

Religioon *nō*-näidendites

Maret Nukke

Tavapäraselt on Jaapani klassikalist *nō*-teatrit peetud religiooniga, iseäranis zen-budismiga tihedalt seotud lavakunstiks, ehkki tegelikkuses on selle religioossust üsna raske tuvastada, sest religioossed ideed ja mõjutused ei avaldu nii selges vormis, kui võiks arvata. Tundub, et ka *nō*-näitlejad ise jäävad sageli kõhklevale seisukohale, kui neilt uurida religiooni osatähtsuse kohta *nō*'s, nagu osutab ka ühe näitleja vastus küsimusele religiooni kohta *nō*-teatris: „*Nō*'s ei ole jumalusi ega buddhasid, sest tegemist on draamaga.“¹ Ka mitmed teadlased² on osutanud fakte, et eelkõige peegeldab religioon *nō*-teatris Jaapani keskaegset ühiskondlik-maailmavaatelist miljööd, täpsemalt Muromachi ajajärgul (1392–1573) valitsenud vaimset õhkkonda. See oli nimelt ajastu, mil usk taimede ja inimeste vaimudesse ning muudesse teispoolsusest pärit olevustesse oli tavapärase, mistõttu ei tundunud veider, kui *nō*-lavale ilmus mõni vaim. Tänapäeva publiku jaoks poleks selline tegelaskuju näiden-dis arvatavasti samavõrd loomulik kui toona.

Üks esimesi *nō*-näidendite inglise keelde tõlkijaid, legendaarne Arthur Waley leidis, et *nō*-näidendites võime kohata „keskaegses Jaapanis üldi-

¹ Shelley Fenno Quinn. *Developing Zeami: The Noh Actor's Attunement in Practice*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005, lk 289.

² Albert Joseph Harris. 'This Radical Noh': A Study of Two Productions by Kanze Hisao and Kanze Hideo. Doktoritöö: Ohio State University, 1973. Michigan: Ann Arbor, 1986, lk 307; Patrick Geoffrey O'Neill. *Early Nō Drama: Its background, Character and Development 1300–1450*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1976, lk 107; Donald H. Shively. *Buddhahood for the Nonsentient: A Theme in Nō Plays*. — *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 20, nr 1–2, 1957, lk 159. Royall Tyler. *Buddhism in Noh* — *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol. 14, nr 1, 1987, lk 25, 39.

selt levinud budismi“.³ Kuid James H. Foard kritiseeris tema vaateid, öeldes et *nō*-tekstides on tolleaegset kõrgkultuuri kandev budistlik esteetika ja rahva seas levinud šintoistlik maailmapilt esindatud käsikäes folkloori ja ebausuga ning et vaid *nō*-teoreetik Zeami (u 1363–1443) kirjutised võiksid kuuluda budistliku intellektuaalse kultuuripärandi ajalooallikate hulka, aga mitte *nō*-näidendid.⁴ Ka Benito Ortolani on veendunud, et keskaegse vaimsusega seotud religioosne element avaldub *nō*-näidendites kahel viisil: esiteks ülimalt primitiivses šamanismivormis ja teiseks keerulise budistliku teispoonsuse kujutamisenä. Ta väidab, et religioosne vaimsuse funktsiooniks *nō*'s on sobiliku energeetilise tausta loomine näidendites ning seal esinevatel usutegelastel ja teksti sisse põimitud palvetel ei ole teatriteose terviku seisukohalt mitte mingisugust erilist religioosset tähendust.⁵ Sellest võib teha üldistava järelduse, et religioosne element *nō*-näidendites on osa esitatud loost üksnes tänu sellele, et lugu ise kuulub ajaloolisse konteksti, kui antud religioossed ideed olid aktuaalsed. Võib nõustuda Donald Shively seisukohaga, kes oli veendunud, et religioosset elementi, sealhulgas eriti budismi, on *nō*-näidenditest keeruline leida seetõttu, et näidenditesse põimituna loovad nad „ebarealsuse tunde“ ning lisavad näidendile „pühalikkust ja teispoonsuse hõngu“.⁶

Kui rääkida *nō*-näidendite religioosset orientatsioonist üldiselt, siis on selleks peamiselt mahajaana budismi kuuluv amidism, mis oli domineeriv religioosne konventsioon kogu Muromachi ajajärgu vältel. Nende hulgas harrastas eksortsistlikke praktikaid mägiasketide *yamabushi*'de Shingoni koolkond ning budismi ja *shintō* ideid sünteesiv sünkretistlik Tendai koolkond. Just viimase vaadete ülekaalukas domineerimine kajastub sageli tolleaegsetes *nō*-näidendites, näiteks ühe tundmatu autori populaarses näidendis *Aoi no ue* (*Õukonnadaam Aoi*). Selle keskmes on elava inimese kurjaks demoniks moondunud vaimu (*ikiryō*) väljaajamise riitus, mida näidendi allikaks olnud romaanis *Genji monogatari* (*Lugu prints Genjist*, 11. sajand) on kajastatud vaid paari lausega ja on terviku seisukohalt vähetähtis. Ent õukonnadaam Aoi loo *nō*-versioonis astub kõigepealt lavale

³ Arthur Waley (koost, tlk). *The Nō Plays of Japan*. New York: Alfred A. Knopf, 1922, lk 32.

⁴ James Harlan Foard. Seiganji: The Buddhist Orientation of a Noh Play. — *Monumenta Nipponica*, Vol. 35, nr 4, 1980, lk 437.

⁵ Benito Ortolani. Shamanism in the Origins of the *Nō* Theatre. — *Asian Theatre Journal*, nr 1–2, 1984, lk 180.

⁶ D. H. Shively 1957, lk 160–161.

kirjandusallikas sootuks puuduv *shintō* šamaan Teruhi, kellel õnnestub daami surmatõve põhjustava proua Rokujō vaenav vaim identifitseerida, kuid enamaks napib šamaanil väge. Seejärel asub Aoist kurja vaimu välja ajama sellele spetsialiseerunud Tendai koolkonda kuuluv askeet Yokawa,⁷ kellel õnnestubki kurivaim taganema sundida. Kuna seesugune *shintō* ja budismi vastasseis kirjandusallikas puudub, võib järeldada, et üks *nō*-näidendiks kohandamise eesmärke võis olla soov demonstreerida Jaapani kohaliku usundi *shintō* allutamist välismaalt sissetoodud budismile (konkreetselt Tendai koolkonnale). Seega saab kogu näidendi ideed tõlgendada ülistusena budismi võidukäigule Jaapanis.

Religiosne propaganda uutes *nō*-näidendites

Teatud koolkondade ülemvõimu näitamine keskajal erineb suuresti religioosete teemade käsitlusest uutes *nō*-näidendites. *Shinsaku nō* ehk *nō*-teatri uute näidendite korpuses, mida on kirjutatud 20. sajandi algusest saadik, on esindatud religioosse sisuga näidendite kategooria, mille iseloomulikumad näited on Imanori Hideashi 1912. aastal kirjutatud nn Tenri triloogia ja 1950.–1980. aastatel kirjutatud neli kristliku sisuga näidendit erinevatelt autoritelt. Tenri triloogia moodustavad Tenri sekti jumalusi ja ideoloogiat ülistavad *Tenri kyōso* (*Tenri sekti asutaja*), *Mikage no inochi* (*Püha vaim*) ja *Mikage no ame* (*Püha vihm*). Kui esimese näidendi sisuks on Tenri sekti loomislugu, siis teine kõneleb väga haigest lapsest, kelle elu päästab sekti liidri Nakayama Mikiko imetegu, kolmanda näidendi teemaks on palved Tenri jumaluste poole, mis kutsuvad esile kõue ja vihasaju, äratades kohutavast põuast räsitud maa uuele elule.⁸

Kui Tenri triloogias on läbivaks teemaks sekti jumaluste kõikehõlmav vägi, siis kristlikud *nō*-näendid tutvustavad piiblilugusid, mis on seotud Jeesuse Kristuse ja apostel Pauluse elulugudega. Varaseim kristlik *shinsaku*-näidend on Yoshida Royō 1957. aastal kirjutatud *Fukkatsu*

⁷ Lisaks Shingoni ja Tendai koolkondadele tegeles keskaegses Jaapanis eksortsismiga ka mägiasketide (*yamabushi*) koolkond Shugendō, kelle liikmed äratasid aukartust oma väidetava võimega lennata ja mägivaimudelt õpitud mõõgavõitluse oskusega.

⁸ Mikan yōkyōkushū, zoku (= MYSZ), 14. kd. Koost, toim Makoto Tanaka. Tōkyō: Koten Bunko, 1994, lk 166–179.

no Kirisuto (Kristuse ülestõusmine). See algab stseeniga, kus Maarja Magdaleena kuuleb Kristuse haua inglil häält, kes teatab talle, et Kristuse ülestõusmine surnuist oli vastutasuks vaeste aitamise ja inimeste pattude enese peale võtmise eest. Näidend lõpeb klassikalisi jumalikke *nō*-näidendeid (*kami nō*) matkides tantsupartiiga, mis väljendab kõikide maailma kristlaste tänutunnet Jumala pojale.⁹

Varsti pärast esimese kristliku sisuga näidendi lavaletulekut ja otse-ülekanne üleriiklikus raadios ilmusid Toki Zenmaro ja Kita Minoru loominguliselt tandemilt kaks uut *shinsaku*-näidendit, 1960. aastal kirjutatud *Shito Pauro (Apostel Paulus)* ja 1963. aastal kirjutatud *Fukkatsu (Ülestõusmine)*. Nendega tähistasid autorid oma viljaka koostöö 20. aastat. Esimene näidend jutustab tuntud piibliloo sellest, kuidas Saulusest sai Paulus, ja ülistab vaimse elujõu jätkumist ka pärast maise keha surma. Teise näidendi lugu pärineb Johannese evangeeliumist ja räägib tuntuud episoodist, kus Peetrus salgab Jeesuse kolm korda maha. Selle loo *nō*-versiooni keskmes on Püha Peetrus, kes lubab ristil surevale Jeesusele, et ta räägib tolle kurvast saatuses Maarja Magdaleenale. Näidend lõpeb Kristuse ülestõusmise ülistamisega, mis annab lootust kogu inimkonnale ning kaotab erimeelsused ida ja lääne vahel.¹⁰

Neljas kristlik näidend *Iezusu no senrei (Jeesuse ristimine)*, mille Kadowaki Kakichi kirjutab 1987. aastal osana katoliiklikust missast, põhineb Markuse evangeeliumist pärit lool Ristija Johannesest, kes ristib Jeesuse Jordani jões. Näidendis esineb mitmeid sümboliseid, nagu Püha Vaimu sümboliseeriv pilv ja tema kehastuseks olev vesi on ühendatud tegelaskujuks nimega Vari.¹¹

Peale piibliteemade seovad kristlikke *shinsaku*-näidendeid omavahel veel mitmed iseärasused, mis olid klassikalistele *nō*-näidenditele võõrad. Need loodi tellimustööna kristlastest publikut silmas pidades, esitati kristliku püha ajal (lihavõtted) või koguni Rooma paavsti ees.¹² Huvitav on ka fakt, et kõik neli näidendit võeti peagi pärast korduvaid esitusi

⁹ MYSZ, 12. kd. Koost, toim Makoto Tanaka. Tōkyō: Koten Bunko, 1993, lk 245–250.

¹⁰ MYSZ, 12. kd, lk 238–245.

¹¹ MYSZ, 1. kd. Koost, toim Makoto Tanaka. Tōkyō: Koten Bunko, 1987, lk 84.

¹² Näiteks *nō*-stiilis missana kirjutatud näidendit *Fukkatsu* esitati 30. märtsil 1975 lihavõttepühade tähistamise ajal Tōkyōs Meguro asuvas Kita Roppeita nimelisel *nō*-laval (MYSZ, 12. kd, lk 45) ning näidendit *Iezusu no senrei* mängiti külalissetenduste ajal Vatikanis Rooma paavsti Johannes Paulus II ees 1987. aastal (MYSZ, 1. kd, lk 83).

autoritega seotud *nō*-koolkondade repertuaari, mis oli *shinsaku*-näidendite puhul tollal täiesti ennenägematu praktika¹³.

Religioosse sisuga *shinsaku*-näendid erinevad suurel määral klassikalistest *nō*-näidenditest selle poolest, et nad on kas usudogmasid propageeriva ja jumalusi ülistava sisuga (nagu Tenri triloogia) või jutustavad ja selgitavad piiblilugusid (nagu kristlikud *shinsaku*-näendid). Seetõttu võib neid võrrelda isegi keskaegsete müsteeriumidega, mille eesmärk oli samuti piibliteemade esitamine lihtsas ja mõistetavas vormis.

Tõele au andes oli ka *nō*-teatri ajaloos periood, mil 16. sajandi lõpus sai *nō*-lavale vahetevahel näha kristlikku *nō*'d (*kirishitan nō*), mis jutustas piiblilugusid. Kirjandusteadlane Donald Keene¹⁴ tõdeb, et *nō*-teatri selles arenguetapis oli kristlike näidendite ilmumine *nō*-repertuaari otsustav hetk, kui see traditsiooniline lavavorm oleks võinud pöörduda arengu tee, mille lõpptulemus võinuks olla lähedane tänapäevasele lääne draamavormile. Kuid ajalugu näitab, et katsetused kristlike (ja üleüldse religioosete) teemadega jäidki vaid põnevateks eksperimentideks ja *nō*-teatri edasine areng kulges hoopis teisi radu pidi.

Religioossuse avaldumisvormid klassikalistes näidendites

Erinevalt uute *nō*-näidendite usupropagandistlikust sisust avaldub klassikaliste näidendite religioossus peamiselt kolmel viisil: esiteks religioosse sisuga loo või episoodi laenamine rahvausundist, folkloorist või kirjandusest; teiseks erinevate budistlike koolkondade religioosete vaadete põimimine näidendi teksti; ja kolmandaks teatud traditsiooniliste tegelaskujude sissetoomine struktuurielementidena ning palvete paigutamine näidendi kindlatesse osadesse. Kuna *nō*-teatri kaanonite kinnistumise ajaks 14. sajandil oli Jaapanis juba välja kujunenud sünkretistlik maailmapilt, mis hõlmas lisaks *shintō* ja budismi omavahelisele

¹³ MYSZ, 6. kd. Koost, toim Makoto Tanaka. Tōkyō: Koten Bunko, 1990, lk 15.

¹⁴ Donald Keene. *Nō and Bunraku: Two Forms of Japanese Theatre*. New York: Columbia University Press, 1990, lk 39.

lõimumisele¹⁵ ka ebausku kui uskumist igasugustesse religioonivälistesse üleloomulikesse olenditesse, siis on peale klassikaliste kirjandusteoste *nō*-näidendite allikateks sageli ka folkloorivalda kuuluvad rahvalikud lood ebatavalistest rituaalidest ja isegi koletistest.¹⁶

Hea näide folkloorist laenatud temaatika kasutamisest on Zeami kirjutatud *Kanawa* (*Raudne kroon*), mida on peetud üheks paremaks dramaatilise *nō* esindajaks tänapäevases repertuaaris.¹⁷ Näidendis *Kanawa* on ebausü traditsiooni kuuluv maagiline riitus *ushi-no-koku-mairi* (sõna-sõnalt 'palverännak härja tunnil')¹⁸ kombineeritud looga *Heike monogatari*'st (*Lugu Heike klannist*, u 13. sajand). Lugu kõneleb Uji no Hashihimest,¹⁹ kes külastas öösiti salajase rituaali läbiviimiseks Kibune pühamut, et maksta kätte oma truudusetule abikaasale. Loo algversioonis esinev Uji no Hashihime nimetu abikaasa on näidendi peategelane (*shite* ehk 'tegija') nimega Shimogyōst pärit Mees. *Waki* ehk kõrvaltegelane, kuulus maag Abe no Seimei²⁰ juhitud spetsiaalse palve lugemisega „rituaaliga vallandatud hukatuse“ Mehelt kõrvale, kes mõtlematult uuesti abielludes põhjustas oma raevunud eksabikaasa muutumise inimdeemoniks *ikiryō*'ks.²¹ Oma palves meenutab maag

¹⁵ Sellist lõimumist väljendavad terminid *shinbutsu-shūgō* ehk šintoistlike ja budistlike jumaluste sünkreetiline austamine, mis kestis Meiji perioodi alguseni (1868), ning *honji-suijaku* kui teooria, mille kohaselt olid *shintō* jumalused buddhade ja bodhisattvate avatarid, kes suhtlesid inimestega ning juhatasid nad budismi teele.

¹⁶ *Nō*-repertuaaris on näiteks populaarne Zeami näidend *Kurozuka* (*Must hauakääbas*), mille peategelaseks on Jaapani koletiste maailma kuuluv kannibalistlik *yamauba* ehk mäemutt.

¹⁷ Donald Keene (koost). *Twenty Plays of the Nō Theatre*. New York: Columbia University Press, 1970, lk 194.

¹⁸ See on jaapani voodoo-rituaal, mida sooritavad petetud naised selleks, et kätte maksta lõtvade elukommetega abikaasadele. Rituaalis on olulised atribuudid (selga panakse punane kimono, mille hõlma vahele topitakse peegel ja hambusse võetakse puidust kamm, koldest võetud ja tagurpidi pähe asetatud rauast kolmjalgse pajaaluse külge kinnitatakse küünlad) — riituse läbiviimise aeg, koht, viis (Vana-Jaapani ajaarvestuse kohaselt härja tunnil ehk öösel kella ühe ja kolme vahel *shintō* pühamus, kus iidse männipuu külge lüüakse puidust haamri ja viie raudnaelaga neetavat inimest kujutav pabernukk) ja tabud (ettevaatusabinõud, et härja kujul kohale tormav puuvaim eksikombel riituse läbiviijat ei surmaks). Riituse eesmärgiks on inimesele raske haiguse külge manamine või koguni tema surmamine.

¹⁹ Nimi tähendab tõlkes Kaunitar Uji Sillalt.

²⁰ Keiserlik ennustaja, keda peeti kuulsaks libarebase Kuzunoha pojaks, elas aastail 921–1005.

²¹ Keskajal usuti, et armukadedus muudab naise deemoniks, kelle kuri vaim on võimeline ka tapma.

mehe ja naise abielu pühalikkust, mille ideaaliks oli *shintō* jumaluste Izanami ja Izanagi abielu, ning pöördub seejärel kogu universumi jumaliku väe poole, et see tühistaks Mehe vastu suunatud deemoni rünnaku. Deemoni jõud raueb näidendi lõpus tänu maagi palvetele.

Teine näidend, mis kombineerib folkloori ja budistlikke elemente, on Komparu Gonnokami *Ama* (*Sukelduja*), milles on Ryūkyū saartelt²² pärinev legend Draakonkuningast ja tema maagilistest juveelidest ühendatud Shido templi asutamislõuga²³ ning väljamõeldud episoodiga Tangi dünastia keisri seotusest Jaapani keisrikojas mõjuvõimsa Fujiwara perekonnaga. *Nō*-näidendiks vormitud lugu kõneleb kohalikust naissukeldujast, kes varastab Draakonkuningalt Zendatsult tagasi oma kõrgest soost abikaasale kuulunud väidetavalt Tangi dünastia keisri kingitud kolmest juveelist võimsaima, Soove Täitva Kalliskivi, mis sümboliseerib Hiina keisrikojalt budistliku tarkuse edastamist Jaapani „kuningatele“. Aga kui naine püüab koos juveeliga Draakonkuninga veealusest paleest põgeneda, tapab Draakon ta. Pärast seda maetakse naine kohta, kuhu rajatakse tema mälestuseks Shido tempel. Näidend algab stseeniga, kus sukelduja poeg, Jaapani keisrikoja kõrge ametnik Fusazaki külastab templis asuvat ema hauda. Ta leiab templist ema kirja, milles ta jutustab oma pimeduses sihitult hulkuva hinge üksildusest ja piinadest ning palub pojalt läbi viia mälestustseremoonia, et ta saaks ümber sündida buddhaks. Näidendi teises pooles ilmub Fusazaki ema Draakon naisena. Kui tseremoonia käigus on *Lootossuutra* loetud, tantsib ja laulab ta tänu-täheks palvete täitumiseks:²⁴

jakumaku muninjō Tunnen end üksi siinses hauavaikususes.
jintatsu zaifukusō Buddha näeb kõiki patte ja õnnistab iga elusolendit
henzō ojippō ning saadab oma valgust igasse ilmakaarde.
mimyō jōhosshin Tema puhtaimast puhtaim keha

²² Tänapäeval tuntud Okinawa saarestikuna.

²³ Lugu on kirjeldatud 7. sajandi budistlikus *setsuwa*-loos *Sanshū Shido dōjō engi* (*Sanuki provintsis asuva Shido templi tõeline ajalugu*).

²⁴ Shin Nihon koten bungaku taikai (= SNKBT), 57. kd. — Yōkyokushū. Koost, toim Haruo Nishino. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1998, lk 579.

<i>gusō sanjūni</i>	avalduub kolmekümne kahes vormis.
<i>ihachi jissugō</i>	Ta kehastab kaheksatkümme püha väljendusvormi.
<i>yōshōgon hosshin</i>	Need märgid ja väljendused kaunistavad Buddha keha.
<i>tennin shotaigō</i>	Kõik taevased ja maised olendid
<i>ryūjin genkugyō</i>	ning draakonid austavad ja teenivad Buddhat.

Ehkki lõpuosas on viiteid budismile, on näidendi terviktähendus sootuks muud kui budismi levitamine. Esiteks kehtestab see Shido templi tähtsuse teiste budistlike templite seas, luues meelevaldse sideme Draakonkuninga ja legendaarsete juveelide looga; teiseks seostakse ajaloolise isiku Fusazaki kaudu Hiina ja Jaapani keisrikojad ning antakse varastatud juveelidele budistlik tõlgendus, mida Ryūkyū saarestiku rahvaste legendis ei ole; ja kolmandaks näidatakse *Lootossuutra* lugemise mõju inimese buddhaks ümbersündimisele, ilma et tutvustataks põhjalikumalt budismi kui religiooni või seataks budistlikud põhitõed keskele kohale.

Nii nagu folkloorilugude põimimine *nō*-näidenditesse, on ka müstika valdkonda kuuluv eksortsism mitmete näidendite keskseks teemaks. Tundmatu autori näidendis *Dōjōji* (*Dōjō tempel*) tõrjutakse armukadedusest Madunaise kujuliseks moondunud ja templikella sisse pugunud deemon templi territooriumilt välja. Seestunud demoni alistamise akti viib läbi terve müriaad preestreid ja munki, kes pöörduvad sanskritikeelset palvet lausudes viit ilmakaart kaitsvate budistlike jumaluste poole. Palvele lisab veelgi müstilist väge sanskritikeelse palve japaniseeritud kõla, mis oli mõistetamatu ka keskaegsele publikule. Kui Madunaine näidendi lõpus oma kohutavas kehastuses templikellast välja ilmub, palvetavad preestrid abi saamiseks rohelise, valge ja kollase draakoni ning kõigi teiste lugematute Draakonkuningate poole, et need aitaksid koletise templist välja kihutada. Lõpuks see ka õnnestub.²⁵ Donald Keene²⁶ ütleb, et selle näidendi teksti sisse põimitud budistlik terminoloogia aitab üles kruvida dramaatilist ja isegi vaatamängulist pinget. Niisiis on üks budistliku terminoloogia kasutamise eesmärk lisada *nō*-näidenditesse dramatikat ja tekitada kulminatsioonipunkte, millele järgneb vabanemise katarsis. *Dōjōji* näitel võib väita, et vaata-

²⁵ SNKBT, 57. kd, lk 56–57.

²⁶ D. Keene 1990, lk 48.

mata tekstis leiduvale religioossele alatoonile, mis on küll loo jutustamise oluline osa, kasutas näidendi autor palvet peamiselt sobiliku atmosfääri loomiseks, mitte budismi õpetuse edastamiseks publikule.

Ent on üks näidend, mis kirjeldab erakordse täpsusega kurja vaimu rituaalseks surmamiseks mõeldud Indiast²⁷ pärinevat iidset *chōbuku*-praktikat. 16. sajandi autori Miyamasu (1482–1556) kirjutatud *Chōbuku Soga* (*Soga klanni pärija nimel kuritahtliku vaimu väljaajamine*) räägib loo Soga perekonna võsukesest Hakoōst, kelle isa tappis maadevaidluste käigus üks teine samuraist maaomanik Kudō Suketsune. Näidendis külastab *shōgun* Hakone templit, kus Hakoō elab pärast isa surma preestri abilisena. *Shōgun*'i kaaskonda kuulub ka väidetav tapja Suketsune, kes eitab oma süüd. Sellegipoolest üritab noormees teda surmata, ent õnneks hoiavad teised templielanikud selle ära. Siis otsustab peapreester läbi viia iidse *chōbuku*-rituaali, mida võiks nimetada ka kurja hinge karistavaks puhastamiseks.²⁸ Ta meisterdab paberist Suketsunet kujutava nuku (*katashiro*) ja põletab kurja teinud mehe vaimu sümboolselt altarul, kust tõusev suits manab kohale budistlikud jumalused, nende hulgas kaks kõige kardetumat Buddha tarkuse vardjat Fudō ('Vankumatu', sanskritis Acala) ja Daiitoku ('Surma alistaja', sanskritis Vadžrabhairava). Preestri palve kõlab nii:²⁹

<i>daishō Fudō Myōō no kaen ni</i>	Tule, Fudō Myōō, ja põleta oma leegiga
<i>Kudō ga sono mi o kogashi</i>	Kudō Suketsune kurjus tuhaks!

²⁷ Laurence Bresler. *Chōbuku Soga: A Noh Play by Miyamasu*. — Monumenta Nipponica, Vol. 29, nr 1, 1974, lk 70–71.

²⁸ *Shintō* traditsioonis on kesksel kohal puhastumisrituaalid, mille eesmärgiks on vabaneda ebapuhtusest (*kegare*), mis võib olla põhjustatud nii füüsilisest (kokkupuude vere, mustuse jms) kui ka vaimsest (viibimine surnu lähedal, igapäevaelu toimetustega kaasnev stress jms) saastumusest. Traditsiooniliselt viiakse puhastumisrituaale läbi regulaarselt, levinumad on näiteks aasta alguses pühamutes toimuvad massilised riitused, aga ka erakorralised ja isiklikel põhjustel korraldatavad puhastumisrituaalid *yakudoshi* ehk „ohtliku aasta“ tsükli ajal inimese elus. Erinevalt vabatahtlikust riitusest toimub antud näidendis kirjeldatud karistusena teostatav puhastumisrituaal inimese teadmata või tema tahte vastaselt. Selle eesmärgiks on vabastada kurjategija vaim kuriteost (näiteks mõrvast) tingitud negatiivsest ja seega regressiivsest energiast, et ära hoida sellest tulevikus sugenevat kahju talle enesele ning teda ümbritsevatele inimestele.

²⁹ Nihon koten bungaku taikei (= NKBT), 41. kd. — Yōkyokushū, Ge. Koost, toim Mario Yokomichi, Akira Omote. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1964, lk 96.

Daiitoku no noritamō suigyū no Tule, Daiitoku, ja riputa ta hing
tsuno ni inochi o kake oma härja sarve otsa!³⁰

Palvele vastates ilmub leegitsev Fudō, kes etendab sümboolse karistusakti: ta püüab budistliku tarkuselassoga Suketsune kurja hinge kinni, torkab selle mõõgaga läbi ja kaksab pea otsast. Preester on rituaaliga ära hoidnud uue mõrva, mille tõttu Hakoō oleks põrgusse läinud, ja samas vabastas Buddha tarkuse sekkumine Suketsune hinge talle omistatud kuriteo needusest. Näidendi teises pooles on peategelaseks Buddha tarkuse kehastus Fudō, kelle ilmumine lavale ja kurjuse hävitamise sümboolne akt on näidendi dramaatiline kõrgpunkt. Aga sellegipoolest ei leia me näidendi tekstist muud viidet budismi õpetusele, kui Fudō esineb *shite*'na. Puudub isegi tekstikatke suustrast või mõni muu budistlik palve. Näidendi eesmärk on vaid jumaluse kõikehõlmava väe demonstreerimine, ei enam.

Kui *Chōbuku Soga*'s saab Buddha tarkuse vägi Fudō kohutavas kehastuses reaalsuseks, siis mõnes teises näidendis avaldub religioosne sõnum veelgi otsesemalt. Üks selliseid on tundmatu autori *Seiganji* (*Seigani tempel*), milles esitatakse fiktiivne lugu Puhta maa koolkonna Jishū seksti asutaja Ippen Shōnini (1238–1289) kohtumisest 10. sajandi kuulsa poetessi Izumi Shikibuga (sünd u 976), kes näidendi teises pooles ilmub lavale kui tantsu- ja laulukunsti kehastav bodhisattva (Kabu Bosatsu). Pärast seda, kui Shikibu küsitleb preestrit *fuda*-talismanide jagamise mõtte kohta, palub naine Ippenil vahetada Seigani templi nimi sildil Amida Buddha nime vastu ehk kirjutada sellele palve *Namu Amida Butsu* (*nembutsu*). Sellele järgneb näidendis löik, mis tutvustab juba otsesõnu Jishū seksti usudogma keskmes olevat *nembutsu* palve lausumise mõtet:³¹

rokuji myōgō ippenbō Kuuest silbist koosnev nimi³² on üks seadus.
jikkai ishō ippentai Karmaringis kümme korda ümbersündivad
 olendid on üks keha.

³⁰ Fudōd kujutatakse ümbritsetuna põrguleekidest ja Daiitokut härja seljas ratsutamas.

³¹ SNKBT, 57. kd, lk 548.

³² *Namu Amida Butsu* kirjutatakse kuue hiina märgiga (*na-mu a-mi-da butsu*), ent tõlkisin sõna „märk“ meie kultuurikontekstis parema mõistetavuse huvides „silbiks“.

mangyō rinen ippenshō Ütle lahti praktikate paljususest
ning võta omaks üks ja ainus *nembutsu*,
ninjū jōjō myōkōge mis tärkab inimeste keskel kui kaunis lootoseõis.

Nende sõnadega selgitab preester Ippen *nembutsu* lausumise tähtsust ja vahetab templil sildi, mispeale Kabu Bosatsuna ilmuv luuletaja esitab tänutäheks tantsu. *Seiganji*'s antakse kogu näidendi vältel Ippeni suu läbi selgelt edasi antud sekti religioosheid tõekspidamisi, tehes sellest näidendi keskse teema. Seetõttu võib kindlalt väita, et seda näidendit saab pidada religioosse sisuga *nō*-näidendiks, mitte üksnes budistlikke palveid ja üksikuid suutralõike struktuurielementidena kasutavaks lavateoseks. Tuleb täielikult nõustuda James Foardi hinnanguga, et *Seiganji* illustreerib hästi ühe keskaegse sekti tähtsust Jaapanis.³³

Niivõrd läbiva teemana üht religioosset maailmavaadet esitav *Seiganji* on *nō*-repertuaaris siiski üks erandlikke näiteid. Seevastu on olemas terve rühm *nō*-näidendeid, mis süstemaatiliselt tutvustavad ideed sellest, et taimed ja loomad võiksid saada buddhaks. Tänapäeva repertuaaris on 11 näidendit, mis seavad keskseks teemaks Tendai koolkonna seisukoha, et kõikides olendites, sealhulgas taimedes ja loomades, peitub buddha loomus.³⁴ Nende näidendite analüüsimisel märkas Donald Shively,³⁵ et teatud neljarealine lõik, sama, mis esines tundmatu autori näidendis *Hotoke no hara (Buddha väljad)*, esineb väikeste variatsioonidena ka kõikides teistes taimede ja loomade buddha loomusest rääkivates näidendites:³⁶

<i>ichibutsu jōdō</i>	Kui üks buddha leiab tee
<i>kangen hokkai</i>	ja jõuab budistliku seadmuse valda,
<i>sōmoku kokudo</i>	siis rohttaimed ja puud ja maa
<i>shikkai jōbutsu</i>	saavad kõik buddhaks.

³³ J. H. Foard 1980, lk 444.

³⁴ Muromachi ajajärgul võtsid selle omaks kõik tolleaegsed tähtsamad budistlikud koolkonnad. Vt D. H. Shively 1957, lk 139.

³⁵ *Ibid.*, lk 140.

³⁶ SNKBT, 57. kd, lk 431.

Ka Komparu Zenchiku näidendis *Bashō (Banaanipuu)* esinevad samad värsid, ehkki need on osavalt teksti sisse põimitud:³⁷

<p><i>kokoro o shiru mo nori no hito no, oshie no mama naru kokoro koso, omoi no ie nagara, katakuri o izuru michi nareya, sareba yanagi wa midori, hana wa kurenai to shiru koto mo, tada sono mama no iroka no, sōmoku mo jōbutsu no kokudo zo, jōbutsu no kokudo naru beshi.</i></p>	<p>Vōtan usumehe õpetuse vastu avatud meeltega ja nii, nagu see on, sest see on pääsetee põgenemaks sest põlevast majast.³⁸ Korruga taibata, et paju on roheline ja lilled on punased ja kõigil taimedel-puudel on oma värv. Nad kõik saavad buddhaks, nagu ka maa saab buddhade valduseks.</p>
---	--

Need värsid, mis üha korduvad kõigis nimetatud kategooria näidendis, jätavad mulje, nagu see oleks tõepoolest tsitaat *Lootossuustrast*, ent Donald Shively³⁹ juhib meie tähelepanu asjaolule, et neid värsse selles suutras ei leidu. Võimalik, et need on lihtsalt väärtõlgenduse viljana ükskord kasutusele võetud ja siis on teised autorid seda pühakirja tõe pähe sarnase sisuga näidendis taas ära kasutanud. Samas ei saa eitada, et kontseptsioon taimede buddha loomusest oli Jaapani keskaegsete budistlike koolkondade jutlustes tavapärane teema.

Niisiis võib tõdeda, et tänapäeva *nō*-repertuaaris leidub siiski ka selliseid näidendeid, milles esineb tegelaskujuna mõni budistlik jumalus, või saab näidendi keskseks teemaks pidada kindla religioosse rühmituse ideede edastamist.

Budism kui struktuurielement *nō*-näidendis

Budismi mõjudele *nō*-näidendis viitab kahevaatuselise nn unenäolise näidendi (*mugen nō*) traditsiooniline tegelaskuju, kelleks on munk või preester palverännakul kuulsasse templisse või tähtsate ajaloo-

³⁷ *Ibid.*, lk 208.

³⁸ „Põlev maja“ — inimese elu pidevas ümbersündide ahelas.

³⁹ D. H. Shively 1957, lk 141.

liste sündmuste toimumispaika.⁴⁰ Tema palverännaku sihtkoht on näidendite struktuuri seisukohalt oluline, sest keskaegses Jaapanis oli rändava usumehe üks peamisi ülesandeid palvetada rahutute hingede eest, keda võis leida just nimelt sellistes kohtades, kuhu olid maetud näiteks lahinguis hukkunud sõdalased. Mungad harrastasid „hulkuvate hingede“ (*muenbotoke* ehk sõna-sõnalt ‘pidetu bodhisattva’) rahustamiseks lugeda katkeid *Lootossuustrast* või siis lausuda Amida Butsu (Amitābha Buddha) nime (nn *nembutsu* ehk ‘Amida nime ütlemise’ praktika). Usuti, et Amida nime ütlemine võib koguni esile kutsuda üleloomulikke loodusnähtusi, näiteks taeva äkilise selginemise⁴¹ või kõue ja välguga rajuu.⁴² Seejuures on huvitav, et *nembutsu*-praktika kuulub Puhta maa koolkonna juurde, kuid löike *Lootossuustrast* tsiteerisid ka kõikide teiste amidistlike koolkondade preestrid. Siit koorubki välja *waki*-tegelase (toetav roll, sõna-sõnalt ‘kõrvaline’) peamine iseärasus: usutegelane ei seosta ennast mitte ühegi konkreetse budistliku koolkonnaga ja tema põhiline funktsioon on peategelase (*shite* ehk ‘tegija’) ärgitamine oma lugu rääkima.

Selleks, et loo peategelane, kes näidendi esimeses pooles ilmutab end mõnes tähendusrikkas paigas (templis või vanal lahinguväljal) kohalikuks maskeerituna, avaldaks sinna juhuslikult sattunud rändpreestrile või -mungale oma tõelise olemuse, peab usujünger oma palvega elava inimese maski taha varjuva vaimu välja meelitama. Enamasti toimub see näidendi alguses, kui preester või munk (vahest saadetuna usuwendadest) loeb tähenduslikku kohta jõudes hulkuvatele hingedele harjumuspärase palve. Seepeale saabub sinna üks kohalik inimene, kellega vesteldes selgub paiga erilisus ja sellega seotud kuulsa isiku lugu. Edasisest jutujamamisest usumehe ja kohaliku vahel ilmneb, et viimane teab kuulsast

⁴⁰ Mõnedes uutes 21. sajandi nō-näidendites on ka *waki*-tegelasi, kes ei ole preestrid või mungad. Näiteks *Kusamakura's (Rohupadi)*, autor Haruo Nishino, 2003) on *waki* rollis noor luuletaja, kes on inspiratsiooni kogumiseks rännakule asunud ja satub teel ööbima vanasse mägitemplisse, kus kohtab uppunud noore naise vaimu. Samasugune uudne katsetus on tehtud ka ingliskeelses nō-näidendis *The Gull (Kajakas)*, autor Daphne Marlatt, 2009), milles kaks vända sõidavad Jaapanist Kanadasse, et oma vanemate koduküla väisata. Paadiga merel olles kohtavad nad võõrsil üksinduses surnud ema vaimu, kes ilmutab end neile esmalt kajaka kujul. Need edukad katsetused tõestavad veel kord, et *waki* roll ei pea tingimata olema preester või munk, sest nō-näidendi oluline struktuurne element on rännakul olemine ning juhuslik kokkupuude vaimuga.

⁴¹ J. H. Foard 1980, lk 444.

⁴² Nagu näidendis *Kanawa* — NKBT, 41. kd, lk 351.

ajaloolisest isikust silmapaistvalt täpseid detaile. Sellele järgneb *waki*-tegelasest usujüngri otsene küsimus kohaliku inimese tegeliku identiteedi kohta. Unenäoliste näidendite lõppu, kus usumees avastab ärgates, et talle heistanud nägemus ajaloolisest isikust ja kuulsusrikastest sündmustest oli vaid unenägu, on paigutatud *waki*-tegelase palve, mis vabastab rahutu vaimu hingepiinadest ning näitab talle buddhaks saamise teed. Sellisest mustrist nähtub preestri või munga rolli kui näidendi struktuuriga otseselt seotud elemendi olemus, mitte aga tema eesmärk tutvustada mõnda kindlat budistlikku ideed. Kõige paremini on selline *waki*-rolli funktsioon jälgitav nn sõdalaste näidendites.

Sõdalaste näendid jutustavad kuulsusrikas lahingus hukkunud sõjameeste vaimudest, kes keskaegses Jaapanis levinud usu kohaselt jäid hulkuma *shura*'sse —sõdalaste budistlikku põrgusse. Sellest kategooriast on üks huvitavamaid näiteid *Michimori*, mille algversiooni kirjutas Seiami umbes 14. sajandil, kuid tänapäevani säilinud versioon on Zeami poolt ümber kirjutatud adaptatsioon. Näidend algab stseeniga, kus rändmunk ja tema kaaslased sätivad end ööbima Awa-no-Naruto väina kaldale ning enne magama heitmist loeb munk suutrat. Püha teksti retsiteerimine meelitab merelt kohale kuulsa sõdalase Taira no Michimori (*shite*) ja tema abikaasa Kozaishō no Tsubone (*shite-tsure* ehk sõna-sõnalt 'tegija saatja')⁴³ vaimud:⁴⁴

<i>ke-issai shūshō,</i>	Kirgastugu kõik mis maa peal!
<i>ke-issai shūshō,</i>	Kirgastugu kõik mis maa peal!
<i>kairyō nyubutsudō no,</i>	Kõik hinged leidku buddha tee!
<i>Michimori fūfū,</i>	Nii nagu Michimori ja ta naine,
<i>o-kyō ni hikarete,</i>	tundes suutra kutset,
<i>tachikaeru nami no,</i>	tõusid lainetest ja naasid merest.
<i>ara arigata no,</i>	Oo, kui tänuväärne
<i>mi nori ya na.</i>	on Buddha seadus!

Nagu nähtub, ei ole võimalik tuvastada ei munga koolkondlikku kuuluvust ega ka konkreetset budistlikku allikateksti, kust palve oleks

⁴³ Michimori langes 12. sajandil Gempei sõjas, misjärel ta ustav naine võttis endalt ise elu, uputades end merre.

⁴⁴ NKBT, 40. kd. — Yōkyokushū, Jō. Koost, toim Mario Yokomichi, Akira Omote. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1964, lk 114.

laenatud — see on pigem üldsõnaline ja viitab nimetust suustrast lähtu-
vale Buddha väele, mis vaimud kohale tõi.

Näidendi lõpus näeme taas sarnast palve kui struktuurielemendi
teksti põimimist. Nimelt selgub pärast seda, kui Michimori edastab oma
loo kuulsusrikkast langemisest kahevõitluses Kimura no Shigeakiraga, et
mõlemad sõdalased piinlevad vahemaailmas *shura*'s mingi võimaluseta
pääseda budistlikku paradiisi. Sestap palub Michimori lugeda munkadel
oma hinge eest palve: ⁴⁵

<i>awaremi o taretamai,</i>	Kaastunnet! Anun sind!
<i>yoku tomuraite tabitamae.</i>	Palveta hästi mu hinge eest!

Mungad, kelle eest näidendis laulab *nō*-koor, vastavad palvega: ⁴⁶

<i>ninniku jihi no sugata nite,</i>	Tüüne kannatlikkuse ja halastuse kehastus,
<i>bosatsu mo koko ni raikō su,</i>	bodhisattva tuleb vastu ja juhatab
<i>jōju tokudatsu no,</i>	buddha teele ja kirkastumisele
<i>mi to nariyuku zo arigataku</i>	eksinud hinge. Oo, kui tänuväärne!

Niisugune ülesehitus, kus esimese osa lõppu on paigutatud vaime
kohale manav palve ja kogu näidendi lõppu budistlik palve või lõiguke
suustrast, mis peaks võimaldama vaimu kirkastumise, toimib *shura*-
näidendites struktuurse raamistikuna, milles puudub religioosse sisuga
propaganda või usuliste põhimõtete muul viisil tutvustamise eesmärk.
Ehkki võttes arvesse seda tüüpi näidendite loomise ajaloolist tausta, mis
jääb Jaapani keskaega, kuuluvad sõdalaste näidendid kahtlemata tolle-
aegse maailmapildi juurde. Selle kohaselt oli levinud uskumus, et viimse
hingepalveta jäänud sõdalaste hinged jäävad *shura* vahemaailma, aga
neil on võimalus budistliku palve abil sellest pääseda.

Sõdalaste näidendid olid esialgu oma olemuselt tseremoniaalsed ja
neid esitati 15. sajandil *nō*-festivalide ajal, kus näiteks Tonomine pühamu
festivali improviseeritud välilaval ratsutasid sõdalasi kehastavad *nō*-näit-
lejad ehtsatel hobustel. Juba 16. sajandi lõpuks usuti, et *shura*-näiden-
ditel on maagiline mõjuvõim. Näiteks näidendi *Yashima* mängimine

⁴⁵ *Ibid.*, lk 116.

⁴⁶ *Ibid.*

pidi esile kutsuma vihmasaju ja *Sanemori* esitus pidi ära hoidma tulekahjusid.⁴⁷ Samuti omistati mõnele sõdalaste näidendile võime peletada eemale deemoneid, seepärast esitati neid kuni 16. sajandi lõpuni enne tähtsaid lahinguid rituaalsete *performance*'itena, mille käigus sõdalase rolli mängivad ehtsates turvistes ratsutavad *nō*-näitlejad kasutasid laval autentset lahingurelvastust.⁴⁸ Eelpool kirjeldatud *shura*-näidendite lahingueelse rituaali ajaloolist konteksti arvesse võttes võib püstitada hüpoteesi, et budistlik palve selliste näidendite lõpuosas ei olnud mõeldud religioosse sisu väljendamiseks, vaid hoopiski struktuurse elemendina, mille eesmärk oli pakkuda sõdalastele (kes olid nende näidendite publikuks) lahingu eelõhtul lohutust.

Zen-budism *nō*-näidendites

Enamasti kasutatakse *nō*-näidendeis budistlikke termineid, et lisada tekstidele filosoofilist sügavust. Seetõttu on tekkinud arusaam, justkui oleks budism *nō*-näidendite loomulik osa. Traditsiooniliselt seostatakse *nō*-teatriga iseäranis zen-budismi, ehkki tegelikkuses leidub väga vähe näidendeid, mis kannaksid zeni ideid. Üks sellistest, mida võib teatud reservatsioonidega nimetada zen-budistlikuks *nō*'ks, on Kan'ami (1333–1384) kirjutatud *Sotoba Komachi* (*Komachi stuupa juures*). See kõneleb 9. sajandi kuulsast *waka*-luuletajast Ono no Komachist (u 825–900). Komachit on kujutatud kerjusena, kes kaitseb zeni ideid Shingoni koolkonna preestritega debateerides. Näidend on erakordne veel selle poolest, et debatt budistlikel teemadel leiab aset realistlikus näidendis (*genzai nō*), mille peategelane on elav inimene, mitte vaim, nagu see on kombeks unenäolistes näidendites (*mugen nō*).

Näidendi alguses avastavad palverännakul viibivad preestrid stuupa juures istuva kerjuse ning asuvad teda hurjutama lugupidamatuse eest, mida too seal puhates stuupa kui Buddha kehastuse vastu üles näitab. Seepeale algab kerjusena esinenud Komachi ja preestrite vaheline tuline debatt, milles nad esindavad erinevaid ja omavahel pörkuvaid

⁴⁷ Eric C. Rath. Warrior noh: Konparu Zenzō and the Ritual Performance of *Shura* Plays. — Japan Forum, Vol. 18, nr 2, 2006, lk 175–176.

⁴⁸ *Ibid.*, lk 178.

religioosheid vaateid. Näiteks kui Komachi pärib preestritelt Buddha manifestatsioonide kohta, vastavad nad talle, et nendeks on viis kosmilist elementi — maa, vesi, tuul, tuli ja tühjus. Komachi vaidleb vastu, et samadest elementidest koosneb ka inimene, ja küsib, milles seisneb inimese ning Buddha erinevus. Järgneb preestrite ja Komachi mõttevahetus, milles esimesed tsiteerivad üht mahajaana budismi alusteksti, *Nirvaana stuutrat*, kuid luuletaja põhjendab oma vastuseid Kegoni koolkonna püha teksti *Lillevaniku suutra* abil.⁴⁹ Erinevalt enamikust *nō*-näidendeist on *Sotoba Komachi's* selgelt identifitseeritavad erinevate budistlike koolkondade seisukohad ja koguni allikad, millele näidendis esitatud debatis tuginetakse.

Kui preestrid mõistavad, et põhjalikult budistlike tekstidega kursis olev oponent ei ole mitte tavaline kerjus, vaid kuulus poetess Ono no Komachi, tunnevad nad tema vastu pigem haletsust, sest kunagisest keisrikojas laineid löönud kaunitarist on saanud üksildane ja armetu kerjusnaine. Kuid huvitaval kombel ei jätku näidendi esimeses vaatuses toimunud religioosne debatt teises osas, vaid näidendis tekib kontrastne pööre — kerjusnaise Komachi keha võtab üle ta austaja Fukakusa no Shōshō vaim, kes tahab kunagise kaunitariga taaskohtuda. Kui esimest osa saab käsitleda tõepoolest erinevate religioossete ideede manifestatsioonina, milles tõusevad keskele kohale Komachi budistlikud vaated, siis teine osa tugineb legendile Komachi õnnetust armuafäärast keisrikoja noore ametnikuga, mis näidendi lõpuosana muudab terviku üldise tonaalsuse pigem sentimentaalseks, keskendudes Komachi kahetsusele kadunud maise ilu pärast. Sellest lähtuvalt pöördub näidendi tervikut silmas pidades ka esimese osa tähendus religioossete vaadete tutvustamisest kuulsa poetessi religioosse harituse demonstratsiooniks.

Näidendist teeb kokkuvõttes ikkagi zen-budistliku *nō* selle lõpp, kus tavapärase preestrite palve asemel pöördub Komachi ise Buddha poole, et see juhataks ta kirgastumise teele:⁵⁰

<i>kore ni tsukete mo nochi no yo o,</i>	Teispoolsele mõeldes
<i>negau zo makoto narikeru,</i>	palun ma siiral meelel,
<i>isago o tō to kasanete,</i>	ehitades liivast torni,

⁴⁹ A. Waley 1922, lk 118.

⁵⁰ SNKBT, 57. kd, lk 439–440.

<i>ōgon no hadae komayaka ni,</i>	hõõrudes Buddha kuldset kuju läikima
<i>hana o hotoke ni tamuketsutsu,</i>	ja ohverdades Buddhale lilleõie,
<i>satori no michi ni irō yo.</i>	end juhataada kirgastumise teele.

Selline lõpplahendus pöörab näidendi temaatika taas ümber, sest taoline zen-budistlikust maailmavaatest tulenev erakordne palve teebki antud *nō*-tekstist religioosse teksti,⁵¹ hoolimata teise vaatusel üldiselt sentimentaalsest toonist. Komachi nimelt ei palu oma kirgastumise eest palvetada preestritel (*tariki*-budism ehk 'lootmine palvevormis eestkoste'le⁵²), nagu see on *nō*-näidendite lõpus tavaks, vaid toetub omaenese jõupingutusele (*jiriki*-budism ehk 'sissepoole pööratud budism'⁵³), nagu zen-budistlikule maailmavaatele kohane.

„Gloaalne budism“ ühes uues *nō*-näidendis

Kui *Sotoba Komachi* osutus lähemal vaatlusel siiski zen-budistlikku ideed kandvaks teoseks, siis uute *nō*-näidendite hulgas leidub üks, mis ühendab endas nii *jiriki*- kui ka *tariki*-budistliku maailmavaate. Selleks on Ueda Kuniyoshi 2004. aastal kirjutatud Shakespeare'i *Hamletist* inspireeritud *nō*-adaptatsioon *Nō Hamuretto (Nō Hamlet)*, mille sisu on lühidalt kokku võttes järgmine: Horatio külastab Hamleti ja Ophelia haudu ning kohtab seal Külameest, kes on tegelikult Hamleti vaim. Pärast seda asub Külamees/Hamlet zen-meditatsioon *zazen*'i tegema, mille tulemusel ta kirgastub. Kuid Hamleti kirgastumine toimub alles siis, kui *zazen*'is istuva Hamleti selja taha ilmub Ophelia vaim, kes annab sümbolise käeliigutusega talle oma õnnistuse ja andestab talle, mistõttu mehe hing vabaneb enesesüüdistustest naise surma põhjustamises. Ophelia on näidendis kujutatud kaastunde kehastusena, mis

⁵¹ Kegoni koolkonna õpetus toodi Jaapanisse juba 8. sajandil, kuid *zen*-budistlikud koolkonnad Sōtō ja Rinzai tekkisid alles 12.–13. sajandil. Näidend kajastab seega 9. sajandi budistlikke vaateid, kuid näidendi lõpp osutab selle kirjutamise ajal (u 15. sajandil) moes olnud religioonile.

⁵² Mille tulemuseks oleks ümbersündimine Puhtale maale Lääne paradiisi Amida Buddha väe abil.

⁵³ Mis tähendab meditatsioonijärgset kirgastumist välist abi kasutamata.

vastupidi zen-meditatsioonile kui *jiriki*-budismi kontseptsiooni kandjale on *tariki*-budismi kujutatav detail.

Kohe teise vaatuse alguses muutub kirkastunud Hamleti keelekasutus — tema tekstis on nüüd rohkesti budistlikku sõnavara, nagu *kakugo suru* ('otsusele jõudma' või 'pettekujutlusest vabanema'), *satoru* ('ärkama' või 'kirkastuma') ja *seishin shinka* ('vaimne areng'). Ka Hamleti suhtumine elu ja surma küsimusse on korrapealt muutunud, mis nähtub ta sõnadest „olla või mitte olla, see polegi *enam*⁵⁴ küsimus“ (*seishi wa mohaya tou ni oyobazu*).⁵⁵ Edaspidi *jätkab* ta samas vaimus, avaldades üsna zen-budistlikke seisukohti, näiteks „lõpmatus sisaldub lõplikus ja unenägu reaalsuses“ (*Yūgen mugen. Mugen yūgen.*) ja „nii minevik kui ka tulevik võivad peituda olevikus“ (*Zense mo raise mo. Subete kono yo ni.*).⁵⁶

Selles uues *nō*-näidendis on huvitavalt tõlgendatud *waki*-rolli. Kui tavapäraselt peaks kõrvaltegelase ainus eesmärk olema oma palvetega peategelase vabastamine piinadest, siis Ueda Kuniyoshi keerulises budismikäsitluses on just Hamlet (*shite*) see, kes Horatio (*waki*) hingelise vabanemise pärast muret tunneb:⁵⁷

<i>Sugitaru yume yo, Horeishio.</i>	Unenägu on möödas, Horatio.
<i>Seishi wa mohaya tou ni oyobazu.</i>	Olla või mitte olla, see pole <i>enam</i> küsimus.
<i>Kimi mizukara o sukuitamae.</i>	Püüa päästa iseennast!

Siin ei palu peategelane (*shite*) kõrvaltegelasel (*waki*) oma hinge eest palvet lugeda, vaid vastupidi, muretseb *waki* kirkastumise pärast, sest ta ise on juba ümbersündinud: „Me [Opheliaga] ületasime elu ja surma mere ning oleme jõudnud Valguse Riiki“ (*tomo ni seishi no umi o watarite, hikari no kuni ni itaritsutsu*).⁵⁸ Kui Hamlet on öelnud sõnad, mis ärgitavad Horatit ise kirkastumist otsima, siis järgmises stseenis ulatab Ophelia Hamletile elutahet ja rahu sümboliseeriva kallis-

⁵⁴ Kursiiv on lisatud nagu näidendi tekstiski.

⁵⁵ Kuniyoshi Ueda. *Noh Hamlet in Japanese: Script Used for the Premiere*. — The Bulletin of the ISHCC, nr 5, 2005, lk 11. Vt <http://atlantic.gssc.nihon-u.ac.jp/~ISHCC/bulletin/05/5011.pdf> (viimati vaadatud 12.06.2011).

⁵⁶ *Ibid.*, lk 9.

⁵⁷ *Ibid.*, lk 11.

⁵⁸ *Ibid.*

kivi, mille too seejärel Horatirole edasi annab, kindlustades niiviisi ka tema kirkastumise. Niisugune akt viitab sellele, et ühe inimese kirkastumine käivitab selle edasiandmise teistele, mis näidendis on väljendatud budismi kahe kontseptuaalse lähenemise sünteesiga.

Kui uurida lähemalt, millest Ueda Kuniyoshi taolise budismitõlgenduse konstrueerimisel lähtus, siis selgub, et ülikooliõpingute ajal oli Ueda olnud inglise kirjaniku ja haiku-luuletaja Reginald Roland Blythi (1898–1964) õpilane. Blythi universaalse budismi õpetus tugines paljuski Suzuki Daisetsu (1870–1966) maailmavaatele,⁵⁹ mida Suzuki tutvustas läänemaailmas kultusliku staatuse saanud teoses *Zen ja Jaapani kultuur* (*Zen and Japanese Culture*, 1959).⁶⁰ Blyth ise nägi seoseid zeni ja lääne kõrgkultuuri vahel selles, et pidas inglise poeesiat ning iseäranis Shakespeare'i loomingut zeniks inglise kirjanduses.⁶¹ Blythilikku arusaama budismist võiks nimetada isegi „globaalseks budismiks“, sest oma teoses *Zen inglise kirjanduses ja ida klassikalistes teostes* tõmbab ta julgeid paralleele zeni ja piibliteksti ning koguni Bach'i muusika vahel, nähes kõiges selles üleilmset sarnasust zeni ideedega.

Niisiis on Ueda Kuniyoshi oma uues *nō*-näidendis lähtunud läänelikust globaalsest zeni filosoofiast, mitte aga konkreetsest Jaapani religioonist. Selle tulemusel joonistub Hamleti tegelaskujust välja hoopis uutmoodi tõlgendus kui algupärase näidendis: kui Shakespeare'i Hamlet igatseb tõde ja õiglust, siis Ueda adaptatsioonis otsib Taani prints kirkastumist läbi zen-budistliku meditatsiooni.

Budistlikud elemendid filosoofilise sügavuse loojana

Kui zen-budistlike ideede väljendamine on *nō*-näidendites üldiselt harvaesinev, tundub üsna tavapärane, et näitlejad mediteerivad enne lavaleminekut. Ent näidendi tekstides on otseselt zen-budismile viitavat raske leida. Royall Tyler tunnistab koguni, et isegi *nō*-esteetikas on zeni mõju keeruline tuvastada, kuigi lage, dekoratsioonideta lava ning

⁵⁹ Reginald Horace Blyth. *Zen in English Literature and Oriental Classics*. Tokyo: The Hokuseido Press, 1942, lk xi.

⁶⁰ Daisetsu Teitaro Suzuki. *Zen and Japanese Culture*. New York: Pantheon Books, 1959.

⁶¹ R. H. Blyth 1942, lk ix.

ülimalt stiliseeritud ja vaid objekti kontuure markeerivad esemed võiksid paljude arvates osutada otse vastupidisele.⁶²

Eeltoodud näited kinnitavad tõsiasja, et *nō*-näidendeis kasutatav budistlik terminoloogia osutab väga erinevatele budistlikele filosoofiatele, mille üheks põhjuseks võib Donald Shively arvates olla lihtsalt see, et näitlejaist autoreid köitis pigemini kunstiline väljendusviis ja lavaline esitus kui mõni kindel filosoofia.⁶³ Ta selgitab, et budistlikku sõnavara kasutati ilma igasuguse kavatsuseta esitada erinevaid õpetusi või nende üle väidelda. Pealegi oli kogu Muromachi ajajärgu vältel, kui kirjutati enamik aktiivselt mängitavaid *nō*-näidendeid, Tendai koolkond prominentsel kohal võrreldes teiste tolleaegsete budistlike sektidega ja seetõttu ei olnudki mingit erilist vajadust religioosset propagandat teha.⁶⁴ Seega võis suutrate katkendite ja palvete paigutamine näidendite tekstidesse olla tehniline võte, millega sooviti lisada filosoofilist sügavust, kasutades selleks vastavat terminoloogiat, millega imiteerida religioosust või äärmisel juhul viidata allikale.

Samuti ei tohi unustada, et füüsiliste ja vaimsete praktikate zenbudistlikud ideaalid, nagu vaoshoitus ja kasinus, köitsid keskaegses Jaapanis valitsevaks klassiks olnud samuraisid⁶⁵ ning lisaks peeti siis zeni kunstiinimeste religiooniks.⁶⁶ Seega peegeldas niisuguste teemade liitmine *nō*-näidenditega ilmselgelt *nō*-näitlejaist näitekirjanike soovi tulla vastu publiku ootustele. Tõepoolest, tuleb nõustuda David Shively⁶⁷ arvamusega, et omaaegne publik näis nautivat taolisi *nō* elegantsesse vormi valatud teoloogilisi vinjette teksti sees ja et budismiteema oli näitekirjanike jaoks vaid õige pisut rohkem kui tolele ajajärgule iseloomulik religioosne taust, mis õigustas näidendi kirjutamist.

Kokkuvõttes võib tõdeda, et kahtlemata on *nō*'st võimalik leida religioosseid elemente, ehkki need esinevad sageli varjatud kujul, näiteks preester või munk *waki*-tegelasena, näidendi sündmuspaik palverännaku sihtpunktiks oleva templi või pühamu näol ning looduslike fenomenide

⁶² R. Tyler 1987, lk 20.

⁶³ D. H. Shively 1957, lk 142.

⁶⁴ *Ibid.*, lk 140.

⁶⁵ Leonard Cabell Pronko. *Theater East and West: Perspectives towards a Total Theater*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967, lk 76.

⁶⁶ A. Waley 1922, lk 32.

⁶⁷ D. H. Shively 1957, lk 161, 157.

kasutamine budistlike kujunditena.⁶⁸ Väga harvadel juhtudel avalduvad need ka otseselt religioosse idee eksponeerimisena: näidend *Dōjōji* põhineb äärmiselt misogüünisel seisukohavõtul, et naised ei saa ümber sündida buddhaks,⁶⁹ *Sotoba Komachi*'s esitatakse religioosne väitlus ja teema näidendites, mis kõneleb taimede buddha loomusest.

Lõpetuseks tsiteerin 20. sajandi üht suurimat nime *nō*-teatris — Kanze Hisaot (1925–1978),⁷⁰ kes ütles, et kuigi *nō*-näidendeid on mõjutanud nii *shintō* kui ka budism, ei ole *nō* siiski draama, mis selgitaks religioonifilosoofilisi seisukohti, vaid *nō*-teatri puhul on religioon pigem konteksti puudutav teadmine; seetõttu oleks parem teada ka zenist ja *shintō*'st, ehkki see ei ole ilmtingimata vajalik.

⁶⁸ Näiteks mägi, täiskuu, vesi, bambus. Vt D. H. Shively 1957, lk 140; L. C. Pronko 1967, lk 76; R. Tyler 1987, lk 25–28.

⁶⁹ Susan Blakeley Klein. When the Moon Strikes the Bell: Desire and Enlightenment in the Noh Play *Dōjōji*. — *Journal of Japanese Studies*, Vol. 17, nr 2, 1991, lk 291–322.

⁷⁰ A. J. Harris 1986, lk 309.