

Jaapani klassikalised *nō*-näidendid kui adaptatsioonid

Maret Nukke

Nō-teater on umbes 14. sajandil välja kujunenud Jaapani klassikalise teatri vorm, mida on püütud võrrelda ühest küljest kreeka tragöödiatega ja teisalt jällegi ooperiteatriga, ehkki kummagi traditsiooniga sel seoseid pole. Seevastu on vastuvaidlematu tõsiasi, et *nō*-näidendid kasutavad ulatuslikult allikmaterjalina jaapani ja hiina klassikalist kirjandust, folkloori ja legende ning tsiteerivad jaapani *waka*-luule traditsiooni kuuluvat poeesiat. Seetõttu vaadeldakse käesolevas uurimuses *nō*-näidendeid kui tekste, mis adapteerivad kirjandusteoseid ning on seega tänapäevaste adaptatsiooniteooriate kohaselt käsitletavad kui adaptatsioonid. Selleks, et selgitada *nō*-näidendite olemust adaptatsioonidena, vaadeldakse *nō*-näidendeid kõigepealt Geoffrey Wagneri (1975), Linda Hutcheoni (2006) ja Julie Sandersi (2006) adaptatsiooniteooriate valguses, mida tavaliselt on rakendatud kirjandusteoste alusel loodud filmide analüüsimiseks. Seejärel tuuakse välja viis peamist adaptatsioonistrateegiat, mille abil allikmaterjali mugandatakse *nō*-näidendite vormi ning mis selgitavad näidenditekside kui adaptatsioonide omadusi. *Nō*-näidendite adaptatsioonistrateegiate kaardistamisel juhindutakse *nō*-teatri üheks loojaks peetud 14. sajandi teoreetiku, dramaturgi ja näitleja Zeami Motokiyo (1363–1443) teoreetilistest traktaatidest: *Traktaat nō-näidendite kirjutamisest* ehk *Kolm elementi nō-näidendi loomiseks*

(*Nōsakusho* ehk *Sandō*, 1423),¹ *Edasiantud õpetus stiilist ja meisterlikkusest* (*Fūshikaden*, 1402/ 1418),² *Vestlusi sarugaku'st* (*Sarugaku dangi*, 1430)³ ja *Tõeline tee meisterlikkuseni* (*Shikadō*, 1420).⁴ Erinevate strateegiate illustreerimiseks tuuakse enamasti näiteid 14.–15. sajandi nō-näidenditest, mis põhinevad kahel Heiani ajajärgu kultusliku staatusega teosel: *Lugusid Isest* (*Ise monogatari*, 9. sajand, autor teadmata) ja *Lugu prints Genjist* (*Genji monogatari*, 11. sajand, autor Murasaki Shikibu).

Nō-näidendid kui adaptatsioonid

Tänapäevasesse repertuaari kuuluvatest nō-tekstidest on enamik kirjutatud Muromachi ajastul (1336–1573) ning allikmaterjalina kasutatakse neis Heiani (794–1185) ja Kamakura (1185–1333) ajajärgude kirjandusteoseid, luulet ja folkloori. Hea on teada, et nō-näidendid ei kuulu Jaapani traditsioonis kirjanduse hulka, vaid on osa teatrist, sest nende spetsiaalne vorm *yōkyoku* ('näidendina valmis lavastamiseks') ei tähenda üksnes sõnalist tekstiosa, vaid terviklikku libretot, milles meeolude edasiandjaks on hoopiski pillide muusikaline partii. Niisiis hõlmab kirjanduse ja muude allikate kasutamine nō's alati ka žanrimuudatust. Kirjandusliku allika kohandamist mõnda teise meediumisse, näiteks filmikunsti, nimetatakse žanritevaheliseks adapteerimiseks (*generic adaptation*).⁵ Samuti võib sellist protsessi kirjeldada kui kirjandusallika ülekannet jutustavast laadist esituslikku laadi, mis on adaptatsioonide loomisel kõige tavalisem moodus.⁶ Kui see teadmine adaptatsiooni kui niisuguse olemusest kanda üle nō-teatrisse, siis siin toimub kirjandusmaterjali ülekanne nō-näidendile omasesse konventsionaalsesse vormi, millel on kindlad žanripiirid, näiteks nõuded peategelase *shite* ('tegiija')

¹ Shin Nihon koten bungaku zenshū (= SNKBZ), 88. kd. — Renga-ronshū, nōgaku-ronshū, haironshū. Koost, toim Isao Okuda, Akira Omote, Minoru Horikiri, Ichirō Fukumoto. Tōkyō: Shōgakukan, 2001, lk 351–370.

² SNKBZ 88, lk 207–291.

³ Nihon koten bungaku taikai (= NKBT), 65. kd. — Karonshū, nōgaku-ronshū. Koost, toim Sen'ichi Hisamatsu, Minoru Nishio. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1961, lk 483–545.

⁴ SNKBZ 88, lk 337–350.

⁵ Geoffrey Wagner. *The Novel and the Cinema*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1975, lk 223–227.

⁶ Linda Hutcheon. *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge, 2006, lk 23–25.

omadustele, allikate kasutamise viisidele ja isegi nende baasil loodud vihjete ja allusioonide paiknemisele näidendi tekstis.

Kui tsiteerida Julie Sandersi nägemust žanritevahelistest adaptatsioonidest, siis need on justkui allikmaterjali nägemise akt uuest vaatenurgast (*act of re-vision*), mistõttu peetakse adaptatsioone (iseäranis kirjandusteoste filmitõlgendusi) pelgaks kommentaariks originaalile ning sellest tulenevalt juba olemuslikult vähem väärtuslikumaks kui kirjanduslikku algteksti.⁷ Ka Linda Hutcheon kinnitab, et adaptatsioon võetaksegi tõlgendustena ning see tingib nende edaspidise pideva võrdlemise allikmaterjaliga.⁸ Nii võiks arvata, et adaptatsiooni üheks olulisemaks omaduseks peaks olema võimalikult täpne originaalilähedus, mis järgib punktipealt kõiki tegelaste ja tegevuste liine, ilma et muudetaks nende olemust, tõlgendust või järjepidevust. Siit kerkibki adaptatsioonide puhul üles peamine teema — kuivõrd allikatrüü peaks olema adaptatsioon ehk algmaterjali tõlgendus uues kuues. Siiski arvab Sanders, et tavaliselt on just nimelt ebatruudus allikale see, mille tõttu leiab aset enamik adapteerimisega seotud loomingulisi protsesse ja seepärast on allikmaterjalist lahkumine ehk „truuduse murdmine“ adaptatsiooni sünni eeltingimuseks.⁹

Seesugune adaptatsioonide kahetine loomus, mille järgi žanrimuudatuse läbi teinud originaali tõlgendus eeldab ühelt poolt lõppprodukti vähemväärtuslikkust ja teiselt poolt originaalist lahkumine justkui olekski uue täisväärtusliku teose sünni eelduseks, ei väljendu *nō*-teatri tekstide kui adaptatsioonide olemuses. *Nō*-näidendid nimelt on sellised adaptatsioonid, milles juhitudakse oma küllalt täpsete vormireeglite tõttu vaid adaptatsioonide teisest olemusest ehk eeldusest, et ei kopeerita allikmaterjali faabulat, sündmuste lineaarset ja ajalist loogikat ega taaslooda isegi tegelaste omavahelist dünaamikat. Selle asemel moodustatakse *nō*-näidendites algupärasest tekstist võetud fragmentidest ja kujunditest intertekstuaalseid metatekste, mis üksnes vihjavad lähteallikale. Selline adaptatsioon töötab vaid tingimusel, et vaataja-kuulaja kui vastuvõtja on hästi tuttav *nō*-näidendite loomiseks kasutatud erinevate algallikatega ning taasloob neist fragmentidest täiesti

⁷ Julie Sanders. *Adaptation and Appropriation*. — *The New Critical Idiom*. New York: Routledge, 2006, lk 18.

⁸ L. Hutcheon 2006, lk 21.

⁹ J. Sanders 2006, lk 20.

uue terviku, uudse tõlgenduse vanale loole. Iseäranis „unenäolised näidendid“ (*mugen-nō*) kipuvad üsna vabalt ringi käima ajaga, paigutades järjestikuseid sündmusi läbisegi nii olevikku, minevikku kui tulevikku, ei talu tegelastevahelist konfliktit ja asetavad loo üsna lagedale lavale, põlates ära nii dekoratsioonid kui rekvisiidid.

***Nō*-näidendi kui adaptatsiooni väärtusest**

Ainus kriteerium, mille suhtes on *nō*-näidendites täidetud adaptatsioonidele seatud allikatrüüduse tingimus, on *nō*ue üldjoontes säilitada publikule tuttava algallika peategelase põhiolemus ning mugandatud loo tuum. Zeami nimetab seda traktaadis *Edasiantud õpetus stiilist ja meistrikkusest (Fūshikaden) honzetsu-tadashii* ('olema truu allikale'),¹⁰ mis tähendab nõuet mitte muuta kirjanduslikus allikas toodud tegelase üldtuntud omadusi, kuid ühtlasi ka seda, et juba *nō*-näidendit kirjutama asudes valitaks selle jaoks sobiva tegelaskujuga materjal.¹¹

Võrreldes algupärase kirjandusallikaga said *nō*-näidendid suhteliselt vaba adaptatsioonina võimalikuks kahel omavahel tihedalt seotud põhjusel: esiteks seetõttu, et neis kasutatakse laialdaselt tuntud alliktekste, ning teiseks seepärast, et *nō*-teater tervikuna saavutas juba Muromachi ajastul ühiskonnas ja kultuuris küllaltki prominentse koha. Niisiis, võrreldes teiste tollaste kunstivormidega tagas klassikaliste teoste kasutamine ja elitaarne positsioon *nō*-teatrile vabaduse luua näidendeid, mis tõlgendavad kuulsaid kirjandusteoseid omapärasel vormis.

***Honzetsu* ja *honkadori* kui adaptatsioonitehnikad**

Lisaks eelnimetatud kahele aspektile, mis soodustasid *nō*-näidendite kui adaptatsioonide võrdväärset kohtlemist originaaltekstidega, on selleks veel kolmaski põhjus. Nimelt nii originaal (klassikaline kirjandus) kui selle mugandus (*nō*-näidend) jagasid samu kunstilisi ja tehnilisi võtteid

¹⁰ SNKBZ 88, lk 262.

¹¹ Thomas Blenman Hare. *Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo*. Stanford, California: Stanford University Press, 1986, lk 48.

(nagu näiteks *honzetsu* ja *honkadori*) ning esteetilist ideaali (*yūgen*). Siiski oli teema ja karakterite ülevõtmine narratiivist (*honzetsu*) ja luulekujundite laenamine (*honkadori*) kirjandustraditsioonis ja *nō*-teatris erinev. Luules polnud *honzetsu* primaarne, sest esikohale seati pigem sõnade esinemise rangelt piiratud sagedus ja koht *renga*-luules ehk seosvärsis ning varasemale teosele oli lubatud viidata vaid kuni kahe värsirea ulatuses. See tõi kaasa olukorra, kus rohkem kui sajavärsilise pikkusega luuletuses puudus varasemast teosest laenatud keskne teema. Kuid erinevalt luulest ja kirjandusest üldse oli *nō*-näidendi peamiseks allikaks varasem (kirjandus)teos, mis määras ära näidendi peategelase, allikajärgse või fiktiivse episoodi tolle elust kui näidendi keskse teema ning avaldas mõju ka näidendi keelele tekstis kasutatava sõnavara ja kujundite näol, mis samuti pärinesid adapteeritud teosest.¹²

Niisamuti kui *honzetsu* oli *nō*-näidendite loomisel keskseks tehniliseks võtteks, oli ka *honkadori* tähtsus *nō*-teatri tekstide puhul suurem kui kirjanduses. Kui selgitada *honkadori* olemust luules lihtsalt, võib öelda, et *honkadori* on retooriline võte, kus „hästi tuntud varasema luuletuse (*honka*) sõnu või mõnikord ka abstraktsemaid situatsioone ja väljendusrikkaid seisukohti kajastatakse uues luuletuses“.¹³ Varasemate luuletustega allusioonide tekitamiseks kasutati erinevaid poeetilisi võtteid, nagu näiteks *engo* ehk ‘seossõnad’, *kakekotoba* ehk ‘sõnamaskid’ ja *makura kotoba* ehk ‘sõnapadjad’,¹⁴ mis algselt „tekitasid luuletuses või luulekogus horisontaalseid seoseid“, kuid juba keskaja luules hakati neid metonüümidenä kasutama vertikaalselt, et nii-öelda tihendada luuletuse tõlgendusvälja ja „luua tähendusi luuletuse pinnast sügavamalt“.¹⁵ Teisisõnu, keskajal luulekunstis tihendati *honkadori*-tehnikaga abil tähendusvälju, lisades varasemate luuletustega tekkivaid allusioone ja assotsiatsioone ning luues sel viisil intertekstuaalseid seoseid erinevate (ajastute) luuletuste vahel.

¹² Janet Goff. *Noh Drama and The Tale of Genji: The Art of Allusion in Fifteen Classical Plays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991, lk 36.

¹³ T. Hare 1986, lk 291.

¹⁴ Vt lähemalt jaapani luuletraditsioonide kohta nt Rein Raud (tlk). *Süda on ainuke lill: Valimik klassikalist Jaapani luulet*. Tallinn: Eesti Raamat, 1992 ja Fujiwara no Teika (koost), Alari Allik (tlk). *Sada luuletust, sada luuletajat*. (Bibliotheka ASIATICA) Tallinn: TLÜ Kirjastus, 2014.

¹⁵ David T. Bialock. *Voice, Text, and the Question of Poetic Borrowing in Late Japanese Classical Poetry*. — *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1994, 54-1, lk 204–205.

Võrreldes luulega on *honkadori* tähendus *nō*-näidendis teistsugune juba kasvõi seetõttu, et kui luuletusse võis *honka*'t ehk varasema teose luulekatket laenata nii omamaisest (Jaapani) kui ka välismaisest (Hiina) luuletraditsioonist, siis *nō*-näidendites kasutatav *honka* on pärit ainult Jaapani luulepärandist.¹⁶

Zeami peab näidendi kirjutamisel esmatähtsaks sobiva tegelaskuju leidmist, nimetades seda näidendi „seemneks“.¹⁷ *Nō*-teatris tähendab *honzetsu* karakteri või situatsiooni laenu kirjandusteosest, mis võimaldab näidendisse integreerida *nō*-laulu ja -tantsu, mis on *nō*-teatri kaks põhielementi (*nikyoku*).¹⁸ Seetõttu sobivad *nō*-näidendi peategelaseks (*shite* ehk sõnasõnalt 'tegija') eelkõige sellised ajaloost või kirjandusest tuntud isikud, kes loomuomast, ilma võõristust tekitamata, võiksid näidendi kõrghetkel laulda ja tantsida või on juba oma olemuselt elegant-¹⁹sed.¹⁹ Samuti peaks *shite* roll olema selline, mis võiks sümboliseerida teatud tüüpi inimest, umbes nii nagu näidendis *Sumidagawa* (*Sumida jōgi*; autor Zeami poeg Kanze Motomasa, 1395–1432) on hullunud naine arhetüübiks emale, kelle laps on inimröövi ohvriks langenud, või kujutatakse mõnd kuulsat isikut, nagu Heiani luuletaja Ono no Komachit (825–900) erinevates näidendites kas uhke noore kaunitari või räsitud vana naise sümbolina.²⁰

Viis adaptatsioonistrateegiat *nō*-teatris

Kahtlemata on *nō*-näidendi materjali valikul oluline kohandatava karakteri sobilikkus *nō*-teatri vormile, kuid veelgi olulisem on, kuidas toimub algallika adapteerimine. Tuues filmimaailmast võrdluse selle kohta, mismoodi suhestub *nō*'s *honzetsu*-laen alliktekstiga, võiks öelda, et kui film on oma tegelaste ja süžeeiinide ning tervikliku looga sarnane *honzetsu* algallikaks olevale kirjandusteosele kui narratiivile, siis

¹⁶ Deborah Lee Stothers. *Sonic Visions: Intertextual Relations of Words, Music and Image in Japanese Nō theatre*. Doktoritöö. Canada: University of British Columbia, 2001, lk 83.

¹⁷ SNKBZ 88, lk 353.

¹⁸ *Ibid.*, lk 239.

¹⁹ *Ibid.*, lk 353.

²⁰ Kunio Komparu. *The Noh Theater: Principles and Perspectives*. New York, Tōkyō, Kyōto: Weatherhill/Tankōsha, 1983, lk 45–69.

nō-näidendiks vormitav *honzetsu* on kui filmist välja lõigatud üksik kaader, milles on tabatud tegelase olukord ja kaadri kandev meeleolu, mis kohandatakse vastavaks *nō* vormireeglitele.

Allika *nō*-näidendiks kohandamise protsessis võib täheldada viit adaptatsioonistrateegiat, millest esimese puhul toimub kirjandusteoses esinevate tegelaskujude nii-öelda kokkupakkimine või nende arvu vähendamine. Teiseks strateegiaks on allikast laenatud tegelase asetamine fiktiivsesse situatsiooni või siis kirjandusteoses antud situatsiooni laiendamine, lisades tegelasi ja muutes olukordi. Kolmandaks strateegiaks adapteerimisel on kirjandusteose materjali ajalise kulgemise muutmine *nō*-näidendis ehk *honzetsu* dekonstruktsioon, kus sündmuste toimumise järjekord tõstetakse ümber nii, et originaalteose hilisemad episoodid toimuvad näidendi alguses, millele näidendi teises pooles järgnevad hoopis allika varasemad sündmused. Neljas adaptatsioonistrateegia puudutab luulelaene ehk *honkadori*-tehnikat, mille puhul tuntud luuletus fragmenteeritakse ning neid fraase põimitakse näidendi kulminatsioonipunktidesse. Viimaseks adaptatsioonivõtteks on laenata näidendisse mõni ajalooliselt kuulus geograafiline koht (*meisho* — ‘kuulus paik’), millega on seotud legendaarsed sündmused või isikud ning konstrueerida näidend ümber selle. Sellised kuulsad kohad ühendavad mitmeid *nō*-näidendeid, moodustades *honzetsu*-võrgustikke ja erinevate teoste intratekstuaalsust.

Eeltoodud viie adaptatsioonistrateegia illustreerimiseks on käesolevas kirjutises kasutatud peamiselt kahest kirjandusallikast lähtunud näidendeid. Esimeseks allikaks on ilmselt 9. sajandil kirjutatud *waka*-luuletusi proosatekstiga kombineerivas luulejutustuse (*uta monogatari*) žanris teos *Ise monogatari* (*Lugusid Isest*). Selle autoriks peetakse kuue luulepühaku (*rokkasen*) hulka arvatud õukondlast Ariwara no Narihira (825–880), ja seda eelkõige seetõttu, et just tema on suure hulga (30 luuletuse) proosateksti põimitud luuletuste autor. Pealegi arvatakse, et Ise-lugude minategelane, kes esineb teoses kui „mees minevikust“ (*mukashi otoko*), on Narihira ise. Selle kirjandusallika peamiselt 23. episoodil, mis kirjeldab ilma nimeta poisi ja tüdruku sõprust, millest kasvab täiskasvanueas välja armastus ja abielu, põhineb näidend *Izutsu* (*Kaevurake*, autor Zeami), mis on kõigi viie *nō*-koolkonna repertuaari üks populaarsemaid näidendeid ja pärineb arvatavalt 14. sajandist.

Teiseks klassikaliseks kirjandusallikaks on õukonnadaam Murasaki Shikibu (973–1014) 11. sajandil kirjutatud teos *Genji monogatari* (*Lugu prints Genjist*). Seda peetakse ühtlasi ka maailma varaseimaks romaanižanris kirjutatud teoseks, mida võib nō-teatri jaoks äärmiselt hea materjali tõttu nimetada koguni adaptogeeniliseks. Selle teose erinevate peatükkide lugudest on inspireeritud mitmed nō-näidendid, mille hulka kuuluvad nn Genji-näidendid (peategelase prints Genji järgi), aga kindlasti ka ühed enim mängitavad näidendid, nagu näiteks *Aoi no ue* (*Aoi*; autor Zeami), mis põhineb Genji-loo samanimelisel 9. peatükil ja *Nonomiya* (*Pühamu väljal*; autor Zenchiku, 1405–1468), mis on inspireeritud romaani 10. peatükist *Sakaki* (*Sakaki-puu*²¹ oks). Lisaks eelnimetatutele on *Genji monogatari* nn Uji-peatükid (45.–54.) andnud inspiratsiooni näidendi *Ukifune* (*Triiviv paat*) nimirolli jaoks, millist pealkirja kannab ka teose 51. peatükk.

***Honzetsu*-karakteri kui koondportree loomine ja tegelaste kärpimine**

Esimeses adaptatsioonistrateegias, mille abil luuakse nō-näidendi peategelase (*shite*) kuju, on kasutusel kaks võtet, millest esimese puhul luuakse tegelaskuju kui koondportree mitmest eri isikust ja teise puhul kärbitakse armu- või konfliktis osalevast paarist üks osapool. Esimeseks võtteks on niisiis kirjanduslikust allikast laenatud tegelase koondportree loomine kas teose erinevates osades esineva sama tegelase eri karakteristikute alusel või inkorporeerides nō-tegelaskujusse lisaainest legendidest ja mujalt. Heaks näiteks erinevate allikate kasutamisest *shite*-kuju loomisel on *Ise monogatari*'st lähtuva nō-näidendi *Izutsu* peategelase kuju nn „naine kaevurakkel“, kes põhineb peamiselt kirjandusallika 23. episoodi naisekujul. Aga kuna selle episoodi naistegelast on seostatud ka Ise-lugude 17. ja 24. episoodis esineva naisega, siis näidendi *shite*-tegelane ühendab endas kõiki kolme allika nimetat naist. Sellise mitme erineva naise koondportree tekkimise põhjuseks arvab Richard Bowring olevat keskaegse Reizeike-traditsiooni järgse tõlgenduse kan-

²¹ Puuliik botaanilise liiginimetusega *Cleyera japonica*, mis kasvab vaid Aasias ja millele eestikeelne tõlkevaste puudub. Jaapanis kuulub see taimede hulka, mille oksid ohverdatakse *shintō* rituaalide käigus jumalatele.

dumise *nō*-traditsiooni, mille järgi *Ise monogatari* kolmes episoodis esinev anonüümne naine oli tegelikult Ki no Arisune (815–877) tütar, tuntud Heiani ajajärgu luuletaja.²² Tõepoolest oli keskajal levinud legend, mille järgi Heiani aristokraadi Ki no Arisune tütrest sai Ise-lugude oletatava autori Ariwara no Narihira abikaasa, ja niiviisi on see tõlgendus saanud *nō*-näidendis *shite*-kujuks Arisune tütre näol. Ehkki Karen Brazell paneb Zeami sellise tõlgenduse *Izutsu*'s kahtluse alla, viidates paari suurele vanusevahele ja tõigale, et pigem võisid vanuse poolest lapsepõlvesõbrad olla naise isa Arisune ja Narihira, kui Arisune tütar ja kuulus poeet.²³ Niisiis on näidendi autor Zeami lasknud end kaasa kiskuda tema kaasajal levinud populaarsetest legendidest, mille mõjul on ta *nō*-näidendi peategelase tõlgendamisel lisanud kirjandusallika tegelaskujule identiteedi, mida tollel ei saanudki olla. Siiski aitab *nō*-näidendi tegelasse mitme isiku identiteedi inkorporeerimine (kolm anonüümset naist Ise-lugudest ja Arisune tütreks tuntud Heiani luuletaja) muuta see roll abstraktsemaks ja sümbolväärtusega koondportreeks, mis on üks *nō*-tegelasele seatud kriteeriumidest.

Selle adaptatsioonistrateegia teiseks võtteks, kuidas *nō*-näidendite karaktereid adapteeritakse, on alliktekstis esineva kahe tegelase (kas armupaari või vastase) sümbioosi lõhkumine ning episoodi esitamine ühepoolse loona, mis lisab sellesse traagikat. Sarnaseid näiteid *honzetsu*-fragmenteerimisest võib leida nii eelpool kirjeldatud *Izutsu*'st kui ka *Genji monogatari*'l põhinevates näidendites *Nonomiya* ja *Aoi no ue*. Kahes esimeses näidendis on armastuslugu edasi antud abikaasa kaotanud naise (Arisune tütre) vaimu seisukohast (*Izutsu*) või kunagise armsama poolt hüljatud daami (proua Rokujō) vaatenurgast (*Nonomiya*) unenäolise meenutusena, jättes mõlemal juhul näidenditest välja vastavalt abikaasa (Narihira) ja austaja (prints Genji) kujud, kelle kohalolu on sellegipoolest läbi naiste jutustuse tajutav. Veelgi enam, *Izutsu* teises vaatuses riietab Arisune tütre vaim end oma abikaasa tseremoniaalsesse riietesse ning vanasse kaevu vaadates näeb ta seal mehe peegelpilti,²⁴ kellest saab seeläbi justkui loost esialgu

²² Richard Bowring. *The Ise monogatari: A Short Cultural History*. — *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1992, 52-2, lk 459.

²³ Karen Brazell (koost). *Traditional Japanese Theater: An Anthology of Plays*. New York: Columbia University Press, 1998, lk 143.

²⁴ Shin Nihon koten bungaku taikei (= SNKBT), 57. kd. — *Yōkyokushū*. Koost, toim Haruo Nishino. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1998, lk 464.

väljajäetud tegelane, kes on füüsiliselt naise vaimu kehastuses hetkeks ilmuv vaim. Seesugune ühepoolne armastusloo jutustamine on nende kahe näidendi teksti sisse kirjutatud ka tehnilise võtte abil, millega alliktekstis esineva mehe-naise vahelise luuletuste vahetamise puhul jäävad *nō*-näidenditesse toodud *honkadori*-laenud enamasti vastuseta, põimides teksti üksnes naispoole luuleread. Janet Goff leiab, et näiteks *Nonomiya*'st välja jäetud prints Genji vastus proua Rokujō luuletusele kitsendab näidendi fookust ning samas rõhutab daami ühepoolset kiindumust mehesse.²⁵

Kui *Izutsu*'s ja *Nonomiya*'s puudub algallikas kirjeldatud paarist mees-partner, siis näidendist *Aoi no ue* on tegelasena välja jäetud proua Rokujō vaimu (*shite*) poolt piinatav prints Genji abikaasa Aoi. *Genji monogatari* loos on ta haigevoosis võitlemas talle surmatõve toonud tundmatu kurja vaimuga, kes *nō*'sse ülekantuna on kehastunud proua Rokujō armukadedusest moondunud kurivaimuks (*ikiryō*). Aoi tegelaskuju on küll näidendist kärbitud, kuid Rokujō vaimu vihaobjekti sümboliseerib loo lavaversioonis lava etteotsa põrandale asetatud punane kimono. Nii on sarnaselt eelpool toodud näidenditele elimineeritud lavalt loo teine osapool, mis aitab *nō*'s keskendada tähelepanu nii tekstis kui esituses ainult peategelasele, mis on üheks *nō*-näidendi põhikriteeriumiks.

Näidendi tegelaskonna suurendamine ja loo fiktiivsus

Kui kirjandusliku allika episoodi kohandamine *nō*-vormiga sellest olulisi karaktereid üheks tegelaskujuks koondades või hoopiski välja jättes on tähtis ja sage adaptatsioonistrateegia, mis kindlustab *nō* keskendatuse peategelasele, siis sellist võtet, millega kirjandusteose *honzetsu*-laenu täiendatakse fiktiivse situatsiooni või tegelas(t)ega, ei kasutata kuigi tihti. Üheks selliseks näiteks on repertuaariväline näidend²⁶ *Shikimi tengu* (*Aniisiväljade tengu*), milles Rokujōd (*tsure* ehk kaaslane) piinab

²⁵ J. Goff 1991, lk 129.

²⁶ *Nō*-teatri umbes 700-aastase ajaloo vältel on kirjutatud hinnanguliselt kuni 3000 näidendit, millest vaid umbes 250 on selekteeritud tänapäevasesse repertuaari (nimetusega *genkō-kyoku* ehk 'aktiivsed näidendid'), ülejäänud näidendeid tänapäeval enam ei mängita ja neid nimetatakse repertuaariväliseks näidenditeks (*haikyoku* ehk 'aravisatud näidendid'). Ehkki 21. sajandil on asunud neid näidendeid taaslavastama ('näidendite taastamine' ehk *fukugen*).

ta uhkuse karistuseks mägivaim *tengu* (*nochijite* ehk teise vaatuse peategelane). Ehkki proua Rokujō kuju on prints Genji loos olulisel kohal, ei leidu ses romaanis episoodi sellest, justkui oleks Genji naise Aoi surma põhjustanud ja hiljem printsi poolt hüljatud daam langenud *tengu*'de viha ohvriks. Kogu situatsioon on väljamõeldis ning tegelikult ei olegi loodud näidendi esimese poole tekstis otsesõnu seost Genji-loo tegelasega, vaid see selgub koomilises vahepalas esitatud vihjete kaudu alles hiljem.²⁷ Seega võib *Shikimi tengu*'le sarnase fiktiivse näidendisüžee ülesehitamist, toetudes ainuüksi klassikalisest kirjandusteosest tuntud tegelase populaarsele kuvandile, nimetada vabaks adaptatsiooniks.

Sarnast vabadust allikaga ümberkäimisel on märgata ka kõigi viie *nō*-koolkonna regulaarsesse repertuaari kuuluva populaarse näidendi *Aoi no ue* puhul. See on hea näide sellest, kuidas vormub *nō*-näidendiks doonor-teksti²⁸ episood, mis allika kontekstis ei oma erilist tähtsust — *Genji monogatari* 9. peatükis on prints Genji haige abikaasa Aoi müstilise tõve välja ajamist eksortsistliku vahelesekumiselega kirjeldatud vaid mõne lausega.²⁹ Niisugune ühe sündmuse „laiendamine“ täiemõõduliseks näidendiks eeldab ka tegelaskonna suurendamist, kelleks on naisšamaan Teruhi ja mägiaskedist budistlik preester Yokawa. Need tegelased lisavad dramaatilist konflikti, mida *nō*'s võib näha harva. Janet Goff leiab koguni, et *Aoi no ue* on üks haruldasemaid *nō*-näidendeid, mis „pigem dramatiseerib kui jutustab lugu“.³⁰

Selle näidendi puhul on huvitav, kuidas kahe ekstrakarakteri Teruhi ja Yokawa sissetoomine suunab kogu tähelepanu nende läbiviidavale eksortsistlikule aktile, ning selleks, et eemaldada kõik seda fookust häirivad faktorid, on *nō*-näidendi pakutavast versioonist kärbitud ka romaani vastava peatüki peategelased prints Genji ja tema abikaasa Aoi. Ehkki just Aoi on see, keda usujüngrid üritavad teineteise võidu kurja vaimu küüsis päästa, esindab tema kohalolu laval vaid põrandale laotatud kimono. Sellise algallika materjali omavolilise ja isegi suvalise laiendamise ning oluliste tegelaste hoopiski välja jätmise tõttu tundub antud adaptatsioon riivavat üksnes väga pinnapealselt *Genji monogatari* maailma.

²⁷ *Ibid.*, lk 130–132.

²⁸ Nii nimetab allikteksti D. Stothers 2001, lk 83.

²⁹ SNKBT 19. — *Genji monogatari*. Koost, toim Shigeshi Yanai, Shinsuke Murofushi, Yūji Ōaki, Hideo Suzuki, Kidakazu Fujii, Yūichirō Imanishi. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1993, lk 305.

³⁰ J. Goff 1991, lk 56.

Narratiivi loogika ümberpaigutamine unenäolisse vormi

Kolmandaks *nō*-vormi kohandamise strateegiaks on kirjandusliku allika narratiivi ajalise järjestuse muutmine nii, et allikas *honzetsu*-tegelasega toimunud varasem sündmus saab kahevaatuselise näidendi teise osa keskseks motiiviks ning karakteri hilisem kuvand moodustab lavateksti esimese osa põhikujundi. *Nō*-teoreetiku Zeami poeg Kanze Motoyoshi jäädvustas 1430. aastal valminud traktaadis *Vestlusi sarugaku'st* (*Sarugaku dangi*) oma isa mõtted *nō* kohta nii:

Kui kirjutada näidendi lugu allika sündmuste järjestuses, siis läheb näidend liiga pikaks ja ei ole hea.³¹

Niisiis pidas Zeami väga oluliseks loo adapteerimisel kirjanduslikust allikast, et sündmuste järjekorda *nō*-näidendis ilmtingimata muudetak. Vastasel juhul läheks näidendi tekst liiga paljusõnaliseks ega jääks enam ruumi lavalisele esitusele, mis on *nō*-teatris isegi primaarne.

Samasugust kompositsioonivõtet võib näha *Izutsu's*, milles erinevalt oma algallikast *Ise monogatari'st* kujutatakse näidendi esimeses pooles kõigepealt „kaevurakke daami“ meenutust oma abikaasast, kes tõttab üle Tatsuta mäekuru vööra naise juurde, jättes oma naise tema pärast muretsema. Alles näidendi teise vaatuse unenäolises tagasivaates läheb Aritsune tütre vaim lapsepõlve, meenutades seda, kuidas nad lastena oma tulevase abikaasa Narihiraga vana kaevurakke kõrval seistes enda pikkust mõõtsid.³² *Ise monogatari* 23. episoodis, millel näidend põhineb, on need kaks sündmust esitatud oma loogilises ajalises järjestuses, lapsepõlvemälestus enne ning abikaasat ohtlikule teele saatnud üksildase naise kuvand hiljem.³³ Seejuures on näidendist välja jäetud *Ise monogatari* arvatava minategelase Narihira esitatud loo lõpetus, milles selgub, et mees pöördus armukese juurde minemata koju tagasi ning vandus truudust oma naisele. Siiski võib öelda, et selline sündmuste

³¹ NKBT 65, lk 517.

³² SNKBT 57, lk 461–465.

³³ NKBT 9. — Taketori monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari. Koost, toim Atsuyoshi Sakakura, Hiroshi Chikishima, Yūichi Ōtsu, Toshiko Abe, Gen'e Imai. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1957, lk 125–126.

valik allikast on ühe *nō*-näidendi puhul tavapärane, kuna *nō*'s (ja eriti *mugen-nō*'s — 'unenäoline näidend') ei kirjeldata ega anta konfliktidele lahendusi.

Nii nagu *Izutsu* on ka *Nonomiya* lugu võrreldes Genji-looga äraspidises ajalises järgnevuses, kujutades näidendi alguses prints Genji poolt juba hüljatud proua Rokujōd ohverdamas *sakaki*-oksa maha jäetud pühamus, kus talle meenuvad õnnelikumad ajad.³⁴ Näidendi teises pooles ilmub Rokujō vaim oma kunagises hiilguses, ehkki ta elab laval oma meenutustes uuesti läbi härjavankritega aset leidnud ebameeldiva vahejuhtumi kirsside vaatamise pidustustel, mis kirjandusallikas toimus ammu enne seda, kui proua üksildasse pühamusse läks.³⁵

Niisugust struktuuri, kus kirjandusliku või mõne muu allika sündmusi esitatakse suunaga olevikust minevikku, võib märgata peaaegu kõigi kahevaatuseliste unenäoliste näidendite puhul, nagu näiteks ka sõdalasnäidendites. Seal ilmub rändmungale (*waki* — 'kõrvalosa') lahingus hukkunud sõdalane esialgu lihtsa kohalikuna, kes annab täpseid vihjeid antud ajaloolises paigas toimunud kuulsa lahingu kohta. Kui munk on palvetanud ja tukkuma jäänud, ilmub talle unenäos legendaarne sõdalane täies sõjarüüs ja taasesitab lahingustseeni, kus ta hukkus, sageli paludes mungal palvetada ta hinge eest, et ta pääseks välja sõdalaste hingede limbest, *shura*'st. Kui munk unest ärkab, loeb ta sõdalasele palve ning tolle hing leiab rahu. Niiviisi esitatakse sõdalasnäidendites esimeses vaatuses sõdalase vaim olevikus, varjatuna kohaliku lihtsureliku identiteedi taha, kuid näidendi teises pooles ilmub ta lavale oma tõelisel kujul ehk nii nagu ta minevikus, vahest koguni sajandeid tagasi lahinguväljal võitles ja langes.

***Honkadori* kui luule adapteerimise tehnika *nō*'s**

Neljandaks adaptatsioonistrateegiaks on Heiani ajajärgu luuleantoloogiatest hästi tuntud luuletuste adapteerimine *nō*'sse, mida nimetatakse *honkadori*'ks ('luuletuse võtmine' laenuks) ehk luuletuse uude teosesse integreerimiseks. *Honka* ehk varasema luuletuse kasu-

³⁴ SNKBT 57, lk 625.

³⁵ *Ibid.*, lk 627.

tamine *nō*-näidendis allub samuti teatud reeglitele, millest esimeseks on *waka*-luuletuse fragmenteerimine ja sellest vaid osa paigutamine näidendi teksti. Niisuguse osalise tsitaadi kategooriasse kuulub ka näiteks Heiani ajajärgul tavapäraselt mehe ja naise armuavaldustena vahetatud luuletustest vaid ühe osapoole luuleteteksti kasutamine näidendis, mille tulemusel saavutatakse *nō*-vormi jaoks hädavajalik loo ühepoolne jutustamine, mis lisab näidendile traagikat.

Pealegi kaasneb *honkadori* tehnikaga nõue, et näitekirjanikul tuleb anda kuulsa luuletuse fragment peategelasele, kontsentreerimaks näidendi fookust põhikaraktéri ümber. Zeami ütleb traktaadis *Kolm elementi nō-näidendi loomiseks* (*Sandō*), et kuulsad luuleread tuleb kirjutada *shite* teksti sisse,³⁶ ning viidates samuti *honkadori*-tsitaatidele, hoiatab ta juba oma varasemas traktaadis *Edasiantud õpetus stiilist ja meisterlikkusest* (*Fūshikaden*), et olulise tähtsusega teksti ei tohiks kirjutada näidendisse sinna, kus *shite* ei laula ega esita oma rolli olulist osa.³⁷ Niisiis peaks laenatud luulelõik kui näidendi keskse kujundi kandja olema integreeritud justnimelt peategelase (*shite*) teksti, et *honkadori* tehnika abil veelgi võimendada keskendumist ühele tegelasele ja luua kulminatsioonipunkte,³⁸ mis on *nō*-näidendi üks peamisi kompositisooniprintsiipe.

Järgnevalt vaatleme *honkadori*-tehnika kasutamist *Nonomiya* näitel, mille esimene vaatus kujutab proua Rokujōd kõrvalises pühamus, käes altarile ohverdamiseks igihaljas *sakaki*-oks ning meenutamas seda, kuidas ta oma armsamast, prints Genjist lahkus. Näidendi üheteistkümneks jaotatud osast (millest viis moodustavad esimese ja kuus teise vaatuse) 3. osasse on autor Zenchiku paigutanud fragmente printsi ja tema kunagise armsama vahetatud luuletustest, mille leiame algallika *Genji monogatari* 10. peatükist. Neid luuleridu vahetatakse olukorras, kus prints on tulnud üle pika aja külastama Rokujōd, kes valmistub lahkuma pealinnast Ise pühamusse, mille peapreestrinnaks on saanud tema tütar. Proual on siiski veel tunded kauni printsi vastu, kuid ta ei pea sobilikuks temaga avalikult kohtuda. Niisiis vahetavad nad Genjiga, kes

³⁶ SNKBZ 88, lk 356.

³⁷ *Ibid.*, lk 262–263.

³⁸ Shelley Fenno Quinn. *Developing Zeami: The Noh Actor's Attunement in Practice*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005, lk 144.

torkab veranda kardinat alt sisse *sakaki*-puu oksa, oma üsna segaseid vastastikuseid tundeid luulevormis, mis kõlavad tervikuna nii:³⁹

(Genji)

Kawaranu iro o shirube nite koso igaki mo koewaberinikere. Samo kokoro uku.

Et sa teaksid, et oma südame, mis on sama igihaljas kui see oks, asetaksin ma su altarile, aga ei söanda ligineda.

(Rokujō)

Kamigaki wa shirushi no sugi mo nakimono o ikani magaete oreru sakaki zo.

Siin ei seisa ühtki küpressi, mis märgiks pühapaika, sa oled eksikombel noppinud *sakaki*-puu oksa.

(Genji)

Otomeko ga atari to omoeba sakakiba no kaori o natsukashimi tomete koso ore.

Arvasin, et leian su siit eest pühamuneidude seltsis, ning igatsusest *sakaki*-lehtede lõhna järele murdsin nad.

Kuid *nō*-näidendi tekstis esitab Rokujō ülal toodud näites allajoonitud luuletstaate, mida ta tookord vahetas otseselt printsiga, justkui oleksid need mälestuste katked kunagisest kohtumisest kolmandate isikute vahel:⁴⁰

(Naine)

Hikari Genji koko ni mōdetamaishi wa, nagatsuki shichinichi no hi kyō ni atareri, sono toki isasaka mochimamai sakaki no eda o, igaki no uchi ni sashiokitamaeba, Miyasudokoro toaezu, kamigaki wa shirushi no sugi mo nakimono o, ikani magaete oreru sakaki zo to, yomitamaishi mo kyō zo kashi.

See on sama päev, üheksanda kuu seitsmes päev, mil kunagi sädelev Genji külastas seda paika. Ta tõi endaga kaasa kimbu *sakaki*-oksi ja pistis selle läbi püha võre. Seepeale Miyasudokoro⁴¹ vastas luuletusega: “Siin

³⁹ SNKBT 19, lk 345.

⁴⁰ SNKBT 57, lk 625.

⁴¹ Ehk proua Rokujō.

ei seisa ühtki küpressi, mis märgiks pühapaika, sa oled eksikombel nop-
pinud sakaki-puu oksa.” See juhtus just selsamal päeval.

(Preester)

*Geni omoshiroki no koto no ha no, ima mochitamau sakaki no eda mo,
mukashi ni kawaranu iro yo no.*

Need on tõepoolest sügavad sõnad. Ja see *sakaki*-puu oks, mida sa käes
hoiad, on sama igihaljas, nagu kunagi ammu.

(Naine)

Mukashi ni kawaranu iro zo to wa, sakaki nomi koso tokiwa no kage no.
Ainult *sakaki*-puu jääb sama igihaljaks, nagu kunagi ammu, ja aja var-
just puutumata.

(Preester)

Mori no shitamichi akikurete.

Jalgrada läbi metsasügavuse vajub sügiskumasse.

(Naine)

Momiji katsu chiri.

Ja vahtralehed punetavad ning langevad maha.

(Preester)

Asaji ga hara mo.

Aniisiväljadel.

Nagu algteksti ja *nō*-näidendi võrdlusest on näha, kasutas näitekirjanik Rokujō tekstis tervikuna ära vaid tema vastuse prints Genjile. Samas kannab selline poolik luulevestluse tsitaat endas Rokujō sügavat kurbust ning minevikumälestuste kibedust. Genji öeldust on näidendisse sisse põimitud vaid lühike fraas, *kawaranu iro*, millel on tegelikult kaks tähendust: otsesõnu tähendab see tõesti, et *sakaki* värv (igihaljas rohe-
line) ei muutu, kuid kuna sõna *iro* tähendas vana-jaapani keeles ‘armas-
tust’, siis on selle fraasi tähendus “mu armastus on muutumatu/igavene”,
mida *sakaki*-puu oma igihaljuses siin ka sümboliseerib.

Sellisel *honkadori*-laenul on muu hulgas ka ülesanne anda peategelasele identiteet kohe näidendi alguses ning see võte toimib vaid seetõttu, et publik tundis ära hästi teada tsitaadid *Genji monogatari*'st.

Lisaks tuntud luuleridade integreerimisele on äärmiselt oluline ka *honka* ehk luulelaenu koht tekstis. Üheks nõudeks on Zeami järgi see, et võimalikult näidendi alguses oleks identifitseeritud allikas, millega antud näidendit seostatakse.⁴² Kõige tuntum luulelaen peaks paiknema näidendi lõpuosas, *ha* ehk sündmuste arengu osa viimases kolmandikus, just vahetult enne kiiretempolise lõpuosa (*kyū*) algust. Zeami ei paiguta *honka*'t näidendi lõppu juhuslikult, kuna see on koht, mida ta nimetab „kõrvade avanemiseks“ (*kaimon*).⁴³ Selles näidendi esimeses kõrgpunktis (*kaimon*), justkui eelkulminatsioonis peaks teksti tähendus ja muusika teineteist kõige paremini toetama, mis võimaldab sõnumil tekkinud kujundite ja assotsiatsioonide kuhjumise toel publikuni jõuda. „Kõrvade avanemisele“ järgneb peategelase tempokas tantsupartii, milles peaks eelkuuldud sõnum vaatajani jõudma ka visuaalse unenäolise heastusena otsekuu teisest ilmast — seda nimetab Zeami „silmade avanemiseks“ (*kaigen*).⁴⁴ Niisiis on *honkadori* tihedalt seotud näidendi struktuuriga ja veelgi täpsemalt kahe kulminatsioonipunktiga, millest olulisemaks kõrgpunktiks on „silmade avanemine“ ja selle ettevalmistusena „kõrvade avanemine“.

Järgnevalt toon näite *honkadori* asetusest näidendi struktuuris *Izutsu*'st, mida selle autor ja *nō*-teatri teoreetik Zeami pidas ise „kõige kõrgema kunstilise taseme“ väljenduseks.⁴⁵ Niisiis on *Izutsu* võimalikult ideaalilähedane *nō*-repertuaari näidend. Lisaks on selle peategelase rolli osalt keerukuse ja osalt kultusliku staatuse tõttu keelatud laval esitada algajatel *nō*-näitlejatel ning see on reserveeritud vaid kõrgetasemelistele meistritele.

Izutsu'sse on *Ise monogatari* 23. episoodist integreeritud tervikuna kolm luuletust, millest ühe algus on andnud nime ka näidendile endale. Algallikas kõlavad loo peategelaste (arvatavalt) Ariwara no Narihira ehk *mukashi otoko* ('mees minevikust') ja tema armsamaks peetud Ki no

⁴² SNKBZ 88, lk 262.

⁴³ *Ibid.*, lk 365.

⁴⁴ *Ibid.*, lk 366.

⁴⁵ NKBT 65, lk 515.

Aritsune tütre luulevormis meenutused nende noorpõlves vana kaevurakke juures koos veedetud ajast:⁴⁶

(Mees ütles naisele)

Tsutsu izutsu ni kakeshi maro ga take oinikerashi mo imo mizaru ma ni.

Vana kaevurakke juures oli meil tavaks end mõõta, kuid toona väike poiss on sirgunud pikemaks sellest ajast, kui me viimati sinuga kohtusime.

(Naine vastas mehele)

Kurabekoshi furiwake-gami mo kata suginu kimi narazushite tare ka agubeki.

Sellest ajast, kui me viimati end mõõtsime, on mu juuksed palmitud kaheks ja kasvanud üle õlgade, sest kelle teise kui mitte sinu jaoks peaksin ma need üles soengusse seadma?

Izutsu viieosalise esimese vaatuse 4. osa lõppu, kohe pärast koori esitust, mis kirjeldab näidendi peategelase, Aritsune tütre lapsepõlvemälestusi koosveedetud ajast Narihiraga, on paigutatud mõlemad luuletused tervikuna:⁴⁷

Tsutsu izutsu, izutsu ni kakeshi maro ga take oinikerashi na, imo mizaru ma ni

Vana kaevurakke juures oli meil tavaks end mõõta, kuid toona väike poiss on sirgunud pikemaks sellest ajast, kui me viimati sinuga kohtusime.

to, yomite okurikeru hodo ni, sono toki onna mo

Nii seadis ta kokku luuleread ja saatis need naisele, kes siis talle vastas:

kurabekoshi, furiwake-gami mo kata suginu, kimi narazushite, tare ka agubeki

Sellest ajast, kui me viimati end mõõtsime, on mu juuksed palmitud kaheks ja kasvanud üle õlgade, sest kelle teise kui mitte sinu jaoks peaksin ma need üles soengusse seadma?

⁴⁶ NKBT 9, lk 126.

⁴⁷ SNKBT 57, lk 463.

*to, tagai ni yomishi yue nareya, tsutsu izutsu no onna tomo,
kikoeshi wa Aritsune ga, musume no furuki na narubeshi.*

Niiviisi lugesid nad teineteisele luuletusi, ja sestap Aritsune tütar tuntaksegi ta kunagise nimega „naine kaevurakkel“.

Izutsu esimese vaatuspeategelane on „külanaine“, kes *nō*-vormi kohaselt varjab veel oma tõelist identiteeti, kuid *honka* asetus näidendi selles osas valmistab ette järgnevas, 5. osas ilmsiks tulevat tõsiasja, et „naine kaevurakkel“ on tegelikult Aritsune tütar, mis on ühtlasi selle näidendi esimene kulminatsioonipunkt ehk „kõrvade avanemise“ hetk:⁴⁸

(Koor)

*Geni ya furinishi monogatari, kikeba taenaru arisama no,
ayashi ya nanori owashimase.*

Tõepoolest, see on lugu ammu ajast. Kui sind kuulan, tundud nii võluv, nii müstiline! Ütle mulle, kes sa oled?

(Naine)

*Makoto wa ware wa koigoromo, Ki no Aritsune ga musume tomo,
isa shiranami no Tatsuta-yama, yowa ni magirete kitaritari.*

Tõsi, mul üll on leंबरüü, mida Ki no Aritsune tütar võinuks kanda, teadmata midagi Tatsuta mäe all tormavatest valgetest laineharjadest. Pimeduse varjus olen ma tagasi tulnud.

(Koor)

Fushigi ya sate wa Tatsuta-yama, iro ni zo izuru momiji-ba no.

Kui veider ja imekspandav! Tatsuta mägi on vahtrapunasse mattunud.

(Naine)

Ki no Aritsune ga musume tomo.

Ki no Aritsune tütar

(Koor)

*Mata wa izutsu no onna tomo.
ehk naine kaevurakkel.*

⁴⁸ *Ibid.*

(Naine)

Hazukashinagara ware nari

Häbelikult tunnistan, et see olen mina.

(Naine ja koor)

*to iu ya shimenawa no nagaki yo o, chigirishi toshi wa tsutsu izutsu,
izutsu no kage ni kakurikeri, izutsu no kage ni kakurikeri.*

Vaevalt oli ta öelnud seda, mis sidus teda armuvandega üheksateistkümne aastasest peale, kui ta kadus kaevurakke taha, kadus kaevurakke taha.

Selles osas on viide *Ise monogatari* sama episoodi lõpuosale, kus „mees minevikust“ ehk arvatavalt Narihira kirjeldab, kuidas ta läks üle Tatsuta mäekuru (Tatsuta-yama) külastama oma armukest, samal ajal kui ta lojaalne abikaasa, Aritsune tütar muretsedes oma mehe ohtliku teekonna pärast jäi koju teda ootama. Tekstis leiduv sõna *koigoromo* on siin tõlgitud kui „lemberrüü“, mida võiks otsesõnu tõlkida ka ‘lemmikrõivasteks’, kuid see sõna tähendab armastuse võrdlust rõivastega, mis on ihule/hingele nii lähedane, et seda ei saa nii kergelt endalt heita. Luuletus, millele naine selle „kõrvade avanemise“ osa alguses viitab, on *Izutsu* esimese vaatuse keskseks *honkadori*-tsitaadiks. Tervikuna kõlab *Ise monogatari*’st pärinev luuletus nii:⁴⁹

Kaze fukeba okitsu shiranami Tatsuta-yama yowa ni ya kimi ga hitori yukuran.

Kui tuul tõuseb ja Tatsuta mäe all tormavad valged laineharjad, kas siis pimeduse varjus ületad sa kuru ihuüksi?

Eeltoodud allika tekstinäites on allajoonitud katked, mida on kasutatud näidendi esimeses kulminatsioonipunktis ehk “kõrvade avanemise” osas. Kohe näidendi esimese vaatuse alguses loeb poole sellest luuletusest (*Kaze fukeba okitsu shiranami Tatsuta-yama*) preester, kes satub näidendi tegevuspaika, Ariwara templisse. Selline luulefragment ärgitab klassikalist kirjandust tundvat vaatajat meenutama koheselt luuletuse lõpuosa, mis annab ühtlasi viite algallikale ehk *Ise monogatari*’le.

⁴⁹ NKBT 9, lk 127.

Samas toimib poolik luuletsitaat tegelikult samamoodi kui populaar-
ses Jaapani kaardimängus „Sada luuletust sajalt luuletajalt“ (*Hyakunin
isshu*)⁵⁰, milles tuleb osata luuletuse alguseridadele lugeda peast selle
lõpp. Seega eeldab *honkadori* kasutamine ja selle seoste ning kujundite
nii-öelda tööle hakkamine erudeeritud publikut, kes jagab ühtset kul-
tuurikogemust ja kirjanduse tundmist.

Samas on tekstirida *Tatsuta-yama, iro ni zo izuru momiji-ba no* tege-
likult jällegi sõnademäng (*iro* ehk 'värv' on sõnamask sõnale *momiji*
ehk 'vaher'), mis otsesõnu tähendab küll Tatsuta mäe kattumist sügis-
värvidega, kuid kuna *iro* tähendas ka armastust, siis võib seda fraasi
mõista nii, et Narihira võttis ette ohtliku teekonna läbi mägede armu-
valu sunnil. Esimese vaatuse lõpufraasis on viide sellele, et peategelane
„naine kaevurakkel“ sidus oma saatuse Narihiraga, olles vaid üheksa-
teistkümne aastane (*chigirishi toshi wa itsutsu*). Kusjuures siin on tege-
mist sõnademänguga, sest *izutsu* on 'kaevurake' ja *itsutsu* vana-jaapani
keeles tõlgendatav kui „üheksateistkümne aastane“.⁵¹

Esimesele vaatusele järgneb *nō*-näidendites kohustuslik koomiline
vahepala (*aikyōgen*), kus kohalik mees esitab kõnekeelse jutu sees veel-
kord *Ise monogatari*'st tuntud luuletused täies mahus. Tänapäeval küll
enam *aikyōgen*'it sellesse näidendisse ei panda, kuid algselt oli selle
funktsiooniks anda publikule edasi loo põhilised pidepunktid lihtsas
argikeeles. Seejärel algab teine vaatus, milles ilmub oma surnud abi-
kaasa rõivastesse riietunud Aritsune tütre vaim — see on *Izutsu* „sil-
made avanemise“ hetk. Vaatajale visualiseeritakse vaim oma tõelisel
kujul, mitte enam külanaise kaudu identiteeti varjates. Vaim jutustab
oma igatsusest mehe järele ja põimib meenutustesse kunagi Narihira
poolt talle loetud luuletuse *Tsutsu izutsu ...* tervikuna, vaatab kaevu ja
näeb seal oma mehe peegelpilti, mis katkestab tema justkui ilmsi nähtud
unenäo.⁵² *Honka*'st terviktsitaadi paigutamise näidendi lõpuossa on
samuti struktuuri toetav adaptatsioonivõte, mis osundab „silmade ava-
nemise“ osa tähtsusele näidendis.

⁵⁰ Vt Fujiwara no Teika 2014.

⁵¹ NKBT 40, I osa. — Yōkyokushū. Jō. Koost, toim Mario Yokomichi, Akira Omote.
Tōkyō: Iwanami Shoten, 1960, lk 278.

⁵² SNKBT 57, lk 464.

Nō-näidendi komponeerimine legendaarse koha ümber

Thomas Blenman Hare kirjutab, et *honzetsu* ei pruugi *nō*'s olla alati mingi lugu, vaid „võib koosneda üksnes mõne kuulsa paigaga seotud traditsioonilisest assotsiatsioonist või hästi tuntud kirjandusliku episoodi lüürilisest alatoonist“.⁵³ Nō-teatris on näidendi komponeerimine legendaarse paiga ümber adaptatsioonistrateegiaks, mida saab kasutada juhul, kui näidendile pole võimalik leida ühtset kirjanduslikku allikat. Zeami kirjutab traktaadis *Edasiantud õpetus stiilist ja meisterlikkusest (Fūshikaden)*, et kui näidendi sündmuskohaks on mõni kuulus paik (*meisho*) või ajalooline koht (*kyūseki*), siis peaks sõlmpunktidesse (*tsu-medokoro*) kirjutama sisse selle paigaga seotud poeetilise fraasi (*shiika*), mida publik hästi tunneb ja mis on kuulates hästi arusaadav (*kotoba no mimijikakaran*).⁵⁴ Niisiis saab kuulsa kohaga seotud tuntud luuletusi üksteisega osavalt seostades komponeerida näidendi tarvis originaalse loo. Oma hilisemas traktaadis (*Sandō*) ütleb Zeami otsesõnu, et nn originaalse ehk ilma kindla kirjandusliku allikata näidendi (*tsukuri-nō* ehk 'üles ehitatud *nō*') puhul on hädatarvilik siduda see mõne kuulsa kohanimega.⁵⁵

Sandō's (*Kolm elementi nō-näidendi loomiseks*) on Zeami juba palju konkreetsem kui oma varasemas traktaadis *Fūshikaden*, öeldes, et juhul, kui näidendi huvikeskmeks on kuulus paik või ajalooline koht, siis tuleks kasutada sellega seotud hästi tuntud *waka*-luuletust (*meika*) või fraasi (*meiku*) ning paigutada see näidendi kulminatsiooni (*zaisho*) ossa.⁵⁶ Niiviisi on toiminud *nō*-teatri patriarh, Zeami isa Kan'ami (1333–1384) näidendis *Matsukaze (Tuul männiokstes)*, mille tegevuspaik on kuulus Suma lahe rannik, mis asus kunagises Settsu provintsis, aga tänapäeval jääb Kōbe prefektuuri aladele Lääne-Jaapanis. Sel ühevaatuselisel näidendil puudub konkreetne lugu, mille baasil see oleks adapteeritud *nō*'sse. Pigem on siin aluseks võetud fakt, et kuulus Heiani luuletaja Ariwara no Yukihira (818–893) saadeti kunagi asumisele Sumasse, mis sestpeale seondub üksilduse ja tsivilisatsioonist eemalolekuga ning mitmete loodus-

⁵³ T. Hare 1986, lk 294.

⁵⁴ SNKBZ 88, lk 262–263.

⁵⁵ *Ibid.*, lk 354.

⁵⁶ *Ibid.*, lk 356.

stiihia kujunditega, nagu näiteks tuul, männid, merelained, soolane vesi, vihm. Kogu näidend ongi ülesehitatud kujunditele, mida sisaldavad näidendi teksti sisse põimitud luulekatked erinevatelt autoritelt ja klassikalistest luuleantoloogiatest. Yukihiralt pärineb üks terviklik luuletus, mis on paigutatud üheteistkümnest osast koosneva näidendi 7. osa algusesse (ehk siis sobivalt näidendi keskossa — sõlmpunkti, nagu Zeami soovitas) ja kõneleb tema üksildasest elust Sumas. Kuid juba näidendi alguses, 4. osas, on fragment kuulsa poeedi luuletusest, millega hakatakse näidendit ja selle meeoleolu kohe seostama Suma lahega — see täidab Zeami nõuet anda vaatajale näidendi alguses teema kohta vihje. Näidendi lõppu, 9. ja 10. ossa on paigutatud parafraaseeritud luuletused samalt poeedilt,⁵⁷ mis veelkord kinnistavad Suma lahe üksildast kuvandit selles näidendis.

Matsukaze's kasutatud kuulus koht ehk *meisho* ühendab veel tervet rida näidendeid, nagu näiteks *Suma Genji* (*Prints Genji Sumas*, autor Zeami), mis on seotud printsi eksiliaastatega. Kuid sama paigaga seob näidendite *Tadanori* ja *Atsumori* (mõlema autor samuti Zeami) nimitegelasi tõik, et need kaks kuulsat sõdalast hukkusid 1184. aastal Ichinotani lahingus Suma lahe rannikul, kus Taira no Tadanori ja Taira no Atsumori koduklann Heike oli pärast pealinnast põgenemist reduktanud. Niisiis seob kõiki nelja näidendit tiheda niidistikuna ajalooline koht, selle seosed erinevate allikatega (*Genji monogatari*) ning viited luuletustele, mille abil moodustub *honzetsu* võrgustik. Janet Goff võtab sellises intertekstuaalses võrgustikus olevate tekstide — romaani ehk algallika ja *nō*-näidendite — tähenduse kokku kui samal ajajärgul loodud teoste „jagatud teadmise vormi“.⁵⁸ Niisuguse võrgustiku vajadust põhjendab Zeami traktaadis *Vestlusi sarugaku'st* (*Sarugaku dangi*) nii, et kuulsa paiga (*meisho*) kasutamise näidendi keskse *honzetsu* ehk allikana (*motogi*) antakse laval esitatavast loost publikule „avaram pilt“ (*enken*).⁵⁹

⁵⁷ SNKBT 57, lk 588–595.

⁵⁸ J. Goff 1991, lk 8.

⁵⁹ NKBT 65, lk 517.

Kokkuvõttes adaptatsioonistrateegiatest *nō*-näidendites

Nō-näidendid on sellised adaptatsioonid, mis kasutavad kirjandus- ja muid allikaid üsna spetsiifilisel viisil. Esimene adaptatsioonitehnika on mõeldud *nō*-näidendi keskse tegelaskuju loomiseks kirjandusteose kangelasest koondportreed ja isegi sümbolit vormides, kuid teise taotluseks on tuntud tegelasest või situatsioonist suhteliselt vaba tõlgenduse pakkumine. Kolmanda adaptatsioonivõttega luuakse *nō*-näidendile iseloomulik äraspidine (ja seega unenäoline) ajakulg, mida täiendab luuletsitaatide ja nende fragmentide oskuslik paigutamine näidendi kulminatsioonipunktidesse, mis on neljandaks materjali kohandamise võtteks. Viies adaptatsioonistrateegia on aga eriti käepärane juhul, kui ühtset sobilikku kirjandusallikat pole ning *nō*-näidend tuleb komponeerida tuginedes kuulsale ajaloolisele paigale, kasutades kujundeid sellega seotud luulepärandist ja ladudes neist kokku otsekui mosaiigi.