

Tartu Ülikool

Maailma keelte ja kultuuride kolledž

Johanna Kahur

LYNNE ANNE BLOM'I JA L. TARYN CHAPLIN'I TEOSE „THE INTIMATE ACT OF
CHOREOGRAPHY“ VALITUD PEATÜKKIDE TÕLGE JA TÕLKE ANALÜÜS

Magistriprojekt

Juhendaja:

Katiliina Gielen

Tartu

2018

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. SIHTTEKST	6
2. TÕLKETEOREETILISED LÄHTEKOHAD	44
2.1. LÄHTETEKSTI STIIL	47
3. TÕLKEANALÜÜS	49
3.1. VIISAKUSVORMID	49
3.2. LAVASTUSTE PEALKIRJAD	51
3.3. VISUAALI TÕLKIMINE KIRJAKEELDE	53
3.4. TERMINITE ANALÜÜS	54
3.5. SISULISED TÄPSUSTUSED JA SELGITUSED	58
KOKKUVÕTE	60
KASUTATUD KIRJANDUS	61
SUMMARY	64
Lisa 1	66
Lisa 2	67

SISSEJUHATUS

Magistriprojekti lähtetekstiks on valitud 1982. aastal Ameerika Ühendriikides avaldatud teos „The Intimate Act of Choreography“. Autorid Lynne Anne Blom ja L. Taryn Chaplin olid koreograafid ning koreograafiaõppejõud – Blom töötas õppejõuna näiteks Pennsylvania osariigi ülikoolis, Illinois' ülikoolis ja Northwesterni ülikoolis. (Heise: 1993) L. Taryn Chaplin aga õpetas nii Euroopa kui ka Ameerika ülikoolides ning oli Middlebury kolledži tantsueriala looja. (University of Pittsburgh Press: 2018) Valitud teos sisaldab improvisatsioonilisi tantsuharjutusi ning tantsu loomise ja seadmisega seotud terminite käsitlusi. Harjutuste kaudu saab tantsija õpitud harjutada ja kinnistada.

Tõlkimiseks olen valinud teose eessõna, kus tutvustatakse teose sisu ja terminoloogiat ning esimesed neli ja pool peatükki. Otsustasin teose viienda peatüki poolitada, et tõlkemaht jääks lubatud piiridesse. Tõlgitud peatükid käsitlevad tantsu loomise ja/või seadmise juurde käivaid keskseid mõisteid nagu tantsuloome protsessi suhtumine, põhimõtted, keha, tantsu fraas ning ruum. Peatükid said valitud nende loogilise järjestuse pärast ehk kuna teosest saab kõige paremini aimu seda algusest peale lugedes (sest teose peatükid ei toimi eraldiseisvatena ja iga järgmine peatükk toetub mingil määral eelmisele), siis saab lugeja hakata teosega tutvuma algusest, mitte poole pealt.

Tantsuteemalise teose valisin isiklikust huvist lähtudes. Ma ei ole küll lapsest saadik tantsimisega tegelenud ning tutvusin tantsuga (täpsemalt rahvatantsuga) lähemalt alles täiskasvanuna, kuid huvi tekkis juba ammu enne seda. Tänu rahvatantsule hakkasin uurima lähemalt ka teisi tantsustiile. Samuti huvitusin sellest, kuidas luuakse tantse, kuidas tekivad koreograafil ideed liikumiste ja kombinatsioonide jaoks ning kuidas neid tantsuks kokku siduda. Magistriprojekti lähtetekst just seda loomeprotsessi kajastabki. Lähteteksti lugedes nautisin väga harjutuste kirjeldusi (olguigi et nende tõlkimine osutus parajaks väljakutseks) ning proovisin nii mõnegi harjutuse ise läbi teha, et teemast paremini aru saada.

Keeleteadlane ja semiootik Roman Jakobson (1959: 233) on oma essees „On Linguistic Aspects of Translation“ teinud vahet kolmel viisil, kuidas tõlgitakse: intralingvistiline (keelesisene), interlingvistiline (keeltevaheline) ja intersemiootiline (märgisüsteemide vaheline) tõlge. (Jakobson 1959: 233) Kuigi Jakobson on mõelnud intersemiootilise tõlke all verbaalse keele tõlkimist mitteverbaalsesse keelde, on magistriprojekti lähteteksti puhul tegu vastupidise kombinatsiooniga – kuna lähteteksti keskmes on kehaliste harjutuste kirjeldused, on teose autorid tõlkinud kehakeele kirjakeelde.

Ka sellise info ülekandmise näol on tegu märgisüsteemide vahelise ehk intersemiootilise tõlkega. Sellest tulenevalt peab lugeja harjutusi visualiseerima, et nendest samamoodi aru saada, nagu autorid neid mõelnud on.

Magistriprojekti eesmärk oli analüüsida teose tõlkimisel tekkivaid probleeme ja välja tuua nende lahenduskäike. Suur rõhk langes eneseanalüüsile ja tõlkevalikute põhjendamisele. Eneseanalüüsi teostas nii tõlkimise ajal märkmeid tehes, kui ka tagasivaatavalt ühe või teise valiku tegemise põhjuseid analüüsides.

Läbi kogu magistriprojekti kirjutamise protsessi juhindusin lähtetekstis sisalduvast koreograaf Paul Taylori tsitaadist tantsu loomise kohta, mis võiks sama hästi käia ka kirjutamise kohta:

„Ma ei tea, kust mu ideed tulevad. Kui ma ootaksin inspiratsiooni, siis ma ei saaks kunagi midagi tehtud[...]mõnikord ei ole mul alustades aimugi, mida me tegema hakkame. Ma lihtsalt alustan. Kui see kuhugi ei vii, siis alustan uuesti.“ (Blom & Chaplin 1982: 9) (autori tõlge)

Sain tänu magistriprojekti formaadile praktiliselt rakendada kõike, mida olen magistriõppe jooksul õppinud. Põhiline, milles olen arenenud, on mõtte tõlkimine. Kui algul olid minu tõlked pigem sõnasõnalised, siis nüüd olen hakanud julgemalt mõtet tõlkima. Magistriõppe alguses hoidsin jäigalt lähtetekstist kinni, sest arvasin, et sihttekstis näiteks sõnade järjekorra muutmine tähendab, et ma ei ole enam lähtetekstile truu. Õnneks taipasin tänu magistriõppe ajal toimunud tehnika-, õigus- ja majandusteemalistele tõlkeseminaridele, et lähtetekstile saab truu olla ka ilma täpselt sama lauseehitust järgimata või täpselt samu vasteid kasutamata. Siinkohal ei taha ma kindlasti öelda, et lähteteksti järgima ei peakski või et tõlkimine on sama, mis parafraseerimine. Tahan öelda, et kui lähtetekst seda nõuab, tuleb sihttekstis kasutada täpse vaste asemel näiteks sõna lahtiseletamist (nt kui sihtkeelses kultuuris lähtekeele terminit ei eksisteerigi), lauseehituse muutmist või muud võtet, mis tol hetkel vajalik.

Magistriprojekt jaguneb kolmeks suuremaks peatükiks. Esimeses peatükis on esitatud tõlgitud sihttekst. Teises peatükis tutvustan tõlketeoreetilisi lähtekohti ning arutlen lähteteksti stiili üle. Kolmas peatükk on pühendatud tõlkeanalüüsile, kus tutvustan peamisi tõlkimisel tekkinud probleeme ja nende võimalikke lahendusi. Peatun ka lavastuste pealkirjade tõlkimisel ja visuaali tõlkimisel kirjakeelde. Kolmandas peatükis analüüsin läheteksti keerukamaid ja huvitavamaid termineid ning jagan ka mõningaid sisulisi täpsustusi ja

selgitusi. Magistriprojekti lõpetab töö kokkuvõte. Töös esinevad tsitaadid on töö autori poolt eesti keelde tõlgitud. Samuti on tõlgitud lähtetekstis sisaldunud joonealused märkused. Sihttekstis esinevad joonealused märkused pärinevad lähtetekstist, kui ei ole öeldud teisiti.

1. SIHTTEKST

ISIKLIK TANTSUKUNST

Eessõna

Kiire kasy, mis tantsule kui kunstivormile kahekümnendal sajandil osaks on saanud, on viinud tantsukunsti olulise arenguni. Kunsti praktiseerimine – koreograafiaga päriselt tegelemine – on arenenud palju kaugemale kirjandusest, mis seda kirjeldab. Tantsukriitikud kirjutavad artikleid ja raamatuid, mis hindavad juba loodud tantsude koreograafilisi aspekte. Tantsijad on kirjutanud raamatuid koreograafiast, et väljendada enda filosoofiat. Vaieldamatult kõige rohkem teadmisi ja informatsiooni koreograafia kohta on aga koreograafide peades ja sõnades, kui nad õpetavad ja loovad. Selles raamatus oleme esiteks proovinud tervikuks kokku tuua ulatusliku teabehulga protsessi, kunsti ja oskuse kohta; teiseks pakume kergesti kasutatavat formaati, et õppida materjali, mis ulatub koreograafia põhielementidest kuni keerukamate küsimusteni, millega kogenud ja kõrgtasemelised koreograafid kokku puutuvad.

Meie arendatud formaat kujunes välja ideest, et improvisatsioon on hea viis õppida tantsukunsti. See lähenemine klappib hästi laialt levinud ja paindlike tänapäevaste tantsupõhimõtetega, mis hindavad ja rõhutavad igatüüpi loovuse ainulaadset panust. Ühele kindlale tantsu loomise elemendile keskendunud improvisatsioon, mis on väga struktureeritud ja hästi juhendatud, pakub õpilasele selle elemendiga seonduvat füüsilist kogemust. Kogemuslik tegevuse kaudu õppimine arendab nii intuitiivseid ja kinesteetilisi teadmisi, kui ka intellektuaalset arusaamist.

Tänapäevastes õppemeetodides tunnustatakse fakti, et isiklike avastuste tegemine võib olla otsustava tähtsusega uute või teistsuguste ideede aktsepteerimisel ja nendesse uskumisel. Seega, kui võimalik, on meie esitletavale koreograafilisele mõistele vihjatud improvisatsioonilises struktuuris. Mõnikord on see peidetud mõistega mitte seotud maski taha (pilt) ja mõnikord keskendub improvisatsioon otseselt liikumisele ja/või koreograafilisele elemendile, mida parasjagu uuritakse. Tänu sellele saab õpilane mõistega tutvuda ja seejärel mingil tasandil (teadlikult või mitte) mõistet või tillukest vihjet sellest ise avastada.

Iga mõiste üle arutletakse; pakutakse välja improvisatsioone; seejärel antakse ette koreograafiline harjutus, mis toimib mõistet kujundava, vormiva ja reflekteeriva kontekstina.

Mõnel juhul eelneb improvisatsioonidele ja harjutustele esmalt pisut avastustööd või järgneb neile arutelu. See annab juurde isikliku panuse tahu, võimaldades osavõttu nii enne kogemuse saamist, selle toimumise ajal, kui ka pärast. Kui mõistest aru saamise käivitamiseks piisab ainult lühikesest liikumiskogemusest, on selle jaoks antud harjutus nimega „Lühike ja konkreetne“.

Järgnevate peatükkide materjal katab koreograafia põhitõed. See esitleb filosoofilist lähenemist tantsude loomisele ja filosoofiaid tantsude loomise kohta, aga seda ei tohiks võtta kui tantsude loomise filosoofiat; seega sobib see kokku iga lähenemisega. Selle teabega täiendatakse teavet, mida õpetaja klassis edasi annab, samas võib see olla ka eraldiseisev allikas teemade kohta, millel tal ei ole aega tegeleda. Raamatus sisalduvat materjali saab kohandada, et näidata, kuidas tema isiklikult on selle oskuse põhielemente rakendanud ja neid kunstiliselt vorminud. Õpetajale võib tulla kasuks enne teksti juurde asumist lugeda õpetaja lisa; see näitab kätte mitmeid probleeme, mis võivad ette tulla ning võimalusi, kuidas neid edukalt lahendada.

„Isiklik tantsukunst“ on mõeldud mitmesugustele tantsumaailmas tegutsevatele inimestele: õpetajatele, kes otsivad värskeid ideid ja põhjendatud uusi lähenemisi, mida noorte koreograafidega kasutada, tõsistele tantsuõpilastele, kes on huvitatud nii selle kunsti praktilistest kui ka teoreetilistest aspektidest ja tantsijatele, kes on juba aastaid õpetanud ja hakkavad alles nüüd tantse looma või kes on tantse loonud ja hakkavad alles nüüd oma kunsti õpetama.

Raamatut saab kasutada kui algallikat igal tasemel koreograafia- või improvisatsioonikursuste jaoks. Soovitusliku kirjandusena võib see lisada olulise dimensiooni sellistele kursustele nagu tantsuharidus (teooria ja filosoofia), õppemeetodid ja laste loovliikumine. Valitud osad vormi, abstraktsiooni, stiili ja puutepunkte käsitlevatest peatükkidest võivad sobida lugemiseks ka tantsu esteetika kursusele.

Meie raamatus käsitletud materjali sügavus ja ulatus on piisavalt laiahaardeline, et valmistada tantsijat ette täispika tantsu seadmiseks. Kogu raamatus esitletud materjali päriselt läbi töötamine võtaks aastaid; näiteks juba rühmatööd puudutav peatükk üksi sisaldab nii palju improvisatsioone, avastustööd ja koreograafilisi ülesandeid, et sellest piisaks väga tiheda semestri läbimiseks. Raamat ei taotle koreograafia reeglite ette kirjutamist; pigem pakub see isoleeritud ja põhjalikku uurimust arvukatest elementidest, mis moodustavad ühiselt koreograafilise protsessi. Need on paigutatud kontekstuaalsesse võimaluste ja valikute raamistikku koreograafide, õpetajale ja õpilasele tutvumiseks.

Me mõistame, et loomupärast kunstilist annet ei saa õpetada, kuid usume, et oskuse põhiprotsesse ja vahendeid siiski saab. Mitte ükski mõistete kogum ei saa iial asendada entusiastlikku ideed, inspireeritud motivatsiooni, vajadust liikuda, tantsida ja luua. Koreograafia nõuab loovust, otsustusvõimet ja taibukust nii õpilaselt kui õpetajalt. Selle raamatu meetodi eesmärk on inspireerida kõiki neid etappe ja nende kasutust algaja koreograafi poolt optimeerida.

Lynne Anne Blom

L. Taryn Chaplin

Terminoloogia

Koreograafiline harjutus. Koreograafiline harjutus on harjutus koreograafilise kunsti vallast. Ükskõik kui lühike see ka poleks, peaks töö olema terviklik. Sellel peaks olema algus, keskpunkt ja lõpp ning läbiv teema. See peaks olema selgelt piiritletud (nii et seda saaks uuesti esitada), valmis esitamiseks ja avatud arutelule.

Arutelu. Tihtipeale annab pärast improvisatsiooni või koreograafilise harjutuse lõppu arutlemine kogemusele palju juurde, pakkudes võimalust puhkehetkeks, refleksiooniks ja hinnanguteks. Arutelu võib varieeruda improvisatsiooni kohta subjektiivsete tunnete väljendamisest („Mis tunne see oli?“) kuni konstruktiivse dialoogini selle kohta, kuidas koreograafiline töö toimis ideest ja ülesandest lähtuvalt. Kui meil on arutelu jaoks spetsiifilisi kommentaare, siis me esitame need; muudel juhtudel tuletame lihtsalt meelde, et arutelu oleks kasulik. Oleme kogenud, et kui grupp on harjunud oma mõtteid, kogemusi, mälupilte ja tõdemusi jagama, arenevad arutelud iseenesest ja on tohutult väärtuslikud. Edasise arutelu jaoks vaata õpetaja lisa.

Lõpp. Lõpp ei ole lihtsalt seisma jäämine; liikumine peab ise oma lõpu leidma. See tähendab, et tuleb olla tundlik loomuliku liigenduse suhtes ja lasta liikumisel leida lahendus või lõpp. Ära lase end survestada teistel, kes on enne sind lõpetanud; kuula oma sisemist kella.

Pilt. Kujutlus on samal ajal nii viis, kuidas olla kaasatud, kui ka vahend, mis viib sind kaugemale sinust endast ja sinu eeldustest selle kohta, kuidas improvisatsioon peaks toimuma. Võta sellest kõik, mida see sulle pakub ja seejärel lase see lahti. (Sellel teemal arutletakse pikemalt õpetaja lisas.)

Neutraalsus. Improvisatsiooni alustamiseks peab inimene olema keskendunud ja koormatest vaba. Tähtis on jätta isiklikud probleemid stuudio ukse taha, et väljenduda selgelt ja olla imav nagu švamm, valmis reageerima. Üks viis selle saavutamiseks on võtta umbes 30 sekundit, et jõuda neutraalsele aluspinnale. Järgmine sissejuhatus võib abiks olla: „Leia improvisatsiooni eel oma ruum kas seistes, istudes, pikali olles jne. Pane silmad kinni; keskendu oma kehale sellisena, nagu see selles hetkes on. Lase kõikidest ebavajalikest mõtetest lahti, muutu neutraalseks...“ Edaspidi kasutame neutraalsuse väljendamiseks sümbolit Ô.

Mäng. Improvisatsiooni tuleks suhtuda mänguliselt. Mäng eeldab valikuvõimalust ja piirangute puudumist, samas on seal ka teatav tõsidus. Õnnestunud improvisatsioon sisaldab samu elemente: järgne materjalile sinna, kuhu see sind viib, nii kaua kui see sind köidab. Pea

meeles, et mängu nauditakse mängu enda pärast, ilma vajaduseta midagi toota. Hiljem võid ebavajaliku välja noppida. Kui me julgustame sind „mängima“, siis peame silmas „millegi loomist“. Hoiä pilk lõpptulemusel, kuid ära tunne survet.

Märkus: kuna tantsijaid, koreograafe ja õpetajaid on mõlemast soost, siis ütleme nende kohta alati „tema“.

1. Lähenemine

Paljudel inimestel on kaunid ja loomingulised ideed tantsude jaoks, aga väga vähesed neist ideedest saavad teoks koreograafiatena. Põhjus peitub selles, et on keeruline aru saada, kuidas jõuda ideest, taipamishetkest või inspiratsioonipuhangust valmis ja tervikliku tööni.

Tantsude loomist ei saa selgeks selle kohta lugedes, sellest kuuldes või suuremaid truppe laval nähes. Seda õpitakse tantse seades, katsetades, tantse ja tantsuфраase ja fragmente luues ning tantsukunsti võimalustega üha uuesti ja uuesti mängides, kuni see muutub loomupäraseks. Sa õpid, kui väljendada oma mõtteid ja muudad need (sinu enda või kellegi teise) keha liikumiseks, andes oma tantsule iseseisva vormi. Aga kust alustada? Ja kuidas? Kas tantsukunsti saab õpetada? Iga loovusest rääkiv raamat arutleb kunsti distsipliini ja tehnika üle (pärast seda, kui on andnud kunstiliigist lühiülevaate) ning tantsukunstil, nagu ka sümfoonial, on väga palju erinevaid osi.

Koreograafiliste elementide eristamine

Tähtsamatest koreograafilistest elementidest arusaama loomiseks tuleb neid uurida üksikhaaval. Kuigi me eraldame neid analüüsi jaoks, teame siiski, et ükski aspekt ei eksisteeri teisest sõltumatuna. Liikumises ei saa käsitleda aega ilma ruumi ja energiata. Siiski analüüsime ja käsitleme neid hariduslikul eesmärgil teoreetilises ja praktilises plaanis eraldi, et identifitseerida nende olemus ja potentsiaali ulatus. Eraldamine aitab teadvustada elementide erinevusi. Näiteks kõver joon ei pea tähendama pidevat liikumist, kuigi algajad seda peaaegu alati nii mõistavad. Mõned elemendid tunduvad olemuslikult teisi esile kutsuvat või nendega lähedastes seostes olevat, nagu dünaamika ja vorm Labani liikumisanalüüsis.¹ Pakkudes liikumiskogemust ja sellest tulenevaid arutelusid, mis eristavad ühe kindla kõne all oleva elemendi (näiteks kõvera joone) ja lähenedes sellele läbi erinevate aja ja intensiivsuse võimaluste (hakitud/vaoshoidud, kiire/aeglane, tugev/leebe), saame isoleerida näiteks termini „kõver“ ja selle üheselt ruumilise loomuse. Osade taasühinemine toimub loomulikult, sest see

¹ Rudolf von Laban (1878–1958) oli Saksamaal sündinud liikumisteoreetik ja koreograaf, kes lõi sellised süsteemid nagu labanotatsioon (*Labanotation*), pingutus/vorm (*Effort/Shape*) ja ruumi harmoonia (*Space Harmony*). Ta tegi ulatuslikku tööd aja ja liikumise uurimises ja tuli välja liikumiskooride ideega. Tema teooriad, mida võimendasid teised, on andnud tähtsa panuse liikumise kui teadusharu ja kunsti uurimisse ja sellest aru saamise. Vt kaht Cecily Dell'i raamatut, *A Primer for Movement Description Using Effort Shape and Supplementary Concepts* (New York: Dance Notation Bureau, 1970) ja *Space Harmony* (New York: Dance Notation Bureau, 1972).

on tantsu fenomeni olemuslik omadus.

Teooria ja praktika ühendamine

Koreograafiat õpetatakse tihti meetodi abil, kus teadmine omandatakse läbi kirjelduse. Õpetaja annab juhised (mis võivad, aga ei pruugi sisaldada arutelu koreograafilise mõtte üle) ja seejärel ülesande. Näidisülesannet võidakse kirjeldada või isegi näidata. Õpetaja panus on kognitiivne ja viib pigem loogilise kui orgaanilise lähenemiseni. Probleemi lahenduse uurimine on piiratud. Tavaliselt minnakse kaasa esmase ja seega standardse või kõige tuttavama reaktsiooniga. Oleme lugematuid kordi algajatelt koreograafidelt kuulnud: „Ma veetsin saalis mitu tundi, aga midagi ei tulnud välja“; mis veel hullem: kui midagi ka loodi, on see igav ja ebaoriginaalne. Seega, kuigi õpilane võis ülesande tegemise käigus uurida, saada kogemusi ja midagi luua, on siiski võimalik, et harjutuse põhimõtetele ei ole tähelepanu pööratud. Heal juhul leidis tantsija inspiratsiooni ja tema reaktsioonid olid loomingulised.

Intuiitivse ja ratsionaalse teadmise vahelise sünteesi saavutamiseks ei kasuta me ei „teadmine kirjelduse kaudu“- ega „upu või uju“-meetodit. Meie plaan on tuua lugeja ette improvisatsioonivormis olukorrad, kus teadmised tulevad läbi kogemuse. Nii on ka päris elus. Üks sellise õpetamismeetodi tulemusi on see, et õpilane omandab sõnadetagi selgeid teadmisi – ta teab midagi, ilma et oskaks seletada, mis see on või kuidas ta seda teab. Selline on näiteks banaani maitse: sa tead seda, sest sa oled seda kogenud. Meie lähenemine laseb ka intuitsioonil esile tulla („Intuitsioon,“ ütleb Emily Dickinson, „võtab üles võtme, mille mälu maha pillas“). Kogemuse kaudu õppimine on tugev ja ürgne õppimise vorm; see eelneb kirjelduse kaudu õppimisele. Igasugune õpetamine peaks rakendama mõlemat meetodit, et arusaadav teadmine toetuks vaikivale teadmisele ning teoreetilised ja praktilised teadmised saaksid teineteist võimendada ja rikastada. Kuna tants on nii ürgne väljendusviis, on veelgi enam põhjust koreograafiat niiviisi õpetada. Improvisatsioonid on kui ettevalmistus, nagu vaimne, füüsiline ja emotsionaalne „seemnete külvamine“, millest kasvab välja sinu koreograafiakava. Kui „improvisatsioon on loomingulisuse harjutamine“, nagu Murray Louis ütleb, siis koreograafia kui oskus, mida saab õpetada ja õppida, on viis ja meetod, mille läbi saab loomingulisust struktureerida.² Seega on see lähenemine *orgaaniline*, mis on tähtis, võibolla isegi *kõige* tähtsam eeldus puhta koreograafia loomiseks.

Improd (impro on levinud lühend sõnast "improvisatsioon") on üks viis, kuidas

² Louis, Murray 1980. *Inside Dance*. New York: St. Martin's Press, lk 124.

paigutada analüüsitud teoreetiline materjal oma somato-psüühikasse. Ülekantud tähenduses on impro nagu jõgi, mille kaldad küll piiravad vete üldist vormi ja voolu, kuid on samas elastsed ja läbitavad. Vesi on kui impro juhised või kondikava, mida kirjeldatakse selles raamatus või impro juhendaja poolt; need defineerivad koreograafilisi elemente, millele tuleb keskenduma. Vesi on siinkohal tegeliku liikumises väljendatud vastuse rollis, voolates jõesängis ja kallaste vahel. See on tantsija avastusretk, kus ta uurib impro spetsiifilist fookust.

Improvisatsiooni kasutamine

„Tantsuline improvisatsioon ühendab loomingulisuse ja teostuse. Tantsija mõtleb liikumise välja ja esitab seda samaaegselt, ilma planeerimata. Seega on improvisatsioon *loominguline liikumine hetkes*.“³ Improvisatsioon on viis, kuidas päästa valla alateadvuse vool ilma intellektuaalse tsensuurita, lubades nõnda spontaanselt ja samaaegselt nii avastada, luua kui ka esineda. Improvisatsioon tekib seestpoolt juhitud vastusena pildile, ideele või meelestimulatsioonile. Me ei ütle, et peaksid improviseerima, selleks et tantse luua. Me oleme nõus, et liigutused, nagu ka mõtted, võivad looja poolt vallanduda täies mahus ja terviklikuna. Me ütleme aga seda, et improviseerimine on hea viis koreograafilisi mõisteid kogeda ja õppida.

Kui koreograafilisi mõisteid mängitakse improvisatsiooniliselt läbi, muutuvad need meile loomulikeks. Ajaga saavad need kogemused osaks sinu töömeetoditest. Raamatust ei leia reeglite kogumit, mida vaadata iga kord enne tantsu seadmist, kontrollnimekirja ega käske või keelde; saad vaid suurema kogemustepagasi, millest lähtuda ning ehk isegi tööniipe, millele raskel hetkel toetuda.

Õppimise juurde käib kogemine, analüüsimine, peegeldamine, ühendamine ja hindamine. Analüüs eraldab ja defineerib, võimaldades pöörata tähelepanu detailidele ja selgusele; peegeldusprotsess annab juurde objektiivsust ja arendab perspektiivi; integreerimine sünteesib, aitab aru saada ja kannustab loovust; hindamine arendab kriitilist silma ja peent otsustusvõimet. Need ei ole eraldiseisvad protsessid, vaid üks terviklik protsess: eraldatud... et objektiivselt näha... et muul tasemel integreerida... et uuesti defineerida... et uuesti luua. Kogu protsess on pidevas töös. Seega analüüsime me tantsu komponentideks, kogeme neid improdes, jälgides pingsalt spetsiifilisi detaile,

³ Chaplin, Linda Taryn 1976. Teaching Dance Improvisation Creatively. *Journal of Physical Education and Recreation*, aprill: 42

kommenteerime tulemusi, kuid tegelikkuses kogeme neid juba integreeritud tervikuna – tantsuna.

Improviseerijast hing lubab end kaasa viia, on valmis anduma mis tahes visioonidele, mis ette tulevad (ja neid isegi ära kasutama). Ta on ka valmis valima „vähem käidud tee“. Tantsu loov hing näeb kiirelt mööduvaid pilte ja vaevumärgatavaid ideid, salvestades neid pidevalt töö käigus. Kui protsessid (liikumise loomine ja selle kriitilise pilguga kõpitsemine ja vormimine) kokku kõlavad, muutuvad improviseerimine ja tantsu loomine üheks. Kui liikumine välja voolab, vormivad ja arendavad intuitsioon ning oskus selle üha peenemaks orgaaniliseks esteetiliseks tervikuks.

Kõige selle juurde toob koreograaf kaasa oma sisemise hoiaku – loomisele, vormimisele ja kuju andmisele pühendumine. Isiklik tantsuseadmise stiil ongi sisemine protsess, mis algab loovast kohtumisest liikumisega ja mida jätkab ja puhastab esteetiline tunnetus.

2. Põhimõtted

Ole oma kavatsuses kindel. Seejärel sõnasta see lihtsalt ja selgelt.

Kavatsus, motivatsioon ja selgus

Lühike ja konkreetne

Siruta oma käsi välja. Kogu midagi ja tõmba see enda juurde. Proovi seda erinevate kavatsustega: kurjalt, hoolivalt, hiilivalt, õrnalt, kiusavalt, ahnelt, armastavalt, hävitavalt, päästvalt.

Olgem ausad: me peaksime teadma, mida me liikumisega öelda tahame. Osa vastutusest lasub tantsijal, kuid koreograaf on see, kes mitte ainult ei vali ja ei loo liikumist, vaid ka immutab selle tõlgenduse, suhtumise ja sihiga. Tema on see, kes tükki ette kujutab ja selle arengut ergutab.

Ei ole reeglit, mis ütleks, mis esimesena tulema peab – kas teema, kavatsus, motivatsioon või isegi kindel liikumisfraas. Koreograafia „sünnib siia maailma mitmel viisil: läbi meelte või teadvuse, südamest või kõhutundest, sõrmedesse või silmadesse või selgroogu või jalgadesse.“¹ Selle käivitaja varieerub ajast aega ja on inimeseti erinev. Vahel on meil sisemine vajadus, millega maadelda ning millega kujundada ja väljendada pakilist ideed, luues sellega kire, mis paneb vere rääkima läbi lihaste. Tantsu puhul võib taoline kirg viia inspireeritud töö loomiseni, juhul kui idee koreograafiline teostus on ainulaadselt värske ja loominguline.

Kuid see ei pruugi alati nii olla. Mõnikord puudub kindel kavatsus. On vaid sisemine tung, ebamäärane ja sihitu rahutu energia, vajadus luua. Vahel ei ole sellel ebamäärasel tungil tükk aega mingit selgesti defineeritud ja tuvastatavat kavatsust või teemat. Tihti hõlmab koreograafiline protsess teema ja kavatsuse leidmist ja defineerimist. Koreograaf läheb saali ja hakkab tööle. Töö ja liikumise käigus juhtub midagi, miski ühendub omavahel, miski muutub tähtsaks ning teema ja kavatsus defineerivad end peaaegu iseenesest.

Alwin Nikolais kirjeldab oma üliintuitiivset lähenemist: „Eelistan lubada endale pähe ühe lihtsa idee ja lasta sellel mõned kuud ringi hõljuda ilma mingisugusegi teadliku pingutuseta minu enda poolt. Seejärel, kaks või kolm nädalat enne seda, kui hakkam tantsu looma, üritan n-ö Rorschach'i testi tulemused kokku võtta. Siis meeldib mulle luua tants kiiresti ja väikese ajavahemiku sees. Ma tunnen, et sellise „väljavoolamisega“ hoian oma teema kanalid lahti. Isegi siin ma ei mõtle üle.“²

Paul Taylor ütleb: „Ma ei tea, kust mu ideed tulevad. Kui ma ootaksin inspiratsiooni, siis ma

¹ Louis, Murray 1980. *Inside Dance*. New York: St. Martin's Press, 123.

² Cohen, Selma Jeanne (ed.) 1966. *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 67.

ei saaks kunagi midagi tehtud. Koreograafia on siiski kunst. Ma hakkam lihtsalt saalis tööle ja mõnikord ei ole mul alustades aimugi, mida me tegema hakkame. Ma lihtsalt alustan. Kui see kuhugi ei vii, siis alustan uuesti. Kui sa juba hoo sisse saad, siis ei pea see olema tantsu algus või keskpunkt või lõpp. Ma leian, et see haarab sind endasse, kui sa seda lubad. Ideedest ei tule puudust; raskem on neid kõrvaldada ja oma tahtmist saada.“³

Selline „oma tahtmise saamine“ viitab kavatsuse selgusele – mida selgem on su kavatsus, seda täpsem sa oled ning seda paremad on võimalused, et sinu idee on teistelegi arusaadav. „Selge väljendusega kaasneb ka selgus suhtluses,“ ütleb Murray Louis.⁴ Just selline selgus ja kavatsus meid kui loovaid ja suhtlusaldis kunstnikke huvitabki. William Strunki mõte kirjaliku väljenduse kohta laieneb ka tantsu loomisele: isegi kui su eesmärk on väljenduda segaselt, tee seda selgelt; keeruta sirgjooneliselt.⁵ On suur vahe, kas tants on kaootiline või väljendab selget seisukohta kaootilisuse teemal.

Kui kavatsus ja teema muutuvad selgeks ja tekivad ka eesmärk ja plaan, pakub motivatsioon jätkuvalt energiat, vastupidavust, elastsust ja huumorimeelt, mis aitab sul edasi minna. Motivatsioon on sisemine tung või impulss, mis paneb inimese midagi tegema. See võib panna sind tegema sadat *plié*-d või tundide kaupa mingist ideest lähtudes improviseerima, visates minema lõputult materjali, sest see pole päris õige. Selge kavatsus vaistlikul või mõistuspärasel tasemel aitab sul aru saada, milline materjal sobib ja mille võib kõrvale heita.

„Mida sa sooviksid, et publik sellest saaks?“ küsib koreograaf Marion Scott oma tundides. See võib hõlmata kõike alates küsimustest „mis on sinu koreograafiline kavatsus?“ ja „miks sa seda tantsu sead?“ küsimuseni „mida sa öelda tahad?“

Vastusena kõlab: „kui ma oskaksin seda öelda, siis ma ei väljendaks seda tantsuga.“

Liiga tihti kasutatakse seda vastust lihtsa viisina teema vältimiseks. Siiski peab koreograaf teadma (seejuures väga täpselt), mis tema kavatsus on. Näiteks ei piisa sellest, et tahetakse näidata või esile kutsuda hirmu – millist sorti hirmu täpsemalt? Ärevus, ehmatus, halb eelaimdus, hulljulgus, paranoia, ujedus, kabuhirm, hirmuga millegi ootamine, šokk? Kas tantsijat ähvardab miski? On ta lõksus, ohustatud, pelglik, ärev, ebakindel, paanikas, jahmunud või tunneb meeletut muret? Sama kehtib liikumise kohta, mis ei ole emotsioonidest motiveeritud. Kui sa teed käeringe, kas sind huvitab selle gravitatsioon ja hoog, mis võtab võimust haripunktis rippuma jäämise üle? Kas sa soovid langemist kontrollida? Kas käsi on nõrk, lõtv, lodev, passiivne või pehme? Kui kiirus tõuseb, siis kuidas ja millal see toimub? Liigutuse liikumine ja emotsioon peavad olema selged,

³ Hodgson, Moira 1976. *Quintet: Five American Dance Companies*. New York: Morrow, 13.

⁴ Louis, *Inside Dance*, 161.

⁵ William Strunk, Jr. ja E. B. White 1972. *The Elements of Style*. New York: Macmillan, 72.

nagu ka selle põhjus, fookus, eesmärk ja suhe teiste tantsijate ja ülejäänud tantsuga.

Õnneks oleme me tantsijad. Me ei pea sõnadesse panema oma kavatsuse iga väiksematki aspekti. Kui me saame ja tahame seda teha, siis miks ka mitte, kuid nagu ütleb Carol Scothorn UCLA-s oma tudengeid noomides: „Näita seda. Me peame seda nägema. See ei saa jääda vaid sinu pähe.“

Mis *see* täpsemalt on, on muutuv. Koreograafi kavatsus võib varieeruda silmailu pakkumisest (või segadusse viimisest) loogilisuse kõrvale heitmiseni, äratades mälestusi, kutsudes esile emotsionaalseid või kinesteetilisi reaktsioone ja tõstes teadlikkust. See võib väljendada liikumisest rõõmu tundmist, pakkuda üllatusi või ajada marru.

Anna Sokolow ütleb, et oma tantsulavastuses „Toad“ („Rooms“) soovis ta „võtta teemaks suurlinna inimesed. Üksinduse ja mittesuhtlemise teema arenes töö käigus. Ma ei ole kunagi tantsu kaudu lugusid rääkinud, kuigi olen alati olnud väga dramaatiline. Ma ei planeeri tantsu kunagi ette. Ma teen selle ära, vaatan seda ja ütlen: „Jah, ma saan aru, mida ma teha üritan,“... [nagu ka] tantsulavastus „Unenäod“ („Dreams“), mis oli süüdistus Natsi-Saksamaa vastu. Kui ma alustasin, oli mul ainult mõte unenägudest, millest said luupainajad ja siis ma nägin, et need on seotud koonduslaagritega. Kui see juba juhtunud oli, muutsin teemat jõulisemaks sellele keskendudes.“⁶

Koreograafiline kavatsus eksisteerib nii teadlikul kui ka alateadlikul tasandil. Sellepärast juhtub tihti, et vaataja näeb tükis midagi, mida selle looja ei olnud tegelikult planeerinud. Tõenäoliselt ei olnud see peamine kavatsus, vaid osa peidetud või teadvustamata kavatsusest, mis on peidus koreograafi alateadvuse labürindis. Vaataja avastuse põhjustab osalt ka see, mida ta tükile oma kogemustest ja mõtetest juurde paneb. Jäta meelde, et sina kui looja katad vaid peolaua. Sa ei saa kontrollida seda, kuidas toitu süüakse, kuidas see erinevatele maitsemeeltele maitseb või millal seda seeditakse. Sa *saad* aga kontrollida seda, kui suurel määral sa „paned välise kokku kõlama sisemiste tunnetega.“⁷ Iga liigutus sinu tantsus peab teenima vaid seda tantsu ja ainult seda tantsu. Kui sa jääd oma koreograafias sellele põhimõttele truuks, siis on kõik liigutused õigustatud ja aitavad sinu eesmärki saavutada.

Teema

Kavatsus kasutab *teemat* kui liikumisvahendit. Teema on analoogne õppeaine ainekavaga või näidendi süžee või sündmustikuga – selle ümber koguneb kõik ülejäänud, see on kõige alus; samas võib see olla ka tantsu nägu, selle iseloom. Mida täpsem see on, seda paremad on võimalused

⁶ Cohen, *The Modern Dance*, 35–36.

⁷ Alma Hawkins UCLA-s toimunud loengus, 1975.

selguseks. On olemas miljoneid teemasid, kuid mitte kõik ei ole tantsuks sobilikud. Siiski langevad need üldistesse kategooriatesse ja (eriti algaja koreograafi puhul) on hea mõte proovida neist mitut: draama või lugu, isiklikud suhted, liikumise põhielemendid (ruum, aeg, energia) ja nende kombinatsioonid, puhtalt liikumisega seotud teemad, sümboolsed teemad, iseloomustused, tõelised ja meeltele tabamatud teemad, stiilid. Ühel teemal võib olla mitu käsitlust. Näiteks eelarvamusi võib väljendada sümbolite (ruudud/ringid), tegelaste (ori/isand), stiili (klassikaline ballett/moderntants), liikumise (jõuline ja järsk liikumine/tore ja õrn liikumine) või draama („Tapke marslased! Nad on rohelised“) kaudu. Loomulikult saab käsitlusi omavahel ristata, kombineerides neist üht või mitut oma täpse kavatsuse nimel.

Ükskõik milline on teema, tähtis on, et seda saaks väljendada läbi liikumise. Metafüüsilised küsimused, poliitsüsteemide teooriad, sotsioökonomilised paradigmad – need lihtsalt ei sobi tantsumaterjaliks. Jäta need akadeemikutele ja filosoofidele, kellele taoline analüüs ja intellektuaalsed ettevõtmised õigusega kuuluvad. Muidugi ei välista see selliste tantsude loomist, mis kommenteerivad ühiskonda või võtavad seisukoha moraalsetes või poliitilistes küsimustes. Siiski, kõikehõlmavad teemad nagu „kõik võimalikud suhted kahe mehe vahel“ ei ole koreograafiliselt elluviidavad oma tohutu ulatuse või liiga üldise laadi tõttu.

Läbi aastate on koreograafid võtnud oma teemad põhiliselt tantsulisest liikumisest endast (kõik inimkeha tahud liikumas ajas ja ruumis, millele annavad kuju vorm ja stiil) või inimeselt (tema kired ja suhted).⁸ Merce Cunningham on öelnud: „ideed tantsude jaoks tulevad liikumisest ja on liikumises.“⁹ José Limón ütleb: „See oli Doris Humphrey, kes mulle esimesena õpetas, et inimene on tantsukunsti alus. Martha Graham aga tõestab ikka võidukalt, et inimese kired, suursugusus ja pahed on võrratu tantsu, võrratu teatri ja võrratu kunsti koostisosad.“¹⁰

Lihtsus

Kuna me tegutseme n-ö elust suuremal areenil ehk laval ja käsitleme inimese oleku, keha liigutamise, teemade ja antiteemade piiritute võimaluste keerukust, siis esmatähtis asjaolu on lihtsus. Lihtsus ei välista keerukust, peensuseid ja nüansse, kuid see nõuab siiski, et neid väljendataks tajutaval ja enam-vähem arusaadaval viisil. Arusaadavus vaatajale sõltub omakorda kunstilisest või filosoofilisest eesmärgist: kas tants peaks olema puhas meelelahutus, mida serveeritakse selleks, et seda kergesti tarbida, seda tunnustada ja sellest aru saada? Ehk peaks see

⁸ Curt Sachs jagab teoses *World History of the Dance* (New York: Norton, 1963) kultuurid kaheks nende põhilise suhtumise järgi liikumisse: kujutlusega ja kujutluseta. Need on sarnased vasted ülaltoodud kategooriatele.

⁹ Cunningham, Merce 1980. *Choreography and the Dance*. – Cobbett Steinberg (ed.). *Dance Anthology*. New York: New American Library, 52.

¹⁰ Cohen, *The Modern Dance*, 24.

hoopis esitama väljakutse vaataja tajule ja mõtetele? Kummalgi juhul peab iga tantsu detail töötama selle tuvastatud lõppeesmärgi nimel. Parafraseerides William Strunk Jr.-it: tantsul ei tohiks olla ühtki ebavajalikku osa; see ei eelda mitte seda, et koreograaf loob ainult lühikesi tantse või väldib igasuguseid detaile, vaid et iga liigutus ütleks midagi.¹¹ Püüdle konkreetse ja elegantse seisukoha väljenduse poole. Selline selge väide ilmneb, kui kõik komponendid on ladusalt suunatud hetkega tajutava ja tunnustatava kunstilise tõe loomise poole. Vaid taolisest lihtsusest saab luua keerukust, mis on terviklik, selge ja eesmärgipärane. Ainult üksikasju selgitades loome universaale, mis peegeldavad meie ühiseid kogemusi. Walter Terry ütleb Martha Grahami töö üle arutledes: „Kui ta on oma tantsudes keskendunud kindlale tegelasele, olukorrale või süžeele, siis tegelikult kasutab ta seda alguspunktina või võib-olla ka raamina inimese käitumise näitamiseks... seega ei ole (Grahami loodud tantsulavastus) „Piiir“ („Frontier“) vaid üks piiir, vaid kõik piiirid – füüsilised, vaimsed, emotsionaalsed.“¹²

Kunstiline mõju

Ole oma kavatsuses kindel. Seejärel sõnasta see lihtsalt ja selgelt. Kuigi see on karm käsk ja kuigi sa ehk hindad seda ja pöörad selle sõnumile tähelepanu, ei ole see siiski kõik. Sellest ei piisa, kui luuakse tantse, mis järgivad vaid seda suunavat ja näiliselt ilmselget põhimõtet. Limón ütleb: „Kunstniku ülesanne on alati olla oma aja hääl ja teadvus.“¹³ Pauline Koner'i ideed laiendavad sama mõtet: „Inimene, kes vaid peegeldab oma ajastut, ei tee seda, mida kunstnik peaks tegema: olema ühiskonnas katalüsaator. Kui ta näeb ainult seda, mis toimub, siis ei liigu ta hetkest väljapoole. Kunstnik peaks küsima: „Kuidas praegusele ajastule väljakutse esitada? Kuidas elu tähendusrikkaks muuta? Kunstnik peab kommenteerima. Tööl peab olema seisukoht.“¹⁴ Samas on olemas kunstilisi töid, mis on tahtlikult loodud ilma tähenduseta, ilma sotsiaalse kommentaarita. Siin on kunstnik-koreograafil väga erinev, kuid siiski võimas ülesanne täita, kutsudes esile muutusi tajutavas maailmas või kunsti enda tähenduses ja ulatuses. Cunningham teeb seda ning teistsugusel, kuid seotud moel teeb seda ka Murray Louis, kes usub, et kunst suhtlusvahendina võib viia publiku uute teadmiseni, ergutada nende meeli ja „kutsuda esile kujutluspilte ja aistinguid, mis toimivad ühenduslülina välise füüsilise maailma ja sisemise vaimse kuningriigi vahel.“¹⁵ Iga kunstnik-koreograaf võtab teadlikult või kogemata seisukoha ja väljendab oma arvamust, mis ületab tantsu piire. Iga töö paljastab tema suhtumist kunsti hetkeseisu ja tema arvamust kunsti ülesande kohta.

¹¹ Strunk, *Elements of Style*, 17.

¹² Chujoy, Anatole; Manchester, P. W. (eds.) 1967. *The Dance Encyclopedia*. New York: Simon & Schuster, 1967, 432

¹³ Cohen, *The Modern Dance*, 24.

¹⁴ *Ibid.*, 8.

¹⁵ Louis, *Inside Dance*, 161.

Kunstiteosena on tants nii spetsiifiline, kui see on ka universaalne; see osutab teadaolevast teadmatu poole või läheb süvitsi sellesse, mis on juba arusaadav. Koreograafi kui kunstniku rahutus ja pakilisus tundlikkuse teemal viib ta kunstist veel edasi, ideaalis looma ainulaadset seisukohta, mis hõlmab vaatajat mingil tähenduslikul moel: hetk järelemõtlemiseks, tunnustuseks, ängistuseks või rahuks.

3. Kõnelev keha

Millise suurepärase ja peene vahendiga koreograafid töötada saavad! Jah, „tantsija töövahend on tema keha“ – samas tekib koreograafil aga mure: „mitut pidi saab keha liigutada, vormida, rääkima panna, selleks et saavutada soovitud efekt?“

Kehaosad

Loomulikult osaleb terve keha kõigi oma osadega igas harjutuses, impros, tehnikas ja tantsus. Kehaosi ei saa eraldada, samamoodi nagu ei saa tantsiva figuuri ruumist või energiast eraldada aega. Isegi kui üks väike kehaosa liigub, on ülejäänud keha talle taustaks ning on seega visuaalselt ja koreograafiliselt aktiivne. Samas, kui me võtame kehaosi eraldi, tulevad nende ainulaadsed võimed ja piirangud paremini esile.

Kehaosadest rääkides ära unusta juukseid ja liigeseid. Pea meeles ka nägu, millel on lõputu väljendusvõime. Nägu jääb tehnikatundides tihti tahaplaanile, kuni see tardub – tühja pilguga lisandus, mis on asetatud väga väljendusrikka vahendi peale. Iroonilisel kombel on tantsijad väga teadlikud ja kriitilised distsipliinide suhtes, mis keskenduvad teadmistele kaelast ülalpool, kuid ikka ja jälle on nende tähelepanu tunnis suunatud kaelast allapoole. Ilmselgelt on kumbki äärmus laastav enamiku tantsijate holistilisele filosoofiale. Seepärast kasuta seda peatükki kui võimalust, et rõhutada nägu kui füüsilist ja põhimõttelist tippu kõnelevale kehale – silmad, suu, lõug, kael, põsed, kõik.

Impro: keha avastamine

Heida pilk oma käele. Kujutle, nagu sa ei oleks kunagi ühtki kätt näinud. Märka kergest õõnsust seespool, jooni kõrgemate kohtade ümber. Huvitav, mida sellega teha saab. Kas see suudab kõndida? Lennata? Sihitult rännata? Noh, käsi, proovi virvendada, söösta, kangestuda, väriseda, haarata, kraapida, rippuda, pulseerida, trummeldada, osutada. Ehk peaksid igale selle osale andma võimaluse ise liikuda ja end pisut näidata. Talle meeldib see. Ta läheb elevile! Ta hüpleb igal pool. Kuule, ta jookseb minema! Lase tal minna, vabane temast. Viska ta ära. Viska ta *päriselt* ära. Sul on palju teisi osi. (Rakenda sama protsessi näole, seljale, jalgadele, puusadele, peale jne. Viska need osad ükshaaval minema pärast seda, kui oled neid avastanud.) Nii, kas viskasid kõik ära? Kas sa viskasid ära oma vöökohta, oma selja? Nüüd viska ennast ära. Vabane oma kehast. Kellel seda õieti vaja on? Kas see on läinud? Kas see on päriselt läinud? Oih, seal on su vasak õlg ja parem põlv. Nojah, lase neil vestelda. Miks mitte teha näo ja jalgade duett? Kas on teisi veel kasutamata osi? Lisa need ükshaaval. Pane kõik kehaosad üksteisega korruga rääkima, las nad jutustavad. Kõik räägivad, kuid mitte keegi ei kuula. STOPP! Nüüd lase oma kehal ühe tervikuna kõneleda. Esita üks

lihtne väide ja lõpeta.

Koreograafiline harjutus: kehaosad

Loo lühike harjutus ainult üht kehaosa kasutades, kogudes eelnevast improvisatsioonist ideid ja ehk isegi materjali.

Nii terviklikud tantsud kui ka katkendid on loodud just sellist rõhuasetust kasutades. Ühele kehaosale niivõrd üksikasjalikult tähelepanu pööramine ei ole tantsumaailmas midagi uut. Sachs'i sõnul on paljudes kultuurides traditsioonilised ja väga lihvitud käetantsud.¹ Paul Taylor'i lavastuses „Piece Period“ on terve osa pühendatud õrnale käemiimikale, mida esitavad kolm naist. Taoliste tantsude võlu seisneb üheainsa kehaosa eraldamises, selle väljendamises ja sellele keskendumises. Eraldamist kasutatakse tantsutehnika tundides kogu aeg keha lihvimiseks ja tugevdamiseks, et see võiks olla veel väljendusrikkam vahend. Koreograafid peaksid kehaosade „ladu“ maksimaalselt ära kasutama.

Usalduse ja tundlikkuse loomine

Improvisatsiooni nautimine ja tantsu lavastama õppimine hõlmavad tihti kellegi teisega läbi liikumise seotuks saamist. See eeldab koosloomise puhul kõrgendatud tundlikkust enda, oma instrumendi, oma partneri ja oma suhte osas.

Lihtsamad kahele inimesele mõeldud improvisatsiooniharjutused on tohutult lihtsad ning just sel samal põhjusel võivad need olla ka väga keerulised: puudub tihe töö, mille taha peituda. Mõndasid nendest harjutustest kasutatakse grupiteraapias, sest need loovad teadlikkust sellest, mida partner teeb ja tunneb ning kuidas osalejad üksteisele vastavad. Tavaliselt toimub esimeste improde käigus väga vähe liikumist ning energia, ajastuse ja ruumi kasutus on mõnevõrra piiratud. Sellest pole midagi, sest nende harjutuste tähelepanu keskpunktis peaks olema suhte usutavus ja ausus. Taoline kindel ja avatud suhtlus (teineteise vahel) võib olla ähvardav ning vahel seda välditakse, kasutades (aja/ruumi vms) täiteks juhuslikke liigutusi. Ole sellest teadlik ja tööta selle nimel, et liikumine keskenduks impro kindlaksmääratud struktuurile. Siis ei muutu häguseks nende improvisatsioonide tõeline fookus, milleks on sinu ja sinu partneri vahelise suhtluse kvaliteet.

Peegeldamise impro (mida näeme selles peatükis hiljem) on olnud kasutusel juba aastaid, kuid siinkohal on selle põhitähelepanu partnerite vahelise suhte olemusel, mitte ainult välisel lõpptulemusena tekkinud liikumisel. Oluline on see, et te liigute *ühena*, mitte liigutuste osavus või see, et üks inimene järgneb teisele. Selline harjutuse eesmärgi muutus võimaldab luua voolava, mõlemasuunalise suhte. Tänu sellele saab liikumine oma elu elada.

¹ Sachs, Curt 1963. *World History of the Dance*. New York: Norton, 1963, 37–40.

Mõned harjutused, mida sellest raamatus hiljem esitletakse, on mõeldud olema ka *lõbusad*. Lõbutsemine murrab jää ja tõmbab sind käima. Lollitamine on spontaanne ning kui sa suudad keskenduda ja mitte pealiskaudseks muutuda, siis on võimalik liikumistega katsetaval viisil mängida. Hinnangute andmine jäetakse kõrvale.

Meid huvitab seega eelkõige kahe indiviidi suhe, kus ühendav lüli on ülioluline. Enne kui paluda kahel inimesel koos liikuda, on aga tähtis anda neile ette üks või mitu põhilist improvisatsioonilist struktuuri, kus nad saavad kätte tolle üliolulise ühenduse tunde. Paariskõnd, seljati vestlemine, peegeldamine ja pimekujundamine on ainult mõned sissejuhatavad improd, mis siin abiks võivad olla.

Avastustöö: paariskõnd

Kõik valivad endale paarilise. Paar kõnnib keskmises tempos kõrvuti otse läbi ruumi, mõlemad näoga samasse suunda. Tantsijal A on võimalus jääda kõndimise ajal ükskõik mis hetkel seisma, peatuda määramata ajaks ja minna jälle edasi. Tantsija B ülesanne on märguandest aru saada ja oma paarilise startimiste ja peatumistega võimalikult täpselt klappida ilma teda vaatamata. Tehke seda kordamööda, nii et kumbki inimene saab võimaluse olla algataja.

Kui olete seda juba üsna hästi tunnetama hakanud, proovige kõndida nii, et MÕLEMAL tantsijal on võimalus peatuda ja startida. Las see viib ühise voolamise tunnetamise tõusuni. Peagi tekib otsus ühiselt; lõpuks algab ja lõpeb kõndimine iseenesest. Märguanded on vajalikud selleks, et hoida põhirõhk *muude* tunnetuste kui visuaalse kaudu sõnumi saamisel, sest te proovite loomulikult ja alateadlikult üksteist märguannete saamiseks jälgida. Paarilise tunnetamiseks võid kasutada perifeerset nägemist.

Impro: seljati vestlemine

Paaris. Alustage seljati istumisest. Istuge nii, kuidas on mugav.

Õ Pane silmad kinni ja võta paar vaikset hetke, et saada teadlikuks tundest, kuidas su paarilise selg puutub vastu sinu selga. Hakka seda aeglaselt uurima. Uuri oma paarilise kohta välja nii palju kui saad, kasutades tema selga. Kas ta on laiem kui sina või hoopis kitsam, pikem? Kas tema selg on tugev ja sitke? Kas see on sirge, kindel, paindumatu või leplik ja vastutulelik? Kas see tundub soe või külm? Kas sa saad aru, kus tema kaelus on või (tunnetad) midagi tema naha tekstuuri või riietuse kohta? Jäädes seljati, alustage "seljavestlust". Pea meeles nii kuulamist kui ka rääkimist. Las pikem inimene räägib nüüd lühemale inimesele midagi väga iseäralikku – see võib olla lugu, saladus, mõte, nali, mis iganes. Ürita seda rääkida oma selja kaudu nii konkreetselt kui saad, et su paariline saaks täpselt aru, mida sa öelda soovid. Vahetage osi ning las nüüd räägib lühem inimene seda, mida soovib. Pea silmas, et su selg oleks kui su hääl ja kõrvad. Kui olete

mõlemad lõpetanud oma sõnumi edastamise, kasuta oma selga, et teha paarilise seljale massaaži. Lõõgastu ja naudi seda. Vii see järkjärgult lõpuni. Jää veel hetkeks lõpu tardumusse.

Arutlege paarilisega läbi kõik, mida tahaksite sellest kogemusest teineteisega jagada. Vaata, kas sa said tema sõnumist aru.

Impro: peegeldamine

Võta endale paariline. Istuge näoga üksteise poole samasugustes asendites ja pange silmad kinni.

Õ Tunneta oma keha ja selle asendit. Vaata ennast väljastpoolt. Kujutle oma paarilist samas asendis sinu vastas. Ava aeglaselt silmad ja vaata kas tema õlast mööda või põrandale. Ta on fookusest väljas kuid siiski sinu nägemisväljas; sa ei suuda detaile tuvastada, kuid sa näed siiski, kuidas ta liigub. Proovi sünkroniseerida oma hingamine paarilise omaga. Ära liiguta, aga ole teadlik sellest, mis peaks liikuma. Ilmselt peab su paariline samamoodi liikuma. Hakka aeglaselt liikuma, liikudes kindlasti samamoodi, nagu su paariline. Sinu kohustus on tema liigutusi peegeldada ning vastupidi. Vaataja jaoks peaksite te liikuma ühtsena ning tegema täpselt sama asja samal ajal. Varsti taipad, et liikumine on hakanud domineerima. Sa pole enam kindel, kes on juht ja kes järgija? Väga hea. Liikumine on mõlemat. Las liikumine suureneb; mine sellega kaasa, vii see lõpule. Aruta seda oma paarilisega. Korda seda improt püsti seistes ja lase liikumisel end ruumis kaasa viia.

Impro: peeglikoridor

Moodustage kaks paralleelset rida, kus paarilised seisavad vastakuti. Alusta oma paarilise peegeldamisest. Töö käigus on sul võimalus liikuda koridoris edasi ja tagasi teiste tantsijate ette või taha, samal ajal jätkates oma paarilise peegeldamist. Sa võid oma liigutusi isegi laiendada, nii et neis sisaldub ka suhtlemine naabritega. Iga sellist suhtlust peegeldab samal ajal sinu paariline koos vastava inimesega. Keeruline öelda, aga mitte teha! Alusta...

Impro: pimekujundamine

Töötage paarides. Üks inimene sulgeb silmad ja muutub „pimedaks“, teine aga võtab sisse mingisuguse asendi. Pime peab kompides uurima paarilise asendit kuni saab aru, mis see on. Seejärel võtab ta ise sisse sama asendi. Siis avab ta silmad ja vaatab, kui täpne ta oli. Tehke seda mitu korda. Seejärel kasutab pime teisi kehaosi peale käte, et asendit tuvastada ja seda taasluua. Vahetage rolle, nii et kummalgi oleks võimalus olla pime.

Impro: juhtimine

Töötage paarides – üks juht, üks järgija. Juht kasutab üht oma kehaosa (näiteks küünarnukki), et juhtida üht paarilise kehaosa (näiteks puusa). Järgija püüab jääda ühe kuni kahe jala kaugusele. Juht mitte ainult ei määra järgija konkreetset liikumist ja kuhu see ruumis kulgeb, vaid ka ajastust ja

dünaamikat. Juhil on võimalik kehaosa vahetada lihtsa suulise märguandega: „Sinu kõrv järgib minu kanda.“ Tehke vahetusi nii mitu korda kui soovite, kuid proovige seda teha ilma liikumist katkestamata. Juht peaks teadlikult lõpu vormistama. Kui ta on saanud järgija sinna, kuhu vaja, palub ta järgijal peatuda. Seejärel kujundab ta end järgija järgi asendisse. Korrake seda, andes teisele inimesele võimaluse juhtida.

Ülaltoodud improvisatsioonid on lihtsad, lõbusad ja rõhutavad tundlikkust paarilise suhtes. Praegu soovime keskenduda just sellele, mitte koreograafilistele võimalustele, milleni need võivad viia.

Need improd toimuvad vaikselt ja vahel tekitavad minimaalselt liikumist, kuid siit – seestpoolt – algabki tants. Selle jaoks pead olema teadlik oma kehast ja tundlik liikumise suhtes: nii enda kui ka nende, kellega tantsima hakkad. Kanna seda teadlikkust endaga kaasas. See on kindel nagu südamelöök; see on algeline ja lahutamatu osa sinu lähenemisviisist.

4. Fraas

Põhistruktuur

Fraas on tantsukunstis vormi kõige väiksem ja lihtsustatum üksus. See on lühike, kuid terviklik üksus, sest sellel on algus, keskpunkt ja lõpp. Iga fraas, isegi kõige lühem, sisaldab seda põhistruktuuri; see algab, läheb kuhugi või teeb midagi ning jõuab siis lahenduseni. Fraas on tantsus sama, mis lause raamatus. Just nagu lause moodustatakse eraldiseisvatest sõnadest, nii moodustatakse ka fraas üksikutest liigutustest. Kuid fraas ei ole lihtsalt liigutuste üksteise otsa kuhjamine, nii nagu lause ei ole sõnade nimekiri. Nii keelefraasid kui ka tantsufraasid peavad midagi tähendama. Liigutustes on olemas mingisugune ühise eesmärgi element. Seega on fraasil vorm ja sisu. See tähendab, et rühmitatakse seotud liigutusi, milles on kinesteetiline loogika ja intuitsioon ning mida ühendab üksuse koosloomine.

Tantsus rühmitatakse fraasid suuremateks fraasideks, neist seatakse kokku pikemad jaded ning vormitakse osadeks. Tihti kasutatakse mõnda eriti rabavat fraasi mitu korda, nagu salmi luuletuses või arengumotiivi. Just selle konteksti sees töötab fraseerimine tantsu üles ehitamises.

Et saada aru fraasi tähtsusest, palub järgmine harjutus sul liikuda *ilma* fraseerimata (vastandamine on efektiivne õpimeetod). Fraseerimata liikumist ei ole keeruline ellu viia, kuid seda on pikema aja vältel igav vaadata. Seda sellepärast, et fraseerimine juhtub elus loomulikult ning peaks juhtuma ka kunstis.

Lühike ja konkreetne: igiliikumine

Õ Lama põrandal. Ürita veereda ilma tajutava alguse või lõputa, tunnetamata kukkumist ja tagasipõrget. (Sa pead tegema seda kas üsna aeglaselt ja kontrollitult või väga kiiresti, tõenäoliselt alustades ja lõpetades lava taga.) Tee oma käsivarrega kaheksaid, jällegi justkui igavesti, ilma alguseta, ilma lõputa. Nüüd leia oma igiliikumine.

Haripunkt

Fraasi kohta on kergem õppida, kui sellega koos tutvustatakse ka haripunkti mõistet, sest kõrgpunkt loob otsekohe väga märgatava vormi ja on väga tihti fraasi loomulik osa. Haripunkti defineerimine on üsna tobe, sest see on nii tavaline nähtus – õhkuvisatud palli haripunkt, mulli puhumine ja lõhkemine. Põhimõtteliselt võime seda tantsu puhul kasutada öelda, et see on fraasi kõige tähtsam osa: haripunkt võib olla tugevam või kiirem; seda võib markeerida tohutu muutus või järkjärguline dünaamiline areng; see võib olla liikumise järsk lõpp. Igatahes on see vaatajale mingil moel silmatorkav. Kõigil fraasidel ei ole ilmselget haripunkti. Ilma märgatava haripunktita liikumisüksust võib sellegipoolest pidada fraasiks, kui sellel on algus, keskpunkt ja lõpp. Üldises pildis on oma

ilma silmnähtava haripunktita fraasidel oma koht nagu ka kartulitel hautises. Me väsiksime ära, kui meid ujutataks üle lõputu haripunktide jadaga. Nii muutuks tantsu tõeline tipp hetk pettumuseks.

Liikumisidee realiseeritakse (see algab, läheb kuhugi, lõpeb); tulemuseks on fraas. Kaks kõige algelisemat fraasi loomise viisi toimuvad läbi impulsi kasutamise (energiapurse, mis algatab täiemahulise liikumise) ja läbi hingamise. Impulss on kui tõuge, mis paneb liikumise vältimatult ja orgaaniliselt voolama.

Impro: impulss – kalle

Õ Alusta sirgelt seistes. Kalluta oma keha ühes tükis ettepoole, paindudes vaid hüppeliigestest. Kalluta kõrvale, taha. Mine nii kaugele, kui saad, hoides jalad paigal. Proovi kallutada teise suunda. Kalluta mujale. Kalluta nüüd nii kaugele, et sa hakkad kukkuma ja pead tegema sammu, et end kinni püüda. Lase hool end ruumis edasi viia. Proovi iga korruga minna aina rohkem keskmest välja, enne kui hakkad kukkuma ja end peatad. Mine julgemaks, kuni sa koged tõeliselt kukkumise tunnet ja pead end kinni püüdma, et kukkumist peatada. Nüüd proovi kukkumise inertsist eest ära joosta – sa jooksed ainult nii palju, kui kukkumise hoog sind edasi tõukab. Korda seda, kuid kui kallutamisega on juba alustatud, lase seekord oma kehal olla elastne.

Selle impro haripunkt on hetk, kus *kallutamisest* saab *kukkumine*. See on hea näide sellest, kuidas üks tegu kutsub esile järgmise; jõud tekitab jõudu. See on tihti innustus, millest tants (või tantsija) elujõudu saab.

Hingamine moodustab loomulikult ja omaselt fraasi. See pakub fraaside ehitamise jaoks veel ühe lähenemisviisi.

Impro: hingamine

Õ Seistes. Hinga järkjärgult sügavamalt. Hinga pikalt ja sügavalt sisse ning aeglaselt välja. Tunnetage iga hingetõmbe algust, keskpunkti ja lõppu, iga hingetõmme on kui minifraas. Saa teadlikuks keha loomulikust liikumisest sissehingamise (tõus või laienemine) ja väljahingamise ajal (kukkumine või varisemine). Lase oma käsivarrel täituda sissehingamisel õhuga ja väljahingamisel tühjeneda. Vali mõni muu kehaosa; kuidas see sügavalt hingab? Lase sügaval hingamisel hetkes peegelduda ning jätkata normaalse hingamisega (et vältida hüperventilatsiooni). Proovi teisi kehaosi – torso, pea, õlad, varbad. Haara vähehaaval kaasa kogu keha. Nüüd hakka hingeldama nagu kutsikas. Lase hingeldamisel lasuda oma kätes, puusades, põlvedes. Vii see kogu kehasse. Uuri liikumist, mida see tekitab. Kuidas su küünarnukk hingeldab? Lase sel olla sõrmedes, kõhus. Kui sa oled viinud selle mõnda kehaossa, lase hingamisel tavaliseks pöörduda (ära hüperventileeri). Pane see oma jalgadesse ja lase sel end läbi ruumi viia. Nüüd hinga sügavalt sisse, võttes sisse nii palju õhku kui võimalik; seejärel puhu see *kõik* ühe korruga välja, jõuliselt välja hingates: „HAH!“ Tee seda uuesti.

Tugev. Eksperimenteeri liikumisega, mida see tekitab, nii kehaosades eraldi kui ka kehas tervikuna. Aeglane ja sügav sissehingamine, järsk väljahingamine. Kui oled kätte saanud tunnetuse liikumisest, mida see loob, jätkata sellega mängimist, pöördudes samal ajal tagasi normaalse hingamise juurde. Las see viib sind läbi ruumi. Vaheta suvaliselt neid kolme hingamisviisi ja neist tulenevaid liikumisi.

Arutelu. Millises kolmest hingamisviisist tuleb fraseerimine loomulikult? Aga impulss? Haripunkt? Millises ei tule? Miks?

Sügaval hingamisel on tugevalt piiritletud algus, keskpunkt ja lõpp. Me oleme teadlikumad selle kujust üksusena/tervikuna (fraas), kui haripunktist, mida see sisaldab. Ilmselt on võimalik haripunkti eristada, isegi kui see on vaevumärgatav, kuid selleni jõutakse nii sündmustevaeselt ja see jäetakse sinnapaika nii peenelt, et tõenäoliselt on kasulikum vaadelda iga sügavat sisse- ja väljahingamist pigem U-kujulise fraasina kui tõelist haripunkti omavana. Impulss on õrnalt tajutav, kui üldse. *Hingeldamine* on hea näide üsna ebadramaatilisest (ehk märgistamata) fraasitüübist; sellel pole kindlaid kõrg- või madalpunkte. Kui seda aga tehakse koos muutustega kehaosades või suundades, võtab see kuju; see algab, läheb kuhugi ja lõpeb ning seega sobitub fraasi määratlusse, millel on algus, keskpunkt ja lõpp. Sissehingamine koos järsu väljahingamisega annab meile kaks valikut, luues kummalgi juhul hea fraasitunnetuse. Võime seda võtta kui üksust, mis algab järkjärgult, kulmineerudes hüüumärgiga väljahingamise hetkel. Võime hoopis mõelda väljahingamisest kui algusest, millisel juhul toimub kõrghetk fraasi loomisega ning hakkab vaibuma. Teisel juhul toimib tugev ja jõuline väljahingamine nii impulssina (algataja, mis loob liikumisfraasi) kui ka liikumisfraasi haripunktina.

Koreograafiline harjutus: hingamine

Koosta hingamisel põhinev harjutus. Kasuta kõiki kolme hingamisviisi, hingates läbivalt valjusti. Kõik liigutused peaksid olema hingamisest ajendatud. Esita seda kaks korda, nii koos valju hingamisega kui ka ilma selleta.

Fraasi üldise kuju määrab see, kus on kõrged ja madalad punktid. Lühikeses fraasis võib haripunkt olla alguses, lõpus, mõlemas või keskel. (Vaata järgmise impro jooniseid.) Võid mürtsuga alustada, mürtsuni areneda (nagu aevastus ja see pikk, piinav kōdi kui see tuleb, *tuleb*, TULEB...!) või mürtsuni areneda ja vaibuda. Esimesed kolm on tuntud mudelid, mille on diagrammile pannud Doris Humphrey.¹ Neljandas variandis, tegelikult esimese kahe kombinatsioonis, ei vaibu esialgse haripunkti poolt loodud liikumine täielikult, vaid taastab jõudu ja hoogu, jõudes teise haripunktini lõpus.

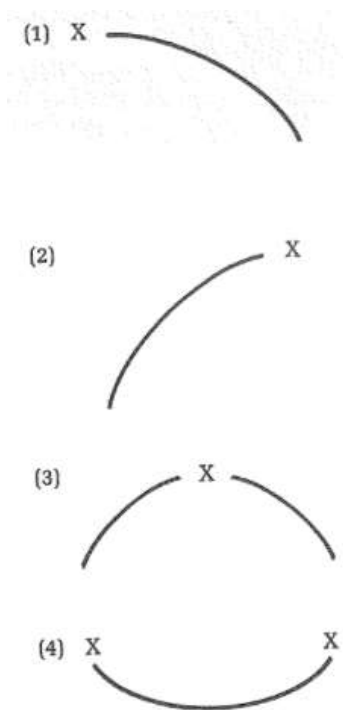
¹ Humphrey, Doris 1959. *The Art of Making Dances*. New York: Rinehart, 69.

Pea meeles, et need kujundid on teadlikult lihtsustatud, sest need käivad fraseerimise lühemate aspektide kohta. Hiljem, kui me arutleme vormi üle, tegeleme ka *kliimaksi* mõistega seoses tervikliku tantsuga.

Järgnev improvisatsioon võib tunduda üsna pikk, kuid kui võtad aega, et kõiki nelja mudelit uurida, on see hästi veedetud aeg. Iga lähenemisviisi võib vaadelda kui paradigmat; sa kasutad igaüht neist uuesti, kui koreograafilise arenguga edasi lähed. Harjutus on struktureeritud selliselt, et tagab haripunkti kogemuse kõigis kolmes elemendis – ruum, aeg ja energia – läbi mitme sisendi, kaasa arvatud kontseptuaalne, dramaatiline ja kvalitatiivne sisend.

Impro: haripunkt

Pea meeles, et iga osa (a, b või c) tähendab lihtsat fraasi, mitte pikka, keerukat jada. Tee lühidalt – võta igaühe jaoks umbes kümme sekundit.



Joonis 1

(1)

- a. alusta väga kiiresti ja vaibu järkjärgult nii aeglaseks kui võimalik
- b. alusta väga suurelt ja muutu aegamisi väga väikseks
- c. alusta väga jõuliselt ja muutu ajapikku väga õrnaks.

(2)

- a. alustades sujuvast voolamisest, muutu oma liigutustes järsuks
- b. alustades kaudselt (ebamääraselt, laialipillutult), keskendu ja muutu väga otseseks
- c. alustades kergelt, muutu väga raskeks.

(3)

- a. jahi oma saaki, püüa ta kinni ja vii ta koju
- b. tseremoonia algus, kroonimine, tseremoonia lõpp
- c. haldjas, kes muutub hiiglaseks, kes puruneb tükkideks.

(4) a. sätenda... vaju longu... raputa

b. kiire... laisk... elevil

c. kummipael... sulg... kuul

Koreograafiline harjutus: Haripunkt

Vali kaks neljast fraasikujundist ja loo igaühele liikumisfraas. Proovi muuta need pisut pikemaks kui need, mida sa äsja impro käigus tegid. Las üks neist põhineb kas hingamisel või impulsi motivatsioonil.

Fraasi pikkuse varieerumine

Nii fraaside pikkused kui ka nende kujud peaksid varieeruma. Kas mõni fraas eelmistes improdes oli pikem või lühem kui teised? See on arusaadav, sest fraasi pikkuse määrab selle sisu; see on nii pikk, kui ta peab olema. Tihti on kombeks teha kõik fraasid sama pikaks – keskmise pikkusega. See võib muutuda üksluseks, kui sa just ei soovi teadlikult luua korrapära, mis on ettearvatav nagu kellavärk. Kui fraaside pikkused varieeruvad, lisab see tantsule nii huvitavust kui keerulisust.

Koreograafiline harjutus: Fraaside segamine

Kasutades impulsi improvisatsiooni (lk 27), vali vabalt kolm fraasi (kõik sama pikkusega) ja pane need kokku. Seejärel muuda üks neist fraasidest nii pikaks ja väljavenitatuks kui võimalik, ajendatuna siiski vaid ühest impulsist. Võta veel üks kolmest fraasist ja tee see nii lühikeseks ja sisutihedaks kui võimalik. Pane need kaks kokku järelejäänud keskmise pikkusega fraasiga. Näita nii võrdsete pikkustega versiooni kui ka varieeruvate pikkustega versiooni. Kumb on huvitavam? Miks?

Koreograafiline fraas vs liikumiskombinatsioonid

Koreograafilist fraasi aetakse tihti segi liikumiskombinatsioonidega. Enamik tantsijaid on enne tantsude seadmisega alustamist võtnud tantsutehnika tunde ning arvavad tihti, et lühikesed liikumiskombinatsioonid, mida nad on õppinud (näiteks harjutused diagonaalil) on samad, mis koreograafilised fraasid.

Liikumiskombinatsioonid võivad olla lihtsalt pärlitena kokku lükitud liikumised, pöörmata tähelepanu nende individuaalsele kujule, värvile, tekstuurile või üksteisega seostumisele. Nagu tähed sõnamängus Scrabble, võib neid asetada kõrvuti ilma riimi või põhjusega, ühtki sõna välja kirjutamata ning ilma esteetilise kehtivusega. See võib töötada puurimismeetodina, kuid see ei ole koreograafia. Liikumiskombinatsiooni eesmärk on pakkuda tehnilist väljakutset, näiteks koordinatsioonioskused, tugevuse arendamine, vastupidavus või ruumitaju.

Koreograafilisel fraasil on aga erinev kavatsus – anda edasi tundeid, pilte, ideid, esitleda visuaalseid muljeid, lugu, sümbolit või disainielementi. Hoolimata selle kavatsusest on koreograafilisel fraasil isiksus, tuvastatav liikumise „nägu“. Fraasil on „x-faktor“ (nagu ütles Carol Scothorn). See *räägib* millestki. Olgu koos tähendusega või ilma selleta, on fraas siiski väljendusrikas; sellel on liha luudel, samas kui liikumiskombinatsioonis on ainult luud. Koreograafiline fraas soovib *vaatajat puudutada*, anda edasi tunnet, visiooni, mõtet, stiili, tekstuuri või kvaliteeti. Sellel on kindel hoiak, ainulaadsuse aura, isetegadlikkus.

Liikumiskombinatsioonid võiksid ideaalis olla ja peaksidki olema koreograafilised fraasid: hästi arendatud, esteetilised ja tehniliselt keerulised. Siiski, kui tudengitel palutakse esimest korda koreograafilisi harjutusi teha, loovad nad (üsna süütult) hoopis "tehnilisi" liikumiskombinatsioone. Oluline on see lahknevus koreograafi hariduse varajastes etappides selgeks teha.

5. Ruum

Keha eksisteerib ruumis... liigub ruumis... on ruumi poolt hoitud. Tantsija koht ja kava ruumi sees, tema liikumise suund ja tasand ning tema suhtumine ruumi aitavad määratleda pilti, mida ta loob. Tema fookus ja viis, kuidas ta ruumi vormib, on ruumi lahutamatud osad. Ruum on kolmedimensiooniline lõuend, millel tantsija loob dünaamilise pildi. Selle algosadeks lahutamine loob liikumise uurimiseks rohkelt võimalusi.

Ruumi võib pidada aktiivseks osalejaks, abstraktseks paariliseks. Milline alustav tantsutudeng ei oleks mänginud ruumiga, mis teda ümber piirab? Jah, liikumine võib muuta tühja, surnud ruumi dünaamiliselt pulseerivaks. Mary Wigman kasutas korduvalt ruumi kui aktiivset elementi, mõnikord kui vastast. Ta läks isegi kaugemale, defineerides tantsu kui motiveeritud pinget ruumis ning kui ruumi loojat. Murray Louis tutvustab ruumi oma filmiseerias „Tants kui kunstivorm“ („Dance as an Art Form“), kus ta ütleb, „Oma tavalises olekus on ruum tühjus – vaikne, steriilne, süütu – teadvuse ees, elu ees.“ Koreograaf peab selle tühja koha leidma ja talle kuju andma.

Inimesed ei erine mitte ainult selle poolest, kuidas nad ruumi näevad, vaid ka ruumiliste suhete poolest; nad tunnevad end mugavamalt ning seetõttu kipuvad ka liikuma kindlates suhetes ruumiga. Varajane saksa moderntants jagas tantsijad gruppidesse selle ruumilise suhte alusel. Labani järgi olid olemas madalad, keskmised ja kõrged tantsijad; kategooriaid eristati taseme järgi.¹

Tasand

Madal tähendab maalähedust, maast huvitatud olemist, sügavat gravitatsioonitunnet. Liikumine varieerub lohisemise raskusest metsiku, kuid maalähedase rahvatantsuni. Keskmise tasandi põhiline rõhk on „liikuvuse“ lihtsustamisel ning positsioon maa peal, mitte maa sees olemine või selle sisse minemine. Olles üleminekukoht madala ja kõrge vahel, on see mõlemaga natuke seotud. Kõrget tasandit iseloomustavad kõrgus, lendamine ja gravitatsiooni eiramine. Seda iseloomustab ka sundimatus; tantsija hõljub maapinna kohal seda vaevalt puutudes, näides maapinda mitte vajavat

¹ „Kõrge tantsija liigub eelistatult kõrgemate suundade [tasemete] poole. Üldiselt on tema liigutused jäigemad. See on ideaalne balleti jaoks, kus seda eelistatakse ja tohutult arendatakse. Madal tantsija tunneb ennast kodusemalt ruumi madalamas osas. Tema liigutused on kõrge tantsija omadest alati tugevamad ja impulsiivsemad. Kesktantsija...kellele sobib kõige paremini *swing*-tants, ei kaldu ei kõrge ega madala ruumisuuuna poole, aga liigub valdavalt horisontaalil. Igaüks on tantsijana kõige väärtuslikum temale iseloomulikes liigutustes ning erinevate tasandite katsetamine on nende arendamise ja nende lavastamise seisukohalt väga väärtuslik.“ Ott-Betz, Irma 1938. The Work of Rudolf von Laban. *Dance Observer*, detsember: 4–5

või kasutavat. Selle parim näide on illusioon, mille loob ballett, kuid nagu iga hea tantsija teab, on selle illusiooni saladus maapinna kasutamine.

Tasandid varieeruvad alates maapinnaga kontaktis ning sellega seotud madalast tasandist (lamamine) ja madalate tasandite valikust (roomamine, istumine, põlvitamine, küürutamine), ulatudes läbi keskmise tasandi (*demi plié*, seismine, *relevé* ja liikumine) kuni kõrgema tasandini, mis hõlmab tõuse (hüpped, hüpakud) ning jõudes lõpuks ebaloomulikult, ebatavaliselt ja kunstlikult kõrgeni. Viimases kategoorias läheb vaja paarilisi, platvorme, tiibu, kaableid, igasugu trikke ning filmides ja televisioonis ka optilisi illusioone (tantsija lamab tegelikult põrandal, kuid näib õhus hõljuvat).

Impro: tasandid

Õ Lama põrandal. Tunne, kuidas kõik voolab sinust välja ja otse maapinda sinu all. Kasvata endale maasse juured. Saa osaks maast. Kuidas sa liiguksid, olles samal ajal osa maast, näiteks ookeanipõhjas või olend mudas? Kasva maast õige pisut välja. Liigu nüüd maa peal; lasse oma juurtel laiali minna, tee need katki või tõmba nad välja. Proovi liikuda oma jalgade, pea, külje poole, olles endiselt kõhuli, selili või külili; proovi liikuda kõigis suundades. Lohise. Vingerda. Liugle. Veere nii erinevatel viisidel, kui võimalik. Liigu järkjärgult istuma. Uuri istuma jõudmise protsessi, justkui (see juhtuks) esimest korda. Mida sa suudad praegu teha, mida sa enne ei suutnud? Mitmel viisil sa oskad istuda? Ole modell kunstitunnis, pakkudes kahesekundilistest istuvatest poosidest koosneva seeria. Ole sellel tasandil liikuv skulptuur. Kas sa suudad istudes veereda? Proovi mitut viisi, kuidas põlvili tõusta; proovi liikuda. Rooma põlvede ja küünarnukkide, põlvede ja käte, jalgade ja küünarnukkide abil. Tunned, et oled kohmakas? Kasuta seda ära! Jalad ja käed. Proovi seda raskelt ja lohisevalt või kergelt ja „kutsikalikult“. Ole neljakäpukil...

...nüüd võta kätelt raskus ära. Tule aegamisi püsti. Sa seisad, aga su fookus ja huvi on endiselt all. Tundes end raskena, vaju oma raskusega maasse. Su põlved on kõverdatud, siis aga lähevad tasapisi sirgemaks. Avasta, mis tunne on olla vertikaalselt, püstine. Mida tähendab seismine? Saa teadlikuks pidevalt suurenevast ruumist sinu ümber... vaata horisondile... MINE! igas suunas... Kõnni... lasse käia, hüple... jookse... jookse võidu. Tunnetu ruumi enda kohal... keskendu ülespoole. Küünita üles. Uuri ruumi enda kohal, haara seda. Proovi sinna jõuda...

Ürita pisteliselt lennata, kuid ole siiski maapinnaga seotud. Lasse lendamisel hüplevaks muutuda, nii et sa oled mugavalt osa ruumist maapinna kohal, isegi kui see ruum on vaid toll selle kohal. Naudi seda. Lasse sel areneda tõeliseks tõusuks, kõrgeteks hüpeteks. Eira gravitatsiooni, hüppa, LENDA! Aita kellelgi teisel hüpata; tõsta ta üles. Kasuta kedagi või midagi, et tõusta kõrgemale kui kunagi varem. Roni kasti, tooli peale. Ripu stange küljes. Ole maapinna kohal. Liigu

nii, nagu see lubab: kiigu, roni, hoia end tasakaalus. Mis tunne see on? Kas see on hirmus? Kasuta seda. Tunnetat kõrgust, vabadust.

Koreograafiline harjutus: tasandid

Loo harjutus, alustades kas madalalt või kõrgelt. Uuri seda tasandit ja seejärel liigu läbi keskmise tasandi vastastasandile. Loo endale süžee, mis sind edasi viiks, kas siis dramaatiline või mitte.

Ruumi geomeetria

Ruumi analüüsimiseks on mitmeid süsteeme. Seda saab jagada punktiks, liiniks, suunaks, dimensiooniks, tasandiks ja mahuks. Neist kõigist eeldab suund kõige suuremat liikumisulatust.

Suund

On teatud pildid, mida saab kõige paremini ellu viia kindlates suundades. Taganemine viib meid tagasi, tagaajamine aga edasi. Me hüppame ja kukume tagasi maha. Hiiliv või kaval liikumine käib tavaliselt külgsuunas või diagonaalil. Autoriteedipositsiooniga inimesed, kes on enesekindlad, agressiivsed, liiguvad kõik ettepoole.

Impro: lapitehnika suundadega

Kui sa suundadega töötad, ürita kaasata mitu erinevat tasandit.

Õ Saa teadlikuks oma oma keha esipoolest, saa teadlikuks ruumist sinu ees. Uuri seda. Vii oma esipool sellesse ruumi. Liigu autoriteetselt edasi. Ole enesekindel, agressiivne. Ründä. Jookse võidu! Lõpeta võidujooks võidujooksu asendis. Nüüd liigu pidulikus rongkäigus kuninga, küünlahoidja või orjana. Ürita kedagi tervitada, ehk isegi terve seeria tervitamispositsioone.

Õ Sul on selja taga silmad; näe nendega. Uuri ruumi enda selja taga; mine sellesse ruumi. Nüüd, selle asemel, et rõhutada sellesse ruumi minemist, rõhuta hoopis oma ees olevast ruumist eemaldumist. Tagane... hirmuga... kukkudes, tagurpidi joostes... terve taganemispositsioonide seeria.

Õ Ole kollase topeltjoone peal kahe suure liiklusvoo vahel, mis tuhisevad sinu eest ja tagant mööda. Liigu külgsuunas, üritades jõuda valgusfoorini kvartali lõpus. Missugust liikumist sa saaksid kasutada, et sinna jõuda? Jäädes kõhnaks nagu võileib, kas sa saad liuelda, hüpata, karata, joosta?

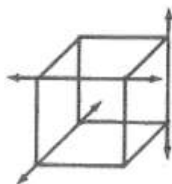
Koreograafiline harjutus: suunad

Loo lühike harjutus, kasutades kaht või kolme suunda. Kui võimalik, kasuta dramaatilist süžeed (näiteks asu rünnakule, saa alistatud ja tagane ning seejärel ürita külgsuunas minema hiilida). Võid

ka luua harjutuse, mis põhineb ühe suuna põhjalikul uurimisel kõigil tasanditel. Pea silmas diagonaalis liikumise võimalust, hoides keha esipoolega ette.

Dimensioon

Ruumi käsitletakse ka kolmest dimensioonist lähtuvalt: kõrgus (üles-alla), laius (vasakule- paremale) ja sügavus (diagonaalis). On võimalik keskenduda liikumises ükskõik millisele neist, tehes sellest peamise kavatsuse (kuigi tegelikult eksisteerib liikumine tantsija kehas kolmedimensioonilises vormis). Edasi ja tagasi liikudes avastasime sügavust, küljed aga lubasid meil uurida laiust. Üles-alla suunda (kõrgus), mis on statsionaarsem, tookord ei käsitletud. Selleks, et seda praegu uurida, võime kasutada järgnevat improt.



Joonis 2

Impro: ulatus – kõrgus

Tunneta ruumi enda all. Kaeva end allapoole. Vaju. Kuku. Varise kokku. Allapoole minnes tee läbi mitu asendit, mille tuumaks on allapoole minek. Jää alla ja tunneta ruumi enda kohal. Soovi üleval olla. Laiene üles. Küünita üles. Uuri, mis on üleval. Leia viise, kuidas liikuda üles, kõrgemale. Proovi seda paar korda erinevatel viisidel, vaheldudes alla ja üles minemise vahel.

Tahk

Tahud on ükskõik millise kahe dimensiooni ühendamisel kolmest tekkivad tulemused ja hõlmavad vertikaalset, horisontaalset ja sagitaalset dimensiooni, mille Laban andis nimed uks, laud ja ratas.²

Tahk	Mille ühendumine?	Labani poolt antud nimi
vertikaalne	kõrgus ja laius	ukse pind
horisontaalne	laius ja sügavus	laua pind
sagitaalne	sügavus ja kõrgus	ratta pind

² Täpsem seletus koos suurema terminoloogia ja tõlgendustega on saadaval Cecily Delli teoses *Space Harmony* (New York: Dance Notation Bureau, 1972)

Varasemates suunda käsitlevates töödes uurisime ratast (või sagitaalset pinda) ees- ja tagasuuna abil. Meie tööd külgedega võib rõhutada läbi ukse ehk vertikaalse tahu. Selle jaoks on õpetlik vaadata vanade egiptlaste poole, kelle pärusmaaks oli kahedimensiooniline disain.

Impro: egiptuse seinamaal

Üks inimene loob kujundi, keskendudes selle kahedimensioonilisele disainile; teisisõnu, vertikaalses plaanis. Keegi teine uurib seda kujundit ja võtab sisse kohanduva asendi mööda selle lamedat pinda nagu egiptuse seinamaalil. Inimesed hakkavad ükshaaval lisanduma, luues seinalaadse kehadest koosneva seinamaali. Enne kui iga järgmine inimene oma keha sinna lisab, hindab ta hoolikalt juba loodud pilti ja üritab panna oma lisanduse sellega harmoniseeruma või toimib sedamööda, mida ta arvab üldpildis puudu olevat.

Eelneva variatsioonide hulka kuuluvad: (1) disain, mis on kas üleni voolav ja kaardus või üleni sirge ja nurgeline; (2) ruumilised vastuolud: kas väga lähestikku või väga kaugel eemal või nende kahe kombinatsioon; (3) põhiline tähelepanu tasandite variatsioonidele.

Mida kaugemale sa lähed vertikaalsuse keskmest, seda suurem pingetunne tekib. „Vertikaalsel tahul liikumist peetakse stabiilseks... isegi kui kiire liigutus, nagu näiteks energiline hüpe, viib keha otse üles. Samas, kui keha liigub vertikaalsest [diagonaalselt horisontaalse poole], tekib tasakaalutu ja ebakindel tunne.“³ Kui liikumine jõuab lauani (horisontaalse tahuni), pöördub see tagasi stabiilsuse konnotatsiooni juurde, olles samas vähem aktiivse loomuga kui see, mida seostatakse vertikaalsusega.

Lühike ja konkreetne

Sind pannakse kahe kattedklaasi vahele ja asetatakse mikroskoobi alla. Aeg-ajalt need pulseerivad, vajutades sind kokku ja litsudes sind igasugustesse vormidesse. Proovi seda nii kõhuli kui ka selili.

Impro: lauaplaat

Seisa ühel jalal, nii et ülejäänud keha on põrandaga paralleelselt, nagu ühe jalaga laud. Kujutle põrandat ja lage kui vastastikku asetsevaid peegleid. Jäädes lapikuks, mängi oma peegeldustega. Leia viise, kuidas oma lauda läbi ruumi liigutada. Võid jalgu vahetada nii, kuidas vaja.

Suunade, dimensioonide ja tahkude kumulatiivne lõpptulemus on ruumala, kolmedimensiooniline ruum, kus keha tegelikult asetseb. Võime võtta keha ja selle kompaktselt muuta (rullida see tihedaks palliks) või seda suurendada (venitada seda nii suureks kui võimalik), kuid tegelikkuses jääb keha ruumala samaks.

³ Hawkins, Alma 1964. *Creating Through Dance*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 45.

Disain ruumis: kuju

Disainist võib mõelda kui vormi tabamisest. See võib olla staatiline, näiteks poos, olupilt või asend, mis on hingetult just saabumas või lahkumas. Samas võib seda vaadelda ka dünaamilisena, millel on kumulatiivne efekt liikumise jälgimisel; liikumine toimub ja kaob selleks ajaks, kui me seda registreerida suudame, jäädes mällu pidama vaid mingit sorti tardumusena, liikumispildina.

Disaini – ühe või mitme keha vorm ruumis – saab defineerida vormi joonte (kaardus või sirge ja nurgeline), üleüldise vormi (sümmeetriline või asümmeetriline) ja vormi ning ruumi suhte järgi (positiivne või negatiivne). Kunstiteoste ning eriti skulptuuri ja arhitektuuri vaatlemine on tohutult kasulik nende põhimõtete tajumise parandamiseks ja nende väärtustamiseks.

Kujundi piirjooned: kaardus või sirged ja nurgelised⁴

Eriti puhtalt teostatuna näitavad kaardus ning sirge ja nurgeline disain oma dramaatilistes mõistaandmistes markeeritud ja iseloomulikku kontrasti. Kaardus ja ringjad jooned, olgu need paigal või liiguvad, loovad voolu ja edasiliikumist ning seostuvad stabiilse ajastusega. Need on graatsilised ja lüürilised, rõhutades vastupidavust ja elastsust; need on pehmed, peegeldades hoolivust ja kohanemist; need on rahustavad (kiiktool vs sirge seljatoega tool), järeleandlikud, painduvad, loomasarnased, orgaanilised.

Sirged jooned ja nurgad loovad seisaku, paigaloleku tunde; liikumises teostatuna paistab liikumine katkine või killustatud (nagu katkine peegel) ja lõikab läbi ruumi; need seostuvad rütmilise ajastusega. Kontsentreeritud tugevad ja nurgelised liikumised kipuvad looma päheõppimise sarnaseid ja masinlikke omadusi, automatiseeritust; neil on suundumus; need toovad mõttesse jõulised omadussõnad ja nendega seonduvad teemad ja ideed: tugev, terav, sakiline, jäik. Need on järeleandmatud, paindumatud, kõvad.

Avastustöö

Leia ja võta kaasa multfilme, mis kajastavad kaardus ning sirget ja nurgelist disaini.

Impro: kaardus või sirge ja nurgeline

Õ Tunneta oma keha painduvust ja elastsust; ole pehme, lõõgastunud. Sa oled vee all ja hoovused mängivad õrnalt su kehaga; lase oma kehal liikuda nagu vetikas. Pidades neid kujutluspilte meeles, tee ringe, kurve... kätega väikseid ja kehaga suuri. Tee virvendusi. Lase oma keha kaasa võtta, lase sel kergesti liikuda mitmete asjade seas. Liigu kurvilistel teedel läbi ruumi, hoides kaardus jooned ja

⁴ Siin saab rakendada Labani vormiteooria eristust kaare ja kodara vahel.

ümarad liigutused kaardus. Leia viis lõpetamiseks, mis näitab oma staatilisuses sellise liikumisviisi olemust

Nüüd oled sa tehtud puidust, oled puunukk. Liiguta oma osi puhaste, selgepiiriliste liigutustega. Sa koosned joontest ja nurkadest, kõver, iga liiges on kui hing – võib-olla nagu robot. Ole mõjus, otsekohene. Mis tunne see on? Jäik? Katkendlik? Näita, mis tunne see on. Nüüd liigu läbi ruumi sirgetel, otsestel teedel. Sa võid suunda muuta ainult ruumi nurkades või nurga all – tee seda järsku, teravalt. Leia lõpetamiseks viis, mis näitab lõpujoonises, mis tunne nende tegevuste puhul on. Arutle erinevuste üle, mida märkasid kaardus ning sirge ja nurgelise liikumise vahel. Ürita tuvastada emotsionaalseid alatoone või teemade ja kujutluspiltide vihjeid, mida kumbki meelde tõi.

Üldine kuju: sümmeetriline või asümmeetriline

Neid kaht üldise kuju analüüsimise mooduseid on korduvalt kasutatud, sest neil on tugevad kõrvaltähendused ja neid on kerge visuaalselt ära tunda.

Sümmeetria, kus disain on mõlemal pool keskpunkti täpselt samasugune (nagu Rorschach'i tindiplekil), loob seisaku, tugevuse ja autoriteedi tunde. Kuna see on stabiilne ja tasakaalus, näitab see kindlust, kontrolli, jõudu. See on jõutõstjate, politseinike, kuningate positsioon. See on struktuur, mis on valdav Kapitooriumis, Eiffeli tornis ja Empire State Building-us. Seda leidub sfinksis ja religioosetes sümbolites.

Asümmeetria aga kätkeb ja loob pinget ja dünaamikat juba loomupäraselt. Isegi vaikusel tõmbub ja lükkub asümmeetriline disain mingisse suunda või kaalub mingi suuna üles. Seepärast eeldab see liikumist, kujutab endast elevust ja äärmustesse viiduna isegi ohtu. Kui keegi on purjus, on ta tasakaalutu, ettearvamatu, ebakindel. Asümmeetriline liikumine võib olla naljakas või hirmutav või piinarikas. See on täis mitmekesisust, kontraste, keerukust. See on riskantne, samas kui sümmeetria on turvaline. Asümmeetria on võidujooksu kujuline, jahti pidavate loomade kujuline. See on moonutuse ja valu keel, groteski ja väändumise keel. See on viltune Pisa torn, Suur kanjon (Grand Canyon), välg, autoõnnetus, banaanikoore peal libisemine. Kuna tantsu kese on liikumine ja dünaamilisus, siis on selle elevuse ja suurima huvi hetked tavaliselt asümmeetrilised; sümmeetriat kasutatakse kontrastiks ja lahkumise või lõppemise märgiks. Koreograaf peab nende erinevate kujundite efektidest aru saama, et neid teadlikult kasutada soovitud tulemuse saamiseks. Võib-olla oli keskendumine kukkumise ja tagasipõrke tehnikale (ning seega tasakaalu/tasakaalutuse aspektidele liikumises) põhjus, miks sümmeetria ja asümmeetria kontrast oli Doris Humphrey koreograafias nii tavaline.

Et mõtet selgitada, määratleme asümmeetriat kui midagi „väga ebasümmeetrilist“; see on asend või liikumine, mille mõlemad pooled ei ole mitte lihtsalt natuke erinevad, vaid nad on seda

tahtlikult.

Avastustöö

Too näiteid sümmeetriast/asümmeetriast. Hõlma ka kolmemõõtmelisi esemeid, et neid kõigist kolmest dimensioonist analüüsida. See on eriti kasulik sellepärast, et tantsija keha on kolmedimensiooniline ja selle visuaalne paigutus sõltub vaataja asendist – ees, taga, küljel, peal, all, diagonaalis.

Iga disainielemendi üle arutledes, kuid eriti sümmeetria ja asümmeetria puhul tuleb olla teadlik sellest, kuidas tantsija publiku suhtes asetseb. See, mis on eest vaadates sümmeetriline, on küljelt vaadatuna alati asümmeetriline (tegelikult on inimkeha külgvaates alati asümmeetriline). Muidugi, kui me asetame kaks sarnast keha ühesugustes asendites rinnati või seljati ja vaatame neid kõrvalt kui üht üksust, siis moodustavad nad sümmeetrilise pildi.

Impro: arvuti

Sa oled pilt õppearvutis. Sa oled programmeeritud sümmeetriliste ja asümmeetriliste positsioonide jaoks, võttes arvesse tasandite vaheldumist ja kasutades kehaosi. Nuppude vajutamisel [millest liider annab verbaalselt märku, öeldes „süm“ või „asüm“] kannab ette valik sümmeetrilisi/asümmeetrilisi asendeid.

Impro: mänguasi pulga otsas

Sa oled mänguasi pulga otsas. Kui laps tõmbab nõõri, siis sa liigud. Sa oled ehitatud nii, et sa saad liikuda ainult *sümmeetriliselt*. Erinevalt mänguasjast, saad sina aga liikuda kolmedimensiooniliselt. Liigu ühe koha peal – seistes, istudes, maas lamades. Selili, kõhuli. Sul on palju liigeseid; nende kasutamine aitab sul suuremat mitmekesisust leida. Pea meeles, et sa saad töötada kolme dimensiooniga. Keskööl lubatakse sulle suurem vabadus – läbi ruumi liikumine – kuid see peab sellegipoolest olema sümmeetriline. See on keeruline. Millistel viisidel saaksid sa liikuda nii, et mõlemad küljed teevad täpselt sama asja samal ajal? Kõndimine ei töötaks, ega ju? Sinu üks pool peab teisega igal ajal kokku minema.

Arutle mõlema impro üle. Millistest asjadest olid sa kõige teadlikum sümmeetriliste asendite puhul? Asümmeetriliste asendite puhul? Kas sul oli pulgamänguasia impros raskusi põrandale laskumisega ja tagasi üles tulemisega, hoides samal ajal ranget sümmeetriat? Miks? Mida see sulle tõusmise ja langemise kohta ütleb? Kas sa tundsid end rohkem vaoshoituna sümmeetrilisi või asümmeetrilisi liigutusi tehes? Millised faktorid sellele kaasa aitavad? Milliseid emotsioone, alatoone sa kogesid ühel või teisel puhul? Millised läbi ruumi liikumise viisid on võimalikud, kui sul on võimalik ainult sümmeetriliselt liikuda? Kas kõndimine on sümmeetriline? Miks või miks mitte? Mis vahe on sümmeetrilisel ruumis ja sümmeetrilisel ajas? Regulaarsus ja kordumine rikastavad

ajas tajutavat sümmeetriat. *Glissade assemblé*'d, kui see on teostatud paremale ja siis korratud vasakule, võib pidada sümmeetriliseks, sest see tasakaalustab (ajas) paremal toimuva vasakul toimuvaga.

Koreograafiline harjutus: sümmeetria/asümmeetria

Loo harjutus, kasutades sümmeetriat ja asümmeetriat. Teatud hetkel kombineeri omavahel seostamatut (nt liigu sümmeetriliselt, võttes asümmeetrilisi asendeid või kasuta sümmeetrias pinget ja asümmeetrias rahulikku autoriteeti).

Kujundi suhe ruumiga: positiivne/negatiivne

Kujundi suhe ruumiga ning ruumi suhe kujundiga on vaataja silmades. See ei eksisteeri iseseisvalt tuvastatava disainielemendina nagu kaared või sirgejoonelisus ja nurgelisus ning sümmeetria/asümmeetria seda on. Parim visuaalne näide positiivsest/negatiivsest ruumist on optiline illusioon vaasi ja näo profiili kujutaval joonisel (joonis 3). See võimaldab vaatajal valida, kas ta näeb objekti musta või valgena ja muudab vastandvärvi kas ümbritsevaks või vahepealseks ruumiks. Esiplaan ja tagaplaan muutuvad vastastikku asendatavateks.

Positiivsest ruumist võib mõelda kui millestki käegakatsutavast, objektist, mis võtab teatud hulgal ruumi. Negatiivne ruum on ala objektide vahel, positiivsete kujundite vahel. Positiivseid kujundeid muutes või ümber asetades muutub samal ajal ka

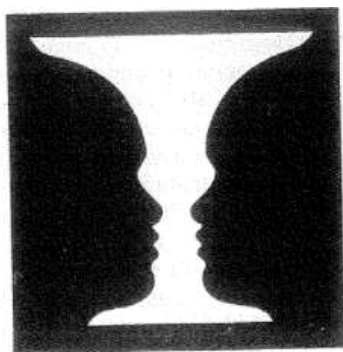


Figure 1

Joonis 3

vahepealne ruum. Mõlemas on kujundeid, mida on võimalik voolida. Ühes ruumis toimunud muutus tähendab spetsiifilisi ja vastutulelikke muudatusi ka teises.

Siin tuleb olla ettevaatlik. Ära lase end eksitada tähendusest tulvil sõnadel *positiivne* ja *negatiivne*. Need lihtsalt sildistavad kaht erinevat viisi ruumi tajumiseks. Läänemaailma esteetikas on fookus põhiliselt positiivsel ruumil, samas kui idamaine meel huvitub rohkem negatiivse ruumi

mõistest. Seda on selgelt näha ametlike? Jaapani kiviaedade kujunduses, kus kivide asetust puudutavate esteetiliste otsuste tegemisel peetakse silmas visuaalseid ja kehalisi radu, mida inimene läbib ühe kivimoodustise juurest teise juurde minnes. Negatiivset ruumi nähakse kui ühenduslüli, siduvat jõudu kahe punkti vahel, kus ühendus on tähtsam kui punktid ise.

Avastustöö

Vali mõnest M. C. Escheri graafikateoste raamatust pildid, mis illustreerivad kõige paremini positiivse ja negatiivse ruumi kasutust.

Impro: õhk kui savi

Jagunege rühmas vaatajateks ja liikujateks. Vaatajad peaksid kõigepealt pöörama tähelepanu keha asenditele, loodavatele positiivsetele kujunditele ning seejärel keskenduma negatiivsele ruumile, mis on tekkinud positiivsete kujundite tõttu, nende ümber ja nende vahel. Kujutle, et õhk on savi ja sa oled anum. Proovi kätega ring teha... nüüd pigista savi välja. Kasuta oma keha, et luua veel üks anum, näiteks tee käte abil auk. Muuda selle vormi. Tunnetage kogu oma keha ja kogu pehmet õhk-savi keha ümber ja selle osade vahel. Vormi savi keha liigutades. Muuda teadlikult oma keha ümber leiduvat oma tegevuse ja liikumisviisi abil. Pööra tähelepanu kujunditele, mida see moodustab.

Arutle, kuidas panna publik keskenduma negatiivsetele, mitte positiivsetele kujunditele.

Fookus

Kui me mõtleme kehast kui „miljoni silma templist“, hakkame aru saama, kui suure ulatusega keskendumisvõime võib tantsija saavutada. Kas me tahame, et tantsija suhestuks lavaruumi, teiste tantsijate ja publikuga hajutatud või otsesel viisil? Kas me tahame, et tantsija teeks osa oma kehast või teatud punkti laval liikumise või dramaatilise tähelepanu keskpunktiks? Kas me tahame, et vaatajad tunneksid tantsija pealetungi, põgenemist, usaldust või kadumist nende või millegi või kellegi juurde (päris või väljamõeldud)? Koreograaf peaks iga liigutuse või fraasi fookuse määramisel kõiki neid küsimusi kaaluma. Fookus muutub eriti tähtsaks asjaoluks dramaatiliste tööde puhul.

Nägu ise on tähtis osa fookusest. See võib rõhutada liikumise kavatsust urina või irvega (nt kui Jago näitab Othellole taskurätikut lühiballetis „Mauri pavaan“ („The Moor's Pavane“) või esitada vastuolulise seisukoha, nagu komöödias (valuilmega rõõmsalt tantsimine).

Termin *näoga millegi poole olema* viitab keha suunale liikumise suhtes ja hõlmab ka teisi tegureid peale näo. Mõnikord hõlmab liikumise kavatsus vajadust näoga samaaegselt mitme asja poole olla.

Lühike ja konkreetne

Liigu diagonaalil tagalava parema külje suunas vaadates eeslava vasakul küljel üle õla, keha suunatud eeslava parema külje poole, tehes samal ajal liigutust (käe või jalaga) tagalava vasaku külje suunas. Lihtne, eks ole? Nüüd proovi seda uuesti, kuid seekord keskendu kõikidele suundadele samaaegselt nii hästi kui võimalik. Muuda fookused – taha-paremale, ette-vasakule, ette-paremale, taha-vasakule – kõik sama tähtsaks, nii puhtuse kui ka teostamise jõulisuse poolest.

Näeme näoga millegi poole olemise teist aspekti, kui esitame järgmise küsimuse: „Kas see liikumine või kujund on kõige efektiivsem kui seda vaadata eest või küljelt? Või tuleks see panna diagonaalile?“

Lühike ja konkreetne

Loo lihtne liikumine. Esita seda vaatega ette, küljele, taha, diagonaalile. Mis neist on kõige parem? Korda, et saavutada mitmele poole vaatav liikumine.

Tantsija peab minema pelgast liikumiste teostamisest palju kaugemale; ta peab neid rõhutama ja nendele publiku tähelepanu tõmbama. Seda teeb ta kogu oma kehaga. Näiteks teatud käežest peab olema esmatahtis; mitte ainult nägu, vaid ka rind, reied, põlv, õlg peavad olema tundlikud käe suhtes. Nad peavad tähelepanu pöörama, justkui oleks neil silmad.

Meisterõpetaja Carmelita Maracci näitas *développé*'st *arabesque*'i minekut sedasi: „Ära lihtsalt torka oma jalga sinna taha! Kujutle, et su jalg on nagu mõnest Dali maalist, selle lõpus on suur silm. Lase sel silmal leida oma tee arabesque'ini. Lase sirutatud jalal leida oma tee ja sedamööda liikuda.“

Teine viis, kuidas teisejärguline kehaosa saab aidata peamisele kehaosale tähelepanu pöörata, on ise vähem eristuda. See muutub neutraalseks, avaldades seega väiksemat mõju. See eksisteerib taustana. Samas võib see aktiivselt ja varjamatult pühendada tähelepanu peamisele žestile (kas sellele osutades, seda vaadates või seda teadlikult tundlikumaks muutes).

Mõlemal juhul muutuvad sekundaarsed kehaosad alluvateks, muundudes hetke peamiseks tõmbenumbriks. Selge arusaam liigutuse kavatsusest ning sellest, kuidas tõmmata suuremat tähelepanu teatud liigutusele, on selle kunsti vajalikud osad, mis tuleks selgeks saada.

Impro: peamine tõmbenumber

Juhi oma tähelepanu kindlale kehaosale. Lase sel kehaosal liikuma hakata. See on solist; lase seltal üksi tantsida. Veendu, et kõik vaatavad just seda. Tasapisi hakkab ülejäänud keha liikuma kui nii-öelda koor peaesineja taustaks. Millistel erinevatel viisidel võib keha toimida taustana, liikumatu või vaiksena või ise liikudes? Vii solistist kehaosa läbi ruumi, läbi saali. Proovi erinevaid

liikumisviise, hoides tähelepanu sel ainsal kehaosal. Nüüd tee mõnest teisest kehaosast „peamine tõmbenumber“ ja katseta sellega sarnasel moel... ülejäänud keha olgu paigal või liikuv. Lõpuks hakka nende kahe solisti (kehaosade) vahel vahelduma, keskendudes ühele, siis teisele. Kas nad tantsivad duetti? Tülitsevad? Kohtuvad? Kas nende liikumise omadused on sarnased või üsna erinevad? Ehk on üks kerge ja sile, samas kui teine on katkendlik ja hüplev? Otsusta ise.

Koreograafiline harjutus: Kehaosade duett

Loo eelmise impro põhjal harjutus, kasutades kaht peamist kehaosa. Sa võid otsustada luua neile vaheldumise järjekorra, kuid samas võib tants olla progressioon, järkjärguline rõhu liikumine ühelt kehaosalt teisele.

2. TÖLKETEOREETILISED LÄHTEKOHAD

Saksa tõlketeadlane Christiane Nord (2006: 134) on lihtsalt ja loogiliselt kokku võtnud tõlkija ülesande: kuna teksti loojad ja selle tarbijad kuuluvad erinevatesse kultuurilistesse gruppidesse ning räägivad erinevaid keeli, vajavad nad vahendajat, kes oleks mõlema kultuuri ja keelega sina peal. Professionaalses keskkonnas ei käitu tõlkija aga alati enda tahtmise järgi – ta osaleb protsessis kas teksti looja, selle tarbija või hoopis kolmanda isiku tellimusel. Tõlkija jaoks tähendab see, et tõlkeprotsessil peab olema kindel kommunikatiivne eesmärk, mille määrab tellija ning mis võib aga ei pruugi ühtida teiste osaliste eesmärkidega. (Nord 2006: 134) Nordi tõlkija ülesande kirjelduses määrab *skopose* tõlke tellija. Kuna magistriprojekti puhul tellijat ei ole, saab *skopose* määrata tõlkija.

Christiane Nordi lähenemine tõlkeprotsessile kattub Katharina Reissi ja Hans Vermeeri omaga. Nord väidab, et üks tekst saab olla nii mitu erinevat teksti, kui sellel on lugejaid ning iga tõlge on loodud saavutama oma sihtrühma seas kindlat kommunikatiivset eesmärki. (Nord 2006: 132-133) Teda toetavad Reiss ja Vermeer ([1984] 2014: 91), kes väidavad Hella Kirchhoffile viidates, et teksti *skopost* ei saa määrata ilma teksti sihtrühma määramata, sest vastasel juhul on võimatu otsustada, kas mingi kindel funktsioon sihtrühma jaoks arusaadav on (Reiss ja Vermeer [1984] 2014: 91). Christiane Nord aga ütleb, et tekst iseenesest ei oma funktsiooni ning funktsiooni saab sellele anda vaid lugeja, kes teksti vastu võtab (Nord 2005: 18). Lähteteksti lugemisel tuli seega esmajoones määrata teose sihtrühm nii originaalkeeles kui ka eesti keeles. Abi oli kokkuvõttest teose tagakaanel (samuti on sihtrühmi kirjeldatud eessõnas):

„See raamat on mõeldud tõsistele tantsuõpilastele ja elukutselistele tantsijatele, kellele pakuvad huvi selle kunsti nii praktilised kui ka teoreetilised aspektid, tantsijatele, kes on alles alustamas tantsude seadmist ning õpetajatele, kes otsivad värskaid ideid ja uusi lähenemisi, mida noorte koreograafide peal rakendada.“ (Blom & Chaplin 1982: tagakaas) (autori tõlge)

Seega saame teada, et raamatu autorid näevad sihtrühmana tantsimise ja tantsude loomise või nende seadmisega kokku puutunud inimesi või neid, kellel on selle vastu suur huvi ning kes on valmis ise lisatööd tegema, et tekstist aru saada. Samas on lähteteksti autorite määratud sihtrühmade „vahemik“ siiski üsna suur – õpilastest ja tudengitest õpetajate ja elukutseliste tantsijateni. See tähendab, et iga osa sihtrühmast loeb teost vastavalt oma erialase kogemuse ulatusele ning mis ühe jaoks on loogiline, nõuab teiselt ehk pikemat teemasse süvenemist ja lisatöö tegemist, olgugi et tegemist on sama alaga tegelevate inimestega. Panin lugedes tähele, et tekst nõuab minult kui inimeselt, kes hobi korras tantsimisega tegeleb, rohkelt lisatööd, et terminitest ja teemadest aru

saada ning need konteksti paigutada.

Lähtusin tõlkimisel n-õ Saksa tõlkekoolkonnast, mille tuumiku moodustavad Hans J. Vermeer, Katharina Reiss ja Christiane Nord. Vermeeri (Reiss & Vermeer [1984] 2014: 85) *skopos*-teooria järgi juhib tõlkeprotsessi selle eesmärk ehk *skopos* ning seesama *skopos* määrab, kuidas ja millisel viisil teksti tõlgitakse. Tähtsam on eesmärgi saavutamine, kui see, et tõlkeprotsessi mingil kindlal viisil ellu viiakse. (Reiss & Vermeer [1984] 2014: 89) Teksti lugemine ja sellest aru saamine oma kogemustele toetudes on aga Katharina Reissi väitel igati normaalne. Viidates Otto Haseloffile, väidab Reiss (1981: 121), et n-õ ideaalne kommunikatsioon on haruldane isegi sellisel juhul, kui kasutatakse vaid üht keelt, sest adressaadi teadmised ja ootused võivad adressandi omadest erineda. (Reiss 1981: 121) Seepärast tuli teosele seada mitu *skopost*. Esiteks: teksti sihtrühm jääb sihtkeeles samaks. Teiseks: kuna tegu on erialakirjandusega, tõlgin teost ka vastavalt ehk ei lihtsusta teksti.

Viidates tagasi töö sissejuhatusele, rääkis *skopos*-teooria kasuks ka see, et selline lähenemisviis annab piisavalt vabad käed tõlkevalikute tegemisel ning ei taotle tingimata lähteteksti ja sihtteksti võrdsust igas aspektis. Reiss ja Vermeer toetavad seda, väites:

„Iga ülekanne hõlmab paratamatult väärtuse muutumist, mida võib kas võtta kui üsna normaalset nähtust tõlke toimingu juures ning keskenduda peamiselt kõigi inimeste ühistele reaalsustele ja kognitiivsetele väärtustele, või käsitleda seda kui põhilist probleemi iga tõlke puhul.“ ([1984] 2014: 27)

Reiss ja Vermeer panevad tõlkija valiku ette, kuidas lähtetekstile läheneda: kas käsitleda lähteteksti väärtuse vältimatut muutust sihtkeeles kui paratamatust või kui probleemi? Otsuse tulemus sõltub tõlkijast, tema tõlkeharjumustest- ja meetoditest ning suhtumisest. Otsustasin, et minu jaoks väärtuse muutus probleemiks ei kujune, sest kui ei ole võimalik leida täielikku sõnalist ekvivalentsi, siis tuleb tõlkida mõtet. Sama väidab allpool ka Eugene Nida. Reissi ja Vermeeri toetab Christiane Nord (2006: 141), öeldes, et „funktsioonide võrdsus“ lähte- ja sihtkultuuris ei pruugi olla tõlkija jaoks lihtsaim ülesanne, kuid enamiku professionaalsete tõlkeülesannete puhul ei ole võrdsus nõutud ega isegi vajalik. (Nord 2006: 141) Ta toob järgnevalt näite, kuidas Brasiilias välja antud koolilõputunnistus ei muutu Saksa lõputunnistuseks lihtsalt sellepärast, et see saksa keelde tõlgitakse ning tõlget ei saa kasutada samal eesmärgil nagu originaali. (Nord 2006: 141) Samamoodi ei ürita magistriprojekti sihttekst olla midagi, mida see ei ole. See on Ameerika kultuuriruumis 1980. aastatel välja antud ja peamiselt sellele kultuuriruumile mõeldud tekst, mis on üle kantud eesti keelde ja eesti kultuuriruumi. Kui oleksin otsustanud, et lähteteksti väärtuse muutus sihtkeeles on minu jaoks probleem, oleksin lähtetekstis rohkem „kinni“ olnud ning sõnasõnaliselt tõlkinud. Tagasi vaadates oleksin õpingute alguses tõenäoliselt sellise otsuse ka teinud, sest toona

pidasin mõtte tõlkimise kõrval väga tähtsaks ka seda, et nii sõnad kui ka lauseehitus oleksid nii lähte- kui ka sihtkeeles täpselt samad.

Inglise tõlketeadlase Peter Newmarki (1988: 11) järgi tuleks lähteteksti enne tõlkima hakkamist lugeda kahel eesmärgil: esiteks tuleks aru saada, millest tekst räägib; teiseks tuleks analüüsida seda tõlkija pilgu läbi. (1988: 11) Newmarki soovitus lähteteksti esmalt lugeda ja analüüsida ning seejärel tõlkima asuda on kritiseerinud katalaani tõlketeadlane Mariona Sabaté Carrové (1999: 51), nimetades seda „tõlkimise idealiseeritud definitsiooniks“ ja „ebarealistlikuks[...]protsessiks“. (Sabaté Carrové 1999: 51) Sabaté Carrové (1999: 51) arvates toimub lähteteksti vastuvõtmine ja analüüs vastavalt tõlke otstarbele ehk tõlkija uurib lähteteksti algusest peale eesmärgiga seda kindla otstarbe jaoks tõlkida, mitte ei tutvu lähtetekstiga neutraalsel tasapinnal. (1999: 51) Siin võib Sabaté Carrové seisukohta seostada *skopos*-teooriaga, sest ka tema viitab tõlke otstarbe tähtsusele ning seeläbi ka tõlke lõplikule eesmärgile, mida silmas pidades tõlkija tõlget teostab. Kuna magistriprojekti puhul jäika ajapiirangut ei olnud, lugesin lähteteksti esimest korda (ilmselt teadlikult) pinnapealselt, eesmärgiga saada tekstist üldine ülevaade, nagu soovitab Newmark. Teisel korral, olles tõlgitavad peatükid välja valinud, keskendusin vaid nende peatükkide lugemisele, tehes hariliku pliiatsiga märkmeid sõnade ja fraaside juurde, mille tõlkimine võiks tõlkija perspektiivist vaadatuna keeruliseks või vastupidi, meeldivalt väljakutsuvaks osutada. Otsisin algusest peale lähtetekstist mingisugust lähtepunkti, millest kinni haarata ja millest tõlkimisel juhinduda. Selleks lähtepunktiks said lähteteksti stiil ja mänguliselt kirja pandud tantsuharjutused, mida soovisin samaväärsena eesti keelde tuua.

Sabaté Carrové (1999: 51) kriitika Newmarki (1988: 11) meetodi kui tõlkeprotsessi idealiseeritud variandi suunas on õigustatud, sest olgugi et kahtlemata tuleks lähtetekstiga enne tõlkima asumist mingil määral tutvuda, ei ole alati võimalik lähteteksti nõnda süveneda, nagu Newmarki arvates oleks vajalik. Newmarki eesmärk on küll põhjendatud – otse loomulikult tuleb tõlgitava tekstiga põhjalikult tutvumine tõlkijale kasuks ning kindlasti ei ole see asjatu töö, kui tõlkijal selle jaoks võimalus on – kuid tõlkijana töötaval inimesel ei ole alati aega enne tõlketöö vastu võtmist seda täies mahus läbi lugeda (rääkimata kahel korral erineva lähenemisega lugemisest), eriti kui tegu on suuremahulise tekstiga. Halvimal juhul teeb tõlkija otsuse vaid teksti teemat teades, paremal juhul aga on võimalus teksti ka n-ö diagonaalis lugeda, et põhilisest sõnumist aru saada ning selle põhjal otsustada, kas tekst on tõlkimiseks jõukohane. Seega on ka Sabaté Carrové seisukoht igati loogiline ning lähtub pigem tõlkija igapäevasest tegelikkusest, mis ei pruugi ühtida akadeemiliste tõlkeülesannete tegelikkusega.

2.1. LÄHTETEKSTI STIIL

Üks keerulisemaid ülesandeid lähteteksti puhul oli selle stiili defineerimine. Teksti stiili ja selle funktsiooni klassifitseerimiseks tuleks pöörduda näiteks Peter Newmarki ja Katharina Reissi tööde poole.

Esmalt klassifitseerime teksti funktsiooni, et teada saada, milline stiil millise funktsiooniga kokku sobib. Abi on Peter Newmarkist (1988: 39-42), kes jagab keelefunktsioonid Karl Bühleri keeleteooria alusel kolmeks: ekspressiivne, informatiivne ja vokatiivne. Ekspressiivse funktsiooni keskmes on teksti looja hääl. Ekspressiivse teksti alla kuuluvad näiteks ilukirjandus, autobiograafiad jms. Informatiivse funktsiooni eesmärk on anda edasi fakte mingi teema kohta ning esineb see tavaliselt õpiku, ajalehe- või teadusartikli või uurimistöö kujul. Vokatiivne funktsioon on lugejakeskne ning eeldab mingit sorti üleskutset sihtrühmale. Tüüpilised vokatiivsed tekstid on näiteks juhised, propagandatekstitid, taotlused jne. (1988: 39-42)

Informatiivset funktsiooni lähemalt uurides selgub, et seda tüüpi tekste on võimalik stiili järgi lahterdada nelja eri registrisse: 1) formaalne, emotsioonitu, konkreetne tekst, kus esineb ladinakeelset sõnavara ja oskuskeelseid väljendeid ning kust puuduvad metafoorid; 2) neutraalne, tehnilisi termineid sisaldav tekst, mis kasutab olevikuvormi, dünaamilisi aktiivseid tegusõnu ja kontseptuaalseid metafoore; 3) mitteformaalne ja soe stiil, kust kasutatakse lihtsat grammatilist struktuuri ja lihtsat, kuid laia sõnavara; 4) sõbralik, mittetehniline, meelelahutusajakirja sobiv stiil, kus esineb kõnekeelt ja lühikesi lauseid. (Newmark 1988: 40-41)

Newmarkist lähtudes on magistriprojekti lähtetekst informatiivne, sest see on õpik, mis kajastab fakte spetsiifilise teema kohta mitteametlikus stiilis. Lähteteksti iseloomustavad enamjaolt lihtsa grammatilise struktuuri, kuid samas ulatusliku sõnavaraga moodustatud laused. Tekst võib tunduda pealtnäha lihtsas keeles kirjutatud ja mittetehniline, kuid sisaldab siiski žargooni, mis tavalugejale võib esialgu mõistmatuks jääda.

Võrdluseks võib tuua Katharina Reissi tekstitüübid. Reiss (1981: 124) eristab informatiivset, ekspressiivset ja operatiivset tekstitüüpi. Informatiivse teksti eesmärk on vahendada sisu. Ekspressiivne tekst annab edasi kunstiliselt organiseeritud sisu. Operatiivne tekst on aga lugejat veenda sooviva sisuga. (Reiss 1981: 124). Reissi informatiivse tekstitüübi põhiolemus langeb kokku Newmarki määratletud informatiivse keelefunktsiooniga, sest kummagi eesmärk on eelkõige vahendada teksti sisu. Samuti on sarnased Reissi ekspressiivne tekstitüüp ja Newmarki ekspressiivne keelefunktsioon, sobides eelkõige ilukirjanduslikele tekstidele. Paralleele võib tõmmata ka Reissi operatiivse tekstitüübi ja Newmarki vokatiivse keelefunktsiooni vahele, kus mõlema eesmärk on lugejat veenda ja millelegi üles kutsuda.

Võime lähteteksti vähesel määral võrrelda ajakirjandusliku tekstiga, sest stiilid on sarnased. Lähteteksti stiil on lähedane kõnekeelele: kasutatakse kõnekäände (näiteks „tähtis on jätta isiklikud probleemid stuudio ukse taha, et väljenduda selgelt ja olla imav nagu švamm, valmis reageerima“¹), pöördumise toon on isiklik, justkui pöördusid autorid otse lugeja poole, kasutatud on sõnade lühendvorme (*hasn't, won't* jne.). Lähteteksti stiil ei ole aga ka nii familiaarne ja kõnekeelne, et võiks meelelahutusajakirja sobida.

Eugene Nida (Nida & Taber 2003: 4, 5) on öelnud, et mida saab öelda ühes keeles, saab öelda ka teises keeles, juhul kui vorm ei kujuta endast sõnumi keskset elementi ning selleks, et säilitada sõnumi sisu, peab muutma vormi. (Nida & Taber 2003: 4, 5) Nida mõttele annab kinnitust Roman Jakobson (1959: 234), väites, et iga kognitiivset kogemust saab edasi anda ükskõik millises olemasolevas keeles ning (tõlke)raskuste ette sattudes võib terminoloogiat laiendada laensõnade, toortõlgete, neologismide või semantiliste muutustega (1959: 234) See tähendab, et lähtekeeles öeldu vorm ei peaks piirama seda, kuidas sõnum teise keelde tõlkida. Isegi kui sihtkeeles ei ole olemas täpselt samu sõnu sõnumi edasi andmiseks, saab sellegipoolest edasi anda mõtet. Kuigi Eugene Nida uurimisalaks on Piibli tõlge, on tema seisukoht rakendatav ka muud tüüpi tekstide tõlkimisel. Nida seisukohta toetab Peter Newmark (1988: 45), kes on öelnud, et tõlkimise põhiküsimus on alati seisnenud selles, kas tõlkida vabalt või sõna-sõnalt. (Newmark 1988: 45) Kuna magistriprojekti lähtetekst oli üsna vabas vormis kirjutatud ja mitteametlik ning teksti vormist otseselt midagi ei sõltunud (näiteks puudusid tekstist riimid, sõnamängud, alliteratsioon jms), soovisin säilitada teksti stiili. Võtsin eesmärgiks tõlkida tuua eesti keelde üle lähteteksti ladus keel, säilitades semantilise täpsuse. Sobiva eestikeelse vaste puudumisel lähtusin teksti mõttest. See tähendas, et tuli ette lausete poolitamist eesti keele käänete ühildumatuse tõttu või mõtte tõlkimist, kui esines sõna või fraas, millele eesti keeles otsest vastet ei leidunud.

¹ Autori tõlge

3. TÕLKEANALÜÜS

Kuna lähtetekst on tantsuteemaline õppematerjal, tuli säilitada täpsus terminite ja juhiste suhtes ning kuna tantsija töövahend on tema keha, tuli tähelepanu pöörata kehaliste harjutuste täpsele edasiandmisele. Seadsin endale eesmärgiks säilitada sihttekstis lähteteksti sõbralik ja soe, kuid austav register. Lähtetekst on küll õpik, kuid see ei ole kirjutatud formaalses registris nagu õpikult võiks eeldada. Et registrit säilitada, soovisin, et mul oleks kirjutamise vältel silme eest lihtne ja loogiline seletus sellest, mida register endast kujutab. Sain abi eesti keeleteadlase Krista Kerge definitsioonist:

„Keeleregister on kõneleja sotsiaalsest rollist tingitud keelevahendite valik kindlat tüüpi sotsiaalses olukorras, mida iseloomustab kindel rollisuhe (mees–naine, sõber–sõber, arst–patsient, teenindaja–klient), piiritletud kõneainestik oma sõnavaraga ja kindel žanr oma kompositsiooniga. Mida ametlikum on suhtlus, seda kitsamad on stiilivõimalused ja seda rangem teksti ülesehitus.“ (Kerge 2008: 71)

Krista Kerge koostatud määratlusele tuginedes on võimalik kindlaks teha lähteteoses valitsev sotsiaalne olukord: õpetaja ja õpilase vaheline rollisuhe. Registri edasiandmisel mängisid suurt rolli viisakusvormid, millest kirjutan pikemalt allpool.

Sain palju abi Glosbe keelekorpusest, mis annab lisaks tõlkevastele aimu ka termini kasutuskontekstist ning seeläbi ka kollokatsioonidest. Kahtluste korral kontrollisin sõnade tähenduse ja kasutusreeglid üle muudest allikatest, sealhulgas eesti keele seletavast sõnaraamatust (EKSS) ja Oxford English Dictionary'st (OED). Tõlkimisel kasutasin eestikeelsete sünonüümide otsimiseks ka sünonüümisõnastikku (SYS).

3.1. VIISAKUSVORMID

Lähtetekstis joonistuvad välja kaks kujuteldavat poolt, justkui dialoogis osalejad. Sobilik oleks pooli määratleda kui „meie“ ja „teie“. Autorid ehk „meie“ võtavad siinkohal õpetaja rolli ning eraldavad end õpilastest: „Oleme lugematuid kordi algajatelt koreograafidelt kuulnud: „Ma veetsin saalis mitu tundi, aga midagi ei tulnud välja.““ (Blom & Chaplin 1982: 4) Teine pool ehk „teie“ viitab tervikuna lugejatele (mitte ei adresseeri üksikut lugejat teie-vormis).

Kuna inglise keeles võib *you* tähendada nii „sind“ kui ka „teid“, olin valiku ees, kas läbivalt

lugejat kui indiviidi sinatada või teietada. Mõte teietamisest oli selle teose kontekstis vastumeelne, kuna see võinuks eestikeelse lugeja jaoks tähistada mitmuse pöördumise asemel viisakusvormi. See aga ei oleks teose konteksti sobinud, sest teose toon on sõbralik ja mitteametlik. On tunda, kuidas teose autorid laskuvad heas mõttes lugeja tasemele ning elavad harjutusi tehes tantsijale kaasa. “Teie” oleks sellisel taustal mõjunud peenutsemisena. Kuna inglise keeles eraldi sina- ja teie-vormi ei ole ning mõlema kohta kehtib *you*, siis tuli otsus teha lähteteksti registri põhjal. Otsustasin segaduse vältimiseks kasutada lugeja adresseerimiseks sina-vormi, sest teksti register (õpetaja-õpilase rollisuhe) soosis seda. Toetusin oma otsuses sinatamist ja teietamist põhjalikult uurinud eesti keeleteadlase Leelo Keevalliku väidetele:

„Pöördumisvorme on juba aastakümneid kirjeldatud justkui kahel teljel, horisontaalselt ja vertikaalselt. Horisontaal- ehk solidaarsusteljel kujutatakse kõnetusvormide valikut selle alusel, kas kaaskõneleja on tuttav ja lähedane või võõras ja kaugel. Sel puhul on tavaline sümmeetriline kõnetamine, mis puhul suhtlejad kasutavad vastastikku samu vorme. Vertikaal- ehk võimuteljele paigutuvad kasutusjuhud, mille aluseks on ühiskondlikud hierarhiad. Sellel teljel on tüüpiliseks ka asümmeetriline kõnetustava, kus alt üles kõnetatakse ühtmoodi ja ülalt alla teisiti.“ (Keevallik: 2008)

Keevallikust lähtudes sobis lähteteksti ületoomisel eesti keelde kasutada sina-vormi, sest lähteteksti autorite ja lugejate vahel valitseb õpetaja-õpilase rollisuhe ehk vertikaal- ehk võimutelg (Keevallik: 2008). Seega võib õpetaja (raamatu autorid) õpilast sinatada (ülalt alla), kuid vastupidi sinatamine (alt üles) võib olla kohatu. Kuna raamatu autorid ei ole lugejatega isiklikult tuttavad, ei saa kasutada horisontaalset pöördumisvormi ehk vastastikku sinatamist või teietamist. Olgugi, et teose sihtrühma hulka kuuluvad mitmel tasemel tantsimisega seotud inimesed (õpilased, professionaalid, õpetajad), kelle vanused ja kogemuste ulatus võivad varieeruda, otsustasin siiski ühtlase „sina“ kasuks, sest kujutlesin teose autoreid kui autoriteete, kellelt on igal tasemel tantsijal midagi õppida, hoolimata vanusest. Kui magistriprojekti lähtetekst oleks dialoog, siis õpilased õpetajat või õppejõudu siiski ei sinataks. Samas ei soovinud ma, et lugeja ennast ühepoolse sinatamise tõttu lapsena või madalamana tunneks. Seega tugines valik sinatamise ja teietamise vahel osalt ka praktilisele põhjusele: soovisin säilitada teksti selgust. Paljud lähtetekstis kirjeldatud harjutused on mõeldud paarides läbi viimiseks. Seepärast kasutasin teie-vormi vaid siis, kui autorid pöördusid mõlema paarilise või grupi poole korraga. Kui oleksin läbivalt lugejat teietanud, oleks võinud jääda selgusetuks, kas autorid pöörduvad parasjagu ühe või mitme inimese poole.

Kuigi inglise keeles enam pöördumisvormidel (*T-V distinction*) vahet ei tehta, ei ole see siiski alati nii olnud. Ca 17. sajandini eksisteeris inglise keeles ainsuse 2. isiku tähistamiseks *thou*, mitmuse 2. isiku vormi tähistas aga *you*. Ajapikku aga hakkas *you* tähistama mõlemat vormi ning

thou muutus ebavajalikuks ja langes kasutusest välja. Tänapäeval on *thou* arhailine ning seda enam ei kasutata. (Omissi: 2017)

Lähtetekstis leidus ka teisi viiteid sellele, et sobivam oleks kasutada eestikeelses tekstis sina-vormi. Familiaarsust lugeja suhtes rõhutasid näiteks autoritepoolsed (retoorilised) küsimused ja kogemuste jagamine:

„What beginning dance student hasn't played with the space that is closing in on her?“ (Blom & Chaplin 1982: 31)	„Milline alustav tantsutudeng ei oleks mänginud ruumiga, mis teda ümber piirab?“ (Blom & Chaplin 1982: 31) (autori tõlge)
--	---

„How many times have we heard from beginning choreographers, “I spent hours in the studio, but nothing came”; worse yet, what is produced is thin or trite.“ (Blom & Chaplin 1982: 4)	„Oleme lugematuid kordi algajatelt koreograafidelt kuulnud: „Ma veetsin saalis mitu tundi, aga midagi ei tulnud välja“; mis veel hullem, kui midagi ka loodi, on see igav ja ebaoriginaalne.“ (Blom & Chaplin 1982: 4) (autori tõlge)
---	---

Eelnevates näidetes lubavad autorid lugejal tulla n-ö siseringi, rääkides edasi kogemusi, mida nad on aastate jooksul kogunud ja millel nende teadmised põhinevad. Sellega näitavad autorid üles familiaarsust ning lugejaga samastumist, justkui öeldes: kõik peavad kusagilt alustama. See on ilmne eriti viimases näites („Oleme lugematuid kordi...“), kus tuleb välja autorite kogemus. Nad on selle olukorraga nii mitu korda kokku puutunud, et teavad juba ette situatsiooni olemust ning kehtestavad end autoriteetidena. Autorid on lugeja suhtes empaatilised ja elavad lugejale kaasa just kogemuste ja nõuannete jagamise ning teose üldise eesmärgi kaudu, milleks on aidata tantsijal oma oskusi arendada.

Lähtetekstis kasutatakse läbivalt verbide lühendvorme: *hasn't*, *wasn't*, *I've* jne. Ka sellest võib järeldada, et teksti puhul on tegu mitteametliku tooniga, mis omakorda lisab familiaarsust ja soosib sina-vormi kasutamist.

3.2. LAVASTUSTE PEALKIRJAD

Teoses tsiteeritakse mitut koreograafi, kellest mõni on rohkem, teine vähem tuntud. Samuti on toodud näiteid lavastuste põhjal, millest kõik ei pruugi olla eesti kultuuriruumis tuntud. Sellistel puhkudel otsustasin lisada sihtteksti lavastuse kohta täpsustuse, et lugejale oleks teada, millega on

tegu. Näiteks:

„Anna Sokolow says that in <i>Rooms</i> she “wanted to do something about people in a big city...”“ (Blom & Chaplin 1982: 11)	„Anna Sokolow ütleb, et oma tantsulavastuses „Toad“ („Rooms“) soovis ta „võtta teemaks suurlinna inimesed.““ (Blom & Chaplin 1982: 11) (autori tõlge)
---	--

Samuti tõlkisin lavastuste pealkirjad, kuid jätsin originaalpealkirja sulgudesse. Alternatiiv oleks olnud täpsustuse väljajätmine, näiteks „Anna Sokolow ütleb, et „Rooms'is“ soovis ta...“. Arvan, et see oleks aga tähendanud teksti *skopose* liiga jäika järgimist. Eesmärk oli küll teksti mitte lihtsustada, sest tegu on erialakirjandusega, kuid leian, et oleks ebaaus oodata eesti lugejalt Ameerika Ühendriikides välja tulnud (tantsu)lavastuste tundmist.

Esines ka näiteid, kus lavastust on Eestis samuti esitatud või seda vähemalt kajastatud ja sellest tulenevalt on lavastuse nimi juba varem tõlgitud.

„(e.g., when Iago in <i>The Moor's Pavanne</i> shows the handkerchief to Othello)“ (Blom & Chaplin 1982: 43)	„(nt kui Jago näitab Othellole taskurätikut lühiballetis „Mauri pavaan“ („The Moor's Pavane“) “ (Blom & Chaplin 1982: 43) (autori tõlge)
--	---

Autorid on selles näites kasutanud lavastuse nimes kirja pilti *pavanne*. Õige kirja pilt on *pavane*, mille olen lisanud tõlkesse sulgudes. Pavaan on 16. ja 17. sajandi Euroopa aristokraatide tants, mida tantsiti ballidel ja mille käigus said tantsijad oma uhkeid rõivaid näidata. (Encyclopaedia Britannica 2018 *sub* Pavane)

José Limóni loodud lühiballetti „Mauri pavaan“ on esitatud ka Eestis 2012. aastal Jõhvi Balletifestivalil. (Eesti Kontsert: 2012). Otsustasin selguse mõttes siiski lisada tõlkesse lavastuse juurde täpsustuse „lühiballett“.

Ainsana on tõlkimata jäetud koreograaf Paul Taylori lavastus „Piece Period“, millele eestikeelset vastet ei leidunud. Inglise keeles on pealkirja näol tegu viitega väljendile *period piece*, mis tähendab objekti või teost, mis meenutab või esindab mingit ajastut (OED). Kuna tegu on koomilise lavastusega (Paul Taylor American Modern Dance: 2018), siis arvatavasti on pealkiri sõnamäng, kuid ilma lavastust nägemata ja selle täpset sisu teadmata ei pidanud ma õigeks lavastusele eestikeelset pealkirja tuletada.

3.3. VISUAALI TÕLKIMINE KIRJAKEELDE

Lähteteksti autorid on arvukate tantsuharjutuste näol tõlkinud kehakeele kirjakeelde. Kohati oli minul kui tõlkijal keeruline otsustada, kas sain harjutusest õigesti aru, sest kuigi keeleliselt oli kõik arusaadav, oli seejuures vajalik harjutust endale visuaalselt ette kujutada.

Näiteks oli pisut keeruline tõlkida tantsija asukohti laval ning seda, mis suunas ta kehaga paikneb. Eesti keeles on tantsulava alajaotus välja toodud näiteks koreograaf Mall Noormetsa poolt TÜ Viljandi Kultuuriakadeemias õpetatava tantsukompositsiooni aine õppematerjalis. (Noormets 2009) Noormetsa õppematerjalist lähtudes tõlkisin ka järgmises näites toodud lõigu:

<p>Travel on a diagonal to upstage right, looking over your shoulder at downstage left with your body facing downstage right, doing a movement (with an arm or leg) to upstage left. No problem, right? Now try doing it again, but this time keep as strong a focus as possible to all the facings simultaneously. Make the up-right, down-left, down-right, up-left foci all equally important – both in terms of clarity and in strength of execution. (Blom & Chaplin 1982: 44)</p>	<p>Liigu diagonaalil tagalava parema külje suunas vaadates eeslava vasakul küljel üle õla, keha suunatud eeslava parema külje poole, tehes samal ajal liigutust (käe või jalaga) tagalava vasaku külje suunas. Lihtne, eks ole? Nüüd proovi seda uuesti, kuid seekord keskendu kõikidele suundadele samaaegselt nii hästi kui võimalik. Muuda fookused – taha-paremale, ette-vasakule, ette-paremale, taha-vasakule – kõik sama tähtsaks, nii puhtuse kui ka teostamise jõulisuse poolest. (Blom & Chaplin 1982: 44) (autori tõlge)</p>
--	--

Tuleb siiski tunnistada, et inglise keeles on lava alajaotus kompaktsemalt väljendatud, kui seda eesti keeles on võimalik teha. See on aga eesti keele eripära ja sinna midagi parata ei saa.

Konsulterisin Mall Noormetsa õppematerjalidega ka muudel juhtudel. Noormetsa õppematerjalid olid magistriprojekti lähteteksti tõlkimisel harivaks taustalugemiseks ja tegid harjutuste ette kujutamise kergemaks. Näiteks olin pikka aega segaduses, sest ei suutnud kuidagi lahti mõtestada lähtetekstis esinenud fraasi *curved space*, samuti ei leidnud ma piisavalt infot kõveruse või kaardumise (*curved*) kohta ruumi kontekstis (*space*). Tänu Mall Noormetsa materjalidele taipasin, et tegu võib olla viitega tantsujoonisele. Noormets jagab tantsujoonised

graafiliselt kolme gruppi: kumerad, sirgjoonelised ja kahe eelmise kombinatsioonid (Noormets 2009). Tantsukriitik Akim Volõnskile viidates eristab Noormets nelja liinide gruppi: sirged, kõverad, murtud ja ringad. Kõverad jooned tantsujoonises viitavad tunnetele ja meeleolule (Noormets 2009).

3.4. TERMINITE ANALÜÜS

The Intimate Act of Choreography

Esimene ja ilmselt ootuspärane takistus, mille eest end leidsin, oli teose pealkirja tõlkimine. *The Intimate Act of Choreography* seostub millegi väga isiklikuga. Ehk on see miski, millest inimene ei soovi isegi rääkida, vaid endale hoida? Kaalusin varianti „Intiimne koreograafia“, kuid see seostus liigselt intiimsusega ning tekitas ebavajalikke konnotatsioone, samuti ei kõlanud see piisavalt kunstiliselt, vaid jättis mulje toortõlkest. Pealkirja tõlkimiseks tuli teose sisu lahti mõtestada. Mida see taotleb ja öelda tahab? Kuna teose keskmes on kehalised harjutused ja lugejast parema tantsija/koreograafi arendamine, siis osutus teiseks variandiks “Isiklik tantsukunst”, mille konnotatsioonid on positiivsed. Minu jaoks tähendab see tantsukunsti, mille tantsija on teinud nii-öelda enda omaks. Tekstis välja toodud harjutused aitavad tantsijal ennast ja oma võimeid paremini tundma õppida ja muudavad tantsu loomise ja tantsu sisse minemise protsessi igaühe jaoks isiklikuks.

discriminating; discrimination

Sõna *discriminating* esines selles teoses mitu korda ning jäi esmasel lugemisel arusaamatuks. Esimesena seostus loomulikult negatiivne eestikeelne vaste: kedagi diskrimineerima. Kuna lause konteksti see aga mitte mingil viisil ei sobinud, tuli uurida pisut kaugemalt. OED annab sõna *discriminating* kui omadussõna ainsaks tähenduseks *having or showing refined taste or good judgment* (peent maitset või head otsustusvõimet omama või näitama). Peale selle on see ka verbi *to discriminate* kesksõna. Selline tähendus sobis ideaalselt lausesse, kus sõna esines:

„...evaluating develops a critical eye and discriminating judgment. “ (Blom & Chaplin 1982: 6)	„...hindamine arendab kriitilist silma ja peent otsustusvõimet. “ (Blom & Chaplin 1982: 6) (autori tõlge)
---	--

Järgnevas näites on sõna *discrimination* ligilähedane tähendus „mitme asja vahelistest erinevustest aru saamine“ (OED), siin tõlgitud kui ruumitaju. Ruumitaju sobib konteksti, sest ruum on tantsus oluline faktor, millega tantsija peab liikudes arvestama.

„The purpose of a movement combination is to provide a technical challenge such as coordination skills, strength development, endurance, or spatial discrimination. “ (Blom & Chaplin 1982: 30)	„Liikumiskombinatsiooni eesmärk on pakkuda tehnilist väljakutset, näiteks koordineerimisoskused, tugevuse arendamine, vastupidavus või ruumitaju. “ (Blom & Chaplin 1982: 30)
--	--

improv

Improv ehk lühend sõnast *improvisation* tähistab lähtetekstis improvisatsioonilist kehalist harjutust, mille kaudu tantsija oma oskusi ja kehalisi võimeid uurib ja avastab. Kuna *improv* on lühend, võtsin ka eestikeelses tõlkes kasutusele lühendi „impro“. Lühendite kasutamine annab hästi edasi ka lähteteksti registrit ja familiaarsust, millest on pikemalt räägitud ülal.

choreography

Üks kõige tihedamini esinenud sõnu lähtetekstis oli *choreography* ning verbi *to choreograph* erinevad vormid. Kuna see on magistriprojekti teema keskne termin, siis oli selle tihe esinemine ka ootuspärane. Eesti keeles on võimalik tantse luua, seada ja lavastada. Neil sõnadel on erinevad tähendusnüansid. Tantsu loomine on liikumise nullist alates loomine. Seadmine ning lavastamine viitavad aga olemasoleva tantsu sobitamisele lavale või uude olukorda, näiteks mitmele paarile mõeldud tantsu seadmine ühele paarile sobivaks. Analoogselt saab seada juba olemasolevat muusikapala erinevatele häälele ja pillidele. Eesti keele seletava sõnaraamatu (EKSS) järgi on verbi „seadma“ üks tähendusi „normaalseks, nõuetekohaseks, tarvitamiskõlblikuks, vajalikku seisu korrastama; korraldama“. Lavastamine on seadmisest aste kõrgemalgi: EKSS annab sõna „lavastama“ definitsiooniks „lavateost etendamiseks ette valmistama, lavale tooma“.

Kuna inglise keeles on võimalik ülaltoodud tähendusnüansse väljendada vaid ühe sõnaga, pidin lause mõtet väga täpselt tunnetama, et teada, millist eestikeelset sõna kasutada. Näiteks lähteteksti esimeses peatükis esinenud lõigus võivad *to choreograph* ja *choreographing* viidata nii tantsu loomisele kui ka seadmisele:

<p>„You do not learn to choreograph by reading about it, hearing about it, or by watching the major companies in concert. You learn by choreographing, by experimenting, by creating little bits and pieces and fragments of dances and dance phrases, by playing with the materials of the craft over and over again until they become second nature.“ (Blom & Chaplin 1982: 3)</p>	<p>„Tantsude loomist ei saa selgeks selle kohta lugedes, sellest kuuldes või suuremaid truppe laval nähes. Seda õpitakse tantse seades, katsetades, tantse ja tantsufraase ja fragmente luues ning tantsukunsti võimalustega üha uuesti ja uuesti mängides, kuni see muutub loomupäraseks.“ (Blom & Chaplin 1982: 3) (autori tõlge)</p>
--	---

Teos keskendub tantsija kehaliste võimete arendamisele ning nende kasutamisele tantsude loomises ja seetõttu leian, et tantsude loomine peaks tulema enne nende seadmist/lavastamist. Seega pidasingi õigeaks kasutada ülal toodud lõigus kõigepealt „loomist“ ja seejärel „seadmist“.

Allolevas näites on aga loogiline, et on mõeldud just tantsu loomist:

<p>„Alwin Nikolais describes his highly intuitive approach: “I prefer to drop a simple, single idea into my brain and let it rummage around for several months, with no particular efforts toward consciousness on my part. Then, two or three weeks before I begin to choreograph, I attempt to cast up the results of the Rorschach process. Then I like to choreograph swiftly and within a short span of time. I feel that in this outpouring I keep the channels of my subject open. Even here, I do not over-question it.”“ (Blom & Chaplin 1982: 9)</p>	<p>„Alwin Nikolais kirjeldab oma üliintuitiivset lähenemist: „Eelistan lubada endale pähe ühe lihtsa idee ja lasta sellel mõned kuud ringi hõljuda ilma mingisugusegi teadliku pingutuseta minu enda poolt. Seejärel, kaks või kolm nädalat enne seda, kui hakkan tantsu looma, üritan n-ö Rorschach'i testi tulemused kokku võtta. Siis meeldib mulle luua tants kiiresti ja väikese ajavahemiku sees. Ma tunnen, et sellise „väljavoolamisega“ hoian oma teema kanalid lahti. Isegi siin ma ei mõtle üle.““ (Blom & Chaplin 1982: 9) (autori tõlge)</p>
--	---

Seega võib öelda, et otsus, kuidas sõnu *choreography* või *choreograph* tõlkida, sõltus peaaegu täielikult vastava lause või peatüki kontekstist.

discipline

Sõna *discipline* on mitmetähenduslik nii inglise kui ka eesti keeles. EKSS-i järgi on sõna „distsipliin“ tähendused „kindlaksmääratud kord; teat. kollektiivi liikmete allumine sellele korrale“ ning „teadus(haru); õppeaine“. Inglisekeelsed tähendused on samad. Lähteteksti 1. peatükis esines lause, kus oli keeruline aru saada, kas mõeldud on kindlaksmääratud korda või õppeainet, sest konteksti oleksid sobinud mõlemad:

„Every book on creativity, after paying respect to the flash of insight, discusses discipline and technique of the craft, and the craft of choreography, like a symphony, includes a wide range of parts.“ (Blom & Chaplin 1982: 3)	„Iga loovusest rääkiv raamat arutleb kunsti distsipliini ja tehnika üle (pärast seda, kui on andnud kunstiliigist lühiülevaate) ning tantsukunstil, nagu ka sümfoonial, on väga palju erinevaid osi.“ (Blom & Chaplin 1982: 3) (autori tõlge)
--	---

Tähendus „kindlaksmääratud kord“ sobiks konteksti sellepärast, et kunstiliikides on kindlad piirid, mis just selle kunstiliigi moodustavad. Samas ei oleks kontekstiliselt vale ka tähendus „teadus(haru); õppeaine“, misjuhul arutletaks tantsukunsti kui teadusharu/tegevusala üle. Otsustasin siiski kasutada tähendust „kindlaksmääratud kord“, sest sõna *craft* näol oli tantsukunstile juba viidatud ning „distsipliin“ kui „teadusharu“ oleks sel juhul ehk üleliigsena mõjunud.

he/she

Eesti keeles puudub grammatiline sugu ja seepärast ei olnud võimalik sellel sihttekstis ka vahet teha. Õnneks on lähteteksti autorid grammatilise soo teema tõlkija jaoks lihtsaks teinud.

<p>„Note: Since dancers, choreographers, and teachers come in both sexes, we use the pronouns “he” and “she” interchangeably.“ (Blom & Chaplin 1982: xx)</p>	<p>„Märkus: kuna tantsijad, koreograafid ja õpetajad on mõlemast soost, siis ütleme nende kohta alati „tema“.“ (Blom & Chaplin 1982: xx) (autori tõlge)</p>
--	---

Autorid teatavad eessõnas, et kasutavad teoses vaheldumisi grammatilist sugu väljendavaid asesõnu *he* ja *she*. Eesti keeles on nii *he* kui ka *she* tähendus „tema“, seepärast pidin ülaltoodud näites säilitama teksti sisu, kuid muutma selle vormi. Sain kinnitust Katharina Reissilt, kes kirjutab funktsionaalse ekvivalentsi saavutamise kohta: „kui lähtekeele tekst on kirjutatud sisu edasiandmiseks, siis tuleb sisu edasi anda ka sihtkeele tekstis.“ (Reiss 1981: 127) Kaalusin ka sugu näitavate liidete kasutamist, näiteks „tantsijanna“, „õpetajanna“ jms, kuid kuna teose autorite eesmärk oli säilitada just neutraalsust ja võrdsust mees- ja naistantsijatele, -koreograafidele ja -õpetajatele viitamisel, otsustasin liiteid mitte kasutada ning selgus, et eesti keel on neutraalsuse väljendamiseks jaoks ideaalne. Kokkuvõttes leidsin, et *he* ja *she* eristamine teiste vahenditega (nagu liited või sõnavalik) ei olegi vajalik, sest autorid ei ole eristust taotlenud.

3.5. SISULISED TÄPSUSTUSED JA SELGITUSED

Teoses esines üksikuid termineid ja teemasid, mis ei kujutanud endast otseselt tõlkeprobleeme, kuid mida pidasin paremaks enda jaoks lahti mõtestada, et teosest paremini aru saada.

Rudolf Laban

Rudolf Laban (1879-1958) oli Austria-Ungaris sündinud tantsija, koreograaf ja tantsu- ning liikumisteoreetik. (Preston-Dunlop: 1) Laban lõi liikumise analüüsimiseks tantsude üleskirjutamise süsteemi ehk labanotatsiooni (EE 2006 *sub* labanotatsioon). Süsteemi kuulub mitu kategooriat, sealhulgas lähtetekstis mainitud *effort* ja *shape* ehk pingutus ja vorm. Pingutus kirjeldab keha liikumise kvaliteeti, dünaamikat ja värvi. Vormi kategooria aga uurib seda, kuidas keha oma vormi muudab. Neid ühendab *affinity* ehk vastastikune tõmme, millega Laban kirjeldas kategooriaid, mis toimivad koos kõige kergemini või kõige tõhusamalt. (Longstaff: 2007) Labanile viidatakse lähtetekstis rohkelt, mis näitab tema süsteemi tähtsust Ameerika tantsumaailmas. Tantsujuht Sille Kapperi sõnul ei ole labanotatsioon Eestis siiski levinud ning vähemasti rahvatantsu kontekstis on

kombeks kirjeldada tantsu sõnaliselt (Kapper 2013: 41). Seetõttu ei leidu Labani kohta ka kuigi palju eestikeelset informatsiooni.

Rorschach process/Rorschach test

Rorschach'i test on psühholoogiline test, kus inimesele näidatakse sümmeetrilisi „tindiplekke“ ning palutakse kirjeldada, mida ta pildidel näeb. Selle järgi on võimalik kujundada arvamusi inimese isiksuse ja tema iseloomujoonte kohta. (Searls: 2017) Magistriprojekti lähtetekstis viidatakse ameerika koreograaf Alwin Nikolaisile:

„Alwin Nikolais kirjeldab oma üliintuitiivset lähenemist: „Eelistan lubada endale pähe ühe lihtsa idee ja lasta sellel mõned kuud ringi hõljuda ilma mingisugusegi teadliku pingutuseta minu enda poolt. Seejärel, kaks või kolm nädalat enne seda, kui hakkam tantsu looma, üritan n-ö Rorschach'i testi tulemused kokku võtta.“ (Blom & Chaplin 1982: 9)

Tantsu kontekstis on Rorschach'i test justkui ideede „põrgatamine“ ning oma teadvuse avastamine pärast mida on võimalik sobivaimad ideed välja valida ning neist tants luua. Tõlkimise ajal kujutasin Nikolaisi kirjeldatud protsessi ette kui teadvuse voolu (*stream of consciousness*), kus koreograaf laseb ideedel peas tekkida ilma neid tsenseerimata. Kuigi teadvuse vool on valdavalt kirjandusega seotud, saab seda rakendada ka tantsule.

exploratory work; short & to the point; choreographic study

Teoses esitatud harjutused on liigitatud vastavalt sellele, mis on konkreetse harjutuse eesmärk ja tulem. Harjutused on mõeldud täiendama iga peatüki teoreetilist teavet. „Avastustöö“ (*exploratory work*) on harjutus, mis on mõeldud peatüki teemale konteksti loomiseks. See on reeglina mõttetööd vajav harjutus, mille käigus uuritakse näiteks visuaalset materjali, et mõningaid selle elemente hiljem tantsu loomisel või seadmisel kasutada. „Lühike ja konkreetne“ (*short & to the point*) on lühike füüsiline harjutus, mis on mõeldud peatüki teema või mõiste kinnitamiseks. „Koreograafiline harjutus“ (*choreographic study*) on aga pikem füüsiline harjutus, mille käigus tantsija kogeb peatüki keskse teema erinevaid aspekte, et sellest aru saada.

KOKKUVÕTE

Magistriprojekti eesmärk oli tõlkida Lynne Anne Blomi ja L. Taryn Chaplini tantsuteemalise teose „The Intimate Act of Choreography“ eessõna ning esimesed neli ja pool peatükki. Valitud peatükkides tutvustati tantsude loomise ja seadmisega seotud keskseid termineid ja teadmiste kinnistamiseks mõeldud kehalisi harjutusi.

Magistriprojekt algab sissejuhatusega, kus tutvustan just selle lähteteksti valimise tagamaid ning oma arengut tõlkijana läbi magistriõppe protsessi. Seejärel on esitatud tõlgitud tekst. Järgnevalt arutlen erinevate tõlketeoreetiliste lähtekohtade üle, lähtudes peamiselt Katharina Reissi ja Hans Vermeeri *skopos*-teoriast, mille järgi tuleks teksti tõlkida vastavalt selle *skoposele*. Teksti sihtrühm originaalkeeles hõlmab igal tasemel tantsijaid ja tantsuõpetajaid. Määrasin tekstile kaks *skopost* – jätta sihtrühm sihtkeeles samaks ja teksti mitte liigselt lihtsustada. Mainin muuhulgas tõlketeadlasi Peter Newmarki ja Eugene Nidat ning lähtun väiksemal määral ka nende tõlkepõhimõtetest. Tõlketeoreetilisi lähtekohti käsitlevas peatükis defineerin lähteteksti stiili ja selle funktsiooni, kasutades selleks Peter Newmarki teksti stiilide klassifikatsiooni ja Katharina Reissi tekstitüüpe.

Viimaseks jääb tõlkeanalüüsi tutvustav peatükk. Arutlen pikemalt viisakusvormide ja nende kasutamise üle ning põhjendan lähtetekstis sina- ja teie-vormi kasutamist. Peatun lühidalt lavastuste pealkirjade tõlkimisel ning visuaali tõlkimisel kirjakeelde. Seejärel toon välja valiku terminitest, mille tõlkimine väljakutseks osutus. Tõlkeanalüüsi peatükk lõpeb sisuliste täpsustuste ja selgitustega.

Magistriprojekti jaoks valitud lähteteos tõlgiti vastavalt tekstile seatud *skoposele*. Suurima väljakutsena võib esile tuua tegusõna *to choreograph* tõlkimist, mis esines lähtetekstis lugematuid kordi ning millele leidis eesti keeles rohkem kui üks vaste, mille tähendusnüansid erinesid. Kumba varianti eesti keeles kasutada, sõltus peaaegu täielikult lause või peatüki kontekstist. Mõningaid probleeme esines ka visuaali tõlkimisel kirjakeelde, sest lähteteos on üles ehitatud kehaliste harjutuste kirjeldamisele. Lahendusi pakkus tantsuteemalise õppematerjali lugemine, mis aitas minul kui harrastustantsijal keerulisemaid harjutusi visualiseerida ning eesti keeles kirja panna.

KASUTATUD KIRJANDUS

LÄHTETEOS

Blom, Lynne Anne; Chaplin, L. Taryn 1982. *The Intimate Act of Choreography*. Pittsburgh PA: University of Pittsburgh Press.

TEISESED ALLIKAD

Heise, Kenan 1993. Lynne Ann Blom, Northwestern Dance Professor. *Chicago Tribune* 18.02 1993. Kättesaadav http://articles.chicagotribune.com/1993-02-18/news/9303181377_1_choreography-juilliard-school-books (12.4.2018)

Jakobson, Roman 1959. *On Linguistic Aspects of Translation*. Kättesaadav <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf> (12.4.2018)

Jõhvi Balletifestival 2012. *Eesti Kontsert*. Kättesaadav <http://vana.concert.ee/jbf-2012> (28.2.2018)

Kapper, Sille 2013. *Muutuv pärimustants: kontseptsioonid ja realisatsioonid Eestis 2008–2013*. Doktoritöö.

Keevallik, Leelo 2008. Leelo Keevallik: sina-teie tähenduse määrab olukord. *Postimees* 16.04.2018. Kättesaadav <https://arvamus.postimees.ee/1783025/leelo-keevallik-sina-teie-tahenduse-maarab-olukord> (7.2.2018)

Kerge, Krista 2008. *Vilunud keelekasutaja. C1-taseme eesti keele oskus*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus. Kättesaadav http://haridusinfo.innove.ee/UserFiles/Tasemeeksamid/Krista_Kerge_Vilunud_keelesutaja_C1.pdf (12.4.2018)

Longstaff, J. S. 2007. Overview of Laban Movement Analysis & Laban Notation. *Laban Analysis Reviews*. Kättesaadav http://www.laban-analyses.org/labam_analysis_reviews/labam_analysis_notation/overview/summary.htm (15.1.2018)

Newmark, Peter 1988. *A Textbook of Translation*. New York jne: Prentice Hall. Kättesaadav [http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20Peter%20Newmark%20\(1\).pdf](http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20Peter%20Newmark%20(1).pdf) (26.1.2018)

- Nida, Eugene; Taber, Charles Russell 2003. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.
- Noormets, Mall 2009. *Tantsukompositsioon II*. Öppematerjal. Kättesaadav <http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/14278/TantsukompositsioonII.pdf?sequence=1> (5.7.2018)
- Nord, Christiane 2005. *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. The Netherlands: Rodopi.
- Nord, Christiane 2006. Translating as a Purposeful Activity: A Prospective Approach. *TEFLIN Journal* 17: 131–143. Kättesaadav <http://journal.teflin.org/index.php/journal/article/view/65/254> (8.2.2018)
- Omissi, Adrastos 2017. What's wrong with you? The history of a pronoun. *OxfordWords Blog* 28.03.2017. Kättesaadav <https://blog.oxforddictionaries.com/2017/03/28/whats-wrong-with-you-history-pronoun/> (17.2.2018)
- Taylor Repertoire 2018. *Paul Taylor American Modern Dance*. Kättesaadav <http://www.ptaminfo.org/artists-dances/taylor-repertoire-alphabetically/> (14.5.2018)
- Preston-Dunlop, Valerie 2018. Rudolf Laban. *Rudolf Laban | Trinity Laban*. Kättesaadav <https://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/our-history/rudolf-laban> (15.1.2018)
- Reiss, Katharina 1981. Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation. *Poetics Today* 2: 121–131. Kättesaadav <http://www.jstor.org/stable/1772491> (26.2.2018)
- Reiss, Katharina; Vermeer, Hans J. 2014. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. New York, NY: Routledge.
- Sabaté Carrové, Mariona 1999. *Towards a theory of translation pedagogy*. Doktoritöö. Kättesaadav <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/8115/Tmsc1de3.pdf> (8.2.2018)
- Searls, Damion 2017. Can we trust the Rorschach test? *The Guardian* 21.02.2017. Kättesaadav <https://www.theguardian.com/science/2017/feb/21/roorschach-test-inkblots-history> (16.01.2018)

The Intimate Act of Choreography. *University of Pittsburgh Press* 2018. Kättesaadav <https://www.upress.pitt.edu/BookDetails.aspx?bookId=34319> (12.4.2018)

SÕNASTIKUD JA ENTSÜKLOPEEDIAD

Encyclopaedia Britannica. Kättesaadav <https://www.britannica.com/> (7.5.2018)

EE (Eesti Entsüklopeedia). Kättesaadav <http://entsyklopeedia.ee/> (14.5.2018)

EKSS (Eesti keele seletav sõnaraamat). Kättesaadav <http://www.eki.ee/dict/ekss/> (10.5.2018)

Glosbe. Kättesaadav <https://et.glosbe.com/> (10.5.2018)

OED (Oxford English Dictionary). Kättesaadav <https://en.oxforddictionaries.com/> (10.5.2018)

SYS (Sünonüümisõnastik). Kättesaadav <http://www.eki.ee/dict/sys/> (26.4.2018).

SUMMARY

UNIVERSITY OF TARTU

Johanna Kahur

Lynne Anne Blom'i ja L. Taryn Chaplin'i teose „The Intimate Act of Choreography“ valitud peatükkide tõlge ja tõlke analüüs

The translation of selected chapters from Lynne Anne Blom and L. Taryn Chaplin's *The Intimate Act of Choreography*, and a translation analysis

Master's thesis

2018

The aim of this Master's thesis was to translate chosen chapters from Lynne Anne Blom's and L. Taryn Chaplin's *The Intimate Act of Choreography* and to analyse the problems that occurred during the translation process.

The Master's thesis begins with an introduction where I explain the reasons for choosing to translate this particular text and analyse my progress as a translator throughout my Master's studies. The introduction is followed by the first chapter which consists of the translated target text. In the second chapter I provide an overview of the translation theories I chose to use during the translation process. The second chapter contains a short subchapter discussing the style of the source text.

The third chapter focusses on translation analysis and is divided into subchapters discussing the forms of politeness used in the source text and how I chose to translate them into Estonian; the translation of dance production titles; the translation of the visual into written form; an analysis of terminology, and observations and explanations regarding the content of the source text. The Master's thesis ends with a conclusion.

The biggest challenge was how to translate the English verb *to choreograph* into Estonian. It can now be concluded that the translation depends almost entirely on the context of the sentence or chapter that the verb occurs in. The translation of visual language into written language also created problems as the source text is based on the description of physical exercises. This challenge was

tackled with the help of study materials for dance students which helped me visualise some of the more difficult exercises and translate them into Estonian.

Lisa 1

Lõputöö autori kinnitus

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

Autor: Johanna Kahur

.....

(allkiri)

21.05.2018

(kuupäev)

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Johanna Kahur,

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

LYNNE ANNE BLOM'I JA L. TARYN CHAPLIN'I TEOSE „THE INTIMATE ACT OF CHOREOGRAPHY“ VALITUD PEATÜKKIDE TÕLGE JA TÕLKE ANALÜÜS

mille juhendaja on Katiliina Gielen

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2.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, 21.05.2018