

Naised *nō*-laval

Maret Nukke

Traditsiooniliselt peetakse 14. sajandist pärit *nō*-teatrit etenduskunstiks, mida esitavad ainult mehed. Murranguline sündmus leidis *nō*-maailmas aset 2004. aasta 16. juulil, mil 22 naist nimetati „tähtsa kollektiivse vaimse kultuuripärandi hoidjaks“.¹ See artikkel uurib, miks ja kuidas naised professionaalselt *nō*-lavalt kõrvale jäid ning kas „pärandihoidja“ austav tiitel on toonud kaasa muutusi naisnäitlejate loomingulises eneseteostuses ja meeskolleegide suhtumises neisse.

Traditsiooni „leiutamine“

Vaieldamatult olid *nō*-teatri omapärase esitusstiili loojad kaks meest, Kan'ami Kiyotsugu² (1333–1384) ja tema poeg Zeami Motokiyo (1363–1443). Ka kuulsaimad *nō*-näitlejad ja näitekirjanikud on olnud mehed

¹ „Tähtsa vaimse kultuuripärandi hoidja“ (jpn *jūyō mukei bunkazai hojisha* 重要無形文化財保持者) nimetust annab igal aastal välja Jaapani kultuuriministeerium, kellele erinevate traditsiooniliste tegevusalade meistreid koondavad ühendused esitavad oma kandidaadid. Tiitli pälvivad Jaapani rahvuslikuks kultuuripärandiks tunnistatud lavakunstide, muusika ja rahvusliku käsitöö väljapaistvad meistrid. Tiitlit jagatakse kolmes kategoorias: isikule, kollektiivse pärandi esindajale ja traditsiooni edasikandjale. Kõige kõrgem neist on tunnustus isikule, kes pälvib riigilt aunimetuse „rahvuslik aare“ (*ningen kokuhō*) ja eluaegse stipendiumi, mille suurus on ligikaudu 15 000 eurot (2 miljonit jeeni) kuus. „Rahvuslikuks aardeks“ on valitud läbi aegade kõigest 15 *nō*-näitlejat, kellest elus on neli, nende hulgas ka Jaapani *Nō*-teatri Ühingu esimees Nomura Shirō (Bunkachō 2021).

² Käesolevas tekstis on Jaapani isikunimed esitatud traditsiooniliselt, st perenimi enne ja eesnimi selle järel.

ning see on loonud väärkujutelma, et naised nō'd ei esitanud. Siiski ei saa naisnäitlejate olemasolu nō-teatri ajaloos eirata.

Jaapani teatrimüüt räägib noorest jumalannast Uzumest, kes oma kaasakiskuva tantsuga meelitas päikesejumalanna Amaterasu välja koo-past, kuhu too oli solvunult varjunud. Seega peavad jaapanlased üks-meelselt Jaapani teatri alguseks Uzume pöörast tantsu teiste jumalate pillimängu ja naeru saatel, mis pani aluse traditsioonilist teatrit ise-loomustavale kahele põhielemendile: lavakunstid on seotud muusi-kaga (tants, laul ja pillimäng) ning etendus on jumalatele pühendatud sakraalne akt, omamoodi palvus. Uzume tantsust kasvas välja *kagura*, mida tänapäeval esitavad tantsijannad *miko*'d *shintō* pühakodades. Jaapani teatriajaloolased arvavad, et nō-teatri kujunemist mõjutasid *kusemai*-tants ja *shirabyōshi* rändesinejate rütmilised laulud-tantsud,³ mille esitajateks olid naised (Omote ja Amano 1987: 33–36). Kahjuks on vähe ajaloodokumente, milles on mainitud neid nō-teatri kujunemis-perioodil tegutsenud naisi. Ajaloolane Wakita Haruko viitab 1423. aas-tal Kyōtos templi ehituse tarvis raha kogumiseks korraldatud tuluõhtul meeste-naiste segatrupi esitatud *kusemai*-tantsule (Wakita 2001: 187). Ta märgib, et tollal oli naiste *sarugaku*⁴ väga populaarne ning koha-lik suurmaaomanik Akamatsu pidas naisnäitlejaid klanni palgal (*Ibid.*, 207–208). Eric Rath osutab 14.–15. sajandist pärit ajaloodokumenti-dele, mis esimest korda kirjeldavad naistegelaste maske, ja teeb sellest järelduse, et umbes sel ajal hakkasid nō's domineerima mehed, kes pidid kandma maski rollides, mida varem olid mänginud naised (Rath 2001: 99).

Et ei jääks muljet, justkui naised oleksid provintsilavadel aktiivselt esinenud ainult nō-teatri koidikul, peab otsima tõendeid ka hilisemast ajaloo perioodist. Tuginedes arhiiviallikatele väidab Gerald Groemer, et 17. sajandi alguses tegid Kyōto lõbukvartalites toimunud nō-eten-

³ *Kusemai* ('laulutants') oli keskajal vahelduva rütmiga tantsuvorm, kus esineja retsi-teeris tantsuliikumiste ajal traditsioonilist ballaadi. Samal ajajärgul olid populaarsed ka *shirabyōshi* ('lihtne rütm') rändlaulikud, kes esitasid õlatrummi mängides aeglase rüt-miga tantse koos budistlike palvetega. Kui *kusemai*-tantsijad olid enamasti mehed, siis *shirabyōshi*'t esitasid naised, kes olid riides nagu mehed ning kandsid õukondlase kõrget mütsi ja mööka. Kuulsaim *shirabyōshi* oli kaunitar nimega Shizuka Gozen (1165–1211), kuulsa väejuhi Minamoto Yoshitsune (1159–1189) armsam.

⁴ *Sarugaku* ehk *sarugaku-nō* oli selle teatriliiigi nimi keskajal, aga lühemalt nō'ks hakati seda kutsuma alles uusajal. Naiste *sarugaku* (*onna sarugaku*) nimetus viitab sellele, et normiks oli tollal meeste mängitud nō (Geilhorn 2017: 29).

dustes kaasa Kanze-trupi väljakoolitatud kurtisaanid, kes mängisid kõiki rolle ja laulsid *nō*-kooris — seda nimetab ta „naiste *nō*’ks“. Need amatöörnäitlejatest naised jätkasid *nō* etendamist ka Kyōtost lahkudes, sest umbes samast ajast on teateid nende esinemisest šogunaadi pealinnas Edos Yoshiwara lõbukvartalis. Kurtisaanide *nō* populaarsus käis ajapikku alla, aga 19. sajandi lõpus kogus „naiste *nō*“ lühikese perioodi vältel taas populaarsust⁵ (Groemer 1998: 119–120).

Oletades, et naised mängisid kogu *nō*-teatri ajaloo vältel vähemalt asjaarmastajate truppides, tundub nende kadumine ametlikust teatriajaloo käsitusest pisut kummaline. Näib, et see on seotud *kabuki*-teatriga, kus Tokugawa šogunaat keelas 1630. aastatel naistel esinemise, mis tõi kaasa tänapäevani *kabuki*’t sümboliseeriva, meeste esitatud naiserolli (*onnagata*) tekke. See seadus puudutas vaid *kabuki*’t, mis oma erootiliste karakterite ja teemadega ei vastanud šogunaadis kehtestatud neokonfutsianistlikele moraalinormidele, aga keeld laienes kiiresti kõigile etenduskunstidele, sealhulgas ka *nō*’le. Vähemasti elukutselistes *nō*-truppides ei saanud naised enam esineda ning ajapikku kinnistus müüt, justkui oleks *nō* alati olnud meeste pärusmaa.⁶ Niisiis paistab, et probleem pole mitte selles, justkui *nō* pikas ajaloos poleks naisnäitlejaid olnud, vaid pigem toimus Edo perioodil (1600–1868) ajastu vaimule vastavalt *nō*-ajaloo poliitkorrektne ümberkirjutus.

Kui Jaapanis toimus 19. sajandil ühiskonna moderniseerimine, tabas *nō*-teatrit kollaps, sest šogunaadi likvideerimisega kaotasid *shōgun*’it õukonnamuusikutena teeninud *nō*-näitlejad töö ning paljud olid sunnitud leidma endale uue elatusallika. Õnneliku juhuse läbi märgati

⁵ Siiski ei tohiks sõna „kurtisaan“ kasutamine Jaapani ajalookroonikates kedagi segadusse ajada, sest tol ajal arvati kõik näitlejad nende ameti tõttu ühiskonnaheidikute *hinin*’i klassi, kuhu kuulusid need, kes oma elukutse või muu valiku tõttu neokonfutsianistliku ühiskonna ametlikku hierarhiasse ei sobinud. Niisiis ei pea nimetus „kurtisaanide *nō*“ ilmtingimata tähendama seda, et etendusi andsid üksnes prostituudid. Aga seda ei saa muidugi ka välistada.

⁶ Eric Rath rõhutab poliitika tõenäoliselt suurt mõju naiste kadumisele professionaalsest *nō*-teatrist, öeldes, et juba keskaja lõpus karmistas võimul olnud väejuht Toyotomi Hideyoshi (1537–1598) seadusi ja maksis palka vaid neljale Yamato-trupile (Rath 2001: 101). Seetõttu jäid edaspidi ülejäänud esinejad, nii mehed kui ka naised, amatöörnäitlejatena kehvmasse majanduslikku olukorda, ei suutnud võimurite lemmikutega võistelda ja isegi viited nende tegutsemisele kadusid ajapikku ametlikust huviorbiidist, sh ajalooallikatest. Suzumura Yūsuke peab Tokugawa šogunaadi misogüünset poliitikat peamiseks põhjuseks, miks naised elukutselisest *nō*-teatrist kõrvale jäid (Suzumura 2013: 41).

suursuguses nō-teatris sarnasust lääne ooperiga ning riigimeeste ja aristokraatide hulgast leiti toetajaid, kes koos legendaarse Umewaka Minoru (1828–1909) ja paari teise näitlejaga asusid nō-teatrile uut hingust sisse puhuma. Nō'st sai siis moodsa Jaapani visiitkaart riigipeade ja diplomaatide võõrustamisel, kuid teatri taastamise käigus pandi alus ka sellele, mida nüüd nimetatakse nō-traditsiooniks. Nimelt uskus Minoru, kes oli oma nooruses olnud *shōgun*'i teenistuses, et nō-traditsiooni anti põlvkondade vältel edasi muutumatuna — sellisena, nagu see oli olnud Zeami ajal. Sellel väljamõeldud traditsioonil põhinevad väited, justkui oleks nō olnud alati ülimalt aeglase liikumise ja lauluga, peaaegu et staatiline lavavorm, ehkki praegu me teame, et keskajal oli nō üsna elavaloomuline, dünaamiline lavakunst. Selle väljamõeldud traditsiooni juurde kuulub ka väide, et nō's on alati mänginud ainult mehed. Loodi müüt, mis kandus edasi 21. sajandisse.

Naiste naasmine elukutseliste lavale

Teine maailmasõda puudutas rängalt ka nō-maailma, sest paljud näitlejad hukkusid lahingus, trupid lagunesid ja Tōkyō süütepommitamistes jäi terveks vaid kolm nō-teatrit. Sōjakeerises ellujäänud näitlejad koonduisid nendesse vähestesse esinemispaikadesse ega hoolinud enam nii väga koolkondlikest erimeelsustest. See kriis nō ajaloos andis võimaluse ka naiste naasmiseks lavale. 20. sajandi alguses oli vaid üksikuid naisi, kes harrastasid hobina nō-laulu ja -tantsu, aga 1948. aastal võeti professionaale koondavasse Nō-näitlejate Ühendusse (Nōgaku Kyōkai) vastu korraga kuus naist (Miyanishi 2003: 5), nende hulgas Tsumura Kimiko (1902–1974), keda peetakse teerajajaks naistele nō juurde elukutseliste näitlejatena.⁷ Kuulumine sellesse ühendusse tõendab, et nō-näitleja on saavutanud meisterlikkuse, mis lubab tal laval mängida ka kõige nõudlikumaid rolle.

Jaapani sõjajärgne majandusedu aitas kaasa nō-teatri järkjärgulisele kosumisele. Ühiskonnas jätkus sõjaelne traditsioon, et mees käib töö

⁷ Pärast 1948. aasta suurt sula nō-maailmas valitses jälle vaikus, mis kestis aastakümneid. Naiste tunnustamist elukutselise näitlejana saab seetõttu seostada USA okupatsiooniaegse demokratiseerimise lainega, võib-olla isegi mingite juhtnööridega võimude poolt, ehkki tõestada seda ei saa.

ning naine hoiab lapsi ja kodu, mistõttu tekkis peagi arvukalt küllaltki jõukaid koduperenaisi, kel oli piisavalt nii aega kui ka raha hobidega tegelemiseks (Miyanishi 2005: 92). Nendest moodustus *nō*-näitlejaid ülal pidav tänulik õpilaskond, kes oli ühtlasi ka selle teatri publikuks.⁸ Enamik harrastusnäitlejatest on naised, kes mõjutavad professionaalse *nō*-teatri repertuaarivalikut.⁹ Amatööride ridadest tuleb elukutselistele naisnäitlejatele pidevalt lisa, niisiis ei saa *nō*-tantsu või -laulu ajaviitena õppimist pidada vähetähtsaks.

Irmgard Johnson (1977: 2) ütleb, et 1970. aastate alguses olid ametlikel andmetel umbes 7–8% kõigist *nō*-näitlejatest naised, aga see number võis tegelikult olla veelgi suurem, sest koolkondade registritesse olid kantud ka lapsnäitlejad ja seal leidis koguni siit ilmast lahkunud näitlejate nimesid. Ta väidab, et *nō*-ringkondades on üldiselt levinud arvamus, et naised võivad olla kuni veerand kõigist näitlejatest. Samas on ka palju neid, kes pole kunagi ühtegi naist *nō*-laval näinud, ja sellest võib kergesti tekkida illusioon, justkui neid polekski (*Ibid.*).

Kui 1948. aastal arvati esimesed naised elukutseliste näitlejate hulka, ei olnud veel kindlaid kriteeriume, mille alusel nende taset hinnata. Selleks pidid nad saama soovituskirja oma õpetajalt (Miyanishi 2003: 5). Võrreldes sõjajärgsete kümnenditega on tänapäeval reeglid paigas ja need on samad nii meestele kui ka naistele. Kandidaat peab olema laval esitanud mõne väga nõudliku rolli, näiteks *shite*-näitlejate puhul on selleks peaosa näidendis *Dōjō tempel* (*Dōjōji*), mida loetakse justkui *nō*-näitleja küpsuseksamiks ja milleni ta jõuab umbes kolmekümnendates eluaastates.¹⁰ Lisaks peab elukutselise staatuse taotlejal olema ette näidata kolmkümmend aastat avalikke ülesastumisi ning viimase kümne aasta jooksul peab ta olema mänginud aastas vähemalt

⁸ *Shite*-näitleja on ühe lavastuse juures nii peaosa täitja kui ka lavastaja ja produtsent, kes valib lavastusse trupiliikmed ja maksab neile palga, tasub teatritele rendi ning hoolitseb etenduse reklaami eest, mis kõik nõuab arvestatavat rahasummat. Elukutselise näitleja ainsaks sissetulekuks on harrastajate ja amatööride õpetamine ning nii mõnelgi lugupeetud näitlejal on õpilasi saja ringis.

⁹ Diego Pellecchia nimetab amatööre „*nō* ökosüsteemis“ olulisteks „*nō* saadikuteks“, kes teevad etendustele reklaami ja toovad *nō* juurde uusi õpilasi (Pellecchia 2017: 45).

¹⁰ Mõnes koolkonnas, nagu Kongō, ei ole naistel selles näidendis siiski mängida lubatud, aga neil on *Dōjōji* etenduse ajal keelatud isegi teiste näitlejate abistamine lava taga (Rath 2001: 108). Ka Hōshō koolkonnas on just see näidend olnud pikka aega naistele tabu, kuid 2005. aastal esitas selle peategelast esimese naisena koolkonnas 68-aastane Uchida Yoshiko, ehkki mehed mängivad seda vanuses 25–35 (Geilhorn 2017: 36).

kahes näidendis (Uzawa 2004). Teisisõnu peab *nō*-näitleja olema aastakümneid laval, enne kui ta ametlikult professionaaliks tunnistatakse. Samas jätab arvuka õpilaskonna juhendamine vähe aega selleks, et ise harjutada ja esinemiseks valmistuda.

Võrreldes meestega on naised profistaatuse nõutamisel kehvemas olukorras, sest otsus abielluda ja lapsi saada võib määramatuks ajaks katkestada järjepideva karjääri (Miyanishi 2005: 89). Irmgard Johnsoni (1977: 7) sõnul peavad mitmed meesnäitlejad pereelu naiste karjääri kahjustavaks otsuseks, väites seejuures, et vaid meestel võiks olla pere, kes neid nende loomingulisel teel igati toetab.¹¹ Halb näide, mis hästi illustreerib sellist naisnäitlejate erikohtlemist ja koolkonna seeniorite paindumatust, pärineb sõjajärgsetest aastatest. Okumura Fukuko oli üks neist kuuest, kes 1948. aastal tunnistati vaid 26-aastasena elukutseliseks *nō*-näitlejaks. Aasta varem oli ta tutvunud sama koolkonna, Komparu näitleja Nanjō Hideoga ja noored kavatsesid abielluda. Nende soovile seisis koolkond vastu põhjusel, et mitte kunagi varem polnud ühe koolkonna näitlejad omavahel abiellunud. Nad taheti koolkonnast välja heita, kuid siis astusid nende kaitseks avalikult välja paar peresõpra, kelle hulgas oli ka kirjanik Tanizaki Jun'ichirō, ja tegid asjast suure meediakära. Pärast Okumura ja Nanjō abiellumist sunniti nad seeniorite tahtel ikkagi koolkonnast lahkuma. Seejärel ei saanud andekad noored professionaalid viis aastat laval esineda, peale selle läks pool nende õpilastest minema (Miyanishi 2003: 6). Okumura ja Nanjō naasid *nō*-lavale 1954. aastal Ōsakas, kuid nende karjäär oli rikutud.

Okumura näide juhatab nn *nō*-süsteemis ühe palju sügavama probleemi juurde. Nimelt dikteerivad *nō*-näitleja karjääri koolkondade juhid ehk *iemoto*'d, kelle põhiülesandeks on säilitada koolkonnale omane stiil ja kanda edasi traditsioone; neist oleneb, kas ja millistes lavastustes näitlejale osa pakutakse (Pellecchia 2017: 34). See omakorda määrab ära näitleja karjääri edenemise. Juhul kui mõni näitleja satub oma tegevusega *iemoto* ja teiste koolkonna seeniorõpetajate põlu alla, on tal rolle

¹¹ *Nō*-näitleja naine on mitmel moel seotud „pereäriga“, toetades oma abikaasat nagu erasekretär. Näiteks tegeleb ta etenduse piletite broneeringutega, suhtleb trupi teiste liikmete ja oma mehe õpilastega, leppides kokku kohtumisi jms (Geilhorn 2017: 30). Kui ma 2004. aastal tahtsin teha intervjuud Hōshō koolkonna esinumbri, seeniornäitleja Kondō Kennosukega, leppisin aja ja koha kokku hoopiski tema abikaasa, mitte näitleja endaga.

saada väga raske, kui mitte võimatu. Üks näide suurepärase naisnäitleja vastuolust koolkonna juhtidega pärineb 1921. aastast, kui Tsumura Kimiko tegi oma näitlejadebüüdi näidendis *Sulerüü* (*Hagoromo*), mida Kanze koolkond, kuhu ta kuulus, pidas naistele seatud piirangute rikumiseks ja heitis ta selle eest koolkonnast välja, kuigi Tsumura oli esinenud Koreas amatööride trupi koosseisus ja mitte *nō*-laval. Asi päädis sellega, et lavale pääsemiseks moodustas Tsumura omaenda *nō*-trupi ja pärast pikka karjääri tunnistasid *nō*-maailma autoriteedid ta 1948. aastal lõpuks elukutseliseks näitlejaks (Geilhorn 2018: 108).

Kuigi tänapäeval on professionaalseid näitlejaid ühendava *Nō*-näitlejate Ühendusega liitumiseks üsna selgelt sõnastatud reeglid, sõltub see siiski *iemoto*'de suvast näitleja taseme hindamisel, ka koolkondade lõikes on erinevused suured (Miyanishi 2005: 88). *Nō*'s on kokku viis pearollinäitlejate koolkonda, millest vanim ja prestiižsem on *nō* rajaja Zeami pärandit edasi kandev Kanze koolkond, aga ka Komparu, Hōshō ja Kongō koolkonna ajalugu ulatub tagasi Muromachi perioodi (1336–1573). Võrreldes „vanadega“ on kõige uuem Kita koolkond, mis rajati arvatavasti 1619. aastal. Tähelepanuväärne on see, et „vanad“ koolkonnad võtavad meelsasti oma ridadesse vastu elukutselisi naisnäitlejaid, millele osutab ka viimase viiekümne aasta statistika: kui veel 1970-ndatel kuulus neisse kokku 106 naist (enim Kanzes — koguni 79 naist) (Johnson 1977: 2), siis kakskümmend aastat hiljem oli neid juba umbes 200 (Yomiuri Shimbun 1997) ja 2003. aastal oli kokku 1546 näitlejast 17% ehk 256 naised (Geilhorn 2018: 109–110).¹² Kuigi endiselt on Kanze koolkonnas naisnäitlejaid kõige rohkem, on just Komparu see, mida tuntakse iseäranis naisi soosiva koolkonnana. Sellesse kuuluv naisnäitleja Tomiyama Reiko on põhjusena välja toonud nende *iemoto* Komparu Nobutaka hea suhtumise naistesse, nii et *nō*-ringkondades on käibel isegi ütlus, et „Komparu on koolkond naiste jaoks“ (Ken ja Tomizawa 2004).

Võiks eeldada, et kõige uuem, Kita koolkond, on ka oma vaadetelt kõige avatum, aga see ei vasta tõele, sest nemad on ainsad, kes ei taha naisi elukutseliste näitlejate ridades näha. Kanze koolkonda kuuluv naisnäitleja Uzawa Hisa, kes on pälvinud austava tiitli „vaimse

¹² 2004. aastal olid *shite*-näitlejaist 250 naised, moodustades kuuendiku pearollinäitlejate koguarvust (Prideaux 2004). Uuemaid andmeid kahjuks ei ole, sest *Nō*-näitlejate Ühendus ei pea selle üle arvet.

kultuuripärandi hoidja“, toob oma intervjuus näite Kita koolkonna harrastusnäitlejast, kirjanik Shirasu Masakost (1910–1998), kes pärast pikki aastaid esinemist amatöörina viimaks mõistis, et kodukoolkond ei kavatse teda iialgi professionaalina tunnistada, ja loobus edasisest *nō*-näitleja karjäärist. Uzawa kommenteeris Shirasu otsust, sõnades, et tõenäoliselt ei olnud tollal *nō*-maailm veel lihtsalt valmis naiste tulekuks professionaalsele lavale (Uzawa 2004). Teine kujukas näide Kita koolkonna vastuseisust naisi aktsepteerida on sinna kuuluv eakas harrastusnäitleja Baba Akiko, kes on Jaapanis tuntud poetess ja kirjutanud ka uusi *nō*-näidendeid. Ta kommenteeris seda teemat, öeldes kibestunult, et ehkki ta on olnud *nō*-lavadel üle kuuekümnepa aasta, jääb ta ilmselt oma koolkonna põikpäisuse tõttu igavesti amatööri staatusesse (Baba 2004).¹³ Samas on hämmastav, et Baba õigustab koolkonna seisukohti, öeldes, et „*nō* on meeste loodud, nende tehtud läbimurre“ ja et *nō* liikumismustrid (*kata*) on just sellised, mida mehed peavad ilusaks. Ta arvab, et naine võib ainult püüda jäljendada seda ideaalset meeste järgi kujundatud esteetilist vormi, aga see ei ole siiski samaväärne (*Ibid.*).

Muidugi on ka selliseid naisi, kes ei soovigi saada elukutseliseks näitlejaks. Johnson (1977: 4) toob näiteks Enomoto Yoshie, kes leidis, et „naised ei tohiks üle astuda piirist, mis eraldab harrastusnäitlejat professionaalist“. Pealegi tagab amatööri staatus eelise seetõttu, et ta saab täielikult pühenduda *nō* harjutamisele ja ei pea oma aega ega jõudu panustama õpetamisele (*Ibid.*, 3), mis on ühe elukutselise näitleja, olgu ta naine või mees, peamine sissetulekuallikas, seega ka eeldus, et ennast lavalauldadel teostada.

Siiski tundub, et nende teele, kes soovivad leiba teenida oma meelisalal, on *nō*-maailma reegleid dikteerivad *iemoto*'d ja osa seeniornäitlejaid seadnud mitmeid takistusi, et neid elukutseliselt *nō*-lavalt eemale tõrjuda. Siit kerkivad üles järgmised küsimused: millised on etteheited naisnäitlejatele ja kas leidub *nō*-maailmast enesest tulenevaid põhjusi, miks naisi *nō*'sse ei taheta?

¹³ Uzawa (2004) ütles oma intervjuus, tehtud pärast jutuaajamist Babaga, et Kita koolkond võttis 1998. aastal oma ridadesse esimese noore naisnäitleja Ōshima Kinue, aga seda Baba mulle ei öelnud. Ōshima on seni jäänud ainukeseks Kita koolkonna elukutseliseks naisnäitlejaks (Geilhorn 2017: 36).

Piirangud naistele *nō*'s

Teatrimüüdis on keskne tegelane noor jumalanna ja sealt pärineb ka lava kui püha paiga idee Jaapani teatris. Ka iidseid teatrivorme esitati pühamutes ja templites ning esimesed esinejad olid pühamuteenijannad, kelle tantsu peeti taevaste vaimude teenimiseks. Seega ei näe me varajases Jaapani teatris naiste esinemisele laval mingeid piiranguid, pigem vastupidi — esinejad olid peamiselt naised, nii müüdis kui ka päriselus.

Probleem naiste lubamisega teatrilavale tuleneb Jaapani religioonist. See kujunes välja keskajal *shintō* ja budismi sümbioosis, kus kohaliku usundi „rituaalse ebapuhtuse“ (*kegare*) kontseptsioon, mida naiste puhul seostatakse kuupuhastuse tõttu püsiva ebapuhtusega, segunes mõne budismi koolkonna misogüünse hoiakuga. Veel tänapäevalgi võib märgata suhtumist, et naised „määrivad rituaalselt“ esinemispaiga (Pellecchia 2017: 445). Näiteks Uzawa Hisa väidab, et mõned meesnäitlejad ei soovi naistega jagada isegi mitte lavatagust ruumi (Uzawa 2004).

Uskumus, et naised on põhimõtteliselt „ebapuhtad“ olendid, on peamine põhjus, miks neile *nō*-maailmas mitmesuguseid piiranguid seatakse. Kõige pühamaks peetakse *nō*-teatris Okina rolli, mida esitatakse uue aasta alguse pühitsemiseks või eriliste sündmuste puhul, nagu vastarajatud *nō*-lava sisseõnnistamisel. Naistel on keelatud seda rolli mängida ja isegi selle etenduse ajal näitlejaid lava taga abistada, ehkki kõigi teiste näidendite puhul on naiste panus lavataguses tähtis.¹⁴ Kanze koolkonna naisnäitlejatele ei õpetata Okina rolli enne, kui nad on saanud 60-aastaseks, misjärel nad võivad seda küll oma õpilastele õpetada, aga ise laval esitada ei tohi. Levinud on arvamus, et naistel puudub võimekus saavutada Okina rolli jaoks vajalik ülev vaimne seisund, sest nad on juba oma olemuselt „ebapuhtad“ (Johnson 1977: 5, 7).

Sellisele väitele vastuargumendina saab tuua näite 1349. aastast, kui Kasuga pühamus Naras mängis *sarugaku* naisnäitleja Otozuru Gozen¹⁵

¹⁴ Okina roll on niivõrd püha, et selleks valmistudes hoiduvad meesnäitlejad teatud perioodi vältel igasugustest kontaktidest naisterahvastega, valmistades kodus toitu ja soojendades vannivett koldel, mida ülejäänud pere ei tohi kasutada (Rath 2001: 107).

¹⁵ Otozurut peetakse *nō*-teatri looja Kan'ami õpetajaks, kelle juures Kan'ami õppis *kusemai* tantsu ja laulu, mis tõi talle ja kogu Kanze-trupile kuulsust. Juba Kan'ami ajal võisid Okina rolli laval esitada vaid trupi vanimad liikmed, aga Eric Rath oletab, et selle põhjuseks oli pigem soov hoida kitsas ringis neid näitlejatehnilisi oskusi ja teadmisi, mida Kan'ami oli tõenäoliselt õppinud Otozurult (Rath 2001: 98–99). *Kusemai* tants on tänini paljude *nō*-näidendite osa.

Okina rolli, kusjuures kogu trupp koosnes naistest, tõenäoliselt pühamu-tantsijatest (O'Neill 1958: 168). Ühelt poolt tõestab see ajalooline fakt, et naised on siiski võimelised seda rolli esitama ja keelu põhjust tuleb otsida mujalt. Teiselt poolt näitab see, et *nō*-teatri väljakujunemise ajal ei olnud isegi mitte Okina püha roll naistele keelatud ja see tabu tek-kis ilmselt palju hiljem. Kuid Eric Rath osutab, et ka mehed ei tohi seda rolli laval esitada ilma seeniornäitleja või koolkonna juhi *iemoto* eriloata (Rath 2000: 261–262) ja Barbara Geilhorn kinnitab, et enamik mehi ei saa seda rolli mängida mitte kordagi elus (Geilhorn 2018: 112). Niisiis tundub, et vähemasti Okina rolli puhul on kõik *nō*-näitlejad võrdselt ebasoodsas seisus ja võimalus seda laval esitada saab osaks vähestele.

Okina pole ainus roll, mida naised *nō*-laval mängida ei tohi. Neile on keelatud ka maskita rollid (*hitamen*), nagu nimiosa näidendis *Benkei paadis* (*Funa-Benkei*) või tegelased sellistes näidendites, kus *shite*-näitleja ei kanna maski kas näidendi esimeses või teises pooles. Põhjen-duseks on see, et maskita oleks kohe näha, et laval on naisterahvas, samas kui maski kandes see nii ilmne ei oleks. Seega on *nō*-teatris täht-tis mitte niivõrd näitleja sugu, kuivõrd laval esitatava tegelaskuju soolise kuvandi säilitamine.¹⁶ *Nō*-näitleja ei imiteeri ei meest ega naist, nende näoilmeid, liikumist ega häält, nii nagu seda tehakse näiteks *kabuki*-teatris *onnagata*-rollis, kus meesnäitleja jäljendab võimalikult elutruult naiskarakterit kõiki omadusi, ka hääle intonatsioone. Uzawa Hisa (2004) ütleb koguni, et *nō*'s ei olegi nais- ja meesnäitlejaid, kõik on lihtsalt *nō*-näitlejad.¹⁷ Sellegipoolest on 1939. aastast teada juhtum, kus Tsumura Kimiko pidi mängima näidendis *Ataka* maskita Benkei rolli, kuid

¹⁶ Maske kasutatakse *nō*'s traditsiooni kohaselt selleks, et varjata mehe nägu siis, kui selleks on vajadus, aga eelkõige naiste ja üleloomulike vaimude rollides. Benkeid mängitakse maskita seetõttu, et see on maskuliinne ajalooline kanglane ja selles näi-dendis elus olev persoon (*genzai nō* ehk näidend olevikusündmustest); seepärast on see roll naistele keelatud. Aga näiteks noore tundelise sõdalase Ebira vaimu samanimelises näidendis (*mugen nō* ehk unenäoliste näidendite kategoorias) võivad ka naised mängida, ehkki see on samuti maskita roll (Geilhorn 2018: 111–112).

¹⁷ Ka meie jutuaajamise ajal ütleb ta enda kohta *nō*-näitleja (*nōgakushi*), mida inglise keelde peaks tema sõnul tõlkima ka naiste puhul sõnaga *actor*, mitte *actress*. Ta ütleb, et 20–30-aastaseid naisnäitlejaid hüütakse *nō*-maailmas terminiga *joryū-nōgakushi* ehk 'naisnäitleja', aga kui nad saavad umbes 50, siis on nad juba *nōgakushi* (Uzawa 2004). Seega toimub sooline eristamine nimetuses seni, kuni nooremal naisnäitlejal on vanu-sest tulenevalt veel kõrgem lauluhääl, mis vananedes muutub üha madalamaks ega erine enam kuigivõrd mehe hääletämbrist. Kuid Barbara Geilhorn on veendunud, et

nō-ansambli muusikud keeldusid temaga koos lavale minemast (Wakita *et al.* 1987: 286). Tollal ei olnud ka publik harjunud naisi laval nägema ja niisuguses kultuslikus klassikalises näidendis nagu *Ataka* oleks see olnud pigem šokeeriv.

Veel üks tabu naistele on *waki* ehk kõrvaltegelase rollid, sest need kujutavad enamasti budistlikku preestrit ja ka neid mängitakse ilma maskita. Aga paljud naisnäitlejad ei tee sellest suurt probleemi, sest nad on veendunud, et seda rolli peab mängima mees (Uzawa 2004). Hoo-
pis huvitavam on keeld mängida naiste rolle põhjendusega, justkui ei suutvat naisnäitleja kujutada naisele omaseid emotsioone nii, nagu seda peab tegema *nō*-laval. Naised ei olevat võimelised edasi andma sügavat armastust, kurbust või armukadedust, ilma et nad teeksid seda oma-
enda kogemuse pinnalt, aga mitte üldinimlikust vaatepunktist nagu mehed (Johnson 1977: 5).¹⁸ Tegelaskuju portreteerimisel *nō*'s on tähtis abstraktse kuvandi loomine, mitte tegelikkuse jälgendamine, ehkki sõna *monomane*, mis märgib karakteri loomist *nō*'s, tähendab jaapani keeles 'imiteerimist'.

Kokkuvõttes võib öelda, et naised ei saa mängida ei maskita osi ega ka kõrvaltegelase ja naiste rolle, seega jäävad neile vaid noorte meeste ja sõdalaste rollid, mida peetakse just neile väga sobivaks. Muidugi ahen-
dab see võimalusi lavale pääseda, sest lisaks sellele, et naised peavad ootama oma meeskolleegidelt kutset truppi, saavad nad rolle valida vaid piiratud näidendite hulgast. See omakorda ei aita enamikul naisnäitle-
jatest koguda piisavalt lavakogemust isegi mitte terve elu jooksul nii palju, et neist võiksid saada elukutselised näitlejad. Samas tuleb tõdeda, et ka meestel on tänapäeva *nō*-maailmas keeruline läbi lüüa, sest kool-
konnasisene konkurents on tihe. Johnson kirjutas juba 1970. aastatel, et mehedki peavad sageli leppima väiksemate rollidega või esinema prog-
rammis kahe näidendi vahepeal lavakostüümita *nō*-tantsu või lauluga (Johnson 1977: 4). See olukord ei ole aastakümnete jooksul muutunud,

'naiste *nō*' (*joryū nōgaku*) on juba iseenesest stigmatiseeriv nimetus, sest see eristab nais-
ja meesnäitlejaid soo alusel ning põlistab tekkinud lõhet *nō*-teatris, osutades naisnäit-
lejate olemasolule kui mingile ebasoovitavale kõrvalekaldele *nō*'s (Geilhorn 2018: 118,
Geilhorn 2017: 33).

¹⁸ Geilhorn jällegi väidab, et just naiskarakterid (*kazuramono* ehk 'parukarollid') on
naisnäitlejatele lubatud rollikategooria, sest neid on *nō*-maailma autoriteetide arvates
naistel lihtsam mängida (Geilhorn 2018: 111).

pigem on asi isegi halvemaks läinud, sest näidendi lavaletoomiseks napib nii kõrvalosa näitlejaid kui ka pillimehi, mistõttu esinemisvõimalusi on veelgi vähem.

Naisekeha kui takistus *nō*'d mängida?

Kui mitmesuguste rollipiirangute tõttu jätta kõrvale naiste vähesed võimalused lavale pääseda, esitatakse neile siiski veel palju etteheiteid, mis väidetavalt tulenevad naise füüsilisest sobimatuses *nō*-lavale. Eespool oli juba juttu sellest, justkui ei oleks naised vaimselt võimelised kujutama abstraktset karakterit *nō*-teatrile vajalikul määral. Kuid naisnäitlejate kritiseerijad ütlevad, et naise füüsiline keha on see, mis muudab täielikult laval esitatava tegelase visuaalset üldmuljet. Kui sellesse probleemi lähemalt süüvida, siis selgub, et peamiselt puudutab see liikumist, hääletämbrit ja kostüümi kandmist, mis kõik pidavat paljastama nende naiselikkuse muidu sooneutraalses *nō*-näitleja lavapresentatsioonis.

Nō-liikumise aluseks on kaks tehnikat (*kata*)¹⁹ — *kamae* ('valmisolek') ja *hakobi* ('edasikandumine'). *Kamae*-tehnika puhul kogub näitleja (tihti kasutades selleks meditatsioonitehnikaid) energia kõhupiirkonnas päikese-põimikusse ning võtab sisse asendi, kus jalad on põlvest kergelt kõverdatud ja käsi hoitakse kehast pisut eemal. Sellises liikumiseks valmisoleku hoiakus on näitleja keha pinges nagu vibu ja sellist seisundit võib võrrelda sprinteri omaga enne 100 meetri jooksu stardipauku. Emmerti sõnul on *nō*'s sellist pingeseisundit vaja energeetilise õhustiku loomiseks ja selle energiataseme hoidmine umbes tund-poolteist vältava etenduse jooksul nõuab suhteliselt suurt füüsilist pingutust (Emmert 1997: 25). „Valmisoleku“ seisundist algavad laval kõik liikumised, mida iseloomustab põlvedest kõverdatud jalgadega ühtlane „libisev liikumine“ ehk *hakobi*. Sellise liikumise puhul püsivad näitleja puusad kogu aeg samas asendis paralleelselt põrandapinnaga, kusjuures taolise horisontaalse liikumise energia on suunatud ettepoole.²⁰ Niisiis

¹⁹ *Kata* ('moodus, viis') koosneb erinevatest kehahoiakutest ja liikumistest, mida lavastuses omavahel kombineerides moodustub näitleja liikumisjoonis.

²⁰ Selline liikumine on iseloomulik Jaapani traditsioonilisele tantsule, näiteks *kuse-mai* tantsule ja *bugaku* õukonnatantsudele, ning erineb põhimõtteliselt lääne kultuuris harjumuspärasest vertikaalsel teljel üles-alla liikumisest, nagu ballett või Euroopa kuningakodades tantsitud hüplev kadrill.

põhinevad kõik *nō*-teatri liikumismustrid *kamae* ja *hakobi* tehnikal, mille omandamine nõuab aastaid pingelist füüsilist ning vaimset treeningut. Maskuliinseks teeb selle liikumise iseloomu asjaolu, et see kujunes välja võitluskunstide mõjul, mida *nō*-näitlejad keskajal harrastasid (Geilhorn 2018: 106).

Nii nagu *nō*-maailmas on naistele teatud rollide mängimine tabu, sest nad ei suutvat neid mentaalselt „õigesti“ esitada, niisamuti kaheldakse naiste füüsilises võimekuses saavutada vajalikku kõrget energiataset ja sooritada pingestatud liikumisi. Irmgard Johnson (1977: 4) viitab kriitikutele, kes ütlevad, et *nō*-rollid nõuavad „mehist väarikust ja jõulist liikumist“, milleks naised oma nõrga keha ja tillukeste jalgadega polevat suutelised. Selline naiselik „pardi moodi paterdamine“ laval, nagu üks Johnsoni intervjuueeritud kriitikuist ütles (*Ibid.*), tähendab tegelikult üle lava diagonaalis kulgeval sirgel viie sammu tegemist kolme asemel, mis ei pruugi näida suure eksimusena, kuid väidetavalt mõjutab esteetilist üldmuljet.

Teine ja palju silmatorkavam puudus naiste esituses on nende enamasti kõrge hääletämber, mis eriti meeste-naiste segatrupis võib tuua *nō*-laulu kõlapilti veidra, isegi sobimatu „kriiskava“ heli. Selline harmoonilist kõla lõhkuv element on põhjus, miks paljud mehed keelduvad naistega koos laval mängimast. Ehkki teemasse süvenedes tundub, et pigem on see professionaalsuse ja näitlejameisterlikkuse küsimus. Tegelikult ei eristata *nō*-muusikas selliseid meeste-naiste hääletämbreid nagu ooperis on sopran, tenor või bass ning ka noodikirjas ei ole märgitud, kui kõrgelt peaks partiid laulma, sest alati tuleb helistik kohandada näitlejate ja koori häälte kokkusobivusele (Geilhorn 2017: 37). *Nō*-ajaloost on tuntud mitmed naised, kellele ei saa hääle osas etteheiteid teha. Tänapäeval on üks selliseid Uzawa Hisa, kelle mahedat ja madalat hääletämbrit on kiitnud nii mitmedki *nō*-kriitikud. Uzawa (2004) on veendunud, et üks *nō*-näitleja peab omandama *nō*'le omase liikumis- ja hääletehnika, olenemata tema soost. Ta arvab, et samavõrra halb on see, kui *nō*-laval eksponeerib meesnäitleja oma väljenduses mehelikkust, sest *nō*'s peaks esitama tegelaskuju abstraktset kuvandit, mitte selle mehelikku või naiselikku versiooni. Uzawa leiab, et need naisnäitlejad, kes laulavad naiselikult kõrge häälega ega saa hakkama *nō* jõuliste, energeetiliselt laetud „pikkade“ liikumistega, ei esita tegelikult *nō*'d. Samas ta kinnitab, et pideva ja raske treeninguga on ka naisel võimalik omandada *nō*'sse sobiv madal hääletämber, aga kasuks tuleb muidugi sünnipärane eeldus, loomulik

madal hää. Hea näitena toob ta eaka naisnäitleja Shiraishi Yōko, kelle hää võimaldab tal edukalt mängida ka vanade meeste rolle. Ta selgitab, et vananedes muutub naise hääletämber madalamaks ja mehel kõrgemaks, sestap on naisel karjääri edenedes suuremad võimalused mängida koos eakate meeskolleegidega ja laulda *nō*-kooris. Uzawa on veendunud, et 20–30-aastased naised peaksid mängima naistetruppides, aga vanuse kasvades, kui hää muutub loomulikult madalamaks, saavad nad juba esineda segatruppides. (Uzawa 2004)

Nō-lavastustes kannavad näitlejad sageli kuulsate meistrite loodud kostüüme ja maske, mis võivad olla isegi sajandeid vanad ning koolkonnas põlvest põlve edasi pärandatud. Edo perioodil kuulusid elukutseliste näitlejate ridadesse vaid mehed, seepärast on kostüümide ja maskide mõõdud kujundatud nende järgi ning naisnäitlejale on need sageli liiga suured. Näiteks *nō*-maski kandmise esteetika nõuab, et mask ei varjaks kogu nägu, vaid jätaks lõua ja põsed pisut nähtavale, lõhkudes lavalist illusiooni ja justkui pidevalt vaatajale meelde tuletades, et meie ees on näitleja, kes esitab vaimu rolli, mitte ei kehasu selleks ümber. Kui mehega võrreldes väiksema näoga naine kannab meestele mõeldud *nō*-maski, siis katab see kogu ta näo ja maski võõristusefekti loov funktsioon läheb kaduma. Ka kostüümid, olgu ajaloolised või uuemad, on naisnäitlejate jaoks enamasti liiga lohvakad ja varrukad liialt pikad, nii et vajalikku rollikuvandit on lavakostüümiga raske luua. Mõned naised kannavad kostüümi all koguni polsterdatud õlakuid või seovad rinna laudsiledaks, et paremini vastata nõutud kuvandile (Geilhorn 2018: 111). Viimasel ajal on hakatud siiski valmistama ka spetsiaalselt naiste mõõtu- dele vastavaid kostüüme ja maske (Pellecchia 2018), et nad saaksid mängida kas või neidki rolle, mida rohked piirangud ja tabud võimaldavad.

***Nō*-maailma muutumine**

Harrastus- ja elukutseliste naisnäitlejate kogukond on aastatega järjest kasvanud ning tänapäeval ei ole naine *nō*-laval mitte mingi haruldus. Veel 1970. aastatel pidi Irmgard Johnson tõdema, et hoolimata suure hulga naiste alalistest avalikest esinemistest on nad siiski „üldiselt jäetud vaikimisi tunnustuseta ja neid ei väärtustata“ (Johnson 1977: 1). Kuid viimase viiekümne aasta jooksul toimunud märkamatud muutused on

lõpuks hakanud *nō*maailma autoriteete mõjutama.²¹ Selle tõestuseks on 2004. aastal elukutselise näitlejana karjääri teinud 22 naise arvamine „vaimse kultuuripärandi hoidja“ staatusega liikmeid koondavasse Jaapani *Nō*-teatri Ühingusse (Nihon Nōgaku-kai). Sellesse elitaarsesse seltskonda kuulub 2020. aasta seisuga 546 *nō*-näitlejat, kuid naiste hulka ei ole koguarvust eraldi välja toodud (Aichi-ken 2020). See on ka loomulik, sest nüüdisajal ilmselt nõustuks suurem osa näitlejatest Uzawa (2004) seisukohaga, et *nō*'s kui kunstis ei ole tähtis mitte sugu, vaid näitlejameisterlikkus.

Huvi pakuvad ka muudatused, mida on tehtud selleks, et hoolimata mitmesugustest eespool kirjeldatud takistustest oleks naistel võimalik saada elukutseliseks *nō*-näitlejaks (astuda *Nō*-näitlejate Ühenduse liikmeks) ja olla valitud „vaimse kultuuripärandi hoidjaks“ (liikmelisus Jaapani *Nō*-teatri Ühingus). *Nō*-teatri Ühingusse kuulumine on igale näitlejale ülim tunnustus, mida tal on võimalik saada. Kandidaate hindab ühingu juhatuse koos viie koolkonna *iemoto*'dega, kusjuures tingimused olid kuni 2004. aastani samad nii meestele kui ka naistele: aunimetuse kandidaat pidi igal aastal mängima vähemalt kolm peaosatähti ja niiviisi kakskümmend aastat järjest. Uzawa Hisa, kes oli 2004. aastal aunimetuse pälvivate seas noorim, rääkis oma intervjuus ühest 80-aastasest laureaadist, kes oli seda tunnustust oodanud üleliia kaua, ehkki ta oleks selle ilmselt saanud 40–50-aastaselt, kui ta oleks mees. Aga see naisnäitleja ei suutnud seatud tingimusi oma pika lavakarjääri jooksul varem täita²² (Uzawa 2004). Sageli keelduvad *iemoto*'d kriteeriumide täitmiseks vajalike rollide mängimiseks naistele luba andmast või lükkavad seda aastaid edasi, mistõttu naistel ei kogune piisavalt lavapraktikat ja

²¹ Suzumura Yūsuke viitab toimunud muutuse põhjuste osas kriisile *nō*-teatris, sest noored mehed valivad järjest sagedamini peretraditsiooni jätkamise asemel stabiilset elujärge võimaldava kontoritöö mõnes ettevõttes ning see on andnud *nō*-perekondatele võimaluse õpetada näitlejaks peretütred. Ta ütleb, et ka naiste naasmine 19. sajandil *nō*-lavadele oli suuresti tingitud majanduslikest raskustest, mis sel perioodil *nō*-maailma tabas (Suzumura 2013: 43).

²² Pearolli näitlejaid on kõigist teistest *nō*-lavastuses vajaminevatest osalistest kõige rohkem, nende arv on kusagil 800 ümber (Pellecchia 2017: 45). See teeb ka meestel rollide saamise ja karjääri sujuva edenemise keeruliseks, sest konkurents on tihe ning kõigile tööd ei jätku. Peale selle on suureks probleemiks kõrvalosa näitlejate ja pillimeeste puudus, mis ahendab ka lavastuste hulka. Niisiis konkureerivad naised rollidele niigi väheste esinemisvõimaluste juures peamiselt just oma meeskolleegidega, millest võib tuleneda ka mõningane vastuseis naiste jõudmisele professionaalsele lavale.

võrreldes samavanuste meestega põhjustab selline ebavõrdne kohtlemine kuni 15-aastase karjäärinihke (Geilhorn 2017: 31).

Uzawa andis intervjuus põhjaliku ja värvika ülevaate asjade käigust kogu kandideerimise protseduuris, mis kokkuvõtlikult nägi välja järgmine. *Nō*-teatri Ühingu juhatus kaalus kümme aastat, mida ette võtta olukorraga, kus naisnäitlejatel pole võimalust tunnustusele, ja seejärel kulus veel paar-kolm aastat tingimustesse vajalike muudatuste sisseviimiseks.²³ Et olla kindel otsuse õigsuses, korraldati ühingu liikmete hulgas küsitlus, mille tulemusel oli enamik muudatustega nõus, teravat vastuseisu väljendas vaid paar liiget (Uzawa 2004). Otsustati, et kandidaadid võivad oma esinemiste nimekirja lisada teatris toimuva „regulaarse etenduse“ kõrval ka vabaõhulavastused (*takigi nō* — ‘*nō* tõrviku valgel’), millele ei seata niivõrd kõrgeid nõudmisi, aga mis avardas lavakogemuse saamise võimalusi.²⁴ Teine suurem muudatus puudutas kandidaatide vanust, mille ülempiiriks oli seni olnud 70 aastat, aga nüüd võis nominent olla ka vanem (Miyanishi 2005: 90). See avas tunnustuseks ukse neilegi naistele, kes oleksid varem jäänud kõrge vanuse tõttu kõrvale.

Kui eeskirjadesse olid muudatused sisse viidud, saadeti koolkondadele kandidaatide leidmiseks laiali materjalid juhistega. Kanze koolkond on suurim ja keerulise püramiidse hierarhia tõttu on seal palju otsustustasandeid. Pealegi valib iga näitlejate trupp oma kandidaadi, kelle hulgast *iemoto* teeb lõpliku ja sageli subjektiivse valiku. Uzawa kuulis toimuvast vaid kolm aastat enne laureaadiks saamist ega uskunud esialgu seda juttu, kuni saabusid dokumendid. Talle öeldi, et Kanze koolkond kogub oma liikmete kohta teavet, nii ta täitis paberid ära teadmata, et oli just kandideerinud „pärandihoidja“ tiitlile.²⁵ Sellele protseduurile järgnes pikk vaikus (Uzawa 2004).

Kuid juba kümme aastat enne dokumentide täitmist toimusid naistele omamoodi eksamid, mis vältasid kokku neli aastat. Riiklikus *nō*-teatris, mis oli puupüsti publikut täis, pandi naised kõrvuti esinema kõige või-

²³ Kokku kolmteist aastat võib tunduda pikk aeg, aga et esimest korda ajaloo jooksul otsustas ühingu juhatus reeglistikku muuta, siis võib seda *nō*-maailmas pidada küllaltki kiiresti tehtud otsuseks.

²⁴ *Takigi nō* vabaõhulavastusi ei peeta samavõrd pühaks kui *nō*-teatris toimuvaid etendusi, seetõttu on naistel suuremad võimalused seal rolli saada ja lavakogemust koguda.

²⁵ Dokumenti pidi ta kirja panema kõik rollid ja etendused, kus ta oli kogu oma elukutselise karjääri jooksul mänginud, koos kõigi üksikasjadega, nagu aeg, koht, trupiliikmed jms.

mekamate meesnäitlejatega, kes esitasid nendega samu liikumismustreid ja rolle. Esinemised filmiti üles, aga tollal ei teadnud ei Uzawa ega teised naised, mispärast seda tehti. Iga katse lõpus küsiti ka publikult, kas nad nägid mingeid erinevusi meeste ja naiste esinemises, ja enamjaolt vastati eitavalt. Viimasel, neljandal katseaastal vaatas esinemisi hindamiskomisjon, kes polnud näinud eelneva kolme aasta „eksameid“. Teater saatis komisjoni liikmetele eelmiste esinemiste videod, mille põhjal hinnati naiste oskusi. Seejärel saabus taas pikk vaikus, mil naised enam riikliku teatri lavale ei pääsenud. Uzawa arvates oli selline protseduur naeruväärne, aga näitas selgelt hindamiskomisjoni tahtmatust näha naisi esinemas *nō*-maailmas kõige prestiižsemaks peetud laval, sest nad eelistasid vaadata videosalvestisi, mitte kohale tulla (Uzawa 2004).

Võiks arvata, et pärast „pärandihoidjaks“ saamist hakkas vähemasti nende 22 naisnäitleja loominguline karjäär tempokalt kulgema, kuid nii see ei läinud. Uzawa ütles, et imelikul kombel ei antud neile pärast „eksameid“ enam võimalust riiklikus teatris esineda. Sealt esitati hoopiski nõudmine, et lavale lubatakse vaid lavastus, kus kõikides rollides on naised (Uzawa 2004). Kui seda otsust ei dirigeerinud otseselt mitte *nō*-maailma autoriteedid ise, siis jäi igatahes mulje, et kas nende mõjul või heakskiidul tekkis riiklikus *nō*-teatris idee naiste-*nō*'st (*joryū nōgaku*), mida hoitaks n-ō päris- ehk meeste-*nō*'st lahus. Olukorra teeb pikantseks asjaolu, et tänini ei ole naistel lubatud mängida kõrvaltegelase (*waki*) rolli — see on kirjutamata tabu, aga ilma selle osaliseta pole võimalik näidendit lavale tuua. Niisiis oli riiklikust teatrist saadud sõnumi varjatud sisu, et tavaprogrammis ei saa naised nende laval esineda.

Uzawale „ainult naiste“ *nō* mõte ei meeldi, tema on alati esinenud koos meestega. Tal oli õnn sündida *nō*-näitleja perre, õpetajaks tema isa, kes oli talle öelnud, et tüdruk ei astu kunagi professionaalsele *nō*-lavale. Seda uskudes oli Uzawa õppinud ka kõike muud peale *shite*-rollide, näiteks *nō*-ansambli pille (Uzawa 2004). 1973. aastal, vaid 24-aastaselt sai temast Tessenkai trupi liige, kuhu kuulus ka ta isa, ent alles rohkem kui 25 aastat hiljem, 1999. aastal lubati tal esimest korda selle trupi koori koosseisus lavale minna (Geilhorn 2017: 32). Uzawa leiab, et loeb vaid näitlejameisterlikkus, mitte näitleja sugu, ja ta on oma loometeel lähtunud põhimõttest olla meeste maailmas meestega võrdne. Kui ta rääkis oma tütrest Hikarust, kes on samuti valinud *nō*-näitleja tee, märkis ta, et tütrele on suured eelised teiste noorte naisnäitlejate ees, sest temagi on sündinud *nō*-näit-

leja perre — ta on *uchideshi* ('järglane'). *Uchideshi* peab osalema kõiges, mida teeb tema õpetaja, seepärast on see positsioon noorele näitlejale väga arendav. Toona meie jutuaajamise ajal arvas Uzawa, et tema tütre elukäik *nō*-maailmas saab olema väga erinev tema omast (Uzawa 2004).

Nüüd, 17 aastat hiljem on huvitav näha, kuidas on Uzawa Hikarul läinud. Ta astus esimest korda publiku ette kolmeaastasena ja kahe-teistkümnemesena tegi oma esimese rolli näidendis *Vintis haldjas* (*Shōjō*), seitse aastat hiljem tuli juba maskiga noore sõdalase nimiosa näidendis *Tsunemasa*. Hikaru omandas kõrghariduse *nō*-teatri erialal ja kuu-lub ühte *nō*-maailma kõige tuntumasse truppi Tessenkaisse, kus mängib ka ta ema Uzawa Hisa. 2013. aastal, vaid 34-aastasena esitas ta peaosa *nō*-näitlejatele küpsuseksamiks peetavas näidendis *Dōjō tempel* ja nüüd-seks on 41-aastane Hikaru pälvinud „vaimse kultuuripärandi hoidja“ tiitli (Tessenkai 2021). Võib kindlalt väita, et Uzawa Hikaru karjäär on edenenud üsna samas tempos, nagu see kulgeb tavaliselt meesnäitleja-tel, aga võib-olla on ta jõudnud isegi kaugemale. Igatahes on ta endas leidnud jõudu liikuda edasi valitud teel, nii nagu ta ema kunagi soovis.

Võrreldes Jaapani teiste traditsiooniliste lavakunstidega, nagu *bunraku*, *kabuki*, *kyōgen* ja *rakugo*, kus naised ikka veel professionaalsele lavale ei lubata, tundub neist vanim — *nō*-teater — olevat palju avatum ja tänapäevase mõttelaadiga vaatamata kõigile piirangutele ning eba-mugavustele, mis naistele osaks saavad. Muutusi ei ole palju, aga neid on vaid mõnekümne aastaga toimunud rohkem kui selle lavakunsti mitme sajandi pikkuse ajaloo jooksul kokku. Barbara Geilhorn toob näitena Kanze, Komparu ja Hōshō koolkonna, kes korraldavad nüüd igaüks korra või paar aastast täispika programmi, kus peaosi saavad ainult naised. See-juures on huvitav tõsiasi, et nende „naisteõhtute“ programmide pealkir-jades hoidutakse piinlikult mainimast sõna „naine“. Mõned tunnustatud naisnäitlejad, nende hulgas ka Uzawa Hisa, on moodustanud oma trupid, mis pakuvad noortele võimalusi lavale pääseda (Geilhorn 2018: 114–115). Naiste panus *nō*-teatrisse võib avalduda ka näidendite ja rollide uudse-tes tõlgendustes, rikastades sel viisil traditsiooni (Geilhorn 2017: 34).

Lõpetuseks sobib lootusrikas tsitaat Uzawa Hisalt (2004), kes ütles nii:

Ma loodan, et selles maailmas ja siin Jaapanis on võimalik hoida alles seda traditsioonilist lavakunsti, mida nimetatakse *nō*'ks, ja üheskoos seda esitada. Pole tarvis *nō*-maailmast välja ajada ei mehi ega naisi. Peab leidma head selles, et naised mängivad *nō*'d. [---] [S]elline oleks *nō*-teatri ideaalne areng.

Kirjandus

Aichi-ken 2020. *Jūyō mugei bunkazai no hojisha no kōsei'in no tsuika nintei (sōgō nintei) ni tsuite*, 17.07.2020 <https://www.pref.aichi.jp/soshiki/bunkazai/juyomukeibunkazai-2020tsuikanintei.html>

Baba, Akiko 2004. Maret Nukke intervjuu Baba Akikoga (Shinjuku, Tōkyō), 09.09.2004

Bunkachō 2021. *Ningen ga tsutaeru dentō no 'waza'— jūyō mugei bunkazai — sono 'waza' o hoji suru hitobito*, 19.02.2021 https://web.archive.org/web/20210219145112/https://www.bunka.go.jp/tokei_hakusho_shuppan/shuppanbutsu/bunkazai_pamphlet/pdf/pamphlet_ja_07.pdf

Geilhorn, Barbara 2017. Women in a man's world: Gender and power in Japanese noh theatre.—Arya Madhavan (toim.). *Women in Asian Performance: Aesthetics and politics*. London, New York: Routledge, pp. 28–38

Geilhorn, Barbara 2018. Between self-empowerment and discrimination: Women in *nō* today.—Stanca Scholz-Cionca (toim.), Christopher Balme (toim.). *Nō Theatre Transversal*. München: Iudicum, pp. 106–122

Groemer, Gerald 1998. *Nō* at the crossroads: Commoner performance during the Edo period. — *Asian Theatre Journal*, Vol. 15, No. 1, pp. 117–141

Emmert, Richard 1997. Expanding *nō*'s horizons: Considerations for a new *nō* perspective. — James R. Brandon (koost.). *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*. Honolulu: University of Hawai'i Press, pp. 19–35

Johnson, Irmgard 1977. Women in the man's world of noh. — *Journal of Asian Affairs*, Vol. 2, No. 1, pp. 1–8

Ken, Kazuhiko; **Tomizawa**, Yoshihide 2004. 'Otoko no sekai' ni 22 no tairin.—*Tōkyō Shimbun Yūkan*, 04.09.2004

Miyanishi, Naoko 2003. A noh actress: Fukuko Okumura. — *Fūgō bunka kenkyū*, No. 2, pp. 2–11 <https://ishcc.stars.ne.jp/bulletin/02/201.pdf>

Miyanishi, Naoko 2005. A study of two barriers against female noh professionals. — *Nihon Daigaku daigaku-in sōgō shakai jōhō kenkyū-ka kiyō*, No. 6, pp. 86–97 <https://gssc.dld.nihon-u.ac.jp/wp-content/uploads/journal/pdf06/6-86-97-Miyanishi.pdf>

Nōgaku Kyōkai 2021. <https://www.nohgaku.or.jp/about/members/>

Omote, Akira 1980. *Nōgaku to Nara*. Nara: Nara-shi Hakkō

Omote, Akira (toim.); **Amano**, Fumio (toim.) 1987. *Nōgaku no rekishi*, Vol. 1: *Iwanami kōza: Nō kyōgen*. Tōkyō: Iwanami Shoten

O'Neill, Patrick Geoffrey 1958. The special Kasuga Wakamiya festival of 1349. — *Monumenta Nipponica*, Vol. 14, No. 3–4, pp. 162–182

Pellecchia, Diego 2017. Noh creativity? The role of amateurs in Japanese noh theatre. — *Contemporary Theatre Review*, Vol. 27, No. 1, pp. 34–45

Pellecchia, Diego 2018. Noh costumes and female bodies. — *Women — The Noh Diaries*, 11.02.2018 <https://diegopellecchia.com/tag/women/>

Prideaux, Eric 2004. Women in noh. — *The Japan Times Online*, 11.04.2004 <https://www.japantimes.co.jp/life/2004/04/11/to-be-sorted/women-in-noh/>

Rath, Eric 2000. From representation to apotheosis: Nō's modern myth of Okina. — *Asian Theatre Journal*, Vol. 17, No. 2, pp. 253–268

Rath, Eric 2001. Challenging the old men: A brief history of women in Noh theater. — *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, Vol. 12, No. 1, pp. 97–111

Suzumura, Yusuke 2013. Players, performers and existence of women's noh: Focusing on the articles run in the Japanese general newspapers. — *Hosei University Repository*, pp. 41–52

Tessenkai 2021. *Uzawa Hikaru* http://www.tessen.org/about/member/uzawa_hikaru

Uzawa, Hisa 2004. Maret Nukke intervjuu Uzawa Hisaga (Shinagawa, Tōkyō), 11.09.2004

Wakita, Haruko 2001. *Josei nōgaku no genryū — kairaiishi, kusemai, shirabyōshi*. Tōkyō: Kadokawa Shoten

Wakita, Haruko (toim.), **Hayashi**, Reiko (toim.), **Nagahara**, Kazuko (toim.) 1987. *Nihon joseishi*. Tōkyō: Yoshikawa Kōbunkan

Yomiuri Shimbun 1997. Josei bakari no nōgaku kōen. — *Yomiuri Shimbun*, 27.10.1997