

## Literatūra ir kalbotyra

### KINĖS YANG GUIFEI ISTORIJA JAPONŲ ROMANE SAKMĖ APIE PRINČĄ GENDŽI IR NO TEATRE

Dalia Švambarytė

Vilniaus universiteto Orientalistikos centras

*Japonija daugelį amžių buvo priklausoma nuo Kinijos tiek politiškai, tiek kultūriškai. Perimdami iš kaimyninės šalies raštą, kalendorių, valdymo struktūrą, skaitydami kinų literatūros klasiką, japonai susipažino su žemyno realijomis ir siužetais, kuriems neretai suteikdavo savas interpretacijas. Vienas didžiausių pripažinimų Japonijoje pelnusių Tang dinastijos kūrėjų buvo poetas Bai Juyi, vienas mėgstamiausių jo kūrinių – „Amžinosios širdgėlos giesmė“, viena populiariausių herojų – pagrindinė poemos veikėja Yang Guifei, kurios literatūrinė istorija rado atgarsį monumentaliojo senovės japonų romano Sasmė apie prinčą Gendži charakteriuose ir kompozicijoje, buvo inscenuota pagal No teatro kanonus ir perpasakota pagal japonų budistinės poetikos dėsnius.*

Kiekviena iš Kinijos didžiųjų dinastijų sąlygiškai siejama su vienu kuriuo nors literatūros žanru, ypač klestėjusiu jų valdomu laikotarpiu. Taip atsirado terminai „Han tekstai“, „Tang eilėraščiai“, „Song baladės“, „Yuan pjesės“<sup>1</sup>. Žinoma, Tang laikais būdavo kuriama ir proza, ypač populiariosios novelės *chuanqi*, tačiau niekada Kinijos istorijoje nebuvo parašyta tiek vertingos poezijos, kiek VII–IX amžiuje. Kinų poetas Bai Juyi (白居易; 772–846), žinomas ir antroju – pilnametystės – vardu Letian (乐天), buvo vienas produktyviausių Tang laikotarpio poetų. Yra išlikę beveik trys tūkstančiai jo kūrinių. Ypač garsios dvi jo poemos – „Amžinosios širdgėlos giesmė“ (长恨歌 *Changhenge*) ir „Liutnios rimai“ (琵琶行 *Pipaxing*). Epinę poemą „Amžinosios širdgėlos giesmė“ jis sukūrė būdamas trisdešimt penkerių metų ir višiemis laikams įamžino Yang Guifei vardą.

<sup>1</sup> Terminų vertimas nėra visada korektiškas, nes kartais sunku nusakyti jų esmę vienu žodžiu. Pavyzdžiui, Song laikotarpio *ci* yra ritminė proza, kilusi iš Tang laikų dainuojamosios poezijos *yuefu*. Jai būdingas griežtas rimas ir tonų kaita. Nors sinologinėje literatūroje poezijos terminai paprastai paliekami kiniški ir rašomi pinyinu (lotynizuota tarptautine rašyba), čia duodamas apytikris vertimas, kad būtų galima įsivaizduoti vieno ar kito žanro vietą literatūros istorijos raidoje.

Yang Guifei (杨贵妃; 719–756) – moteris, kuri Kinijos istorijoje neatsiejama nuo vieno ryškiausią pėdsaką palikusių Tang dinastijos imperatorių Siuandzongo (玄宗 *Xuanzong*; 685–762)<sup>2</sup> vardo.

Imperatoriaus Siuandzongo dėmesį kartą patraukė gandai apie marčią – gražuolę iš Yang giminės. Išvydęs mergelę Yang, kuri į pirmą pasimatymą atėjo persirengusi daoiste vienuole ir pasivadynusi Yang Taizhen (杨太真), valdovas nebenorėjo su ja skirtis ir, išpiršęs sūnui kitą damą, mainais pasiėmė pamiltąją moterį į rūmus. Prilyginęs ją garbės imperatorienei, jis suteikia Taizhen antrosios žmonos titulą, pagal kurį istorijoje ją įprasta vadinti Yang Guifei. Graži moteris, garsėjusi muzikalumu, racionali protu ir viliokės talentu, sugebėjo viena paveržti imperatoriaus meilę iš kelių ar net keliolikos tūkstančių konkurenčių. Yang Taizhen iškopas į valdžios viršūnes, jos tėvai, seserys, visa giminė apiberiama malonėmis. Ypač aukštai įvertinamas trečios eilės pusbrolis Zhao (钊; ?–756). Nors be gebėjimo gerti ir skaičiuoti kaulėlių taškus, jokiais ryškesniais talentais pusbrolis Zhao nepasižymėjo, imponantiškai atrodantis giminaitis pelnė ypatingą imperatoriaus pasitikėjimą ir buvo „pakrikštytas“ Guozhongu (国忠) – „tėvynės tarnu“. Yang Guozhong tapo įtakingiausiu valstybės veikėju, o jo klanu nariai galėjo laisvai vaikščioti po imperatoriaus rūmus, statėsi prabangias rezidencijas ir švaistė valstybės turta.

Tačiau 755 metais trijų sričių generalinis gubernatorius, laisvai kalbantis devyniomis kalbomis An Lushan (安禄山; 703–757), kilęs iš Kinijoje gyvenusių svetimtaučių „barbarų“, susipyksta su Yang Guozhongu ir sukursto maištą. Imperatoriui su svita tenka trauktis iš sostinės Čangano į Šu kunigaikštystę, tačiau pakeliui jo kariai atsisako žygiuoti toliau, kol nebus susidorota su svarbiausiais neramumų kaltininkais – Yang klanu atstovais. Neturėdamas kitos išeities, valdovas įsako nubausti mirtimi Yang Guozhongą ir sykiu leidžia pakarti mylimąją. Egzekucija įvykdoma Mawei pašto stoties (马嵬驿) budistinėje koplyčioje. Po šių tragiškų įvykių Mawei pavadinimas kinų literatūroje visam laikui įgauna bloga lemiantį skambesį.

Siuandzongas po Yang Guifei mirties nebeatsigavo. Po to, kai maišto iniciatorius An Lushan žuvo nuo savo paties sūnaus rankos, valstybinė kariuomenė perėmė iniciatyvą, ir 758 metais Siuandzongas grįžo į atkovotą sostinę Čanganą, kurioje praleido depresijos paženklintus paskutinius savo gyvenimus metus ir mirė sudaužyta širdimi, kaip tradiciškai teigiama jo biografijose. Beje, Tang sostinės Čangano – vieno didžiausių to meto pasaulio miestų – nuosmukis prasidėjo nuo lemtingojo Siuandzongo pabėgimo.

Japonijos viduramžių sostinė Heianas (dabar – Kiotas), davusi vardą visai epochai, apimančiai ilgą laikotarpį nuo VIII iki XII amžiaus, kaip ir ankstesnė sostinė Nara, buvo pastatyta pagal Čangano modelį. Nuo 630 iki 894 metų japonai į Tang dinastijos valstybę pasiuntė keliolika oficialių delegacijų, vadinamųjų *kentōshi* (遣唐使), kurių tikslas buvo susipažinti su tarptautine padėtimi ir perimti žemyninę kultūrą. Rezultatas pranoko lūkesčius. Kinijos politika ir kultūra Japonijoje rado tokią palankią dirvą, kad netrukus japonų vyriausybės oficialiųjų

<sup>2</sup> Valdovų, grožinės literatūros personažų vardų ir sostinių pavadinimų rašyba lietuvinama.

rašų kalba jau buvo kinų, šventės švenčiamos pagal kinų kalendorių, dekoratyviniai menai beveik išvien – kiniškos kilmės.

Heiano laikais gebėjimas įterpti kinišką motyvą, jį atpažinti ir juo žaisti tiek literatūroje, tiek saloniniuose pokalbiuose buvo vertinamas kaip erudicijos pasireiškimas. Savo ruožtu kinų kalba, kurios vaidmuo tuometėje Japonijoje maždaug atitiko lotynų kalbos funkcijas Europoje, buvo privaloma disciplina visiems valstybės ir mokslo vyrams. Diduomenės moterims labiau pritiko kalbėti ir rašyti gimtąja kalba, ir tai jos darė taip gerai, kad tapo ne vieno klasikinės literatūros šedevro autorėmis. Tačiau, net ir kurdamos japoniškai, išsilavinusios literatės nepamiršdavo kiniškųjų siužetų, kurie negalėjo būti nežinomi žmogui, išaugusiam tokioje kultūrinėje aplinkoje, ir kurie kartais atkeliaudavo į japoniškai parašytą tekstą fragmentišku citatų ar aliuzijų pavidalu.

Didžiausio Heiano laikotarpio kūrinio *Sakmės apie prinčą Gendži* (源氏物語 *Genji monogatari*), laikomo ir pirmuoju romanu pasaulyje, autorė Murasaki Shikibu (apie 973–apie 1014) kinų kalbą mokėjo geriau nei daugelis mokytų vyrų. Savo žiniomis ji dalijosi net su imperatoriene Šioši (彰子 *Shōshi*, arba *Akiko*; 988–1074), kurios kompanione dirbo. Per uždaras kinų kalbos pamokas imperatorienė ir rašytoja skaitydavo ne bet ką, o politinio atspalvio Bai Juyi poeziją.

Bai Juyi buvo populiariausias kinų poetas japoniškajame Heiane. Jo poeziją atmintinai mokėjo aristokratai, o *Poeto Bai kūrinių rinktinė* (『白氏文集』, japoniškai – *Hakushimonjū*), kurią sudarė 71 tomas ir kuri vadinta tiesiog *Rinktime*, tapo savotišku citatų žodynu, nepamainomu poezijos kūrime, kuris buvo tapęs Japonijos aukštuomenės papročiu, ceremonialo dalimi, žaidimu ir tiesiog gyvenimo būdu.

Parašyti „Amžinosios širdgėlos giesmę“ Bai Juyi laiką pasirinko neatsitiktinai. 806-aisiais buvo minimos penkiasdešimtosios Yang Taizhen mirties metinės. „Amžinosios širdgėlos giesmė“ – tarsi requiem mirusiajai pagerbti ir nužudytosios sielai numaldyti. Poema susideda iš trijų dalių – Siuandzongo ir Yang Guifei meilė, Siuandzongo gedulas po Yang Guifei mirties ir daoisto aiškiaregio kelionė į nežemišką Penglai salą, kur po mirties gyvena Yang Guifei dvasia. Meilės tema, kuri nebuvo populiari senovės kinų poezijoje, čia taip pat reikalinga tik kaip įžanga į tragediją, pasibaigusią „amžinąja širdgėla“ ir privertusią aiškiaregį leisti į spiritistinę kelionę, kuri tampa kūrinio kulminacija ir padeda gyvuosius sutaikyti su mirusiaisiais.

Tokiame poetiniame peizaže Siuandzongo ir mergelės Yang epizodas iš istorijos virsta legenda, o „Amžinosios širdgėlos giesmė“ – epu, kurio kinai neturėjo.

Japonijoje daugelis vyrų poetų kūrė kiniškas eiles, ir natūralu, kad jie semdavosi įkvėpimo iš populiariojo kino Bai Juyi. Tačiau jo kūryba teikė peno ir tiems autoriams, kurie rašė tik gimtąja japonų kalba. Siuandzongo ir Yang Guifei motyvą Murasaki Shikibu į savo daugiatomį romaną įveda pačiame pirmame skyriuje „Paulovnių kiemas“ paminėdama „bruzdėjimus kinų žemėje“<sup>3</sup>, sukeltus nelaimingos kinų valdovo meilės mergelei Yang.

<sup>3</sup> Vertimai iš klasikinės japonų ir kinų kalbos straipsnio autorės.

Pradžioje Japonija priešinama Kinijai, gimtosios šalies įvykiai – užjūrio politinėms peripetijoms. Tačiau galiausiai abi istorijos tarsi susilieja, priešpriešos nelieka. Palengva ryškėja japonų romano ir kinų poemos personažų tipažinės sąsajos: išgalvotam japonų imperatoriui, būsimojo princo Gendži tėvui, tenka Siuandzongo vaidmuo, o Gendži motinai, vadintai Paulovnijų namelio dama, – Yang Guifei įvaizdžio fatalumas. Tiesą sakant, jiedvi ir sieja nebent tasai fatalumas, nes tai visiškai skirtingos figūros ir skirtingi charakteriai. Galima sakyti, kad kinės Yang Guifei saviklioja ir garbėtroška yra visiška priešingybė japonės damos nuolankumui ir drovumui. Be to, Paulovnijų namelio dama gimė aristokratiškoje, bet nusigyvenusioje šeimoje. Jos tėvas, turėjęs vicepremjero pareigas, buvo miręs, o dukrai išėjus į rūmus, motina našlė vieniša liko gyventi apleistame šeimos dvare. Žodžiu, visiška priešingybė Yang giminei. Dvi moterys ir miršta nevienodai: Yang Taizhen mirtis prievartinė, drastiška, o jautrią, silpnos sveikatos Gendži motiną į kapus nuvaro aplinkinių apkalbos. Tačiau jūdvių mirties poveikis jas mylėjusiems imperatoriams yra tikrai panašus.

Visais atvejais, susijusiais su Yang Guifei istorija, meilės motyvas, kaip jau minėta, yra šalutinis, užleidžiantis kelią pagrindinei širdgėlos temai.

Kad toji tema būtų tinkamai atskleista, „Amžinosios širdgėlos giesmėje“ parodomas abi kenčiančios pusės – iš pradžių rūmuose nerandantis ramybės imperatorius, o poemos finale – Penglai saloje liūdinti mergelės Yang dvasia. Atidžiai perskaite „Paulovnijų kiemą“ pamatysime, kad situacijų modelius Murasaki Shikibu išlaiko, tiesa, laisvai operuodama jų turiniu ir eiliškumu.

Autorė neslepia, kad vienas iš siužetinės idėjos šaltinių yra Bai Juyi kūrinys. Ji netgi pabrėžia tą faktą tiesioginėmis citatomis iš poemos, bet tik iš „pomirtinės“ jos dalies, o dar tiksliau – iš dalies, pasakojančios apie imperatoriaus netekties skausmą. Savajame ilgesyje japonų valdovas varto „Amžinosios širdgėlos giesmės“ iliustracijų albumą, prisimindamas epitetus – „Liūliuojančiųjų vandenų tvenkinio lotosus ir Begalybės rūmų gluosnius“, į kuriuos, anot gedinčio kinų imperatoriaus, buvęs panašus Yang Taizhen veidas ir jos garsiųjų „antakių vingis“. Abu valdovai negalėdami užmigti laukia, „kol baigs degti išsukta dagtis“. Siuandzongo nemigos kankynę užbaigia kiniško ryto garsai: „mieguistas skambesys varpų ir lėtas būgnų ritmas“; japonų valdovas prisiverčia atsigulti išgirdęs už sienos karių, perimančių budėjimą rūmų teritorijoje, šūkčiojimus. Tačiau kiniškoje naktyje tylos daugiau nei japoniškoje. Mintis apie mergelę Yang palydi tik bežadžiai „jonvabalių švituliai“, o prisiminimuose apie Paulovnijų namelio damą dalyvauja ne tik natūralus garsinis fonas – „vėjo ūžesys, svirplių čirpimas“, bet ir visai nederantis akompanimentas – koncerto garsai, sklindantys iš mirusiosios varžovės, Kokideno ponios, namo šalia imperatoriaus rezidencijos. Beje, nuosekli Kokideno ponios neapykanta nebuvo paskutinis veiksnys, lėmęs tragišką baigtį. Kitokia toji baigtis apskritai negalėjo būti, – Murasaki Shikibu tai leido suprasti jau išžanginėse frazėse prabildama apie Yang Guifei. Bet kuriam išsilavinusiam japonų rašytojos amžininkui šis vardas asocijavosi su žodžiu „širdgėla“. Ne su meile, bet su jos netektimi. Tai – raktas, kaip ir kiekviena japoniškuose kūrinuose figūruojanti tiesioginė ar netiesioginė citata, išjudinanti po ja slypinčius asociacijų klotus.

Jau kalbėjome, kad „Amžinosios širdgėlos giesmėje“, pasitelkus pomirtinį pasaulį, atskleidžiamas mirties sukulto skausmo komunikatyvumas – kenčia ne tik tas, kuris neteko, bet ir ta, kuri paliko. *Sakmėje apie prinčą Gendži* pomirtinis pasaulis neegzistuoja, todėl sielvarto monopolis atitenka gyviesiems – imperatoriui ir motinos dvaro gyventojams.

Tuo tarpu No teatre žodis visada suteikiamas šmėkloms, dvasioms ir vėlėms, ateinančioms į gyvųjų sapną ar iškylančioms jų pašamonėje, todėl vargu ar mirusi kinų mergelė Yang galėtų surasti geresnę tribūną savo jausmams išreikšti nei japonų pjesėje, pavadintoje jos vardu – „Mergelė Jang“ (楊貴妃; japoniškai – *Yōkihi*). Pjesės autorius – XV amžiaus aktorius, dramaturgas ir No teatro teoretikas Konparu Zenchiku (金春禪竹; apie 1405–1470). Spektaklyje veikia trys asmenys – aiškiaregys, mergelė Yang ir vietos gyventojas, padedantis aiškiaregiui susigaudyti Penglai saloje.

No teatrui nesvarbi istorija ir nesvarbus siužetas. Tai – emocinės būsenos teatras. Priešingai nei *Sakmėje apie prinčą Gendži*, spektaklyje „Mergelė Yang“ imperatoriaus ir sugulovės istorija regima pastarosios akimis ir atgyja pastarosios prisiminimuose, kuriuos kaip mediu-mas žiūrovui perduoda sapnuojantis aiškiaregys. Tiesa, niekur neparašyta, kad jis sapnuoja, išskyrus jo paties užuominą, tarsi visai nesusijusią su veiksmu. Prieš cituojant derėtų pasakyti, kad No teatre aktoriai taria ne tik tuos žodžius, kurie galėtų būti jų personažo tiesioginė kalba, bet ir tuos, kuriuose jie kalba apie savo personažą kaip apie trečią asmenį. Taigi aktorius, vaidinantis aiškiaregį, sako:

*Aiškiaregys į laivę sėdo ir plaukė skrodamas bangas, kur pasitiko jį sala, vos regima ūke už burių, kalnu iškilusi virš jūros, – jos šalyje klajoklis, žolių pagalvę nusipynęs, užmiega savo guoly ir amžiną gyvenimą sapnuoja, ir amžiną gyvenimą sapnuoja.* (謡曲・楊貴妃)

Šis vertimas, kaip ir bet kuris kitas, yra interpretacija. Japoniškame tekste tai – homofonų (vienodai tariamų, bet skirtingais hieroglifais rašomų ir skirtingas reikšmes turinčių žodžių) žaismas, kuris yra itin būdingas japonų poezijai ir ne tik demonstruoja poeto technikos galimybes, bet dažnai slepia eilėraščių eilėraštyje – antrą nematomą poetinės frazės reikšmę. Štai kodėl minimalistinių japoniškų eilių neįmanoma išversti į lietuvių ar kokią kitą kalbą nesileidžiant į aprašymus. Taigi japoniškame tekste pagrindinis žodis yra „amžinojo gyvenimo šalis“ (常世の国 *tokoyo no kuni*). Taip japoniškuose tekstuose kartais būdavo identifikuojamas Penglai kalnas. Tačiau skiemuo *toko*, kuris šiuo atveju atitinka žodį „amžinasis“, turi homonimą *toko* – „lova, patalas, guolis“, užrašomą kitu hieroglifu 床<sup>4</sup>, su kuriuo pagal japoniškosios eilėdaros taisyklės siejami žodžiai „pagalvė“ ir „miegas“. Kita vertus, „pagalvė“ čia ne paprasta, o žolinė, mat žodžio „žolė“ reikalauja „kalnas“, kuriuo virš jūros iškilusi sala. Kelyje apsinakvojęs žmogus senovėje prisirinkdavo žolių, kurios, kaip tikėta, turėjo galią išvaikyti piktas dvasias ir nuvyti nelaimes nuo keliauninko. Šis miegodamas pasidėdavo galvą ant tokių žolių pagalvės, turėjusios magišką reikšmę. Taigi epitete, apibūdinančiame „amžinojo gyvenim-

<sup>4</sup> Suprantama, spektaklio žiūrovai turėdavo kliautis tik klausia, todėl ir pjesių tekstas dažnai būdavo užrašomas skiemenu abėcėle, o ne hieroglifais.

mo“ šalį, atsiranda žodis „klajoklio miegas“ ir „nusipinti“, susidūręs su „guoliu“ ir „pagalve“. Pjesės vertime į šiuolaikinę japonų kalbą (2, t. 1, 352) visas šis išplėstinis Penglai salos pažymynys imamas į skliaustelius kaip su teksto prasme nesusijęs poetinio trenazo fragmentas. Tačiau vargu ar galima su tokia nuostata sutikti. Dramaturgas Konparu Zenchiku garsėjo ypač skrupulinga pjesės šaltinio (šiuo atveju tai – Bai Juyi „Amžinosios širdgėlos giesmė“) analize ir kruopščia su jos turiniu susijusių tekstų studija. Žinoma, kartais bravūriškas noras sutalpinti visas žinias viename tekste virsta paviršutiniška citatų samplaika, kai penkiuose frazės žodžiuose sukataloguoti keturi visiškai skirtingą prasmę turintys eilėraščiai (Mergelės Yang ir choro dialogas po lėto šokio), bet apskritai autoriumi reikėtų pasitikėti kaip ir taupiu pjesės žodžiu, kuriam tenka didelis krūvis.

Taigi aiškiaregys, kurį atlieka *waki* vaidmenų atlikėjas, sapnuoja. *Waki* ir *shite* – du pagrindiniai visų No teatro spektaklių amplua. *Shite* atliekamas personažas yra aktyvusis pasakojimo dalyvis, *waki* – pasyvusis, skatinantis *shite* išpažintį. *Waki* dažnai vadinamas antraeiliumi veikėju, tačiau tai klaida, nes kaip tik *waki*, kurio sapne ar vaizduotėje pasirodo aktorius *shite* su savo istorija, yra varomoji spektaklio jėga. Be jo tiesiog neįvyktų veiksmas.

Grįžkime prie kinų poemos. Yang Guifei miršta ir imperatorius siunčia aiškiaregį surasti jos sielą. Aiškiaregys, išmaišęs dangų ir žemę, dausas ir požemius, išgirsta apie Penglai salą, „išnyrančią tuštumose lyg regimybė ūko“. Bet kuris kinas žinojo, kad toje saloje gyvena fėjos. Ten pasiuntinys ir suranda Yang Taizhen. Štai kaip Bai Juyi aprašo rūmus Penglai saloje:

*Ten pilys skaidrios  
tarytum kristolai skambieji,  
ir bokštai į padanges plaukia  
penkiaspalviais debesėliais.*

[...]

*Į aukso dvarą svečias eina,  
ir pasibeldžia vakarų sparne,  
sustojęs ties nefritine varčia.*

Ir štai kaip tuos pačius rūmus aiškiaregio akimis aprašo Konparu Zenchiku pjesėje „Mergelė Yang“:

*Sulig pamokymu aš rūmus priėjau nežemiškos salos, jie ratais sukosi į neužmatomas platybes, dangun iškilę kvapą gniaužiančioj didybėj, tviskėdami visų gražiausių brangakmenių septyniom spalvom. Rūmai Kinijos valdovų dešimties tūkstančių mylių tolin pradingstančiomis sienomis puikuoja, tačiau čionai net jie savuoju užmoju nublanktę, ir reginiu savu – net Juodakarčio žirgo kalnas su Ilgaamžio būvio menėmis vasarnamy.  
Čia iš tiesų labai gražu!*

Tokioje vietoje aiškiaregys sutinka Yang Guifei, kuri ne tik išpasakoja jam savo jausmus ir prisiminimus, bet ir įduoda vieną perlamutro dėžutės sąvarą ir vieną aukso segtuko kojelę. Tai „nuo seno saugomos dovanėlės“, relikvijos, kurios primins imperatoriui Siuandzongui apie jūdviejų meilę.

Atrodytų, kad žemė, kurioje gyvena valdovas, ir sala, kurioje gyvena nemarios būtybės, yra „nesusisiekiantys pasauliai“, kaip sako ir pati Yang. Ar gali sala būti jos gimtieji namai? Taip. Ir šį atsakymą mums duoda XIV amžiaus japonų karinė epopėja *Pasakojimas apie didžiąją taiką* (太平記 *Taiheiki*), kur apie Yang Guifei rašoma: „Jos motina dieną prigulė po kaičio ir užmigo po jovaro medžiu (Yang pavardė kiniškai reiškia „jovaras“), o ant šakos ap-sunkusi rasa nuriedėjo ant mergužėlės lašu, kuris liko josios iščiose ir užmezgė vaisių, todėl negalėjo gimusioji būti žmonių padermės. Galėjo tik būti dievaitė, kuri pakeitusi išvaizdą šion žemėn atėjo.“ Iš šios ištraukos akivaizdu, kad legenda apie nežemišką Yang Taizhen kilmę nebuvo naujiena, o No pjesėje nurodoma ir vieta, iš kur ji buvo atėjusi. Štai kaip choro žodžiais Yang Guifei pasakoja apie save ją susiradusiam aiškiaregiui.

*CHORAS. Kitados ir aš buvau viena iš fėjų pasauliuose aukštesniuose, tačiau nuo neatmenamų lai-kų žemiškų susaistytą ryšių, trumpam radau sau vietą tarp žmonių, ir augau Jangų namuose, toliau-siose svetainėse slėpta ir niekieno nepažinta. Tačiau išgirdo valdovas apie mane, nedelsdamas į rū-mus kvietė, karališka apdovanojo garbe. Pasižadėjome kartu pasenti ir kapo duobėje gulėt šalia, bet kas iš pažadų tokių, jeigu likimo nelemta bendra dalia, ir vėl į salą šią aš sugrižau vienai viena, idant gyvenčiau pilyje tarsi skaidraus vandens paviršiuje puta neilgaamžė, lyg nevilties lašu sužibu-si rasa.*

Visas No pjesės veiksmas vyksta Penglai saloje, į kurią Yang Taizhen prisipažįsta sugrižu-si po mirties. Ne išėjusi, o sugrižusi.

Akivaizdu, kad pagal šintoistinį, tai yra pagonišką, japonų supratimą, mirusiojo dvasios ir reikia ieškoti jam artimose vietose, kurios susijusios su jo gimimu, gyvenimu arba mirtimi.

Ne veltui mirusiosios namai tampa viena iš svarbiausių veiksmo vietų ir pirmajame *Sak-mės apie prinčą Gendži* skyriuje.

Tėvų namai labai dažnai likdavo namais ir ištekėjusiai moteriai. Poligaminėje Heiano lai-kų Japonijoje buvo paplitusi užkurystės sistema. Žmona likdavo su tėvais, o vyras arba atsi-keldavo pas ją visam laikui, arba reguliariai lankydavosi jos namuose. Kitokia padėtis būdavo tų moterų, kurios ištekėdavo už imperatorių. Imperatorienės, antrosios žmonos, rūmų damos – *nyōgo* (女御), *kōi* (更衣) – kiekviena pagal savo padėties svarbą gaudavo atskirą namą rūmų teritorijoje arba dalydavosi jį su kitais. Tas pats atsitiko ir Gendži motinai, kuri buvo *kōi*, – galima sakyti, žemiausias sugulovės rangas. Imperatorius, kad ir labai mylėdamas, negalėjo jai suteikti nei aukštesnio vardo, nei gero gyvenamojo ploto, mat jos velionis tėvas tebuvo ne-įtakingas vicepremjeras, o ir motina neturėjo jokių ryšių dvare. Taigi jų dukteriai neliko nieko kita kaip tenkintis nameliu tolimiausiame rūmų teritorijos kampe. Kieme šalia namelio augo paulovnijos medis, todėl, be pagrindinio pavadinimo *Shigeisa* (Nuostabiojo reginio buveinė; 淑景舎), jis buvo vadinamas ir *Kiritsubo* (桐壺) – Paulovnijų nameliu. Nors literatūroje kaip tik tas namelis visada siejamas su jos asmeniu ir yra tapęs jos krikšto vardu, tikrieji damos na-mai buvo ir liko griūvanti jos motinos sodyba, kadangi net ir nuolatinės rūmų gyventojos turė-davo palikti jų sakralinę erdvę per gimdymus, ligas, menstruacijas, gedulą ir bet koku kitu at-veju, kuris galėjo suteršti šventą vietą.

Dabar toje griūvančioje sodyboje gyvena imperatoriaus ir Paulovnijų namelio damos sūnus, globojamas skausmo pakirstos senelės ir iš rūmų atsiųstų tarnaičių, nes šalies valdovas negali sau leisti net paprasčiausios prabangos pasirūpinti berniuku – šiam reikia gedėti motinos už rūmų sienų.

Kaip tik su Gendži motinos ir senelės namais susijęs romano epizodas, atkartojantis daoistų aiškiaregio kelionę į nežemišką Penglai salą. Skirtumas tas, kad *Sakmės apie princą Gendži* veiksmas vyksta realistiškame gyvųjų pasaulyje, kuriame nėra vietos skrydžiams nuo dangaus iki žemės, o asketiškai japonų estetikos sampratai nebūtinai kitiškos krikščionybės pilys, aukso dvarai ir nefrito varčios, kurias aiškiaregys randa Penglai saloje.

Visų pirma *Sakmėje apie princą Gendži* makrokosminiai masteliai virsta mikrokosminiais, o daoistų išminčių pakeičia imperatoriaus patikėtinė, „rūmininkė iš gvardijos strėlininkų šeimos“, kuri, užuot „pasibalnojusi tyrą orą“, sėda į jaučiais kinkytą karietą – itin nepatogią, lėtaeigę, nors ir prestižinę, susisiekimo priemonę – ir su imperatoriaus pavedimu keliauja pas jo mirusios mylimosios motiną į varnalėšomis ir kiečiais apaugusį griūvantį dvarą. Jos kelionę lydi kylantis vėjas ir mėnulis, kuris skaičiuoja paslaptingosios nakties laiką, veiksmo metu suspėdamas ir patekėti, ir nusileisti (įvaizdis, Murasaki Shikibu perimtas iš kitos Bai Juyi poemos – „Liutnios rimai“). Dieviškumas virsta žmogiškumu, mergelei Yang pomirtiniame gyvenime patarnaujančios fėjos – rūmų gyvenimo besiilginčiomis tarnaitėmis, perlamutro dėžutės – padėvėtais rūbais, o širdgėlos poezija – nerišliais iš skausmo apdujusios senutės motinos kaltinimais imperatoriui ir jo patikėtinei.

Tačiau paslėpta ironija Murasaki Shikibu tekste netampa Bai Juyi eilių parodija, o skurdžios dekoracijos – jausmų skurdumu. Šaltas svetimtautiškas grožis nublanksta prieš artimo žmogaus šilumą, gamtos gaivalo taršomos žolės suteikia išgyvenimams jėgos, o imperatoriaus prisiminimuose skambantys kanklių garsai šviečiant „ankstyvam mėnuliui“ – romantikos. Kaip tik pastarasis epizodas laikomas vienu gražiausių romane ir yra įtrauktas į Japonijos mokymų vyresniųjų klasių programą.

Apskritai japoniškajame kūrinyje aiškiai suvokiama riba tarp romano ir pasakos, realizmo ir fantazijos, todėl kiniškajam aiškiaregiui, arba stebukladariui, leidžiama pasirodyti tik poetiniame intarpe, kurio autorius – imperatorius, gedintis savo mylimosios:

*Turėčiau stebukladarį,  
kurį pasiųst galėčiau,  
jos neišvysčiau aš, deja,  
bet sužinočiau bent,  
kur jos dvasia.* (源氏物語・桐壺巻)

Japonijos viduramžių literatūra, kaip ir tuomečio aristokratų bendravimo kasdienybė, neišivaizduojama be poezijos – eiliuotų susirašinėjimų ar dialogų. *Sakmės apie princą Gendži* „Paulovnijų kiemo“ skyriuje, visada lyginamame su „Amžinosios širdgėlos giesme“, nėra nė vieno epizodo, kur Gendži tėvai – imperatorius ir Paulovnijų namelio dama – bendrautų eilėmis, nors to galima būtų tikėtis iš vienintelės pirmojo romano skyriaus įsimylėjėlių poros. Tačiau tai dar nereiškia, kad tarp jų nesama poetinio ryšio. Tiesa, Paulovnijų namelio dama eiles



deklamuoja vienintelį kartą, tačiau daugiau vargu ar būtų galima tikėtis iš veikėjos, kuri pasitraukia iš gyvenimo maždaug trečiajame romano puslapyje. Nieko keista, kad ir eilėraštis sukuriamas ligos patale:

*Vien atsisveikinimo liūdesys  
mirties kely,  
kuriuo man skirta iškeliauti...  
Mieliau gyvenimo keliu aš žengčiau.*

Imperatoriaus eilėraščių skyriuje yra daugiau, tačiau jausmas mirusiajai išreiškiamas tik eilėraštyje apie „stebukladarį“. Priešmirtinį damos ir pomirtinį imperatoriaus eilėraščių skiria nemažas laiko tarpas, todėl jų negalima pavadinti eiliuotu dialogu tiesiogine prasme. Tačiau tai vis dėlto yra dialogas, dviejų pasmerktų vienatvei žmonių pašnekesys, bandymas pereiti sieną, skiriančią tamsą nuo šviesos. Tas bandymas aiškus ir „Amžinosios širdgėlos giesmėje“, todėl galima teigti, kad Murasaki Shikibu labai tiksliai perteikė pačią poemos nuotaiką.

Kinų poemoje piešiamas abiejų įsimylėjėlių sielvartas. Imperatoriaus širdgėla materializuojasi aiškiaregio kelionėje, kuri pažadina amžinu miegu užmigusią mergelę ir jos prisiminimus. Japonų valdovas „stebukladario“ neturi. Neturi vilties užmegzti ryšį su ta, kurios kūnas negrįžtamai pavirto pelenais. Neturi kas jam parneša „plaukų segtuką“ iš pačios mylimosios rankų. Neturi nieko, su kuo galėtų paverkti prisiminęs neišsipildžiusios ir nebeįsipildomos priesaikos žodžius:

*O kad mes danguje  
sparnas į sparną  
paukščiais skristume,  
o kad mes žemėje  
suaugtumėme medžių šakomis!*

Japonų valdovas verkia vienas. Paulovnijų namelio damos nebėra, ir jis žino, kad niekada jos nesuras. Paulovnijų namelio dama pasitraukė iš gyvenimo ir romano dabarties, bet ar tikrai ji pasitraukė iš imperatoriaus ateities? Ne. Mat po kelerių sielvarto metų Gendži tėvas sutinka kitą moterį – Visterijų princesę, kuri yra gyvas mirusiosios atvaizdas. Tačiau Visterijų princesė visai nėra mechaniška pirmtakės kopija, kaip Paulovnijų namelio dama toli gražu nėra Yang Guifei kopija. *Sakmė apie prinčą Gendži* – savarankiškas kūrinys, ir Murasaki Shikibu savo nuožiūra lemia veikėjų ateitį.

Siuandzongo rūmuose gyvenimas baigėsi su Yang Guifei mirtimi. Dvarų laiptus užklojo „negrėbstomas raudonis“, miegamuosiuose „laidoja jaunystę“ trys tūkstančiai gražuolių, kurių niekas nebelanko, garsiojoje Siuandzongo įkurtoje „Kriaušių medelyno“ trupėje sensta artistai ir muzikantai, kurių menu niekas nebesidomi. Nemariųjų būtybių kalnas, į kurį patenka mirusi Yang Taizhen, veiksmo prasme irgi yra tuštuma. Viskas, kas turėjo įvykti, jau yra įvykę. Ten lieka vietos tik prisiminimams.

Kinų poemos pasaulis be mergelės Yang nustoja egzistavęs. Visai kitaip yra *Sakmėje apie prinčą Gendži*. Kad būtų galima kurti dramą, japonų romano autorei reikia gyvųjų, todėl jos

išgalvotame pasaulyje gyvenimas tęsiasi. Jis negali sustoti, nes Paulovnijų namelio dama pati paleido į pasaulį tą, nuo kurio priklausys tolesni įvykiai ir kuris taps jos relikvija, palikta imperatoriui. Daug svarbesne už segtukus ir dėžutes. Relikvijos vardas – princas Gendži, imperatoriaus ir Paulovnijų namelio damos sūnus, pagrindinis romano herojus.

Jeigu jau prabilome apie pagrindinį herojų, tai prisiminkime, kad No teatro pjesėje „Mergelė Yang“ – tai daoistas aiškiaregys. Gana paradoksalu, turint omenyje, kad No teatro filosofija yra grynai budistinė, ir „Mergelė Yang“ – ne išimtis. Užtenka panagrinėti anksčiau cituotus jos žodžius, kuriuose ji lygina save su „puta neilgaamžė“ ir „nevilties lašu sužibusia rasa“ – literatūriniais budistinio netvarumo, efemerškumo simboliais. Daoistas budistinėje pjesėje gali pasirodyti keistas neatitikimas bet kam, tik ne japonams, kurių teatro scenoje įvairiausi tikėjimai sugyvena taip pat taikiai ir neskausmingai kaip ir jų kasdienėje sąmonėje. Jeigu tragiška Yang Guifei istorija gali padėti atskleisti budizmo tiesas, kodėl gi jų neatskleidus? Ir kodėl gi jomis nenuspalvinus emocinės Yang Guifei būsenos, kurią turi perteikti spektaklis? Čia yra tik vienas niuansas. Emocinė būseną, kurią perteikia spektaklis, yra ne mergelės Yang, o aiškiaregio, kurio sapne ji tą būseną išgyvena. Tai tarsi garsioji Zhuangzi alegorija apie filosofą ir jo sapnuojamą drugelį, kuri pjesės autoriui irgi atėjo į galvą. Kai Yang Guifei No spektaklyje ruošiasi atlikti aiškiaregiui garsųjį šokį „Vaivorykšte klostuotas plunksnų apdaras“ (《霓裳羽衣曲》 *Nichangyuyi qu*), kuris buvo labai populiarus Tang laikais ir kuriam muziką parašė ne kas kitas, o imperatorius Siuandzongas, ji sako: „Tėra žaidimas viskas mūsų pasaulio regimybės ir gyvenimo sapne“, o choras atsako: „Žinau, drugelis šoks jame“. Iš visų įmanomų japoniškų žodžių, reiškiančių „drugelis“, čia pavartotas būtent tas, kuris užrašomas tokiais pat hieroglifais kaip Zhuangzi tekste ir to teksto vertime į japonų kalbą (胡蝶 *húdié* kiniškai ir 胡蝶 *kochō* – japoniškai). Tiesa, tokiais pat hieroglifais užrašomas ir japoniško šokio pavadinimas „Drugelio muzika“. Šokį pagal korėjietiškos muzikos ritmą atlikdavo keturi vaikai su peteliškės sparnais, pritaisytais ant nugaros. Nieko bendra tas šokis neturėjo nei su „Vaivorykšte klostuotu plunksnų apdaru“, nei juo labiau su *Zhuangzi* traktatu, kuris savo ruožtu irgi neturėjo nieko bendra su budizmu, nors šia replika kaip tik budistinę efemerškumo idėją norėjo išreikšti Konparu Zenchiku. Šiaip ar taip, tai tipiškas No pjesės žodžių žaismas, sudedantis į vieną frazę daugybę prasmų ir leidžiantis pasirinkti žiūrovui labiausiai patinkančią, o svarbiausia – teigiantis pasaulio kaip regimybės ar sapno koncepciją.

Šis atvejis simptomiškas kalbant apie kiniškus skolinius japonų literatūroje. Pradedant pasufleruotais siužetais ir baigiant poetiniais įvaizdžiais, japonai buvo įpratę pasinaudoti kiniška medžiaga, paimti jos turinį ar formą, daugiau ar mažiau pritaikyti prie japoniškos aplinkos ir japoniško literatūrinio konteksto. Beje, „Amžinosios širdgėlos giesmėje“ vargu ar rastume budizmo pėdsakų, nors tuo metu Bai Letian jau buvo ėmęsis domėtis šiuo mokymu. Jeigu kalbėsime apie No, budizmas čia, be abejo, sudaro pjesės faktūrą, nes tokia buvo teatro funkcija. Tačiau geriausią budistinę „Amžinosios širdgėlos giesmės“ interpretaciją pateikia Murasaki Shikibu paskutiniame *Sakmės apie princą Gendži* skyriuje.

Paskutinė romano herojė, provincijoje augusi nepripažinta Aštuntojo princo duktė gražuolė Ukifune, – tarsi valtelė, nešiojama gyvenimo vandens. Priešingai nei kitos romano moterys,

ji – pasyvumo įsikūnijimas, be charakterio ir individualybės, pasiduodanti visiems aplinkinių įgeidžiams. Ji paklūsta išimylėjusiam ją Kaoru, netikram princo Gendži sūnui, tačiau neatsilaiko ir prieš jo geriausio draugo princo Niou aistrą. Ji leidžiasi suviliojama tamsių Udži upės vandenu, kurie priglaudžia jos kūną. Tačiau iš jos atimama net teisė pasirinkti mirtį, – ją išgelbsti Ono vienuolės šeima. Ir tada savojoje apatijoje ji priima sprendimą – galbūt vienintelį sprendimą gyvenime, ir dar tokį, kuris kertasi su daugumos valia ir norais. Ukifune tampa vienuole. Didysis japonų romanas baigiasi scena, kurioje Ukifune vienuolės namuose atsisako priimti jos išgyvenimu nebeabejojančio Kaoru pasiuntinuką – savo pačios mylimą jaunesnį broliuką. Kaoru nepaliekama nieko, tik spėlionės, kad galbūt merginą kažkas nuo jo slepia, kaip dar neseniai jis pats slėpė ją nuo žmonių akių. Taigi jis vėl galvoja apie ją kaip apie būtybę, kuria manipuluojama, nes ja visados visi manipuluodavo. Tačiau jis klysta. Šį kartą Ukifune renkasi pati. Ji pati sutrauko visus žemiškus saitus – tiek meilės, tiek giminystės. Ji pereina „valtelių tiltą ant sapno vandenu“ (夢浮橋 *Yume no ukihashi*; taip vadinasi paskutinis romano skyrius). Kitame krante jos laukia išsigelbėjimas ir nušvitimas. O Kaoru, didžiausias budizmo adeptas visame *Sakmės apie prinčą Gendži* romane, lieka šiapus, samsaroje, netvaramame „sapnų“ pasaulyje – kaip ir imperatorius Siuandzongas, kuris pasmerktas niekada nepamiršti savo aistrų, ir kaip Yang Guifei, kurios perėjimas į kitą egzistavimo lygmenį dar nereikia dvasinio taško. Gyva Ukifune atsisako priimti Kaoru pasiuntinį kartu atsisakydama mirusios Yang Guifei lemties, nes kinė Yang Taizhen priima aiškiaregį kaip tiltą, jungiantį ją su imperatoriumi, kurio ji negali pamiršti, kaip negali pamiršti sostinės ir viso buvusio gyvenimo. „Amžinosios širdgėlos giesmėje“ ji sako:

*Du mylimieji išskirti  
ir į nesusisiekiančius pasaulius nublokšti,  
neregimi nė viens kitam negirdimi  
per neįveikiamą atstumą.  
Sostinės Vaiskiosios saulės rūme  
nutrūko meilė ir atsidavimas mūsų;  
čionai, nežemiškoj saloj Penglai,  
slinks mėnesiai tik man vienai  
paskui prailgusias dienas.  
Pakreipus galvą, pažvelgiu žemyn,  
ten, kur žmonių karalija,  
tačiau užuot išvydusi Čangano miestą  
matau vien dulkes ir miglas.*

Yang Guifei nostalgija sostinei pabrėžiama ir No pjesėje. Vietos gyventojas, kurį sutinka Penglai saloje mergelės pėdsakų ieškantis aiškiaregys, į šio klausimą apie Yang Guifei atsako:

*Išties jums pasakysiu, kad žemėse šiose tokios nėra, tačiau kilni princesė čia gyvena, valdovui buvusi skirta. Ar švintančioj dienoj, ar temstančioj naktį – lūpose jos žodžiai, svajose apie sostinę taria mi, praeities ilgesio kupini. Ar tai negali būti ji?*

O pirmieji mergelės Yang žodžiai pjesėje yra tokie:

*Kartu mes kitados pavasario sode ant Juodakarčio žirgo kalno žiūrėjome į žydinčias gėles, tačiau pasauly visos gėlės byra ir keičiasi laikai, todėl dabar Penglai pily viena esu, ir mėnuo, į kurį žvelgiu, pakyla iš rudens gelmių, o veidu ašarotu pilnaties rankovės mano plačios spindi. Kokios man brangios iš tiesų dienos praėjusių laikų!*

Yang tiesiog nesugeba egzistuoti sferoje, kurioje nebūtų Siuandzongo. Jos nostalgija, jos širdgėla laiko ją pririšusios prie žemiškosios būties, kuri tėra kančių ratas. No teatro pjesėje choras gieda tekstą, per mergelės Yang jausmus atskleidžiantį visą tragedijos esmę:

*„Tegu mes danguje sparnas į sparną paukščiais skrisime, tegu mes žemėje suaugsim medžių šakomis“ – tai žodžiai priesaikos, kurią prašau valdovui perduot slapčiomis. Ją tiktai žmogui artimiausiam buvom patikėję, ir pirmąsyk ją ausys svetimos girdėjo, ir išsiliejo ji verksmu.*

*Aiman, pasaulyje per amžius taip yra, aiman, pasaulyje per amžius taip yra, kad mums sustot nelemta keliuose gimimų ir mirčių. Jos kūnas liko ten, Mavei lauke, o siela čia, nežemiškoje saloje, kur paukštė draugo skrydžio šaukiasi šalia, nes išskleisti sparnai, kuriems poros nėra, ir iš dviejų šakų viena nudžiūvo, akimirksniu jos grožis žuvo, tačiau jei širdys veržiasi abi ten pat, viena kitos kelionės lauks gale. Tokia tebus mana valia, – prašau valdovui pasakyti ją.*

Ukifune elgiasi kitaip. Ji nieko nenori pasakyti Kaoru. Vieną kartą šokusi į upę, ji išplaukė kitame krante, ir vienuolystė tebuvo patvirtinimas, kad jai nereikia tiltų, kurie vestų atgal. Ukifune išsiveržė už rato. Bai Juyi poemoje širdgėla yra amžina, nes jos herojai negali išsivaduoti iš savitarpio priklausomybės, visada sugrąžinančios juos į pradžią, nepaisant mergelės Yang svajonių apie kelionės galą. Tokio kelio neįmanoma nueiti dviese. Tai turi būti individualus kiekvieno apsisprendimas, kitaip siela visada klaidžios klystkeliais. Murasaki Shikibu romanas baigiasi, nes daugiau nieko negali būti. Kaip ir „Amžinosios širdgėlos giesmėje“ romano prologe ir epiloge buvo moteris, vyras ir pasiuntinys. Kelionė nuo prologo iki epilogo ilga, bet šįkart galas atėjo. Veiksmas baigiasi, kadangi Ukifune nieko po savęs nepalieka. Tik samsarą, apie kurią kalbėti nebėra prasmės, nes viskas jau pasakyta, o toliau tegali būti to paties rato kartojimas.

Persirgę nekritiško kopijavimo liga, japonai išmoko išorinius stimulus pažaboti savo vadinėms reikmėms, kurios iš tikrųjų niekada ir nebuvo nuslopintos. Porą šimtmečių trukusi kiniškoji invazija tiesiog praplėtė japonų akiratį, bet nė kiek nepažeidė jų tautinio identiteto, o kiniškosios apraiškos liko egzotiškais puošmenomis, arba buvo taip sujaponintos, kad jų atsiradimo istorija ilgainiui išsitrynė iš kultūrinės sąmonės.

Taigi galime daryti išvadą, kad japonai skolinosi kiniškus siužetus įvairiais sumetimais. Tačiau nereikia manyti, kad jie taip elgdavosi tik su svetimtautiška medžiaga. Netgi nedrįsčiau teigti, kad ta medžiaga jiems atrodė svetimtautiška. Gimtoji Japonijos kultūra buvo subrandinta tiek pat kiniškosios terpės, kiek ir japoniškosios. Suprantama, ne tiek jau daug japonų lankėsi Kinijoje, tačiau ne tiek jau daug japonų aristokratų lankėsi ir pačios Japonijos provincijose. Visas kultūrinis gyvenimas telkėsi sostinėje Heiane, o už ją supančių kalnų plytėjo peizažas, į kurio geografinius ir literatūrinius horizontus Kinija buvo įtraukta kaip natūrali

perspektyvos dalis, o ne kaip svetima žemė, kurią nuo savosios skiria egzotikos ir nesusikalbėjimo jūra. Kitaip neįmanoma paaiškinti fakto, kad į japonų kultūrą taip lengvai buvo įskiepyta užsienio kalba rašyta poezija, nes juk poezija yra bene intymiausia literatūros sritis, kurios tikrąją nuotaiką vargu ar gali pajusti skaitytojas, su autoriumi nesiejamas tos pačios kalbos, tautinės patirties ir praeities.

*Sakmėje apie prinčą Gendži* galima rasti daugybę pavyzdžių, kur kiniškos citatos panaudotos ne dėl išorinio skambesio, o dėl jų prasmės, taip taikliai išvelgtos, kad nelieka abejonių dėl pradinio sumanymo autentikos išsaugojimo, ir kartu taip motyvuotai įpintos į teksto audinį, kad tampa jo savastimi. Mažiau akylas skaitytojas jos nė nepastebės, nestabtelėdamas patyrinti mazgelio nepertraukiamoje minties gijoje, o tas, kurio istorinė ir literatūrinė patirtis leidžia jam būti lygiaverčiu autoriaus partneriu, pabandys tą mazgą išnarplioti, kad aptiktų atsakymą į esminį klausimą ar tiesiog patirtų atradimo džiaugsmą. Kuris skaitymo būdas yra malonesnis ir priimtinesnis, sunku pasakyti. No teatro pjesės faktiškai yra lipdinys iš citatų ar metaforų, kurias iššifruoti darosi juo sunkiau, juo labiau tolstama nuo tos epochos, kada pjesės buvo parašytos. Todėl užuot ėmusis titaniško darbo, sėdint žiūrovų salėje, mintyse atsekti visus tų citatų šaltinius ar metaforų reikšmes, galbūt geriausia pasinerti į lėtą spektaklio vyksmą, nerealumo nuotaiką, patirti emociją, kurią išgyvena *shite* vaidinamas personažas, pagaliau klausytis būgnų ir fleitų muzikos, be kurios neįmanomas joks No spektaklis, leisti į prisiminimus, kuriuos gali pažadinti kokia nors frazė ar judesys, ir atsibusti kartu su *waki* personažu vaidinimo gale. „Mergelė Yang“ pasibaigia. Aktoriai tyliai išeina iš scenos, žiūrovai iš salės, ir lieka tiktai vos juntama širdgėla kaip paskutiniuose choro žodžiuose:

*Ji liks Penglai nežemiškoje saloje tarsi žuvėdra, būstą susiradus jūrų uoloje, tačiau pasauly kaip pelynai karčiame prisiminimai meilės bus su ja, ir bus išsiskyrimo tuštuma, kurios nešildys niekas naktyje, ir bokštai amžinos jaunystės šalyje, mergelės sopulį priglaudę savyje, nebepaleis jos niekada.*

## LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- 紫式部『源氏物語』（新編日本古典文学全集 20～25、小学館、一九九七～一九九八）  
 『謡曲集』（新編日本古典文学全集 58～59、小学館、一九九七～一九九八）  
 有高巖『唐代の社会と文藝』（大日本雄辯会講談社、一九四八）  
 新聞一美「源氏物語の結末について～長恨歌と李夫人と～」(『国語国文』第四八卷第三号、昭和五四年三月)  
 藤井貞和「光源氏物語の端緒の成立」(『文学』第四十卷第一号、昭和四七年一月)  
 藤井貞和「中国文学はいかに摂取されているか～『長恨歌』を考える」(『国文学』第二五卷第六号、昭和五五年五月)  
 天野紀代子「『身を棄つる』浮舟の物語」(法政大学国文学会『日本文学誌要』第六十四号、二〇〇一年七月)  
 中国历代名著全译丛书《唐诗三百首全译》，贵州人民出版社，1993。  
 1979: *Ėkėku – классическая японская драма*, предисл. Н. Анариной, Москва: Главная редакция восточной литературы издательства „Наука“.

**THE CHINESE STORY OF YANG GUIFEI IN JAPANESE NOVEL  
*THE TALE OF GENJI* AND NO THEATER**

**Dalia Švambarytė**

**S u m m a r y**

Political, cultural and literary borrowings of Chinese origin are firmly rooted in the Japanese soil. Yang Guifei, a character of Chinese Tang dynasty, was made immortal by Bai Juyi, and through his poem *The Song of Everlasting Sorrow* made its way into Japanese literature. This article attempts to contribute to the discussion regarding the influence that her story made on *Genji monogatari* by concentrating on the polyphony of its reflections in personae and composition of Murasaki Shikibu's narration, drawing parallels between the temperaments in the Chinese poem, the Japanese novel and No drama *Yōkihi* and arguing their differences in the light of buddhist reinterpretation of the Chinese morals in either *The Tale of Genji* or the No production. The article is supplied with Lithuanian translation of the Bai Juyi's poem.

*Įteikta 2003 m. spalio 15 d.*