

Huumori reeglid jaapani klassikalises draamateoorias

Margit Juurikas

Erakmunk, rännakul Ōmi provintsi, juhtub kokku sakemaia Akubōga. Akubō käib peale, et nad koos edasi läheksid, kuid hakkab teel munka narmima ja teda teivasrelvaga hirmutama. Kui nad ühe kõrtsi juurde jõuavad, nõuab Akubō, et nad teeksid seal peatuse, sest ta tunneb kõrtsi omanikku. Ühel hetkel jääb sakeuimas Akubō magama ning kõrtsiomanik jutustab sel ajal mungale, et Akubō on üks paras lakkekauss ja kiusab õelalt neid, keda teel kohtab. Seepeale otsustab munk lahkuda enne, kui Akubō ärkab. Enne aga võtab ta narrimise eest Akubō riided ja relva ning paneb talle selga enda mungarüü. Ärgates leiab Akubō end mungaks rõivastatuna. Ta jõuab järeldusele, et munk pidi nähtavasti olema ümbersündinud Buddha või Bodhidharma ning otsustab oma meelt parandada ja palveränduriks hakata. Ta lahkub, kahetsedes oma kurba saatust.

Kyōgen „Akubō“ (Akubō)¹

Huumor, olgu see siis elegantne või labane, on tõsine asi, sest see annab vihjeid meie endi ja meid ümbritseva ühiskonna mõistmiseks. Teisalt „on huumori eesmärk luua publikule konkreetne naudingutunne, mis avaldub kõige sagedamini füüsilises ilmingus, mis seisneb meeldivuse väljendamis, muuhulgas naeratuse ja naeru kaudu,“ kuulutab Beeman (1999: 103). Huumorit ja nalja, olgu siis teraapilisel või muul eesmärgil, vajame iga päev, ning üks võimalus kustutada oma janu nalja ja naeru

¹ Seni, kuni Ōkura Toraakira pani esimesena *kyōgen*’i näidendeid kirja dialoogi vormis, kasutati etenduse aluseks sarnaseid lühikesi loo sisukokkuvõtteid, mille põhjal oli võimalik improviseerida.

järele on nautida pilkelauludest välja kujunenud komöödiat. Komöödia kui teatri, filmi vm meelelahutusmeediumi žanr on oma humoorika ja lõbusa olemuse poolest mõeldud naeru esilekutsumiseks, kus lisaks nalja sisule mängib suurt osa ka see, kes ja kuidas seda esitab.

Jaapanlased naeravad palju, kinnitab nende rahvalikku huumorit uuri-
nud folklorist Yanagita Kunio (1979). Nende huumoritraditsioon ulatub tagasi muistsetesse aegadesse. Lavalisele naljamängule mõeldes meenuvad esmalt sellised etenduslikud žanrid nagu *kyōgen*, *rakugo*, *manzai*, kui nimetada vaid mõned tuntumad. Käesolev artikkel ei ole mitte niivõrd jaapani huumorist ega sellest, mille üle jaapanlased naeravad, vaid sellega seotud reeglitest: milline peaks huumor olema, mis laadi nali on sobilik ja lubatud, mis mitte, kes ja kuidas peaks seda etendama — seda eelkõige jaapani klassikalise *nō*-teatri ning temaga ühel ja samal laval etenduva, samal ajaperioodil välja kujunenud koomilise *kyōgen*'i vaatenurgast.

Rituaalsest huumorist etendava kunstini

Selles, et huumori alged viiakse tagasi rituaalideni, mis on pakkunud nendes osalejatele konteksti, milles kas või ajutiselt vabaneda sotsiaalsetest kohustustest, ei ole midagi üllatavat. Naeru on kasutatud paljude kultuuride religioossetes rituaalides ning rituaalne huumor, nagu väidab Apte, „ei erine kvalitatiivselt teiste sotsiaalsete suhtlusaktide huumorist“ (1985: 176). Abe kirjutab, et Jaapanis on teada seitse peamist huumorile ja naerule pühendatud festivali, mille käigus otsitakse hea riisisaagi tagamiseks nalja abil jumalustega lepitust (Abe 2006). Vaevalt et taolised pidustused juba iidsetel aegadel aset leidsid, kuid need toimivad arvatavasti samal põhimõttel nagu sündmus, mis tõi päikesejumalanna koopast välja.

Tegemist on kuulsa episoodiga esimesest Jaapani ajalookroonikast *Kojiki* (Ülestähendusi vanadest asjadest, 712), milles jumalanna Ame-no-Uzume esitas Ama-no-Iwato koopasuu ees, kuhu oli end sulgenud maailmale valgust pakkunud päikesejumalanna Amaterasu, erootiliste sugemetega koomilist tantsu.² Teised jumalused, kes Ame-

² Kuna tusane päikesejumalanna sulges end koopasse, oli maailm pime ning Ame-no-Uzume tantsu eesmärk oli päike välja meelitada, et maa taas valgeks saaks. Huvitav on märkida, et verb 'naerma' (*warau*, 笑), mida kasutatakse antud stseeni kirjeldamisel, on *Kojiki*'s kirja pandud kirjamärgiga 咲 (*saku*), mis tähendab 'õitsema'.

no-Uzume esitust vaatasid, naersid suure häälega ning just nende naer tekitas Amaterasus uudishimu ja meelitas ta koopast välja.

See jumaluste aega kujutav episood annab tunnistust naeru erilisest väest ja sellestki, et jumalused hindasid samamoodi huumorit nagu inimesed. Jumaluse seksuaalse alatooniga tants, mis viitab samuti kõige-vägevama inimlikkusele, on religioossetes rituaalides üsna tüüpiline naeru põhjustaja. Antud stseeni kasutatakse ka *nō*-näidendis *Ema* (*Soo-vide tahvel*), kus teises vaatuses ilmub tegelaskujuna lavale Amaterasu ise, et nautida seda, kuidas müüti uuesti läbi mängitakse (the-noh.com).

Sama episoodi mainivad oma kirjutistes ka *nō*-teoreetik Zeami Motokiyo ja *kyōgen*'i-teoreetik Ōkura Toraakira, kes tõendavad sellega, et tants ja nali ulatuvad tagasi jumaluste ning riituste aega, paigutades sel moel need etenduskunstid inimeste ja jumaluste vahelisse võrgustikku. Maskides esitatav lüüriline tants-draama *nō*, mida on seostatud ka rituaalsusega, kujunes välja koos koomilise *kyōgen*'iga³ Muromachi ajastul (1333–1568). Õeldakse ikka, et *kyōgen* oma huumori, piiratud arvu tegelaskujude ja keelekasutusega on võrdlemisi hõlpsasti mõistetatav, mistõttu on teda tõsise ja nõudliku *nō*-draamaga võrreldes asetatud madalamale positsioonile, otsekui „suure venna“ varju, ehkki juba *nō*-teatri loomisajast alates on *kyōgen*'e esitatud vaheldumisi *nō*-näidenditega samal laval samade jumaluste ees.⁴

Huumori terminoloogiast

Matsumoto leiab, et igasugune huumor tugineb rahvalugudele (1970: 8), mitte rituaalidele. Võttes aluseks *Eiga monogatari* ja *Konjaku monogatari*, aga ka *Heike monogatari* ja *Genpei seisuiki*,⁵ uurib Matsumoto nendes

³ Otsides nende analooge lääne teatrist, on *nō*'d sageli võrreldud ooperiga (Rimer 1992: 216) ja *kyōgen*'it *commedia dell'arte*'ga (White 2006). Tegemist on vastandlike lavavormidega, mida samas ühendab harmoonilisus.

⁴ *Nō*-lava tagaseinal on kujutatud mändi. Männile on omistatud mitu tähendust: 1) meenutus ajast, mil *nō*'d esitati välitingimustes männi ees; 2) esindab kuulsat Yōgō-mändi Kasuga pühamus, millele jumalus laskus (Ishii 1994: 54). Seetõttu arvati, et näitlejad esinesid pigem jumalusele kui publikule.

⁵ Kõik need on Heiani ja Kamakura perioodi kirjanduslikud tähtteosed.

kirjeldatud *dengaku*-etenduste⁶ humoorikust, jõudes välja Heiani ajast (794–1185) pärit terminini *okashi* (*Ibid.*: 17–22), mis on relevantne ka teatrimaailmas, ent sõna sisuline tähendus kujunes välja kirjanduses.

Nii termin *okashi* kui ka *omoshiroshi* ning hilisem *kokkei*-kontseptsioon⁷ kannavad kõik omal moel naljaka ja lõbusa tähendust. Marguerite Wells, võttes kokku Okazaki Yoshie ja Hisamatsu Sen'ichi uuringud, toob välja, et Heiani perioodi kirjanduses oli sõnal *okashi* (tänapäevases keeles *okashii*) kaks adjektiivset tähendust, mille eristamiseks on kirjandus kasutanud erinevaid võtteid: 1) naljakas ja pilkav (millel oli ka halvustav varjund) ning 2) rõõmus ja leidlik, mis on lähedased elegantsele ja kütkestavale. (Wells 1997: 25–28)

Etendava kunsti maailmas kutsuti komöödiažanri, mida tänapäeval teatakse *kyōgen*'i nime all, esialgu *okashi*'ks. 14. saj esimese poole kirjallike allikate põhjal on teada, et *ennen*'i⁸ programmis esitati *okashi*'t (咲) kui teatud tüüpi meelelahutust (Koyama *et al.* 1987: 17). Komöödiateatri varasemate vormide kohta usaldusväärseid allikaid küll napib, ent kui antud termin viitab koomilisele vahepalale, siis võib selles tõepoolest näha paralleele hilisemate koomiliste *kyōgen*'itega, mida hakati esitama kahe *nō*-etenduse vahel.

Esimene teadaolev kirjalik ülestähendus *kyōgen*'i (狂言) kohta pärineb aastast 1352, mille kohaselt esitati *kyōgen*'it *ennen*'i ühe osana Suwa piirkonnas Ninpeiji templis (Pinnington 2019: 184). Sõna *kyōgen* ise oli juba varem teada — tegemist on hiina laensõnaga, mis otsetõlkes tähendab 'hulle sõnu'. Hiljem hakati seda seostama Hiina Tangi dünastia poeedi Bái Jūyì (772–846) fraasiga, mida jaapanipäraselt loeti kui *kyōgen kigo*⁹ ('hullud sõnad ja veidrad fraasid'). Nagu Pinnington kirjutab, kasutas Bái Jūyì seda väljendit oma varaste luuletuste taunimiseks, sest talle

⁶ *Dengaku* ('põllu muusika') — Heiani ajastu keskel välja kujunenud koomiliste elementidega meelelahutuslik laulu-, tantsu- ja keeruliste akrobaatikaelementidega etendus, mida esitati riisiistutamisel (Terauchi 2016: 14). Teatavad elemendid *dengaku*'st võeti 14. saj üle ka *sarugaku*'sse, millest omakorda arendati välja *nō*teater.

⁷ *Okashi* — 'lõbus, naljakas, huumor'; *omoshiroshi* — 'naljakas, kaasakiskuv'; *kokkei* — 'naljakas' või 'pilkav'. Viimane termin on pärit Edo ajast (1600–1868).

⁸ *Ennen* ('pikk iga') — templites toimunud etendus, mida esitati pärast templirituaalide lõppu. See ei olnud žanr *per se*, vaid etendusel näidati mitmesuguseid eri stiilides etteasteid (Terauchi 2016: 17). Erinevate budistlike koolkondadega seotud *ennen* oli eriti populaarne Kamakura ja Muromachi perioodil.

⁹ 狂言奇語. Pinnington seletab oma raamatus Bái Jūyì fraasi tähendust pikemalt (Pinnington 2006: 150–153).

tundus, et need olid rikkunud budistlikku ettekirjutust mitte kasutada keerukaid sõnu (Pinnington 2006: 151). Jaapanis aga omandas see aegamisi vastupidise varjundi, väljendades veendumust, et ka kirjandus võib viia budistlikule teele.

Mõlemad sõnad osutasid ilmselt truppidele, kes etendasid *dengaku*'t, mis oli *kyōgen*'i ja *nō* eelkäija, kuid oma lakoonilisuses ei ole esimestel sissekannetel *okashi* ja *kyōgen*'i kohta konkreetset viidet, mis lubaks neid seostada tollaste *sarugaku* truppidega, kellest hiljem said *nō*-trupid.

Zeami, *kyōgen* ja *okashi*

Nō-teatri loojaks tituleeritud näitleja ja teatriteoreetik, Kanze *nō*-koolkonna esindaja Zeami Motokiyo (1363?–1443?) keskendus oma teatri teemalistes traktaatides eelkõige *nō*-näitlejale, ent tema hilisematest kirjutistest leiab märkmeid ka *kyōgen*'i ja selle esitaja kohta, mis ühtlasi tõendab, et Zeami ajaks oli välja kujunenud komöödianäitlejate traditsioon. Need näitlejad esinesid *nō*-etendustes, esitasid *Okina*'t¹⁰ ja koomilisi farsse.

Zeami kasutab oma tekstides nii terminit *okashi* kui ka *kyōgen*. Nagu eelnevalt mainitud, mõisteti etenduskunstide valdkonnas *okashi*'t esmapoolest kui teatavat tüüpi meelelahutust, ent *nō*-teatri kujunemisega andis Zeami, kelle märkmed on tõenäoliselt esimesed teoreetilised kommentaarid teatrilase huumori teemal, sellele terminile uue tähenduse, rõhutades sõna sisulist poolt. See ei olnud enam üksnes žanrinimetus, vaid kirjeldas ka žanri loomust.

Shūdōsho's (*Kunsti õppimisest*, 1430) kirjutab Zeami:

Kyōgen'i esitajast. *Okashi* meede on võtta [esituse] aluseks kas teravmeelne sõnademäng¹¹ või lõbusad osad vanadest lugudest ja nii olgu. Samas ei peaks tõelises *nō*'s esinedes olema midagi, mis paneks [vaataja] naerma. Tuleb lihtsalt selgitada [näidendi] aluspõhimõtteid ja anda publikule põhjalik seletus [laval toimuvast] (ZZ: 239).

¹⁰ *Okina* (ka *Shikisanban*) on etendus, mida esitab tavaliselt *kyōgen*'i näitleja. See on kolme tegelasega (*Okina*, *Senzai* ja *Sanbasō*) müstiline näitemäng, mida etendati *shintō* pühamus.

¹¹ Väljend *zashikishiku* on poleemikat tekitanud. Nose tõlgendab seda kui „improviiseeritud mõtet“ (Nose 1944: 272), millega lähevad kaasa ka Rimer ja Yamazaki (1984: 170). Mina tuginen oma tõlkes Omote, Katō (1974: 239, 492) kommentaaridele.

Ehkki mõned Zeami tekstide uurijad on käsitlenud *okashi*'t pelgalt nalja ja lõbustuse tähenduses (Nose 1940: 273–274, Rimer, Yamazaki 1984: 170), kaldun pigem nõustuma nende uurijatega (Omote, Katō 1974: 491–492, Hare 2008: 421), kes on jõudnud järeldusele, et näitlejat nimetati *kyōgen*'iks ning *nō*'st eraldiseisvat etendust *okashi*'ks. Zeami seletab tsiteeritud lõigus, et *kyōgen*'i näitlejal on kaks ülesannet: etendada rolli *okashi*'s ja selgitada *nō* keskel draama sisu lihtsamas keeles. Nüüdisaegsed iseseisvad *kyōgen*'i etendused on oma sisult, nagu kirjeldab Zeami, teravmeelsed ja lõbusad, ning ajakohasema nimetusega *ai-kyōgen* on roll, mille ülesanne on keerukas *nō* tavavaatajale arusaadavamaks teha.

Zeami terminikasutus osutab *kyōgen*'i näitleja kahesuguse rolli järjepidevusele juba alates 15. saj. Samas pole teada, kas tollased *nō*'st eraldiseisvad koomilised farsid võisid olla midagi taolist, mida esitatakse tänapäeval. Üldiselt arvatakse, et need olid pigem lihtsalt naljakad ja üsna vabalt improviseeritud lood, millega täideti programmis esitatavate *nō* etenduste vahele tekkivat lühikest vaheaega.

Ent kindel on see, et *kyōgen* (olgu siis lugu või selle esitaja) pidi olema naljakas. Samas väljendab Zeami *Sarugaku dangi*'s (*Vestlus sarugaku teemal*, 1430) muret, et *kyōgen*'i näitlejatel on kalduvus kanda oma koomilised oskused üle ka teistesse rollidesse.

Sanban sarugaku't¹² ei tohiks esitada humoorikalt (*okashi*). Viimasel ajal panevad [mõned näitlejad] inimesed naerma, mida ei tohiks juhtuda (ZZ: 293).

Samuti oli Zeami vastu *kyōgen*'i näitlejate kalduvusele improviseerida *nō*-etenduse keskel esinedes:

Siiski, *waki* ja *kyōgen*'i näitleja peavad ütlema kõike *nō* tekstiraamatu järgi. Kirjaoskamatus tõttu kalduvad nad sellest kõrvale ja see on halb (ZZ: 294).¹³

¹² *Sanban sarugaku* on *Okina* etenduse kolmas osa.

¹³ *Waki* (kõrvalosatäitja *nō*-etenduses) oli Zeami ajal ilmselt laiemas tähendusega kui praegu, tähendades kõiki peategelast toetavaid näitlejaid. „Kirjaoskamatu“ võib mõista lihtsalt kui harimatut.

Ometigi leiab Zeami, et iseseisvalt esitatavas *kyōges*'is on vaja rafineeritust, selles peab olema rõõmu ja kütkestavust.¹⁴ Selle tunnistuseks on lõik *Shūdōsho*'st:

Olemuslikult on *okashi* [esitus], mille peale paljud kindlasti naerma pahvatavad, labane. Õeldakse, et naeratuses on peidus nauding. Selles on kütkestavust ja rõõmu. Kui ta sellise tundetulvaga paneb vaatajad naeratama ning pakub lõbu ja vaimustust, on see ülim *yūgen*'lik¹⁵ *okashi*. Seda võib nimetada ka meisterlikuks *okashi*'ks.

Sellega seoses, esitaja jaoks on [suurim] õnn, kui tal on kaasasündinud sarm, mis köidab vaatajat. Hoidu labasusest, olgu sõnades või käitumises, ning lase ülikutel ja kõrgklassil nautida nutikat ja lustakat nalja, mis ka nende kõrvadele sobiks. Veel kord, lihtsalt seepärast, et see on *okashi*, ei tohiks kunagi olla labast teksti või käitumist. Võta seda arvesse (ZZ: 239).

Esimeses lõigus väljendab Zeami ühe ja sama terminiga *okashi* nii nalja, mis on *kyōgen*'i eesmärk ja efekt, kui ka selle esitajat ehk *kyōgenshi*'t. Tuleb tähelepanu pöörata asjaolule, et Zeami jaoks ei ole huvitav ja lõbus mitte midagi banaalset, vaid vastupidi, see on kõrgetasemeline *yūgen*-esteetika, mida esitab meisterlik näitleja.

Samas jääb selles lõigus silma ka naeru ja naeratusel eristamine. Nose (1944: 275) kommenteerib, et naerupahvakul ja naeratusel on vahe — üks on vulgaarne ja räme, teises on elegantsi ja stiili. Pinnington täpsustab, et naeru ja naeratusel eristuse juured on sügaval Jaapani aristokraatlikus kultuuris, kus kammitsemata näoilmeid, mille tekitas suu avamine või mõni grimass, peeti ebaatraktiivseteks (Pinnington 2019: 188). Tõeline koomik pidi vaataja naeratama panema. Selline näitlemine, mille peale vaataja valjult naerma purskab, oli Zeami jaoks vulgaarne, sest see ei vastanud esteetilistele standarditele.

Nalja olemuse kontekstis ei saa mööda minna ka terminist *shoku*, mille põhitähendus on 'labane', ent mida võiks käsitleda ka toore, kom-

¹⁴ Klassikalise jaapani keele sõnastikus on *omoshiroi*'l (põhitähendus 'huvitav'), mis siinkohal on tõlgitud 'kütkestavaks' või 'vaimustavaks', kolm tähendust: 1) (kui olustik ja vaade on hele, siis) muutub süda ka rõõmsaks; 2) (enesetunne on vaba) 'rõõmus ja lõbus'; 3) 'vaimustuma, huvi pakkuma'. Lisaks on sel ka huumori ja nalja tähendus.

¹⁵ *Yūgen*'il on jaapani esteetikas pikk traditsioon. Zeami kasutab seda terminit enamasti elegantse ja paljuski visuaalse ilu tähenduses.

betu või ebatraditsioonilisena, millenagi, mis näib olevat taunitav. Zeami kasutab teistes traktaatides sama väljendit ning Quinn osutab, et Zeami vastumeelsus labasusele sarnaneb *waka*- ja *renga*-poeedi Nijō Yoshimoto (1320–1388) suhtumisele. Yoshimoto kasutas seda sõna oma *renga*-teooriates sageli vastandina värsketele ja nõrkele *yūgen*'ile, hoiatades, et see kõlab madala ja ramedana, ning Zeami, keda Yoshimoto kahtlemata mõjutas, jagas seda põlgust (Quinn 2005: 90–91, 99). Wells leiab, et huumori samastamine labasusega on Zeami-järgsel ajal mänginud oma osa jaapanlaste arusaamas huumorist teatrimaalimas ning et ka 17. saj on huumori ja labasuse seos kinnitust leidnud (Wells 1997: 33).

Ōkura Toraakira

17. saj esimesel poolel tekkisid koolkondlike kunstiliste lahkarvamuste ja konkurentsi tingimustes *kyōgen*'i näitlejate vahel vaidlused nalja tahu-matuse ning elegantsi üle, millele Zeami oli juba sajandeid varem tähelepanu juhtinud. Üks, kes kirjeldas *kyōgen*'i kunsti Zeami *nō*'ga samadel alustel, oli näitleja ja teoreetik Ōkura Yatarō Toraakira (1597–1662), kelle teoreetilised näpunäited *kyōgen*'i näitlejale *Waranbegusa's* (*Visand järglastele*, 1660) on oma ajastu märk. Ülevaade tema elust tõendab mainitud koolkondlikke vaidlusi ning Toraakira soovi *kyōgen*'i ja nalja väärtust suurendada.

Toraakira lapsepõlve kohta napib kirjalikke allikaid, ent niipalju on teada, et tema isa ja emapoolne vanaisa olevat sundinud last juba esimestest eluaastatest peale üsna karmilt harjutama (Yonekura 1973: 89, Hashimoto 2007: 55) ning kui poiss viieaastaselt oma lavadebüüdi tegi, näitas ta üles erakordset andekust. 1603. aastal, kui ta oli kuuene, esines ta ühes *nō*-etenduses, ja pärast seda omistati talle *kyōgen tayū* tiitel.¹⁶ 1613. a läks Toraakira Surugasse, et esineda Tokugawa ajastu esimese *shōgun*'i Ieyasu (1543–1616) enda ees (WG: 401, Yonekura 1973: 92). 1629. aastal sai temast Konparu koolkonna juhi soovitusel isa Torakiyo asemel näitleja, kellele anti Konparude etendatud *Okina's* Sanbasō tantsu esi-

¹⁶ *Tayū* — tiitel, mis omistati trupi esinäitlejale. 14. saj lõpust alates sai sellest trupiliidri vaste.

tamise õigus (WG: 403, Yonekura 1973: 101). 37-aastaselt päris ta koolkonna eestvedaja koha (Yonekura 1973: 53).

Koolkonna pärimine sai paraku Toraakirale probleemiks, sest oma elu viimastel aastatel õhutas Torakiyo oma teist poega, Toraakira poolvenda Ōkura Kiyotorat asutama oma koolkonda. Kuna vendade omavahelised suhted ei olnud head (Hashimoto 2009: 8) ning Toraakiral oli kindel plaan anda koolkonna juhtimine üle oma pojale, siis otsustaski Kiyotora 1646. a rajada Ōkura koolkonna Hachiemoni haru (Yonekura 1973: 52).

Koolkonnasisese kõrvalharu teke oli Toraakirale üheks mõjuvaks tõukeks alustada enda kui tegevnäitleja kogemuste ülesmärkimist. Ta alustas sellega oma elu lõpuperioodil, avaldades esmalt *kyōgen*'i näidendite kogumiku Ōkura *Toraakira-bon* (Ōkura *Toraakira tekstid*, 1642). Raamatu eessõnas rõhutab Toraakira, et kirjutab esimest korda üles selle, mida on seni põlvest põlve suuliselt edasi antud, arvestades võimalusega, et tema järglased võivad tema tegu heaks kiita või pahaks panna. Näidenditekstide üleskirjutamine lõpetas suuresti improvisatsioonilise *kyōgen*'i ajastu.

Pärast isa surma püüdis Toraakira igati algupärast Konparu *nō*'ga seotud Ōkura koolkonda taastada, ent see oli võrdlemisi komplitseeritud, sest *kyōgen*'i-maailmas domineeris rivaalitsev Sagi koolkond. Sagi *kyōgen* oli seotud *nō*-teatri Kanze koolkonnaga, mis nautis Tokugawa valitsejate patronaazi (Yonekura 1973: 90). Sellises olukorras ei piisanud enam üksnes *kyōgen*'i tekstide kirjapanemisest. Nüüd oli vaja midagi enam. Seetõttu hakkaski Toraakira 1635. a oma isalt saadud *kyōgen*'i õpetusi üles kirjutama ja 1660. a valmis esimene teadaolev *kyōgen*'i teoreetiline tekst *Waranbegusa* (Yonekura 1973: 124).

Vastandina esimestele *nō*-traktaatidele, mis tähendati üles ajal, mil *nō* oli uue teatriliigina alles arengujärgus, oli koomilist *kyōgen*'it selle teooria ilmunise ajaks juba paar sajandit etendatud ning ajapikku vaataja maitsele vastavaks kohandatud, mistõttu olid traditsioonid hääbumas ja *kyōgen* etenduskunstina madalseisus. Seepärast ongi uurijad (Yonekura 1973, Shibano 1973) välja toonud kaks peamist ajendit, mis tõukasid Toraakirat sule haarama. Eelkõige oli Toraakira jaoks oluline kindlustada Ōkura-*ryū* traditsioonide — koolkonna õpetuste ja juhendite — säilimine, ning et neid alal hoida ja taaselustada, tuli aegade jooksul minetatud *kyōgen*'i pärimus üles tähendada.

Toraakira, nali ja naer

Kyōgen'i näitlejana oli Toraakiral oma kindel vaade komöödiale ja huumorile. Tema ajaks oli *okashi* minetanud eraldiseisva žanri tähenduse, ent *okashi*'t kui nalja püüdis ta näha selle positiivsest küljest. Naer ei olnud tema silmis nii küsitava väärtusega kui Zeami jaoks, ehkki ka tema põlastas lärmakat ja vulgaarset naeru. Toraakira loetleb erinevaid naeru¹⁷ tüüpe, kusjuures tehes seda pärast erinevate pisarate (kurbuse-pisarad oma isanda kaotuse tõttu jne) üleslugemist:

Naerude hulgas on: naer, kuuldes või nähes midagi naljakat (*okashiki*); naeratus viisakusi vahetades; naer ilma erilise põhjusega asja eest, teist taga; kilkav naer, kui kõditatakse; nakkav naer teisi naermas nähes; naer teise kogelevat kõnet kuuldes; vaidluse käigus teise inimese suust lipsanud labaste sõnade üle itsitamine; rõõmus naer; [pilkav] naer, kuuldes kuulujuttu kellegi kohta; sunnitud naer; naer läbi pisarate, kui oled veidi haiget saanud; naerupahvak, nähes teist inimest midagi mõttetut tegemas; naerupahvak, nähes teise inimese käitumist. Ja neid on veel palju. (WG: 259–260)

Kummalisel kombel tundub, et Toraakira nägemuses ei ole nali ja naerma panek komöödia peamine eesmärk. Tema jaoks oli tähtis, et nalja ja naeru eelistataks huvitavale ja meelikõitvale. „Naljakat (*okashiki*) ja kõitvat [kõrvutades] on kõitev parem kui naljakas,“ (WG: 302) väidab Toraakira. Samas kritiseeris ta oma ajastu komöödiat, sest ta oli kindel, et seda saab paremini teha. Eriti häiris teda see, kui nalja kasutati halvasti ära:

Selle maailma *kyōgen*'is¹⁸ ei ole tuuma. [Näitleja] räägib kiirustades, valjult ja seosetult, moonutab nägu, ajab silmad ja suu [liialt] suureks ning käitub teeseldult.¹⁹ See ajab naerma vaid madalamad inimesed, südamega inimestel on aga piinlik. Nimetaksin seda, mis tänapäeval

¹⁷ Jaapani keeles tähendab termin *warai* ('naer') huumorit selle kõige üldisemas tähenduses, teisisõnu on see huumori nautimise füüsiline väljendus.

¹⁸ „Selle maailma *kyōgen*'i“ all mõtleb Toraakira üldjuhul kõikide teiste *kyōgen*'i koolkondade esituse peale tema enda, Ōkura koolkonna.

¹⁹ WG 70. paragrahvis ilmneb, et tegemist on mõõgavõitleja Yagyū Tajima (1571–1646) sõnadega, kes sel moel kritiseeris Sagi koolkonna etendamise stiili.

üldist tähelepanu äratav, pigem *kabuki* narrimänguks. See ei ole kindlasti mitte *nō kyōgen* ega *kyōgen*'i *kyōgen*. Ehkki seda praegusajal esitatakse, kutsuti vanasti sellist esituslaadi *kyōgen*'i tõveks. Tahtmata selle maailma [*kyōgen*'it kuidagi] solvata, tuleb tõdeda, et kuna see ei ole päris [*kyōgen*], on seda ääretult lihtne omandada. (WG: 255)

Toraakira elas ja tegutses ajal, mil hakkas pead tõstma uus teatrivorm *kabuki*, mida ta ise mõistis ennekoike kui „laulvat ja tantsivat naist“ (WG: 256). Esimeste *kabuki* esitajate kunstiline tase oli küsitav ja tollased võimuesindajad olid mures nende prostitutsiooniga seotud sotsiaalse tausta pärast. Samas oli ka Toraakira-aegsete *kyōgen*'i näitlejate sotsiaalne staatus Tokugawa ajastul paika pandud *shi-nō-kō-shō* süsteemis²⁰ madal, et mitte öelda olematu — näitlejad sellesse ei kuulunud. Kõigele vaatamata üritas Toraakira nagu ka Zeami teha kõik, et kõrvaldada oma kunstist vulgaarsus.

Kyōgen'is on palju asju, mis ei ole meeldivad. Vormitus, lärmakus, sõnadena mängimine, kombetus; silmade, suu ja kehahoiaku liialdatud väänamine ja pööramine; ebajärjekindlus, nüridus, lodevus, tujutus, veniv ja rõõmutu kõnepruuk, paigast ära toon ja rütm, labane ja korratu komejant ning sündsusetud asjad on *kyōgen*'i tõveks. (WG: 345)

Osalt oli Toraakira mure taga tema kindel veendumus, et *kyōgen* on tihedalt seotud eliitklassile mõeldud elegantse kunsti *nō*'ga, et nad on justkui ühe mündi kaks külge.

Nō pöörab kujutelma tõelisuseks, *kyōgen* pöörab tõelisuse kujutelmaks. *Nō* on [mündi] esikülg, *kyōgen* on tagakülg. See on halb, kui mõlemat ei mõista. *Kyōgen* pöörab tõsise naljakaks (*okashiku*) ja labase tõsiseks. See on oskus. (WG: 257–8)

Ning just seepärast, et *nō* ja *kyōgen* on omavahel tihedalt seotud ning et *kyōgen*'i näitleja on see, kes peab tundma ja tunnetama mõlemat kunstivormi, on *kyōgen*'i oskuste omandamine äärmiselt keerukas, leiab Toraakira:

²⁰ Tegemist oli Hiinas üle võetud hierarhilise süsteemiga, kuhu kuulusid „sõdalane, talupoeg, käsitöölaine, kaupmees“, tähtsuse vähenemise järjekorras (Henshall 2010: 75).

Nō kyōgen'is tehakse vahet kujutelmal, tegelikkusel ja toimimisviisil, see tugineb vormil,²¹ on siiras, maitsekas ja kaasahaarav. Peamine on panna [etendusse] hing ja esitada [seda] suurepäraselt. Öeldakse, et viletsalt [esitatud] *nō* muutub *kyōgen*'iks ning vilets *kyōgen* muutub *nō*'ks. Targad sõnad. Nende üle tuleb sisimas sügavalt mõelda. Juba ammustel aegadel öeldi, et kõikide kunstide seast on just *kyōgen* see, milles meistriks saamine on keeruline. Tõsi mis tõsi. (WG: 258)

Maitseka ja väärika *nō* kõrval on *kyōgen*'i puhul vaataja naerma ajamisest tähtsam etendusele hinge lisamine, mis teeb esitamise üsnagi keerukaks ja lõpuks võib nali üsna kentsakas välja kukkuda.

Kui öelda *kyōgen*, siis nii tegija kui vaataja eeldavad, et see on naljakas (*okashi*). Kui tegija arvab, et on naljakas, kuid vaataja ütleb, et selles pole midagi naljakat, siis on see [meie kunsti] teelt kõrvale pööramine. Sellisest [näitlejast] saab hiljem narr. Narr on teelt kõrvale [kaldunu]. (WG: 256)

Kui keegi otsustab, et *kyōgen*'it ei tule etendada naljakalt (*okashiku*), vaid alati tõsiselt, muutub tema esitus *nō*'ks. Mõõdukus on parim. (WG: 262)

Endastmõistetavalt ei ole *kyōgen*'i tee tühipaljas klounaad ja komejant. *Kyōgen*'i näitleja eesmärk ei ole minna lavale ja olla naljakas. Tema ülesanne on esineda oskuslikult, et tuua välja loo tõeline huumor. Kui näitleja keskendub sellele, et olla naljakas, siis asendub loo sisuline huumor märksa vahetuma, visuaalse palaganiga ning näidendi tegevus muutub hajasaks. Seega on Toraakira arvates näo moonutamine, keha väänamine ja muu sedasorti „huumor“ veider klounaad, mitte koomilise stsenariumi oskuslik interpretatsioon. Nali peab olema maitsekas, parajalt muhelema panev, parajalt tõsine.

²¹ Siinkohal mõtleb Toraakira *nō*'d. Pisut varem teatab Toraakira: „Niisiis, *kyōgen*'i [tõeline] vorm on *nō*.“ (WG: 255).

Kokkuvõtteks

Okashi meelelahutajate juhuslik lähedus *nō* etendajatega Zeami elu-ajal arenes kiiresti välja *nō-kyōgen*'i esinemissüsteemiks. Nende koosseiseteerimine muutus vajaduseks, mis laiendas mõlema kunstivormi potentsiaali. See potentsiaal sai realiseeruda vaid siis, kui nii *nō* kui ka *kyōgen* hoidsid stiili ja elegantsi. *Nō* elegants ilmnes juba selle dramaatilisuses, *kyōgen*'i naljaga olid lood keerulisemad. Nii *nō*-teatri näitleja Zeami 1430ndatel kui ka *kyōgen*'i näitleja Toraakira 1650ndatel pakkusid välja oma teooria, kuidas vältida komöödias vulgaarsust ja labasust.

Zeami sesiukoht *a priori* keelduda näitlemast nii, et see põhjustaks naerupahvakut, oli tema vaatenurgast mõistetav, sest huumor ei olnud tema peamine probleem. Toraakira vaade huumorile teatrilaval oli karm võib-olla just seepärast, et erinevalt Zeamist oli tema professionaalne komöödianäitleja. Ta püüdis nalja taset hoida, et huumori esteetika oleks vääriline kaaslane *nō* esteetikale ja elegantsile; ta tahtis eristada oma kunsti mõne teise *kyōgen*'i koolkonna madalast komöödiast ning põlgas populaarseks muutunud *kabuki*'t, aimamata, et kolmveerand sajandit hiljem oli *kabuki*-näitlejate hulgas neid, kes ütlesid huumori kohta paljuski sama, mis tema, kuid märksa selgesõnalisemalt.

* * *

Daimyō (suurmaaisand), kes viibib ametikohustuste tõttu pealinnas, annab teener *Tarōkajale* teada, et nad lahkuvad varsti pealinnast. Enne seda plaanib isand hüvastijätuks külastada oma armukest. Ta suundub koos teenriga naise juurde, kes avaldab sügavat kurbust mehe lahkumise pärast. *Tarōkaja* aga märkab, et naine mitte ei nuta, vaid tal on veekauss kõrval. Kandes sellest isandale ette, ei taha too seda uskuda. Oma sõnade tõestamiseks vahetab *Tarōkaja* salamisi veekausi tindikausiga. Armuke jätkab „nuttu“, kuni tema silmnägu on juba üsna musta värvi. Kohkunud isand peab teenriga nõu ja nad otsustavad lahkumisel naisele peegli kingida. Naine vaatab peeglist ja vihastab ning nad lahkuvad lavalt, isand ees, naine tindikausiga teda taga ajamas.

Kyōgen „Mustad krokodillipisarad“ (Suminuri)

Kirjandus

Abe, Goh 2006. A ritual performance of laughter in southern Japan. — *Understanding Humor in Japan*. Toim. J. M. Davis. Detroit, MI: Wayne State University Press, pp 37–50

Apte, Mahadev L. 1985. *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*. Ithaca: Cornell University Press

Beeman, William O. 1999. Humour. — *Journal of Linguistic Anthropology* 9, No. 1–2, pp 103–106

Henshall, Kenneth G. 2010. *Jaapani ajalugu: kiviajast suurriigini*. Tlk. Olavi Jaggo. Tallinn: Kirjastus Valgus

Ishii, Mikiko 1994. The noh theater: Mirror, mask, and madness. — *Comparative Drama*, Vol. 28, No. 1, pp 43–66

Hashimoto, Asao 2007. 大蔵虎明上演年譜考 [Ōkura Toraakira jōen nenpukō]. — *Hōsei daigaku nōgaku kenkyūjo, Nōgaku kenkyū*, nr 31, lk 51–105

Hashimoto, Asao 2009. 大蔵清虎上演年譜考 [Ōkura Kiyotora jōen nenpukō]. — *Hōsei daigaku nōgaku kenkyūjo, Nōgaku kenkyū*, nr 33, lk 1–30

Koyama Hiroshi, **Taguchi** Kazuo, **Hashimoto** Asao (toim.) 1987. 岩波講座、能・狂言 V、狂言の世界 [Iwanami kōza. Nō-kyōgen V, Kyōgen no sekai]. Tōkyō: Iwanami shoten

Matsumoto, Shinhachirō 1970. 狂言の発生 [Kyōgen no hassei]. — Geinōshi Kenkyūkai (koost.) 狂言：をかしの系譜 [Kyōgen: okashi no keifu]. Tōkyō: Heibonsha, lk 7–25

Nose, Asaji 1944. 世阿弥十六部集評釈、下巻 [Zeami jūroku bushū hyōshaku, gekan]. Tōkyō: Iwanami shoten

Pinnington, Noel John 2006. *Traces in the Way. Michi and the Writings of Komparu Zenchiku*. Ithaca, NY: East Asia Program Cornell University

Pinnington, Noel John 2019. *A New History of Medieval Japanese Theatre: Noh and Kyōgen from 1300 to 1600*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan

Quinn, Shelley Fenno 2005. *Developing Zeami: The Noh Actor's Attunement in Practice*. Honolulu: University of Hawaii Press

Rimer J. Thomas 1992. What more do we need to know about the *nō*? — *Asian Theatre Journal*, Vol. 9, No. 2, pp 215–223

Shibano, Dorothy Toshiko 1973. *Kyōgen: The Comic as Drama*. (Ph.D) Washington: University of Washington.

Terauchi, Naoko 2016. Ancient and early medieval performing arts. — Jonah Salz (ed.). *A History of Japanese Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, pp 4–19

the-noh.com. Ema/En'ma https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_082.html, vaadatud 12.04.21

Wells, Marguerite 1997. *Japanese Humour*. London: Macmillan Press

[WG] = Ōkura, Toraakira 1962. わらんべ草 [*Waranbegusa*]. Sasano, Ken (toim.) Tōkyō: Iwanami shoten

White, Gary B. 2006. Contrast in Comedies: Japanese Kyogen and Italian Commedia Dell'Arte. — *Shōtoku Gakuen Joshi Tanki Daigaku Kiyō*, nr 38, lk 79–107

Yanagita, Kunio 1979 (1945). 不幸なる芸術・笑の本願 [*Fukō naru geijutsu. Warai no hongan*]. Tōkyō: Iwanami shoten

Yonekura, Toshiaki 1973. わらんべ草 (狂言昔語抄) 研究 [*Waranbegusa (Kyōgen mukashigatarishō) kenkyū*]. Tōkyō: Kazama shobō

[ZZ] = **Zeami. Zenchiku** [世阿彌・禪竹] 1974. Omote Akira, Katō Shūichi (kom.) 日本思想大系 24 [*Nihon shisō taikei* 24], Tōkyō: Iwanami shoten