Tartu Ülikool
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond
Usuteaduskond

Saile Johanna Langsepp

SAKRAALNE TANTS ETENDUSKUNSTINA.
Kanoonilised tähendused ja rituaalsed vormid koreograafias

Magistritöö
Juhendaja Erki Lind (PhD)

Tartu 2025

Saateks

Tahan väga tänada oma juhendajat Erki Lindu (PhD) selle interdistsiplinaarse teadustöö teema avamiseks mitmekülgse, suunava ja fokusseeriva juhendamise eest ning uurimisprotsessi toetamise eest. Teiseks tänan Heili Einastot (PhD), kelle käe all omandasin tantsuteooria alaseid teadmisi varasemate õpingute jooksul ning kes andis nõu ka käesoleva töö jaoks sobiva tantsuanalüüsi meetodi valimisel. Kolmandaks tahan tänada oma õde Helmi Mariet, kellega vestlused tähenduste tähendusest, liikumisest, ruumist, loomingust ja teadusest on alati mind inspireerinud ning avardanud käsitlusvõimalusi.

Loodan, et käesolev töö panustab nii religiooniuuringute kui ka tantsuvaldkonna teadlaste uurimistöösse.

Sisukord

SAATEKS **2**

SISSEJUHATUS **5**

Teema valiku põhjendamine ja piiritlemine *5*

Töö eesmärgi, uurimisülesande ja -küsimuste püstitamine *7*

Uurimismetoodika *8*

Lühiülevaade probleemi senisest uuritusest *9*

Töö struktuuri tutvustus *10*

Töö koostamisel ette tulnud raskused ja piirangud *11*

1. KEHA RELIGIOONIS JA TANTSUS **12**

1.1. KEHA JA TAJU 12

1.2. SAKRAALNE TANTS, RITUAAL JA RITUAALI ÜLEKANNE 16

1.2.1. Rituaal *17*

1.2.2. Rituaali ülekande teooria *19*

1.3. PERFORMATIIVSUS JA ESTEETIKA 21

1.4. TANTSIJA IDENTITEET SAKRAALSE TANTSU KONTEKSTIS 26

1.4.1. Viis viisi tantsu sakraalsena mõtestamiseks *27*

2. SAKRAALNE TANTS: KOLM TRADITSIOONI **30**

2.1. BHARATANATYAM JA ŠAIVISTLIK TEMPLITANTS 30

2.1.1. Devadāsīd ja nende tantsu rekonstrueerimine *31*

2.1.2. Allikad ja taust: Nāṭyaśāstra ja rasa-teooria *32*

2.1.3. Tehnika: tantsutüübid ja kehalised sümbolid *35*

2.1.4. Kosmoloogiline narratiiv bharatanatyami koreograafias *37*

2.2. PÖÖRLEMINE JA MEVLEVI SEMA-TSEREMOONIA 38

2.2.1. Dervišid ja sufismi kujunemine *39*

2.1.3. Allikad ja taust: Rumi pärand, neo-sufism *40*

2.1.4. Tehnika: sema-tseremoonia ülesehitus *42*

2.2.4. Ringliikumise kontseptsioon ja kogemus *46*

2.3. MIKO-KAGURA JA ŠINTO RITUAALSUS 47

2.3.1. Mikod ja rituaalne ruum *48*

2.3.2. Allikad ja taust: kamid ja kagura *49*

2.3.3. Tehnika: aegruum, rütm, trajektoor *50*

2.3.4. Rituaalsed objektid tantsus: lehvik ja käsikell *52*

3. SAKRAALNE TANTS ETENDUSKUNSTINA 54

3.1. KOREOGRAAF-TANTSIJATE VALIMI KRITEERIUMID 55

3.2. TANTSUDE ANALÜÜSIMEETOD 57

3.3. LÜHIÜLEVAADE KOREOGRAAF-TANTSIJATEST JA TANTSUDEST 57

3.3.1. Bharatanatyam: Rukmini Vijayakumar 58

3.3.2. Sufi-pöörlemine: Rana Gorgani 59

3.3.3. Miko-kagura: Miho Takayasu 60

3.4. ÜLEMINEKUPROTSESS RITUAALIST LAVALE: KOLME TANTSU VÕRDLEV ANALÜÜS KOMPONENTIDE KAUPA 61

3.4.1. Ruum ja kontekst 61

3.4.2. Kostüüm 63

3.4.3. Heli 65

3.4.4. Koreograafia 67

3.4.5. Esitaja ja vaataja suhe 70

3.4.6. Tantsija identiteet 73

3.4.7. Kanooniline sõnum ja selle tõlgendus 75

3.5. SAKRAALSE TANTSU TEISENEMINE ETENDUSKUNSTIKS 78

ARUTELU JA JÄRELDUSED 84

KOKKUVÕTE 88

KASUTATUD ALLIKAD 90

LISAD 103

LISA 1. TANTSUKIRJELDUS: RUKMINI VIJAYAKUMAR 103

LISA 2. TANTSUKIRJELDUS: RANA GORGANI 112

LISA 3. TANTSUKIRJELDUS: MIHO TAKAYASU 118

SACRED DANCE AS PERFORMING ART. CANONICAL MEANINGS AND RITUAL FORMS IN CHOREOGRAPHY. SUMMARY 126

ANNOTATSIOON 129

LIHTLITSENTS TÖÖ AVALDAMISEKS 130

Sissejuhatus

Uurimisteemaks on sakraalne tants etenduskunsti vormis. See on ambivalentne nähtus, mis asetub religiooni ja tantsukunsti[1] vahelisse sfääri, võimaldades uurida üleminekuid ja tähendusprotsesside teisenemisi. Tegemist on mitmekultuurilise uuringuga sellest, millised on religiooni ja tantsukunsti seosed, toetudes näidetele eri kultuuridest, kus religioossetes toimingutes kasutatud koreograafia ja liikumiselemendid on saanud iseseisva loomingulise žanri ehk tantsukunsti osaks. Magistritöö fookus on suunatud eelkõige religioossete rituaalide juures kasutatud tantsude omaduste uurimisele ja nende tuvastamisele kaasaegsete koreograafide interpretatsioonides.

Teema valiku põhjendamine ja piiritlemine

Üheks väga oluliseks põhjuseks teemavalikul võib pidada etenduskunstina esitatud sakraalse tantsu laiemat levikut ja tähenduslikku difusiooni, mis on vastastikseoses teiste protsessidega nagu ühiskondlikud suundumused ja loomevaldkonna, sh tantsukunsti multikultuursus ning interdistsiplinaarsus. See tähendab, et kuigi konkreetsed kultuurikontekstid on kõikjal spetsiifilised, siis globaliseerumine on võimaldanud levida nähtustel ja tähendustel laiemalt ja rahvusvahelisemalt kui iial varem, mistõttu leidub aina enam ambivalentset kasutusviisi tähendustele, mis varasemalt juurdusid kindlates kultuurides ja situatsioonides. Liigne ebamäärasus ja tähendusväljade adresseerimata paljusus võib aga kergesti viia väärtõlgendusteni (Kolk 2015, 65). Kultuurilisi piire kompav sakraalne tants etenduskunstina tungib väga erinevatesse kontekstidesse ning erinevate raamistike keskel eksisteerivana vajab suuremat tähelepanu ja lahtimõtestamist. Arutelud tantsukunsti ja religiooni teemal on üles kerkinud ka Eesti kultuuriruumis, kus need on küll üldiselt kohalikest oludest lähtudes keskendunud rohkem kristliku kiriku ja tantsu suhetele (Friedenthal 2017, Kull 2017, Riistan 2017, Rikk 2022, Viirpalu 2017).

Teiseks on sakraalse tantsu uurimise puhul vaja välja tuua tantsu kui valdkonna ebaproportsionaalselt vähene käsitletus religioosses kontekstis võrreldes teiste

[1] Tantsukunsti all pean silmas professionaalset loomevaldkonda, mis kasutab oma meediumina tantsu ehk mille kunstiline väljendus toimub keha liigutuste ja liikumise kaudu. Tantsukunst on üks osa etenduskunstidest.

loomevaldkondadega. Sellel on mitmeid sotsiaalses kontekstis juurduvaid põhjuseid, alustades sellest, et religiooniuuringud sellisel kujul on lääne kultuuriruumist väljakasvanud suhteliselt noor distsipliin (ja sellest veelgi noorem on tantsu akadeemiline uurimine), mille sisemiste arengute juures ei saa arvestamata jätta kristliku kultuuriuumi mõju, milles omakorda on tantsul religioosses kontekstis olnud viimaste sajandite jooksul tähendus, mis pigem ei ole soosinud selle sakraliseerimist – olukord, mis ei sarnane näiteks mõnede ida religioonide sisemisele dünaamikale. Seetõttu on siin rohkem tuntud sakraalse muusika või sakraalse maalikunsti tähendus, kuid mitte niivõrd sakraalse tantsu oma (kuigi ka kristlikus kultuuriruumis eksisteerib tants religioosses kontekstis – leidub näiteks termin „liturgiline tants“, mille suhtes on vastuolulisi hoiakuid (Barth 2017; Coleman 1995; Johns 2002; Vigueras Cherras 2024)).

Kolmandaks ja eelnevaga seotud oluliseks põhjuseks sakraalse tantsu uurimisele on selle puudulik laiem käsitlemine religiooniuuringute kontekstis. Vastandudes uskumustekesksele religioonikäsitlusele, võimaldab tantsu uurimine mõista kehastatud ja tajutud religiooni dimensioone sügavamalt (LaMothe 2005, 129). Kinesteetiline tasand ja kehaline liikumine on oluliseks, kuigi väheuuritud meediumiks religiooniuuringute kontekstis (Blum 2008). Mitmed teadlased on välja toonud tantsu kui religioossetes rituaalides osaleva või seda mõnikord isegi konstitueeriva nähtuse puuduliku uurimise religiooniuuringute distsipliinis (Appelros 2024; Blum 2008; Hanna 1988; Hellsten 2017, LaMothe 2005 ja 2008), sest puuduvad uurijad, kellel oleks piisav praktiline teadmine ka tantsust ning seega pädevus mõlemas valdkonnas, kutsudes üles spetsialiste seda teemat käsitlema. Olles ise pikaaegselt tantsuvaldkonnaga seotud, sh omandanud koreograafias bakalaureusekraadi, on mul huvi ja pädevus uurida religiooni ja tantsu puutepunkte.

Neljandaks asetub sakraalne tants teemana laiemalt käesoleval hetkel varasemast rohkem tähelepanu pälvinud kehaliste praktikate ja kehalisuse uurimise konteksti (Peedu 2023, 640), mistõttu on huvi ja vajadus selle uurimise järgi ka aktuaalne. Paralleelsed suundumused, mis on võimalikuks saanud valdkondadevahelise koostöö ja arengute tõttu, leiavad aset teisteski humanitaarteaduse harudes nagu nt kognitiivsed etendusuuringud, neurokunstiajalugu ja empiiriline esteetika, rääkimata tantsuteaduse enda arengutest viimaste kümnendite jooksul. Kõik need asjaolud toetavad tantsu ja koreograafia kui inimkeha tähenduslikult struktureeritud liikumise (Roche, Burridge 2022, 1) uurimist, mis on religioossuse manifesteerumises alati olemas olnud.

Seega on teema piiritletud eelkõige religiooni ja tantsu kui kehalise praktika suhete vaatlemisega. Selles sisaldub sakraalse tantsu mõiste täpsustamine, konkreetsete sakraalsete tantsude uurimine, nende ülekandeprotsess etenduskunsti sfääri ning võrdlev analüüs tantsukunstiks transformeerumisel.

Töö eesmärgi, uurimisülesande ja -küsimuste püstitamine

Käesoleva uurimistöö eesmärk on püüda selgindada nähtust, mis tekib sakraalse tantsu esitamisel etenduskunstina professionaalsete tantsijate poolt. Eesmärk on teha seda ka kultuuridevahelises võrdluses, mis võimaldab arutleda selle nähtuse ja teisenemistendentside üle laiemalt ja lähtudes mitte ühest kindlast kultuurikontekstist või ühe religiooni omapäradest, vaid pigem religioossetel eesmärkidel kasutatava tantsu ja tantsukunsti omavaheliste suhete mõistmise tasandil laiemalt. Uurimisprobleemiks on sakraalse tantsu asetumine väljapoole algset religioosset konteksti. Sellest kerkib esile küsimus, millised vormilised ning tähenduslikud omadused muudavad tantsu konkreetses kasutuses sakraalselt tõlgendatuks ning kuidas need omadused avalduvad erinevates kontekstides. Lisandub vajadus eelnevalt uurida keha, tantsu ja religiooni suhteid, mis on aluseks sakraalse tantsu mõtestamiseks.

Teema mitmekülgseks lahtimõtestamiseks on seega uurimisküsimusi seatud kolm. Põhiküsimuseks on: milline on transformatsiooniprotsess koreograafiate religioossest kontekstist etenduskunsti valdkonda kandumisel? Selleks, et seda tuvastada, esitasin kaks lisaküsimust. Esiteks: millised on vormilised ja sisulised omadused erinevates sakraalse tantsu traditsioonides? Ja teiseks: kuidas need omadused avalduvad kaasaegsete tantsukunstnike interpretatsioonides? Toetudes kahele eelnevale, uurin võrdlevalt seda, millised on toimunud muutused.

Püstitatud uurimisküsimuste lahendamiseks ja võrdleva perspektiivi saavutamiseks on uurimisobjektiks valitud kolme erineva traditsiooni religioossetes praktikates esinevad tantsud. Uuritavad sakraalse tantsu traditsioonid on kõik pika ajalooga, endiselt praktiseeritavad religioosses kontekstis ja ühtlasi leidnud kasutust etenduskunstina tantsuvaldkonnas. Nendeks on Lõuna-India templitantsust välja kasvanud tantsustiil *bharatanatyam*; sufismis ehk Islami müstilist voolu esindavas Mevlevi ordu rituaalis kasutatav pöörlemistants; Jaapanis šinto pühamute rituaalses praktikas kasutatav *miko-kagura*. Iga nimetatud sakraalse tantsu puhul keskendun selle

juures olulistele aspektidele, mis on traditsioonispetsiifilised ning võtan vaatluse alla ka ühe kaasaegse koreograafi interpretatsiooni traditsioonilisest materjalist.

Uurimismetoodika

Uurimismetoodikas on kasutatud mitut üksteist täiendavat lähenemist, et vastata kolmele seatud uurimisküsimusele, mis moodustuvad kolmest komponendist: tants religioosses kasutuses, selle elemendid lavalises kasutuses ja transformatsiooniprotsess esimesest teise. Selleks uurin kõigepealt seda, mida antud religioonitraditsioon vastava sakraalse tantsu kohta ütleb ning kuidas on seal tantsu kasutatud. Teiseks uurin, millised on kaasaegsete koreograafide interpretatsioonid nii vastava sakraalse tantsu koreograafilisest materjalist kui ka selle tähendusest. Kolmandaks võrdlen tantsu traditsioonilist religioosset kasutust ja kaasaegset versiooni etenduskunstina ning analüüsin muutusi, kasutades selleks rituaali ülekande teooriat ja etendusuuringute teoreerilist raamistikku.

Töö terviku kontekstis on oluline raamistatus üldisemate teoreetiliste lähenemistega, et mõista tantsu spetsiifilist kohta mitteverbaalse kehastatud praktikana nii religioonis kui loomingus. Selleks toetun keha, taju, tantsu, rituaali ja religiooni teoreetiliste seoste käsitlemisel oluliste lähtepunktidena prantsuse filosoof Maurice Merleau-Ponty (2019) taju fenomenoloogiale ja Roy Rappaporti (2023) ning Catherine Belli (1990; 1992; 1997) rituaaliteooriatele. Teooriate hulka kuulub ka religioossest kontekstist etenduskunsti sfääri üleminekuprotsessi analüüsimiseks valitud Robert Langeri rituaali ülekande teooria (Langer *et al*. 2006).

Kuna tegemist on interdistsiplinaarse uurimistööga, mis ühendab religiooniuuringuid ja tantsukunsti valdkonda, mis on ühtlasi etenduskunst, siis lisaks religiooni- ja rituaaliuurijatele toetun sakraalse tantsu ja eriti selle etenduskunstide konteksti kandumisel ka etendusuuringute distsipliini olulistele teadlastele, eelkõige Richard Schechnerile (2020) ja Erika Fischer-Lichtele (2006; 2014; 2018). Tantsule keskenduvatest teadlastest on olulisteks uurijateks Maxine Sheets-Johnstone (1979; 2011; 2015), Kimerer LaMothe (2005; 2008; 2018) ja Judith Lynne Hanna (1988). Kaasates erinevate uurimissuundade vaatenurki, on võimalik saada terviklikum arusaam.

Meetod uurimisküsimuste lahendamiseks on tantsuanalüüs, mis lähtub vahetult tantsudest endist ja keskendub sakraalsele tantsule etenduskunsti vormis. Võttes aluseks kolm konkreetset koreograafiat ehk iga valitud traditsiooni juurde ühe näite, analüüsin neid videosalvestuse põhjal, kasutades tantsuanalüüsiks kombineeritud meetodit, mis

koosneb erinevate tantsuelementide kirjeldusest ja analüüsist (Loring, Pentz 2022). Tantsuanalüüs võimaldab vastata küsimusele, kas sakraalne tants religioosses kontekstis ja sakraalne tants etenduskunstina kaasaegsete koreograaf-tantsijate esituses omavad ühiseid jooni ning millised on komponentide kaupa erinevused.

Selleks, et avada kolme erineva traditsiooni religioossetes doktriinides esinevad tantsuga seotud kontseptsioone ja teiseks nende tantsude vormilisi aspekte, milles kontseptsioonid on manifesteerunud, uurin nende traditsioonide seisukohast relevantseid õpetusi ja tantsuga seotud ajaloolisi nüansse. See aitab teada saada, milline funktsioon ja tähendus on antud vastavale tantsule kindlas traditsioonis ning ka seda, milline on eeldatav teostus ehk tantsutehniline pool või mis seda iseloomustab vormiliselt, stiililiselt. Seejärel on neid omadusi võimalik võrrelda kaasaegse kasutusega tantsukunstis.

Lühiülevaade probleemi senisest uuritusest

Ajalooliselt on tants olnud nii inimkultuuri kui religiooniga seotud mitmete funktsioonide kaudu juba teadmata aegadest[2] (Hellsten 2024, 179, 181). Ka täna on tants religiooniga paljudes kohtades ja praktikates intiimselt seotud – paradoksaalselt isegi neis religioonides, kus see on keelatud (Gill 2012, Shay 2014, 299 kaudu). Hoolimata tantsu rohkest kasutusest sakraalses kontekstis on teemavaliku üheks põhjenduseks olev nähtuse puudulik terviklik uurimine religiooniuuringute perspektiivist tihedalt seotud ka senise uurituse ülevaatega. Kindlasti ei saa öelda, et üldse poleks selle teemaga tegeletud, näiteks tantsuvaldkonnas, etenduskunstide ja religiooniuuringute raames on fragmenteeritult uuritud erinevaid sakraalse tantsu aspekte, samuti on uuritud sakraalseid tantse ühe kultuuri- või juhtumipõhiselt. Tihti kasutatakse terminoloogiat ja mõtestamisraamistikke religiooni- ja rituaaliuuringutest, kuigi mitte alati kattuva tähendusega. Ühtlasi võib välja tuua, et kuigi on uuritud keha ja tantsu kaudu ilmnevat spirituaalsust kaasaegsete tantsijate loomingus ja tantsuterapeutide tegevuses[3], tuues välja selle kui tantsuteaduse vähe tähelepanu saanud perifeeria, siis on märgatav püüdlus vältida religiooniga seotud sõnavara ja diskursust (Williamson, Batson, Whatley 2014, xxv–xxvi).

Sakraalset tantsu on kõige rohkem uuritud mütoloogiaga seotult, tulenedes religiooniuuringute pikaaegsest uurimisfookusest uskumustele ja nende sõnaliselt

[2] Võimalik, et rituaalne tants esindab religioossuse iidseimat väljendusvormi (Berni 2011, 150).
[3] Kuigi taoline somaatilise kehakogemuse tunnetamine sakraalsena subjektiivses kogemuses on seotud sakraalse tantsuga laiemalt, siis on sellise uurimise fookus erinev käesolevast.

kommunikeeritud tähendustele. Seetõttu keskenduvad varasemad ülevaated sakraalsetest tantsudest pigem nende mõtestamisega seotud asjaoludele, mitte tantsudele endile, jättes kõrvale liikumise struktuurid, mõju, kommunikatiivsuse. Uuemad uurimused, mis kaasavad erinevaid sügavamaid kihte tantsude toimimisest, keskenduvad jällegi pigem kas üksikjuhtumitele või ühele traditsioonile, ühele kultuurile. Sellest kasvas välja ka soov läheneda võrdlevalt, et täita seda lünka ja vaadelda sakraalset tantsu sellisel moel, mis seaks keskpunkti tantsu enda, mitte ühe kultuuri või religiooni spetsiifika, kuid samal ajal säilitades sügavutimineku ka taustsüsteemiga seotud aspektides.

Töö struktuuri tutvustus

Magistritöö jaguneb kolmeks osaks, mis liiguvad üldisemalt konkreetsemale, säilitades sealjuures teatud mitmeharulisuse tulenevalt soovist uurida sakraalset tantsu võrdlevalt kultuuridevahelises perspektiivis ja erinevas kasutuskontekstis.

Esimeses osas käsitlen teoreetilist raamistikku. Esiteks tantsu ja religiooni vahelisi suhteid, milleks uurin seonduvaid aspekte nagu keha, taju, rituaal, performatiivsus, esteetika ja tantsija identiteet sakraalse tantsu kontekstis. Teiseks annan töö esimeses osas ülevaate rituaali ülekande teooriast ja etendusuuringute raames välja pakutud tüpoloogiast, mida mõlemat kasutan transformatsiooniprotsesside analüüsimiseks.

Teine osa võtab vaatluse alla kolme erineva mitteläänе kultuuri[4] sakraalsete tantsude tekstilistel allikatel põhineva kontseptuaalse tähenduse ja ajaloolise ülevaate. Lähtudes arusaamast, et religioossed ja sakraalsed tähendused ei ole meelevaldselt loodavad nähtused, vaid neid legitimeerib aeg, traditsioon ja kogukond, siis just ajaline ulatus ja haare võimaldab teatud sakraalse tantsu fenomenide kirjeldamise kaudu vaadelda protsessi, milles ilmnevad kodeeritud sümbolid, liikumismustrid või -rütmid, mis seovad spetsiifilisi – sakraalseid tähendusi.

Kolmas osa keskendub kaasajal tegutsevate koreograafide loomingule ja tantsude ülekande protsessile religioossest kasutusest etenduskunstidesse. Kõigepealt tutvustan valimit, koreograaf-tantsijaid ja nende valitud teoseid. Seejärel võrdlen valitud teoseid nende tantsukirjeldustele toetudes komponentide kaupa nii omavahel kui vastavate töö teises osas vaadeldud sakraalse tantsu traditsioonidega, millest on inspiratsiooni

[4] Üheks sellise lähtekoha valimise põhjuseks oli tasakaalustatud perspektiivi omamine neile kõigile: olles ise lääne kultuuriruumis kasvanud, on minu vaade mitteläänе traditsioonidele võrdselt etiliselt positsioonilt.

ammutatud. See osa aitab dešifreerida muutusi nii koreograafia struktuuris kui tähendusloomes võrdlevalt religioosses kontekstis ja loomevaldkonnas. Kolmandas osas analüüsin ka töö esimeses osas toodud teooriate – sh rituaali ülekanne, etenduste tüpoloogia, tantsija identiteet – abil teisenemisprotsessi tantsude kasutamisel erinevates kontekstides.

Töös on kasutatud palju spetsiifilisi mõisteid tulenevalt erinevates kultuurides juurduvate tantsude uurimisest, mistõttu selgitan neid iga teema puhul jooksvalt vastavas kontekstis.

Töö koostamisel ette tulnud raskused ja piirangud

Kuna töö eesmärgiks oli uurida ja võrrelda tendentse laiemalt ja kultuuridevaheliselt, pean üheks piiranguks kolmandas osas analüüsitavate koreograaf-tantsijate valimis sisalduvat subjektiivsust, mis isegi ühtlustavate kriteeriumite korral jääb paratamatult alles ja mõjutab uurimistulemusi. Teises etapis võimendab seda nende loomingust tehtud subjektiivne valik, mis omakorda sõltus avalikult olemasoleva videomaterjali iseloomust. Probleemi aitaks leevendada rohkemate tantsude analüüsimine ja rohkemate koreograaf-tantsijate kaasamine uurimistöösse, kuid see polnud võimalik selle töö mahus. Väljakutseks võib nimetada ka seda, et soov läheneda uuritavale nähtusele mitme kultuuri võrdluses tingis mahu tõttu piirangu iga traditsiooni puhul sügavuti mineku suhtes, kuid samas võimaldas see vastukaaluks perspektiivi mitmest vaatenurgast.

Lisaks võib töö koostamisel ette tulnud raskuseks nimetada seda, et teiste kõrval käsitlemiseks valitud *miko-kagura* tants Jaapani kultuurist esitas mitmeid väljakutseid. Takistuseks oli minu jaoks jaapani keele mittevaldamine, sest erinevalt *bharatanatyami* ja sufi-pöörlemise kasutajatest koreograafias jäid *miko-kagura* interpreteerijad ja praktiseerijad ning ka nende kohta kättesaadavad materjalid keelebarjääri tõttu mõnevõrra piiratuks. Tõenäoliselt on see seotud ka šintoismi Jaapani-keskse lokaalsusega, mille rituaalides *miko-kagurat* kasutatakse. See asjaolu sai ilmsiks tantsude väljavalimise protsessis, kus tuli leppida piiratud valimiga, kuna paljude esitajate kohta oli raske leida täiendavat informatsiooni inglise keeles, kuigi tantsud ise olid vaadeldavad. Ning kuigi tantsu analüüsimisel keelebarjäär takistuseks ei ole, siis seab see siiski piirangud raamistava mõtestatuse ja tantsijate endi interpretatsioonide uurimisele, mis selle töö puhul oli samuti oluline.

1. Keha religioonis ja tantsus

1.1. Keha ja taju

Selleks, et mõista sakraalset tantsu ja tantsu rolli religioonis, tuleb alustada kehalisuse küsimusest laiemalt. Tants ei eksisteeri selle üleskirjutuses ehk tantsukirjelduses[5], selle tegelikkus on olemas ainult tantsijate kehalises esituses ja sellest lahutamatu (Appelros 2024, 185). Kinesteetilise kunstiliigina eristub tants teistest performatiivsetest kunstidest kogemuslikus ja ka kommunikatiivses plaanis (Royce 2002, 194–195), kus ta ei edasta tähendusi mitte vaid sümboolselt kodeeritud struktuurivormide kaudu, vaid ka kognitiivsete protsesside kaudu. Seetõttu käsitlen siin peatükis lühidalt keha tähendust ja füüsilise olemasolu teadvustamise olulisust. See toob esile, miks on tants väärtuslik allikas religiooni uurimiseks. Kuigi praegu ei ole see religiooniuuringutes, eriti rituaaliuuringute kontekstis, enam midagi uut, et pööratakse tähelepanu uskumuste ja tekstide kõrval ka nende kehalisele manifesteerumisele, isegi kehalise tegevuse abil religioossuse konstitueerimisele või elatud religioossusele selle füüsilistes avaldumisvormides, siis on sellegipoolest kasulik heita pilk keha, taju ja kogemuse teemale just sakraalse tantsu perspektiivist, mis on nii sügavalt ja tihedalt seotud nende küsimustega. Sakraalne tants kui religioosse sfääri avaldumisvorm on lähedane oma toimimise mehhanismide osas rituaalile, moodustades tihti ühe osa rituaalist, ometi ei saa neid samastada. Sakraalne tants on spetsiifiline nähtus, mis võib sisalduda rituaalis, kuid ei pruugi, ja samuti võib see seista eraldi või lausa eralduda rituaalist. Just viimane variant on olukord, kus ta kõige kergemini transformeerub etenduskunstiks, olles sisult inimese loominguline väljendusvorm ehk kunstiliik.

Rituaaliuuringud on viimaste kümnendite jooksul väga oluliselt käsitlenud keha, kehalist osadust ja kehastumist religiooni kontekstis. Juba ligi kolmkümmend aastat

[5] Kuigi tantsude üleskirjutamisest tuleneb algselt sõna „koreograafia“ (kreekakeelsetest sõnadest *khoreia* ehk tantsida ja *graphein* ehk kirjutada), viidates sellele, kes kirjutab tantsu keeles ning kelle sõnadeks on liigutused (LeFevre 2012, 147). Tänapäeval ei tähenda see sõna enam tantsude notatsiooni vaid tantsukunsti loomist; koreograaf aga seda inimest, kes loob tantsukunsti, pruukimata oma teoseid kirja panna, sest üldiselt tantsukunsti spetsiifikast lähtudes on see väga ebamugav viis nende jäädvustamiseks, mistõttu on läbi ajaloo pigem kantud kindlaid koreograafiaid edasi nn kehalise pärimuse kaudu ehk õpetajalt õpilasele või siis tänapäeval videosalvestuste abil.

tagasi võis välja tuua keha küsimuse esiletõusu mõtlemiskesksete seletussüsteemide kõrval. See, kuidas inimesed oma kehas elavad, ei ole kogemuslikult universaalne – selle kaunistamine, tunnetamine, tajumine ja hoiak on mõjutatud konstrueeritud süsteemidest (Bell 1992, 94). Keha kui sellist on mõnikord peetud lausa ülimaks metafooriks, kogu inimkultuuri klassifikatsioonide aluseks või inimkultuuri eneses hoidvaks kontsentratsioonikeskmeks, milles on internaliseeritud tähendused, mida keha saab taasluua ja mis määrab ära suhted iseenda, ühiskonna ja kogu kosmosega – sellega on kaasnenud keha käsitlemine sotsiaalse konstruktsiooni olulise aspektina, vastandudes varasematele nn kehatutele teooriatele, mis ei kaasa oma arutlustesse kehalisuse mõjusid maailmakogemuse kujunemisel (Bell 1992, 94–95). Kaasaegne kognitiivne religiooniuurimine ja muud empiirilise maailma osakaalule rõhku panevad teadusharud näevad sotsiaalsete ja tähendusloomeliste aspektide kõrval või lausa neid protsesse konstitueerivatena ka bioloogiliste mehhanismide ning võimekuste struktuuri olulise mõjutajana inimmaailma funktsioneerimises ja ülesehituses. Inimese füüsilise olemasolu teadvustamine ja kehalisuse mõju analüüsimine kogu tema tegevusele, sh mõtlemisele, on pigem uuem suund religiooniuuringutes. Elatud keha ei ole vaid füüsiline objekt ja on seetõttu alati justkui midagi enamat kui see, mis ta on – juurdudes looduses ja olles kujundatud kultuurist, pole keha „kunagi üleni endassee sulgunud ega täiesti ületatud“ (Merleau-Ponty 2019, 315). See, kuidas inimene füüsiliselt maailmaga suhestub, määrab ära, kuidas ta maailma tajub (Williams 2023).

Tantsu kontekstis, kuid samuti laiemalt kehalisuse mõistmisel, nt ka antropoloogias (Csordas 2024, 1), on suur teene 20. sajandi prantsuse filosoof Maurice Merleau-Pontyl, kelle taju fenomenoloogilised uurimused on inspireerinud paljusid loomevaldkonna interpreete ja teadlasi, sh tantsukunstnikke ja -teoreetikuid (nt Susan Leigh Foster, Maxine Sheets-Johnstone). Tema ihulisuse kontseptsioon on sild ületamaks dualistlikku mõtlemist keha-vaimu dihhotoomia kontekstis ning püüab seletada, kuidas inimese maailmataju ja -kogemus ei ole vaadeldav kummagi kaudu eraldi, vaid kujuneb kehastatud terviklikkuses, kus intellektuaalne ja kehaline ei ole toimimises eraldatavad. Kuivõrd kehaline eksistents on eeldus nii kogemiseks kui tajumiseks ja ka neist mõtlemiseks, siis Merleau-Ponty lähenemise järgi on inimese ihulisuse mõistmine muude fenomenide mõistmise aluseks, sest „iga kogemus [on] alati ihuline kogemus, ihu aga pole sisemine ega väline, vaid ulatub mõlemasse dimensiooni, asudes piltlikult sisemise

ja välise, subjektiivse ja objektiivse, psüühilise ja füüsilise eristuse all“ (Puusepp 2019, 716) ning „isegi „sisekogemuse“ fantoomid on võimalikud vaid väliskogemuselt laenatuina“[6] (Merleau-Ponty 2019, 72).

See on üks võimalik lähtepunkt mõistmaks ka sakraalse tantsu kui nähtuse kahesuunalist mõjujõudu: esiteks esitajale endale, teiseks aga esitatavatele. Tants pole kõigest sotsiaalne akt, füüsiline tegevus ega mõtestamist ootav tegu, vaid justnimelt ihuline osalus maailmas, mis üheaegselt ja ühteliitvalt on nii sisemine kui väline ja mida ei saa taandada ainult ei kogetavaks ega ainult analüüsitavaks kategooriaks. Kogemine, mõtlemine ja füüsiline maailm on Merleau-Ponty hinnangul omavahel lahutamatult integreeritud tervik, mida saab mõista vaid kehastatuse kaudu, milles juurdub kogu taju võimalikkus. Taju on see lüli, mis võimaldab inimesel suhestuda ja suhelda maailmaga. Seega tajumine on maailmasolemise alusaktiks, millest pole võimalik mööda vaadata ega välja pääseda, sest „maailma probleem ja eeskätt omakeha probleem seisneb selles, et *kõik viibib seal* [rõhuasetus originaalis]“ (Merleau-Ponty 2019, 314).

See, kuidas taju kaudu objekt ja subjekt ühte sulavad ning selle fenomeni kaudu inimene saab osaks, mitte ei ole eraldi ümbritsevast maailmast, on oluline printsiip analüüsides sakraalset tantsu, mis kaasab ja mõjutab nii esitajat kui vaatajat ning nende kogetud maailma just tajumise kaudu. Esitaja puhul eelkõige kehalise tegevuse ja vaataja puhul audiovisuaalse meelelise sisendi kaudu. Ja kuigi Merleau-Ponty kontseptsiooni puhul on juttu üleüldisest inimese eksisteerimise viisist, siis asetab see ka sakraalse tantsu uude perspektiivi. Tema tajuteooria kaudu selgineb, kuidas taoline mitteverbaalne fenomen võib funktsioneerida efektiivselt erinevatel eesmärkidel, sh religioossetel, rääkimata somaatilise ja kinesteetilise õppimisega kaasuvatest protsessidest ja kehaliselt omandatud mitteverbaalsete teadmiste omaksvõtu tagajärgedest sotsiaalses struktuuris.

Väline, füüsiliselt tajutav impulss nagu tantsu tunnistamine või osaluse kaudu kogemine on konkreetset subjektiivset maailma loov akt teadvusesse sisestatud informatsiooni kaudu, mis omakorda taju kaudu ühendub nn teisega väljaspool (teise inimese või inimestega). Keha eritab iseendast tahtmatult teatud tähendusi, mida ta projitseerib enda materiaalsele ümbrusele ning annab edasi teistele kehastunud

[6] Mainitud tähelepanu kontekstis teadvuse ja objektide suhet analüüsides ning sedastades, et ilma välise, ihuliselt kogetava impulsita ei ole võimalikud ka sisemised protsessid nagu teadvus, keel ja mõtlemine, mille aluseks on lihtne fakt, et inimeksistents koos kogu oma fenomenide ja protsessidega leiab aset kehastunud olekus.

subjektidele (Merleau-Ponty 2019, 313) – selle valguses saab selgemaks ka tantsu toimimine rituaalsetes tegevustes. Samadele järeldustele, kuigi teistel meetoditel, on jõutud ka rituaaliuurijate hulgas, kes on rõhku pannud rituaalse tegevuse kehalisele aspektile nagu näiteks Catherine Bell, kelle vaates just „rituaalne keha“ omab strateegilist mõjuvõimu sellest teadlik olemata (Bell 1990, 310) ning mis seega loob tähendusi ja sotsiaalseid struktuure. Nagu rituaal ei ole uurijate sõnul tõlgendav, viitav, ümberütlev ega näitlikustav tegevus hoolimata oma kehalisest performatiivsest aspektist, vaid ongi iseenesest omaenda tähendus, mis jõustub rituaalses tegevuses, siis sedasama rõhutab ka tantsu-uurija Sam Gill tantsimise puhul, väites, et tants ei ole olemuselt kehaline „keel“ ega pea tingimata kommunikeerima midagi konkreetset, vaid meedium ise ongi juba oma tähendus; tants on iseendale viitav ja iseeneses oma sisemist eesmärki omav (ingl k *autotelic*) (Gill 2012, Alles 2015, 365 kaudu).

Ihulisuse tõttu toimib sakraalne tants religioosses kontekstis eriomasel viisil, mille puhul ei ole määravaks diskursiivne mõtlemine, ratsionaalsus ega loogika, vaid eelkõige just kehaline kaasatus ja tajufenomen. Tajumine kui protsess, mis on pidevas tähendusi loovas ühenduses nii inimese sise- kui välisilmaga, on termin, mida tantsuteoreetikud on palju kasutanud ja sealjuures arusaadavatel põhjustel tihti tuginedes Merleau-Ponty'le, kes keha olulisuse filosoofilises plaanis esile tõi. Tajufenomeni abil kirjeldatakse tantsimise kaudu kogetavat seisundit, kus nii sisemised protsessid kui välised on tunnetatud liikumises olevana, asetades tantsija teadvustatud suhestumisse tegelikkusega enda ümber (Berni 2011, 152), mis on ennekõike kogemuslik ja alles seejärel võib olla tõlgenduslik. Tants on kineetiline nähtus, mille kolmetise struktuuri määravad aeg, ruum ja jõud ning mille olemasolu kattub selle loomisprotsessi kestvusega (Sheets-Johnstone 2011, 54; 2015, 10–11), samastades tantsimise lahutamatult elu tajumise protsessidega ning võimaldades seega neid protsesse tantsu religioosses kasutuses selle kaudu ka kindlal viisil kogeda või kujundada.

Tants, mis artikuleerib kehastatud rütme, on mõjutatud kultuurikontekstist ja kehalise eksistensti printsiipidest, kuid nii nagu kultuuriruumis olemasolevad liikumismustrid ei determineeri tantsu lõplikku vormi, on tantsul ka võime taasluua ning modifitseerida kultuuri (LaMothe 2018, 133), isegi kui ta on selle toime osas pime nagu rituaal iseenda suhtes Belli käsitluses, tulenevalt kehastatud tegevuste mitteverbaalsest mõjujõust (Bell 1990, 301–302, 310). Erinevad kehastumise viisid muudavad inimese

maailmataju ja perspektiivi (Bayraktar 2016, 285) ning tants funktsioneerib selles protsessis samuti kahesuunaliselt – võimaldades kogeda ja luues kogemuste võimalikkust.

1.2. Sakraalne tants, rituaal ja rituaali ülekanne

Fookus siin töös on eelkõige sakraalse tantsu kui mingit religioosset funktsiooni kandva tantsu ja tantsukunsti kui etenduskunsti[7] liigi vaheliste suhete käsitlemisel. Ükski taoline kultuuriliselt konstrueeritud kategooria ei ole kindlapiiriline, vaid pigem plastiline ja võib olla muutlik ning läbipõimunud teistega, sõltudes vaatenurga valikust. Ebamäärasus, mida mõeldakse termini „sakraalne tants“ all, sõltub tihti ka sakraalsuse erinevast mõtestamisest ja selle täpsustamata jätmisest. Siin uurimistöös on sakraalsust kasutatud kontekstualiseeritud perspektiivis (Engler ja Gardiner 2017; Stausberg 2017), mis ühildub uuemate suundumustega religiooniuuringutes, kuid hoolimata oma laiahaardelisest tähendusväljast kitsendab mõiste kasulikul viisil, eemaldades kultuurispetsiifilised teoloogilised eeldused, mis takistaksid sakraalse tantsu uurimist multikultuurses perspektiivis. Kontekstualiseeritud sakraalsus tähendab situatsioonisõltuvuslikku käsitlust ehk millelegi sisemiselt omase kvaliteedi asemel selle vaatlemist omistatud kvaliteedina, võimaldades uurida sakraalsust muutlike tähenduslike eristamise protsesside kaudu (Molendijk 2010, 84, 89), kaasates inimmaailma sotsiaalselt tajutava tegelikkuse konstrueerituse, psühholoogilise, kultuurilise ja geograafilise dimensiooni.

Sakraalne tants on termin, mis ühendab kõige laiemalt ja hõlmavamalt erinevates kultuurides esinevaid transtsendentsete kontseptsioonidega seotud tantse. Kuigi seda kasutatakse mõnikord teaduskirjanduses sünonüümidena teistele sarnase tähendusväljaga mõistetele nagu püha tants, religioosne tants, liturgiline tants, spirituaalne tants jne, siis jäävad nimetatud ülejäänud terminid liiga konteksti-spetsiifiliseks või toovad sisse teisi problemaatilisi eeldusi, kuivõrd sakraalne tants esineb läbivalt. Sakraalne tants sobib mõistena uuritava nähtuse kirjeldamiseks paremini kui kõige laiemalt samatähenduslikult kasutatav mõiste religioosne tants ka lähtudes analoogsest eristusest kujutava kunsti

[7] Etenduskunsti konteksti all on mõeldud tantsu sellist esitamist, mis on loomingulistel kaalutlustel esitatud kunstiliik ja esmajärgus mõeldud kellelegi vaatamiseks, eristudes seega näiteks seltskondlikest jm tantsudest.

distsipliinis, kus on välja toodud, et kui sakraalne looming funktsioneerib mingil viisil kehastatud religioosses praktikas, siis religioosne looming pigem kujutab religioosseid vorme või tähendusi – representatsiooni- ja toimemehhanismid on erinevad (Kolk 2015, 74–75). Sakraalne tants mõistena viitab seega sellistele tantsudele, mida kasutatakse religioossete kontseptsioonide realiseerimiseks ning mille vorm ehk koreograafia seob mingil viisil vastava kosmoloogia kanoonilisi tähendusi.

1.2.1. Rituaal

Kõige lähemalt on sakraalne tants seotud rituaalse tantsuga. Tihti võetakse eeldusena või isegi täpsustatakse, et see, mis on omane tantsule, on omane ka rituaalile ja vastupidi (Appelros 2024, 185). Siiski on rituaal laiem mõiste, sest tants ei moodusta enamasti tervet rituaali, vaid on kindel fragment sellest. Näiteks Jaapani tantsukeskse *kagura*-rituaali juurde kuuluvad ka muud tegevused: ruumi ja esitajate puhastamisprotsessid, palved, jumalate kutsumine ja nende ärasaatmine. Seega sakraalne tants moodustab osa rituaalist selle kontekstis ja on ühtlasi rituaalne tants. Teisest küljest aga selleks, et mingi koreograafia saaks olla mõtestatud sakraalse tantsuna, ei ole alati vaja kõiki komponente, mis on vajalikud rituaalse tantsu jaoks: nt Lõuna-India templitantsu juurtega stiil *bharatanatyam* oli (ja on) osa religioossest rituaalsest tegevusest kui üks *bhakti* ehk jumalatele pühendumise manifestatsioone, kuid esitatuna templi aladel religioossetel pühadel võis seista eraldi ülejäänud rituaalidest.

Kehaline kaasatus suudab füüsise kaudu mõjutada emotsioone nii individuaalsel kui kollektiivsel tasandil, omades sotsiokultuurilist mõju ja seda samaaegselt genereerides, kusjuures sünkroonne liikumine (mida tantsimises ja koreograafia loomises palju kasutatakse) on võimas vahend emotsionaalse joondumise saavutamiseks (Xygalatas 2022, 246). Koreograafia kui struktureeritud ja tihti eripärase liikumise kaudu realiseerub sakraalses tantsus eristumise printsiip nii kognitiivsel kui kinesteetilisel tasandil, muutes selle levinud võtteks rituaalses praktikas. Kehaliste tegevuste vormilist erilisust või füüsilist intensiivsust peetakse rituaalide puhul üheks nende tõhususe faktoriks, sest kehalise tegevuse iseloom mõjutab kaasuvaid tähendusi (Rappaport 2023,

186–187). Just religioosne rituaal[8] on enamasti see, millest ammutab oma tähendusliku kihi ja vormilise sõnavara sakraalne tants, mistõttu on sakraalsete tantsude uurimisel kontekstuaalne tasand oluline. Tants seob kaks dimensiooni, millest üks on füüsiline ja ihuline (st terviklik kehastunud eksistents Merleau-Ponty võtmes) ning teine kultuuriline, sest tants ei saa päriselt tantsuks enne, kui see on mõtestatud tantsuna[9]. Sellega on seotud ka kavatsuse või intentsiooni mõiste ehk mis eesmärgil liikumist sooritatakse (Shay 2014, 297) ja selles aspektis on rituaali ja selles sisalduva sakraalse tantsu eesmärgid osaliselt või tervenisti kattuvad. Kuna rituaali mõiste on niivõrd oluline sakraalse tantsu uurimisel, siis toon välja Rappaporti rituaalidefinitsiooni – kelle uurimistööd rituaalist on seostatud just sakraalsuse kujunemisega ühiskonnas (Anttonen 2000), – millele ma põhiliselt tuginen ka sakraalse tantsu neid aspekte uurides, mis oma tähenduse saavad rituaalsest kontekstist. Ta defineerib rituaali „osutavana formaalsete tegude ja lausungite rohkem või vähem invariantsetele järjestustele, mida ei ole täielikult kodeerinud nende sooritajad“ (Rappaport 2023, 47). Selle rituaalikäsitluse juures on sakraalsetest tantsudest rääkides kõige olulisemaks definitsiooni viimases osas väljenduv idee kanoonilisest sõnumivoost, mida rituaalne tegevus edastab lisaks enesekohastele sõnumitele. Just kehalise soorituse kaudu liituvad need kaks ja kodeeritud kanoonilise tähendusega sõnumid saavad elavaks (*Ibid*., 79–82). Sellest definitsioonist järeldub ka rituaali laiahaardelisem tähendus, mida iga sakraalne tants ei pruugi kanda ilma ülejäänud rituaalita, milles ta võib juurduda. Ka vormilise poole tähtsus, mis koreograafias on dominantne, tuleb esile tema lähenemises, mis väidab, et kõikides rituaalides on toimiv vormi ja substantsi omavaheline seotus ehk „vormi substantiveerimine ja substantsi vormimine“ (*Ibid*., 52–53). Selle seotuse tõttu on vorm ja tähendus lahutamatud. Viimasest järeldub oluline asjaolu sakraalse tantsu teisenemisprotsessi uurimise jaoks: nimelt vormis sisalduv tähendus kandub edasi koos vormi endaga. Ja koreograafia on esmajoones just liikumise vorm.

[8] Siin töös on vaatluse all ainult need rituaalid, mis on religioosse sisuga ja milles ühtlasi sisaldub tantsuline osa. Seega rituaalsele kontekstile viidates pean silmas religioosseid rituaale.

[9] Sellega seoses võib välja tuua kaasaegse tantsu maailmas kontseptuaalse koreograafia diskursuse, kus sisu domineerib täielikult vormi üle või lausa eesmärgipäraselt väldib seda, seades keskseks idee. Selle tõttu ei piisa vormist tantsu defineerimiseks. Ka rituaalsed tantsud võivad kasutada väga vähesel määral eripäraseid liigutusi, piirdudes nt tavalise argise liigutuse nagu hüppe või sammu kordamisega, mida ometi võidakse mõista tantsuna sellele antud tähenduse tõttu.

1.2.2. Rituaali ülekande teooria

Rituaalse tantsu ülekandmine tantsukunsti ja selle esitamine etenduskunsti vormis ei kanna ometi edasi täpselt samu tähendusi kui see koreograafia algses kontekstis ja selle põhjuste analüüsimiseks olen valinud lähtuda religiooni- ja rituaaliuurija Robert Langeri rituaali ülekande teooriast (ingl k *transfer of ritual*) (Langer *et al*. 2006), mille alusel ta on ka näitena uurinud sufi-rituaale (Langer 2011). See tugineb väitele, et rituaalid on dünaamilised ja muutuses olevad protsessid, mistõttu leiab pidevalt aset rituaalide (taas)leiutamine, ülevõtmine, transformatsioon, rituaali elementide asendamine, kompenseerimine ja ka kaotamine. Samuti leiavad aset uute rituaalide komponeerimine ülekantud rituaalsetest elementidest ja „rituaalsed viited“ (Langer *et al*. 2006, 3), mida võib täheldada ka tantsukunstis kasutatuna kunstilistel kaalutlustel. Globaliseerumise, migratsiooni, religioosse pluralismi ja rahvusvaheliste kogukondade kaudu erinevate sulamite tekkimine ja samal ajal tendents nö ajalooliste etniliste või religioossete identiteetide taastamise suunas tingivad rituaalsete praktikate intensiivse muutlikkuse. Seetõttu püüab Langer rituaali ülekande teooria abil anda uue perspektiivi sellises situatsioonis toimuva rituaalide sisemise arengu ja muutumise analüüsimiseks ning mõistmiseks (*Ibid*., 1). Kuigi antud teooria on välja pakutud eelkõige rituaalsete praktikate teisenemise uurimiseks protsessina ajas ja ruumis, on seda väga kasulik rakendada ka vahevormide ja üleminekuprotsesside puhul nagu seda on sakraalse tantsu kandumine rituaalsest kontekstist lavakunsti omasse. Eriti kuna mitte kõik rituaali teisenemisdünaamikad pole seotud ülekandega ja tema teooria keskendub just kontekstist lähtuvatele muutustele (*Ibid*., 2).

Rituaali ülekande teooria põhiliseks teesiks on see, et rituaali väliste ehk kontekstuaalsete ja sisemiste dimensioonide nagu nt tähendus omavaheline seotus tingib ühe muutudes ka muutused teises. Kuna rituaalid ei ole isoleeritud nähtused, vaid alati sooritatud kindlas kultuurikontekstis, siis on kõik välised aspektid interaktsioonis rituaali toimumisega ja avaldavad seega mõju (Langer *et al*. 2006, 2). Ühest kontekstist teise võivad olla ülekantud spetsiifilised rituaalsed elemendid (tegevused või atribuudid), aga ka terved riitused või rituaalid ise. Mõnikord sõltuvad need muutused või ülekanded vajadusest ehk toimuvad olude sunnil, teinekord võivad need olla tahtlikud valikud – vajadus kohaneda ja valik seda mingil viisil teha on ka omavahel seotud. Langer eristab kolme erinevat viisi rituaali sisu ja vormi teisenemiseks, milleks on sünkroonne,

diakroonne ja rekursiivne, lähtudes seega muutuste ajas ja ruumis lahtirullumise erinevatest kombinatsioonidest. Nagu teisedki rituaaliuurijad, toob temagi välja sooritajate spetsiifilise rolli, kelleta rituaali ei toimuks ning kelle kaudu põimuvad tervikusse rituaali välised ja sisemised dimensioonid. (*Ibid*., 3–4).

Rituaali välisteks dimensioonideks võib pidada kõiki kultuurist, ajast ja kohast sõltuvaid aspekte, mis määravad rituaali vormi ehk selle manifesteerumise viisi ning selle, kelle poolt see läbi viiakse. Nimetatud on põhilised: sisu edastamise meedium (suuline traditsioon, kehaline-performatiivne teostus, tekst jne); ruumiline, sh geograafiline asukoht; ökosüsteem; kultuur; religioon; poliitika; majandus; ühiskond; sooritajate sugu; traditsiooni kandva grupi koosseis; ajalugu jm. Muutused nimetatud tasandites on need, mis on seotud rituaali väliste dimensioonidega. Sisemised dimensioonid on: rituaali stsenaarium; esitus (esitajate subjektiivne loomingulisus ja inimlik eksimine); performatiivsus; esteetika; struktuur; rituaali sisu edastumine; eesmärk (strateegiline ja funktsionaalne); enesereflektsioon; kommunikatsioon; psüühhiline ja sotsiaalne funktsioon; erinevate tähenduste vahendamise võimekus; sümboolsus; tähendusloome jm. Nende dimensioonide transformatsioon ei ole tavaliselt tahtlik, vaid tagajärg väliste dimensioonide muutumisele või omaenda dünaamikale, eriti mis puudutab rituaali esitust ja performatiivsust. Lisaks on need kaks, sisemine ja väline tasand kompleksselt seotud sooritajatest lähtuva dünaamikaga. (*Ibid*., 1–3).

Rituaali sisemise ja välise tasandi omavaheline integreeritus ja vastastikmõju viitab sellele, et kui teatud kontekstuaalsed ehk välised aspektid muutuvad või neid muudetakse, siis võib eeldada ka teatud sisemiste aspektide muutusi sellega kaasnevat. Ja vastupidi – kui rituaali sisemistes dimensioonides on tuvastatavad muutused, siis on mõistlik uurida, kas on toimunud kontekstuaalseid muutusi. Siiski kõik välised asjaolud ei pruugi võrdsel määral mõjutada rituaali sisemisi struktuure ja kõik muutused sisemistes dimensioonides ei pruugi olla tingitud välistest, sest nagu mainitud, leiab neis aset ka immanentne dünaamika. (*Ibid*., 2, 8). Nagu ka religiooniuurija ja antropoloog Alexander Henn välja toob, siis näib, et rituaalides on midagi olemuslikult ebastabiilset, kuigi nad esindavad samas teatud traditsioonide ja väärtuste järjepidevust, mille essentsi ei pruugi kõigutada see, et nende manifestatsioon praktikas võib aja jooksul läbi teha muutusi – see on paradoksaalne püsivuse ja muutlikkuse dünaamika (Henn 2008, 11–12). Sakraalse tantsu kandumisel etenduskunsti konteksti on eriti oluline esitamise ruumi kui ühe välise

dimensiooni muutumine ja esitajate-vaatajate grupikuuluvus; sisemistest funktsioon ja eesmärk. Langeri teooria aitab selgitada, miks on see nii oluline – tähendusloomeliste dimensioonide sõltuvus välistest teguritest tingib sisu muutumise, isegi kui kõik muu laval esitatav oleks identne rituaalses kontekstis esitatavaga.

1.3. Performatiivsus ja esteetika

Sakraalsest tantsust rääkides ei saa jätta puudutamata performatiivsuse teemat, mida ka rituaali kontekstis on uurijate poolt käsitletud. Siin töös on sõna performatiivsus kasutatud läbivalt kitsamas tähenduses viitamaks etenduslikkusele, sh eelkõige esitaja-vaataja suhte olemasolule. Tantsimine ühtaegu peegeldab ja kujundab väärtuseid kehalises kogemuses, kuid performatiivses kontekstis edastab ka spetsiifilist esteetikat. Performatiivsuse esteetika, mis sisaldub kõigis etendatavates nähtustes, tegeleb meeleliselt tajutavate kvaliteetide (nt valgus, heli, atmosfäär, ruumitunnetus, ajakogemus, tegevuse dünaamika jne) olulisuse ja mõjujõuga, sellega, millele need vaataja tajumisaktis võivad osutada, välistamata sealjuures kaasuvaid tähendusloome protsesse (Fischer-Lichte 2006, 2461–2462). Selle tasandi olemasolu on märgiliseks ühendajaks tantsu esinemisel nii rituaalis kui laval. Mitte ainult selle kommunikatiivse aspekti tõttu, vaid ka sakraalse tantsu silmapaistvaima omadusena, mis on seotud ühest küljest selle tõhususega sakraalses kontekstis, aga mis teisest küljest oma etenduslikkuse ja esteetilise tasandi tõttu on põhjuseks, miks sakraalse tantsu ja tantsukunsti vaheline piir võib olla väga õhuke. Seega tuleb siin peatükis juttu ka etenduse toimimismehhanismidest.

Mõnikord ongi performatiivsus kui omadus tinginud selle, et rituaali, tseremoonia ja etenduse vahel on võimatu tõmmata üheseltmõistetavat piiri. Need piirid on alati olnud dünaamilised ja ajas muutlikud (Bell 1997, 164, 210–212). Samamoodi on äärmiselt keeruline defineerida, mida peetakse kunstiks ja mida mitte, sest ka see varieerub kultuuriti ja muutub ajas. On kultuure, kus sõna „kunst“ kui kategooria puudub, mis ei tähenda, et neis ei esineks esteetilisi kõrgetasemelisi etendusi ja kunstina näivaid esemeid (Schechner 2020, 48). Sellele lisandub põline tunnetus kunsti ja religioon poolt tekitatud kogemuste võimalikest seostest, mida ühelt poolt toetavad religioonipsühholoogia ja neuroteaduse leiud ning teiselt poolt kunsti- ja etendusuuringute valdkonnad. Näiteks

religioonipsühholoogias on uuritud ja tuvastatud seoseid kunsti ja esteetika kui nähtamatut korda tunnetada võimaldava nähtuse ning sügavate müstiliste kogemuste vahel (Yaden, Newberg 2022, 249). Rituaal ja etendus loovad mõlemad tajumuse teatud korrastatusest, terviklikkusest ja universaalsest tõest, mida pole võimalik hoomata laialivalguvas argielus, kuid mis näib olevat inimlikult igatsetud kvaliteet ja mille kogemist võimaldavad nii rituaal kui etendus (Bell 1997, 159–161). Korrastatus, püsivus ja (jumalik) harmoonia, mis vastandub kaosele, tundub olevat ka paljude sakraalsete tantsude struktuuri kaudu edastatav aspekt (Carter 1987, 15).

Etendus, isegi mitte-rituaalne, võimaldab omaloodud kokkusurutud mikrokosmose kaudu korrastada inimese maailmatunnetust ja kognitiivseid protsesse, esitades kehastatud kolmedimensioonilise sensoorse kogemuse, mis ei peegelda olemasolevat argitegelikkust, vaid pakub välja teatud üldistuste võimaluse, mis laotub üle hoomamatult mitmekülgse ja kaootilise inimkogemuse justkui selgindav struktuur, mille mentaalse aktsepteerimise puhul võib vaataja seda järgnevalt projitseerida ümbritsevale tegelikkusele (Bell 1997, 159–161). Nii väljendub igasuguse performatiivsuse potentsiaalselt transformeeriv ja ümberkujundav aspekt. Kunsti kaudu õpib inimene tundma ja kogema spetsiifilisel viisil mitte ainult kontseptuaalselt, vaid ka ajutasandil, nagu neuroesteetika on uurinud, tuvastades esteetilise elamusega kaasnevaid keeruliste kognitiivsete protsesside võrgustikke (Pearce *et al*. 2016). Etendatud situatsioonid ja kujuteldavate tegelaste teekonnad võivad saada ka sümboliteks, eeskujudeks ja üldisteks vasteteks inimlikele eksistentsiaalsetele küsimustele. Teatrietendus, justnagu ühelt poolt rituaal ja teiselt poolt kultuurietendus (avalikus ruumis toimuv nö sotsiaalne draama) modelleerib ja transformeerib inimeste maailmamõtestamist – seega vormib ja mõjutab tegelikkust – ning see muudabki etenduskunstid rituaalisarnaseks. (Bell 1997, 161). Lisaks iseloomustab nii etendust kui rituaali korduvus, sisemine dünaamika esitatava sisu struktuuri püsivuse ja muutlikkuse vahel (loominguline nõtkus), eraldiseisev kindel esitamise aeg ja ruum ning spetsialiseerunud esitajad.

Sakraalset tantsu ei ole niivõrd põhjalikult käsitletud ei etendusuuringute raames, mis puudutavad rituaali, ega ka rituaaliuuringutes, mis puudutaksid eksplitsiitselt tantsu, mistõttu tuginedes etenduskunstide ja rituaali uurijatele, tuleb arvestada, et sakraalne tants võib olla vaid üks osa rituaalitervikust ja tantsukunst on vaid üks spetsiifiline osa etenduskunstidest. Kuigi ühisosa tunnistavad mõlemad distsipliinid, siis religiooniuurijad

toovad rituaale käsitledes eelkõige välja erinevusi rituaali ja etenduse vahel (nt Rappaport 2023; Bell 1997), kuid etendusuuringutes (ja ka teistes kultuuri- ja kunstiteadustes) rõhutatakse pigem nende sarnasusi ja ammutatakse sõnavara ning teoreetilist raamistikku rituaaliuuringutest (nt Fischer-Lichte 2018, Schechner 2020). Puutepunkt nende kahe valdkonna vahel on praktikas alati olemas olnud, arvestades rituaali ja etenduse ehk laiemalt vaadatuna religiooni ja kunsti omavahelist ajaloolist seotust ja seda, et religioossete (nii müstiliste kui mittemüstiliste) kogemuste väljendamiseks kui ka esilekutsumiseks on kunsti palju rakendatud. Traditsioonilise esteetika eesmärk on nii idas kui läänes olnud transformeerida mingil viisil inimest, kusjuures esteetiline kogemus ise on lähedalt seotud transformatiivsusega (Fischer-Lichte 2018, 1, 8; Pearce *et al*. 2016).

Tants on multisensoorne nähtus, mille toimimise efektiivsusele aitab kaasa fakt, et liikumine on immanentselt tähelepanu ja kognitiivseid protsesse köitev fenomen (Hanna 1988, 285). Lisaks on visuaalne tajukogemus alati dominantne võrreldes mentaalse kujutisega kognitiivses mehhanismis, kus need kaks on mõneti üksteist väljatõrjuvad protsessid (Mancing 2006, 199). Etenduslikkusele omased komponendid võimendavad kommunikeeritava sisu atraktiivsust ja mõjujõudu. Ei oleks asjakohane väita, et tantsukunstina on tantsu performatiivsus taotluslik ja rituaalses kasutuses on see vaid kaasuv nähtus, sest need sisalduvad teineteises: performatiivsus kui omadus ning selle funktsioonid. Kuigi tantsuetendust või etendatud rituaali vaadates inimene ei pruugi eeldada, et see korraldaks ümber tema maailmataju või olemuslikku identiteeti, erinevalt sakraalses tantsus osalejast või selle vaatajast, kannavad ometi mõlemad esteetilise elamuse kaudu vaataja potentsiaalselt ebatavalisse, teistsugusesse tähendusuniversumisse, sotsiaalselt kogetud tegelikkuse alternatiivsesse võimalikkusesse. Esteetiline väärtus, milline see ka poleks, on üks omadusi, mida on nimetatud tantsus oleva liikumise või liigutuste eristamiseks muust liikumisest (Hanna 1988, 284). Nii esteetiline kui religioosne kogemus, sh tants kui kehalis-sümboliline märgisüsteem, pakuvad üleminekuid argitegelikkusest nö piiratud tähendusvalda, kus eksisteerivad teised seadused, sest need kaks dimensiooni – looming ja religioon – „on piiratud tähendusvaldade põlisteks pakkujateks“ (Berger ja Luckmann 2018, 55, 69–70).

Rituaali ja sakraalse tantsu kaudu mitte ainult ei manifesteeru sellesse kodeeritud uskumus, vaid ka realiseerub, sest rituaal jätab nähtava jälje oma kehalisuse tõttu, mis on omakorda lahutamatu tajutavast iseendast. Keha kasutamine, asend, tegu ja liigutused on

metasõnumid kommunikatsioonis[10], mis võivad saada otsustavaks, sest neis kehastatud info materialiseerumine muudab selle arvestatavalt autentseks (Rappaport 2023, 193). Füüsiline tegu on palju nõudlikum kui sõna, millega manipuleerimine on kergemini lahutatav iseenda ihulisest kogemisest, mistõttu on läbi aegade kasutatud füüsilise akte ka mitmesuguste tähenduslike sündmuste „kinnitamiseks“, andmaks neile kaalu ja väärtust. Sealjuures spetsiifiliselt tantsimine on üks neid kehastumise viise, mille kaudu edastuvad elatud religioonis tähendused, mida muul viisil pole võimalik edastada (Appelros 2024, 179, 183). Ometi rituaal kui kehastatud tegevus ei ole selleks sooritatud, et väljendada mingit eesmärki, vaid ta iseenesest realiseeribki teatud eesmärke ja see omadus – tihti mitteteadvustatud eesmärkide täitmine performatiivse tegevuse kaudu – on väga oluline aspekt ka etenduskunstide juures (Turner 1982, 14–15).

Kuigi sakraalne tants on mitmel viisil saanud etenduskunstide osaks, siis pole selles midagi uut ning rituaalse materjali ümberkujundamine mitmesugusteks uuteks teosteks on kaasajal väga levinud (Schechner 2020, 100–101). See tendents ilmneb loomevaldkonnas tõenäoliselt tänu kanoonilise sõnumivoo väekusele, mis kehtib ka sakraalse tantsu kontekstis – ühest küljest taoliste sõnumite endi edastamise soov läbi kunsti, teisest küljest nende mõjujõu rakendamine mingil viisil kanoonilisest sõnumivoost nihestatud või teisendatud idee väljendamiseks. Sakraalne tähendusväli etenduskunstides on paljudes kultuurides olnud elementaarseks nähtuseks. Performatiivsete loomeliikide „pühadusedefitsiidi“ kompenseerimiseks otsitakse läänes tihti inspiratsiooni ida kultuuridest, kus sakraalsus ja performatiivsus pole vastuolus (Kolk 2015, 64, 76). Ühtlasi on rituaalide kasutamine loomevaldkondades ja kunsti osakaal rituaalides niivõrd segunenud, et on isegi väidetud, et nende kahe valla binaarse käsitlemise asemel oleks mõistlik lähtuda spektrumi kontseptsioonist, kuna etenduse ja rituaali funktsioonid on alati osaliselt kattuvad ja tihedalt läbipõimunud (Schechner 2020, 104). Performatiivse loomuga rituaalide puhul on selle esteetiline kiht nende olemuslikuks osaks, mistõttu ka mitmed tegevuse sihid kattuvad etenduskunstide omaga (Émile Durkheim 1965 [1915], Schechner 2020, 75 kaudu).

Alates performatiivsest pöördest 20. sajandi lõpupoole on hakatud varasemast rohkem tähelepanu pöörama kehalisusele ja meeltega tajutavale tasandile ka kunstides ja kultuuriprotsesside uurimisel (Kolk 2015, 66). Richard Schechner, kes on

[10] Kehastatud sõnum kui vormi ja substantsi taasühinemine Rappaporti järgi (Rappaport 2023, 193).

etendusuuringute kui distsipliini üheks rajajaks ja on ekstensiivselt uurinud teatri, ühiskonna, kultuuri, loomingu ja argise elamise vahelisi suhteid, on koostöös antropoloog Victor Turneriga käsitlenud ka rituaali ja religiooni teemasid. Tema pakutud etenduse laadide ja funktsioonide abil on võimalik inimkultuuri erinevaid ilminguid eristada skaalal performatiivsuse astme, eesmärgi ja toimimise alusel. Tema tüpoloogiat kombineerides rituaali ülekande teooriaga on võimalik tuvastada veel kihte, mis vastavalt ühendavad või lahutavad sakraalse tantsu esitamist juhtumipõhiselt ja selle esitamise kontekstist lähtuvalt. See aitab mõista, miks ja kuidas teisenevad tantsu tähendused religioossest situatsioonist etenduskunsti sfääri kandudes, ja samuti näha, mis on neil kahel kontekstil ühist, luues teatava paratamatu ambivalentsuse tõlgendustes.

Etenduse[11] laadid jagab ta kaheksaks, lähtuvalt etenduse kontseptuaalsest asetusest ühiskonnas (tegevuskoht ja oodatav käitumine nii osalejate kui pealtvaatajate poolt), mis algavad kõige vähem etenduslikest situatsioonidest nagu igapäevase argielu toimingud ning liiguvd rohkem kureeritud valdkondade poole nagu kunst, sport, rituaal; ka mängimine on eraldi valdkonnana esitatud, kuivõrd mängu situatsioonides etendatu omab eraldiseisvat tõlgendust (Schechner 2020, 47–49). Etenduse funktsioonid jagab Schechner aga seitsmeks, sh kõik eelnevad tegevuse laadid on antud juhul käsitletud (kultuuri)etendustena: meelelahutus; ilu loomine; identiteedi tähistamine või muutmine; kogukonna loomine või selle tugevdamine; tervendamine; õpetamine, kannustamine või veenmine; kokkupuude sakraalse ja/või deemonlikuga (*Ibid*., 62). Nagu näha, siis on enamus neist funktsioonidest olemas nii klassikaliselt mõistetud etenduste kui rituaalide juures ja omavahel ka seotud, seega küsimus on pigem proportsioonides ja selles, millist funktsiooni mõistetakse antud juhul primaarsena. Nende kategooriate valguses vaatlen ühisosasid ja lahknevusi rituaalses kontekstis ja tantsukunstina esitamisel konkreetsete tantsude puhul töö kolmandas osas, mis käsitleb sakraalset tantsu etenduskunsti vormis.

[11] Etendus on viimasel ajal väga laialt kasutusele võetud termin nii kunstis, kirjanduses, sotsiaalteaduses, kultuuriuuringutes jne ning püüe defineerida selle mõiste taga peituvat inimtegevust varieerub olenevalt uurijast ja tema valdkonnast (Marvin Carlson 1996, Schechner 2020, 47 kaudu). Siiski kõige tüüpilisem miinimumnõue millegi etendusena defineerimiseks sisaldab etendaja ja vaataja olemasolu, st tekib kommunikatsioon, kehaline koosolemine hetkes (Fischer-Lichte 2014, 19). Käesolevas Schechneri käsitluses on etendus mõeldud kultuurietendusena ehk laiema kontseptuaalse kategooriana kui lavakunst, haarates enda alla kõik sellised tegevused inimühiskonnas, kus on tegutseja ja selle pealtvaataja.

1.4. Tantsija identiteet sakraalse tantsu kontekstis

Keha kasutamine liikumiseks, mis võrdub selle kasutamisega elamiseks, annab aimu keerukustest (või võimalustest) selle mõtestamisel erinevates kehakasutamise kontekstides. Sakraalse tantsu puhul on tantsija suhestumine oma kehaga ja samuti vaataja suhestumine tantsija kehaga teguriteks, mis võivad muuta ühe ja sama koreograafia erinevalt mõistetuks. Kuna tantsu meediumiks on tantsija, siis ei konstrueeri sakraalset tantsu ainult sakraalne ruum ega rituaalne kontekst, vaid justnimelt tantsu enda immanentsed omadused, mille juures esitamise akt ja esitaja identiteet mängivad rolli.

Tantsija keha on tantsu meedium. Tantsija on see, kelle kaudu tants sünnib ja olemasolevaks saab, kelle keha on elamise vahendiks ja sotsiaalses kontekstis rollide, suhete ja väärtuste loomise ja taasloomise meediumiks (Bell 1990, 301). Kehastamine kui millegi kujutamine enda keha liikumist kasutades võib viia transformatiivsete tulemusteni enese identiteedis, ületades kehastamise ja kogedes kehastumist (taolisest kogemusest räägivad ka tantsijad ise, vt nt Vijayakumar 2021). Kuigi tantsukunst kasutab keha spetsiifilisel viisil vahendina loominguks, siis läbi argikasutuse toimub samamoodi keha liikumise kaudu eneseloomise märkamatu protsess, sest liigutused, mida loome, loovad ka meid (LaMothe 2008, 575, 588). Kehastatus määrab selle, kas religioosne kontseptsioon on elus traditsioon või vaid ajalooline allikas, mille tegelikkus ei manifesteeru. Sellest lähtub ka religioosse ja rituaalse tegevuse kehalise aspekti olulisus – ilma tegudeta jäävad sõnad tühjaks, kuid „kehaline esitis annab kehatule kaalu ja annab nähtava substantsi niisugustele eksistentsi aspektidele, mis ise ei ole käegakatsutavad, kuid omavad suurt tähtsust sotsiaalse elu korraldamisel“ (Rappaport 2023, 180).

See muudab inimese suhte oma kehaga paradoksaalseks, ühest küljest elatud keha endaksolemist mõistes ja teisest küljest seda endast siiski lahutades. See on eriti aktuaalne tantsija identiteedi puhul sakraalse tantsu kontekstis ehk küsimuses keha olemisest ja keha omamisest. Tantsimise kui psühhofüüsilist tervikut kaasava tegevus on efektiivseks emotsionaalse kogemuse esilekutsumise vahendiks (Kaim 2012, 149). Sakraalse tantsu esitamine hõlmab nii kehastumise kui kehastamise erinevaid võimalusi. Tantsukunstniku jaoks ongi tema elatud keha kogetud ka kui tema „tööriist“ loomingulisel teel, mis võib viia ebatavalise enesemääratluseni ja identiteedi tajumise viisideni. Kuna tants ja tantsija on lahutamatud, siis võib tantsu praktika kujundada ümber esitaja enesetaju, võimaldades talle, kuid ka esituse vaatajatele teadmisi ja tajukogemusi, mis teooria kaudu jääksid

kättesaamatuks ning mis võivad hõlmata religioosseid arusaamu (LaMothe 2005, 129–130). Siiski on tantsu ja tantsija vahel võimalik tuvastada erinevaid suhteid ja sakraalse tantsu kontekstis erinevat seotust religioossete kontseptsioonidega. Toetun siinkohal Ameerika antropoloogi ja pika-aegse tantsu-uurija Judith Lynne Hanna pakutud kategooriatele (Hanna 1988), mis joonistavad välja põhilised viisid, kuidas tants ning tantsija võivad suhestuda üleloomulikuga. Tantsija identiteet tajutuna nii tantsija kui vaataja poolt on seotud sellega, milline tähendus antakse tantsule tervikuna.

1.4.1. Viis viisi tantsu sakraalsena mõtestamiseks

Hanna nimetab viis võimalikku tantsu ja üleloomuliku tasandi suhestumise viisi, mis baseeruvad jumalikkuse kujutamise protsessi erinevustel; sellel, kuivõrd peetakse jumalikkuse kujutamist tantsu kaudu jumalikkusega samastuvaks; sakraalse ja ilmaliku kattumise ulatusel; tantsu eesmärgil; jumalikkuse kujutamise ettekirjutuste täpsusel või rohkusel; ja tantsu suhtelisel vanusel (Hanna 1988, 286). Jumalikkusele või üleloomulikkusele viitab ta oma uurimuses mitte-kultuurispetsiifilise transtsendentse tasandina. See on põhiliseks tasandiks, millega seostumisest ammutab oma eripärase tähenduse sakraalne tants religioosses kasutuses. Toetudes Hanna kategooriatele tantsu ja transtsendentaalse reaalsuse suhete teemal, mõtestan neid tantsija identiteedile fokusseerudes.

Esimene võimalik suhestumise kategooria on üleloomulikkuse kehastamine sisemise transformatsiooni kaudu. Selle alla kuuluvad erinevad transilaadsed tantsud, mille jooksul eeldatavalt on tantsija vallatud mõnest üleloomulikust olendist või energiast. See seisund võib olla kas tantsu poolt esile kutsutud või eelduseks tantsima hakkamisele. Ühtlasi võib sellisel juhul eristada tahtlikult esilekutsutud kehastumist kui ka mittetahtlikult üleloomuliku olendi või energia poolt vallatud olemist. Sellesse kategooriasse asetuvad ka mõnedes kristlikes denominatsioonides esinevad „vaimust vallatud“ (ingl k *feeling the spirit*) tantsud ja paljud hõimurahvaste tervendavad tantsud, mille kaudu tuntakse või kanaldatakse erilist väge, mis võtab võimust läbi spetsiifilise tantsimise või on esile kutsutud kindla liikumisstruktuuri kaudu. Kõikidel neil juhtudel samastub tantsija identiteet jumaliku või üleloomulikkusega, mistõttu indiviid ise kehastab täielikult tantsu kantud transtsendentaalset tähendust. (Hanna 1988, 286–293).

Teine kategooria on üleloomulikkuse kehastamine välise transformatsiooni kaudu. See tähendab, et kui tantsija kasutab maski või rituaalset kostüümi oma väliseks transformatsiooniks, siis teda käsitletakse kui jumalikkuse või üleloomulikkusega suhtlejat, isegi kui ta ise pole sisemiselt teisenenud teadvuse seisundis. Sakraalse tähendusega atribuutika on abivahendiks tantsijale uue identiteedikihi loomisel, mille kaudu tema tantsu poolt esitatav jumalik olend või sümbol minetab vaataja jaoks tantsija kui isiku identiteedi. Erinevalt eelnevast kategooriast ei ole siin primaarne tantsija enese tunne. Kui sisemise transformatsiooni puhul on tegu ümberkehastumisega, siis välise transformatsiooni puhul kehastamise kui aktiivselt teise rolli võtmisega. Kuna välise transformatsiooni puhul võib tantsija otseselt astuda ka konkreetse üleloomuliku olendi rolli, teda oma keha abil kujutades, siis võib sellele protsessile eelneda ka tantsija rituaalne pühitsemine antud tantsu esitamise jaoks. (Hanna 1988, 293–295). See kategooria on lähedalt seotud sakraalse tantsu moondumisega tantsukunstiks, kus teadlik rolliloome läbi väliste elementide on levinud võte. Justnagu ka esimene kategooria, on see vormiliselt rituaalisarnane, mis ühel või teisel viisil samuti kehastab sümboolseid väärtuseid ja taotleb sisemist või sotsiaalset teisenemist (Bell 1997, 89).

Kolmanda kategooriana võib välja tuua jumala või üleloomuliku energiaga ühekssaamise tantsu kaudu, mis on ühtlasi seotud sisemise transformatsiooniga, kuid ei eelda eneseteadvuse kaotamist transilaadses seisundis, vaid pigem vaimset teisenemist või mentaalset seisundit. Nagu on sisemise muutuse laad erinev, nii on ka tantsu manifesteerumine sel juhul teistsugune: kui üleloomulikkust täielikult kehastades minetab tantsija oma varasema identiteedi, siis jumalaga sisemiselt ühekssaamise puhul võib väline koreograafia jääda kontrollituks ja indiviidi kehaline identiteet säilida. Sellesse kategooriasse langevad sakraalsed tantsud, mis transtsendentseid kontseptsioone kehastades neid ühtlasi internaliseerivad ja teostavad mentaalsel tasandil. (Hanna 1988, 295–297).

Neljandaks kategooriaks on tantsu käsitlemine jumaliku loomingu väljundina. Sellisel juhul on tantsija identiteet seotud üleloomulike kontseptsioonidega abstraktsel ja üldistatud tasemel ning see laieneb tema tava-identiteedile. Antud kategooria puhul defineerib tantsu sakraalsuse pigem kontekst, kus väljendub tantsija enese idendifikatsioon jumalikkuse väljundina. (Hanna 1988, 297–299). Sellisel juhul ei ole võimalik tantsukesksete tunnuste ehk liikumiskunstist lähtuvate omaduste abil

dešifreerida, kas tegemist on sakraalse tantsuga tantsija jaoks või mitte, sest seda saab hinnata vaid tema subjektiivse interpretatsiooni kaudu. Seetõttu ei ole see kategooria sakraalse tantsu vormiliste tunnusjoonte uurimisel relevantne, kuna enese jumala loominguna käsitlemine kaasab ka kõik muud tantsud ja tegevused ning see identiteet jääb lõpuks tantsija privaatsesse teadmisse. Seda võib nimetada sakraalsuse muutumiseks eristamatuks (Mircea Eliade 1984, Hanna 1998, 299 kaudu).

Viies kategooria on jumalikkuse või üleloomulikkuse portreteerimine tantsus meelelahutuslikel eesmärkidel. Kui eelnevalt nimetatud kategooriate puhul võib vaatajapoolne nauding olla kaasnev efekt, siis pole see esmane eesmärk. Siia kategooriasse aga langevad tantsud, mille puhul esimene ülesanne on olla etenduskunst ja sellele lisandub üleloomulikkuse kujutamine sisulise osana. Sellistel tantsudel võib tihti olla otsene või varjatud õpetuslik dimensioon, sest etendades üleloomulikke aspekte eeskujudena, legitimeerivad need ka sotsiaalseid käitumismalle (Hanna 1988, 299). Ja mõnikord saavad etendamise kaudu loodavad kehastatud rollid kui kontsentreeritud kujutised inimkogemusest isegi mõjukamateks tugipunktideks kui tõelised inimesed, objektiveerides kindlaid sotsiaalseid struktuure (Bell 160–161). Lisaks on selliseid esitusi keeruline eristada tantsija identideedi seisukohast kehastatud välise transformatsiooni kategooriast ja siinkohal saavad määravaks just ümbritsevad aspektid. Sakraalne ruum või rituaalne kontekst ja publiku osaduse tunnetus on sel juhul eristavateks faktoriteks ning põhjuseks, miks tantsu nimetada sakraalseks või etenduskunstiks. Selle kategooria puhul on esitaja identiteet defineeritud eelkõige professiooni kaudu – üleloomulikke lugusid või olendeid kujutava koreograafia esitaja ei ole ise sakraliseeritud.

Kuigi Hanna viiene tüpoloogia pole kindlasti ammendav ega ainuvõimalik, siis on sellegipoolest nimetatud erinevused võimalike laadide vahel asjakohased, kui analüüsida sakraalse tantsu teisenemisprotsessi tantsukunstiks, kus koreograafia struktuuri kõrval on oluline ka tantsija identiteet esitatava tantsu kontekstis. Enamasti tantsu enda analüüsimine ilma kontekstita ei võimalda öelda, kas tegu on sakraalse tantsuga või mitte, sest üks ja sama koreograafia võib esineda nii sakraalses kui sekulaarses kasutuses (Filippodou 2023). Ja mõnel juhul võib just tantsija ning vaataja konsensuslik käsitlus tantsija identiteedist määrata selle, kas tegemist on sakraalselt kontekstualiseeritud tantsuga või mitte.

2. Sakraalne tants: kolm traditsiooni

Siin peatükis käsitlen kolme erinevat sakraalse tantsu traditsiooni, mille koreograafiast ja kontseptsioonist on inspiratsiooni ammutanud kaasaegsed koreograafid, keda analüüsin töö kolmandas osas. Vaadeldavad traditsioonid on Lõuna-India šaivistlikus templitantsus juurduv *bharatanatyam*; Mevlevi sufivennaskonnas *sema*-tseremoonia osana praktiseeritav pöörlemine; Jaapani šinto pühamute rituaalses kontekstis kasutatav *miko-kagura*. Et tuvastada võrdlemise jaoks nende tantsude iseloomulikke omadusi – nii tähendusloomelisi kui vormilisi, annan ülevaate järgmistest aspektidest, mille puhul rõhuasetus on nihkunud vastavalt traditsiooni iseloomule ja ajaloole: tantsu esitaja; religioosne taustsüsteem, üleloomulikkuse kontseptsioon ja allikad, millele toetutakse tantsu rituaalses praktikas; olulised tantsu esteetilised kontseptsioonid, tehnilised aspektid ja vastavalt sakraalse tantsu iseloomule ka esiletulevad lisanüansid, milleks on *bharatanatyami* puhul kosmoloogiline narratiiv, pöörlemise puhul praktika kogemuslik mõju ja *miko-kagura* puhul tantsus kasutavad rituaalsed objektid.

2.1. Bharatanatyam ja šaivistlik templitants

Bharatanatyam on Lõuna-India klassikalise tantsu stiil[12], mis sai alguse Tamil Nadust. Algselt oli tegemist templitantsuga, mis väljendas Lõuna-India religioosseid teemasid ja ideid, eriti šaivismi, kus Šiva on kesksel kohal ja absoluudina mõistetud, kuid ka vaišnavismi (Višnu kui ülim) ja šaktismi (jumalanna printsiibi kummardamine). Kuna bharatanatyamit võib pidada templitantsu rekonstrueeritud ja institutsionaliseeritud versiooniks, siis toetuvad mõlemad samadele allikatele ja tehnikale, kuigi algselt domineeris tantsu elav ja plastiline traditsioon, kuivõrd sekulaarses kontekstis on rõhuasetus mütoloogilistel algtekstidel ja nende edasiarendustel. Siiski pole ka bharatanatyam sisemiselt staatiline (Dr. D. Y. Patil School of Liberal Arts 2024b; Katrak

[12] Kuigi erinevaid tantsustiile on Indias väga palju, siis ametlikult klassikaliseks nimetatud tantsustiile on kaheksa. Need on tunnustatud *Sangeet Natak Academy* (prestiižne riiklik etenduskunstide akadeemia) ja India Kultuuriministeeriumi poolt. Enamus stiile pretendeerivad oma ajaloolisele seotusele Nāṭyaśāstraga ehk olulise kahe tuhande aasta vanuse tekstiga India etenduskunstidest.

2013), ühildudes tendentsiga pidevalt tõlgendada, arendada ja täiendada konkreetset tantsutehnikat, mida võib tuvastada säilinud tekstidest viimase pooleteise tuhande aasta jooksul (Sreenivasaraos 2019).

Piir šaivistliku templitantsu ja bharatanatyami ehk vastavalt sakraalse tantsu ja klassikalise stiili vahel on seetõttu hägune; nii sisus kui vormis on kattuvused ning esineb ühisosi tänapäevase bharatanatyami praktika ja rituaalse tegevuse vahel (Singh 2022). Bharatanatyam on väidetavalt ainus India kaheksast klassikaliseks tunnistatud tantsustiilist, mis leidub tervikuna rituaalses kasutuses ega ole kombineeritud erinevatest fragmentidest (Gaston 2017). Seetõttu käsitlen neid paralleelselt, rõhuasetusega bharatanatyamile, millest on saanud side ja jätk varasemale sakraalsele tantsule. Suurim erinevus on esitaja identiteedis ja tantsu kontekstualiseerimises.

2.1.1. Devadāsīd ja nende tantsu rekonstrueerimine

Tantsu olulist positsiooni India ühiskonnas ning religioossetes praktikates võib eeldada põhjalike tekstide hulgast juba esimesest aastatuhandest, mis on pühendatud tantsu tehnika ja teooria täpsele kirjeldamisele ning samuti vastavates tekstides rituaali ja tantsu käsitlemisele kattuvate kategooriatena või võrdväärselt olulistena (Singh 2022, 312, 316). Templi tantsijannasid nimetati *devadāsīdeks*[13], kes olid pühendunud templi ja selle jumalate teenimisele läbi tantsus manifesteerunud pühendumise. Neid peeti müütilises plaanis taevalike olendite *apsarade* järeltulijateks (Banerji 2017, 428). Ühtlasi esindasid *devadāsīd* ka sekulaarses kontekstis professionaalse tantsija elukutset (Gaston 2017). Nad olid vabastatud tavaelu ehk perekonna kohustustest ja olid tavaliselt professionaalselt treenitud nii tantsus kui muusikas, kuuludes oskusi pärimusliini pidi edasi andvasse kindlasse ühiskonnagruppi, kehastades eneses usu ja tantsu sümbioosi elavas praktikas, kuid kelle sotsiaalne staatus oli ja on poleemiline, sh tihti vastuoluliselt ümbertõlgendatud (Ganesh 2015; Katrak 2013, 49). Siiski toimus teatav sotsiaalne mobiilsus ka väljaspool pärimusliini (Ganesh 2015, 117). *Devadāsīde* eriline staatus jumalale pühendatud naistena andis neile vabadused, mida muidu tolleaegne patriarhaalne ühiskond ei võimaldanud (Banerji 2017, 436). Templitantsuna oli bharatanatyam ainult naiste

[13] Tähendab „jumala orja“, „jumala teenrit“ (Kannan 2019, 533).

pärusmaa, kuid tänapäeval õpivad ja esitavad seda ka mehed. Ja kuigi klassikaliselt on tegu soolotantsuga, siis kaasajal luuakse koreograafiaid ka duettidele ja gruppidele.

Kuni 19. sajandini kuulus templitants eelkõige hindu templitesse ning rituaalsete ürituste juurde, kuid briti koloniaalvõimude ajal muutus see sügavalt problemaatiliseks – eelkõige just *devadāsīde* ebamäärase identiteedi tõttu, mida kujutati ebamoraalsena (Gaston 2015). Rahvusliku ärkamise lainel sai sellest tantsustiilist üks identiteeti – nii rahvuslikku kui religioosset – tähistavaid nähtusi (Ram 2010, 4) ning protsessi võimendas asjaolu, et 1910. aastal keelati templitantsu traditsioon briti koloniaalvõimude poolt ära (Sarkar-Munshi 2010, 30). Varasemalt nimetati seda tantsustiili *sadiraattam*iks (ka *sadhir*, *sadir attam*) ja ümbernimetamine leidis aset alles 1930ndatel, võlgnedes tantsijanna Rukmini Devi Arundalele, kes koostöös teistega oli eestvedajaks protsessile, mille eesmärk oli rekonstrueerida tantsust uus kõrgklassile kohane stiil, lahutades selle *devadāsīde* problemaatiliseks muutunud kuvandist ning seades nende elavast pärandist ettepoole iidsed tekstid nagu Nāṭyaśāstra ja Abhinaya Darpaṇa (Ganesh 2015, 119–121; Sarkar-Munshi 2010, 30–31). Just sellel nö taaselustamise perioodil algas varasema templitantsu läänelik institutsionaliseerimine ja õpetamine (Rodríguez 2018, 60), fikseeriti stiil ja *sarist* edasiarendatud kostüüm, mis ei olnud elavas templitantsu traditsioonis selliselt määratud (Sarkar-Munshi 2010, 30).

Keeruka poliitiliste ja rahvuslike tahkudega protsessi tagajärjel bharatanatyamina tuntuks saanud lavatantsu stiili ei saa enam pidada kontekstualiseeritult sakraalseks, kuigi ka vastupidine arusaam sellest kui sakraalsest kunstist on endiselt laialt levinud (Lopez y Royo 2010, 114–115). Sellegipoolest saab sakraalseks tantsuks nimetada sellele eelnenud vormiliselt paljuski ühtivat *devadāsīde* templitantsu. Ja vastupidiselt baharatanatyami taaselustamise perioodile 20. sajandil, võib viimasel ajal täheldada suurenenud huvi selle seoste vastu templitantsu traditsiooniga (Gaston 2017).

2.1.2. Allikad ja taust: Nāṭyaśāstra ja rasa-teooria

Nāṭyaśāstra, millest ammutavad inspiratsiooni ka kaasaegsed koreograafid, on entsüklopeediline teos etenduskunstidest, mille autorlus on omistatud õpetlane Bharata Munile, kes elas tõenäoliselt vahemikus 2. saj. BCE – 2. saj. CE (mõnede allikate järgi 5. saj. BCE – 5. saj. CE). Nāṭyaśāstra kombineerib selles esile toodud kontseptsiooni järgi

nelja veeda õpetused nende edasiandmiseks kunstide kaudu massidele ning kõikidele hoolimata klassidest ja kastidest, kuhu keegi kuulus (Nāṭyaśāstra[14] 1.7–18). See pidi tasakaalustama ja täiendama veedatekstide eksisteerimise sõnalist olemust teiste meelte kaasamise kaudu (Thirumalai 2001). Nāṭyaśāstra levinuim versioon koosneb 36st peatükist, mis kirjeldavad ja seletavad etenduskunste ning annavad juhiseid draama produktsiooniks, olles seega teeninud tuntuse kui esimene „draama käsiraamat“ (Vani; vaadatud 18. märtsil 2025). Nāṭyaśāstra järgi on loomingu essentsiks inimese juhtimine ja aitamine vabanemise poole läbi esteetilise elamuse ehk *rasa*[15], sedastades olulise seose kunstivormide ja religioossete eesmärkide vahel. Kuigi Nāṭyaśāstra tähtsus seisneb selles, et seda tunnustatakse esimese omataolise kõige autoriteetsema säilinud allikana etenduskunstidest ja ühtlasi ka esimese teosena, mis sisaldab detailselt kodeeritud kehalise liikumise tehnikat (Ganser 2023, 138), siis Nandikeśvarale omistatud teos Abhinaya Darpaṇa[16] on omakorda esimene, mis käsitleb tantsu autonoomse kunstiliigina ning just sealt pärineb suur osa tegelikust bharatanatyami tehnikast (Singh 2022, 307–308). Nandikeśvara, kelle eluaeg on paigutatud vahemikku 6. saj. – 11. saj. CE, keskendub kehaliste sümbolite ja jäsemete liikumiste kirjeldamisele, lisades detaile, mida Nāṭyaśāstras ei ole mainitud. Abhinaya Darpaṇa eriline positsioon tantsukunstis seisneb teksti keskendumises spetsiifiliselt füüsilisele dimensioonile ja sellele, kuidas väljendada emotsioone läbi keha liikumise. Bharatanatyami tantsijad peavad tundma seda teksti tervikuna ka tänapäeval (Singh 2022, 309). Abhinaya Darpaṇas on lisaks tantsijalt nõutud sisemistele kvaliteetidele (sh intelligentsus, meelerahu, mitmekülgsus jne) kirjeldatud ka, et tants, mida alustatakse ilma palveta, on vulgaarne ning taolise tantsu vaatamisel on negatiivsed tagajärjed (Coomaraswamy ja Duggirala 1917, 16–17).

Oluline allikas ja raamistav süsteem nii tantsu kui India kunstide sakraalse tähendusvälja juures on *rasa*-teooria, mille alge on Nāṭyaśāstras, kuid mille arendas välja India kultuurile suurt mõju avaldanud Kašmiiri šaivistlik müstik, filosoof, õpetlane, poeet, loogik ja teoloog Abhinavagupta (u 950–1020 CE) oma põhjalikus kommentaaris nimega Abhinavabhāratī (Sreenivasaraos 2012). Ta nimetab läbivalt seda teksti austavalt

[14] Kasutan läbivalt Nāṭyaśāstra tõlget Manomohan Ghoshi poolt (1951): [Translation of] The Natyashastra Ascribed to Bharata Muni. Calcutta: Asiatic Society of Bengal.
[15] Võõrkeelsete terminite puhul kasutan kaldkirja, kuid nende sagedase esinemise korral jätkan pärast termini lähemat tutvustamist kasutamist tavalises kirjas.
[16] Abhinaya Darpaṇa on väidetavalt vaid kokkuvõte tema veelgi ulatuslikumast teosest nimega Bharatārṇava, mis käsitleb tantsukunsti ja koosneb 4000 värsist (Shobana ja Mohan 2023).

Nāṭyavedaks ja tema analüüs tegeleb põhjalikult esteetika ning ka ontoloogia küsimustega. Just tema andis Abhinavabhāratīs *rasa*-mõistele transformatiivse filosoofilis-religioosse sisu (Rodríguez 2018, 51).

Rasa, millele on Nāṭyaśāstras pühendatud kaks peatükki – kuues ja seitsmes – kujutab esteetilist elamust ja loomingu essentsi; tõlgitakse ka kui tunne, nektar, mahl, essents, maitse, esteetiline värving. See on midagi, mis manifesteerub ainult loomingus endas ja on seega abstraktsele kogemuslikule fenomenile viitav termin. Kui kunstnik on rasa saavutanud oma loomingus, siis on tundlikul vaatajal võimalik seda kogeda ja sellega ühenduda. Paljud loomeinimesed on rõhutanud, et rasast võib mõelda ja kirjutada, kuid selle tegelik tähendus avaneb vaid kogemuses (nt Rodríguez 2018, 63). *Rasa*-teooriat võb pidada India kultuuri ja kunstide kõige omanäolisemaks ja mõjukamaks esteetika-teooriaks tänapäevani, mis algselt hõlmas draamat, tantsu ja muusikat, kuid on laienenud ka kõikidele teistele kunstidele, sh maal ja poeesia (*Ibid*., 49). Rasa on lüli, mis seob loomingu põhjuse, teostuse, kogeja ja eesmärgi tervikuks ning selle teooria ajaloolises tähenduses on eesmärgiks vaimne avardumine läbi loomingu.

Nāṭyaśāstras VI peatükis on välja toodud, et rasa kui tunne on lahutamatult vastastikseoses psühholoogilise seisundi ehk *bhava*ga (psühholoogiline meeleseisund, tunded, emotsioon – see teeb võimalikuks sisemise vastuse tekkimise esteetilisele elamusele). Bhava vormid ja manifestatsioonid on defineeritud rasa poolt, mis kerkib esile bhavast; nad eksisteerivad üksteisega kokku puutudes. Seepärast öeldaksegi, et rasa on kunsti essents, mis on edasi antud kogejale – siit ilmneb kommunikatiivse tasandi olulisus loomingu puhul. Rasa esilekutsumise võtab Nandikeśvara Abhinaya Darpaṇas kokku kuulsa tsitaadiga, mis keskendub just liikumiskunsti dimensioonile ehk tantsukunsti loomemeetodile: „kuhu läheb käsi, sinna järgneb pilk; kuhu läheb pilk, sinna järgneb meel; kuhu läheb meel, sinna järgneb meeleseisund; kuhu läheb meeleseisund (bhava), seal sünnib rasa“[17] (Coomaraswamy ja Duggirala 1917, 17).

Erinevate väljenduslaadide ja -vahendite raamistikus on koreograafia abil võimalik Nāṭyaśāstra järgi kaheksa erineva rasa esilekutsumine, milleks on erootiline (*śṛṅgāra*); koomiline (*hāsya*); kaastundlik (*karuṇa*); raevukas (*raudra*); kangelaslik (*vīra*); kohutav (*bhayānaka*); vastikusttekitav, talumatu (*bībhatsa*); imeline, uskumatu (*adbhuta*) (Nāṭyaśāstra 6.15). Nendele kaheksale lisandus 9. sajandil üheksas ehk

[17] Tõlgitud ingliskeelsest variandist töö autori poolt (Coomaraswamy ja Duggirala 1917, 17).

śāntarasa, mis tähendab rahunenud ja selginenud seisundit, transtsendentaalset emotsioonitut kvaliteeti. Selle lisamist omistatakse Kašmiiri poeedile Udbhatale, kes elas 8. saj. lõpupoole (779–813 CE) ja kes arutleb selle üle oma kommentaaris Nāṭyaśāstrale.

2.1.3. Tehnika: tantsutüübid ja kehalised sümbolid

Bharatanatyami tehnika on seotud eelmainitud tekstidega, kus on kirjeldatud nii liigutusi kui nende seeriaid ehk on kodeeritud kanoonilised tähendused. Selleks, et etenduskunstide abil jõuda rasa ja sisemise kontemplatsioonini, kasutatakse nelja *abhinayat* ehk väljenduskunsti. Abhinaya tähendab „juhtima publikut millegi suunas“ ja see miski on tunde ehk rasa (essentsi) kogemine läbi bhava (tuju, püsiv meeleolu). Sisuliselt on need inimtegevuse ja ümbritseva konteksti neli aspekti, mille abil toimub esitatava loomingu edasiandmine. Inimtegevus omakorda jaotatakse füüsiliseks, verbaalseks ja mentaalseks. Nāṭyaśāstra VIII ptk 9. suutras on mainitud nelja dimensiooni sisu edasiandmiseks: *āṅgika abhinaya*, mille alla kuulub füüsiline liikumine, kehakeel, žestid; *vāchika abhinaya*, mis hõlmab verbaalset tasandit; *āhārya abhinaya*, mille alla kuulub kostüüm, lavakujundus, rekvisiidid; neljandaks ja kõige olulisemaks peetakse *sāttvika abhinayat*, mis on kvalitatiivne sisemine omadus – emotsionaalne ja psühholoogiline tasand, meeles esilekerkiv seisund, etendusega edasiantav sõnum.

Tants ehk kehaline väljenduskunst jaotatakse Nāṭyaśāstras kaheks, aga Abhinaya Darpaṇas juba kolmeks tüübiks ning just viimasest pärinev kolmikjaotus on saanud universaalseks kõigi India klassikaliste tantsude puhul. Nendeks on *nāṭya*, *nṛtta*, *nṛtya*. Abhinaya Darpaṇa järgi on *nāṭya* selline tants, mida kasutatakse draamaetenduses seotuna etendatava loo sisuga; *nṛtta* on puhas tants ja keskendub tehnika ilule; *nṛtya* on väljenduslik tants, mis sisaldab meeleolusid ja värvinguid (rasat) ning viimane jaotub omakorda ka maskuliinseks (*tandava*) ja feminiinseks (*lasya*) laadiks (Coomaraswamy ja Duggirala 1917, 14; Miettinen 2018a).

Veelgi spetsiifilisemalt tantsukesksed on Nāṭyaśāstra neljandas peatükis välja toodud 108 *karaṇat*[18] ehk poosi või liigutust kui tantsu baasühikut (mis koosnevad keha

[18] Karana kui terviklik liigutusühik ei piirdu ainult tantsuga, vaid kattub osaliselt ka joogatehnikaga. Näiteks füüsilise jooga tehnikaid käsitlev tekst „Haṭha Yoga Pradīpikā“ 14. sajandist väidab, et kombineerides karanaid hingamistehnikate ja poosidega, on võimalik jõuda kuningliku jooga (*Raja yoga*) eesmärkideni.

ja käte poosist ning jalgade liikumisest), 32 *aṅgahārat* kui liigutuste kombinatsiooni ja neli *recakat* ehk erinevate jäsemete või kehaosade eraldiseisva liigutamise variatsiooni (Nāṭyaśāstra, ptk 4). Lisaks on välja toodud Nāṭyaśāstras kuus viisi seismiseks; neli liigutust kaelale; kuus liigutust kulmudele ja kaheksa kategooriat pilkudele, mida hiljem on laiendatud ja edasi jagatud (näiteks silmaliigutustele on Abhinaya Darpaṇas juba iga kategooria juures täpsemad variatsioonid, olenevalt bhavast ja rasast ning pealiigutusi on mainitud üheksa).

Kõige silmapaistvamaks on bharatanatyami juures kätežestide ehk *hastamudrade*[19] kasutamine, mida on Nāṭyaśāstras mainitud kokku 67. Terve IX peatükk on pühendatud erinevatele käte asenditele, nende sümboolstele tähendustele ja kasutamisele tantsukunstis. Kuigi *hastamudrade* arv mõnevõrra erineb Abhinaya Darpaṇas toodud *mudradest*, siis põhiosas nad kattuvad. *Hastad* jaotatakse kolmeks kategooriaks: *asaṃyuta-hasta* ehk ühekäežestid, *saṃyuta-hasta* ehk kahe käe žestid ja *nṛtta-hasta* ehk kombineeritud žestid või „tantsukäed“. Üldiselt on kasutusel *asamyuta* ja *samyuta* hastad ning neile on pühendatud ka põhiosa Abhinaya Darpaṇast. Hastamudrade kaudu ilmneb eriti selgelt kehaliste sümbolite kodeeritus ning nende abil kujutatavate tähenduste viitamissüsteemis sisalduv mitmekihilisus: kui näiteks ühekäehasta *chandrakalā* tähendab kuusirpi, siis sellega seostub tihti ka Šiva, kelle sümboolika hulka see kuulub; universaalsemalt mõistetav on näiteks kahe käe hasta *anjali* (käed on ühendatud palveasendis), mille kasutamine loob vaimsuse ja pühendumise atmosfääri. Bharata Muni hinnangul ei ole midagi, mida poleks võimalik kätežestide kaudu väljendada (Singh 2022, 314), mistõttu on see süsteem väga oluline osa bharatanatyami koreograafiast, mille abil on võimalik tantsus jutustada peaaegu verbaalsena mõjuvat lugu. Kätežestid ja erinevates tekstides toodud nüansid on olulised ka tänapäeva tantsijate ja uurijate jaoks ning endiselt huvi ning tõlgendusobjektiks (nt Shobana ja Mohan 2023).

Seejuures tuleb olulisena esile ka publiku mõistmivõime, kuna tants on kommunikatsioon ühel või teisel viisil, mistõttu on juba Nāṭyaśāstras rõhutatud ideaalse vaataja omadusi, kes suudab kunsti kaudu lisaks meelelahustuslikule funktsioonile ka selle sisima ja olulisema eesmärgi ehk vaimse kasvamise saavutada. Selle kaudu

---

Nāṭyaśāstras kirjeldatud 108st karanast on joogapraktikas kasutamiseks sobivad ainult 36 ning mõned hatha jooga poosid on kombineeritud erinevatest karanatest. Legendi järgi tantsis Šiva igal õhtul tantsu, mis koosnes 108st karanast ja sellise kosmilise tantsu väljendust nimetatakse *nata*-joogaks (Karana 2023).

[19] *Hasta* tähendab kätt ja *mudra* tähendab tantsu kontekstis märki (kuigi joogas pigem pitserit) ning need terminid on bharatanatyami kirjanduses tihti kasutusel kas eraldi või liitsõnana ühetähenduslikult.

väljendub teatav hinnangulisus ja hierarhia hoolimata algselt kõikidele mõistetava viienda veedana esitletud teose eesmärkidest (Singh 2022, 314–315). Teisest küljest toob see välja iga märgisüsteemi paratamatuse: mida keerukamad need on, seda kultuuri- ja kontekstispetsiifilisemaks need muutuvad ja nii ka bharatanatyami puhul, mille kompleksne koreograafia eeldab selle sisu täielikuks mõistmiseks mütoloogia ja kehakeele elementide tundmist vähemalt mingil määral. Taolise kodeerituse ja jumaliku päritolu omistamise kaudu väljendab koreograafia püüdlust kujutada kosmilist tõde, mitte olla ainult etenduskunst (Singh 2022, 312).

2.1.4. Kosmoloogiline narratiiv bharatanatyami koreograafias

Bharatanatyami kosmoloogiline narratiiv tuleneb eelmainitud algtekstidest ja üldkontekstist, mis seob selle Lõuna-India šaivistliku templitantsu traditsiooniga. Šiva, mitmemõtteline ja paradoksaalne jumal (Flood 1996, 150), on lisaks kosmilise aja ja joogakunsti valitsemisele India mütoloogias ka tantsu jumalus, eelkõige oma tantsivas vormis, keda nimetatakse kosmiliseks tantsijaks ja tantsu kuningaks Naṭarājaks. Naṭarāja pilti või skulptuuri võib näha ka enamuses kaasaegsetes tantsustuudiotes, kus õpetatakse bharatanatyamit ning tema poos on oluline koreograafiline element kui viide kehastatud väärtustele (Dr. D. Y. Patil School of Liberal Arts 2024a). Nāṭyaśāstras on Šiva selleks, kellelt pärineb tantsutehnika: tema leiutas ja lõi teatud elemendid, liigutused ning üleminekud poosidest, mille vahendas oma saatja Taṇḍu kaudu teksti tantsutehnilises neljandas peatükis (Nāṭyaśāstra 4.263–264). Nāṭyaśāstra kohaselt on tants ohvriand ja armastuse demonstratsioon jumala vastu, pattudest puhastav tegevus, pühendumuslik andumine, osalemine kosmilise maailmakorra kehtestamises ja oma sisemise jumalikkuse väljendamise vahend (Hanna 1988, 283). Ja d*evadāsīd* tantsu *bhakti* praktikana kasutasidki (Banerji 2017).

Tandava ehk Šiva tants, mille erinevaid aspekte on Nāṭyaśāstras kirjeldatud, viitab kosmilisele tantsule, kuigi sellel võib olla erinevaid eesliiteid, kirjeldamaks selle tantsu mingit osa või natuuri. *Tandava Natyam* tähendab seega jumalikku tantsu ja on hindu mütoloogias seotud maailma sündimise ja hävimise tsükliga, see on kogu loomingu algus ja lõpp. Tandava Natyamit peetakse kosmose universaalse energia rütmilise pulseerimise ülimaks väljenduseks, loomingu kõige ehedamaks ja tõelisele universumi olemusele

lähedaseimaks kunstivormiks. Abhinaya Darpaṇa järgi esindavad sellised tantsud otseselt kosmilist korda (Coomaraswamy 1917, 9).

Lisaks nimetatud kosmoloogilisele narratiivile on oluline ka teemadering, mida selle stiili kaudu käsitetakse ehk konkreetsete koreograafiate narratiivid. Suurema osa klassikalise bharatanatyami repertuaarist moodustavad jutustused hindu jumalate ja nende taaskehastuste mütoloogilistest juhtumistest. Need on 19. sajandil stiili ja teemade järgi terviklikku koreograafilisse tsüklisse struktureeritud Thanjavur Kvarteti poolt, mida nimetatakse *margamiks* (tähendab rada) ja kus liigutakse sisulise ja koreograafilise loogika kohaselt abstraktsematelt ja kergematelt teemadelt ekstaasi ning vaimse kontemplatsioonini. Margami erinevatesse kategooriatesse kuuluvates tantsu gruppides sisalduvad koreograafiad võivad käsitleda väga erinevaid narratiive, kuid üldjuhul on need ühel või teisel viisil traditsioonilises repertuaaris seotud kas otse või kaudselt hindu religioossete teemadega. Näiteks esineb palju looduse kujutamist, mis juhib tähelepanu selle jumalikkusele (Chaturvedi 2019); domineerivad tegelastena jumalad ja nende erinevad kehastused (väga populaarsed on näiteks Krišna lood), mille abil viidatakse ühtaegu jumalikele kvaliteetidele ja inimlikele probleemidele; mõned tantsugrupid on aga ka abstraktsed või vähemabstraksed palved (nt traditsioonolise margami esimene tantsude grupp *alarippu* kujutab endast abstraktset puhast tantsu, mille tehniline ilu ja täiuslikkus on ohvriand jumalatele; järgnevad *jatiswaram*, *sabdam*, *varnam*, *padams/javalis*, *tillana*; tsükli lõpetavad aga *shloka* ja/või *mangalam*, mis kujutavad endast ülistust ja tänupalvet jumalale) (Anand 2016). Selliselt struktureeritud järgnevus peegeldab tantsuetenduste kaudu pühendumist vaimsel teekonnal, kirjeldades selle erinevaid etappe.

2.2. Pöörlemine ja Mevlevi sema-tseremoonia

Ringliikumine on motiiv, mida inimesed on ammusest ajast kasutanud tõenäoliselt nii sotsiaalsetel, performatiivsetel kui ka rituaalsetel eesmärkidel.[20] Üheks sellise elemendi

[20] Kõige varasemad dokumenteeritud andmed pärinevad ülempaleoliitikumist, umbes ajast 17 000 aastat tagasi ja asuvad Prantsusmaal Gabillou koopas Dordogne's. Seal on leitud koopamaaling, mis väidetavalt meenutab oletavat šamaani dünaamilises liikumises ja on seepärast nimetatud Tantsijaks (*The Dancer*), millele lisaks on seal ühe koopa savipõrandal tuvastatud kivistunud sissetallatud jäljed ringikujulises mustris, mis on viinud oletuseni, et praktiseeriti ringjat liikumist – ringtantsu. (Berni 2011, 150; Schechner 2020, 74).

viimistletud kasutusviisi esindajaks religioossetes rituaalides on saanud 13. sajandist pärinev sufivennaskond. Pöörlevate dervišite sakraalse tantsu kaasaegne formaat pärineb Mevlevi sufivennaskonna *sema*-tseremooniast, mis esindab islami müstitsismi. Selle religioosne eesmärk on olnud Jumalaga ühinemise saavutamine läbi pöörlemise, kuid tants ise on ületanud rituaalsuse piirid ja väljunud religioossest kontekstist[21], olles muutunud ka eraldiseisvaks fenomeniks tantsukunsti maastikul (Kaim 2012: 149).

Kuigi Mevlevi pöörlevad dervišid pole ainsad sufid, kes kasutavad seda praktikat religioosses kontekstis[22], siis on nende rituaal saanud pöörlemistantsu levinud representatsiooniks ning samuti on just selle vennaskonna ajalugu mõjutanud pöörlemise kandumist sekulaarsesse kasutusse või vähemalt väljapoole algset religioosset tähendust, millele on väga erinevaid hinnanguid nii kogukonnasiseselt kui -väliselt (Bayraktar 2016). Järgnevalt annan ülevaate sufismist ja selle uuematest modifikatsioonidest, mida nimetatakse mõnede uurijate poolt neo-sufismiks. Seejärel tutvustan Mevlevi vennaskonda ja *sema*-tseremoonia struktuuri. Viimaks annan ülevaate sufi-pöörlemise kosmoloogilisest tähendust liitunult selle psühhofüüsilise kogemusega.

2.2.1. Dervišid ja sufismi kujunemine

Sufismi kui müstilise praktika juured ulatuvad askeetide traditsioonini, mis väärtustas maistest hüvedest ärapöördumist ja oma elu pühendamist vaimsele teele, elades lihtsat elu ning vabatahtlikult eelistades vaesust, et rikkus ja hüved ei võiks eksitada õigelt teelt. Seetõttu nimetatakse sufisid ehk sufismi järgijaid ka dervišiteks, mis tähendab pärsia keeles vaest. Sufism ei ole eraldi sekt, vaid islami müstitsism või müstikat kaasav islamivorm (Sedgwick 2015: 41-42), kuna järgijaid on erinevatest islami harudest – nii sunniitide kui šiiitide hulgast. Varane sufism, mis juba islami algusaegadel 7. sajandil ilmnes, kerkis laiemalt esile umbes 9. sajandil aladel, mis praegu kuuluvad Iraanile ja Iraagile. Sufi ordude ehk vennaskondade tekkeks loetakse 11.–12. sajandit (Sedgwick 2012, 198). Jumala läheduse tundmise igatsus on sufismi tuumaks (Gordon 2001, 66–67), nii nagu teistegi müstiliste voolude aluseks on tihti soov ületada kogemuslik lõhe indiviidi

[21] Ka näiteks aleviitide *semah* on läbinud taolise protsessi, kandudes lavadele (Öztürkmen 2005).
[22] Ring- või pöörlemistantsu liikumist on rituaalsetel eesmärkidel kasutanud ka teised sufistlikud koolkonnad, näiteks Rifa'i, Bayrami, Gülşeni, Uşşaki, lisaks ka Halveti ja Naqshbandi (Kaim 2012, 149).

ja jumala vahel (Sedgwick 2015, 40). Müstika taoline isiklikkus muudab selle arengud kõikjal väga eriilmeliseks (Kasemaa 2013, 184).

Tants ja muusika on olnud sufismi ühed kõige vaieldavamad ja samas tõenäoliselt kõige populaarsemad aspektid (Ernst 1997, 179). Hoolimata islami üldisest vastuseisust ja negatiivsest meelestatusest muusika ning tantsu suhtes, on mitmeid islamieelseid ja islamiväliseid rituaalse tantsu ja muusika elemente liidetud islamisiseste praktikatega, nagu ka Mevlevi ordu puhul[23] (Kaim 2012, 149–150). *Sema*-pöörlemisrituaal on Mevlevi ordu üheks kõige olulisemaks aspektiks (EbadiFath 2021, 170), eristades seda teistest sufi vennaskondadest[24].

2.1.3. Allikad ja taust: Rumi pärand, neo-sufism

Sellel, kuidas pöörlemine on saanud sakraalseks tantsuks Mevlevi vennaskonnas ja ühtlasi tantsuna selle raamidest väljunud, on põhilisteks allikateks vennaskonna enda filosoofia ja ajalugu, selle alusfiguuriks oleva Rumi loominguline pärand ning viimase seosed neo-sufistlike liikumistega.

Mawlānā Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī (Mevlana[25] Džalal ad-Din Rumi) ehk läänes tuntud kui lihtsalt Rumi oli pärsia müstik, poeet, islami õpetlane ja teoloog, jurist ja filosoof, kes elas aastatel 1207–1273 CE. Lisaks õpetustele ja kirjutistele just kehastatud kogemuse rõhutamine jumala-tunnetamiseks meditatiivse pöörlemispraktika kaudu (Bayraktar 2016, 283) ja erilisele tantsurituaalile aluse panemine on üks Rumi olulisi pärandeid (Kaim 2012, 148). Rumi ise, kuigi tal oli palju õpilasi ja järgijaid juba eluajal, ei olnud Mevlevi ordu asutajaks. See loodi tema nimel pärast ta surma tema vaimse järeltulija Hüsamettin Çelebi ja Rumi poja Sultan Veledi poolt, kes seadis rituaalsed korrad ja reeglid (Kılınç 2011, 810).

---

[23] Pöörlemise juured rituaalse praktikana selles regioonis ulatuvad aga palju kaugemale Mevlevi ordust; välja võib tuua Türgi hõimude šamanistlikke tantse Kesk-Aasias ja ekstaatilisi tantse Anatoolia piirkonnast (Kaim 2012, 149–150).

[24] Kuigi Mevlevi ordu pole ainus vennaskond, kes kasutab pöörlemist meditatiivse sufi-praktikana. Teistes ordudes pole pöörlemine nii kesksel kohal kui Mevlevi ordus, siiski kasutavad seda ka näiteks Rifai, Chisti, Bektashi, Naqshbandi-Haqqani ja Qadiri ordud. Kõigis neis on mõnevõrra erinev sisuline rõhuasetus ja osatähtsus rituaalses tervikus, kuid põhijooned siiski kattuvad.

[25] Mevlana/Mawlānā tähendab õpetajat, meistrit; Araabia päritolu sõna. Mevlana on kasutusel Türgis, Mawlānā aga pärsia kultuuriruumis, tänapäeva Iraanis.

Mevlevi vennaskonna 700 aastase ajaloo jooksul on neid nii toetatud (17. sajandist Osmanite valitsejate poolehoid) kui taunitud. Kui võimule tuli Mustafa Kemal Atatürk, keelustati sufirituaalid 1925. aastal riigi poliitilise suundumuse tõttu koos teiste sufi ordudega. Aastast 1956 lubati uuesti praktiseerida rituaali kord aastas (Rumi surma aastapäeval) muuseumiks muudetud Rumi mausoleumis Konyas — kuid ainult rangelt kultuurilise, mitte religioosse nähtusena presenteeritult (Kılınç 2011, 811–812). Sellest ajast on lubatud rituaali esitamine nö etendusena turistidele ning pöörlevate dervišite reisimine ka teistesse maadesse, et tutvustada Türgi kultuuripärandit ja seda „turundada kultuursel viisil“ (nt Selkani 2018, 2). Seega esitatakse formaalses plaanis rituaalset pöörlemist kultuurse, mitte religioosse tegevusena. Aastal 2005 lisati Mevlevi *sema*-tseremoonia UNESCO mitteverbaalse pärandi nimistusse (*Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*) (Kılınç 2011, 812).

Rohkem kui teised poeedid kasutas Rumi oma müstilises loomingus muusika ja tantsu analoogiaid (Schimmel 1975, 316). On mitmeid legende, kuidas sai alguse tantsu mõtestamine vaimse praktikana Rumi elus, kuid ilmselt levinuim on see, et ta kuulis kord Konya turul kullasseppa rütmiliselt tagumas metalli ja see inspireeris teda ekstaatiliselt pöörlema – pöörlemisdünaamika peegeldub tihti ka tema poeesia rütmivormides (Schimmel 1975, 316).

Rumi poeesia populaarsus kombineerituna liberaalsete vaadetega on oluline osa neo-sufismi arengutest ja viinud universalistlike hübriidsete sufi gruppide juurdekasvuni eriti pärast 1960-ndat aastat (Genn 2007, 257–258). See kõik võimaldas ümber mõtestada traditsioonilise *sema*-rituaali ja kasutada ka sufi-pöörlemist uue tähendusega. Hazrat Inayat Khani ja tema õpetustest lähtuva sufiliikumise (*International Sufi Movement*, ametlikult loodud 1970) poolt esitletud vaade sufismile kui universaalsele „südame religioonile“ muutis sufi filosoofia ja ka praktikad kõigile huvilistele kättesaadavaks, eriti kuna oma liikumise puhul eemaldas ta nõude pöörduda islamisse (Genn 2007, 262). Ka Samuel L. Lewise algatatud praktika *The Dances of Universal Peace* on mõjutatud Inayat Khanist ja läänelikust sufismist, integreerides muuhulgas pöörlemis-praktikat.

Neo-sufismiks võib nimetada lääne ja islamimaailma kokkupuutepunktidest sündinud kaasaegseid sufismi vorme, mida iseloomustab kultuurideülesus, hübriidsus ja tihti eklektiline interpretatsioon (Sedgwick 2015, 40). Just selles tähenduses kasutan ka mina siin seda terminit, kuigi mõned uurijad on sellele andnud ka kitsamaid ja käesolevast

erinevaid tähendusi, mis kõik ikkagi tegelevad ühel või teisel viisil sufismi ümbermõtestamisega lähtuvalt selle sisulistest muutustest või sellele sõnale varasemalt omistatud tähenduste muutumistest viimastel sajanditel (Bruinessen, Howell 2007, 10–11). On välja pakutud ka uusi nüansseeritumaid raamistikke ja teooriaid, tõdedes, et mõni sufismivorm ei pruugi olla ei klassikaline ega modernne (Voll 2007, 298–299). Neo-sufismi käsitlemine aitab mõista, kuidas on globaliseerunud ühiskonnas ja eriti lääne kultuuriruumis tekkinud võimalus laialt-levinud nähtuse arenguks, mis puudutab otseselt käesoleva uurimistöö probleemi ehk sufi tantsurituaali kasutamist islami-väliselt ja tantsukunsti kontekstis. Sealjuures ei hooma termin neo-sufism enda alla kogu kaasaegset sufismimaailma ja kõiki modernseid sufismi vorme, mida leidub palju nii islamimaailma sees kui väljaspool, vaid viitab eelkõige just sellisele sufismi vormile, mis kerkis esile 18. sajandil ja esindas lääne mõtlejate ning varaste religiooniuurijate teoreetilist vaadet sufismile, mis käsitles sufismi teistliku müstitsismina ja mitte tingimata islami osana – taoline lähenemine sai 19. sajandil läänes laialt levinuks ja pani aluse esimestele neo-sufismi gruppidele 20. sajandi alguses (Sedgwick 2015, 50). Võib öelda, et tänapäeva uue vaimsuse kontekstis on selline käsitlus taas populaarne (nii nagu neo-sufismi kontseptsioon sai inimeste hulgas populaarsemaks kui hiljem akadeemikute poolt korrigeeritud käsitlus klassikalisest sufismst (*Ibid*., 47)). Just suurte sufi poeetide nagu Hafez, Khajjam ja Rumi tõlkimine 18. sajandi lõpul ning 19. sajandil ja nende tõlgete populaarsus aitas märkimisväärselt kaasa neo-sufismi tekkele ja levikule, kuna kontekstiväliselt sündisid lääne vaimsetele vajadustele vastavad tõlgendused (Sedgwick 2012, 203). Algselt oli läänelik vaade sufismile vaid teooria, praktiseerivad neo-sufi grupid kerkisid esile alles 20. sajandil ja enamasti Euroopas (Sedgwick 2015, 46–47). Taoline lähenemine ei lahuta pöörlemist sufismist, küll aga võib lahutada sufismi islamist.

2.1.4. Tehnika: sema-tseremoonia ülesehitus

Sufismi kontekstis tähendab pöörlemisrituaalile viitav sõna *sema*[26] otseselt „muusika kuulamist“, laulmist ja retsiteerimist, et saavutada religioosset ekstaasi – seega

[26] *Sema* ja *samā* on sufikirjanduses kasutusel sünonüümselt (tähendades (jumala) kuulamist või kuulmist), tulenevalt sellest, mis taustaga on uurija või autor: *samā* on pärsia kultuuriruumis levinum, *sema* aga türgi autorite poolt. Viimane on rohkem kasutusel viitamaks pöörlemisrituaalile, sest Mevlevi ordu peakorter

pöörlemine on selle ekstaasi osa ja tulemus, mis on esile kutsutud *sema* poolt. *Sema* on rituaal, mille vorm manifesteerub erinevates sufivennaskondades erinevatel viisidel ja ei pruugi kaasata liikumist. Mevlevi vennaskonna *sema*-rituaal mõjus oma algusaegadel innovaatiliselt ega olnud esialgu kindlalt struktureeritud – seda esitati erinevatel aegadel ja erinevates kohtades, mõnikord isegi ilma muusikata ja alles 15. sajandiks arenes see viimistletud vormi[27], mida võib näha ka tänapäeval ja mis on kanoniseeritud Mevlevi ordu praktikaks (Kaim 2012, 148). Et oleks võimalik töö kolmandas osas rituaali ülekande teooria abil tuvastada muutunud dimensioone pöörlemispraktika kasutusel etenduskunstis, annan ülevaate *sema*-tseremoonia kanoonilisest vormist, nii nagu seda praktiseeritakse Mevlevi vennaskonnas.

Rituaali viiakse traditsiooniliselt läbi spetsiaalselt kujundatud rituaalses saalis ehk *semahane*s (Kaim 2012, 151). Osalejateks on traditsiooniliselt ainult mehed. Pöörlemisrituaali jaoks eraldatud osa on jaotatud kaheks kujuteldava joonega, mis asub šeigi ehk jumalikkust kanaldava juhi punast värvi lambanaha[28] ja ukse vahel ning sümboliseerib otseteed tõelise reaalsuseni ning millele astumist dervišid püüavad vältida. See jaotab ruumi mõtteliselt paremal pool asuvaks nähtavaks materiaalseks maailmaks ning vasakul pool asuvaks nähtamatuks vaimseks maailmaks. Olles eelnevalt sooritanud rituaalse puhtuse jaoks vajaliku pesemise veega, sisenevad ruumi dervišid oma staatuse järjekorras ja muusikud ning alles seejärel šeik ehk juht, kes istub oma vaibakesele. (Kılınç 2011, 825).

Dervišid hoiavad käsi sisenedes rinnal risti, parem käsi pealpool ja sõrmed laiali, sõrmeotsad sirutatud õlgade suunas. Nad asetavad oma parema jala suure varba vasaku jala peale – käte ja jalgade vastavad asendid sedastavad pöördumist sissepoole. Kui šeik siseneb, siis tervitavad muusikad ja dervišid teda austavalt pealangetuse ehk sümboolse kummardusega. Kui šeik on maha istunud, siis istuvad ka kõik teised ja dervišid suudlevad põrandat, mis pühitseb rituaalse pinna. Ka rõivastus on sümboolne ning stiliseeritud, koosnedes valgest särgist ja valgest laiast seelikust (*tennure*), mille värv

---

asub tänapäeva Türgis ja just selle kaudu on ka pöörlevate dervišite tantsurituaal saanud kuulsaks. Seetõttu kasutan siin läbivalt varianti *sema*.

[27] Kuigi juba Rumi lapselaps Pri Adil Çelebi ajal kujundatu välja reeglid ja vormi, mis tänaseni on säilinud ja mida sellest ajast peale esitatakse Konyas Rumi surma aastapäeval, mida käsitletakse sümboolse pulmaööna, kus ta ühines jumalaga (Kılınç 2011, 812).

[28] See on spetsiaalne rituaalne objekt: lambanahast vaibake, mille punane värv sümboliseerib suremist materiaalsele maailmale ning sündi vaimsele elule, mille taga seisab narratiiv sellest, et päike ja taevas värvusid punaseks ajal, mil Rumi läks Allahi juurde ehk suri (Kılınç 2011, 813).

esindab puhtust ja surilina, kuivõrd musta värvi rüü selle peal, mis hiljem heidetakse seljast pöörlemiseks, sümboliseerib hauda ja ka kõike seda, mis takistab inimesel jumalat kogemast. Samamoodi kujutab kõrge kaamelikarvast peakate (*sikke*) hauakivi (egole). Taoline surma sümboolika on seotud eelkõige suremisega ignorantsusele, st valmisolekule surra enne ihulikku surma – jõudes surma ja jumalikkuse saladuse jälile juba elus. (Kılınç 2011, 812–815). Nii nagu pöörlemis-tseremoonia, siis ka kogu sufitee eesmärgiks on saavutada *fanaa* (*fanā*) ehk lakkamine, õnnis hävimine või hääbumine jumalasse, "suremine enne surma". Jalanõudeks on pöörlevatel dervišitel tavaliselt mustad pehmest nahast saapad, kuigi see pole rangelt kanoniseeritud (Kılınç 2011, 825).

Järgnev rituaal jaotub seitsmeks osaks, millest igal on kindel tähendus. Esimeses osas, mis kannab nime Nat-i Serif, lauldakse püstiseistes Mevlana kiidulaulu prohvet Muhamedile. Teises osas kõlavad trummid, mis sümboliseerivad Allahi käsku kogu loodule olemasolemiseks. Kolmas osa sisaldab *nei* ehk pärsia flöödi improvisatsiooni. Selles rituaali osas kujutab *nei* hingust, mis annab elu kõigele maa peal ning ühtlasi mütoloogilist trompetit, mille helid kutsuvad esile ülestõusmise ning šeigi juhtimisel leiavad haudadest tõusnud igavese elu ja jumaliku tõe. Neljas osa kannab nime „Devr-i Veled" (nö „Sultan Veledi kõnd", nimetatud Rumi poja ja sufipoeedi sultan Veledi järgi) ja seisneb muusika saatel aeglastes auringides vastupäeva kõndimises šeigi juhtimisel ning üksteise kui kaashingede tervitamist, mida tehakse kolm korda, sealjuures punase lambanaha juures tagatulijat kummardusega tervitades. Selle osa sümboolika seisneb kolme ettevalmistava etapi väärtustamises vaimsel teel, milleks on õppimine lugemise, nägemise ja olemise kaudu. (Kılınç 2011, 813–814).

Viies osa on see, mis sisaldab pöörlemist, koosnedes omakorda neljast kindla muusikalise struktuuriga osast. Rituaalse religioosse muusika saatel heidavad dervišid oma mustad rüüd seljast, välja arvatud šeik ja dervišite vanem, kes jälgib ja vajadusel kontrollib tantsurituaali ajal pöörlevaid dervišeid nende vahel ringi liikudes. Dervišid, nüüd valgetes rõivastes, ristavad taas käed rinnal, endiselt parem pealpool ja sõrmeotsad puudutamas õlgu, hakates järgemööda vastupäeva ringis liikuma. Lambanahal seisva šeigi ees nad kummardavad, saades loa pöörlemiseks tema kätt suudeldes, kes suudleb seepeale nende peakatet. Iga šeigist möödunud derviš alustab pöörlemist ümber enese telje vasakule poole (vasak jalg on teljeks, mille ümber astutakse parema jalaga mööda ringjoont) ja ühtlasi mööda ringjoont vastupäeva, avades aeglaselt käed taeva poole:

parem käsi avatud peopesaga ülespoole, paludes ja võttes vastu jumala halastust ja armastust ning vasak käsi suunatud peopesaga allapoole, jaotades saadud õnnistust maailmale ja inimestele, sh tseremooniat vaatavale publikule. Asend on staatiline ja nägu ei peegelda emotsioone, sest fookus on sissepoole pööratud; pöörlev derviš peab saama tühjaks, et olla nagu kanal, millest jumalik energia läbi voolab – tuntud Rumi metafoori kasutades, siis nagu *nei*, mis võimaldab sündida muusikal hingust sinna sisse puhudes ainult tänu sellele, et see on ise tühi ja takistusteta. (Kılınç 2011, 814–816).

Pööreldakse kuni muusika lõpuni ja siis on väike paus, mille ajal peatutakse, et uuesti alustada ringkäiku šeigi eest, korrates eelkirjeldatud rituaali pöörlemiseks loa saamiseks ja ükshaaval taas pöörlema minnes. Pöörlemise ajal korratakse mõttes jumala nime või mõnda püha fraasi (praktika, mida nim *zikr* ehk jumala meenutamine). See kõik toimub neli korda, millest kolme esimese sessiooni ajal šeik asub oma lambanahal, kuid viimasel sessioonil ühineb pöörlemisega. Erinevalt teistest pöörlejatest ei võta šeik oma musta rüüd ära ega ava oma käsi nii nagu teised. Kõik need neli sektsiooni kannavad nime „*Salute*“ (või *Salam*/*Selam*), kuid igalühel on eraldi tähendus. Esimene tähistab inimese täielikku arusaama Allahist kui loojast ja enesest kui loodust, inimese sündi eksistensti. Teine väljendab vaimustust jumala loomingu täiuslikkuse, looja kõikvõimsuse üle ning kindlust temas. Kolmas kujutab selle imetluse transformeerumist armastuseks ja ühtlasi mõistuse allutamist sellele kvaliteedile, täielikku andumist ja jumalani jõudmist. Neljas väljendab rahu, inimese vaimse teekonna täidumist ja oma saatuse aktsepteerimist, pöördumist tagasi maisesse dimensiooni. (Kılınç 2011, 815–817).

Sellele pöörlemist sisaldavale viiendale osale *sema*-tseremoonias järgnevad veel kuues, kus pöörlevad dervišid istuvad maha saali servades ja suudlevad põrandat, jäädes seejärel kummargile ja kuulates värsse koraanist; ning viimane ehk seitsmes, mis sisaldab palveid rahu eest ja kõikide prohvetite hingede eest, samuti kõikide usklike ja ka riigi eest (Kılınç 2011, 817). *Sema*-tseremoonia struktuuri kõik detailid omavad sümboolset tähendust, mille juures võib eelnevale lisaks veel välja tuua rituaali ülesehituse kujundliku inimelu perioodide peegeldamise, kus nelja etapi kaudu liigutakse inimelu kevadest läbi dünaamilise ja ekspressiivse aktiivsuse pöörlemistantsus kuni rahunemise ja küpsuseni nii füüsilises kui spirituaalses mõttes (Kaim 2012, 152 –153).

2.2.4. Ringliikumise kontseptsioon ja kogemus

Ringliikumise motiivi kasutamine sümboliseerib Mevlevi vennaskonnas derviši ehk sufi pöördumist tõe poole ning tema religioosset arengut (EbadiFath 2021, 170). Pöörlemine, mis toimub alati vasakule, ja teisalt ka pöördumist südame ja tõe poole, armastuse teele. Pöörlemistseremoonia harmoniseerib pöörleja kosmilise korraga – seda „kosmilist tantsu“ samaaegselt jäljendades (Zekrgoo 2012, 10). Mevlevi vennaskonna filosoofia järgi on pöörlemine kogu eksistentsi aluseks ja metafüüsiliseks algpõhjuseks ning see liikumine hoomab enda alla nii mikro- kui makrokosmose (Kılınç 2011, 816). Hiljem on lisandunud ja kinnistunud filosoofiasse viited kosmoses asetleidvatele spiraalsetele ja ringjatele igiliikumises protsessidele, millega pöörlev sufi harmoniseerub (*Ibid.*) ning võrdlus šeigi kui kesksel kohal asuva päikese ning dervišite kui tema ümber oma orbiitidel vastupäeva tiirlevate vasakule pöörlevate planeetide vahel (Kaim 2012, 153). Ringliikumine toimib tähendusloomena nii üksiku derviši tasandil, kus sufi sisemine teekond jumalani on alati vahetu ja isiklik, kui ta pöörleb enese südame ja sisevaatluse poole; kui ka grupi-tasandil, kus ringliikumise erinevad koreograafilised seaded kujutavad ruumis kehastatud hierarhilisi ja kosmilisi skeeme.

Sellele kanoonilisele sõnumile lisandub teiseks aga pöörlemise puhul intensiivselt ka kehaline kogemus. Meloodia ja rütm, mis saadab pöörlemist, valmistavad sufi ette jumaliku reaalsuse mõistmiseks ja tunnetamiseks – protsess, mis manifesteerub oskusi, isetust ja pühendumist nõudvas tantsus, kus keha leiab tõelusega kooskõlas oleva rütmi ja võimaldab seega kehas asuval hingel ühineda oma allika ehk jumalaga (Zekrgoo 2012, 1, 10). Õige *sema*-rituaal peaks viima ego hääbumise ja enesekaotuseni tõeluses (*Ibid.*, 4). Kontseptuaalne ja kogemuslik on põimunud *sema*-tseremoonia pöörlemistantsus, kus kontekst interaktsioonis tegutsejaga aitab luua tähendusi, mis vormivad kogemusi, kuid kehastatud füüsiline kogemus ise jääb samuti mõjufaktoriks, kuivõrd tegudes säilib ideede elujõud (Knysh 2017, 7). Pöörlejad rõhutavad individuaalse kogemuse primaarsust (Wenham-Prosser 2024, 5). Kehaline praktika ja selle järjepidev sooritamine on nende sõnul oluline, sest praktika ise transformeerib täielikult kogemust endast ja ümbritsevast, kuid ilma kogemiseta ei saa seda ka mõista (Wenham-Prosser 2024, 9, 11, 12), mis toob esiplaanile just kehastatuse kui esmase tasandi.

Seda kehastatud kogemust on uuritud näiteks psühholoogia ja teraapia valdkondadest lähtuvalt (nt Harel *et al.*, 2021; Pambuka, Saifuddin 2023). Võib täheldada

kasvavat hulka inimesi, kes lähenevad pöörlemispraktikale meditatiivse ja tervendava tegevusena, mis aitab üle saada individuaalsetest või sotsiaalsetest traumadest (Bayraktar 2016, 280). Füüsiline harjutus on kombineerunud vaimse harjutusega, mille eesmärk on sufi jaoks üks ja sama (Pambuka, Saifuddin 2023, 224). See, kuidas sufi-pöörlemist praktiseerivad indiviidid ja kollektiivid subjektiivselt ise enda jaoks pöörlemist ja sellest saadavaid kogemusi mõtestavad, mitte ainult ei peegelda nende kehastatud kogemust, vaid ka loob seda. Taoline tähendusloome läbipõimitus pöörlemise psühho-füüsiliste mõjudega muudabki selle fenomeni rikkalike variatsioonidega nähtuseks, mille erinevaid esinemisvorme kõiki ühendavad teatud toimed ja samas eristavad nende toimete interpretatsioonid.

2.3. Miko-kagura ja šinto rituaalsus

Miko-kagura on üks iidseid šintoistlike rituaalide tantsuna manifesteerunud vorme, moodustades võimaliku alajaotuse *kagura*-tüüpi tantsudest, mida tantsivad *mikod* ehk šinto pühamute juures teenivad neiud, kes ajalooliselt olid pigem naisšamaanid või šinto preestrinnad. *Kagura* on šintoismi vanim tantsužanr, millel on palju erinevaid vorme sõltuvalt sellest, kes, kus, kuidas ja mis eesmärgil seda esitab.

Miko-kagura kui sakraalse kagura tantsu iseärasus on seotud šintoismi eripäradega ja sellest ei ole kujunenud klassikalist tantsuvormi nagu Indias juhtus templitantsuga. Rituaalid on alati olnud väga olulised Jaapani religioossel maastikul, aidates struktureerida kaost kosmilisse korda (Plutschow 1990, 3, 45) ja selles aspektis juurdub ka miko-kagura kui sakraalse tantsu positsioon. M*iko-kagura* koreograafilised kontseptsioonid jagavad šintoistlikku läbipõimunud mõjutatust teistest religioonidest (Lancashire 2001/2002, 51), ühtlasi on erinevad jaapani tantsustiilid taolise integreerituse kontekstis pika aja jooksul omavahel läbipõimunud (Malm 1983). Järgnevalt annan lühikese ülevaate mikodest ja tantsu sakraalsest ruumist, šinto kontekstis üleloomulikkust kirjeldavast kamide kontseptsioonist ja kagurast kui jumalate meelelahutusest. Seejärel uurin tantsutehnilisi ja -struktuurilisi aspekte, millega seondub Jaapani esteetilis-religioosne *ma*-paradigma ning viimaks peatun kahel materiaalsel atribuudil, millel on eriline koht miko-kagura tantsus.

2.3.1. Mikod ja rituaalne ruum

Miko-kagura eripäraks on see, et seda esitavad ainult naissoost ja tavaliselt pühamu juurde kuuluvad neiud. Neid nimetatakse olenevalt täpsest funktsioonist rituaalis kas templineidudeks või preestrinnadeks, mõnikord ka šamaanideks, ja peetakse mütoloogiliselt Ame-no-Uzume järeltulijateks, kes on jumalik olend (*kami*) ja *kagura*-tantsude müütiline alusepanija. Põhilisteks mikole omistatud tunnusteks oli traditsiooniliselt inimeste ja kamide maailma vahendamine ning kagura tantsude esitamine, kuid tänapäeval töötavad noored neiud mikodena templis ka osalise või ajutise tööna ning ei pruugi seetõttu enam alati osata kagura tantse (Sari *et al.* 2021, 412, 415). Traditsiooniliselt pidi miko tantsu kaudu puhastudes saama ajutiseks asukohaks kamile, kaotades ennast transis, mille esilekutsumiseks kasutati korduvaid ringliikumisi, ekstaatilisi hüppeid, rütmilisi jalgade lööke kui ka sümboolse tähendusega trajektoore, kuid tänapäeval ei pruugi nende koreograafias enam taolisi elemente olla säilinud (Ortolani 1995, 16, 23). Kõige tüüpilisemalt kannavad mikod kagurat tantsides valget *kosodet* (kimonole eelnenud ja sellega sarnane rõivaese), valgeid sokke, punast plisseeritud seelikut või püksseelikut, mis kuulub mikode igapäevarõivaste hulka (nim *hakama*), juuksed on kokku seotud punase või valge paelaga (Sari *et al.* 2021, 415). Tantsimise ajal on *kosode* peal *chihaya* ehk tseremoniaalne valge avar rüü.

Nagu *devadāsīde* puhul, nii on ka mikode puhul olnud ajaloos perioode, mil nende rituaalsele tegevusele pühamute juurde kuuluvate tantsijannadena lisandus eraldiseisva teenistusena või taunitud tegevusena sekulaarne dimensioon (Hardacre 2017, 184; Lancashire 2001/2002, 39–40; Malm 1983, 76). Kagura kui jumaliku meelelahutuse rituaalidele omane performatiivsus on võimendunud taotlusliku esteetilisuse tõttu ja selle arenemine etenduskunstideks sekulaarses kontekstis hästi mõistetav. Mikode roll on ajas olnud muutlik ja neid on mõnikord jaotatud vastavalt oma tegevuse asukohale kindlate pühamutega seotud mikodeks ja neist sõltumatult tegutsevateks mikodeks (Sari *et al.* 2021) ja just esimestele omistatakse suurt tähtsust seoses šinto traditsioonide ja sellega seotud Jaapani kultuuripärandi säilitamisel (*Ibid*., 412). Mikode performatiivne tegevus on tõenäoliselt olnud üheks alustalaks Jaapani etenduskunstide, sh tantsukunsti arengus (Ortolani 1995, 23; Kuly 2003, 192).

Pühamud omavad erilist kohta šintoismis sümboolse piiride markeeringuna sakraalse ja mittesakraalse sfääri vahel, mida eraldab tavaliselt värav ehk *torii*. Ilma

pühamuta, kus oleks võimalik taotleda kamide heatahtlikkust ja kaitset, ei peeta kohta inimasustusele sobivaks, sest ei ole võimalik luua õigeid suhteid kõikjalasuvate nähtamatu maailma olenditega (Hardacre 2017, 1). Miko-kagurat on traditsiooniliselt esitatud kas šinto pühamute sees või nende ees, kus oli selle jaoks vastavat kosmoloogiat peegeldav ruudu-või ringikujuline rituaalne ruum, tihti väga detailselt dekoreeritud ja integreerides erinevaid meetodeid ning printsiipe ruumi sakraliseerimiseks, sh budistlikku *mandala*-kontseptsiooni – nii toimus vastastikune jõustamine religioosse otstarbega tantsu ja pühamu sakraalse ruumi vahel (Averbuch 2013). Samuti on religioosse otstarbega kagura-tantse esitatud ka ajutiselt markeeritud sakraalses ruumis ehk *himorogis* (Bellerose 2018, 167).

2.3.2. Allikad ja taust: kamid ja kagura

Kamid ehk jumalad, vaimud või jõud ning nendega seotud rituaalid on keskseks ühendavaks elemendiks šintoismis, milles leiavad väljundi idee inimese ja looduse harmooniast ja kooseksistentsist, rituaalsest puhtusest ning kaose korrastamisest. Konkreetse vormita fenomenina on kamit kirjeldatud kui jõudu või nähtust, mis on kätketav vaid mööduvuses (Bellerose 2018, 166). Just nende mitmekülgsest olemusest lähtubki šintoismi fookus praktikatele ehk rituaalidele, mille abil suhestuda kamidega ja saavutada enesele soodsaid olusid, harmoonilist kooseksisteerimist teiste jõudude ning nähtamatu maailmaga. Sakraalne tants šintoistliku rituaali osana teenib samu eesmärke.

Sakraalne tants ja rituaalide performatiivne tasand on ajalooliselt olnud šintoismis lähedalt seotud, sest etenduskunstide elemente – tantsu, instrumentaalmuusikat, laulu ja draamat – kasutati rituaalsete tehnikatena kamidega suhtlemisel ja suhestumisel (Averbuch 1998, 294). Kuna esteetiline dimensioon on šinto rituaalidele alati omane olnud, siis religioossetel festivalides aset leidnud kunstilised performatiivsed esitused ulatuvad tõenäoliselt tagasi väga iidsetesse aegadesse (Groemer 2011, 304; Plutschow 1990, 4, 41).

Täpne kagura-traditsiooni algupära pole teada, kuid 12. sajandist on säilinud üleskirjutusi, millest juba ilmneb kagura esitamise laialdane levik erinevates pühamutes (Hardacre 2017, 184). 8. sajandist on pärit esimesed olulised tekstid šinto uskumuste kohta ja neid tekste seostatakse kagura sünniga. Ō no Yasumaro teoses „Kojiki“ ehk

„Ülestähendused vanadest asjadest“ sisaldab müütilist lugu päikesejumalanna Amaterasust, ühest kõige olulisemast kamist, ja koidujumalanna Ame-no-Uzumest, kes tantsu abil taastas kosmilise korra, andes sellele sakraalse tähenduse (Malm 1983, 72–73). Kagura tähendabki „jumalate meelelahutust“. Enamus traditsioonilistest Jaapani tantsudest on olemuselt esitluslikud ehk presenteerimiseks kas jumalatele või inimestele (Ohtani 1991, 24). Kaguraks nimetatud etenduskunsti vormide rohkus ja ebamäärasus on seotud selle üldise ja kahetise loomusega, mis seob rituaalse ja meelelahutusliku dimensiooni ning asjaoluga, et aja jooksul on kas üks või teine kõrvale jäänud, aga ühine nimetus on säilinud (Ortolani 1995, 15). Ka tänapäeval esitatakse šinto pühamutes kagurat sakraalse tantsuna rituaalses kontekstis, kuid viimase tuhande aasta jooksul, mil on säilinud ülestähendusi, on sellest välja kasvanud sekulaarseid vorme, mis ei ole enam algse kasutusega seotud (Miettinen 2018b). Erinevad teadlased on jaotanud ja kategoriseerinud kagura erinevaid vorme mitut moodi ja lähtudes erinevatest aspektidest: näiteks liikumis-stiilist, esitamise asukohast ja situatsioonist, esitajate soost, rituaali eesmärgist jne. *Miko-kagura* on üks sellistest võimalikest eristustest (mõnikord alamkategooriana *satokagurale* ehk väljaspool õukonda šinto pühamutes esitatavad tantsud, vastandudes *mikagurale* ehk õukonnaga seotud kagura tantsudele (Ortolani 1995, 22)). Seega ei viita miko-kagura konkreetse esituse sisule või koreoraafiale (kuivõrd need sõltusid konkreetsest pühamust ja rituaalist), vaid esitajale kui mikole ja esituse eesmärgi seotusele šinto rituaalidega (Ortolani 1995, 22–23).

2.3.3. Tehnika: aegruum, rütm, trajektoor

Üldnimetusena Jaapani tantsude kohta on tänapäeval kasutusel mõiste *buyō* ning kuigi nii sakraalsete kui sekulaarsete stiilide kategoriseerimiseks on mitmeid võimalusi, siis kõige levinum telgjaotus on kahene ja lähtub liikumise rütmist, tempost ja trajektoorist: need kaks jaotust kannavad nime *mai* (*bu*) ja *odori* (*yō*). Buyō on suhteliselt hiline ja konstrueeritud termin, mis kombineerib *mai* ja *odori* jooni, kuivõrd mõlemad on Jaapani tantsus olulised baaselemendid (Ohtani 1991, 25). Kuna Jaapani tantsu vanima vormi kagura juuri peetakse šamanistlikeks (Averbuch 1998, 294; Lancashire 2001/2002; Ortolani 1995, 23), siis eeldatavalt on need kaks erinevat liikumisstiili traditsiooniliselt olnud rituaalses kasutuses omavahel seotud transilaadsetes funktsioonides: *mai* kui

graatsiline ringliikumistel baseeruv tants pidi kohale kutsuma kami ja aitama esile kutsuda transsi; *odori* kui ekstaatiline, energiline, vertikaaltelge ja hüppeid kasutav stiil aga väljendama transiseisundis kami poolt vallatud olemist (Averbuch 1998; Hanna 1988, 290; Kuly 2003; Ortolani 1995, 23). Seega ilmneb kvalitatiivne erinevus nende performatiivses esituses: *mai* on pigem rituaalne korduvustel põhinev ettevalmistus, mida sooritatakse teadlikult ning kontrollitult; *odori* aga teadvustamata transilaadne rütmiline liikumine – nende kahe seisundi ja ühtlasi kahe valla vahel (teadvustatud nähtav ja teadvustamata nähtamatu maailm) navigeerimine ning selle kommunikeerimine vaatajatele oli vahendatud etenduskunstile omaste teatraalsete vahenditega (Kuly 2003, 193–194), moodustades kagura essentsi (Averbuch 1998, 320).

Kagura tantsude puhul mängib suurt rolli see, kuidas on struktureeritud liikumine ruumis ja ajas, mille kaudu kujuneb spetsiifiline rütm, mis manifesteerub kehas ja rullub lahti ruumis rituaalse trajektoorina. Etendamise ruumi transformeerimine sümboolseks universumiks on üks kagurale iseloomulikke jooni (Averbuch 2013, 257), mille saavutamiseks kasutatakse mitmeid väliseid võtteid nagu atribuudid ja dekoratsioonid ning tantsukunsti enda võtteid nagu liikumisjoonised ja -kvaliteet. Selle kaudu harmoniseerub sakraalne tants vastava kosmoloogiaga. Kehalis-ajaline rütm, mis vormib rituaalset aega, on koreograafia struktuuris toetatud vaikuse ja heli, liikumise ja liikumatuse dünaamikaga. Sellega seondub Jaapani esteetika oluline aspekt *ma*, mille sisuks on tühjus või olematus. Selle tähendus avaneb ja ühtlasi väärtustamine manifesteerub just kunstides ning performatiivsetes žanrides, kus see saab kehastunud kogemuseks (Bellerose 2018, 162). *Ma* viitab sisuliselt intervallile või tajutud vahemikule ühe või mitme ajalise või ruumilise asja või sündmuse vahel, samas sulavad need selles ka paradoksaalselt kokku: aeg, ruum ja nende vastastikune suhe konstitueerivad üksteist dünaamilises teisenemises (Pilgrim 1986, 255–257). *Ma* on metafüüsiline aegruum, mille saab täita nähtamatu; see on paus muusikas ja liikumatus tantsus, täidetud tühjus ning maailmadevaheline sfäär. Selles esteetilis-religioosses kontseptsioonis on tuntavad taoismi ja budismi mõjud, kuid šintole eripäraselt on selle tühjuse või olemasolevas asuva lõhe eesmärgiks olla potentsiaalne ruum kami jaoks, mistõttu just see, mida nö pole, on kõige võimsam sakraalne kese (*Ibid*., 262–264). *Ma*-d võib käsitleda ka nägemise ja kogemise viisina kohalolus, mille kaudu ilmneb tühjuse, vaikuse ja liikumatuse kui aegruumiliste lõhede vägi (*Ibid*., 275–276). *Ma* kagura koreograafias on kvalitatiivne

tühjus ning ruum liigutuste vahel, ühendades inimeste maailma nähtamatu maailma fenomenidega. Tantsu kontekstis on ka väidetud, et kui ajalisruumilises teadlikkuses peitub *ma* mõistmise võti, siis selle aktiveerimine toimub just läbi kehastatud tegevuse (Bellerose 2018, 164). Liikumisdünaamika loob tantsimise kaudu spetsiifiliselt tajutava aegruumi, millest sünnib vastav maailmakogemus (Sheets-Johnstone 1979, 46). Rituaali abil sakraalse aegruumi loomine on šintos levinud laiemalt (Grapard 1982).

Lisaks võib tuvastada miko-kaguras erilist sisemist rütmi tantsujooniste ehk liikumistrajektoori näol. Ruumis liikumise suunad ja nende arvulised kordused on kagura tantsudes religioosse tähendusega, milles võib leida seoseid nii budismi kui Hiina usunditega. Nähtavaim neist miko-kaguras on budistlik *mandala*-kontseptsioon, mis on segunenud šintoga juba iidsetest aegadest. Mandala viitab geomeetrilisele sümbolite süsteemile, millel võib olla hulgaliselt funktsioone ja mis mh kujutab ning loob sakraalset ruumi. Budismi tugevate mõjude tõttu, mille esoteerilises harus mandalaid palju kasutati, lõimus see mõnede miko-kagura koreograafiatesse samamoodi nagu sulatati kokku kamide ja bodhisattvate kontseptsioonid (Lancashire 2001/2002, 31–34). Ühisjooneks esoteerilise budismiga võib pidada eelnevalt mainitud etendamise asukohast omaette sümboolse universumi (mandala) konstrueerimist, mis määratleb kagura mitte kui vaid rituaalse pöördumise kami poole, vaid potentsiaalina kehastatuse kaudu luua ja taasluua maailma (Averbuch 2013, 273). Mandala ja budistliku kosmoloogia elemendid on nähtavad šinto rituaalides ka mikode arvus, asetuses ja liikumisjoonistes, kus kindlates suundades liikumisi korrates luuakse tantsus endas dünaamiline mandala (*Ibid*., 257). Trajektooris ja liikumismustrites tajutavates rütmides võib küll tuvastada rohkem või vähem märgatavaid mõjusid Hiina filosoofiast, taoismist ja budismist, kuid nende eesmärgiks kagura kontekstis on šinto kosmoloogiaga harmoneerumine ja ruumi rituaalne puhastamine kamide jaoks.

2.3.4. Rituaalsed objektid tantsus: lehvik ja käsikell

Miko-kagura tantsudele on omane see, et enamasti kasutatakse seal peale keha kui tantsu meediumi ka rituaalseid objekte (kagura kontekstis kasutatakse nende kohta üldmõistet *torimono* või *tsurimono* (The Segal Center 2016)). Mikod kasutavad šinto rituaalides tantsides põhiliselt kolme sakraalset objekti: lehvikut ehk *sensut*; erilist käsikella ehk

suzu-kellasid; püha puu sakaki (*Cleyera japonica*) oksakest. Tavaliselt on miko paremas käes *suzu*-kell ja vasakus lehvik, kuigi see oleneb konkreetsest koreograafiast. Ka sakaki oksakesega võidakse tantsida ja eriti kasutatakse seda kaasnevates puhastusrituaalides.

Kerge lehvik ehk *sensu*, mis on tehtud paberist või siidist ja bambusliistudest, on valdavalt kasutusel tänasel päeval miko-kagura tantsudes. Lehvik kui sakraalne objekt miko käes esindab sümboolset jumalikkuse manifestatsiooni või palvevahendit (Visočnik Gerželj 2022). Tantsu kontekstis on lehviku abil Jaapani etenduskunstides võimalik edastada arvukalt pidevas transformatsioonis olevaid tähendusi mõõgast ja männipuust karakteri emotsioonide ja looduslike fenomenideni (Visočnik Gerželj 2021, 209), lisaks panustab see tantsu esteetikasse. Lehviku manipuleerimise tehnika ning täiusliku käsitsemise saavutamiseks veedavad tantsijad palju aega – lehvik peab muutuma osaks tantsija kehast, see on tema jaoks nagu mõõk *samurai* käes (Hahn 2007, 8–9). Sakraalse tantsu kontekstis aga suhtlevad mikod šinto rituaalides lehviku abil kamidega, edastades ja vahendades inimeste erinevaid taotlusi ja tahtmisi (Visočnik Gerželj 2021, 208–209).

Suzu-kellad kujutavad endast puust pulgakese külge kinnitatud kellukestega käsikella. Tavaliselt on kellukesed grupeeritud kolme ritta ja need omakorda asetsevad püramiidjalt. Kellade rütmiline heli teenib mitut eesmärki – see kutsub kamit kui ka peletab halbe vaime, puhastab ruumi ja struktureerib koreograafiat oma rütmilise heliga. Kuigi tihti kasutatakse miko-kagura tantsude taustaks muusikat, siis suzu-kellade iseloomulik kõla on samuti osa muusikalisest tervikust ja võib muude instrumentaalsete saatjateta olla ka ainsaks heliks, mis vaikusega kombineerudes edastab *ma*-kontseptsiooni ja annab märku kami kohalolust või selle võimalikkusest. *Suzu*-kellad on šinto rituaalides laiemalt sakraalsed objektid ning nende helin markeerib puhastumist, kamide kohalolu või nende tähelepanu püüdlemist, õnnistust, harmooniat (nähtava ja nähtamatu maailma vahel) ning negatiivsuse eemaletõrjumist. Nii lehvik kui käsikell on miko käes sakraalsed objektid, mille abil on võimalik puhastada rituaalset ruumi ja peletada pahatahtlikke vaime, valmistades seega ette ruumi soovitud kami saabumiseks (Lancashire 2001/2002, 36). Samuti on need eriliseks vahendiks tantsimise ajal, millega vormida sakraalset aegruumi, selle rütme, suundi ja heli ning vaikuse intervalle. Viimaks lisavad need ka esteetilise performatiivse kvaliteedi, aidates realiseerida kagura mütoloogilist funktsiooni kui meelelahutust jumalatele ja samas jumalikku meelelahutust inimestele.

3. Sakraalne tants etenduskunstina

Eelnevalt olen käsitlenud kolmes erinevas religioosses traditsioonis juurduvaid tantse ja andnud ülevaate, mil viisil need on kontekstualiseeritult sakraalsed: šaivistlik templitants; sufismi pöörlemis-tseremoonia, šintoismi rituaalne tants. Siin osas uurin, kuidas on kaasaegsed tantsukunstnikud kasutanud neid sakraalseid tantse ning nendest vormunud stiile oma loomingus ja millised on muutused ülekandumisel religioossest kontekstist etenduskunstide sekulaarsesse konteksti. Iga valitud sakraalse tantsužanri transformatsiooni tantsukunstiks uurin ühe koreograaf-tantsija näitel, et seejärel võrrelda nende interpretatsioone ja metatasandeid ka omavahel.

Kolmest eelvaadeldud tantsutraditsioonist on üldtasandil bharatanatyam kõige selgemalt läbinud transformatsiooni sekulaarsesse konteksti. Samuti on see juhtunud osade kagura vormidega, kuigi miko-kagura on jäänud rohkem seotuks šinto pühamute või religioosse taustaga festivalidega. Sufi-pöörlemine on saanud sekulaarse tähenduse Mevlevi *sema*-tseremoonia poliitiliselt strateegilise esitlemise tõttu kultuurietendusena ja koos neo-sufismi arenguga on eraldunud pöörlemispraktika kui motiiv sekulaarses tantsukunstis. Sufi-pöörlemine on leidnud laialdast kasutust ka teraapia valdkonnas. Seega on kolme tantsu kandumine religioossest kontekstist tantsukunsti olnud erinev, aga kõiki neid stiile kasutavad kaasaegsed koreograafid oma töös.

Just tantsija on ühendavaks lüliks sakraalsete tantsude esitamisel religioosses kontekstis ja lavakunstis. Mõlemal juhul võib tal olla eriline tantsutehniline väljaõpe, kuid eristavaks on esitamise situatsioon ja nii konteksti kui tantsija identiteedi kuvand vaataja jaoks. Tants on kontseptsioonide manifestatsiooniks, kus kehastumise abil on võimalik tuua abstraktsed ideed kogetavasse maailma ja neid ihuliselt kommunikeerida. See on efektiivne eelnevalt käsitletud taju ja kogemuse välismaailmast lahutamatuse printsiibist lähtudes, milles kehastatud kujundid on oluline osa. Sakraalse tantsu esitamine etenduskunstina on protsess, mis kannab edasi nii koreograafi kunstilist sõnumit, kuid ka seoseid tema tantsukunstis kasutatud liikumismaterjali algupäraga. Olles ühtaegu nii koreograafid kui tantsijad, kehastavad valitud isikud tantsu esitamisel vahetult vormiliselt ja tähenduslikult seda, mida nad on ise loonud.

Selleks, et analüüsida, millised omadused, kuidas ja mis kujul eelkirjeldatud sakraalsetest tantsudest esinevad kaasaegsete koreograafide loomingus etenduskunstina, olen valinud iga traditsiooni juurde ühe koreograaf-tantsija ja analüüsinud tema ühte koreograafiat, millele ta on ka ühtlasi ise esitajaks. Järgnevalt tutvustan nende isikute ja analüüsitavate tantsude valimise kriteeriume; annan valitud koreograaf-tantsijatest lühiülevaate; kirjeldan igaühe loomingust ühte tantsu, analüüsides neid võrdlevalt töö 1. osas esitatud teooriate ning 2. osas esitatud sakraalsete tantsude traditsioonide valguses. Tuginedes tantsukirjeldusele uurin teisenemist religioossest sekulaarseks komponentide kaupa, kaasates nii tantsukeskseid elemente kui koreograafia eesmärke ja tõlgendust, kasutades Langeri rituaali ülekande teooriat (vt ptk 1.2.2) ja Schechneri etenduse funktsioonide tüpoloogiat (vt ptk 1.3). Lisaks käsitlen ka nüansse, mis puudutavad koreograaf-tantsijate endi interpretatsiooni, võrreldes seda vastava sakraalse tantsu rituaalse ja religioosse kasutusega.

3.1. Koreograaf-tantsijate valimi kriteeriumid

Analüüsitavate tantsude ja nende autorite valimisel lähtusin avalikult kättesaadavatest videomaterjalidest virtuaalkeskkonnas *Youtube* ja huviorbiidis olevast stiilist, tuginedes sealjuures isiklikele eelteadmistele, mis tulenevad pikaaegsest seotusest tantsuvaldkonnaga (tänaseks 25 aastat). Kriteeriumiteks, millele tuginesin, seadsin esiteks selle, et tantsu esitaja oleks ühtlasi selle seadja või looja ehk tegemist oleks tantsija-koreograafiga. See vähendab interpretatsioonilõhet, mis tekib tantsukunsti ja selle esitamise vahel – koreograafi taotlus ja tantsija teostus ei pruugi alati kattuda. Lisaks loomeformaat, kus koreograaf kattub teose esitajaga, adresseerib tantsija identiteedist lähtudes spetsiifilist kaasaegses ühiskonnas esinevat nähtust – sakraalset tantsu etenduskunstina, mis moodustab selle töö keskme. See kriteerium hõlmab enda alla ka antud uurimistöö seisukohast olulise aspekti – nimelt et tegu oleks professionaalidega, kes tegelevad tantsu ja koreograafiaga elukutseliselt, kuna eesmärgiks on uurida sakraalset tantsu etenduskunsti valdkonnas. Lisaks välistab see valimist taolised sakraalse tantsu ülesvõtted, mis on küll performatiivsed, kuid ainult usulises või traditsioonilises kontekstis esitatud (nt miko-kagura šinto religioossel festivalil).

Teiseks pidi koreograafias olema nähtavaid elemente valitud sakraalse tantsu traditsioonist. Kolmandaks oluliseks nõudeks oli see, et üleslaetud video ei oleks tantsija-koreograafi enda poolt kureeritud ja seega mitte tema enda kanalil. Otsisin võimalikult lihtsaid ja minimalistlikke ülesvõtteid, mis samas hõlmaksid tantsu tervikut. See välistab suurel määral tantsuesituse taandumise videokunsti võtetele ja kvaliteedierinevustele ehk teise meediumi võimalustele. Kaasaegsed koreograafid ja tantsijad on tihti kas kaasatud või produtseerivad tantsufilme, kus aga koreograafia vahendite kõrval mängivad võrdväärselt rolli filmikunsti valikud ja võtted, mille analüüsimine kallutaks fookuse liialt kõrvale koreograafialt endalt. Neljandaks kriteeriumiks oli, et tantsu video oleks ülesvõte elavast esitusest publikule, st mitte näiteks kaamerale tühjas saalis, pühakojas, looduses või linnatänaval.

Kuna uurimisülesandeks on ka vahevormide ja üleminekuprotsesside analüüsimine ning just religioosse ja sekulaarse vahelisse sfääri asetuva nähtuse uurimine, siis viiendaks ja valimit oluliselt kitsendavaks oli soov, et tantsija-koreograafi hääl oleks esindatud ehk mu eesmärgiks oli leida need tantsukunstnikud, kes on ka ise oma loomingut mõtestanud seoses religiooniga, et välistada esitused, mis on ainult vormilised ja seega sisult täiesti sekulaarsed (näiteks sakraalse tantsu motiivide kasutamine draamaetenduses kultuurilise viitena). Selleks otsisin tantsukunstnikke, kellel oleks olemas veebileht ja kelle sõnavõtud seoses oma loominguga oleksid kättesaadavad kas video või teksti kujul.

Nimetatud kriteeriumite alusel said valitud koreograaf-tantsijateks Rukmini Vijayakumar[29], Rana Gorgani ja Miho Takayasu ning nende tantsud, mis kõigile valimi nõutele vastasid (tantsude kirjeldused asuvad Lisades 1–3). Kõik on soolotantsud, kõigil kolmel on olemas oma veebileheküljed ja *Youtube*'i kanal, kuigi kõikide nende tantsude esitamise situatsioonid on erinevad. Lisaks vajab eraldi väljatoomist Miho Takayasu kui miko-kagurat esitava koreograafi valimise põhjus. Kuigi miko-kagura videosid on palju ja esitusi erinevates, sh täiesti sekulaarsetes kontekstides, siis ingliskeelses keskkonnas on väga väheste esitajate kohta võimalik leida täiendavat infot. Miho Takayasu oli üks neid, kelle puhul oli võimalik ka tutvuda tema muu professionaalse tegevuse ja

[29] Rukmini Vijayakumarit olen ka ise näinud esinemas (17. juunil 2023 Tallinnas Kumu kunstimuuseumis) ja osalenud samal päeval tema õpitoas, kus ta kõneles mh Nāṭyaśāstrast.

seisukohtadega seoses antud tantsu esitamisega, asetades ta teise kahe koreograaf-tantsijaga võrreldavasse tõlgendajate kategooriasse.

3.2. Tantsude analüüsimeetod

Eksisteerib mitmeid erinevaid tantsude notatsioonisüsteeme ja lähenemisi tantsuanalüüsile, kuid kuna minu eesmärgiks siin töös ei ole dokumenteerida valitud koreograafide loomingut, vaid seda analüüsida töö esimeses osas esitatud teooria ja töö teises osas kirjeldatud ajaloolise tähendusvälja kontekstis, siis osutus kõige mõistlikumaks tugineda tantsude analüüsimisel kombineeritud meetodile, kirjeldades erinevaid tasandeid ning nende silmapaistvaid elemente, kuid mitte eranditult iga sammu ja liikumisjoonist. See meetod võimaldab panna rõhku analüütilisele aspektile, kuivõrd koreograafiad ise on vaadatavad ka videost. Valisin kombineeritud meetodi, tuginedes Dawn Davis Loringi ja Julie L. Pentzi (2022) juhendile tantsude kirjeldamiseks (eriti ptk 3 ja ptk 12), mille kasuks otsustamisel andis nõu tantsuteadlane Heili Einasto (PhD). Kombineeritud meetod tähendab seda, et vaatluse all on erinevad tantsu ja selle konteksti konstitueerivad elemendid ning nende kvaliteedid. Tantsupõhisteks on ruumi-, aja-, heli- ja kehakasutus (dünaamika, liikumisstiil ja -tehnika), liikumismustrid, koreograafia sõlmpunktid, tantsunarratiiv. Ümbritsevat konteksti puudutavate aspektide alla lähevad kostüümid, esitamise ruum, valgus, etendussituatsioon (aeg ja koht). Pöörates tähelepanu mainitud aspektidele, on võimalik anda verbaalne ülevaade tantsust selle esitamise kontekstis. Esitatud tantsukirjeldust on võimalik kasutada analüüsiks vastavalt valitud fookusele, milleks siin töös on võrdlus tantsu esitamisega religioosses kontekstis.

3.3. Lühiülevaade koreograaf-tantsijatest ja tantsudest

Järgnevalt tutvustan kolme valitud koreograaf-tantsijat, kirjeldades nende seotust valitud tantsustiiliga ja loomingulist tegevust. Samuti märgin lühidalt ära valitud tantsud, mille kirjeldused on leitavad Lisadest 1–3.

3.3.1. Bharatanatyam: Rukmini Vijayakumar

Rukmini Vijayakumar on Lõuna-Indiast Bangalorest Karnataka osariigist pärit tantsija-koreograaf (s. 1980), kelle kokkupuude tantsuga sai alguse 5-aastaselt (Tandraa 2025). Bharatanatyami stiilis treenis ta Guru Padmini Rao, Guru Narmada Rao ja Guru Sundari Santhanami käe all. Oma loomingulises tegevuses viitab ta Nāṭyaśāstrale kui olulisele inspiratsiooniallikale. 2008. aastal sai ta Bostoni Konservatoorimist moderntantsu ja balleti erialal bakalaureusekraadi, kuid täiendanud end ka UCLAs (California Ülikool Los Angeleses) toitumise, biomehaanika ja harjutuste füsioloogia aladel ning õppinud Bostoni Ülikoolis anatoomiat ja füsioloogiat. 2009. aastal asutas klassikalise tantsu trupi „Raadha Kalpa“, mille kunstiline juht ta on, ja töötas välja ka oma treeningsüsteemi bharatanatyami tantsijate koolitamiseks, mille nimeks on *The Raadha Kalpa Method*. (Vijayakumar 2021, 158; Vijayakumar, vaadatud 20. aprillil 2025). Samuti on ta autoriks raamatule, kus kirjeldab enda isiklikku suhet tantsu, Nāṭyaśāstra kontseptsioonide ja jumalatega, keda kehastab ja kelleks kehastub tantsides (Vijayakumar 2021).

Tema loomingus on kombineerunud kaasaegne ja traditsiooniline ning ta on avalikult palju sõna võtnud bharatanatyami olulisest enda jaoks ning selle sügavamatest seostest ta päritolu ja kultuuripärandiga, kuid ka religioosses tähenduses, sidudes seda filosoofiliselt advaita[30] koolkonnaga, kuid väljendades ka šaivismi, šaktismi ja vaišnavismi erinevaid nüansse (nt Tandraa 2025; Advaita Academy 2020). Tänaseks on ta vedaanta õpilane Swami Dayananda Saraswati juures (Vijayakumar 2021, 158–159).

Olles tunnustatud ja tuntud koreograaf, oli väljakutseks leida videoülesvõtet, mis ei oleks tema enda kanalil ja vastaks seega eelkirjeldatud kriteeriumitele. Valituks sai vaimset kultuuripärandit rõhutava templitantsu festivali *Gudiya Sambhrama* raames toimunud üritus, mis leidis aset Bangalores Varaprada Sri Venkateshwara templis 28. jaanuaril 2023 (CYCLEdotIN 2023). Festivali raames toimunud hommikusel üritusel esitab Rukmini Vijayakumar valgesse kollakas-kuldse bordüüriga sarisse riietatuna tantsuetenduse, mille koreograafia pikkuseks videol on 36 minutit, struktureeritud neljaks eraldi kompositsiooniks. Tantsukirjeldus, millele tuginen komponentide kaupa üleminekuprotsessi analüüsides ja teiste sakraalse tantsu interpretatsioonidega võrdlemisel, asub Lisas 1.

[30] Advaita vedaanta (*advaita-vedānta*) on üks India filosoofia kuuest ortodokssest koolkonnast ehk daršanast, mida peetakse monistlikuks ja mille keskmeks on enese ehk aatmani ja brahmani samasus.

3.3.2. Sufi-pöörlemine: Rana Gorgani

Rana Gorgani on Saksamaal sündinud ja Prantsusmaal elav ning tegutsev Prantsuse-Iraani tantsija (s. 1984), kelle ema on iraani ja isa kurdi rahvusest. Tema huvid olid nooremas eas seotud rohkem teatri ja näitlemisega – ta astus Pariisi Konservatooriumisse just seda õppima, kuid samal ajal süüvis ka sufismi, millega puutus kokku 14-aastaselt esimest korda Iraani külastades. Ta peab enda esmaseks sidemeks sufismiga muusikat, eelkõige raamtrummi *dafi*, mida kasutatakse tihti saatena sufi rituaalide juures. Rana Gorgani külastas korduvalt Iraani, jätkates õpinguid Prantsusmaal, ja veetis aega sufivennaskondade juures. 21-aastaselt tegi ta otsuse pühenduda tantsukunstile; aastal 2009 asutas juba Pärsia kultuuri tutvustava tantsutrupi „l'Oeil Persan". 2016. aastal omandas magistrikraadi tantsuantropoloogias ja etnomusikoloogias. Selleks otstarbeks elas ta ka Qashqa'i hõimuga ning seejärel loobus muude pärsia kultuuriruumi tantsudega tegelemisest, otsustades jääda ainult pöörlemist esitama ja õpetama. 2017. aastal pühitseti ta oma tollase sufivennaskonna juhiks, kuid soovides jätkata elu tantsukunstnikuna ning just selle meediumi kaudu jagada sufismi õpetusi, loobus ta antud tiitlist, mis takistab tal Iraani naasmast. Nüüd kuulub ta Mevlevi vennaskonda. (Danse Soufie 2023a).

Gorgani soovib sufi-pöörlemise kaudu tutvustada nii oma päritolu kultuuri kui ka pöörlemise teraapilist ning spirituaalset dimensiooni, mille kohta ta on sõna võtnud nii videotes, rohketes artiklites (eriti prantsusekeelses meedias) kui ka oma kodulehel (Gorgani, vaadatud 20. aprillil 2025). Lisaks esinemisele korraldab ja juhendab ta ka õpitubasid, kus annab edasi pöörlemise tehnikat ja mõtestab selle tähendust. Rumi poeesia ja ideed on olulisel kohal Rana Gorgani väljenduses. Samuti seob ta oma tantsu poliitilise dimensiooniga, toonitades naisena pöörlemist praktiseeridas vastuseisu naiste represseeritud olukorrale Iraanis ning toetades 2022. aastal Mahsa Amini tragöödiast alguse saanud naiste õiguste eest võitlevat liikumist „Woman, Life, Freedom", mille loosung asub tema isikliku veebilehe esilehel (Gorgani, vaadatud 20. aprillil 2025). Temagi loomingus põimuvad kaasaegne interpretatsioon ja traditsiooni sügav austamine.

Analüüsitavaks tantsuks valisin 3. juunil 2023 Pariisi Petit Palais lõunagaleriis esitatud tantsu, mis etendus iga-aastase öise kunstide festivali *Nuit Blanche* raames (6thara 2023). Tantsu pikkuseks videos on 20 minutit ja see on esitatud ühe liigendamata kulgeva tervikuna, koosnedes meditatiivsest pöörlemisest punases kleidis. Tantsukirjeldus on toodud Lisas 2.

3.3.3. Miko-kagura: Miho Takayasu

Miho Takayasu (s. 1978) on Osakast pärit Jaapani koreograaf, tantsija, näitleja ja õpetaja, kes tegutseb Jaapanis, kuid on esinenud ka Euroopas, eriti Saksamaal, ja Ameerikas. 8-aastaselt alustas ta kagura tantsude õppimist kohalikus pühamus, kuhu teda valiti selleks noorte tütarlaste hulgast (uute tantsijate valimise protsess vastavaks väljaõppeks kordub seal iga 10 aasta järel) – umbes aastaga õppis ta ära nõutud repertuaari, milleks oli 6 tantsu kuni nelja miko esituses (seega kokku 24 erinevat positsiooni) ja 9-aastaselt hakkas neid seal esitama (The Segal Center 2016). Ta nimetab seda stiili Naniwa kaguraks, mis viitab Osaka piirkonna varasemale nimetusele (Takayasu, vaadatud 20. aprillil 2025). Samuti kirjeldab ta seda kui miko-kagura alamliiki, mis on arenenud *satokagurast* (The Segal Center 2016).

2001. aastal lõpetas ta Osakas asuvas Kindai Ülikoolis (kuni aastani 2014 inglise keeles tuntud nime all Kinki University) etenduskunstide eriala ja pärast seda ühines teatritrupiga „HMP“ (Hamlet Machine Project), mille liige on ta tänaseni, kuigi ta on koostööd teinud ka teiste teatrigruppidega nagu Ishinha ja Brecht Keller (Berliner Festspiele 2011). 2012. aastast on ta tegev ka Berliinis (Takayasu, vaadatud 20. aprillil 2025). Lisaks loometegevusele annab ta ka loenguid nii kesk- kui kõrgastmes seoses etenduskunstidega (*Ibid.*) ja õpetab Naniwa kagurat sekulaarses kontekstis soovijatele, mis on üsna haruldane (The Segal Center 2016).

Miho Takayasu loomingus on näha nii vormiliselt kui isiklikult väljaöelduna kagura olulisus, mille traditsioonis ta on kasvanud, kuid samavõrd selle asetamine kaasaegsesse konteksti. Tema kodulehel on võimalik vaadata pilte paljudest kaasaegsetest koostööprojektidest, mis seda ideed kannavad ka visuaalselt; samuti on Takayasu initsiatiivil sündinud traditsioonilist pärandit ja kaasaegset loometööd integreerivad projektid. Nende hulka kuulub „Kagura Remix“, mis kombineerib erinevaid kagura tantse üle Jaapani, mida ta on uurinud; ansambel „ROCKAGURA“; projekt „Kagurabu“ tegeleb kagura uurimise ja kaasajastamisega; projekt „Haboku“ keskendub tušimaalist inspireeritud performatiivsele tegevusele; 2013. asutatud duo „Plant M + Takayasu Kagura“ keskendub kagurast inspireeritud kaasaegsete etenduste loomisele. (Takayasu, vaadatud 20. aprillil 2025).

Miho Takayasu koreograafia, mille valisin analüüsimiseks, erineb teistest etendussituatsiooni poolest, kuid sai valituks, kuna vastas kõikidele minu seatud

kriteeriumitele, sh see, et koreograaf-tantsija enda hääl oleks esindatud. Seega sai valituks 18. märtsil 2013. aastal Ameerikas New Yorgis asuva *The Martin E. Segal Theatre Center*'i korraldatud loeng-demonstratsioonil esitatud miko-kagura (The Segal Center 2016). Formaadist tulenevalt on lavaruum teistest analüüsitavatest esitustest oluliselt erinev ja sarnasused rituaalses kontekstis esitatud tantsuga oluliselt suuremad. Sellest üritusest on täispikk video, millest Miho Takayasu tants moodustab umbes 21,5 minutit, jaotudes kahte lõiku: 19 minutit esimeses pooles ning kaks ja pool minutit ürituse lõpus. Ülejäänud aja – nii enne tantsimist kui kahe sektsiooni vahel toimub presentatsioon ja ingliskeelne vestlus tõlgiga, tänu millele on võimalik saada sissevaade Miho Takayasu nägemusele, kes ise kõneleb vestluse osas jaapani keeles. Kogu ürituse vältel kannab ta miko-kagura traditsioonilisi rõivaid (vt ptk 2.3.2 lõpp). Tantsukirjeldus asub Lisas 3.

3.4. Üleminekuprotsess rituaalist lavale: kolme tantsu võrdlev analüüs komponentide kaupa

3.4.1. Ruum ja kontekst

Esimese väljapaistva erinevusena kindla koreograafia kasutamisel kas religioosses või sekulaarses kontekstis on tantsu esitamise ruum, mis omakorda on lähedalt seotud esinemissituatsiooniga laiemalt. Kuigi spetsiifiline ruum ei defineeri tingimata tantsu kontekstualiseerimist sakraalsena, siis ometi kaasneb tihti see aspekt religioosses-rituaalses kasutuses: bharatanatyami religioosne tähendus oli seotud selle tantsustiili esitamisega templis või templi aladel, kus see oli pühendatud vastavale jumalale või jumalannale. Mevlevi *sema*-tseremoonias esinev pöörlemistants on seotud tervikrituaali kehtestatud sümboolse ruumiga. Šinto rituaalides esitatakse traditsiooniliselt miko-kagurat kas pühamu sees, ees või ajutiselt sümboolselt markeeritud sakraalses ruumis, väljendades sellega *kami* potentsiaalset kohalolu puhastatud ja pühitsetud alal.

Kolmest kaks analüüsitud kaasaegset koreograafiat ei olnud esitatud vastavas sakraalses ruumis, milles praktiseeritakse seda religioosses kasutuses. Rukmini

Vijayakumari bharatanatyami stiilis koreograafia aga oli esitatud templialal, mis vastupidiselt teistele tantsudele oli pigem tagasi viidud algupärasesse sakraalsesse ruumi, kus *devadāsīd* seda tantsisid, kuid mille kontekstist bharatanatyam ise on klassikalise sekulaarse stiilina välja tõstetud. Sellegipoolest ei olnud ka tema esituse situatsioon päris vastavuses ajaloolise kasutusega, kuna tantsuetendus toimus kultuurifestivali raames, mitte religioossel festivalil ega üritusel. Samuti oli kaasaegse konstruktsiooniga pool-väliruum spetsiaalse lavaga rõhutatult etenduslik, kuivõrd *devadāsīd* tantsisid templi sees või territooriumil, kasutades vastavat olemasolevat sakraalset ruumi.

Rana Gorgani esituse situatsioon erines tugevalt pöörlemise kasutamisest Mevlevi *sema*-tseremoonias, sest kogu rituaalne kontekst oli eemaldatud: puudusid šeik, sümboolne ruum, kaaspöörlejad ja kõik ülejäänud osad sellest seitsmeosalisest tervikrituaalist, milles pöörlemine esineb viiendas. Siiski võis täheldada tema esituse lavaruumi puhul huvitavat kooskõla publiku asetuse suhtes, kes seisis ümberringi: ka Mevlevi *semat* praktiseeritakse tihti mitte frontaalse asetusega kaas-sufide suhtes, vaid nii, et ülejäänud vennaskonnaliikmed istuvad ümberringi. Sellegipoolest Gorgani tantsimine üksinda kõrgendatud laval rõhutas tema staatust esiletõstetud esinejana.

Miho Takayasu etendussituatsioon kombineeris sõnalise ja tantsulise osa, mis on kaasaegne formaat ja mida *mikod* rituaalides ei praktiseerinud, piirdudes ainult kehalise tegevusega, milles tants iseeneses manifesteerib oma tähnduse ja eesmärgi. Seega erines tema esitus tugevalt religioosses kontekstis tantsitavast miko-kagurast. Antud juhul Takayasu ühtaegu tantsis, kuid ka seletas oma tegevust verbaalselt nii enne kui pärast tantsimist. Lavaruum oli samuti täielikult teisenenud: tegemist ei olnud miko-kagura traditsioonilise šinto-pühamu sakraalse ruumiga, ajutise rituaalse ruumi *himorogiga* ning ei esinenud ka ühtegi spetsiifilist rituaalset ruumi märkivat elementi ega dekoratsiooni, mis aitaksid kehtestada miko-kagura etendussituatsioonile omast sümboolset ruumi või mikrokosmost, nagu Averbuch (2013) seda nimetab. Takayasu tantsis seega täielikult sekulaarses lavaruumis, mille ainsaks sarnasuseks kasutusega šinto kontekstis oli esituse frontaalne iseloom, mis on levinud (kuigi mitte rangelt ainuvõimalik) ka Jaapani performatiivsetes rituaalsetes etendustes, arvestades kagura kahetist loomust ning funktsiooni, mida see täidab, pakkudes meelelahutust nii jumalatele kui inimestele (Averbuch 1998, 294).

Võrreldes kolme analüüsitud esituse lavaruumide erinevust vastavate sakraalse tantsu traditsioonide esitussituatsioonidega, võib öelda, et kõikide puhul oli märgata olulisi ruumierinevusi religioosses kontekstis tantsu praktiseerimisest, mistõttu ruum rõhutas tantsu sekulaarsust. Kõige suurem ühisosa sakraalse tantsu traditsiooniga lavaruumi kontekstis oli Vijayakumari templi territooriumil toimunud esitusel ja kõige suurem lahknevus oli Takayasu tantsimisel konverentsilaadsel kehalis-verbaalselt miko-kagurat tutvustaval üritusel.

3.4.2. Kostüüm

Välimus mängib rolli kõikide performatiivsete esituste juures, olgu need religioossed või sekulaarsed. Seetõttu on nii rituaalides kui etenduskunstides rõivastus tavaliselt läbimõeldud ja eriti esimesel juhul ka tihti kanoniseeritud. Võrreldes kolme analüüsitud koreograafiat nende sakraalse kasutuse taustsüsteemiga, olid tuvastatavad erinevad lähenemised. Kõikide esituste puhul oli inkorporeeritud elemente sakraalse tantsu traditsioonist ja ühel juhul (miko-kaguras) oli tegu täieliku kattuvusega.

Rukmini Vijayakumari kantud hele sari peegeldas ühest küljest bharatanatyami tagasiviimist selle templitantsu juurte juurde, teisest küljest kaasaegsust. Lavatantsuna esitatud bharatanatyami kostüüm on sari stiilis edasiarendatud spetsiifiline tantsuriietus, kuid Vijayakumar kandis selle asemel klassikalisel sarilõikel baseeruvat rõivastust, mis oli tantsu jaoks kohandatud. Samuti puudusid tal säravad ja rikkalikud templiehted, mida lavalises bharatanatyamis kasutatakse: eriti märkimisväärselt puudusid spetsiaalsed sümboolse tähendusega peaehted ja tugev grimm, mis rõhutab miimikat. Vijayakumari rõivastus ja ehted olid lihtsad ja pigem minimalistlikud võrreldes bharatanatyami etendustega, milles väljendus kaasaegne esteetika ja traditsioonist sõltumata isiklike eelistuste järgi kostüümielementide valimine. Kuigi klassikalise bharatanatyami kostüüm on tänaseks omandanud üsna kindlad tunnusjooned, siis ei tantsinud *devadāsīd* taoliselt reeglistatud riietuses. Vijayakumar on kõnelenud oma interpretatsioonist seoses isiklike esinemiskostüümide valikuga, mida peetakse India kontekstis ebatraditsiooniliseks, juhtides mh tähelepanu templiarhitektuuris esinevatele *devadāsīd*e kujutistele ja sellele, et muutunud maailmas ei ole võimalik tantsida väljaspool kultuurikonteksti, millest sõltub ka kostüüm (Tandraa 2025). Samas võib välja tuua mõned detailid, mis ühtisid

sakraalse tantsu traditsiooniga: punane *bindhi* ehk täpike otsaees, jasmiiniõied soengukaunistuses, kahes viimases tantsus ka kellukestega jalaketid. Paljajalu tantsimine, mida ta tegi, on eelduseks bharatanatyami tehnikale kui ka nõudeks enamikes templites Indias. Sari kui rõivaese seostus India traditsioonidega; selle hele toon esindas šaivismis levinud kommet minna templisse valgeis rõivais, kuna valge väljendab mh puhtust ja eraldumist tavaelust.

Rana Gorgani kostüüm oli küll kaasaegne, kuid samas presenteeris Mevlevi dervišite *tennuret* matkivat laia seelikuosa, mis pöörlemise ajal tantsija ümber õhus voogas. Lihtsad mustad jalanõud polnud vastuolus nendega, mida kannavad Mevlevi dervišid tüüpiliselt. Samas ülejäänud kostüümielemendid olid selgelt eristuvad: punast värvi Mevlevi vennaskonna liikmed *sema*-tseremoonia ajal ei kanna, samuti kuulub nende pöörlemisrituaali juurde spetsiaalne kõrge müts *sikke* ja muud detailid, mida Gorganil ei olnud. Kuigi varasemalt kandis Gorgani laval pöörlemisega esinedes loori, et olla kooskõlas traditsiooniga Iraanis, loobus ta sellest lähenemisest 2017. aastal kunstiliste valikute kasuks, luues ise kostüüme, mis suhestuvad paremini kaasaegse maailmaga ja mängivad žanripiiridega (Danse Soufie 2023b) ning seda väljendab tema riietus ka analüüsitud tantsu puhul. Kostüüm paljastab õlad ja kaela ning lahtised juuksed võimendavad kaanoniülest vabadust välimuse suhtes. Lisaks on mitmetähenduslik salli kui kostüümiosa ja rekvisiidi kasutamine analüüsitud esituses: sisenedes katab see pead, luues seoseid traditsioonilise islami-ühiskonnaga, milles sufism arenes, kuid selle langemine juustelt pöörlemise ajal ning salli heitmine eemale tantsu kestuse esimese veerandiku juures väljendavad pigem piiride ületamist ja reeglitest loobumist, keskendumist individuaalsele vabadusele ja sisemisele teekonnale. Kusjuures salli mahajätmine lavalt lahkudes on seostatav ka tema feministliku agendaga, mis väljendub toetuses liikumisele „Woman, Life, Freedom“ (vt ptk 3.3.2) ja mille raames ta rõhutab oma naiseks-olemist sufi-pöörlemise maailmas, mille avalikkuses domineerivad mehed (Courrier international 2021), lisades oma esitusele ja laiemalt tegevusele koreograaf-tantsijana sotsiaalse ja poliitilise tähendusvälja. Taoliste konnotatsioonide loomine vastandub Mevlevi *sema*-tseremoonia pöörlevatele dervišitele, kes on mehed ja on pöörlemistantsu ajal rõivastatud sümboolse tähendusega valgesse (vt ptk 2.2.3).

Kuigi Takayasu esitab kagura-tantse ka kaasaegses ehk ebatraditsioonilises rõivastuses (vt ptk 3.3.3), siis tema kostüüm analüüsitavas videos kattus kõigis olulistes

aspektides mikode poolt kantava tüüpilise rõivastusega (vt ptk 2.3.1): punane *hakama*, valge *chihaya*, *tabi*-sokid. Samuti olid juuksed kinnitatud hobusesaba-soengusse. Kuigi puudus valge, punane või spetsiaalselt töödeldud paberist pael juustekinnitusena, siis ei saa seda käsitleda traditsioonile vastandumisena, kuna mikode rõivastus pole rangelt kanoniseeritud ja varieerub olenevalt rituaalist ja konkreetsest pühamust. Miko-kagura kui sakraalse tantsu traditsioonikohasust antud esituses võimendas vastavate rekvisiitide ehk *sensu* ja *suzu*-kella kasutamine tantsude ajal, millest vähemalt esimene kuulus Takayasule alates lapsepõlvest, mil ta ise esitas Naniwa kagura koreograafiaid šinto pühamus ning mille funktsiooniks analüüsitud esituses oli peale sakraalse sümbolismi ka kurjade vaimude peletamine (The Segal Center 2016).

Kokkuvõttes võib öelda, et kõigi kolme kaasaegse koreograaf-tantsija kostüümivalikud analüüsitud esituste puhul sisaldasid vähem või rohkem viiteid vastava sakraalse tantsu esitamise traditsioonilisele rõivastusele või kultuurikontekstile ning ühel juhul ehk Miho Takayasu puhul oli tegu modifikatsioonideta kostüümiga.

3.4.3. Heli

Helitaust mängib olulist rolli nii tantsus kui rituaalses tegevuses. Tantsu puhul võib heli olla kas domineerivas ehk juhtrollis liigutuste suhtes, dikteerides tempo ja rütmid; dialoogilises või improvisatoorses partnerluses, kui muusik jälgib tantsijat; aga võib ka puududa – sel juhul tantsija liigub taotluslikus vaikuses või sooritab helisid ise kas oma keha (plaksud, jalalöögid) või mõne eseme abil. Siin töös uuritud sakraalse tantsu traditsioonide puhul on tegu selliste tantsudega, mida tavaliselt saadab muusika.

Bharatanatyam – nii klassikalise stiiline kui šaivistliku templitantsuna on lähedalt seotud muusikaga. Pärinedes Lõuna-Indiast on selle traditsiooniliseks saateks olnud karnataka ehk Lõuna-India klassikaline muusika; paljuski on see ka olnud templirituaalide muusika, mistõttu bharatanatyami kompositsioonid on seotud templirituaalide loogikaga (Biju 2022), samamoodi nagu *margam* (vt ptk 2.1.4) järgib struktuurilt religioosse tunnetuse kulmineerumisega rada, mis algab ja lõpeb jumala/te tänamisega. Koreograafiliselt suhestub bharatanatyam väga tihedalt muusikaga: selle liigutuste rütmid ja kvaliteedid on tavaliselt eksplitsiitselt kooskõlas helidega. Vijayakumari esituse puhul oli näha nii ühtimist kui lahknemist traditsioonilise

muusikakasutusega vastavas traditsioonis: liikumiskeel oli selgelt musikaalne ja liigutused komponeeritud täpselt rütmidesse, samuti olid saatjateks elavad muusikud – need kaks aspekti kattuvad templitantsu ajaloolise kontekstiga. Samas muusika elektrooniline võimendatus ja stiil olid kaasaegsete sugemetega. Vokaal kui traditsiooniliselt väga oluline komponent bharatanatyamis oli esindatud, kuid teda saatev elektrooniline klahvpill markeeris muusika kaasaegsust. Seega balansseeris Vijayakumari tantsu helitaust traditsiooni ja uuenduslikkuse vahel, sulandades elemente mõlemast. Täiesti traditsioonikohaseks võib pidada tantsu olemuslikku suhet muusikasse ja kõigi nelja tantsu vokaalpartiide sisu, millest esimene kasutas vaid rütmisilpe nagu *mallaris* kombeks, teine, kolmas ja neljas aga jutustasid lugusid, kus esinesid jumalad/jumalannad.

Mevlevi *sema*-tseremoonias mängib muusika väga suurt rolli tervikuna: elavas esituses muusikute poolt on igas rituaali osas ning ka iga nelja pöörlemissektsiooni ajal esitatud kindlad rütmid, laadid, improvisatsioon ja sõnad, mis koosnevad pühadest silpidest ja jumala nimest või toetuvad poeesiale ning milles on väga olulisel kohal nii muusikaliselt kui sümboolselt flööt *nei* (Kılınç 2011; Wenham-Prosser 2024). Väga oluline on ka raamtrumm *daf*, mida sufirituaalides palju kasutatakse. Gorgani esituse ajal ei olnud kasutatud *sema*-tseremoonia pöörlemis-sektsioonis kasutatavat muusikat ega ka laiemalt sufimuusikana mõistetud žanri kuuluvat muusikat või vastavaid instrumente nagu *nei* või *daf*. Elektroonilistest kõlaritest kostev minimalistlik korduva struktuuriga kaasaegne pala ei esindanud üheski aspektis muusikat, mida pöörlemise ajal kasutatakse selle rituaalses kontekstis. Siiski võis tuvastada ühe sarnasuse: pöörlemissammude sõltumatu suhe muusikasse oli sarnane sellele ühetasasusele, mis esineb ka dervišite pöörlemissammu puhul. Gorgani käte improvisatoorne koreograafia oli mõningases dialoogis muusikaga, kuigi valdavalt lähtus sisemisest impulsist – kuna Mevlevi dervišite käed on staatilises asendis, siis märgib see erinevust muusikaga suhestumises.

Takayasu esinemise puhul võis vaadelda väga huvitavat valikut tantsida vaikuses, kuigi tavapärasem on muusika kasutamine miko-kagura taustaks ja nagu selgus üritusega kaasnevast vestlusest, siis ka Takayasu tavaliselt seda kasutas. Miko-kagura instrumentaalsaate puhul on levinuimas kasutuses flööt ja/või mõni löökpill, kuid ka vaikuses tantsimine ei ole täiesti ebatavaline rituaalses kontekstis, kuivõrd *suzu*-kellade helin loob omaette musikaalse struktuuri tantsudes, kus see rituaalne objekt on kasutusel. Ka Takayasu esimese ja kolmanda tantsu puhul kõlas helin vaikuses seda mõjuvamalt, et

puudus muu muusikaline saade. Taoline vaikuse ja kellahelina hõredast struktuurist tekkiv pinge ning fookus pigem lähendasid esitust miko-kagura rituaalsele kasutusele ja vähendasid selle interpreteerimist etenduskunstina, kus muusikaline elamus hõivab osa meeltest. Vaikuses tantsimine koondas tähelepanu koreograafiale ja tantsule endale.

Helikasutuses võis seega kolme kaasaegse esituse puhul märgata sakraalse tantsu traditsioonilise helikasutusega erinevat suhestumist. Vijayakumari tantsudes oli säilitatud bharatanatyamile sobiv stiil ja vorm ning tegemist oli traditsioonikohase elava esitusega, kuid helikeel oli kaasaegselt interpreteeritud tänapäevase instrumendi kasutuse kaudu. Gorgani esituses kõlav muusika erines rõhutatult Mevlevi sema-tseremoonias kasutatavast muusikast nii selle poolest, et see polnud elavas esituses kui ka stiili poolest, mis oli kaasaegne ega järginud sufimuusika rütme ega instrumendivalikut. Takayasu esitus ühtis miko-kagura esitamisega rituaalses kasutuses, kus sellel ei pruugi olla muusikalist lisasaadet, rõhutades sakraalset konteksti.

3.4.4. Koreograafia

Liikumise vorm ja struktuur ehk koreograafia on see, mis konstitueerib sakraalse tantsu rituaalse vormi. Koreograafiat käsitletavate tantsukunstnike konkreetsetes esitustes olen avanud erinevate nüansside kaudu detailsemalt Lisades 1–3 asuvates tantsukirjeldustes. See annab tantsu teostuse kohta infot võrdlemaks seda samade liikumiste kasutamisega religioosses kontekstis. Koreograafiat võib pidada kõige olulisemaks dimensiooniks tantsu juures olenemata sellest, kas see on komponeeritud või improvisatoorne, kuna koreograafia struktuur, stiil ja esituskvaliteet on keskseks meediumiks tantsu teostumisele, selles sisalduvatele ja sellest kiirguvatele tähendustele.

Vijayakumari esitus tugineb bharatanatyamile kui klassikalisele tantsustiilile. Tema esituse nelja tantsu tervikstruktuur järgib bharatanatyami repertuaari sisemist loogikat, mis algab sissejuhatava puhta tantsuga atmosfääri loomiseks ja liigub iga tantsuga aina sügavama, keerulisema ja mitmekihilisema jumalasuhte väljendamise poole. Kuigi see ei sisalda traditsioonilise *margami* osi (vt ptk 2.1.4), siis on tantsud ometi osa vastavast struktuurist, rõhutades isegi rohkem varasemat templitantsu pärandit, kuna Vijayakumar alustab *mallariga*, mis on lähemalt seotud bharatanatyami esitamisega templites ja religioosses kontekstis (Biju 2022). Koreograafia struktuuri kulmineerumine

puhtast tantsust *nṛttast* läbi kolme väljenduslikke tasandeid kombineeruva *nṛtya* tüüpi tantsu kaasas bharatanatyami mainitud algtekstides sisalduvate tehnikate kasutamisest nii raamistavas mõttes (nt *abhinayad*) kui ka tehniliste elementide kaudu (vt ptk 2.1.3), mis tema koreograafias selgelt esinesid. Veelgi enam – Abhinavabhāratīs välja arendatud rasa-teooria koos *bhavade* ehk meeleseisundite edastamisega (vt ptk 2.1.2) manifesteerus meisterlikul tasemel, ulatudes kaugemale meeleolude miimilisest kujutamisest ja kutsudes esile füüsilisi reaktsioone tantsija kehas (pisarad). Analüüsitud esituse koreograafia oli seega kooskõlas bharatanatyami struktuurse tasandiga nii tantsuetenduse ülesehituses tervikuna kui ka iga üksiku tantsu siseselt. Stiililiselt oli tegu samas raamistikus kasutatud tehnikaga, mille müütilist ja religioosset tähendustasandit Nāṭyaśāstra ainetel on Vijayakumar esile toonud nii oma sõnavõttudes kui ka õpitubades (nt 17. juunil 2023 Tallinnas) ja oma raamatus (Vijayakumar 2021), samas alati rõhutades tagasipöördumist algtekstide juurde, mis tema jaoks on autoriteetseks allikaks, kui ta vastandub mõnes tehnilises interpretatsioonis väljakujunenud klassikalise bharatanatyami kaanonile – eriti kui ta räägib *karaṇate* ehk liigutusühikute esitamise stiilist (nt TEDx Talks 2013), mida on Nāṭyaśāstras toodud 108 (vt lähemalt ptk 2.1.3) ja mida ta ise eelistab sooritada pehmemate ning sujuvamate üleminekutega. Kuid üldjoontes kasutab Vijayakumar läbivalt bharatanatyami tehnikale omaseid kodeeritud kehalisi asendeid ja *mudrasid*, et nende abil edastada sümboolseid tähendusi tantsude narratiivis – nii sekulaarseid kui religioosseid.

Gorgani koreograafia struktuuris oli nii kattuvusi kui lahknevusi Mevlevi dervišite *sema* pöörlemissektsioonist. Säilitatud oli liikumise põhivorm ja liigendamata terviklikkus esituses: Gorgani pöörles umbes 19 minutit järjest ega lõhkunud selle ühetasast kulgu ühegi teise liikumisjoonisega. Ka Mevlevi kanoniseeritud tseremoonias pöörlevad dervišid liigendamata tsüklites, mida on neli (vt ptk 2.2.3) ja mis kestavad igaüks tavaliselt alla kümne minuti. Pöörlemine ise kui põhielement nii tantsu religioosses kasutuses kui Gorgani esituses oli seega ühisosaks mõlemate koreograafias, kuigi sammude tehnikas võis märgata kerget erinevust: kui Mevlevi dervišid astuvad parema jalaga ümber vasaku, mis on fikseeritud teljena, siis Gorgani parema ja vasaku jala sammud olid üsna võrdsed ja kesktelg jäi nende vahele. Siiski ei saa seda pidada suureks kõrvalekaldeks traditsioonist, kuna Mevlevi dervišite pöörlemistehnika varieerub olenevalt grupist, sest tegu pole professionaalsete tantsijatega. Erinevuseks

pöörlemistantsu koreograafias oli aga käte tegevus: kuigi Gorgani kasutas läbivalt ka sümboolset asendit, mida Mevlevi rituaalis pöörlemise ajal staatiliselt hoitakse, siis olid tantsijanna käed pidevas dünaamikas ja moodustasid erinevaid ekspressiivseid kujundeid, milles oli nii abstraktseid kui ka sufi sümboolikale viitavaid kujundeid. Pöörlemise struktuuris oli seega roteeruva põhielemendi säilitamises tantsu konstitueeriva liigutusena ühisosa Mevlevi dervišite pöörlemisega ning ka Gorgani algus- ja lõpuasendis rinnal ristatud kätega võis tuvastada ühildumise rituaalse struktuuriga; samuti Gorgani kummardustes enne ja pärast pöörlemist, kuigi kummardused olid suunatud nelja ilmakaarde ega olnud seotud (puuduva) šeigi asukohaga ruumis. Pöörlemisstiil erines sammutehnikas ja käte koreograafias, kuid liikumiskvaliteedilt võis siiski märgata sarnasust: Gorgani esituse tempo ja rahulik, ühtlane rütm ühildusid Mevlevi *sema*-traditsiooni stiiliga, kuivõrd on ka neid tantsijaid, kes erinevalt Gorganist tugevalt varieerivad esinemise ajal pöörlemisdünaamikat.

Takayasu koreograafia järgis miko-kagura esteetilisi ja kosmoloogiaga seotud struktuurilisi printsiipe (vt ptk 2.3.3) ja tugines otseselt šinto pühamu rituaalide jaoks õpitud koreograafiale, mida võimendas ka vastavalt rituaalses kontekstis kasutatavate rekvisiitide olemasolu, milleks olid *suzu*-kell ja *sensu* (vt ptk 2.3.4). Takayasu tantsude hõre struktuur ning vaikus muusika puududes tõid esile *ma*-printsiibi kui šinto esteetilis-religioosse paradigma, rõhutades tühjuse väge, mis teeb ruumi nähtamatule ning mõistetamatule (Pilgrim 1986, 264). Koreograafia aeglane, väljapeetud, *mai*-tüüpi tantsude hulka kuuluv stiil väljendasid rituaalset dimensiooni – traditsioonilises kasutuses kamiga suhtlemise ettevalmistavat teadlikku ja kontrollitud faasi ruumi puhastamiseks ja pühitsemiseks, kuivõrd *odori*, mida ei esinenud Takayasu stiilis, väljendaks ekstaatilise stiilina transiseisundit. Miko-kagura sakraalse kasutusega ühtis Takayasu esituses ka raamistavate rituaalsete tegevuste sooritamine, kuigi neid oli modifitseeritud. Tavaliselt šinto preestri poolt kamile edastatava soovi asemel presenteeris Takayasu ise paberile kirjutatud soovi kamile edastamiseks, mille oli esitanud ürituse korraldaja ja milleks oli „maailmarahu“ – see tegevus lähtus ta enda sõnul isiklikust arusaamast kagura kohta (The Segal Center 2016). Kaks rituaalset plaksu enne tantsu alustamist, teise tantsu järel nüüd tantsimise abil pühitsetud sooviga paberirulli üleandmine selle palujale ja viimaks ka pealtvaatajate poole *suzu*-kella helistamine olid samuti rituaalsed tegevused väljaspool tantsude koreograafiat, kuid raamistasid esitust.

Tema koreograafiate struktuuris esines mandala-kontseptsiooni (vt ptk 2.3.3) järgi erinevate trajektooride ja ruumisuundade aeglast järjestikust läbisammumist, lähendades seda miko-kagura šinto pühamutes kasutatavatele tavadele – kuna miko-kagura konkreetne koreograafia sõltub rituaalist ja pühamust, siis saabki pigem rääkida koreograafilistest printsiipidest, elementidest ja stiilist. Kuid võrreldes konkreetse Naniwa kaguraga ehk miko-kagura vormiga, mille traditsioonis Miho Takayasu on kasvanud, siis võis märgata ka loomingulist teisendamist: ta oli kaheks tantsuks kokku kombineerinud neli erinevat koreograafiat, mida sellisel kujul ja järjestikuna ei esitata tema sõnul (The Segal Center 2016). Taoline lähenemine märgib esituse sekulaarset dimensiooni, kus ei järgita rituaalseid nõudeid, vaid lähtutakse etendussituatsioonist. Kuid üldiselt oli tantsudes kasutatud liikumisstiil ning kvaliteet ühilduv miko-kagura religioosse kasutusega, eriti *ma*-kontseptsiooni väljendumine väljapeetult aeglastes, täpsetes liigutustes ja korrapärastes liikumismustrites.

Kokkuvõttes võib näha, et kõigi kolme vaadeldud esituse puhul ilmnesid tugevalt vastava sakraalse tantsu traditsioonis kasutatud koreograafia mõjud ja elementide ülevõtt. Kuigi iga tantsu kontekstis käsitletud taustsüsteem, millest liikumiskeel pärineb, on erinev, siis on näha sarnasust suhte dünaamikas traditsiooni ja kaasaegse koreograafi vahel, kes on vastavat sõnavara oma äranägemise järgi modifitseerinud, säilitades samas domineerivad elemendid ja kvaliteedid. Vijayakumari esituse koreograafia tugines bharatanatyami sõnavarale, püüeldes klassikalise stiili kaanonist tagasi algsema ja tema isiklikus tõlgenduses autentsema teostuse poole. Gorgani koreograafia baseerus ümber oma telge vastupäeva roteerumisele just nagu ka Mevlevi dervišid rituaalses kontekstis, kuigi religioossest kaanonist erinesid pöörlemise kestus ja ülakeha liigutused. Takayasu koreograafia oli nii vormilt kui stiililt autentne miko-kagura nii, nagu seda esitatakse šinto rituaalides, kuid struktuuris esines erinevate (ja erineva rituaalse eesmärgiga) tantsude kokkupõimimist uuteks tervikuteks oma äranägemise järgi.

3.4.5. Esitaja ja vaataja suhe

Performatiivne aspekt, mis kaasneb nii rituaalidega laiemalt kui võimendatult religioosses kontekstis kasutatud tantsudega, ei välista publikut ka sakraalse tantsu traditsioonilises rituaalses kasutuses, mistõttu vaatajate olemasolu iseeenesest ei ole vastuoluline. Siiski

on analüüsitavate tantsuetenduste puhul selge erinevus vaatajate ja esineja omavahelises suhestumises ja nende identiteetides esitatava tantsu kontekstis. Selles mängib kõige suuremat rolli osaduse ja sellega kaasneva perspektiivi küsimus tantsu toimest. Mitte vaid rituaalne struktuur, koht ja kostüüm ei kontekstualiseeri tantsu sakraalsena, vaid ka kogukond (Kaim 2012, 151). Klassikaline etenduskunst kätkeb juba oma definitsioonis etendaja ja vaataja eristamist, mida rituaal ei pruugi teha. Sakraalse tantsu ja selle etenduskunstiks muutumise vahel on seega oluline küsimus kuuluvustest ja see, kuidas määratleb nähtut vaataja. Kohalviibivate isikute ja toimingute vahelises suhtes väljendub võib-olla kõige olulisem, mis eristab rituaali ja teatrit (Rappaport 2023, 65, 174) ning samuti sakraalset tantsu ja tantsukunsti. Performatiivse tegevusena on esitaja-vaataja suhe oluline nii rituaalis esineva tantsu kui laval esitatud tantsu puhu, kuid kommunikatsiooni laad ja suund on erinevad – etenduskunstide puhul on oma fookuse suunamine publikule primaarne, kuivõrd religioosses kontekstis on tegevuse esmane suund suhestumine üleloomulikuga (Kaim 2012, 154). Fookus vaadeldud esitustes on aga ambivalentne.

Vijayakumari vaatajaskonna suhe tema kui tantsijaga oli tõenäoliselt kõige sarnasem suhtele, mida esindasid *devadāsīd* šaivistlikus templitantsus oma vaatajatega. Lähtudes sellest, et Vijayakumar tantsis bharatanatyami traditsiooni kultuurikontekstis ehk Lõuna-Indias, templi alal ja selle juurde püstitatud laval templite olulisust väärtustava kultuurifestivali raames, võib eeldada, et vaatajadki, kes olid kohale tulnud, väärtustasid nimetatud aspekte. Ka tema tantsude sisu oli pühendumuslik jumalate suhtes ja kontemplatiivne, kulmineerudes lava nurgas seisva Devi ehk jumalanna kuju juures suletud silmil põlvedel istudes sisevaatlusse süüvides – see ühtis *devadāsīde* kui templis teenivate jumala pruutideks peetud tantsijannade funktsiooniga, kelle tants pidi väljendama pühendumust ja armastust (*bhakti*-praktika) vastava jumala suhtes, isegi kui neid tantse vaatasid pealt teised inimesed. Siiski eristas seda sakraalse tantsu traditsioonist kaasaegse etenduse formaat pärandit väärtustava festivali raames. Sekulaarne dimensioon ilmnes eelkõige esituse lõpus – mitte niivõrd selles, et publik aplodeeris, kuivõrd selles, et laval peeti kõnesid, kummardati ja tänati esinejaid kui professionaalseid loomeinimesi. Seega esituse etenduslik situatsioon ei olnud konfliktis templitantsu traditsiooniga, küll aga eristas seda religioossest kontekstist Vijayakumari käsitlemine tantsukunstnikuna väljaspool rituaalseid funktsioone, lähendades esitust bharatanatyamile kui lavakunstile.

Gorgani puhul oli tema ja vaatajate suhe väga erinev Mevlevi *sema*-tseremoonia traditsioonilisest kontekstist, asetudes sellesse ambivalentsesse tähendusvälja, milles esinevad ka Türgi pöörlevad dervišid rituaali „kultuurietendusena“ esitades (vt ptk 2.2.2). See, et Gorgani, kes ise kuulub Mevlevi vennaskonda ja kelle esitus juurdus sufi ideoloogias (Danse Soufie 2023a), võis käsitleda oma esitust religioosses tähenduses, ei tinginud sarnast käsitlust vaatajate poolt, kelle jaoks see oli vaid üks etendus Pariisis toimuva ülelinnalise kunstifestivali raames, mis presenteeris Gorgani tantsu kui midagi, mis väljendab „müstilist ilu“ ja kutsub vaatajas esile „hüpnootilise, spirituaalse kogemuse“ (Paris 2023). Seega kuigi nii esineja kui ürituse kirjeldus rõhutavad pöörlemise religioosset dimensiooni, siis publiku kui *Nuit Blanche* festivali külastajate koosseisu puhul pole oluline see, kas ja kuidas nad suhestuvad selle aspektiga, kuna tegu on sekulaarse üritusega. Lava neljast küljest ümbritsev publik seisis püsti, paljud filmisid Gorgani tantsu, rõhutades sellega tantsu käsitlemist etendusena, mitte rituaalina. Gorgani esituse puhul võib välja tuua ka asjaolu, et ta oli pöörlemissituatsioonis üksinda ning teda ei jälginud šeik, dervišite vanem ega teised vennaskonna mittepöörlevad dervišid.

Takayasu puhul oli samuti etendussituatsioon kardinaalselt erinev miko-kagura rituaalsest kasutusest. Seda stiili tutvustava ürituse formaadis oli tegu pigem hariva ja eriti kaasneva vestluse tõttu ka informatiivse üritusega, mis eristub miko-kagura rollist šinto kontekstis, kus see on rituaalses kasutuses kamidega suhestumiseks. Samuti lahutas sakraalse tantsu traditsioonist seda kultuurikontekst, kuna esinemine toimus Ameerikas ja vaatajateks ning vestlejateks-küsijateks olid inimesed, kellele see oli võõras. Sellegipoolest lähendas esitust religioossele kasutusele Takayasu enda suhestumine vaatajatega, kelle eest ta läbi kõndis nende suunas *suzu*-kella helistades ja kellest ühele ehk läbiviijale ta pühendas tantsude abil kamile edastatud paberile kirjapandud soovi.

Seega esitajate ja vaatajate suhte dünaamika erines kõikidel juhtudel vastavate sakraalse tantsu traditsioonide esitamissituatsioonidest, olles mõnevõrra ühilduvam Vijayakumari esituse puhul, kuid väga erinev Gorgani ja Takayasu puhul. On oluline, kellele tantsitakse, sest sellest sõltub, kas kaasneb tantsu kontekstualiseerimine sakraalsena või mitte (Lopez y Royo 2010, 121). Ja võib olla, et just see dünaamika kogukonnast ja osaduse tunnetusest või nende puudumisest on ka aluseks teatud intuitiivsele vahetegemisele religioosse rituaali ja muu väga sarnase tegevuse vahel, kuna kultuuriti see ebamäärane piir nende vahel ongi erinevalt mõistetud (Bell 1997, 164).

3.4.6. Tantsija identiteet

Esitaja-vaataja suhe on lähedalt seotud tantsija identiteediga, mis on kahedimensiooniline: ühest küljest defineerib selle just eelmainitud tantsija kontekstualiseeritus vaatajate poolt, teisest küljest aga ka tantsija enda kogemus ja tõlgendus esitatavast tantsust, mida ta võib kommunikeerida ja sellega muuta vaatajate perspektiivi. Need kaks kihti on alati dialoogis ja mõlemad alati olemas kõikide tantsude puhul, mida keegi pealt vaatab, kuigi need ei pruugi alati olla omavahel kooskõlas. Potentsiaalne dissonants nende kahe erineva identiteedi vahel on ka üheks aspektiks, mis võimaldab sakraalset tantsu etenduskunsti vormis tõlgendada üheaegselt nii sakraalselt kui sekulaarselt. Järgnevalt vaatlen kolme analüüsitud koreograaf-tantsija identiteeti esitajana tuginedes Judith Lynne Hanna (1988) viiele kategooriale üleloomulikkusega suhestumiseks tantsu kaudu (vt ptk 1.4.1).

Vijayakumari tantsuetenduse puhul oli Hanna kategooriatest tegu teisega ehk üleloomulikkuse kehastamisega välise transformatsiooni kaudu. Aktiivne rolliloome, mille kaudu kujutatakse oma keha abil üleloomulikke olendeid, domineeris Vijayakumari tantsudes, kus ta bharatanatyami tehnika ja kodeeritud kehaliste sümbolite abil kujutas jumalaid, jumalannat ja ühtlasi pühendunut, kes nendega kontakti otsib. Ümberkehastumise efekti võimendas intensiivselt emotsionaalne esitus, kuid samas olid kõik tunded juhitud koreograafia narratiivist, millele tantsija andus, kuid mille üle ta ei kaotanud kontrolli. Sisemine transformatsioon ehk subjektiivne katartiline tantsukogemus ja selleni viiv protsess on teema, mille osas Vijayakumar on palju sõna võtnud (nt Tandraa 2025) ja sellest põhjalikult kirjutanud oma raamatus, mis analüüsib jumalikkuse kogemist kehastatud esituse kaudu, tuginedes isiklikele läbielamistele tantsijana (Vijayakumar 2021). Täiendavalt võib tema esitust interpreteerida ka Hanna viienda kategooria kaudu, mis seisneb jumalikkuse kujutamises lavakunsti eesmärkidel, tulenevalt bharatanatyami kui professionaalse tantsustiili tähendusväljast.

Gorgani identiteet Hanna kategooriate alusel langeks kolmandasse ehk jumala või jumaliku energiaga ühekssaamisse tantsu kaudu, kuid erinedes eelnevast selles, et rõhuasetus on sisemisel ja/või mentaalsel protsessil, millel ei pruugi olla füüsiliselt manifesteeruvaid tunnuseid ning samuti ei kaota tantsija oma identiteeti, vaid pürgib selle säilides jumalaga samastumise poole. Kuna ka Gorgani on kõnelenud oma vaadetest (nt Courrier international 2021; Peacock Play 2018), mis ühtivad selle kategooria tunnustega,

siis toetab see tema esituse selliselt käsitlemist, millele viitas ka uuritava koreograafia vorm ning stiil. Gorgani viljeles lähenemist, milles pöörlemistants ühtaegu kehastab tema väärtuseid sufina ja samas internaliseerib ja teostab neid kogemuslikult, öeldes, et ta pole tantsides transi-, vaid palveseisundis ning dialoogis jumalikuga (Peacock Play 2018). Gorgani asetumist sellesse kategooriasse võimendab ka asjaolu, et tantsijana laval ei püüdle ta ümberkehastumise poole nagu Vijayakumar, vaid läheneb jumalikule just läbi omaenda identiteedi, milles on oluline koht ka Iraani päritolul ning sealsel kultuuril (Peacock Play 2018). Huvitav lisakiht Gorgani identiteedis sufi-pöörlejana on soonihe – kui bharatanatyam ja miko-kagura on traditsiooniliselt olnud vaid naiste esitatud, siis on see vastupidi pöörlevate dervišitega – asjaolu, mida ta ise rõhutab. Kui Mevlevi kanoniseeritud *sema*-tseremoonias tänasel päeval avalikult osalevad traditsiooniliselt vaid mehed, siis Gorgani esitab tantsu naisena ja peab seda oluliseks, et ühest küljest kommunikeerida sufismi tolerantsust ja Rumi filosoofiat ning teisest küljest olla jõustavaks eeskujuks naistele, näidates, et pöörlemine kehastatud vaimse praktikana on ka neile võimalik (FANCE 24 English 2021).

Takayasu identiteet kuulub Hanna kategooriatest samuti teise nagu ka Vijayakumari esitus, sest tegu oli aktiivse rolliloomega üleloomulikuga suhestumise tarvis, kuid erineva nüansseeritusega. Takayasu tantsude puhul mängis suuremat rolli kostüüm ja miko-kagura rituaalses kontekstis kasutatavad esemed nagu *suzu*-kell ja lehvik, mis presenteerisid teda kui šinto sakraalse tantsu esitajat, lisades talle visuaalselt vastava identiteedikihi. Lähtudes kagura šamanistlikest juurtest ja religioossest kasutusest (vt ptk 2.3.2 ja 2.3.3), võib järeldada, et mõned vormid, mis lähtuvad *odori*-tüüpi tantsudest, liigituksid esimesse ehk sisemise transformatsiooni kaudu üleloomulikkusega suhestumise kategooriasse transilaadses seisundis, kuid miko-kagura, mida Takayasu esitas, oli *mai*-tüüpi ega eeldanud enesekontrolli kaotamist. Kui Vijayakumar kujutas tantsus transformeerudes otseselt oma keha abil jumalikke olendeid, siis Takayasu puhul kehastas tema tants meediumit kamiga suhtlemiseks ja selle eesmärgiks oli luua vastava koreograafia kaudu rituaalselt puhastatud ruum ning edastada kamile kindel soov. Takayasu enese emotsioonid ja seisund polnud sealjuures olulised, vastupidi – ta tantsis, et rõõmustada kami/sid; ja tema enda sõnul püüdles ta tantsides selle poole, et luua eneses maksimaalselt tühjust ning mitte mõelda ega kinni hoida millestki (The Segal Center 2016). Taolist sisemise tühjuse hoidmist enese sees tantsimise ajal pidas ta kõige

olulisemaks oma tantsus (*Ibid.*). Takayasu puhul ilmnes nihe seoses vanusega traditsiooni kontekstis: konkreetses pühamus, kus ta seda õppis ja praktiseeris, oli kombeks, et mikod tantsivad kuni 20-aastaseks saamiseni (*Ibid.*), misjärel õpetatakse välja uued tüdrukud, kuid Takayasu oli analüüsitud tantsu esitamise ajal üle 30ne, mis tähendab, et ta võttis endale vabaduse esitada neid tantse edasi väljaspool templitraditsiooni ja konteksti.

Kõigi kolme analüüsitud esituse puhul oli olemas tantsija identiteedis suhestumine üleloomulikuga: kahel juhul ehk Vijayakumari ja Takayasu puhul oli tegu Hanna teise kategooriaga ehk üleloomulikkuse kehastamisega välise transformatsiooni kaudu ning ühel juhul ehk Gorgani puhul kolmanda kategooriaga ehk tantsu kaudu jumalikuga ühekssaamisega. Taolise suhestumise olemasolu nii koreograafia vormis kui tantsijate interpretatsioonis lähendab nende esitusi vastavatele sakraalse tantsu traditsioonidele, hoolimata sellest, et India jumalateks kehastuja polnud *devadāsī*; et dervišiks oli naine; et miko ei olnud enam ametis oma šinto pühamus.

3.4.7. Kanooniline sõnum ja selle tõlgendus

Keha ise võib olla tähendusloome vahend ja allikas, milles protsess toimib keha elamise kaudu, tingides tajutava ja kogetava tähendusliku struktureerimise ning kehastamise kaudu taasloomise. Siiski lisandub sellele kihile ka sõnumivoog, mis on mingil viisil formuleeritud, kodeeritud kellegi teise poolt aegade hämaruses ja mida Rappaport nimetab rituaali kontekstis invariantsusele kalduvaks kanooniliseks sõnumiks (Rappaport 2023, 80). Rituaal jõustab endasse kodeeritud sõnumeid, neid manifesteerides ja internaliseerides. See saavutatakse rituaalis osalemise kaudu kanooniliste sõnumite aktsepteerimisega ja vastavate sõnumitega samastumisega kehalise osaluse ehk soorituse kaudu, liites sinna enesekohasuse (Rappaport 2023, 154). See on relevantne koreograafia võrdlemisel religioosses kasutuses ja etenduskunsti valdkonnas, kuna sakraalse tantsu vormid uuritavates traditsioonides on seotud või kattuvad rituaalsete vormidega, kus liigutuste tähendus on sümboolne, kodeeritud ja seotud religioossete kontseptsioonidega. Seega käsitlen alljärgnevalt kolmes vaadeldud koreograafias kätketud ja nende esitajate poolt väljendatud tähenduste suhet vastavates sakraalse tantsu traditsioonides sisalduvate kanooniliste sõnumitega ehk doktriini modifitseerimist praktikas.

Bharatanatyam templitantsuna kannab eelkõige šaivistlikke tähendusvälju, millega Vijayakumar sügavalt resoneerub, olles pealkirjastanud oma raamatu „Finding Shiva“ (2021) ja kirjeldades seal mitmedimensioonilist lähedust Naṭarāja kui tantsu kuningana väljendunud Šivaga, kes on ühtlasi bharatanatyami kui stiiliga seotud jumal juba mütoloogiliste algete juures. Nāṭyaśāstras on just Šiva see, kellelt pärineb vastav tantsutehnika ning ühtlasi selleks, kelle tants on ühtaegu loomise ja hävimise kosmoloogiline manifestatsioon. Šiva on Vijayakumari sõnul tantsu sümbol, universumi ja kõikide inimeste tants (Tedx Talks 2013). Samas ei takista taoline šaivistlik kontekst tal väljendamast sügavalt šaktismile omaseid printsiipe, kus jumalanna võtab tantsu kaudu transformeerudes võimust tema üle (Vijayakumar 2021, 65) ega takista tal ka väitmast, et Krišna on alati olnud tema lemmik-karakter bharatanatyami repertuaaris, kelle lugude kaudu ta on õppinud mõistma vaimset teekonda jumalani (Tandraa 2025). Ametlikult on ta tänaseks aga advaita vedaanta õpilane ning seob vastava mõtteviisiga ka oma loometegevust tantsijana (Advaita Academy 2020; Tedx Talks 2013). Seega on Vijayakumar personaalselt tõlgendanud tantsu religioosset tähendust nii, et selle mitmekihilises mõtestatuses lõimuvad paljud erinevad traditsioonid – nii need, mis olid olemas šaivistlikus templitantsu praktikas kui ka need, mis arenesid välja hiljem. Selline vaade asetub laiemasse India mõtteviiside raamistikku, kus mitmed erinevad lähenemised ei pruugi tingimata olla omavahel konfliktis. Vijayakumari tõlgenduses tuleb esile holistiline käsitlus, mis ei sea esikohale ühtegi konkreetset religioosset doktriini, vaid tantsu enese kui vaimse protsessi, öeldes: „lõpuks, tants on teekond enda sisse“[31] (Tedx Talks 2013) või „tants on hakanud avama mulle teed iseendani“[32] (Vijayakumar 2021, 156). See lähenemine ei ole vastuolus šaivismiga, ühtides samas kaasaegse paradigmaga, mis seab esikohale isikliku arengu.

Gorgani kuulub ise Mevlevi vennaskonda, mille *sema*-tseremoonia pöörlemispraktikast lähtub ta oma koreograafias, tunnistades järelikult nende printsiipe, kuid samas ei ole avalikult rõhutanud oma identiteeti moslemina ega seda isegi välja öelnud, vaid pigem lahutades spirituaalsuse religioonist (FRANCE 24 English 2021). Tema lähenemine ilmestab keerulist diskursust, mis valitseb selle praktika ümber seoses pöörlemise aina laiema kasutamisega väljaspool kanoonilist konteksti, kus vastanduvad

[31] Tõlgitud videost, kus see kõlab inglise keeles: „Ultimately, dance is to go inward“ (Tedx Talks 2013).
[32] Tõlgitud raamatust, kus see on inglise keeles: „Dance has started to reveal a path to myself“ (Vijayakumar 2021, 156).

need, kes seda taunivad, nimetades pöörlemist religioosseks palveks, ja need, kes selle mõjujõudu kasutavad ära nii teraapilistel, esteetilistel kui humanistlikel eesmärkidel (Bayraktar 2016). Ta toonitab samuti holistilist lähenemist, mis ei välista sufismi praktiseerimist väljaspool religioosset kaanonit ning isegi vajadust seda praktikat kaasajastada ning näidata selle universaalsust (Peacock Play 2018). Tema sõnul on sufi pöörlemistants viis tuua rahu ja tunda end elusana (*Ibid.*). Gorgani käsitlus pöörlemistantsu kanoonilisest tähendusest ei lahkne otseselt sellest, milline see on Mevlevi *sema*-tseremoonia kontekstis, pigem isegi ammutab Gorgani rohkem materjali vennaskonna aluseks oleva Rumi enda tekstidest, pöördudes seega algallika poole. See ühendab tema käsitlust neo-sufistlike lähenemistega, mis tunnistavad sufismi valitud aspekte, kuid ei pruugi seda siduda kõigi islami nõuetega (vt ptk 2.2.1 ja 2.2.2). Gorgani kasutab oma intervjuudes üldistavat sõnavara rääkides jumalast; oluliseks peab ta murda välja islami institutsionaalse poole piiravatest nõuetest, kuigi ta ei keskendu kritiseerimisele, vaid pigem muutuste kultiveerimisele läbi loomingu ning rõhutab kaasaegse maailmaga suhestumise vajadust (Courrier international 2021; Peacock Play 2018). Tema identiteet naisena paneb teda küll püüdma pöörlemist naistele kättesaadavamaks teha just avaliku praktikana, kuid samas ei ole eesmärgiks rõhutada soolisust, vaid vastupidi seda, et sufi-praktika on olemuselt sooneutraalne ja tolerantne, sest hingel pole sugu – selle sõnumi jagamist läbi tantsu peab ta enda missiooniks loomeinimesena (FRANCE 24 English). Gorgani ammutab Mevlevi *sema*-tseremoonia kanoonilisest sõnumist ja Rumi poeesiast, samastudes nendes sisalduvate kosmoloogiliste tähendusväljadega seoses pöörlemistantsu ja kaasnevate kehaliste žestide tähendusega kui ka laiemalt kehakäsitlusega, mis näeb seda meediumina jumalikuga ühtesulamise väljendamiseks ja saavutamiseks (vt ptk 2.2.3 ja 2.2.4), kuid samas kommunikeerib tantsukunstnikuna neid sõnumeid teadlikult universalistlikult, väljaspool islami konteksti, rõhutades sufipraktikat kui dialoogi jumalikuga, kus keha on meediumiks (Courrier international 2021). Seega Gorgani ei vastandu Mevlevi filosoofiale, küll aga praktiseerib seda erinevalt väljakujunenud kaanonist.

Miko-kagura kanoonilised sõnumid on seotud šinto rituaalidega, mis omakorda on seotud kamidega suhtlemisega. Takayasu analüüsitud esituses võis tuvastada rituaalset koreograafiat, kuigi ebahariliku kollaažina. Lisaks tantsu enda stiilis ja struktuuris sisalduvale esteetilis-religioossele dünaamikale (vt ptk 2.3.3) lähendasid Takayasu esitust

miko-kagura sakraalsele traditsioonile ka tema enda samas väljendatud sõnumid (The Segal Center 2016). Esiteks see, et tantsu verbaalselt sisse juhatades ei sooritanud ta mitte vaid eelkirjeldatud rituaalseid liigutusi nagu plaksud ja tegevusi nagu tantsude pühendamine (vt Lisa 3 seoses tantsude pealkirjastamisega) ning soovirulliga seonduv, vaid ka ütles, et ta tantsib jumaluse ees (videos kasutatud ingl k väljendit „before the deity“) (*Ibid*.). Samuti peab Takayasu šintot Jaapani kultuuri ja filosoofia aluseks, mille kaudu samastub ta vastavate religioossete kontseptsioonidega, interpreteerides sealjuures šintot kui esmajoones inimese ja looduse harmoonilist kooseksisteerimise viisi, mille raames rituaalne tantsimine toimub jumalate meeleheaks (*Ibid*.). Kodeeritud sõnumitega ühildumist ilmestas ka see, et Takayasu mainis enne tantsu alustamist, et oma *suzu*-kella abil kutsub ta kohale kami ning hiljem kommenteeris, et koreograafias esinevatel žestidel on laias laastus kolm tähendust, rõhutades nende rituaalset päritolu: tõrjuda kurje vaime; puhastada; ülistada kamisid (*Ibid*.). Sellest järeldub, et kuigi Takayasu esitas analüüsitavas videos miko-kagurat väljaspool rituaalset konteksti, kommunikeeris ta nii koreograafia vormi kui iseenda tõlgenduse kaudu samu kanoonilisi sõnumeid, mis sisalduvad selles tantsus religioosses kasutuses, modifitseerimata üldisi tähendusvälju.

Kokkuvõttes selgus, et kõigi kolme analüüsitud esituse puhul ammutati tugevalt inspiratsiooni vastava sakraalse tantsu traditsiooni kanoonilisest sõnumivoost. Ühelgi juhul otseselt ei vastandutud sellele. Siiski oli suhestumine erinev: Vijayakumar integreeris lisa-dimensioone väljaspool ajaloolist kasutust; Gorgani laiendas religioosset tähendust, hägustades piire praktika päritolu religiooni ja muu vaimsuse vahel; Takayasu suhestus kõige lähemalt vastava traditsiooni kanooniliste sõnumitega ega irdunud lähenemisest, mida ta ise miko-kagurat varasemalt šinto pühamus tantsides ka oli praktiseerinud tantsu rituaalses kasutuses.

3.5. Sakraalse tantsu teisenemine etenduskunstiks

Viimasena uurin analüüsitud tantsuesitusi Robert Langeri rituaali ülekande teooria kontekstis (vt lähemalt ptk 1.2.2), mis käsitleb rituaali sisemiste ja välimiste dimensioonide vahekorda ning vastastikseost (Langer *et al.* 2006). Ühtlasi analüüsin käsitletud tantsude kui etenduste funktsiooni muutumist võrrelduna rituaalses

religioosses kontekstis esitatud sakraalsete tantsudega Richard Schechneri (2020) tüpoloogia alusel, kuivõrd mõlemal juhul on tegu performatiivse nähtusega (vt ptk 1.3).

Käsitledes rituaale dünaamiliste protsessidena, milles küll võivad sisalduda invariantsusele kalduvad kanoonilised sõnumid, võib näha nende teisenemist ajas ja ruumis pidevalt. Nii on see olnud šaivistliku templitantsuga, mis bharatanatyami näol on saanud India klassikaliseks tantsustiiliks; Mevlevi pöörlemispraktikaga, mis ei olnud algselt rangelt kanoniseeritud; kui ka miko-kaguraga, mis üldistava kategooriana on väga erinevate vormiliste väljunditega ning tänapäevani asukoha- ja pühamuspetsiifiline. Sakraalset tantsu etenduskunstina ehk esitatuna väljaspool religioosset konteksti võib käsitleda kui rituaali ülekande erivormi, protsessi, milles on läbipõimunud laenud ja viited nii vormilistest kui tähenduslikest rituaalsetest aspektidest. Analüüsitud esituste puhul on tantsukirjeldustest lähtudes konkreetsete koreograafiate kõrvutamisel sakraalsete tantsude traditsioonidega selgunud, et kõigil juhtudel esineb rituaalselt kasutatavaid koreograafilisi vorme etenduskunstina esitatud versioonides, aga on ka kõrvalekaldeid nii tantsudes endis kui ka neid ümbritsevates komponentides. Lähtudes argumendist, et religioosse rituaali puhul on sisemised ja välimised dimensioonid omavahel vastastikmõjus tähenduste konstitueerimisel, oli võimalik sakraalsete tantsude lahkamisel tantsuanalüüsi abil tuvastada muutusi väliselt vaadeldavates komponentides, millest seega järeldub sisemiste dimensioonide potentsiaalne teisenemine. Uurides täiendavalt ka tantsijate endi interpretatsioone, leidis see kinnitust: esines rohkemal (Vijayakumar, Gorgani) või vähemal (Takayasu) määral kanooniliste sõnumite subjektiivset tõlgendust.

Välised kontekstuaalsed dimensioonid, mida on nimetanud Langer ja milles olen tuvastanud eelnevas peatükis toodud alapunktide kaudu muutusi, on: ruumiline (kõikide lavaruumide sekulaarsed aspektid, kuigi kõige väiksem modifikatsioon traditsioonist Vijayakumari esituse puhul); geograafiline ja kultuuriline (Gorgani ja Takayasu puhul nihe ümbritseva kultuurikonteksti ja traditsiooni päritolu kultuuri vahel); religioon (Vijayakumar ja Gorgani ei identifitseerinud end üks-ühele vastavate sakraalse tantsu traditsioonide religioossete doktriinidega); sooritaja sugu (Gorgani esitas naisena tantsu, mida traditsiooniliselt esitavad mehed). Neile antud juhul relevantsetele Langeri poolt välisteks nimetatud dimensioonidele lisandusid tantsuspetsiifilised välised aspektid nagu kostüüm, helikasutus, rekvisiidid – elemendid, mida võiks üldistatult paigutada rituaalse

sõnumi edastamise meediumi alla, kuna need kõik on sakraalse tantsu abistavateks vahenditeks spetsiifiliste tähenduse kommunikeerimisel. Selles kategoorias võis näha rituaalseid viiteid kõikide tantsijate puhul. Visuaalselt kõige otsesemalt olid üle kantud rituaalsed rõivad ja atribuudid Takayasu puhul; Gorgani kostüümis oli selge viide pöörlevate dervišite riietuses esinevale seeliku rataslõike vormile; Vijayakumari puhul olid viited pigem *devadāsīde* mitte-kanoniseeritud riietusele ja piirdusid sulandumisega India traditsioonilises kultuurikontekstis kantud rõivaste (sari) ning aksessuaaridega (jasmiiniõied, *bindhi*). Auditoorselt erinesid kõik esitused rituaalsest kontekstist: ühel juhul oli säilitatud stiil ja elav esitus, aga muudetud kõlapilti kaasaegse instrumendiga (Vijayakumar); ühel juhul oli muudetud nii muusika stiil kui esituse viis (Gorgani); ühel juhul oli muusikast loobutud, mis ei olnud traditsiooniga vastuolus, kuigi vähem levinud kui muusikaga tantsimine (Takayasu). Välistest dimensioonidest on Langer välja toonud ka grupikuuluvuse, mida siin töös analüüsisin esitaja ja vaataja suhte kontekstis ning millest ilmnes, et ühel juhul võis vaatajate grupi ja esitaja vahel eeldada teatavat sünergiat ja kultuurilist kokkukuuluvust (Vijayakumari puhul), kuid kahel juhul oli esitaja ja grupi vahel radikaalne kuuluvuserinevus (Gorgani ja Takayasu puhul).

Nii nagu rituaalid ei ole isoleeritud nähtused, ei ole seda ka (sakraalse) tantsu etendused, mis on alati sooritatud kindlas kultuurikontekstis, mistõttu on kõik need välised aspektid interaktsioonis toimumisprotsessiga, avaldades mõju (Langer *et al*. 2006, 2). Lähtudes rituaali ülekande teooria teesist, et kontekstuaalsete ja sisemiste dimensioonide omavaheline seotus tingib ühe muutudes ka muutused teises, uurisin esituste sisemisi dimensioone, et tuvastada, millised on toimunud muutused. Langeri sisemiste dimensioonide loetelust käsitlesin järgmisi, milles leidsin muutusi: esiteks stsenaarium (modifitseeritud kõikidel juhtudel rituaalse kontekstiga võrreldes, kuigi samuti säilisid selged rituaalsed viited koreograafia ülesehituses, dünaamika-loogikas ja raamistavates liigutustes – eelkõige analüüsitud alapunktis 3.4.4). Teiseks: esitus ja struktuur – tantsulise teostuse ja stiili suuremad muudatused (Gorgani); subjektiivne tõlgendus kaanoni algtekstidest (Vijayakumar); säilitatud stiil, kuid tehtud struktuurimuudatusi (Takayasu). Kolmandaks performatiivsus ehk antud kontekstis vaatajale suunatud etendusliku mõjujõu suurendamine: suurenenud kahel juhul (Vijayakumar ja Gorgani), samal tasemel ühel juhul (Takayasu). Neljandaks esteetika: säilitatud traditsiooniga ühilduv sisemine esteetika kõigil juhtudel. Viiendaks

enesereflektsioon: modifitseeritud kõikidel juhtudel ja dialoogis isikliku identiteedi küsimusega ning ühtlasi oma väärtuste kommunikeerimisega. Kuuendaks psüühilis-sotsiaalne funktsioon: oli olemas ühisosa selle kaudu, et kõiki tantsuesitusi presenteeriti või raamistati mingil määral religioosseid viiteid sisaldava mõtestatusega, kuid siiski domineeris selle üle kõikide tantsude esitamine kahel juhul eksplitsiitselt tantsukunsti kui professionaalse erialase kategooriana (Vijayakumar ja Gorgani) ja ühel juhul haridusliku alatooniga (Takayasu). Seitsmendaks sümboolsus ja tähendusloome: kõikidel juhtudel suur ühisosa kanooniliste tähendustega koreograafiliste elementide ja nende kodeeritud kehaliste vormide ning esteetika kaudu, kuid samas esines ka teadlikke modifikatsioone ning uusi tähenduskihte (eriti Gorgani puhul; taotluslikud lisakihid puudusid Takayasu puhul). Kaheksandaks erinevate tähenduste vahendamise võimekus: oli kahel juhul rohkem piiratud lähtuvalt esitaja ja vaataja suhtest ning publiku asumisest selgelt väljaspool kogukonda (Gorgani, Takayasu) ning tõenäoliselt suurem tähenduste vahendamise võimekus leidis aset Vijayakumari esituse puhul.

Nimetatud sisemised dimensioonid on rituaali ülekande teooria alusel tihti mittetahtlikult teisenenud, kui muutuvad kontekstuaalsed dimensioonid, kuid analüüsides professionaalseid tantsukunstnikke, kattub kõige laiemalt kontekstuaalse situatsiooni teadlik eristus rituaalsest juba valitud professiooni kaudu, mistõttu ei ole võimalik selgelt piiritleda, millised neist modifikatsioonidest on aset leidnud lähtudes valikust teha tants oma erialaks ka sekulaarses dimensioonis ja millised on lähtunud sellest, et valitud eriala esindajana esitatakse rituaalseid tähendusi kandvaid tantse. Kolme koreograaf-tantsijat analüüsides võib näha, kuidas nende kahe võimaliku tantsu kontekstualiseerimise viisi vahel toimub läbipõimumine, milles tants ühtaegu on nende jaoks sakraalne ning vahendiks jumalikuga suhestumisel, kuid teisest küljest on see ka kunstiliik, mida esitades lähtutakse mitte rituaali nõuetest, vaid tantsukunsti omadest, struktureerides ümber rituaalseid vorme (Takayasu), tehes muudatusi mõnedes liigutustes ja jättes teised samaks (Gorgani), modifitseerides tantsude personaalset vaimset tähendust või liigutuste stilistikat (Vijayakumar). Siiski on huvitav, et mitte kõik sisemised dimensioonid ei olnud teisenenud ja samuti oli säilinud ka sarnasusi välimistes dimensioonides. Märkimisväärne on ka ülekande- või teisenemisprotsessi dünaamika unikaalsus igal uuritud juhtumil, kuivõrd välimiste ja sisemiste dimensioonide muutuste vahekorrad olid komponentide kaupa võrreldes erinevad.

Eesmärk, nii strateegiline kui funktsionaalne, on samuti üks Langeri nimetatud sisemisi dimensioone, kuid käsitlen seda eraldi, liites ka tema mainitud kommunikatsiooni tasandi, sidudes nende analüüsimise Richard Schechneri etenduse eesmärkide tüpoloogiaga (vt ptk 1.3). Etendused kui inimeksistentsi performatiivsed tegevused leiavad tema sõnul aset kaheksas erinevat laadi olukorras, mis võivad omavahel ka kattuda. Nendest on siin olulised kaks: kunst ja rituaalid (Schechneri käsitluses nii ilmalikud kui religioossed), mis ühest küljest justkui kattuksid sakraalse tantsu puhul, kuid „ometi teavad kõik, milline erinevus on kirikus käimisel, jalgpallimatši vaatamisel või mõnel etenduskunsti üritusel osalemisel“ – see erinevus põhineb sündmuse funktsioonil, tegevuskohal, positsioneerimisel ühiskonnas (Schechner 2020, 49). Siin töös vaadeldud sakraalse tantsu traditsioonide puhul on kolmest kahel juhul tegu rituaali kategooriaga: nii sufi-pöörlemine Mevlevi *sema*-tseremoonias kui ka miko-kagura (täpsemalt Naniwa kagura, mida Takayasu praktiseeris) on rituaalses kasutuses olevad tantsud. Kolmas vaadeldud traditsioon ehk bharatanatyam omab tänaseks kahetasandilist tähendust, mistõttu ta langeb nii kunsti kui rituaali kategooriasse: šaivistliku templitantsuna on tegu rituaalse praktikaga, klassikalise stiilina on tegu sekulaarse tantsustiiliga, kuigi teise vorm juurdub esimeses. Kui vaadata analüüsitud tantsuesitusi, siis neist kaks asetuvad selgemalt kunsti kategooriasse: Vijayakumari ja Gorgani esitused, mis leidsid aset tantsuetendustena; kuid kolmas ehk Takayasu esinemine oli siinkohal kahetasandiline – ühest küljest esitas ta kagurat stiili tutvustava etendusena, teisest küljest oli esitlus käsitletav tantsu rituaalse kasutusena, kuna olid liidetud mitmed vastavad komponendid koreograafiat ümbritsevas tegevuses.

Etenduse funktsioonid jagab Schechner seitsmeks (vt ptk 1.3 lõpp), millest paljude olukordade puhul leiavad aset kattuvused ja millest „meelelahutus“ esineb kaasnähtusena enamusel juhtudel tulenevalt performatiivsusest endast, isegi kui see pole esmane eesmärk (Schechner 2020, 62). Arvestades, et rituaalses kasutuses domineerib funktsioon „kokkupuude sakraalsega“ ja on oluline ka „identiteedi tähistamine“, hindan järgnevalt, millised domineerisid proportsionaalselt analüüsitud tantsuesitustes, nimetades need igal juhtumil olulisuse järjekorras.

Vijayakumari etenduse primaarsed funktsioonid kontekstist lähtudes olid identiteedi tähistamine; kogukonna tugevdamine; ilu loomine; kokkupuude sakraalsega. Nimetatud aspektid olid tuletatavad etenduse asetumisest spetsiifilise eesmärgiga ürituse

raamesse, mis soovis esile tõsta templite ja nendega seotud väärtuste kohta kultuuris ja kogukonnas, rõhutades tantsuesituse sakraalset dimensiooni. Ilu loomine kategooriana lisandus selle kaudu, et Vijayakumari puhul oli tegu professionaalse ja väljapaistva koreograaf-tantsijaga, kelle esituse meisterlikkus oli eesmärgiks iseeneses. Gorgani etenduse primaarsed funktsioonid olid: ilu loomine; identiteedi tähistamine; kokkupuude sakraalsega. Samuti tulenesid need sellest, kuidas oli tantsija esitust presenteeritud vastava kultuurietenduse raamistikus – kui midagi ilusat ja müstilist. Seega oli eesmärgiks kommunikeerida neid kahte, kuid sinna lisandus Gorgani enese identiteedi tähistamisest kiirguvad tähendused, millest olulisim oli tema kui naine, kes praktiseerib sufi-pöörlemist – see aspekt oli samuti toonitatud ürituse tutvustuses (Paris 2023). Takayasu etenduse primaarsed funktsioonid olid: õpetamine; kokkupuude sakraalsega; ilu loomine. Needki on esinemis-situatsioonist tuletatud funktsioonid, kuna tegu oli teda kui isikut ja tema tantsu võõras kultuurikontekstis tutvustava üritusega, mille hariduslikku tasandit tugevalt võimendas loengu- ja vestlusosa olemasolu. Kokkupuude sakraalsega ilmnes tema enda poolt tantsude rituaalse pühendamise ja raamistavate rituaalsete tegevuste kaudu. Ilu loomise nimetasin viimasena, kuigi esteetiline elamus oli vaieldamatult oluline tema esituse puhul ja seda ka publik kommenteeris hiljem. Meelelahutust pean kõigi kolme esituse puhul sekundaarseks, kuigi mitte puuduvaks dimensiooniks, eriti arvestades asjaolu, et kagura viitab just meelelahutuse pakkumisele – nii jumalatele kui inimestele.

Analüüsitud tantsudes leidsid seega aset erinevad kattuvused funktsioonides ja erinevad muutused nendes kattuvustes võrreldes sakraalsete tantsude traditsioonidega. Tantsude sakraalsena mõistetud süvatähenduse maandatus ning taandumine etenduskunstide eesmärkide ees või viimastega uues dünaamikas kombineerumine oli põhjendatud nähtuse välimistes tasandites leitud muutuste teisendava toimega nende sisemistele tasanditele, lähtudes rituaali ülekande teooriast. Kolmest erinevast kultuurist pärit tantsukunstniku võrdlev analüüs aitas detailsel vaatlusel näha, millised on lähenemised ja loomingulised meetodid sakraalse tantsu esitamiseks etenduskunstina ehk mis kattub rituaalse esitusega ja mida on muudetud. Samuti võimaldas see tuvastada, et kuigi muudetud elementide ja muutunud tähenduste täpne skeem oli erinev ja situatsioonispetsiifiline, siis tervikpildis säilis isegi kultuuridevahelises võrdluses küllaltki sarnane balanss vahekorras kattuvate ja modifitseeritud detailide osas – arvestades siinkohal nii sisemiste kui väliste dimensioonide kooskõla ja kogupilti.

Arutelu ja järeldused

Tänaseks on tunnistatud, et tants mitte vaid ei loo ega kanalda informatsiooni, vaid see on ka spetsiifiline viis teadasaamiseks (Hahn 2007, 6), mille kaudu sünnib keerukas kehatunnetuse ja reflekteeriva mõtlemise vastastikku kujundav protsess (Anttila 2007). Iga tants on spetsiifiline liigutuste süsteem, milles sisalduv ajalis-ruumiliste mustrite ja kvaliteetide immanentne loogika avaldavad mõju nii tantsu esitajale kui selle vaatajale, koordineerides inimlikke toimimismehhanisme, tundeid, mõtteid, tegusid (LaMothe 2018, 128, 133). Tantsu vaatamisest intuitiivselt saadav teadmine eelneb sõnastatud arusaamale (Sheets-Johnstone 2015, 51). Tants kui kinesteetiline ja tajutav inimkeha interaktsioon teda ümbritseva keskkonnaga loob kognitiivseid struktuure, mis neid samu kogemusi ja kogetud keskkondi peegeldavad, saades omakorda kõrgemate tunnetusprotsesside alusmustriks (Hart 2006, 37). Lisanduvad peegelneuronite toimemehhanismid, mis aitavad vaatajal tunnetuslikult samastuda vaadatud tegevusega (Appelros 2024). Eelnevast järeldub, et koreograafide tegevus, kelle loomingut uurisin ja mida võib nimetada sakraalseks tantsuks etenduskunsti vormis, on kolmetasandiline: see kannab edasi inimkultuuri kanoonilisi sõnumeid sakraalsete tantsude traditsioonis; see kommunikeerib neid kaasaegsete modifikatsioonide ning uute tähendusnüanssidega, mis on jõustatud läbi muudatuste tantsu vormis; see võimaldab teada saada ja kogeda nii tantsijail kui vaatajail midagi, mis muidu jääks kättesaamatuks ega ole ümberöeldav.

Olles uurinud sakraalse tantsu erinevaid traditsioone ning nende kaasaegseid interpretatsioone tantsukunstis nii vormi kui tähenduse kontekstis, nii rituaali- kui etendusuuringute poole pealt, nii esitaja-vaataja suhte kui koreograaf-tantsijate endi identifitseerimise nurga alt, analüüsisin mitmeid erinevaid ja läbipõimunud seoseid multikultuurses lähenemises, mis kaasas šaivistliku templitantsu, sufismi pöörlemis-praktika ja šinto rituaalse tantsu. Selle kaudu avanes, kui keerulised ja nüansseeritud on sakraalse tantsu ülekandumise võimalikud viisid religioossest kasutusest sekulaarsesse ning kuidas nende kahe vahel esiteks puuduvad selged piirid ja teiseks toimub teise puhul tihe ammutamine ja ülevõtt nii vormilistes kui tähenduslikes kihtides esimesest.

Tantsu somaatiline ja sotsiaalne kommunikatiivsus ühendatult kultuuriliste tähendusloome protsessidega võimaldab mõista, kogeda ja kommunikeerida tähendusi

sellisel viisil, mis on ainuomane kineetilisele meediumile. Paljud kultuurilised väärtused väljenduvad sõnaliselt formuleerimata kujul, mida peegeldavad neid internaliseerinud kehad, kuid mida pole võimalik sellisel kujul leida tekstidest (Appelros 2024, 185). Sakraalse ja rituaalse tantsu edastatavad tähendused on ühest küljest omaenese immanentseks eesmärgiks kui ka selles tegevuses väljenduvaks spetsiifiliseks kommunikeerimise viisiks. Kommunikatsioon iseenesest aga kujundab maailmataju ja ühtlasi ka etendamise viise (Nellhaus 2006, 92). Sakraalne tants etenduskunstina sisaldas uuritud juhtumites olulisel määral elemente, mis kattusid vastavate tantsudega nende religioosses kontekstis. Analüüsitud tantsud integreerisid nii kanoonilisi sõnumivooge kui kaasaegseid paradigmasid, sulatades need sujuvalt kokku läbi koreograafiliste elementide esteetilise terviku. Ühisosi traditsioonidega leidus koreograafia struktuuris, stiilis, esitamise visuaalis, esteetikas, mis omakorda võis olla sisemiselt seotud religioossete väärtuste, maailmapildi, sümboolikaga. Oli huvitav, et kõikidel uuritud juhtudel ilmnes vastava sakraalse tantsu traditsiooni kanoonilise sõnumi elemente, kuid need hägustusid elatud religioossuse sulamis, mida pigem tõsteti esile. Kolm koreograaf-tantsijat pidasid oluliseks oma loomingu kaudu tantsus manifesteeruva vaimse praktika kaasajastamist.

Koreograafia kui tantsu abstraktne vorm (Pakes 2020, 141) saab elava esituse kaudu olemasolevaks ja kätkeb endas tähendusi, mida „sümboolselt kodeeritud substants üksi väljendada ei suuda“, nagu Rappaport ka rituaali kohta nendib (Rappaport 2023: 55), väärindades nõnda ideid, millesse vastava sakraalse tantsu traditsiooni kanoonilised sõnumid on kehastatud kujul kodeeritud. Koreograafias esinevad sümboolsed vormid on efemeersed, kuid toimivad tänu võimele vaatajas esile kutsuda tundmusi, mis vastavad kujutatud sümboolsete vormide poolt peegeldatud tunnetele ja esteetikale, millest tantsu aines oma materjali võib võtta, organiseerides liigutused tähenduslikuks struktuuriks (Sheets-Johnstone 2015, 51). Keha liikumisstruktuur ruumis on üheks viisiks, kuidas kehaline tegevus kommunikeerib sõnatult ja peaaegu märkamatult spetsiifilisi väärtuseid, kindlaid hierarhiaid kui etteantuid ning võib konstitueerida ka sakraalse ruumi (Bell 1997, 81–82). Sakraalse tantsu struktuuris, elementides ja esteetikas sisalduvad kehastatud sõnumid kanaldavad kanooniliselt kodeeritud tähendusi hoolimata sellest, milline on kaasaegse koreograafi taotlus, kui ta neid kasutab. Vormis sisalduva info kohaselt viitab bharatanatyam India jumalatele, pöörlemistants sufismile ja miko-kagura kamidele. See määratleb ka üleloomulikuga suhestumise viisid vastavalt tants kui and jumala(te)le

(šaivistlik templitants kui *bhakti*-praktika), tants kui jumalaga ühtsuse tunnetamine (pöörlemine kui palve), tants kui kanal jumalatega suhtlemiseks (kagura kui kamidega suhestumine). Seetõttu ilmnes religioosne interpretatsioonitasand kõikide esituste puhul vormilises teostuses, kuna oli kasutatud vastavaid kodeeritud koreograafia elemente. Taoline looming ühildub kaasaegses läänemaailmas leitava tendentsiga püüda sekulariseerunud etenduskunstidesse lisada sakraalset dimensiooni (Kolk 2015).

Vorm ja esitus ei ole siiski ainsad, mis tähenduse loomisel osalevad. Selle täielikuks mõistmiseks on vaja arvesse võtta erinevaid aspekte tantsu ümbritsevast situatsioonist väljaspool koreograafiat ennast. Loeb see, kus, kuidas, miks ja kellele tantsitakse, mitte ainult see, mida esitatakse. Oluline on esitaja-vaataja suhe, osaduse küsimus ning see, millena positsioneeritakse toimuv sündmus laiemas ühsikondlikus raamistikus. Muutunud dünaamika ja fookusenihe nimetatud aspektides tühistas osaliselt rituaalses vormis peituva kanoonilise sõnumivoo konkreetsuse või spetsiifilise rituaalse-religioosse eesmärgi, võimaldades tantsijatel läbi oma loomingu luua modifitseeritud tõlgendusi. Sotsiaalse konteksti, sakraalse tantsu vormi ja sellega liitunud religioossest kasutusest lähtuva kanoonilise sõnumivoo vahel ilmnevad omavahelised pinged ja vastastikmõjud iga komponendi nihkumisel traditsiooni suhtes. Mõned kihid muutuvad vähem tõhusateks (rituaalne maailma kosmoloogiline korrastamine), teised tõusevad rohkem esile (performatiivne, esteetiline, hariduslik funktsioon).

See, mis valgustas välja esitatud tantsude kontekstualiseerimise sakraalsena, ei ilmnenud ainult vormianalüüsi kaudu, vaid erinevaid aspekte kombineeriva uurimise kaudu, kaasates ka tantsukunstnike isikliku interpreteeringu. Tantsijate identiteedi lahkamine esitatud tantsudes ja tantsuvälistes väljaütlemistes võimaldas tuvastada, et nendel juhtumitel ei olnud tegu vaid transtsendentaalse tasandi illustreerimisega või tantsu kasutamisega viitava metafoorina, vaid sügavamalt suhestumisega. Oli huvitav, et kuigi kultuurispetsiifilises raamistikus, siis ometi oli kõikide jaoks tantsu sisu isiklikus plaanis seotud religioossete kontseptsioonidega, lähendades nende esitusi tantsu religioossele kasutusele. Tantsude ja tantsimise mõtestamises oli seega märgatav nii sakraalse tantsu taustsüsteemi jaatus kui ka isikliku arengu ja/või nägemuse esiletõstmine ning selle dogmaatilisest lähenemisest ettepoole seadmise – aspekt, mis resoneerub uue vaimsuse ühe olulise iseloomujoonega (Altnurme 2013).

Performatiivsus kui sakraalse tantsu esitust saatev omadus nii religioosses kui sekulaarses kasutuses ilmnes analüüsitud teoste puhul nii meediumi kui vahendina, mille abil realiseerida isiklikku loomingulist nägemust ja seda ka jagada. Nende tegevuses põimus religioossest kontekstist lähtuv sakraalne tähendusväli ning ambivalentne uue vaimsuse stiilis lõpuni defineerimata vaimsuse dimensioon. Just tõenäoliselt sellisest mitmetähenduslikkusest ja kognitiivset hägusust tekitavast performatiivsest esteetikast ammutab uuritud nähtus ehk sakraalne tants etenduskunstina oma jõu ja mõjuvälja, või nagu Rappaport taolisi kultuuriliselt tunnustatud vormide vahelmisi sooritusi kommenteerides ütleb – oma "erilise väe" (Rappaport 2023, 66).

Kehas elamine on eksisteerimine liikumises kõikide jaoks (LaMothe 2008, 574) ja ainult kehastatud kogemuses sünnib ning saab mõistetavaks tants kui loodud fenomen (Sheets-Johnstone 2015, 2). Tajufenomeni ja üldise ihulisuse juurde tagasi tulles, mille raamistikus alustasin uurimust sakraalsest tantsust etenduskunsti vormis, võib näha käsitletud nähtuse moodustumist esitaja poolt kogetud kaasaegse kultuurikonteksti kehastamise, kureeritud kehastumise ja taasloomise tantsus, kus keha abil, „mis meid maailma ankurdab" (Merleau-Ponty 2019, 237), on võimalikud ka kõik teised tasandid ja mõistmisprotsessid. Tantsija loodud maailm tantsus ja maailm, mille baasil konkreetne tants sündis, on eristamatult läbipõimunud, justnagu Merleau-Ponty kontseptsioonis, kelle sõnul "Seesmus ja välisus on lahutamatud. Maailm on üleni minu sees ja mina olen täiesti endast väljas" (*Ibid.,* 612). Mitmetahuline lähenemine, mida kasutasin uurimistöös kolme koreograafi loomingu analüüsimiseks ja võrdlemiseks, püüdles parema mõistmise saavutamise poole nähtuse terviklikus käsitluses. Kokkuvõttes võis tuvastada, et kanoonilised sõnumid ja rituaalsed vormid sakraalse tantsu traditsioonidest leidusid ka kaasaegsete koreograafide loomingus, keda analüüsisin. Sellegipoolest oli näha, et etenduskunsti otstarbeks teisendades elemente eelkõige nähtuse välimistes, kuigi mõnevõrra ka sisemistes dimensioonides, moodustusid uued või muutunud lisatähendused. Lähivaatluses komponentide kaupa selgines protsess, kuidas tekivad ambivalentsed tähendused, toimib sakraalse tantsu kasutamine etenduskunstina väljaspool traditsioonilist religioosset konteksti ning millisel viisil tantsukunstnikud lõimivad kanoonilisi ja isiklikke tähendusi koreograafias. Selgus, et sakraalne tants etenduskunstina polnud uuritud juhtumites ei sekulaarne ega religioosne – ja oli mõlemat.

Kokkuvõte

Uurimistöö eesmärk oli uurida sakraalset tantsu etenduskunsti vormis mitme kultuuri võrdluses ning ühtlasi teisenemisprotsesse, mis kaasnevad religioosselt kasutatud tantsu esitamisega väljaspool algset konteksti professionaalsete tantsukunstnike poolt. Selleks püstitasin kolm uurimisküsimust. Esiteks tuvastada, millised on vormilised ja sisulised omadused erinevates sakraalse tantsu traditsioonides. Teiseks uurida, kuidas need omadused avalduvad kaasaegsete tantsukunstnike interpretatsioonides. Kolmandaks, transformatsiooniprotsessi väljavalgustavaks, oli võrdluse teel selgitada täpsed muutused traditsioonilise religioosse vormi ja tähenduse ning kaasaegses tantsukunstis ilmneva vormi ja tähenduse vahel.

Selleks valisin kolm erinevat sakraalse tantsu traditsiooni: šaivistlikust templitantsust väljakasvanud Lõuna-India tantsustiili bharatanatyami; Mevlevi sufi vennaskonnas praktiseeritava pöörlemistantsu; šinto pühamutes rituaalselt kasutatava miko-kagura. Lisaks valisin kolm kaasaegset koreograaf-tantsijat, kes vastavaid sakraalse tantsu traditsioone oma loomingus on kasutanud. Nendeks olid bharatanatyami stiilis tantsiv Rukmini Vijayakumar Indiast, sufi-pöörlemist laval esitav Iraani päritolu Rana Gorgani ja šinto pühamus miko-kagura tantsijana kasvanud Miho Takayasu Jaapanist.

Töö struktuur jagunes kolmeks osaks. Esimeses osas esitasin laiema raamistiku, millesse sakraalne tants asetub, käsitledes aspekte nii religiooni- kui etendusuuringute perspektiivist. Puudutasin keha, taju, rituaali, performatiivsuse, esteetika ja tantsija identiteedi küsimusi. Lisaks andsin ülevaate teooriatest, mida kasutasin teisenemisprotsessi uurimiseks. Selleks valisin rituaaliuuringute raames väljapakutud rituaali ülekande teooria, mida kasutasin analüüsimaks sakraalse tantsu kui religioossetes rituaalides leiduva nähtuse sisemiste ja välimiste dimensioonide vastastikseoste uurimiseks. Täiendavaks lähenemiseks tõin ülevaate etenduskunstide kontekstis loodud tüpoloogiast erinevate performatiivsete nähtuste positsioneerimiseks ühiskonnas.

Teises osas andsin ülevaate kolmest sakraalse tantsu traditsioonist, puudutades relevantsemaid aspekte iga traditsiooni juures, mis olid vajalikud, et kontekstualiseerida ja võrrelda vastavate tantsude kaasaegset kasutust tantsukunstis. Selleks kirjeldasin religioosset tausta, jumala-kontseptsioone, olulisi algtekste või isikuid või

mõjuavaldanud traditsioone, tantsutehnilisi aspekte või rituaali ülesehitust või rituaalseid atribuute, sakraalse tantsu esitaja identiteeti religioosses praktikas, rituaalses kontseptsioonis ja ühiskonnas, olulisi esteetilis-filosoofilisi paradigmasid, mis otseselt puudutasid tantsu kontekstualiseerimist sakraalsena. Viimasteks olid bharatanatyami puhul *rasa*-teooria, sufi-pöörlemise puhul ringliikumise kosmoloogia, miko-kagura puhul *ma*-kontseptsioon. See osa vastas esimesele uurimisküsimusele.

Töö kolmandas osas keskendusin kolme kaasaegse koreograaf-tantsija tegevusele, lähenedes juhtumipõhiselt ja võrdlevalt. Valisin igaühe loomingust ühe avalikult kättesaadava videosalvestuse, millest koostasin tantsukirjeldused ja analüüsisin seejärel komponentide kaupa võrdlevalt väliseid kontekstuaalseid aspekte lavaruumist koreograafia struktuurini ja sisemisi dimensioone nagu kanooniliste sõnumite tõlgendused ja tantsude esteetika. Täiendavalt uurisin tantsukunstnike endi väärtushinnanguid avalike video-intervjuude, väljaütlemiste ja isiklike veebilehtede kaudu. Viimaks arutlesin transformatsiooniprotsessi üle ja analüüsisin seda esimeses osas toodud teooria valgel. See osa vastas teisele ja kolmandale uurimisküsimusele.

Järeldus, et sakraalsed tantsud etenduskunstina esitatult sisaldavad endiselt rituaalseid vorme koreograafia struktuuris ja kanoonilisi sõnumeid, mis on kodeeritud kas kehalistesse žestidesse, koreograafia põhielementidesse või liikumisjoonistesse. Tähendusloome protsessides olid traditsioonisisesed kanoonilised sõnumid huvitavas dialoogis kaasaegsete koreograafide isiklike maailmavaadetega, mis mõjutasid nende loomingulisi valikuid. Tantsude juurdumise tõttu erinevates kultuurides võis märgata sügavat kontekstispetsiifilisust traditsioonisisestes muutustes, kuid ometi oli näha ka üldisemaid tendentse ja analoogiaid teisenemisprotsessis. Rituaalsed viited ja nende modifitseerimine kehastatud performatiivses tegevuses võimaldasid sündida uutel ambivalentsetel tähendustel, mis paigutusid religioosse ja sekulaarse piirimaile.

Uuritav teema on lai ja mitmetahuline. Mitmeid perspektiive kombineeriv lähenemine, mida siin töös on kasutatud, võimaldab paremini mõista erinevaid kihte ja nähtuse keerukat suhestumist mineviku pärandi ning oleviku kujundamisega. Uurimistöös ilmnenud kaasuvate küsimuste ja teemade paljusus pakub võimalusi minna sügavuti erinevates tahkudes sakraalse tantsu edasisel kontseptualiseerimisel nii religiooniuuringute kui tantsukunsti kontekstis kui ka nende kahe valdkonna suhestumise uurimisel, mille puutepunktis sakraalne tants asub.

Kasutatud allikad

Advaita Academy. 2020. „GFO2020: Advaita in Performance by Rukmini Vijayakumar“ [video]. *Youtube*, 6. juuni 2020. https://www.youtube.com/watch?v=oYRwFBWuPsw. Vaadatud 29. märtsil 2025.

Alles, Gregory D. 2015. „Reviewed Work(s): Dancing Culture Religion (Studies in Body and Religion) by Sam Gill“. – *Numen. Special Issue: Religion and Identity Politics: Defining 'Acceptable' and 'Unacceptable' Religion* 62 (2/3): 363-366.

Altnurme, Lea. 2013. „Uus vaimsus - mis see on?“. *Mitut usku Eesti III. Valik usundiloolisi uurimusi: uue vaimsuse eri*, toimetanud Marko Uibu, 18−36. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Anand, Chandra. 2016. „The elements of margam“. *Narthaki. Gateway to the World of Dance*. 26. oktoober 2016. https://narthaki.com/info/articles/art410.html. Vaadatud 20. märtsil 2025.

Anttila, Eeva. 2007. „Mind the Body: Unearthing the Affiliation Between the Conscious Body and the Reflective Mind“. *Ways of Knowing in Dance and Art,* toimetanud Leena Rouhiainen, 79–99. Helsinki: Theatre Academy.

Anttonen, Veikko 2000. „Toward a Cognitive Theory of the Sacred: an Ethnographic Approach“. *Electronic Journal of Folklore* 14: 40–48. Tartu: Folk Belief and Media Group of Estonian Literary Museum. DOI: http://doi.10.7592/FEJF2000.14.sacred.

Appelros, Erica. 2024. „Ritual Dance from a Philosophical Perspective“. *Handbook of Rituals in Contemporary Studies of Religion. Exploring Ritual Creativity in the Footsteps of Anne-Christine Hornborg*, toimetanud Ive Brissman, Paul Linjamaa, Tao Thykier Makeeff, 179–192. Leiden: Brill.

Averbuch, Irit. 2013. „Reflections of Buddhist Thought in Kagura Dance, Song, and Structure“. *Journal of Religion in Japan* 2: 244–275. DOI: 10.1163/22118349-12341259.

Averbuch, Irit. 1998. „Shamanic Dance in Japan: The Choreography of Possession in Kagura Performance“. *Asian Folklore Studies* 57 (2): 293–329. DOI: https://doi.org/10.2307/1178756.

Banerji, Anurima. 2017. „Dance and the Distributed Body: Odissi and *Mahari* Performance“. The Oxford Handbook of Dance and Reenactment, toimetanud Mark Franko, 413–448. New York: Oxford University Press.

Bayraktar, Sevi. 2016. „Ziya Azazi's Dervish-In-Progress and contested choreographies of 'whirling' in Turkey“. *Dance, Movement & Spiritualities* 3 (3): 279–295. DOI: https://doi.org/10.1386/dmas.3.3.279_1.

Barth, Heinz-Lothar. 2017. „Tants ümber tantsu kristlikus kirikus“. Tõlkinud Enn Auksmann. *Meie Kirik*. 5. august 2017. https://www.meiekirik.net/index.php/art/480-tants-uember-tantsu-kristlikus-liturgias#_ftn4. Vaadatud 8. detsembril 2024.

Bell, Catherine M. 1990. „The Ritual Body and The Dynamics of Ritual Power“. *Journal of Ritual Studies* 4 (2): 299–313.

Bell, Catherine M. 1997. Ritual: Perspectives and Dimensions. Oxford: Oxford University Press.

Bell, Catherine M. 1992. Ritual Theory, Ritual Practice. Oxford: Oxford University Press.

Bellerose, Christine. 2018. „Being *Ma*: Moonlight Peeping through the Doorway“. *Back to the Dance Itself: Phenomenologies of the Body in Performane*, toimetanud Sondra Fraleigh, 161–179. Urbana: University of Illinois Press.

Berliner Festspiele. 2011. „Miho Takayasu. Schauspielerin”. *Berliner Festspiele*. https://www.berlinerfestspiele.de/artist/4b4f93f5-add6-4594-871d-76827ece5c0c/miho-takayasu. Vaadatud 14. aprillil 2025.

Berni, Luiz Eduardo V. 2011. „The Sacred Circle Dance and the Numinous“. *The Rose+Croix Journal* 8: 148–158.

Berger, Peter L., Luckmann, Thomas. 2018. Tegelikkuse sotsiaalne ülesehitus. Tartu: Ilmamaa.

Biju, Aiswarya. 2022. Mallari and it's Features [bakalaureusetöö]. Ernakulam: St Teresa's College.

Blum, Harrison. 2008. „Embodying the Path: A Call for Kinesthetic Learning in Religious Studies“. *SSRN*. DOI: http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1279125.

Bruinessen, Martin van; Howell, Julia Day. 2007. „Sufism and the “Modern” in Islam (Introduction)“. *Sufism and the “Modern” in Islam*, toimetanud Martin Van Bruinessen, Julia Day Howell, 3–18. London: I. B. Tauris.

Carter, Françoise Syson. 1987. „Celestial Dance: A Search for Perfection“. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 5 (2): 3–17. DOI: https://doi.org/10.2307/1290620.

Chaturvedi, Ojaswita Krishnaa. 2019. „Depiction of Nature in Indian Classical Dances“. *Caleidoscope*. URL: https://www.caleidoscope.in/art-culture/depiction-of-nature-in-indian-classical-dances. Vaadatud 25. märtsil 2025.

Coleman, Lucinda. 2011 (1995). „Worship God in Dance“. *Renewal Journal* 2 (6): 53–66. [Ilmunud ka eesti keeles ajakirjas *Kirik & Teoloogia* Heili Einasto tõlkes pealkirjaga “Ülista Jumalat tantsus”.]

Coomaraswamy, Ananda; Duggirala, Gobala Kristnayya. 1917. [Translation of] The Mirror Of Gesture: Being The Abhinaya Darpaṇa Of Nandikeśvara. Cambridge: Harvard University Press.

Coomaraswamy, Ananda. 1917. The Mirror of Gesture: „Introduction“. *The Mirror Of Gesture: Being The Abhinaya Darpaṇa Of Nandikeśvara*, tõlkinud Ananda Coomaraswamy ja Gobala Kristnayya Duggirala, 1–10. Cambridge: Harvard University Press.

Courrier international. 2021. „Rana Gorgani, pour que tournent les femmes derviches“ [video]. *Youtube*, 28. juuni 2021. https://www.youtube.com/watch?v=_L37JNBqSiE. Vaadatud 15. aprillil 2025.

Csordas, Thomas J. 2024. „Something other than its own mass: Embodiment as corporeality, animality, and materiality“. *Anthropological Theory* 25 (1): 1–27. DOI: https://doi.org/10.1177/14634996241230169.

CYCLEdotIN. 2023. „Rukmini Vijayakumar Dance Performance | Gudiya Sambhrama 2023 | Classical dance performance“ [video]. *Youtube*, 30. jaanuar 2023. https://www.youtube.com/watch?v=EGHgwUgnt0E. Vaadatud 11. märtsil 2025.

Danse Soufie. 2023a. „About Rana Gorgani, the art of Sufi danse“. *Danse Soufie*. https://danse-soufie.com/en/about/. Vaadatud 10. aprillil 2025.

Danse Soufie. 2023b. „Biography Rana Gorgani“. *Danse Soufie*. https://danse-soufie.com/en/biographie/ . Vaadatud 15. aprillil 2025.

Dr. D. Y. Patil School of Liberal Arts. 2024a. „Nataraja and the Cosmic Dance“. *DPU Liberal Arts*. 29. Juuni 2024. https://liberalarts.dpu.edu.in/blogs/nataraja-and-cosmic-dance. Vaadatud 22. märtsil 2025.

Dr. D. Y. Patil School of Liberal Arts. 2024b. „The Art of Symbolism: Bharatanatyam Mudras Decoded“. 29. jaanuar 2024. *DPU Liberal Arts*. https://liberalarts.dpu.edu.in/blogs/the-art-of-symbolism-bharatanatyam-mudras. Vaadatud 22. märtsil 2025.

EbadiFath, Mojtaba. 2021. „Movement, Journey, and Tourism in Rumi's Poetry and Mysticism“. *International Journal of Tourism, Culture and Spirituality* 5 (1): 157–174. DOI: https://doi.org/10.22133/ijts.2021.140887.

Engler, Steven; Gardiner, Mark Q. 2017. „Semantics and the Sacred“. *Religion* 47 (4): 616–640. DOI: https://doi.org/10.1080/0048721X.2017.1362784.

Ernst, Carl W. 1997. The Shambhala Guide to Sufism. Boston: Shambhala South Asia Editions.

Filippidou, Eleni. 2023. „The Sacred and The Secular in Dance: One Dance, Two Different Functions“. *European Journal of Theology and Philosophy* 3 (4): 1–7. DOI: http://dx.doi.org/10.24018/theology.2023.3.4.119.

Fischer-Lichte, Erika 2006. „Performatiivsuse esteetika poolt“. *Akadeemia* 11: 2457–2472.

Fischer-Lichte, Erika. 2014. The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies. London; New York: Routledge.

Fischer-Lichte, Erika. 2018. „Introduction: Transformative aesthetics – reflections on the metamorphic power of art“. *Transformative Aesthetics*, toimetanud Erika Fischer-Lichte ja Benjamin Wihstutz, 1–25. London, New York: Routledge.

Flood, Gavin. 1996. An Introduction to Hinduism. Cambridge: Cambridge University Press.

Fraleigh, Sondra Horton. 2018. Back to the dance itself: phenomenologies of the body in performance. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.

FRANCE 24 English. 2021. „Challenging tradition: Rana Gorgani, one of the rare female sufi dancers • FRANCE 24 English“ [video]. *Youtube*, 1. detsember 2021. https://www.youtube.com/watch?v=pV14hZPTzbw. Vaadatud 15. aprillil 2025.

Friedenthal, Tiina-Erika. 2017. „Miks kirikus ei tantsita?“. *ERR Kultuur*. 3. august 2017. https://kultuur.err.ee/610746/tiina-erika-friedenthal-miks-kirikus-ei-tantsita. Vaadatud 14. oktoobril 2024.

Ganesh, Swarnamalya. 2015. „Renaming "Sadir" as Bharatanatyam: What's in a Name?“. *India International Centre Quarterly* 42 (2): 116–125. https://www.jstor.org/stable/26316557.

Ganser, Elisa. 2023. „Dance as Yoga: Ritual Offering and Imitatio Dei in the Physical Practices of Classical Indian Theatre“. *Journal of Yoga Studies*, 4: 137–171. DOI: https://doi.org/10.34000/JoYS.2023.V4.004.

Gaston, Anne-Marie. 2017. „The Temple Tradition in Three Styles of Classical Indian Dance: Bharatanatyam, Odissi and Kathak“. Introduction for lecture at Oxford Centre for Hindu Studies. 24. mai 2017. https://ochs.org.uk/lecture/the-temple-tradition-in-three-styles-of-classical-indian-dance-bharatanatyam-odissi-and-kathak-tt17/. Vaadatud 13. märtsil 2025.

Genn, Celia A. 2007. „Development of a Modern Western Sufism“. *Sufism and the "Modern" in Islam*, toimetanud Martin Van Bruinessen, Julia Day Howell, 257–277. London: I. B. Tauris.

Ghosh, Manomohan. 1951. [Translation of] The Natyashastra Ascribed to Bharata Muni. Calcutta: Asiatic Society of Bengal. https://angkordatabase.asia/books/the-natyashastra-english-translation. [lisaks e-raamatuna saadaval: https://www.wisdomlib.org/hinduism/book/the-natyashastra.]

Gordon, Matthew S. 2001. Islam. Tallinn: Valgus.

Gorgani, Rana. *Isiklik veebileht*: https://www.rana-gorgani.com/. Vaadatud 20. aprillil 2025.

Grapard, Allan G. 1982. „Flying Mountains and Walkers of Emptiness: Toward a Definition of Sacred Space in Japanese Religions“. *History of Religions* 21 (3): 195–221. DOI: https://doi.org/10.1086/462897.

Groemer, Gerald. 2011. „Tamura Hachidayū and the "Masters of Sacred Dance"“. *Japanese Journal of Religious Studies* 38 (2): 303–327.

Hahn, Tomie. 2007. Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Hanna, Judith Lynne. 1988. „The Representation and Reality of Religion in Dance“. *Journal of the American Academy of Religion* 56 (2): 281–306.

Harel, Keren; Czamanski-Cohen, Johanna; Turjeman, Nataly. 2021. „The Spiritual Experience of Sufi Whirling Dervishes: Rising Above the Separation and Duality

of This World“. *The Arts in Psychotherapy* 75: 1–9. DOI: https://doi.org/10.1016/j.aip.2021.101831.

Hardacre, Helen. 2017. Shinto: a history. New York: Oxford University Press.

Hart, Elizabeth F. 2006. „Performance, phenomenology, and the cognitive turn“. *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, toimetanud Bruce McConachie, F. Elizabeth Hart, 29–51. Abingdon: Routledge.

Hellsten, Laura. 2017. „At the Origins of a Western Sacred Dance Tradition – A History in Need of Re-writing“. *The Origins of Religion. Perspectives from Philosophy, Theology, and Religious Studies*, toimetanud Hanne Appelqvist, Dan-Johan Eklund, 117–136. Helsingi: Luther-Agricola-Seura.

Henn, Alexander. 2008. „Introduction: Beyond Norm, Text and Dialectics. Ritual as Social Praxis“. *Rituals in an Unstable World: Contingency – Hybridity – Embodiment*, toimetanud Alexander Henn, Klaus-Peter Koepping, 9–29. Lausanne: Peter Lang International Academic Publishers.

Heritage Parampara. 2025. „Gudiya Sambhrama: The Temple Festival“. *Heritage Parampara*. https://heritageparampara.org/gudiya-sambhrama/. Vaadatud 13. aprillil 2025.

Johns, David L. 2002. „Sometimes You Just Gotta Dance: Physical Expressiveness in Worship“. *CrossCurrents* 52 (2): 200–211.

Kaim, Agnieszka Ayşen. 2012. „Sema Ceremony – between Ritual and Performance“. *Acta Asiatica Varsoviensia* 25: 147–156.

Kannan, Rajalakshmi Nadadur. 2019. „Colonial Material Collections and Representations of Devadasi Bodies in the Public Sphere in the Early 20th-Century South India“. *Anthropos* 114 (2): 531–546. https://www.jstor.org/stable/27095513.

Karana. *Yogapedia*. 2023. URL: https://www.yogapedia.com/definition/5686/karana. Vaadatud 19. märtsil 2025.

Katrak, Ketu H. 2013. „Innovations in Contemporary Indian Dance: From Religious and Mythological Roots in Classical Bharatanatyam“. *Religion Compass* 7 (2): 47–58. DOI: https://doi.org/10.1111/rec3.12030.

Kasemaa, Kalle. 2013. „Saateks“ [järelsõna]. *Rumi. Päikesesõnad*, valinud ja vahendanud Doris Kareva, 184–187. Luige, Kiili vald: Kirjastus Verb.

Kılınç, Nurgül. 2011. „Mevlevi Sema Ritual Outfits and Their Mystical Meanings“. *E-Journal of New World Sciences Academy* 6 (4): 809–828.

Knysh, Alexander. 2017. Sufism: A New History of Islamic Mysticism. Princeton: Princeton University Press.

Kolk, Madis. 2015. „Pühaduse performatiivsus ja kristlik teater“. *Methis Studia humaniora Estonica* 12 (5): 64–81. DOI: https://doi.org/10.7592/methis.v12i15.12116.

Kull, Anne. 2017. „Kas kristlus ja tants sobivad kokku?“. 3. august. 2017. *ERR Kultuur*. 03.08.2017 URL: https://kultuur.err.ee/610870/anne-kull-kas-kristlus-ja-tants-sobivad-kokku. Vaadatud 14. oktoobril 2024.

Kuly, Lisa. 2003. „Locating Transcendence in Japanese Minzoku GeinôYamabushi and Miko Kagura“. *Ethnologies* 25 (1): 191–208. DOI: https://doi.org/10.7202/007130ar.

LaMothe, Kimerer L. 2018. „As the Earth Dances: A Philosophy of Bodily Becoming“. *Back to the Dance Itself: Phenomenologies of the Body in Performane*, toimetanud Sondra Fraleigh, 123–140. Urbana: University of Illinois Press.

LaMothe, Kimerer L. 2008. „What Bodies Know about Religion and the Study of It“. *Journal of the American Academy of Religion* 76 (3): 573–601. DOI: https://doi.org/10.1093/jaarel/lfn054.

LaMothe, Kimerer L. 2005. „Why Dance? Towards a Theory of Religion as Practice and Performance“. *Method & Theory in the Study of Religion* 17 (2): 101–133. DOI:10.1163/1570068054305600.

Lancashire, Terence. 2001/2002. „"Kagura" - A "Shinto" Dance? Or Perhaps Not“. *Asian Music* 33 (1): 25–59. DOI: https://doi.org/10.2307/834231.

Langer, Robert. 2011. „Transfer Processes within Sufi Rituals: An Example from Istanbul“. *European Journal of Turkish Studies* 13: 105–121. DOI: https://doi.org/10.4000/ejts.4584.

Langer, Robert; Lüddeckens, Dorothea; Radde, Kerstin; Snoek, Jan. 2006. „Transfer of Ritual“. *Journal of Ritual Studies* 20 (1): 1–10.

LeFevre, Camille. 2012. The Dance Bible: The complete resource for aspiring dancers. Hauppauge: B. E. S. Publishing.

Lopez y Royo, Alessandra. 2010. „Indian Classical Dance: A Sacred Art?“. *The Journal of Hindu Studies* 3 (1): 114–123. DOI: https://doi.org/10.1093/jhs/hiq008.

Loring, Dawn Davis; Pentz, Julie L. 2022. Dance Appreciation. Champaign, IL: Human Kinetics.

Malm, Joyce R. 1983. „The World of Japanese Classical Dance“. *The World of Music* 25 (1): 70–79.

Mancing, Howard. 2006. „See the play, read the book“. *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive* Turn, toimetanud Bruce McConachie, F. Elizabeth Hart, 189–206. Abingdon: Routledge.

Martin E. Segal Theatre Center. 2023. „The Segal Centre“. *Martin E. Segal Theatre Center*. https://www.thesegalcenter.org/about. Vaadatud 14. aprillil 2025.

Merleau-Ponty, Maurice. 2019 [1945]. Taju fenomenoloogia. Tartu: Ilmamaa.

Miettinen, Jukka O. 2018a. „Bharata and his Natyashastra“. *Asian Traditional Theatre & Dance.* https://disco.teak.fi/asia/bharata-and-his-natyashastra/. Vaadatud 18. märtsil 2025.

Miettinen, Jukka O. 2018b. „Kagura, Sacred Shinto Dances“. *Asian Traditional Theatre & Dance.* https://disco.teak.fi/asia/kagura-sacred-shinto-dances/. Vaadatud 26. märtsil 2025.

Nellhaus, Tobin. 2006. „Performance strategies, image schemas, and communication frameworks“. *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, toimetanud Bruce McConachie, F. Elizabeth Hart, 76–94. Abingdon: Routledge.

Ohtani, Kimiko. 1991. „Japanese Approaches to the Study of Dance“. *Yearbook for Traditional Music* 23: 23–32. DOI: https://doi.org/10.2307/768394.

Ortolani, Benito. 1995. The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Pambuka, Fian Rizkyan Surya; Saifuddin, Ahmad. 2023. „Whirling Dance as a Sufi Healing Method: A Phenomenological Study of the Sufi Dance Community in Surakarta“. *Teosofi: Jurnal Tasawuf dan Pemikiran Islam* 13 (2): 204–231. DOI: https://doi.org/10.15642/teosofi.2023.13.2.204-231.

Paris. 2023. „Évènement: Rana Gorgani“. *Paris*. https://www.paris.fr/evenements/rana-gorgani-35937. Vaadatud 15. aprillil 2025.

Peacock Play. 2018. „Rana Gorgani on the Power of Sufi Dance“ [video]. *Youtube*, 31. oktoober 2018. https://www.youtube.com/watch?v=ueJsLrtfZm0. Vaadatud 15. aprillil 2025.

Pearce, Marcus T.; Zaidel, Dahlia W.; Vartanian, Oshin; Skov, Martin; Leder, Helmut; Chatterjee, Anjan; Nadal, Marcos. 2016. „Neuroaesthetics: The Cognitive Neuroscience of Aesthetic Experience“. *Perspectives on Psychological Science* 11 (2): 265–279. DOI: https://doi.org/10.1177/1745691615621274.

Peedu, Indrek. 2023. „Inimkond Rappaporti vaates“ [järelsõna]. *Rituaal ja religioon inimsuse* saamises, Roy Rappaport, 621-644. Tartu: TÜ Kirjastus.

Pilgrim, Richard B. 1986. „Intervals ("Ma") in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan“. *History of Religions* 25 (3): 255–277. DOI: https://doi.org/10.1086/463043.

Plutschow, Herbert E. 1990. Chaos and cosmos: ritual in early and medieval Japanese literature. Leiden [etc.]: E. J. Brill.

Ram, Kalpana. 2010. „Dancing Off-stage: Nationalism and it’s "Minor Practices" in Tamil Nadu.“ *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*, toimetanud Pallabi Chakravorty ja Nilanjana Gupta, 3–25. New Delhi, Abington: Routledge.

Pakes, Anna. 2020. Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance. New York, NY: Oxford University Press.

Rappaport, Roy A. 2023. Rituaal ja religioon inimsuse saamises. Tartu: TÜ Kirjastus.

Riistan, Ain. 2017. „Miks kirikus ei tantsita?“. *Ajaleht Eesti Kirik*. 16. august 2017. https://eestikirik.ee/miks-kirikus-ei-tantsita. Vaadatud 14. oktoobril 2024.

Rikk, Joel. 2022. „Miks kirikus ei tantsita?“. *Järva Teataja*. 18. august 2022. https://jarvateataja.postimees.ee/7586206/miks-kirikus-ei-tantsita. Vaadatud 14. oktoobril 2024.

Roche, Jenny; Burridge, Stephanie. 2022. Choreography: The Basics. London, New York: Routledge.

Rodríguez, Guillermo. 2018. „The taste of art and transcendence: Transformation(s) in *rasa* and *bhakti* aesthetics“. *Transformative Aesthetics*, toimetanud Erika Fischer-Lichte ja Benjamin Wihstutz, 48–67. London, New York: Routledge.

Royce, Anya Peterson. 2002 [1977]. The Anthropology of Dance. Alton: Dance Books.

Sari, Rima Novita; Sunarti, Herlina; Suparwati, Ni Luh; Wardana, M. Egi. 2021. „Identification of Miko in Japan: religious and changing roles as a part-timer employee“. *Aksarabaca* 3 (1): 410–417. DOI: https://doi.org/10.47313/aksarabaca.v3i1.1413.

Sarkar-Munshi, Urmimala. 2010. „Another Time, Another Space – Does the Dance Remain the Same?“. *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*, toimetanud Pallabi Chakravorty ja Nilanjana Gupta, 26–39. New Delhi, Abington: Routledge.

Schechner, Richard. 2020. Sissejuhatus etendusuuringutesse [kolmas trükk]. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Sedgwick, Mark. 2015. „Islamic Mysticism and Neo-Sufism“. *CISMOR (Center for Interdisciplinary Study of Monotheistic Religions)* 8: 40–51.

Sedgwick, Mark. 2012. „Neo-Sufism“. *The Cambridge Companion to New Religious Movements*, toimetanud Olav Hammer ja Mikael Rothstein, 198–214. Cambridge: Cambridge University Press.

Selkani, Ikrame. 2018. „The Whirling Dervishes: An Old Heritage Recognized at Last“. *Annals of Social Sciences & Management studies* 1 (4): 70-–72. DOI: 10.19080/ASM.2018.01.555567.

Shay, Anthony. 2014. „Reviewed Work(s): Dancing Culture Religion by Sam Gill“. *Asian Ethnology. Special Issue: The Bison and the Horn: Indigeneity, Performance, and the Sate of India* 73 (1/2): 295–299.

Sheets-Johnstone, Maxine. 1979. „On Movement and Objects in Motion: The Phenomenology of the Visible in Dance“. *The Journal of Aesthetic Eucation* 13 (2): 33–46. DOI: https://doi.org/10.2307/3331927.

Sheets-Johnstone, Maxine. 2011. „From Movement to Dance“. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 11 (1): 39–57. DOI: 10.1007/s11097-011-9200-8.

Sheets-Johnstone, Maxine. 2015 [1966]. The Phenomenology of Dance. Philadelphia, Rome, Tokyo: Temple University Press.

Shobana, B.; Mohan, Sujatha. 2023. „Critical Study of Hand Gesture Recommendations in Bharatārṇava for Depicting Avatārs of Viṣṇu“. *Bodhi International Journal of Research in Humanities, Arts and Science* 7 (4): 1–6. https://www.bodhijournals.com/pdf/V7N4/Bodhi_V7N4_001.pdf.

Singh, Aditi. 2022. „The Facets of Dance Revisited in The Nāṭyaśāstra and The Abhinaya Darpana“. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts* 3 (1): 306–320. DOI: https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v3.i1.2022.90.

Sreenivasaraos. 2012. „Abhinavagupta“. 6. september 2012. https://sreenivasaraos.com/2012/09/06/abhinavagupta/. Vaadatud 22. märtsil 2025.

Sreenivasaraos. 2019. „The Texts of the Indian Dance Traditions – Part Eighteen“. 5. mai 2019. https://sreenivasaraos.com/2019/05/05/the-texts-of-the-indian-dance-traditions-part-eighteen/. Vaadatud 20. märtsil 2025.

Stausberg, Michael. 2017. „The sacred and the holy – from around 1917 to today“. *Religion* 47 (4): 549–556. DOI: https://doi.org/10.1080/0048721X.2017.1377887.

Takayasu, Miho. *Isiklik veebileht:* https://mihotakayasu.com/. Vaadatud 20. aprillil 2025.

Tandraa, Sshruti. 2025. „I Become Devi during Dance | Spirituality | Emotions | Rukmini Vijayakumar on Sacred Pod | Sshruti“ [video]. *Youtube*, 31. jaanuar 2025. https://www.youtube.com/watch?v=9XLU9_awbrk. Vaadatud 11. aprillil 2025.

TEDx Talks. 2013. „Significance of Classical Indian Dance: Rukmini Vijayakumar at TEDxHindustanUniversity” [video]. *Youtube*, 26. märts 2013. https://www.youtube.com/watch?v=Tl4JxvHwXaw&t=4s. Vaadatud 29. märtsil 2025.

The Segal Center. 2016. „Kagura: Shinto Temple Dance from Early Japan with Miho Takayasu (Japan), March 18th 2013“ [video]. *Youtube*, 13. juuni 2016. https://www.youtube.com/watch?v=MFwECM0Vses. Vaadatud 11. aprillil 2025.

Thirumalai, M. S. 2001. „An Introduction to Natya Sastra – Gesture in Aesthetic Arts“. *Language in India* 1 (6). Oktoober 2001. http://www.languageinindia.com/oct2001/natyasastra1.html?&sa=U&ei=efbTUt3zBKHQ0QX-_4GABA&ved=0CCoQFjAC&usg=AFQjCNESAvvP6FlZWVenjppUyS7SXVTxlg.

Turner, Victor. 1982. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications.

Vani, Bhandaram. „Natyashastra and Rasa“. *Comparative Indian Drama*. https://ebooks.inflibnet.ac.in/engp09/chapter/comparative-literature-drama-in-

india/#:~:text=It%20is%20considered%20the%20fifth,elements%20of%20Rasa%20from%20Athervaveda. Vaadatud 18. märtsil 2025.

Viirpalu, Iiris. 2017. „Miks kirikus ei tantsita?“. *Müürileht*. 7. august 2017. https://www.muurileht.ee/miks-kirikus-ei-tantsita/. Vaadatud 14. oktoobril 2024.

Vigueras Cherres, Alex Wilfredo. 2024. „To Pray by Dancing in the Desert“. *Concilium. International Journal for Theology* 4: 88–95.

Vijayakumar, Rukmini. 2021. Finding Shiva: An Inner journey of the performative experience. Tamil Nadu: INDICA.

Vijayakumar, Rukmini. *Isiklik veebileht*: https://dancerukmini.com/. Vaadatud 20. aprillil 2025.

Visočnik Gerželj, Nataša. 2021. „Dancing with the Fan: The Role and Value of a Japanese Fan and Kimonos in the Transmission of Japanese Culture by Marija Tsuneko Skušek“. *Asian Studies* 9 (3): 199–221. DOI:10.4312/as.2021.9.3.199-221.

Visočnik Gerželj, Nataša. 2022. „The Hand Fan as a Ceremonial and Religious Object in Japan“. *Poligrafi* 27 (107/108): 171–194. DOI: https://doi.org/10.35469/poligrafi.2022.352.

Voll, John O. 2007. „Contemporary Sufism and Current Social Theory“. *Sufism and the "Modern" in Islam*, toimetanud Martin Van Bruinessen, Julia Day Howell, 281–298. London: I. B. Tauris.

Wenham-Prosser, Alan. 2024. „Mevlevi Music and Whirling“. *Zenodo* 1–23. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.11081245.

Williams, Jack. 2023. „Embodied world construction: a phenomenology of ritual“. *Religious Studies* 60 (1): 103–122. DOI: https://doi.org/10.1017/S0034412523000033.

Williamson, Amanda; Batson, Glenna; Whatley, Sarah. 2014. „Introduction“. *Dance, Somatics and Spiritualities: Contemporary Sacred Narratives*, toimetanud Amanda Williamson *et al*., xxiii–xxxiii. Bristol/Chicago: Intellect Ltd.

Zekrgoo, Amir H. 2012. „Metaphors of Music & Dance in Rumi's Mathnawi“. *KATHA-The Official Journal of the Centre for Civilisational Dialogue* 8 (1): 1–14.

Öztürkmen, Arzu. 2005. „Staging a Ritual Dance out of its Context: The Role of an Individual Artist in Transforming the Alevi Semah“. *Asian Folklore Studies* 64 (2): 247–260.

Xygalatas, Dimitris. 2022. „Extreme Rituals“. *The Oxford Handbook of the Cognitive Science of Religion*, toimetanud Justin L. Barrett, 237– 253. Oxford: Oxford University Press.

Yaden, David B., Newberg, Andrew. 2022. The Varieties of Spiritual Experience: 21st Century Research and Perspectives. Oxford: Oxford University Press.

6thara. 2023. „Nuit Blanche Paris 2023 Rana Gorgani“ [video]. *Youtube*, 4. juuni 2023. https://www.youtube.com/watch?v=5XDkW4DcOyQ. Vaadatud 14. aprillil 2025.

Lisad

Lisa 1. Tantsukirjeldus: Rukmini Vijayakumar

Tantsu koreograaf ja esitaja: **Rukmini Vijayakumar**

Teose pealkiri: puudub; tantsude tõenäoliselt olemasolevad pealkirjad pole videos nimetatud ega mujalt leitavad.

Tantsu video:
Vaadatav veebiaadressil https://www.youtube.com/watch?v=EGHgwUgnt0E (viidatud CYCLEdotIN 2023). Esitus moodustab videost osa, mis kestab algusest kuni 36-nda minutini ja on jagatud neljaks tantsuks, mille vahel olevad lõigud on videost välja lõigatud. Kõik tantsud ise on algusest lõpuni vaadeldavad. Võimalik, et tantsude vahel Rukmini Vijayakumar tutvustas neid verbaalselt, nagu on tihti bharatanatyami stiili puhul kombeks, kuid kahjuks pole seda informatsiooni üleval. Esimese tantsu kestus videol: algusest kuni 6,59; teise tantsu kestus: 7,00–17,15; kolmanda tantsu kestus: 17,16–27,39; neljanda tantsu kestus: 27,40–36,01.

Esituse aeg, koht ja lavaruum
Koreograafia on esitatud Indias vaimset kultuuripärandit rõhutava templitantsu festivalil nimega *Gudiya Sambhrama*, mille raames toimus hommikune kontsert-esinemine Bangalores Varaprada Sri Venkateshwara templis 28. jaanuaril 2023. aastal. Tegemist on iga-aastase festivaliga, mille eesmärgiks on kokku tuua loomeinimesed, teadlased ja kogukond läbi erinevate ürituste, et taaselustada ja esile tuua India traditsiooniline kultuuripärand ning rõhutada templite kui sakraalse ruumi rolli ühiskonnas, looduse olulisust, etenduskunstide – eriti tantsu, muusika ja jutuvestmise väärtust kultuuris (Heritage Parampara 2025).

Analüüsitav esitus toimus laval, mis oli püstitatud Varaprada Sri Venkateshwara templi aladele. Tegemist oli umbes meetri kõrguse ristkülikukujulise musta kattega lavaga, mis asus külgedelt avatud hõreda, kuid püsiva metallkonstruktsiooni ning

katusega pool-väliruumis. Lavale viis publiku poolt vaadates paremalt küljelt trepp. Frontaalne lava oli klassikaliselt ühest küljest avatud publikule ja inimesed istusid selle ees – esimeses osas istuti põrandale laotatud sinise kanga peal, tagapool istuti valgetel plastmasstoolidel. Lava tagasein oli kujundatud templifestivali otstarbeks: taga külgedel asusid kaks kõrget paneeli, millel oli kujutatud templi uksi ja keskel asuvale tagataustale oli kuvatud pilt kellukese ja trepiga, mis viis taamal paistvasse templisse ning lisaks ka kiri festivali nime ja toimumisajaga.

Lava ees paremas nurgas (publiku poolt vaadatuna) asus jumalanna ehk *Devi* skulptuur, mis oli ehitud rõivaste, kaelakee ja rohkete kollaste ning punaste lilledega. Kujust kahel pool asusid väikesed õlilambid, millest vasakpoolne veel põles esituse alguses.

Heli ja valgus

Tantsu saatis elavas esituses muusika kahe meesterahva poolt, kes istusid publiku poolt vaadatuna lava vasaku nurga ees. Üks mängis elektroonilist klahvpilli, mis imiteeris klaverit ja teine esitas vokaalpartiid. Mõlemal oli abiks elektrooniline võimendus ja mikrofonid. Lisaks saatis muusikuid elektrooniline tambuura (traditsiooniline burdoon India muusikas). Muusika oli iga nelja tantsu puhul fikseeritud terviklik kompositsioon arvestades koreograafia tehnilist täpsust, rütmimustreid ja laulusõnadega ühilduvat narratiivi. Sõnad, mis teise, kolmanda ja neljanda tantsu puhul kandsid jutustust, olid tamili keeles, kuid mõistetavad olid läbivalt esinevad jumalate ja jumalannade nimed. Muusika tundus olevat karnataka muusika stiilis, kus vokaal on juhtivaks ja keskseks elemendiks, kuid kaasaegses võtmes, millesse panustas kõlapildis kasutatud klahvpill, mida traditsiooniliselt Lõuna-India muusikas ei kasutatud. Kuigi heli oli elektrooniliselt võimendatud, oli lavaruumi avatuse tõttu vähesel määral kuulda taustal ka linnahelisid.

Valgus oli loomulik päevavalgus, mis voogas sisse avatud külgedelt ja kuigi lava tagaseina üleval servas oli olemas ka prožektorite rida, ei olnud neid kasutatud. Pärast tantsuesituse lõppu toimunud sõnavõtust ilmnes, et tegemist oli hommikuga.

Kostüüm

Rukmini Vijayakumar kandis soojas toonis valget sarikujulist kostüümi koos selle juurde kuuluva lühikeste käistega pluusikesega. Saril oli kollakas-kuldne bordüür ning üle

vasaku õla lahtiselt langev *pallu* (sarikanga ots) oli silmapaistvate kaunistusteta, kõigest paari õrna triibuga. Seega oli tegemist väga lihtsa ja minimalistliku sariga, mis näis olevat tantsu jaoks modifitseeritud kompaktsemaks kleidiks, et vältida traditsioonilisel viisil seotava sari lahtilagunemist keeruka koreograafia sooritamise jooksul.

Ehetest kandis tantsija vööd, kummagi käe ümber ühte käevõru, kaelakeed, kõrvarõngaid. Ei olnud traditsioonilisi klassikalises bharatanatyamis kasutatavaid rikkalikke peaehteid ega tugevat grimmi – kõigest punane *bindhi* otsaees. Juuksed olid seatud madalasse krunni ja kaunistatud valgete jasmiiniõite vanikuga (imitatsioon) – traditsiooniline ehe nii bharatanatyamis (ja teistes India tantsustiilides) kui ka India tavaelus, eriti pidulikel või religioossetel sündmustel.

Rukmini Vijayakumar tantsis paljajalu. Kolmanda ja neljanda tantsu ajal kandis ta ka *ghungroo*sid ehk pahkluude ümber kinnitatud kellukesi, mis rõhutavad liikumise rütmimustreid. Välimuselt ei olnud need klassikalise bharatanatyami lavavormis kasutatavad tüüpilised *ghungroo*d, vaid pigem jalaketid. Sõrmed ja jalalabad ei olnud dekoreeritud spetsiaalse punase värvi ehk *altaga*, nagu klassikalise bharatanatyami tantsuetenduse puhul kombeks.

Rekvisiitide kasutamine

Rukmini Vijayakumari ei kasutanud ühegi tantsu puhul mingeid rekvisiite.

Koreograafia struktuur

Koreograafia struktuur oli tihe, muutlik ja nüansirohke läbi terve esituse ning erines kõigi nelja tantsu puhul, seetõttu toon välja vaid peamised jooned, mis iseloomustasid iga tantsu põhikuju.

Esimene tants oli *mallari* – puhas tants ehk *nṛtta*, mille eesmärgiks on väljendada tantsu ilu ja tehnilist täiuslikkust. Kuigi see ei kuulu traditsioonilise *margami* struktuuri, kasutatakse seda bharatanatyami etendustel vahel *alarippu* asemel või esimese tantsuna enne seda, eriti kui on tegu bharatanatyami religioossete juurte rõhutamisega, kuna *mallari* pärineb templirepertuaari muusikalisest vormist ja seda kasutati just religioossete rituaalide juures sissejuhatavas osas (Biju 2022). Mallaris kasutatakse tihedaid rütmimustreid ja abstraktseid geomeetrilisi vorme, millest koosnes ka Rukmini Vijayakumari esimene tants analüüsitaval videol. Tantsija liikumine oli kooksõlas

lauldavate rütmisilpidega ning rõhutas neid oma sammudega – muusikaline rütm struktureeris koreograafia. Laulus puudusid sõnad, olles kooskõlas *mallari* abstraktse vormiga, mille eesmärgiks on ette valmistada atmosfäär järgnevateks esitusteks. *Abhinaya* ehk narratiivse väljenduse puudumine on seotud sõnade puudumisega ja rütmi tähtsus on primaarne (Biju 2022).

Teine tants oli suures osas väljenduslik-pantomiimiline ning struktureeritud sõnade järgi, mis jutustasid jumalanna Durgast, jumal Šivast ja pühendunu igatsevast suhtest nendega. Kõik karakterid olid kehastatud tantsija poolt, nagu bharatanatyami koreograafiates kombeks: traditsiooniliselt on see soolotants ja kõiki erinevaid tegelasi narratiivis kujutab ümberkehastudes sama esitaja. See kuulus *nṛtya* tüüpi tantsude hulka ehk teise suurde bharatanatyamis viljeletavasse žanri, mis on väljenduslikud ning seovad puhta tantsu elemendid ja jutustava dimensiooni. Koreograafias vaheldusid erinevad rollid ning geomeetrilised ja sujuvad kombinatsioonid vastavalt laulusõnade kantud jutustusele.

Kolmas tants oli samuti *nṛtya* tüüpi ehk väljenduslik tants, kuid selle struktuuris mängis põhilist rolli pantomiim, puhta tantsu osa peaaegu puudus. Ema karakteri portreerimisele ülesehitatud koreograafia oli liigendatud stseenideks, kus ema tegelaskuju sooritas erinevaid tegevusi või esindas erinevaid meeleolusid (nt lapse juuste kammimine, tema põsele suudlemine, aknast välja vaatamine, mõtlik olek jne). Tants oli struktureeritud raamistatud looks, mis algas ema ja (kujuteldava) lapse tulekuga lavale ning lõppes pärast erinevaid kujuteldavaid ühiseid tegevusi nende lahkumisega mööda külgtreppi. Sarnaselt eelmise tantsuga oli ka selles suur roll vokaalpartiil, mille sõnadesse liigutused olid seatud.

Neljas tants oli ka *nṛtya*, kuid progresseeruvalt veelgi rohkem näitlemisele üles ehitatud, alates laval edasi-tagasi kõndimisega ja olles struktureeritud siseheitlust kujutavate episoodide vaheldumise abil, kus läbivaks motiiviks oli korduvalt lava paremasse nurka Devi kuju juurde põlvitamine ja sinna maabudes ka tants lõppes. Vokaalpartiil ja sõnadel oli oluline roll koreograafia liigendamisel ja stseenide sisus, kuid oli ka instrumentaalseid momente.

Kokkuvõttes võib öelda, et neli tantsu moodustasid koreografaafilise terviku, kuigi olid eraldi üksused. Pinge ja emotsioonide kuhjumine esimesest emotsioonideta puhta tantsu esitusest kuni viimase kotemplatsiooni kujutava sügavalt emotsionaalse

tantsuni moodustas loogilise järgnevuse. Esimene tants moodustas sissejuhatuse; teine tants tõi sisse jumalad ja nendele pühendumise teema; kolmas tants kujutas argielus kehastuvat jumalikkust sotsiaalse rolli kaudu; neljas tants tegeles inimese ja jumalanna isikliku suhtega. Seega oli esituse koreograafia struktureeritud eelkõige emotsionaalse pinge kasvamise abil ja tehniliselt kõige rohkem tantsutehnikat kasutavast tantsust kuni kõige rohkem näitlemist kasutava tantsuni.

Liikumistehnika

Rukmini Vijayakumari tantsudes oli terve esituse jooksul kasutatud klassikalise bharatanatyami nõudlikku ja spetsiifilist treeningut vajavat tantsutehnikat (milles omakorda on väljapaistvaks põlvest kõverdatud asendite kasutamine; väljapoolsus ehk jalgade puusaliigesest väljapoole pööratus; palju kätepositsioone õlajoonel; ülakeha valdav püstine asend; geomeetrilised, konkreetsed ja täpsed asendid; miimika kasutamine), selle poose, kehalisi žeste ja mudrasid (nii *samyuta* kui *asamyuta hastad*). Samuti oli tantsija poolt rakendatud Nāṭyaśāstras mainitud neljast *abhinayast* ehk sisu edasiandmise dimensioonist eelkõige *āṅgika abhinayat*, mis seisneb füüsise kasutamises ja *sāttvika abhinayat* ehk sisemist kvalitatiivset tasandit, meeles esilekerkivat seisundit, mida ta edastas oma ilmete ja emotsioonidega. Laulja poolt lisandus *vāchika abhinaya* ehk verbaalne tasand. Vähem märgiline oli antud esituse puhul *āhārya abhinaya* ehk kostüümide ja lavakujunduse roll.

Tehnika kontekstis võib välja tuua *karaṇate* ehk bharatanatyami liigutuste baasühikute kasutamise erilise isikupära: kuigi klassikalises praktikas on bharatanatyam dominantselt geomeetrilisi, nurgelisi ja selgeid jooni eelistav stiil, kus üleminekud on tihti konkreetsed ja äkilised, siis Vijayakumari esituses oli palju väljapeetud voolavust ja pehmust ühest poosist teise üleminekute sooritamises. Sellise valiku põhjuseid on ta ka selgitanud intervjuudes (nt TEDx Talks 2013), põhjendades seda kaasaegsete rekonstruktsioonidega Nāṭyaśāstras esitatud materjalile ja spekulatsiooniga, et ajalooliselt on templitantsu traditsiooni järgides korrektsem eeldada sujuvamaid üleminekuid.

Tempo ja dünaamika

Iga tantsu puhul oli tegemist vahelduva liikumistempo kasutamisega, mis oli lähedalt seotud muusikaga. Üldjoontes võib tantsude liikumistempot kirjeldada kui aktiivset, dünaamilist ja kõrge energiatasemega. Rütmikeskne esimene tants *mallari* oli liikumistempo osas kõige konkreetsem ja aktiivsem, samuti oli seal ainsana kasutatud rohkelt rütmiga ühilduvaid jalalööke, mis on bharatanatyami tehnikas tüüpiline element. Helilised rütmid olid selgelt kehaliselt väljendatud, moodustades ühtesulanud terviku. Tantsu tempo oli seega paralleelne muusika tempoga. Ülejäänud kolme *nṛtya* tüüpi tantsu puhul oli muusika ja liikumise tempode suhe keerulisem ja mitmekihilisem: kuigi muusikaliselt oli kogu esituse kulg pigem keskmiselt aktiivne, kaldumata äärmustesse, siis koreograafia sisemine dünaamika varieerus suures raadiuses ning samuti liigutuste kiirused, mis ulatusid meditatiivsest liikumatusest kuni vilgaste hüpete ja pööreteni. Võib öelda, et Vijayakumari tantsude dünaamika oli äärmiselt mitmekesine ja vaheldusrohke, sõltudes konkreetse liigutuse ja narratiivse stseeni vajadustest. Tantsude tempo ja dünaamika ning koreograafia fraseering oli väga musikaalne ning sellega pidevalt dialoogis või vastastiksuhtes, toetudes ka vokaalpartiile, muusika nüanssidele ja sõnade tähendusele.

Ruumi, tasandite ja kehatelgede kasutus

Kogu lavaruumi oli aktiivselt kasutatud. Tantsija liikus ruumis nii külgsuundades kui sügavuses ja diagonaalides. Koreograafia oli valdavalt ruumis liikuv: kuigi ta kasutas nii ruumis liikuvaid kui mitteliikuvaid ehk kohapealseid liikumiselemente, siis vaheldusid need pidevalt ja dünaamiliselt. Liikumsijoonised olid korrapärasemad ja geomeetrilisemad *mallaris*, kuid teistes tantsudes järgisid need ebasümmeetriliselt koreograafia sisulist kulgemist. Viimase tantsu liikumismustris oli märgatav diagonaalsuuna kasutamine lava paremas nurgas asuva jumalanna skulptuuri ja tantsija vahel, rõhutades nende suhet. Esimeses tantsus oli ruumikasutus kõige eksessiivsem ja viimase tantsu koreograafia oli kõige vähem ruumis liikuv. Kuigi kogu lavaruumi oli dünaamiliselt kasutatud kõikides tantsudes erineval viisil, siis liikus tantsija palju lava keskosas või selle lähistel ja suurem osa koreograafiast oli sel frontaalsel laval suunatud ühes küljes istuva publiku poole.

Kõikehõlmav mitmekesisus kehtis ka tasandite ja kehatelgede kohta. Tasanditest oli kasutatud nii madalat (põlvedel ja maasasendid), keskmist (püstiseismise asendile lähedalolevad tasandid) kui vähesel määral ka kõrget (hüpped). Domineeris keskmine tasand ja madalamad asendid. Liikumised ümber nii horisontaalse (küljelt-küljele painutused), vertikaalse (rotatsioonid) kui sagitaalse (ette-taha painutused) kehatelje leidsid kasutust erinevates kombinatsioonides. *Mallaris* võis näha rohkem sirgeid jooni kasutavaid liikumiselemente, kuigi sealgi oli kohati pehmust ja kõverjoonelisi elemente, mis teistes pantomiimi kasutavates tantsudes domineerisid stiililiselt.

Liikumiselemendid ja -kvaliteedid

Liikumiselementidest võis tuvastada bharatanatyami tehnikaga kaasnevaid elemente kogu kehakasutuses jalgade tööst kuni sõrmede asendini. Kavlitatiivselt olid liigutused väga rafineeritud, puhtad ja täpsed. Tasakaal, hüpped, pausid, painutused ja sammud olid kõik artikuleeritud ja kontrollitud. Liikumiskvaliteedina oligi silmatorkavaim täpsus – see sisaldus nii pehmetes ja sujuvates kui nurgelistes ja äkilistes liigutustes, nii minimaalsetes pea kõigutustes kui liikuvates hüpetes ja kiiretes pööretes.

Järgnevalt toon näitena välja mõned konkreetsed elemendid. Esimest tantsu alustas Vijayakumar püsti seistes, käed *anjali mudras* (palveasendis rinna ees) ja sooritas traditsioonilise rituaalse palve, laskudes sügavale *murumandi* asendisse (põlvedest teravnurgani kõverdatud puusast väljapoole pööratud jalgadega asend), puudutades sõrmedega maad, seejärel silmi ja tuues siis käed suure ringiga külgedelt ülessuunas ja pea kohal kokku *anjali mudrasse* ning mööda kesktelge allapoole, hoides neid hetke otsaees ja hetke südame kohal. Tantsu lõpus, kus oli sisse toodud ka lühike ekspressiivne osa, mis väljendas jumaluse nägemist ning laskumist põlvele palveasendisse, tõi ta pead langetades taas käed rinna ette *anjali* asendisse, millega tants lõppes.

Teises tantsus, mis rääkis jumalustest ja pühendunust, oli palju kasutatud vastavaid kehalisi žeste, mis kujutasid kas jumalusi (nt *Nataraja*-poos), nende atribuute (nt *trishula mudra*, mis sümboliseerib Šiva atribuutikas esinevat kolmharki) või pühendunu emotsionaalseid seisundeid (nt kujuteldava jumaluse embamine, talle lillede ohverdamine, käte hardalt südamele asetamine). Tants lõppes taas põlvili asendisse, käed rinna ees *anjali mudras*.

Kolmandas tantsus olid koreograafia elemendid sügavalt seotud igapäevategevuste imiteerimisega, mis olid rohkem või vähem abstraheeritud, kuid suuremas osas võrdlemisi realistlikud jäljendused. Käsitletavad objektid ja laps, kellega ema-karakter tantsides suhestus, olid küll kujuteldavad, kuid liigutused ometi väga täpsed. Tegevuste sooritamiseks oli kasutatud vastavaid konnotatsioone kandvaid mudrasid. Seega koreograafia põhielementideks olid selles tantsus igapäevaliigutused, mis olid kombineeritud kodeeritud žestide ja mudradega.

Neljandas tantsus oli väga suur roll pilkudel ja ilmetel ning emotsionaalsetel žestidel, mis kohati kandsid ja determineerisid liigutusi. Oli rohkem kasutatud näitlejameisterlikkust ja vähem konkreetset tantsutehnikat, kuigi liikumisstiil püsis bharatanatyami raamistikus.

Emotsionaalne väljendus

Bharatanatyami tehnika kaasab miimika kasutuse ja seda oli näha ka Rukmini Vijayakumari esituses, kus emotsioonide kasutamine oli viidud kõrgetasemelise viimistletuseni. Pilkudel ja ilmetel oli suur roll kogu esituse vältel, kuigi *mallari* puhul domineeris suures osas aktiivse ja särava naeratuse kujul ühtne kvaliteet, mis ei pretendeerinud emotsionaalsele narratiivile. *Nṛtya* tantsudes oli aga kasutatud pea kõiki erinevaid emotsionaalseid tundevärvinguid (*rasat*), mis varieerusid rõõmust, siirusest ja alandlikkusest kuni pahameele ja trotsini. Märkimisväärne oli Rukmini Vijayakumari emotsionaalne esitus kolmanda ja neljanda tantsu puhul, kus tema kujutatud tundmused olid viidud sellise intensiivsuse astmeni, et meeleliigutust etendades voolasid silmadest tõelised pisarad. Seega dünaamiline emotsionaalne väljendus miimika kaudu mängis väga suurt rolli koreograafias ja oli saatvaks dimensiooniks kõikide liigutuste puhul. Ka kehalised žestid väljaspool kodeeritud tähendusi kandsid emotsionaalset laengut: kujuteldava lapse embamine, käte tähenduslik südamele asetamine jm tavaelus kasutatavd liigutused väljendasid kergeltmõistetaval kujul tundeid. Lisaks väljendusid emotsioonid liikumiselementides ja -kvaliteedides laiemalt: liikuvad hüpped ning pöörded andsid edasi kergust, hoogu ja rõõmu; järsud kindlasuunalised liigutused väljendasid jõulisust või heitlust; maas istuvad vähedünaamilised liigutused edastasid vastavalt kontekstile ja miimikale kas süvenemist, nõutust või kurbust.

Narratiiv

Kuna koreograafia tervik-struktuur oli lähedalt seotud sisulise poolega, siis oli sellest vastavas alapunktis juba juttu. Sellest selgub, et abstraktne narratiiv eksisteeris ühest küljest esituse tervik-kontekstis, kuid teisest küljest ka iga tantsu siseselt. Isegi esimesele tantsule *mallarile*, mis tavaliselt on puhta tantsuna ilma igasuguse jutustava osata, oli lisatud lõppu lühike emotsionaalne fragment, mis kujutas andumust ja pühendumist, muutes seega tantsu jutustavaks. Teine tants, milles olid kehastatud mitmed karakterid, kandis jutustust mitme tegelase omavaheliste suhete kaudu. Kolmas tants oli duett ema ja kujuteldava lapse vahel, mille narratiiv porteteeris nimetatud suhte ilu ja sügavust erinevate stseenide kujutamise kaudu. Neljas tants, mille kontemplatiivne narratiiv kujutas teekonda *Devi* ehk jumalannani, oli edasiantud emotsioonide ja näitlemise kaudu. Selle alguses kõndis tantsija rahutult edasi-tagasi laval ja väljendas pettumust oma vormilise rituaalse tegevuse nördinud matkimisega jumalanna kuju juures istudes, edastades pettumuse tunnet sellest, et *Devi* ei näita oma kohalolu. Tantsus kordus kuju juurest lahkumine ja selle juurde naasmine, vaheldusid harras kutse jumalanna ilmumiseks ja pahameel selle mittejuhtumisest, kuni viimasel korral tantsija eemaldudes peatus ja justkui tundis kellegi kätt end puudutavat. See märkis nähtamatu kohalolu ja ta naaseb viimast korda kuju juurde, jäädes selle kõrvale suletud silmil süüvinult istuma. See stseen lõpetas tantsuetenduse.

Narratiiv nii konkreetsete lugude kujul kui abstraktse arenguna moodustas olulise osa koreograafiast ja oli üheks selle kandvaks dimensiooniks. Tantsu jutustavat iseloomu toetas oluliselt laul, mille sõnad kattusid tantsus kujutatud tähendustega.

Lisa 2. Tantsukirjeldus: Rana Gorgani

Tantsu koreograaf ja esitaja: **Rana Gorgani**

Teose pealkiri: puudub.

Tantsu video:

Vaadatav veebiaadressil https://www.youtube.com/watch?v=5XDkW4DcOyQ (viidatud 6thara 2023). Esitus moodustab terve video. Oluline on lisaks välja tuua, et sarnasest esitusest on *Youtube*'i keskkonnas leitavad veel vähemalt kaks videot sama kuupäeva sündmusest, kuid need erinevad nüanssides, millest järeldub, et Rana Gorgani tantsis mitu korda sel õhtul.

Esituse aeg, koht ja lavaruum

Tants on esitatud 2023. aasta suvel Pariisis iga-aastasel festivalil *Nuit Blanche*, mille jooksul Pariisi muuseumid, kunstigaleriid ja muud kultuuriasutused on avatud ja vaba sissepääsuga; avalik ruum linna keskmes on täis erinevaid installatsioone ning erinevaid performatiivseid muusika- ja tantsuetendusi ning sotsiaalseid üritusi. 3. juunil 2023. aastal esines selle öö raames kunstimuuseumina tegutseva *beaux-arts* stiilis ehitatud Petit Palais avarasse lõunagaleriisse püstitatud laval Rana Gorgani. Neljakandiline musta kattega kaetud lava oli umbes meetri kõrgune ning sellele viis kitsas kolme astmega trepp ühes küljes. Servast mõnekümne sentimeetri kõrgusel ümbritses ruudukujulist lava igast küljest piirdepael. Esituse ajal ümbritsesid lava igast suunast tihedalt püstiseisvad pealtvaatajad, kes jälgisid tantsu võrdlemisi keskendunult ja valdavalt vaikides; väga paljud filmisid ja pildistasid Gorganit oma telefonidega – taolisest ülesvõttest pärineb ka analüüsitav video. Koreograafia kestis umbes 20 minutit alates Rana Gorgani saabumisest lavaleviiva trepi juurde kuni sealt pärast tantsu lahkumiseni.

Heli ja valgus

Tantsuks kasutatavat muusikat võib kirjeldada kui ühtlases rahulikus tempos kulgevat terviklikku kaasaegset korduva struktuuriga klahvpillikompositsiooni, mis kõlas lindi pealt: esituse lõpus toimus järkjärguline hääbumine vaikusesse. Muusika kestus näis

olevat eelnevalt fikseeritud ja ühtlasi määravaks faktoriks esituse pikkusele: tantsija lõpetas pöörlemise seejärel, kui muusika hääbus. Videopilt antud ülesvõttel näib olevat paar sekundit heliga nihkes.

Muusika määras liikumise iseloomu (rahulik, ühtlane tempo, muusikalise motiivi korduv struktuur ilma muutusteta selle dünaamikas), kuid ei determineerinud koreograafiat ennast ja heliga suhestumine oli improvisatoorne: Rana Gorgani jalgate töö oli sõltumatu muusikast ja lähtus sisemisest rütmist; käte ja pea liikumine näis olevat muusikaga tunnetuslikus dialoogis, kuid mitte konkreetselt fikseeritud.

Valgustus oli kogu esituse kestel ühtlane, neutraalne ja videopildi järgi hinnates piirdus ruumi tehisliku üldvalgusega. Kõrgete akende taga paistis peaaegu täielik pimedus.

Kostüüm

Rana Gorganil oli seljas maani punast värvi V-kaelusega ilma käisteta kleit, mis paljastas õlad. Kleidi pihaosa oli ümber keha taljesse õmmeldud ning selle alumine osa alates pihast oli rataslõikes, võimaldades seelikuosa õhus voogamist ümber tantsija pöörlemise ajal. Pealmise kleidi all oli teine kitsam samas toonis punane seelik, luues seega kahekihilise seeliku efekti, millest alumine oma teravama koonuse kujulise vormi tõttu moodustas varjavama kihi ümber jalgade. Gorganil olid jalas mustad püksid ja mustad kõva talla ning madala sääreosaga saapad. Aksessuaarina kasutas tantsijanna kleidiga samas toonis punast rätikut, millesse olid õmmeldud spetsiaalsed ümmargused käeavaused. Pikad mustad lokkis juuksed olid tantsimise ajal lahtised. Tantsija ei kandnud mingeid ehteid.

Rekvisiitide kasutamine

Tantsija kasutas aksessuaarina kostüümi juurde kuuluvat rätikut, millega ta sisenedes oli katnud oma pea. Esimese veerandi jooksul pöörlemise kogupikkusest kasutas ta seda mänglevalt erinevetes asendites hoides, kuni selle viimaks käest heitis. Seejärel jäi rätik lavale vedelema kuni lõpuni, kust tantsija seda lahkudes kaasa ei võtnud.

Koreograafia struktuur

Tantsuteose struktuur oli lineaarne liigendamata tervik, mida raamistasid sisenemine ja väljumine lavalt kui liikumisstruktuuri osa. Rana Gorgani sisenes langetatud pilgul galeriisse koos muusikaga, kus rahva keskel ootas tühi lava, ja kõndis rahulikus keskmises tempos trepi poole, käed rinnal risti ja sõrmed õlgu puudutamas; parem käsi üle vasaku. Üle pea ja õlgade oli heidetud punane rätik, mida ta rinnal ristatud käed paigal hoidsid. Vaid trepist üles kõndimiseks vabastas ta parema käe asendist, et sellega kleidiserva kergitada, mis muidu ette oleks jääks. Trepist üles jõudes asetas ta käe kohe endisesse asendisse tagasi ja sammus lava keskele. Peatudes kummardas kergelt ning kordas seda tegevust igas neljas suunas, pöördudes veerand-ringide kaupa vastupäeva. Neljanda kummarduse lõppedes sisenes ta koheselt tempokasse pöörlemisse. Sellega oli sissejuhatav osa läbi.

Ülejäänud osa koreograafiast pöörles Rana Gorgani vastupäeva kohapeal. Umbes kuuendal minutil mätsis ta pallikeseks kokku ja heitis kõrvale oma kostüümi elemendiks oleva rätiku, millega ta enne erineval viisil improviseeris – selle äraheitmine oli žest, mida võib pidada üheks sõlmpunktiks struktuuris.

Muusika hääbudes tõi tantsija avatud käed tagasi rinnale risti ning peatus pärast paar ringi kestnud aeglustumist pöörlemises. Viimased ringid toimusid vaikuses. Seejärel Rana Gorgani kummardas kergelt ning kordas sama igas neljas suunas, liikudes veerandringi kaupa vastupäeva – samamoodi nagu alguses. Pärast neljandat kummardust pöördus ta veerand ringi tagasi päripäeva, et sammuda seal suunas asuva trepi poole, millest ta laskus alla, vabastades kleidi hoidmiseks korraks vasaku käe asendist, ja mööda inimeste vahele moodustunud käiku langetatud pilgul otse kõndides lahkus ruumist, hoides käsi rinnal ristatuna.

Liikumistehnika

Rana Gorgani teostas vastupäeva pöörlemist astudes parema jalaga ümber vasaku, kuid ka vasak jalg ei olnud staatilise teljena ühe koha peal. Pöörlemises olid parema ja vasaku jala sammud suhteliselt võrdsed, tingides tantsija minimaalse nihkumise keskpunkti ümber mööda väikest ellipsit või ringi. Sellega jalgade töö piirdus. Ülakeha asend oli samuti võrdlemisi staatiline, jätkates teljejoont, kuid pea, kaela ja käte liikumine olid

need, mille asendite loominguline modifitseerimine andis tantsule isikupära ja muutlikkuse.

Tempo ja dünaamika

Kogu pöörlemise kestel oli jalgade töös tempo üsna ühtlane väikese kõikumisega kiiruses, kuid suuremal määral varieerus käte ja pealiigutuste kiirus ning intensiivsus. Seega dünaamika oli kahetasandiline: pöörlemine kui pidev alusmotiiv koreograafias oli stabiilne, kuid improvisatoorne käte, pea ja kaela liikumine oli sõltumatu pöörlemistempost, olles kord kiirem, kord aeglasem ja mõnel hetkel staatiline. Sellegipoolest mõjus kokkuvõttes tantsu dünaamika ühtlase ja rahulikuna, tingituna dominantse pöörlemiselemendi ühtlustavast efektist. Seda võimendas tantsu sundimatu asetumine ühtlases tempos korduva struktuuriga muusikasse ja laia kleidi pöörlemine ümber tantsija, mis ühest küljest võimendas dünaamilist efekti, kuid teisest küljest ühtlustas visuaalset mõju. Kleidi punane värv ja hüpnootiliselt dünaamiline voogamine pöörlemise tagajärjel tugevdasid fookust tantsijale ja jõustasid kahetasandilise dünaamika efekti: kleidi liikumine moodustas keha keskpunktist allpool justkui püsiva vundamendi muutlikule ja ebapüsivale käte koreograafiale, mis rullus lahti ülakehatasandil.

Ruumi, tasandite ja kehatelgede kasutus

Ruumikasutus oli minimalistlik ja tsentraalne. Peale sisenemise ja väljumise kasutas Rana Gorgani vähem kui ühte ruutmteetrit pöörlemiseks, kuigi seelikuraadius ja lehviv rätik hõivasid veidi suurema ala. Tema koreograafia oli terves ulatuses ruumis mitteliikuv, ainult sisenemine ja väljumine kasutasid ka lava kesktelje sirgjoont. Seega neljast seinast avatud lavaruumist oli kasutusel ainult keskpunkt ja liikumismustrid puudusid.

Tasanditest oli kasutatud ainult keskmist tasandit, ei olnud põrandatehnikat, madalat (seismisasendist madalamad asendid, kummardused, kõverdused, painutused) ega kõrget (intensiivne ülespoole suunatus, hüpped) tasandit.

Kuna terve koreograafia kestel toimus ühtlane roteerumine ümber kesktelje, siis kehatelgedest oli kasutusel ainult vertikaaltelje ümber liikumine ja lisaks frontaalteljel, kus toimus nõrk modifikatsioon ülakeha liigutuste näol (kerged painutused ette- või tahapoole). Käte koreograafias esines liikumist kõigis kolmes dimensioonis, kuivõrd ülejäänud keha jäi nende suhtes muutumatuks.

Liikumiselemendid ja -kvaliteedid

Nii käte- kui pealiigutuste puhul domineerisid ringjad ja spiraalsed liigutused: pearingid liikumissuunas, kuid pöörlemisest kiiremas tempos, lisasid äkilisemaid ja intensiivseid kontraste rahulikule ühtlasele kulgemisele jalgade töös; seda efekti võimendasid pikad lahtised juuksed. Taolised pealiigutused esinesid kas ühe- või mitmekordsete jadadena kogu pöörlemise jooksul ajas ebasümmeetriliselt jaotunult, vaheldudes pea hoidmisega staatilises asendis (keha suhtes otsesuunas), aeg-ajalat ka veidi üles- või allapoole suunatud nurga all. Rinnal ristatud käte motiivi oli kasutatud ka tantsu ajal läbiva elemendina.

Kätega sooritatud liikumiselementide osas esines lisaks spiraalsetele liigutustele õla-, küünar- ja randmeliigesest ka sümboolseid žeste nagu sõrmedega huulte, silmade või otsmiku puudutamine; palveasend; vasaku käe nimetissõrmega üles taeva poole näitamine; käte ristamine rinnal; ühe käe südamele asetamine ja teise käe avamine; enese embamine; käelabade asetamine oma pihale või seljale. Kõik žestid olid dünaamilises voolavuses ja sooritatud rahulikus tempos ühest poosist teise kulgemisena. Samuti esines ka Mevlevi dervišite käte pöörlemisasendit, kus käed on külgedel õlajoonel või veidi kõrgemal sirutatud ning parem käsi on avatud peapesaga ülespoole, vasak käsi allapoole suunatud peopesaga. Sama asendit oli kasutatud ka peopesadega samas suunas, vastavalt alla- või ülespoole. Sümboolse tähendusega liigutusmotiiviks oli ka pöörlemist alustades ristatud käte toomine allapoole mööda keha keskjoont kuni kõhuni ja seejärel nende tagasi ülespoole liikudes avamine Mevlevi dervišite kombel ning käte toomine tagasi rinnale algasendisse pöörlemise lõppedes.

Liikumiskvaliteet oli valdavalt kõikides liigutustes rahulik, voolav, sujuv ja lõdvestunud-loomulik. Ei olnud kasutatud äkilisi, teravaid, pingestatud, nurgelisi ega jõulisi liigutusi. Kuigi pearingid olid kõrgema intensiivsusega, olid needki sooritatud pigem pehmelt. Sõrmed olid samuti loomulikus ja lõdvestunud olekus – ei kokkupigistatud ega väljasirutatud.

Emotsionaalne väljendus

Tantsija ilme oli muutumatu, neutraalselt tõsine kogu tantsu vältel ning silmad allapoole suunatud või suletud. Vaid esituse lõpuosas on näha kergelt avatud silmi hetkel, kui tantsija tõstab käed ülespoole ja pilk seda suunda järgib. Fookus oli sissepoole suunatud.

Emotsiooni väljendasid siiski käte asendid ja liigutused ning asetus pea suhtes. Lisaks pea kallutusnurgad ning õlgade asend, mis mõnes kohas väljendas sisemist pinget tõstetud õlgade kaudu. Rindkere väljapoole suunatud avatud hoiak või käte ristamine ja enese ümbert kinni hoidmise suletud poos olid samuti tunnete väljendamiseks kasutusel. Käte ekspressiivselt lõdvestunud hoiak külgedele sirutatud poosis või nende asetamine südamele žestina mõjusid emotsionaalselt. Domineerivaks emotsionaalsete seisundite paletiks, mida nimetatud liigutused kandsid või püüdsid edasi anda läbi erinevate žestide, võis pidada igatsust, andumust, pühendumust, rahu, lendlevat vabadust ja lahtilaskmist kombineerivat kooslust. Seega emotsioone kandsid edasi põhiliselt käed ja ülakeha liigutused, kuid mitte näoilmed. Kokkuvõttes oli koreograafia emotsionaalselt pigem tagasihoidliku ekspressiivsuse tasemega, rõhutades selle rahulikkust ja sissepoole pööratust.

Narratiiv

Rana Gorgani pöörlemisel puudus konkreetne narratiiv. Tegemist oli abstraktse tantsuga, mille lugu avanes kui sisevaatluse füüsiline manifestatsioon. Väga üldise narratiivina võib käsitleda sisenemist varjatumas ja suletumas olekus (rätik juustel, käed rinnal risti); seejärel pöörlemise kaudu enese avamist – käte avamine, rätiku eemaleheitmine, erinevad dünaamilised žestid; ja lõpuks enese tagasitoomist keskmesse peatumise ja käte taasristamise kaudu. Pöörlemise ajal lahtirulluv abstraktne narratiiv jäi siiski konkreetse arenguta ja püsis võrdlemisi ühtlasel dünaamilisel tasemel kogu pöörlemise vältel; tegu oli sisemise seisundi ja teatud emotsionaalse kvaliteedi väljendamisega. Seetõttu kirjeldaksin narratiivi eelkõige ühtlase abstraktse kulgemisena, mis rõhutas sissepoole pööratud enesevaatlust ja -väljendust.

Lisa 3. Tantsukirjeldus: Miho Takayasu

Tantsu koreograaf ja esitaja: **Miho Takayasu**

Teose pealkiri: esimene tants: „Wishing Frank[33], Frank's family good luck"; teine tants: „Protect Frank, Frank's family against misfortune"; kolmas tants: puudub.

Tantsu video:

Vaadatav veebiaadressil https://www.youtube.com/watch?v=MFwECM0Vses (viidatud The Segal Center 2016). Esitus moodustab videost osa, mis kestab kokku umbes 21,5 minutit ja tantsud paiknevad videos järgmistes lõikudes: esimene tants: 9,33–20,16; teine tants: 20,40–26,06 (lisandub lõpetav rituaal kuni 27,08); kolmas tants: 1h 11,13–1h 13,40.

Esituse aeg, koht ja lavaruum

Koreograafia on esitatud üritusel, mis oli korraldatud New Yorgis asuva *The Martin E. Segal Theatre Center*'i poolt – keskuse eesmärgiks on ületada lõhe akadeemilise ja professionaalse etenduskunstide valdkonna vahel, korraldades üritusi ja luues võimalusi harivate, kogukonna-põhiste ja professionaalsete loomeprojekte jaoks, tuues seeläbi kokku akadeemikud, tudengid, näitekirjanikud, näitlejad, tantsijad, loomevaldkonnas tegutsevad projektijuhid ning kohalikud ja rahvusvahelised teatrikogukonnad (Martin E. Segal Theatre Center 2023). Analüüsitavad tantsud olid esitatud üritusel, mis toimus 18. märtsil 2013. aastal. Tegemist oli loeng-kontserdiga, mis põimis performatiivse ja verbaalse osa: pärast lühikest tutvustust Miho Takayasu tantsis, seejärel rääkis, millele järgnes vestlus ja lõpetuseks esitas ta veel ühe lühikese kokkuvõtva tantsu korraldaja palvel.

Esituse ruum oli puidust põrandaga ja akendeta väike ristkülikukujuline saal, mille tagaseinas asus suur projektoriekraan, mis esimese kahe tantsu ajaks kokku rulliti. Samuti olid saalis olemas reguleeritavad prožektorvalgustid. Saal oli sobiv nii loenguformaadiks kui performatiivseteks etteasteteks ja antud ürituse puhul istus publik poolringi kujuliselt asetatud toolidel. Tagaseinaga piiritletud poolringikujuline tühi ala oli

[33] Dr. Frank Hentschker oli ürituse korraldaja, läbiviija ja The Segal Center'i tegevdirektor selle video salvestamise ajal.

jäetud esinemise jaoks: Miho Takayasu tantsimise ajal asusid tagaseina keskel ainult kaks väikest lauakest tema rekvisiitide jaoks; ürituse verbaalse osa ajal asetati ruumi keskele toolid (paneeldiskussiooni ajal olid vajalikud neli tooli: Miho Takayasu, tema tõlgi ja kahe küsitleja jaoks).

Heli ja valgus

Miho Takayasu ei kasutanud muusikat oma tantsude jaoks – ainsaks heliks oli tema *suzu*-kellade helin, mis oli väga täpne ja koreograafias fikseeritud. Ta põhjendas vaikuse valikut isikliku tundmusega, et elektrooniliselt kõlaritest kostev muusika vähendaks kagura-tantsu vahetut autentset mõju ja kontakti publikuga, elavaid muusikuid aga polnud tal kaasas.

Valgustuseks oli saalis kasutatud prožektoreid, mis sooja kollaka valgusega tõid esile poolringikujulise esinemisruumi tsentraalse osa. Publik jäi seega mõnevõrra hämarusse.

Kostüüm

Tantsija kandis kogu ürituse vältel tüüpilist *miko* rõivastust, mis koosnes punasest *hakamast* ehk pahkluudeni ulatuvast seelikust ja avarast valgest laiade käistega rüüst ehk *chihayast*, millel oli ees punastest paeltest kinnis. Takayasul olid jalas valged *tabi*-sokid (traditsioonilised jaapani stiilis sokid, mille puhul suur varvas on eraldatud) ja sandaalid, mis ta tantsimise ajaks ära võttis, liikudes sokkides hääletult. Musta värvi juuksed oli kinnitatud hobusesabasse ilma väljapaistva kinnituse või lisandita.

Rekvisiitide kasutamine

Kasutusel oli neli erinevat rekvisiiti: esiteks kokkurullitud paber, millele oli kirjutatud ürituse läbiviija Frank Hentschker soov kamile edastamiseks. Teiseks *suzu*-kell, mida tantsija kasutas kolmest tantsust kahe jooksul ja samuti teise tantsu järel lühikese lõpetustantsu jaoks. Käsikella küljes rippusid pikad erivärvilised lindid. Kolmandaks ja neljandaks rekvisiidiks olid kaks kerget spetsiaalselt tantsu jaoks kasutatavat lehvikut ehk *sensut*. Tantsija kommenteeris hiljem, et tegemist on sama isikliku lehvikuga, millega ta alustas miko-kagura tantsimist 8-aastaselt. Mõlemad lehvikud olid identsed ning ühelt poolt kuldset tooni, teiselt poolt hõbedased ja ilma ühegi ornamendi või kirjata.

Koreograafia struktuur

Esitatud koreograafiate struktuuri võib üldpildis kirjeldada kui hõredat. Kõik kolm tantsu olid struktureeritud sümmeetria alusel, mis väljendus nii ruumijoonistes kui liigutuste arvus, milles domineeris kolmene kordus. Samuti struktureeris seda *suzu*-kella helin esimese ja viimase esituse puhul, tuues esile vastava rütmistruktuuri. Toon välja kõigi kolme tantsu põhilised struktuurielemendid eraldi.

Esimene ja teine tants ehk esituse põhiosad olid struktureeritud tervikliku kaheosalise pühendatud rituaalina konkreetsele isikule ja tema soovi esitamisele kamile, mida väljendas nii koreograafia ise kui ka Miho Takayasu sõnaline kirjeldus analüüsitavas videos. Esimesele tantsule eelnes stseen, kus tantsija rullis lahti paberi, millele oli kirjutatud suurte trükitähtedega *WORLD PEACE* ehk maailmarahu – Frank Hentschkeri soov, mille Miho Takayasu järgnevate tantsude abil kamile pidi edastama. Ta rullis paberi taas kokku ja asetas selle tagaseina keskel asuvale lauakesele. Siis võttis ta jalast sandaalid, sooritas ta kaks käteplaksu (šinto rituaalide traditsiooniline osa, mis sümboliseerib ruumi rituaalset puhastust, austust, tänu ja kontakti loomist kamidega) ja võttis *suzu*-kella ning *sensu* ja sammus ruumi keskele esimese tantsu alustamiseks. Pärast teise tantsu lõppu võttis ta sama paberirulli, helistas selle kohal *suzu*-kella ja ulatas seejärel nimetatud isikule, kes asus ruumi vasakus nurgas publiku poolt vaadatuna. Siis kõndis ta mööda poolkaart ja helistas samal ajal *suzu*-kella, suunates selle vaatajate poole, lõpetades taas ruumi keskel ja laskudes põlvele.

Esimese tantsu koreograafiline struktuur jaotus kolmeks: aeglane ringliikumine (kolm vahelduvas suunas ringliikumise osa kõnnisammudega ümber enese – päripäeva, vastupäeva, päripäeva), sirgjoontel liikumine (nii keskjoont kui diagonaale pidi edasi-tagasi) ja kiirem ringliikumine (kolm korda pöörlemine ümber enese vahelduvates suundades samamoodi alustades päripäeva). Teise tantsu struktuur jaotus põhikujus kaheks: esimese osa moodustas sirgjoontel kõndimine (sh diagonaalid) ja ühe lehviku kasutamine, teise osa moodustas kahe lehvikuga kõndimine mööda kujuteldava ruudu külgjooni ja diagonaale pöörlemisega lõpuosas. Esimene ja teine tants tuginesid Takayasu sõnul neljale šinto rituaalides kasutatavale koreograafiale, mille ta ise oli kokku seadnud kaheks tantsuks.

Kolmanda tantsu koreograafia koosnes kolmest aeglasest ringliikumisest ja kolmest kiirest pöörlemisest (mõlemad tsüklid järgisid skeemi: päripäeva, vastupäeva,

päripäeva) koos sissejuhatuse ja lõpuga, meenutades seega esimese tantsu algus- ja lõpuosa kokkupanduna ilma vahejoonisteta.

Liikumistehnika

Miho Takayasu kasutas põhiliselt tantsude jaoks kõnnisammu nii edasi- kui tagasisuunas (ehk tagurdamist), mis oli lihvitud tasakasutusest sujuvamaks ja ühtlasemaks. Kõndides olid jalalabad kergelt sissepoole suunatud, liikumine oli tasapindne. Lisaks esines tehnikas ka kohapeal pöörlemist mõlemas suunas ehk nii päri- kui vastupäeva. Pöörlemine oli teostatud samuti sammutehnikaga ehk pöörlemissuuna jala astumisega ümber teise jala, mis telge markeeris. Pöörlemise ajal ei olnud tantsijal fikseeritud fookust.

Liikumistehnika laienes ka rekvisiitide käsitsemisele: lehviku ja käsikella liigutuste valdamine oli seotud kõikide käeliigutustega. Esitatud kolme tantsu puhul üheski ei esinenud vaba kätt. Esimeses ja viimases tantsus hoidis Takayasu paremas käes *suzu*-kella ja vasakus lehvikut ning teises tantsus olid kasutusel vaid lehvikud – alguses üks ja pärast kaks. Kuigi teise tantsu esimeses pooles kasutas Takayasu vaid üht *sensut*, siis sel ajal püsis vasak käsi fikseeritult all küljel, sõrmed varjatult rüü vahel peaaegu terve aja ning ta ei moodustanud sellega kujundeid ega ornamente – erandiks ainult neljal korral käega kaarja liigutuse sooritamine sünkroonselt teise käega.

Suzu-kella rütmiline helistamine vastavalt koreograafiale ja *sensu* meisterlik käsitsemine olid spetsiifilised tehnilised oskused, mida ta sooritas mõlemat kergelt ja rafineeritult. Nii käsikella kui lehviku liigutuste ajastused olid täpsed ja fikseeritud sammudega kooskõlaliselt.

Tempo ja dünaamika

Kõigi kolme tantsu tempo oli aeglane ja väljapeetud. Järgides vaikuses omaenda liikumise sisemist rütmi ja struktureerides tantsu *suzu*-kella liigutamisest tuleneva heli abil, mõjus tants tervikuna aeglasena isegi siis, kui Takayasu vahepeal kiiremaid samme sooritas. Ei esinenud muutliku tempoga liikumisjadasid: iga liikumisüksus oli kas aeglasemas või natuke kiiremas tempos sooritatud ühtlaselt. Esimese tantsu tempo oli kõige aeglasem; teises esines rohkem rütmimuutusi ja dünaamilist mitmekesisust, eriti tulenevalt lehvikute koreograafiast; kolmandat lühikest kokkuvõtvat tantsu võis pidada

kõige aktiivsemaks, kuna puudusid ruumis liikuvad joonised. Tempo ja selle muutumise määras tantsudes sammu kui põhielemendi kiirus, mida oli kasutatud kas ruumis mööda kindlat trajektoori liikumiseks või pöörlemiseks ümber enese.

Dünaamika oli üldjoontes eelkõige sujuv ja ühtlane, kulgev, kuigi sisaldas siiski vaheldumisi. Aeglase ja keskmise vahel kõikumisega piirdudes oli dünaamika suures osas esile toodud käte koreograafia kaudu. Kiiremaid ja hoogsamaid liikumisi esindasid ja võimendasid rekvisiidid – lehvikutege ringjate liigutuste sooritamine ja ühtlasi pealisrüü *chihaya* käiste lehvimine kiiremate sammude ajal suurendasid tantsu dünaamilist visuaali, samuti rõhutas kostüüm pöörlemisjõu efekti. Pöörlemine lisas muidu kõnnisammudel baseeruvale koreograafiale dünaamikat, esinedes kõikide tantsude lõpuosas ja märkides teatavat kulminatsiooni. Dünaamika vaheldumist reguleerisid seega kaks aspekti, mis olid liikumiskeskse impulsiga, kuna muusika puudus: sammude kiirus ja rekvisiitide käsitsemine.

Ruumi, tasandite ja kehatelgede kasutus

Ruumikasutuses domineeris selgelt keskpunkt. Kõik tantsud algasid ja lõppesid sealt, frontaalselt publikusse. Kekspunktis toimusid ka pöörlemised ja tantsude kolmese struktuuriga algus- ning lõpuliigutused rekvisiitidega. Ruumikasutus lähtus seega tsentrumist, kuid märgilised olid ka diagonaalid ja kujuteldava ruudu külgjooned. Liikumisjoonised olid väga sümmeetrilised ja kasutasid ära diagonaalide ning külgsirgete täispikkused, kuid nendevaheline ülejäänud ruum jäi kasutamata.

Kehatasanditest oli tantsimise ajal kasutatud ainult keskmist ehk püstiseismise tavatasandit. Erandiks vaid tantsude alustamine madalas asendis (põlvedel) ja samuti lõpetades alla laskumine – taoline madala tasandi kasutamine algus- ja lõpupoosides figureeris rohkem raamistusena kui tantsimise enda osana.

Kehatelgede kasutamine oli minimalistlik, piirdudes põhiliselt vertikaaltelje ümber roteerumisega pöörlemise ajal. Käte koreograafias oli domineerivalt kasutatud liikumist mööda frontaaltasapinda, mis väljendus sirutatud käte viimises külgedelt üles ja alla koos atribuutidega.

Liikumiselemendid ja -kvaliteedid

Liikumiselementidest on juba mainitud kõnnisammu kui põhielementi. Lisaks esines pöörlemist nii aeglaste kõnnisammudega kui ka kiires tempos. Kolmekordse jadana sooritatud kombinatsiooni, kus tantsija tõstis ja langetas oma rekvisiite neid enda ees koos hoides, võib samuti nimetada elemendiks. Seda oli kasutatud tantsude alguses ja lõpus, kuid mitte keskosas. Alguses võis see alata põlvedel asendist ja lõpus ilmnes allalaskumine samuti kahel korral kolmest.

Liikumiselement, mis kaasnes suzu-kella kasutamisega, oli selle toomine otsmiku lähedale, vaadates samal ajal ise allapoole ja siis kella helistades. Samal ajal liikus teine käsi lehvikuga külgjoonele. See kokkutõmbumist kujutav element esines enne pöörlemist päripäeva; enne pöörlemist vastupäeva toimus sama tegevus peegelpildis, mistõttu otsaees hoidis tantsija lehvikuga kätt (lehvik seejuures paralleelselt maaga), käsikell aga helistades oli külgjoonel.

Käsikella ja lehviku kasutamises esines palju elementi, kus käed sümmeetriliselt külgedelt üles tõusid ja keha ees mööda kesktelge alla tuues ristusid koos rekvisiitidega ja siis sama teed tagasi üles ja külgedelt alla liikusid. Lehvikuga käsi jäi alati välimiseks/pealmiseks, *suzu*-kell sisemiseks ja kehapoolseks. Sama kehtis ka eelmainitud kolmekordse jadana esitatud jada puhul: kui tantsija käes olid lehvik ja käsikell, siis rekvisiite tõstes ja langetades enda ees asetses *suzu*-kell seespool (publiku poolt vaadatuna lehviku taga) ning seda helistati liigutust sooritades.

Käte liikumistest olid põhielemendiks suured kaared mööda külgjoont üles ja alla – kahe rekvisiidi puhul toimusid need üldiselt kahe käega sümmeetriliselt, ühe rekvisiidi puhul (teise tantsu esimne pool) ühe käega.

Lehvikutega sooritatud teises tantsus esines palju ringjaid ja spiraalseid liigutusi, mis tulenesid randmest ja mille eesmärgiks oli lehvikute manipuleerimine. Ühe lehviku puhul oli ringjaid liigutusi vähem ning nende alge oli üldiselt õlaliigeses. Kahe lehviku puhul oli ornamentikat rohkem ja spiraalsed liigutused olid kiiremad ning pigem randmetööl baseeruvad; mõlema käe lehvikud liikusid kas sünkroonselt või peegelsümmeetrias. Üldiselt pilk saatis delikaatselt käte liikumist kogu koreograafias, kui need koos lehvikute või käsikellaga tõusid või langesid.

Liikumiskvaliteedis domineeris sujuvus, kergus, pehmus ja täpsus. Aeglased sammud olid hääletud ja vaiksed, kuid hoolikalt asetatud. Rüht oli hoitud, kuid

lõdvestunud ja sisemise pingeta, pigem neutraalne. Kuigi *suzu*-kellade helistamise momendid olid konkreetsed ja rõhutatud alguse ning lõpuga, siis ei olnud soorituse täpsus äkiline, vaid pigem selgepiiriline. Lehviku käsitsemine tõi esile graatsilisuse ja pehmuse, mida võimendas ringliikumiste kasutamine nende koreograafias. Siiski ei laskunud sujuvus ebamäärasusse ja rafineeritud täpsuse kvaliteet jäi püsima ka siis, olles toetatud sümmeetriast kätes ja geomeetriast liikumisjoonistes.

Emotsionaalne väljendus

Miho Takayasu emotsionaalne väljendus oli rõhutatult neutraalne kõigi kolme tantsu puhul. Ta ei kasutanud miimikat ega kujutanud ka liikumiskvaliteetide või kehaliste sümbolite abil emotsionaalseid pingeid. Esitus oli taotluslikult tasakaalukas ja rõhutas pigem emotsioonide puudumist, mille tagajärjel väljendus teatav rahu, pretensioonituse ja sisemise vaikuse kvaliteet esituses. Ka liikumise aeglane tempo ning koreograafia sümmeetriline, nii liikumisjoonistes kui liikumiselementides kordustele tuginev struktuur rõhutas emotsionaalset neutraalsust oma puhta matemaatilise korrapäraga.

Narratiiv

Kolmest tantsust kahe esimese pealkirjastatus konstrueeris teatava narratiivi nendesse (vastavalt esimene tants kui hea õnne esilemanamine ja teine tants kui halbade vaimude ja ebaõnne eest kaitsmine) ja samuti viimase tantsu nimetamine ürituse läbiviija poolt „kokkuvõtvaks palaks“ andis võimaluse interpretatsiooniks, kuid koreograafiate endi struktuure analüüsides oli tegu pigem abstraktsete tantsudega. Seega kuigi tähenduslik narratiiv oli kontekstualiseeritult olemas selle kaudu, et Miho Takayasu ise selle sõnastas, siis tantsudes kajastuvad narratiivid väljendasid struktuurist ja liikumiskvaliteetidest lähtuvalt pigem teatud väärtuseid kui lugusid. Liikumisjooniste sümmeetriast, tempo aeglusest, emotsionaalsest neutraalsusest, vaikusest ja struktuuri korrapärast tingituna kõnelesid tantsud eelkõige tasakaalust, rahust ja (matemaatilisest) harmooniast.

Siiski kui lisada tantsija poolt esitatud pealkirjad ja šinto rituaalide taustsüsteem, siis võis märgata esimeses tantsus, mis pidi head õnne taotlema, *suzu*-kellade helina rohket kasutamist kami kutsumiseks ja selle puhastavat toimet nii ruumile kui inimestele. Seostades seda pealkirjaga, võis pidada narratiiviks tantsu alguses kami kutsumist, igas suunas ruumi läbikõndimise abil selle puhastamist ja seejärel keskpunktis taas

pöörlemismotiivi ja allalaskumist sooritades tänu avaldamist. Teises tantsus võis interpreteerida tantsu sisuks öeldud ebaõnne eest kaitsmise valgel lehvikuga sooritatud liikumisi kui kurjade vaimude peletamist ja õhuvoogude struktureerimise kaudu ruumi puhastamist. Teise tantsu struktuur, mille esimene ühe lehvikuga pool oli aeglasem ja baseerus mööda sirgeid trajektoore kõndimisel ja teine pool, mis oli aktiivsem ning kasutas diagonaalidel kiireid kahe lehvikuga spiraalseid liigutusi, toetasid narratiivi ruumi puhastamisest ja ebavajaliku eemalepühkimisest.

Kolmanda tantsu narratiiv, mida võis pidada kokkuvõtvaks fragmendiks, mitte täispikaks koreograafiaks, väljendus kaheosalises rütmis: kolm aeglast pöörlemist kui sissejuhatus teemasse ja sellele järgnevad kolm kiiret pöörlemist kui konkreetne kokkuvõte, mille fikseeris kolm korda korduv allalaskumine *suzu*-kellade helina ja samaaegse lehviku langetamise saatel.

Sacred Dance as Performing Art. Canonical Meanings and Ritual Forms in Choreography. Summary

The aim of the study was to examine sacred dance as a form of performing art in a cross-cultural comparison, and to explore the processes of transformation that occur when dances originally embedded within religious contexts are reinterpreted by professional contemporary dance artists. To this end, I formulated three research questions. First, to identify technical and conceptual characteristics inherent in different sacred dance traditions. Second, to investigate how these characteristics are manifested in the interpretations of contemporary dance artists. Third, through comparative analysis, to clarify the specific transformations in form and meaning between the traditional religious context and contemporary artistic practice.

Three distinct sacred dance traditions were selected for this purpose: the South Indian dance style *bharatanatyam* rooted in Shaivist temple dance; the whirling dance practiced by the Mevlevi Sufi order; and *miko-kagura*, a ritual dance used in Shinto shrines. In addition, I chose three contemporary choreographer-dancers who have incorporated these respective traditions into their work. These were: Rukmini Vijayakumar from India, performing in the *bharatanatyam* style; Rana Gorgani, of Iranian origin, who presents Sufi whirling on stage; and Miho Takayasu from Japan, who grew up dancing *miko-kagura* in a Shinto shrine.

The structure of the work was divided into three parts. In the first part, I presented a broader framework for understanding sacred dance, addressing perspectives from both religious and performance studies. I discussed themes such as the body, perception, ritual, performativity, aesthetics, and the identity of the dancer. I also provided an overview of the theoretical approaches used to study the process of transformation. For this, I adopted the theory of ritual transfer proposed within ritual studies, which I used to analyze the interaction of internal and external dimensions of sacred dance as a phenomenon embedded in religious rituals. As a complementary approach, I presented a typology developed within the context of performing arts to position different performative phenomena in society.

In the second part, I gave an overview of the three sacred dance traditions, highlighting the most relevant aspects of each tradition necessary to contextualize and compare their use in contemporary dance art. Depending on the dance, this included the religious background, concepts of the divine, key texts, influential figures or traditions, technical aspects of dance or ritual structure, ritual attributes, the identity of the performer in religious practice and society, as well as important aesthetic-philosophical paradigms directly related to the contextualization of the dance as sacred. These were *rasa* theory in *bharatanatyam*, the cosmology of circular movement in Sufi whirling, and the concept of *ma* in *miko-kagura*. This part addressed the first research question.

The third part focused on the work of the three contemporary choreographer-dancers through a case-based and comparative approach. From each artist's work, I selected one publicly available video recording, created dance descriptions, and analyzed the external contextual aspects such as stage setting and choreographic structure, as well as internal dimensions such as interpretations of canonical messages and aesthetics. Additionally, I explored the artists' values through publicly available interviews, statements, and personal websites. Finally, I reflected on the transformation process in light of the theoretical framework presented in the first part. This part addressed the second and third research questions.

The conclusion was that when sacred dances are performed as performing arts, they still retain ritual forms within their choreographic structure and canonical messages encoded in gestures, choreographic elements, or movement patterns. In the processes of meaning-making, the canonical messages from within the tradition entered into a dynamic dialogue with the personal worldviews of the choreographers, influencing their creative choices. Due to the rootedness of the dances in different cultures, strong context-specific nuances could be observed in the internal transformations of each tradition. However, there were also noticeable general tendencies and analogies in the transformation process. The ritual references and their modification through embodied performative practice allowed for the emergence of new, ambivalent meanings positioned at the boundary between the religious and the secular.

The topic under investigation is broad and multifaceted. The interdisciplinary approach employed in this study offers a better understanding of the multiple layers and the complex relationship of the phenomenon to both heritage and contemporary artistic

interpretation. The numerous related questions and topics that emerged from the research offer potential for deeper exploration of sacred dance from various angles—within both religious studies and dance studies, as well as their intersections, where sacred dance is situated.

Annotatsioon

Töö teemaks on sakraalne tants etenduskunstina ja koreograafia tähendusprotsesside teisenemine. Keskmes on kolme religioosses kontekstis kasutatud tantsu koreograafiate kandumine tantsukunsti valdkonda. Vaatluse all olevad sakraalse tantsu traditsioonid on India šaivistlikus templitantsus juurduv *bharatanatyam*, Mevlevi *sema*-tseremoonia osana kasutatav pöörlemine ja Jaapani šinto rituaalides praktiseeritav *miko-kagura*. Töös on uuritud kolme kaasaegse koreograafi – Rukmini Vijayakumari, Rana Gorgani ja Miho Takayasu – interpretatsioone mainitud stiilides. Töö tulemusena selgus, et kuigi koreograafiate elemendid on erinevad, siis ülekandeprotsessides religioossest kontekstist sekulaarsesse leidub mitmeid ühisosi. Samuti järeldus, et sakraalne tants etenduskunstina sisaldab endiselt religioosses kasutuses juurduvaid rituaalseid vorme ja kanoonilisi tähendusi, mis esinevad teisenenud tähendusvarjunditega.

Märksõnad: sakraalne tants, koreograafia, bharatanatyam, sufism, kagura.

Lihtlitsents töö avaldamiseks

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Saile Johanna Langsepp ,
(autori nimi)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

   „Sakraalne tants etenduskunstina. Kanoonilised tähendused ja rituaalsed vormid koreograafias“ ,
   (lõputöö pealkiri)

   mille juhendaja on Erki Lind (PhD) ,
   (juhendaja nimi)

   reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada Tartu Ülikooli digitaalarhiivi kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;

2. annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi kaudu Creative Commonsi litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;

3. olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;

4. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Saile Johanna Langsepp

05.05.2025