

Taani printsi kirkastumise lugu: Shakespeare'i *Hamleti* kohandamine Jaapani *nō*-näidendiks

Maret Nukke

Shakespeare'i *Hamlet* Jaapani teatris

Yokohamas mängiti Taani printsi lugu valdavalt välismaalastest koosnevale publikule juba 1891. aastal, kuid Jaapani teatrivaatajate ette jõudis Shakespeare'i tuntuim tragöödia *Hamlet* alles 1903. aastal „uue stiili“ esindaja Kawakami Otojirō¹ (1864–1911) lavastuses. Vastuolulise teatrifiguurina tuntud Kawakami projekt vallandas kaheksa aastat väldanud *Hamleti*-buumi, mille jooksul toodi lavale vähemalt kaheksateist selle näidendi lavaversiooni (Ashizu 2008).

Erinevalt varasematest suhteliselt vabadest tõlgendustest esitati 1907. aastal *Hamleti* mõned stseenid jaapanikeelses tekstitruus tõlkes, mille autoriks oli Waseda ülikooli inglise kirjanduse professor ja Shakespeare'i koguteoste tõlgete autor Tsubouchi Shōyō (1859–1935). See „Jaapani moodsa teatri isaks“ kutsutud andekas tõlkija ja teatrimees lavastas *Hamleti* uuesti 1911. aastal ning seekord juba täispikkuses. Tsubouchi lavastus pälvis rohkelt vastukaja, muuhulgas ka tuntud kirjanikelt, kes seadsid kahtluse alla, kas Shakespeare'i elegantset blankvärssi on üle-

¹ Käesolevas tekstis on Jaapani isikunimed esitatud traditsiooniliselt, st perekonnanimi enne ja eesnimi selle järel.

üldse võimalik jaapani keeles edasi anda (Kishi, Bradshaw 2011: 25). Tõsi, enesekriitiline Tsubouchi ise ei jäänud oma tõlkega samuti täiesti rahule, ent see 1911. aasta *Hamleti* lavastus tegi lõpu Shakespeare'i tragöödia vabadele adaptatsioonidele ning järgnevatel kümnenditel keskenduti aina enam lavakõlblike täpsete tekstitõlgete loomisele.

Jaapani kirjandus- ja teatriloos on sõna „tõlge“ tähendus sajandite vältel suuresti muutunud. Heiani perioodist (794–1186) Edo perioodi (1603–1868) lõpuni kasutati 'tõlke' tähenduses koguni kaht mõistet: sõna *hon'an* oli käibel tõlgitud teoste kohta üldiselt ja *hon'yaku* tähendas just nimelt välismaist (sealhulgas lääne) päritolu teaduslike ja meditsiinalaste tekstide tõlget. Kuid Meiji perioodil (1868–1912), kui Jaapani ühiskond elas suures moderniseerimise ja läänestumise turbulentsis, muutus sõna *hon'an* tähendus 'adaptatsiooniks' ehk 'kohandatud tõlkeks', mis märkis kunstilise terviku saavutamise huvides võõra teksti mugandamist kohalikele oludele ja publikule (Miller 2001: 12–13). Seega olid 19. sajandil Jaapanis etendatud Shakespeare'i näidendite lavaversioonide tekstid jaapani terminoloogia kohaselt pigemini *hon'an*'id selle uusaegses tähenduses, kus tekst oli jaapani keeles edasi antud äärmiselt vabas tõlkes, pööramata enamasti tähelepanu Shakespeare'i näidendite sõnakasutusele ja poetilisele vormile. Lisaks olid tegelaskujudki japaniseeritud ja sageli oli näidendite maailm toodud uusaegse Jaapani konteksti (Kishi, Bradshaw 2011: 11–12). Tsubouchi Shōyō teistkordne *Hamleti* lavastus oli seega esimene Shakespeare'i tragöödia adaptatsioon Jaapanis, mida ka tänapäevaste standardite kohaselt võib nimetada tõlkeks.

Ueda Kuniyoshi teekond

Hamleti nō-versioonini

Gunma ülikooli inglise kirjanduse professor Suematsu Michiko väidab, et kui veel 1970–1980. aastatel jäljendasid Jaapani lavastajad brittide tehtud Shakespeare'i lavatõlgendusi, mida ta nimetab Shakespeare'i impordiks Jaapanisse, siis alates 1990. aastate keskpaigast võib täheldada japaniseeritud Shakespeare'i adaptatsioonide suurt edu välistuuridel ja festivalidel ehk Shakespeare'i eksporti läänemaailma (Suematsu 2010: 159–163). Selle viimase trendi hulka võib arvata iseäranis Suzuki Tadashi, Ninagawa Yukio ja Kurita Yoshihiro lavastusi, mis

igauks omal moel integreerib *nō*-teatrit Shakespeare'i tõlgendustesse. Kurita Yoshihiro juhitud teatrikompanii Noh Theatre Shakespeare huvitub üksikute *nō*-teatri elementide, nagu intiimse atmosfääriga dekoratsioonideta lavaruum, lihtne valgustus ja liikumismustrid, kasutamises oma lavastustes, otsides neile uudseid funktsioone. Suzuki Tadashi eesmärk tundub seevastu olevat publiku šokeerimine, kirjutades seejuures suurel määral ümber algteksti ja kasutades oma lavaadaptatsioonides mõningaid *nō*-teatri kontseptsioone. Ninagawa Yukio (1935–2016) soovis tuua Shakespeare'i näidendite maailma Jaapani publikule lähemale, kuid samas tahtis ta vabaneda lääneliku draama igavast maneerlikkusest, lisades oma lavastustesse stiilielemente jaapani folkloorist, kabukist ja *nō*'st.

Kyōto ülikooli emeriitprofessor Kishi Tetsuo oli seisukohal, et kõige parem on Shakespeare'i teoseid mitte tõlkida, vaid kohandada, ning veelgi parem oleks tema lavateksti aluseks võttes luua täiesti uus teos kabuki või *nō*-teatri stiilis (Kishi 1998: 118). Kuid juba 1911. aastal viskas kirjanik Natsume Sōseki õhku provokatiivse mõtte, et kui üldse üritada Shakespeare'i teoseid jaapani keelde tõlkida, siis võiks see erandkorras võimalik olla *nō*-teatri toonivahelduse ja rütmidega (Minami 2012: 189). Sōsekile, kes oli suur *nō*-teatri austaja ja asjatundja, tundus selline idee ilmselt niivõrd ekstreemse, lausa võimatu missioonina, et ta ei oleks osanud ettegi kujutada, et 2004. aastal õnnestub Ueda Kuniyoshil Shakespeare'i *Hamletist* vormida jaapanikeelne *nō*-näidend.

Shizuoka riikliku ülikooli emeriitprofessor Kuniyoshi Ueda tutvus Shakespeare'i teostega 1950. aastatel, kui ta õppis Tōkyō ülikoolis inglise kirjandust. Rühma kaastudengitega osales ta *Hamleti* lugemise klubis, mille tegevust kroonis 1958. aastal selle esitamine laval inglise keeles. Viisteist aastat hiljem, kui Ueda lendas Fulbrighti stipendiaadina USA-sse õppima, tuli tal lennukis idee vormida Shakespeare'i kuuluis tragöödia *nō*-näidendiks. Koos õpingukaaslastega esitas Ueda *Hamleti* lühivariandi *nō*-tantsuna 1974. aastal Harvardi ülikoolis ja aasta hiljem Abbey teatris Inglismaal. Juba 1982. aastal esietendus täispikkuses viievaatuseline *Nō-Hamlet* Shizuokas Anagoya *nō*-laval. See oli esimene katse tõlkida Shakespeare'i tekst *nō*-keelde. Kuid suure hulga tegelastega sündmusterohke tragöödia osutus *nō*-teatri vormi jaoks üleliia pikaks (Okamoto 2004: 97).

Ueda järgmises, 1984. aastal lavale jõudnud kahevaatuselises *Hamlet*i ingliskeelses *nō*-versioonis oli Hamlet peategelane ja Horatio traditsioonilises kõrvalosa rollis budistliku rändpreestrina. Selle versiooni esimeses vaatuses ilmub mediteerivale Hamletile Ophelia vaim ja teises vaatuses sureb Hamlet võitluses Laertesega (Ueda 2009: 73–76). Ueda tegi *Hamlet*ist mitu ingliskeelset *nō*-versiooni, katsetades üha erinevaid variante, mida tema *nō*-trupp The Noh Shakespeare Group on esitanud Jaapanis ja üle kogu maailma üle saja korra.

***Nō*-näidend algab seal, kus lääne tragöödia lõpeb**

Okamoto Yasumasa, Ueda õpingukaaslane ülikoolipäevilt, soovitas tal teha *Hamlet*ist jaapanikeelse *nō*-näidendi, mis järgiks selle traditsioonilise teatrivormi žanripiiranguid (Okamoto 2004: 100). Nimelt kohandatakse *nō*-näidendite kirjutamisel kirjandusteost või folkloorilugu niiviisi, et teatritüki fookus oleks ainuüksi peategelasel. Kuna *nō*-näidendis on tavaliselt vaid paar-kolm tegelast, siis tuleb allikateksti tegelaskonda enamasti drastiliselt vähendada ning kohandatud lugu jutustatakse mõne teise tegelase vaatenurgast, kui see oli lähteteoses. Ehk teisisõnu, allika peategelane ei ole sageli *nō*-näidendi protagonist, vaid selleks on mõni kirjandusteose kõrvaltegelane. Pealegi on tähtsad ka peategelase (*shite*) ja kõrvaltegelase (*waki*) vahelised suhted, kus viimase ülesandeks näidendis on anda loole raamistik — budistliku munga või preestri palverännak — ja ärgitada peategelast oma lugu rääkima.

Tähtis erinevus võrreldes mis tahes teiste adaptatsioonidega on see, et *nō*-näidendi jaoks kasutatakse alati üldtuntud, soovitatavalt klassikalisi teoseid, kuid seejuures ei kohandata *nō*-vormile mitte tervikteost kõigi süžee keerdkäikude ja rohke tegelaskonnaga, vaid näidendiks vormitakse ainult mõni fragment, stseen või tegelane. Võttes *nō*-näidendi aluseks tuntud klassikalise loo, tagatakse, et publik on looga hästi kursis ning teab eeldatavasti peast kuulsamaid episoode ja fraase. Seeläbi tekib *nō*-teatri jaoks hädavajalik ühisosa laval toimuva ja vaatajate vahel, mille tõttu on näidendi teksti põimitud allusioone ja muid viiteid allikatekstile võimalik mõista lisaseletusteta. Sel viisil loob publik lavalt kuulnud vihjetest ja fragmentidest loole laiema kandepinna ehk teisisõnu

rekonstrueerib ta mõttes tervikloo, millest *nō*-laval esitatakse vaid üht emotsionaalset episoodi. Niisiis toimub *nō*-näidendi puhul kahesuuneline tegevus: näidendi autor dekonstrueerib kirjandusteose, nihutab loo fookust ja lisab allusioone ning vaataja nopib näidendisse peidetud vihjed üles ja rekonstrueerib loo. *Nō*-adaptatsiooni mõte on seega allikatekstele uudse poeetilise, aga samas traagilise pöörde andmine, ja just seda tulebki publik teatrisse nautima.

Seega seab *nō*-teatri ligi 700 aasta pikkune vormikaanon ühe näitekirjaniku ette suure hulga spetsiifilisi probleeme, mis nõuavad lahendamist, et lõpptulemust saaks nimetada *nō*-näidendiks. Seetõttu võib *nō*-näidendeid nimetada konservatiivseteks adaptatsioonideks, mis tähendab seda, et autor ei ole kunagi allikateksti kohandamisel selle lavažanri vormi vaba, vastupidi, ta peab arvestama paljude erinevate piirangutega. Muuhulgas tuleb arvesse võtta ka selliseid žanrile omaiseid konventsioone, nagu *nō* spetsiifilise poeetilise ja arhailise sõnavara kasutamine ning loo emotsionaalse atmosfääriga haakuvate klassikalise luule fragmentide teksti sisse põimimine. Lõpuks teeb kõike eeltoodud veelgi keerulisemaks asjaolu, et *nō*-näidend on tegelikult jaapani traditsioonilise muusikateatri libreto, mille struktuuri dikteerivad suurel määral sisuga seotud muusikalised moodulid ja tõik, et tekst peab olema *nō*-stiilis lauldav.

Nō-teatris on armastatud kirjanduslikuks allikaks Heiani õukonna-daami Murasaki Shikibu 11. sajandil kirjutatud ja maailma esimeseks romaaniks tituleeritud *Prints Genji lugu* (*Genji monogatari*), mille põhjal on kirjutatud kümneid näidendeid. Shakespeare'i lavateosed on samaväärselt poeetilised ja keerulise sündmustikuga ning arvuka tegelaskonnaga nagu Jaapani printsi lugugi. Seetõttu võiks arvata, et inglise suurkirjaniku tuntuima tragöödia saab *nō*-näidendiks ümber teha sellisel moel, et viievaatuselisest näidendist valitakse välja üks stseen, või veelgi parem — mõni lühem episood, ja keskendutakse selle peategelasele. Juhtlõnga, kuidas selline protsess võiks toimuda, annab Okamoto Yasumasa ütlus, et „*nō* algab seal, kus lääne draama lõpeb“ (*Ibid.*, 96). Niisiis peaks üks edukas *nō*-näidend oskusliku näitekirjaniku käe all vormuma selliseks suurteose fragmendiks, mis avardab juba olemasoleva loo maailma.

Taani printsi traagilistest siseheitlustest saab Horatio lunastuse lugu

2003. aastal asus Ueda Kuniyoshi vormima *Hamletist* jaapanikeelset *nō*-näidendit. Ta võttis osaliselt arvesse kursusevenna Okamoto soovitusi ja kujundas Hamleti loo ümber nii, et *nō*-näidend algab Hamleti sõbra Horatio naasmisega Taanimaale pärast pikki rännakuid laias ilmas. Horatio kuju on näidendis kõrvaltegelase (*waki*) rollis, kes peaks *nō* konventsiooni kohaselt olema rändmunk või -preester, kuid Ueda otsustas sellele tegelasele budistlikku värvingut mitte anda. Iseenesest on seesugune *waki* rolli tõlgendus äärmiselt tänapäevane lahendus, mida näeme mitmetes teisteski uutes *nō*-näidendites, kus *waki* on mingisugusel reisiril: Daphne Marlatti uues *nō*-näidendis *Kajakas* (*The Gull*, 2006) lähevad kaks venda Kanadasse vanasse kalurikülla oma jaapanlasest ema ja isa jälgi otsima ning Nishino Haruo näidendis *Rohupadi* (*Kusamakura*, 2002) on nimetu poeet vaimsel rännakul mägedes, otsides vastust küsimustele, mida tähendab olla inimene ja mis on inimlikkus. Samas sobib selline kõrvalosa lahendus hästi ka Shakespeare'i tragöödiamaailma ülekandmiseks Jaapani teatrivormi, sest ei tekita Jaapani publikus kultuuripõhist võõristust.

Ueda *Hamleti* tõlgenduse avaosas selgitab Horatio, et ta käis maailmas ringi rääkimaks Hamleti kurvast saatusest, nagu ta oli oma sõbrale tolle surivoodil lubanud. See osa viitab Shakespeare'i näidendi viienda vaatuse teisele stseenile, mis on kuulsalt tragöödia lõpustseen (Shakespeare 1993: 414–415). Niisiis paigutas Ueda *Hamleti* lõpu oma näidendi algusesse, järgides Okamoto sõnastatud *nō*-näidendi loogikat, et *nō* algab sealt, kus lääne draama lõpeb.

Näidendi sissejuhatavas osas süüdistab Horatio ennast Hamleti surmale tahtmatus kaasa aitamises ja otsustab minna nii Hamleti kui ka Ophelia hauale. Ophelia hauakünkale jõudes asub ta tema eest palvetama, kuid siis ilmub sinna üks külamees (esimese vaatuse peategelane ehk *maeshite*). Horatio palub võõral öelda oma nimi, täites näidendis kõrvalosa karakterile omast funktsiooni. Seejärel toimub Horatio ja külamehe vahel vestlus, mille käigus selgub, et too tunneb kurbust Ophelia saatuse pärast ning käib sageli tema haul. Mees paljastab, et Hamlet käskis Ophelial minna kloostrisse, ja väljendab sügavat kahetsust selle üle, et ta põhjustas kaudselt neiu surma. Otseku selle kurva stseeni tunnistaja kirjeldab ta, kuidas Ophelia jalutab, lillekimp käes oja kaldal, ja viskub meeltesegaduses vette (Ueda 2005: 7–8).

Seejärel istub külamees maha ja asub mediteerima. Talle ilmutab end Ophelia vaim (*tsure* ehk peategelase kaaslane), jääb mehe selja taha seisma ja teeb käega andestava liigutuse. Seepeale tõuseb mees püsti ja esitab Hamleti kuulsa monoloogi „olla või mitte olla ...“ (*Hamleti* III vaatuse esimene stseen, Shakespeare 1993: 277) pisut modifitseeritud variandi, mis annab edasi Hamletis aset leidnud muutust.

Esimese vaatuse järel tuleb koomiline vahepala, mille eesmärgiks on lihtsas keeles anda lisateavet jutustatava loo kohta. Komöödianäitleja (*ai*) mängib selles näidendis hauakaevajat, kes kirjeldab esimese vaatuse lõputsteeini: Hamlet saabub Ophelia hauale, kurvastab seal ja palvetab, misjärel ilmub talle Ophelia vaim, kes õnnistab Hamletit ja siis kaob. Hauakaevaja ütleb, et see juhtus päev enne Hamleti ja Laertese duelli (Ueda 2005: 10).

Teise vaatuse alguses otsustab Horatio oodata külamehe tagasitulekut, sest ta kahtlustab, et tegemist on hoopiski Hamleti vaimuga. Kuid esmalt ilmub sinna Ophelia vaim, kes kahetseb oma mõtlematut enesetappu ja mõistab, et Hamlet armastas teda kogu südamest. Seejärel ilmub Hamleti vaim ja teatab, et tänu Ophelia armastusega antud õnnistusele jõudis ta nirvaanasse, ületades Elu ja Surma Mere ning saabudes Valguse Valda. Ophelia ja Hamlet sooritavad laval sümbolistliku liikumise *iroe*, millele järgneb nende vahel saavutatud harmoonilist üksteisemõistmist väljendav lõputants (*Ibid.*, 11).

Nagu me eeltoodud *nō*-näidendi kokkuvõttest näeme, on see tegelikult konstrueeritud fiktiivne olukord, mida Shakespeare'i tragöödias ei ole. Näidend algab tõepoolest sealt, kus Taani printsi kuulus lugu lõppes — Hamleti surmast on möödunud pikki aastaid ja Horatio on viimaks oma rännuteelt tagasi, et minna sõbra hauale. Selles *nō*-näidendis, mille sündmustikku seovad lähteallikaga vaid sealt laenatud tegelased, on kasutatud fiktiivse loo konstrueerimise strateegiat, mis on üks viiest põhilisest moodusest, kuidas luua originaalse süžeeaga *nō*-näidendi. Lisaks on rakendatud ka tegelaskonna vähendamise võtet, jättes Shakespeare'i kuulsast teosest näidendisse neist vaid neli: Hamlet (*shite*), Horatio (*waki*), Ophelia (*tsure*) ja hauakaevaja (*ai*).²

² Vaadake lähemalt *nō*-näidendite adaptatsioonistrateegiatest: Maret Nukke. Jaapani klassikalised *nō*-näidendid kui adaptatsioonid. — *Idakiri: Eesti Akadeemilise Orientaalseltsi aastaraamat*, 2015, lk 45–68.

Ehkki Shakespeare'i mahukast viievaatuselisest tragöödiast pole üle võetud midagi peale oluliste tegelaste, on selles näidendis nendevahelised suhted erakordsed, arvesse võttes just *nō*-teatri konventsioone. Nimelt peaks ühes *nō*-näidendis olema kogu tähelepanu ainuüksi peategelasel, ent vaatamata sellele, et formaalselt on see rollijaotusega saavutatud, ei ole *nō*-stiilis Hamleti-loos *shite*, *waki* ja *tsure* omavahelised suhted päris tavalised. Näidend algab Horatio kui *waki* rännakuga erilise tähendusega paika (*meisho*) ja seal toimuva kohtumisega külameheks maskeerunud Hamleti vaimuga. See stseen on üsna sarnane klassikaliste *nō*-näidendite algusega, kuid hetkest, kui külamees/Hamlet istub maha *zazen*'i meditatsiooni, muutub näidend ebatraditsiooniliseks.

Kahevaatuselises nn unenäolise struktuuriga *nō*-näidendis, kus raamjutustuseks on rändpreestri ööbimine mõnes templis või muus tähenduslikus paigas, jääb *waki* tukkuma ning näeb unes vaimu. Kuid Ueda tõlgenduses asub *shite* laval mediteerima ja *waki* lahkub, kuigi klassikalises *nō*'s on see vastupidi — *waki* jääb lavale ja *shite* lahkub kostüümi vahetama, et ilmuda näidendi teises pooles vaimuna. Klassikalise *nō*-näidendi lõpus ärkab *waki*-preester üles ja loeb talle unenäos ilmunud kannatava vaimu lunastuseks katkendi budistlikust suustrast või lihtsalt mõne palve. Ent *Nō-Hamletis* kirkastub peategelane juba enne teise vaatuse algust, mis tähendab, et ta ei vajagi selleks *waki* abi. See omakorda tõstatab küsimuse, milline on siis selles uues *nō*-näidendis kõrvalosa funktsioon, kui tema tegevuse eesmärk ei ole leevendada budistliku põrgu piinades vaevlevat vaimu?

Kõrvaltegelase Horatio tähendusele heidab selles näidendis pisut valgust tummstseen, mis eelneb külamehena esineva Hamleti kirkastumisele, kui mediteeriva peategelase selja taha ilmub Ophelia vaim. Ophelia on näidendis kaastunde bodhisatva Kannoni kehastus, kes andestab Hamletile neiu enesetapuni viinud sõnad. Kui Ophelia näidendi lõpuosas taas ilmub, siis ulatab ta Hamletile andeks andmise märgiks elujaatust ja meelerahu sümboliseeriva kalliskivi, mille Hamlet üllatuslikult Horatiole edasi annab. Nii saab tänu Hamletile Ophelia andestusest osa ka Horatio, keda aastaid pärast sõbra ebaõiglast surma vaevavad süümeipiinad seepärast, et ta ei takistanud tema kahevõitlust Laertesega. Niisiis selgub, et *Nō-Hamlet* on hoopistükkis Horatio lunastuse lugu.

Ka Ophelia *tsure* ehk peategelase kaaslasena on *nō*-näidendi tegelaste vahelist tavapärast dünaamikat arvestades erakordselt aktiivne,

sest just tema algatusel, kes Ueda tõlgenduses on Hamleti salaarmasus, saavutab mees kirkastumise. *Nō*-näidendites on peategelase kaaslane sageli tolle kaasa või paariline, näiteks klassikalises näidendis *Tuul männiokstes* (*Matsukaze*) on *shite* ja *tsure* õdedest sukeldujad ning näidendis *Takasago mänd* (*Takasago*) on tegemist puuvaimudest vana-paariga, kes sümboliseerib igavest harmoonilist kooselu.

Erinevalt *tsure*'st pole kõrvaltegelane *waki* tavaliselt kuidagi peategelasega seotud. Otse vastupidi, rändpreestrina peakski ta olema see, kes juhuse tahtel satub paika, kus ta oma unenäos kohtab näidendi peategelasest vaimolendit, kes vajab lunastust. Preestri roll on vajalik selleks, et anda näidendile positiivse alatooniga lõpplahendus — budistlik palve vaimu hingepiinade leevendamiseks. Kui *waki* ei ole kujutatud rändmungana, vaid peategelase lähedase sõbrana, nagu see on *Nō-Hamletis*, kaob põhjus kirjutada näidendi lõppu konventsionaalne budistlik palve, mis seal ka puudub. Niisiis on *Hamleti nō*-versioonis konstrueeritud eriskummaline tegelaste kolmnurk, kes kõik on omavahel tiheidalt seotud — Horatio Hamleti sõbrana ja Ophelia tema armastatuna.

Sellest omakorda tulenevad *nō* jaoks ebatavaliselt aktiivsed *waki* ja *tsure* rollid: kõrvaltegelane Horatio kirkastub samamoodi kui peategelane tänu sümboolse kalliskivi saamisele Hamletilt, kes nagu üks tõeline bodhisatva n-ö jagab oma kirkastumist hingepiinades sõbraga. Seega läheb Ophelia kaastundlikkusest liikvele omamoodi *satori*-laine,³ mis antakse järjest edasi ühelt inimeselt teisele, väljendades näidendi autori Ueda lootusrikast idealismi. Võiks isegi väita, et Ophelia nii Hamleti kui ka Horatio päästjana igavesest ümbersündide ahelast on näidendi terviku seisukohalt tähtsam kui peategelane Hamlet ning Horatio kirkastumine tõstab näidendis erilisel esile kõrvaltegelase, mis pole *nō*'le iseloomulik. Mõnes mõttes varjutavad *waki* ja *tsure* aktiivsus *Nō-Hamletis* peategelast, nihutades fookuse temalt ära — ja selles seisnebki antud näidendi nõrkus.

³ *Satori* — jpn k 'kirkastumine.'

Ueda Nō-Hamlet kui universaalset budismi jutlustav nō-tekst

Regulaarsesse mängukavva kuuluvates klassikalistes nō-näidendites, millest enamik on kirjutatud Jaapani keskajal 14.–16. sajandil, olid domineerivad budismivoolud Tendai-budism ja Puhta Maa budism. Tuleb nõustuda nō-teatri uurija Kawata Motoo arvamusega, et Ueda Kuniyoshi *Nō-Hamletis* on ühte põimitud kaks põhimõtteliselt erinevat budismi suunda — siin saavad kokku *zen*-budistliku meditatsiooni teel ja omaenese pingutuse tulemusena (*jiriki* ehk ‘enda jõud’) kirkastumine ning Amida Buddha väe abil (*tariki* ehk ‘väline jõud’) ümbersündimine Puhtale Maale (Kawata 2011: 60). Esimest budismi üldist kontsepti sümboliseerib näidendis Hamleti kuju, kes laval otse publiku silme ees kirkastub, ja teist ideed kannab Ophelia, kaastunde bodhisatva Kannoni kehastus.

Ueda zenilikus nō’s leiame pärast Ophelia andestuse ja *zen*-meditatsiooni koosmõjul toimunud Hamleti kirkastumist tema sõnades mitmeid fraase, mis osutavad sellele, et temas on tõepoolest toimunud suur muutus. Näidendi alguses tõlgib Ueda Hamleti kuulsa monoloogi esimese värsirea „*To be, or not to be: that is the question*“ (*Hamlet* III vaatuse esimene stseen) sõnastuses *seishi no michi ni mayoi kite* (‘ma olen seni ekselnud elu ja surma radadel’) (Shakespeare 1993: 277, Ueda 2005: 7). Kuid juba esimese vaatuse lõpus modifitseerib ta selle fraasi sõnastuses *seishi wa mohaya tou made mo nashi* (‘elada või surra — see pole mu jaoks enam küsimus’) ja pärast kirkastumist sümboliseeriva kalliskivi üleandmise stseeni kinnitab Hamlet juba enesekindlalt: „*Seishi wa mohaya tou ni oyobosu*.“ (‘elada või surra — seda polegi enam vaja küsida’) (*Ibid.*, 9, 11). Hamlet kasutab ka järgnevas tekstis rohkelt budistlikku sõnavara, nagu *satori* ehk ‘kirkastumine’ ja *kakugo* ehk ‘iseendasse vaatamine’ või üldisemalt ‘mediteerimine’. Ka Hamleti seisundit kirjeldav kooripartii kannab sarnast zenilikku vaimsust (*Ibid.*, lk 9):

Yūgen mugen. Mugen yūgen.

Zense mo raise mo.

Subete kono yo ni. Ikashi satorite.

Satori ikite kono yo no mei o iku beki nari.

Eestikeelne tõlge sellele osale on järgmine:

Lõpmatus sisaldub lõplikus. Unenägu ja reaalsus.
 Olevik ja tulevik.
 See kõik on selles maailmas. Kirgastumine.
 Kirgastumine peab toimuma selles maailmas.

Sellesse tekstiossa on Ueda lisanud sõnamängu, kus sama hääldusega, ent erinevate kirjamärkidega kirjutatud sõnad annavad tekstile oma-moodi poeetilise värvingu: *yūgen* märkidega 有限 tähendus on 'lõplikus' ja märkidega 幽玄 'sügavus' või 'müstilisus' ning *mugen* kirjutatuna märkidega 無限 on 'lõpmatus' või 'piiritus' ja märgiühend 夢幻 tähendab 'unenägu' või 'unelmat'. See lõik näidendist väljendab Hamlet'i pääsemist elavate maailma unenäolisusest ja sellest vabanenuna kirgastudes siirdumist budistlikku paradiisi.

Kuid vaatamata rohketele viidetele budismile, ei saa Ueda uut *nō*-näidendit pidada religioosseks tekstiks, sest selles ei väljendata konkreetselt ühegi budistliku koolkonna ideed, kusjuures otseselt ka mitte kristlikke vaateid. Siiski on see ainus *nō*-näidend, kus peategelane istub laval maha *zazen*-meditatsiooni ning otse vaatajate silme all jõuab kirgastumiseni — teist niivõrd otsest ja füüsilist viidet *zen*-budismile ei leia me ka klassikaliste näidendite hulgast.

Laialdaselt on levinud arvamus, justkui väljendaksid *nō*-näendid *zen*'i ideid ja *nō* oleks üldse zenbudistlik teatrivorm. Tegelikult võib *zen*'i seoseid *nō*-teatriga näha pigem muudes aspektides, nagu *nō*-lava dekoratsioonideta tühja ruumi esteetika ja näitlejate etenduseelne *zen*-meditatsioon, mitte aga näidendite tekstides. Erandeid muidugi leiab ja üks selliseid on *nō*-teatri looja Kan'ami Kiyotsugu 14. sajandi näidend *Komachi hauatähise juures* (*Sotoba Komachi*), kus Heiani kuulsal poetessil Ono no Komachil õnnestub vaidluses preestritega neid veenda, et ta tunneb põhjalikult budistlikke tõdesid.

Nō-näidendite religioosus avaldub mitte niivõrd budistlike ideede tutvustamises, nagu olid keskaegsetes Euroopa müsteeriumides piiblistseenide esitamine ja kristlike väärtuste jutlustamine, vaid näidendi struktuurielementides, millel on oma kindel funktsioon.⁴ Näiteks budist-

⁴ Vaadake lähemalt religioonist *nō*'s: Maret Nukke. 2016. Religioon *nō*-näidendites. — *Idakiri: Eesti Akadeemilise Orientaalseltsi aastaraamat*, 2016, lk 18–39.

likust rändmüngast või -preestrist kõrvaltegelase *waki* palve näidendi esimeses pooles annab tõuke peategelase *shite* vaimu ilmumisele. Samamoodi on näidendite lõpus suutrakatkendi või lihtsalt Amida Buddha õnnistuse palumine struktuurne element, mis tagab *shite* traagilist lugu jutustavale näidendile lootusrikka lõpu — kõik budistlikus põrgus piinlevad vaimud saavad võimaluse sealt pääseda, kui nende eest palvetatakse. Nagu *nō*-näidendites budismi mõju uurinud Donald Shively on öelnud, ei olnud keskajal mingit tarvidust Tendai või Puhta Maa budismi propageerimiseks *nō*-näidendites, sest need kaks Jaapani budismikoolkonda domineerisid tollases ühiskonnas ülekaalukalt (Shively 1957: 140–141). Pigem kasutasid keskaegsed näitekirjanikud budistlikke fraase oma teostes selleks, et lisada neile filosoofilist sügavust või vastu tulla vaatajate ootusele, kinnitades võimalust Buddha väe abil pääseda ümbersünni-ahelast ja ähvardavatest põrgupiinadest (*Ibid.*, 157).

Nō-Hamletis on erinevaid lavastuslikke elemente — nii liikumisi, rekvisiite kui ka muud —, mis kannavad religioosset tähendust. Näiteks Ophelia andestav käeliigutus, kirgastumist sümboliseeriv kalliskivi, Ophelia ja Hamleti ühine harmooniatants, suutrarull Horatio käes, budistlikud palvehelmed ja krutsifiks Hamleti kostüümi lisandina, orel ja *nō*-flöödi muusika tavapärase kolmest trummist ning flöödist koosneva ansambli asemel — kõik need lavastuslikud detailid viitavad Ueda selgele kavatsusele teha sellest näidend, mis ühendaks ida ja läänt, budismi ja kristlust, ning oleks kogu universumi ühtsuse sümboliks. Kindlalt võib väita, et Ueda Kuniyoshi väljendab selles näidendis oma õpetaja Reginald Horace Blythi (1898–1964) nii-öelda universaalse budismi vaateid, mille kohaselt inglise kirjandusel, eriti aga Shakespeare'i värssidel, on palju ühist Jaapani *zen*-budismiga. Oma 1942. aastal ilmunud teoses *Religioon luules (Religion in Poetry)* formuleeris Blyth selle mõtte kõige otsesemal viisil, öeldes: „*Zen* on luule ja luule on *zen*“ („*Zen is poetry, and poetry is Zen*“, Blyth 1942: 25). Ueda on seda oma kosmilise universaalsuse ideega Shakespeare'i tragöödia muganduses selgelt esile tõstnud.

Shakespeare'i blankvärss *waka*-vormis ja tsitaatide võrgustik

Shakespeare'i tragöödia adapteerimisel *nō*-vormi seisis Ueda Kuniyoshi silmitsi mitme tõsise väljakutsega, millest eespool oli juttu kolmest: esiteks *Hamleti* ülimahuka teksti kohandamine *nō*-näidendi struktuuriga, teiseks arvuka tegelaskonna seast *nō* jaoks sobilike karakterite väljavalimine ja nende vahelise dünaamika konstrueerimine, ning kolmandaks religioonelementide sissetoomine näidendi teksti ja lavastusse. Ent võib-olla isegi suuremat pingutust nõudis näidendi autorilt Shakespeare'i blankvärssis teksti konverteerimine Jaapani *waka*-luule vormi ning luulelaenude (*honkadori*) ja muude tekstiviidete abil intertekstuaalsuse loomine, mis on ühe *nō*-näidendi puhul kohustuslikud komponendid.

Kui kirjanik Natsume Sōseki avaldas Jaapani päevalehes Asahi 1911. aasta juunis artikli „Dr Tsubouchi ja „Hamlet““ („Tsubouchi hakase to „Hamuretto““), milles kritiseeris Tsubouchi Shōyō Shakespeare'i tõlget, avaldas ta samas ka veendumust, et Shakespeare'i blankvärssis tragöödiat pole üleüldse võimalik adekvaatselt jaapani keelde tõlkida ning laval mõjuks selline tekst igal juhul ebaloomulikult (Minami 2012: 188). Blankvärss on selline luulevorm, kus puudub riim, ent sedavõrd suurem kaal on rõhuliste ja rõhuta silpide ning sõnade aktsendi vaheldumisel. Seevastu jaapani klassikalises luules on tähtis vaid silpide arv, mis moodustab 5- ja 7-silbiliste üksuste rütmilise vaheldumise.

Ka Tetsuo Kishi ja Graham Bradshaw on Shakespeare'i värsside jaapani keelde tõlkimise suhtes ülimalt skeptilised, põhjendades, et sellest tuleks väga pikk ja kuulajale väsitav tekst, mida poleks ka võimalik laval esitada. Nad toovad selle illustreerimiseks Shakespeare'i tegelaste Macbethi ja Hamleti nimede tõlked, millest esimene koosneb inglise keeles kahest silbist, aga jaapani keeles neljast (Ma-ku-be-su), ning teisel on originaalis samuti kaks silpi, kuid japaniseeritud variandis koguni viis (Ha-mu-re-t-to) (Kishi, Bradshaw 2011: 35–36). Niisiis veniks tõlkides iga värss kaunis pikaks ja lohisevaks tekstireaks, mida poleks kindlasti võimalik *nō*-stiilis muusika saatel retsiteerida. Veel leiavad Kishi ja Bradshaw, et aktsendi- ja rõhuvaheldusega Shakespeare'i värsside tõlkimine tänapäevasesse jaapani keelde ning silbilisse värsvormi on üldiselt mõttetu ja põhjustaks ka märkimisväärseid sisulisi kadusid. Nad toovad

selle näitena Fukuda Tsuneari (1912–1994) *Hamleti*-tõlke 1955. aastast, kus Shakespeare'i teksti filosoofilisus ohverdati tõlketäpsusele (*Ibid.*, 36).

Ueda *Nō-Hamlet* ei ole jaapani teatri- ja kirjandusloos mitte esimene katse kohandada Shakespeare'i tekste jaapani klassikalisse *waka*-luule vormi. Esimesena proovis seda 1882. aastal teha Toyama Masakazu (1848–1900) *jōruri*-narratiivina adapteeritud näidenditektis *Lääne stiilis ballaad Hamletist* (*Seiyō jōruri Hamuretto*). Ka Tsubouchi Shōyō katsetas 1909. aastal *Hamleti* tõlkimist 5- ja 7-silbilise rütmivaheldusega. Kawata Motoo on veendunud, et Uedal õnnestus Shakespeare'i blankvärssis näidend edukalt tõlkida *nō*-rütmis ja *waka*-luule vormi, kus vahelduvad mitte rõhuga ning rõhuta silbid, vaid 5- ja 7silbilised luuleread (Kawata 2011: 55). Tema väide tugines *Hamleti* ingliskeelse *nō*-versiooni analüüsile, kus ta uuris, kuidas Ueda kohandas blankvärssi *waka*-vormile. Kawata näitas oma 2005. aastal ilmunud artiklis, et Ueda on Shakespeare'i tõlkinud jaapani luulekeelde ülimalt täpselt, tuues selle tõestuseks paralleelselt näiteid nii Shakespeare'i blankvärssis tragöödiast kui ka ingliskeelsest *nō*-näidendist, mille Ueda oli ümber kirjutanud *waka*-luule vormis (Kawata 2005: 263).

Rakendades Kawata analüüsimeetodit Ueda jaapanikeelse *Nō-Hamleti* tekstile selgus, et Ueda tõlkis just allikateksti kuulsamad monoloogid ja fraasid 7- ja 5-silbilisteks värsiridadeks. Näiteks Hamleti tuntud monoloogi avavärss „Olla või mitte olla — see on küsimus“ näeb ingliskeelse originaali ja jaapanikeelse tõlke võrdluses välja järgmiselt (Shakespeare 1993: 277, Ueda 2005: 7):

To be, or not to be: that is the question.

Se-i-shi no mi-chi ni ma-yo-i ki-te.

Originaaltekst on 6-6-silbiline rõhuta ja rõhuga silbivaheldusega blankvärss, aga selle tõlge jaapani keelde on *waka*-luule stiilis 7-5-silpi. Sama luulerea modifitseeritud ja väga elujaatav variant *seishi wa mohaya tou made mo nashi* ('elada või surra — see pole mu jaoks enam küsimus') on 6-8-silbilises vabamas värsivormis (Ueda 2005: 9).

Hamleti kuulsal monoloogi jagas Ueda mitmeks fraasiks ja paigutas need näidendis eri kohtadesse, põimides vahele omaenda loodud värssse. Üks selline fraas Shakespeare'i näidendi III vaatuse esimesest stseenist

„*To die, to sleep ...*“ on komponeeritud eeskujulikult 5- ja 7-silbiliste värsside vaheldumisega mustris 5-7-5, 7-5, 7-5, 7-5, ehkki tõlge ise on palju vabam (Shakespeare 1993: 278, Ueda 2005: 7):

Shi-nu-ru to wa. Ne-mu-ru ga go-to-ki mo-no na-ru-ya.
 Ne-mu-ru ga go-to-ki mo-no na-ru-ya.
 Ne-mu-re-ba yu-me o mi-ru mo-no o.
 I-ka-na-ru yu-me o mi-ru ya-ra-n.

Eesti keeles võiks see kõlada järgmiselt:

Surra tähendaks justkui suikuda unne.
 See tähendaks justkui suikuda unne.
 Kui jääd magama, siis näed sa und.
 Ei tea küll, millised need unenäod olla võiks?

Nagu me näeme, on Ueda teksti suuresti lihtsustanud ja see pole nii võrd täpne nagu Georg Meri *Hamleti* 1975. aasta elegantses tõlkes: „See oleks lõpetus, mis hardasti on ihaldatav: surra, magada! ...“ (Shakespeare 1975: 56).

Sarnast loogikat, kus otsesed tsitaadid Shakespeare'i näidendist või siis tema värsside pisemate mugandustega lõigud on Ueda tõlkinud rangelt 7-5-silbilisse *waka*-luule vormi, näeb kogu näidendis, kuigi ülejäänud tekst koosneb peamiselt 4-, 6- ja 8-silbilistest värssiridadest. Sellise silbiarvu variatiivsuse tingib vajadus mitmekesisemate rütmimustrite järele, sest *nō*-näidend on eelkõige muusikalise draama libreto ning teksti esitamiseks kasutatakse erinevaid traditsioonilisi rütmivaheldusega lauluvõtteid. Näidendi teksti autor on tavaliselt ka peaosatäitja lavastuses ning kirjutab muusika, võttes arvesse erinevaid meeleolusid kandvaid rütmi- ja harmooniamustrite mooduleid, millel *nō*-muusika põhineb.

Nagu juba eespool selgitatud, on *nō*-näidend tekstimahult suhteliselt lühike poeetiline draama, mille keskmes on allikateosest võetud fragment — olgu see episood, mõni tegelane või ainult läbiv meeleolu. Selleks et vaataja saaks näidendi maailma oma kujutluses avardada, kasutatakse *nō*'s luulelaene ehk *honkadori* — 'luuletuse' (*honka*) 'võtmist' (*dori*) klassikalistest kogumikest. *Honkadori* (lit 'luuletuse võtmine') puhul on tähtis teada, et enamasti ei esine luuletused näidendi tekstis

tervikuna, vaid fragmentidena, nii et kirjanduslembene haritud publik tunneks luuletuse ära, võiks etendust vaadates puuduoleva osa meelde tuletada ja luua kujundite vahel seoseid. Sel viisil tekib nähtamatu niidistik näidendi teksti ja erinevate allikate vahel, sealhulgas näidendi aluseks oleva kirjandusteose või folkloorilooga. Niisiis on *honkadori*-tehnika rakendatud näidendi intertekstuaalsuse teenistusse. Seejuures pole luulefragmendid paigutatud teksti juhuslikult, vaid nende asukoht on enam-vähem kindlaks määratud. Kuldne reegel on, et keskne luuletsitaat paikneb kusagil näidendi lõpupoole, näiteks viieosalises struktuuris neljanda osa lõpus või viienda alguses, pannes niiviisi otsekui roseti kogu loole. Samuti on tähtis, et luulelaenud põimitaks just peategelase teksti sisse, mis tagab tähelepanu, aga samas lisab tema tekstile vajalikku elegantsi.

Uute *nō*-näidendite kirjutamisel pörkuvad autorid sageli probleemiga, kuidas lahendada *nō*'le iseloomulik ja selle toimimiseks hädavajalik intertekstuaalsuse küsimus. Kui võtta arvesse *nō*-teatri pikka traditsiooni, põhinevad uued näidendid tihti suhteliselt värsketel, vaid kuni saja aasta vanustel allikatel või koguni tänapäevastel teostel ning *nō* jaoks napib nii keele kui ka rütmimustri poolest sobivat materjali. Leidlikud autorid on katsetanud erinevaid võimalusi. Näiteks Kanada kirjanik Daphne Marlatt asendas oma kakskeelse (inglise ja jaapani) näidendi *Kajakas* (*The Gull*, 2006) tekstis klassikalise luule tsitaadid tänapäevaste Kanada-Jaapani juurtega poeetide populaarsete luulekatketega. Nishino Haruo oli oma näidendi *Rohupadi* (*Kusamakura*, 2002) kirjutamisel aga allikatekstide keelekasutusest niivõrd võlutud, et komponeeris selle peaaegu tervenisti Natsume Sōseki samanimelise jutustuse ja tema ühe luuletuse tekstide põhjal, kombineerides neid niiviisi, et tulemuseks oli erakordne kollaaž-*nō*. Ja kui autor siiski ei leia sobivat materjali või otsustab mingil põhjusel seda mitte kasutada, põimitakse *honkadori* asendusena näidenditesse kuulsate klassikaliste näidendite kujundeid või viiteid neile. *Honkadori*-tehnika eesmärk on ju tekitada teksti ning publiku vahel vaimne ühisosa, mis annab näidendile midagi olulist juurde.

Ueda Kuniyoshi uues *nō*-näidendis *Nō-Hamlet* võib kohe märgata Shakespeare'i teksti rohket kasutamist nii sõna-sõnalt tõlgitud fragmentide kui ka veidi muudetud sõnastusega fraaside ja kujundite näol. Ueda on ilmselgelt olnud Shakespeare'i värssidest niivõrd lummatud, et tal on

olnud raske hoiduda *Hamleti* kuulsamate monoloogide ja muude tekstilõikude tõlkimisest jaapani keelde. Selline valik on iseenesest ka mõistev, sest Shakespeare'i uurimisest, tõlkimisest ja lõpuks lavale toomisest on saanud emeriitprofessori elutöö.

Ilmselt suure aukartuse tõttu oma näidendi aluseks oleva teksti vastu otsustas Ueda *honkadori* luulelaenude asemel kasutada üksnes Shakespeare'i näidendi värssse. Reeglina ei pärine *honkadori* luulelaenud *honzetsu*-tekstist ehk klassikalisest kirjandusteosest, millel *nō*-näidend põhineb, vaid need peaksid olema võetud mõnest muust allikast, mille kujundikeel ja meeolu haakuvad näidendi autori arvates *honzetsu*-teksti maailmaga. Tundub et Ueda ei näinud muud võimalust, kui integreerida oma teksti Shakespeare'i näidendi värsside tõlkeid ja mugandusi, sest soovi korral oleks ta võinud kasutada *honkadori*-laenudena Shakespeare'i muid teoseid, kas või sonette. Selline lahendus poleks olnud esmakordne, sest ka Nishino Haruo kasutas *honkadori* asendusena oma *Kusamakuras* ühelt ja samalt autorilt pärinevaid nii proosa- kui ka luuleteoseid.

Kohe näidendi alguses, kui Horatio istub palves Ophelia haul ja meenutab tema süütut ilu ning traagilist lõppu, leiame mitmeid Opheliat kirjeldavaid kujundlikke fraase, mille Ueda on tõlkinud Shakespeare'i värssidest ning lisanud oma teksti sisse. Selles *nō*-näidendi avastseenis meenuvad kevadlillede vaiba alla mattunud hauakünkal palvetavale Horatiole Ophelia venna Laertese lausunud sõnad neiu ärasaatmisel, mille Ueda on võrreldes allikatekstiga tõlkinud jaapani keelde pisut vabamalt: *kimi kore yori sumire ni naru beshi* (Ueda 2005: 8). Eesti keelde võib seda tõlkida kui 'sinust võrsuvad nüüd kannikesed' ning ingliskeelses originaaltekstis kõlab see värsirida „*And from her fair and unpolluted flesh may violets spring*“ (*Hamleti* V vaatuse esimene stseen, Shakespeare 1993: 389). Samal ajal laulab koor jaapani keeles *hitohagusa*, *futahagusa*, mis mõlemad tähendavad küll 'kannikesi', kuid kannavad ka lisatähendust 'olema peidus', 'olema varjatud' ja 'olematu', viidates Ophelia enneaegsele lahkumisele. Seejärel tulevad Horatiole meelde kuninganna Gertrudi sõnad, mille saatel too asetab lilled Ophelia kalmule: „Sweets to the sweet. Farewell“ ja mis jaapani keeles kõlavad: *utsukushiki hito ni utsukushiki hana o koso* ('Kauneimale kõigist kauneimaid öisi!'). See värsirida on tõlgitud sõna-sõnalt ja on esimene otsene tsitaat Shakespeare'i tekstist (*Ibid.*, 390).

Hamleti kuulus monoloog on tõlgitud peaaegu tervenisti ja seejuures äärmiselt tekstitruult. Monoloogi avavärsi „Olla või mitte olla — see on küsimus“ tõlkimisel jaapani keelde sõnastuses *seishi no michi ni mayoi kite* loobus Ueda sõna „olema“ (*to be*) kasutamisest, sest selle jaapani-keelne vaste *iru* tähendab ‘asumist kusagil füüsilises kohas’. Ta asendas selle abstraktsema ja pisut avarama tähendusega sõnaga *seishi* ehk ‘elu ja surm’. Ueda selline valik võib olla mõjutatud ka Fukuda Tsuneari välja pakutud tõlkevariandist *sei ka shi ka, sore ga gimon da*, mis on küll täpne tõlge, kuid milles on täielikult kaduma läinud algtekstis sisalduv ebamäärusus ja tõlgendamisvabadus (Kishi, Bradshaw 2011: 36). Ent nagu siin juba osutatud, tuleneb selline lahendus eelkõige jaapani keele omapärast — näiteks Georg Meri suurepärasest eestindusest ei tekkinud sarnast probleemi. Sellise sõnastuse valik *Nō-Hamletis* pole juhuslik. Selle tingis näidendi autori idee siduda Hamleti lugu blythiliku universaalse budismiga, sest sellise üldhumanistliku budismi tõlgenduses võrreldakse inimelu kui eksiteed ning elu ja surma ringkäiku, millest tuleb välja saada, kirkastuda. Just seda Hamlet Ueda kontseptsioonis esimese vaatuse lõpus teebki, kui ta istub Ophelia hauakünkale maha ja hakkab mediteerima.

Nō-Hamleti tekstis on Shakespeare’i teosest kasutatud ühtekokku üheksat erinevat tekstikatket, millest viis tõlkis Ueda võimalikult algteksti lähedaselt ja ülejäänud on pisut vabamalt mugandatud tsitaadid. Ueda põhjendas muganduste vajadust 1982. aastal lavastatud ingliskeelse variandi kavalehel, et *Hamleti* toomiseks *nō*-lavale oli teksti vaja *nō*-teatri loogikast lähtudes tõlgendada ja seetõttu võttis ta endale vabaduse lisada Shakespeare’i suurepärasesse teksti sõnu ka omalt poolt (Ueda 1998: 65–66). Järgmine tabel esitab kokkuvõtlikult tsitaatide ja muganduste paigutuse uue *nō*-näidendi struktuuris.

Nagu tabelist näha, koondub enamik tekstilaene esimesse vaatusesse, mis on traditsiooniliselt ka tunduvalt pikem kui teine vaatus. Selgelt joonistub välja *honkadori*-laadsete tekstilaenude paigutus tekstis, mis järgib igati *nō*-konventsioone. Hamleti monoloogi esimene värsirida „Olla või mitte olla...“ kui keskne *honkadori*-tsitaat on kohe näidendi alguses, et publik tunneks selle tegelase ära, ehkki ta varjab end külamehe identiteedi taha. Sama tsitaat on Ueda omapärasest tõlgendusest paigutatud näidendi kaheosalisse ‘kõrvade avanemise’ (*kaimon*) ja ‘silmade avanemise’ (*kaigen*) kulminatsioonipunkti. *Nō*-näidendis toimub „kõr-

Tabel 1. Shakespeare'i *Hamleti* värsilaenu Ueda *Nõ-Hamleti* struktuuris

	<i>Ueda Nõ-Hamlet</i>	Shakespeare'i <i>Hamlet</i>	Tõlketüüp
S U T	Horatiole meenuvad kuninganna sõnad Ophelia matustel	„Sweets to the sweet. Farewell.“ (V vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 390) „Veel õisi õie peale! Huvasti!“ (G. Meri tõlkes, 1975: 110)	otse- tõlge
	Horatiole meenuvad Hamleti viimased sõnad	„If thou didst ever...“ (V vaatus, teine stseen, Shakespeare 1993: 415) „Horatio, oh, ma suren! ...“ (G. Meri tõlkes, 1975: 125)	otse- tõlge
V A T	külamees/Hamlet (monoloogist)	„To be, or not to be...“ (III vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 277) „Olla või mitte olla — see on küsimus.“ (G. Meri tõlkes, 1975: 56)	mugan- datud tõlge
	külamees/Hamlet (monoloogist)	„Whether 'tis nobler...“ (III vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 277–278) „Mis oleks üllam — ...“ (G. Meri tõlkes, 1975: 56)	otse- tõlge
E N E	külamees/Hamlet (monoloogist)	„To die, to sleep...“ (III vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 279–280) „See oleks lõpetus, ...“ (G. Meri tõlkes, 1975: 56)	otse- tõlge
	külamees/Hamlet tsiteerib Laertest	„And from her fair and unpolluted flesh may violets spring.“ (V vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 389) „Siis pange mulda ta, ja kannikesi ta kaunist, puhtast ihust tärgaku!“ (G. Meri tõlkes, 1975: 110)	mugan- datud tõlge
E S I	külamees/Hamlet meenutab oma sõnu Opheliale	„Get thee to a nunnery.“ (III vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 282) „Mine kloostriisse.“ (G. Meri tõlkes, 1975: 57)	mugan- datud tõlge
	külamees/Hamlet meenutab oma sõnu Laertesele	„I lov'd Ophelia. Forty thousand brothers could not make up my sum.“ (V vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 391) „Ma armastasin Opheliat; nelikümmend tuhat venda ei suudaks oma armu küllusega mind ületada.“ (G. Meri tõlkes, 1975: 111)	mugan- datud tõlge
M E N E	külamees/Hamlet (monoloogist)	„To be, or not to be...“ (III vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 277) „Olla või mitte olla — see on küsimus.“ (G. Meri tõlkes, 1975: 56)	mugan- datud tõlge
	Hamlet (monoloogist)	„To be, or not to be...“ (III vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 277) „Olla või mitte olla — see on küsimus.“ (G. Meri tõlkes, 1975: 56)	mugan- datud tõlge
E S I M E N E	Hamlet (Horatio sõnad pärast Hamleti surma)	„The rest is silence.“ „Now cracks a noble heart...“ (V vaatus, teine stseen, Shakespeare 1993: 416) „Jääb vaid vaikus.“ „Ah, üllas süda murdus! —...“ (G. Meri tõlkes, 1975: 125)	otse- tõlge
	Hamlet (monoloogist)	„To be, or not to be...“ (III vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 277) „Olla või mitte olla — see on küsimus.“ (G. Meri tõlkes, 1975: 56)	mugan- datud tõlge
E S I M E N E S I	Hamlet (monoloogist)	„To be, or not to be...“ (III vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 277) „Olla või mitte olla — see on küsimus.“ (G. Meri tõlkes, 1975: 56)	mugan- datud tõlge
	Hamlet (monoloogist)	„To be, or not to be...“ (III vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 277) „Olla või mitte olla — see on küsimus.“ (G. Meri tõlkes, 1975: 56)	mugan- datud tõlge
T E I N E	Hamlet (monoloogist)	„To be, or not to be...“ (III vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 277) „Olla või mitte olla — see on küsimus.“ (G. Meri tõlkes, 1975: 56)	mugan- datud tõlge
	Hamlet (monoloogist)	„To be, or not to be...“ (III vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 277) „Olla või mitte olla — see on küsimus.“ (G. Meri tõlkes, 1975: 56)	mugan- datud tõlge
V A A T U S	Hamlet (monoloogist)	„To be, or not to be...“ (III vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 277) „Olla või mitte olla — see on küsimus.“ (G. Meri tõlkes, 1975: 56)	mugan- datud tõlge
	Hamlet (monoloogist)	„To be, or not to be...“ (III vaatus, esimene stseen, Shakespeare 1993: 277) „Olla või mitte olla — see on küsimus.“ (G. Meri tõlkes, 1975: 56)	mugan- datud tõlge

vade avanemine“ siis, kui peategelane esitab oma sõnumit kandva keskse luulelaenu, ning „silmade avanemine“ leiab aset kohe pärast seda, kui peategelane väljendab oma emotsiooni kiire liikumise ja tantsuga. Niisiis kinnitab Hamlet esimese vaatuse lõpus „kõrvade avanemise“ osas, et ta on lahti saanud oma kõhklustest ning järgnev sümboolne kirgastumisekalliskivi edasi andmine ja tants koos Opheliaga on selles näidendis peaaegu triumfaalne „silmade avanemise“ kulminatsioon.

Nō-Hamletis kasutas Ueda Shakespeare'i värsstragöödiast vaid III ja V vaatuse teksti. Selleks et muuta allikateksti vaatepunkti, nihutas ta loo *nō*'le omaselt vaimude maailma, noppides tragöödiast välja enamasti sellised lõigud, mis pärinevad kas Hamleti surmastseenist või tema filosoofilistest mõtisklustest elu ja surma teemal. Vaid need tsitaadid, mis kirjeldavad Hamleti kiindumust Opheliasse, on pisut teise tonaalsusega ja esitatud *nō*-tekstis samuti väikese nihkega — tagasivaatavate meenutustena Horatio või Hamleti suu läbi. Ka näidendi finaali paigutatud otsetõlge Horatio sõnadest, mis ta lausus kohe pärast Hamleti traagilist surma, on *nō*-näidendis antud hoopiski peategelasele Hamletile, kes justkui vaataks ennast kõrvalt, pisut nagu eemalseisja pilguga. See tuleb Ueda tõlgendusest, et Hamlet on nüüd juba kirgastunud ja elurattast väljas. Võib väita, et kogu näidendit läbiv iseloomulik joon on aktiivse teksti muutmine passiivseks vahendatuna kellegi teise suu läbi või meenutustena kaugetest aegadest. Sel viisil saavutas Ueda Kuniyoshi oma *Nō-Hamletis* ajalise distantsi, mis väljendub näidendi tegevuse viimises aega pärast Shakespeare'i tragöödias juhtunut. Teisisõnu, Hamleti vaim kutsutakse selles näidendis rääkima oma tõelist lugu palju aastaid pärast seda, kui ta mürgitatud mõõga läbi traagiliselt hukkus. Kahtluste küüsis vaevlevast hullumeelsest Taani printsist on *nō*-versioonis saanud armastuse väel ning *zen*-meditatsiooni abil kirgastunud universaalne Hamleti kuju, kes ühendab endas budismi ja kristluse, ida ja lääne.

Kirjandus

Ashizu, Kaori 2008. *What's Hamlet to Japan*.

<http://bustill.blogspot.com/2008/04/whats-hamlet-to-japan-by-kaori-ashizu.html>

Blith, Reginald Horace 1942. *Zen in English Literature and Oriental Classics*. Tokyo: The Hokuseido Press

Kawata, Motoo 2005. A historical consideration on noh adaptation of Shakespeare: A study of noh Hamlet. — *The Bulletin of the ISHCC*, Issue 6, pp. 255–265.

<http://atlantic2.gssc.nihon-u.ac.jp/kiyou/pdf06/6-255-265-kawata.pdf>

Kawata, Motoo 2011. An inquiry into the birth of noh Hamlet: ZEN as the MIRROR of Shakespeare. — *The Bulletin of the ISHCC*, Issue 17, pp. 60–65
https://ishcc.stars.ne.jp/bulletin/17/bo60_Kawata.pdf

Kishi, Tetsuo 1998. Japanese Shakespeare and English reviewers. — Sasayama Takashi, J. R. Mulryne, Margaret Shewring (eds.). *Shakespeare and the Japanese Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 110–123

Kishi, Tetsuo, Graham Bradshaw [2005] 2011. *Shakespeare in Japan*. London, New York: Continuum

Miller, John Scott 2001. *Adaptations of Western Literature in Meiji Japan*. Hampshire, New York: Palgrave

Minami, Ryuta 2012. Is no Shakespeare in *noh* Shakespeare? Re-/mis-shaping Shakespeare on the *noh* stage. — Bi-qi Beatrice Lei, Ching-Hsi Perng (eds.). *Shakespeare in Culture*. Taipei: National Taiwan University Press, pp. 181–201

Okamoto, Yasumasa 2004. Noh adaptation of Shakespeare and fusion of cultures. — *The Bulletin of the ISHCC*, Issue 3, pp. 92–105
<http://atlantic.gssc.nihon-u.ac.jp/~ISHCC/bulletin/03/3097.pdf>

Shakespeare, William 1975. *Hamlet*. Tõlkinud Georg Meri. Tallinn: Eesti Raamat

Shakespeare, William 1993. *Hamlet* (The Arden Edition of the Works of William Shakespeare.). Edited by Harold Jenkins. London and New York: Routledge

Shively, Donald H. 1957. Buddhahood for the nonsentient: A theme in *nō* plays. — *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 20, No. 1–2, pp. 135–161

Suematsu, Michiko 2010. Import/export: Japanizing Shakespeare. — Dennis Kennedy, Yong Li Lan (eds.). *Shakespeare in Asia: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 155–169

U e d a, Kuniyoshi 1998. *Noh Othello in English and Japanese*. Tokyo: Benseisha.

U e d a, Kuniyoshi 2005. Noh Hamlet in Japanese: Script used for the premiere. — *The Bulletin of the ISHCC*, Issue 5, pp. 2–11
<http://atlantic.gssc.nihon-u.ac.jp/~ISHCC/bulletin/05/5011.pdf>

U e d a, Kuniyoshi 2009. Noh Hamlet in English in Su-utai singing. — *The Bulletin of the ISHCC*, Issue 12, pp. 70–76
http://atlantic.gssc.nihon-u.ac.jp/~ISHCC/bulletin/12/b070_Ueda_kiroku.pdf