

Tartu Ülikool
Filosoofia teaduskond
Semiootika osakond

Maarja Yano

SUZUKI NÄITLEJATREENINGU MEETODI
KEHA- JA RUUMIKÄSITLUS
JAAPANI TRADITSIOONILISE KULTUURI JA
KAASAEGSE ÜHISKONNA KUJUNEMISE KONTEKSTIS

Magistritöö

Juhendaja: *PhD* Kati Lindström

Tartu
2013

SISUKORD

SISSEJUHATUS	4
I SUZUKI MEETOD JAAPANI KULTUURI JA ÜHISKONNA KONTEKSTIS.....	11
1. Mis on Jaapani teater?.....	11
2. Traditsioonilised lavakunstid.....	14
2.1. Kata.....	17
2.2. Nō ja Zeami traktaadid nō-näitlejatele.....	18
2.3. Aragoto näitlemistehnika kabukis	22
3. Suzuki vaade traditsioonilistele lavakunstidele.....	24
4. Dialoog läänega.....	30
4.1. Identiteet ja enese-eksootika.....	32
4.2. Uus teater kui mitte-kabuki	35
4.3. Traditsiooni taasavastamine.....	39
5. Suzuki meetod Jaapani ja lääne teatri kontekstis	45
II SUZUKI MEETODI KEHA- JA RUUMIKONTSEPTSIOON	50
1. Keha ja ruum	50
1.1. Ruum teatri eeltingimusena.....	51
1.2. Traditsiooniline ruum ja keha.....	54
2. Suzuki ruum: Toga küla.....	58
2.1. Toga küla lavaruumid.....	59
3. Kultuur on keha – kultuur on kehas	63
3.1. Kehastumine kui avaldumine.....	64
3.2. Kõne kui lõksu püüdmine.....	66

KOKKUVÕTE.....	71
BIBLIOGRAAFIA.....	75
SUMMARY.....	81
LISAD.....	83
Lisa 1.....	83
Lisa 2.....	84
Lisa 3.....	85
Lisa 4.....	86
Lisa 5.....	87
Lisa 6.....	88

SISSEJUHATUS

Suzuki Tadashi on nimi, mida võib kõrvutada Brooki, Wilsoni, Meyerholdi, Grotowski ja teiste kaasaegse teatri suurkujudega. Suzuki on tuntud nii teatrilavastaja kui uue näitlejatehnika loojana. Suzuki meetodi, nagu seda kutsutakse, sünnikeskkonnaks on jaapani kultuuriruum ja selle inspiratsiooniallikana nimetatakse tavaliselt jaapani traditsioonilist teatrit, aga ka võitluskunste. Meetod on leidnud laia kõlapinda esialgu Ameerikas, aga hiljem ka Euroopas ja mujal maailmas. Meieni on Suzuki meetod seni jõudnud peamiselt Ameerika kaudu ja mulle tundub, et nii, nagu suure osa teiste Jaapanist “eksportitud” asjade puhul, on selle ümber paratamatult tekkinud liialdatult eksootiline aura: Suzuki meetod asetatakse ülejäänud maailmas edukalt juurdunud *nihonjinroni* (jp k teooriad jaapanlaste kohta) konteksti, mis eeldab, et jaapanlased ja Jaapan on unikaalne mitte-jaapanlastele raskesti mõistetav nähtus. Nii on jaapanlaste identiteeti välismaailma silmis endiselt kujundamas näiteks Nakane Chie (1967; 1970) kultuurirelativismile panustavad teooriad, mis vastandavad Jaapani ja Põhja-Ameerika ühiskondi, väites, et Jaapani ühiskond on vertikaalne ja lääne oma horisontaalse ülesehitusega, Jaapan on grupiühiskond ja lääs on individualistlik.

Sarnastele mõttemustritele tuginedes seatakse kahtluse alla näiteks küsimus, kas lääne näitleja ikka on võimeline Suzuki meetodil treenima – sest see paistab olevat loodud jaapanlase kehatüübile ja lääne näitleja jalad on treeninguks liiga pikad. Ka on püütud juurutada müüti, et jaapanlastele on sünnil kaasa antud suurem distsipliinitunnetus kui lääne inimestele, mis tähendab, et vaid jaapanlased suudavad Suzuki meetodi harjutusi nõutud tasemel läbi viia.

Sellest hoolimata on huvi Suzuki meetodi vastu geograafilises mõttes järjest laienenud. Paistab aga, et paljudades juba olemasolevat teadmistevälja, ei ole sellele sügavusmõõdet eriti lisandunud.

Meetod on äratanud huvi ka Eestis, nii on loetud arv eestlasi, teiste seas näiteks Jüri Nael ja Kadi Tudre, võtnud osa Suzuki meetodi näitlejakoolitusest USAs ja Tudre annab Eestis ka Suzuki meetodi meistriklasse.

Eestissegi on Suzuki meetod jõudnud ringiga Ameerika kaudu, kaotades seega tõenäoliselt osa oma autentsusest, aga säilitades paratamatu “eksootika”-aura. Seejuures teoreetiline taustainformatsioon Suzuki meetodi kohta eesti keeles puudub. Olen kindel, et Suzuki mõttekäigud, asetatuna pisut laiemasse konteksti, võiks huvitada nii teatriteadlasi kui -praktikuid ka Eestis. Iga nähtuse mõtestamiseks on hea seda võrrelda teistsuguste nähtustega ja loodan, et käesolevas töös analüüsi alla võetud Suzuki meetod annab võimaluse uue pilguga vaadata ja mõtestada ka Eesti oma teatritraditsiooni.

Suzuki Tadashi kohta on inglise keeles avaldatud kaks ülevaatlikku raamatut. Üks on Ian Carruthersi ja Takahashi Yasunari *The Theatre of Suzuki Tadashi* (2004). Teine on Paul Allaini *The Art of Stillness: The Theatre Practice of Suzuki Tadashi* (2002). Mõlemas teoses antakse ülevaade Suzuki elust ja karjäärast, Carruthers ja Takahashi süvenevad seejuures tema lavastuste analüüsi, samas kui Allaini huvi keskendub Suzuki meetodi näitlejatreeningu praktilisele osale. Mõlemas raamatus on olemas ülevaade Suzuki meetodi põhilistest harjutustest. (Allaini raamatu uuustrükiga (2009) käib kaasas ka DVD, kuid olles seda näinud ja kuulnud ka Suzuki enda hinnangust salvestise sisu kvaliteedile, ei soovitaks ma seda näitlejatreeningul eeskujuks võtta.)

Ainus Suzuki enda esseekogumik, mis inglise keeles on avaldatud, kannab pealkirja *The Way of Acting* (1986) (vrd nt *bushidō* – the way of the samurai, *shadō* – the way of tea, *shodō* – the way of writing jne). Seesugune pealkiri on taas heaks näiteks ülejäänud maailma ootustest Jaapani suhtes. Seejuures kannab esseekogumik, millel tõlge suuremalt osalt põhineb, originaalpealkirja *Ekkyō suru chikara* ehk *Piire ületav jõud*, mis võtab tunduvalt täpsemalt kokku Suzuki esseekogumiku sisu ja eesmärgi. Tõlkekogumikku on koondatud iseenesest huvitavad esseed, mis on aga vaid väike osa Suzuki jaapani keeles avaldatud tekstidest ja kirjutiste tervikkontekstis jääb säärane tõlkevalik paratamatult mõistetamatuks.

Käesolev töö on teadaolevalt esimene uurimus, mis asetab Suzuki meetodi laiemasse konteksti, analüüsides meetodi keha- ja ruumikäsitlust jaapani traditsioonilise kultuuri ja kaasaegse ühiskonna kujunemisega kaasnenud problemaatika taustal.

Olles lugenud Suzuki enda kirjutisi ja näinud mitmeid tema enda lavastusi, arutlenud Suzuki meetodi meistriklassis viibinutega ja lugenud varasemate praktiseerijate kirja pandud kogemusi, on mulle jäänud tunne, et Suzuki meetodi praktiseerijatel oleks abi kontekstist, mis

võimaldaks praktikat paremini mõtestada. Nii olen käesoleva uurimuse **eesmärgiks** seadnud kaardistada kultuuriruumi, avada Suzuki meetodi ümbritsevat konteksti, sidudes tema treeningmeetodit ühest küljest Suzuki enda kirjutistes välja toodud jaapani traditsioonilisele lähenemisele iseloomuliku ruumi- ja kehakäsitlusega, teisest küljest jaapani kultuurilisele mõttele omaste üldiste esteetiliste arusaamadega, ja asetada meetodi loomine ajaloolisele-ühiskondlikule teljele. Soovin uurida, kuidas Suzuki mõtestab (teatri)maailma (traditsioonilisi lavakunste ja uut realistlikku teatristiili) ja kuidas ta iseennast selles positsioneerib. Nii annab uurimus ülevaate Suzuki meetodi aluseks olevast mõtteviisist ja asetab selle kultuurikonteksti.

Suzuki meetodi põhimõtete rakendamise näitena toon elemente mõnest harjutusest ja viitan korduvalt ka lühikesele videole (Vt lisa 1), mis pärineb Suzuki lavastusest *Electra*. Uurimuse eesmärgiks ei ole laskuda Suzuki meetodi näitlejatehnika harjutuste detailsesse analüüsi ja seda ei saa kasutada õpikuna proovisaalis. Suzuki meetodi harjutuste põhjalikku kirjeldust tööst ei leia. Harjutusi kirjeldatakse töös vaid sedavõrd, et anda konkreetne lähtepunkt, võimaldamaks välja tuua Suzuki meetodi põhiprintsiipe kitsamalt (nt keskendumine keha alumisele poolele, jalgade töö ja füüsiline enesekontroll) ja ideesid laiemalt (keha ja ruumi, traditsiooni ja kultuuri mõtestamine).

Olen töö piiritlenud, keskendudes Suzuki meetodile ja Suzuki Tadashile kui näitlejatehnika loojale, jättes puudutamata tema karjääri lavastajana. Näiteid Suzuki lavastustest kasutan, et kirjeldada näitlejatehnika kehakasutust või Suzuki teatrikontseptsiooni.

Küsimus: kuidas kujunes välja Suzuki meetod ja mis iseloomustab sellele omast keha- ja ruumikäsitlust?

Hüpotees: Suzuki meetodi kujunemisele on olulist mõju avaldanud jaapani traditsiooniliste lavakunstide taasmõtestamine kokkupuutes lääne kultuuriga. Selle keha- ja ruumikäsitlusele on omane fenomenoloogiline lähenemine ühendatuna traditsioonilistele lavakunstidele iseloomuliku esteetikaga.

Uurimus koosneb sissejuhatausest, kahest osast, mis on liigendatud peatükkideks ja alapeatükkideks, eesti- ja ingliskeelsest kokkuvõttest, kasutatud kirjanduse loetelust ja lisadest.

Esimene osa, mis kannab pealkirja *Suzuki meetod jaapani kultuuri ja ühisonna kontekstis*, puudutab esiteks ida-lääne kontseptsiooni ja orientalismis probleemi, jätkates küsimusega, mida

kujutab endast Jaapani teatridiskursus. Suzuki meetodi kujunemise konteksti kujutatakse kahel peamisel teljel – esimene on kronoloogiline ja käsitleb Jaapani ühiskonnas üksteisele vastanduvat traditsioonilist ja modernistlikku mõtteviisi. Teine on vastandus Jaapani ja lääne teljel. Laiemas plaanis vaadatakse, kuidas on käsitletud traditsioonilise ja modernse, Jaapani ja lääne problemaatikat Jaapani ühiskonnas ja teatriloos. Kitsamalt puudutatakse Jaapani traditsiooniliste lavakunstide tausta ja Suzuki meetodi kujunemisele mõju avaldanud elemente.

Teine osa kannab pealkirja *Suzuki meetodi keha- ja ruumikontseptsioon*. Vaatluse all on Suzuki meetodit ümbritsev ideeraamistik, mille peamiste märksõnadena on välja toodud *ruum* ja *keha*. Peatükis on juttu jaapani traditsioonilisest ruumist, selle mõjudest kehatunnetusele ja traditsioonilistele lavakunstidele omase näitlejatehnika kujunemisele. Vaatluse alla võetakse Suzuki teatriruumi-käsitlus ja tema ideede rakendus Toga külas. Käsitlusele tuleb Suzuki vaade kehastumisele, seejuures keele ja kõnelemise, näitleja ja vaataja suhe ning Suzuki ideede fenomenoloogiline baas. Teoreetilisi arutluskäike illustreerivad näited harjutustest.

Käesoleva töö puhul on tegemist empiirilise kvalitatiivse uurimusega, mis põhineb peamiselt Suzuki kirjutistel (*Naikaku no wa, Ekkyō suru chikara, Engeki to wa nani ka, Gekiteki gengo* jm), toetudes ka nähtud lavastustele ja Suzuki meetodi treeningu salvestistele. Rahvusvahelisel teatrifestivalil Toga külas võtsin osa Suzuki meetodi meistriklassi järgsest küsimuste-vastuste voorust Suzuki ja näitlejate vahel. Vaatasin kokku kaheksat Suzuki lavastust (*Electra, King Lear, Dionysus, Cyrano de Bergerac, Kachi Kachi Yama, Bessatsu—Tanizaki Junichirō, Greetings from the Edge of the Earth, La dame aux Camelias*), võttes seejuures osa mitmetest etendustele järgnevatest küsimuste-vastuste voorudest, mida Suzukil on kombeks korraldada. Osalesin ka 2010. aasta oktoobris Waseda Ülikoolis toimunud sümposiumil, kus Suzuki ühe külalisena sõna võttis.

Suzuki meetodi treeningupraktikas ei ole kombeks esitada küsimusi ühe või teise harjutuse eesmärkide kohta, vaid usaldada õpetajat ja tekkinud küsimustele leida vastus harjutusprotsessi käigus. (Allain 2003: 115) Selline lähenemine võib olla võõras näitlejale, kes on harjunud enne

harjutuse sooritamist oma tegevust intellektuaalsel tasandil eesmärgistama ja mõtestama. See ei tähenda muidugi, et Suzuki treeningmeetod poleks mõtestatud. Vastupidi, meetod asetub vägagi süstemaatilise ideedevõrgustiku keskmesse. Arutlus nende ideede üle ei toimu proovisaalis, küll aga on Suzuki avaldanud mitmeid esseesid ja kogumikke, milles ta oma ideid selgesõnaliselt esitab. Waseda Ülikoolis toimunud sümposiumil mainis Suzuki, et kui tema meetodi kohta tekib küsimusi, tuleks esiteks läbi lugeda tema avaldatud kirjatööd, sest need annavad peamistele küsimustele ka vastuse.

Suzuki kirjutistes jäävad selgelt domineerima märksõnad ruum, keha ja kultuur. Oma teatrikontseptsiooni inspireeriva allikana nimetab Suzuki korduvalt Zeami traktaate nõ-näitlejale, millele omakorda on oluliseks taustsüsteemiks zen-budism ja nii on osa käesolevas töös kasutusel olevaid mõisteid pärit budistliku esteetika valdkonnast. Suzuki keha- ja ruumikäsitlus kuulub olemuselt aga teda tugevalt mõjutanud Merleau-Ponty tajufenomenoloogia valdkonda. Käesoleva töö seisukohalt tähendab see, et mõistetel *keha* ja *ruum* on eelkõige fenomenoloogiline tähendusväli.

See toob meid *kultuuri* mõiste juurde. Nagu märgib Joe Noormets, ei uurita fenomenoloogia puhul tegelikult enam ei keha ega ka kehastust iseeneses, vaid pigem kultuuri, kuid seda eripärasest vaatepunktist – kehastuse mõistetes. (Noormets 2011: 286) Nii võib öelda, et Suzuki meetod on üks väljund kultuuri mõtestamiseks. Suzuki seostab kultuuri kehaga – kultuur on kehas (Suzuki 2008). See väide seob need kaks mõistet omavahel tihedalt ja saab Suzuki ideevõrgustiku sõlmkohaks.

Uurimistöö metodoloogilist raamistikku toetavad Juri Lotmani ideed ja kontseptsioonid, millest olulisemana võiks välja tuua semiootilise ruumi, semiosfääri piiri, dialoogi ja autokommunikatsiooni mõisted. Nagu märgib Lotman, on kultuurisemiootika põhiküsimus tähenduse tekke probleem. Tähendusi tekib seejuures kultuuri kõikidel struktuuritasanditel ja tähenduse tekkeprotsessi eelduseks on väliste tekstide lisandumine süsteemi. Seejuures muutuvad need tekstid teekonnal süsteemi sisendist väljundini ennustamatult. (Lotman 1999: 41) Sellele teooriale on üles ehitatud eelkõige uurimuse esimene pool, mis kõneleb Jaapani ja lääne dialoogist mõjutatud traditsioonilise kultuuri mõtestamisviisidest ja kaasaegse ühiskonna

kujunemisest. Samuti mängib dialoog võrsemiootilise ruumiga olulist rolli Suzuki teatrikontseptsiooni ja näitejatreeningu meetodi kujunemisel.

Käesolev töö uurib, kuidas Suzuki meetodis avalduvad kultuurisemiootilised mehhanismid suuresti Jaapani ja lääne, traditsioonilise ja modernse vastanduse kaudu, aga ka kitsamalt, kuidas Suzuki mõistab jaapani kultuuri ja kuidas see tema meetodis väljendub. Esimene on metatasand, mis kasutab semiootilist kultuurikirjeldust Suzuki analüüsil; teine on Suzuki enda kultuuri mõiste.

Seejuures tuleb märkida, et uurimuses läbivalt kasutusel olev “lääne” mõiste tähistab eelkõige lääne kultuurile üldiselt omistatavate elementide kujuteldavat kogumit, mis aga ei pruugi reaalsusega kooskõlas olla. Tähendab, teadlikult on uurimuses kasutatud ambivalentse tähendusega “lääne” kontseptsiooni, mis ei vasta geograafilisele reaalsusele, aga mis üldjoontes hõlmab Euroopa- ja USA kultuuriareaali. Samas on just seesugune tähendus ida ja länt vastandavas konstruktsioonis aktuaalne, sest see vastandus on tihtipeale võetud jaapani kultuuri (enese)identiteedi kirjeldamisel aluseks.

Uurimuse objektiks on Suzuki meetod eelkõige praktika või treeningsüsteemina, keha kultiveerimise vahendina. Näitlejat ei käsitleta tingimata teatrietenduse situatsioonis. Ehkki kasutusel on teatriga seotud mõisteid (nt kehastumine) ja analüüsitakse ka näitleja-publiku suhet, võib kehastumisteooriat antud töös piiritleda mitte kitsalt teatrilavaga, vaid asetada laiemalt tajufenomenoloogia konteksti. Niisamuti on näitlemine antud töös tugevalt seotud “praktika” mõistega ja see, kaasates ka näitleja ja publiku suhet, asetub budistlikku konteksti. Kokkuvõtvalt võiks öelda, et teatriuuringute valdkonda uurimust liigitada pole kindlasti mitte vale, küll aga limiteeriv. Pigem ütleks, et tegemist on mitte teatri- aga kultuuriuuringutega.

Kuigi nii mõnigi element Suzuki teatrikontseptsioonis sobitub hästi 20. sajandi teatriloo üldisesse konteksti ja on võrreldav näiteks Grotowskiga, tuuakse võrdlusi uurimuses esile vähe. Uurimus jääb küllaltki Jaapani-keskseks, avades faktide tausta eelkõige läbi budistliku filosoofia, kultuuri- ja ühiskonnaarengu analüüsi, aga ka jaapani traditsioonilise esteetika, mis on oluliseks märksõnaks jaapani kultuurifenomenide mõistmisel ja mis omab kaalukat rolli filosoofilises mõtteloos (Yuasa *et al.*).

Töö autori positsioon lääne kultuurist pärit vaatlejana on aga määrav – implitsiitselt toimub võrdlus läänega praktiliselt igal töö struktuuritasandil. Seejuures võib lääne kultuuriruumist pärit autori probleemiasetus olla väga erinev Jaapani kultuurikeskkonnas kasvanud uurija omast. Samas, nagu märgib Lotman, on tähendusloomeprotsessiks vajalik vähemalt bipolaarne struktuur ja dialoog kultuurilise Teisega on Jaapanis ärgitanud protsesse väga erinevate tasandite ja mõjudega – alates ühiskondlikust korrast, enesemääratlusest, lõpetades uute keelte ja tekstide loomiseni, Suzuki meetod teiste seas.

Jaapani nimed on uurimuses jaapani kombe kohaselt üles märgitud perekonnanimi eespool.

Tahaksin tänada oma juhendajat Kati Lindströmi, kes toetas mind alates magistriõpingute algusest kuni lõpuni välja, hoolimata asjaolust, et veetsime valdava osa sellest ajast üksteisest vähemalt mõne tuhande kilomeetri kaugusel.

Samuti olen toetuse eest tänu võlgu Ian Carruthersile, kellega kohtusime 2007. aastal Tsukuba Ülikoolis ja kes sellest ajast on süvendanud ja toetanud minu huvi Suzuki meetodi vastu. Tänan ka Fujii Shintarōd, minu juhendajat Waseda Ülikoolis.

Uurimistöö läbiviimist toetas riiklik stipendiumiprogramm Kristjan Jaak, mida viib ellu Sihtasutus Archimedes koostöös Haridus- ja Teadusministeeriumiga.

I SUZUKI MEETOD JAAPANI KULTUURI JA ÜHISKONNA KONTEKSTIS

Selleks, et mõista Suzuki meetodi tekkekonteksti, tuleb arvestada, et meetodi looja Suzuki Tadashi (sünd 1939) on kasvanud ja tegutsenud ajal, millal üheks peamiseks mõjuteguriks Jaapanile oli dialoog läänega. See tähendab, Jaapani ja lääne, traditsioonilise ja modernse kõrvuti eksisteerimine oli tekitanud palju olulisi küsimusi, millele pakuti aga väga erinevaid vastuseid.

Käesolev peatükk puudutab esiteks orientalisti probleemi, jätkates küsimusega, mida kujutab endast Jaapani teatridiskursus. Suzuki meetodi kujunemise konteksti kujutatakse kahel peamisel teljel. Esimene telg vastandab üksteisele traditsioonilist ja modernistlikku mõtteviisi. Puudutatakse jaapani traditsiooniliste lavakunstide tausta ja Suzuki meetodi kujunemisele mõju avaldanud elemente. Teiseks teljeks on suhe Jaapani ja lääne vahel. Kaardistatakse erinevad traditsioonilise ja modernse, Jaapani ja lääne problemaatika käsitlused Jaapani ühiskonnas ja teatriloo ning vastatakse küsimusele, kuidas Suzuki end positsioneerib.

1. Mis on Jaapani teater?

Olgugi, et kolonialism on jäänud minevikku ja kaasaegset maailma armastatakse pisendada üheks globaalseks külaks, pole endiselt kusagile kadunud mõtteviis, mis jaotab maailma idaks ja lääneks, millele siis omistatakse teatav karakteristika. Esmapilgul oleks tegu justkui kahe võrdse mahuga mõistega ja kõik maailma kultuurid jagunevad kas esimesse või teise gruppi. Aga kui püüda neid mõisteid defineerida, selgub, et lääs tähendab eelkõige euroopa kultuuri (ja selle laienemist Põhja-Ameerikasse), seejuures kogu ülejäänud maailm oma variatiivsuses liigitub idaks. Nii on selge, et ida-lääne jaotus on eelkõige eurooplase vaatepunkt Teisele, mitte-eurooplasele.

Pierre Bourdieu alustab oma 1989. aasta 4. oktoobril peetud loengut sõnadega: “Ma arvan, et kui ma oleks jaapanlane, siis ei meeldiks mulle enamik asju, mida mitte-jaapanlased Jaapanist

kirjutavad.” (Bourdieu 1991: 627) Paljudele jaapanlastele ei meeldigi. Filosoof Karatani Kōjin kritiseerib nähtust, mida ta nimetab *aestheticentrismiks* – võõra kultuuri esteetika imetlemist, samas asetades “sulgudesse” kõik, mis võõra kultuuri juures tekitab ebamugavust või kummastust. Ta viitab Edward Saidi 1978. aastal avaldatud raamatule *Orientalism*, mis oli tema hinnangul väga mõjukas USAs, aga jäi suurema tähelepanuta Euroopas, kui ütleb:

[...] “orientalism” näeb mitte-lääne inimesi kui mugavaid analüüsiobjekte sotsiaalteadustele, kuid ignoreerib nende intellektuaalset ja eetilist eksistentsi. [...] See hoiak käib käsikäes aga sellesama “alama” esteetilise jumaldamisega. [...] [O]rientalisti suhtumisega inimesed hakkavad uskuma, et nemad, vastupidiselt teistele, kohtlevad mitte-läänlasti enam kui võrdselt – nad kohtlevad neid “respektiga”. (Karatani 1998: 146-147)

Muidugi on meelevaldne ida-lääne vastandamine viimastel aastakümnetel tunduvalt vähenenud, kuid siiski mitte kadunud. Samuti pole kultuurilisele Teisele ülalt alla vaatamine (käsikäes kultuuri-imetlusega) midagi vaid eurooplastele omast. Ka Jaapanis on see temaatika olnud ülimalt oluline, seoses viimaste sajanditega, mida iseloomustab intensiivne dialoog läänega, aga seejuures on Jaapanist üle käinud ka ekstreemne imperialistlik ja natsionalistlik meelelaad, mis on sedasama “intellektuaalselt alama, aga esteetilist naudingut pakkuva” kultuuri ideed rakendanud oma vallutuskäikudel Aasias. Lisaks on jaapanlaste endi poolt konstrueeritud “lääne pilk” kandnud olulist rolli jaapanlaste eneseidentiteedi kujundamisel, mis puhuti on kaldunud isegi nartsissismi. (Sellest on juttu lähemalt järgnevas alapeatükides.)

Kui tulla kitsamalt teatri valdkonda, siis siin on endiselt lääne teatri ja ida teatri vastandus aktuaalne ja kehtib seesama mõtteviis: ida on mitte-lääs. Tähendab ida kujutab endast seda, mida lääne inimene selles näeb – ida defineerib lääne inimese pilk. (Tillis 2003) Tillis toob artiklis *East, West, and World Theatre* välja kolm üldist väärarusaama, mida kiputakse teatrist rääkides endiselt aluseks võtma. Esiteks arvatakse, et on olemas üksused *ida* ja *lääs*, mis kokku moodustavad terve maailma ja iga lavakunsti liik peab mahtuma kas esimesse või teise kategooriasse. Kui lääne teater on võrdlemisi üheselt mõistetav – silmas peetakse Euroopa teatrit, siis ida teatriks paistab liigituvaks kogu Aasia teater, alates Jaapanist, kuni India, Indoneesia ja Araabiamaade lavakunstideni välja.

Teiseks väärarusaamaks on idee, nagu Euroopa teater võiks hõlmata lausa “pool” maailma teatrit ja kolmandaks on eeldus, et ida teatril on ühised “ida teatri omadused” ja läänel “lääne

teatri” omad: ida teatrit iseloomustab stiliseeritus, sümboolsus, füüsilisus, samas kui lääne teater on realistlik, intellektuaalne ja tekstipõhine. Sellisesse definitsiooni pisutki süvenedes selgub aga, et “lääne teatri” mõiste alla käib rangelt võttes vaid üks kitsas liik – realistlik sõnateater, samas kui näiteks ooper või ballett liigituksid pigem ida teatri definitsiooni alla.

Sõna “teater” on ka lääne keeltes avara tähendusväljaga, aga sellegipoolest vajab see valdkond uusi täpsustavaid termineid nagu *performance*. Nõst ja kabukist räägitakse harjumuspäraselt kui *nō teatrist* ja *kabuki teatrist*, mis automaatselt liidab need lavakunstid ühte kategooriasse. Jaapani keeles on sõna *teater* kasutusel aga vaid tänapäevasele teatrile viidates ja see sõna ei puutu traditsioonilistesse lavakunstidesse.

Mõistele *teater* laiemas tähenduses on jaapani keeles mitu vastet, millest ühegi tähendusväli ei kattu päriselt eestikeelse *teatriga*. Sõna *engeki* võeti kasutusele ingliskeelse *theater* tõlkena 19. sajandi teisel poolel. Sõna *teatraalsus* on jaapani keeles *engeki-sei*, seejuures on *-sei* järelliide, mida kasutatakse sõnade abstraherimiseks. Nii on ka sõna *teatraalsus* lääne mõtteviisi osa, mis jaapani keeles jääb vaid euroopa/ameerikamõjulise teatri konteksti, omamata laiemat kasutusviisi, nagu eesti keeles näiteks *teatraalne pilk*. Niisamuti on tuletatud sõnad *engeki-ron* – teatriteooria – ja *engeki hyōron* teatrikriitika. (Mori 2002: 73).

Mõiste *geinō* (芸能) katab osaliselt jaapani keeles sõna *teatraalse* tähendust. (Mori 2002: 91) Seda mõistet kasutavad aga ka teadlased viitamaks lavakunstidele. *Geinō*ks liigituvad ka sumomaadlus ja teetseremoonia. *Dentō geinō* (伝統芸能) ehk traditsiooniliste lavakunstide alla loetakse muu hulgas ka *nō*, *kyōgen*, *kabuki*, *bunraku*. Seejuures kasutatakse sõna *gei* (芸) ehk *omandatud tehnika* või *kunstilise tehnika* kontseptsiooni pea kõikides valdkondades, kus tehnikast juttu, olgu tegu siis muusika, võitluskunstide või kirjandusega (Morinaga 2005: 126). Kasutusel on teisigi sõnu, mis aga taaskord liigendavad jaapani teatrimaastiku harjumuspärasest erinevalt. Näiteks oli veel sadakond aastat tagasi kabukile ja bunrakule viidates kasutusel sõna *shibai*, mida võib ehk kaude tõlkida eesti keelde fraasis *lähem teatrisse üht tükki vaatama*. Sõna *shibai* ei kasutatud kunagi aga *nō* puhul.

Ülaltoodust lähtuvalt võib aru saada, et kategooriad ja kontseptsioonid, mida oleme harjunud teatri puhul kasutama, ei vasta Jaapani kontekstile. Traditsiooniliste lavakunstide ja uue

realistliku lääne stiilis teatri vahel on Jaapanis tähenduslik lõhe – see keelekasutuse erinevus sümboliseerib aga veelgi teravamalt sisulist lõhet, millest edaspidi täpsemalt juttu tuleb.

Samuti pole täpne eristamata jätta traditsioonilisi lavakunste omavahel. Nō on alati olnud kabukist väga erinevalt positsioonil ja tugeva budistliku mõju tõttu oleks õigem seda reastada selliste traditsiooniliste kunstidega, nagu teetseremoonia või kalligraafia, samas kui kabuki on traditsiooniliselt olnud ühiskonnasüsteemi vastu mässav vulgaarne meelelahutus.

Esmapilgul väga erinevate alade puhul, nagu näiteks võitluskunstid ja nō, pole raske leida ühiseid elemente – näiteks on *suriashi* ehk libisev lühike samm on omane nii nōle kui sumomaadlusele. Keha põhihoiak – nabast mõni sentimeeter allpool asuva *hara* (ehk kõhu) tunnetamine, painutatud jalad ja kergelt ettepoole kallutatud kehahoiak on neil samuti ühine. *Kata* ehk vorm või teguviis on omane kõikidele eelpool nimetatud kunstidele (teetseremoonia, lilleseade jm). Kõige selle taustal on aga üks nimetaja – budism.

2. Traditsioonilised lavakunstid

Eelpool välja toodud traditsioonilised alad on kõik seotud kolme peamise kontseptsiooniga, millest esimene on ülal juba kord mainitud *gei* ehk kunstiline tehnika. *Gei* on otseselt seotud tehnika lihvimisega – ainuüksi kaasasündinud andest ei piisa, *gei* saavutamiseks on vajalik aga praktika ehk *shugyō*. Kolmandaks elemendiks on *hiden* ehk oma kunsti salajane edasiandmine, mis sai alguse *shingon*-budismile aluse pannud Kūkai õpetustega 9. sajandil. (Morinaga 2005: 126)

Traditsiooniliste kunstide, olgu siis tegu teetseremoonia (*sadō*), vibulaskmise (*kyūdō*), sumomaadluse (*sumōdō*) või luulekunstiga (*kadō*), taustsüsteemiks on budistlik maailmavaade. Nende kõikide puhul kasutatakse sõna 道 (*dō/michi*), mis tähendab *tee*. Zen-budismi tugeva mõju all sai pea igast tegevusvaldkonnast *praktika* (*shugyō*). Nii pole isegi vibulaskmise puhul kõige olulisem mitte märklauda tabada, vaid õige meelesund. Eesmärgiks on jõuda *satori* ehk virgumiseni – omandada uus vaatepunkt asjade olemuse nägemiseks (Suzuki 1964: 88).

“Ükskõik, millised võisid ajalooliselt olla pinged ja erinevused eliidi õukonnaelu esteetilisuse, zen-templi kloostri-praktikate ja populaarsete kunstide viljelemise vahel, selle kõige ületab ühine religioos-esteetiline traditsiooni mõiste.” (Cox 2003: 57) Olgu tegemist võitluskunstide või teatri, teetseremoonia, keraamika või lilleseadega, Jaapanis ei ole kombeks õpetada seletades, vaid ette näidates. Meisterlikkus saavutatakse eelkõige matkimiskunsti (*monomane*) täiuslikkuses. Kuid seda mitte pelgalt kopeerides, vaid eesmärgiks on vormi täiuslikkuses leida asja sügavam olemus (*yūgen*).

Zen-kunstidele on omane õpetaja imiteerimine, kehaga meeldejätmise ja esialgu tuleb meelde jätta liikumise “grammatika”, et edasi detailidele keskenduda. Zen-kunstide treeningus on määratud iga liigutus ja kombeks ei ole küsimuse alla seada ühe või teise liikumise tähendust ja vajadust, vaid vaikides jäljendada ja korrata õpetaja liigutusi, seejuures näidata üles õppimise entusiasmi ja pingutada ka siis, kui vigu tehakse ja hästi ei õnnestu. See on *dō*, enese kultiveerimise ja muundamise viis. (Cox 2003: 70-71) Nō isaks peetav Zeami kirjutab, et näitlejatreening peab algama seitsmendast eluaastast ja praktika kestab eluaeg, kuni näitleja on liiga vana, et esineda. (Rimer, Yamazaki 1984: xi) Jaapani traditsioonis näitlejaks sünnitakse – traditsiooniliselt õpetab isa või vanaisa uue põlvkonna näitlejaid.

Sellise praktiseerimissüsteemi juuri leitakse eelkõige budismist, kuid selgituseks tuleks mainida, et Hiinas õppimas käinud zen-munkasid mõjutasid muuseas ka konfutsiaanlike mõtlejate vaated ja konfutsiaanlikest vaadetest ei jäänud puutumata ka Hiina kohalike budistlike munkade mõtteviis. (Suzuki 1973: 53) Kunstide omandamisel kasutatava meistri-õpipoisi süsteemis kindlasti ka suurt rolli (neo-)konfutsianismist mõjutatud Jaapani ühiskond laiemalt, mida iseloomustab suhete hierarhia ja perekonna olulisus.

Salaõpetuse edasi andmine käib *ie* ehk perekonna siseselt ja niiviisi on näiteks keiserliku õukonnatantsu *bugaku* perekond tegutsenud viiekümne põlvkonna, nō Kanze perekond kahekümne kuue ja kabuki vanim perekond kaheksateistkümne põlvkonna jooksul. (Kawatake 2006: 172) Kunsti peresisesena hoidmise süsteem juurdus Jaapanis 15. sajandil, eesmärgiks kunstide organiseerimine ja süstematiseerimine. (Cox 2003: 64) Cox märgib, et *iemoto* (koolkonna vanema või juhi) süsteem hakkas suuresti asendama varasemat *dō* ehk tee mõtteviisi,

mis märgib paradigma nihet individuaalsest organisatsioonilisele. Esteetilisest vaatepunktist olulisemaks sai tehniline osavus. (Cox 2003: 69)

Tänapäeva Jaapani filosoofid on filosoofid lääne mõistes – nad loevad sakslasi, prantslasi, inglise filosoofe ja kombineerivad neid vastavalt oma vaadetega, mis võivad küll pärineda Jaapani traditsioonist, kuid filosoofia praktiseerimise viis kui selline on läänest üle võetud. Suzuki filosoofia on aga pigem kohane jaapani traditsioonile kui lääne omale, sest selle keskmeks on praktika – Suzuki meetod.

Võiks öelda, et peamine erinevus lääne ja Jaapani filosoofilistes küsimustes seisneb teooria ja praktika suhtes. Euroopa traditsioonile omast platonistlikku mõtteviisi ja puhast teooriat Jaapanis traditsiooniliselt ei eksisteerinud. Teoreetiline spekulatsioon algab praktikast (*shugyō*), treeningust (*keiko*) ja kogemusest (*taiken*) (Yuasa *et al.* 1987: 18). Jaapani keeles tähendavad *kogemust* sõnad *keiken* ja *taiken*. Sõna *keiken* kasutatakse väljendites nagu *töökogemus* või *vähekogunud*. See sõna on pisut üldisema tähendusega kui *taiken*, mis on seotud isikliku kogemuse, läbielamisega. Sõnade tähendusvälja erinevus saab selgeks, kui vaadata märke, millega neid kirja pannakse. Teine silp *ken* kirjutatakse mõlemas sõnas märgiga 験, mis tähendab proovile panemist, tõestamist. Sõna *keiken* esimene silp kirjutatakse märgiga 経, mis tähendab läbi või kaudu. Hääldades *kyō*, tähendab see märk aga *suutra*. Sõna *taiken* esimene märk on 体 ehk keha. Niisiis on isiklik keheline kogemus igasuguse teooria eelduseks. Teooria on vaid praktika peegeldus ja keha-meele modaalsus muutub praktika või treeningu kaudu (Yuasa *et al.*, 18). Sellist tendentsi võib näha jaapani traditsioonilistes mõttes ja kunstides laialdaselt. Olgu tegemist 13. sajandil tegutsenud zen-budist Dōgeni filosoofiliste vaadetega, mille aluseks on vaikse istumise praktika ehk *zazen*, või traditsiooniliste kunstide: tantsu *nihon buyō* (vt Hahn 2007), teetseremoonia, kabuki ja *nō* praktikatega – kõikides valdkondades eelneb kogemus teooriale.

2.1. *Kata*

Kata (vorm, mall, viis) on sõna, mida kasutatakse väga erinevates valdkondades: traditsiooniliste kunstide või võitluskunstide puhul, aga ka Jaapani ühiskonnast kõneledes laiemalt, kuni sinnamaani, et Jaapanit nimetatakse *kata*-kultuuriks. Vastavalt valdonnale erineb *kata* tähendus väiksemal või suuremal määral, kuid traditsioonilistes lavakunstides defineeritakse *katat* kui etenduse kindlaksmääratud vormi või mustrit. Sisuliselt võib öelda, et nõ- või kabukinäitleja etteaste on *katade* jada. *New Kabuki Encyclopedia* definitsioonis oletatakse, et *kata* sai alguse, kui näitleja leidis näidendi ja oma rolli interpreteerimiseks kohase viisi (arvestades liikumist, kõnet ja välimust), mida ta seejärel *katadena* järgmistele näitlejapõlvkondadele edasi andis. (Leiter, Yamamoto 1997: 289 – viidatud Mori 2002: 91 järgi) Kabuki puhul võib öelda, et *kata* on välja arenenud tüüprollidest. Kabuki algusaegadel imiteeris see paljuski nõd – nii oli kabukilava esialgu sarnane nõ lavale ja ka tüüpkarakterid jagunesid *shiteks* (põhiroll) ja *wakiks* või *tsureks* (kõrvalroll). Niisamuti oli kabukis olemas koomiline roll, *saruwaka* – kabuki versioon *kyōgenist*. Aja jooksul arenes aga välja terve hulk rollitüüpe. Rollitüübid pole kuidagi iseloomulikud vaid Jaapanile. Neid leidub mujalgi, nii Pekingi Ooperis kui Commedia dell'Artes. Nagu Commedia dell'Artegi, oli kabuki esialgu suuresti improvisatsiooniline lavavorm, mille improvisatsiooni eelduseks oli näitlejatele määratud kindel rollitüüp. (Kawatake 2006: 136-137) Nii, nagu Euroopa teatris kaotas uus realistlik teater tüüpkarakterid, kadusid need ka kabukist. Kuid erinev oli kadumise põhjus ja väga erinevad olid ka tagajärjed – kabukis said rollitüüpidest hoopis kindlad näitlemisstiilid. Nii võib öelda, et tüüpkarakterid elavad edasi näitlemistehnika *katadena*. (*Ibid.*, 138-139)

Nii nõs kui kabukis kannab lavastaja ja otsustaja rolli eelkõige peanäitleja. Suuresti on aga see, mida kaasaegses teatris lavastaja tööks peetakse, jaapani traditsioonilistes lavakunstides asendatud *kataga*.

Näiteks kabuki kontekstis võib *kata* tähendada nii terve lavastuse vormi kui ka näitlemistehnika elemente. (Kawatake 2006: 143) *Kata* ei ole aga absoluutne. Kogenud näitlejatel on esinemisel küllaltki suur vabadus ja paljud *katad* on loodud vaid ühe rolli jaoks. Näitleja võib vahel välja arendada oma *kata* mingi rolli või stseeni esitamiseks – siis nimetatakse

seda selle näitleja *kata*ks. Kui uus *kata* tundub hea, lihvitakse see täiuslikkuseni ja lisatakse antud näitlejaperekonna repertuaari. (*Ibid.*, 142)

Kuigi *kata* on traditsiooniliste lavakunstide üheks aluseks, on sellel ka oma nõrkusi. Etteastetes, kus määratud *katat* esineb palju, on kehval amatööril võimalik vaid välist vormi jäljendades esineda. Seesugune “vaid skeletti esitav” näitlemisviis on vastuvõetamatu professionaalses kabukis. Niiviisi kabukit esitada oleks sama mõttetu, kui esitada Shakespeare'i näidendeid ilma teksti analüüsimata, taas-interpreteerimata. (Kawatake 2006: 173)

2.2. Nō ja Zeami traktaadid nō-näitlejatele

Sõna *nō* (能) tähendab võimet, oskust, nii et *nō* nimi iseenesest viitab artisti andele ja esinemisoskusele. (Ortolani 1990: 54) *Nō* kujunes välja Muromachi perioodil (1336-1573). See on mõjutatud varasematest *sarugaku*, *dengaku* ja *sangaku*¹ kunstidest, aga selliseks, nagu me nõd tänapäeval tunneme, kujunes lavakunst tänu Kan'ami Kiyotsugule ja tema pojale Zeami Motokiyole.

Nii Kan'ami kui Zeami olid pühendunud budistid, kes seadsid *nō* eesmärgiks publiku kirkastumiseni juhatada. (Rimer, Yamazaki 1984: ix) Kui lääne teatris on kombeks, et laval on protagonist ja deuteragonist ning lahendada on vaja isiksuste vaheline konflikt, siis *nō* puhul on tegemist kahe tegelase erineva vaatega olukorrale ja keskendutakse peategelase (*shite*) saatusele. Etenduse pinge püsib seeläbi, et publiku jaoks on väljakannatamatult ebaõiglane peategelase karmast tulenev traagiline saatus. *Nō* kulgedes kaob aga lõhe laval toimuva ja selle vahel, mis publiku meelest on õiglane. Lõpuks peategelane valgustub ja publik võib kergendust tunda. (LaFleur 1983: 131-132)

Räägitakse viit tüüpi *nō* näidenditest, mis kõnelevad (1) jumalatest, (2) sõdalastest, (3) naistest, (4) hullumeelsetest ja (5) demonitest. Antud teemade rida on seatud näidenditele omase “tempo” järgi.

¹ *Sangaku* – Hiina juurtega tsirkust meenutav lavakunstivorm; *sarugaku* – *sangakust* välja arenenud koomiline lavavorm. *Dengaku* – rituaal rikkaliku riisisaagi tagamiseks.

Zeami räägib nimelt *jo-ha-kyū*-tüüpi (序破急) liikumisest, kus *jo* tähistab algust või sissejuhatust, *ha* – keskpaika või murdumist ja *kyū* lõppu või kiirust. Õpetaja, kelle juures ma nō *shimaid* ehk nōst pärit tantsu õpin ja kelle juhendajaks, omakorda, on Kanze perekonnast pärit professionaalne nō-näitleja, kirjeldab seda praktikas niiviisi: kui nō-näitleja astub neli sammu, siis esimene samm on *jo*. Tavaline samm on umbes ühe jalalaba pikkune. Esimese sammu puhul on keharaskus esialgu pikalt tagumisel jalal, kuid selle aeglase sammu lõpuks libiseb raskus esimesele jalale. Sellega algab *ha* osa, mis on kaks sammu pikk ja nüüd on keharaskus suunatud juba tugevalt ettepoole. *Kyū* on viimane, neljas samm, mis on lühike – umbes kolmandik jalalaba pikkusest. Need neli sammu kolmeosalises “taktimõõdus” määravad tegelikult ära nōle omase rütmi, mis väljendub igas liigutuses, igas *katas* ja etteaste kõikidel tasanditel, kuni eelpool mainitud näidendi-tüüpideni välja.

Zeami on kirja pannud salajased traktaadid oma koolkonna uute põlvkondade tarbeks. Laiema avalikkuse kätte jõudsid traktaadid alles 20. sajandi algul, kui need avastati juhuslikult vanade raamatute poest (Rimer, Yamazaki 1984: xx), millest võib järeldada, et kuigi praegu on traktaadid üks parimaid allikaid, kust nō kohta teadmisi omandada, siis enne 20. sajandit oli kirjutistel nō-näitlejatele väike või olematu reaalne mõju. Eriti, kui taaskord meelde tuletada, et Jaapanis käib õppimine eelkõige praktika läbi ja teoreetilised tekstid pakuvad nō-näitlejale vähe huvi. Isegi kui traktaadid eelnevatel sajanditel näitlejakoolkonna sees püsisid, oli tegu salajase kirjutisega, mis mõjutas vaid üht koolkonda. Küll aga nimetab Suzuki Tadashi Zeami traktaate üheks oma inspiratsiooniallikatest, mida ta alates ülikooli ajast aeg-ajalt lehitseb (Suzuki 2003–I: 255-256).

Jaapanile omaseid esteetilisi kontseptsioone on erinevates valdkondades ja ajastutel defineeritud pisut erinevalt. Kuni 13. sajandini oli *shintō* peamiseks mõjuteguriks Jaapani esteetikale, mis keskendus looduse ilu ja võimsuse ülistamisele. (Prusinski 2002: 34) Zenbudismi mõjul muutus see süstemaatilisemaks ja struktureeritumaks, esteetika hakkas seostuma praktika ja askeesiga. Korrapäratus ja tahumatus said esteetilisteks väärtusteks. (Cox 2006: 53)

Huvitav on Keene'i (Keene 1955: 22 – viidatud Rimer, Yamazaki 1984: xxxv järgi) tähelepanek loomingulisuse allikate erinevusest lääne ja Jaapani mõttemiis. Nimelt kui läänes usutakse, et luule sünnib üleloomulike jõudude toel ja tekitab meeleliigutust, maskeerituna

inimkeelde, siis Jaapanis arvatakse, et luule sünnib inimese südamest, tekitades meeleliigutust seejuures ka üleloomulike jõudude seas. Keene tsiteerib Ki no Tsurayuki (884-946) kuulsat eessõna 10. sajandil koostatud keiserlikule luuleantoloogiale *Kokin wakashū*, mis algab sõnadega:

Yamato luule seemneks on inimese süda ja sealt hargneb ta kümneks tuhandeks sõnaleheks. [...] See, mis võib jõudu kasutamata panna liikuma maa ja taeva, lasta silmale nähtamatutel jumalatelgi meelenukrust tunda saada, muuta mehe ja naise suhted lembeks ja taltsutada uljaste sõdalaste leppimatut meelt, on ainult luule. (Raud, Kaplinski 1985: 65)

Nii on Läänes loojaks *geenius*, kes, olles väljapool inimühiskonda, ei ole huvitatud lihtsa inimese hinnangust tema loomingule. Samas Jaapanis, kus lihtne inimene esitab oma loomingut jumalustele, on tunnustus oluline. (Rimer, Yamazaki 1984: xxxv) Tegemist ei ole mitte vägisi loodud paralleeliga, mis kehtiks vaid luule puhul. Ka nõ esmaseks publikuks võiks nimetada jumalusi. (Vt. Ortolani 1990)

Zeami vihjab sellele samale tsitaadile, kui ta traktaatides kirjutab: “Õis on meel, seeme on esinemine”. LaFleur toob välja, et tegemist on risti vastupidise ütlusega – loogiline oleks väita, et näitleja sees on seeme ja selle õied on publikule näha. Teistpidi kõlab see aga nagu zen-budismi *kōan*. (LaFleur 1983: 126-127) Zeami võttis nõ-näitleja treenimist religioosse praktikana. Zen-budismiga seotud mõisted on tema traktaatide peamisteks märksõnadeks. Nõ treenimise ja esinemise suhe on Zeami jaoks võrdne budistliku praktika ja valgustumiseni jõudmisega. (*Ibid.*, 127)

Kui Aristoteles oma “Poetikas” pööras näitlejatehnikale väga vähe tähelepanu ja, nagu märgib Yamazaki, määras sellega ära lääne teatriteooria ajaloo järgnevad sajandid (Rimer, Yamazaki 1984: xxxi), siis Zeami kirjutab oma kirjutistes näitlejakesksest kunstist.

Üheks läbivaks mõisteks traktaatides on *hana* ehk õis või lill, mida võiks lühidalt tõlkida lavaliseks kohaloluks. Mõiste 精華 on laenatud Hiinast, kus seda kasutati alkeemiaga seotud kontseptsioonina, mis tähistas kvintessentsi. Zeami kasutab selle sõna tähistamiseks aga lihtsat lille märki – 花. (Heising 2010: 264) Zeami definitsiooni järgi seisneb *hana* kütkestavuses ja kütkestavus omakorda uudsuses. Uudsus aga ei tähenda Zeami jaoks midagi ebatavalist ega

omapärast, vaid tehnikat, mis võimaldas esitada vana nii, et see mõjuks uuena. (Rimer, Yamazaki 1984: xxxiv)

Kaks mõistet, mis Zeami traktaatides olulist kohta omavad, võiks iseloomustada jaapani traditsioonilist kultuuri üldisemalt. Esimene neist on *monomane* ehk matkimine. See on mõiste, mida ei tohiks segamini ajada imiteerimisega realistlikus teatris. Zeami järgi ei seisne matkimine mitte niivõrd tegelaskuju välimuse või maneeride imiteerimises, vaid pigem tegelaskuju sisemise olemuseni jõudmises.

Matkimise kunstis [*monomane*] on tasand, kus enam ei nõuta jäljendamist. Kui omandatakse matkimise kõik tehnikad ja näitlejast on tõesti saanud oma kehastuse subjekt, siis jäljendamise sooviks enam põhjust olla ei saa. (*Fūshikaden*; Rimer, Yamazaki 1984: 55)

Teine mõiste, mida Zeami peab oluliseks, on *yūgen* – õrn ja elegantne ilu. See on ilu asjade sügavaimas loomuses, varjatud tõe ilu (Ueda 1995: 182). Zeami peab seda nõ kunsti olulisimaks aspektiks täiuslikkuse saavutamisel (Rimer, Yamazaki 1984: 92). Mõiste on pärit luuletraditsioonist, kus see tähistas “ülemtoone”, kuid Zeami võttis selle nõs kasutusse õrna graatsilise ilu tähenduses. (Tsubaki 1971: 56)

Ükskõik, milline on roll – kas karakter on kõrgest või madalast soost, mees, naine, preester või tavainimene, talunik või maainimene, isegi kerjus või hüljatu – peab tunduma, nagu hoiaks ta käes lilleoksa. Ükskõik, millised on nende sotsiaalse positsiooni erinevused, selles ühes osas on nad ühtmoodi veetlevad. (*Kakyō*; Rimer, Yamazaki 1984: 94)

Nii nõ kui kabuki puhul on oluline roll näitleja mõjuvusel, meeldivusel. Näitleja eesmärgiks on võita publiku süda. Zeami jaoks on publikul nõs keskne roll. Väga erineva maitsega inimestest koosneva publiku armastuse ja austuse välja teenimine on tema jaoks lavakunstide ideaaliks. (Rimer, Yamazaki 1984: xxxiii) Publikule meeldimise olulisust ei rõhutata mitte vaid nõs. Legendaarse nukuteatri-dramaturgi Chikamatsu Monzaemoni (1653-1725) järgi on kabuki kõige olulisemaks eesmärgiks *nagusami* ehk meelelahutus. (Kawatake 2006: 161) See on võrreldav Zeami *hana* mõistega.

Veel üks oluline mõiste, mis on ühelt poolt seotud publiku ja näitleja vahelise suhtega, teisalt aga nõle omase budistliku maailmavaatega, on eelpool mainitud *riken no ken* (離見の

見) ehk “eemaloleva pilgu nägemine”. See tähendab, et näitleja peab nägema ennast publiku silmade läbi. Selleks on aga vaja saavutada õige meeleseisund, kus näitleja pilk pole enam ainult subjektiivne, vaid hõlmab nii subjektiivset kui objektiivset vaatepunkti. Näitleja mõistab: vahetu esteetilise kogemuse hetk tähendab, et näitleja ja publiku vahel puudub distants. Näitleja jaoks tähendab see *satori*-meele saavutamist. (Yusa 1987: 341)

Võib öelda, et nõ aluseks on näitleja kehaline ja vaimne hoiak ja tegevuse rütm. Esimene neist moodustab ruumilise toe ja teine on kronoloogiliseks teljeks. (Rimer, Yamazaki 1984: xlv) Näitleja võtab aktiivselt hoiaku, aga kui hoiak on võetud, siis saab ta sellest kantud. Niisamuti on ka rütmiga – näitleja võib teadlikult luua rütmi ja siis lasta end sellest joovastunult kanda. Rütm leidub vastandlike elementide ühtsuses – tung ja piirang, vool ja artikulatsioon. (*Ibid.*) Zeami jaoks tähendab ilus stiil ei midagi muud kui ilusat hoiakut tegude suhtes ja ideaalset rütmi, mida kõik teod peaksid valdama. Maailmas pole täiuslikku tegevusviisi, aga stiliseeritud näitlemine tähendab ebatäiusliku tegevuse laval täiuslikuks lihvimist. (*Ibid.*, xlv)

2.3. *Aragoto* näitlemistehnika kabukis

Kabuki (歌舞伎, esimene märk *laul*, teine *tants*, kolmas *oskus*) sai alguse 17. sajandil. Vastandina nõle, mis oli valitsuse poolt tunnustatud, jumalatele pühendatud kunst, oli kabuki osa nn popkultuurist. Kõnekas on kabuki jaoks kasvõi selle esimesed elu-aastakümned: algul esitasid seda vaid naised, kuid varsti keelati see liigse erootilisuse tõttu ära. Seejärel asendasid naisi ilusad noored mehed, kuid ka see keelati varsti samal põhjusel ära. Oma ekstragavantsete riiete, grimmi ja teemadevaliku tõttu oli kabuki väga erinev nõst. Kabuki publik elas lärmakalt oma lemmik näitlejatele kaasa, etendust vaadates samal ajal suitsetades ja süües.

Eriti oma “kuldajal” (17. sajandi lõpust 18. sajandi keskpaigani) oli kabukil ka ühiskonnale Jaapanis palju suurem mõju. Suzuki toob näiteks, et viis kimonot kandes kõndida varbad sissepoole, mis on praeguseni elementaarse etiketi osa, on alguse saanud kabuki lavalt. (Suzuki, Nakamura 1999: 20)

Erinevalt nōst ja kyōgenist, kus on ainult üks näitlemistehnika, on kabukis neid mitu – ülimalt markeeritud *aragoto* tehnika on seejuures üks äärmus ja teine on realistlik pehme *wagoto* stiil. *Aragoto* on Edo (Tōkyō) näitlejatehnika ja *wagoto* pärineb Kyōtost. Kuigi tegemist on erinevate koolkondade loodud näitlemistehnikaga, võib neid tihti ühel laval näha. Nii mitmeski kabuki näidendis on *aragoto/wagoto* kontrast draama südameks (Kominz 1988: 132).

Kabukinäitleja (Vt lisa 2) puhul öeldakse, et head näitlejat hinnatakse kolmest aspektist: häääl, liikumine ja füüsiline atraktiivsus (Ortolani 1990: 177). Näitlejal peab olema “suurust”. (Kawatake 2006: 141) Kuigi nōga võrreldes on kabuki stiil küllaltki realistlik, ei ole kabukis kunagi taotletud realistliku näitlemisvormi. Pigem on tegemist “*publiku poolt tajutud* reaalsusega”. (*Ibid.*, 159) Siin tuleks meelde tuletada, et eelmodernistlikus jaapani kultuuris tähendab realism asjade esitamist nende sügavamas olemuses. Nagu eelpool mainitud Zeami märgib, ei ole matkimiskunst pelgalt välise vormi jäljendamine. Pigem on realism traditsioonilise kultuuri kontekstis sarnane platonistliku ideaali ideele.

Eelnevalt kirjeldatud *kata* ei määra aga üheselt näitleja rolliks valmistumise viisi. Olenemata sellest, kas tegu on *aragoto* või *wagoto* tehnikaga, on näitleja valmistumine rolliks vägagi individuaalne. Nii on kabukinäitlejate seas neid, kes kehastumiseks kasutavad psühholoogilist lähenemist, teised aga keskenduvad eelkõige välisele vormile. Eesmärgiks on neil siiski ühine tulemus – sellesama *kata* täiuslik esitamine. (*Ibid.*, 146)

Wagoto loojaks peetakse Sakata Tōjūrōd (1647-1709), kelle näitlemisstiil oli pehme ja realistlik, “peegeldades asju nagu need on.” (Inoue 2007: 5) Tōjūrō oli tuntud selle poolest, et ta otsis võimalusi, et reaalses elus läbi elada tundeid, mida tema tegelaskuju hiljem laval esitama pidi. Samas pole tema näitlemistehnika rangelt realistlik, vaid taaskord – publiku vaatepunktiga arvestav tehnika. (Kawatake 2006: 158)

Aragotot iseloomustab liialdatud grimm ja kostüüm, intensiivne energiline näitlejatehnika, peategelase kangelaslikkus ja suurejoonelised võitlusstseenid. Nii näiteks ei jäta kehaga otse publiku suunas pöördumine *aragoto* näitlejast piisavalt tugevat muljet. Kergelt diagonaalne positsioon ja harkis jalad annavad aga piisava efekti. (Kawatake 2006: 152) Kuigi *aragoto* näitleja esitab tavaliselt karaktereid, kellel on üleiniimlikud võimed, tuleks siiski silmas pidada, et tegu on inimestega. Keskaegses nōs on kurjad vaimud inimesest tugevamad ja lõpuks rahustab

neid vaid budismi jõud. Aga varajase uusaja perioodil said inimesed tugevamaks kui jumalad ja Buddha. See on fundamentaalne erinevus nō ja kabuki ning nende kahe ajastu vahel. (*Ibid.*)

Aragoto sai alguse 17. sajandil, kui kabukinäitlejad hakkasid imiteerima tol ajal ülimalt populaarseks kujunenud nukuteatrit. Ichikawa Danjūrō I (1660-1704), keda selle tehnika loojaks peetakse, värvis keha punaseks ja näo musta-punase kirjuks. Nii kujunes temast “üliinimene”, kes suutis võita kurje vaime. (Kawatake 2006: 149-150) Seesugune kirjeldus peaks ehk andma kujutluspildi, kui võimas *aragoto* näitleja laval on. Suzuki teatris, kus näitlejad harva tasandavad häält ja kus nende füüsiline pinge on pidevalt tippu kruvitud, on *aragoto*le omaseid jooni lihtne märgata.

Tuntud näide *aragoto* stiilist on kabukinäitleja kuulus *mie* – tehnika, kus näitleja võtab etteaste kulminatsioonimomendil suurejoonelise poosi ja hoiab seda mõne hetke. *Aragoto* näitleja on mõjuv isegi liikumatuna (Kominz 1983: 387).

Ka nōs võib esineda hetk, kus *shite* istub laval liikumatult, aga muusika mängib ja tema sisemine liikumine, tants, peaks jõudma publiku kujutlusse.

3. Suzuki vaade traditsioonilistele lavakunstidele

Suzuki meetodi treeningupraktika taustaks olevad ideed on suuresti inspireeritud jaapani traditsiooniliste lavakunstide näitlemistehnikatest. Suzuki analüüsib oma kirjutistes nii nōd kui kabukit, tuues välja aspekte, mida ta peab nende lavakunstide voorusteks ja kritiseerides seda, millel ta väärtust ei näe. Silmas peaks pidama aga, et Suzuki teadmised traditsioonilisest teatrist ei tulene praktikast, vaid loetud raamatutest ja teatrikülastustest (Carruthers, Takahashi 2004: 71).

Kabuki *aragoto* näitlejatehnika puhul võiks Suzuki meetodi inspiratsioonina välja tuua selle intensiivsuse. Suzuki näitleja, enamgi veel kui *aragoto* tehnikat kasutav kabukinäitleja, paistab mängivat pidevalt oma võimete piirimail. Näitleja lavaline intensiivsus on haruldaselt tugev – kuni sinnamaani välja, et võib nõustuda Senda Akihiko sõnadega, kes leiab, et Suzuki teatritrupis mängib peaosa mitte näitleja, vaid Suzuki meetod. (Senda 2004: 68)

Niisamuti on Suzuki mõjutatud Zeami esteetilisest kontseptsioonidest – nii *monomane* ehk matkimiskunsti mõistest (mis ei tähenda aga välise vormi imiteerimist), *yūgenist* ehk sügavast ilust kui ka etendaja füüsisesse “kodeeritud” *jo-ha-kyū*-tempost. Samuti on näha mõjutusi näitleja ja publiku vahelise suhte käsitlemisel, mida Zeami võtab kokku mõistega *riken no ken*. (Näitleja ja publiku suhtest tuleb juttu peatükis *Kultuur on keha – kultuur on kehas*.) Nõst ja kabukist paistavad olevat tugevalt mõjutatud ka Suzuki lavastused. Suzuki lavastajana pole küll käesoleva uurimuse teemaks, kuid üks huvitav esteetiline printsiip on oluline nii Suzuki lavastuste puhul üldiselt kui ka meetodi näitlejameisterlikkuse saavutamisel: nii nõ kui kabuki puhul öeldakse, et head näitlejat peab igal ajahetkel olema võimalik fotole püüda. Täheleb, ka liikumises peab näitlejal olema igal sekundi murdosal olemas, esiteks, liikumise sujuvus (foto ei tohi jääda fookusest välja või uduneseks) ja teiseks – esteetiline väärtus, mis fotol mulje jätkaks. Sedasama printsiipi rakendab Suzuki ka oma lavastustes, seletas ta ühes etendusejärgses küsimuste-vastuste ringis.

Nii nõ- kui kabukinäitleja puhul peetakse oluliseks tema kütkestavust, mida Zeami nimetab õieks (*hana*) ja kabuki puhul nimetatakse *nagusami*ks ehk lõbustavuseks või meelelahutuseks.

Siit tuleb välja üks oluline erinevus näitleja ja publiku suhtes. Publikule meeldida püüdmine on lääne teatris üldjuhul võõras eesmärk ja kui sellest kõneldakse, siis tihti negatiivses toonis. Vastupidi, levivad ideed, et näitleja peaks olema publikust üle, eelpool juba välja toodud kunstniku ja tema kunsti suhte erinevust kujundlikult väljendades – *geenius* on näitlejale andnud tema kunsti ja näitleja ülesanne on seda publikule edastada, publiku heakskiitu ootamata, sest ta teab publiku kinnitusetagi, et *geenius* on teda hästi “varustanud”. Jaapani traditsioonis tuleb näitleja kunst tema enese sisemusest, aga eelkõige praktika (*shugyō*) läbi kunstilise meisterlikkuse (*gei*) saavutamisel ja ta peab oma publiku – jumaluste – soosiva suhtumise välja teenima.

Kindlasti ei ole see mõttekäik mõeldud otseses tähenduses, vaid pigem illustreerib tõsiasja, et traditsioonilised lavakunstid on osa kultuurist, mis on sügavalt budismist mõjutatud. Selline traditsioon peegeldub ka Suzuki meetodi näitlejatreeningu praktikas ja seda ümbritsevas ideevõrgustikus. Kindlasti ei ole Suzuki meetodi puhul tegemist mingil viisil budismi kui

religiooniga seotud rituaalidega, vaid budismist mõjutatud kultuuris vormunud treeningpraktikaga.

Traditsiooniliste lavakunstide puhul puuduvad eraldi harjutused näitleja keha ja hääle jaoks. Tekstide ja liikumisfragmentide, *katade* õppimine iseenesest moodustab treeningprotsessi. See on veel üheks erinevuseks Suzuki meetodi ja traditsiooniliste lavakunstide vahel – Suzuki meetodis on eraldi välja töötatud harjutused, mida esitatakse ainult proovisaalis. Seejuures toimub treening ka traditsioonilistele lavakunstidele sarnases õhustikus – õpetaja näitab ette ja treenijad püüavad teda jäljendada küsimusi esitamata. Seletusi, miks üht või teist harjutust tehakse, samuti ei jagata. Treenija ülesandeks on füüsiliselt ja vaimselt koormavaid harjutusi korrates mitte alla anda ja kuuletuda meistri käskudele, “kehaga õppida”.

Niisiis on jaapani traditsioonilised kunstid mitmes mõttes sügavalt näitlejakesksed ja võib öelda, et kõige olulisem, mille Suzuki traditsioonilistest lavakunstidest üle on võtnud, on näitleja kehatunnetus. Näitleja peab olema võimas (nagu *aragoto* tehnika kabukis) ja kütkestav (nagu ütleb Zeami).

Suzuki räägib 2002. aasta aprillis Donald Keene Centre’is peetud kõnes (Suzuki 2002), et traditsiooni ei pea kaitsma, sest see on hoopis eelduseks uuele loomingule. Pidevas kokkupuutes teiste traditsioonidega see muutub ja loob uut. Suzuki toob kõnes välja, et traditsioonist mõeldes peaks oskama eristada nähtavaid ja käegakatsutavaid traditsiooni manifestatsioone, mida toetavad aga nähtamatud vaimsed traditsioonid. Vaid traditsiooni väliste vormide arvesse võtmine ja väärtuslikuks pidamine ei ole traditsiooni vaimsele poolele kohane. Ta lisab, et Suzuki meetod on seejuures üks viise, kuidas traditsiooniliste lavakunstide aspekte võiks kasutada ülemaailmses kaasaegses teatris.

Suzuki arvates on mõned uued teatristiilid Jaapanis loodud, aga siis jälle kadunud seepärast, et need põhinevad “mingil emotsionaalsel enese-vabastamisel”, aga ei otsi vastust küsimusele, mis tähendus on teatritegevuse eksistentsil. Või siis ei püüa nad vastust leida kultuuriprobleemidele, mille eest teatritegevus on vastutav. (Suzuki 1988: 87) Seda väites tõstatab Suzuki küsimuse ka traditsiooniliste lavakunstide kestvusest. Kui vaadata nende lavakunstide näitlemist jätkusuutlikkuse vaatepunktist, ütleb Suzuki, paneb imestama, et nō ja kabuki nii kauaks püsima on jäänud. Ta nendib, et nōd ja kabukit ei ole huvitav vaadata ja et neid

vaadates ei teki tunnet, et tahaks kindlasti etendust algusest lõpuni näha. Tekib küsimus, kuidas on need lavakunsti-liigid aastasadu püsinud, kuidas on näitlejad põlvkondade kaupa ühtmoodi jätkanud ja miks üks näitleja oma oskusi lihvides pikki aastaid veedab. (*Ibid.*)

Kirjeldades traditsiooniliste lavakunstide näitlemistehnikat, ütleb Suzuki, et nō ja kabuki näitlemine ei ole kuidagi seotud inimese tunnete või psühholoogia väljendamisega ega individuaalsuse avastamisega (viide Stanislavskile); näitlemine ei tõuku sellelt positsioonilt. (Suzuki 1988: 73) Ta toob näiteks nō-näitleja, kes kõnnib laval aeglasel sammul. Stanislavski mõtteviisi järgides võiks oletada, et aeglaselt liigub vana või haige inimene, ent kui nō-näitleja laval aeglaselt kõnnib, ei väljenda see mitte midagi enam kui “aeglase kõndimise” nimelist kehatunnetust iseeneses. Eeldades, et vaataja on tundlik, võib näitleja maski ja riideid kandes anda tōuke vaataja kujutlusele jumaluse või elavate seast lahkunud inimese kohalolust. Aga sellegipoolest ei ole “aeglasel kõndimisel” igapäevase reaalsusega seost. (Suzuki 1988: 73-74) Nō ei ole igapäevaelu taasesitus või kirjeldus ja kuigi selle idee küll lähtub igapäevast, võib seda pidada abstraktseks mänguks iseeneses. (*Ibid.*, 80) Ta illustreerib seda näitega klassikalisest muusikast. Beethoveni või Mozarti muusikat kuulates võib seda pidada “vihaseks” või “kurvaks”, aga see ei tähenda tingimata, et helilooja oleks viisi loomise hetkel kindlasti viha või kurbust väljendada tahtnud. Tema eesmärgiks oli lihtsalt teatava heli komponeerimine. (Suzuki 1988: 75) Nō-näitleja kogeb midagi, mis igapäeva-elus ei eksisteeri. Säärast mitte-igapäevast kehatunnetust läbi elades loob ta ka publiku jaoks tavatu kogemuse ja see ongi nō-näitlemise eesmärk. (*Ibid.*, 73-74)

Võib öelda, et jaapani traditsiooniliste lavakunstide keskmeks on näitleja keha, keha tunnetamine ja uue kehatunnetusega mängimine. Oskuslik häälekasutus ja liikumine on need kaks märksõna, mille saavutamiseks on ka Suzuki meetod loodud.

Suzuki meetod on kahtlemata sündinud dialoogis traditsiooniliste lavakunstidega, kuid seejuures ei ole tegemist traditsiooni kriitikavaba ülevõtmisega, vaid seda tehakse, arutledes traditsioonilistele lavakunstidele omaste elementide väärtuse üle. Seejuures on alles jäetud see, mida Suzuki peab väärtuslikuks ja elujõuliseks ning välja praagitud see osa, mille jätkuvuses Suzuki väärtust ei näe. Nii heidab Suzuki kõrvale näiteks jaapani traditsioonis ülimalt olulist rolli kandva *kata* mõiste, mis tema sõnul on kasutu, samas kui kehatunnetus, millega traditsiooniliselt

katat esitatakse, on väärt säilitamist. Suzuki ei kopeeri *katat*, ta ei püüa õpetada kabukit, vaid äratada näitlejas sarnane füüsiline kvaliteet, mida nõ- ja kabukinäitleja puhul näha võib.

Kata oskamatu kasutamine on üks Suzuki peamisi kriitikanooli traditsiooniliste lavakunstide pihta. Suzuki leiab, et viis, kuidas Stanislavski füüsilist teatrit kritiseerib, sobib väga hästi hindamaks ka kehva kabukinäitlejat. (Suzuki 2003–I: 68) Ta peab sellega silmas näitlejat, kes ainult *katat* imiteerib.

Kunsti [*gei*] ja *kata* vahel, võiks öelda, on hiiglaslik erinevus. Teatrimaailmas on sõna “kunst” tähenduse olemuseks traditsiooni taastamine, mitte vastavalt *katale* näidelda. Pole liialdus öelda, et kokkuvõttes eksisteerib *kata* välja kujunenud loomuliku tuumaga näitlejale murdmiseks, või siis ei eksisteeri *kata* muuks, kui tööhüpetesina treenimise [*keiko*] protsessis. (Suzuki 2003–I: 239)

Suzuki järgi on *kata* kui kolmnurga sisenurkade summa tõestamiseks vajalik abijoon – joon, mis iseeneses väärtust ei kannu (*ibid.*). Põhjus, miks kabukit tihti igav vaadata on, seisneb Suzuki sõnul just *kata* vales kasutusviisis. *Kata* on tihti jäänud vaid kokkuleppeliseks. Näiteks on mõõgad, mida tänapäeva kabukis kasutatakse, tihti kergest materjalist ja näitlejal ei teki mõõka käes hoides õiget kehatunnetust. (Suzuki, Nakamura 1999: 32-33) Nii saab *katast* vaid algse kehatunnetuse imiteerimine. “[Sellisel kujul *kata* esitamine] oleks nagu õpiku käsitsi ümber kirjutamine; laval *kata* esitamine eesmärgina iseeneses on publikule treeningharjutuste [*keiko*] näitamine.” (Suzuki 2003–I: 241) Suzuki leiab, et üldiselt eksisteerib *kata* teatris, millel puudub lavastaja, kandes lavastuslikku rolli. Nii *kata* kui lavastaja käsi peab olema teatris aga võimalikult nähtamatu. (*Ibid.*, 293)

Eelmodernse teatri näitlemisviis on inspireerinud paljusid kaasaegseid lavastajaid, kuid Suzuki on kriitiline pelgalt *kata* tsiteerimise suhtes. Eelmodernistlikus teatris on olemas küll *kata*, kuid Suzuki sõnul pole mitte *kata* see, mis traditsiooniliste lavakunstide näitlemises pinget tekitab. Näitlemisel tekib pinge hoopis *kata* ja *katachi* (kuju) taustal olevas kehatunnetuses iseeneses, mitte pelgalt vormi matkimises. Niisiis, kui tänapäeva teatris soovida edukalt nõst või kabukist laenata, peab laenama lavalise kehatunnetuse. Tsitaat teatris peab olema kehatunnetuse tsitaat. (Suzuki 1988: 76-77) Nägemis- ja kuulumismeelest lähtuvalt kontekstist välja lõigatud *kata* või *katachi* imiteerimine viib tihtipeale surnud keeleni. (*Ibid.*, 79-80)

Niisiis võiks öelda, et *kata* on traditsiooniliste lavakunstide puhul vajaliku kehatunnetuse saavutamise vahend. Õige kehatunnetuse saavutamiseks on loodud ka Suzuki meetod. *Kata* ja Suzuki meetodi harjutused peaks olema hüppelauaks lavalisele näitlemisele. Kehatunnetus on see, mis jääb muutumatuks nii proovisaalis kui laval.

See ei tähenda aga, et Suzuki meetodi harjutuste ja Suzuki näitlejate lavalise liikumise vahel muid sarnasusi kui kehatunnetus üldse ei oleks. Näiteks lavastustes *Dionysus* ja *Sekai no hate kara konnichiwa* (“Tervitusi maailma servalt”) läbivad näitlejad lava, astudes külg ees aeglasel sammul ja seejuures aeg-ajalt järsult võttes ja hoides füüsiliselt keerulisi poose. Kui Suzuki treeningu baasharjutusi vaadata, siis on tegemist kombinatsiooniga meetodis treenitava kõndimisviisi ja “kujude” harjutuse vahel.

Mitmes Suzuki lavastuses on kasutusel ratastoolid (nt *King Lear* ja *Electra*). Ratastoolis istuvad näitlejad liiguvad neis ringi spetsiifilise kõnnakuga, kus jalg põlvest tõstetakse ja seejärel tugevasti vastu maad lüüakse. Tegemist on jällegi ühega kümnest kõnnakust, mida Suzuki meetodi treeningul harjutatakse. (Vt lisa 1 video algust.)

Suzuki nimetab oma meetodit grammatikaks, mis tuleb omandada selleks, et kirjutama või vestlema õppida. Aga samamoodi kui vestluse või kirjutamise nautimiseks tuleks grammatika unustada, peab ka näitlema õppimisel muutma Suzuki meetodi treeningul omandatud “grammatika” oma teiseks loomuseks ja ära unustama. Seega eksib näitleja, kes võtab treeningmeetodi eesmärgiks iseeneses. (Suzuki 1988: 99) Nii võib öelda, et *kata* traditsioonilistes lavakunstides peaks Suzuki meelest töötama samal eesmärgil kui tema loodud näitlemistehnika harjutused – viima näitlejat füüsiliselt mõjusa kehatunnetuseni.

Lõpetuseks oleks oluline välja tuua, et Suzuki on küll mõjutatud elementidest, mis algselt kuuluvad kas *nō* või kabuki sfääri, kuid paljud probleemid, millega Suzuki tegeleb (näiteks *kata* küsimus) ja praktilised lahendused (Suzuki meetodi juhendamiseviis või ka idee “kehalisel” kogemusel põhinevast teooriast) pole seotud mitte vaid traditsiooniliste lavakunstidega, aga on osaks traditsioonilisest kultuurist laiemalt.

4. Dialoog läänega

Lotmani sõnul on kultuuriareaalide sünd ühelt poolt seotud sellega, et keerukamateks kooslusteks liitudes loovad erinevad kultuurid omavahelise suhtluse mehhanisme ja võimendavad vastastikku ühiseid tunnusoone, teisalt saab nende vastastikune huvi üksteise vastu aga toitu just igapäevase tõlkimatuse eripärasest (Lotman 1999: 45). Jaapanist räägitakse tihti kui jäljendamise või kopeerimise kultuurist ja seda väita pole minu arvates ülekohtune. Pikkade sajandite jooksul oli Jaapanile kultuuriliseks eeskujuks Hiina ja nii ehitati näiteks üles ühiskond, mis põhines Tang dünastia (618-907) õukondlikul süsteemil (Miyamoto 1969: 10). Sheridan Tatsuno (1991) ütleb, et jaapani loovus on peidus zen-budismist inspireeritud kultuuritraditsioonis. (Cox 2007: 3) Küll aga tuleks meele pidada, et kopeerimine ei ole kindlasti üheselt mõistetav ja analüüsiv Jaapani kultuuri ja ühiskonna kõikides aspektides. Kopeerimisest Jaapani kultuuri kontekstis rääkides tuleks esiteks uuesti defineerida ka originaali ja originaalsuse kontseptsioonid. (Vt teema põhjalikku käsitlust Cox 2007) Lääne kriitikud pidasid 19. sajandi keskpaigast alguse saanud kiire moderniseerumise edu jaapani kultuurile omase kopeerimis-kunsti teeneks. Donald Keene märgib, et praegugi on olemas kriitikuid, kes taunivad igasugust kõrvalkaldumist sellest, mida peetakse “puhtaks jaapanlikkuseks”, ja kes tahaksid veel tänapäevalgi näha, et jaapanlased väljendaksid oma ängistust maailma korratuse üle kirsiõisi täis peente poemide või ühevärviliste visandite meediumi kaudu. (Keene 2007: 13-14) Kindlasti ohverdas Jaapan läänestumise nimel väärtuslikke kilde oma traditsioonist, kuid siiski tõukas dialoog läänemaiste kultuuride ja ühiskonnaga Jaapanis liikuma ridamisi uusi kontseptsioone, milleta tänapäeva Jaapan poleks see, mis ta on.

Oluliseks märksõnaks on siin just *dialoog*. Dialoog pole mitte pelgalt semiosfääriga tihedalt seotud mõiste, vaid sellest saab semiosfääri ontoloogiline tunnus (Torop 2005: 163). Lotmani sõnul ei muuda dialoogi väärtuslikuks mitte informatsiooni kattuv ala, vaid informatsioonivahetus mitte-kattuvate alade vahel. Mida raskem ja ebaadekvaatsem on seejuures tõlge ühest mittekattuvast ruumist teise, seda väärtuslikum on suhtlus nii informatsiooniliselt kui sotsiaalselt – tõlge tõlkimatust osutub väärtusliku informatsiooni kandjaks ja mittemõistmine on seejuures sama väärtuslik tähendusmehhanism kui mõistmine. (Lotman 2001: 15)

1868. aasta Meiji restauratsioon märgib ajaloos olulist pöördepunkti, kus Jaapani uueks inspiratsiooniallikaks sai lää. Sellele oli eelnenud ligi 250 aastane suletus välisriikidele, kuid nüüd Jaapan mitte ainult ei avanud oma sadamad välismaa kaubalaevadele, vaid toimuma hakkas kiire moderniseerumine, mille käigus võeti läänelt üle kõikides valdkondades, alates poliitsüsteemist, pangandusest ja õigusandlusest, lõpetades haridussüsteemi ja erinevate kultuurivaldkondadega. Paljud intellektuaalid käisid läänes õppimas, et siis tagasitulles nähtut ka Jaapanis rakendada.

Ülikiire moderniseerumine tekitas aga hulga vastuseta küsimusi, mida võiks ehk üldistada tõlkeprobleemiks ja identiteediküsimuseks. Tõlkeprobleemi illustreerimiseks võiks tuua näiteid kirjandusest.

Modernne jaapani kirjandus oli tugevalt mõjutatud lääne keeltest. Jaapani vana proosa aluseks oli klassikaline hiina keel, aga Meiji ajastu suured kirjamehed olid tihtipeale Euroopa keelte eksperdid. Nad käisid Euroopas õppimas ja tagasi Jaapanisse tulles võtsid endaga kaasa kohaliku kirjanduse mõjutusi, olgu siis inglise, saksa või Venemaa omi. Natsume Sōseki tõlkis inglise kirjandust, Mori Ōgai tõlkis euroopa luulet, Ozaki Kōyō kasutas oma romaanides lääne romaani narratiive.

Luules (ja ka kirjanduse puhul laiemalt) olid seni kasutusel olnud tekstilised võtted, mis aetasid esikohale kirjenduse varamu ja mitte individuaalse autori fantaasia. Nüüd aga inspireerisid luuletajaid erinevad prantsuse kirjandusvoolud, mis lubasid neil uuel viisil fantaasiat kasutada. (Keene 2007: 20-21)

Futabatei Shimei, keda peetakse jaapani esimese modernse romaani autoriks, oli suur Turgenevi imetleja. Jaapani esimese kõnekeelse romaani pani ta kirja esiteks vene keeles ja seejärel tõlkis jaapani keelde, sest uut liiki romaani kirjutamist tuli alustada senisest täiesti erineva kõneviisi ja lugeja poole pöördumise stiiliga. (Cody Poulton 2007: 25) “Ähmasus” ja “ambivalentsus” (jp k. *aimai*) on jaapani kultuurile omane ja see väljendub ka keeles. Näiteks lubab jaapani keele struktuur jätta ära lause aluse, nii et see selgub pigem kontekstist, aga mõnel juhul võib jätta lausa kõne adreassaadi otsustada. Seni oli ka jaapani kirjandus pigem objekti- kui subjektikeskne. Modernne “mina-romaan”, mille poole Jaapani kirjanikud nüüd pöördusid, oli aga autori subjektiivne pilk.

Semiootiliste mehhanismide vältimatuks tingimuseks on seda ümbritsev semiosfäär. (Lotman 1999: 43) Seejuures on semiootilise ruumi piir selle ruumi kõige olulisem funktsionaalne ja struktuurne positsioon, mis määrab tema semiootilise mehhanismi olemuse. Semiootilise ruumi piir on kakskeelne mehhanism, mis tõlgib välisteed semiosfääri sisekeelde ja vastupidi. Nii võib semiosfäär ainult piiri kaudu olla kontaktis mittesemiootilise ja võrsemiootilise ruumiga. Semantika vald on seejuures aga seotud semiootikavälise reaalsusega. See reaalsus muutub kõnealusele semiosfäärile “reaalsuseks tema enese jaoks” ainult niivõrd, kui võrd see on tõlgitav tema keelde. (*Ibid.*, 14)

Seoses läänest üle võtmisega tuli leiutada ja mõtestada määrava tähendusega kontseptsioone, millest sai “uue Jaapani” baas. Sõna tähendusnüanss võib aga suuresti erineda vastavalt, millised hiina märgid seda tähistama valitakse. Nii otsustati näiteks sõna “õigus” (*kenri*) tähistada kahe märgiga, millest esimene tähendab õiget, võimu, autoreeti. Teine tähendab kasu, huvi.

Lääne mõjul loodud uued jaapanikeelsed sõnad on näiteks “ühiskond”, “eksistents”, “indiviid”, “loodus”. (Fukuda 2008: 136) Sõna “armastus” oli jaapani keeles seni tähistatud budistliku taustaga sõnaga *ai* (愛). Jaapani keeles oli ka sõna *koi* (恋), mis tähistas pigem iha, erootilist armastust, kuid “euroopaliku” tähendusega sõna armastuse kohta jaapani keeles ei eksisteerinud. Futabatei Shimei tõlkis ingliskeelse “I love you” jaapani keelde “võin kasvõi surra” (*shinde mo ii*). Sõseki Natsume tõlkis sama fraasi “Kuu on ilus, kas pole?” (*tsuki ga kirei desu ne*) (*Ibid.*)

4.1. Identiteet ja enese-eksootika

Identiteediküsimus – uus vajadus iseennast defineerida, mida jaapanlastel seni teha polnud vaja, aga mis nüüd uue Teisega kokkupuutel tekkis, sai aluseks mitmete mõttevooludele ja liikumistele, mis järgnevate aastakümnete ajalookäiku tugevalt mõjutas. Niipea kui kaks monaadi astuvad omavahel ühendusse ja moodustavad ühtse semiootilise mehhanismi, lähevad nad kohe vastastikuse neutraalsuse seisundist üle teineteisetäiendavuse, struktuurse antonüümia

seisundisse ning hakkavad süvendama omaenese eripära ja vastastikust kontrastsust (Lotman 1999: 44-45).

Uued pöördelised ajad jaotasid inimesed entusiastideks ja vanade aegade igatsejaks. Ühed mõtlejad olid seda meelt, et Jaapan tuleks täiesti ära läänestada. Näiteks haridusminister Mori Arinori (1847-1889) tegi ettepaneku, et uueks riigikeeleks peaks saama inglise keel. Teine Jaapani uut identiteeti määrav mõtteviis sõnastati hüüdlauseks “jaapani vaim, lääne tehnika” (*wakon yōsai*) – idee pole mitte täielikult läänestuda, vaid õppida lääne poliitsüsteemi ja tehnikat.

Lotmani järgi – kui kultuur, mis seni oli olnud ainult kirjelduse objektiks, jõuab välja eneskirjelduse tasandile, siis võtab ta üldjuhul enese suhtes välise vaatepunkti ning kirjeldab end kui ainulaadset ja eripärast (Lotman 1999: 45-46). Milline on jaapanlase kujutus iseenesest ja milline on lääne kujutus jaapanlasest? Sellele küsimusele hakkas vastust otsima terve teadusharu, mida nimetati “teooriad jaapanlastest” (*nihonjinron*). Mõiste tähistab jaapanlase unikaalsuse ideel põhinevaid avaldatud tekste. *Nihonjinron* pole iseenesest uus nähtus. Selle juured on *kokugaku* (riigi-teadused) traditsioonis, mis keskendus jaapani oma filosoofia uurimisele (vastandusena Hiinast pärit õpetusele). Viimase sajakonna aasta jooksul omab kultuurilise Teise positsiooni *nihonjinroni* teooriates aga lääs. *Nihonjinroni* võib jagada kronoloogiliselt nelja tüüpi mudeliks (Tann 2010): ultranatsionalistlik (sõjajärgne), enesekriitiline natsionalism (sõjajärgse kiire majanduskasvuga kaasnev) ja kultuuriline natsionalism.

Sisuliselt esitati küsimus, miks on jaapanlased nii erilised ja vastati seletustega, millest mõnes võib ehk kübeke tõtt olla, teised on aga metodoloogiliselt vigased ja loomult ideoloogilised, kaldudes absurdsustesse. Näiteks levis uskumus, et jaapani keel on unikaalne keel, millel puudub ühisosa ükskõik millise teise maailma keelega. (Selle väite kummutab kas või pealiskaudne võrdlus korea keelega, mille grammatika on väga sarnane jaapani keele omale.)

Üheks sammuks “jaapani vaimu, lääne tehnika” teel oli samuti lääne eeskujust inspireeritud samm kuulutada *shintō* usk riigiusuks. See aitas riigijuhtide arvates kaasa moderniseerumise jaoks vajalikule rahvuslikule ühtsustundele. See idee, mis ühtlasi tegi Jaapani keisrist jumalate soost absoluutse valitseja, oli aga seemneks 1930. aastatel tippu jõudnud

ultranatsionalismile. Vastupidiselt kõikvõimsa riigi ideele, mis rahvuslasi Euroopas kannustas, oli Jaapani ultranatsionalism seotud nostalgilise igatsusega primitiivse põlluharimis-ühiskonna järele. Riigi tugevuseks pidi olema perekond ja seda ümbritsev konfutsianistlik süsteem. (De Bary *et al.* II 2006: 268) Samas oli seesugune mõtteviis imperialismi tekkele niivõrd soodne, et politoloog Nakamura Akira arvamuse kohaselt pidanuks folklooriuurijad oma töö läbi ühinema sõja esirindega. (Kikuchi 2004: 183)

Suur osa mõtlejaid pidas tohutus urbaniseerumisprotsessis “tõeliseks” Jaapaniks maakohti. Jaapanlaseks olemisega seotud ruum on *furusato* (koduküla), väidab David Jortner. Ta toob näiteks folklorist ja antropoloog Yanagita Kunio, kes uskus, et jaapani vaimu pole võimalik linnas säilitada. Seda omavad vaid mägedes elavad inimesed, kellel on alles müüdid, traditsioonid ja uskumused, mis moderniseerumise käigus mujal hüljatud. (Nara 2007: 165) Vähemalt osaliselt võib pidada omal ajal ülipopulaarse Yanagita Kunio teeneks asjaolu, et keisrist kujunes jaapanlaste silmis jumalus. Oli ju esiisade kummardamisest keisri kummardamiseni vaid lühike samm. (Kikuchi 2004: 183)

Nihonjinroni puhul ei ole aga tegu vaid jaapanlaste endi kirja pandud teooriatega – üheks *nihonjinroni* alusepanijaks loetakse Ruth Benedicti 1946. aastal avaldatud teost *The Chrysanthemum And the Sword: Patterns of Japanese Culture*, mis sai aluseks järgnevate aastakümnete jooksul kummutamatule ideele jaapanlaste unikaalsusest, mis meeldis ühtviisi nii välismaalastele kui jaapanlastele endile.

Sõja järel imperialistliku ideoloogia mõju *nihonjinronis* kadus, kuid järele jäi siiski Jaapani kultuuri ainulaadsuse idee. Jaapan hakkas läant kasutama kui “peeglit”, millelt enese identiteeti ja eksootikat vaadelda.

Tanizaki kirjutas oma kuulsa essee “Varjude ülistus” (1933, eesti keeles 2004), kus ta fantaseeris, mis oleks Jaapani oma teadus, oma kultuur, oma kirjandus ilma lääne mõjuta. Ta kirjeldas traditsioonilise Jaapani võlusi, esteetikat vastandudes uuele moderniseerunud läänepärasele Jaapanile. Tegemist on väga nauditava teosega, ent samas on essee ideaalseks näiteks Jaapanis järk-järgult võimust võtnud enese-eksotiseerimisest või nagu Iwabuchi (2010) märgib, enese-orientalismist (*self-orientalism*). Seejuures konstrueeriti jaapanlaste meelde uus

kultuuriline tervik nimega “lääs”, mis aitas neil iseennast defineerida, samas kui reaalne lääsi ei mänginud enam rolli.

Ka enne sõjakaotust ei kujutanud kindlasti mitte kõiki *nihonjinroni* alla liigituvad teooriad Jaapanit ülemana (Ishikawa 2007: 170), kuid sõja järel said valdavaks teooriad jaapani kultuuri ja ühiskonna unikaalsusest, mida esialgu seostati kahetsusega viimaste aastakümnete sündmuste suhtes, kuid sõjajärgsetel aastakümnetel Jaapanit tabanud majandusliku edu tuules taas uhkusega kuulutama hakati.

Jaapani ühiskonna struktuuri ja kultuuri peeti majandusedu põhjuseks ja *nihonjinron* kui alus uuele enesetunnetusele sai masside seas populaarseks. (Aoki 1999:87-8 – viidatud Tann 2010: 24 järgi). Majandusedu aastakümnetel said menukiks Nakane Chie (1967; 1970) kultuurirelativismile panustavad teooriad. Nakane vastandas Jaapani ja Ameerika ühiskondi, väites, et Jaapani ühiskond on vertikaalne ja lääne oma horisontaalse ülesehitusega, Jaapan on grupiühiskond ja lääsi on individualistlik. Hoolimata kriitikast vaadatakse seesugustele ideedele – alates Benedictist, lõpetades Nakanega, positiivselt nii jaapanlaste endi poolt, kelle seas on näiteks Nakane raamatud endiselt populaarsed, kui ka lääne Jaapanit käsitlevas diskursuses (Vt nt Glazer 1975).

4.2. Uus teater kui mitte-kabuki

Kui traditsioonilise Jaapani austajad tundsid maa-elu nostalgiat, siis uus *shingeki* teater on pea täiesti linnakultuuri toode. Seejuures võib öelda, et Jaapani teatri ajalugu 1868. aasta Meiji restauratsiooni järgsetel aastatel on suuresti kujunenud *shingeki* ehk uue teatri ja kabuki ehk vana teatri dialoogis. (Powel 2002: x-xi)

Kui läänit mõjutasid erinevad jaapani kultuuri nähtused, nagu näiteks *ukiyo-e* või traditsioonilised lavakunstid, siis tavaliselt võeti sellest üle elemente või inspireeris see looma midagi uut, teistsugust. Näiteks Brecht ja teised küll puutusid kokku Aasia teatriga ja võtsid sealt üle ideid, aga selleks, et nende abil oma teatri koode lahti mõtestada. Oli küll ka erandeid. Näiteks Yeatsile oli jaapani teater teatavasti suureks eeskujuks, kuid tema versioonis nõst õnnestus tal “vaid nō välist vormi osaliselt imiteerida” (Ernst 1969: 130).

Kui Euroopa teatritegijad pöörasid pilgud Aasia suunas, otsides pääsu realistlikust teatrist, siis Jaapanis oli vastupidi – kabuki sattus kriitika alla, olles anti-realistlik, “vulgaarne” ja “vägivaldne” häbiplekk aegunud minevikust (Inoue 2007: 13).

Jaapanlased ei kasutanud lääne teatrit pelgalt inspiratsiooniallikana, vaid otsustasid kogu uue realistliku teatri tervikuna Jaapanisse importida. Realistlik teater tuli Jaapanisse kui uus võõras “stiil”, mida elementhaaval õppida ja nii tabas seda algul sama probleem, mida Yeatsi nõ puhulgi kritiseeriti – lääne teatri mudelit suudeti esitada vaid selle “välise vormi osalise imitatsioonina”.

Mitte et Jaapanis poleks üldse realistlikku teatrit olnud. Mitu sajandit oli tegutsenud juba populaarne *sewamono* vorm, mis esialgu rääkis ajaloolistest tegelastest, hiljem kajastas aga vaid paar nädalat varem toimunud sündmusi, tehes kuulujuttudest näidendeid, mida esitati küllaltki realistlikku näitlemistehnikat ja kõnekeelt kasutades. Inoue toob artiklis *Why Did Sewamono Not Grow into Modern Realist Theatre* *sewamono* kõrvale heitmise põhjuseks janunemise täiesti uue teatri järele. *Sewamono*, mis vahepealsetel sajanditel küllaltki iseseisvaks teatrivormiks kujuneda jõudis, oli Meiji perioodi alguseks taandunud kabuki varju ja kabukiga väga seotud. Kabuki sildistati kiirelt moderniseerivas Jaapani ühiskonnas aga “vanaks teatriks”, mis tuli kõrvale heita ja täielikult asendada uuega. (Vt. Inoue 2007)

Samuti ei olnud *shingeki* ka esimene “uue teatri” ideed kandev liikumine. Enne seda, alates 1880. aastatest kogus populaarsust *shinpa* (“uus koolkond”) teater, mille “eksistentsi põhjuseks oli “vanade väärtuste” hülgamine”. (Brandon 1997: 153). *Shinpa* oli algusest peale seotud poliitilise propaganda ja patriootilise sentimendiga. Samas oli *shinpa* vorm esimeseks võimaluseks Jaapani oma näitekirjanike teoste lavastamiseks (*Ibid.*). Kuigi *shinpa* vastandus otseselt kabukile (mida nimetati *kyūhaks* ehk vanaks koolkonnaks), oli tegu kabukile küllaltki sarnase lavavormiga – naiste rolle mängisid endiselt kabukist tuntud *onnagata* näitlejad ja muusikaline kujundus oli kabukile sarnane.

Traditsiooniliselt oli lavakunstide valdkond kuulunud rangelt selle ala professionaalide ringkonda ehk seda aastasadu viljelenud perekondadele, kuid *shingeki* algatajateks olid suuresti seni teatriga mitte kokku puutunud isikud. (Morinaga 2005: 120) Üheks *shingeki* vedajaks peetakse Osanai Kaorut (1881-1928), kes defineeris *shingeki* põhiaspektid. (Ottaviani 1994: 213)

ja kes 1909. aastal koos kabukinäitleja Ichikawa Sadanji II'ga (1880-1940) lõi trupi Jiyū Gekijō (Vaba Teater, nimi inspireeritud Antoine'i Théâtre Libre'ist), kus hakati esitama vaid *shingeki* lavastusi.

Teine *shingeki* liikumisega seotud oluline nimi on Tsubouchi Shōyō (1859-1935), inglise kirjanduse professor Waseda Ülikoolis ja Shakespeare'i tõlkija, kes lõi 1906. aastal teatritrupi Bungei Kyōkai (Kirjanduse Selts). Osanai ja Tsubouchi lähenemised uuele teatrile olid erinevad – Tsubouchi käsitles teatrit kirjanduslikuna ja kasutas oma teatris näitlejaid, kellel puudus eelnev teatrikogemus. Osanai ideeks oli aga “muuta professionaalsed näitlejad amatöörideks” (Morinaga 2005: 121). *Shingeki*, nagu *shinpagi*, defineeris end kui “mitte-kabuki”, samas olid Osanai *shingeki* esimesteks näitlejateks justnimelt professionaalsed kabukinäitlejad, kes oma karjääri kabukis paralleelselt jätkasid. (Morinaga 2005: 119-120) Nimelt ei seisnenud amatöörlus Osanai jaoks kogemuse puudumises, vaid idees, et ainult amatöör võib eirata võimutsevaid institutsioone ja väärtussüsteeme. (*Ibid.*, 122)

Kui kabuki eesmärgiks oli publikus emotsioone tekitada, siis *shingeki* ei tahtnud äratada tundeid, vaid mõtteid. Uus teatrivorm oli Jaapani publikule aga üdini võõras, alates sellest, et teater ei olnud enam näitleja- vaid tekstikeskne ja lavastajal või näitekirjanikul oli sõnum, ideoloogia, mida etteaste kaudu publikule edastada. Heaks illustratsiooniks sellele, kui võõras oli tol ajal Jaapanis Euroopa publiku jaoks elementaarne teatriliik, on Mori Ōgai lääne teatris käimise kogemusel põhinev kirjeldus:

Näitleja püüab kõneleda nii, et publik sõnu selgelt kuuleks ja kaasata seejuures näomiimikat, mis on välja öeldud sõnadele sobilik. [...] Publik reageerib sõnu kuulates ja nende tähendust hinnates; sellel põhinebki lavastuse kriitika. (Bowring 1979: 160 – viidatud Ottaviani 1994: 217 järgi)

Oma silmaga nägid lääne teatrit vaid üksikud. Kuid niisugune lihtsustatud kujutluspilt lääne näitlejast paistab olevat seotud endiselt jaapani oma traditsiooniliste lavakunstie mehhanismidega, nii et ka lääne teatrist otsiti koode, mida dekonstrueerida. (Ottaviani 1994: 218)

Osanai käis Moskvast vaatamas, kuidas töötab näitlejatega Stanislavski ja tegi detailideni märkmeid selleks tarbeks, et Jaapanisse naastest samasugune lavastus luua. (Pavis 1996: 30) Ka naturalism jõudis Jaapanisse kui “stiil”, mis tähendas, et sellel olid omad parameetrid, mida

reprodutseerides loodeti jõuda oodatud tulemuseni. (Ottaviani 1994: 225) Kabukinäitlejatega töötades nägi Osanai vaeva. Seda võtab hästi kokku tema kuulus tsitaat: „Ära tantsi, vaid liigu, ära laula, vaid räägi!“

Kuid mõistmatu publik polnud kaugeltki mitte ainsaks probleemiks. Uue teatri jaoks puudusid vajalikud elemendid ja vajalik kontekst – nii tuli neid asju otsast peale mõtestada ja leiutada. Kuni keelekasutuseni välja. Tõlketekst oli kirjakeelne ja raskesti jälgitav, aga uue teatri eesmärgiks, erinevalt arhailist keelt kasutavast kabukist ja nōst, oli näitleja lausunud sõnade abil edasi anda lavastaja või näitekirjaniku sõnumit. Nii tuli lava jaoks leida uus keel. Selle keele tekkimisele aitasid kaasa tõlketekstid ise. Näiteks laenati saksa, prantsuse ja inglise keelest tõlkimise kaudu jaapani keelde ka uusi lingvistilisi mudeleid, millest moodustati ühtlasi uus “modernne” jaapani keel. Paradoksaasel kombel aga oli uue kõnekeelse teatri väljendusviis väga erinev päris jaapani keelest. (Cody Poulton 2007: 26)

Sotsialismi-idee jõudis Jaapanisse samuti Meiji perioodi algusaegadel. Lisaks kapitalistliku arengu temaatikale, tegelesid Jaapani marksistid ka kultuurifenomenidega, alates luule kirjutamisest ja kirjanduskriitikast kuni filosoofiiste ja teaduslike debattideni. (DeBary *et al.* 2006: 250) Jaapani intellektuaalid olid sotsialistlikest ideedest vaimustuses ja *shingekist*, mis järjest enam esitas sotsialistlikku realismi, sai vahend nende ideede levitamiseks. *Shingeki* pidi olema realistlik teater. Mis on aga realism? 1930ndate Jaapanis räägiti sotsialistlikust ja psühholoogilisest realismist. Kas realism on aga indiviidi või ühiskonna pilk? (Cody Poulton 2007: 19) Neile küsimustele pidid jaapanlased vastuse leidma. 1928. aastast algas teatri politiseerumine. Näitekirjanikel oli teatris järjest suurem roll. Mitmed neist kandsid vasakpoolseid ideid (Brandon 2002: 156). Kriitikud nimetasid selle perioodi lavastusi igavateks kunstilise taotluseta vaid propagandistlikke loosungite edastamise vahendiks. (Ortolani 1995: 250) Sõjakaotuse järel oli nō ja kabuki põlu all, samas kui *shingekile* anti võimalus õilmitseda. (*Ibid.*, 251)

4.3. Traditsiooni taasavastamine

Suzuki Tadashi sündis Shizuoka prefektuuris ja veetis lapsepõlve vanas Jaapani majas, kus elas koos mitu põlvkonda. Tema vanaema laulis *gidayūd*², isa retsiteeris zen-suutraid, vend kuulas grammofonilt Beethovenit ja õde luges sõpradega valjusti ette demokraatlikku kirjandusajakirja *Sekai (Maailm)*. (Carruthers, Takahashi 2004: 8)

Suzuki läks Tōkyōsse Waseda Ülikooli majandust õppima 1958. aastal. Ta liitus ülikoolis Waseda Jiyū Butai (Waseda Vaba Lava) teatriklubiga samal aastal. Tegemist oli kõige prominentsema tudengiteatri grupiga 50ndate Jaapanis. Sellel oli u 150 liiget ja 5000 vaatajat aastas. (Gotō 1988: 23)

Enne trupiga liitumist ei teadnud Suzuki aga, et tegemist on poliitilise grupeeringuga, mis tegutses koos Jaapani Kommunistliku Parteiga ja selle selle üks suuremaid eesmärke oli uurida ja propageerida marksistlikku ideoloogiat. Esitati Gorki, Ostrovski, Tšehhovi teoseid, aga seda kõike sotsialistliku realismi instrumendina, edendamaks marksistlikku ideoloogiat. Teatritrupi jaoks olid Tšehhov ja Gorki jumala staatuses – sotsialistliku, kriitilise või antikapitalistliku realismi rakkesse pandud, ja see, ütleb Suzuki, ei ole hea mälestus. (Suzuki 2003–I: 256)

1959. aastal loobus Suzuki näitlemisest ja asus lavastama. 1960. aastal sai temast WJB president ja sellega muutus trupi eesmärk – Suzuki teatas, et tudengiteater peab olema ideoloogiliselt artistlik, mitte poliitiline. Keskendumaks peaks inimese “sisemisele seisundile”. (Gotō 1988: 30)

Neil aastatel toimusid tudengimässud Jaapani ja USA vahelise uuendatud vastastikuse koostöö ja julgeoleku lepingu vastu. Tegemist oli esmakordselt 1951. aastal sõlmitud lepinguga, mis lubas Ameerika relvajõududel viibida Jaapanis. 1959. aastal korraldati lepingu uuendamise vastu laialdasi demonstratsioone, millega liitusid ka tudengid, kelle seas oli valdavaks vasakpoolne mõtteviis.

Waseda Vaba Lava osales samuti aktiivselt vastupanuliikumises, nii oma lavastuste kui regulaarsete miitingute läbi. Suzuki osales küll neil kohtumistel, aga ei olnud seejuures vaimustunud vasakpoolsest mõtteviisist – tema eesmärk oli teatrit teha ja tema leigus

² *Gidayū* – traditsioonilise muusika osa. Jutustamisvorm, mida kasutatakse ka näiteks bunraku nukuteatris ja kabukis.

sotsialistlike vaadete suhtes põhjustas trupi radikaalsemate liikemete seas rahulolematust. (Gotō 1988: 27)

Trupis lähtuti Stanislavski süsteemist, aga seda mitte ainult kunstiliste eesmärkide puhul, vaid usuti, et Stanislavski süsteem põhineb orgaanilisel sruktuuril ja et trupp peab säilitama oma organisatsioonis samasugust struktuuri. (Gotō 1988: 24) Suzuki kirjeldab oma esimesi kogemusi teatrilaval. Esimeses rollis, mille ta sai, vahetati ta välja pärast esimesi proove, sest ta ei osanud mõjuda piisavalt “nälginuna”, nagu tema tegelaskuju pidi olema – ja ta hakkas laval itsitama. (*Ibid.*, 28) Esimese rolli, mis ta lavale viis, sai ta aga mitte tänu oma näitleja-andele, vaid puhalt seetõttu, et trupis loodeti, et pannes teda mängima antagonistlikku tegelaskuju, õpib ta sellest kogemusest ja lakkab olemast antagonist trupi ideoloogilise vaate seisukohalt. (*Ibid.*, 29)

Suzuki kriitika Stanislavski süsteemile on iseenesest huvitav ja mitte alati ebaõiglane, aga seejuures tuleb arvestada, et kriitika Stanislavskile Jaapani kontekstis on otseselt seotud kriitikaga *shingeki* teatrile ja seotud tema enda kokkupuutega Stanislavski süsteemi küllaltki eripärase tõlgendusega.

Stanislavski süsteemis on oluline näidenditeksti analüüsi kaudu jõuda karakterite psühholoogilise taustani. Niisugusel meetodil lähenesid tekstile ka *shingekinäitlejad*. Suzuki kritiseerib autori jumala positsioonile asetamist, öeldes, et näitekirjanikud ei kirjuta selleks, et päris elu ennast taasesitada. Näitekirjanik kirjutab, et päris elu kritiseerida, kommenteerida. (Suzuki 2003–I: 62) Suzuki väidab, et *shingekis* võidetakse publiku usaldus, eesmärgiga autori arvamust vaatajale psühholoogiliselt selgeks teha. Eksisteerib “õige vastus”, mida publikule etenduse läbi seletatakse, kusjuures näitleja interpretatsioon ei tohi erineda autori esialgsest ideest. Suzuki meelest on teatri keskmeks aga mitte autori arvamus, vaid näitleja loomus – vaataja näeb, kuidas see õitsele läheb ja end üha uuesti tõestab. (Suzuki, Nakamura 1999: 35-36)

Suzuki toob välja, et Stanislavski elas “individuaalsuse avastamise” ajastul, mil leiti, et igal inimesel on oma ainukordne iseloom, sisu ja tunded, ja seda taheti näidendites samuti väljendada. Tolle aja märksõnadeks olid “inimlikkus” ja “inimese sisemus” ja tähelepanek, et “iga inimene kõneleb ja käitub erinevalt”. (Suzuki 1988: 68-69) Kui võtta ette Ibseni või Strindbergi lavastused, siis võib Stanislavski süsteem ehk sobida. Teatrimaailm on aga palju avaram. Suzuki küsib, kuidas esitada Vana-Kreeka näidendeid, nõd, kabukit, Shakespeare'i või

tänapäeva absurditeatrit, kui Stanislavski süsteemi kohaselt karakterit kehastades lähtuda näitleja endaga sarnaste tunnete ette kujutamisest või otsides karakteri tegevuse taustaks olevat psühholoogiat ja individuaalsust? (Suzuki 1988: 69-70) Ta kritiseerib ameerika näitlejaid, kellel ei tule hästi välja kreeka tragöödia tüüpi ülimalt stiliseeritud näitlemine. Suzuki sõnul on siin süüdi just Stanislavski süsteemi mõju. Seejuures jäävad näitlejad tema sõnul hätta igapäevasest tavakeelest erineva pika teksti lausumisega, kusjuures tihti arvatakse, et näitlemine on, nagu igapäevaelus, seotud pideva ringi liikumisega. (*Ibid.*, 71-72)

Näitlemistehnikale, mille Suzuki hiljem lõi, on iseloomulik just füüsiliselt liikumatult, aga jõuliselt pikkade tekstide lausumine. Stanislavski süsteemile omane kõndides või ringi tammudes teksti esitamise asemel on Suzuki meetodis sõnade lausumise ajal näitleja keha liikumatu või on liikumine justnimelt sõnade lausumisega tihedalt seotud; mitte juhuslik, vaid teadlik ja kontrollitud. Pinge, mis kehas füüsiliselt raske poosi hoidmisega või aeglase liikumisega tekitatakse, moondab näitleja jõuks hääle kõlada laskmisel.

Suzuki üks peamisi kriitikanooli Stanislavski süsteemi suhtes seisneb aga asjaolus, et laval, mis iseenesest ei ole ju enam päris maailm, taas-elatakse läbi päris emotsioone. (2003–I: 62) Selline näitlejatehnika on Suzuki loodud tehnikast kardinaalselt erinev (Suzuki 1988: 60). Ta kirjeldab, kuidas ta tudengipõlves nägi *Kolme õde* Moskva Kunstiteatri esituses ja kuidas näitlejad tõepoolest laval pisaraid valasid. Seejuures kirjeldab Suzuki, kuidas ta küll mõistis, et tegemist on füsioloogiliselt reaalse reaktsioonidega, aga sellegipoolest tundus see talle valena. Seda põhjusel, et tegemist ei ole päris-elu pisaratega, vaid päris pisarate valamisega teatrilaval. (*Ibid.*, 61)

Suzuki kritiseerib realistlikule näitlemistehnikale iseloomulikku lavalist “taas-elamist”, vastandatuna Suzuki meetodile omase “elamisega,” dissonantsi füüsilise lavarealaalsuse ja illusoonil põhineva näitlemistehnika vahel. “Näitlemine ei ole inimese esitamine, vaid inimese jätkuvalt loodavate sõnadega mängimine.” (Suzuki 2003–I: 70)

Kui Suzuki tegi ettepaneku lavastada Tšehhovi *Kolm õde*, paluti tal luua selge seos Tšehhovi ja parasjagu käimasolevate protestidega USA tuumarelvade vastu Niijima saarel. (Carruthers, Takahashi 2004: 11) Õed pidid endast kujutama vähemasti marksistlikke aktiviste, kes julgustavad tulevikus proletariaatlikule revolutsioonile. (Gotō 1988: 23) See sai tõukeks

Suzuki ja näitekirjanik Betsuyaku Minoru lahkumisele trupist (1961) ja uue teatri loomisele, mis esialgu kandis nime Waseda Vaba Lava Kompanii.

Mõne järgmise aasta jooksul lavastas ta muu hulgas Arthur Milleri *Müügimehe surma*, Betsuyaku Minoru *Kashima ari* (Tuba üürile anda), Betsuyaku *A to B to hitori no onna* (A ja B ja üks naine) ja Sartre *Kärbsed*.

Koostöö Betsuyakuga jätkus ja üheskoos loodi 1966. aastal Waseda Shōgekijō (Waseda Väike teater), mille ruumideks sai teine korrus Mon Chéri nimelise kohviku kohal. Tol ajal oli sedasorti pisike teater Jaapanis haruldane (Suzuki 1980: 214). Betsuyaku näidendid liigituvad absurditeatri alla ja Suzuki leidis neid lavastades, et ainult Stanislavski süsteemi tundev näitleja ei saa sedasorti näidendiga hakkama. Nii hakkasid arenema Suzuki ideed näitlemise kohta. (Gotō1988: 31)

Shingeki realismile oli kuni 60ndateni omane eelkõige poliitiline orientatsioon. See aga aetas Jaapani teatri konfliktssesse positsiooni nii moderniseerumise, lääne kui *shingeki* endaga. (Cody Poulton 2007: 19) 60ndatel sai alguse uus teatriliikumine, mida nimetati väikeste teatrite liikumiseks või *angura* (ingl. k *underground*) liikumiseks. Selle uue voolu peamiseks vaenlaseks oli *shingeki* ja selle vastu suunatud kriitikat võiks üldjoontes jagada viide tüüpi (Goodman 1971: 166): modernse teatri struktuuri kriitika, idee näitlejatest ruumi ühes ja publikust teises servas; *shingeki* meetodi kriitika, mis keskendub tekstile ja eeldab näitlejatelt allumist dramaturgi soovidele; näidendite kvaliteedi kriitika; näitlejatehnika kriitika; teatrikompanii-süsteemi kriitika.

Ka *shingeki* läks kaasa taasleitud natsionalismi ja 60ndate avangardistliku vooluga. Inspiratsiooni hakati otsima Jaapani oma traditsioonilistest kunstidest. Üks näide sellest on Mishima Yukio nõ näidendid (Ortolani 1995: 257) Kuid *angura* liikumine, Suzuki teiste seas, läks radikaalsemat teed. Satō Makoto trupp loodi 1968. aastal ja kandis esialgu nime *Engeki Sentaa 68* (Teatrikeskus 68), vahetades selle järgneval aastal nime *Engeki Sentaa 68/69* ja nii edasi, kuni 1971. aastani, millal nimetati see ümber *Engeki Sentaa 68/71*. Seda hakati kutsuma aga *kurotentoks* ehk mustaks telgiks, sest etendused toimusid telgis, mida võis ükskõik kuhu üles panna. Telgi ja ringi liikuva teatritrupi idee oli *shingekile*, mille lavastusi esitati vaid teatrihoonetes, võõras. Teise tuntud teatritrupi eestvedajaks oli Kara Jūrō. Trupi nimi oli *Jōkyō*

Gekijō (situatsiooniteater), kuid seda hakati kutsuma *akatento* ehk punane telk. Etendused leidsid tihtipeale aset väga ebakonventsionaalsetes paikades – pühamu aias, avalikes tualettides. Terayama Shūji teater Tenjō Sajiki sai oma nime Marcel Carné filmi *Les Enfants du Paradis* jaapanikeelse pealkirja järgi. Teiste seas oli Suzuki teatritrupp – “vaene teater” Grotowski mõistes.

Lotmani järgi on kadunud keele rekonstrueerimine tegelikult alati uue keelele loomine, mitte vana taasloomine, nagu see kultuuri eneseteadvuse seisukohalt paistab. (Lotman 1999: 20) Väikeste teatrite liikumise puhul võiks läbivateks teemadeks pidada esiteks Jaapani traditsiooni juurde pöördumist, traditsiooni kasutamist inspiratsiooniallikana. Eelmodernsust iseloomustati antilineaarse, dramaatilise maailmana, mille üle valitseb kollektiivse kujutus ja *yami* (pimedus), mida tõlgendati kui lõputult korduvat, pidevalt muutuvat kujutat aja vormi. (Goodman 1971: 166)

Laenati nii näitlejatehnilisi kui lavastuslikke elemente nōst, kabukist, kyōgenist ja bunrakust. Kasutati narratiive, mis pärinevat traditsioonilistest lavakunstidest. Tekstipõhisest teatrist suunduti absurditeatrisse. Jaapani esimeseks absurdinäidendiks peetakse Betsuyaku Minoru “Elevanti”, mille Suzuki lavastas. Tihti kajastus teatris Hiroshimale ja Nagasakile visatud tuumapommide teema.

Jaapani traditsiooniliste lavakunstide taastärkamine sai alguse 50ndatel. Näiteks tekkis liikumine, mida nimetati “nō renessansiks” ja mille eesmärgiks oli luua uus kaasaegne nō. (Carruthers, Takahashi 2004: 27) Järgnevatel aastakümnetel hakati jaapani traditsioonilisi lavakunste järjest enam tutvustama välismaailmale, kus seda väga kõrgelt hinnati. Seesugune vaimustus oli suureks kontrastiks sõjajärgse Jaapani publiku reaktsioonile. Kanze Hisao, legendaarse Zeami suguvõsa näitleja sai Prantsuse valitsuse stipendiumi ja veetis pool aastat Pariisis Barrault juures õppides. (*Ibid.*) Järjest enam võtsid ühiseid projekte ette erinevate näitlejakoolkondade ja stiilide esindajad – mis oleks veel mõnikümmend aastat varem olnud kujuteldamatu. Kyōgen-, kabuki-, nō- ja *shingekinäitlejad* tegid üheskoos lavastusi *Oidipus* (1975), *Agamemnon* (1972), *Godot'd oodates* (1973) ja *Medea* (1975). (*Ibid.*, 28)

Uue ärkamisega, või “jumalate tagasipöördumisega”, nagu seda sõnastab David G. Goodman (1988), olid lisaks erinevatele traditsioonilistele kunstidele seotud ka näiteks tants.

Butō tants, millele Hijikata Tatsumi koostöös Ōno Kazuoga 60ndatel aluse pani, sai tõuke sarnasest ideest: milleks imiteerida lääne stiilis tantsu, balletti, kui Jaapanil on olemas oma traditsioon ja liikumisviis, mis sobib jaapanlase kehale. (Fraleigh, Nakamura 2006: 2).

Hijikata Tatsumi arvates oli Jaapani tants ühest küljest pelgalt lääne tantsu imiteerimine, teisalt nõ teatri jäljendamine. Ka butō liikumist on tugevalt mõjutanud sõjajärgsed meeleolud (*Ibid.*, 4). Hijikata eesmärgiks oli taastada või meelde tuletada Jaapani sõjajärgne ja eelmodernne kultuuriline identiteet. Soov oli tagasi pöörduda primitiivsesse ja “vabastada eelmodernse keha jõud” (Moore 2006: 46).

Aastate jooksul muutus ka Suzuki vaade *shingeki*le ja Stanislavski süsteemile järjest kriitilisemaks. Ta ei nõustunud *shingeki* praktikaga, kus näidendi tekst oli näitlejast ülem.

Suzuki lavastus *Shite, shite, dōja* (Ja siis, ja siis, ja mis siis sai?) naeruvääristab *shingeki*t ja Stanislavski meetodit. Ta kasutab kabuki lugu Narukami ja esitab seda nii, et iga selle stseeni alguses esitatakse publikule stseeni “tees”. Näiteks oli teise stseeni pealkirjaks “Näitlejatreening Ripa-rapa süsteemi järgi” (jp. keeles *sutakora*), viidates Stanislavski süsteemile, mis tekitab palju segadust. (Gotō 1988: 70-71) See oli esimene kord, kui Suzuki kabuki materjale kasutas, ja järgneva kolme aasta jooksul kasutas ta kabuki materjale viies lavastuses. (*Ibid.*, 72)

Teatritrupi esimene suur läbimurre Jaapanis toimus 1970. aastal lavastusega *Gekiteki ni naru mono wo megutte II* (Inglise keelde tõlgitakse *On the Dramatic Passions II*, eesti keeles *Teatraalsete asjade ümber* või *Sellest, mis saab teatraalseks*). Lavastuse keskmes on näitlejanna Shiraishi Kayoko, kelle füüsiline kohalolu ja kehastumisoskus publikut vaimustas. Shiraishi on suuresti inspireerinud Suzuki meetodi loomist ja teda peetakse seni meetodi parimaks kehastajaks. *Gekiteki ni naru mono wo megutte* peategelane on hull naine, kes on oma perekonna poolt vangistatud ja kes oma fantaasias kehastab mitmeid rolle kabukist ja *shinpast*; lavastus on kollaaž erinevatest omavahel seostatutest stseenidest, mille keskmeks võib lugeda arhetüüpse jaapani naise (Carruthers, Takahashi 2004: 3-4).

5. Suzuki meetod Jaapani ja lääne teatri kontekstis

Alates 1868. aasta Meiji restauratsioonist tõuke saanud kiirest moderniseerumisprotsessist, oli traditsiooni ja modernsuse suhe üks peamisi probleeme, mida ühel või teisel viisil mõtestati. Lääs oli järgnevatel aastakümnetel Jaapani jaoks oluliseks dialoogipartneriks, ühest küljest kujutades “ohtu” Jaapani oma traditsiooni ununemise näol, teisest küljest aidates taasavastada oma traditsiooni. Lääne mõju Jaapani kultuurile ja ühiskonnale ei tohiks alahinnata ega lihtsustada. Tegemist ei olnud kaugeltki mitte üheselt “heaks” või “halvaks” liigitatava protsessiga, vaid alguse sai rikkalik mõttevahetus ja ideede segunemisest sündis väga palju viljakat, kuid kindlasti kadus ka palju väärtuslikku. Selleks ajaks, kui Suzuki oma teatriteed alustas, oli Jaapan jõudnud aga eelnevates peatükkides kirjeldatud sügavasse kultuurikriisi.

Kui 19. sajandi keskpaigast alguse saanud läänestumise esimestel aastakümnetel võiks mõisteid “lääne mõju” ja “moderniseerumine” pidada suures osas kattuva tähendusväljaga sõnadeks, siis 20. sajandi keskpaigaks oli Jaapanis juba ligi sada aastat toimunud lääne mõjude ja Jaapani oma traditsiooni kreoliseerumine, nii et suur osa kultuuriga seotud probleemistikast oli saanud puhtalt Jaapani-siseseks küsimuseks, mida oleks ehk õigem käsitleda mitte enam vastandudes läänega, vaid küsimusena traditsioonilise ja modernse suhtest.

Suzuki teatritee algust väikeste teatrite liikumise voolus on hästi näha, sest ta alustab, nagu paljud teisedki, esiteks, tugevalt vastandudes *shingekile* ja teiseks, ammutades inspiratsiooni traditsioonilistest lavakunstidest.

Suzuki väärtustab tugevalt jaapani traditsiooni, aga mitte asja iseeneses, vaid seda, mis ta leiab väärtusliku olema. Ta küll kritiseerib paljut (nimetades nõd ja kabukit otsesõnu igavaks), kuid väärtustab aga nõd ja kabukit kui traditsiooni kandjat ja hindab nende lavakunstide puhul eelkõige näitleja saavutatud kehatunnetust. Suzuki kriitika traditsioonilistele lavakunstidele oli küll karmisõnaline, kuid traditsiooni kriitiline mõtestamine oli neil aegadel levinud ja sellega tegelesid nii uuemate teatrivormide loojad kui ka näitlejad koolkondade siseselt. Samuti ei seganud Suzuki kriitika tal koostööd tegemast nõ oma aja tippude Kanze Hisao ja Kanze Hideoga.

Suzuki jaoks oli rahvusvaheliseks läbimurdeks osalemine 1972. aasta Théâtre des Nations festivalil Pariisis, kuhu Tōkyō Ülikooli prantsuse kirjanduse professor Watanabe Moriaki Suzukit

kutsus. Jean-Louis Barrault oli Watanabel palunud festivali jaoks kokku panna jaapani näitlemistehnikate esitus ja lisaks Suzukile ja Shiraishile võtsid festivalist osa ka nō-näitleja Kanze Hisao ja kyōgen-näitleja Nomura Masaku. (Carruthers, Takahashi 2004: 23)

Ühest küljest sai festivalil esinemisest alguse Suzuki rahvusvaheline kuulsus, teisalt oli see kogemus Suzukile aga ka väga suureks inspiratsiooniallikaks. Jaapanlased on harjunud nōd nägema ainult sellele ette nähtud keskkonnas – nō laval, samas kui festivalil esines Kanze Hisao täiesti teistsuguses keskkonnas, kus publik oli esinejatele väga lähedal ja ruumi harjumuspärasest palju vähem. Suzuki kirjeldab, et selline esitus tõi välja nōs uue tugevuse, mida Jaapanis näha ei ole võimalik. Esiteks tundus Barrault' teater Suzukile tõeliselt kaasaegse teatrikeskkonnana, mis inspireeris teda looma midagi sarnast Toga külas. Teiseks leidis ta, et kui traditsiooni õnnestub murda, tuleb ilmsiks nōle omane sügavus. (Suzuki 1984: 114-115; Suzuki 1986: 71-72)

Taas peab rõhutama, et Suzuki polnud ainus, keda festival inspireeris. Välismaise publiku vaimustus nō ja kyōgeni etteastete suhtes oli suureks toeks traditsiooniliste lavakunstide uuele elule. Avastati, et “iganenud” lavakunstidel on maailma silmis väärtus. Jaapanlaste harjunud ja paiguti tüdinud pilgule vastukaaluks oli nüüd lääne inimeste vaimustus, mille tuules alustati uute projektidega, kus tegid koostööd erinevate alade ja koolkondade näitlejad.

Suzuki esimesed lavastused olid inspireeritud kabukist. Küll aga muutub tema kontseptsioon Pariisi teatrifestivalile järgnevatel aastatel järjest universaalsemaks. Seda illustreerib tema materjalide valik, kus jaapani traditsioonist pärit allikaid hakkavad asendama Euripides, Sophokles, Shakespeare, Tšehhov jm. Kui Suzuki kõige esimeseks esinäitlejannaks ja tema meetodi inspiratsiooniallikaks oli jaapanlanna Shiraishi Kayoko, siis nüüd peetakse selleks ameeriklanna Ellen Laurentit.

Üha enam veendus Suzuki näitlemistehnika vajalikkuses. “Näitlejatreenimismeetodit ei eksisteeri. On tantsu- ja laulutreening, on nō ja kabuki treeningumeetod, kuid *shingeki* ja kaasaegse teatri jaoks sellist treenimismeetodit ei ole. Aga treeninguta keha pole jätkusuutlik.” (Suzuki 1988: 90) Sellisest sõnastusest on näha, et Suzuki pidas treeningu all silmas tingimata füüsilist, keha kaasavat treeningumeetodit ja Stanislavski süsteem selleks ei sobinud. Alates edust 1972. aasta Pariisi teatrifestivalil, hakkas Suzuki oma treeningumeetodit

arendama. 1976. aastal rentis ta vana maja Toga külas (idee, mis sai tõuke just Pariisi teatrifestivalist) ja alustas seal intentsiivse näitlejatreeninguga.

Suzuki teater sai väljapool Jaapanit järjest populaarsemaks. Pariisi festivalile järgnevatel aastatel esines Suzuki trupp Nancy's, Pariisis ja Amsterdams (1973), Varssavis ja Wrocławis (1975), Pariisis, Roomas, Lissabonis, Berliinis ja Bonnis (1977). (Carruthers, Takahashi 2004: xxiv-xxv) Ta viis läbi Suzuki meetodi meistriklasse Wisconsinis Ülikoolis (1980, 1981, 1982), The Juillard School'is (1981, 1982) ja California Ülikoolis (1982). 1985. aastal võttis ta oma trupiga ette pikema tuuri San Diego, Washingtonis, Londonis, Kopenhagenis, Brüsselis, Ateenas, Delfis, Thessalonikis, Frankfurdis, Udines ja Veneetsias. (*Ibid.*, xxvi-xxviii)

Tähelepanuväärne on tõsiasi, et Jaapanis ei ole Suzuki andnud ühtki meistriklasse väljapool tema oma kompaniid. See näitaja vastab küsimusele, milline oli ja on Suzuki ja tema treeningmeetodi positsioon Jaapani teatrimaastikul. Meetod on koolitanud näitlejaid vaid Suzuki enda trupile³. Siin võiks paralleele tõmmata traditsioonilistele lavakunstidele omase koolkonnasüsteemiga, millest väljapoole tihtipeale õpetusi ei jagata. Küll aga peab mainima, et et lääne suunas on Suzuki oma õpetuste jagamisel palju avatum.

1982. aastal korraldas Suzuki Toga külas esimese Toga rahvusvahelise teatrifestivali ja järgmise, 1983. aasta festivaliga pani ta aluse ka iga-aastasele rahvusvahelisele näitlejatreeningu programmile, mis jätkub tänaseni. 1984. aastal nimetas Suzuki oma teatritrupi ümber SCOT ehk Suzuki Company of Toga. (Carruthers, Takahashi 2004: xxvii-xxviii)

Niisiis oli lääs Suzuki teatri suhtes väga soosiv ja huvitatud. Milline on Suzuki meetodi positsioon ja vastuvõtt aga Jaapanis?

Traditsioonilistele lavakunstidele omane koolkonnasüsteem näeb ette, et näitlejaks sünnitakse – lavale astub laps esmakordselt väga noorena. Teda õpetab tema isa või vanaisa ja nii kandub kunst pea muutumatult läbi mitmete põlvkondade. Lääne stiilis realistlik teater oli oma definitsiooni järgi amatöör-teater, mille ideelise raamistiku jaoks laenati Stanislavski süsteemist, kuid mis oma olemuselt jäi valdavalt amatööritasemele.

³ Olen kokku puutunud tudengiteatri trupiga, mis oma treeningus ja ka lavastuses osaliselt Suzuki meetodile toetus. Küll aga võib oletada, et tegemist on reeglilt kinnitava erandiga.

Kindlasti on Suzuki meetod Jaapani kõige tugevam ja süstemaatilisem treeningmeetod näitlejatele. Nagu eelnevalt aga mainitud, pole meetod Jaapanis laiemalt levinud ja töötab eelkõige Suzuki enda lavastuste heaks.

Jaapanis on võrreldes Euroopa ja USAga kaheaegsel teatril ühiskonnas marginaalne roll ja see on killustatum valdkond. Nagu uurimuse eelnevates peatükkides välja toodud, on traditsiooniliste lavakunstide ja kaasaegse teatri vahel Jaapanis lõhe ja kui välja arvata kollaboratsioonid erinevate lavastiilide vahel, mis 20. sajandi keskpaigast alates tihedalt aset leidsid, siis on traditsioonilised lavakunstid seisnud eraldi nii kaasaegsetest teatrist kui ka omavahel. See tähendab näiteks, et kaasaegset teatrit külastab erinev publik kui traditsioonilist ja ka traditsiooniliste lavakunstide puhul on tõenäoline, et näiteks nõd hindav publik ei käi vaatamas kabukit ja vastupidi.

Seejuures, kui näiteks Eestis võiks julgelt öelda, et kasvõi korra klassiekskursiooni käigus on valdav enamus noori teatrit külastanud, siis Jaapanis ei ole see sugugi nii. Kui noorema põlvkonna esindaja käest küsida, kas ta on kunagi teatris käinud, on tõenäolisem eitav vastus. Tegelikult võib kaasaegse teatri kohta küsides samuti eitavalt vastata ka vanema põlvkonna ininene, kes aga tavaliselt on külastanud traditsioonilist teatrit. Sama ei saa öelda aga noorte kohta – väga suur osa neist ei ole nõd või kabukit kunagi oma silmaga näinud.

Jaapanis on olemas küll kutsekoolid, kus võib õppida teatri- filmi- või muusikalinäitlejaks tihtipeale paari-aastaste või lühemate programmide raames või õhtustel kursustel, kuid kaasaegse teatrihariduse üldmulje jääb küllaltki kaoatiliseks ja näiteks teatrikoolist tulles peavoolumeedias üldjuhul tuntut ei saavutata.

Sellise info taustal võib mõista, miks Suzuki lääne ja universaalsse teatri suunas liigub. Lääne teater oma variatiivsuses pakub Suzukile positiivset huvi, alates esimestest kogemustest Pariisis, lõpetades rahvusvahelise koostööga (J. Grotowski, R. Wilson, T. Kantor, J. Ljubimov, H. Müller jt).

Jaapani ja lääne, traditsioonilise ja modernse pendel on Suzuki teatritee jooksul käinud esialgu suure kaarega äärmustesse, kuid nüüdseks jõudnud tasakaalu. Suzuki on kinnitanud oma “juured” jaapani traditsiooni, kuid kasvanud sealt edasi lääne suunas ja kokkuvõttes loonud universaalse näitlejatehnika. Tema sõnul pole Suzuki meetod mitte jaapani kultuuri sünnitis, vaid

Suzuki enda looming, mida võib rakendada ühtviisi nii ida kui lääne näitleja. Sellest lähtuvalt võiks öelda, et Suzuki meetod on mitte niivõrd Jaapani teatri osa, vaid jaapani kultuuri panus universaalsesse maailmateatrisse.

II SUZUKI MEETODI KEHA- JA RUUMIKONTSEPTSIOON

1. Keha ja ruum

Suzuki meetodi harjutusi (vt lisa 6) on laiemale avalikkusele kirjeldada ja tutvustada püüdnud esiteks James R. Brandon (1976) artiklis *Training at the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method*, seejärel Gotō Yukihiko doktoritöös *Suzuki Tadashi: Innovator of Contemporary Japanese Theatre* (1988). Paul Allain kirjeldab oma kogemust Suzuki meetodiga raamatus *The Art of Stillness: The Theatre Practice of Tadashi Suzuki* (2002), mis on kordustrukina ja DVDga varustatult avaldatud pealkirja all *The Theatre Practice of Tadashi Suzuki: A Critical Study with DVD Examples* (2009). Kõige parem ülevaade Suzuki meetodi harjutustest on Takahashi ja Carruthersi raamatus *The Theatre of Suzuki Tadashi* (2004), kus antakse ülevaade ka Suzuki meetodi arengu (konkreetsete harjutuste lisamise ja ära jätmise) kronoloogilise küljest (Vt Carruthers, Takahashi 2004: 77). Samuti viidatakse kogumikus eelnevate meetodi kirjeldajate eripäradele ja eksemustele.

Suzuki meetod koosneb loetud arvust baasharjutustest, millel esineb variatsioone vastavalt, kas tegemist on algajate või edasijõudnutega ja millisele elemendile keskenduda soovitakse. Sisuliselt koosneb meetod kolmest peamisest baasharjutusest (*ashi o hōru, fumikae, kunjitsu*), aegluubis kõnnist (*tenteketen*), harjutusest “trappimine ja *shakuhachi*”, kolmest harjutusest istepositsioonis, “kujudest” ja kõndimisviisidest. Osad harjutused (nt 10 kõndimisviisi) on seotud jalgade ja ruumi tunnetusega. Trappimisega seotud harjutused (nt *shakuhachi*) treenivad näitleja füüsilist ja vaimset enesekontrolli. Hääletreening ei ole eraldiseisev teistest harjutustest, vaid lisatakse harjutuste variatsioonina. Näiteks võib tasakaalu ja vastupidavust treenivale “istuvate kujude” harjutusele lisada hääle elemendi, nii peab treenijate grupp raskes poosis näiteks Macbethi monoloogi lausuma. Kõikide harjutuste eesmärk on õpetada näitlejat oma jõudu tajuma, koguma ja kasutama, keha täielikult kontrollima.

Käesoleva uurimuse eesmärgiks ei ole Suzuki meetodi harjutusi põhjalikult kirjeldada, vaid läbi harjutuste põhiprintsiipide kirjeldamise luua konkreetne lähtepunkt Suzuki ideedele, mille keskmeks on keha ja ruumi suhte, traditsiooni ja kultuuri mõtestamine. Suzuki meetodi põhimõtete rakendamise näitena toon elemente mõnest harjutusest ja viitan korduvalt ka lühikesele videole (Vt. lisa 1), mis pärineb Suzuki lavastusest “Electra”.

1.1. Ruum teatri eeltingimusena

Jaapani filosoof Watsuji Tetsurō toob välja, et sõna “inimene” kirjutatakse jaapani keeles märkidega, mis otse tõlgendades tähendavad “inimeste vahel”. (Yuasa *et al.* 1987: 23) Sõna *ningen* kirjutatakse kahe märgiga, millest esimene tähendab “isik” (人)⁴ ja teine tähendab “vahel” (間). Neid samu märke võib hääldada ka *jinkan* ja sellisel juhul tähistab see sõna maailma. Sõna *ma*, mida kirjutatakse sellesama märgiga 間, on aga üks Jaapani ruumiesteeatika alusmõisteid.

Ka traditsiooniliste lavakunstide esteetikas on *ma* üks olulisemaid kontseptsioone. Ortolani sõnul tähistab see aegruumi tühjust, millest näitleja liigutus ilmub ja millesse seejärel uuesti kaob. (Ortolani 1990: 179) Praktilisemalt sõnastades tähistab sõna *ma* ajastust või intervalli. Näitleja peab õppima tunnetama selle määra (*hodo*) (*Ibid.*).

Suzuki meetodi üheks baasharjutuseks on aegluubis liikumine ehk *tenteketen*. Näitlejad seisavad kahe reana lava vastasseintes ja hakkavad muusika saatel aeglaselt ja ühtlaselt liikuma üksteisele vastu, teise seina suunas. Eesmärgiks on liikuda sujuvalt, ilma pauside ja üles-alla “hüplemiseta”, seejuures kaotamata tasakaalu. Kui näitleja puusale oleks seotud taskulamp ja harjutus toimuks pimedas, võiks näha valgust ühe jätkuva katkematu joonena üle lava liikumas (Carruthers, Takahashi 2004: 85). Näitleja keha tõmbab läbi ruumi justkui puusade ümber seotud köis, samas kui teine, nõrgem jõud tõmbab keha tagasi. Seejuures on oluline ka vertikaalne vastandus, kus keha ülemist poolt justkui tõmmatakse taevasse, alumist aga maa suunas. Liikumisel

⁴ Nii sõna *ningen* (人間) kui *hito* (人) vasteks on eesti keeles “inimene”. Siiski, jaapani keeles tähistab *hito* üht inimest, isikut, samas kui *ningen* tähistab inimolendit, inimest laiemas tähenduses.

võib kasutada *suriashit* ehk lühikest libisevat kõnnakut, aga eelkõige peab näitleja leidma iseendale parima viisi, kuidas sujuvus, tasakaal ja liikuvus säilitada. Harjutust sooritatakse Perez Prado loo *Voodoo Suite* taustal, mis mängib poolel kiirusel.

Harjutuse üheks eesmärgiks on *ma* tunnetamine. Ideaalis peaks kaks üksteise suunas liikuvat gruppi säilitama ühtse rea ja vastutuleva grupiga kohtuma täpselt ruumi keskel, et seejärel vastasseinani jõuda üheaegselt. Muusika on abiks *ma* tajumisel, kuid ainult sellele loota ei saa, sest oluline on ka koos liikumise tunnetus. Kahe grupi *ma* ühendamine tunnetuse kaudu on keeruline, eriti siis, kui ollakse üksteisest lava keskel möödunud, sest ülejäänud pool lava tuleb läbida, olles teise grupi poole seljaga.

Arutledes teatri definitsiooni üle, toob Suzuki välja Merleau-Ponty idee, et mingi nähtuse või asja puhul on selle tuumaks element, mis jääb muutumatuks nähtuse või asja igas olekus. Ta parafraseerib Grotowskit, kes leidis, et teatri definitsiooni üle arutades võiks esitada küsimuse “kas teater eksisteeriks, kui seda ei oleks?” Suzuki on nõus nendega, kes ütlevad, et teater võib olla ilma prožektorite ja lavata, ilma näidendi ja lavastajata, aga teater ei eksisteeriks ilma näitleja ja vaatajata. (Suzuki 1988: 50-54)

Veel ühe teatri eeltingimusena tuuakse tihti välja ruum. (Vt McAuley 1999) Carlsoni sõnul võib arhitektuurisemiootikast kõneleda kui ruumisemiootika osast ja arhitektuuri defineerida spetsiifilise liigendusega ruumi loomisena (Carlson 1993: 128). Suzuki viitab ka Brooki teatridefinitsioonile, mis kõlab:

Ma võin võtta ükskõik missuguse tühja r u u m i [minu sõrendus – M. Y.] ja nimetada seda lavaks. Kui keegi läheb läbi selle ruumi ja mõni teine vaatab seda, ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga. (Brook 1972: 7)

Ruum või paik (*ba*) kannab Suzuki teatrikontseptsioonis määravat rolli (Suzuki 1988: 55-56). Teater ei ole midagi, mis toimub publiku ja näitleja vahel, vaid pigem on tegu millegagi, mis toimub publiku ja näitleja üheaegsel eksisteerimisel paigas. Inimene, keda kutsutakse vaatajaks ja inimene, keda kutsutakse näitlejaks kohtuvad alati ühe paiga kaudu. See pole lihtsalt kahe eri nimega tähistatud inimliigi abstraktne kohtumine ja selle kohtumise sisu, Grotowski sõnu kasutades – näitleja ja vaataja vahel toimuva kvalitatiivne sisu – on selle paiga olemusest väga mõjutatud. (Suzuki, Nakamura 1999: 55)

Seejuures toob Suzuki välja nõrkuse, mida ta omistab kaasaegsele teatrile ja kabukile. Ta ütleb, et teatriruumi suurenemine nõrgendab väljendusjõudu. Hingamisjõul on ruumiline piir ja selle mõju kaob suurel laval. (Suzuki, Nakamura 1999: 49) Ruumi suurenedes keha liikumisviis ja häälekasutusviis muutuvad. Sellest vaatepunktist on keeruline *shingeki* ja kabuki (vt lisa 3) puhul, kus varem väikesel laval mängitud asju nüüd suurel laval esitatakse. Näitleja keha püüab kõigest väest ruumi asustada, aga ta ei suuda nii suurt ruumi kaasata. Tänapäevase teatri nõrkuse allikaks on ruumi ja keha suhte tunnetamise kadumine. (Suzuki, Nakamura 1999: 44-45) Kuid nõ-lava (vt lisa 4) on pikki aegu püsinud ühesuurusena ja see on tema tugevus – nõ-lava suurus on optimaalne.

Niisiis, näitleja ja vaataja viibivad ühes paigas või ruumis ja seal, vaataja ja näitleja kohalviibimisel, leiab aset etendus. Peter Brooki “tühja ruumi” ei ole olemas, ütleb Mori Mitsuya artiklis *The Structure of Theater: A Japanese View of Theatricality*. (Mori 2002: 77) Paljud asjad eksisteerivad enne, kui inimene ruumi astub. Ruum muutub “tühjaks” vaataja silmis alles siis, kui inimene sellest läbi kõnnib. Mori toob välja, et näitleja tegutsemine teeb nähtamatuks kõik eelnevalt eksisteerinud asjad, mida näitleja tegevus parasjagu ei aktualiseeri. See on eelkõige omane realistlikule teatrile. (*Ibid.*)

Mori eristab mõisteid *väli* (*field*) ja *ruum* (*space*), öeldes, et kui *ruum* on teatraalne paik, siis *väli* on igapäevane. *Väli*, vastupidiselt *ruumile*, on igapäevases kasutuses ka siis, kui seal rituaali, teatrit parasjagu ei toimu. Nii Euroopas kui Jaapanis toimus üleminek vabaõhu *väljast* tubasesse *ruumi* 16.-17. sajandil, Euroopas seoses keskaegse draama asendumisega kaasaegse teatriga (*modern secular drama*), samal ajal kui Jaapanis asus nõ kõrvale kabuki. Mõlemal juhul oli tegemist uut tüüpi dramaatilise tegelaskuju sünniga – sellisega, mis oli realistlikum kui varasemad karakterid. (Mori 2002: 77-78)

Välja tähendus kattub üldjoontes ehk Schechneri *leitud ruumi* (*found space*) ideega, mis tähistab eelkõige mängukohti väljapool teatrihooneid ja mis 60ndatel oli osaks “radikaalsest nihkest”, mis puutub publiku ja näitlejate ruumilisesse suhtesse. (Schechner 2010: 95) Schechner kirjeldab seda, mida ta nimetab keskkonnateatriks. Keskkonda võib mõista kahel viisil. Esiteks selle kaudu, mida võib ruumiga ette võtta, teiseks aga antud ruumiga arvestades. Esimese puhul

luuakse keskkond ruumi muutes, teise puhul astutakse antud ruumiga dialoogi. (*Ibid.*) Schechner on tugevalt teise, *leitud ruumi* poolt.

Üheks realistliku teatri ja *leitud ruumi* kontseptsioonist tõukuvaks probleemiks on konflikt reaalsuse ja illusiooni vahel. Nagu Mori välja tõi, on realistliku teatri eelduseks, et osad asjad ruumis peavad muutuma nähtamatuks, kui näitleja ruumi siseneb. Suzuki meelest seisneb selles just realistliku teatri nõrkus. Realistlikus näitemängus saab vaataja lavast teadlikuks, sest lava on ju realselt silme ees. Seda enam tekib konflikt etenduses, mis leiab aset *leitud ruumis*, tähendab, ruumis, kus osad asjad peaksid publiku jaoks olema päris, aga teisi – valikuliselt – tuleks pidada nähtamatuks.

Adolphe Appia väitis, et reaalsuse illusioon on kunsti eitamine ja rõhutas, et olulisem kui illusiooni loomine, on “atmosfääri loomine”. See on samm realistlikust teatrist abstraktsemate väljendusviiside suunas. (Collins, Nisbet 2010: 68) Atmosfääri loomine, vastupidiselt illusiooni loomisele, sobib *leitud ruumi* kontseptsiooniga ja nii on lahendanud illusiooni ja reaalsuse dihhotoomia enda jaoks ka Suzuki. “On inimesi, kes ütlevad, et teater on nähtamatu nähtavaks tegemine, aga tegelikult seisneb väljenduse olemus hoopis, vastupidi, nähtava kaudu nähtamatut kujutlema ja instinktiivselt tajuma panemises.” (Suzuki 2007: 92) Näitlemise tuum ei seisne mitte sõnades, ideedes ega loodud illusioonis, vaid näitleja enda füüsilises kehas, mis vaatajas kujutluspilte sünnitab. Sellest tuleb lähemalt juttu kehastumisega seotud alapeatükis.

1.2. Traditsiooniline ruum ja keha

Waseda Ülikoolis toimunud sümposiumil kõneledes defineeris Suzuki mõistet traditsioon kahe sõna kaudu, mis on ruum ja puudutus. Puudutuse all pidas ta silmas kompamismeelt, keha kokkupuudet ruumiga.

Võib öelda, et üks Suzuki meetodi harjutuste peamiseid eesmärke on keha ja ruumi suhte tugevdamine, nende vahelise tugeva seose tajuma õppimine. “Keha ja ruum on väga tihedas suhtes. Ruum peab kehas sees olema.” (Suzuki, Nakamura 1999: 43-44) Suzuki peab sellega silmas, et näitleja peab ruumi täielikult tajuma.

Suzuki toob seoseid mitte ainult oma näitlemistehnika ja traditsiooniliste lavakunstide vahel, vaid näitab, kuidas kehakasutus ja traditsiooniliste lavakunstide ruum olid seotud kogu ümbritseva keskkonnaga. Ta märgib, et kehatunnetus ja liikumisviis, mis on praegu iseloomulik eelkõige traditsioonilistele lavakunstidele, on alguse saanud loomulikust elukeskkonnast. Järgnev kirjeldus illustreerib seost traditsioonilise ruumi ja keha vahel, millest lähtub kehahoiak nii traditsioonilistes lava- kui võitluskunstides ja millel põhineb ka Suzuki kontseptsioon.

Tol ajal oli kõndimise juures kõige tähtsam, et tasakaalupunkt ei hüppaks üles-alla, vaid oleks tasapinnaline; samuti oli vajalik põlvedele laskudes gravitatsioonile mitte alistuda, vaid raskusjõudu kontrolli all hoida nii, et põlvede ja põrandaga kokkupuutumisel heli ei kostuks. Oli vaja, et alakeha oleks kontrolli all ja jalatalla põrandaga kokku puutumise tunnetus oleks terav. (Suzuki 2003–II: 78)

Esimene kümnest kõndimisviisist, mida Suzuki meetodi treeningutel kasutatakse, on *ashibumi* ehk trampimine. (Carruthers, Takahashi 2004: 92) Ideaalis tuleks jalgu tõsta nii kõrgele, et põlved on puusadega samal tasandil. Sarnane on ka harjutus “trampimine ja *shakuhachi*”, mis antakse tihti treeningul esimeseks ülesandeks. Harjutus koosneb kahest poolest, millest esimene seisneb muusika saatel umbes kolme minuti pikkuse perioodi jooksul intensiivselt trampides mööda ruumi liikumises. Teine pool algab siis, kui mängima hakkab *shakuhachi*⁵ – sellest ka harjutuse nimi – mille peale langevad treenijad põrandale, et siis hetk hiljem sealt eelnevast trampimisest tulenevat piirini viidud kehakogemust kasutades või, Suzuki raamatu pealkirja parafraseerides, “piire ületava jõuga” tõusta ja aeglaselt publiku suunas liikuda. Ühest küljest on see harjutus mõeldud treenima füüsilist vastupidavust ja enesekontrolli, teisalt aga aitab intentsiivne trampimine luua kontakti keha ja ruumi vahel, mille esmaseks puutepunktiks on just jalatallad.

Suzuki kirjeldab põhjalikult, kuidas traditsiooniline ruum mõjutas inimese keha. Nii oli näiteks lühikeste sammudega libistav kõndimisviis, mida nimetatakse *suriashi* – seda nime kannab ka “kümne kõndimisviisi” üheksas harjutus (Carruthers, Takahashi 2004: 93) – jaapani traditsioonilistes lavakunstides ja ka Suzuki meetodi näitlemises algselt seotud puidust libeda põrandapinnaga.

⁵ Jaapanis ja Hiinas levinud traditsiooniline flööt.

Üks traditsioonilisele majale omane element on *rōka* ehk koridor või läbipääs, mida kasutatakse ühest ruumist teise minemisel. Tihtipeale läheb koridor või tee läbi siseõue, niiviisi erinevaid ruume ühendades. Siin võib tõmmata paralleelele *nō*-lava “silla” *hashigakari* ja kabuki *hanamichiga*. (Suzuki 2003–II: 78) Suzuki pöörab aga tähelepanu tõsiasjale, et *rōka* puupõrand on väga libe. See tähendab, et midagi rasket tassides ja sokkides joostes võib sellel libiseda ja kukkuda. Seejuures viib *rōka* mööda aga tubadest, millel on paberist *shōji* ja *fusama* ukсед. Võib juhtuda, et nende uste taga pere magab, tehakse tähtsat tööd või vesteldakse külalisega lõunasöögi saatel. See tähendab, et isegi kui teist inimest päriselt ei näe, tuleb nende kohaloluga arvestada ja seetõttu tuleb liikuda vaikselt, ümbritsevaid inimesi häirimata. Ruum reguleeris tugevalt jaapanlase kehatunnetust, luues eelduseks teise inimesega kooseksisteerimise. (Suzuki 2003–II: 79)

Suzuki näitleja hoiak koondab pinge keha alumisse poolde – jalgadesse ja puusade piirkonda. Liikumiseks annab esimese impulsi tavaliselt just puusapiirkond, mitte jalad. Oluline on seejuures, et puusad ja pea ei liiguks üles-alla, vaid ainus liikumissuund peab olema horisontaalne. Selline hoiak on iseloomulik ka *nō*le, niisamuti kui käte asend, mida kirjeldatakse kui kahe paralleelse toru käes hoidmist. *Nō* puhul on käed samuti pehme rusika asendis, aga seda kirjeldatakse (kujuteldava) käise sõrmede vahel hoidmisena. Näitleja pilk on, nagu *nōski*, fokuseerimata ja suunatud ette, kaugusesse.

Suzuki toob välja, et nii *nō* kui kabuki puhul olid ruumiliseks keskmeks jumalused, kellele etendati. (Suzuki 2003–II: 76) Igapäevase jaapani stiilis ruumi keskmeks on aga *toko no ma*. See on seinarv, kuhu vanasti asetati lilleseadeid, riputati seinale kalligraafiat jm. *Toko no ma* on Suzuki meelest jaapanlase kehatunnetusele mõju avaldanud, sest see on ruumi mõtteline kese, olles lähtepunktiks ruumihierarhiale. (*Ibid.*, 40; 75) Hierarhia kõrgeimal positsioonil asuv inimene, näiteks külaline või pereisa istus *toko no ma*le kõige lähemal, seljaga *toko no ma* poole. Kõige madalamal positsioonil inimene istus uksele kõige lähemal. Isegi, kui inimene üksinda sellisesse ruumi astus, tunnetas ta hierarhiat ja sai teadlikuks oma positsioonist selles. (*Ibid.*, 76) Tänapäeval kipub ruumis, kus on *toko no ma*, seal asetsema televiisor (*ibid.*, 40), mis asetab vanasti kõige tähtsamal positsioonil olnud pereisa tihtipeale ruumiliselt televiisori vastu ehk kõige madalamale positsioonile.

Veel üks element, millele Suzuki traditsioonilise ruumi kirjeldamisel tähelepanu pöörab, on jaapani stiilis tualett. Sellise tualettipoti, kus mitte ei istuta, vaid kükitatakse, olulisus on seotud hingamistehnikaga. Suzuki tsiteerib oma tuttavat teatrilavastajat Takechi Tetsujit, kes väitis, et jaapani traditsioonilist kultuuri ei hävitanud mitte Ameerika okupatsioon ega kultuur. Saatuslikuks sai hoopis Ameerikast kaasa toodud lääne stiilis tualettipottide levik. Nimelt treenis poti kohal kükitamine jaapanlase alakõhtu ja seejuures omandati hingamisviis, mida näitlejad kasutavad, loomulikul teel. (Suzuki 2003–II: 80) Selleks, et selgelt ja tugevalt laval sõnu lausuda, on vaja kasutada kõhuhingamist. Jaapani keelele on omane, et lause mõtte võtmeks olevad sõnad tulevad lause lõpus, mis tähendab, et on vaja õhku häälele, mis kestaks pika lause viimase sõnani. (*Ibid.*, 79)

Suzuki tuleb mitmetes oma esseedes tagasi jaapani tualeti teema juurde. Näiteks kirjeldab ta *sonkyo* asendit – teatavat laadi kükitamist, mida tänapäeval võib eelkõige sumomaadluses näha, aga mis on Suzuki väitel tänapäeva jaapanlasele keeruline just jaapani stiilis tualeti kadumise tõttu. (Suzuki 2003–II: 37-38) Siin on huvitav taas paralleele tõmmata näiteks Tanizaki esseega *Varjude ülistus*, kus ta kirjeldas poeetiliselt jaapani välikäimlat, mille katuseprao vahelt paistev kuuvalgus ja läbi seinte kostuvad putukahääled võivad inspireerida haikusid. (Tanizaki 2001: 10)

Suzuki märgib, et jalgade kasutusviis on esinemise aluseks, sest jalgade asendist sõltub ülejäänud keha liikumisviis ja isegi häälekasutus. (Suzuki 1986: 6) Seda võib pidada ka üheks põhjuseks, miks Suzuki meetodis ei eksisteeri eraldi hääletreeningut. Kõne ja keha ei ole omavahel eristatavad ja nii treenitakse neid koos, lisades füüsiliselt rasketele poosidele ka häälekasutuse. Näiteks tuleb treenijal “kujude” asendis Macbethi monoloogi retsiteerida, siis asendit vahetada ja taas lugeda. Sama tuleb teha harjutuses *ashi o hōru*, mille osaks on füüsiliselt raske *sonkyo* poolkük- asend.

Lavastuses “Electra” võib liikumise ja häälekasutuse seost jalgadega jälgida läbivalt, kuid tähelepanu tahaksin juhtida ühele lühikesele monoloogile. (Vt lisa 1 alates 3:45) Monoloogi alguses ei toetu näitleja tema taga olevale ratastoolile, vaid esitab teksti füüsiliselt väga nõudlikus pool-kõverdatud jalgadega asendis. Seejuures on jalgade positsioonist sõltuv esmapilgul märkamatuks jääda võib aeglane liikumine seotud häälekasutuse intentsiivsusega.

2. Suzuki ruum: Toga küla

Suzuki märgib, et teatritegevus, niisamuti kui elu, on midagi, mida tuleb elada selle asemel, et seletada. (Suzuki 1988: 54) Suzuki valis oma teooriate rakendamiseks Toga küla (*Toga-mura*) Toyama prefektuuris, Tōkyōst ligi neljasaja kilomeetri kaugusel mägedes. 1980. aastatel oli Toga külas umbes 1300 alalist elanikku. Nüüdseks on elanikke umbes 700.

See on eraldatud paik, kus tee saab otsa ja kui lund sajab, siis võib seda kuhjuda nelja meetri jagu. Toga külas rentisin vana õlglatusega elumaja, kus kedagi enam ei olnud, ja kujundasin ümber siseruumid, tehes sellest harjutusruumi ja teatri. (Suzuki 1980: 216-217)

Selline valik on mitmes plaanis vägagi tähenduslik. Nagu eelpool jutuks tuli, on maakoht jaapanlaste kujutluses seotud “jaapanlase hingega”, nii et tegu peaks olema justkui “tõelise Jaapaniga”, vastandudes siis moderniseerunud suurlinnaelule (mille pärisosaks loetakse muuseas *shingeki* teatrit).

Teisalt oli moderniseerumise käigus tekkinud hoopis vastupidine, tugevalt kritiseeritud arusaam. Jaapan võrdub Tōkyō. (Suzuki 2003–I: 68). Suzuki kritiseerib tugevalt Tōkyō-kesksust, seda igas valdkonnas, aga seejuures ka kultuurisfääris, kus jääb vahel tunne, nagu inimesed arvaks, et tarku jaapanlasi Tōkyōst väljapool ei olegi. (Suzuki 1980: 217-218) Ta toob tabava näite, kuidas rongiliinde puhul nimetatakse Tōkyō suunas minevaid ronge *agari* ehk “tõusmine” ja Tōkyōst ülejäänud Jaapani suunas lahkuvaid ronge *kudari* ehk “laskumine”. Seda hoolimata asjaolust, et tegelikkuses on Tōkyō mere ääres ja kaugemalt mägedest Tōkyō suunas minemist kirjeldaks pigem “laskumine”. (*Ibid.*, 218) On “ettevõtte Jaapan” (*nihon kabushikikaisha*) oma ühtsete väärtustega, ütleb Suzuki. (*Ibid.*) Olgu Tōkyō materiaalselt rikas, vaimne rikkus puudub seal seepärast, et seal puudub rahvusvaheliseks ehk uue teose loomiseks vajalik väärtuste paljususel põhinev kommunikatsioonisüsteem. (Suzuki 2003–I: 71) Tōkyō on küll moderniseerumise, mitte aga läänestumise sümboliks. Nagu eelpool välja toodud, ei ole läänestumine ja moderniseerumine kattuva tähendusega mõisted.

Mida kujutab siis endast Toga küla? Toga on mitte-Jaapan, välismaa. See oli Suzuki teadlik otsus Togat esimest korda külastades: “Selle paiga pean ma muutma mitte-Jaapaniks.” (Suzuki 2003–I: 69) Ta kujutas ette loomingulist ruumi, kus välismaalastega kõrvuti töötades tekib heterogeensus (*Ibid.*)

Suzuki kirjeldab pikalt ja detailselt, milliste transpordivahenditega Toga külasse on võimalik minna ja ütleb lõpetuseks, et ükskõik, millise rongiliiniga Tōkyōst tulema hakata, Toga külasse jõudmine võtab vähemalt kaheksa tundi – mis on pikem aeg kui lennusõit Tōkyōst Moskvasse (Suzuki 1980: 217) Toga küla on virtuaalselt kaugem paik kui Moskva.

Niisiis võtab Suzuki jaapani traditsioonist taas kord selle, mida ta peab väärtuslikuks – see on traditsiooniline ruum, keskkond, millega otseses sõltuvuses on ka ruumis viibiva inimese kehatunnetus. Millest ta aga loobub, võiks öelda, on taaskord seletatav *kata* mõiste abil.

Suzuki leiab, et Jaapanis puudub mõtteviiside paljusus. Pole teist sellist rahvast, mis heterogeensust ja homogeensust niivõrd tugevalt teadvustavad. (Suzuki 2003–I: 68) Oletan, et see, mida Suzuki silmas peab, on seletatav ideega Jaapanist kui *kata*-kultuurist. Tähendab, mall või viis, kuidas asju tehakse on Jaapani ühiskonnas küllaltki täpselt määratletud ja seega on ka malli murdmine konkreetne nähtav samm. Nii on jaapanlased “heterogeensust teadvustavad”, sest igasugune erinevus tuleb tugevalt esile, samas kui Suzuki otsib mõtteviiside paljusust, mida ta ainuüksi jaapani kultuurist ei leia.

2.1. Toga küla lavaruumid

Traditsiooniline teatri- või tseremooniapaik on Jaapanis tavaliselt lihtne tühi ruum. “Otse ja kokkuvõtvalt öeldes, kui [ruumis] ei ole midagi, on hea.” (Suzuki 2003–II: 32) Alates *himorogist*⁶, lõpetades *nō*-lavaga – seesugune väike ruudukujuline ruum on jaapani ruumi miinimum-struktuur, milleni jõuti, kui mõeldi universaalse ruumi peale. Etendaja ja vaataja keha ja kujutluse stimuleerimiseks on parim selline tühi ruum. (*Ibid.*) *Nō* laval puuduvad kardinaid, puuduvad dekoratsioonid. Lavategevus on kabukiga võrreldes palju sümbolsem, rituaalsem.

⁶ püha ruum või altar šintoismis

Tänapäeva näitlejad erinevad varasematest näitlejatest seetõttu, et traditsioonilised eluruumid olid näitlejate jaoks keskkonnaks, kus teatavat liiki kõnnak, hingamine ja sõnade lausumise viis omandati loomulikult. Tänapäeva nō-näitleja on sellises keskkonnas vaid praktiseerides oma kunsti. Aastatuhandeid on kõige olulisem olnud näitleja keha⁷ energia, ütleb Suzuki viidates sellega nōle ja teistele algupäraselt rituaalsete lavakunstidele. (Suzuki, Nakamura 1999: 45)

Nō-lava on ruudu-kujuline suhteliselt väikese pindalaga ruum, mille kohal on pühamut imiteeriv katus⁸. Põrandapind on puidust. Vasakult küljelt viib lavale sild – *hashigakari*, mille kaudu näitlejad sisenevad. Lava tagumises seinas on maalitud männipuu, mis imiteerib Nara linnas Kasugataisha pühamu *yōgō no matsu* nimelist mändi. Lava on piiritletud nelja sambaga lavanurkades. Maski kandva näitleja vaateväli on ahe ja seetõttu on sambad abiks ruumis



Vanasse taluhoonesse ehitatud lava Toga külas (Allikas: Suzuki Tadashi. SCOT veebileht)

⁷ Suzuki kasutab sõna *namami* 生身 ehk “liha ja veri” või ingl k. “living flesh”

⁸ Pühamukatus on ka näiteks sumomaadluse ringi kohal

orienteerumisel. Koor istub lava paremas servas, lava tagumises osas istuvad muusikud. Nemad sisenevad lava paremal küljel olevast pisikesest varjatud uksest.

Nō-lava on Suzukile olnud eeskujuks tema enda teatriruumi loomisel. Kui keset nō esitust lavavalgus kustuks, võiks näitleja etendust jätkata pimedas ilma, et tal oleks oht lavalt maha kukkuda ja seda just tänu nō lava ruumi ja näitleja keha tihedale seotusele: eelmainitud jalataldade teravale tajule, tasakaalu hoidmisele, ruumitunnetusele (Suzuki 2003–II: 79).

Nō lava meenutab ka Suzuki loodud lavaruum vanas taluhoones. See on umbes sama suur, kuid sellele viivad nō-lava *hashigakari* asemel sillad mõlemalt poolt. Nōst erinev on ka lavaruumi ja publiku ruumi distants. Kui nōd vaatama mahub mitukümmend rida inimesi ja ruum dikteerib distantsi publiku ja näitleja vahel, siis Suzuki lava on intiimsem, ruum on väiksem ja publik näitlejale lähemal.

Üks suur erinevus näiteks Eesti vabaõhuteatri looduslike tingimustega on asjaolu, et Jaapanis läheb ka suvel küllaltki vara hämaraks. Kõige varem aga mägedes – sest kui päike kõrge mäe taha kaob, jääb Toga külas hetkega hämaraks ja nii on hämarusega piiritletud ruumis vaatajal lihtne keskenduda laval toimuvale.

Suzukil on ka kaks vabaõhulava Toga külas. Esimene neist on poolkaares piiratud järjest tõusvate vaatajakohtadega väikese amfiteatri moodi ruum. Lavapind iseenesest on väikesemõõduline (järgib Suzuki ideed ruumist, mida näitleja suudaks “täita”), kuid kohe lava taga on suur tehisejärv. Diagonaalis üle järve lähevad kaks kitsast laudteed, mis kaovad järveäärsesse põõsastikku. Järve taga, taamal on omakorda mäeahelik ja hämardudes saab mäepiir ka lava kaugemaks servaks. Mustjal järvel aga peegeldub näiteks keset etendust aset leidev suurejooneline ilutulestik. (Vt lisa 5)

Väga oskuslikult on seejuures õnnestunud lavaruum piiritleda, nii et selle suurus jääb publikule hoomatavaks hoolimata asjaolust, et lavaruumi kaugemaks piiriks võiks lugeda mäesiluetti.

Samamoodi on teise vabaõhulavaga, mida Suzuki kasutab. See on samuti väikesel pindalal ja asub nōos. Selle piiriks on ka etenduses kasutatav küllaltki järsu tõusuga kungas, mille servalt paistab eelpool kirjeldatud õlgkatusega teatrimaja. Ka siinkohal on lavapind väike.



Suur vabaõhulava Toga külas (Allikas: Suzuki Tadashi. SCOT veebileht)



Väike vabaõhulava Toga külas (Allikas: Suzuki Tadashi. SCOT veebileht)

Eelneva kirjelduse valgel tekib küsimus, kas Suzuki ruum siiski on *leitud ruum* Schechneri mõistes. Ühest küljest on tegemist küll tavapärasest erineva teatriruumiga – vana talumaja, järvekallas jm –, kuid need pole mitte igapäevased, Mori *välja* kontseptsiooni kuuluvad teatriruumid ega astu ka Schechneri leitud ruumiga “dialoogi”. Suzuki etenduspaigad on vaid teatri jaoks kujundatud ruumid. Talumaja on kujundatud ümber teatrisaaliks, näiteks järv on aga Suzuki korraldusel kaevatud. Suzuki vabaõhulavasid võiks seega võrrelda hoopis jaapani traditsioonilise aiaga, mis on küll osa loodusest, kuid inimkäega kujundatud looduse ideaaliks. Seejuures oleks kohane kasutada ka *shakkei* ehk laenatud maastiku mõistet, mis pärineb traditsioonilise aia esteetikast (Vt Kuitert 2002) See tähendab, et aiakujundusse on kaasatud ka eemal olevad elemendid. Vabaõhulavade “lähiplaaniks” on lavapind, kus näitlejad tegutsevad, ülejäänud on aga laenatud maastik. “Keskplaaniks” on seejuures suure lava puhul järv, väiksema puhul nõosein ja talumaja õlgkatus – “kaugplaaniks” on mäesiluett.

3. Kultuur on keha – kultuur on kehas

Üks Suzuki mitmeid kordi avaldatud esseedest (Marranca 1991; Zarrilli 2002; Suzuki 2008) kannab ingliskeelset pealkirja *Culture is the body* (kultuur on keha) ja jaapanikeelset *Bunka wa shintai ni aru* (kultuur on kehas). Suzuki meelest arvatakse ekslikult, et kultuur on midagi suuremat kui meie keha tunnetus, et see on ruumist, mis me keha võtab, väljapool asetsev, seda ületav suur asi (Suzuki, Nakamura 1999: 14; Suzuki 1980: 216). Suzuki leiab, et kultuurne on ühiskond, kus inimkeha tajulised ja väljenduslikud võimed on täielikult kasutatud; kus need on põhiliseks suhtlusvahendiks. Tsiviliseeritud riik ei ole alati “kultuurne” ühiskond (Suzuki 2002: 396). Ta kasutab mõisteid loomaenergia (*dōbutsuenergi*) ja mitte-loomaenergia (*hi-dōbutsuenergi*), eristades traditsioonilist ja kaasaegset ühiskonda selle järgi, kui palju kasutatakse füüsilist energiat: inimkeha või loomade jõudu, ja kui palju sõltub masinatest: elektrist, naftast, tuumaenergiast.

Keha on fenomenoloogilise mõtteviisi lähtekohaks. Keha vahendab maailma, keha kaudu tajutakse. Ka Merleau-Ponty nimetab keha peamiseks meediumiks maailma tajumisel. Seejuures peab keha vahel töötama elu säilitamise nimel ja sellisel juhul on tema keskkonnaks bioloogiline

maailm. Vahel tõlgendab ja laiendab keha oma primaarseid funktsioone ja loob nende vahenditega midagi uut. Siin peab Merleau-Ponty silmas omandatud oskuste ja kommetega seotut, näiteks tantsu. Siit veel üks samm edasi on Merleau-Ponty meelest kultuuriline maailm, mida ta käsitleb kui keha loodud vahendit maailma tajumiseks. (Merleau-Ponty 2009: 169) Keha on eelkõige ekspressiivne ruum. Kuid keha ei ole vaid üks väljenduslik ruum teiste seas – see on kõige ülejäänu algeks, ta ise on ekspressiivne moment, mis ülejäänu eksistentsi põhjustab. (*Ibid.*)

3.1. Kehastumine kui avaldumine

Näitleja ja karakterilooma on jaapani traditsioonilistes lavavormides nagu kabuki ja nō väga erinev lääne realistlikust teatrist. Mori järgi ei ole karakter traditsioonilises teatris mitte isik laval, vaid kontseptsioon, mis vaataja meeles etenduse jooksul kujuneb. Fiktionaalsus ja reaalsus omavad traditsioonilistes lavakunstides realistlikust teatrist erinevat suhet. (Mori 2002: 82)

Üks aspekt, mis lääne teatristiiliga harjunud vaatajale mõistmatuks võib jääda, on asjaolu, et näitleja ei püsi karakteris kogu etteaste jooksul. Seda võib täheldada nii nō kui kabuki puhul, ehkki pisut erinevalt. Nōs võib näha, kuidas näitlejat aidatakse laval istuma või sikutatakse sirgeks tema riided vahetult enne, kui ta taas tähelepanu keskpunkti astub. Väga vana näitleja puhul võib olla laval tool, millele ta istuma aidatakse, kui ta parasjagu liikuma ei pea.

Kabuki puhul võib samuti riiete kohendamine vajalik olla, seda näiteks enne kulminatsioonimomenti. Erinvus nōga on asjaolu, et riietust kohendama tulev *kuroko* on üleni mustas ja publiku jaoks on ta kokkuleppeliselt nähtamatu. Sama kehtib bunrakus, kus üht nukku liigutavad kolm inimest, kellest kaks on üleni mustas, kaetud näoga.

Veel üks huvitav aspekt kabukinäitleja puhul on asjaolu, et publik on pidevalt teadlik temast kui näitlejast. Kui kabukinäitleja lavale astub, on kombeks publiku seast tema nime või kiidusõnu hõigata. Ta on täht, nii nagu ooperilaulja või priimabaleriin (Ortolani 1990: 177). Mori toob karakterist väljumise näitena ka *kōjō* ehk näitlejate piduliku tervituse. See leiab aset erilistel

puhkudel ja võib toimuda keset stseeni: näitlejad katkestavad järsku etteaste ja istuvad lavale ritta publiku tervitamiseks. (Mori 2002: 84)

Suzuki teatris juhatavad publiku saali hiljem laval üles astuvad näitlejad ise. Nad viitavad veel vabadele kohtadele, paluvad publikul natuke koomale tõmmata, et ühele pingireale veel vaatajaid mahutada jne. Näitleja saalis viibimine ise-enesest pole sugugi uudne võte, kuid tavaliselt on näitleja seejuures juba karakteris. Suzuki näitlejate ainsaks rolliks on aga publiku kohtadele aitamine. Seejärel lähevad nad lava taha ettevalmistusi tegema. Suzukil on tihti tavaks, eriti suvise Toga festivali ajal, enne etendust pidada väike sissejuhatav kõne (see on tihti tavaks ka traditsiooniliste lavakunstide puhul). Kõne lõppedes astub Suzuki lavalt ja nüüd ilmuvad välja need samad näitlejad, kostüümis ja Suzuki meetodile omasel liikumisviisil, nii et on selge – etendus on alanud. Siin võib näha paralleeli traditsiooniliste lavakunstide karakteriloomega – rõhutades teatrile kui kehalisele kunstile ja lavale kui osale reaalsusest, mitte illusioonide maailmale.

Suzuki idee kehastumisest on väga sarnane näitleja rolliga nōs ja kabukis. Näitleja peab olema kütkestav ja tema mõju vaatajale peab olema vahetu. Samas asetub kehastumine Suzuki teatris Merleau-Ponty tajufenomenoloogia konteksti. Suzuki järgi jõuab vaatajani mitte näitleja lausunud sõnade tähendus või psühholoogiline väljendus, vaid tema füüsiline pingestatus. Näitleja füsioloogiline energia hõlmab vaataja füsioloogilise rütmi. Jaapani teatri väljendusvahendiks on keha rütm, mille kaudu näitleja vaatajat veenab, tema südant võidab. (Suzuki, Nakamura 1999: 48) Ta toob välja, et kui südame rütm on nagu metronoom, mida ei ole võimalik kontrollida, siis hingamisrütm on kontrollitav; seda osavalt kasutama õppides, kunstlikult hingamisrütmi kontrollides ja kehale survet avaldades on võimalik vaatajat füsioloogiliselt “neelata”, olukorda tunnetama panna. (*Ibid.*) Hingamise üle kontrolli saavutamine ja säilitamine on ka osaks Suzuki meetodi harjutustest.

Seejuures on näitlemiseks Suzuki sõnul eelkõige vajalik keha tajumine ja jalgade liikumine. (Suzuki 2003–II: 46) Lavastaja ülesanne pole seejuures mitte näitlejale situatsiooni selgemaks teha ega aidata tal sisse elada mingisse teise paika või ajastusse. Lavastaja põhiline töö on aidata näitlejal välja tuua tema kütkestavus ja aidata otsida võimalusi, kuidas mängimise ruumi struktureerida ja luua. (Suzuki 1988: 6-7)

Suzuki toob välja, et esmamulje inimesest tekib tema füüsilise – tunnetatava energia koguse ja kvaliteedi kaudu. Edasi keskendutakse tema näole ja selle emotsioonidele, et sedakaudu tema sisemuse kohta midagi välja lugeda. Waseda Ülikoolis toimunud sümposiumil rääkis Suzuki sellest, miks talle ei meeldi, kui tema lavastusi filmilindile võetakse. Nimelt on levinud arvamus, et näitlemisel on kõige olulisemaks väljendusvahendiks nägu. Suzuki näitleja väljendusvahendiks on aga tema keha ja seejuures eelkõige jalad. Seda on aga raske mõista operaatoritel, kes on harjunud just inimese nägu püüdma.

Laval olles peab näitleja looma aga publikule atmosfääri, seejuures olles “eelkeelelisel seisundis”, mida Suzuki nimetab kommunikatsiooni eelduseks. Suzuki arvab, et selle jaoks on kõige tähtsam alakeha tunnetus ja jalgade liikumise viis. (Suzuki 1988: 96) Sellele Suzuki meetod keskendubki.

Suzuki teater on küll rangelt fiktsionaalne, kuid näitleja füüsis ja hääled peavad mõjuma vahetult. Suzuki ütleb, et näiteja, lausudes “ma tapan su ära”, ongi võimeline tapma. Tema kehas on olemas see tunnetus, aga ta esitab seda kriitiliselt – vormina, väljamõeldisena. Laval toimuvast mõrvastseenis väljendub tegelikult ka näitleja potentsiaal tappa. Suzuki ei nõustu mõtteviisiga, nagu lava oleks “vale” maailm ja näitleja seejuures maskeeruja või muunduja. Suzuki asendab esimese märgi sõnas *henshin* (変身 – sõna-sõnalt muutunud, teistsugune keha) ehk metamorfoos, maskeerumine, märgiga 顕 ehk avalikkus, selgus (顕身 – sõna-sõnalt väljenduv, avalduv keha). (Suzuki, Nakamura 1999: 29-31) Näitleja mõju on vaatajale otsene, avaldades näitleja kehas; mõju on füsioloogiline Merleau-Ponty mõistes.

3.2. Kõne kui lõksu püüdmine

Nii Suzuki näitleja kehastumist kui kõnelemist võiks käsitleda Lotmani autokommunikatsiooni mõiste kaudu. Kui tekst ei lisa varem teadmata informatsiooni, aga muudab tekstiga kontakti astunud inimese enesearusaama ja juba eksisteerivad sõnumid uueks tähendussüsteemiks, siis kasutatakse teksti mitte kui sõnumit, aga kui koodi. (Lotman 1990: 30)

Autokommunikatsiooni puhul jääb infokandja samaks, kuid sõnum muutub, saades kommunikatsiooniprotsessis uue tähenduse. (*Ibid.*, 29)

Merleau-Ponty järgi tuleb kõnelemise fenomeni kirjeldamiseks seljataha jätta traditsiooniline subjekti-objekti dihhotoomia. (Merleau-Ponty 2009: 202) Sellises keelekontseptsioonis puudub “kõnelev subjekt”; pole kõnelejat, vaid on sõnade voog, mis liigub sõltumatult kavatsusest. (*Ibid.*, 203) Lääne mõttemaailmas ollakse harjunud keelt käsitlema pigem intellektuaalse töövahendina, tekst on midagi, mille taga asuv tähendus tuleb intellektuaalse analüüsi käigus selgeks saada. Niiviisi loetakse filosoofe, aga selline sõnade “taha” minemine on ka Stanislavski süsteemi aluseks: prooviperiood algab näidendi analüüsiga, küsimusega “miks?”, püüdes mõista karakteri motivatsiooni ja iseloomu näidendi teksti taga.

Jaapani traditsioonilised kunstid on suuresti mõjutatud just zen-budismist (Vt. D. T.Suzuki 1970), mille praktikat võiks autokommunikatsioonina käsitleda. Traditsioonilistes kunstides on kõne samuti olulisel kohal, aga see ei ole seotud sõnade intellektuaalse mõistmisega. Zen-budismile on omane mõte, et liialt intellektuaalselt tekstidesse süvenemine viib valgustumise teelt kõrvale. Samas on sustrate retsiteerimise väärtuseks eelkõige kõnelemine iseeneses. Sama võiks öelda nō kohta. Nō-näitleja ei analüüsi teksti, mida ta lausub. Enamgi veel, ta ei pruugi sellest tekstist ise täielikult arugi saada, sest tegemist on arhailise keelega. Aga see ei ole määrav, sest oluline on kõnelemise akt iseeneses.

Suurepärase näitleja pole kütkestav mitte tänu sõnadele, vaid sõnade lausumise läbi oma kütkestavust näitav inimene. (Suzuki 1988: 5-6) Suzuki näitlemisteoriat üheks eesmärgiks on keele taas-uurimine, uuesti läbitunnetamine. (Suzuki, Nakamura 1999: 12) Suzuki meetodi eesmärgiks pole mitte füüsiline teater iseeneses, vaid soov uuesti läbi vaadata, kuidas on keele olemus kehaga tihedalt seotud. (*Ibid.*, 18) Lausitud sõna on reaalne žest, ütleb Merleau-Ponty. Sõna sisaldab oma tähendust samamoodi kui žest enda oma. (Merleau-Ponty 2009: 213-214) Merleau-Ponty järgi ei ole mõte “sisemine asi”, mis eksisteerib sõltumatult maailmast ja sõnadest. Sõna on žest ja selle tähendus on maailm. Seejuures ei pane žest inimest mõtlema viha peale, vaid see ongi viha. (*Ibid.*)

Suzuki märgib, et samade sõnade taga võib olla täiesti erinev kehatunnetus. Ta toob näiteks sõnad *ma armastan sind*. Neid samu sõnu võib öelda seksuaalselt erutunud seisundis inimene

oma partnerile, aga võib ka öelda vanapaar üksteisele kohustuslikku musi andes. Sõnad on samad, aga keha on see, mis eristab nende sõnade tähenduse. (Suzuki, Nakamura 1999: 24) Samamoodi, kui öelda “ma tapan su ära”, muutub keha sõnadeks. Sellel hetkel sünnib kordumatu keel või rütm just seepärast, et on olemas füüsiline potentsiaal. (*Ibid.*, 29)

Saussure'i terminoloogiat kasutades võiks Suzuki järgi näitleja kõnet nimetada *parole*, vastupidiselt *shingekile*, mis mille sõnad on *langue* (Gotō 1988: 104). Tähendab, kui *shingeki* eesmärgiks on kasutada sõnu nende ühiskondlikult kokkulepitud tähendusväljas, siis Suzuki teatripraktika keskendub otseselt iga näitleja individuaalsele sõnade kasutamise viisile. Seejuures ei ole sõnade tähendus kindlaksmääratud, vaid tähendus antakse sõnadele näitleja kõnelemise kaudu. (*Ibid.*, 104-105)

Suzuki näitlejad kõnelevad tavaliselt staatilises poosis püsites ja nende füüsiline pingutus on seejuures hääle tekitamise vahendiks. Võib öelda, et häälel ongi keha iseeneses (Suzuki 1988: 78). Näitleja pole tantsija – lisaks on vaja sõnade ütlemisega kooskõlas muutuvat kehatunnetust. Keha on sõnade lausumisega seotud, keha abil lausutakse sõnu ja selleks kulub palju jõudu. Õhk ei tohi otsa saada, kõne katkeda, peab kuulda olema. Seepärast on näitlejale oluline hingamise kontroll (Suzuki 1988: 97)

Draama ei seisne Suzuki meelest mitte dialoogis kahe laval seisva inimese vahel, vaid hääle kuuldavaks toomine, rääkimine iseenesest omab tähendust ja saab sellega draama aluseks. (Suzuki 1988: 4) Näitleja ei ole selle jaoks laval, et jutustada ümber lugu, autori fantaasiat või mõtteviisi. Olgu tegemist ükskõik kui suurepärase näidendi, luuletuse või muu tekstiga, kui üks inimene avab suu ja lausub sõnad, siis see, kes vaatab, annab inimese energiale ja toimimisele väärtuse – nii sünnib teater. (Suzuki 1988: 5)

Lavastuses *Electra* on seda väga hästi näha. Näitlejad kõnelevad näoga publiku suunas, esitusel ei ole mitte dialoogid, aga rida monolooge. Seejuures on sõnade tähendus ebaoluline – seda illustreerib asjaolu, et *Electra* rollis on Koreast pärit näitleja, kes kõneleb oma emakeeles, samas kui valdav osa ülejäänud näitlejaid on jaapanlased, kes väljenduvad jaapani keeles. (Vt lisa 1.)

Suzuki ise kasutab näitleja kõnest rääkides taas sõnamängu, asendades sõnas *katari* (語り) ehk jutustus selle esialgse kuju homonüümiga 騙り ehk tüssama, lõksu püüdma. Seda nimetab ta

teatraalseks käitumiseks (Suzuki 1988: 5). *Katari* tähendab, et sõnu mitte ei seletata, vaid sõnade lausumine ise teeb teatri. Sõnu lausuva inimese kehas tekib teistsugune tunnetus ja see omakorda transformeerib suhet vaatajaga. (*Ibid.*) Siin võib taas paralleeli tõmmata Merleau-Ponty vaadetega.

Kõnemees ei mõtle enne kõnelemist, isegi mitte kõnelemise ajal; tema kõne on tema mõte. Samamoodi ei moodusta kuulaja mõisteid märkide alusel. [...] [S]õnad hõlmavad meie meele täielikult ja täidavad me ootused, ja me tunneme kõne vajalikkust. Kuigi me ei oska ennustada selle käiku, oleme sellest lummatud. (Merleau-Ponty 2009: 209)

Merleau-Ponty järgi pole inimese väljendusvahendiks mitte “representatsioonid” ega mõte. Eksisteerivad kõnelev subjekt, millel on teatav olemise viis, ja “maailm”, millele ta oma sihi seab. Kõne kuulamisel ei ole mõistmiseks vajalik kuulaja mõtlemise protsess, vaid tema eksistentsi sünkroniseeritud muutumine, olemise transformeerumine. (Merleau-Ponty 2009: 213) Siin on heaks paralleeliks Zeami näitleja ja publiku suhte käsitus nōs ehk *riken no ken*.

Kõne ja liikumise puhul on oluliseks aspektiks aga ka nende kokkukõla. Traditsioonilistes lavakunstides on kõne ja laul tihedalt seotud konkreetsete liigutustega, moodustades ühe terviku. See kokku moodustab eelnevates peatükkides käsitletud *kata* mõiste ja võib öelda, et etteaste moodustub *katade* jadast. Aga kui näiteks panna nō-näitleja esitama Beckett'i “Godot'd oodates”, mõjub ta nagu räägiks tulnukas (Suzuki 1988: 83). Beckett'i teksti nōle omase häälekasutusega raskelt lausudes, kõlab see, nagu poleks tegu jaapani keelega. Keha ja kõne ei moodusta ühtset tervikut. Seejuures nō-näitleja hääletehnikaga koos käiv kehatunnetus ja kehatunnetus, mis peaks vastama Beckett'i tekstile, ei sobi omavahel. (*Ibid.*)

Stanislavski kriitikas toob Suzuki samuti välja küsimuse esitatava teksti ja näitlemistehnika sobivusest. Kõnelemine ja kehalise tunnetuse, liikumise teadvustamine on väga keeruline, nõuab palju füüsilist jõudu. Kõne peab kostuma selgelt laiale publikule, “loomal-energia” ei tohi alla jääda, kõne ei tohi hingamise puudujäägi pärast katkeda. Seepärast on näitlejale vaja õpetada hingamise kontrollimise oskust. (Suzuki 1988: 96-97)

Nō puhul toob Suzuki välja huvitava asjaolu kõne ja näitleja kehalisuse seostest. Nimelt on tänapäeva jaapanlaselgi väga raske aru saada, mida nō näitleja või koor laval arhailises keeles ja nōle omasel spetsiifilisel häälel täpselt lausub. Nōs kasutatavast keelest ei ole võimalik aru

saada, aga tundest saab aru. Ühesõnaga, ühene tähendus ei kandu edasi, aga kuna see on nagu katkematu metafooride või kujutluspiltide jada, siis paneb näitleja laval vaataja tervikuna tunnetust mõistma. (Suzuki, Nakamura 1999: 38) Ühe teksti sees on ühel sõnal samaaegselt palju varje, mille mõju laieneb igas suunas. Ükski sõna isseeneses ei ole lõpetatud, vaid see suhestub paljude asjadega. Suzuki leiab, et kehaliigutustega on sama lugu. (*Ibid.*, 1999: 40)

Keha ja kehastumine on Suzuki jaoks seotud kultuuri mõistega. Samuti on autokommunikatiivne akt Lotmani järgi kultuuriga seotud. (Lotman 1990: 21) Kultuuri ja keha seostamine on omane ka fenomenoloogilisele mõtteviisile. Küsimus näitleja kehast ei ole Suzuki jaoks pelgalt teatrisse puutuv probleem, vaid laieneb jaapani kultuurile laiemalt ja nii võib öelda, et Suzuki meetodi aluseks olev ideedevõrgustik on Suzuki viis jaapani kultuuri mõtestada ja Suzuki meetod on selle mõtestamise väljundiks.

KOKKUVÕTE

Suzuki meetodit tutvustades tuuakse tavaliselt välja, et tegemist on näitlejatreeningu meetodiga, mis põhineb jaapani traditsioonilisel teatril ja võitluskunstidel. Kaks inglise keeles avaldatud põhjalikumad Suzuki Tadashi teatri käsitus (Carruthers, Takahashi 2004 ja Allain 2002, 2009) täpsustavad neid väiteid viidates, et Suzuki teatrikontseptsioonile on mõju avaldanud näiteks Zeami traktaadid nō-näitlejale ja Merleau-Ponty tajufenomenoloogia. Sellele aga, mis täpselt Zeami või Merleau-Ponty puhul Suzukile huvi on pakkunud ja millised elemendid on Suzuki meetodi kujundamisele ja teatrikontseptsioonile mõju avaldanud, pole seni lähemalt tähelepanu pööratud. Nii on käesoleva uurimuse puhul tegemist teadaolevalt esimese tööga, mis avab Suzuki tausta tervikuna.

Uurimuses esitati **küsimus**: kuidas kujunes välja Suzuki meetod ja mis iseloomustab sellele omast keha- ja ruumikäsitlust?

Esimene osa kandis pealkirja *Suzuki meetod Jaapani kultuuri ja ühisonna kontekstis*. Peatükis käsitleti problemaatikat kahel peamisel teljel, esimene puudutas traditsiooni ja modernse, teine Jaapani ja lääne dialoogi.

Jaapani teatridiskursuses on tugev lõhe traditsiooniliste lavakunstide ja kaasaegse “lääne” teatri vahel. Traditsioonilised lavakunstidki jagunevad erinevatesse kategooriatesse, nii on näiteks nō seotud budistliku taustaga ja nō-näitleja võib oma praktika kaudu virgumiseni jõuda, samas kui kabuki on algselt vulgaarne rahvalik meelelahutus. Traditsiooniliste kunstide puhul on kombeks õppida “keha kaudu”, tähendab meistrit või õpetajat kopeerides kunsti omandada. Praktika on teooria lähtepunktiks ja üheks filosoofiliseks küsimuseks on, kuidas end kultiveerida läbi praktika. Suzuki meetodi praktiseerimisel jätkatakse seda traditsiooni.

Üheks oluliseks kontseptsiooniks traditsiooniliste lavakunstide puhul kitsamalt ja jaapani kultuuris laiemalt on *kata* ehk vorm või viis. Suzuki käsitleb *katat* kui treeninguprotsessi jaoks loodud harjutust või siis traditsioonilises teatris lavastaja rolli kandnud elementi. *Katas*

iseenesest Suzuki väärtust ei leia, samas on Suzuki meetodi eesmärgiks saavutada sarnane kehatunnetus, mis traditsioonilistes lavakunstides *kata* abil loodud on.

Üheks Suzuki meetodi inspiratsiooniallikaks on Zeami traktaadid, millest on inspireeritud Suzuki mõtteviisis eelkõige see, mis seotud budistliku esteetikaga laiemalt, aga ka näitleja ja publiku omavaheline suhe, mida Zeami käsitleb mõiste *riken no ken* kaudu. Traditsiooniliste lavakunstide puhul ei püüa näitleja niivõrd kehastada karakterit, kui luua kujutluse publiku meelde.

Nii jaapani traditsiooniliste lavakunstide kui Suzuki meetodit ümbritseva teatrikontseptsiooni südames on näitleja ja kõige olulisem on näitleja kütkestavus.

Lotmani järgi muudab dialoogi väärtuslikuks justnimelt selle mitte-kattuv ala ja mittemõistmine on sama väärtuslik tähendusmehhanism kui mõistmine. Kokkupuude läänega, mis 19. sajandi keskpaigast alates Jaapani ühiskonnas kiire muutuste protsessi käivitas, tekitas küsimuse Jaapani identiteedist. Üks mõtteviis tembeldas jaapani oma traditsiooni väärtusetuks ja püüdis igati lääne mõtteviisi ja erinevaid ühiskondlikke süsteeme üle võtta. Seesugune oli ka uus teater – *shingeki* – mis defineeris end “vanale teatrile” ehk kabukile vastandumise läbi. *Shingeki* ideoloogiale oli omakorda teravalt vastu 1960. aastatel hoogu saanud *angura* ehk väikeste teatrite liikumine, mis pöördus jaapani oma “unustusse vajunud” traditsiooni juurde, mida nüüd uue pilguga hindama hakati. Selles liikumise osaliseks oli ka Suzuki, kes lõi oma teatri ja järkjärgult Suzuki meetodi näitlejatehnikat välja arendama hakkas. See ei tähenda aga, et lääne mõju vähenenud oleks. Vastupidi, lääne vaimustunud pilk oli oluline nii traditsioonilistele lavakunstide taas-tärgkamisele kui ka tõukeks Suzuki teatrikontseptsiooni arengule, inspireerides Suzukit looma Jaapani Alpides asuvas Toga külas uue teatriruumi ning Suzuki meetodist sai ajapikku mitte niivõrd jaapani, aga pigem maailma teatri osa.

Uurimuse **teine osa** kandis pealkirja *Suzuki meetodi keha- ja ruumikontseptsioon*. Vaadeldi Suzuki meetodit ümbritsevat ideeraamistikku, mille peamisteks märksõnadeks *ruum* ja *keha*. Suzuki käsitleb keha ja ruumi eelkõige jaapani traditsiooniliste kunstide ja laiemalt traditsioonilise keskkonna kaudu. Traditsioon on Suzuki definitsiooni järgi seotud ruumi ja puudutusega ehk siis käsitleb ta traditsiooni ruumi ja keha suhtena. Seejuures on kõige otsesem kokkupuude ruumiga inimesel jalataldade kaudu ja nii keskendub Suzuki näitlejatreeningu

meetod ka suures osas just jalgadele, püüdes taastada kehatunnetuse, mis Suzuki väitel enne moderniseerumist traditsioonilises keskkonnas elades veel alles oli.

Kui Suzuki ruumitunnetuse inspiratsiooniallikaks on Jaapani oma traditsioon, siis idee sellest, milline võiks teatriruum olla, sai tõuke lääne teatrist. Kogemus Pariisi teatrfestivalil nii-öelda raputas lahti Suzuki fantaasia, mis seni oli takerdunud harjumuspärase mõttemalli külge – tavaliselt esitati nõd Jaapanis ju nō-laval ja kabukit kabukilaval. Prantsusmaa-kogemusest inspireerituna lõi Suzuki mägedes asuvasse väiksesse Toga külasse teatriruumi, mis tema teatrikontseptsiooni sobitus.

Keha ja kehastumine on Suzuki jaoks seotud kultuuri mõistega ja see on omane ka fenomenoloogilisele mõtteviisile. Suzuki meetodi näitlemist ja kõnelemist võib käsitleda Lotmani autokommunikatsiooni mõiste kaudu. Küsimus näitleja kehast ei ole Suzuki jaoks vaid teatrisse puutuv probleem, vaid laieneb jaapani kultuurile laiemalt ja nii võib öelda, et Suzuki meetodi aluseks olev ideedevõrgustik on Suzuki viis jaapani kultuuri mõtestada ja Suzuki meetod on selle mõtestamise väljundiks.

Näitleja peab olema kütkestav. See tähendab, et ta peab oma füüsilisusega publikut võluma. Oluline on näitleja otsene füüsiline mõju vaatajale ja selle mõju saavutamiseks Suzuki meetod loodud ongi. Keha- ja kõnekäsitluses on Merleau-Ponty tajufenomenoloogia mõju Suzukile ehk kõige nähtavam. Hääl ja kõne on Suzuki jaoks osa kehast, tähendab, sõnadest enam omab tähendust hääle kuuldavaks toomine ja kõnelemine iseenesest.

Töö **hüpoteesina** oli sõnastatud väide, et Suzuki meetodi kujunemisele on olulist mõju avaldanud jaapani traditsiooniliste lavakunstide taasmõtestamine kokkupuutes lääne kultuuriga. Selle keha- ja ruumikäsitlusele on omane fenomenoloogiline lähenemine ühendatuna traditsioonilistele lavakunstidele iseloomuliku esteetikaga.

Üldjoontes pidas hüpotees paika, kuid täpsustada tahaksin kaht asja, esiteks mõistete “lääs” ja “modernsus” kastutust. Kokkupuude lääne kultuuriga on Suzuki puhul aset leidnud mitmel tasandil, millest üks on kindlasti seotud konkreetsemalt lääne publikuga ja teatriga, mis on Suzukit inspireerinud. Selles tähenduses on “lääne” mõiste kasutamine endiselt täpne. Niisamuti oli ühiskondlikul-poliitilisel tasandil lääs Suzuki teatritegevuse algusaegadel aktuaalne. Küll aga peaks eristama kultuuri-probleematikat. 20. sajandi keskpaigaks oli lääne mõju Jaapanis juba ligi

sada aastat kestnud ja toimunud teatav kreoliseerumine, nii et kultuurilised mõjud ja probleemid olid selleks ajaks saanud juba Jaapani-sisesteks probleemideks. Nii tahaksin hüpoteesis püstitatud väite puhul täpsustada, et Suzuki meetodi tekkel oli inspiratsiooniks küll lääs, aga vastandumist *shingeki* teatriga võiks käsitleda pigem traditsiooni ja modernsuse kui jaapani kultuuri ja lääne vastanduse küsimusena.

Teine hüpoteesi püstitusega seotud täpsustus puudutab traditsiooniliste lavakunstide küsimust. Leian, et Suzuki meetodi puhul oleks sobivam rõhutada mitte traditsioonilisi lavakunste eraldi, vaid traditsioonilist kultuuri üldisemalt, mille mõjuelementideks on ka näiteks ruum ja sellest lähtuv igapäevane kehakasutus. Asjaolu, et Suzuki meetod on mõjutatud traditsioonilistest võitluskunstidest, pole Suzuki meetodi kirjeldamisel rohkem kohane kui öelda, et Suzuki näitlejatreeningu meetod on mõjutatud näiteks teetseremooniast. Täpsem oleks tõdemus, et nii võitluskunstidele kui paljudele muudele traditsioonilistele valdkondadele on Jaapanis omane üks ühine taustsüsteem, mis on seotud tugevalt budismi mõjuga ja millel on ühiseid elemente nii mõtteviisis kui ka meisterlikkuse saavutamise vaimses ja füüsilises protsessis.

Uurimuses analüüsiti Suzuki näitlejatreeningu meetodit ja Suzuki lavastusi kasutati seejuures eelkõige illustreerivas funktsioonis. Suzukil on lavastajana väga tugevalt välja kujunenud käekiri ja edaspidi oleks huvitav analüüsida tema mõjutusi lavastajana. Suzuki lavastusi on küllaltki põhjalikult kirjeldanud Ian Carruthers (2004), kuid huvi võiks pakkuda sügavam analüüs Suzuki lavastusmaterjalide valiku, lavastuste sisulises ja kujunduslikus küljes korduvate elementide, karakterite ja võtete aspektist.

BIBLIOGRAAFIA

- B o u r d i e u, Pierre 1991. First Lecture. Social Space and Symbolic Space: Introduction to a Japanese Reading of *Distinction*, *Poetics Today* 12-4, 627-638
- B r a n d o n, James R. 2002. *The Cambridge Guide to Asian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press
- B r o o k, Peter 1972. *Tühi ruum*. Tallinn: Peroodika
- C a r l s o n, Marvin A. 1993. *Places of Performance: the Semiotics of Theatre Architecture*. New York: Cornell University Press
- C o d y P o u l t o n, M. 2007. The Rhetoric of the Real. *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lanham: Lexington Books
- C o l l i n s, Jane, N i s b e t, Andrew 2010. *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*. New York: Routledge
- C o x, Rupert A. 2003. *The Zen Arts: An Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan*. New York: RoutledgeCourzon
- C s o r d a s, Thomas J. 2003. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press
- D e B a r y, William Theodore, G l u c k, Carol, T i d e m a n n, Arthur E. 2006. *Sources of Japanese Tradition, Abridged: Part 2: 1868 to 2000*. New York: Columbia University Press
- D e B a r y, William Theodore, K e e n e, Donald, T a n a b e, George, V a r l e y, Paul 2001. *Sources of Japanese Tradition, Abridged: Part 1: 1600 to 1868. Second Edition*, New York: Columbia University Press
- E r n s t, Earle 1969. The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre, *Educational Theatre Journal*, 21-2, 127-138
- F r a l e i g h, Sondra, N a k a m u r a Tamah 2006. *Hijikata Tatsumi and Kazuo Ohno*. New York: Routledge

- F u k u d a, Mahito 2008. Meiji honyakugo no omoshirosa. *Gengo Bunka Kenkyu Soosho*, Nagoya Daigaku Daigakuin Gengo Bunka Kenkyuka. Kättesaadav <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/proj/sosho/7/fukuda.pdf>. 20.3.2013
- G l a z e r, Nathan 1975. From Ruth Benedict to Herman Kahn: The Postwar Japanese Image in the American Mind. *Mutual Images: Essays in American Japanese Relations*. Koost Akira Irie. Cambridge: Harvard University Press, 138-168
- G o o d m a n, David G. 1971. New Japanese Theatre, *The Drama Review* 15-2, 154-168
- G o o d m a n, David G. 1988. The Return of the Gods: Theatre in Japan Today, *World Literature Today* 62-3, 418-420
- G o t ō, Yukihiro 1988. Suzuki Tadashi: Innovator of contemporary Japanese theatre. Thesis (Ph. D.) University of Hawaii
- H a h n, Tomie 2007. *Sensational Knowledge: Embodying Culture Through Japanese Dance*. Middletown: Wesleyan University Press
- H a h n, Tomie 1996. Sensational Knowledge: Transmitting Japanese Dance and Music. Thesis (Ph. D.) Wesleyan University
- H e i s i n g, James W. 2010. Nishida's Deodorized *Basho* and the Scent of Zeami's Flower, *Classical Japanese Philosophy*, Nagoya: Nanzan Institute for Religion & Culture, 247–73
- I n o u e, Megumi 2007. Why Did Sewamono not Grow into Modern Realist Theatre. *Modern Japanese Theatre and Performance*, koost David Jortner, Keiko McDonald, Kevin J. Wetmore. Lanham: Lexington Books
- I s h i k a w a, Satomi 2007. Seeking the Self: Individualism and Popular Culture in Japan, Bern: Peter Lang Pub Inc
- I w a b u c h i, Koichi. 1994. Complicit exoticism: Japan and its Other. *The Australian Journal of Media & Culture* 8-2, <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/8.2/Iwabuchi.html>. 18.03.2013
- K a s u l i s, Thomas P., A m e s, Roger T., D i s s a n a y a k e, Wimal 1993. *Self As Body in Asian Theory and Practice*. New York: State University of New York Press
- K a w a t a k e, Toshio 2006. *Kabuki: Baroque Fusion of the Arts*. Tokyo: I-House Press.

- K e e n e, Donald 2007. *Modern Japanese Literature: From 1868 to the Present Day*. New York: Grove Press
- K i k u c h i, Yuko 2004. *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*, New York: RoutledgeCourzon
- K o m i n z, Laurence, 1988. Origins of Kabuki: Acting in Medieval Japanese Drama, *Asian Theatre Journal* 5-2, 132-147
- K o m i n z, Laurence 1983. Ya no Ne: The Genesis of a Kabuki Aragoto Classic, *Monumenta Nipponica*, 38-4, 387-407
- K u i t e r t, Wybe 2002. *Themes in the History of Japanese Garden Art*. Honolulu: University of Hawaii Press
- L a F l e u r, William R. 1983. *The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. Berkeley; Los Angeles jt: University of California Press
- L o t m a n, Juri 1990. *Kultuurisemiootika. Tekst–kirjandus–kultuur*. Tallinn: Olion
- Lotman, Juri 1990. *Universe of the Mind. A semiotic Theory of Culture*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd Publishers
- L o t m a n, Juri 2001. *Kultuur ja plahvatus. s. l.: Varrak*
- L o t m a n, Juri 1999. *Semiosfäärist. s. l.: Vagabund*
- M c A u l e y, Gay 1999. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. An Arbor: The University of Michigan Press
- M e r l e a u - P o n t y, Maurice 2009. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London; New York: Routledge
- M i y a m o t o, Shooson 1969. The relation of Philosophical Theory to Practical Affairs in Japan. *Japanese Mind: Essentials of Japanese Philosophy and Culture*, koost Charles A. Moore. Honolulu: University of Hawaii Press
- M o o r e, Shannon C. 2006. Ghosts of Premodernity: Butoh and the Avant-Garde, *Performance Paradigm* 2, 45-53. Kättesaadav http://www.scribd.com/fullscreen/59992639?secret_password=1qig6xs2nqzwo4wiynkt 15.4.2013
- M o r i n a g a, Maki Isaka 2005. Osanai Kaoru's Dilemma. "Amateurism by Professionals" in Modern Japanese Theatre, *The Drama Review* 49-1, 119-133

- M o r i , Mitsuya 2002. The Structure of Theatre: A Japanese View of Theatricality, *SubStance* 31-2/3, 73-93
- N a k a n e , Chie 1967. *Tateshakai no ningen kankei*, Tokyo: Kodansha
- N a k a n e , Chie 1970. *Japanese Society*. Berkley; Los Angeles: University of California Press
- N o o r m e t s , Joe 2011. Keha. *Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid*. Koost Marek Tamm. Tallinn: TLÜ Kirjastus
- O r t o l a n i , Benito 1995. *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton: Princeton University Press
- O t t a v i a n i , Gioia 1994. "Difference" and "Reflexivity": Osanai Kaoru and the Shingeki Movement, *Asian Theatre Journal* 11-2, 213-230
- P a v i s , Patrice 1996. *The Intercultural Performance Reader*. Oxon; New York: Routledge
- P o w e l , Brian 2002. *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity*. London: Routledge
- P r u s i n s k i , Lauren 2012. Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History, *Studies on Asia* 2-1, 25-49. Kättesaadav http://studiesonasia.illinoisstate.edu/seriesIV/documents/2-Prusinski_001.pdf
- R a u d , Rein, K a p l i n s k i , Jaan 1985. Täiskuutaeva all. Valimik hiina ja jaapani luulet. *LR* 10/11
- R i m e r , J. Thomas 2000. With a Nod to Chekhov: Strategies of Dream and Memory in the Dramas of Shimizu Kunio. *Japanese Theatre and the International Stage* koost Stanca Scholtz-Cionca, Samuel L. Leiter. Leiden; Boston; Köln: Brill Academic Pub
- R i m e r , J. Thomas, Y a m a z a k i , Masakazu 1984. *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*. Princeton: Princeton University Press
- S c h e c h n e r , Richard 2010. 6 Axioms for Environmental Theatre. Axiom Three. *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*. Koost Jane Collins, Andrew Nisbet. New York: Routledge
- S e n d a , Akihiko 2004. *Nihon no gendai engeki*, Tokyo: Iwanami shinsho
- S u z u k i , Daisetz Deitaō 1964. *An Introduction to Zen Buddhism*. New York: Grove Press

- S u z u k i, Daisetz Deitaō 1973. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press
- S u z u k i, Tadashi 1986. *The Way of Acting. The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. New York: Theatre Communications Group
- S u z u k i, Tadashi 2002. Culture is the Body. *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*. Koost Phillip Zarrilli, 163-167. London; New York: Routledge
- S u z u k i, Tadashi 1991. Culture is the Body. *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*. Koost Bonnie Marranca, Gautam Dasgupta. New York: PAJ Publications
- S u z u k i, Tadashi 2008. *Culture is the Body. Bunka wa shintai ni aru*. SCOT
- S u z u k i, Tadashi, N a k a m u r a, Yūjirō 1999. *Gekiteki gengo*. Tokyo: Asahi bunko.
- S u z u k i, Tadashi 1980. *Katari no chihei*. Tokyo: Hakusuisha
- S u z u k i, Tadashi 1988. *Engeki to wa nani ka. Iwanami shinsho*. Tokyo: Iwanami shoten
- S u z u k i, Tadashi 2002. Tradition and Creative Power in Theater. *Lecture given April 30 2002 as the Donald Keene Center's Shoshitsu Sen XV Distinguished Lecture on Japanese Culture*. http://www.keenecenter.org/sen/2002_text.html 18.3.2012
- S u z u k i, Tadashi 2003. *Suzuki Tadashi engeki ronshū: naikaku no wa I*. Tokyo: Jiritsushobō
- S u z u k i, Tadashi 2003. *Suzuki Tadashi engeki ronshū: naikaku no wa II*. Tokyo: Jiritsushobō
- S u z u k i, Tadashi 2007. *Enshutsuka no shigoto. Suzuki Tadashi dokushū*. SCOT
- T a n i z a k i, Junichirō 2001. *In Praise of Shadows*. London: Vintage
- T a n n, Ken 2010. *Semogenesis of a Nation: An Iconography of Japanese Identity*, Thesis (Ph.D), Department of Linguistics, The University of Sydney
- Kättesaadav <http://www.legitimationcodetheory.com/pdf/2010TannPhD.pdf> 15.3.2013
- T i l l i s, Steve 2003. East, West, and World Theatre *Asian Theatre Journal*, 20-1, 71-87
- T s u b a k i, Andrew A. 1971. Zeami and the Transition of the Concept of Yugen: A Note on Japanese Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30-1, 55-67
- T o r o p, Peeter 2005. Semiosphere and/as the Research Object of Semiotics of Culture, *Sign Systems Studies* 33-1

U e d a, Makoto 1995. *Zeami on the Art of the Nō Drama: Imitation, Yūgen, and Sublimity. Japanese Aesthetics and Culture. A Reader.* Koost Nancy G. Hume. New York: State University of New York Press

Y u a s a, Yasuo, N a g a t o m o, Shigenori, K a s u l i s, Thomas P. 1987. *The Body: Toward an Earstern Mind-Body Theory.* New York: State University of New York Press

Y u s a, Michiko 1987. Riken no Ken. Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation, *Monumenta Nipponica*, 42-3, 331-345

Pildimaterjal

Suzuki Tadashi. Suzuki Company of Toga veebileht <http://www.scot-suzukicompany.com/>

Paul Binnie "Genroku mie" <http://www.paulbinnie.com/kabuki.html>

<http://www.ukiyoe-ota-muse.jp/H2402-oedostar-E.html>

<http://www.6-kou.com/accomplishments/ECF/>

Suzuki Actor Training Method's Approach to Notions of Body and Space in the Context of Japanese Traditional Culture and Modern Society

SUMMARY

Suzuki Tadashi's actor training method called the Suzuki Method has received attention world wide. It is often characterized as a method inspired by Japanese traditional theatre and martial arts. Two of the most in depth studies of the Method released in English (Carruthers, Takahashi 2004 and Allain 2002, 2009) also mention the influence of Noh actor Zeami Motokiyo and Perleau-Ponty's phenomenology of perception. The present thesis is most likely the first to take one step further and study the Method in the context of Japanese traditional culture and in the formation process of modern society.

The **first part** of the thesis focuses on the relationship between Japanese traditional culture and modern society as well as changes in the society influenced by the West.

1. There is a big gap between traditional and modern theatre in Japan.
2. One of the important questions in buddhist philosophy is how to cultivate oneself. In traditional arts it is common to learn "with the body" by imitating the master.
3. Suzuki's notion of theatre is influenced by concepts of buddhist aesthetics.
4. Suzuki criticizes the notion of *kata* (form, conduct) in traditional theatre but the Method is designed to help the actor to achieve powerful stage presence similar to Noh and Kabuki actors.
5. Dialogue between Japan and the West triggered a fast process of changes in Japanese society. New realist modern theatre (*shingeki*) opposed to the traditional theatre forms. Return to the traditional Japan began in the 60s with the Little Theatre Movement, Suzuki among others.

6. By that time it is important to distinguish between modernisation and Western influence. Suzuki criticized the first but not the latter. Western influence was crucial for the development of Suzuki's ideas.

The **second part** of the thesis presents a frame of ideas that form the basis of the Method.

1. Notions of body and space are addressed in the context of traditional arts and traditional environment in general.
2. Suzuki defines culture using the notions of space and touch. The relationship between the space and the body is very important. The first contact between body and space is through the feet and that is the reason Suzuki Method focusses on the feet.
3. Suzuki's spaces are inspired by Noh stage he considers to be the optimal size of space that actor could fill.
4. Actor must fascinate the audience. He can achieve it by his stage presence and speech.
5. It is important to consider not only traditional theatre but traditional culture in general as Suzuki's source of inspiration.

LISAD

Lisa 1

Suzuki "Electra"

Vt tööga kaasas olev CD.

Video on kättesaadav ka aadressil <http://youtu.be/a6WGmQ9S91A>.

Lisa 2



Aragoto kabukinäitleja. Allikas: Paul Binnie Genroku mie

Lisa 3



Kabuki lava. Allikas: <http://www.ukiyoe-ota-muse.jp/H2402-oedostar-E.html>

Lisa 4



Nō lava. Allikas: <http://www.6-kou.com/accomplishments/ECF/>

Lisa 5



Suur vabaõhulava Toga külas (Allikas: Suzuki Tadashi. SCOT veebileht)

Lisa 6



Suzuki meetodi harjutused. Allikas: Suzuki Tadashi. SCOT veebileht

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina,

Maarja Yano

(autori nimi)

(sünnikuupäev: 19.12.1985)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
SUZUKI NÄITLEJATREENINGU MEETODI KEHA- JA RUUMIKÄSITLUS JAAPANI
TRADITSIOONILISE KULTUURI JA KAASAEGSE ÜHISKONNA KUJUNEMISE KONTEKSTIS,
(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on

Kati Lindström,

(juhendaja nimi)

1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Yokohamas, 16.05.2013 *(kuupäev)*