιβλητικό εργοστάσιο, όπως αυτό της Toyota, ξεχωρίζει ανάμεσα σε ένα κατ’εξοχήν αγροτικό τοπίο με καλλιέργειες ρυζιού.



Εικόνα 33: Εργοστάσιο Toyota στην ανατολική Ιαπωνία

³⁸ Roy Starrs, *Modernism and Japanese Culture*, Εκδ. Palgrave Macmillan, London, 2011, σελ. 106 - 107

³⁹ Kerr, όπως παραπάνω σελ. 32

⁴⁰ <https://www.kyotojournal.org/culture-arts/nature-and-culture-in-japan/> , τελευταία επίσκεψη: 22 Μαρτίου 2023

⁴¹ Kerr, όπως παραπάνω σελ. 29

⁴² John W. Traphagan and Christopher F. Thompson, *The Practice of Tradition and Modernity in Contemporary Japan*, Εκδ. State University of New York Press, 2006, σελ. 2 - 3

Τα ζητήματα της διαμάχης μεταξύ της νεωτερικότητας και της ταυτότητας μίας χώρας που μετάλλαξε τις παραδοσιακές της αξίες στο όνομα της ανάπτυξης και του εκμοντερνισμού, συμβολίζονται με πολλούς τρόπους από τον Miyazaki. Παρουσιάζει από την αρχή στο θεατή ένα ζευγάρι μεσηλικών αστών, τους γονείς της Τσιχίρο, οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τον μέσο Ιάπωνα και μοιάζει να έχουν απαρνηθεί τόσο τη θρησκεία όσο και τις αρχές της λιτότητας και αυτοσυγκράτησης. Οι βουλιμικές τάσεις τους έχουν σα συνέπεια τη μεταμόρφωσή τους σε γουρούνια, ανίκανα να θυμηθούν πως κάποτε υπήρξαν άνθρωποι· ένα ζήτημα μνήμης με το οποίο όλοι οι χαρακτήρες έρχονται αντιμέτωποι επανειλημμένα μέσα στην ιστορία.⁴³ Η Γιουμπάμπα, η οποία μπορεί να ελέγχει τον κόσμο των λουτρών, έχει την ικανότητα να κλέβει κυριολεκτικά τα ονόματα και να αφαιρεί την ταυτότητα οποιουδήποτε πλάσματος εργάζεται στο κόσμο των λουτρών, κρατώντας τα έτσι αιχμάλωτους σε μία σχέση καταπιεστή και καταπιεσμένου.

3.β. Αντιμετώπιση του παλιού και παραδοσιακού

Παραδοσιακοί οικισμοί με ξύλινα σπίτια και κεραμοσκεπές ήταν ντροπή για τους Ιάπωνες καθώς συμβόλιζαν το παλιό και θεωρούνταν ένδειξη φτώχειας. Για να αποδείξουν ότι έχουν εκμοντερνιστεί οδηγήθηκαν στο να κατασκευάσουν νέα κτήρια με σύγχρονα υλικά, όπως αλουμίνιο, πλαστική απομίμηση ξύλου και γυαλιστερά πλακάκια, αντικαθιστώντας τα παλιά σπίτια. Η νέα κατάσταση δεν είχε κανένα πλάνο να ταιριάζει και να εναρμονιστεί με το παλαιό, και, όποτε κάποιος είχε την επιθυμία να διατηρήσει ένα παλαιό σπίτι, ήταν περικυκλωμένος από ηλεκτρικά καλώδια, φωτεινές πινακίδες και πατσίνκο.⁴⁴

Ο Alex Kerr αναφέρει χαρακτηριστικά μία περίπτωση ενός γηραιού ζευγαριού το οποίο έμενε σε ένα παλιό αλλά προσεγμένης κατασκευής σπίτι από σπάνιο και καλής ποιότητας ξύλο. Σκόπευε ωστόσο να το γκρεμίσει και να πουλήσει τη μισή ιδιοκτησία ώστε να μένει σε προκāt οίκημα στην άλλη μισή. Οδηγήθηκαν σε αυτή την απόφαση καθώς οι φίλοι και τα υπόλοιπα μέλη της τοπικής κοινότητας, βλέποντας τον τρόπο ζωής τους σε ένα τέτοιο σπίτι με παραδοσιακές υποδομές, τους θεωρούσαν απολίτιστους.

Όσον αφορά τις αποκαταστάσεις, στην Ευρώπη έχει αναπτυχθεί εξειδικευμένη τεχνολογία ώστε να είναι εφικτή η στέγαση σύγχρονων χρήσεων και η ικανοποίηση των σύγχρονων αναγκών στο πλαίσιο ενός παραδοσιακού ιστορικού περιβάλλοντος με σεβασμό στην αρχική του μορφή και κατασκευή. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ανακαίνιση της αίθουσας Linsly – Chittenden Hall, ενός από τα παλαιότερα κτίσματα του πανεπιστημίου Yale, όπου πραγματοποιήθηκαν οι απαραίτητες αλλαγές ώστε να στεγαστούν νέες χρήσεις γραφείων. Εγκαταστάθηκαν τελευταίας τεχνολογίας ηλεκτρομηχανολογικά δίκτυα στο υπόγειο, έγινε αποκατάσταση της πρόσοψης και της κεντρικής αίθουσας διαλέξεων με αναβαθμισμένα συστήματα ήχου και φωτισμού τοποθετημένα εντός των τοίχων και του δαπέδου προκειμένου να διατηρηθεί ανέπαφη η αρχική εικόνα του κτηρίου. Επιπλέον, αναδιαμορφώθηκε ο περιβάλλον χώρος με σκοπό την εξυπηρέτηση των ατόμων με ειδικές ανάγκες, αποκαταστάθηκαν και επανατοποθετήθηκαν τα πατώματα, οι ψευδοροφές ακόμη και οι παλαιοί μαυροπίνακες, τα κουφώματα ανακατασκευάστηκαν με τα αυθεντικά υλικά και η λιθοδομή της πρόσοψης επανατοποθετήθηκε με τον ίδιο τρόπο μετά από την εγκατάσταση υγρομόνωσης.⁴⁵

Αντιθέτως, η μέθοδος που εφαρμόστηκε στις αποκαταστάσεις στην Ιαπωνία αντανakλάται στο γεγονός πως η κληρονόμος Nakahara Kiiko αγόρασε γύρω στο 1990 8 châteaux στη Γαλλία και προχώρησε ξηλώνοντας όλες τις εσωτερικές τους διακοσμήσεις, τα ανάγλυφα στοιχεία και τα μάρμαρα και έκοψε όλα τα δέντρα αφήνοντας τα κτήρια σε ερειπωμένη κατάσταση. Το 1996 κατηγορήθηκε για βανδαλισμό της εθνικής κληρονομιάς και φυλακίστηκε από τις γαλλικές αρχές.⁴⁶ Η Ιαπωνία ανήσυχη για την εικόνα που προβάλλει με τέτοιες πρακτικές στην Ευρώπη καταδίκασε τις πράξεις της Nakahara ως καταστροφικές για την ιστορική και πολιτισμική κληρονομιά. Ωστόσο, η πρακτική που ακολούθησε στα châteaux είναι η ίδια με αυτή που ακολουθείται κατά κανόνα στην Ιαπωνία, πολύ καιρό τώρα, στα παραδοσιακά σπίτια, τους ναούς και το φυσικό περιβάλλον του Kyoto, της Nara και όλων των υπολοίπων πόλεων.

Οι πράξεις της Nakahara μας πάνε πίσω στην Ιαπωνία και στο πως αντιμετωπίστηκε η κτηριακή και φυσική κληρονομιά σε μία πολιτισμική πρωτεύουσα όπως το Κιότο. «Ψηλά κτήρια στις κορυφές των λόφων, πυκνά καλώδια τηλεφωνικών γραμμών και κολώνες, αυτοκινητόδρομοι περνούν μέσα από χώρους θρησκευτικής σημασίας που πολλές φορές μετατρέπονται σε πάρκινγκ, πάρκα διασκέδασης καλύπτουν μεγάλες επιφάνειες των λόφων. Jungle Gyms χτίζονται σποραδικά σε σημεία της πόλης, όπου καλύπτονται με τσιμέντο, σαν μία μορφή απολογίας της κυβέρνησης προς τους πολίτες.» (Alex Kerr)⁴⁷



Εικόνα 34: Στιγμιότυπο από την ταινία - ντοκιμαντέρ "Tokyo Ga"

Η ειρωνεία εδώ είναι ότι, όποτε καταστρέφεται

⁴³ Susan Napier, *Miyazakiworld – A life in art*, Εκδ. Yale University Press, USA, 2018, σελ. 210

⁴⁴ Kerr, όπως παραπάνω σελ. 166 – 169

⁴⁵ όπως παραπάνω σελ. 163

⁴⁶ Dona De La Cruz, «*Couple accused of castle thefts*», February 25, 1998, τελευταία επίσκεψη: 9 Μαΐου2023

⁴⁷ Kerr, όπως παραπάνω σελ. 164



Εικόνα 35: Meguro Gajoen, Tokyo



Εικόνα 36: Στιγμιότυπα από την ταινία “Spirited Away” - Η γέφυρα που οδηγεί στην είσοδο του Κτηρίου των Λουτρών.

κάτι που συνήθως είναι απαραίτητο και όμορφο, ανεγείρεται ένα μνημείο προς τιμήν του. Όπως οι παλιοί ανύψωναν ταφόπλακες για ζώα ή ακόμη και αντικείμενα που έχαναν απ’ τη ζωή τους για τον οποιοδήποτε λόγο έτσι και ο πύργος του Κγιοτο και ο νέος του σιδηροδρομικός σταθμός αποτελούν ταφόπλακες του ιαπωνικού πολιτισμού.⁴⁸

Το Meguro Gajoen, ένα πανέμορφο κτήριο από το οποίο εμπνεύστηκε ο σκηνοθέτης για το σχεδιασμό του Κτηρίου των Λουτρών, ήταν προγενέστερα γνωστό ως η κατοικία του πρίγκιπα Ασάκα ο οποίος πήγε στο Παρίσι στα τέλη του 1920. Ύστερα από το ταξίδι του, σαγηνευμένος από το καλλιτεχνικό κίνημα της Art Deco, προσέλαβε τον διάσημο Γάλλο αρχιτέκτονα Henry Rarion να χτίσει γι’ αυτόν και τη πριγκίπισσά του μία εμπνευσμένη

από το κίνημα κατοικία το 1933.⁴⁹ Το αποτέλεσμα ήταν ένα πολυώροφο κτίσμα με ψηλοτάβανα δωμάτια, μεγάλους πολυτελείς ανελκυστήρες και λουτρά.⁵⁰ Ωστόσο, το 1950 το κτήριο, αφότου αγοράστηκε από το Seibu Zaibatsu, μετατράπηκε σε ξενοδοχείο που απευθυνόταν σε άτομα υψηλής σημαντικότητας του εξωτερικού εκφράζοντας πλέον την οικονομική ανάπτυξη αντί να αποτελεί ένα ιερό σύμβολο του παρελθόντος, ενώ σήμερα λειτουργεί ως πολυτελές ξενοδοχείο έπειτα από την πλήρη ανακαίνιση και εμπορευματοποίησή του το 1983 από την κυβέρνηση του Τόκιο.⁵¹ Στην ταινία ο χαρακτήρας του λουτρού ακολουθεί τη σύγχρονη μορφή του Meguro Gajoen ως πολυτελές ξενοδοχείο με πολυάριθμες εγκαταστάσεις για την ικανοποίηση των τουριστών. (Εικόνα 35)

⁴⁸ όπως παραπάνω σελ. 164 - 165

⁴⁹ Steven T. Brown, *Cinema Anime - Critical Engagements with Japanese Animation*, Εκδ. Palgrave Macmillan, USA, 2006, σελ 68

⁵⁰ Susan Napier, *Miyazakiworld – A life in art*, Εκδ. Yale University Press, USA, 2018, σελ. 210

⁵¹ Steven T. Brown, όπως παραπάνω σελ 68

3.γ. Τουρισμός και ιαπωνική παράδοση

Οι παραδοσιακές κουλτούρες παγκοσμίως καλούνται να αντιμετωπίσουν το πρόβλημα της δυτικής επιρροής. Ακόμα και η Ευρώπη συνάντησε αντίστοιχες δυσκολίες κατά την προσαρμογή της στη νέα κατάσταση που επέβαλε η αμερικάνικη κουλτούρα. Κάποιοι χώρες επιλέγουν να εγείρουν νομικά, θρησκευτικά ή εθνικά εμπόδια προς τον έξω κόσμο θεωρώντας πως με αυτόν το τρόπο θα μείνουν ανεπηρέαστες χωρίς να λαμβάνουν υπόψιν τα απρόσμενα αποτελέσματα που μπορεί να επιφέρει αυτή η κίνηση.⁵² Ένα τέτοιο παράδοξο αποτελεί το γεγονός πως για την παρακμή της υλικής και άυλης ιαπωνικής παράδοσης ευθύνεται η έλλειψη ξένων τουριστών και γενικότερα ατόμων που παράγουν έργο προς όφελος του πολιτισμού (όπως καλλιτέχνες, εξειδικευμένοι μελετητές ή ανεξάρτητοι επιχειρηματίες). Ακόμα και η ελάχιστη παρουσία αυτών θα είχε καθοριστικό ρόλο στη διατήρηση και προστασία ενός μέρους της πολιτιστικής κληρονομιάς, αφού είναι άτομα με ιδιαίτερες ευαισθησίες που έλκονται από αυτή είτε ως αξιοθέατο, είτε ως αντικείμενο μελέτης κ.λπ.

Η συνειδητοποίηση της σημασίας του τουρισμού οδήγησε τον ιαπωνικό πληθυσμό στη δημιουργία τουριστικών ατραξιόν που θα προσέφεραν τη δυνατότητα στους επισκέπτες να έρθουν σε επαφή με μία υποτιθέμενη επιθυμητή εικόνα της Ιαπωνίας, σε μία έμπρακτη επιβεβαίωση και στην Ιαπωνία της άποψης του καθηγητή της εθνολογίας και της ανθρωπολογίας (στο Πανεπιστήμιο Παρίσι IV) Jean-Pierre Warnier για την Γαλλία: «Κοινότητες και άτομα, αναζητώντας τις ρίζες, την προέλευση και τις παλιές παραδόσεις, συμβάλλουν στην “μουσειοποίηση” της Γαλλίας. Ο μετασχηματισμός ενός ορυχείου ή ενός εργοστασίου σε αχρηστία αποτελεί όλο και περισσότερο έναν τρόπο διαγραφής του παρελθόντος χωρίς την καταστροφή του. Σωματεία και εθελοντές αποκαθιστούν παλιά πλοία, σιδηρουργεία, άλλοτε αλυκές αναζητώντας την αυθεντικότητα.».⁵³

Παράδειγμα ενός τέτοιου τύπου είναι το πάρκο Edo Tokyo, του οποίου ο χαρακτήρας τείνει περισσότερο σε αυτόν του μουσείου, που αποτέλεσε και πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία του θεματικού πάρκου στο *Spirited Away*. Συγκεκριμένα μετατοπίστηκαν και ανακατασκευάστηκαν υλικά και αρχιτεκτονική που κινδύνευαν να σβήσουν από τους πολέμους, την αστική ανάπτυξη και τις φυσικές καταστροφές. Επιπλέον, σε διάφορα σημεία των πόλεων, κυρίως του

Κιότο, κατασκευάστηκαν εκ νέου μνημεία-τέμπλα προς ικανοποίηση των τουριστών που αναζητούν την πολιτιστική κληρονομιά μέσα στις σύγχρονες πόλεις. Βεβαίως, τουριστικές ατραξιόν (δηλαδή πόλοι έλξης τουριστών) μπορούν να θεωρηθούν και τα θεματικά πάρκα ή άλλοι κολοσσιαίοι τόποι κατανάλωσης που έχουν συνδυαστεί με την ιαπωνική κουλτούρα.

Εξαιτίας της παγκόσμιας και έντονης επιρροής που είχαν τα ιαπωνικά προϊόντα, η τεχνολογία και η κουλτούρα της χώρας κατά την παγκοσμιοποίηση, δημιουργήθηκε σε μεγάλο μέρος του δυτικού κόσμου ένας συναισθηματικός δεσμός με τη σημερινή Ιαπωνία. Όμως, ένας συνεχόμενος αυξανόμενος αριθμός Ιαπώνων δηλώνει emphaticά το αντίθετο, καθώς και οι ίδιοι νοσταλγούν μία παλαιότερη και αυθεντικότερη μορφή της, δεδομένου ότι, όπως παρατηρεί η αρχιτέκτων και γεωγράφος Μαρία Γκράβαρη-Μπάρμπα στο Πανεπιστήμιο Paris IV-Sorbonne: «Το να καλλι-εργείς τη διαφορά σου, την ιδιαιτερότητά σου, είναι ουσιώδες σε μία εποχή κατά την οποία η πα-γκοσμιοποίηση και τα κριτήρια του ανταγωνισμού εξωθούν προς την τυποποίηση, την ομογενοποίη-ση».⁵⁴ Μία μορφή την οποία, ωστόσο, η σημερινή Ιαπωνία απαρνείται σε κάθε της βήμα. Μεγάλο ποσοστό της παράδοσης που προβάλλεται προς τον έξω κόσμο ως ιερή αποτελεί νέες επινοήσεις εντελώς άσχετες με τις αληθινές παραδόσεις και το παρελθόν της χώρας.⁵⁵

Στην Ευρώπη η διατήρηση της φυσικής και ιστορικής ομορφιάς δεν έγινε με αφορμή την ικανοποίηση των τουριστών, αλλά εξελίχθηκε από παλιές αστικές παραδόσεις μεταξύ των ανθρώπων και ο τουρισμός ήταν ένα προϊόν αυτής της εξέλιξης. Στην Ασία ωστόσο ο μοντερνισμός εισέβαλε τόσο γρήγορα που τέτοιες αστικές παραδόσεις δεν είχαν χρόνο να ωριμάσουν· αντίθετα η ανεξέλεγκτη ανάπτυξη που ήρθε απότομα ισοπέδωσε τα πάντα στο πέρασμά της. Το μόνο πράγμα που στάθηκε εμπόδιο σε αυτήν ήταν ο πολιτισμικός τουρισμός.⁵⁶

Ο Miyazaki φαίνεται να καταπιάνεται με το ζήτημα της τουριστικοποίησης της παραδοσιακής Ιαπωνίας και επιλέγει να χρησιμοποιήσει έναν τόπο ιερό για τη χώρα, αυτόν των λουτρών, με τη σύγχρονη και αλλοτριωμένη μορφή των τουριστικών spa.⁵⁷ Αμέτρητοι πελάτες επισκέπτονται τον τόπο και πληρώνουν για να απολαύσουν πολυτελή λουτρά και περιποίηση από υπηρέτες. Όλος ο κόσμος

που ζει μέσα στο λουτρό εργάζεται για τους τουρίστες που καταφθάνουν μαζικά με καράβια στο κτήριο με το που πέφτει το φως. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στον τρόπο με τον οποίο ο Ιάπωνας τιθάσευσε τη φύση με στόχο να δημιουργήσει μία χώρα που μπορεί να ικανοποιήσει όλες τις σύγχρονες ανάγκες του τουρισμού και που, παράλληλα, θα γεννά κέρδος και θα θεωρείται εκσυγχρονισμένη.

Ένα πραγματικό παράδειγμα αυτής της κατάστασης κατά τον Alex Kerr, που αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, αποτελεί η αμπε-λογέφυρα της Iya. Τι ακριβώς συνέβη όμως εκεί; «Το υπουργείο ποταμών έφραξε τις όχθες του ποταμού κάτω απ’ τη γέφυρα με μπετόν και κατα-σκεύασε μία μεταλλική γέφυρα ακριβώς δίπλα της ώστε να μπορούν οι επισκέπτες να την φωτογρα-φίζουν ανάμεσα από τις διαφημιστικές πινακίδες και τα τσιμεντένια μπλοκ που την περιβάλλουν.» Οι επισκέπτες του τόπου αυτού, που ξεπερνούν ετησίως τον αριθμό του μισού εκατομμυρίου, έχουν τη δυνατότητα να επιλέξουν για τη διαμονή τους ανάμεσα σε πολυάριθμα πολυτελή ξενοδοχεία και σε παλαιά σπίτια που έχουν αναδιαμορφωθεί ώστε να μπορούν να χρησιμοποιηθούν τουριστικά, τα οποία, ωστόσο, υστερούν σε μοντέρνες ανέσεις όπως καθαρές τουαλέτες και επαρκής θέρμανση. Υποστηρίζει λοιπόν ο συγγραφέας πως το βασικό αίτιο του παραγκωνισμού και της καταστροφής του φυσικού πλούτου είναι η λανθασμένη εφαρμογή των αρχών του μοντερνισμού, η οποία γίνεται εμφανής και στα θερμά λουτρά (sentō) και τις θερμές πηγές (onsen), που αποτελούσαν ιερούς τόπους στην παραδοσιακή Ιαπωνία. Πα-ρόλο που δεν έχουν εξαλειφθεί (ο αριθμός τους έχει ωστόσο μειωθεί αισθητά, ειδικά στις μεγάλες πόλεις) και το ζεστό νερό υπάρχει ακόμη, το κλίμα γαλήνης και χαλάρωσης και το περιβάλλον που τα συνόδευε δεν είναι πλέον το ίδιο. Παλιά onsen που αποκαταστάθηκαν είχαν την ίδια μοίρα με όλα τα αποκατεστημένα παραδοσιακά κτήρια του Kyoto, έχασαν το χαρακτήρα και το παραδοσιακό υλικό τους που αντικαταστάθηκε από χρώμιο και στον περιβάλλοντα χώρο με τεχνητό χλοοτάπητα.⁵⁸

Έτσι, λοιπόν, και στην ταινία παρουσιάζεται μία «αλλοιωμένη» μορφή των παραδοσιακών λουτρών, ίσως περισσότερο δυτικοποιημένη, παρόλο που η πρόσοψη του κτηρίου ξεγελάει και θυμίζει παραδοσιακό ιαπωνικό μνημείο. Στη πραγματικότητα είναι κατασκευασμένο από οπλισμένο σκυρόδεμα, στοιχείο το οποίο γίνεται φανερό στις κρυφές όψεις του κτηρίου. Η πρωταγωνίστρια εισέρχεται πρώτα στο κατώτατο σημείο του κτηρίου όπου βρίσκεται το δωμάτιο στο οποίο παράγεται ατμός και κατακλύζεται από πελώριες μηχανές και ψηλά ράφια, μία μορφή που δεν παραπέμπει στην παραδοσιακή Ιαπωνία. Έπειτα βρίσκεται στον χώρο των λουτρών τα οποία

στολίζονται υπερβολικά με πολυτελή διακοσμητικά στοιχεία και ιαπωνικού χαρακτήρα τοιχογραφίες από άνθη και δράκους. Φτάνει στο διαμέρισμα της ιδιοκτήτριας του λουτρού, έναν όροφο που θυμίζει βικτωριανό παλάτι με υπερβολική διακόσμηση, έντονες ταπετσαρίες, χαλιά και σκαλιστά σκούρα ξύλινα έπιπλα. Ο μοναδικός όροφος που «σέβεται» την ιαπωνική αρχιτεκτονική είναι αυτός των υπηρετών, στον οποίο κυριαρχεί το ξύλο και το χαρτί και αποτελείται από λιτούς και καθαρούς χώρους. (Εικόνα 36)

^[1] Alex Kerr, Dogs and Demons: The fall of the modern Japan, Εκδ. Penguin Books, USA, 2001, σελ. 353

^[2] Jean-Pierre Warnier, La mondialisation de la culture, Εκδ. La Découverte 2004, σελ. 63-64

^[3] Maria Gravari-Barbas, Aménager la ville par la culture et le tourisme, Έκδ. Le Moniteur 2013, σελ. 144)

^[4] Kerr, όπως παραπάνω σελ. 8

^[5] όπως παραπάνω σελ. 353

^[6] Takaitsu Jimura, Cultural Heritage and Tourism in Japan, Εκδ. Routledge, New York 2022, σελ. 104

^[7] Kerr, όπως παραπάνω σελ. 213 - 214



Εικόνες 36α - 36β - 36γ - 36δ : Στιγμιότυπα από την ταινία "Spirited Away" - Οι πτέρυγες του κτηρίου των λουτρών σύμφωνα με την κατακόρυφη δομή τους και η αρχιτεκτονική τους.

Ερμηνεία – Συμπεράσματα

Το *Spirited Away* τοποθετείται χρονικά την περίοδο της μεγάλης οικονομικής κρίσης της Ιαπωνίας. Είναι μία ταινία που, παρά το μαγικό και παραμυθένιο της χαρακτήρα, έχει τη διάθεση να θίξει και να κρίνει με έμμεσο τρόπο ζητήματα της εποχής εκείνης που οδήγησαν τη σύγχρονη Ιαπωνία στην αλλοτρίωσή της.

Ο σκηνοθέτης Hayao Miyazaki έχει αγγίξει στο παρελθόν επανειλημμένα στις ταινίες του ζητήματα από τα οποία υποφέρουν οι σύγχρονες κοινωνίες. Έτσι και στο *Spirited Away* δε διστάζει να υιοθετήσει αυτόματα μία κριτική στάση απέναντι στα πράγματα, επιλέγοντας ωστόσο έναν τρόπο αλληγορικό, καθώς δεν προβάλλει γυάλινα και μεταλλικά σύμβολα του καπιταλισμού όπως κάνει για παράδειγμα ο Wim Wenders στο *Tokyo-Ga* (1985), αλλά ούτε επιλέγει να εντάξει την ιστορία του σε κάποια από τις πολυάριθμες μεγάλες πόλεις που είχαν δημιουργηθεί έως τότε στην Ιαπωνία. Απεικονίζει κυρίως το αντίκτυπο του παραπάνω φαινομένου της οικονομικής φούσκας σε ένα πιο επαρχιακό και εκ πρώτης όψεως φιλόξενο περιβάλλον μέσα στο οποίο χτίζει έναν κόσμο και δημιουργεί χαρακτήρες βασισμένους στις σκληρές και κερδοσκοπικές αρχές της τότε Ιαπωνίας.

Συγκεκριμένα, όλη η ιστορία εκτυλίσσεται σε ένα απομεινάρι της εποχής, ένα θεματικό πάρκο που κατασκευάστηκε σε μία στάση ενός σιδηροδρομικού σταθμού και εγκαταλείφθηκε όταν πλέον η αγορά κορέσθηκε. Αποτελεί ολόκληρο τον κόσμο της ιστορίας του Miyazaki· όμως στην πραγματικότητα είναι απλά ένας κόμβος ενός μεγαλύτερου συστήματος θελγήτρων που κατασκεύαζαν οι σιδηροδρομικές εταιρίες, σαν επιχειρηματικό κόλπο.

Η ανεξέλεγκτη κατασκευή απασχόλησε και άλλους σκηνοθέτες, και όχι μόνο, στην Ιαπωνία, οι οποίοι μετέφρασαν την ανησυχία τους σε ταινίες κινούμενων σχεδίων, όπως το *Pom Poko* (1994) του Isao Takahata, όπου οι οικοδομές καταλαμβάνουν τα δάση και τα πλάσματά τους αναγκάζονται να επιβιώσουν μέσα στις καινούριες πόλεις και να συνυπάρξουν με το ανθρώπινο είδος, η ταινία μικρού μήκους *The order to stop construction* (1987) του Katsuhiko Otomo, όπου στην καρδιά μίας επικίνδυνης ζούγκλας παρουσιάζεται ένας θανατηφόρος και ανεξέλεγκτος κόσμος που δημιουργείται από αυτοματοποιημένα ρομπότ κατασκευής, και το *Akira* (1988) του ίδιου, το οποίο διαδραματίστηκε σε μια δυστοπική Ιαπωνία του 2019, σε ένα νέο Τόκιο, που κατασκευάστηκε μέσα στον κόλπο της γνωστής σε εμάς μητρόπολης, καθώς αυτή καταστράφηκε από μία πυρηνική έκρηξη. Ίσως εδώ είναι σημαντικό να αναφερθεί πως το 1960 υπήρξε αρχιτεκτονική πρόταση από τον οραματιστή αρχιτέκτονα Kenzo Tange για το νέο Τόκιο με παρόμοια μορφή αυτής της ταινίας.

Βέβαια, παρά τα αμέτρητα κουφάρια που

άφησαν πίσω τους η ανεξέλεγκτη κατασκευή και τα κερδοσκοπικά συμφέροντα, ο Miyazaki δίνει μεγαλύτερη έμφαση στις επιπτώσεις του φαινομένου στο φυσικό περιβάλλον, κάτι το οποίο επανειλημμένα τον έχει απασχολήσει και σε άλλες ταινίες. Το *Princes Mononoke* (1997) εστιάζει στην ανάγκη για ενότητα με τη φύση ενάντια στον πόλεμο, την εκβιομηχάνιση, την αποψίλωση των δασών, τις περιβαλλοντικές καταστροφές και την εξάλειψη της αυτόχθονης άγριας ζωής. Στο *Nausicaa of the valley of the wind* (1984) παρουσιάζει έναν πολιτισμό που έχει επιστρέψει στην φεουδαρχία χιλιάδες χρόνια μετά την κατάρρευση της βιομηχανικής κοινωνίας. Το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας της γης καλύπτεται από τη Θάλασσα της Αποσύνθεσης, ένα περίπλοκο, τοξικό δάσος όπου ο αέρας είναι τόσο μολυσμένος που οι άνθρωποι μπορούν να επιβιώσουν μόνο για πέντε λεπτά χωρίς να φορούν μάσκα. Τέλος, ακόμη και στο *Ponyo* (2008), το οποίο απευθύνεται σε μικρότερες ηλικίες, και ενώ η περιβαλλοντική ρύπανση δεν αποτελεί την βάση της ιστορίας, απεικονίζονται συχνά εικόνες ενός ωκεανού γεμάτου σκουπίδια.

Έτσι και στο *Spirited Away* δίνεται μεγάλη έμφαση στις συνέπειες που είχαν οι ανθρώπινες πράξεις στο περιβάλλον και κυρίως στους ποταμούς, οι οποίοι είτε μπαζώθηκαν για να χτιστούν είτε μολύνθηκαν τα νερά τους.

Ωστόσο, στην κοινωνία που χτίζει ο σκηνοθέτης, γίνονται περισσότερο αντιληπτά τα απομεινάρια στον τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρονται και λειτουργούν τα μέλη αυτής. Είναι μία κοινωνία που γυρίζει γύρω από τις απολαύσεις και τους πειρασμούς. Οι πελάτες είναι βουλιμικοί και ηδονιστές. Έχουν την αυτοπεποίθηση πως με το χρήμα μπορούν να κάνουν ότι θέλουν και οι υπηρέτες αντίστοιχα θα κάνουν τα πάντα γι’ αυτό. Η Γιουμπάμπα, αφέντης των σκλάβων, κλέβει τα ονόματα των εργαζομένων σαν μία τελετή πρόσληψης τους, παραλληλισμός με τη βίαιη προσαρμογή των Ιαπώνων στα νέα εργασιακά περιβάλλοντα και δεδομένα που ήρθαν με την οικονομική ανάπτυξη. Ο Καονάσι αποτελεί μία υπερβολική μορφή του αλαζονικού πελάτη που θεωρεί ότι μπορεί να λύσει τα πάντα με το χρήμα. Ο σκηνοθέτης όμως, χάρη στις αγνές προθέσεις της πρωταγωνίστριας, σωφρονίζει αυτούς τους δύο χαρακτήρες καταδικάζοντας αυτό που αντιπροσωπεύουν.

Επιπλέον, με τη δομή που αποδίδει στο Κτήριο των Λουτρών κάνει σαφή την ύπαρξη μιας σημαντικής κοινωνικής διαστρωμάτωσης και κατά συνέπεια αναδεικνύει τις ανισότητες μέσα σε αυτή. Στην πραγματικότητα στη μητρόπολη του Τόκιο, αλλά και σε άλλες πόλεις της Ιαπωνίας, δε φαίνεται να υπάρχει έντονα το συγκεκριμένο φαινόμενο. Ο Alex Kerr περιγράφει ένα περιστατικό ενός γερμανού εκδότη όπου κατά τη μεταφορά του από

το αεροδρόμιο της Οσάκα στο Κιότο αντίκρισε τη «ζούγκλα από τσιμέντο και καλώδια» και απόρησε αν εδώ μένουν οι φτωχοί. Ο οδηγός του απάντησε πως όλοι μένουν εδώ.

Καταφέρνει, όμως, να παρουσιάσει με σαφήνεια, χωρίς να το σχολιάσει λεκτικά, τις συνθήκες διαβίωσης και εργασίας με τον τρόπο που ζει και εργάζεται ο Καμάτζι και τα μικροσκοπικά μαύρα πνεύματα που τον υπηρετούν, τους εργαζόμενους και το πως αντιμετωπίζονται από τους πελάτες, τα προνόμια των πελατών και τις ανέσεις του αφεντικού, της Γιουμπάμπα. Δίνει έμφαση στη σχέση αφέντη – δούλου και καταπιεστή – καταπιεσμένου που επικρατεί στα εργασιακά περιβάλλοντα.

Ανάμεσα σε αυτές τις σκηνές αντικρίζουμε και την ανήλικη Τσιχίρο να εργάζεται σκληρά. Θίγεται έτσι και το ζήτημα της παιδικής εργασίας χωρίς ωστόσο να του αποδίδεται η πρέπουσα χροιά, καθώς σε ολόκληρη την ανατολική Ασία υπάρχει σοβαρό πρόβλημα με την εκμετάλλευση ανηλίκων και τη παιδική εργασία, αφού αποτελούν φθηνά εργατικά χέρια. Βέβαια ο ίδιος ο Miyazaki σχολιάζει πως η πρωταγωνίστρια μπαίνει σε μία διαδικασία πειθαρχίας στην οποία μπαίνουν τα περισσότερα παιδιά στην Ιαπωνία, χωρίς όμως να δίνει την απαραίτητη προσοχή στην αρνητική πλευρά αυτού του ζητήματος.

Παρόλ’ αυτά, η μεγαλύτερη έμφαση δίνεται στο φαινόμενο της εμπορευματοποίησης τόσο της παράδοσης της Ιαπωνίας όσο και της θρησκείας. Θρησκευτικά σύμβολα, όπως τα λουτρά, μετατρέπονται σε πελώριες επιχειρήσεις με τον χαρακτήρα ξενοδοχείων. Τα υλικά και οι μορφές που υποτίθεται πως αντιπροσωπεύουν την Ιαπωνική κουλτούρα χρησιμοποιούνται μόνο στην πρόσοψη του κτηρίου σαν ατραξιόν, ενώ στη πραγματικότητα όλη του η κατασκευή είναι από σκυρόδεμα και ευτελή υλικά. Ακόμη και τα ίδια τα πνεύματα, που αντλούνται από την ιαπωνική μυθολογία, παρουσιάζονται ως απλοί πελάτες – καταναλωτές σε ένα κατά τ’ άλλα ιερό κτήριο. Το Κτήριο των Λουτρών, καθώς και το περιβάλλον του, δεν φέρνει σε καμία περίπτωση στο νου τις περιγραφές του

Έτσι αναδεικνύεται το γεγονός πως η παραδοσιακή Ιαπωνία με τον Μοντερνισμό δεν τα κατάφεραν ποτέ. Η ανεξέλεγκτη δυτικοποίηση και ανάγκη για εκμοντερνισμό οδήγησε σε καταστροφή μεγάλου τμήματος του κληροδοτήματος που μπορούσε να θεωρηθεί σύμβολο της παραδοσιακής κουλτούρας. Η Ιαπωνία όμως, από τη δημιουργία της έως και την περίοδο όπου τοποθετείται η ταινία, αποτελούσε μία ρευστή κουλτούρα που βασιζόταν στην αντιγραφή εξωτερικών στοιχείων. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί πως ο Καονάσι θα μπορούσε να αντικατοπτρίζει αυτή τη μιμητική τάση της χώρας, καθώς και ο ίδιος είναι ένας χαρακτήρας *tabula rasa* που απορροφά και αναπαράγει τα ερεθίσματα του περιβάλλοντός του.

Επιπλέον, όπως αναλύθηκε, βασικό στοιχείο της

παράδοσης της Ιαπωνίας είναι η τάση για απόλυτο έλεγχο, χαρακτηριστικό που όταν αναμείχθηκε με την ραγδαία τεχνολογική και οικονομική ανάπτυξη αποδείχθηκε καταστροφικό. Αυτό το γεγονός δεν αποτυπώνεται στην ταινία από τον σκηνοθέτη με κάποιο άμεσο τρόπο και θα μπορούσε κανείς να πει ότι αποτελεί ένα σημαντικό μερίδιο ευθύνης που θα μπορούσε να αποδοθεί στην Ιαπωνία για την κατάληξή της.

Πάντως, το έργο, ενώ αναπολεί νοσταλγικά μία ειδυλλιακή Ιαπωνία που χάνεται, δεν απαντά σε μερικά ερωτήματα. Όπως, το κατά πόσον αυτή η Ιαπωνία που χάνεται θα ήταν διατηρήσιμη και βιώσιμη σήμερα, χωρίς σημαντικές επιπτώσεις στο βιοτικό επίπεδο του πληθυσμού από υλική άποψη. Ή στο κατά πόσον οι κάτοικοι θα είχαν τη διάθεση να θυσιάσουν ανέσεις και άλλα παραφερνάλια του σύγχρονου τρόπου ζωής με αντάλλαγμα τη διαβίωση σε ένα πιο παραδοσιακό περιβάλλον.

Τέλος, οφείλεται να ειπωθεί το γεγονός πως τα παραπάνω ζητήματα που κατηγορούνται για την αλλοτρίωση της Ιαπωνίας αποτέλεσαν παγκόσμια φαινόμενα που συνέβησαν περίπου την ίδια χρονική περίοδο και είχαν παρόμοιο αντίκτυπο σε όλες τις κοινωνίες. Η διαφορά υπάρχει στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίσθηκαν και λήφθηκαν τα ανάλογα μέτρα σε κάθε περιοχή. Η Ιαπωνία δεν συνιστά μοναδική περίπτωση αυτής της ραγδαίας και ανεξέλεγκτης βιομηχανικής ανάπτυξης, ωστόσο υπήρξε παράδειγμα προς αποφυγήν καθώς αποτέλεσε την αποκορύφωση όλων των προαναφερθέντων. Σήμερα γίνεται μία προσπάθεια να προσεγγίσει το τρίτο στάδιο της επανασύνδεσης με τη φύση και το χαμένο πολιτισμό της, διατηρώντας όλη αυτή την τεχνολογική και βιομηχανική ανάπτυξη που κατάφερε να χτίσει μέχρι τώρα.

Παράρτημα

Περιγραφές από το βιβλίο «Η Χώρα του Χιονιού» του Γιασουνάρι Καβαμπάτα

Η παραβολή του ερανίσματος περιγραφών από το βιβλίο του Γιασουνάρι Καβαμπάτα, γραμμένο σε πρώτη μορφή το 1940 και σε τελική το 1947, δη-λαδή ούτε καλά-καλά μία 15τία από την έναρξη του μπουμ της άμετρης οι-κοδομικής δραστηριότητας στην Ιαπωνία, με αυτές του Spirited Away του Hayao Miyazaki, είναι πολύ χρήσιμες γιατί δείχνουν τον δρόμο που διάνυσε η ιαπωνική κοινωνία μέσα σε αυτά τα χρόνια.

Η Χώρα του Χιονιού

«Στο πανδοχείο [γιαντόγια] της θερμοπηγής... ο Σιμαμούρα βρέθηκε μέσα σ’ ένα σπίτι όπου τα πάντα φαίνονταν να κοιμούνται. Προχωρούσε μες στο μακρύ διάδρομο, ξυπνώντας σε κάθε του βήμα πάνω στο γέρικο δάπεδο κάποιο μακρινό παλμό, που έκανε για μια στιγμή να τρέμουν τα τζάμια πάνω στις τζαμωτές πόρτες.» (σελ. 16)

Στο σημείο αυτό αναδεικνύεται η φθορά του χρό-νου σε ένα πανδοχείο, σε αντίθεση με την πολυτέ-λεια σύγχρονων εγκαταστάσεων, όπως θεωρητικά θα ήταν υπό ομαλές συνθήκες το Κτήριο των Λου-τρών.

Η Χώρα του Χιονιού

«Σαν ήταν σπουδαστής, είχε ενδιαφερθεί κυρίως για το ρεπερτόριο του χορού ή της παντομίμας. Ανίκανος να ικανοποιηθεί πριν εξαντλήσει πέρα για πέρα το θέμα του, είχε επεκτείνει τις σοφές του μελέτες ως τα πιο αρχαία ντοκουμέντα, διατη-ρώντας παράλληλα φιλικές σχέσεις με τους ονο-μαστούς δασκάλους των παραδοσιακών σχολών αλλά και με τους καλλιτέχνες που αντιπροσώπευ-αν τις νέες τάσεις. Έγγραφε μελέτες και κριτικές. Με την πλούσια όμως πείρα του – κι αυτό εύκολα το νιώθει κανείς – δε θ’ αργούσε να αισθανθεί με κά-ποια πικρία την παρακμή μιας παράδοσης που μια υπέρμετρα ένδοξη εποχή είχε φθείρει, δίχως όμως και να μπορεί να δεχτεί τις απαράδεκτες απόπειρες των ψευτοκαινοτόμων, που οι πρωτοβουλίες τους δεν ήταν τίποτε άλλο από αυταρέσκεια. Βρισκόταν λοιπόν στο σημείο εκείνο όπου θα χρειαζόταν ν’ αναμειχθεί μ’ ένα τρόπο πολύ άμεσο, έτσι όπως τον παρακαλούσαν μ’ επιμονή τα νεώτερα από τα γνωστά ονόματα από τον κόσμο του χορού, όταν ξαφνικά το ενδιαφέρον του στράφηκε αλλού, για να καθηλωθεί ολόκληρο πάνω στο δυτικό μπαλέ-το. Δε θέλησε πια να ιδεί χορούς ιαπωνικούς. Κι άρχισε, απεναντίας, να μαζεύει μελέτες και ντο-κουμέντα, φωτογραφίες και άρθρα: ό,τι μπορούσε να βρει από πληροφορίες για την τέχνη του χορού στη Δύση και για τις διάφορες χορογραφικές εκδη-λώσεις, που τα προγράμματα και τις αφίσες απο-θησαύριζε, φέρνοντάς τα από το εξωτερικό, όχι χωρίς τις χίλιες δυο δυσκολίες και περιπλοκές που είναι εύκολο να φανταστεί κανείς. Για να πούμε

την αλήθεια, υπήρχε κάτι περισσότερο από απλή περιέργεια σ’ αυτό το καινούργιο πάθος για κάτι άγνωστο και μακρινό: υπήρχε το ότι ο Σιμαμούρα γευόταν μιαν ευχαρίστηση πιο αγνή κι ότι υπέρ-τατη τέρψη του ήταν το να μη μπορεί να παρακο-λουθήσει προσωπικά τις παραστάσεις, το να μη μπορεί να αντικρίσει με τα μάτια του τους δυτικούς χορευτές να χορεύουν μπαλέτο. Γιατί ποτέ του δεν είχε θελήσει να ιδεί τίποτε απ’ ό,τι οι Γιαπωνέζοι μπορούσαν να επιδείξουν στον τομέα αυτό. Τίποτε δεν του έδινε μεγαλύτερη ικανοποίηση από το να γράφει για το μπαλέτο και να πραγματεύεται για τη χορογραφική τέχνη, στηριζόμενος σε μια παι-δεία που προερχόταν μόνο και μόνο από τα βιβλία. Αυτό το μπαλέτο που δεν είχε δει ποτέ του γινόταν γι’ αυτόν σαν μια τέχνη ιδανική, ένα όνειρο από κάποιον άλλο κόσμο, ο παράδεισος της αρμονίας και της υπέρτατης τελειότητας, ο θρίαμβος της κα-θαρής αισθητικής.» (σελ. 30-31)

Πολλαπλά ενδιαφέρον μακροσκελές εράνισμα. Πρώτον, δείχνει πως μία παράδοση μπορεί να φθείρεται από τον εκθειασμό της. Δεύτερον, επι-τρέπει να διαφανεί πως μέλη της ιαπωνικής διανό-ησης μπορούσαν να είναι ευεπίφορα στη σαγήνη μίας πτυχής του δυτικού πολιτισμού (του μπαλέ-του), όπως και πολλών άλλων, στην απορρόφησή τους από αυτήν και, συνακόλουθα, στην απόσπα-σή τους από την αντίστοιχη προγονική παράδοσή τους. Τρίτον, αναδίδει το αίσθημα της στέρσης που προκαλούσε η τότε αδυναμία άμεσης επαφής με τις σχετικές εκδηλώσεις. Τέταρτον, βγάζει στην επιφάνεια την απαξίωση των αντίστοιχων ιαπωνι-κών εκδηλώσεων που κρίνονται κατώτερες συγκρι-τικά. Και πέμπτον, εκφράζει την εξιδανίκευση αυ-τού του μακρινού πολιτισμού.

Η Χώρα του Χιονιού

«Ως την πολύ πρόσφατη εποχή που είχε ανοίξει η σιδηροδρομική γραμμή, στη θερμοπηγή δε σύχνα-ζαν παρά μόνο οι άνθρωποι των περιχώρων και μάλιστα για λόγους ιατρικούς.» (σελ. 34)

Πολύ σημαντικό σημείο. Δείχνει πως πολλές αλλα-γές οφείλονται, μεταξύ άλλων, και στην ανάπτυξη των συγκοινωνιακών μέσων. Αυτή επέτρεψε μία

μαζικοποίηση των επισκεπτών από κοινό έξω από το γειτονικό που, ενδεχομένως, να έτρεφε κάποιο συναισθηματικό δεσμό με το παραδοσιακό περι-βάλλον και τους καλοστεκούμενους περιηγητές από τα αστικά κέντρα με τις πιο επιλεκτικές αισθη-τικές-πολιτισμικές ευαισθησίες. Αντίθετα, οι τόποι υποδοχής έπρεπε να ικανοποιήσουν τις απαιτή-σεις ενός κοινού των αστικών λαϊκών στρωμάτων, σχετικά αποκομμένο από τον λαϊκό πολιτισμό των τόπων καταγωγής και πιο επιρρεπές στην πλύση εγκεφάλου της μαζικής κουλτούρας.

Η Χώρα του Χιονιού

«Η νέα γυναίκα αγνάντευε, εκεί κάτω, τα νερά του χειμάρρου που έφευγαν, μες στο φως του ήλιου που ετοιμαζόταν να δύσει.» (σελ. 39)

Τα ποτάμια, ακόμα και οι χείμαρροι δεν είχαν ως τότε μπαζωθεί.

Η Χώρα του Χιονιού

Η Χώρα του Χιονιού

«Για ν’ αποφύγουν, δίχως άλλο, το φράξιμο από τα χιόνια, η αποχέτευση των νερών του μπάνιου γινόταν από ένα αυλάκι ανοιγμένο πάνω στον τοίχο του ξενοδοχείου. Μπροστά στην είσοδο, το νερό απλωνόταν σ’ ένα μεγάλο τέλμα πούμοιαζε με μικροσκοπική λίμνη. ... Μια σειρά από σκι, που ίσως μόλις τάχαν βγάλει από μιαν αποθήκη για να τ’ αερίσουν, έδειχνε σα να περίμενε τους μελλο-ντικούς πελάτες: Ανάδιναν μιαν αδύνατη μυρωδιά μούχλας...» (σελ. 63)

Η Χώρα του Χιονιού

Η Χώρα του Χιονιού

«Οι τούφες του χιονιού πούπεφταν από τους κλώ-νους των κέδρων πάνω στη στέγη των [δημόσιων και όχι του πανδοχείου] λουτρών απόθεταν πάνω τους κηλίδες άμορφες, σχεδόν κινούμενες, σχεδόν χλιαρές.»(σελ. 63-64)

Η Χώρα του Χιονιού

«Στην άκρη του δρόμου, πάνω σ’ ένα σκοινί τεντω-μένο ψηλά, στέγγωναν πετσέτες.» (σελ. 64)

Η Χώρα του Χιονιού

Η Χώρα του Χιονιού

«Μες στα περιβόλια, το πράσινο κοτσάνι από τα πράσα δεν είχε ακόμα χαθεί τελείως κάτω από το χιόνι.» (σελ. 64)

«Όταν ο δρόμος τον έβγαλε ανάμεσα στα σπίτια, ο Σιμαμούρα ξεχώρισε κάτι σα σταλαγματιές μιας λεπτής βροχής, κι είδε τους μικρούς γυαλιστερούς σταλακτίτες του πάγου που στόλιζαν στην άκρη τους τις στέγες: ένα λεπτό κίνημα που αργόστα-ζε.» (σελ. 64)

Η Χώρα του Χιονιού

Η Χώρα του Χιονιού

«Η επόμενη πόρτα ήταν η πόρτα ενός καφενείου: μια παλιά κατοικία που η στέγη της είχε κατακά-τσει, μ’ ένα παράθυρο που η μπογιά του είχε ξε-φλουδίσει από τότε που ήταν εκτεθειμένη στις κα-κοκαιρίες.» (σελ. 65)

Η Χώρα του Χιονιού

Η Χώρα του Χιονιού

«Φτιαγμένες κατά το μεγαλύτερο μέρος από ξυ-λοκέραμα οι στέγες των σπιτιών σχημάτιζαν, πα-ράλληλα με το δρόμο, πανομοιότυπες σειρές από πέτρες: μεγάλες πέτρες στρογγυλές και γυαλιστε-ρές, άσπρες απ’ το χιόνι κατά τη μεριά του ίσκιου και που άστραφταν στον ήλιο από την άλλη μεριά, τόσο μαύρες όσο κι οι πλάκες της (γιαπωνέζικης) μελάνης, με μια γυαλάδα που τη χρωστούσαν λι-γότερο στην υγρασία πούσταζε και περισσότερο στους ίδιους τους κόκκους του οрукτού τους...» (σελ. 65)

Η Χώρα του Χιονιού

Η Χώρα του Χιονιού

«Τα πρόστεγα που χαμήλωναν σχεδόν ως το έδα-φος, αυτά και μόνα έμοιαζαν να εκφράζουν – και μάλιστα καλύτερα από τις στέγες πάνω στις πέ-τρες – την ίδια την ψυχή των ανθρώπων του Βορ-ρά.» (σελ. 65)

Η Χώρα του Χιονιού

Η Χώρα του Χιονιού

«Ο Σιμαμούρα, γεμάτος περιέργεια εξέτασε το δω-μάτιο, διαπιστώνοντας ότι δεν είχε παρά ένα μικρό παράθυρο στο νοτιά αλλ’ ότι το χαρτί του συρτού αυτού παραθύρου ήταν καινούργιο κι άφηνε να μπαίνει το λαμπερό φως του ήλιου. Οι τοίχοι ήταν επιδέξια ταπετσαρισμένοι με ρυζόχαρτο, κι αυτό έκανε το δωμάτιο να μοιάζει με ένα παλαιικό κουτί από χαρτί. Επάνω, για οροφή χρησίμευε η γυμνή στέγη κι η χοντρογτιαγμένη της κλίση που κατέβαι-νε ως το παράθυρο, σου άφηνε μια σκυθρωπήν εντύπωση μοναξιάς. Από ένσικτο, ο Σιμαμούρα αναρωτήθηκε σαν τι να υπήρχε πίσω από τους τοίχους του εναέριου αυτού κελιού, κι ένοιωσε το δυσάρεστο συναίσθημα πως βρισκόταν σα μέσα σ’ ένα ολούθε κλειστό μπαλκόνι, που κρεμόταν στο κενό. Το δάπεδο και τα χωρίσματα όμως, όσο παλιά κι αν ήταν, είχαν μια καθαριότητα αψεγάδια-στη.» (σελ. 70)

«Κι αληθινά, στο πανδοχείο υπήρχαν νυχτοπεταλούδες: Πάνω στο φανάρι που στόλιζε την αντίθετη πλευρά του προστέγου, μέτρησε έξι ή επτά, μεγάλου μεγέθους κι ενός χρώματος που θύμιζε το κίτρινο του καλαμποκιού· και μες στο μικρό προθάλαμο του δωματίου του είδε και μία μικρότερη, αλλά το υπογάστριό της ήταν τόσο φουσκωμένο και βαρύ που τα φτερά της φαινότουσαν γελοία.» (σελ. 117)

«Δεν είχαν ακόμα τραβήξει από τα παράθυρα τις καλοκαιρινές κουνουπιέρες.» (σελ. 117)

«Ο ξενοδόχος, που τη στιγμή εκείνη ζέσταινε πάνω στη χόβολη κάτι βαριά και μακρόστενα γλυκίσματα από ζυμάρι, στράφηκε στο Σιμαμούρα:» (σελ. 120)

Δηλαδή, ο ξενοδόχος είχε ενεργή συμμετοχή σε όλες τις λειτουργίες του πανδοχείου και δεν επαφιόταν στη σκληρή δουλειά εργατών.

«Στην έκθεση των λουτροπόλεων, η διεύθυνση των σιδηροδρόμων είχε παρουσιάσει μια αναπαράσταση αγροτικού πανδοχείου, όπου η στέγη του περιπτερού του τσαγιού του, ήταν καμωμένη από την “καγιά” των βουνών μας.» (σελ. 121)

Δηλαδή, εκείνη την εποχή ακόμα και η εταιρεία των σιδηροδρόμων ευνοούσε για τις κατασκευές τη χρήση παραδοσιακών ντόπιων υλικών.

«Τα σπίτια τούτα, χτισμένα όλα τους σ’ ένα στυλ παλαικό, δεν υπήρχε καμιά αμφιβολία πως βρίσκονταν κιόλας αυτού την εποχή που οι αφέντες φεουδάρχες των επαρχιών, αλώνιζαν πάνω στο δρόμο τούτο του Βορρά. Τα πρόστεγα κατέβαιναν πολύ χαμηλά, οι εξωτερικές γαλαρίες ήταν βαθιές, τα παράθυρα, σε κάθε πάτωμα, χαμηλά και μακριά, στρωμένα με χαρτί: μια πήχη ύψος το πολύ. Κάτω από τα πρόστεγα, υπήρχαν παραπετάσματα από σκοίνο.» (σελ. 141-142)

Μία ακόμα απόδειξη της ευρύτατης χρήσης του χαρτιού ως δομικού υλικού.

«Μπροστά της, η γυναίκα του ξενοδόχου ζέσταινε “σακέ” μέσα σε μια χάλκινη χύτρα...» (σελ. 164)

«Ο αρχαίος βραστήρας που τούχε δανείσει ο ξενοδόχος, πολύτιμο αντικείμενο κατασκευασμένο στο Τόκυο και περίτεχνα ασημοστολισμένο με μοτίβα λουλουδιών και πουλιών, σιγοτραγουδούσε σαν την αύρα ανάμεσα στα πεύκα.» (σελ. 202)

Δύο αποσπάσματα που αναδεικνύουν το πόσο έως μία σχετικά πρόσφατη εποχή παραδοσιακά μαγειρικά σκεύη διατηρούσαν τη χρηστικότητά τους.

Στιγμιότυπα από την ταινία μικρού μήκους *The order to stop construction (Neo Tokyo)*

(μετ. Η εντολή να σταματήσει η κατασκευή)

του Katsuhiro Otomo

(Εικόνα 37)

Περίληψη ταινίας:

Ο μισθωτός Tsutomo Sugioaka αποστέλλεται στην καρδιά μιας επικίνδυνης ζούγκλας προκειμένου να σταματήσει ένα κατασκευαστικό έργο μετά τη μυστηριώδη εξαφάνιση του εργοδηγού. Εκεί, ανακαλύπτει τον θανατηφόρο και ανεξέλεγκτο κόσμο που δημιουργούν τα αυτοματοποιημένα ρομπότ κατασκευής. Όταν ο επικεφαλής ρομπότ είναι ανθεκτικός στις εντολές του, ο Tsutomo πρέπει να βρει έναν άλλο τρόπο για να σταματήσει το έργο πριν οι οικονομικές απώλειες της εταιρείας του γίνουν πολύ μεγάλες.⁵⁹



⁵⁹ https://myanimelist.net/anime/1951/Manie-Manie__Meikyuu_Monogatari, τελευταία επίσκεψη 31/5/2023

Στιγμιότυπα από την ταινία *Akira*

του Katsuhiro Otomo

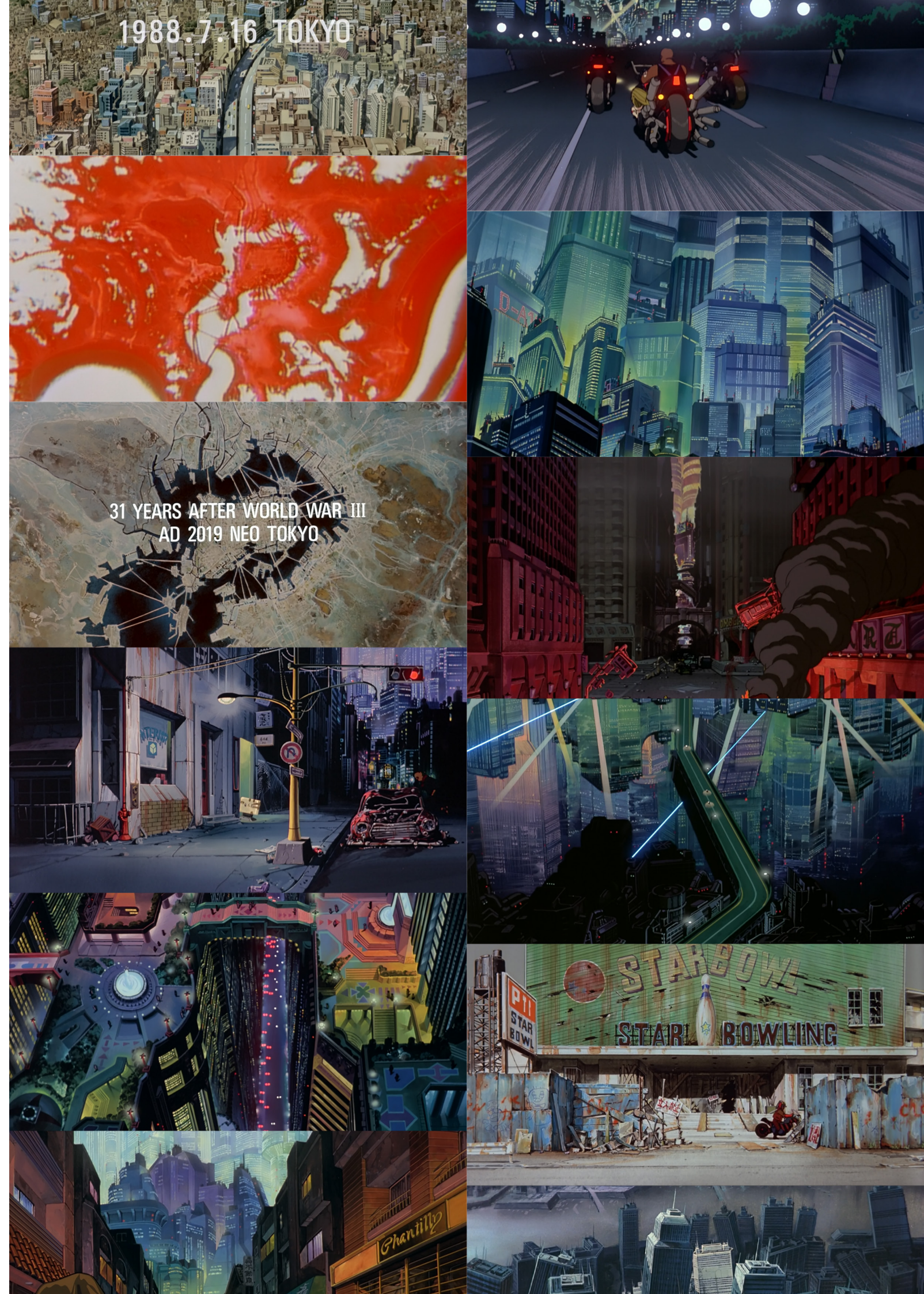
(Εικόνα 38)

Περίληψη ταινίας:

Η ταινία παρουσιάζει μία δυστοπική εκδοχή ενός νέου Τόκιο το έτος 2019 - αφού το γνωστό σε εμάς Τόκιο καταστράφηκε έπειτα από πυρηνική έκρηξη - με κυβερνοπάνκ τόνους. Η ιστορία εστιάζει στον έφηβο μοτοσικλετιστή Τετσούο Σίμα και τις ψυχικές του δυνάμεις, και τον αρχηγό της συμμορίας του, Σόταρο Κάνεντα.



Εικόνα 39: Πρόταση για το Νέο Τόκιο, Kenzo Tange, 1960



Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 2: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 3: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 4: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 5: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 6: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 7: <https://www.japan-experience.com/all-about-japan/okayama/attractions-excursions/nagi-museum-contemporary-art>

Εικόνα 8: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 9: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 10: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 11: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 12: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 13: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 14: <https://www.japan-guide.com/e/e3945.html>

Εικόνα 15: Φωτογραφίες από Google Earth

Εικόνα 16: Φωτογραφίες από Google Earth

Εικόνα 17: <https://www.amusingplanet.com/2012/01/seagaia-ocean-dome-artificial-beach-in.html>

Εικόνα 18: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 19: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 20: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 21: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 22: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 23: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 24: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 25: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 26: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 27: Jacob A. Riis, *How the other half lives*, Εκδ. Dover Publication, New York, 1970, σελ. 71

Εικόνα 28: Jacob A. Riis, *How the other half lives*, Εκδ. Dover Publication, New York, 1970, σελ. 126

Εικόνα 29: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 30: *Στιγμιότυπα από την ταινία - ντοκιμαντέρ Tokyo Ga* (1985)

Εικόνα 31: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 32: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 33: Αεροφωτογραφία από Google Earth

Εικόνα 34: *Στιγμιότυπο από την ταινία - ντοκιμαντέρ Tokyo Ga* (1985)

Εικόνα 35: <https://www.oldtokyo.com/meguro-gajoen-c-1940/>

Εικόνα 36: Στιγμιότυπα από την ταινία *Spirited Away* (2002)

Εικόνα 37: Στιγμιότυπα από την ταινία μικρού μήκους *The order to stop construction (Neo Tokyo)* (1987)

Εικόνα 38: Στιγμιότυπα από την ταινία *Akira* (1988)

Εικόνα 39: <https://archeyes.com/plan-tokyo-1960-kenzo-tange/>

Βιβλιογραφία

- Eric Reinders, *The moral narratives of Hayao Miyazaki*, Εκδ. McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, 2016
- Steven T. Brown, *Cinema Anime - Critical Engagements with Japanese Animation*, Εκδ. Palgrave Macmillan, USA, 2006
- Alex Kerr, *Dogs and Demons: The fall of the modern Japan*, Εκδ. Penguin Books, USA, 2001
- Andrew Osmond, *Spirited Away*, Εκδ. Film classics, 2019
- Ian Buruma, *A Japanese Mirror – Heroes and Villains of Japanese culture*, Εκδ. Atlantic Books, London, 1984
- Roland Barthes, *L’empire des signes*, ελληνική μετάφραση: *Η επικράτεια των σημείων*, μετάφραση Κατερίνα Παπαϊακώβου. Εκδ. Ράππα, Αθήνα, 1984
- Sepp Linhart and Sabine Fruhstuck, *The culture of Japan as seen through its leisure*, Εκδ. State University of New York Press, USA
- Jacob A. Riis, *How the other half lives*, Εκδ. Dover Publication, New York, 1970
- De Mente, Boyé Lafayette, *Amazing Japan!: Why Japan Is One of the World’s Most Intriguing Countries!*, Εκδ. Phoenix Books, 2009
- Amartya Sen, *Democracy and its global roots*, γαλλική μετάφραση: *La démocratie des autres*, Εκδ. Rivage Poche - Petite Biliothèque, 2006
- Jean-Loup Amselle, *Branchements. Anthropologie de l’universalité des cultures*, Εκδ. Flammarion, 2001
- Michael Lucken, *Imitation and creativity in Japanese art From Kishada Ryusei to Miyazaki Hayao*, Εκδ. Columbia University Press, New York, 2016
- Susan Napier, *Miyazakiworld – A life in art*, Εκδ. Yale University Press, USA, 2018
- Elyse Skinner, *Designing an immersive world, exploring theme parks through Hayao Miyazaki’s Spirited Away*, University of Colorado, 2018
- Roy Starrs, *Modernism and Japanese Culture*, Εκδ. Palgrave Macmillan, London, 2011
- John W. Traphagan and Christopher F. Thompson, *The Practice of Tradition and Modernity in Contemporary Japan*, Εκδ. State University of New York Press, 2006
- Takaitsu Jimura, *Cultural Heritage and Tourism in Japan*, Εκδ. Routledge, New York, 2022
- Susan J. Napier, *Matter out of Place, Carnival, Containment, and Cultural Recovery in Miyazaki’s “Spirited Away”*, Εκδ. The Journal of Japanese Studies, The Society for Japanese Studies, 2006
- Mark Ferro, *L’histoire sous surveillance*, ελληνική μετάφραση: *Η ιστορία υπό επιτήρηση*, Εκδ. Νησίδες, 1999
- François Laplantine, *Les Trois Voix de l’Imaginaire*, Εκδ. Éditions Universitaires, 1974
- Edward Sapir, *Language. An Introduction to the Study of Speech*, Εκδ. Dover, 2004
- Γιασουνάρι Καβαμπάτε, *Η Χώρα του χιονιού*, Εκδ. Κέδρος, 1968
- Λέανδρος Σλάβης, *Η Απολεσθείσα Παράδοση*, Εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2022

Η Ιαπωνία αποτελεί μία από τις πιο ισχυρές οικονομικά χώρες και συμμετέχει ενεργά στο παγκόσμιο γίνεσθαι με τις ποικιλόμορφες επιρροές της. Συνεχώς ο δυτικός άνθρωπος έρχεται σε επαφή με την παραγωγή της τόσο στο πολιτισμικό όσο και στο παραγωγικό/βιομηχανικό πεδίο, από τα manga και τα anime μέχρι τις πιο σύγχρονες και εξελιγμένες τεχνολογίες και μηχανές. Επιπλέον, έχουν παραχθεί πολυάριθμα έργα στο χώρο του κινηματογράφου της αλλά και της λογοτεχνίας της, που προσεγγίζουν και παρουσιάζουν τη ζωή στη μητρόπολη της Ιαπωνίας με τους φρενήρεις ρυθμούς ζωής και την “εξωπραγματική” της αρχιτεκτονική, καθώς και με τις παραδόσεις της χώρας αυτής, τα έθιμα, την ιστορία και τους μύθους της. Ωστόσο, μέσα από συζητήσεις συνειδητοποιεί κανείς πως η εικόνα που έχει ένας δυτικός άνθρωπος για την Ιαπωνία είναι θολή ή προσεγγίζει τα δύο άκρα: την Ιαπωνία της ακραίας τεχνολογικής εξέλιξης και του ανθρώπου – σκλάβου της σύγχρονης ζωής και την Ιαπωνία της πνευματικότητας, της γαλήνης και των γνωστών στους περισσότερους παραδόσεων της.

Στη συγκεκριμένη εργασία μελετάται η περίοδος της οικονομικής φούσκας της Ιαπωνίας μέσα από την ταινία *Spirited Away*, έργο του καταξιωμένου και βραβευμένου με όσκαρ ιάπωνα σκηνοθέτη Hayao Miyazaki, και με τρόπο αλληγορικό θίγει και κρίνει ζητήματα της εποχής, όπως τον καπιταλισμό, την περιβαλλοντική κρίση και ζητήματα μνήμης και ταυτότητας.

Το συγκεκριμένο θέμα μας αφορά ειδικότερα ως αρχιτέκτονες για το πως η ασύδοτη κατασκευαστική δραστηριότητα, οι απερισκεψίες και οι προσωρινές λύσεις μπορούν να καταστρέψουν το περιβάλλον και πως τα μέσα που χρησιμοποιούμε σαν αρχιτέκτονες αλληλοεπιδρούν με την ταυτότητα και την παράδοση κάθε τόπου. Είναι ένα παγκόσμιο φαινόμενο που βρίσκει την κορύφωσή του στην Ιαπωνία.