

Tartu Ülikool
Filosoofia teaduskond
Semiootika osakond

Iris Viirpalu

BUTOH EESTI TEATRIMAASTIKUL LAVASTUSTE "EESTI BALLAADID" JA
"NIBUD EHK HETK ME ELUDE KATKEMATUS REAS" NÄITEL

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Katre Väli

Tartu
2013

Olen bakalaureusetöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõttelisele seisukohtadele ning muudest allikaist pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Iiris Viirpalu

.....
30.05.2013

Sisukord

| | |
|--|----|
| Sissejuhatus..... | 4 |
| Sõnastik..... | 7 |
| 1. <i>Butoh</i> tantsuteatrivormina..... | 9 |
| 1.1 <i>Butoh</i> kujunemislugu ja filosoofia..... | 10 |
| 1.2 <i>Butoh</i> tantsuvormina, liikumiskeele ja kehatunnetuse iseärasused..... | 16 |
| 2. Lavastuste analüüs Tartu-Moskva koolkonna ja Juri Lotmani kultuurisemiootika perspektiivist..... | 23 |
| 2.1 <i>Butoh</i> ja müütiline teadvus lavastustes "Nibud" ja "Eesti ballaadid"..... | 26 |
| 2.2 Binaarsed opositsioonid <i>butoh'</i> lavastustes..... | 33 |
| 2.3 "Teine" ja soolisuus <i>butoh'</i> lavastustes..... | 40 |
| 3. <i>Butoh'</i> muutunud positsioon oma ja võõra piiril ning seos Eesti teatriga..... | 48 |
| 3.1 Tartu-Moskva koolkonna "oma" ja "võõras" <i>butoh'</i> lavastustes..... | 49 |
| 3.2 <i>Butoh'</i> transformatsioonid lääne teatris..... | 57 |
| 3.3 Analüüsitavate lavastuste roll Eesti teatrimaastikul ja seos kohaliku kultuuriga..... | 64 |
| Kokkuvõte..... | 67 |
| Kasutatud kirjandus..... | 70 |
| Summary..... | 72 |
| Lisad..... | 74 |

Sissejuhatus

Käesoleva töö eesmärgiks on uurida Jaapani päritolu tantsuteatrivormi *butoh'* kasutust kahes Eestis loodud lavastuses "Eesti ballaadid" ja "Nibud ehk hetk me elude katkematus reas". Alljärgnevalt on tekstis kohmakuse vältimiseks kasutatud lühendatud nimesid: "Ballaadid" ja "Nibud". Lavastajaks on Peeter Jalakas, koreograafilise poole eest vastutasid mõlemas lavastuses praktiseerivad *butoh*-kunstnikud, esimeses mainitustest Aki Suzuki ja teises Ken Mai. Lavastuste sügavamal analüüsil on rakendatud põhiliselt Juri Lotmani mõistestikku ja teooriaid, mille alusel on käsitletud lavastusi neljas aspektis. Need neli ei ole antud selge eraldusega, kuna analüüsiv tantsuvorm ise on oma olemuses sünteesiv: peatükkide alapealkirjad väljendavad üldist teemat, millest juttu tuleb, ent seostuvad ka teiste alapeatükkidega. Eraldi on tähelepanu pööratud lavastuste rollile Eesti teatrimaastikul ja püütud neid siinses kultuuriruumis positsioneerida, puudutades ka Eesti teatri ja *butoh'* võimalikku suhestumist. Teemavalik lähtub autori isiklikust huvist ja jätkab seminaritöös alustatud tantsu- ja teatrisemiootika liini (seminaritöö kandis nime "Liikumine ja ruumikasutus Aleksander Pepeljajevi lavastuses "Margarita ja meister"). Et valdkond on sama, mis seminaritöö puhul, kattuvad ka mõned teoreetilised, tantsu- ja teatrikeelt puudutavad allikad, näiteks tantsuteoreetiku Valerie Preston-Dunlopi teos "Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography" ning teatriuurijatest Patrice Pavis' ja Erika Fischer-Lichte tööd.

Butoh' näol on tegemist jaapani kultuurist pärineva avangardi kuuluva tantsuteatrivormiga, mida Eestis siiani ongi ainult nendes kahes mainitud etenduses liikumislahendustena kasutatud. Et nendes lavastustes on *butoh'*l olnud erinev roll, ent saab tõmmata ka lavastustevahelisi paralleele selle liikumisvormi kui semiootiliselt laetud materjali rakendamise puhul, on valitud kaks lavastust, mida omavahel võrrelda ning millest esilekerkivaid sarnasusi ja erinevusi välja tuua.

*Butoh'*t tantsuvormi ja koreograafilise materjalina ei ole Eestis seni põhjalikult uuritud, seda on käsitletud interkultuurilise teatri perspektiivist (Ireene Viktori magistritöö "Interkultuurilisi transformatsioone eesti teatris" aastast 2009) ning on kirjutatud ka seosest Eesti regilauluga (Marion Selgalli seminaritöö "Butoh' tants ja regilaulud lavastuses "Eesti ballaadid" aastast 2005). Siiani on aga toetunud üksnes lavastusele "Eesti ballaadid". Samuti ei ole lähtunud semiootika aspektist ega pole aluseks võetud eksplitsiitselt semiootilisi teooriaid. Siinkirjutaja kavatseb keskenduda just nimelt *butoh'* semiotiseeritusele tantsuvormina ning sellest kerkivatele tähendustele kahe lavastuse võrdluses. Lavastusest "Eesti ballaadid" ilmus ka meedias kriitikute sulest arvukalt artikleid, mh Sirbis ja Teater.Muusika.Kinos. Teisest lavastusest, mis kannab pealkirja "Nibud", ei ole ilmunud põhjalikke arvustusi, üksnes paar ülevaatliliku ja pigem pealiskaudset arvamusalvust

päevalehtedes. Seetõttu on praeguse lõputöö üheks ülesandeks kindlasti ka uurida, kas ja mil määral andis *butoh* lavastustele sisulises pooles midagi olulist juurde.

Uuritavad nähtused on laiemalt võttes teater, etendus ja teatud konkreetne tantsuvorm kui semiootilised kultuurinähtused, uurimisobjektiks on *butoh* ja selle tähendustekkemehhanismid, seos semiootikaga ning lavastuste koreograafilise lahenduse roll signifikatsioonis ja teiste teatrikeeltega suhestumisel (ruum, kujundus, näitlejatehnikad, tekst). Töös keskendun siiski eelkõige kehalisele, näitlejate-tantsijate füüsisega seonduvale küljele. Eesmärgiks on kirjeldada *butoh*'ga seostuvaid spetsiifilisi märke ja tähendusi, selle kehalise väljenduse omapära seoses üldise tantsuteatri kontekstiga. Uuritavatena võib välja tuua järgmised küsimused: miks saab *butoh*'t eraldi tantsuteatri stiilina uurida Lotmani semiootika terminitest lähtuvalt – *butoh* esteetika, üldine kirjeldus ja kontekst, kuidas haakub tantsusemiootikaga; kuidas *butoh*'s tähendust luuakse – millised on konkreetsed märgilised-sümboolsed vahendid lavastuste põhjal; kuidas on *butoh* Eesti teatrilavastustes muutunud, milliseid teemasid ja kuidas siin selle abil näidatud on; miks on analüüsitavates etendustes *butoh* kasutusel, mida selle kaudu vastuvõtjale edastatakse ja kas *butoh*' valimine on põhjendatav liikumiskeele või temaatikaga; ning kas *butoh*'t saab antud lavastuste põhjal lugeda Eesti avangardteatri osaks, milline on selle tantsuvormi positsioon Eesti teatris?

Lõputööks materjali kogudes ilmnes, et *butoh*' puhul on tooniandvad mõningad märksõnad ja terminid, mis on olnud kasutusel Tartu-Moskva koolkonna semiootikas, eriti Juri Lotmani töödes. Lugeses jaapani teatri, *butoh*' ja selle esteetika ning filosoofilise tausta kohta, sai selgeks, et saab tuua kindlaid paralleele *butoh*' teoreetilise diskursuse ja kultuurisemiootika mõistete vahel. Lõputöö oleks seeläbi võimalus Lotmani mõistete sihikindlal ja fokuseeritud rakendamisel tantsu ja tantsulavastuste uurimiseks. Teoreetiliseks vaatepunktiks ja uurimismeetodiks ongi Lotmani kultuurisemiootika, kust välja nopitud binaarsed opositsioonid, müütilise teadvuse, "teise" ja "oma" ja "võõra" problemaatika seostatakse *butoh*'s oluliste temade ja ainesega nagu soolisus ja identiteet, sünd-surm ja müütiline ajakäsitlus. Et *butoh*' juured asuvad shintoismis ja *zen*-budismis, on tegu väga sügavale kollektiivse kultuuritunnetuse ja -mälu kihtidesse laskuva kunstivormiga. Kuigi filosoofiline taust ja kontekst on selle puhul tugevalt ajalootunnetuse ja -mõistmisega segunenud ja pigem traditsioonidest lähtuvad, kuulub vormiline külg ja liikumine avangarditeatri valdkonda. Sellest lähtuvalt saab *butoh*'t käsitleda oma ja võõra näitena, seda eriti juhul, kus *butoh*'t on kasutatud interkultuurilises teatris nagu antud bakalaureusetöös analüüsitavates töödes. Uuritavate lavastuste näol on tegu interkultuurilise ehk erinevaid kultuure kaasava teatrivormiga, kus on *butoh*'ga segatud esimesel juhul eesti pärimust ja regilaulu ning teisel juhul kaasatud erinevast rahvusest ja seega kultuurist tulnud näitlejaid, muusikuid, tantsijaid ning loodud mitmest kultuurist pärit väljendusvormide kogum.

Töö jaguneb kolmeks suuremaks osaks: esimene teoreetiline peatükk, kus kirjeldatakse *butoh*'t kultuurinähtuse ja tantsuvormina ja mis jaguneb alapeatükkideks, millest esimene joonistab välja tantsuvormi kujunemisloo ning annab ülevaate selle filosoofiast ja teoreetilisest taustast. Teises alapeatükis kirjeldatakse koreograafilist ja kehalist väljendust ning *butoh*' eripära tantsustiilina. Teine sisuosa hõlmab lavastuste analüüsi ning jaguneb kolmeks alapeatükiks vastavalt teemadele: müütiline teadvus ja aeg, binaarsed opositsioonid ja "teise", soolisuse ja identiteedi probleemistik. Viimane osa, mis jaguneb kolmeks, on samuti teoreetilisem, andes ülevaate *butoh*' muutumisest läänes, suhetest lääne teatri- ja tantsutraditsiooniga ja tehes katse asetada lavastusi Eesti teatrimaastikul kindlasse konteksti. Mainitud alaosa algab aga peatükiga, kus on veel lavastusi analüüsitud "oma" ja "võõra" perspektiivist Lotmani mõistestikule toetudes. Seda põhjusel, et "oma" ja "võõras" sidustab töö analüüsiosa teoreetilise osaga ja on tihedalt seotud lavastuste positsiooniga Eesti teatris ning *butoh*'ga kui interkultuurilise nähtusega.

Butoh't tantsuvormina käsitledes on toetutud üldistele tantsuteoreetilistele allikatele ja autoritele, millest osasid sai kasutatud ka seminaritöö alusmaterjalina. Lavastuste analüüsi puhul on allikaks ka meedias ilmunud teatri- ja tantsukriitika. Põhiliste allikatena on kasutatud mitmeid Juri Lotmani töid, sh "Kultuurisemiootika teesid", "Kultuurisemiootika", "Kultuuriline plahvatus" ja "Müüt-nimi-kultuur", millest mitmed on kirjutatud koostöös teiste Tartu-Moskva koolkonna autoritega. Üldiselt *butoh*'t kui tantsuvormi käsitlevatest teostest võib välja tuua Sondra Horton Fraleigh' kaks *butoh*'-teemalist tööd: "Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan" ja "Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy", mis on põhjalikud käsitlused ja puudutavad nii uuritava kunstivormi sisu- kui vormipoolt ning lisaks Kazuko Kuniyoshi ülevaatliku käsitluse pealkirjaga "Butoh in the Late 80s". Teave jaapani teatri ajaloo ja stiilide kohta pärineb põhiliselt James R. Brandoni koostatud kogumikust "The Cambridge Guide to Asian Theatre". *Butoh*' ja Eesti teatri vaheliste seoste väljaselgitamisel on toeks tuntud teatriteoreetikute Richard Schechneri "Performance Studies. An Introduction" ning Erika Fischer-Lichte "Interculturalism in Contemporary Theatre". Etenduste analüüsil on toetutud videosalvestistele, sealjuures pole käesoleva töö autor "Eesti ballaade" ise laval näinud, vaid võtab aluseks üksnes video.

Soovin avaldada suurimat tänu juhendaja Katre Välile, kes kogu pikas lõputöö kirjutamise protsessis nõu ja jõuga igakülgset abiks oli ning kellega tööd arutades ja mõtteid vahetades uusi huvitavaid ideid esile kerkis.

Sõnastik

Käesolevas töös on kasutusel mõningad jaapanikeelsed mõisted, mis töö mugavama jälgimise huvides on siin eraldi koos selgitustega ära toodud. Töö põhimõiste, tantsuvorm *butoh*, on kasutusel just sellises vormis, mitte jaapanikeelse originaalsõnana "*butō*". Seda põhjusel, et töös vaadeldakse Eesti teatri lavastusi, samuti *butoh*'t lääne transformatsioonides ja tantsuvorm on siin vaadeldud pigem võõrast, läänest pärineva perspektiivist. Kuna lääne teoreetikud kasutavad samuti enam vormi "*butoh*", on ka siinses töös jäädud selle juurde. Ka *no*-teatri mõistet kasutatakse vormis, mis levinud lääne uurijate tekstides, mitte jaapanikeelse *nō*'na.

ankoku-butoh – tõlkes "pimeduse tants"; *butoh*' loojaks peetud Tatsumi Hijikata mõiste, millega ta kirjeldas oma tumedusest materjali leidvat ning seda jaapani traditsioonilise kultuuriga sünteesivat stiili; mõni Jaapani teoreetik peab ainult *ankoku-butoh*'t n-ö õigeks stiiliks, nähes selle tantsuvormi lääne transformatsioone kõrvaliste ja ebaautentsetena

butoh/butō – tõlkes "tantsusamm", "iidne tants"; pärast Teist maailmasõda Jaapanis kujunenud etenduskunstivorm, mida iseloomustab mitmekesine, eri religioonidele ja filosoofilistele paradigmatel toetuv teooria ning omapärane kehaline väljendus, rõhku pannakse somaatilisele tundlikkusele ning keha ja meele ühendamisele

butoh-ka – *butoh*-kunstnik; mainitud tantsuvormi viljelev ja põhjalikult selle teoreetilist tausta ja liikumiskeelt õppinud koreograaf-lavastaja ja tantsija

kabuki - põhiline urbanistlik teatrižanr 16.-20.sajandi Jaapanis; "*kabuki*" tähistab mitteortodoksset, veidrat, uut, tulenedes tüvest "*kabuku*": "*ka*"-laul, "*bu*"-tants, "*ki*"-prostituut. Elemente laenati *no*-teatrist, *kyōgen*'ist ja *bunraku*'st. Näitlejad tantsivad ja laulavad, kasutades erinevaid hääletehnikaid, laval esinevad nii mehed kui naised.

ma - läänes pole mainitud mõistele otsest vastet, tegemist on pigem tõlkimatu kontseptiga, mis tähistab teatris muljete tajumist ja teatavat piiripealset ruumi, läbi mille need liiguvad. *Ma* on *butoh*-uurija Fraleigh' sõnul *butoh*' globaalne ühendav kude läbi mille liikudes äratab *butoh-ka* endas ja publikus autorefleksiivseid momente. *Ma* pole üksnes pertseptuaalne ja ruumiline kontsept, vaid ka laienev meeleseisund.

mu – "tühjus", mitte miski, olemasolematus, seostub *zen*'i enesetühjendamise ja lahtilaskmisseisundiga, loobumisega

no/noh/nō – esineb ka vormis *nōgaku*; jaapani klassikaline muusikalise draama vorm, mille kujunemine sai alguse 14. sajandil ja kus mehed etendavad naiste osi. Näitlejate välimuses

kasutatakse ülepakutust grimmide, kostüümide näol, liikumiskeel on aga kaalutletud ja minimalistlik

onnegata – mõiste tuleneb jaapani traditsioonilise teatrivormi kabuki kontekstist; näitleja, kes on meessoost, ent kes etendab laval naiste osi

shinto – Jaapani vana religioosne praktika, tuntud ka shintoismi nime all; hõlmab lisaks religioonile tugevalt ka mütoloogiat, ajalugu, jaapani folkloori ja mille keskmes seisab animistlik uskumus *kami*'desse ehk loodusvaimudesse, kes maailma ja kõike selles hingestavad

zen – mahajaana budismi koolkonda kuuluv suund, kus on tõetsinguil ja virgumisseisundi saavutamisel rõhk asetatud filosoofilisele mõtlusele – meditatsioonile. *Zen*'i nurgakiviks on tõdemus, et ümbersünniahela ületamiseks ja kannatustest vabanemiseks tuleb igapäevast elu mõtestada ja elada häirimatu, eetilise, virge olendina. *Zen* treenib inimeses intellektuaalset ja sisemist reaktsiooni.

wabu-sabi – käesoleva töö autor on Tanizaki Jun'ichirō teoses "Varjude ülistus" kohanud eraldi tõlget väljendile *sabi* – "roostenukrus", lisandusega, et see on jaapani esteetika mõiste, mida oma loomingus väljendasid *haikai*-luuletajad ning mis väljendab eri komponentidest (kõrge iga, üksindus ja rahu) koosnevat meeleolu. Samas teoses on tüvi *wabi* tõlgitud lihtsat ilu ja transtsendentaalset meelt ülistava printsipiina.

yin-yang – kaks komplementaarset duaalsusprintsipi, mis on hiina filosoofilise maailmamõistmise aluseks; *yin*'iga seostub tumedus, pimedus ja naiselik alge, *yang*'iga heledus, aktiivsus, mehelik alge; vastandustes nagu öö-päev, valgus-pimedus, naine-mees nähakse *yin-yang*'i väljendust

1. *Butoh* tantsuteatrivormina

Alljärgnevalt on antud ülevaade *butoh*'st kui omapärasest tantsuteatrivormist. Esimeses alapeatükis on välja toodud selle ajaloolises kujunemise ja teoreetilises tausta ning teises alapeatükis *butoh*' kehalise väljenduse olulisemad jooned . Esimene osa joonistab *butoh*' uurijate töödele tuginedes välja selle tantsustiili kujunemise Jaapanis pärast Teist maailmasõda, samal ajal kirjeldades kohaliku kultuuri olukorda ning *butoh*'t kui avangardset ja poleemikat tekitanud nähtust. Lisaks käsitleb see *butoh*'le spetsiifilise maailmatunnetuse ja vaatenurgaga seonduvat, kaasab *zen*-budismist ja shintoismist ammutatud materjali ja Jaapani mütoloogia, mille pinnalt on mainitud tantsustiil kujunenud ja millega seonduvad lavastuste sisud tänapäevalgi. Lühidalt on iseloomustatud *butoh*' loojaid ja algusaegade koreograafe Tatsumi Hijikatat ja Kazuo Ohnot. Teine osa pöörab tähelepanu *butoh*'le kui tantsuvormile, toob välja selle stiili somaatilised ja koreograafilised eripärad, iseloomustades teoreetikute töödele tuginedes *butoh*'likku liikumiskeelt ja põhilisi kasutatavaid kehalisi väljendusvahendeid võrdluses lääne tantsu(teatri)vormidega nagu näiteks moderntants või saksa ekspressionistlik tants. Teises alapeatükis on aluseks nii üldises plaanis tantsuteoreetikute kui ka kitsamalt *butoh*'t uurinud autorite ideed.

Nii teoreetiline tagapõhi kui liikumist iseloomustavad jooned on vajalikud, mõistmaks ka tänapäeva Jaapanis ning läänes loodud *butoh*'t kasutatavaid lavastusi. On kindlad teemad ja rõhuasetused, mis jätkuvad lavastusest lavastusse ning teevad *butoh*'st üleilmsel tantsumaastikul niivõrd omapärase nähtuse. Selle konteksti alusel saab tõlgendada ja paremini mõista neid lavastusi, mida analüüsitakse teises peatükis. Samuti on interkultuurilise teatri puhul, mida nii "Eesti ballaadid" kui "Nibud" endast kujutavad, oluline silmas pidada algupärast *butoh*'t ja selle tõekspidamisi, mis segunedes teiste, kohalike, märgisüsteemidega, loovad semiootilises mõttes interpretatsiooniks viljaka pinnase.

1.1 *Butoh* kujunemislugu ja filosoofia

Butoh, jaapani keeles "tantsusamm", "iidne tants", on omapärane ja oma teoreetilises taustas jaapani kultuuri ja ühiskonna süvakihtidest esile kerkinud tantsuteatri vorm, mis kasvas välja Teise maailmasõja järgsest ärevast pinnasest. Olles Aasiast nüüdseks kaugemale jõudnud, on *butoh* erinevate kunstnike ja trupptide näol tugevalt kanda kinnitanud ka lääne nüüdistantsumaastikul. Andes ülevaate *butoh'* kujunemisloost, on seni ainsas põhjalikus eestikeelses moderntantsu ajalugu käsitlevas teoses "100 aastat moderntantsu. Pilguheit eesti poolelt" kirjutanud Heili Einasto, et enne Teist maailmasõda tunti Jaapanis kahte liiki tantsuteatrit: traditsioonilist, mis hõlmas *kagura'*, *bugaku'* ja *no'*d, ning läänest ülevõetud saksa ekspressionistlikku tantsu. Moderntants lõi *butoh'* tekkeks sobiva baasi, kuid impulss tulenes siiski 60. aastatel toimunud muutustest Jaapani ühiskonnas, mh linnastumisest, moderniseerumisest, mida paljud tollal amerikaniseerumisena mõistsid ning traditsiooniliste suhete murenemisest, mis eksperimentaalsetele stiilidele viljaka võrsumispinnase tekitasid ¹.

Butoh' ajaloolise kujunemise allhoovuseks on vastuolu ja murrang Jaapani kultuuris pärast Teist maailmasõda, kus ühelt poolt käibisid tugevad traditsioonilised väärtused ja tähistussüsteemid, kuid teisalt hakkas üha jõulisemalt kanda kinnitama läänelik meelelahutus, amerikaniseerumine oma kaasilmingutega. *Butoh'* küsimuseks on ka Jaapani identiteet ja selle võimalikud modifikatsioonid. Aja jooksul on esile kerkinud erineva koreograafilis-filosoofilise käekirjaga kunstnikke, kes eelistavad šokeerivamat ja normist hälbivat etenduslaadi. On ka neid, kes hoiavad oma juuri tugevalt kinni traditsioonides, mütoloogias ning usutraditsioonides nagu shintoism ja *zen*-budism. Esimeseks uue ja paradigmat muutva tantsuvormi lavastuseks peetakse *butoh'* looja Tatsumi Hijikata 1959. aastal esitatud poleemilist tööd "Keelatud värvid" (*Kinjiki*), kus käsitleti seksuaalsusega seonduvaid teemasid šokeerivalt ja moderntantsu konservatiivsema poole esindajaile ehmatavalt. Järgnevalt kujundas Hijikata välja uue liikumiskeele ja seda saatva teoreetilise konteksti ning hakkas oma loodud žanrit nimetama *ankoku butoh'*ks – "pimeduse tantsuks". *Ankoku butoh'* esteetika ja lähtekoht olid lääne praktikatest erinevad, kuid leidis ka sarnaseid arusaamu.

Kui Hijikata kasutas äärmiselt keerulist poeetikat ja kujundeid, mida tollase vastuvõtu ja uudsuse kontekstis oli keeruline interpreteerida, siis teine oluline algusperioodi lavastaja-kunstnik Kazuo Ohno mängis katartilise transformatsiooniga. Olulisel kohal olid identiteet, kontakt surnud omakstega, soolisus ja seksuaalsus. "Tema kujutatavad pildid võisid kerkida väga erinevast

¹ H. Einasto, "100 aastat moderntantsu. Pilguheit Eesti poolelt", Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2000, Tallinn, lk 186-187

kontekstist, alustades loote arenemisega ja lõpetades Argentiina kuulsa transseksuaalse tantsijaga ning Monet' vesirooside segunemisega Pink Floyd'i muusikaga. Ohno võttis oma loominguga aluseks suurema pildi: "keha ja maailm kui kosmos, universum", nagu on kirjeldanud üks tuntumaid läänest pärit *butoh*'-uurijaid, Sondra Horton Fraleigh.²

Fraleigh on oma läänelikust, seega "võõrast", vaatepunktist hoolimata asjatundlikult mõtestanud nii *butoh*' lähtealuseid kui ka toonud välja jooni võrdluses saksa ekspressionistliku tantsu ja üldise moderntantsu iseloomuga teostes "Butoh – metamorphic dance and global alchemy" ja "Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan". Fraleigh kirjeldab, kuidas *butoh*-ka'd tegelevad metamorfoosi ja ravimisega keha kaudu, somaatiliselt, ning Hijikata õpetuse kohaselt integreeritakse teoste materjal eesmärgiga kaduda tühjusesse. Tantsuvormi juured peituvad jaapani kultuuris. Selle identiteet on eelnevast lähtuvalt kooskõlas Jaapani taustaga, aga aja jooksul on loodud laiem ja tolerantne, eri kultuurides rakendatav, morfoloogia. Alget *butoh*'t iseloomustab Hijikata sürrealistlik lähenemine ja tema samastumine jaapani algupärase rahvuslikkusega, nüüdseks on adapteeritud uusi identiteete ja olusid, mistõttu on jäänud kunstivorm kestma ja arenenud.³

Fraleigh intervjuus tunnustatud *butoh*'-kriitiku Nario Godaga on viimane selgitanud selle tantsuvormi tagamaid ja kirjeldanud esimest *butoh*' etendust järgnevalt: *butoh* vaatab, erinevalt ülejäänud sõjajärgse Jaapani kultuurist, just agoonia ja konfliktide poole - viimane on lähemal sõjast üle käinud maa elanikele, jaapanlastele endile. *Butoh* mõjus Goda sõnul kui revolutsioon, mida toetab selle pioneeride pärinemine rasketest oludest ning fakt, et selle esimeseks ilminguks oli etendus "*Kinjiki*" ehk "Keelatud värvid" - vihje ühiskondlikult ebamoraalsele vahekorrale ja homoseksuaalsusele. See töö demonstreeris erootikat inimestevahelistes suhetes, ent meeste-naiste vahel tavapärases mõistes ranget soolist eristust tõmbamata. "Erootika ei sõltu soost, see on igavene ja piirideta. Hijikata teises töös "Keha mäss" tapeti laval n-ö käsi, kuid *butoh*' vaatevinklist tähistas see kogu indiviidi, *persona* mõrvamist. See väljendab paradoksaalset ja revolutsioonilist armastust. [---] *Butoh* tume pool näitab meile, et vaadates asju pimedast vaatevinklist, võid näha valguse peegeldumist ja tajuda asju kergemini. Täielikus pimeduses võid näha pisikest valguskiirt – see ongi *butoh*' alus. Ning mida rohkem on vaatajal kogemust tantsuga, seda rohkem suudab ta mõista mitte ainult valget poolust, vaid pinnale kerkivat tumedat teadvust."⁴

Pimedus, selle dualistlik suhe valgusega on *butoh*'s peamisi teemasid. Sellega seondub omakorda ka "teise" ja piiri ületamise probleemistik, naiselikkuse-mehelikkuse ja sünni-surma printsiibid, millega seonduvad teemad ulatuvad sügavale jaapani kollektiivsesse kultuurimällu ja

2 S. Horton Fraleigh "Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan", University of Pittsburgh Press, 1999, lk 30

3 Samas, lk 2

4 Samas, lk 171-175

-teadvusesse, millega *butoh'* kontakti otsib. Fraleigh järgi otsitakse selles tantsuvormis kehalist tõe, siseelu, vastandudes läänelikule homogeensusele kultuuris, teatud letargiale, tuimusele ja ühetaolisusele. *Butoh's* pööratakse tähelepanu sellele, mis on ühiskonnas valesti (kommertslikkus jms), seistakse vastu mõttetule ja tühjale progressile, vaadates metafüüsiliselt sissepoole, kaotades materialismi ja tasandades soove.⁵ Viimasest tõuseb tugev seos budistliku maailmakäsitluse ja mõtteilmaga, mis seab esikohale oma ihade ja soovide teadvustamise ning neist lahti laskmise. Liikudes samal rajal kaugemale, kirjutab Fraleigh, et *butoh'* esteetika peegeldab pre-modernse Jaapani vanu väärtusi – religioosset plaanis seotust *zen'*iga, kultuurilises paradigmas müstilise tühjuse ja looduse ajalikkuse tajumist. *Butoh* on kahtlemata postmodernne, olles segu ajalooajalooperioodidest ja eri kultuuride füüsilistest väljendusviisidest, aga see uurib ka jaapanlikku identiteeti folkloori kaudu ja spiritualistlikes traditsioonides (*shinto* ja *zen*), õõnestades seeläbi lääne kommertslikku mõju.⁶

Väga olulise märksõna ja tooniandjana tõstab Fraleigh *butoh'* teoreetilises diskursuses esile "*ma*"-kontsepti – läänes pole mainitud mõistele otsest vastet, tegemist on pigem tõlkimatu terminiga, mis tähistab teatris muljete tajumist ja teatavat piiripealset/vahepeal asuvat ruumi, läbi mille need liiguvad. *Ma* on *butoh'* globaalne ühendav kude läbi mille liikudes äratub *butoh-ka* endas ja publikus autorefleksiivseid momente. *Ma* pole üksnes pertseptuaalne ja ruumiline kontsept, see on ka laienev meeleseisund. Meel, mis on mõtteis vabastatud, saab liikuda selles vahepealses ruumis, vaatamata ajas ei edasi ega tagasi, saades vabaks (vabanenuks? - taas paralleel budismiga) meeleks, mis ei mõista kohut. Inetusel ja ilul lastakse lihtsalt eksisteerida, need on ebapüsivad ja tajul põhinevad.⁷ Tühjusest kerkib esile ka enese taasleidmine, "*mina*" või "*ise*" taastäitmine, millele teatav vahepealne olek ja tühjenemine eelduslikuks tingimuseks võivad olla. Laval millegi läbi elamine, katarsislik muundumine ja mõistmist kaasav uueksaamine või taassünd etenduse protsessis näib *butoh't* iseloomustavat nii selle algusaegadel kui nüüd, juba interkultuurilises vormis lääne teatrites. Fraleigh usub, et *butoh* võtab *zen'*ilt midagi üle stiili ja sisu osas, tulenedes samast eksistentsialistlikust ideest, mida Shunru Suzuki on nimetanud "*algaja meeleks*" (*beginner's mind*) ja arendades edasi *zen'*is leiduvat "*tühjuse*" teemat (*ma*), mis kutsub ellu irratsionaalseid enesemäletamise ja -teadvustamise hetki ning spontaanset uueksaamist.⁸

Transformatsiooni ilmestab äärmuseni viidud sisseelamine, kõrge kogemuslikkus ja tuntav kohalolu lavaruumis. Katarsislik muundumine ja eneseavastamine saavad teoks *butoh-ka* enese sisemaailmas ja interaktsioonis publikuga. Katarsist võib vaadelda sellele tantsuvormile olemusliku

5 S. Horton Fraleigh "Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy" University of Illinois Press, 2010, lk 4-5

6 Samas, lk 3-4

7 Samas, lk 6

8 S. Horton Fraleigh "Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan", University of Pittsburgh Press, 1999, lk 44

joonena, kus "kohtuvad grotesksus, teeseldud kohmakus, enda "mina" tühjendamine, mida kunstnikud ise kutsuvad "kehasurmamiseks" ning mis lülitaks nagu välja keha ja meele"⁹. *Butoh*'le on omane mäng vastandite ja dualismiga, sh tühjuse ja vormiga, heleduse-tumedusega, ilu- inetusega, mis oma katartilistes kehamuundamistes ning metafüüsikas seostub *zen*'i, filosoofias ka taoismi ja budismiga ning millest lõpptulemusena kujunebki etendussituatsiooni üle toodud pinge äärmuste vahel.

Polariseeritud ja pingestatud elemendid on *butoh*'le omased teemad ka Fraleigh arvates, kes lisab, et kui taoismis on põhiliseks küsimuseks *yin/yangi* vastandus ja nende suhe, siis budismis on selleks tühjuse/täidetuse küsimus. Presokraatlik kreeka kosmoloogia tegeles samuti vastanditega: näiteks elu loomine ööst ja päevast, külm-kuum, mees-naine jne.¹⁰ *Butoh*'s võrsub vastandite pinnalt ka metamorfoosi temaatika. Näiteks ilus naine muundub vanamooriks, mis semiootikaga seostatuna tõstatab küsimuse identiteedist ja sellest, milline kehaline vorm millist kontsepti või sisu representeerib. Fraleigh toob välja, et levinud on inimese ja looma keha vahelised moondumised, kujundina veel ka putukad. Viimasest tõukub ärasöömise aspekt, kus sitikad õgivad ära teadvuse – keha vajub teadmatusse olekusse, unustusse (neid detaile on oma lähtekohana kirjeldanud just Hijikata).¹¹

Metamorfoosi vahest kõnekaim ja kujukaim näide *butoh*'s on sugudevaheliste piiride ületamine, muundumine mehest naiseks (levinum variant) või naisest meheks. Naiselikkuse printsiibi demonstreerimine ja selle seos mütoloogilise tausta ja usutraditsioonidega jaapani kultuuris on võib-olla et keskseim ja iseloomulikum teema *butoh*'s. Suur osa erinevate autorite ainesest tuleb emajumalanna, tumeda naisprintsiibi ja *yin*'i otsingust ning väljendub ekspressiivselt kunstilises somaatilises interpretatsioonis.

Ohno töödes rabas Fraleigh'd eelkõige emajumalanna suur tähendus ja kvaliteedid ta loomes, samuti naiselik tundlikkus, mida võib märgata lavastuses "Mu ema", mis läheneb *butoh*' tuumale, pimeduse tantsule. Tume naiselikkuse printsiip, teadvustamatu spontaanne elulisus, moodustab *butoh*' esteetilise metafoori, on selle kese. Nagu teadvustamatusest kerkivad kujundid, võtab ka *butoh* ükskõik milliseid vorme, võides šokeerida, üllatada, valgustada ja vastikust tekitada. *Butoh* lähtubki naiselikkuse paradigmast, seda toetab ka jaapani kultuuris ja kunstis tundliku stilisatsiooni saanud naisekuju – jaapani müütilise jumaluse väljendus päikesejumalannas, Omikami Amaterasu. Olles tuttav Jaapani mütoloogia ja loomislugudega pidas Fraleigh oluliseks tähele panna, mil moel toimub nii jaapani kultuuris kui *butoh*'s tihti naiselikkuse-mehelikkuse segunemine. Näiteks riietub pärimuses Amaterasu tihti meherõivastesse, ka rahvusrõivast kimonot kannavad

9 Samas, lk 25

10 S. Horton Fraleigh "Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan", University of Pittsburgh Press, 1999, lk 29

11 Samas

mõlemad sood. Mehed esitavad tüüpiliselt naiste rolle jaapani teatris ning jaapanlastel on ütlus: "kui naine on naiselik, on see loomulik, aga kui mees suudab laval demonstreerida naiselikku, on see kunst".¹²

Jaapanis pühib naisprintsii, müütiline ema, ühtlasi ära ego, mis viitab *zen*'i "tühjusele". Fraleigh kirjutab, kuidas eemaldudes naiselikkuse printsii bist ja emajumaluse juurest, oleme uueks saanud, juurde on tulnud metafüüsiline olemus, meie enda taassünni ja tõusmise rahu. Müütiline naiselikkus oma pöörleva, avatud ja muutuva karakteriga lubab nii eraldumist (unikaalse "mina"/"ise" esilekerkimist) kui naasmist (ühendust teiste minadega). *Yin-yang*'i arhetüübiline vaade sugudele näeb nii mehel kui naisel tungi eraldumise, individualiseerumise suunas, üksiku mehe/naise eksistentsiaalset vaprust ja üksildust või individuaalse saavutuse selgust. Samas on tume naise arhetüüp siiski igasuguse saavutuse aluseks, sest läbi tema (taas)sünnivad kõik teadmised ja väärtused. Arhetüüpiline psühholoogia teeb küll mehe-naise eralduse, ent näeb neid komplementaarsetena ning usub, et mõlemas on mõlema alget, tekitades polariseerituse. Mitmes *butoh* autori töös toetatakse jungiaanlikule diskursusele ja rõhutatakse, et igas inimeses on mõlemat ning et naiselik tähistab teistega ühinemise, seotuse ja kuuluvuse soovi – ühesõnaga armastust.¹³

Butoh on tume, nagu lääne ekspressionistlik moderntantski, baseerudes *yin*'il, Aasia tumedal, vastanduste ülesel naisprintsii bil. *Butoh* on katse tuua valguse kätte tumedam poolus ja arhetüüpsed aspektid, olles mingil määral ka tänapäevase kultuuri kriitika. Olulisel kohal on loodus ja loomulikkus: ühendus nii ümbritseva keskkonna kui oma sisemise mina ja loomusega. *Butoh*' loojad Ohno ja Hijikata tantsisid tihti naiseriides, eesmärgiga vabastada oma naiselik poolus ning saavutada kontakt oma emade või õdedega. Fraleigh järgi on *butoh*'le omased soolise jaotumise hägunemine ja teisesuse (*otherness of others*) hajumine. *Butoh* on tihti androgüünne, muutlik oma sugude painutamises ja olemuslikus tolerantsuses, mis aktsepteerib laia skaalat väljendusi.¹⁴

Mitmed autorid ja kunstnikud on rõhutanud nn mitteteadmise saavutamist *butoh*' õppimise protsessis, *zen*'is nimetatakse sama ideed algaja meeleks. *Zen*'is kujunes välja püüe suunata tehtavale või tegevusele kogu oma tähelepanu, nagu avastades või kogedes seda esimest korda. Eesmärk on etendada laval midagi filigraanselt, oskuslikult ja ilusalt. Selle avastuse kaudu õpitakse tundma ka inimese algset loomust, tänu millele tekib tegevusvabadus. *Butoh* kasvab välja tajutud kujundlikkusest ning raskeim osa loomes ja rolli sisseelamises ongi mingi idee või pildi ettekujutamine ja sisendamine endale. Tantsijal-kunstnikul tuleks teooria järgi lahti saada automaatselt püüdest esmalt visualiseerida ja alles siis sisendada. *Butoh*' publik ei pruugi küll vastuvõttus tajuda täpset kunstniku poolt loodud ja kujutletud pilti või ideed, kuid

12 Samas, lk 57-59

13 S. Horton Fraleigh "Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan", University of Pittsburgh Press, 1999, lk 90-92

14 Samas

kujutlemisprotsessi ennast on võimatu mitte tähele panna. *Butoh'* esteetilises tuumas ongi nii tantsija kui publiku jaoks kujutlemine. *Butoh's* aktsepteeritakse ideed, et väljamõeldis on lihtsalt teistlaadi reaalsus. Eelnevas lõigus kirjeldatud, mis iseloomustab ilmekalt *butoh'*ga kaasnevat kunstilist sisse- ja läbielamisvõimet, selgitas Yoko Ashikawa, tunnustatud *butoh-ka*, oma workshopis ning selle pani oma uurimuse ja raamatu jaoks kirja Fraleigh.¹⁵

Vormilt uuendusliku ja kohati äärmuslikult šokeeriva tantsuvormina pole *butoh'* näol siiski tegemist sisulises plaanis progressiivse kunstivormiga. Pigem vaatab *butoh-ka* ajas ja pärimuses tagasi, liikudes kultuuris minevikku, kontsentreeritusega sissepoole ning vaadeldes iseennast inimkeha kaudu ja üleüldse, inimesena laiemalt. Kokkuvõttena on siin ära toodud tsitaadid teoreetikutelt, kes on kursis Jaapani teatritraditsioonidega, lootuses pakkuda mõningad täpsed ja kujukad iseloomustused sellele niivõrd mitmekihilisele ja sügavutiminevale kunstile. Fraleigh on tõdenud, et "*butoh*-liikumise olemus on katse portreerida jaapani etenduskunstide šamanistlikku alget ja reartikuleerida see modernse kunstina".¹⁶ James R. Brandoni, kauaaegse jaapani teatrivormide uurija sõnutsi esitas *butoh* väljakutse tollasele Jaapani teatri- ja tantsumaastikule, defineeris alused uuesti ja teisiti, samas otsides jaapani kultuuri essentsi. *Butoh'* esteetika pinnaseks on kollektiivne teadvustamatus, kus otsitakse äärmusteni teadvuse peidetud ja tumedaid tasandeid, inimkeha, kui loomalikkusest kerkinud vormi.¹⁷

15 Samas, lk 141-142

16 S. Horton Fraleigh "Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan", University of Pittsburgh Press, 1999, lk 173

17 J. R. Brandon (toim)"The Cambridge Guide to Asian Theatre", Cambridge University Press, 1993, lk 34

1.2 *Butoh* tantsuvormina, liikumiskeele ja kehatunnetuse iseärasused

Lisaks *butoh'* teoreetilise tausta eripäradele ja mitmekihilisusele ei saa kindlasti mööda vaadata ka selle etendus kunsti kehalisusega seostuvatest omadustest. Kehatunnetuslikul ja somaatilisel tasandil on tegemist keeruka tantsuvormiga, mida vahel tantsuks ei peetagi, kuna nii mõneski töös puudub tavapärase tantsule omistatav liikuvus, sest enamik tegevusest on kontsentreeritud esitaja sisemise pingele loomisele ja energia kulub väiksema amplituudiga žestide sooritamiseks. Somaatiline ja füüsiline aspekt on *butoh'* puhul tugevalt läbipõimunud seda saatva diskursusega ning liigutuste alus leitakse kaasnevast filosoofiast, millel põhineb ka *butoh'* stiilile omase liikumiskeele kujundamine õppeprotsessis. Järgnevas alapeatükis tutvustatakse *butoh'* tehnika ja koreograafilise väljendusega seonduvat, seostades seda erinevate tantsuteoreetiliste (ja -semiootiliste) käsitlustega ja kaasates nii erinevate teoreetikute lähenemisi kui ka käesoleva töö autori enda tähelepanekuid ja üldistusi.

Uurides tantsukeelt kui omaette märgisüsteemi ja semiootika põhimõtete rakendust tantsus, on üks huvitavamaid ja põhjalikumaid käsitlusi Valerie Preston-Dunlopi 1998. aastal ilmunud "Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography", kus kirjeldatakse tantsuteooriat koreograafia loomisprotsessist ja kommunikatsioonist lähtuvalt. Viimasega seonduvalt puudutab Preston-Dunlop ka semiootikat: võttes aluseks Jakobsoni märgi- ja kommunikatsiooniteooria, rakendab ta erinevaid semiootika valdkonna mõisteid koreograafia lahtimõtestamiseks. Käsitledes tantsu meediumina, millel on oma spetsiifika teadete edastamiseks, kirjutab Preston-Dunlop, et tantsumeedium moodustub liigutusest, tantsija on instrument, mille kaudu seda nähakse ning et koreograafi idee realiseerub läbi tantsija lavalise füüsilise, isiku, loovuse, välimuse jt kategooriate.¹⁸ Etendussituatsioonis saab niisiis eristada saatjat-vastuvõtjat, kommunikeeritavat sisu, mida edastatakse jagatud koodide kaudu ning mis iga tantsustiili puhul järgib teatud kindlaid seaduspärasid. Preston Dunlopi sõnusti ei ole tantsu puhul ühest grammatikat: igal žanril on oma kood ja konventsioonid, mis muutuvad ja vahetuvad igas uues stiilis, ka igas üksikus tantsus, kus formuleerub oma representatsiooniviis. Neid koode on erinevaid, mh ebastabiilsed koodid (nt *avant-garde'*is, tekitavad vahel miskommunikatsiooni), esteetilised koodid, käitumiskoodid (tekib narratiiv), mõnes etenduses on kasutusel ka koodide segu.¹⁹

Butoh' näol on vormiliselt tegu pigem avangardi kuuluva kunstivormiga, mis oma tekkeaja kontekstis põhjustas esialgset arusaamatust ja negatiivset vastuvõttu kasutatavate koreograafiliste koodide uudsuse ja ootamatuse tõttu, mis nii sisu- kui vormikülje põhimõtetes senistest

18 V. Preston-Dunlop "Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography", Verve, 1998, lk 2, vt täpsemalt Iiris Viirpalu seminaritöös "Liikumine ja ruumikasutus A. Pepeljajevi lavastuses "Margarita ja meister", lk 10
19 Samas, lk 8, 10

tantsuvormidest suuresti erinesid. Horton Fraleigh on *butoh'* liikumisstiili omadusi kirjeldanud järgnevalt: võrreldes teiste postmodernsete tantsuundadega, mis tegelevad eelkõige tehnikaga ja selle abil väljendusega, on *butoh* intensiivse füüsilisuse ja etenduslikkusega. *Butoh's* ei puhastata tantsu ega näidata geomeetriliselt ja tehniliselt liikumist, see on tihti just "räpane" ja inetu, kehtestades omalaadse esteetika. See pole progressiivne kunstivorm, pigem vaatab tagasi, suund võetakse sissevaatele, kehalise tõe otsingutele.²⁰ *Butoh* tegi ühtlasi kannapöörde koreograafilises tehnikas, pöördudes gravitatsiooniga mängimise, maapinna poole, otsimaks teatavat seotust aluspinnaga ja eemaldudes sel viisil näiteks balletile või moderntantsule omasest vertikaalsusest ja kõrgussepürgimisest.

Tunnustatud Jaapani *butoh'*-kriitik ja -uurija Kazuko Kuniyoshi on oma töös "Butoh in the Late 1980s. Performing Arts in Japan Now" leidnud seoseid nn *butoh'* teadvuse ja spetsiifilise liikumisleksika vahel, tuues näiteid tantsuvormi kujunemisloost ning võrreldes seda lääne ekspressionistliku moderntantsu ning jaapani tantsuteatri muude stiilidega. *Butoh'* mõiste ei hõlma tema sõnutsi ainult etendust, vaid on ühe "täpsema kriitilise kehalisest teadvustatusest rääkiva vahendi kehastus, mis ulatub oma mõttelaadis kaugemale inimhinge ajalukku"²¹. Kokkuvõtlikult, ent erakordselt täpselt kirjeldab Kuniyoshi tüüpilist *butoh'* -keha ja väljenduslaadi, tuues esile eemaldatud tasakaalupunkti, maale lähendatud raskuskeskme, kõverdatud jalad, küürus hoiaku, mis tekitavad pildi deformeerunud kehast ilma silmapaistva sümmeetria ning muskulatuurita. Viimased detailid on omased enamikule läänemaailmas tuntud tantsuvormidele. Ta märgib, et kuigi *butoh-ka'de* ringkonnas leidub teatud erinevusi, viitab termin "*butoh*" siiski konventsionaalsele tantsustiilile, mida iseloomustab valge kosmeetika kehal, moondunud jäsemed ja ekspressiivsed näogrimassid. Võrreldes muude tantsuliikidega saab oluliseks keha singulaarsus, samuti tuuakse kokku liikumise delikaatne tundlikkus ning vanaduse inetuse grotesk, seda näiteks Ohno töödes. Oluliseks märksõnaks on veidrus või kummastus – ometi võib selles groteskis ja inetuses leida teatud esteetikat, isegi ilu ja õrnust, mida ei kohta üheski teises tantsustiilis. Viimase kaudu jõuab Kuniyoshi tõdemuseni, et *butoh* on suutnud tekitada pöörde esteetilises teadvuses.²²

Mitmed uurijad rõhutavad, et *butoh'* somaatilised ja tunnetuspõhised alused sedastas oma *ankoku-butoh'*ga siiski Hijikata, ent ajas on hakanud liikumiskeel vastavalt koreograafide või grupele muutuma ning tänapäevaks on lähtealustest mõnevõrra eemaldatud. Väga olulisteks märksõnadeks on algusaegadest peale olnud maapind ja keha madaldamine koreograafias. Nagu kirjutab Horton Fraleigh intervjuu põhjal *butoh*-kriitik Nario Godaga, on tegu internatsionaalse elementide

20 S. Horton Fraleigh "Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy" University of Illinois Press, 2010, lk 3-4

21 K. Kuniyoshi "Butoh in the Late 1980s. Performing Arts in Japan Now", The Japan Foundation, 1997, lk 9

22 Samas, lk 10

mikstuuriga, mis esitab küsimusi nagu "mis on olemasolu?", "mis on keha?". Keha on Goda järgi ühenduslüli: pole otsest vahet ühe keha ja kõigi teiste keha vahel, aga on erinevusi tantsimise viisides. Lause "ballett asub põrandast 6 tolli kõrgemal, *butoh* põrandast 6 tolli allpool," demonstreerib kujukalt *butoh'* keha, mis asub visuaalselt allpool, kui lääne, balletist mõjutatud, tantsuvormides. See keha madaldamise tehnika on spetsiifiline, tulenedes tsentri paigutusest. Üks hoiak on jäänud vankumatult samaks *ankoku-butoh'*st saadik: keha reageerib ja vastab välisele maailmale ning *yin-yang'*i, varju ja valguse, ruumi ja vormi otsinguil. *Butoh* ei kohtle mõlemat poolt võrdsena, vaid üritab demonstreerida varje.²³

Keskendudes vaimse ja füüsilise aspekti ühitamisele *butoh'* puhul ning teadvustamatuse rollile, toob Kuniyoshi välja, kuidas see tegeleb keha alustega, mistõttu häired keha ja alateadvuse süvatasanditel mõjutavad mitte üksnes ihu, vaid ka teadvust, kogu olemist - näidates inimese positsiooni spirituaalse ja füüsilise kriisi lävel. *Butoh's* demonstreeritakse tugevate väliste jõudude mõju inimesele ja tema kehale. Kui selline sisu ja vaimsus kaob, jättes järele üksnes *ankoku-butoh* väljenduslikud elemendid, siis omandab tants *friigishow* aspekti ja mattub eksotismi või kummalisuse alla – viimane on Kuniyoshi väitel aset leidnud *butoh'* vastuvõtul lääne tantsuteatris. Inimloomus on *butoh's* sügavalt seotud loodusega, keha kaitseb seda sisemist tundlikkust. Oma minast lahti laskmise kaudu reageeritakse looduse õrnusele, aga taoline lahustumine saab toimuda üksnes töötegemise abil. Ichikawa on kasutanud selle lahustumise väljendamiseks mõistet "degradatsioon", kirjeldamaks *butoh'* le omast enesedestruktiooni printsiipi. Kui kehapilt *butoh's* ümber hinnatakse ("degradeeritakse"), leiab aset selle keha dekonstrueerimine – protsess, mida ei ole märgata klassikalises balletis või moderntantsus. *Butoh-ka*, muundudes erinevateks olenditeks: peale inimese loomaks, vaimuks, või kui inimeseks, siis sotsiaalses mõttes väljaheidetuks – langenud naiseks, kurjategijaks – kasutab oma keha selleks, et tõmmata see alla pjedestaalilt. *Butoh'* olemuslikus struktuuris sisaldubki pidev vastuolu enesehävituse impulsi ning sellele vastupanu osutamise vahel, kust tuleneb metamorfoosi aspekt. *Butoh*-keha on kriitilise konfrontatsiooni keha, millel on suurem jõud kui indiviidil ja mis on hirmutav nagu midagi, mis tegutseb üksnes sügavate alateadvuse voogudega orgaaniliselt seotud keha osades. *Butoh'*ks nimetatust saab seeläbi kõikide väärtuste dekonstruktsiooni katalüsaator, mis hõlmab eneses ka keha koost lahti võtmist ja hävitamist.²⁴

Seost alateadvuse, koguni šamanismiga, omistab sellele tantsuvormile ka Horton Fraleigh, kelle sõnutsi võib *butoh'*t vaadelda liikumisena teadvustatu ja teadvustamatu vahel, mis väljendub üleminekus, lavalises rituaalsuses ja *ma*-aspektis. Eelnevale lisandub surnute ja esivanemate teema, mis on oluline nii *butoh's* kui šamanismis, esimeses lausa võtmelement: *butoh-ka* on reeglina

23 S. Horton Fraleigh "Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan" University of Pittsburgh Press, 1999, lk 171-175

24 K. Kuniyoshi "Butoh in the Late 1980s. Performing Arts in Japan Now", The Japan Foundation, 1199?, k 12-13

teadlik oma esivanemate vaimudest. Näiteks on Hijikata kirjeldanud, kuidas "surnud õde tantsis minu sees" ja Ohno on tööde loomeprotsessi kirjeldades rääkinud, kuidas "surnud räägivad minuga". Suhtlusele hingedemaailma ja esivanematega viitavad ka surnud ema nägemine (Ohno "Mu ema"), seos jumaliku naiselikkusega, põlvnemine ning loote areng ja elu-surma tsükkel *butoh'* teemaderingis.²⁵ *Butoh* tegeleb Horton Fraleigh järgi mittelineaarse teadvusega, põhinedes mitte keha kontrollimisel, vaid pigem nn kuulaval kehal. Tantsija esitab endale küsimusi "kuidas see võiks kõneleda, kas sel on värv, heli, kuju või lõhn?", mispuhul kerkib küsimus sellest, kuidas tantsu kaudu leitakse asjale, nähtusele või seisundile sobiv kujutusviis ning seeläbi üritatakse midagi äratada ka publikus.²⁶ Oluline on kunstniku isiklik kasvamine ja areng, viimane mõjutab tänu ekspressiivsele väljenduslaadile, miimikale ja žestidele ka publikut.

Butoh' s rõhutakse ka elususe aspektile: elutud objektid kõnelevat, näiteks tuleb õpingu- või prooviperioodis kehastada kivi. Loomeprotsessis kannab iga asi informatsiooni, energiat, millega üritatakse ühendust saada kas siis meditatiivse liikumise, metsiku ja kontrollimatu liikumise või kontsentreeritud liikumisega looduskeskkondades. Küsimus seisneb metamorfoosi kehalises edastamises vaatajale. Horton Fraleigh põhjal ongi teiseks suureks *butoh'*t iseloomustavaks küljeks töö hinge aspektiga, selle tagasitoomine, terviku puudumise tunne ja melanhoolne allnoot, mis kujuneb puuduva tajumise tundest (siinkohal tekib paralleel budismi tühjuse motiiviga, mida võib vahel koguni füüsiliselt tunda).²⁷

Lisaks teadvustamatuse printsiibile kaasab *butoh* oma väljendusse ka nn sotsiaalse keha, soolisuse ja identiteedi küsimused. "*Butoh* näitab alateadvuslikku keha, võttes alasti sotsiaalse keha, selle esteetika dramatiseerib sünni ja hävinemise või lagunemise looduslike protsesside kaudu esilekerkivate vormide ilu. See tantsuvorm on korruga loomulik ja etenduslik, praeguseks kujunenud pigem esteetiliseks liikumiseks kui konkreetseks teatriliseks vormiks või suunaks ning see ammutab inspiratsiooni ka kujutavast kunstist", kirjutab Horton Fraleigh.²⁸ Oluliseks on peetud kultuurilisele kehapildile väljakutse esitamist, seoste leidmist tõelise sisemise olemuse ja koreograafilise väljenduse vahel: *butoh* esitab väljakutse kultuuri poolt anastatud kehale, nimetades seda "röövitud kehaks" ning otsib orgaanilist instinktiivset liikumist. *Butoh* üritab taastada looduse keha ja inimese loomust. Seetõttu kasutatakse etendustes esinejate alastust ja lavapaigana loodust. *Butoh* ise on kultuuriline väljendus, seab dialektilise suhte loomuliku/loodusliku ja kultuurilise vahele. Oluline on teadlikkus liigutuse kaudu, mille abil soovitakse vabastada rikkumatut keha.²⁹

Butoh näitab oma esteetikas füüsiliselt kontrollitud lüürilisust, väljendades näiliselt

25 S. Horton Fraleigh "Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy" University of Illinois Press, 2010, lk 14

26 Samas, lk 15

27 Samas, lk 14

28 S. Horton Fraleigh "Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan" University of Pittsburgh Press, 1999, lk 6

29 Samas, lk 64

kontrollimatu keha ja pateetilis-haletsusväärseid seisundeid. *Butoh'* esteetika pinnaseks on kollektiivne teadvustamatus ja mälu. See näitab, kuidas vormist saab olemine, mistõttu võib seda nimetada eelkõige väljenduse, esmase keha lausungi või ütluse leidmise protsessiks. Žestilised pildid vormivad alateadvust, ükskõik millise veidra vormi nad ka ei võtaks, ning katartiline alateadvuslik väli poetiseeritakse, tantsitakse läbi, aga mitte karakteri arenguga, vaid muljeid rakendades.³⁰

Kindlasti tuleb ära märkida eelnevalt käsitletud olulist katartilisuse aspekti: *butoh'* esituslaad nõuab äärmist keskendumist, karakteri ja meeleolu sisse minekut ning esitajapoolset pingestatud tunnetuslikku seisundit. Vaadates *butoh-ka'*sid laval tegutsemas, nende miimikat ja tantsulist leksikat, tundub tihti, nagu nad oleksid afektiseisundis, liikumas endale aru andmata, kohati närviliste ja tahtmatute liigutustena näivates žestimustrites. Kõik on laval intensiivselt läbi kogetud ja elatud, mistõttu haarab see õnnestunult vaataja tähelepanu ning on vormiga võimeline nii šokeerima, heldima panema kui ka publikus sarnast katartilist seisundit esile kutsuma. Võib öelda, et juhtudel, kui liikumiskeel on tasasem ja kontrollitum, ilmneb selles ühtaegu nii äärmine naiselik graatsilisus kui sügav meditatiivsus. Või nagu kirjutab Horton Fraleigh: "Afektiivsus, mõju on *butoh* puhul kontsentreeritud ja liialdatud, moodustades olulise osa selle kommunikatiivsest jõust. Emotsionaalne intensiivsus, pingestatus – ühiskondliku mässu vihje, mis joonistab välja Jaapani ajaloo dualistlikkuse kombineerituna vägivaldsusega, antakse etendussituatsioonis edasi õrnuse ja vaikse graatsiaga." Emotsiooni näidatakse näos ja figuuris ning tänu sellele näeb ka saksa ekspressionismi ja ameerika varase moderntantsu stilisatsiooni. Nägu on aga n-õ suurendatud, väga detailitäpsusega näidatud, tantsija teeb kõike aeglaselt ja suure põhjalikkusega. *Butoh'* esteetiline ulatus ja detailsus ei ole sealjuures limiteeritud.³¹

Kirjeldades tantsustiili, maalib Horton Fraleigh lugeja ette pildi Kazuo Ohno käekirjast: "liigutus on voolav, heljuv, samas detailne, raamistatud äkiliste liikumistega ja ärkamistega, mis tulenevad seestpoolt. Vahel on liigutus nii sujuv ja õrn, et seda polegi näha, palju on kasutatud paigalolekut, samas kui teemaks elu ja surm, sõda, see, kuidas surm panustab midagi ellu".³² *Butoh's* on sisemine silm pööratud liigutusele ja iseendale, tekitades hüpnootilisuse, rahu, mulje lõdvakslaskmisest. Ohno äratas õpetamisega ellu tantsija "sisemise lapse". Sisepoolepööratus tundubki mitme teoreetiku teoseid võrreldes olevat *butoh's* keskne nähe. *Butoh* on Horton Fraleigh arvates ka varieeruv, hõlmates eri kunstnike-koreograafide puhul eri jooni: alatus, alatahtsustamine (Tanaka); antikangelaslikkus ja metsikus (Hijikata), spirituaalsus (Ohno); müstilisus (Amagatsu),

30 Samas, lk 34-35

31 Samas, lk 11, 13

32 Samas, lk 37

eksistentsiaalne tumedus ja tühjus (Ashikawa); meeliülendavus (Nakajima).³³ *Butoh*'le on omane veel kontrastsus, asümmeetria, intiimne emotsionaalne ruum, juhuslik *snap-shot*'i efekt, stiliseeritud kehaliikumine ja ekspressiivne miimika.³⁴

Horton Fraleigh'l õnnestus Jaapanis *butoh*'t uurides viibida ka Ohno töötoas ning jälgida tema loomeprotsessi. Ohno enda sõnul peegeldab *butoh* "ürgset ilmumist ja spirituaalset ärkamist, samas aktsepteerides keha koormat ja mõistmatust. Nagu varane ekspressionistlik tants, üritab *butoh* avastada spontaanset, emotsionaalset, reageerivat keha ning tihti pöördutakse seda tehes loomulikkuse ja loodusliku poole, ignoreerides kõrgeltarenenud tantsutehnikaid ja otsides esmaseid vasteid, eesmärgiga lähendada vormile tunnetust. Jaapani kultuuris ja esteetikas on omapäraseks mõisteks "*wabi sabi*" – tõlgituna rustikaalne esteetika, lihtne ilu ning ka selle põhimõttega võib *butoh*'s paralleele leida", vahendab Fraleigh Ohno ideid.³⁵

Butoh on oma algusaegades kombineerinud ja integreerinud kultuurilisi eristusi ja erinevusi, identiteedikriis sõjajärgses Jaapanis viis kohalikus kultuuris selle tantsuvormi kõrgarenguni 60ndatel. *Butoh* kostüümid ja muusika on nii läänelikud kui idamaised, põhiline sõnum antakse ikkagi keha kaudu, mis on peensusteni detailne, kaasates konkreetseid žeste ja somaatilisi tehnikaid. *Butoh*, erinevalt postmodernsest Ameerika traditsioonist, on ekspressiivne. Kasutades elementidena teatraalsust (värvitud ja muundatud keha), kartmata alastust (nagu premodernses/preläänelikus Jaapanis), tajudes sidet loodusega (looduslik keha) ja õõnestades kultuurilist keha, uurib *butoh* veidrust (*awkwardness*) ja orgaanilist lihtsust ning esitab keha uuesti minimalistlike terminitega. Samas üritatakse konkreetsest printsiipide ja opositsioonide vastandusest mööda vaadata, mida illustreerib ka see, et *workshop*'ides üritatakse leida nn kolmandat silma, nägemaks vastandite taha, mis loob taaskord seose *zen*'i (*ma* – tühjus) ja joogaga, kus keha ja vaim saavad üheks ja kus keha on ergas, tähelepanelik.³⁶

Horton Fraleigh arvates elustas *butoh* Jaapanis moderntantsu, eriti mis puudutab selle huvi keha psüühika vastu, ning selle paradigmas loodi töid, vaadates Jaapani kultuuri südamesse.³⁷ *Butoh*' morfoloogia on 20. sajandi jooksul sidunud erinevaid tantsuelemente ning tekitanud omalaadse teooria ja väljendusvormi. Kuniyoshi sõnul on tänapäev ja muutuv, globaalne maailm kaasa toonud selle, et paljud etendused muutuvad lihtsalt mingit eraldi väljajoonistatud "*butoh*' tehnikat" näitavateks, ilma tegeliku sisu ja kontseptsioonita, töödeks. Selliste tööde sisuline tühjus muudab nad avatuks ükskõik millistele interpretatsioonidele, nende vastuvõtt näitab ka publiku

33 Samas, lk 38

34 Samas, lk 41

35 Samas, lk 85-86

36 Samas, lk 24-26

37 Samas, lk 40

rikutust. Kuniyoshi, eraldudes oma seisukohaga mõnest läänest pärit *butoh*' uurijast usub, et "päris" *butoh*'ks loetakse esmalt ikkagi Hijikata loodud *ankoku-butoh*'t.³⁸

2. Lavastuste analüüs Tartu-Moskva koolkonna ja Juri Lotmani kultuurisemiootika perspektiivist

Butoh' filosoofias ja esteetikas settisid uurimise ja antud töö jaoks materjali kogumise jooksul välja teatud teemad ja märksõnad, millele on keskendunud enamik koreograafe ja lavastusi ning mis omakorda haakuvad Juri Lotmani ja Tartu-Moskva koolkonna kultuurisemiootika oluliste mõistete või põhimõtetega. Põhilisteks teemadeks, mida omavahel seostada on "teise" temaatika kultuurisemiootikas ning soolisuse ja identiteedi küsimus *butoh's*; müütiline teadvus ja ajakäsitlus; binaarsed opositsioonid, mille näiteid leiab *butoh*-lavastustest ja kunstnike poolt väljendatavate ideede tuumast. Kuna *butoh'* näol on tegu mitmeid valdkondi ja diskursuseid sünteesiva stiiliga, ei saa tõmmata nende teemade vahel konkreetset eraldusjoont ning need on üksteisega tihedalt seotud. Sellest tulenevalt on alapeatükkides küll temaatiline jaotus tehtud ja analüüsi nende põhjal liigendatud, ent osad ei ole sisulises plaanis niivõrd selgelt eraldunud ja rõhutavad *butoh'* tendentsi kaasata mitmeid põhimõtteid ja ideid ning neid sulandada. Alapeatükkide pealkirjuvõib seega vaadata kui põhilist, aga mitte ainukest suunda, millele antud alapeatükis keskendutud on.

Eelnevas peatükis mainitud seosest šamanismi ja *butoh's* kasutatava kehatehnika vahel tuleneb Fraleigh' sõnutsi ka metamorfoos ning liikumine teadvustatud ja teadvustamatu vahel³⁹, mis jõuab ka juba ülemineku- ehk initsiatsiooniriituste lävele ja seega kaasab teatavat piiride ületamist, liikumist erinevates sfäärides nii kitsamalt autori/esitaja teadvuses ja seisundis kui ka kultuurilises plaanis laiemalt. Jätkates seda ideed, jõuab Fraleigh tõdemuseni, et surnute ja elavate sidemed ning maailmadevahelisus, mis iseloomustavad šamanismipraktikaid, on ka *butoh's* olulisel kohal⁴⁰ Nii võib *butoh'* üheks eesmärgiks pidada katkematut muundumist ja valdadevahelist liikumist, mis kultuurisemiootika mõistetest on kergesti seostatav piiri, semiosfääri ja kultuuri-mittekultuuri eristuse väljajoonistumisega. Samuti saab selles kontekstis vaadelda esivanemaid, lahkunuid kui võõrast, "teist", kellega *butoh-ka* etenduse ja loomeprotsessi käigus ühenduse loob ning edaspidi kas suhtlema hakkab või koguni samastub.

"Teise" probleemistik kerkib esile veel ühes sellele tantsuvormile omases joones, milleks on sugudevaheliste piiride tahtlik nihutamine ja nende ähmastumine laval erinevate vahendite abil, olgu nendeks siis kostüümid või liikumisstiil ja žestiline väljendus. Tegemist on omamoodi identiteedi segamise ja ümberpööratismehhanismiga: tihti riietuvad meestantsijad naiserõivastesse ja kehastavad laval naistegelast, sama tendents ulatub ka Jaapani varasematesse

39 S. Horton Fraleigh, "Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan", University of Pittsburgh Press, 1999, lk 6
40 Samas, lk 14

teatritraditsioonidesse nagu *no* ja *kabuki*, kus naisi etendasidki traditsioonide kohaselt meesnäitlejad. Fraleigh on kirjeldanud soolisuse teemat, võttes aluseks juba *butoh'* loomisest saadik käibinud ümberriietumise ning tumeda naiselikkuse printsiibi: *Butoh'* loojad Ohno ja Hijikata tantsisid tihti naiseriies, eesmärgiga vabastada oma naiselik poolus ning saavutada kontakt oma emade/õdedega. *Butoh'*le omased soolise jaotumise hägunemine ja teisesuse (Fraleigh'l "*otherness of others*") hajumine. Nagu ta kirjutab, on "*butoh* tihti androgüünne, muutlik oma sugude painutamises ja olemuslikus tolerantsuses, mis aktsepteerib laval laia skaalat väljendusi". Jumalannakujust saab ühtlasi tumeduse tagasikutsumise sümbol, soovimata tekitada matriarhaalsust, vaid näidates, et too on lihtsalt patriarhaalsuse teine külg ning see põhimõte seisab hea naiseliku ja meheliku printsiibi omavahelise tantsu eest ja toetab kultuuri tasandil meeste-naiste partnerlust.⁴¹ *Yin-yang'*i arhetüübiline vaade sugudele näeb Fraleigh' sõnul nii mehel kui naisel tungi eraldumise, individualiseerumise suunas, üksiku mehe/naise eksistentsiaalset vaprust ja üksildust või individuaalse saavutuse selgust. Samas on arhetüübiline naine siiski igasuguse saavutuse aluseks, sest läbi tema (taas)sünnivad kõik teadmised ja väärtused.⁴² Kokkuvõttes toimub kehalise mina kõrvalejätmine, ego surm, millele viitas Hijikata juba ühes oma esimestest töödest, ning mis saavutatakse sugudevahelise eristuse ja piiri kustutamisega – "teisest" öeldakse lahti, jääb vaid üks harmooniline keha ja üks olemine.

Kolmas Lotmani ja kultuurisemiootikaga seostuv teemadering on müütiline aeg ja maailmapilt, mis *butoh's* alati selgelt tooniandev ja kohal. *Butoh'* subjektid ulatuvad kaugele minevikku, kuid see minevik tuuakse lavastustes olevikku, siia ja praegu, tõmbamata jäika aegadevahelist eraldusjoont. Kohati tundub, et *butoh's* segunevad kõik ajad ning aja lineaarsus kui selline kaob täiesti. Fraleigh kirjeldab, kuidas *butoh* eksisteerib müütilises ajas, mida demonstreerib viidete puudumine mingile kindlale ajastule, perioodile või kontekstile, mistõttu kujuneb meditatiivne aeg, kõik on alati "praegu". *Butoh* "pakib lahti" olemise viisid, kutsudes esile hingelist sügavust, mis muidu on omane meditatsioonile – oma ajalises dimensioonis esitab see tantsuvorm jaapani tüüpilisi esteetilisi väärtusi.⁴³ Müütilisuse aspekt aja ja ruumi suhtes ilmestab ka Lotmani seisukohti, olles üks kultuuride maailmapilti iseloomustavaid faktoreid ja ühiskondade teoreetilise jaotamise viise. Artiklis "Müüt-nimi-kultuur" esitab Lotman arutluskäigu müütilisest maailmamõistmisest ja selle seostest kultuuri iseloomuga, tuues muuhulgas välja, et mütoloogiline on säärane teadvus, mis loob mütoloogilisi kirjeldusi ning mütoloogilises teadvuses koosneb maailm objektidest, mis kuuluvad ühte ja samasse järku.⁴⁴ Ühtlasi rõhutab ta aja suhtelisust

41 S. Horton Fraleigh "Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan", University of Pittsburgh Press, 1999, lk 141

42 Samas, lk 90-92

43 Samas, lk 23

44 J. Lotman "Semiosfäärist", Avatud Eesti raamat, Vagabund, 1999, lk 190-191

müütilises lähenemises: "objektivalistes tühimikes ruum otsekui katkeb, sel puudub pidevus, mistõttu koosneb mütoloogiline ruum nagu "lappidest" ja üleminek ühest teise toimuks nagu väljaspool aega"⁴⁵.

Butoh'le on omane ka vastandlike mõistepaaride, Lotmanil binaarsed opositsioonid, kaasamine teemades ja filosoofias. Alustades sünni-surmaga ja lõpetades *yin-yang*'i printsiibiga, liigutakse *butoh*'s pidevalt mööda vastandusi ning eri kultuurides olulisel kohal olevaid maailma mõistmise ja korrastamise aluseid. Lavastustes mängitakse läbi pimeduse ja valguse, naiselikkuse ja mehelikkuse omavahelised seosed ja suhted, ruumilises plaanis kaasatakse intensiivselt ülal ja all sümboolseid tähendusi, näiteks seoses maise ja gravitatsiooniga, mis laiemas kontekstis on seostatav ka maailmadevahelisuse ja elavate ning surnute sfääride eristusega. Kuigi kohati segunevad opositsioonid ja vastandustest üritatakse neid kokku sulatades mööda minna, on selge, et aluseks on võetud siiski kultuuriliselt omased mõistepaarid.

Kitsamalt koreograafia aspektis, tuleb märkida, et lavastuse "Nibud" koreograaf Ken Mai on õppinud otseselt Kazuo Ohno käe all, kuna Aki Suzuki "Ballaadidest" on õppinud ja esinenud Tatsumi Hijikata loodud esimeses *butoh*-trupis. Et kahe *butoh* alusepanija lavastuslik käekiri ja liikumiskeel peidavad endas teatud erinevusi, peegelduvad need ka Eestis etendunud lavastuste koreograafialahendustes. Samas suhestuvad mõlemad koreograafid paremini just oma lavastuse üldise konteksti ja temaatikaga, mistõttu tunduvad nad olevat läbimõeldud valikud Peeter Jalaka poolt. Seda enam, et mõned teemad annavad tooni neis lavastustes erinevas osakaalus. Järgnevalt on eelpool välja toodud kultuurisemiootika mõisted ja teemad võetud kasutusele lavastuste "Nibud" ja "Eesti ballaadid" mitmekülgselt uurimiseks nii sisu kui vormi, tantsulisuse, tasandil.

2.1 *Butoh* ja müütiline teadvus lavastustes "Eesti ballaadid" ja "Nibud"

Mõlemas lavastuses nägi juba sisutasand loogiliselt ette luubi suunamist minevikku, mütoloogilisse aega ja teadvusesse, visuaalne ja heliline vorm toetasid vastuvõtjani viidavat teemapüstitust. *Butoh* oma filosoofia ja teoreetilise taustaga oli väga põhjendatud koreograafiline valik, hõlmates teoreetilises paradigmas erinevaid usutraditsioone, folkloorielemente ning mütoloogilise maailmamõistmisega seonduvaid printsiipe ja mõisteid. Liikumiskujundite poolest suhestus *butoh* samuti edukalt folkloori sümbolite ja metafooridega, tuues mõningaid tähendusi intensiivsemalt esile, kui mõni muu tantsustiil võimaldanud oleks. Mütoloogilise teadvuse ja sellest esile kerkiva maailma mudeldamise viisi on oma kultuurisemiootilistes töodes avanud Juri Lotman, kes toetus oma uurimustes mh ka mütoloogilise teadvuse eristamisele loogilis-lineaarsest ja esimest iseloomustavate joonte väljatoomisele. Lavastuste analüüsis mütoloogilisest maailmamõistmisest ja ajast lähtuvalt ongi toetunud Lotmani artiklitele ja ideedele.

Uuritavatele lavastustele oli omane ajapiiride ületamine, minevik toodi kahel eri viisil olevikku, tänasesse teatriilma, mis toetab mütoloogilise ajamõistmise korduse teooriat Juri Lotmani tekstides. Nagu ta kirjutab 1990. aastal ilmunud kogumikus "Kultuurisemiootika" avaldatud artiklis "Kirjandus ja mütoloogia", on müüdi üldtunnustatud omaduseks tema allutatus tsüklilisele ajale, mistõttu sündmused ei kulge lineaarselt, vaid korduvad, muutes alguse ja lõpu mõisted sedaviisi määratlematuteks. Lotman lisab, et "mütoloogilist tüüpi jutustus ei moodustu ahelana nagu ilukirjandustekst, vaid pigem "mähkudes", kus iga element kordab teatud variatsioonides teisi ning ühe süžeeprintsiibi kordamine tähendab juurdekasvatamist avatud tervikule".⁴⁶ Kõik nendes lavastustes nähtav, tundus olevat millegi kestva osa – sellele viitab ka neist ühe pealkiri "Nibud ehk hetk me elude katkematus reas" ja tegelaste demonstreerimine etenduses mingis konkreetsetes situatsioonis, üksikus ajahetkes, mis tundus aga suuremas plaanis kuuluvat hoopiski igavikulisse, mõõdetamatusse, müütilisse aega. Laval demonstreeriti "Nibude" puhul kindla kontekstiga seostamatuid, üldiseid karaktereid, kellest igaühel oli oma kindel ajahetk, milles ta tegutses ning mis mõjus äralõigatud fragmendina igavikus kulgevast tervikajast. Algus ja lõpp olid stseenideski kohati markeerimata ja hajusad, liikumismustrid kordusid aeg-ajalt ka stseeniüleselt ning muusikas ja üldises lavastuslikus plaanis oli siia-sinna puistatud sarnaseid elemente.

Ajahetked ilmusid tegelasi tutvustavas lõigus etenduse sissejuhatavas osas vaatajatele ekraanide abil koos piltide ja videolõikudega näitlejatest-tantsijatest. Ken Mai, lavastuse koreograaf ja tantsuõpetaja, kehastas budistist munka, keda publikule näidati ühel ajahetkel kulgemas

46 J. Lotman, "Kirjandus ja mütoloogia" teosest "Kultuurisemiootika", Olion, 1990, lk 321

rododendronitega ääristatud liivateel. Erki Laur, postiljon, kes täitis ka *bunraku*'le omase süžeevormi jutustaja rolli, kehastas hetke "ma armastan sind" leevikestega postkaardil. Ott Kartau kujutas väikelinna pastorit, kes tabatud hetkel, mil päike valgustab altarimaali, Rene Köster matemaatikaõpetajat, kes kehastas kriidiheli valemteid täis tahvlil, Ivo Reinok *kendo*-võitlejat, kelle momendiks oli männioksalt kukkunud veepiisk mõõgateral. Kuues mees, soome sepp, oli Tero Jartti, kelle portreeteritud hetkeks oli hundiulg öises metsas. Sellistest hetkedest oli kootud lavastuse tihe ja arvukalt tõlgendusvõimalusi pakkuv kude, mida saab Lotmani sõnadega iseloomustada kui lappidest koosnevat objektide kogumit. "Mütoloogilises ruumikäsitluses ei ole maailm mitte tunnuseline kontinuum, vaid pärisnimesid kandvate objektide kogum. Objektivälistes tühimikes ruum otsekui katkeb, sel puudub pidevus, mistõttu koosneb mütoloogiline ruum nagu "lappidest" ja üleminek ühest teise toimuks nagu väljaspool aega."⁴⁷

Mõlemas lavastuses aitas minevikku-olevikku siduva ajalise kestvuse või hetkes tardunud ajamulli tajumisele kaasa liikumise venitamine, ka rütmiline kordamine osade žestimustrite puhul. "Eesti ballaadid" mõjusid tänu rahulikumale liikumistempole ja lõpuni välja viidud liigutustele ajavaakumina, samas kui "Nibud" demonstreeris pigem rütmist ja kordusest tulenevat fiktsionaalse maailma ajalist eripära. Erkki Luuk on oma arvustuses "Eesti ballaadide" kohta märkinud, et "rääkides konkreetsemalt butó-tantsust⁴⁸ ja panoraamvaatest, siis teatav subjektiivse vaataja-aja kiirendamine sellega võib-olla saavutati — publik võis hakata pikki teekondi ja venimisi-voogamisi tajuma ühe sujuva liigutusena, pöörates samas tavalisest rohkem tähelepanu väikestele detailidele. Teisalt aga ei soosinud sellist taju kiirenemist tähenduste peaaegu eranditult kujundlik edastamine ja sümbolism [---] Tegelaste lakkamatu kulgemine butó kiirusel viis alla kogu etendus tempo, nii et publikule avanes justkui panoraamvaade, kus kõik toimub samaaegselt, aegluubis ja sünkroniseeritult. Kõiki neid efekte rõhutati täiendavalt koreograafilise ja lavastusliku kompositsiooniga, mille puhul võis täheldada põhiliselt sümmeetria-, harvem (kuid seda efektselt) kontrastprintsipi rakendamist, näiteks kohas, kus kulisside varjus olnud Mees suure hooga ootamatult butó-kulgejate keskele kiikus."⁴⁹ *Butoh*'le omane viimistletus ja kontrollitus võibki tekitada vaatajais teatud aeglustuse efekti, aidates seega kaasa nii etendajate kui publiku sisseelamisele, meditatiivses seisundis kulgemisele.

Lavastuse "Eesti ballaadid" puhul demonstreeriti pigem metafoorselt-kujundlikult sidet ajaloo ja eestlaste muinasuse minevikuga, samas kustutades jällegi piiri praeguse ja möödunud vahel. Nagu on leidnud ka Heili Einasto oma arvustuses, toodi Soorinna küünis lavale eesti

47 J. Lotman, "Müüt-nimi-kultuur" kogumikust "Semiosfäärist", Avatud Eesti raamat, Vagabund, 1999, lk 195

48 Tantsustiili teine kirjapilt võrreldes üldiselt kasutatavaga tuleneb tsitaadi täpsuse säilitamise soovist

49 E. Luuk "Ajaloosümboolsus - sümbolne ajalugu - new age", Teater. Muusika. Kino, 2004, 11, kättesaadav http://www.temuki.ee/arhiiv/2004/11/nov_t04.pdf

mütoloogia ja kollektiivse teadvustamatuse tabuna mõjuvad varjuküljed. "Tumedad on need lood, mis sünnivad ses pimeduses, lood muusikas, sõnas ja liikumises, lood alateadvuse uurimata hoovusest, keelatud valdkondadest, müütidest. Ei ole ka liikumine ja muu lavastuslik materjal jutustuse teenistuses ega kujuta neid pildiliselt, vaid loob seoseid ja kutsub esile assotsiatsioone. Nõnda luuakse mütoloogiline aeg, kus kehtib vaid „praegu“; see on meditatsioon, milles mängitakse tühjuse ja vormi, valguse ja varju, ilu ja inetusega."⁵⁰ Erkki Luuk on oma kirjutises samu teemasid käsitleanud, öeldes, et kõigi oma komponentidega pürgis „Eesti ballaadid“ erakordselt jõuliselt minevikku, seades endale selles osas lausa transtsendentse eesmärgi — mineviku taaselustumise müütilisel tasandil, publikule kollektiivse alateadvuse seisundi kättesaadavaks muutmise jne. "Otsesele teadvuse ähmastamisele on juba generilis-ajalooliselt välja timmitud nii regilaul, butó-tants kui ka kogu lavastuse juhtmotiiv."⁵¹ Lavastuse olulisemateks teemadeks olid Eesti pärimuses ja regilaulus korduvad teemad nagu sünd, surm, tapmine, meheleminek, samuti neitsite ja süütuse temaatika, itkemine ja matuserituaalid. Lotman on inimese elukäiku ilmestavate sündmuste puhul toonud välja katkematu, ringja ahela motiivi, mis katab sündi, surma ja nende vahele jäävaid või nendega seotud sotsiaalseid-rituaalseid toiminguid, rõhutades, et müüdis võib jutustust alustada kas sünnist (idu tärkamine) või surmast/mahamatmisest (samastub tera külvamisega). Ahelat surmatuserituaal-matmine (tükkideks rebimine, äraõgimine, mahamatmine, igasugune surnu või ta kehaosade paigutamine pimedasse suletud ruumi, mis viitab iva tungimisele mulda, seega mehe seemne tungimisele naisesse ja sigitusaktile) – sünd (taassünd) – õitseng – hääbumine – surm – uus sünd (taassünd, uueksamine), võib alustada mis tahes lülist ja iga episood aktualiseerib kogu ahela.⁵²

Kõik eelnevad mõisted koonduvad mütoloogilise maailmamõistmise poolt kujundatud tähendusvälja, kus on kasutusel universaalsed sümbolid ja kujundid, mida võis märgata nii *butoh*-koreograafias kui lavaruumi kasutamises, lauludes ja dekoratsioonides. "Eesti ballaadid" tõi jõuliselt esile rituaalsuse, teatud korduvad geomeetrilised mustrid (ringid, diagonaalid, küljelt-küljele) nii dekoratsioonides kui näitlejate liikumises, näiteks efektses kiikumisssteenis või kalmuliste ärkamise puhul. Loojutustuse seisukohast olid mehetapmised, sünnid ja surmad omavahel seotud ning, järgides sarnast sünkroonsuse loogikat, toetasid sisuedastust ka kõik etenduses kasutatud märgisüsteemid alates *butoh*'st ja koreograafiast kuni valgustuse ja regilauludeni välja. Samale põhimõttele toetuti ka lavastuses "Nibud", kus *butoh* haakus loomulikult

50 H. Einasto "Ballaadid pimedusest: mõtisklusi "Eesti ballaadidest" Soorinna küünis" Teater.Muusika.Kino, 2004, 11, kättesaadav <http://vonkrahl.ee/orb.aw/class=file/action=preview/id=25295/Ballaadid+TMK2004+11+Einasto.pdf>

51 E. Luuk "Ajaloosümboolsus - sümboolne ajalugu - new age", Teater. Muusika. Kino, 2004, 11, kättesaadav http://www.temuki.ee/arhiiv/2004/11/nov_t04.pdf

52 J. Lotman, "Kirjandus ja mütoloogia" teosest "Kultuurisemiootika", Olion, 1990, lk 321

viisil muusika, ekraanidelt paistva visuaali ja kogu loo narratiiviga, võimendades publikuni kanduvaid tähendusi tänu oma efektsusele ja omapärale koreograafilises keeles. "Mütoloogilise kirjelduse puhul on maailma ja selle kirjelduskeele vahel põhimõtteline isomorfism, viidatakse metatekstile," kirjutab Lotman.⁵³

Lotman on mütoloogilise maailmapildiga ühitanud ka üleüldse liikumist kui nähtust teatrilaval, kuna tema sõnul on draama ja teatri teke mütoloogiast mõjutatud, seostudes eelkõige "kehaliigutuste mittediskreetse keele ning mängulise kujutamise, pürgimusega mitme väljundkanali sünkreetsele, s.t säilitatakse müüdijutustusliku rituaali elemendid". Olulise koha omandab selles ka diskreetne narratiivsus.⁵⁴ *Butoh* opereerib tulenevalt oma filosoofilisest taustast samuti suuresti mütoloogiliste ja folklooriteemadega, mis on algupäraselt küll jaapani kultuurist esile kerkinud, kuid mida annab seostada ka muinas-Eesti usundi, animismi ja põhjarahvaste šamanismiga. Kui tumeda naisprintsibi, pimeduse, sünni-surma teemad püstitati pigem "Eesti ballaadides", siis šamanismi ja usutraditsioonidest tõukuvate sümbolite ja tähendustega žongleeris "Nibud", kus segati kokku *zen*-budism, Thomas Stearns Elioti tekstid ning šamanismi ja jaapani kultuuriga seostuvad tegelaskujud ja motiivid.

Šamanismi aspekt oli lavastuses "Nibud" tuntavalt kohal: helikeel toetus küll Soome rokilegendidele, ent see oli osavalt lõimitud tsivilisatsioonieelsest ajast mõjutatuna tunduva lapi joigi ja kaugest minevikust tulnuna mõjuvate jõuliste häälte ning meloodiatega. Trummide kasutus tõi lavale rütmilisuse, mis ilmnes ka liikumises ja näitlejate-tantsijate kohati transsiminekut meenutavas olekus, mille puhul mingeid kindlaid koreograafiafraase etenduse jooksul korrati ning üksikliigutusi rütmilises järjepidevuses sooritati. Laval toimuvast aimdus tugevalt rituaalsust, arhailisi mütoloogilisi aspekte eri rahvaste ja kultuuride folkloorist, alustades soome sepa tegelaskujuga, kes oma rolliga asetub samuti tähenduslikku väärtussüsteemi. Sepal on, nagu ka mõnede teiste oluliste ametite esindajatel, olnud kultuuriliselt pikka aega vahendaja, maailmadevahelise piiri ületaja roll, mida võib võrrelda omamoodi šamaani funktsiooniga vastavates kultuurides ja kogukondades. Lisaks sepa tegelaskujule, elasid teisedki laval läbi teatava transformatsiooni, mida väljendati tantsuliselt näiteks matemaatikaõpetaja soologa või pastori aeglase, *butoh'* kehahoiakut kaasava kõnniga, leegid peopesas põlemas. Säärane muutumine tegelase arengus haakub Lotmani arusaamaga, mille kohaselt rajaneb müüdi süžee tihti sellel, kuidas kangeline ületab "tumeda", suletud maailma piiri ja liigub väljapoole, piirideta maailma. Sealjuures on maailmadevaheline liikumine seotud pärisnime mõistega, kuna siirdutakse paika, kus esemeid ei osata nimetada.⁵⁵

53 J. Lotman, "Müüt-nimi-kultuur" kogumikust "Semiosfäärist", Avatud Eesti raamat, Vagabund, 1999, lk 189

54 J. Lotman, "Kirjandus ja mütoloogia" teosest "Kultuurisemiootika", Olion, 1990, lk 327

55 J. Lotman, "Müüt-nimi-kultuur" kogumikust "Semiosfäärist", Avatud Eesti raamat, Vagabund, 1999, lk 196

Lavastuses "Eesti ballaadid" toimus transformatsioon ühest tegelasest teise näitlejate kaudu, mille puhul alguses noori neiusid kehastanud naisnäitlejad hiljem kalmulisteks või itkejateks muundusid. Sealjuures kasutati sisu kommunikeerimiseks erinevaid visuaalseid märke, mh kanti kapsapead nagu loodet või surnukeha aeglaselt küürutades mööda lava. Alguses otsekui rituaali sooritades ringis õõtsunud naised hakkasid hiljem rolli muutudes ka teisiti liikuma, muutes kõnni ja kehahoiaku pigem horisontaalis küljelt-küljele taaruvaks. *Butoh*'t tantsustiilina kasutades esitasid näitlejad erinevate artefaktide kaudu enamlevinud ja universaalseid mütoloogilisi sümboteid, mis kerkisid nii viljakuse ja abieluga kui ka matusetoimingutega seonduvatest sfääridest. Vaataja sai oma teadvuses seoseid luua eelkõige materjalist, mis Eesti pärimuses seotud tabuga, millegi keelatud, nagu mehemõrv või vägistamine (seos ka kunagise levinud esimese õõ õigusega) ning mida tähistati ümbernimetamisega regilaulu tekstides ja viidetega laval paiknevais artefaktides või kostüümides (punane värv – veri, ebaloomulike mõõtmetega peenis Ulfsaki kostüüm – viljakus, mehe roll naise suhtes jms).

Põhjalikult on Lotman tabude, ümberütlemiste ja nimetamise probleemistikku mütoloogilises teadvuses lahanud artiklis "Müüt-nimi-kultuur", kus ta märgib, et mütoloogiline samastamine ei ole sünonüümia: see on tekstivälist laadi, kasvades välja nimetuse ja asja eristamatust loomusest ning mispuhul ei asendata midagi, vaid objekt ise muundub. Mütoloogilise teadvuse eripäraks on samuti aspekt, et üksuste samastamine toimub objektide eneste, mitte nimede tasandil. Mütoloogiline samastamine eeldab seetõttu objekti muutumist konkreetses ruumis ja ajas.⁵⁶ Kui ühes stseenis täitis lõke pigem loomise ja sünniga seostuvat funktsiooni, siis hiljem võis tuleleeki vaadelda hoopis itkemise ja surmaga kaasnevate tähistajatena. Ka koreograafilises aspektis manipuleeriti samade kujunduslementidega erineval moel, edastades erinevat sisu. Lotmani järgi on tegu mütoloogilisele mudelile olemusliku objektide transformatsiooniga, mida saaks võib-olla üle kanda ka tantsumeediumile, võttes aluseks koreograafia kui märkidest, seega tähistajatest, koosneva jada. Täpsemalt: "mõistmine on seotud äratundmisega, tegu on objektide transformatsiooniga, mütoloogiline on see teadvus, mis loob mütoloogilisi kirjeldusi".⁵⁷ Lisaks tantsukeeles peituvatele ümberütlemistele oli lavastuse regilauludes ja tekstis arvukalt kasutatud ka metafoore ja varjunimesid erinevate olendite või tegelaste kohta, alustades mütoloogiast pärit tegelastega nagu Sulevipoeg ja lõpetades üldiste mõistete nagu "naine", "ema", "noorik" asendustega. See sünonüümide kasutamine kõigis etendustasandites ja märgisüsteemides kõlab kokku Lotmani ideega, mille järgi toimub mütoloogilises maailmas eripärane semioos, mis taandub suuresti nimetamisele ja pärisnimedele. Tüüpsüžeesituatsioonide ja mütoloogilise maailmamudeli vahelist seost demonstreerib nime andmine asjadele millel nime pole (vihje ka loomisaktile),

⁵⁶ Samas, lk 207, 209

⁵⁷ Samas, lk 190

ümbernimetamine kui übersünd (uuestisünd), õige nimetuse ära arvamine. Samuti ka tabude teema: need funktsioneerivad kultuuris pärisnimedena.⁵⁸

Mõlemas etenduses näidati publikule üksikuid fragmente mingist suuremast mütoloogilisele maailmamõistmisele tuginevast taustsüsteemist, kus ühel juhul keskenduti eesti kultuurile ja folkloorile, teisel aga võeti ette suurem, rahvusvahelisem pilt, kuna haarati elemente nii Soome pärimusest, Jaapani traditsioonilisest teatrist ja liikumisvormidest, võitluskunstidest kui ka eksistentsialistlikust ja kollektiivsest teadvustamatusest ainst ammutavast luulest. *Butoh'* kasutamine mõjus iseäranis loomulikuna "Eesti ballaadides", mille koreograaf Aki Suzuki on õppinud Hijikata käe all, osaledes ka ühes esimestest *ankoku-butoh'* truppidest. Hijikata poolt sedastatud lähtealus, mis võrsub inimese seosest maaga, pimedast taju- ja tunnetuspoolusest ning kus olulisel kohal on gravitatsioon, mõjub eesti mütoloogiat ja muinasusku silmas pidades igiomasena. Suzuki loodud koreograafiat iseloomustas kehalise tsentri hoidumine alla, tekitades seeläbi kontakti maapinna, sümboolselt mulla, esivanemate ja võrsumisega (vt Lisa 1). Ka sündimine pimedusest, süngus ja morbiidsus kuuluvad kahtlemata *ankoku butoh'* valdkonda.

Lavastus "Eesti ballaadid" keskendus pärimuses sisalduvale naisemotiivile, mille puhul võib eristada ema, mõrsja, nooriku, itkeja ja neitsi rolle. Naisalge puhul eesti folklooris saab tänu teatavale animismile ja loodususundi mõjule tõmmata paralleele *butoh'*t saatva emajumalanna või emakese maa kui eluandja kujundiga. Nagu kirjutab Einasto, seob „Eesti ballaade” süžeeliselt ja mõtteliselt "e m a — see, kes on enne meid ja kes seob meid elu ja olemise ahelaga, maa ja maise kehaga, selle naudingute, võimu ja nõrkustega. Ei e m a e g a e l u ise ole täiuslikud, kuid just see ebatäiuslikkus on vahend armastuse, andestuse, sallivuse õppimiseks ning oma keha ja elu mõistmiseks ja tunnustamiseks. Nii emas kui ka elus võivad koos esineda vastandid ja leida lepitust ning mõistmist. Pimedusse ilmub valgus, küün avaneb mõõtmatusse öhe, tuli kõrvetab ära nurjumiste nõrdimuse ja põletab tuhaks tühisuse."⁵⁹ Nagu käesoleva uurimuse teooriaosas mainitud, sisaldab *butoh'* endas mütoloogiliste vastanduste kombineerimist just naisprintsipi kaudu. Naisega seonduvad nähtused sünd, viljastamine, sünnitamine, süütuse kaotamine, on lavastuses käivitavaks jõuks ja on tähenduslikult suurima laetuse määraga, mis väljendub taoliste stseenide intensiivses liikumisleksikas ja korduvate žestimustrite sisendusjõulises esituses. Evi Arujärv on oma arvustuses mütoloogilise naise küsimust kirjeldanud järgnevalt: "Ballaadides laotub meie ette rida arhetüüpeid lugusid naisest tema keskses matriarhaalses elurollis — elu edasikandjana. Teises, samuti rahvausundiga seotud stseenis on kesksel kohal naise hiigeljuuksed ja nende sümboolne äralõikamine - primitiivne hingejõu ja auga seotud sümboolika. Rahvausundile ja rituaalidele

58 Samas, lk 192-193

59 H. Einasto "Ballaadid pimedusest: mõtisklusi "Eesti ballaadidest" Soorinna küünis" Teater.Muusika.Kino, 2004, 11, kättesaadav <http://vonkrah.ee/orb.aw/class=file/action=preview/id=25295/Ballaadid+TMK2004+11+Einasto.pdf>

2.2 Binaarsed opositsioonid *butoh'* lavastustes

Binaarsed opositsioonid kannavad laia tähendusvälja mõlemas lavastuses, hõlmates nii tüüpilisemaid ruumimõõdetega seotud vastandusi, kui ka abstraktsemaid, kultuuri ja religioosse maailmatunnetuse valda kuuluvaid, mõisteid. *Butoh'* mängib tihti äärmustega, mille tõttu mõjuvad mitmed aspektid rõhutatult kontrastsetena ning tunduvad intensiivselt vaatajaga kommunikeeruvat. Olulisematest mõistepaaridest, mis tõusevad esile nii Lotmani kultuurisemiootikas kui ka analüüsivates lavastustes, võib ära märkida pimedus-valgus, üleval-all (nii puhtalt ruumilises kui sellega harmoneeruvalt ka sümboolses mõttes), sünd/elu-surm, vesi-tuli. Koreograafia osas võib eraldi tähenduse omistada ka liikuvuse ja paigalseisu suhtele ja vahekorrale, kuna *butoh'* kasutab oma liikumiskeeles ohtralt pause, mis saavad nullpunktideks ja tähenduslikeks ning kombineerib liikumise intensiivsuse eri astmeid üheks koreograafiliseks tervikuks. Liikumatus on sageli väljendusrikkuse skaalal samal pulgal aktiivse liikumisega.

Lotman ja teised Tartu-Moskva koolkonna autorid nagu Uspenskij, Ivanov, Pjatigorskij ja Toporov, on vastandusi seostanud kultuuri toimemehhanismi ja arenguga, samuti on nad välja toonud seose binaarsete opositsioonide kasutuse ja arhaiseeriva mudeli vahel oma üheks olulisemaks peetud teoses "Kultuurisemiootika teesid". Binaarsed opositsioonid on ühtlasi diskreetset tüüpi metakeelt iseloomustavaks aspektiks: diskreetse metakeele diferentsiaaltunnuste, nagu ülemine-alumine, vasak-parem, tume-hele, valge-must valikut maalikunsti või kinematograafia pidevate tekstide kirjeldamiseks võib vaadelda kui arhaiseerivate tendentside ilmnemist, mis asetavad objekti binaarsümboolse klassifikatsiooniga arhailistesse süsteemidesse (nagu mütoloolilised või rituaalsed) iseloomulikud metakeelelised kategooriad. Taolist tüüpi tunnused võivad säilida ka pidevate tekstide loomisel ja vastuvõtmisel. Diskreetse või mittediskreetse tekstitüübi domineerimine võib olla seotud kultuuri arenguetapiga, mõlemad võivad samas ka sünkroonselt kooseksisteerida, samas kui pinge nende vahel soodustab kultuuriterviku püsiva mehhanismi.⁶⁴ Kuigi antud töös on teoreetikud käsitletud teemat kinokunsti ja kujutava kunsti põhjal, saab seda lähenemist kahtlemata rakendada ka etenduskunstide, sh tantsu vaatenurgast. Toetudes teesides antule, märgib opositsioonide rakendamine tekstide loomisel ja vastuvõtul tendentsi arhaiseeriva, sedakaudu ka mütoloolilise maailmapildiga kultuuride maailmamõistmise suunas. Kuna *butoh'* pöörab oma teraviku samuti traditsioonilise mudeli suunas, on seos tantsuvormi ja põhiliste säärast kultuuri iseloomustavate mõistete vahel tuntav.

Pimedus ja valgus ning nende omavaheline suhe on kõnekas mõlemas lavastuses: see

64 V. Ivanov, J. M. Lotman, A.M. Pjatigorskij, V. N. Toporov, B. A. Uspenskij "Kultuurisemiootika teesid", Tartu Semiootika raamatukogu 1, Tartu, 1998, Tartu Ülikooli kirjastus, lk 68

ilmneb nii otseselt valguslahendustes kui ka abstraktsemal, sümbolisel tasandil tekstis ja temaatikas või üldises tonaalsuses ning meeleolus. Nagu kirjutab "Ballaadide" kohta Einasto: "Alguses on pimedus. Pimeduses ei ole aega, minevikku ega tulevikku, on vaid igikestev olevik. Pimedus viitab keelatale, tabude väljale, mis on valgusest välja tõrjutud, kuid mis kõigele vaatamata on niisama elav nagu see, mis valguses ja avalikkuse ees"⁶⁵. Pimedus annab tugeva seose ka teadvustamatu aspektiga, mis on etenduste vältel pidevalt kohal ja mõjub kõike saatva allhoovusena. Seost varjuga ei saa eirata, tumedam pool on alati olemas, olgugi, et varjuna, nii valguse sees kui iseseisvalt, domineeriva tonaalsusena. Nagu *butoh'* teoreetilises paradigmas, tõusevad ka lavastuste tegelaskujud pinnale tumedamast poolusest, olgu selleks mehetapjaist naised ja kalmulised "Ballaadides" või taltsutamatu sepp ja surnust ülestõusnuna mõjuv naise karakter "Nibudes".

Etendustes kasutatav tekst nii regilaulude kui Elioti luule näol toetab eelmainitud pimedusekontseptsiooni ja kujundab tausta, millelt tõlgendada ja mõista liikumist. Näiteks toob Erki Lauri postiljoni tegelaskuju "Nibude" jooksul mitu korda kuuldavale Elioti luulest pärit ridu, mis loovad sidusust lavastuse koreograafilise ja visuaalse külje ning binaarsete opositsioonide kontseptsiooni vahele. "Ma ütlesin oma hingele: ole tasa ja oota, sest loota oleks loota valet asja[---]oota armastuseta, sest armastaksid valet asja, oota ühegi mõtteta, sest sa pole mõtteks valmis, nii saab pimedusest valgus ja pimedusest tants,⁶⁶" kätkeb endas otsest viidet tajueelsele vahepealsele seisundile, budistlikus diskursuses algaja meelele (oota mõtteta, sest sa pole mõtteks valmis) ning üleüldisele piiripealsele ja vastanduste vahele jäävale seisundile. Olek une ja ärkveloleku vahepeal, surma ja elu vahepeal, mis *butoh'*s tüüpiline, näib siin esile tõusvat ka tekstist. Fraasi viimane osa sümboliseeriks otsekui *butoh'*t ennast: tants, mis sünnib pimedusest, tundub viitavat otse *ankoku butoh'*le. Tekstikatke: "Idee ja tegelikkuse vahele langeb vari, tõukejõu ja teo vahele[---]viljatuse ja loomise vahele, tunde ja vastukaja vahele langeb vari, ihalduse ja spasmi vahele[---]võime ja olemasolu, pärisolu ja päritolu vahele langeb vari," esitatakse Ivo Reinoki varjuga võitlemise stseeni lõpus ning Erki Laur kõneleb seda tehes vaikselt, toetades emotsiooni edastust samas liikumisega. Üritades kehaliselt väljendada luules peituvat sisu, räägib ta kätega suure amplituudiga žestikuleerides, end verbaalses küljes aga pigem nähtavalt tagasi hoides. Siin ilmneb taaskord tugev vastanduste esiletoomine, mis seostub *butoh'* teooriaga ja seob lavastuse "Nibud" seeläbi kindlalt algupärase *butoh'* mõttelaadi ja vaatenurgaga. Teatav pimedus, mis siin oleks lausa isikustatud rollis, saab millekski, mis nii eraldab kui ka ühendab olulisi nähtusi või inimese elus ettetulevaid hetki ja sündmusi. Pimedus on hetk enne tegevuse muutumist, kvaliteedi

65 H. Einasto "Ballaadid pimedusest: mõtisklusi "Eesti ballaadidest" Soorinna küünis" Teater.Muusika.Kino 2004, 11

66 Siin ja edaspidi on kasutatud lavastuste videosalvestistel kõlavat teksti, mis originaalis pärineb T. S Elioti loomingust, mh luuletusest "Ahermaa"

teisenemist, olgu siis tegu üleminekuga otsustamiselt teole või tundelt vastukajale.

Pimedusele omistatakse oluline roll ka stseenis, kus Ken Mai ja Rene Köster oma tantsulise dueti esitavad. Olles veidi aega sünkroonis liikunud, üksteist peegeldanud, kohati ka üksteist üle trumbates teatavat võitluslikku alget demonstreerinud, kukuvad mõlemad mehed maha ning järgnevad taas postiljoni lausunud sõnad: "Oo pimedus! Kõik nad lähevad pimedusse, tühjusesse tähtede vahel. Väepealikud, pankurid, riigimehed, komisjonide esimees[---]tegude tõukejõud hääbunud, läheme kõik koos matusele vaiksele, sest pole kedagi matta." Pimedus ilmneb siin kõikehaarava ja -hõlmava terviku rollis, olles ühtaegu võrdsustatud ka surmaga, elust lahkumisega. See omakorda toetab teatud binaarsete universaalide kaudu maailma mõtestamise ideed, kus ühele poole jäävad pimedus, surm, naisprintsip, teisele aga valgus, elujõud, sünn ja mehelik energia. Pimeduse ees on kõik võrdsed, sellest pole pääsu, koreograafia tundub tekstile toetudes samuti sellest samas varjust esile kerkivat.

Valgust demonstreeritakse aga mõlemas lavastuses valdavalt tule kaudu ja sellest tulenevalt arhailises ja rituaalses kontekstis. "Nibudes" on preestri rollis Ott Kartau kõnd mööda saali ehitatud *catwalk*'i meenutatavat konstruktsiooni, tuleleegid pihkudes, üks kõnekamaid hetki. Samal ajal kostub tekst, mille teemaks puhastumine, mingi ärksama ja teisenenud seisundi saavutamine, oluliste ja sügavate tõdemusteni jõudmine, mis koostöös graatsilise ja sujuvalt kulgeva liikumiskeelega loob meditatiivselt pühaliku õhkkonna. Tuli võibki siinkohal sümboliseerida pühadust, ülevust, seda enam, et tegelaskuju näol on tegemist vaimulikuga. Nagu etenduse avastseenis ekraanile projitseeritud tekstis mainitud, on Kartau kujutatavaks hetkeks moment, mil päike kuldab altarit – siingi ilmneb valgus tugeva tähenduslaetusega ja jumalikkuse aspektile viitava märgina. Hiljem, etenduse lõpuosas, on tulel ja valguskujundusel taas oluline roll, kui lavale tuuakse suured trummid ning tegevus saavutab muusikalises ja energeetilises plaanis kulminatsiooni. Matemaatik, *kendo*-võitleja, sepp ja *zen*-munk võtavad sisse oma kohad liikuvale platvormil, nende kõrvalt ja külgedelt paiskub õhku sädemeid, pürotehnikat, taustal, trummi taguvate meeste taga, on hõõguma löönud ringjad valgussõõrid ning kogu seltskond tõuseb kõrgele lae alla – vabanemine, järgmisele astmele jõudmine, üks hetk elude katkematus ahelas on lõpule jõudnud.

Tule ja valguse poole minek kordub sarnases tähenduses ka "Ballaadide" finaalis, mil tagumises seinas avaneb lõhe, lastes publikule paista vahepeal süttinud lõkkeid. Itkemine ja matus on lõppenud, kõik elavad inimesed astuvad aeglases tempos koos surnutega valgusesse. Tuli domineerib pimeduse üle, ent on ise pimedusest alguse saanud ja sellest raamitud. Elu ja surm võrrelduna valguse ja pimedusega on viimast korda omavahel lõimituna demonstreeritud ja opositsioonid sel moel ületatud.

Ruumilist põhijaotust all-üleval ja nende kultuurispetsiifilisi sümboltähendusi on

kultuurisemiootika seisukohast avanud oma teesides Tartu-Moskva koolkonna esindajad järgnevalt: "kui kultuuri poolt omandatud maailmapildis on jumalad "üleval", siis väljapoole jäävas ruumis on nad "all", edasi toimub kultuurivälise ruumi samastamine negatiivse, "alumise", maailmaga antud kultuurisüsteemis, kurat all, põrgus, jumal taevas." Kultuur püüab haarata ka kogu kultuurivälise ruumi, mis viib mitteorganiseerituse sfääri laienemisele. On iseloomulik, et 20. sajand, ammendanud kultuuri ruumilise laiendamise reservid, pöördus alateadvuse probleemi poole, konstrueerides uue kultuurile vastandatud ruumi tüübi. Vastandumine ühelt poolt alateadvusele ja teisalt kosmose sfäärile on 20. sajandi kultuuri sisemise struktuuri mõistmisel äärmiselt oluline. Opositsioon kultuur-kultuurivälise ruumi, on antud kultuurivälise ruumide paradigma, sh eksootilis-etniline, patoloogiline, alateadvuslik.⁶⁷ *Butoh* oma Teise maailmasõja järgse kujunemisperioodiga ei vastandunud enam alateadvusele, pigem otsis ainet just kollektiivsest mälestusest, proovides siduda universaalseid vastandeid traditsioonide ja avangardse vormi ühtsuses. *Butoh* lavastustes on enamjaolt rõhk maapinnal, ülekantult juuri, minevikku ja teispoole ning surnute ilma tähistaval alumisel sfääril. Sellele viitab koreograafias nii kontakt tsentriga, mis surub keha allapoole kui ka gravitatsiooni tugev mõju tantsija kehale, temaatilises plaanis esivanemate ja surma oluline positsioon. Liikumine kaardistab ruumi, selle ääri nii ülal kui all, asetades tantsija maailma kui füüsilisse ja vaimsesse antusesse.

"Nibudes" võib märgata vastandumist vertikaalses aspektis nii ruumikasutuses kui ka koreograafilises keeles. Näitlejad laskuvad mitmes stseenis kõiega ülalt alla, hiljem, lõpuosas, tõstetakse nad eraldi üles liikuvale platvormile ning etenduse viimases pildis demonstreeritaksegi aina kõrgemale tõusvaid trummilöövaid mehi. Ruumi kogu mahtu kasutatakse oskuslikult ära, tekitades seeläbi kas valdadevahelise liikumise assotsiatsioon või viitamaks stseenikatkestustele (üks tegelane tuleb sisse, lahkeb jne). Liikumine on suure ulatusega, kuna kasutusel on ka kogu lavaruumi haarav horisontaalne vasakult-paremale liikumine: Ivo Reinok kõigub kõiega algusosas küljelt küljele, ka laevastseenis liiguvad nii ekraanile projitseeritav visuaal kui näitlejad rütmiliselt vasakule-paremale. Samal ajal kõlavad taustaks Erki Lauri postiljoni tegelaskuju lausunud sõnad: "nõnda üles-alla kõikudes ma oma aastad läbisin". Tagapool mööda lavaserva jooksev Ken Mai lisab järgmise nüansi stseeni, mis kujutab otsekui inimese elukäiku ja kommet elust läbi joosta või "seilata": elu moodustub üksikutest hetkedest, ebastabiilsusest, mida indikeerib õõsumine.

Horisontaalset vastandust on kasutatud ka *kendo*-võitleja stseenis (omaenda?) varjuga, kus ühest servast teise liiguvad nii kõikuv pall, mõõgaga vehkiv näitleja kui ka kujutised ekraanil, millega ta võitleb. Mainitud stseen on ülesehitatud kontrastsuse esiletõusule, mh on Reinok riietatud

67 V. Ivanov, J. M. Lotman, A.M. Pjatigorskij, V. N. Toporov, B. A. Uspenskij "Kultuurisemiootika teesid", Tartu Semiootika raamatukogu 1, Tartu, 1998, Tartu Ülikooli kirjastus, lk 63

valgesse, tema kujuteldav vaenlane moodustub aga erinevatest mustadest kujutistest, mis laiali hargnevad, kogunevad ja seinal edasi-tagasi liiguvad (vt Lisa 2).

*Butoh'*likus liikumiskeeles on kasutatud võimendatud kontraste elavama, jõulise tantsu ja pehme, sujuvate liigutustega, koreograafia vahel, millest mõlemad viitavad ka toimuvale, st stseeni sisule ja saavad toetust tekstilt, heli- ja valguskujunduselt. Tantsijate kehahoiak viitab ühendusele maaga: jalalabad tunduvad põrandast lausa haaravat, tugipunktid on jaotunud ühtlaselt, tagades hea tasakaalu, kehaasend on kummargil ning põlved vabalt nõtkuvad. Samas venitab torso ja käte töö liikumise kohe ka kõrgusse ulatuvaks, seda eriti hetkedel, mil liikumine saavutab kiirema tempo ning käed tõusevad äkiliste žestidena üles õhku. Alla suunatud liikumine indikeerib teatavat tasakaalu- ja stabiilsusetaotust, kuna ülespürgiv koreograafia mõjub heitlikkuse, emotsionaalsuse ning vaimse ebastabiilsuse seisundina. Samas viitab kõrgemale suunatud koreograafia mõnes stseenis ka tegelase ülendatud seisundile, mingi sisekaemusliku tõeni jõudmisele või transformatsioonile. Kui kristlikule maailmapildile toetuvalt võib alumist sfääri seostada negatiivsega, siis *butoh'* puhul on see küll tumedama poolusega seotud, ent seda ei mõisteta negatiivses tähenduses – alumine on seotud minevikuga, sellele pigem toetutakse, saadakse jõudu, motiivid ja kujundid kerkivad esile just altpoolt.

"Ballaadides" liikumine ülespoole ei ulatu, säilitades pidevat kontakti maaga – paljud liikumisfraasid esitatakse istudes või sügavalt kummargil. Maapinnast kerkivad kramplikult kõndivad kalmulised, itkev ema Aki Suzuki esituses kõigutab end rütmiliselt istudes. Ainuke kord, kus liikumine näitab ruumilist mahtu, on kiigestseenis, ent seal on liikumine horisontaalne, mitte vertikaalne, jättes niiviisi ülemise sfääri ja taeva puudutamata. *Butoh'*likult rangis jalad saavad otseselt põrandast tuge, tihti heidetakse pikali, demonstreeritakse ka roomamist ning käed leiavad tihti põrandaga kontakti. Kahe lavastuse lõikes torkab silma koreograafilise keele erinevus, mispuhul Ken Mai loodud liikumine kasutab ruumi suuremaid ulatusi, teravamaid vastandusi ning kus võib näha tema otsese õpetaja, Ohno, käekirja. Aki Suzuki loodu on lähemal *ankoku butoh'*le ja Hijikata teooriale maapinnast kerkivast ning pidevat surumistunnet tajuvast kehast.

Kolmandaks tihedalt *butoh'* diskursusega seostuvaks opositsiooniks on sünd/elu vastandatuna surmale. Eriti kerkib see esile "Ballaadide" puhul, ent selle kohalolu on mõneti tuntav ka "Nibudes". Seos teispoolsuse, surnutega ja samas elujõud ning sünnimomendi kirjeldamine vahelduvad mõlemas lavastuses, kuid domineerivaks jääb siiski surmavald, seda kas või "Ballaadide" ohtrate mõrvade perspektiivis. Enamiku ballaadide teemaks ongi erinevates vormides elust lahkumine, kas siis neitsisurma, mehetapu või matuste motiivis. Ometi jääb tooni andma aimdus, et selle konkreetse lavastuse puhul ei mõju hukk millegi lõplikuna, vaid märgib pigem

üleminekut ühest olekust või eksisteerimisviisist teise. *Butoh*'likult liikuvad näitlejad tunduvadki juba koolnud või siis vähemasti surnust ülestõusnud olevat, seda ilmet toetab ka kostüüm, milles kandev osa on minimalistlikel, ühetoonilistel rõivastel, mis nahka kahvatuna näitavad. Intensiivselt on sealsamas aga ka sünni temaatika: naise kui ema funktsioon, lapsekandmine, sünnitamine, põlvnemine. Evi Arujärv kirjeldab eluandmise teemat jätkates näiteks oma arvustuses, kuidas viimases ballaadis („Kalmuneiu”) on vastamisi elutung ja surma kõikvõimsus.⁶⁸ Surma ja eluandmisega on "Ballaadides" tihedalt seotud naise kuju ja koreograafiline kujutusviis. Palju on kasutatud tempo aeglustamist, tähenduslikke pause, samas ka liikumise viimist intensiivsele somaatilisele tasandile. Näitlejad otsivad oma kohta elu ja surma piiri peal, kus liikumine ühest olekust teise saab eri moel osaks enamikule põhilistest tegelastest.

Lavastuses "Nibud" on tegelased samuti piiri peal, otseselt surnuid lavale pole toodud, ent kuna teemaks on inimese elukaar, viibimine siinilmas, võimalikud transformatsioonid ajas kulgedes, on surma ja elu katkematu seos siiski läbivaks liiniks. Üleminekut ühest seisundist teise, vaimset-emotsionaalset ärkamist võib vaadelda puhastumise, vanast ja ebatäiuslikust vabanemise, piiratud meele suremise kontekstis. Kindel teadmine inimesele antud ajahetke üürikesest pikkusest peegeldub samuti nii tekstis kui süžee arengus. Postiljon lausub etenduse alguses T.S. Elioti luulest pärinevad sõnad: "tule, ma näitan sulle hirmu peotäies põrmus". Ken Mai kehastatud budistlik munk ilmub lavale arvukates transformatsioonides, juba tema saabumine avastseenis on kõnekas: tema keha kukutatakse ülalt alla, seejärel jääb ta lebama ning tõuseb vajalikul hetkel pingestatud keha ja kramplike liigutustega pörandalt püsti, tekitades otsekohe assotsiatsiooni siia ilma kuskilt mujalt tulnud olendiga, miks mitte surnust ülestõusnuga. Hiljem kannab ta ühes stseenis korsetti ja kleiti, portreterides naist, kes heitleb oma deemonitega, kuid kelles tõuseb esile ka transformatsiooni, mingite emotsioonide ja mõtete hukkamise moment. Ka soome sepa tegelaskuju elab ekspressiivselt ja intensiivselt läbi tuntava arengu: algselt kõrgelt ülevalt platvormiga alla lastud metsik ja pöörane, poolloomalik mees taltub, roomab vaikselt ja nutta tihkudes laval ringi, ilmutades rahunemise märke. Seeläbi kanduks tema eksistents justkui järgmisele, täiuslikumale tasandile, mida toetab ka lavastust läbiv *zen*-budismi ärkamisele viitav ja T. S. Elioti igiinimlike küsimustega tegelev tekst. Sepa karakteris ilmneb seeläbi ka šamanistlik, maailmadevahelisi piire ületava inimese element.

"Ei e m a e g a e l u i s e o l e t ä i u s l i k u d , k u i d j u s t s e e e b a t ä i u s l i k k u s o n v a h e n d a r m a s t u s e , a n d e s t u s e , s a l l i v u s e õ p p i m i s e k s n i n g o m a k e h a j a e l u m õ i s t m i s e k s j a t u n n u s t a m i s e k s . N i i e m a s k u i k a e l u s v õ i v a d k o o s e s i n e d a v a s t a n d i d j a l e i d a l e p i t u s t n i n g m õ i s t m i s t . P i m e d u s s e i l m u b v a l g u s , k ü ü n a v a n e b m õ õ t m a t u s s e ö h e , t u l i k õ r v e t a b ä r a n u r j u m i s t e n õ r d i m u s e j a p õ l e t a b t u h a k s t ü h i s u s e .

Alateadvuse tumedad kihid jõuavad teadvusse ja toovad selgust ja jõudu. Jõudu näha ka kõige suuremas pimeduses valguse hõõguvat täppi,⁶⁹ kirjutab Einasto "Ballaadide" opositsioonide sünteesivast lähenemisest. Vastanduste koostoimet võid leida ka liikumises kasutatud ringimotiivist: näitlejad võtavad lavastuse algusosas ringi, samal ajal *butoh*'st kantuna õõtsudes, demonstreerides rituaalsuse aspekti ja saavutades ühise rütmi. Ringil on traditsiooniliselt tervikut sümboliseeriv tähendus - põlisrahvad tantsisid ringikujuliselt, kuna see hoidis eemale, ringist väljaspool, kurjust ja tugevdas kogukonna ühtsust. Ring seob erinevad suunad, demonstreerides opositsioonideülesust ja arhaiseerivat mudelit. Pimedus ja valgus on mõlemas lavastuses sümbiootilises suhtes, vaheldudes nii valguses kui temaatikas. Pimeduses on alati kübeke valgust ning pole ka valgust ilma sellele sekundeeriva varjuta. Surm ja sünn, elu oma kulgemises, on lavastustes lahutamatult ühtepõimunud, harmoneerudes *butoh*' filosoofilise taustaga, kus sügavalt läbitunnetatud kinesteetilise kehaga saavutatakse terviklik tunnetus minevikust, olevikust, lahkunuist ja alles elule tärkavaist hingedest.

69 H. Einasto "Ballaadid pimedusest: mõtisklusi "Eesti ballaadidest" Soorinna küünis" Teater.Muusika.Kino 2004, 11

2.3 "Teine" ja soolisuus *butoh*' lavastustes

Kultuurisemiootikas ja Juri Lotmani töödes seostub mõiste "teine" eelkõige semiosfääri, piiri, oma ja võõra temaatikaga. Lotmani semiosfääri keskseks ideeks on "piiri" mõiste – see lahutab kaht erinevat kultuuri, ka kultuuri ja mitte-kultuuri, tekitades ühtlasi eralduse "meie" ja "nende" kategooriate vahel. Lotmani teooriates on "piir" oluliseks mõisteks, aidates kirjeldada kultuuri toimemehhanisme. Piiriga seonduvat saab üle kanda ka kitsamasse sfääri, üksiku kunstiteose, sh ka tantsulavastuse, käsitlemiseks. Omamoodi tähenduslik nähe on piiri ületus, kuna ühel pool asub "meie", teisel pool teatud mõttes mittemõistetav ja võõras "nemad". Piiriületusega konstrueeritakse kaks omavahel kuidagi suhestuvat poolust, millest "meie" on selgesti mõistetav ala, selle poolega samastutakse, piirist teisel pool on võõras, "teine", erinev. Piir joonistabki selle eristuse, mille põhjal üldse midagi iseenda identiteedi osana vaadelda ja teist sealt välja arvata (mingite tunnuste/väärtuse/hoiakute jne alusel).

Butoh' puhul muutub teise konstrueerimine aktuaalseks soolisuuse ja identiteedi prismast vaadatuna, kus eraldi küsimustena tõusevad esile ümberriietumine, erinevad transformatsioonid (mehest naiseks, noorest vanaks ja vastupidi), oma lavalise/ fiktsionaalse mina loomine ja selle modifikatsioonid ühe etenduse jooksul. Jätkates *no*-teatris levinud traditsiooni, ilmuvad meessoost *butoh-ka*'d lavalaudadele sageli naiskarakteritena, vahel hõlmates ühe narratiivi väljakooremise jooksul nii mees- kui naisalgeid ja kehastades korraga või segamini näiteks nii iseennast kui ka oma naissoost sugulast või mõnda müütilist naistegelast. Nagu kirjutas oma teoses "Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy" Sondra Horton Fraleigh, võib *butoh*'t vaadelda kui erinevate, tantsus metamorfoosi teemadega tegelevate, koreograafide ühist alust.⁷⁰ Autor jätkab: "*butoh* põhimaterjal on keha selle muutuvates olekutes, see on nagu hübriidne tantsuvorm, mis ühendab eri kultuuride füüsilisi ja vaimseid aspekte, tegeledes nii noore kui vananeva kehaga."⁷¹

"Teise" ja soolisuuse ja metamorfoosi probleem on selgemini leitav lavastuses "Nibud ehk hetk me elude katkematus reas", mille puhul Ken Mai kujutatav budistist munk ilmub lavale ka naisena ning kus teistegi tegelaste puhul ilmnes ühe karakteri piires tugevaid muutusi, metamorfoose ja liikumist identiteetide vahel. "Ballaadides" seostus naine rohkem eelnevalt käsitletud mütoloogilise aspektiga, kandes endas nii ema, neitsi, mehetapja kui lapseleinaja tähendust ja nendega kaasnevaid konnotatsioone ning assotsiatsioone. Samuti ei esinenud selle lavastuse puhul süžees n-ö soovahetusi või isiku muundumist suuremas skaalas kui areng ajas või muutumine rollis. Samas on naine selles lavastuses ikkagi teine, seda just psühhoanalüüsi

70 S. Horton Fraleigh "Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy" University of Illinois Press, 2010, lk 7

71 Samas, lk 11

seisukohast lähtuvalt, kus naine on objektistatud ning samas nähtud teadvustamatusse, tumedasse valda kuuluvana. Naisega seostuvad siin toimingud ja sündmused, mida võib pidada kultuurisemiootika vaatepunktist "piiriületavateks" nähtusteks ja mis kaasavad võõra või "teise" aspekti, nagu näiteks sünd, mõrv/surm, viljakus. Näiteks on Heili Einasto oma artiklis "Ballaadid pimedusest: mõtisklusi "Eesti ballaadidest" Soorinna küünis" toonud välja mõningaid aspekte, mis iseloomustavad lavastuse seksuaalsuse ja sooküsimustega seonduvat, kirjutades, et "see on lugu, kus hinnatud pole mitte naise viljakas keha, vaid naise seksuaalselt ahvatlev, infertiilne keha(---)Loo algul näeme laval kõrguvat rasedat naist, kelle kõhu mees oma pika, terava falloosega penetreerib(---)Tüdimus naisest tuleneb tema viljakusest, sellest, et ta kaotab oma seksuaalse tõmbe ja ahvatluse.⁷² (vt Lisa 3)

Naine, naisekeha ja naise seksuaalne olemine on suur valdkond, mis kultuuris seostub "teisega". See kajastub naise füüsis ja välimuses, millega saab manipuleerida ning mida ajaloos on vaadeldud erinevates teoreetilistes paradigmas, alustades psühhoanalüüsist ning lõpetades feminismi ja tantsuteooriate soolisuse käsitlustega. Psühhoanalüüsist vaadeldi naist kui alateadvuse valda kuuluvat objekti, naisekeha oligi peamiselt mehelikust, vahel ka šovinistlikust kultuurilisest vaatepunktist, käsitletav mingi võõra, müstilise ja mitte päris omase objektistatud nähtusena. Sigmund Freudi tööd on vaadeldud n-õ naistevastasena, fallotsentrilisena, mis arvab välja kõige naiseliku. Suhtumine naisesse, kui kultuurisiseselt võõrasse, "teise", tuleb teemana esile Freudi olulises teoses "Ahistus kultuuris".⁷³ Soorollid on selle põhjal kehtestatud pigem kultuuri ja inimeste endi (inglisekeelne vaste "*gender*", sotsiaal-kultuuriline sooroll) kui looduse poolt (inglise keeles "*sex*", bioloogiline sugu), millest tuleneb ka naise kui teise määratlemine tema füüsilise olemise järgi, kehamuutmise ning keha kui väljenduse kaudu. Naisekeha ning selle erinevad kaunistamisvõimalused, lisaks naiselikkus kui käitumisvorm ja ühiskondlik sooroll (*gender*), on olnud omaette uurimisobjekt ning tihtipeale ei sobitunud see kokku tavapärase, ratsionaalse minapildiga lääne kultuuris. Pigem oli see midagi, mis asus teiselpool piiri, naisekehal olid tugevad erootilised konnotatsioonid (tegelikult on siiani) ja naises nähti omamoodi metsiku ja taltsutamatu väljendust.

Soolisuse ja seksuaalsuse temaatikat puudutas oma arvustuses "Ballaadidele" ka Evi Arujärv: kahe esimese ballaadi juhtmõtteks on süü(tuse) ja eksimuse teema („Karske neiu”, „Eksinud neiu”), järgnevates on seksuaalsus surmatoov jõud („Mehetapja”, „Naisetapja”). „Ballaadide” teises osas tuleb mängu üsna mõistatuslik (üleinimliku ideaali, ideaalnaise otsimine?)

72 H. Einasto "Ballaadid pimedusest: mõtisklusi "Eesti ballaadidest" Soorinna küünis" Teater.Muusika.Kino 2004, 11

73 S. Freud "Ahistus kultuuris. Sealpool mõnuprintsiipi" 2000; Vagabund, Tallinn

„Kuldnaise“ motiiv. Lavastuse pildikeel kasutab tugevaid, šokeerivaid, seksuaalsust eksponeerivaid märke (paljas inimkeha, hiigelfallosega mees) ja visuaalseid eriefekte[---]Edaspidi figureerib laval hiigelsuur saatürlik võrgutajast meestegelane. Lavastuse üks võimsamaid kujundeid on selgelt folkloorse algupäraga kiikumisstseen.⁷⁴ Märkilisena mõjus "Ballaadide" puhul soolisuus just vastanduvast vormis, st naised ja nende karakterid võrdluses meestegelastega. Liikumise osas ei saa selle lavastuse puhul välja tuua olulisi erinevusi, võib üksnes mainida, et *butoh*'t kasutasid võrdselt nii mehed kui naised ning kõige intensiivsemalt mõjus siiski Aki Suzuki enda liikumine, näiteks stseenis, kus ta kujutas itkevast, poega leinavat ema. Kiikumisstseen indikeeris otseselt seksuaalvahekorda ja oli seega tihedalt seotud ka mütoloogia ning viljakusega.

Valge värv, mida *butoh*'s tihti grimmina kasutatakse, on samuti märkilise omadusega ja viitab oma eripärasust kasutades millelegi võõrale, sümboliseerides eksootilist. Antud töös analüüsitavates lavastustes harjumuslikku lumivalget värvi küll ei kasutatud, ent "Ballaadides" olid näitlejad-tantsijad kaetud heleda, liivakarva värviga. See indikeeris seostele maaga, mulla ja pinnasega, muutes tegelaskujud veidi vähem inimlikeks selle sõna tavalises mõistes ja lähendades neid loodusele, seega "teisele" - mittekultuurile. Samuti võib siinkohal näha seoseid *butoh*' teoreetilise diskursusega, kus rõhutatakse eemaldumist kultuurilisest, tsiviliseeritud kehast ("meie") ja inimese loomuliku oleku esiletõstmist. Nagu kirjeldab Horton Fraleigh, esitab *butoh* väljakutse kultuuri poolt anastatud kehale, nimetades seda "röövitud kehaks" ning otsib orgaanilist instinktiivset liikumist. *Butoh* üritab taastada looduse keha ja inimese loomust. Seetõttu kasutatakse etendustes alastust ja looduslikke elemente (vrld liiv, vesi, muld "Ballaadides"). *Butoh* ise on kultuuriline väljendus, mis seab dialektilise suhte loomuliku/loodusliku ja kultuurilise vahele. Oluline on liigutuse kaudu esitletud teadlikkus, millega soovitakse vabastada rikkumatut keha.⁷⁵ Valge või liivakarva värv ületab piiri kultuuriliselt tavapärase, normeeritud kehakujundi ja looduslikuga ühtesulava, kultuurilt n-õ tagasivõidetud keha vahel. Loodusliku kehaga kaasneb ka võõra konnotatsioon, seda enam, et mingil määral seostub see juba põlisrahvastega, kes läänes tahes-tahtmata endale eksootika ja "teise" sildi juurde on saanud.

Soolisusel, identiteediga eksperimenteerimisel ja teatava teisesuse kujutamisel on *butoh*'s tuntavalt mängu maik küljes – teatraalsus samas seostubki mängulisusega, katsetamisega ning *butoh* on tuntud kui eksperimenteeriv tantsuvorm. Soolisuus seostub identiteediga, nii ühiskondlikus kui individuaalses plaanis, kuna viitab piiripealsele olekule ja tekitab segadust lavalolija äratundmises, tema asetamises konkreetse ealisesse või soolisesse rühma. Horton Fraleigh

74 E. Arujärv, "Eesti ballaadid: verdarretav, tundeline ja ülbe", Teater.Muusika.Kino, 2004, 11

75 S. Horton Fraleigh "Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan" University of Pittsburgh Press, 1999, lk 64

kirjeldab, kuidas oma algaegadel oli *butoh* seotud *kabuki*-teatriga, enne kui too rafineeriti lääne maitsele vastavaks. Sellele viitab ka tõsiasi, et *kabuki* traditsioonis on kinnistunud mõiste "*onnegata*" – meesnäitleja, kes mängib naiste osi ning sama tendents on levinud *butoh*'s, kus mitmed meeskoreograafid etendavad laval naiskaraktereid, muutes sellisel puhul oma kostüümi ja liikumisstiili vastavaks. *Butoh*'s on Fraleigh täheldanud tugevaid paroodia, travestia, *cross-dressing*'u ja burleski elemente.⁷⁶

Naiseliku pooluse kõrgendatud mõju on eriti ilmne Ohno töödes – ta ehib end lilledega, kaunistused on kinnitatud nii juustesse kui kostüümile, lisandub ka tugev grimm. Koreograafia hõlmab tunnuseid, mida tavaliselt liigitatakse naiseliku žestikulatsiooni või liikumise hulka nagu graatsilisus, peen plastika, filigraansus, pehmus ja õrnus, sujuvus liigutuse sooritamisel, stiliseeritus, läbi mille saab tähendusrikkaks ekspressiivne miimika. Horton Fraleigh kirjutab, kuidas Ohno mängis katartilise transformatsiooniga, tema kujutatavad pildid võisid kerkida väga erinevast kontekstist, alustades loote arenemisega, lõpetades Argentiina kuulsa transseksuaalse tantsijaga.⁷⁷ Viimane tõik ise märgib otseselt samuti tugevaid ümberriietumise ja identiteedi määratlematuse jooni, mis iseloomustavad antud tantsuvormi ja Ohno lavastuslikku käekirja, viimane andis tooni Ken Mai koreograafias "*Nibude*" puhul.

Butoh segab kultuurilisi soopõhiseid eristusi ja erinevusi ning tihti kaasneb metamorfoosi temaatika, näiteks ilus naine muundub vanamooriks.⁷⁸ Vanadus on samuti suurem teisesust märkiv võtte, mida *butoh*'s kasutatakse: keskealised esinejad kõnnivad, otsekui oleks neil küür ja liigesed vanadusest valusad, sõrmed kronksus kui raugal ja pea õrnalt värisemas, nagu oleks keha juba vanadusnõder ega jaksaks kael pead üleval hoida. Lisandub ka inetuse esteetika kui "teine", võõras, etenduskunstis pigem tavatu nähtus, mispuhul nähakse teeseldult nõdras ja oma vanaduses inetuna mõjuvas kehas omaetigi isemoodi ilu.

Sellelt pinnalt kerkib identiteedi küsimus – kes ja kuidas mida tähistab? Kui mees esitab oma tantsuga naissoost tegelaskuju, võib siin ka ilma otsimata leida segadust identiteedis ja ühiskondlikult määratud rolli võtmisel. Oluline on, et *butoh*-ka tekitab segadust eelkõige kultuurilise, ühise "meie" poolt kehtestatud ja loodud sookuvandis, kandes näiteks n-ö valesid riideid (meeste puhul kleiti, korsetti), kuigi riietus on üksnes kokkulepitud ja kirjutamata reeglitel põhinev eetilis-sotsiaalne norm. Koreograafias varieeritakse samuti naiselikke žeste ja pehmust liikumisfraaside sooritamisel jõulisemate, n-ö mehelike liigutustega, samas kui see, mida laval naiseliku või meheliku liikumisena nähakse, on ka suures osas kollektiivi poolt konstrueeritud

76 Samas, lk 10-11

77 Samas, lk 30

78 Samas, lk 29

nägemus. Antud lavastustes oli meesetendaja puhul näha tavalisest suuremat pehmust ja õrnust mitmes liikumisfraasis, mis oli vaheldatud jõuliste, teravate äkksööstudena mõjuvate žestidega. Aki Suzuki aga jätkas kogu etenduse vältel aeglase liikumise poolt sissetallatud rada, kaldumata äärmustesse ning minnes sujuvalt ja sisendusjõuliselt lõpuni välja. Suuremad kontrastid, võõrasus ja erinevus koreograafias ilmnedki lavastuses "Nibud", kus "teist" illustreeris sobivalt ka lavastuse tarbeks kujundatud liikumiserütm.

Lavastuses "Nibud" oli otseselt segatud soolisi piire ja seda just Ken Mai, koreograafi ja *butoh-ka'*, enda tegelaskuju puhul. Esimene kummastavana mõjuv ja piiripealne stseen kuvati kohe etenduse alguses ekraanile kui tegelasi tutvustav osa ning kus Ken Maid demonstreeriti eskalaatoril alla sõitmas, liiliaoks käes, kirjeldades teda budistliku mungana, kelle portreeritavaks üks hetk rododendronitega ääristatud liivateel. Liiliaoks tema käes oli lumivalge, riietus aga kontrasti tekitavalt süsimust ning kuigi oli kohe aru saada, et tegu on mehega, mõjus tema olek sel videolõigul naiselikult, millele aitas kaasa nii miimika kui näidatava stseeniterviku kompositsiooniline ülesehitus. Pikk must kleit seljas, liilia käes, teine käsi toetamas käsipuule ja aeglane liikumine eskalaatoril allapoole, viitasid millegi ootusele, ka kohalejõudmisele. Ta tuli nagu mõrsja altari ette, lilleõied käes, maani must kleit seljas (sama kleiti kandis ta ühes hilisemas stseenis), pilk rahulik, ent ootusärev, näomiimika tasakaalukas, isegi teatud emalikku rahu väljendav. Samal ajal mõjus ta ka võõrana, kuskilt kaugelt, määratlematust aegruumist saabuv (inim?)olend, mida toetas ka see, et tema tulek hakkas n-õ poolikust kohast: publik ei näinud midagi peale ruumi, kus oli eskalaator, ei teadnud, kust munk oma teekonda alustas. See omakorda illustreeris hästi ka kogu lavastust läbivat hakitud kontseptsiooni, mille põhjal demonstreerisid kõik ühte, tervikust välja lõigatud, hetke oma teekonnal. Must kleit, mis eraldi vaadelduna mõjus leinariietusena, tekitas dissonantsi ülejäänud tervikuga, viidates hoopis matusele või surmale ja tekitades vaatajas ebakõla stseeni sisu osas. Ken Mai sisenemine etendusse muutis ta juba algusest peale "teise" valdkonda kuuluvaks ja piiripealseks tegelaskujuks.

Esimene stseen, kus Ken Mai koreograafiat sisuedastajana kasutas, lasi samuti aimata seoseid tema positsioneerumisel naiseliku sfääri, mida toetas ka postiljoni tegelaskuju esitatav tekst tantsija tegevuse taustal. Ken Mai, olles lavale langenud kõrgelt õhust ja seega äsja justkui surnuist üles tõusnud, sammub laval ringi katkendliku kehakeelega, sooritades tõmbulisi ja kramplikke žeste, milles on selgelt näha suur lihaspinge, kuid tuntavad marionetlikud ja naiselikud käežestid. Erki Laur postiljoni kehastuses lausub rea: "Üks naine tiris oma juuksed sirgu ja viiuldab noil mustil keelil," mille ajal võtab Ken Mai oma pikad süsimustad juuksed ja imiteerib neil viiuldamist, kehastades oma füüsilise abil korraga nii ülmat graatsiat ja naiselikku pehmust kui pinget ja jäikust kehavaldamises. (vt Lisa 4)

On võimalik, et *butoh'* kaudu katsutakse ületada soolisi piire, just soo kultuurilise väljenduse osas (*gender*), mida illustreerivad mäng riietega (kleite või korsette kandvad mehed), meigiga ja kohati isegi ülepakutult naiselik liikumiskeel meeste puhul. Ehk üritatakse leida midagi suuremat ja üldinimlikku, mitte inimesi ära liigitada ja kasti panna: mees vs naine. Sest ka kaks printsipi *yin* ja *yang* ei ole *butoh'* filosoofia järgi tugevas eralduses, vaid orgaanilises sünteesis, ilma üheta ei ole teist - igas naises on natuke meest ja vastupidi. Oluline on *butoh'* puhul ikkagi sisemine tunnetus, keha ja meele erksus ning nii saab kunstnik kontakti kõigi oma isiksuse tahkudega.

"Nibudes" näidati ka stseeni, kus Ken Mai tantsis, olles selga saanud musta korseti, selle külge kinnitatud loori meenutava kanga ning maani ulatuva pitsist kleidi/seeliku. Seda pilti raamisid postiljoni sõnad: "mina, Teresias, pime vanamees närtsind naiserindadega[---]näha violetset tundi, mis kannab seilaja merele, koju." Ken Mai sammus lavale mööda poodiumi, asetades liikumises põhilise rõhu torso ja käte liigutustele. Kui koreograafia üldisel tasandil sarnanes lavastuse muudes stseenides kasutatule, siis liikumiskvaliteedis ilmnisid mõningad varieeruvused: liigutused tundusid olevat sooritatud väiksema jõuga, kaalutletumalt, isegi nendes fraasides, kus amplituudid suurenesid ja liikumine aktiivsemaks muutus. Läbivaks jooneks oli nõtkus, äärmuseni viidud plastika, mida sõrmede ja käte puhul iseloomustas suur liikuvus, õrnad, pintsli tõmbe sarnased žestid ja iga sõrme eraldatud liikumine. Tantsija oleks justkui õhus publikule nähtamatuid nuppe vajutanud, nähes midagi, mida meile näha polnud antud. Samas kujutati tekstile tuginedes pimedat inimest – taas vastuolu ja kummastuseefekt, mis lõi tegelaskuju ümber võõrastuse oreooli. Stseeni jätkudes kaasas Ken Mai liikumisse rohkem ka keha ja jalgu, mõõtes lühemaid ja pikemaid samme mööda lavapõrandat ja luues oma heljuva, ringimotiivi kasutava koreograafiaga mulje ballist. Lavale oli toodud vertikaalne metallplaat, millele tantsija kuju varjuna ilmus. Ta vaatas aeg-ajalt selle poole otsekui peeglist, nagu nähes seal ennast, oma varjulist, talle tundmatut ja võõrast, võib-olla isegi ehmatavat, "teist" poolt. Tants omeenda varjuga, omamoodi tumeda peegeldusega, tekitas tunde, et tegelaskuju on saanud kontakti oma teadvustamatu minaga, maailmaga, mis on talle tundmatu, mis asub teispool piiri. Koosmõjus muusika ja tantsija suust kostuvate lühikeste karjetega kujunes meeleheitlik, suurt sisepinget ja -heitlust kajastav atmosfäär. Koreograafia demonstreeris aga androgüünsust, raske oli paika panna, kas laval esineb mees või naine ning kuna saatvas tekstis mainiti ka ennustajat, kerkis paralleelselt silme ette antiigi Cassandra kuju – pimedaksjäämise tragöödia põimituna erakordse andega ühessamas naises. (vt Lisa 5)

Antud stseenis oli lisaks mehelikkusele ja naiselikkusele segatud ka noorust ja eakust – inetu-ilusa vahekord tõusis kirjeldusest, milles maaliti silme ette pilt vanast mehest, närtsinud raugast naiserindadega. Visuaalne lavaline pilt ei olnud aga hoopiski niivõrd kole, nagu teksti järgi ette kujutada võiks – tantsija oli vastupidi graatsiline, liikumises kerge ja õhuline. Siit kerkis

küsimus inetuse esteetikast: vana inimene on kui "teine", juba oma õige aja ära elanu, kes ei oma enam nooruse kauneid omadusi. Võrreldes noore naisega, kellele viitas kostüüm ja koreograafia, oleks tekstis kirjeldatud vanamees mõjunud äärmusliku kontrastina ja vastanduvana – võõra, teisest maailmast pärit inimesena. Segadus nii soolises kui ealises kuuluvuses ei vähendanud aga stseeni mõjuvust ja kõrget intensiivsuseastet, pigem võimendas seda ja tekkinud kummutuseefekt oli siinkirjutaja arvates hoopistükkis lisaväärtuseks, aidates etendusel paremini publikut köita ja sisu kommunikeerida.

Butoh' üldise teoreetilise tausta põhjal tundub, et sugudevahelist piiri hajutades üritatakse hägustada ka piiri indiviidi ja kollektiivse või mina ja "teise" vahel – võib-olla kerkib siit mingi üldisema inimlikkuse kui sellise ja ühtsusetunnetuse taotlus. *Butoh's* väljendatakse avangardses vormis revolutsioonilist ja ühiskonnale teatud piirini vastuvõtmatut, seda näitas väga ilmekalt Hijikata esimese töö avalik vastuvõtt. Tänapäeval mõjub säärane piiripealsus ja teatraalne mäng laval teistmoodi, ka vastuvõtt ei olnud analüüsitud lavastuste puhul negatiivne, vaid tõi esile lavastuste rikast ja omanäolist keelt. Lavastused puudutasid kõiki inimeseksolemise valdkondi, suhestudeski mingi suurema tasandiga ja tõustes kõrgemale igasugustest piiridest ja nimetamistest, raamidesse panekust.

Butoh nii rõhutab teisesust kui üritab ka sellest kõrgemale tõusta ja tekitada erisuste ülelt vaadet ühele inimesele/indiviidile/karakterile. Seda võib märgata ka teoreetilises taustas, kus mitmed koreograafid ja *butoh'*-uurijad on rõhutanud seda tantsuvormi iseloomustavat joont vaadata mööda kindlatest soolistest erisustest või mees- ja naisprintsipiide erinevusest ja ebavõrdsusest eesmärgiga kaks poolust sujuvalt teineteisesse integreerida. Seeläbi jääb mulje, et *butoh's* luuakse orgaaniliselt muutuv karakter, mida demonstreerib koreograafia, liikumisstiil, žestid ja välimus (kostüüm, grimm jms). Kokku sulatatakse laval ka erinevad vanusastmed ja põlvkonnad, teisesus kui nähtus hajub, sest üks kunstnik hakkab kehastama mitmeid tegelasi ja mitmes eri seisundis inimesi või olendeid korraga. Identiteet on seetõttu selgesti määratlematu ja moodustub kild killu haaval erinevatest elementidest. Siinkohal võib soo osas näha paralleeli transseksuaalsuse ja nn kahesoolistega, keda erinevates (traditsioonilistes) kultuurides on kord peetud kolmanda soo, kord teatava üleinimliku vahendaja rolli täitvaks inimeseks. Põlisameeriklastel on kasutusel olnud näiteks väljend "*two-spirited*" ehk kahehingelised, transseksuaalides nähti vastavates kultuurides mingit pühaduse ja ebamaisuse aspekti, neid austati kui kaht eri maailma, kaht poolust ja mitut iseloomujoont ühendavat lüli, kes ühes isikus suutsid hõlmata kahe inimese jõudu, teadmisi ja osavust. Kuna *butoh'* filosoofias on *butoh-ka'*del mingil määral ka vahendaja roll ja neid nähakse omamoodi šamaanidena, võib eelnevat määratlust omistada ka neile, lisandusega somaatilise

aspektis. *Butoh-ka* demonstreerib tantsuliselt ja liikumisega erinevate isiksuste ja nende omaduste sünteesi, andes tänu sellele lavastustele juurde omapära ja eripalgelisust ning asudes seega meienende piiril ja eemaldudes selgest vastandusest ja "teise" konstrueerimisest.

3. *Butoh'* muutunud positsioon oma ja võõra piiril ning koht Eesti teatris

Bakalaureusetöö järgnev osa jätkub lavastuste analüüsiga Juri Lotmani teooriate alusel, vaadeldes ja uurides lavastusi mõistepaari "oma" ja võõras" vaatepunktist. Kuigi see alapeatükk põhineb analüüsil, on ta otseselt seotud *butoh'* kui tantsuvormi positsiooniga eesti kultuuris ja teatris, samuti selle modifikatsioonidega läänes. Antud lavastustes on koreograafiline vormikülgmujalt imporditud, "Ballaadide" puhul on seda segatud siinsete märgisüsteemide ja eesti pärimusega regilaulude ja narratiivi näol. Seetõttu domineerib sisupooles kohalik kultuur ning lavastust võib vaadata piiripealse nähtusena. Teine lavastus, "Nibud" segab aga elemente erinevatest kultuuridest, sest kaasatud on ka lapi muusika ja T.S Elioti luule. Seeläbi mahuvad mõlemad tööd interkultuurilise teatri mõiste alla. Peatüki teises alaosas ongi aluseks võetud tunnustatud teatriteoreetikute tööd interkultuurilise teatri nähtudest ning nende alusel lahatud *butoh* muutumist lääne teatrimaastikul ja jooni, mis sellele tantsustiilile iseäranis olemuslikud. Muuhulgas on välja toodud ka praktiseerivate lavastajate artikleid, mis võrdlevad ida ja lääne teatrit ning nende toel *butoh'*t kui ida teatri hea näidet vaadeldud. Peatüki viimases osas võetakse suund kitsamalt *butoh'* suhtele Eesti kultuuriga, proovides ühtlasi asetada Jalaka lavastusi siinse teatri kontekstis kindlale positsioonile. Lisaks sellele jõuab töö välja ka eesti ja jaapani kultuurile kõrgema tasandi sarnasustele ja omavahelisele võimalikule sidususele. Lavastusi saab Lotmani terminoloogia alusel käsitleda lähtuvalt oma ja võõra, piiri ja plahvatuse ning kultuuri enesekirjelduse kategooriatest.

3.1 Tartu-Moskva koolkonna "oma" ja "võõras" *butoh'* lavastustes

Mõisted "oma" ja "võõras" seostuvad Tartu-Moskva kultuurisemiootikas eelkõige kultuurilise suhtluse ja kunstiteosega, millest esimese puhul muutuvad võõraks teise kultuuri elemendid ning kunsti puhul võib kasutatav tähendussüsteem või keel, olles uuenduslik, tekitada võõristust. Artikli "Kultuurisemiootika teesid" autorid on seletanud, kuidas ekstensiivse arengu perioodidel omastab kultuur tekste, mille "lugemiseks" ja dešifreerimiseks vastuvõtvast kultuuris vahendid puuduvad. Arhailise, Kaug-Ida jms kunsti tulek lääne kultuuri 20.sajandil on seotud sellega, et need tekstid kistakse välja neile omasest ajaloolisest-psühholoogilisest kontekstist, vaadeldakse neid n-õ täiskasvanu, eurooplase silmadega, ning selleks, et need tekstid mängiks aktiivset rolli, tuleb neid tajuda "kummalistena".⁷⁹ Samas tekitab see autorite arvates semisofääris paljusust ja toob uusi elemente kultuuri arenguprotsessi. Kultuuri tasandil erinevus rikastab – uued tekstid ja märgid võivad küll interpretatsioonis ja vastuvõtus esialgu segadust tekitada, ent avardavad üleüldist tõlgendusruumi, modifitseerides kultuuri ja nihutades vahel koguni mingeid eetilisi-esteetilisi piire. Seeläbi segunevad juba olemasolevad ning lisanduvad võõrad tekstid. Nagu kirjutatakse teesides: "Traditsiooniline kultuuriajalugu arvestab iga ajalõike puhul ainult uusi, antud ephhil loodud tekste. Kultuurireaalsuses aga funktsioneerivad eelmainitute kõrval ka sellesse kultuuriruumi kandunud või väljast sisse toodud tekstid, mis lisavad kultuurilise polüglotismi jooni"⁸⁰.

Kuigi analüüsivad lavastused ei asetu 20. sajandi konteksti, millest "Teeside" autorid kirjutavad, saab nende seisukohti üle kanda ka tänapäeva ja seostada *butoh'* tulekuga Eesti teatri- ja tantsumaastikule. *Butoh* on läände jõudnuna tõepoolest oma algsest tüüpilisest kontekstist, kus annab tooni jaapani mütoloogia, sealsed üksteist mõjutanud usutraditsioonid, eemaldatud - kaasa hakkavad mängima uued, juba lääne teatris kinnistunud ja siin pika ajaloo omandanud teatritehnikad ja -võtted. Ka publik ei ole harjunud säärase tantsuvormiga ning tegelikult puudub harjumuspärane pind ja taust, millelt *butoh'*t mõista. Jaapani tantsustiili jälgib mõlema etenduse puhul eurooplase, täpsemalt eestlase pilk ning lavastuste kummastust tekitava atmosfääri loomisel on põhiroll jäänudki võib-olla *butoh'* kanda, seda enam, et muud märgisüsteemid nagu regilaul, kostüümid, kasutatav tekst ning üldinimlikud ja folkloorsed teemad, on lavalaudadel erinevates lavastustes juba nähtud, nendega on vaatajal kergem suhestuda. Liikumise eripära, võrreldes siinmail etendatava kaasaegse tantsuga ja nüüdisaegsete tantsulavastuste keele ja väljendusvahenditega, on samuti silmatorkavalt võõras. Koreograafia, mis mõjub niivõrd

79 V. V. Ivanov, J. M. Lotman, A.M. Pjatigorskij, V. N. Toporov, B.A. Uspenskij "Kultuurisemiootika teesid", Tartu Semiootika raamatukogu 1, Tartu, 1998, Tartu Ülikooli kirjastus, lk 64

80 Samas, lk 72

kaasahaaravalt, samas ängistavalt, püsites pidevalt äärmuseni viidud ekspressiivsuse ja tumeda pooluse piirimail, võib mõneti šokeerida, üllatada, samas mõjudes, retseptiooni järgi otsustades, siiski nendesse lavastustesse sobivana.

Lavastuse "Eesti ballaadid" vastukaja meedias oli valdavalt positiivne ning *butoh*'t tõsteti esile kui lavastuse idee ja meeleoluga hästi haakuvat koreograafilist valikut. Näiteks on Andres Laasik pärast tantsukeele kirjeldamist ja erksamate momentide väljatoomist kirjutanud: "Von Krahl teatr on jälle ühe põneva teatritehnikaga otsa peale saanud. Ja kui mõelda, missugune teine teatritehnika oleks selleks lavastuseks paremini sobinud, ei tule küll midagi paremat pähe"⁸¹. Pigem nähakse etenduse kineetilisel tasandil suurt kommunikeerivat ja aktiivset sisuedastust toetavat rolli. Nagu kirjutas Heili Einasto oma arvustuses: "Nii nagu eesti rahvamuusika on kasutanud Veljo Tormist, on butó kasutanud Aki Suzukit ja Peeter Jalakat ning tulemuseks on teineteist pidevalt täiendav heli ja pilt, mis tekitab rohkem seoseid"⁸² Siit tuleneb, et *butoh*' kasutamine "Ballaadides" täitis oma eesmärgi, veelgi enam, selmet mõjuda võõralt ja arusaamatult, aitas sisu paremini publikuni viia ja kujundas vastavalt oma eripärale ka etendusterviku kõrgemal tasandil. Ka Evi Arujärv on oma arvustuses pööranud tähelepanu oma isiklikule vaatajakogemusele seoses *butoh*'ga ja jõudnud sarnasele järeldusele. "Miskipärast on tunne, et kaemuslikku ja staatilist runolaulu oleksid suuremad liikumiskiirused isegi kahjustanud. Tempode mõneti suuremad kontrastid oleksid lavastust kindlasti ergastanud. Kui kõrvale jätta esiplaanil liikuva Aki Suzuki paratamatult eksootika märgina töötav nägu, siis üldiselt mõjus „laenatud” butó-staatika „Eesti ballaadides” ürgomasena, kaitstes ja võimendades teose muusikalist põhiolemust"⁸³

Tõik, et lavastus sai meedias tavapärasest võrdlemisi suurema vastukaja on tõestus sellest, kuidas koostöös *butoh*'ga saavutati siinsel teatrimaastikul midagi senisest erinevat ja uuenduslikku, mis tekitas kriitikutes tugevaid emotsioone, ärgitades aktiivselt mõtlema ja arutlema – võõrana mõjuv tantsutehnika kohandus vastuvõtu kaudu ja sai nüüd, tagantjärele uurides omale koha Eesti avangardis, muutudes "omaks", ent säilitades siiski teatava võõrasuse ja olemusliku kummalisuse.

Seda silmas pidades on ootamatu, et teine lavastus, "Nibud", ei saanud praktiliselt mingi laiapinnalise vastukaja osaliseks: Eesti Päevalehes ilmus napp artikkel, kus Laasik tõi välja üksnes mõningad harvad hetked, samas rõhutades siingi *butoh*' rolli üldise meeleolu ja terviku loomisel. See võib tuleneda asjaolust, et võrreldes "Ballaadidega" oli "Nibude" puhul tekitatud kirjum kollaaž, kuna kaasati ka Soome muusikud nende omamaise helikeele ja -traditsioonidega, lisaks võeti appi Jaapani traditsioonilise *bunraku*-teatri jutustajamotiiv Erki Lauri kehastuses ning teksti

81 A. Laasik "Soorinna heinaküünis tapetakse naised ja naised tapavad", Eesti Päevaleht, 21.08.2004

82 H. Einasto "Ballaadid pimedusest: mõtisklusi "Eesti ballaadidest" Soorinna küünis" Teater.Muusika.Kino, 2004, 11, kättesaadav <http://vonkrahle.ee/orb.aw/class=file/action=preview/id=25295/Ballaadid+TMK2004+11+Einasto.pdf>

83 E. Arujärv, "Eesti ballaadid: verd tarretav, tundeline ja ülbe" Teater.Muusika.Kino, 2004, 11

aluseks oli T. S. Elioti luule. "Nibud" mõjus sellevõrra enam võõrana ning seos meie kohaliku kultuuripärandiga ei olnud nii tuntav, kui lavastuses "Ballaadid", mis tegelikult siinset folkloori regilaulude näol kajastama oli mõeldudki. "Ballaadide" ulatuslikuma retsensiooni puhul mängis kindlasti kaasa ka regilaul, Eesti muusikaelus märgilise staatusega Tormis-Kaljuste kompleks, mistõttu tekkis meediakära juba enne lavastuse esietendust. Nibude puhul ei olnud meedias saadaval sellises mahus infot enne etendust ning Eesti kultuuri elemente polnud sel moel kaasatud. Võib-olla oli seetõttu ka kriitikutel keerulisem nähtut-kogetut haarata ja hiljem mõtestada, hoolimata sellest, et postmodernistlik kompott, mis lavale asetati, mõjus oma eripärasuses vägagi õnnestunult ja suhtles publikuga intensiivsete kujundite kaudu.

Butoh't näeb Laasik ometi kui lavastuse defineerivat aspekti ning karakterite kujunemise ja võõra kultuuri esitamise põhilist struktuuri: "Butoh tantsust kantud Von Krahli lavastust "Nibud" ei saa sugugi pidada selle kummalise Jaapanist pärit kunstiliigi Eestisse toojaks, sest aeg-ajalt on sellele omaseid kujundeid olnud nii külaliste kui ka meie oma tantsukunstis. Siiski on "Nibud" terviklik lavastus, mille üks alustala on butoh-tants oma hõlmamatu maailmatunnetusega. Oma veidra kehakeelega loob butoh-tants suurepäraseid võimalused teravate karakterite sünniks ja seda võis vaataja "Nibudes" kogeda."⁸⁴

"Nibud" ja "Ballaadid" jõudsid erineval määral meie kultuurilisse ja teatrilisse eneseteadvusse, ent olulisel kohal on mõlemad, kuna niivõrd omalaadse väljenduskeele kasutamine nagu *butoh*', märgib süvenemist ja lavastuse sisulise ning vormilise poole ühendamisele panustamist. Mõlemas lavastuses tegeleti teemadega, mida käesoleva töö eelmistes osades on kirjeldatud kui *butoh*'le iseloomulikke ja algsest teoreetilisest taustast tulenevaid. Kuigi temaatika tõttu on *butoh*' valik põhjendatud, kriitika alusel ka õnnestunud, siis teatud distants ja võõristus on tänapäevast säilinud, muutes need kaks lavastust mingisse omaette eksperimenteerivasse sfääri kuuluvaks. Juri Lotmani seisukoht seoses kunstiga on, et kunst kätkeb alati võõristust, millega seoses tuleb omakorda sisse eetika. Esteetika ja eetika on kunsti puhul lahutamatud mõisted, vabadusastme järsk suurenemine tegelikkuse suhtes teeb kunstist eksperimenteeriva valdkonna. Kunst loob oma maailma, saab rikkuda tavade, koguni aja ja ruumi seadusi.⁸⁵ Üheks kummastuse tekitamise komponendiks oligi ka ajaga manipuleerimine: "Nibudes" saavutati hetkede kujutamise kaudu ajaülesus ja teatav suure kestvus, "Ballaadides" oli segatud arhailine pärimus ja vastavad motiivid tänapäeva teatri visuaalsete vahenditega. Mõlemad lavastused toimusid omal moel eksperimentidena, kuna segati mitmeid märgisüsteeme, neid omavahel seostades ja proovides leida kultuuride- ja kunstikeelte vahelisi kokkupuutepunkte.

Uurides lähemalt koreograafia ja tantsulisuse rolli lavastuste oma ja võõra markeerimisel, on

84 A. Laasik "Kummaline jaapani tants hõljus Salme tänava kohal", Eesti Päevaleht, 02.10.2012

85 J. Lotman "Kultuur ja plahvatus", artikkel "Kunsti fenomen", Varrak, 2001, lk 171

oluline rõhutada, et koreograafide ja *butoh*-kunstnike endi esituses oli liikumine tuntavalt haaravam ja mõjusam kui teiste lavalolijate puhul. Aki Suzuki on õppinud otseselt Hijikata, Ken Mai aga Ohno käe all ning nende läbitunnetatud esituses oli tahes-tahtmata märgata *butoh*'le omast tausta koos šamanismi, mütoloogia, somaatilise tunnetuse probleemi ja sügava sisseelamisvõimega. Mõlemad esitasid koreograafias ka soolosisid, mille puhul omapärane liikumisstiil täielikult mõjule pääses ja kus koreograafia sooritati ehk suurema sisemise energiaga, kui ühistes tantsukompositsioonides või liigutusfraasides. Kontsentreeritus ilmnes samuti nende kahe tantsija puhul silmatorkavamalt ja kiiremini, kuna nad pöörasid suurt rõhku miimikale, nende näost paistis täielik rolli sisse minek ning kuhugi mõõdetamatusse aegruumi kandumine, millest *butoh*' pärineb ja millest toitub.

Lavastuses "Nibud" oli peale Ken Mai ainuke tantsutaustaga näitleja Rene Köster, kellega koos esitati huvitav ja haarav duett. Samas jäi Köster selgelt oma liistude juurde: tema etenduse algusosa jäävas soolos oli tuntav tänavatantsu mõju, millele vihjasid teravad, selge joonega liigutused, sujuvus ja voolavus üldises kehatöös kombinerituna nurgeliste, fikseeritud žestidega ning vertikaalses ja horisontaalses plaanis amplituutide suurus, mida toetas ka tantsija vaba ja ulatuslik liikumine ruumis⁸⁶. Duetis Ken Maiga nemad tantsijatena nii peegeldasid teineteist kui mõjusid ka vastandlikena, sest aeg-ajalt sooritati sünkroonseid liigutusi üksnes käte või ülakehaga, siis jälle aktiveerus jalgade ja jalalabade töö. Oli näha, kuidas mõlemal on juba kehasisene väljakujunenud koreograafiline leksika ja omandatud treeningsüsteemid, mille põhjalt võis leida huvitavaid nüansse ja märgata mõningaid kontraste. Isegi neil hetkedel, kus koreograafilises plaanis oli domineeriv sarnasus, siis kummagi keha kinesteetilisel, samuti ka rõhuasetuste tasandil, oli lõplik pilt erinev. Köster oli suutnud teistest lavalolijatest paremini omandada ka *butoh*'liku plastilisuse ja kehahoiaku (madalus, rangis ja põlvist kõverdatud jalad), viimse detailini väljajoonistatud liinid ja filigraansed žestid, mis on ka arusaadav, arvestades, et ülejäänud on saanud liikumise osas tavalist näitlejakoolitust, mis nii suurel määral tantsulisust ei arenda.

"Ballaadide" puhul oli suur osa koreograafiast jäänud Aki Suzuki enda kanda, kuna teised esitasid pigem lihtsalt lavalist liikumist, selle sõna otseses tähenduses. Näiteks roomati, kõnniti, esitati rütmilisi astumiskombinatsioone, ent otsest tantsulisust ei olnud märgata enamiku lavalolijate kehakeeles. Seda enam tõusis esile Suzuki meisterlik kehavaldamine ja oskus staatilisest ning rahulikus, isegi aeglases tempos kulgevast liikumisest niivõrd aktiivselt ja intensiivselt tähendusi edastada. Suurt rolli omas ka võimendatud miimika, mis mõjus eksootiliselt ja eht*butoh*'likuna: pärani suu, kohatised maigutused, langetatud silmad ja hääletut karjet illustreeriv näoilme, mis

⁸⁶ Tänavatantsu tausta all on silmas peetud seda, et Köster valdab mitmeid stiile nagu *hip-hop*, *house*, *street-jazz*, *vogue*'ing, *wacking*, mis on kujundanud tema kehaspetsiifikat ja liikumiskeele omapära ning millest on kantud tema liikumine ka lavastuses "Nibud"

võimendas meelegeite seisundit näiteks itkemise ja matusestseenis, kus Suzuki portreeteris poega leinavat ema. Suzuki koreograafias võis näha otseseid viiteid fiktsionaalses etendusmaailmas toimuvatele sündmustele, teised toetasid oma grupiesitustega süžeed ja aitasid illustreerida narratiivi. Einasto nägi liikumises aga vastupidi abstraktsust, mis eemaldus ühestest kujunditest ja tähendustest, mõjudes ainuüksi meelegeolu ja tundmusi sünnitavalt: "pimedus seob Tormise „Eesti ballaadid” ja Jaapanis sündinud butó'd. Pimedes ruumis saavad kokku ja sulanduvad üheks traditsioon ja avangardistlik eksperiment.[---]Aki Suzuki toob need esile oma keha hõljumistes, kangestuses ja madalas, kõverdunud põlvedega kõnnis ning pidevalt teisenevas ilmes. Samas ei ole see liikumine kordagi üheselt mõistetav, ei illustreeri teksti, näol ei peegeldu mitte tavamõistes emotsioonid, vaid pimeduse varjud ja virvendused; nähtamatud, kuid aimatavad oiged. Butó'le nii iseloomulik allapoole suunurkadega grimass või poolavatud huuled ei räägi millestki konkreetsest, vaid teevad nähtavaks ja toovad valguse kätte need pimeduse sünnitised, millel pole nime ega kuju. Nad on äratuntavad, kuid neid ei saa sõnadesse valada ega kujusse vormida."⁸⁷

Butoh't tantsutehnika ja treeningsüsteemina võib kultuurisemiootika positioonilt vaadelda eesti näitlejate jaoks võõrana, mida on keeruline omastada ja oma kehaga kohandada, seda enam, et *butoh*' praktiseerijad ja koreograafid õpivad seda stiili tavaliselt pikki aastaid. Olles harjunud kas teiste tantsustiilide või näitlejakoolitusse kuuluva liikumisega, oli *butoh* esitajate seisukohast kahtlemata eneseületust ja suurt pühendumist nõudev tehnika, millega prooviperioodis harjuda tuli. Seda võimendab ka asjaolu, et *butoh*' õppimine on mõnevõõra teistsugune tavakoreograafia õppimisest, kuna, keskendumata liikumise esteetikale või väljanägemisele, proovib see avada tantsija tunnetuslikku külge ja tekitada impulsse või seisundeid tema siseilmas. Vormilisest küljest võib eesti näitlejate sooritust pidada õnnestunuks, ent sellest ei ilmnenud niivõrd tugevalt *butoh*' saatvat ja sellega lahutamatu kokku kuuluvat mentaalset-filosoofilist maailmatunnetust – nad omandasid küll füüsilise tehnika ja liikumiskeele, ent platvorm, millelt viimast süvendatult mõista ja mõtestada, tundus jäävat pigem kättesaamatuks. Selle võis tingida tõik, et kui koreograafiat on võimalik õppida, kas või otseselt koreograafi kehatööd jäljendades ja kopeerides, siis päritolu ja jaapani kultuuri süvatasandil tundmist aga mitte. Koreograafid tulevad ise *butoh*' aineseks ja alusmaterjaliks olevast jaapani kultuurist koos kõigi selle kaasnähtudega, mistõttu on neile tuttav mütoloogia, religioonid, isegi teatud kindel mõttelaad, millel see tantsuvorm põhineb. Viimaseid on keerulisem võõrast kultuurist inimesel tabada, eriti ainult ühe lavastuse prooviperioodi jooksul.

Omal moel on sama tendentsi täheldanud Arujärv, kes oma artiklis selgitab, kuidas *butoh*' vaimne tehnika ja selle lavaline esituskeel on siiski fundamentaalselt erinevad. "Ei ole kahtlust, et

87 H. Einasto "Ballaadid pimedusest: mõtisklusi "Eesti ballaadidest" Soorinna küünis" Teater.Muusika.Kino, 2004, 11, kättesaadav <http://vonkrah.ee/orb.aw/class=file/action=preview/id=25295/Ballaadid+TMK2004+11+Einasto.pdf>

kohalikus kultuurikontekstis just kummalisusega rabavad, eriefektina mõjuvad on ka lavastuse butó-tehnikal põhinevad aeglased, otsekui liigestest lahti liikumised. Butó kui ida-lääne vaimne tehnika ja butó-tehnikal põhineva lavakeele märgistiku ilmsüütu lugemine on siiski kaks eri asja. Tundmatu saab seletuse tuntud asjade kaudu.[---] Staatikat, nii „eriefektina” pildis (aeglane butó-liikumine) kui ka lavastuse struktuuris („valmis” sümbolkujude kasutamine, monotoonsed üldplaanid), on kiidetud ja laidetud.”⁸⁸ On huvitav, kuidas Arujärv märgib oma kirjutises tundmatu seletamist tuntava kaudu, pigem oli olukord vastupidine, sest regilaulu teemasid võib lugeda meie kultuuris omaseks ja mõistetavaks nähtuseks, samas kui vormikeel, millega neid edastati, mõjus *butoh'* veidruses tundmatult, kummastavana.

Oma ja võõra suhet võib analüüsida ka lavastuse aluseks oleva sisu aspektist, kus ühel juhul on kandvaks motiiviks kohalik folkloor ja suuline pärimus regilaulude näol, teisel aga budism, šamanism ja eksistentsialism. Lavastuses "Nibud" toetuti T.S Elioti luulele, mis eesti lugeja jaoks tõlgete kujul tuttav, ent mis põimituna Jaapani religioosse-filosoofilise tausta ja teatritehnikatega, mõjus sellest hoolimata teatavalt võralt ja teiseselt positsioonilt. *Zen*-budism, mis moodustab suuresti *butoh'* teoreetilise paradigma ning ka antud lavastuse temaatilise perspektiivi, ei ole eestlastele ehk nii tuttav ja süvendas eksotiseerituse mõju. Eesti on tuntud sekulaarsuse poolest ning kuigi budismi võib käsitleda pigem maailmamõistmise viisi ja filosoofilise mõttekogumina kui konkreetse klassikalise religioonina, ei ole sealsed põhimõtted ja lähenemine nii tuntud ja seetõttu ka arusaadavad. *Butoh'* tõusmine selliselt pinnaselt, kuhu on koondatud lisaks budismile ka šamanismi mõningad elemendid (Tero Jarttila tegelaskuju sepa ja tema muundumiste ja metsiku pooluse näol), shintoismi ja animismi mudel, kombineerituna inimeseksolemist, aega ja saatust puudutava luulega, tekitas kokkuvõttes üdini segunenud ja kirju terviku, mis, haarates niivõrd erinevaid elemente erinevatest kultuuridest, kandub pigem "võõra" tähendusvälja. Eesti kultuurist ei olnud sisulises plaanis aineseks võetud midagi, nii visuaalne, heliline kui kinesteetiline süsteem ammutas materjali mujalt.

Kõige lähemal kohalikule asus vast Soome muusikute kohapeal loodud lapi joigil ja huvitavatel löökpillirütmidel põhinev helikeel, mis meenutas šamanismirituaalidega kaasnevat transsiminekut trummitagumise abil, luues seose kolmanda Soome osaleja, Tero Jarttila karakteriga ja aidates kaasa meditatiivse või teisenenud teadvusseisundi konnotatsioonidele. Lavastus üelüldiselt vihjas ka sellele tavapärasest erinevale seisundile, vaimsele olekule, mis kaasneb nii ida praktikate kui ka üle kogu maailma levinud animistlike religioonide ja šamanismiga. Sama seisundit tundub mingil määral kasutavat ka *butoh'*, eriti selles osas, mis puudutab liigutuse ja liikumise läbimõtestamist psüühilisel süvatasandil ning sukeldumist omaenda keha mehhanismidesse, samuti

teravdatud sisemist tähelepanelikkust. Rütm on väga oluline ka *butoh'* liikumiskeeles, seejuures mitte niivõrd välimine, vaid just sisemine, kehast ja mentaalsest ruumist esilekerkiv rütm, iga tantsija individuaalsus. Seda illustreerib ka oma keha n-õ kuulamine *butoh'* õpitubades ja lavastuste loomeprotsessis, mida eri koreograafid tihti rõhutanud on.

"Eesti ballaadid" mõjus oma regilaulu kontekstiga kahtlemata omasena, siin andiski tooni pigem lahendamatu konflikt sisu omasuse ja vormi võõrasuse vahel. Teemad on publikule tuttavad folkloorist, neid on lihtsustatud või muudetud kujul loetud raamatutest ning selle valdkonnaga on kokkupuudet olnud ka erinevate kunstiteoste vormis. *Butoh* ja lavastuse liikumise aspekt tekitasid aga seda suurema kontrasti, luues, võimalik, et isegi mingi sisemise konflikti, lavastuse ülesehituses. See konflikt tekitas aga kandva pinge ja aitas kaasa kommunikatsioonile, idee edastamisele intensiivselt ja sisendusjõuliselt. Oma ja võõra vahel pendeldamine tõi lavastusse orgaanilisust ja dünaamikat, aidates toimida ühel omapärasel teatrikeelega eksperimenteerival teosel. Antud printsiipide omavahelise kommunikatsiooni ja teise kultuuri väljendusvahendite laenamise edukust tõestas ka "Ballaadidele" ja Jalakale antud auhind Teatriliidult, seda just "loomingulise koosluse" eest. Käesoleval aastal omistati lavastajale auhind ka "Nibude" eest – muusika-, balleti- ja tantsulavastuste eripreemiana.

Lotman on oma teoorias toonud välja aspekte, mille pinnalt võib kultuuri sees toimuda oma ja võõra ühendamine. See toob kaasa kultuuri arengu, uudsuse, tekitab pikemas perspektiivis pinnase, millelt luua järgmisi kunstitekste. "Kunsti mõjused rajaneb meie võimel kogeda teistsugust samasugusena, asendades ühelt poolt erinevussuhted ja teisalt sarnasussuhted isomorfismisuhetega."⁸⁹ Võõrasus, mis ilmneb kõige ehedamalt just *butoh'* kaudu on niivõrd osavalt integreeritud üldisesse tervikusse, et mõlemas töös on tulemus kujunenud selliseks, kus paratamatult näib *butoh'* ainsa täpse vastena kommuniqueeritavale sisule. See ilmneb kriitikute kirjutistes ning ka intensiivses etenduselamuses. Paralleel meie mütoloogia, loodusundite ja lääne eksistentsialistlikuna mõjuva luule ning *butoh'* esteetilis-vaimse kompleksse lähenemisega on tugevalt tuntav. "Üks sajanditevanuse kultuuri ehitustalasisid on "oma" ja "võõra" piiritlemine, aga saavutades kunsti tasandi, saab kultuur kõrgema vaatepunkti, millelt vaadatuna ilmnevad fundamentaalsed vastandused meile hoopis kõrgema ühtekuuluvusena,"⁹⁰ kirjutab Lotman. Selline mehhanism on toimunud mõlemas *butoh'*t rakendavas lavastuses, kus oma ja võõra vahel ei ole tõmmatud nii selget piiri, vaid on püüeldud kõrgemale, ühtsuse tasandile jõudmise poole. Eestlastele võõrana mõjuva tantsukeele kasutamine on siinkohal põhjendatud, sest see haakub oma tumeduse esteetikalt nii "Ballaadide" teemaga kui filsoofilise tausta ja intensiivse koreograafiapildi poolelt "Nibudes" demonstreeritavaga. Nagu üks "Ballaadides" laval olnud esinejatest, Jaak

89 J. Lotman "Kultuur ja plahvatus", artikkel "Kunsti fenomen", Varrak, 2001, lk 181

90 Samas, lk 185

Johanson on märkinud, suhestub *butoh'* ja jaapani teatritehnika siinsega hämmastavalt kergesti: "Kujuteldav ugri-mugri kõrgkultuur sarnanenuks oma ilmingutes tõenäoliselt pigem no-teatrile kui bel-cantole ja viini klassikutele."⁹¹

Niimoodi on *butoh'* algselt võõrana erinevate mehhanismide toel omaks muudetud, võib-olla luues huvitavaid vastavusi Eesti ja Jaapani religioosse tausta, maailmatunnetuse ja -mõtestamise vallas ning mõjudes lõppeks ehk omasemanagi kui lääne pika ajalooga etenduskunst. *Butoh* on alates läände jõudmisest hõivanud koha oma-võõra piiril, suhestudes nii läänele tüüpiliste tantsutehnikatega kui tuues kaasa midagi jaapani kultuurile ja esteetikale algupärast. Vormiotsingud ja teemaderingi laienemine uute kaasatavate kultuuride ja märgikeelte näol ilmestavad *butoh'*t nii Eesti teatris kui Lääne-Euroopa etenduskunsti lavadel.

3.2 *Butoh* transformatsioonid lääne teatris

Saanud alguse ja kujunenud välja Jaapanis, on *butoh* tänapäevaks kehtestanud end ka lääne tantsuteatris, mis annab võimaluse vaadelda seda ühelt poolt suhetes lääne tantsuvormidega, teisalt aga jaapani teatri traditsiooniliste vormidega. Mitmed uurijad on välja toonud mõningaid elemente, mida *butoh*'s on üle võetud näiteks *kabuki*'st, *no*'st, samas võrrelnud *butoh*' vormiotsinguid mitme lääne moderntantsu koreograafi treeningsüsteemi ja õppemeetoditega. Eelnevalt analüüsitud lavastused on seni ainsad Eestis loodud täispikad lavastused, kus on *butoh*'t koreograafilise lahendusena kasutatud, segades seda teiste märgisüsteemide ja teistest kultuuridest pärit tähistajatega, mistõttu võib uurida, kas ja kuivõrd on *butoh*'l nende põhjal meie teatrimaastikul juba väljakujunenud roll ja kasutamise tendentsid – mis on olnud *butoh*' lavaletoomise eesmärgiks Eesti kontekstis. Siin tuleb selgeks teha ka Eesti kuuluvus üldisesse läänelikku teatrisse, mis ei pruugi niivõrd kindel ja otsene ollagi: oma kultuurilise ja folkloorilise taustaga ei kuulu me tüüpilisse Lääne-Euroopa kultuuri, millest on kerkinud prantsuse, saksa ja inglise teater. Pigem võib meie animismis, omaaegses looduse tähtsustamises näha mitmeid paralleele ehk hoopis *shintõ*', šamanismi ja jaapani loodusjõude ja *kami*'sid kummardavas religioonis. Kuna meie uuem teater, sh avangardvormid ei ole ka kuigi pikalt kujunenud, ei ole käesolevas töös eesti teatrit vaadeldud tüüpilise Euroopa teatritraditsiooni raamistikus, vaid pigem eraldi, toetudes kohalikule kultuurilisele ja pärimuslikule taustale.

Esimene dokumenteeritud *butoh*-etendus Euroopas leidis aset 1978, mil *Butoh – ha Sebi* ja Ariadne nimeline grupp esinesid Pariisis Nouveau Carre'i teatris. Sama aasta oktoobris esitas Yoko Ashikawa üht Hijikata tööd Louvre'is osana näitusest "'Ma" Exhibition – Time and Space of Japan". "Esimesi etteasteid tervitati meedias imestusega: kirjeldati kunstnike äärmuseni viidud ekspressiivsust ja emotsiooni teket esituse ajal, seda, kuidas tunded ja sisu suudeti publikule väga mõjusalt edasi anda", on nn *butoh*' ekspordi algust kirjeldanud Kazuko Kuniyoshi oma teoses "Butoh in the Late 1980s. Performing Arts in Japan Now". 80.ndatel leidis aset märkimisväärne kasv *butoh*' populaarsuses Euroopas ja USA-s. Seda näidati perioodil, kui ajad nõudsid "midagi uut", *butoh* oli sama populaarne kui Tanz Theater⁹². Sel ajal tuuritasid Euroopas ja USA-s lisaks Kazuo Ohnole ja Sankaijuku trupile veel Sebi ja Ariadne grupp, Yoko Ashikawa ja Ankoku Butoh-ha ning paljud teised, mis viis olukorrani, et sel perioodil osales mõni *butoh*' kompanii või tantsija igal rahvusvahelisel teatريفestivalil. Tõllal uuriti tantsijate erinevaid lähenemisi ja stiile ning on üritatud panna paika ka *butoh*' kohta üldises tantsuajaloos ja selle rolli kaasaegse kunstivormina tervikuna.

92 kultusliku koreograafi Pina Bauschi loodud Wupperthalis tegutsev tantsuteater, mis pakkus uut lähenemist koreograafiale ja tantsuetendustele, kuuludes tantsuteatri ja füüsilise teatri pioneeride hulka

Jäädvustustest ja uuringutest on jäänud mulje, et kui teatav eksootilisuse aspekt välja arvata, on lääne publikut *butoh'* puhul paelunud eelkõige täiuseni viidud tehnika ja senitundmatud avastused, mida *butoh* on teinud füüsilise teadvuse vallas. Just tasand, kus *butoh* väljendab ühist esiletõusmist kaasaegsest linnaühiskonnast ja selle teemadest ning mitte jaapanipärasust või eksootikat, on lääne inimestes tekitanud positiivset vastuvõttu. Seda võetakse kui üht probleemide kaasaegse teadvustamise viisi.⁹³

Erinevate uurijate seisukohad lahknevad ses osas, kas algusaegadest hilisem, läänes kanda kinnitanud *butoh* on niivõrd ehe ja "päris", kui Ohno ja Hijikata loodud tööd. Mõned autorid on seisukohal, et segunedes Euroopas ja USA-s muude vormidega on tekkinud lavastusi, kus *butoh'*t kasutatakse lihtsalt eksperimentaalse vormikeelena, jättes kõrvale algse filosoofilise ja teoreetilise tausta. Seetõttu näeb ka publik selles üksnes kummastust, mis tuleneb koreograafiast ja eripärasest liikumiskeelest. Hijikata ise oli säärase tendentsi vastane, kirjutab Kuniyoshi. *Ankoku-butoh* on ikkagi ainult Hijikata tööga seotud mõiste, tema eriline "pimeduse tants", *ankoku* tähistab väga spetsiifilist osa *butoh'* traditsiooni sees, seda terminit kasutatakse sageli läänes valesti. Kuniyoshi väidab, et pärast Hijikata lahkumist läks *butoh's* kaduma midagi fundamentaalset, sest *butoh* pole kunagi olnud fikseeritud ja loodud väljenduslaad, vaid eksisteerinud tõeliselt just Hijikata ideedepärandi jälgedes. *Butoh'* autentsus kerkib selle stabiilsust ja lõpulejõudmist vältivas olemusest, mis tähendab, et *butoh* on tegelikult võimatus. Seega näeb publik *butoh'* t tihti ka lihtsalt siis, kui kasutusel on see väljend ja väljendatakse mingeid konventsioone.⁹⁴ Hilisem *butoh* on omandanud läänes mitmeid eri jooni, liikudes vastavalt kompaniile ja koreograafile erinevates suundades. Kui teemaderingis võib näha varieeruvusi, siis teatud filosoofiline taust on siiski jäänud ühendama kõiki.

Butoh' eksport langes kokku ka avangardteatri tulekuga läänes ning praegugi võib seda tihti näha eksperimentaalsemate lavastuste tantsukomponendi rollis – kahe Eesti lavastuse põhjal võib seda väita ka meie oludes. Võõrast kultuurist pärit teatritraditsioonide ülevõtmist ja kaasamist lääne seisukohast on põhjalikult uurinud mitmed autorid tuntud teatriteoreetiku Erika Fischer-Lichte toimetatud kogumikus "The Intercultural Performance Reader". Artiklites-esseedes on välja toodud hulgaliselt lavastajaid, kes on läbi aja kaasanud mingeid elemente jaapani traditsioonilistest või eksperimentaalsematest teatrivormidest, käsitledes tihti ka just kehalisust ning laenates midagi tantsu või liikumise osas. Sissejuhatavas artiklis kirjutab Fischer-Lichte: "Laiaulatuslikku Euroopa teatriuendust, mis leidis aset 20.sajandi alguses, on osalt seotud võõrkultuuride teatritraditsioonide ülevõtmise ja kaasamisega läänelikku teatrisse." Lääne teatrid on üritanud uuendusi läbi viia Kaug-Idast laenamise kaudu – kujunes pikk traditsioon erinevatest kultuuridest pärit teatrite sulandamisel,

93 K. Kuniyoshi "Butoh in the Late 1980s. Performing Arts in Japan Now", The Japan Foundation, lk 1-3

94 Samas, lk 4-5

väljapoole vaadati just teatriesteetilistel otsingutel. Samas, toonitab Fischer-Lichte, on igal interkultuurilise teatri või laenamise juhtumil oma eripärad ja taust, võrdlemine ei ole alati üheselt võetav ja kerge.⁹⁵ Kas või mõlema Jalaka lavastuse puhul torkab see silma, sest kuigi kasutatud on *butoh*'t, siis sisu ja temaatika osas on siiski suured erinevused ning kaasatud on mitmeid muudki teatritehnilisi võtteid. Samas ühtlustab seda üks kindel lavastajalik käekiri, mis kasutab ohtralt visuaalseid efekte ja mängib mõjususega – sellele aspektile pakub *butoh* kindlasti tuge.

Seoses Jaapani teatri elementidega tõuseb küsimus universaalse teatrikeelega otsingutest. Robert Wilson ja Peter Brooke on laenanud jaapani teatrit mitmeid elemente, kuid pannud need funktsioneerima ilma kontekstita, st erinevad teatrimärgid muutuvad objektideks (näitlejate kehad, artefaktid, keele elemendid, muusika, helid), mis viitavad niiviisi üksnes endale ega pole kultuuriliste tähendustega otseses seoses. Niimoodi ei ole enam esmatähtis spetsiifiline kultuurikogemus, vaid tähendused tekivad vaatajas, olenemata tema taustast ja päritolust. Küsimus on selles, kas üksikelemendid, mis on kontekstist väljarebitud, saavad funktsioneerida, tähendust omada ja mõistetavaks saada ükskõik millises kultuuris ja teatris.⁹⁶ Eesti ja *butoh* puhul tundub, et seda on üritatud, kuid *butoh*, olles küll kontekstist väljas, on säilitanud ikkagi oma algupära, mingid omadused ja ka ühtlasi mingi tähendus- ja taustakihi, mis sellega Jaapanis kaasnenu. Võimalik, et see tuleneb erakordsest sügavusest, millega see tantsuvorm teoreetilises paradigmas ja filosoofilises taustas töötab ja millega ühitatakse universaalselt kõikidesse kultuuridesse sobiv vormikeel edastatavate tähendustega. Samuti haakuvad Eesti lavastustes käsitletavat teemat algse *butoh*'ga – mütoloogia, inimese ja looduse (maa) suhe, pimedus, surm ja sünd, inimese teekond surelikuna jm.

Üks tuntumaid Jaapani lavastajaid, Suzuki Tadashi on näiteks loonud lääne näitekirjanduse ja jaapani teatri väljendusvahendite põhjal segusid, kus tema meelet saavutatakse kõrgeim väljenduslik vorm ja ülim ekspressiivsus. Tema arusaama kohaselt on lääne tekstiline tehnika ja väljendus kõige kõrgemal arengutasemel, samas kõik kehalist väljenduslikkust ja füüsilist teatrimärki puudutav, on kõige paremini kujunenud just Jaapanis.⁹⁷ Viimane seostub ka sellega, kuidas *butoh*'s on üle võetud mõne teise teatrivormi väljenduslikku leksikat, eriti kuna teiste vormide puhul asetatakse suurt rõhku samuti liikumise detailsusele, miimika ekspressiivsusele ja kehast tõusvatele tähistajatele.

Interkultuuriline teater viitab üldisele tänapäeva kultuurivahetusele, nn ühise maailmakultuuri potentsiaalile. Üldiselt nähakse seda ikkagi avangardteatri osana, kuna see kaasab võõra kultuuri teatri elementide kasutamist, nende ülevõtmist või omaksvõttu. Tegu on alati kultuurilise transformatsiooni protsessiga, kus "sihtkultuuri teatri komponendid hõlmatakse

95 E. Fischer-Lichte (toim.) "The Intercultural Performance Reader", Routledge, 1996, lk 30-31

96 Samas, lk 32-33

97 Samas, lk 36

lähtekultuuri nii, et nende tähendus võib aeg-ajalt intensiivsemalt üles kerkida", nii on interkultuurilist teatrit defineerinud Fischer-Lichte.⁹⁸ *Butoh*'st interkultuurilise teatri fenomenina Eesti kontekstis on varem kirjutanud Irene Viktor oma magistritöös pealkirjaga "Interkultuurilisi transformatsioone eesti teatris" aastal 2009, kus autor analüüsis teatriteooriatest lähtuvalt lavastust "Eesti ballaadid". Töös vaatleb ta "Ballaade" kui interkultuurilise teatri näidet, mis kujutab endast kultuuride sulamit. Viktor on toonud välja seoseid eesti kultuuri ja jaapani teatritraditsiooni ning *butoh*' vahel, pöörates tähelepanu ka Jalakale, kui lavastajale, keda huvitab interkultuurilisus ja kes seda tihti töödes kasutab. Kasutatud on ka mõistet "võõristus", käsitades *butoh*'t kui võõra kultuuri elementi, mis sulandati regilauludega, samas toonitades, et lavastuse retseptisoonis ei nähtud seda tantsuvormi võõrana: see integreeriti sujuvalt ja toimis hästi. Viktori sõnutsi toob ürgse (regilaulud, pärimus) ja uudse (*butoh*) sidumine esile universaalseid tasandeid ning viitab ka kultuurilisele pärandile. Siinkohal tuleks märkida, et kuigi *butoh*' tantsukeeleline vorm on tõepoolest pigem avangardi kuuluv, on selle taust ja filosoofiline tagapõhi siiski sügavalt juurdunud traditsioonides ning Jaapani alal levinud usupraktikates. Seetõttu ei saa *butoh*'t kui tervikut päriselt avangardina vaadelda, sest oma põhimõtetes ja seisukohtades lähtub see pika ajaloo mõtteloost.

Richard Schechner on samuti interkultuurilist teatrit kirjeldanud, pakkudes tüpoloogiat ja ideed, millega *butoh* Eesti teatri kontekstis sobivalt haakub. Oma etenduskunsti teooriaid avava teose "Performance Studies. An Introduction" alaosas "Integrative Intercultural Performances" kirjutab Schechner, kuidas interkultuurilised etendused võib jaotada kaheks tüübiks: integreeriv/ühendav ja lõhkuv. Esimese puhul on defineerivaks oletus, et eri kultuuridest inimesed saavad harmoniseerida erinevaid esteetilisi, sotsiaalseid ja uskumuslikke süsteeme, luues segusid või hübriide, mis on ühtsed ja terviklikud. Siin ei alluta üks kultuur teist, vaid tegu on sarnaselt baasilt millegi uue loomisega. Selle puhul on ideed ja praktikad nii sisemisest kui välimisest kultuurist eraldatud, hinnatud, interpreteeritud ja üle vaadatud, et moodustada kompleksseid ja dünaamilisi situatsioone. Tagajärjena loodud hübriidid tekitavad uusi tähendusi, luues kohati ka uut esteetikat, protsess on avatud. Autor defineerib hübriidetenduse kui tüüpi, mis hõlmab kahe või rohkema erineva kultuuri elemente või allikaid.⁹⁹ Jalaka lavastused kuuluvad mõlemad integreeriva-ühendava tüübi alla, kuna *butoh* on kaasatud teiste vormi- ja sisuvõtetega võrdsetel alustel. "Ballaadide" puhul on sisuline dominant Eesti folkloor, ent vormis võimutseb *butoh*'lik liikumiskeel. "Nibud" on täielik sulam: kasutatud on tekste erinevatest kultuuridest pärit autoreilt, koreograafias nii *butoh*'t kui kaasaegset tantsu, Rene Kösteri liikumises on märgata ka tema tänavatantsu stiilide tausta ja vastavat tunnetust, muusikas on kasutatud Soome ja lapi traditsioone,

98 Samas, lk 38

99 R. Schechner "Performance Studies. An Introduction" Routledge Taylor&Francis Group, London and New York, 2002, lk 251

lisaks mängib rolli šamanismi ja budismi mõju.

Patrice Pavis on teose "Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?" artiklis peakirjaga "What Is Intercultural Theatre?" kirjeldanud interkultuuriaalset laenuprotsessi järgnevalt: "Lääne aspektist laenatakse etendustehnikaid ja luuakse interkultuurilist *performance*'it, teatrit. "Teise", mitte-lääne kultuuri vaatepunktist läheb selle alla näiteks Suzuki Tadashi katse interpreteerida tüüpilisi Shakespeare'i teoseid Jaapani teatrivormidele omaste žestiliste ja vokaalsete tehnikatega. Või siis *butoh*, mis võlgneb palju Saksa ekspressionistlikule tantsule. Võib-olla on eurotsentristlik kujutada ette, et Jaapani perspektiiv 20. sajandi alguse *shingeki* ehk "uue" või modernse teatriga ja Hijikata Tatsumi *butoh*, hõlmavad ka imiteerimist ja laenamist väljaspoolt oma kultuuri, st siis lääne elemente".¹⁰⁰ Üks kaasaja olulisemaid teatriteoreetikuid on siin toonud interkultuurilise teatri ehedaks näiteks just *butoh*, mis kinnitab veelgi ideed, et *butoh* on oma tõekspidamiste ja vormieksperimentidega küllaltki universaalne kunstivorm, mis asetseb oma kohal traditsioonide ja avangardi, ida ja lääne teatri puutepunktis.

Fischer-Lichte kogumikus tõuseb mitmes essees või artiklis esile jaapani teatri olulisus füüsilise teatri seisukohalt, see, kuidas pööratakse tähelepanu laval liigutuste sooritamisele, somaatilises mõttes läbitunnetamisele. Lisaks tuuakse esile mütoloogilisuse aspekti lavastajate töödes, kes on jaapani kultuuri elemente edukalt lääne lavastustesse integreerinud, luues omapäraseid sümbioose, mille näideteks Eesti kultuuriväljal on ka "Nibud" ja "Ballaadid". David Williams on artiklis ""Remembering the Others That Are Us" Transculturalism and Myth in the Theatre of Peter Brooke" kirjeldanud, kuidas "Brooke on oma otsingutes vaadelnud müüti ja arhetüüpe kui midagi dünaamilist, provokatiivset ja võimalusterohket; transkultuuralseid paradigmasid, uurimaks kaasaja puudujääke ja tuleviku võimalusi sissevaateliselt, vältides mingit essentsialistlikku struktuursust nagu Jungil või Lévi-Straussil.[---] Nii kujuneb teater kui vanadel narratiividel püsiva kultuurifenomenina nii otseselt kui metafoorselt jagatud ruumina, mis ühendab jagatud kogemuse kaudu kogukonda. Multikultuuralses grupis, mis interkultuurilisele teatrile sageli omane on, mõjuvad müütilised narratiivid vastuoluliste, mitte nostalgilistena, sest ärgitavad nii individuaalset kui kollektiivset tegevust nii teatris kui üldises sotsiaalses kontekstis. Teater toimib ühena võimalikest väljadest, kus taolisi narratiive demonstreerida, representeerida, uurida, dekonstrueerida ja seejärel rekonstrueerida".¹⁰¹ See vastuolulisus narratiivides on *butoh*' abil Jalaka lavastustes ületatud – füüsiline väljendus on printsiip, mis seob ülejäänud tähistussüsteemid tervikuks kokku ja edastab infot eripärasel viisil rahvuseülel tasandil. Kasutatud on mõlemal juhuõ neid n-õ suuri narratiive, mis tegelevad üldinimlike teemadega, mis korduvad nii eri kultuuride mütoloogiates, religioonides kui ka *butoh*' diskursuses.

100 P. Pavis (toim) "Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?", London, Routledge, 1996, lk 252

101 E. Fischer-Lichte (toim.) "The Intercultural Performance Reader", Routledge, 1996, lk 68

Williams jätkab, väites, et lääne kultuur ja näitlejad on Brooke'i arvates kaotanud kontakti ja ligipääsu n-ö "nähtamatutele" kogemuse aspektidele. See tuleneb läänelikust maailmamudelitest, kus logotsentriline materialism ja positivism on hinnanud ja süstematiseerinud mingid sisemised impulsid ja energiad, mis eelnesid verbaalsele väljendusele ning mis Brooke väitel tulenevad meie sügavamast sidemest ümbritseva maailmaga. Siit ilmneb mütopoeetiline teadvus, mis hõlmab ka maagilist ja üleloomulikku dimensiooni, mis võib esitada teistsugust reaalsust võrreldes empiristliku käsitlemisega.¹⁰² Mütopoeetiline teadvus tuleb eriti eksplitsiitselt esile lavastuses "Eesti ballaadid", kus säärasest maailmamõistmisest pärit metafooride ja kujunditega ongi manipuleeritud. Samade sõnadega, nagu kirjeldab Williams Brooke'i käekirja, võib kirjeldada ka meie *butoh*-lavastusi: "Ruum ja aeg on suhtelised, omane on diskontinuaalsuse printsiip, nii sünkroonsus kui diakroonia kajastuvad ta töödes. Ajalised ja ruumilised markerid on voolavad, avatud, virtuaalsed."¹⁰³ "Nibudes" oli ajaline fragmentaalsus eriti tuntav ja selge: fiktsionaalne maailm asus konkreetselt sätestatud ajast ja ruumist väljaspool, teemad ulatusid kaugest minevikust tänapäeva, laval näidati hetki, ent nende kaudu kujutati igavikku või ajaruumi, kus kohtuvad ja segunevad minevik-olevik-tulevik.

Ariane Mnouchkine kirjutab Aasia teatrilt näitlejatehnikast ja liikumise eripärade kaudu artiklis "The Theatre is Oriental": aasia traditsioonis on näitleja metafooride looja, kes jutustab inimese sisemust, tema olemust, näitleja peab suutma inimest avada, peegeldada tema iseloomu, motivatsioone, kavatsusi, tõlkida need märkidesse, vormidesse, liigutustesse, rütmi. Jaapani näitlejatehnikas on iseloomulik žesti täpsus, liinide puhtus. Oma kehaga joonistatakse tegelase portree, "hinge anatoomia". Ta jõuab lõpuks tõdemuseni, et Aasiast tuleb see, mis teatrile omane, mingi baasmetafoor, mida näitlejad loovad. Teatris ja lavastuste loomisel tulebki üritada mõista neid metafoore, mida näitleja kasutab ning Aasia teater tuleb siinkohal appi. Aasia teater on allikaks, *no* ja *kabuki* aitavad lääne näitlejail esitada etendust hea distsipliiniga ja mõjuvad rikastavalt. Teatri kui kunstivormi (sama saab laiendada ka tantsuteatrile) päritolu ja juured peituvad tema arvates Aasias.¹⁰⁴

"Ballaadide" ja "Nibude" puhul on märgata, kuidas *butoh*'lik liikumiskeel on näitlejaile-tantsijaile väljakutse esitanud, ent tänu sellele on nad suutnud rolli suurepäraselt sisse minna. *Butoh* on laenanud tegelase portree loomise keha ja žestidega *no*'st ning *kabuki*'st, tänu sellele elavnesid kahe lavastuse tegelaskujud tõeliselt ja rohkemates nüanssides kui ehk mõne muu koreograafia puhul võimalik oleks olnud. Samas oli tuntav vahe praktiseeriva ja aastaid tantsukunsti õppinud *butoh-ka* ning eesti näitlejate-tantsijate vahel, kes omandasid liigutused ja koreograafia, kuid kelle

102 Samas, lk 71

103 Samas, lk 74

104 Samas, lk 95-97

esitusest ei peegeldunud just seda "miskit" – *butoh*'le omast vaimu ja keha sümbioosi sisemistel kineetiliste impulsside tasandil. See tervikpilti aga ei häirinud ning tekitas olukorra, kus nii Ken Mai kui Aki Suzuki näisid laval oma liikumises eriti hüpnootiliste ja mõjusatena. Sisulise külje publikuni jõudmisele aitas eripära tantsulahenduste näol samuti kaasa.

Erinevuse ida ja lääne näitlejatehnikate kinesteetilises aspektis on tabavalt sõnastanud Jerzy Grotowski oma kirjutises "Around Theatre – the Orient – the Occident". Oriendi teatritraditsioonis tegelevad näitlejad mingi tegevuse, liikumise "olemuse, essentsi" väljaselgitamisega, oluline on tegevus ise, näiteks see, kuidas kõnnitakse. Liikumine pole vahend, vaid iseeneses juba märk. Tekib *modus operandi* – näiteks ujumise puhul mõtleb ida teatri näitleja lavasituatsioonis, kus reaalselt ujumist ei teki: "mis on märk, mis viitab, et ma tegelen ujumisega?", lääne teatris pigem lihtsalt "kuidas ma ujun?".¹⁰⁵ Siin tõuseb pinnale teatav tähistaja otsing, mingi universaalsus, mis on eelmiste artiklite seisukohtadega võrreldes üldiselt omane pigem Aasia teatrile. Aasia teatritehnikate puhul võib märgata seega suuremat seost semiootilise mõtlemisega, mingite märkide, idee ja tegevuse tähistaja, mentaalse kontsepti otsinguga. Sama protsess käiakse läbi ka *butoh*' lavastuste loomise staadiumis ja proovides, saavutamaks vajalikku enesesüüvimist, meelelaadi ja somaatilist tundlikkust nii üksikžesti kui üldkoreograafia tasandil.

3.3 Analüüsitavate lavastuste roll Eesti teatrimaastikul ja seos kohaliku kultuuriga

Butoh' kasutamise Eestis kontekstis haakuvad ka Juri Lotmani kunstiteooriad ning kultuurilise plahvatuse mehhanismiga kaasnevad aspektid. Artiklis "Kunsti fenomen", mis pärineb teosest "Kultuur ja plahvatus", kirjeldab Lotman kunsti dünaamilise protsessina ja et *butoh* on samuti tantsul ja kehal põhinev kunstivorm, võib sedagi antud lavastustes vaadelda kui omapäraselt konstrueeritud tähendustasandit. Täpsemalt: "Kunst loob uue tegelikkusetasandi, mis reaalsest eristub, olles nii reaalsuse peegeldus kui miski, mis elule vastandub, millest tuleneb ka eetiliste hinnagute rohkus kunstis". Kunst on tunnetusvahend, eelkõige inimese tunnetusvahend. Inimese tõeline loomus ei avaldu tegelikkuses, kunst paneb inimese vabadusemaailma ja avab niiviisi talle tegutsemisvõimalused[---]Kunst on dünaamiliste protsesside mehhanism.¹⁰⁶ *Butoh-ka'd* kasutavad oma keha ja selle väljendusvõimalusi inimese ja üldinimlikkuse tunnetamise tasandina. Veelgi enam, toetudes šamanismile, *zen*-budismile, kollektiivsele alateadvusele ja traditsioonilistele universaalsetele opositsioonidele, luuakse tantsulise meediumi kaudu tähenduslikult väga kõrge määraga laetud väli, millega saab opereerida nii ühe rahva pärimuse sfääris ("Eesti ballaadid") kui ka eksistentsialistlikus luules (T.S Elioti tekstid kasutatuna "Nibudes"). Lavastustes loodi reaalsusest erinev, tänu huvitavale tantsukeelele maagilise ja meditatiivsena mõjuv kunstikogemus, kus mitme kultuuri elementide kombineerimisel sündis dünaamiline ja sisukas tervik.

Artikkel "Semantiline lõikumine kui tähendusplahvatus. Inspiratsioon" käsitleb uute tähendusloome võtete kasutamist, tänu millele kujunevad välja uued kunstilised metafoorid. "Uut tähendust sünnitavate tähendusruumide lõikumine on seotud individuaalse teadvusega, tekivad keelised ja kunstilised metafoorid, kui need uuendused lähevad laiemaks, juba keele ja kultuuri tasandile.(---) "Tähendusloomevahendite vananemisprotsessi korvab uute kasutuselevõtt ja vanade, unustatud struktuuride noorenemine. Ühendamatu ühendamine loomingulises pingeseisundis kui inspiratsioon."¹⁰⁷ Lavastused "Nibud" ja "Eesti ballaadid" on ühendanud kahest või enamast kultuuriruumist pärit lülid, luues Eestis kontekstis sel moel uuendusliku teatrikeele ja mängides metafooride ja tähendustega tavapärasest teatrist erineval viisil. *Butoh'*ga paratamatult kaasnevad filosoofilis-religioossed sisud on suudetud tänu liikumise ja muude märgisüsteemide sünteesile lõimida nii, et need ei mõjugi Eestis publikule võõrana. Pigem on tekkinud kujundid kõnekad ja huvitavad, luues universaalseid, kultuurisest mõistmise ja vastuvõtu piiri nihutavaid ja ületavaid märke. Seetõttu võib need tööd lugeda Eestis viimaste aastate avangardteatri osaks, seda suuresti just *butoh'* kasutamise tõttu. *Butoh'*le iseloomulik koreograafiline leksika suudab üheks siduda nii eesti

106 J. Lotman "Kultuur ja plahvatus", Varrak, 2001, lk 171, 173

107 Samas, lk 30-31

muistse pärimuse ja neitsimõrvad kui Kreeka antiiktragöödiate kangelased, tehes seda ainulaadsel viisil, mille analüüsiks sobib Tartu-Moskva koolkonna ja Juri Lotmani mõistestik. *Butoh'* roll traditsiooni ja avangardi piirimail, üldisi vastandusi, oma ja võõrast ühendaval ning "teist" lähemale tooval pinnasel kehtestas end nähtud jõuliselt ja asetas lavastused Eesti teatrimaastiku kontekstis oma kindlale ärateenitud positsioonile.

Võib-olla peegeldab *butoh* "Eesti ballaadide" abil siinsele kultuurile ja inimestele midagi tagasi, olles teise kultuuri, võõra, element ja pakkudes alust enesekirjelduseks ja -refleksiooniks (Lotmanlikus mõistes). Leides mingi ühisosa eesti kultuuri, traditsioonide ja etenduskunsti ning jaapani *butoh'* vahel, on võimalik suhestada eesti kultuuri jaapani omaga, muinasusku shinto ja budismi ning šamanismiga. Kultuuri enesekirjelduse loomiseks on vajalik väljastpoolt, teisest või võõrast kultuurist pärinev võrdlusmaterjal. Kui see võrdlusmaterjal kasutab meie kultuurist võetud elemente (regilaul, pärimus), siis on seda ka kergem siinsega suhestada ning võimalikke paralleele leida, näiteks eesti muinasusu mütoloogilise ja jaapani sarnase maailmamõistmise vahel. See toetab ka mõttekäiku, mille alusel on eesti teatrimaastikul potentsiaali sarnaneda pigem jaapani teatrivormidele kui lääne etenduskunstile.

Traditsioonilise kultuuri mõttes on Eesti ja Jaapan sarnased, mida võib põhjendada eelkõige religiooni ja looduse suhtega, mispuhul on nii Eesti muinasusus kui jaapani *shinto's* tunda looduse hingestatust, inimese lahutamatu seost teda ümbritseva keskkonnaga, ka seotust maa kui põlluharimise ja tsivilisatsiooni alusega. Nii eesti kui jaapani arhailistes usupraktikates võib ilmned animistlikes kultuurides levinud nähtusi, ka seotust šamanismiga, näiteks Eestis hiiepuude ja ohvrikivide näol, Jaapanis aga loodusvaimude *kami'*de elupaikade, pühamute rollis. Eelnevale lisandub inimeste tõsine usk looduses toimuva tähtsusesse, müütilisse maailmapilti ja teispoolsusesse. Jaapani kultuuri ja selle erinevaid märgisüsteeme iseloomustab ka teatav minimalism, mida on täheldanud nii jaapani luulet, kujutavat kunsti kui teatrit uurinud teoreetikud, ning mis saab tuge ka *zen'*i mõttemudelitest. Seeläbi kerkib paralleel ka põhjamaise lihtsusetaotlusega kultuurivormide puhul, mis annab alust pidada Jaapani kultuuri lähedasemaks Eestile kui Lääne-Euroopale ja sealsele teatrile, eriti mis puudutab teatritehnikaid, tantsuteatrit. Jaapani teatris lähenetakse materjalile veidi teistsugustel alustel kui läänes, mida on välja toonud teoreetikud ka tuntud teatriuuriija Erika Fischer-Lichte toimetatud kogumikus "The Intercultural Performance Reader". Iseloomulik on suurem kehalisuse ja esineja sisetasandi somaatilise tunnetuse rõhutamine, mis ilmneb *butoh's* üldiselt ning ka mõlemas Jalaka poolt lavalaudadele toodud töös. Eesti on traditsioonilises mõttes vaadeldav pigem loodusrahva kultuurina ja oma algupäras jaapani kultuuriga sarnastel alustel püsiva süsteemina. *Butoh'* liikumiskeeles ja gravitatsiooniga seonduvas võib leida paralleele eesti rahvatantsuga, kus mõlema puhul on iseloomulikeks elementideks rasked

sammud, tammumine, tugev kontakt maa ja aluspinnaga.

Kõigis selle peatüki eelnevates osades toodud teatriteoreetikute tekstides ilmneb tõdemus, et jaapani teatris tegeletakse süvitsi just füüsilise aspektiga, st tajudega ning meelelise märgi loomisega kinesteetilisel ja somaatilisel tasandil. Nagu *butoh* demonstreerib, pööratakse suurt tähelepanu vaimu ja keha koostööle – füüsilised väljendused ja tähistajad saavad sügavalt läbitunnetatud ja -mõtestatud sisu. Kaasneb oskus portreterida midagi inimesele tüüpilist, igiiniimlikku, mille põhimõtet toetab universaalide, mingite üldiselt mõistetavate teatrimärkide ja liikumiskeele otsing. Kõik see suhestub *butoh'*ga, kus konstrueeritakse keha võimaluste piires suuremat ja terviklikku üldnarratiivi, uuritakse inimese olemist ja loomust kui sellist, lisades üksikutes aspektides või teemades sügavamaid kihte. Eesti näitel saab oluliseks eelkõige taoline integreerituse pool, kus on võetud *butoh'* tähistajad ja märgid ja neid mingite universaalsete mütoloogiliste printsiipide väljendamiseks kasutatud. Mõlemas analüüsitavas lavastuses tõusevad esile mütoloogilised konnotatsioonid, mis on olemas nii Eesti pärimuses, šamanistlikes-animistlikes kultuurides kui ka *butoh'* teoreetilises diskursuses.

Kokkuvõte

Käesoleva bakalaureusetöö teemapüstitus hõlmas omapäraselt sünteesiva teoreetilise tausta ja avangardselt iseäraliku koreograafilise keelega *butoh*'t nii üldise tantsuteatrivormina kui ka selle kasutust kahes Eestis loodud Peeter Jalaka lavastuses pealkirjadega "Eesti ballaadid" ja "Nibud ehk hetk me elude katkematus reas". Lavastuste analüüsil kerkisid esile teatud kindlad teemad, mis ühildusid Juri Lotmani mõistestiku ja Tartu-Moskva koolkonna kultuurisemiootika vaatepunktidega, mistõttu kujunes töö teoreetiliseks aluseks Lotmani kultuurisemiootika ja selle seisukohad. Mõlema lavastuse puhul oli võimalik sihipäraselt rakendada koreograafiast tulenevate tähendust interpreteerimiseks mõisteid nagu "teine", "oma", "võõras", lisaks mütoloogilise maailmamõistmise ja binaarsete opositsioonidega seonduvat. Lotmani loodud mõisteparaat ja tema ideed osutusid väga sobivaks pinnaseks, mille põhjal käsitleda *butoh*'t nii terviktasandil kui ka konkreetsete lavastuste lõikes. *Butoh*' kujunemise ja ajaooga tutvudes ning selle abil lavastusi analüüsides, jõudsin lõpuks välja *butoh*' positsioonile Eesti teatrimaastikul, mis oli ka üks töö kirjutamise eesmärke. Leides paralleele jaapani kultuuri ja teatritraditsiooni ning siinse kultuuri vahel, on tehtud katse Jalaka lavastusi eesti teatri kontekstis kindlale kohale asetada ning jõuda mingitele üldisematele järeldustele *butoh*' kasutamise osas Eesti lavastustes, Eesti näitlejate kaasosaluses.

Uurimistöö uudsuse perspektiivist on oluline märkida, et kuigi *butoh*' pakub tänu oma sügavale jaapani kultuuri ulatuva filosoofilis-religioosse maailmapildi ja korraga nii kummastust kui esteetilist naudingut pakkuva liikumiskeelega rikkalikku materjali semiootiliseks analüüsiks, pole Eestis kontekstis seda varem tehtud. Lavastustest on analüüsitud üksnes "Eesti ballaade" ning seda teatriteooriatest lähtuvalt. Siinkirjutaja panuseks on seega Lotmani mõistestiku ja semiootikateooriate eksplitsiitne rakendamine ühe konkreetse tantsuvormi ja selle siinsete väljenduste lahkamisel. Töö põhirõhk langeb küll kindlale tantsuvormile ning selle esteetika ja põhimõtete rakendusel mainitud lavastustes, kuid kultuurisemiootilised lähtekohad on siinkohal olnud põhjendatud ja kasulikuks toeks üldiste järelduste väljatoomisel ja eesti ning jaapani kultuurikeelte võrdlemisel. Töö võrdleb omavahel kahte lavastust, proovides luua laiapinnalist tõlgendust, just *butoh*' eripärasest ja iseloomust lähtuvalt.

Analüüsiks valitud Lotmani mõisted "müütiline teadvus", "binaarsed opositsioonid", "teine" ja "oma ja võõras", katavad *butoh*'le kõige iseloomulikumaid välju nagu mütoloogia ja sellest tõusev maailmamõtestamine, religioon, tsükliline ajakäsitlus, soolisuse ja idetiteedi probleemistik ning vastandusi demonstreerivate mõistepaaride olulisus (pimedus-valgus, surm-sünd jms). Lavastuste võrdluses ilmnes, et kui "Eesti ballaadide" puhul annab tooni esmalt mütoloogiline

teadvus ja müütiline ajamõistmine, siis "Nibude" puhul on rõhuasetus soolisuse ja identiteediga mängimisel. Binaarsed opositsioonid ja piiripealsus oma ja võõra näol ilmnevad võrdselt mõlemas töös. Lavastuste koreograafide taust on erinev: "Ballaadide" koreograaf Aki Suzuki on olnud Tatsumi Hijikata otsene õpilane, mistõttu valik just teda mütoloogiliste ja pärimuslike teemadega seostuva lavastuse tantsuloomesse kaasata on vahest ehk lavastaja teadmatagi äärmiselt õnnestunud. Teisegi lavastuse puhul on valitud koreograaf Ken Mai saanud aineseks materjali, mis tegeleb soolisuse, identiteedi ja vastandustega, samade teemadega, millele pööras suurimat tähelepanu tema õpetaja Kazuo Ohno. *Butoh*'s tegeletakse samade üldnimlike teemadega, millega Jalaka lavastusteski rinda on pistetud. *Butoh* saab aineksest pimedusest, müütilisest naisprintsipiibist, mida võib vaadelda nii *yin*'i kui Amaterasu, Jaapani päikesejumalusena. Pimedus on saanud olulise rolli, kohati lausa isikustatud tegelase näol, mõlemas analüüsitud lavastuses. Süüd ja surm Lotmani binaarsete vastandustena on samuti kohal, olgu siis "Ballaadides" mehetapu ja neitsimõrva, emaduse, või "Nibudes" eksistentsialistlik-budistliku tunnetuse näol. Lavastus "Nibud" muundab meeskoreograafi Ken Mai nii mõneski stseenis müütiliseks naiskarakteriks, kellega kaasnevad sümbolistlikud konnotatsioonid eri maailma kultuuridest ja ajalooajastudest. Naiste rõivastesse riietumine laval on üheks olulisemaks *butoh*'t iseloomustavaks tunnuseks ning on sellesse tantsuvormi kandunud Jaapani traditsioonilistest teatrivormidest *kabuki*'st ja *no*'st, mis kandub üle ka lotmanlikku oma ja võõra kontseptsiooni.

Analüüsides mõlema lavastuse puhul esitajate liikumist, ilmnes, et kuigi eestlased olid omandanud *butoh*' koreograafia, siis ei mõjunud see nende esituses nii sisendusjõulisena, kui õppinud ja kogunud *butoh*-kunstnike liikumises. Tõenäoliselt on põhjuseks see, et koreograafiat võib õppida kas või kopeerides, ent *butoh*'ga kaasneva somaatilise tundlikkuse, filosoofia ja teooria omandamiseks tuleb vaeva näha kauem kui ühe prooviperioodi jooksul, ideaalis on esitaja ise jaapani päritolu, mistõttu on *butoh*' mütoloogiline ja traditsiooniline ainekse otsekui kaasasündinud. Nii ei saanud *butoh* kohalikele tantsijatele-näitlejatele päriselt "omaks" ja säilitas teise, võõra elemendid.

Butoh on heaks näiteks lotmanlikust "teise" kontseptsioonist, kuna sellele on omane sugudevahelise piiri hajutamine, rakendades selleks ümberrõivastumist ning rõhutatult niselikku ja graatsilist liikumiskihti meestantsijate puhul. Üldisemad identiteedimuundumised, mis vahel demonstreeritud ka nooruse ja kõrge eaa vastandusena, viitavad samuti piiri tõmbamisele enda ja "teise" vahel, eraldusjoone kehtestamisele. Samas on need vastandused ja opositsioonid omavahel tihedas seoses ning eesmärgiks on antud tantsuvormi puhul siiski piiri ja vastanduste ületamine keha ja vaimu läbitunnetatud koostöö ja äärmuseni viidud tantsulise ekspressiivsuse toel.

Tänu nendele kahele lavastusele ja *butoh'* teemade sarnasusele eesti arhailise kultuuri ja muinasusuga, selgus, et võib tuua välja tugevaid ühiseid jooni jaapani ja eesti kultuuriruumide vahel, mistõttu ei saa *butoh'*t siinsel teatrimaastikul täiesti võõra ja mõistetamatuks käsitleda. *Butoh* asetub seega Eesti teatris piirialale, jäämata võõraks ent siiski ka piisavalt distantseerituks ja kummaliseks, et seda sajabratsendilisel omaks võtta. Meedias ilmunud retseptioonist ilmnes, et kriitikud nägid "Ballaadide" puhul *butoh'*l õnnestunud funktsiooni sisu ekspressiivses ja mõjusas edastamises, see sobis nende arvates hästi regilaulu ja morbiidse sisu ja tumeda atmosfääriga. Ainus "Nibude" arvustus nägi *butoh'*s samuti õnnestunud vormi just selle lavastuse süžee väljendamiseks. *Butoh'* kui ainulaadne vormilahendus mõjub liikumiskeelena avangardse ja uuendusliku nähtusena, kuid koostöös teemadega, mis pärit sügavast kollektiivsest mälestusest ja eesti rahva mütoloogilis-religioosest taustast, sulandub see siiski praegusele teatrimaastikule, vastuvõtjas tõrget tekitamata. Kehaline väljendus lõimub ühelt poolt *butoh'* enda teoreetilise diskursusega, teisalt aga eesti, ja "Nibude" puhul muude kultuuride, märgisüsteemide ja tähistatavatega.

Oma äärmiselt mitmekihilise ja valdkondadeülesest sfäärist ainekust saava loomusega on *butoh'* kahtlemata üks omapärasemaid nähtusi tantsuteatrimaastikul. Hõlmates eripärast, reeglina kummastust ja vahel võõristust tekitavat koreograafilist leksikat, samas üldinimlikke ja sügavaid teemasid nagu emadus, vanadus ja inetus, mehe ja naise polaarsuse ületamine arhetüüpses printsiibis, suudab see kommunikeerida paljusid mütoloogia ja religiooniga seostuvaid tähendusi ehk isegi edukamalt kui mõni harjumuspärane ja läänes levinud tantsuvorm. *Butoh'* kaasab tuntavalt mineviku, samas ulatub ajaülesele ja igavikulisele tulevikku ning suudab katta laia skaalat tundlikke teemasid. Sel viisil on Eesti teatrimaastik juurde saanud ühe mitmekihilise, ohtralt märgilisust ja sümboolsust kasutava keele, mis laseb esile kerkida võimalikel ühenduskohtadel siinse ja kauge ida kultuuriruumi vahel.

Butoh' ja mainitud lavastused demonstreerivad, et Lotmani termineid ja Tartu-Moskva kultuurisemiootika teooriaid on võimalik edukalt tantsulavastuste ja koreograafia analüüsil ja mõtestamisel rakendada. Seda suunda saab jätkata edaspidises akadeemilises töös, liikudes siis juba *butoh'* ülelele, laiemale tantsuteoreetilisele tasandile.

Kasutatud kirjandus

- J. R. Brandon (toim.) "The Cambridge Guide to Asian Theatre", Cambridge University Press, 1993
- H. Einasto, "100 aastat moderntantsu. Pilguheit Eesti poolelt", Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2000
- E. Fischer-Lichte (toim.) "The Intercultural Performance Reader", Routledge, 1996
- S. Freud "Ahistus kultuuris. Sealpool mõnuprintsiipi" 2000; Vagabund
- S. Horton Fraleigh "Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy" University of Illinois Press, 2010
- S. Horton Fraleigh "Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan", University of Pittsburgh Press, 1999
- V. Ivanov, J. M. Lotman, A.M. Pjatigorskij, V. N. Toporov, B. A. Uspenskij "Kultuurisemiootika teesid", Tartu Semiootika raamatukogu 1, Tartu Ülikooli kirjastus, 1998
- K. Kuniyoshi "Butoh in the Late 1980s. Performing Arts in Japan Now", The Japan Foundation, 1997
- J. Lotman, "Kirjandus ja mütoloogia" teosest "Kultuurisemiootika", Olion, 1990
- J. Lotman "Kultuur ja plahvatus", artikkel "Kunsti fenomen", Varrak, 2001
- J. Lotman, "Müüt-nimi-kultuur" kogumikust "Semiosfäärist", Avatud Eesti raamat, Vagabund, 1999
- J. Lotman "Semiosfäärist", Avatud Eesti raamat, Vagabund, 1999
- P. Pavis (toim.) "Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?", Routledge, 1996
- V. Preston-Dunlop "Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography", Verve, 1998
- R. Scnechner "Performance Studies. An Introduction" Routledge, Taylor&Francic Group, 2002

Artiklid meedias:

- E. Arujärv, "Eesti ballaadid: verd tarretav, tundeline ja ülbe" Teater.Muusika.Kino, 2004, 11
- H. Einasto "Ballaadid pimedusest: mõtisklusi "Eesti ballaadidest" Soorinna küünis" Teater.Muusika.Kino, 2004, 11, kättesaadav <http://vonkrah.ee/orb.aw/class=file/action=preview/id=25295/Ballaadid+TMK2004+11+Einasto.pdf>
- T. Eelmaa "Eesti ballaadid. Frondil ja tagalas" Tegelikuse keskus, 2004, kättesaadav <http://vonkrah.ee/et/teater/lavastused/2004/eesti-ballaadid/artiklid/eesti-ballaadid-frondil-ja-tagalas>
- A. Laasik "Soorinna heinaküünis tapetakse naisi ja naised tapavad", Eesti Päevaleht, 21.08.2004
- E. Luuk "Ajaloosümboolsus - sümboolne ajalugu - new age", Teater. Muusika. Kino, 2004, 11, kättesaadav http://www.temuki.ee/arhiiv/2004/11/nov_t04.pdf

Muud allikad:

lavastuste "Eesti ballaadid" ja "Nibud ehk hetk me elude katkematus reas" parooliga kaitstud videosalvestised Von Krahli teatri valduses, töö autorile teada

Lisad:

Delfi pressifotod, autor Kaur Ilves, kättesaadavad <http://pilt.delfi.ee/album/267003/>

autor teadmata, kättesaadav http://draama2005.festival.ee/event.php?s_id=1&p=3&s=&o=

autor Peeter Paasmäe, kättesaadav <http://www.popmatters.com/pm/column/falling-in-love-estonian-style/>

The Role of Butoh in the Estonian Theatre based on the Performances "Estonian Ballads" and "Nipples or Moment in the Unbroken Chain of Our Lives"

Summary

The aim of this thesis is to analyze the use of a dance theatre form, *butoh*, in two Estonian performances considering Juri Lotman's terminology and the ideas of Tartu-Moscow cultural semiotics. It also tries to describe the relation between Estonian and Japanese culture on the base of modifications that *butoh* has lived through in the scene of western and Estonian stages. In the centre of this work is the concept of *butoh* as a unique and complex dance form that draws from Japanese mythology and traditional aesthetics, setting a large variety of religious and philosophical material into a way-out experience.

Notion "*butoh*" describes a form of performing arts that arose from the turbulence of post world war Japan and created a discussion among conservative dance artists. *Butoh* is heavily influenced by *shinto*, *zen*-budism and traditional mythology which builds up its multi-layered theoretical paradigm and discourse. It uses universal opposites like *yin-yang*, night and day, man and woman in a kind of unified level that maintains the binary system, yet creates a whole from these principles and connects them with an archaic image of goddess, whether it is Amaterasu, the goddess of sun in Japanese mythology or the dark *anima*. As a dance form it can be perceived as an example of uncanny because artists make use of down-and-dirty gestural vocabulary, choreography that seems ugly but actually needs deep proficiency of muscles and limbs and perfect balance. A kind of inaesthetical beauty is often demonstrated. *Butoh*'s main principle is somatically sensitive body that listens and acts according to the deepest impulses of dancer's spiritually enriched mind.

The first part of thesis focuses on the historical background of *butoh*, both in the sense of theoretical philosophical discourse and the expression of body and unconventional movement. The second chapter comprises three parts of analysis on mentioned performances, first of which was choreographed by Aki Suzuki and the second by Ken Mai. First part connects Lotman's term of "mythological consciousness" with the sense of time and cognitive model that are presented in the narratives of both performances. Second part deals with binary oppositions both in Lotman's works and performances using *butoh*'s means to demonstrate dualistic universalities. In the third part, the idea of "other(ness)" is applied to the performances and choreography is viewed in the sense of playing with gender and identity. Third chapter continues the analysis within the concept of "self and other", giving a brief overview of Lotman's theory of intercultural texts, border and renewing

after cultural explosion. Other parts describe the transformations of *butoh* in western theatre and try to offer an understanding of its connections with Estonian culture and its role in the context of Estonian theatre.

Cultural semiotics thereby worked as a method of in-depth analysis of a certain dance practice and helped to interpret *butoh* in its variety and symbolic richness. While writing the thesis it became clear that terminology of Lotman and *butoh*'s characteristics can be associated well enough to thoroughly “read” those performances. For the performances that represented folklore and mythology in mixture with existentialism, budism and avangard choreography, comprising many different sign systems, *butoh* sometimes even functioned as the most intense mediator of meaning.

The narratives of these performances tied in with kinesthetical expression on many levels, stating *butoh* as a new interesting language on Estonian stages. The choice of choreographers supported the overall tonality and atmosphere of the works and combined with other sign systems like text, space, lightning and decoration two interesting dance and theatre experiences were created. In terms of traditional culture the connection between Estonia and Japan was indicated through *butoh* which worked as a creator of strangeness but was perceived as something “own” and somewhat translatable by the audience. The mythological, religious and philosophical background of this art form combined with extraordinary expressiveness and sensitivity in performer’s somatical body language are understandable and original in both eastern and western cultures, making *butoh* a unique phenomena in today's dance theatre scene. Lotman's terminology proved itself as an adequate system to interpret and analyze dancing and the integral whole of a performance comprising many sign systems on both internal and outer levels.

Lisad



Lisa 1. Koreograaf Aki Suzuki *butoh*'likku koreograafiat esitamas, taamal Eesti näitlejad, autor teadmata, kättesaadav http://draama2005.festival.ee/event.php?s_id=1&p=3&s=&o=



Lisa 2. Ivo Reinoki kehastatud *kendo*-võitleja sümbolne võitlus varjuga. Autor Kaur Ilves, kättesaadav <http://pilt.delfi.ee/album/267003/>



Lisa 3. Juhan Ulfsak hiiglasliku falloosega mehe rollis. Autor Peeter Paasmäe, kättesaadav <http://www.popmatters.com/pm/column/falling-in-love-estonian-style/>



Lisa 4. Ken Mai lavastuse algusstseenis, ümbritsetuna postimehest (vasakult), matemaatikaõpetajast ja sepast (paremal). Autor Kaur Ilves, kättesaadav <http://pilt.delfi.ee/album/267003/>



Lisa 5. Ken Mai korseti ja kleidiga tantsimas. Autor Kaur Ilves, kättesaadav

<http://pilt.delfi.ee/album/267003/>

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Iiris Viirpalu

(sünnikuupäev: 27.06.1992)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose *Butoh* Eesti teatrimaastikul lavastuste „Eesti ballaadid“ ja „Nibud ehk hetk me elude katkematus reas“ näitel,

mille juhendaja on Katre Väli,

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

Tartus, 31.05.2013.