

Elueliksiir ja Kotkaprintsess: Ühe *nō*-näidendi readaptatsiooni lugu

Maret Nukke

14. sajandil tekkinud Jaapani *nō*-teatri näidendid põhinevad mitmesugustel allikatel, millest enamik on kirjanduslikud (budistliku alatooniga *setsuwa*-kirjandus, *monogatari* ehk jutustused, klassikaline luule jm), aga suur hulk näidendeid on kirjutatud tuntud folkloorilugude põhjal. Peale selle on mitmeid näidendeid, mis on *nō*-teatri jaoks kohandatud *nō*-teatrit mõjutanud Jaapani teatrivormidest *sarugaku*'st ja *dengaku*'st,¹ ning selliseid tekste, mis on vanimate *nō*-näidendite töötlused. *Nō*-näidendite kirjusse tekstikorpusesse kuulub hinnanguliselt üle 3000 näidendi, millest suur osa on ajalooahämarusse kaotsi läinud ja millest on säilinud vaid sisukokkuvõte või fragmendid. Kõik *nō*-näidendid, nii vanad kui ka uued, on mingit laadi adaptatsioonid ehk *nō*-vormi kohandatud kirjandus ja folkloor või näidendi töötlus.

Kokkuvõttes leidub *nō*-näidendite hulgas põhiliselt kolme liiki adaptatsioone: esiteks kirjandusliku või folklooriloo kohandamine „originaalseks“ teatritekstiks, teiseks varasema näidendi ümbertöötlus või värskendamine ja kolmandaks teise kultuurikonteksti kohandatud *nō*-näidendi n-ö „tagasitõlkimine“ *nō*-teatrile omasesse vormi. See

¹ *Sarugaku* (lit. 'ahvi muusika') oli Jaapanis 11.–14. sajandil populaarne teatrivorm, kus esinesid akrobaadid, žonglöörid ja pantomiiminäitlejad. *Dengaku*'t (lit. 'põllu muusika') esitati umbes samal perioodil ja see oli seotud iga-aastase riisiistutamise tsereemoniaga, mida saatis pillimäng.

viimane, näidendi tagasitoomine Jaapani kultuurikonteksti on neist kolmest adaptatsioonitüübist kõige põnevam, sest see ei hõlma mitte ainult *nō*-vormi ehk näidendi struktuuri, tegelaste tüüpe, omavahelist dünaamikat, kostüümide ja muusika taasloomist, vaid ka sisu „taastamist“. Samas tuleb sellise „restaureerimise“ käigus neisse näidenditesse kaasa mõningaid elemente ka kultuurist, kus *nō*-näidend elas vahepeal oma elu hoopis teistsuguses vormis ja kontekstis.

Jaapani-buum ja *nō*-teater

Euroopa näitekirjanike inspiratsiooniallikana

Nō-teatri mõjutusi Euroopa näitekirjanduses peab vaatlema pisut laiemas kontekstis, mis kujunes välja 19. sajandi keskpaigas alanud Jaapani-buumiga — seda nimetatakse japonismiks (pr k *japonisme*). Eelkõige seostatakse japonismi Prantsuse impressionistide maalikoolkonnaga, mille esindajad Monet, Degas, Toulouse-Lautrec ja teised võtsid peamiselt *ukiyo-e* puugravüüridelt üle terve rea esteetilisi põhimõtteid ja teemasid.² *Ukiyo-e* mõjutuste näitena võib tuua ka kuulsat Vincent van Goghi (1853–1890) omapärased maalitud koopiad *Õitsev ploomi-puu* ja *Sild vihmas* (mõlemad valminud 1887. aastal) Andō Hiroshige (1797–1858) kolmkümmend aastat varem tehtud gravüüridest *Kameidō ploomiaed* ja *Vihm Ohashis*. Oma teostele lisas van Gogh ilmselt ripp-piltidest inspireeritud veidrad raamistused, millel leiab kohmakas käekirjas hiina märkide rodu. Sarnaseid ajastule omaseid eksootilisi elemente näeb ka teiste tollaste kunstnike maalidel, nagu Claude Monet (1840–1926) portree oma abikaasast kimonos (ilmselt *kabuki*-teatri kostüüm) ja Jaapani lehvikute taustal (*Proua Camille Monet Jaapani kos-*

² Suur hulk *ukiyo-e* gravüüre jõudis 19. sajandil Euroopasse Jaapanist ja mujalt Aasiast saabunud antiikesemete ümber olnud pakkepaberina ning edasi rändasid need kunstikaupmeeste ja -kogujate kätte. Viimaste hulka kuulus mitu tollal tuntud kunstnikku, nagu Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec ja Paul Gauguin (Encyclopedia of Art History 2020). *Ukiyo-e* mõjusid võib näha paljude Prantsuse impressionistide töödes, nagu musta värvi kontuuridega kahemõõtmelised varjutamata inimfiguurid, muustrilaadsed või plakatlikud värvipinnad, intiimsed teemad (naised poolalasti ennast pesemas või korrastamas) ning Euroopa kunstis seninägemata poosid ja rakursid (portreed selja tagant, peegelpildis jm).

tüümis, 1876), või Henri de Toulouse-Lautreci (1864–1901) teosel *Akt* (1884), kus alasti naise selja taga ilutseb seinal *nō*-teatri mask.

Maalikunstis avaldunud Jaapani kultuurimõjud jõudsid peagi ka teatriilma. Pärast Iiri poeedi ja näitekirjaniku William Butler Yeatsi (1865–1939) *nō*'st inspireeritud tsükli *Four Plays for Dancers* (*Neli näidendit tantsijatele*, 1921) lavastamist järgnesid tema eeskujule teisedki tuntud dramaturgid: 1927. aastal kirjutas prantslane Paul Claudel (1868–1955) lüürilise ooperi *Le Livre de Christophe Colomb* (*Christoph Kolumbuse päevik*), 1930. aastal üllitas Saksa teatriuundaja Bertolt Brecht (1898–1956) ooperi *Der Jasager* (*Kõigegea nõus*), 1939. ja 1941. aastal ilmusid Ameerika näitekirjaniku Eugene O'Neilli (1888–1953) sulest näidendid *The Iceman Cometh* (*Jäämees Komeet*) ja *Long Day's Journey Into Night* (*Pikk päevatee kaob öösse*) ning 1964. aastal kirjutas Inglise helilooja Benjamin Britten (1913–1976) muusikalise draama *Curlew River* (*Koovitaja jõgi*). Need on teatritükid, mille autorid võtsid teadlikult eeskuju *nō*-tekstidest ja mõnel juhul on nende teoste aluseks olnud näidendid ka teada. Näiteks luges Yeats Ameerika kunstiajaloolase Ernest Fenollosa (1853–1908) inglise keelde tõlgitud *nō*-näidendeid, Brechti ooper tugines üldjoontes 14. sajandist pärit tundmatu autori loodud näidendile *Tanikō* (*Orgu viskunud*)³ ja Britten juhendus 15. sajandil Kanze Motomasa (1395–1432) kirjutatud näidendist *Sumidagawa* (*Sumida jõgi*). Ühise joonena torkab silma see, et kõigi nende näitekirjanike allikad olid üsna kehvapoolsed, sageli koguni *nō*-näidendite topelttõlked läbi teise keele või sisukokkuvõtted, mistõttu on selge, et nende ettekujutus *nō*'st oli ilmselt üsna ähmane. Kuid tõsi on seegi, et mitte keegi neist ei kavatsenud kirjutada *nō*-näidendit — nad otsisid *nō*'st vaid värskeid ideid.

Kõik eelpool nimetatud *nō*'st mõjutatud teatritükid väärinuks suuremat tähelepanu ka Jaapanis, kuid *nō*-teatri ringkondades on seni äratanud huvi vaid üks Yeatsi näidenditest, mis oli kirjutatud tantsijatele – *At the Hawk's Well* (*Kotka kaevu juures*, 1916). Idee allikast, mille vee joomine annab inimesele igavese elu, võttis Yeats klassikalisest *nō*-näidendist, mille kokkuvõtlikku ja eksitavat tõlget ta oli lugenud Fenollosa raamatust. Yeatsi näidend inspireeris omakorda *nō*-teatri uurijat Yokomichi Mariot (1916–2012) kohandama seda tekstiks, mida oleks võimalik *nō*-laval esitada. Niisiis saab vaadelda protsessi klassikalisest

³ Mõni allikas omistab selle näidendi kirjutamise au Komparu Zenchikule (1405–1468?).

nō-näidendist kuni uue *nō*-tekstini (*shinsaku nō*) kui adaptatsioonide ahelat, kus Jaapani traditsioonilise teatri tekst „tõlgitakse“ kõigepealt liri mütoloogiast pärit kangelasloo konteksti ja sümbolistlikku draamavormi ning seejärel viiakse see lääne lavadele kohandatud lugu tagasi Jaapani kultuuriruumi, püüdes seejuures taastada *nō*-teatrile omaseid karakteristikuid. Järgnevalt analüüsin neid kahte adaptatsioonietappi — klassikalisest *nō*'st draamavormi ja draamast tagasi *nō*-vormi, et välja tuua see, mida on sellise transkultuurilise ülekandega kohandatud ja miks, ning et tuvastada, kui suur on näidendite adapteerimise protsess olnud sisu kadu.

Zeami klassikaline näidend sake kiituseks ja keisri ülistuseks

14. sajandi tekst *Yōrō* (*Elueliksiir*)⁴ kuulub jumalatele pühendatud näidendite kategooriasse, mille eesmärk on ülistada taevaste vaimude väge. Selle näidendi kirjutas *nō*-teatri üks rajajatest Zeami Motokiyo (1363–1443), kes paigutas sündmustiku „mingisse ammusesse aega“ Mino provintsis, andes niiviisi loole mütoloogilise raamistiku. Näidend algab sellega, et 5. sajandil valitsenud keiser *Yūryaku* kõrvu jõuab kuuldu mägiallikast, mille vesi pikendavat inimese eluiga. Keiser saadab oma käskjalad (kõrvaltegelane ehk *waki* ja tema kaaslane ehk *wakitsure*) seda imettegeva veega allikat otsima. Nad kohtavad *Yōrō* kose lähedal mägedes vana puuraidurit (esimese vaatuse peategelane ehk *maeshite*) ja tolle poega (peategelase kaaslane ehk *shitetsure*), kes räägivad neile 'looduslikust mägiallikast' (*yama no i*), mille veel on ravitoime. Mehed jutustavad, et ühel päeval pärast väsitavat tööd kustutasid nad allika-veega janu ning tundsid kohe, kuidas rammestus neist kadus. Nad viisid imettegevat vett koju kaasa ka oma eakatele vanavanematele, kes kogesid samuti vee maagilist, noorendavat mõju (NKBT 40: 227–229, 232).

⁴ Näidendi pealkiri *Yōrō* tähendab märkide 養老 järgi sõna-sõnalt 'esivanemate eest hoolitsemist'.

Vana puuraidur räägib keisri käskjalgadele taoistlikust surematust Péng Züst, Hiina folklooris pikaealisuse ja loodusravi sümbolist, kes olevat elanud Yini dünastia ajal (1600–1046 e.m.a). Ta olevat joonud krüsanteemiõitelt kogutud hommikust kastet (*kiku no mizu* ehk 'krüsanteemivesi'), mis andnud talle taoistlike surematute tarkuse ja pikendanud tema elu sedavõrd, et ta suri alles seitsmesaja-aastasena. Puuraidur selgitab, et kui krüsanteemivett juua, siis möödub hetkega seitse tuhat aastat, kõik taimed nii maa peal kui ka taevas puhkevad õide ning küllust ja rõõmu jätkub ühtviisi nii valitsejatele kui ka nende alamatele. Imevesi, mida vanamees nimetab 'pühaks veeks' (*tamamizu*) ja 'elueliksiiriks' (*iku-kusuri*) ning mida olevat legendi järgi joonud ka Jaapani esimene keiser müütilisel Yomogi-ga-shima maal, on jaapanlaste traditsiooniline alkoholne jook sake. Vana mees räägib, et sake pruulimiseks kogutakse vett varakevadel ja seda imejooki hüütakse ka 'noorendavaks veeks' (*wakamizu*), sest see teritavat isegi vanaättide vaimu (*Ibid.*, 227–231). Niiviisi pakub esimene vaatus seletuse, kust pärineb imettegev vesi ehk sake, ning seob selle taoistlike surematute tarkuseallikaga.

Esimese vaatuse järel tuleb lühike vahepala kohalikult mehelt (komöödianäitleja *ai*), kes arvab, et imeveeallikat valvab mäevaim ning et vanadust raviv vesi on selle jumaluse väe kehastus. Mees joob sõõmu allikast ja hakkab tantsima, väites, et vesi on ta nooreks teinud. Sellele koomilisele interluudiumile järgneb teine vaatus, mis loob seose imeväega joogi ja jumalate vahel ning ülistab keisrivõimu. Vaatuse alguses ilmub Mäevaim (*sanjin*, teise vaatuse peategelane ehk *nochishite*) Pajupuu *bodhisattva* (Yōryū Kannon Bosatsu) kujul, kes on üks budistliku halastusjumalanna kolmekümne kolmest kehastusest. Jumalanna teatab, et mägiallika imettegeva vee vägi tuleneb taevaste vaimude *kami*'de ja *buddha*'de ühisest energiast. Ta võrdleb *kami*'de väge veega, mis on justkui võimas allhoovus, ja *buddha*'de jõudu veekogu pinnal rulluvate lainetega (*Ibid.*, 232). Kontseptsioon, et Jaapani omamaised jumalused *kami*'d ja mandri-Aasiast sissetoodud budistlikud jumalad on tegelikult üks ja seesama taevane vägi, mis väljendub erineval kujul, peegeldab keskaegses Jaapanis levinud arusaama *shintō* ja budismi sünkretismist (*honji-suijaku*). Selline arusaam aitas budistlikel ideedel imbuda loodusjõudusid kummardavate jaapanlaste maailmapilti ja ei tekitanud neis imporditud religiooni suhtes teravat vastuolu ega võõristust.

Selles näidendis on *bodhisattva* kohaliku mäevaimu avatar, kes budismi õpetuste toel kaitseb keisrivõimu.⁵ *Bodhisattva* ütleb, et Yōrō allika vesi puhastab budistlike tõdede abil inimeste meeled ja et see on 'budistliku seadmuse vesi' (*nori no mizu*). Ta kinnitab, et vesi ei voola välja mitte mäe seest, vaid et see on hoopis jumalate ühendatud jõud, mis annab inimestele pikka iga. Siis tantsib Pajupuu *bodhisattva* jumaliku väe õnnistuseks ja koor laulab jumalate toetatud keisrivõimu ülistuseks. Koori esitatud tekstis võrreldakse keisrit nüüd paadiga, mida kannab vesi ehk tema alamad: kui alamad kuuletuvad ja teenivad keisrit, siis kestab selle jumalate maa õitseng igavesti (*Ibid.*, 229). Selles osas on näidendi teksti põimitud fraasid ühest Heiani perioodi (794–1185) *waka*-luuletusest, mis sai Kamakura perioodi (1185–1333) samuraide hulgas keisrit ülistavaks populaarseks laulukeseks ja levis hiljem laiaadesse rahvamassidesse. Sellest laulust sai 19. sajandil Jaapani riigihümn *Kimi ga yo* (*Igavesti kestku keisrivõim!*), mis on seda tänapäevani.

Kokkuvõttes ülistab näidend keisrivõimu ja seob sellest tuleneva jätkuva õitsenguaja budistlike ning *shintō* jumalatega, kelle ühine vägi annab jõudu valitsejale ja tema rahvale. Selle väe sümbol on elueliksiir, mida näidendi esimene pool seostab selgelt Jaapani ja Hiina folklooriga.

Yeatsi sümbolistlik tõlgendus modernses teatrivormis

Yeatsi näidend *At the Hawk's Well* esietendus 1916. aastal leedi Cunardi salongis Londonis väikese rühma Yeatsi lähimate sõprade ringis. Paar päeva hiljem vaatas näidendit leedi Islingtoni häärberis kolmsada Briti aadlikku ja kuninganna Alexandria isiklikult (Quamber 1974: 77–78). Quamber märgib, et kuivõrd publik koosnes peamiselt aristokraatidest, siis seisnes võib-olla just selles mõningane sarnasus keskaegse *nō*-teat-

⁵ See aspekt on sümbolväärtusega, sest Hiina pidas tollal Jaapanit oma vasallriigiks ning budismi kaitse Jaapani keisrile sümboliseerib Hiina keisri toetust kohalikule valitsejale, aga ka hiinlaste ülemvõimu Aasias. Sarnast mõttekäiku väljendavad mõned teisedki klassikalised näidendid, näiteks *Ama* (*Sukelduja*, autor Komparu Gonnokami, 14. sajand), kus Draakonkuninga valvatud maagiline juvel on kingitus Hiina Tangi dünastia keisrilt Jaapani alamatele.

riga, mille vaatajaskonnaks oli peamiselt ühiskonna kõrgkiht, samuraid (*Ibid.*, 78). Näidend ilmus trükis järgmisel aastal.

At the Hawk's Well oli Yeatsi esimene näidend tantsijatele neljast lavatekstist koosnevas *nō*-ainelises tsüklis *Four Plays for Dancers*. Aastakümnete vältel on neid näidendeid palju analüüsitud, et leida neis *nō*-teatriga nii sarnasusi kui ka erinevusi. Kui enamik kriitikuid on kindlad, et need näidendid on üksnes *nō*'st inspireeritud, siis näiteks Edna Sharoni on veendunud, et just Yeatsi *At the Hawk's Well* järgib tähelepanuväärse täpsusega *nō*-stiili kaanoneid, ega nõustu „Jaapani puritaanidega“, kes arvavad teisiti (Sharoni 1973: 153). Kindel on see, et Yeatsil puudus iga-sugune soov luua *nō*'d; tema otsis uusi ideid selleks, et Inglise teatrisse värskust tuua (Taylor 1976: ix) ja kombineerida draamavormis omavahel lüürikat, sümbolismi ja vaoshoitud vormilist väljendust (Haakenstadt 1974: 20), mille heaks eeskujuks ta pidas *nō*-teatrit.

At the Hawk's Well ja teised näidendid tantsijatele on sümbolistlikud tekstid, mis on nii vormilt kui ka sisult väga kaugel *nō*-näidenditest. Selle põhjuseks on kõigepealt muidugi juba mainitud Yeatsi enda ambitsioon luua lääne draamavormis midagi täiesti uut ja enneolematut (Yeats 1998: 126). Kuid teine tähtis põhjus, miks ei tasu neist näidendeist sarnasusi *nō*'ga eriti otsida, on see, et Yeatsil puudusid piisavad teadmised *nō*-näidendi kirjutamiseks. Ta polnud kunagi näinud ühtegi *nō*-etendust ja oma kasinad teadmised *nō*'st hankis ta siis, kui kirjutas eessõna Ernest Fenollosa (1853–1908) raamatule *'Noh' or Accomplishment ('Nō' ehk võimekus, 1916)*.⁶ Fenollosa käsikiri sattus Yeatsi lauale pooljuhuslikult, kui tuntud kirjandustegelane Ezra Pound (1855–1972) palus tal raamatule eessõna kirjutada. Selles teoses avastas Yeats maailma, mis sobis hästi tema seni hägusa kujutluspildiga ideaalilähedasest teatrivormist, mille keskmes ei olnud lihtlabased teemad ega argised tegevused — just seline paistis talle toleaeagne Inglismaa teater (Yeats 2008: 130).

⁶ Fenollosa tõlkis raamatu pealkirjas jaapani märgi 能 (*nō*), mis tähendab 'annet' ja 'võimeid', inglise keelde sõnaga *accomplishment*. Seepärast lähtusin selle sõna eestindamisel pigem tähendusest 'võimekus' kui teistest võimalikest tõlkevariantidest, milleks on 'saavutus' ja 'oskused'. Traditsioonilise teatriliigi nimetusena tähistab sõna *nō* just nimelt näitlejale n-ö „kõrgemalt poolt“ antud annet ning võimet selle eelduse abil omandada erilisi laulu- ja liikumistehnikaid. Ka Yeats mõistis seda sõna nimelt kui näitleja võimekust põlvkonniti edasiantud kultuuriteadmisi publikuni viia (Yeats 1998: 129–130).

Väidetavalt tugines Yeats *At the Hawk's Well*'i kirjutamisel peamiselt Zeami näidendile *Yōrō* (Sekine ja Murray 1990: 34), aga tal võis olla ka muid eeskujusid. Näidendi teksti, eriti autori remarke arvesse võttes näib, et Yeatsil oli Fenollosa küllaltki ebatäpseks jäänud *nō*-näidendite tõlgete põhjal kujunenud *nō*-teatrist omaenda arusaam. Aga võib ka olla, et Yeats hoidus täiesti teadlikult spetsiifilisi *nō*-teatri elemente kasutamast, seda nii tegelaskujude loomisel kui ka näidendi ülesehituse konstrueerimisel. Fantaasiarikast ja poeetilist *nō*-teatrit eeskujuks seades sai ta loomevabaduse, mis võimaldas eemalduda lääne teatrist, mis oli tema jaoks muutunud hingetuks ja energiast tühjaks lavavormiks (Yeats 2008: 123, 126).

Peale selle, et tsükli esiknäidendi publik sarnanes keskaegse *nō*-teatri vaatajaskonnaga, on veel üks palju tõsisem aspekt, mis paneb kahtlema, kas Yeatsil ehk siiski ei võinud olla *nō*-teatrist palju parem arusaam, kui tema kriitikud on seni arvanud. Nimelt võttis ta oma näidendi aluseks Iiri mütoloogiast keskaegse Ulsteri tsükli (iiri k *an Rúraíocht*), mis sisaldab lugusid jumalatest ja legendaarsetest kangelastest ning mille tegevustik leiab aset umbes 1. sajandil. Seega viis ta oma näidendi sündmused kangelaste ajastusse, ajas üheksateist sajandit minevikku. Need legendid ja saagad kõnelevad sageli süngevõitu rivaalitsemisest klannide vahel, milles osaleb nooruke pooljumal Cuchulain (iiri k Cú Chulainn). Temast tegi Yeats oma tantsijate tsükli esiknäidendi kangelase. Sarnane näidendi ainese võtmine sajanditetagusest kirjandusest ja folkloorist on *nō*-näidendites peaaegu et kohustuslik. *Nō*-näidendi teema ja tegelased peaksid olema publikule enne tuttavad, sestap on Iiri kangelane ideaalilähedane peategelane.

Pealegi laenas Yeats oma näidendi jaoks mitu Iiri folkloorist tuntud sümbolit, näiteks sarapuu, mis kasvab Elutarkuse Kaevu (iiri k *Conlai's Well*) kohal ja poetab sinna maagilist elujõudu andvaid pähkleid, pakudes teadmisi ja „müstilist inspiratsiooni“. Keldi legendides suundub kangelane sageli maailma lõpus asuvale Elutarkuse Kaevule, et püüda kinni Elu Puu (iiri k *Cran Bethadh*) vili enne, kui see vette kukub. Neis lugudes valvab sarapuud selles elav haldjas Sídhe ning puu maha raiumine tähendas kohaliku klanni hävitamist. Ka vesi on Iiri mütoloogias sümboli staatuses — veesilm on värav teispoolsusse. Usutakse, et kui rahva seas pühaks peetud veekogus kümmelda või selle vett juua, siis omandatakse elutarkus ja teadmised; lisaks on veel ka ravitoime (Ellis

1992: 184–185, 223). Niisiis on Yeatsi näidendis igavest elu andev vesi, mis aeg-ajalt pulbitseb välja sarapu alla rajatud kaevust. Kaevu vardjas Sidhe pärineb otseselt Iiri mütoloogiast.

At the Hawk's Well'i sünnis on lihtne: elueliksiiri otsiv noor kangelane Cuchulain jõuab pärast ränka merereisi kaljusele saarele, kus ta kohtab kuivanud sarapuulehti täis kaevul aastakümneid konutanud Vana Meest (ingl k *Old Man*). Vanamees on Cuchulaini vastu vaenulik ja ajab teda ära, sest peab kaevu enda omaks ja ootab, et sellest hakkaks välja voolama imettegev vesi. Kaevust on viiekümne aasta jooksul vett immitseenud kolm korda, aga iga kord on kaevu valvava Sidhe maagia vanamehe uinutanud ja ta on ärganud alles siis, kui kaev on jälle kuiv. Noor Cuchulain sellest ei heitu, aga äkitselt ilmub välja Kotkaneiu ja meelitab ta oma hüpnotiseeriva tantsuga kaevust eemale. Kaevule tagasi jõudes näeb kangelane, et vahepeal on allikast vett voolanud. Ka vanamees on elueliksiirist ilma, sest Kotka ilmumisel oli ta jäänud maagilisse unne. Siis kuuleb Cuchulain Aoife sõdalasnaiste tulekut ja sööstab nendega võitluse.⁷ Näidendil puudub lõpplahendus, see lõpebki Cuchulaini äkilise lahkumisega lavalt (Yeats 1921: 3–24).

Näidendis on mitu aspekti, mis veenavad, et tegemist on pigem sümbolistliku draama kui *nõ*'ga, kuigi Zeami ja Yeatsi näidendite ühine teema on imettegev vesi, mis tagab igavese elu. Suurim erinevus seisneb rollijaotuses, mis paneb paika näidendi fookuse. Näiteks *Yōrō* mõlemas vaatuses keskendutakse traditsiooni järgides ühele karakterile ning ülejäänud tegelastel on vähetähtis toetav roll. See aitab *nõ*-näidendis vältida konfliktsituatsiooni tekkimist ja pühenduda ainuüksi peategelasele. Kuid Yeatsil on justkui kolm vaenulikku leeri, kes kõik tahavad elueliksiiri endale — Vana Mees, Cuchulain ja Sidhe. Seevastu *Yōrō* esimeses vaatuses jagavad puuraidurid hea meelega keisri käskjalgadele teavet imevee toime ja allika asupaiga kohta ning teises vaatuses annab Pajupu *bodhisattva* teada, et allikavee imettegev vägi on meestele tasuks selle eest, et nad jagasid seda konfutsianistlikus vaimus pojalikult oma vanavanematega, pikendades nii nende elu. Seega puudub Zeami tekstis *nõ*-näidenditele omaselt igasugune vastasseis karakterite vahel. Aga

⁷ Ka see motiiv on Yeatsil laenatud Iiri mütoloogiast: sõdalasprintsess Aifa (Yeatsi näidendis Aoife), keda kirjeldatakse saagades kui kõige tugevamat ja metsikumat naist, astub Cuchulainiga võitluse, kuid too kavaldab naise üle ja alistab ta, mispeale Aifast saab noore kangelase armsam ja neil sünnib poeg Connla (Rolleston 1998: 189–192).

Yeatsil on lisaks vaenutsevatele meestele ka tugev vastandumine inimeste ja jumalate vahel, mida Zeamil ei ole. Kusjuures kaevust välja pulbitsev vesi märgib ka Iiri folklooris kaevuvalvuri Sídhe vihapurset kui reaktsiooni inimeste omakasupüüdlikkusele. Kokkuvõttes on Yeatsi sümbolistlik lavatükk tüüpiline konfliktidraama, mis välistab juba eos sarnasuse *nō*'ga.

Tuleb nõustuda Richard Tayloriga, kes ütleb, et võrreldes Zeami näidendiga on Yeatsil „müüt keeratud tagurpidi“, nii et jumalate ja inimeste vahel valitsevast harmooniast on saanud hoopiski nendevaheline konflikt. Kui *Yōrō*'s kirjeldatakse kogu maailma öitsengut, mille sümboliks on looduse vohamine, siis Yeatsi näidendis näeme karmi kaljurünklikku hingetut saart, kus sarapuu on raagus, eluveega kaev kuivanud ja kõdulehtedest ummistunud ning seda valvab nõiduslik vägi, et hoida inimesi imeveest eemal. Zeami näidendis jagavad nii inimesed (puuraidurid) kui ka jumalad (Mäevaimu kehastus *bodhisattva*) elueliksiiri kõigi hingelistega (Taylor 1976: 128). Niisiis on Yeats pööranud Zeami algse idee pea peale, tehes sellest sümboolse loo, mis peegeldab tema pettumist lääne teatrimaailmas.

Teine suur erinevus kahe näidendi vahel on see, et algupärase Jaapani *nō*'s on esimese ja teise vaatuse peategelased erinevad karakterid, vastavalt vana puuraidur ja Pajupuu *bodhisattva*. Selline peategelase identiteedi muutus on *nō*'s üsna tavapärane ja näidendi struktuuris toetab seda kahe vaatuse vahele jääv vahepala, mille ajal peaosatäitja saab kostüümi vahetada. Kuid Yeatsi näidendis tegelaste identiteet ei muutu, vaid loo edenedes nendevaheline vastasseis pigem süveneb. Masaru Sekine ja Christopher Murray leiavad, et Yeats depersonaliseeris *Yōrō* karakterid, muutes vana ja noore puuraiduri allegoorilisteks kujudeks, vastavalt Vanaks Meheks ja nooreks kangelaseks Cuchulainiks (1990: 47), kaugenedes niiviisi oma tõlgenduses veelgi enam *nō*'st.

Yeatsi näidendis torkab silma üks põhimõtteline erinevus *nō*-teatrist ja see puudutab üleloomulikku väge. Kui *At the Hawk's Well*'is Kotkas end kaevul ilmutab, siis jääb Vana Mees nagu mingisuguse maagilise loitsu mõjul magama ja Cuchulaini tabab justkui äranõiuvalt kihk jälitada teda kaevust eemale meelitavaid Sidhe saadikuid, Aoife sõdalasnaisi. Ilmselt juhindus Yeats Iiri folkloorist, kus teispoosusest pärit haldjate seletamatu lummus põhjustab inimestes otsekui „ärastehtu“ seisundi, nii et nad kaotavad ajataju ega kontrolli enam oma tegevust. Yeatsi näi-

dendis on Kotkas kaevuvalvurist haldja Sidhe maagilise väe sümboolne kehastus, keda Vana Mees kardab, sõimates Sidhet mäginõiaaks (Yeats 1921: 17). Selline nõiaamaagia on kaugel Jaapani kultuuripärandis tuntud „vaimust vaevatu“ seisundist⁸ või juhtumist, kus konkreetne vaimolend võtab üle inimese keha (näiteks *Sotoba Komachi* teises vaatuses seestab armsama vaim Komachi keha) või moonduv inimese vaim intensiivse emotsionaalse afektiseisundi ajal inimdeemoniks (nagu proua Rokujō vaim muutub *Aoi no ue*'s armukadedusest deemoniks).⁹ Mõlemal juhul on seestamisele olemas vastuabinõu eksortsismi või mõne deemoneid vaigistava riituse näol. Yeatsi näidendis on Kotka maagiline mõju hoopis teistlaadne nähtus kui Jaapani kultuuris inimese keha seestav demonlik vaimolend. Pealegi hüpnotiseerib Kotkaneiu mehi tantsu ajal oma pilguga, mis viitab samuti pigem (armu)maagiale kui seestamisele. See erineb täielikult rituaalsest *nō*-tantsust, mis on *nō*-näidendi kulminatsioon, sest deemonitest vabastatud vaim väljendab sellega oma siirdumist budistlikku paradiisi.

Näidendi lavastusliku poole kujundas suuresti raamatuillustraator Edmund Dulac (1882–1953), kelle stuudiot Yeats külastas ja sattus vaimustusse seal nähtud eksootilistest artefaktidest (Yeats 1998: 126). Dulac disainis kostüümid, mille hulgas Kotka keebitaoline rüü nägi välja nagu Egiptuse seinamaalidel kujutatud rõivad. Kõik tegelased kandsid maske. Sinine riidetükk põrandal, mis sümboliseeris kaevu, oli ilmselt inspireeritud klassikalisest *nō*-näidendist *Aoi no ue*, kus lava esiossa on asetatud haigevoodis lamavat õukonnadaami Aoid kujutav punane kimono. Dulac leiutas lavastuse jaoks ka omapärase rituaali: muusikud voltisid etenduse alguses ühe kangariba lahti ja pakkisid selle lõpus jälle kokku (Yeats 1921: 3–5, 22–23). Yeats teadis hästi, et *nō*-koor ei osale etenduses aktiivselt (Yeats 1998: 128, 130), järelikult tegi ta selle valiku teadlikult, mitte eksikombel, et tema näidendis esitavad Muusikud ka tekstilist osa, täites niiviisi koori ülesannet. Lavastuses kasutati *nō*'sse sobimatuid pille, nagu trumm, gong ja tšitter, ning muusika ise kõlas unenäoliselt

⁸ Usuti, et *n-ō* vaimust vaevatud ehk „kaetatud“ inimese sisse on pugunud kuri liba-rebane, kes seestab niiviisi inimese vaimu, kasutades kurjasti ära tema keha. Selliseid inimesi kutsuti „neiks, kes on rebasega“ (jpn k *kitsune-tsuki*). Aga see folkloor ei ole otseselt *nō*-teatriga seotud, vaid tekkis hiljem, Edo perioodil (1615–1868).

⁹ *Sotoba Komachi* (*Komachi hauatähise juures*, 14. sajand) autor on Kan'ami Kiyotsugu (1333–1383) ja *Aoi no ue* (*Õukonnadaam Aoi*, 14. sajand) autor on Zeami Motokiyo.

ja oli oma olemuselt pigem impressionistlik (Ishibashi 1966: 139–140). Kotka sõnatut rolli esitas Jaapani tantsija Itō Michio (1893–1961),¹⁰ kes lisas lavastusele kindlasti omajagu eksootikat ja kelleta Yeats oma sõnul ei oleks saanud näidendit lavale tuua (Yeats 1998: 127). Kuid Itōl puudus ettevalmistus *nō*-teatri näitlejana, seetõttu sarnanes tema seatud koreograafia pigem tollal Euroopas levinud tantsustiiliga. Siinkohal pakub huvi fakt, et Yeats nõudis näitlejatelt, et nad liiguksid nagu marionett-nukud (Ishibashi 1966: 141), aga see tuli tema eksiarvamusest, et *nō*-teatri liikumisstiili mõjutas Jaapani nukuteater (Yeats 1998: 128). Tegelikult on *bunraku*-nukuteater *nō*'st palju hiljem, alles 17. sajandil tekkinud teatri-vorm. See kõik kinnitab veel kord Yeatsi soovi luua midagi täiesti enneolematut, mis on vaba igasugustest ahistavatest teatrikonventsioonidest, ka *nō*-teatri omadest.

Nagu Yeatsi adaptatsiooni analüüsist näha, jääb see mitte ainult oma sisult, vaid ka vormilt üsna kaugele selle väidetavast eeskujust *Yōrō*'st. Nii ei olegi imekspandav, et *shinsaku*-näidendite kogumiku autor Tanaka Makoto nimetas Yeatsi näidendit „*nō*-ooperiks“ ja „poetiliseks draamaks“ (MYSZ 8: 13).

Katsed kohandada Yeatsi näidendit Jaapani kultuuriruumiga

Yeatsi näidendi readaptatsioon *nō*-vormis on kokku neli. Teenekas *nō*-teatri uurija Yokomichi Mario tegi neist kaks näidendit — *Taka no izumi* (Kotka allikas, 1949) ja selle parandatud variandi *Takahime* (Kotkaprintsess, 1967). *Takahime* on *nō*-ringkondades muutunud äärmiselt populaarseks, seda on rohkem kui viiekümne aasta jooksul esitatud nii Jaapanis kui ka mujal maailmas kümneid kordi ning igal aastal võtab mõni *nō*-trupp selle oma mängukavva. 1990. aastate alguses kirjutati Yeatsi *At the Hawk's Well*'i ainetel veel kaks näidendit, *nō*-näitleja Umewaka Naohiko *Taka no ido* (Kotka kaev, 1990) ja *haiku*-luuletaja Takahashi Mutsuo *nō*'st inspireeritud näidend *Taka no i* (Kotka kaev, 1991).

¹⁰ Arvatavasti jäi Kotka roll tekstist ilma just seetõttu, et Yeats plaanis seda esitada jaapanlase Itō, kelle inglise keele oskus ei olnud piisavalt hea.

Nō-näitleja ja dramaturg Umewaka Naohiko õpetab Shizuoka Kunsti ja Kultuuri Ülikoolis *nō*-teatrit ning on paljude uute *nō*-näidendite muusika autor. Tema tuntuim teos on piibliaineline *shinsaku*-näidend *Iesusu no senrei* (*Jeesuse ristimine*, 1987), millele ta kirjutas muusika ja mida aasta hiljem jõulude eel esitati Vatikanis Rooma paavstile. Umewaka tõlgendus Yeatsi näidendist *Taka no ido* on muidugi mõista *nō*-stiilis ja jälgendab iirlase lavateost, kuid erinevalt Yokomichi *Takahime* peadpöörstavast edust *nō*-maailmas ei ole see tekst saanud populaarseks. See näidend ei ole lisatud ka Kanze koolkonna repertuaari, kuhu Umewaka kuulub, ja see fakt annab veidi aimu sellest, et näidendis on tõsised puudusi.

Takahashi Mutsuo *nō*'st inspireeritud näidendis *Taka no i* on palju *nō*'le võõraid elemente. Näiteks Noormees (jpn k *wakamono*, *waki* roll) tahab vibunoolega surmata kotka kujul ilmuva Neitsi (jpn k *otome*, *tsure* roll), et pääseda ligi eluveele, mida neiu valvab. Vanamees (jpn k *rōjin*, *shite* roll), kes ootab allikal elueliksiiri, takistab Noormeest. Näidendi sisu järgib üldjoontes Yeatsi teksti: eluvesi hakkab allikast välja voolama siis, kui Neitsi allika ümber ekstaatiliselt tiirleb, aga vesi kaob maa sisse enne, kui mehed jõuavad seda juua. Näidendi lõpp sarnaneb pigem sümbolistliku draamaga, kus Varjude koor teatab, et hinged, kelle ootusi Neitsi pettis, peavad neile langenud needuse tõttu jääma tuhandeteks aastateks deemonlike vaimsõdalastena sihitult mägedesse hulkuma. Näidendi keskel on vahepala, kus komöödianäitleja (*ai*) esituses saab sõna Autor, kes ei selgita loo tausta, nagu see on selles osas tavaks, vaid annab Noormehele juhiseid, kuidas Neitsi käitumises ära tunda hetke, mil elueliksiir allikast voolama hakkab (Takahashi 1991: 17). Autori kuju sissetoomine ei ole ühele *nō*-näidendile omane võte, vaid viitab pigem draamažanrile.

Takahashi näidendit analüüsid saab selgeks, et ta tugines selle kirjutamisel peamiselt Yeatsi draamale, aga laenas Yokomichi näidendist erinevaid elemente, muuhulgas idee, et Vanamehe kuju on Noormehe tulevik. Kuid erinevalt Yokomichi tõlgendusest otsustas Takahashi loodusliku allika asemel tuua imevee lättena sisse kaevu kujundi nagu Yeatsil, mis viitab inimtekkelisele võluväele. Sarapuu asemel, mis seisab nii Yeatsil (*hazel*) kui ka Yokomichil (*hari*) kaevu või allika servas, on selles näidendis viigipuu (*udumbara*) — hindu religioonist pärit müstiline taim, mis õitsevat korra kolme tuhande aasta jooksul (*Ibid.*, 11).

Takahashi näidendis on mitu elementi, mis ei vasta *nō*-teatri traditsioonile: esiteks konflikt karakterite vahel (*waki* laseb Neitsit ning *waki* ja *shite* ajavad koos teda taga), teiseks näidendi kulminatsioonina kaaslane ehk *tsure* (Neitsi) tants, mida peaks esitama peaosatäitja (*shite*), ja kolmandaks *honkadori*'na intertekstuaalsust lisavate luulelaenude (või muude tekstilaenude) puudumine, mis on asendatud autori enda luuletustega.

Lisaks on veel üks teatritükk, mis tõukub hoopiski Yokomichi *Takahime*'st, mitte otseselt Yeatsi näidendist. See on Okamoto Akira 1990. aastal esietendunud *gendai nō* ehk „tänapäevase *nō*“ projekt *Mizu no koe* (*Vee hääl*), mille pealkirjale on lisatud täpsustus „*nō*-näidendist *Takahime* lähtuv variant nr 1“. See, mida Okamoto nimetab „tänapäevaseks *nō*'ks“, kuulub tegelikult nn *fusion*-teatri valdkonda. Seda ilmestab fakt, et lavastusse olid kaasatud peale erinevate koolkondade *nō*-näitlejate¹¹ Okamoto juhitud draamatrupi Renniku Kōbō liikmed, audioskulptuuride kunstnik Mineko Grimmer ja arvutimuusika helilooja Mamoru Fujieda.¹² Lavastuse osalistel palus Okamoto distantseeruda õpitud tehnikatest ja maneeridest, sest tema soovis leiutada omamoodi „radikaalselt improviseeritud mängustiili“, millel ei ole *nō*-teatriga midagi ühist. Ta lihtsalt kasutas oma projektis *nō*-näitlejaid, kes olid sunnitud neile harjumatuult sulanduma ülejäänud truppi, võisid kasutada vaid aastatega kehamälu talletunud üldist liikumis- ja mängutehnikat¹³ ning pidid end

¹¹ *Nō*-teatris on kokku viis pearolli näitlejate koolkonda ning lisaks veel kõrvalosade ja *kyōgen*'i ehk komöödianäitlejate koolkonnad. *Nō*-teatri lavastusteks saab pidada reeglina selliseid projekte, kus osalevad vaid ühe koolkonna näitlejad, kes mängivad nii pea- kui ka kõrvalosi ning moodustavad koori; ülejäänud osalised traditsioonilises etenduses on muusikud, kes kõik kuuluvad koolkondadesse oma pilliliigi (kolme liiki trummid ja flööd) alusel. Samas tuleb tõdeda, et 21. sajandil tehakse ka Jaapani teatris palju koostööd ja uuendusi ning *nō*-lavastuse trupid moodustatakse üha sagedamini erinevatesse koolkondadesse kuuluvatest näitlejatest.

¹² Grimmer tegi lavastuse jaoks heliskulptuuri, mis kujutas endast laest alla tilkuvat vett. Selle muidu vaevukuuldava „vee hääl“ kõlapildi tõi Fujieda kuulajateni mikrofonide ja arvuti abil. Selline muusikaline saade ei ole iseloomulik *nō*-etendusele, mille saatemuusika on komponeeritud traditsioonilistele *nō*-ansambli pillidele — rõhtsale *taiko*-trummile, õla- ja puusatrummile (vastavalt *kotsuzumi* ja *ōtsuzumi*) ning *nō*-flöödile (*nōkan*).

¹³ *Nō*-näitleja treening algab juba varases lapseas, umbes 4–6 aasta vanuses, ja kestab elu lõpuni. Õpetajaks on traditsiooniliselt ta *nō*-näitlejast isa, aga kui sobivate eelduste ja huviga laps näitleja peres puudub, siis adopteeritakse perre mõni andekas laps. Sel juhul võtab laps endale oma õpetaja perenime.

allutama täiesti uutmoodi stilistikaga esinemiskoodidele (Okamoto 1991: 130–132). Okamoto seadis oma eesmärgiks „uuesti defineerida *nō*-teatri elemente“, mille hulka kuulub ka unikaalse näitlejatehnika loomine, ja „anda neile elementidele uus hingus“ (Okamoto 2004). Ta „dekonstrueeris radikaalselt ja fragmenteeris“ Yokomichi näidendi teksti ning lisas sinna omalt poolt fraase (Okamoto 1991: 130), nii et tulemuseks oli midagi kollaaži sarnast.

Eelpool kirjeldatud Yeatsi näidendi neljast adaptatsioonist on kuulsaim Yokomichi *Takahime*, mille analüüs paljastab ilmekalt ühe *nō*-näidendi pika teekonna tagasi Jaapani kultuuriruumi koos kõigi lisanduste ja kadudega. Järgnev osa on pühendatud Yokomichi Mario *Takahime*'le, mille n-ö vaheetapiks Yeatsi draamateose kohandamisel oli selle näidendi esimene versioon *Taka no ido*.

Yokomichi readaptatsioonid *nō*-vormi

Oma sõnul ei huvitanud Yeatsi looming legendaarset *nō*-uurijat Yokomichi Mariot eriti kunagi (Harris 1986: 117). Kuid kusagil 1940. aastatel näitas tema mentor, *nō*-näitlejaks õppiv Kobayashi Shizuo (1909–1945) talle näidendi *At the Hawk's Well* jaapanikeelse tõlke käsikirja, mille pealkiri oli *Taka no i nite* (*Kotka kaevu juures*) nagu Yeatsi originaalil ja mille üks osa meenutas Yokomichile Zeami *Yōrō*'d. Umbes samal ajal pöördus Yokomichi poole Kita koolkonna mäenedžer Osada Gokyō, otsides võimekaid näitekirjanikke, kes oleksid valmis kirjutama uusi *nō*-näidendeid (Yokomichi 2004: 2–3). Alles siis, kui Yokomichi sai teada, et ta mentor Kobayashi on sõjas langenud, otsustas ta tema mälestuseks valmis kirjutada *nō*-adaptatsiooni Yeatsi näidendist (Harris 1986: 118) ning ta aktsepteeris Kita koolkonna koostööpakkumise.

Yokomichi otsustas Yeatsi näidendi esimese adaptatsiooni *Taka no izumi* (1949) pealkirjas kasutada sõna „kaev“ (ingl *k well*, jpn *k ido*) asemel sõna „allikas“ (jpn *k izumi*). See otsus tulenes osalt sellest, et *izumi* osutab looduslikule veekogule, mis ei ole inimkättega loodud ega inimese kontrolli all, ehkki jaapani keeles tähendavad nii *ido* kui ka *izumi* enam-vähem sama (Harris 1986: 124–125). Näidendi tekstis kasutab ta imevee kohta ka fraasi „krüsanteemivesi“ (*kiku no mizu*), mis viitab otse-

selt Zeami näidendile (MYSZ 8: 115), kus ülistatakse krüsanteemiõitelt kogutud veest valmistatud saket.

Kuigi Yeatsi näidendit *At the Hawk's Well* on seepärast palju kritiseeritud, et selles puuduvad *nō*'le omased elemendid, leidis Yokomichi nii mõnegi aspekti, mis tegi selle *nō*-vormi kohandamise lihtsaks, näiteks väike hulk tegelasi, suhteliselt lühike tekst ja lugu, mida Jaapani publik võiks üsna kergesti omaks võtta (Yokomichi 2004: 1). Peamine lahendust vajav probleem oli jaotada rollid nii, et need toimiksid näidendis *nō*-loogika järgi. Selleks tegi Yokomichi Vanast Mehest peategelase (*shite*) ja Cuchulainist (jaapanipäraselt Kūfurin) kõrvaltegelase (*waki*). Kuna Kūfurin oli ka toetava rollina *nō*-näidendi jaoks ikka liiga silmatorkav ja aktiivne, siis proovis ta rollidevahelist tasakaalu taastada nii, et lasi ka kooril peategelase partiid laulda ning lisas näidendi lõppu *shite* tantsu. Yeatsi näidendi Kotka roll valmistas Yokomichile siiski suurt peamurdmist. Viimaks otsustas ta selle asemele luua oma näidendis Neitsi (jpn k *otome*) kuju, kes on peategelase kaaslane (*shitetsure*), ehkki Neitsi jäi rollide hulgas ikka samasuguseks „anomaaliaks”, nagu see oli olnud ka Yeatsi näidendis (Harris 1986: 122–123). Yokomichi asendas kaevuvalvuri Sidhe Mäevaimuga (jpn k *sanjin*), mis osutab taas Zeami *Yōrō* selgele mõjule. Yokomichi esimese versiooni rollijaotus, mida Richard Taylor nimetab „radikaalseks reinterpretatsiooniks”, näitab tema arvates seda, kuivõrd valesti oli Yeats mõistnud *nō*-näidendi rollijaotust ja erinevate tegelaste vahelisi suhteid (Taylor 1976: 130).

Albert Harris kinnitab, et *Taka no izumi* „järgis *nō*-stiili kolmes põhilises punktis: keele, rollijaotuse ja struktuuri osas“ (Harris 1986: 120). See näidend on kirjutatud Meiji (1868–1912) ja Taishō (1912–1926) perioodi *nō*-näidenditele omases stiilis ja sõnavaraga, mis muuhulgas järgib ka kirjutamata reeglit, et *nō*-tekst peaks olema selle loomise ajajärgust varasema ajastu keelekasutuses.¹⁴ Yokomichi muutis ka Yeatsi näidendi struktuuri nii, et see vastaks paremini unenäolise *nō*-näidendi ülesehitusele: nagu *nō*'s kombeks, lasi ta Vanamehe kujul kahe vaatuse vahel lavalt lahkuda ja seadis Neitsi tantsu vaatustevahelisse interluudiumi, kus komöödianäitleja kehastuses peaks muidu üles astuma kohalik külamees. Selline lahendus „anomaaliaks“ nimetatud Neitsi kujule kahan-

¹⁴ Yokomichi kirjutas oma esimese adaptatsiooni 1949. aastal, mis jääb Shōwa perioodi (1926–1989).

das tuntavalt selle rolli tähtsust. Ka näidendi ülejäänud struktuur on kooskõlas *nō*'le esitatud nõudmistega, sisaldades näidendi alguses nime ütlemise ja tähenduslikku kohta jõudmise tekstiosa (MYSZ 8: 113–122).

Yokomichi Mario adaptatsiooni esimene versioon *Taka no izumi* esietendus 1949. aastal ja seda mängiti veel kahel korral, aastatel 1950 ja 1952, iga kord väikeste tekstiparandustega. Paljud kriitikud ja näidendi hilisemad analüüsijad leidsid, et Yokomichil oli õnnestunud viia Yeatsi näidend tagasi *nō*-vormi.¹⁵

Takahime, Yokomichi Mario teine versioon Yeatsi sümbolistlikust draamast valmis 1967. aastal. Ta tahtis säilitada võimalikult palju esimesest adaptatsiooniversioonist. Kuid nüüd olid projektiga liitunud uuendusmeelsed „vihased noored mehed“ — lavastaja Nomura Mannojo ning nn Kanze-vennad, Kanze Hisao (1925–1978) ja Kanze Hideo (1927–2007) —, kes plaanisid katsetada omaenda visiooni *n-ō* uutmoodi *nō*'st, mida Albert Harris on oma monograafia pealkirjas nimetanud koguni radikaalseks *nō*'ks. Seetõttu tegi Yokomichi nende soovidele vastu tulles näidendis palju selliseid muudatusi, mille tulemuseks oli üsna eklektiline teos ja millega autor ise täielikult rahule ei jäänud.

Takahime rollijaotus jäi enam-vähem samaks: peategelane (*shite*) on Vanamees (*rōjin*) ja kõrvalosatäitja (*waki*) esitab Cuchulaini (Kūfurin) rolli, aga esimese versiooni Neitsi asemel oli *shite* kaaslane (*tsure*) nüüd Kotkaprintsess (Takahime).¹⁶ Mõningane vastandumine nende tegelaste vahel säilis, kuigi Yokomichi oli konflikti suutnud pehmemdada juba näidendi esimeses versioonis, tõstes rohkem esile Vanamehe kaju. Lavastaja Nomura Mannojo otsustas neid rolle interpreteerida uutmoodi: Vanamees sümboliseerib kogu inimkonda, kellele esitavad väljakutse nii Kūfurin kui ka Kotkaprintsess (Harris 1986: 155). Ühest küljest vähendab selline lahendus Kūfurini osatähtsust näidendis, sest tähelepanu jaguneb nüüd kahe toetava rolli vahel. Aga teisalt see jällegi süvendab konflikti, sest peale Vanamehe ja noore kangelase vahelise rivaliteedi, mis oli *Taka no izumi*'s probleemiks, tekkis näidendi teises versioonis vastasseis ka Vanamehe ja Kotkaprintsessi vahel, kellest viimane toetab Kūfurini püüdlusi. Kotkaprintsess sümboliseerib siin täitumatut soovi

¹⁵Nii arvavad näiteks Richard Taylor (1976: 130), Sekine Masaru ja Christopher Murray (1990: 121) ning Albert Harris (1986: 120).

¹⁶*Nō*'s on mitmeid näidendeid lindudest, loomadest või taimedest tegelastega, kelle vaim ilmub lavale printsessi või *bodhisattva*'na; niisiis pole see lahendus *nō*-maailmas imelik.

saada surematuks — eesmärk, mida Vanamees ja Kūfuriin taotleavad. Vanamees tunneb end petetuna ja arvab, et Kotkaprintsess ei lase tal eesmärgini jõuda, kuid Kūfuriin näeb selles oma šanssi ning püüab müstilist neidu alistada. Niisiis on lugu läinud tegelikult veelgi keerulisemaks.

Kaevu vardjas Sidhe on asendatud Mäevaimuga (*sanjin*) ja tema huve teeniv Kotkaprintsess on Mäevaimu kehastus (*sudama*, sõna-sõnalt 'vaimu demonlik vägi'). Selline lahendus sarnaneb Zeami näidendiga, kus Pajupuu *bodhisattva* on *shintō* mäevaimu avatar. Aga erinevalt *Yōrō*'st, kus Mäevaim pakub eluvett kõigile hingelistele, kaitseb mägi selles näidendis iga hinna eest eluvee allikat. Niisiis on üleloomulikud vaimud *Takahime*'s oma eesmärkidelt siiski pigem yeatsilikud kui algupärase *nō* vaimus tegelased. Seejuures ei ole Mäevaimule antud tekstilist osa, nagu see oli ka Yeatsi näidendis Sidhe puhul, samuti ei tule Mäevaim üldse lavale, vaid teda mainivad oma tekstis teised tegelased. Näiteks Vanamees ütleb, et allikas kuulub Mäevaimule (Yokomichi *s.a.*: 26), samas kui Yeatsi näidendis peab ta allikat enda omaks (Yeats 1921: 14).

Veider uuendus *Takahime*'s on kooriliikmete rollilahendus Kividena (*iwa*). Yokomichi adaptatsiooni esimeses versioonis oli koor nagu *nō*'s tavaks impersonaalne kaheksaliikmeline hääl, kes esitab vahetevahel *shite* teksti, et seda võimsamalt esile tuua. Aga uusversioonis on Kivid personifitseeritud tegelased, kes laulavad eraldi või paarikaupa ja isegi liiguvad laval ühest kohast teise, mitte ei istu koorile määratud kohas nagu *nō*'s kombeks. Kivide koor võtab näidendis üle ka muidu kõrvalosa jaoks mõeldud tekstiosad, nagu nime ütlemise ja saabumise värsid, aga nad avaldavad ka oma tundeid, näiteks haletsevad inimsugu. Selles osas sarnaneb nende roll Yeatsi näidendi Muusikute rolliga, kes alustavad ja lõpetavad näidendi ning kritiseerivad aeg-ajalt nii Vanameest kui ka Cuchulaini (Yeats 1921: 8, 23). Yokomichi Mario selgitas, et tema soov oli luua näidendile koor nagu Kreeka tragöödiates, muutes Kivid indiviidideks, kel on oma arvamus toimuvast (2004: 4).

Ehkki Yokomichi kirjutas 1970. aastal etendunud *Takahime* teksti remargis, et „Kivid on lihtsalt kivid ja mitte kivide vaimud“ (MYSZ 8: 143), nagu oleks olnud *nō*'le omane tõlgendus, interpreteerisid lavastaja ja näitlejad neid rolle sümbolistlikus võtmes. Nad väitsid, et selles loos olid Kivid kunagi inimesed, kes nagu Vanameeski käisid iga päev allikal ja ootasid nii kaua, kuni nad kivistusid (Harris 1986: 158–159). Igaühel neist on oma hääl seetõttu, et nad olid kunagi erinevad inimesed,

kes kõik ihkasid juua surematust töotavat vett. Lisaks tulid lavastaja Nomura Mannojo ja näitleja Kanze Hisao välja ideega, et nii nagu Vanamees on Kūfurini tulevik, istumas vana ja väsinuna allikal ning ootamas surematuse eliksiiri, nii on Kivid Vanamehe tulevik, kes pikkamööda muutub ka ise kiviks (*Ibid.*). See on üks ilmlõpmata pessimistlik tõlgendus, erinedes suuresti klassikalistest näidenditest, mis sisendavad vaatajasse pigem optimismi — rahutud hinged leiavad lohutust ja demonid vaigistatakse. Ka näidendi autor Yokomichi ei olnud sellise lahendusega rahul, aga ta distantseeris end sellest, öeldes, et sellise tõlgenduse taga on pigem lavastus kui tema näidendi tekst (*Ibid.*, 163).

Erinevalt Yokomichi esimesest näidendist järgib *Takahime* esimese osa ülesehitus Yeatsi näidendi struktuuri. Näidend algab Kūfurini saabumisega saarele, kus ta kohtab Vanameest, kes räägib talle allika valvurist ja sellest, kuidas too oli teda iga kord eksitanud, kui allikast imevett purskas. Ta seletab, et mingi 'deemonlik loitsu' (*mashō no noroi*) oli teda takistanud allikast joomast. Vanamees ei aja Kūfurini minema, nagu ta seda Yeatsi näidendis teeb, vaid palub tal saarelt lahkuda, et jätta ätile võimalus juua eliksiiri, mida ta on eluaeg oodanud. Siis ilmub Kotkaprintsess, kes hakkab Kūfurini jõllitades tantsima. Tantsu ajaks lahkub Vanamees lavalt. Sellal kui Kūfurin Kotkaprintsessi taga ajab, vuliseb allikast välja imevesi. Ja kui Vanamees allikale naaseb, on ta jälle veest ilma jäänud. Ta tunneb, et Mäevaim on teda järjekordselt petnud ja esitab lühikese tantsu Kivide koori saatel, kes laulavad, et „tema keha muutub maagilise loitsu toimet kiviks ja temast saab mäepealne vaim“. Näidend lõpeb Kivide kooriga, kes kirjeldab Vanamehe kurba saatust ilma pere ja sõpradeta, oodates surematust andvat veesõõmu. Viimased värsid annavad edasi trööstitut vaatepilti imevee allikal, mis jääb kuivaks kuni aegade lõpuni (Yokomichi *s.a.*: 52–55).

Sisukadu kultuurilise adaptatsiooni käigus

Zeami klassikalises näidendis jõuab keisrini kuuldus imeväega allikaveest (NKBT 40: 227). Yeatsi näidendis kuuleb Cuchulain elueliksiirist peokaaslastelt siis, kui ta nendega koos veini joob (Yeats 1921: 12). *Takahime*'s on sama motiiv, ainult et Kūfurin joob saket (Yokomichi *s.a.*: 17). Kuid *Taka no izumi*'s, mis on vaheetapp *Takahime*'ni, saab kange-

lane eluvee allikast teada, kui ta loeb vana kroonikat (MYSZ 8: 113). Sellest väikesest detailist, mis leidub loo adaptatsiooniahela kõigis tekstides, võib teha mitmesuguseid järeldusi. Esiteks seda, et Yeats kohandas Zeami algupärasest *nō*'st pärit kuulujutu motiivi oma vaatajatele tuttavlikku konteksti (peomeeleolu lossis), mille Yokomichi võttis *Takahime*'sse üle nii, nagu see oli, asendades lihtsalt veini Jaapani kultuurikontekstile kohaselt sakega. Kuid ilmselge on seegi, et oma esimeses adaptatsioonis püüdis Yokomichi tõepoolest Yeatsilt laenatud motiivile anda *nō*'le sobivamat vormi, milleks passib imehästi teadmiste ammutamine tekstist, mitte saketopsi põhjast.

Klassikaline *nō*-näidend kirjeldab jumalate armust imeväega vett, mis annab pikka iga ja toetab keisrivõimu ning paneb vohama lopsaka looduse (NKBT 40: 230–231). Yeats kandis oma näidendisse üle sootuks teistsuguse, pessimistliku atmosfääri: allika asukohaks on kõle ja tuuline kaljusaar maailma lõpus ning allika servas seisev iirlaste elujõu sümbol sarapuu on kuivanud (Yeats 1921: 6–8). Selle motiivi võttis Yokomichi üle oma mõlemasse adaptatsiooniversiooni, kuid selleks olid tal isiklikud põhjused. Nimelt oli Yokomichi armastatud mentori surmast niivõrd masendunud, et ta otsustas tema nime teksti sisse põimida: jaapani keeles on sarapuu *hari-no-ki* (ehk *hari*) ning Kobayashi (jpn k 'põõsas') mälestuseks komponeeris ta spetsiaalselt värsid „sarapuupõõsas“ ehk *hari no kobayashi*. Niiviisi on näidendi avavärssideks „sarapuupõõsas seisab külma tuule käes“ (*hari no kobayashi kaze samu*) ja see lõpeb värsireaga „sarapuupõõsas jäi vaikseks“ (*shizuka nari hari no kobayashi*) (Yokomichi *s.a.*: 1–2, 55), mille sõnamängu ta peitis osavalt mentori täisnime Kobayashi Shizuo.¹⁷

Kui Yokomichi püüdis mõlemas *nō*-adaptatsioonis liri näidendi ainst igati kohandada, siis sarapuupõõsa motiivist ei raatsinud ta loobuda, et näiteks asendada see heaks *nō*-näidendiks peetud esimeses versioonis *Taka no izumi*'s konteksti palju sobivama männi kujundiga. Mänd on Jaapanis pikaalisuse sümbol, mille kujutis kaunistab ainsa dekoratsioonielemendina *nō*-lava tagaseina ja see on ka klassikaliste näidendite teema.¹⁸ Pealegi moodustavad sõnad „mänd“ ja „ootama“ (mõlemad on

¹⁷ Nimes Kobayashi Shizuo leiduvad märgid 小林静雄 on ka näidendi lõpuvärssides äratuntavad: 静かなる榛の小林.

¹⁸ Näiteks *Takasago* (*Takasago männivaimud*, autor Zeami, 14. sajand) ja *Matsukaze* (*Tuul männiokstes*, autor Kan'ami, 14. sajand).

jaapani keeles *matsu*) Jaapani luuleretoorikas paari, mida kasutatakse tekstis mitmekihilise tähenduse loomisel. Niisiis võib öelda, et ühest küljest lasi Yokomichi käest võimaluse kasutada *nō*-tekstile omaseid võtteid, et lisada sellesse sügavust, aga samas on ilmselge, et tema otsuseid juhtisid sentimentaalsed tunded kaotatud sõbra pärast.

***Takahime* kriitika — liiga palju Yeatsi ja liiga vähe *nō*'d?**

Huvitav on see, et erinevalt Umewaka ja Takahashi adaptatsioonidest on *Takahime* ainus, milles on lisaks Yeatsi näidendile kasutatud ka Zeami klassikalist *nō*-näidendit. Zeami näidendist tuttavad Mäevaim, looduslik allikas jm kujundid osutavad Yokomichi soovile integreerida mõningaid elemente Yeatsi näidendi aluseks olnud *Yōrō*'st sellesse adaptatsiooni, aga nende funktsioonid on sageli vastupidi interpreteeritud just yeatsilikult.

Takahime's on tegelikult kolm peategelast: äärmiselt nõrk ja passiivne peategelane Vanamees, ülimalt aktiivne kõrvaltegelane Kūfuriin ja individidest koosnev Kivide koor. Selline lahendus on ühe *nō*-näidendi jaoks erakordselt veider, sest tavaliselt keskendub näidend vaid peategelase loo jutustamisele, mitte ei jaga tähelepanu võrdselt mitme erineva karakteri vahel; pealegi ei ole *nō*-koor kunagi isikustatud.

Kui *nō*-näidendite kohustuslikuks osaks on teemaga haakuvate luulelaenudega (*honkadōri*) teksti ilmestamine ja seeläbi intertekstuaalsuse lisamine, siis seda ei näe mitte kummagi Yokomichi adaptatsioonis. Tõsi, *Takahime*'st leiab päris mitmeid värse, mis on Yeatsi tekstist sõna-sõnalt tõlgitud.¹⁹ Lisaks näib, et ta asendas *honkadōri* Yeatsi näidendist laenatud äratuntavate sümbolitega (sarapuu, kotkas) ning lisas eriti just teise versiooni ehk *Takahime*'sse sümbolismi nii tegelaste omavaheliste seostega (Vanamees, Kūfuriin ja Kivid) kui ka sellega, et ta peitis teksti sisse oma mentori nime. Kuid need elemendid teevad

¹⁹ Näiteks kohe Yokomichi näidendi alguses on kaks värsirida (Yokomichi *s.a.*: 8) tõlgitud Yeatsi draamast (Yeats 1921: 5) ning selliseid otsetõlkeid on *Takahime* teksti sisse lisatud rohkemgi.

Takahime'st pigem liiga yeatsiliku näidendi, milles jääb vajaka *nō*'le omasest erinevatele allikatele viitavast tekstitihedusest. Osalt on selles süüdi lavastustrupi surve näidendi teksti tehtud muudatused, mis omamoodi ilmestavad sõjajärgses Jaapanis, sealhulgas ka *nō*-maailmas vallandunud uutmistuhinat.

Peale näidendi teksti oli eksperimentaalne ka *Takahime* lavastus, ehkki truppi kuulusid vaid professionaalsed *nō*-näitlejad ja muusika kirjutas trupiliige Kanze Hisao. Lavastuse muusikalises kujunduses olid eriliseks aktsendiks puusatrummiga imiteeritud kotka huiked ning koor laulis aeg-ajalt kaanonilaadses stiilis nii, et kooriliikmete üks rida alustas laulmist ja teine järgnes talle, mis jäljendas allikast välja vulisevat vett. Etenduse alguses valgustati ja pimendati lava, mida *nō*'s kunagi ei tehta — see on pigem draamalavastustele iseloomulik võte. Lavastuse kõige innovaatilisemaks elemendiks olid Kivide nägu katvad maskid, mis sarnanesid Itaalia *commedia del arte* maskidega. Maski kandis ka Kūfurin, kuigi *nō*'s on maskidega tavaliselt ainult peategelane ja tema kaaslane.

Oma esimeses adaptatsioonis *Taka no izumi* kohandas Yokomichi kindlameelselt Yeatsi näidendi *nō*-vormi, kuid *Takahime* sisu ja vorm libisesid mitmete asjaolude kokkusattumise tulemusena tagasi Yeatsi sümbolistlikku maailma. Tulemuseks oli tekst, mille esimene vaatus sarnaneb Yeatsi näidendiga ja teine vaatus on samasugune nagu Yokomichi näidendi esimeses versioonis *Taka no izumi*'s. Sellegipoolest korvab intrigeeriv lugu *Takahime*'s leiduvad puudused, mistõttu on see endiselt kõige populaarsem uus *nō*-näidend ka 21. sajandil.

Lõpetuseks võib siin kirjeldatud kultuuridevahelise adaptatsioonide ahela võtta kokku nii, et kui Yeats kohandas Zeami klassikalise näidendi *Yōrō* oma teatrivisiooni kohaselt Iiri sümbolistliku kangelasloo vaimus, ei olnud ta kas teadlik *nō*-näidendi (keisrit) ülistavast ideest või puudus tal selle vastu huvi. Igatahes läks kaduma positiivne ja isegi pidulik atmosfäär, mis iseloomustab algupärasest *nō*-teksti. Seevastu oli Yokomichi *nō*-teatri uurijana väga hästi kursis Zeami näidendiga, millest ta võttis oma mõlemasse adaptatsiooni üle mõned elemendid, kuid tema järgis peamiselt siiski Yeatsi tõlgendust sellest *nō*'st. Kahekordse ja -suunalise — idast läände ja läänest itta — adaptatsiooni tulemuseks oli *Takahime* näol näidend, milles on algselt jumalatele pühendatud rõõmsast toonist järele jäänud sünge ja allegooriline vaimulugu.

Kirjandus

E l l i s, Peter Beresford (koost.) 1992. *A Dictionary of Irish Mythology*. Oxford: Oxford University Press

E n c y c l o p e d i a o f A r t H i s t o r y 2020
<http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/japonism.htm>

H a a k e n s t a d t, Adele G. 2012. *William Butler Yeats and the Noh: The Concept of Spiritual Reality in At the Hawk's Well and Atsumori*. (doktoritöö, University of Montana, 1974). Michigan: Ann Arbor

H a r r i s, Albert Joseph 1986. *'This Radical Noh': A Study of Two Productions by Kanze Hisao and Kanze Hideo* (doktoritöö, Ohio State University, 1973). Michigan: Ann Arbor

I s h i b a s h i, Hiro 1966. *Yeats and the Noh: Types of Japanese beauty and their reflection in Yeats's plays*. (The Dolmen Press Yeats centenary papers MCMLXV, No. VI. Ed by Anthony Kerrigan.) Dublin: Dolmen Press

M Y S Z 8 = *Mikan yōkyokushū, zoku*, Vol. 8. Tanaka, Makoto (koost., toim.). Tōkyō: Koten Bunko, 1991

N K B T 40 = *Nihon koten bungaku taikei*, Vol. 40. *Yōkyokushū — Jō*. Mario Yokomichi, Akira Omote (koost., toim.). Tōkyō: Iwanami Shoten, 1964

O k a m o t o, Akira 1991. Gendai nō 'Mizu no koe' no kokoromi: nō to gendai engeki. — *International Symposium on Conservation and Restoration of Cultural Property: Nō. Its Transmission and Regeneration*. Tokyo: Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, pp. 115–133

O k a m o t o, Akira 2004. Maret Nukke intervjuu Okamoto Akiraga (Takadanobaba, Tōkyō). 5. oktoober 2004

Q u a m b e r, Akhtar 1974. *Yeats and the Noh*. New York, Tokyo: Weatherhill

R o l l e s t o n, Thomas (koost.) 1998. *Myths & Legends of the Celts*. Twickenham: Senate Press

S e k i n e, Masaru; M u r r a y, Christopher 1990. *Yeats and the Noh: A Comparative Study* (Irish Literary Studies, Vol. 38). Buckinghamshire: Colin Smythe

S h a r o n i, Edna G. 1973. *At the Hawk's Well: Yeats's unresolved conflict between language and silence*. — *Comparative Drama*, Vol. VII, Summer 1973, No. 2, pp. 150–173

T a k a h a s h i, Mutsuo 1991. *Taka no i*. Tōkyō: Chikumashobō

Taylor, Richard 1976. *The Drama of W.B. Yeats: Irish Myth and the Japanese Nō*. New Haven, London: Yale University Press

Yeats, William Butler 1921. *At the Hawk's Well. Four Plays for Dancers*. London: Macmillan, pp. 3–24

Yeats, William Butler 1998. Certain noble plays of Japan (1917). — George W. Brandt (koost.). *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850–1990*. Oxford: Clarendon Press, pp. 126–131

Yeats, William Butler 2008. The play, the player, and the scene (1904). — Martin Puchner (koost.). *Modern Drama (Critical Concepts in Literary and Cultural Studies)*, Vol. I. London, New York: Routledge, pp. 123–131

Yokouchi, Mario s.a. *Takahime*. s.l.

Yokouchi, Mario 2004. Personaalne kiri Maret Nukkele koos *Takahime* kavalehe mustandiga *Taka no majinai (Kotka maagia)*. 6. september 2004