

TALLINNA ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY
DISSERTATIONS ON HUMANITIES

35



TALLINNA ÜLIKOOL

SILLE KAPPER

**MUUTUV PÄRIMUSTANTS:
KONTSEPTSIOONID JA REALISATSIOONID EESTIS
2008–2013**

Tallinn 2013

TALLINNA ÜLIKOOI
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY
DISSERTATIONS ON HUMANITIES

35

Sille Kapper

**MUUTUV PÄRIMUSTANTS: KONTSEPTSIOONID JA REALISATSIOONID
EESTIS 2008–2013**

Eesti Humanitaarinstituut, Tallinna Ülikool, Tallinn, Eesti

Dissertatsioon on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori (kultuuride uuringud) kraadi taotlemiseks Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste doktorinõukogu poolt 22. oktoobril 2013. aastal

Juhendaja: Marju Kõivupuu, filosoofiadoktor, Tallinna Ülikooli vanemteadur

Oponendid: Ingrid Rüütel, filosoofiadoktor, Eesti Kirjandusmuuseumi vanemteadur
Anzori Barkalaja, filosoofiadoktor, Tartu Ülikooli Viljandi
Kultuuriakadeemia direktor

Kaitsmine toimub 12. detsembril 2013. aastal algusega kell 10.00 Tallinna Ülikooli auditooriumis M-213, Uus-Sadama 5, Tallinn

Uurimistööd toetas Eesti Teadusagentuur IUT3-2 ja Euroopa Liit Euroopa Regionaalarengu Fondi (Kultuuriteooria Tippkeskus) kaudu. Doktoritöö valmimist on toetanud Euroopa Sotsiaalfondi projekt „Kultuuriteaduste ja kunstide doktorikool“



Euroopa Liidu
struktuuritoetus



Eesti tuleviku heaks



European Union
European Social Fund



Investing in your future

Autoriõigus: Sille Kapper, 2013
Autoriõigus: Tallinna Ülikool, 2013

ISSN 1736-3624 (trükis)
ISBN 978-9949-29-127-4 (trükis)

ISSN 1736-5031 (pdf)
ISBN 978-9949-29-128-1 (pdf)

Tallinna Ülikool
Narva mnt 25
10120 Tallinn
www.tlu.ee

SISUKORD

DISSERTANDI TEEMAKOHASED PUBLIKATSIOONID	7
RESÜMEE	9
EESSÕNA	10
SISSEJUHATUS	14
Uurimisprobleem	15
Töö eesmärk	17
Uurimisküsimused ja uurimisülesanne	18
Eelmised sarnased käsitlused	20
Pärimustantsu mõistestamisest etnokoreoloogias	20
Tantsutekstide analüüs ja tõlgendamine etnokoreoloogilises uurimuses	21
1. METODOLOOGILINE OSA	25
1.1 Uurimisobjekti konstrueerimine	25
1.1.1 Fookus, taust ja välistused	26
1.2 Metodoloogiliste valikute alus: tantsuteadmuse kaks mõõdet	27
1.3 Pärimustantsu variaabluse mõistmise strateegiad	29
1.4 Andmete valiku ja kogumise aluspõhimõtted	31
1.5 Kogumismetoodika	33
1.5.1 Uurija eneserefleksioon	35
1.5.2 Dokumenteerimisvormid	38
1.6 Andmeanalüüsi meetodid	39
1.6.1 Verbaalsete ja audiovisuaalsete andmete kvalitatiivne sisuanalüüs	40
1.6.2 Tantsutekstide koreoloogiline analüüs	40
2. UURIMUSLIK OSA	44
2.1 Ülevaade uurimuse läbiviimisest	44
2.1.1 Uurimisvälja piiritlemine pärimustantsu mõistestamise alusel	44
2.1.2 Tantsutekstide valik varieerumise analüüsiks	45
2.1.3 Tõlgenduste kogumine ja valik analüüsiks	48
2.2 Andmekogumise tulemused ja analüüs	50
2.2.1 Pärimustantsu mõistestamine	50
2.2.1.1 Pärimustantsu mõiste eestikeelses teadusdiskursuses	50
2.2.1.2 Pärimustantsu mõiste kasutuselevõtt populaarses diskursuses	51
2.2.1.3 Osalus ja variaablus	52
2.2.1.4 Minevik	55
2.2.1.5 Kogukond	56
2.2.1.6 Pärimustantsu institutsionaalne mõistestamine	57
2.2.1.7 Mõtteline seos mineviku talurahvakultuuriga	61
2.2.2 Pärimustantsu kommunikatiivsed funktsioonid ja varieerumine	63
2.2.2.1 Tantsutekst kollektiivse kultuurimälu funktsioonis	64
2.2.2.2 Tantsutekst kui vestluspartner	68
2.2.2.3 Tantsuteksti suhtlus kultuurikontekstiga	72
2.2.2.4 Tantsija või tantsu vaataja suhtlemine iseendaga	73
2.2.2.5 Kommunikatiivsed funktsioonid varieerumise põhjustena	76
2.2.3 Pärimustantsu variaablus tantsijate ja vaatajate tõlgendustes	77
2.3 Järeldused	82
2.3.1 Muutuv tants hoiab sidet kollektiivse minevikuga	82

2.3.2 Postkolonialistlik vaade uurimisperioodi pärimustantsule	85
2.3.3 Identiteetidid pärimustantsus Eestis 2008–2013.....	89
KOKKUVÕTE.....	92
VIITEALLIKAD.....	98
LISAD	107
Lisa 1. Välitöö päevikus fikseeritud ja reflekteeritud sündmuste loend.....	107
Lisa 2. Kasutatud ja kogutud publitseerimata audiovisuaalsete materjalide loend	116
Lisa 3. Kogutud kirjalike ja helisalvestatud materjalide loend	118
Lisa 4. Videoantoloogia „Kihnu tantsud I“ sisu.....	121
PUBLIKATSIOONID.....	129
I. Kuidas uurida eesti rahvatantsu tänapäeval? Teooriatest, meetoditest ja nende rakendamisest Eestis	131
II. Pärimus ja jäliendus. Postkolonialistlik katse mõista rahvatantsu olukorda Eesti NSV-s ja pärast seda	157
III. Kujutledes kogukondi: traditsioonist ja improvisatsioonist tänapäeva pärimustantsus	175
IV. Estonian Folk Dance: Terms and Concepts in Theory and Practice	205
SUMMARY	231
ELULOOKIRJELDUS.....	235
CURRICULUM VITAE	236

DISSERTANDI TEEMAKOHASED PUBLIKATSIOONID

Doktoritöö koosneb 4 artiklist, millele analüütilise ülevaate tekstis viitamisel kasutatakse rooma numbreid:

- I. Sille Kapper 2009. Kuidas uurida eesti rahvatantsu tänapäeval? Teooriatest, meetoditest ja nende rakendamisest Eestis. – *Mäetagused*, 41, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi folkloristika osakond, 75–98 <http://www.folklore.ee/tagused/nr41/kapper.pdf>
- II. Sille Kapper 2011. Pärimus ja jäliendus. Postkolonialistlik katse mõista rahvatantsu olukorda Eesti NSV-s ja pärast seda. – *Methis. Studia Humaniora Estonica*, 7. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 122–136 <http://ojs.utlib.ee/index.php/methis/article/view/541/531>
doi:10.7592/methis.v5i7.541
- III. Sille Kapper 2011. Kujutledes kogukondi: traditsioonist ja improvisatsioonist tänapäeva pärimustantsus. – *Mäetagused*, 49. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi folkloristika osakond, 7–34 <http://www.folklore.ee/tagused/nr49/kapper.pdf>
- IV. Sille Kapper 2013. Estonian Folk Dance: Terms and Concepts in Theory and Practice. – *Folklore. Electronic Journal of Folklore*, 54. Tartu: Folk Belief and Media Group of Estonian Literary Museum, 73–96 <http://www.folklore.ee/folklore/vol54/kapper.pdf>
doi:10.7592/FEJF2013.54.kapper

Autori panus artiklitesse

- I. „Kuidas uurida eesti rahvatantsu tänapäeval? Teooriatest, meetoditest ja nende rakendamisest Eestis“ olin uurimuse algataja ja läbiviija sh kavandaja, andmete koguja, analüüsija, interpreteerija ning vastutasin täielikult kogu artikli käsikirja eest.
- II. „Pärimus ja jäliendus. Postkolonialistlik katse mõista rahvatantsu olukorda Eesti NSVs ja pärast seda“ olin uurimuse algataja ja läbiviija sh kavandaja, andmete koguja, analüüsija, interpreteerija ning vastutasin täielikult kogu artikli käsikirja eest.
- III. „Kujutledes kogukondi: traditsioonist ja improvisatsioonist tänapäeva pärimustantsus“ olin uurimuse algataja ja läbiviija sh kavandaja, andmete koguja, analüüsija, interpreteerija ning vastutasin täielikult kogu artikli käsikirja eest.
- IV. „Estonian Folk Dance: Terms and Concepts in Theory and Practice“ olin uurimuse algataja ja läbiviija sh kavandaja, andmete koguja, analüüsija, interpreteerija ning vastutasin täielikult kogu artikli käsikirja eest.

Doktoritööga seotud täiendavad publikatsioonid

Kapper, S. 2013a. Vernacular and Scholarly Ethnochoreology: A View from 21st Century Estonia – *Vernacular Expressions and Analytic Categories*. 3rd International Conference of Young Folklorists, May 14–16, University of Tartu, 30

Kapper, S. 2013b. Talurahva tantsupärimusest 21. sajandi linnas – *Folkloor linnas ja linnast*. VIII folkloristide talvekonverents 28. veebruaril – 1. märtsil Tallinna Ülikoolis, Tartu-Tallinn: EKM Teaduskirjastus, 13–14

Kapper, S. 2012a. Rahvatantsu mõiste eesti kultuuriruumis. – *Res Artis 1, Kunstide vastastoimed: keha, tants ja muusika*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kunstide Instituut, 7–27

Kapper, S. 2012b. Pärimustantsu mõistestamine ja kohasidusus. – Metsalu, J. (toim.) *Pärimus inimese ja maastiku dialoogis*. VII folkloristide talvekonverents 2. ja 3. veebruaril Rogosi mõisas, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 19–21

Kapper, S. 2012c. Eesti rahvatantsud ja teiste rahvaste tantsud. – *Tantsuline liikumine põhikooli kehalise kasvatuse tunnis*. Viljandi: Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia, 11–22

Kapper, S. 2011a. Kihnu tantsud Tallinnas kirjutuslaual . – *Kyne*, 10. Kihnu: SA Kihnu Kultuuriruum, 4–5

Kapper, S. 2011b. Infotehnoloogiast tantsufolkloristikas: kogemusi ja probleeme. – Hanni, H., Kuperjanov, M. (toim.) Haldjas 15: *Pärimus ja internet*. Eesti folkloristide 6. talvekonverents 3.-4. veebruar Jõgeveste. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 7–8

Kapper, S. 2010a. *Kihnu tantsud: DVD I ja infovihik. Tantsutüübid ja -variandid Kihnus 1931 – 2009*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Tallinn: Tallinna Ülikooli Kunstide Instituut.

Kapper, S. 2010b. Mida uurib rahvatantsu-uuriija? – Metsvahi, M., Siim, P. (toim.) *Pärimuslugu ja ajalugu: piirid, pidepunktid ja tähenduste dünaamika*. Viies folkloristide talvekonverents Taevaskojas 4.-5. veebr. Tartu: Tartu Ülikool, 11–12

RESÜMEE

Doktoriväitekiri „Muutuv pärimustants: kontseptsioonid ja realisatsioonid Eestis 2008–2013“ uurib pärimustantsu mõiste konstrueerimist ning pärimustantsutekstide varieerumise põhjuseid ja tähendusi. Mõistele *pärimustants* Eestis antud sisu analüüs tugines trükis ja veebis avaldatud tekstidele ning välitöödel ja spetsiaalse küsitlustega kogutud andmetele. Ilmnes, et uuritud perioodil oli Eesti avalikus diskursuses mõiste *pärimustants* tähenduse konstrueerimise aluseks tantsu liikumisteksti või funktsiooni mõtteline seos mõiste kasutaja teadmistel ja kogemustel põhineva kujutlusega tantsust endisaegses talupojakultuuris. Side kollektiivse minevikuga on järelkult nüüdisühiskonna inimesele oluline idee, mis muuhulgas realiseerub pärimustantsu kehalises praktikas.

Tantsu kontseptuaalne mõõde muutub tajutavaks realisatsioonis ja kontseptsioon kui tantsu realiseerimiseks tarvilik võimalikkuste kogum sisaldab nii kogukonnas ajalooliselt kujunenud väärtushinnanguid ja eelistusi kui üksikisikute praktilisi oskusi, võimeid ja harjumusi, mis on samuti kultuuriliselt determineeritud. Seetõttu peegeldab pärimustantsutekstide varieerumine kultuuri üldisemaid seaduspärasusi. Uuritaval perioodil audiovisuaalselt fikseeritud ja uurija isiklikel osalusvaatlustel reflekteeritud pärimustantsu realisatsioonid tõid nähtavale nõukogude ajal kogetud sotskolinialismi jäljed meie tänases kultuurisituatsioonis. Rahvuslikus lavatantsus eriti eredalt avaldunud mimikriliste muutuste leidmine pärimustantsu esitustest avas vaate tantsuprotsesside tugevale institutsionaalsele suunatusele. Eestis aastatel 2008–2013 erinevates kontekstides tantsitud pärimustantsus said eelnevaid ajalookihi erinevatel viisidel mäletava, individuaalse ja subjektiivse kehalise väljenduse nii rahvuslik eneseteadvus kui paikkondlike ja erinevate kujuteldavate kogukondade identiteetid.

EESSÕNA

Tantsus saavad kokku inimese kehaline ja kultuuriline mõõde. Kehaga seotud isiklikud ja ühiskondlikud valikud on alati kultuurisidusad – tingitud keskkonnast ja mõjutades omakorda ümbritsevat, neis valikutes kujuneb ja väljendub meie individuaalne ja kogukondlik identiteet. Mida aeg edasi, seda keerukamaks näib muutuvat nii valikute tegemine kui tehtud valikute tulemused. Küsimused pärimustantsu muutlikkusest on tihti nii tantsijate kui vaatajate jaoks aktuaalsed. Tantsuõpetajalt, veel enam uurijalt oodatakse sageli vastust, kuidas on õige just nüüd ja praegu, kuidas tantsida ja kuidas mitte. Minu korduvalt kogetud kimbatus seda laadi küsimustele vastamisel otsustas ka doktoritöö esialgse suuna – otsida pärimustantsu varieerumises seaduspärasusi ja neid laiemasse kultuurikonteksti paigutades püüda mõista ning avada tantsu muutumise erinevaid põhjuseid.

Lisaks oli tähtis selgitada tantsu muutumise tähendusi erinevate tantsijate ja vaatajate silmis. Nimelt osutus õige pea tulutuks minu algne püüe saavutada uurimise käigus neutraalset kõrvaltvaataja positsiooni. Märkasin, et kõik tõesed ja tähendused, mida tantsimisel või tantsu vaadates tajusin või mida mulle sõnastati, põhinesid erinevate asjaosaliste väärtustel, väärtushinnangutel ja neist juhitud tõlgendustel. Tants osutuski üleni subjektiivseks tõlgendustegevuseks, millel ühelt poolt on olemas põhjused, mida uurimise käigus avada saab, teisalt aga mitmesugused tagajärjed, mis tantsu muutumist aina edasi mõjutavad ja tantsus väljenduvad.

Tantsu tajutakse kehaliselt ja visuaalselt. Kehalised praktikad on intiimsed ja isiklikud, samal ajal on tants oma visuaalsusega ka avalikkuses üks nähtavamaid kultuurifenomene. Nii saab tantsuline liikumine sageli ka selleks vahendiks, mille kaudu teostame ja rahuldame oma identiteediotsingutega seotud huvisid, näiteks iha meieni minevikust pärimuslikul teel kanduvate teadmiste ja oskuste järele, mida viimastel aastatel on argikeeles vaheldumisi pärimuskultuuriks ja kultuuripärandiks kutsutud. Argidiskursusele on ebakriitiline mõistetega opereerimine omane ja vajadus luua selle kõrvale ka kriitiline vaade on üks põhjus, miks pärimustantsu uurimine teemaks võtta. Pärimustantsu võibki näha, olenevalt esile tõstetavatest aspektidest nii pärimuskultuuri kui kultuuripärandi mõiste osana. Kristin Kuutma on selgitanud: Kultuuripärandi all mõistetakse kultuurivara, mis siirdub eelnevate põlvkondadelt järgneva(te)le. Esiplaanil on tunnetatud side minevikuga, mida tõlgendatakse kaasaja vajadustest lähtuvalt. Vald kond, mida tähistatakse sõnaga "pärimuskultuur", on kitsam, viidates eelkõige eestlaste talupojakultuurile. (Kuutma 2007) Mõlemad vaatenurgad annavad põhjust keskenduda pärimustantsu kui nüüdiskultuuri keskkonnas esineva spetsiifilise fenomeni avamisele.

Erinevates gruppides, näiteks tantsuks mängivate pärimusmuusikute või mitmesuguse taustaga tantsuhuviliste seas tekivad vahel üpris kirklikud arutelud pärimustantsu ning sellega seotud nähtuste nagu rahvatants või pärimusmuusika olemuse ja olukorra üle. Arutletakse ja ka vaieldakse nii virtuaalmaailmas, näiteks Facebook'i gruppides kui silmast silma, nt traditsioonilise tantsu festivalil Sabatants

aastail 2012–2013 korraldatud vestlusringides ja seminaridel. Sõna- ja mõttevahetustest laiemalt levib püüd pärimustantsu ajaloolisi vorme praktikas taaselustada, neid arvatava algkuju sarnaselt rekonstrueerides või eri alustest lähtuvalt muutes. Rekonstrueerimispüüetega paistab silma näiteks folkloorifestival Baltica, liberaalsem suund seondub aga näiteks Viljandi jt suviste „folkidega“, kus inimesi innustatakse pärimusmuusika saatel improviseerima. Eesti pole siinkohal erand. Kogu Euroopas võib täheldada, et kuigi sügavam huvi talupojatraditsiooni tantsude vastu jääb tänapäeval suhteliselt väikese asjaarmastajate kogukonna pärusmaaks, siis pärimustantsu praktikaga puutub ühel või teisel moel siiski kokku kogu iga nüüdisaja inimene. Pärimuslikul teel levivad mitmesugused liikumistekstid linnakultuuri moetantsudest autorikoreograafiani, vahel põimudes ka talupojatraditsioonist meieni kandunud elementidega.

Just endise eesti talupojakultuuri tantsude olukord nüüdiskultuuri keskkonnas perioodil 2008–2013 on käesoleva uurimuse põhiteemaks. Nagu isiklikust huvist alanud uurimistöö käigus välja tuli, on see tähtis ja huvitav mitte ainult asjaga tegelevate huvilistele väikesele grupile, vaid ka pealtvaatajaile ja sootuks kõrvalseisjaile. Tõele au andes tuleb tunnistada, et vähemalt sama suurt – kui mitte suuremat – huvi pakuks asjaarmastajatele kogu Eesti rahvatantsu ajaloo kõikehõlmav käsitus, kuid ühe (kultuuriuuringulise) doktoritöö mahu selline ambitsioon ületaks ilmselgelt.

Endise talurahvakultuuri positsioon ühiskonnas ja selle institutsionaalne raamistik on veidi enam kui viimase sajandi jooksul korduvalt ja märkimisväärselt muutunud. Tantsu alal on nende muutuste eredateks näideteks lavalise rahvatantsustiili teke, linnakultuurile üleminekuga tekkinud tantsulise harrastustegevuse institutsionaliseerumine ja võimaluste paljususe väljakujunemine. Veel 19.–20. sajandi vahetusel oli külakogukonna liikmele teada ja kasutusel üldjoontes üks tantsustiil, küll aja jooksul moevoolude mõjul muutuv, kuid ühel ajahetkel siiski suhteliselt homogeenne. Nüüd on sellise talupojapärimuse kasutamine tantsupõrandal aga üks valik väga paljude seast. Miks see valik üldse tehakse ja mille põhjal valitakse oma tantsulise liikumise viisid, on võtmeküsimus selgitamiseks nüüdse pärimustantsu varieerumise põhjuseid ja tähendusi ning nendevaheliste seoste keerukust. Järgnev analüütiline ülevaade võiks teoreetiliselt lõpptulemusena võimaldada igaühel meist end kaasaja pärimustantsu maastikule paigutada ning seal ka turvaliselt ringi liikuda. Turvatunde annab arusaamine sellest, mismoodi pärimustants meile mõjub ning vastupidi – millised on meie võimalused pärimustantsu protsessi mõjutada.

Teema aktuaalsust näitab tõsiasi, et suur osa eelpool mainitud arutelude energiast läheb sageli mõistete nagu *rahvatants*, *pärimustants*, aga ka *rahvas*, *pärimus*, *pärimuslik* või *traditsiooniline* jt vastastikusele selgitamisele. Efektiiivseks kommunikatsiooniks on mõistete läbipaistvus kahtlemata vajalik, kuid kultuurinähtuste hägusate piiride tõttu ühtlasi üpris problemaatiline. Nii püüdsin minagi töö algetapis aastail 2008–2009 uurimisvälja kaardistades piiritleda esialgu rahvatantsu, seejärel aga juba pärimustantsu, rahvusliku lavatantsu ja

rahvatantsuharrastuse mõisteid eesti kultuuriruumis. Võtsin ambitsioonika eesmärgi luua alus arutlejate üksteisemõistmist parandavateks kokkulepeteks, millele pakkusin toeks senises erialakirjanduses tarvitatud terminoloogia ja üldkeele tavakasutuse analüüsi. Kokkulepe teatud määral õnnestuski. Mõned väljapakutud terminid, nt *pärimustants* ja sellest suhteliselt rangelt eristatav *rahvuslik lavatants*, on erialainimeste ja harrastajate seas nüüdseks kasutusse võetud. Ühtlasi on sellega normaalse protsessina taas kaasnenud tähenduste teisenemine ja uute lisandumine. Tähenduste paljususe ja mõistestamise individuaalsuse tõttu tuleb igat järgmist diskussiooni alustades taaskord opereerimiseks tarvilikke mõisteid täpsustada. Väitekirja analüütilises ülevaates teen seda avades pärimustantsu mõiste tähenduse konstrueeritust.

Uurimuse üks uudseid aspekte Eesti kontekstis on audiovisuaalse ja kehalise taju andmete toomine sõnaliste kirjelduste ja jooniste kõrvale. Liikuv pilt avab täiendavad tahud tantsu varieerumise detailides. Nii üllatav kui see ka pole, kui maailmas on tantsu audiovisuaalsete fikseeringute põhjal süstemaatiliselt uuritud juba aastakümneid, siis Eestis jõudsimeni selleni alles 21. sajandil. Uurimus tugineb suuresti Eestis seni kasutamata allikmaterjalil – taustaandmetena on kasutusel pärimustantsude audiovisuaalsed fikseeringud alates 1913. aastast, fookuses viimase viie aasta jäädvustused.

Uudne on ka liikumise tajust lähtuv lähenemine tantsu tähenduste avamisele. Olen jälginud tantsimist erinevates kogukondades, kelle traditsioonid arenevad erinevaid radu pidi ning teadmiste ja oskuste pärimuslikul teel edasiandmisel on erinev roll ja osakaal. Tantsuliigutuste kontekstualiseeritud analüüs toob esile sõnumid ja väärtused, mis pärimustantsus on kehastatud, kuid ei pruugi olla sõnastatud. Eesti tantsu-uurimises on selline koreoloogiat ja tantsuantropoloogiat integreeriv perspektiiv uus ning vajalik, kui küsime, missugune meie pärimustants praegu on ja miks.

Artikliväitekiri koondab nelja iseseisvat aastail 2008–2013 kirjutatud teadusartiklit. Analüütilises ülevaates struktureerin ja täiendan artiklites käsitletud kitsamatest probleemidest moodustunud maastikku. Seejuures lähtub väitekirja ülesehitus artiklitest erinevast temaatilisest loogikast ega järgi ka artiklite valmimise kronoloogilist järjekorda. Lineaarse skeemi kujundamine seni võrgustikulaadse uurimisvälja eri punkte valgustanud üksikartiklitest kujunes parajaks väljakutseks, mille lahendamiseks tuli uurimisküsimusi töö käigus korduvalt ümber sõnastada ja temaatika erinevaid struktureerimisvõimalusi katsetada. Artiklid „Pärimus ja jäliendus. Postkolonialistlik katse mõista rahvatantsu olukorda Eesti NSVs ja pärast seda“ (II) ning „Kujutledes kogukondi: traditsioonist ja improvisatsioonist tänapäeva pärimustantsus“ (III) käsitlevad tantsimist erinevates kontekstides ja tantsu muutunud vorme nüüdisaja Eestis võrreldes ajaloolise talurahvakultuuriga, sh „Pärimus ja jäliendus“ puudutab olulises mahus ka tänapäeva situatsioonile eelnenud arenguid 20. sajandil, mis nüüdse olukorra välja kujundas. Artiklid „Kuidas uurida eesti rahvatantsu tänapäeval? Teooriatest, meetoditest ja nende rakendamisest Eestis“ (I) ja „Estonian Folk Dance: Terms and Concepts in Theory

and Practice“ (IV) on teoreetilisemat laadi. Neist esimeses andsin eestikeelse ülevaate mõnest olulisemast tänapäevasel rahvatantsu-uurimisel kasutatavast teoriast ja meetodist ning arutlesin nende rakendatavuse üle Eestis, viimases tutvustasin mõistetega *rahvatants* ja *pärimustants* Eesti kultuuriruumis seotud probleeme võõrkeelsele lugejale.

Väitekiri vormus kokkuvõttes üldistavaks üle- ja tagasivaateks, mis algab uurimisprobleemi põhiollemuse selgitusest, töö eesmärkide ja lõplikult sõnastatud uurimisküsimuste tutvustusest ning jätkub lühikese sissevaatega töös kasutatava integreeritud uurimisperspektiivini viinud arengutesse nii Eesti kui muu maailma etnokoreoloogias. Metodoloogilises osas tutvustan pärimustantsu kui uurimisobjekti konstrueerimisega seondunud probleeme, töös kombineeritud uurimisstrateegiaid, teoreetilisi aluseid ja meetodeid ning põhjendan tehtud valikuid. Uurimuse läbiviimise kirjelduse ja tulemuste esituse peatükid sisaldavad vastavate osade kaupa ülevaadet kolmest pärimustantsu erinevaid aspekte käsitlevast alateemast – pärimustantsu mõiste tähenduse konstrueerimine, tantsutekstide varieerumine seoses erinevate kontekstide ja funktsioonidega ning varieerumise põhjuste ja tähenduste tõlgendamine. Analüütilise ülevaate lõpetan teoreetilise arutluse ja järeldustega pärimustantsu kui kultuuriliselt determineeritud tõlgendustegevuse tähendustest Eestis perioodil 2008–2013.

Doktoritöö valmimist toetasid Kultuuriteooria tippkeskus (Euroopa Regionaalarengu Fond) ning Kultuuriteaduste ja kunstide doktorikool (Euroopa Sotsiaalfond), ETF projektid 7231 „Eesti rahvatantsude algupärane koreograafiline tekst ja esitusviis audiovisuaalsete fikseeringute põhjal“ ja 9132 „Rahvatantsuharrastuse ja rahvatantsu suurürituste roll omakultuuri hoidmisel“, EKKM projekt 11-236 „Lääne-Eesti pärimustantsude koreograafiline tekst ja esitusviis“, TÜ SA eestikeelse terminoloogia sihtstipendium, TLÜ uuringufond, EHI Teadusfond ja Kultuurkapitali toetused ICTM etnokoreoloogia uurimisgrupi töökoosolekul osalemiseks.

Tänan: Eesti Rahvaluule Arhiiv, TLÜ KI koreograafia osakond, Eesti Pärimusmuusika Keskus, Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu, ICTM round dance sub-study group; juhendaja Marju Kõivupu; head kolleegid, te juhid ja nõuandjad Angela Arraste, Kalev Järvela, Ingrid Rüütel, Õie Sarv, Krista Sildoja, Kristjan Torop, Igor Tõnurist, Anu Vissel jpt, tudengid, leigarid, sõbrad, ema, abikaasa, lapsed.

Tallinnas,
17. oktoobril 2013

SISSEJUHATUS

Dokoritöö „Muutuv pärimustants: kontseptsioonid ja realisatsioonid Eestis 2008–2013“ käsitleb pärimustantsu varieerumise põhjuseid ja tähendusi Eestis 21. saj esimese kümnendi lõpul ja teise alguses. Uurimuse empiirilisteks allikateks on audiovisuaalselt fikseeritud tantsutekstid koos nendega seostuvate verbaalsete jt tekstidega, sh arhiivandmed, meediatekstid ja isiklike välitööde dokumentatsioon. Uurimuse ajaline fookus on tänapäeval, hõlmates aastaid 2008–2013, varasemad andmed alates 19. saj lõpust on kasutusel vajalikul määral tausta loomiseks. Keskendun Eesti materjalile, mida etnokoreoloogia tööriistade abil uurides on võimalik paigutada täiendav suhteliselt selgepiiriline kild maailma tantsuteaduste mosaiiki.

Üldises plaanis olen käsitlenud pärimustantsu osana folkloorist kui väikerühma sisesest kunstilisest kommunikatsioonist (Ben-Amos 1971: 12–13), mis võib esineda nii primaarsetes kui sekundaarsetes kontekstides ning funktsioonides. Folkloori, kitsamalt rahvatantsu või muusika esimest ja teist elu eristavate varasemate teoreetiliste skeemide (Hoerburger 1968, Baumann 1976, Honko 1990) järgi iseloomustavad kumbagi etappi teatud tüüpilised tunnused, eeskätt uus käibelemine vahepealsete fikseeringute kaudu kui sekundaartraditsiooni eristaja primaarsest. Nüüdisajal on olukord keerukam ja piirid ähmastunud. Autentsuse mõiste dekonstrueerimine (Bendix 1997) juhtis tähelepanu folkloori esimest ja teist elu erinevalt väärtustava hierarhia ebavajalikkusele. Võttes eri kogukondade pärimustantsu, sh erinevate taaselustamistegevuste kirjeldamisel ning võrdlemisel tähelepanu alla tantsu kui kultuuriteksti erinevad kommunikatiivsed funktsioonid, muutub eristamisest olulisemaks primaar- ja sekundaartraditsioonide vastasmõju ning segunemine, nt rahvatantsuõppe ja -harrastuse levikust, pärimustantsu lavaliseks seadmisest ja autoriloomingu õppimise ning esitamise käigus ümber kujunenud mõtte- ja liikumisviisidest tingitud dünaamika tantsupõrandatel. Seetõttu on hiljem leitud mõistlik olevat rääkida ka pärimustantsu „kolmandast elust“ (Nahachewsky 1995: 13), tähistamaks olukorda, kus endisaegsete talupojatantsude organiseeritud taaselustamine asub uuesti mõjutama mitteformaalset seltskondlikku tantsimist. Kritiseerides sekundaartraditsiooni mõju ignoreerivad pärimustantsu uurimusi on lavalist ja rahvapärast tantsimisviisi nimetatud „paralleelseteks traditsioonideks“ (Shay 2011: 48–49), kuid veelgi täpsem ja olulisem on rõhutada nende suundade põimumist.

Käesoleva uurimuse tarbeks olen pärimustantsu esmaselt (Kapper 2010b) defineerinud kui kogukonna traditsioonilist tantsimisviisi või tantsuvormi, mis eksisteerib variantidena ja millel puudub üks kindel fikseeritud kuju. Definiitsioon, mis võimaldab vaadelda tantsu nii kontekstualiseeritud kommunikatsiooniprotsessi (tantsimisviis) kui tekstina (tantsuvorm), oli algselt inspireeritud eelmainitud Ben-Amose (1971) ja Honko (1990) folkloorikäsitlustest ning Eesti kontekstis folklorist Tiiu Jaago (1999, 2005, 2010) põhjalikest varasemate uurijate (Loorits 1936, Tedre 1965, Laugaste 1975) rahvaluulemääratluste analüüsist. Definiitsiooni keskseima

komponendina oli seejuures vajalik rõhutada varieeruvust, et eristada pärimustantsu avalikkuses laialt nähtavast rahvuslikust lavatantsust (nimetatud ka lavarahvatantsuks, autoritantsuks), mis ei kuulu käesolevas uurimuses pärimustantsu mõiste piiridesse, kuigi avaldab pärimustantsu dünaamikale märkimisväärset mõju, mida töös ka käsitlen. Pärimustantsus kasutatavaid liigutusi ja liikumisi, samuti seda, missuguseid tantsutekste ja tantsimisviise üldse pärimusena tunnetatakse, mõjutavad mõistagi ka teised ühiskonnas kasutusel olevad tantsustiilid ja -liigid ning muud nähtused üldises elukorralduses, kuid antud situatsioonis oli esmatähtis üksteisest eraldada just need mõisted, mis Eesti tänases argidiskursuses saavad sageli tähiseks eriti laiali valgunud sisuga sildi „rahvatants“. Pärimustantsu mõiste kasutuseletulek ja sellele eelnenud rahvatantsu mõiste teisenemine eesti keele- ja kultuuriruumi erinevates alajaotustes ongi käesoleva uurimuse esimeseks alateemaks.

Etteruttavalt tuleb siiski märkida, et erinevalt Ben-Amose folklooridefinitioonist, mis ei sisalda traditsioonilisuse ega minevikumaterjaliga suhestatuse nõuet, tuleb järgnevas uurimuses vaatluse alla siiski vaid eesti talupojakultuuriga¹ seostatav pärimustants. Selle kitsenduse aluseks on juba uurimuse käigus ilmnunud pärimustantsu mõistestamine² praegusaja Eestis. Analüüsisin pärimustantsu mõistestamist Eestis uurimuse esimeses etapis tuginedes trükis ja veebis avaldatud tekstidele, välitöödele erinevates kogukondades ning spetsiaalse küsitluse andmetele, mille alusel võib öelda, et kuigi detailides ja rõhuasetustes on erinevusi, mõistestasiid uurimisperiodil Eestis nii teadlikult pärimustantsuga tegelevad huvilised kui ülejäänud avalikkus pärimustantsu selle mõttelise seose kaudu eesti talupojakultuuriga. Mõtteline seos viitab siinkohal mõiste tähenduse konstrueerimises osalevale kujutlusele tantsust mineviku agraarühiskonnas. Minevikukategooria omakorda ei tähista pärimustantsu tajumist ainult minevikulisena, vaid asjaolu, et mõistestamisprotsessis osaleb teadmine selle tantsu suhtest minevikuga. Seega minu uurimisala piiritlemisel on pärimustantsu määravaks tunnuseks see, kui asjaosalised – tantsijad ja tantsust kõnelejad – ise tähistavad nähtust sildiga 'pärimustants', tehes seda liikumisteksti, tantsu funktsioonide vm aspektide arvatava sarnasuse põhjal endisaegse talupojatantsuga.

URIMISPROBLEEM

Uurimusega lahendatavaks probleemiks on praegune ebapiisav akadeemiliselt põhjendatud teadmus alates 21. saj nullindate lõpust avalikkuses laialdaselt

¹ Terminiga *talupojakultuur* (ka *talurahvakultuur*) tähistan siinkohal ja töös edaspidi agraarühiskonna sotsiaalset, majanduslikku ja väärtussüsteemi s.o peamiselt talurahvast (talupoegadest) koosneva, põllumajandusele orienteeritud ühiskonna kultuurisüsteemi (Vunder 2008: 65), Eesti kontekstis talupoegade loodud ainelist ja vaimset kultuuri 19.-20. sajandi vahetuseni (Viies, Vunder 2008: 11).

² *Mõistestamine* on kognitiivse keeleteaduse termin, millega tähistatakse tähenduse konstrueerimist keeles või suhtlusaktis (Õim 2011: 118)

kasutusele tulnud mõiste *pärimustants* sisust ja mõistesse hõlmatud tantsuliigile omase varieerumise põhjustest ning tähendustest. Pärimustantsus nähakse nii argisel ja mitteametlikul kui ka institutsionaalsel tasandil küll kohaliku või rahvusliku identiteedi kinnitajat ja kinnistajat ning sageli ka osa kultuuripärandist, mille kaitse ja säilitamise vajadust üsna laialdaselt³ teadvustatakse, ent teaduslikult põhjendatud alused, millele pärimustantsuga seotud teadmiste või oskuste puhul konkreetsetes kaitse- või säilitustegevustes või isegi nende üle arutledes tugineda, vajavad täiendamist. Teadmine, et nähtus teatud osas püsib ja teatud osas varieerub, ei ole piisav selle nähtuse alalhoidmiseks, kui puudub arusaam varieerumise loogikast, põhjustest ja tähendustest⁴. „Kui ei ole käibel parimal teadmisel põhinevaid ja vaidlusele avatud vaateid maailma toimimise ja inimese koha üle selles või ei diskuteerita kogukonna mineviku ja identiteedi üle, võtavad tühiku üle fundamentalistlikud ja humanitaarteadmistest ära lõigatud kogukonnale lihtsaid selgitusi ja loosungeid pakkuvad diskursused. Pikemas perspektiivis need stabiilset arengut ei toeta,“ kirjutab möödunud aasta lõpul Eesti Ekspressis Rein Raud (Raud 2012: 22). Just sarnast ohtu võib näha pärimustantsu tänapäeva kontekstis mõtestava uurimistöo puudumises, mistõttu võib maad võtta lihtsustamine ja kompleksuse ignoreerimine. Pärimustantsu variaabluse põhjuste ja tähenduste avamine annab võimaluse mõista süsteemi keerukust ja vältida ülearuseid lihtsustusi näiteks tantsuhariduses ning harrastustegevustes. Seejuures ei ole humanitaarse iseseisva tantsu-uuringu eesmärgiks sotsiaalteaduslike üldistusi vaidlustada, vaid lisada neile nüansse, tuues nähtavale üksikisiku loovuse ja tahte tähtsuse ning avades individuaalsete ja kollektiivsete tõlgenduspraktikate kultuurilist iseloomu.

Kultuuripärandit konstrueeritakse lähtuvalt oleviku vajadustest (Kirshenblatt-Gimblett 1995: 369) ja just tänase kasutaja vajadustega on seotud nii minevikuga mõtteliselt seostatavate tekstide endi kui nende tähenduste muutumine. Kultuuripärandi mõiste juures on kritiseeritud selle defineerimise ajutist ja võimusuhetest sõltuvat iseloomu (Bendix 2009, Kuutma 2009) ja selle asjaolu teadvustamine on ka käesoleva töö uurimisprobleemi aluseks: alates modernismiajast on hääbuvate traditsioonide saatuseks sageli olnud saada tunnistatud kogukonna kultuuripärandiks, mis toob kaasa nii riiklikust kultuuripoliitikast juhitud kui üksikisikutest entusiastide ja valitsusväliste organisatsioonide aktsioone käibelt kaduva materjali kogumiseks ja säilitamiseks. Talurahva tantsurepertuaari kogumine, rahvatantsuharrastuse süünd, tantsude õpetamine koolis, tantsukirjelduste trükkis avaldamine ja tantsuliigutuste

³ Eesti vaimse kultuuripärandi nimistusse on kantud näiteks tantsimine Setomaal ja kokku sisaldub sõna *tants* 17 kaitstava teadmise, nähtuse või oskuse kirjelduses, samuti 6 isiku ja 7 asutuse või ühenduse kirjes, ka infovihikus „Vaimne Kultuuripärand Eestis“ (2012) on rõhutatud: „Selleks et vaimse kultuuripärandi edasiandmine aitaks kaasa selle kestmisele, tuleb koos konkreetsete teadmiste ja oskustega anda edasi /.../ arusaamine nende tähendusest“.

⁴ Rahvalaulutekstide ja -viiside varieerumist on Eestis uuritud palju, tantsutekstide varieerumist oluliselt vähem ja seejuures ei ole peaaegu üldse tähelepanu leidnud varieerumist põhjustavad ja mõjutavad asjaolud ning varieerumise tähendused.

normeerimine on protsessid, mille algust Eestis võib lugeda 19.-20. sajandi vahetusest ja peamiselt Anna Raudkatsi (1886–1965) tegevusest⁵, ent mis jätkusid ja süvenesid enne ja pärast II maailmasõda ning kestavad ka pärast Eesti taasiseseisvumist. Sajandi jooksul puhkanud sise-, välis- ja kultuuripoliitiliste tõmbetuulte pikaajaline järelmõju pärimustantsutekstide varieerumise põhjustele ja tähendustele on keeruline probleem, mille lahendamine võimaldab meil teadlikumaks saada oma tegutsemise ja otsustuste sügavamast taustast.

TÖÖ EESMÄRK

Tantsud ehk siinses käsitluses pärimustantsutekstit nagu ka muud pärimustekstit levivad ja teisenevad ajas, kogukondadevahelises liikumises ja üksikesituste kaupa. Peale ajafaktori ja reaalseste kogukondade on pärimustantsu varieerumisega tänapäeval tugevasti seotud asjahuviliste kujuteldavad kogukonnad⁶ (folkloorirühmad, rahvatantsurühmad ja -ansamblid, tantsuklubid⁷), kes erinevatel viisidel taaselustavad talurahva tantsurepertuaari linnakultuuri keskkonnas. Linnakultuuri all ei tule siinkohal mõelda mitte geograafiliselt linnadega piiritletud süsteemi, vaid linlikku elulaadi, mida traditsioonilisele agraarühiskonnale omase majandusliku isevarustamise ning kultuurilooja-kasutaja samasuse asemel iseloomustavad kaubatootmine ja tarbimine, sh kultuuritarbimine, kus osalejakeskne kultuuriloov tegevus on suuresti asendunud uue kultuuri formaalse vastuvõtu – reprodutseerimise, kopeerimise või ka koolituse käigus omandatud oskuste rakendamise (Vunder 2008: 459–462). Selliselt kirjeldatav linnakultuur on endisaegse talupojatantsu suhtes niisiis uus kontekst, mis isegi varasemaga sarnast osalusfunktsiooni taotlevate taaselustamistegevuste puhul ikkagi tekitab tantsutekstide varieerumist suunavaid jõujooni.

Traditsioonilise talupojatantsu taaselustamise või selle elementide kasutamise mitmesugustest võimalusest hõivab käesolevas uurimuses keske koha spontaanne meelega vahetustants, kuna just sellisel puhul on tantsijatel vabadus oma liikumise üle

⁵ Anna Raudkats oli võimlemis- ja rahvatantsuõpetaja, Soomes rahvatantsude üleskirjutamist õppinud tantsukoguja (kogumismatkad Setumaale ja Kolga randa 1913), pani aluse ka Eesti rahvatantsuterminoloogiale.

⁶ Benedict Anderson (1983) käsitleb kujuteldavate kogukondadena (*imagined community*) rahvusi kui neisse kuulujate poolt kujutletud ja sotsiaalselt konstrueeritud grupe, mille kõik liikmed ei pruugi omavahel kunagi kokku puutuda, kuigi tegutsevad sarnaselt ja võivad jagada sarnaseid väärtusi. Minu kujutletud kogukonnad vastavad sellele mudelile, sest on kultuuriliselt konstrueeritud rühmad, mille liikmeid siduvad ja teistest gruppidest eristavad väärtused väljenduvad tantsus. Varem olen neid Peter Niedermülleri (1992) ja Ingrid Rüütli (2002) eeskujul nimetanud ka sümboolseteks kogukondadeks (Kapper 2008). Sümboolse kogukonna mõiste sobib hästi lavalise folkloorismi valdkonda, kus seda ongi kasutatud (Barthel 1990) ja mida iseloomustab eesmärgipärane kujundiloo. Spontaanses tantsus on samastumist võimaldav märk ebaselgem, ent siiski kujuteldav.

⁷ Nimetusega „tantsuklubi“ viitan Eestis alates 1990te algusest järjepidevalt toimunud sündmustele, kus „vabas õhkkonnas [tantsitakse] 19.-20. sajandi külapidude tantsu meilt ja mujalt“ (Barbo 2013).

otsustada suurim. Traditsiooni- ja kogukonnapiirid valitakse tänapäeval endale ise ning pärimustantsu kogukondlike eripärade kõrval tuleb spontaanses meelelahutusituatsioonis tantsimisel eriti selgelt nähtavale tantsija isiksuse roll – tantsija enda valitud liigutustes kehastuvad tema isiklikud arusaamad, väärtused ja tõekspidamised. Eeldades nende kultuurilist determineeritust võib meelelahutustantsu kaudu kirjeldada kultuuri. Ka spontaanset meelelahutustantsu mõjutab institutsionaalsel suunamisel asetleidev tantsude õpetamine-õppimine. Olgu õppe eesmärgiks esinemine või mitte, levivad tantsu aluseks olevad erinevad tõekspidamised vaheldumisi eri kontekstides ning kogukondades toimetavate isikute kultuuriliselt determineeritud väärtushinnangute kaudu.

Tänapäevases kultuuriteaduslikus sünteesis on väärtused teadmuse moodustamise lahutamatu osa, varasema üleüldise eikusagilt-vaate asemel tugineb usaldusväärne teadmus nüüd seostele kindla aja, koha, olude ja kogukondade või isikute vaatepunktidega (Lee 2007: 16–17, 19) sh on tantsuteadmuse epistemoloogias rõhutatud kehalise teadmise subjektiivsust ja teatud piirini paratamatut unikaalsust (Parviainen 2002: 12–13). Jätkates nüüdisaegsete kultuuriuuringute suunda teooriate loomiselt ja tõestamiselt tõlgendustegevuse võimalike tagajärgede kujutlemisele (Lee 2007: 11) käsitlen nii tantsimist kui tantsust rääkimist ja kirjutamist tõlgendustegevustena, millel on oma põhjused ja tagajärjed. Pärimustantsu liikumistekst selliste tegevuste käigus varieerub ja tants tervikuna omandab aina uusi tähendusi. Töö eesmärgiks ongi **avada pärimustantsu varieerumises ilmnevate keha- ja kultuurisidusate valikute tausta ehk põhjuslikke seoseid ja tähendusi**, mida Eestis aastail 2008–2013 erinevates kontekstides fikseeritud pärimustantsutekstid **tantsijate või tantsu vaatajate jaoks** on sisaldanud.

UURIMISKÜSIMUSED JA UURIMISÜLESANNE

Varieerumise liikumapanev jõud on tantsija loovus ja kui vaadata loovust kui agentsuse⁸ omadust dünaamilistes süsteemides, nagu soovib Hartley (2009: 10), tuleb esile iga tantsija vm asjassepuutuva tegelase tahte roll pärimustantsu varieerimisel. Tantsija tahet vormivad aga ka eelmainitud harjumused, oskused ja võimetus põhinevad ning kultuuriliselt determineeritud käitumismustrid ehk *habitused* (Bourdieu 2003: 24-25). Lisades sellesse mõjudekompleksi kultuurilise kommunikatsiooni tüüpotsessidest (Lotman 1981) sõltuvad tegurid selgub, et sarnaselt muusikaantropoloog Alan Merriami (1977: 202, 204) sõnastatud muusika ja kultuuri vahekorraga „*music as culture*“ võime pärimustantsu praktikast läbi kultuuriteooriate prisma jälgides näha avaldumas kultuuri üldisemaid

⁸ Hartley oma tekstis agentsust ei defineeri, kuid kontekstist tulenevalt sobib selle mõiste selgituseks siinkohal eestikeelne „enda käsitlemine *agendina*: tegutseva olendina, kes on võimeline praktiliseks arutlemiseks ning valikute tegemiseks. Isegi juhul, kui agentsus on seotud vaba tahtega ning vaba tahe on illusioon, ei suuda me loobuda igapäevaselt *agendina* käitumast.“ (Reiland 2009: 25)

seaduspärasusi. Analüüsi käigus hakkab kõnelema „*dance as culture*“ ja tantsutekst kui kultuurimudel (Lotman 1981).

Hartley (2009: 7) rõhutab kogemuslike aspektide nagu refleksiivsus, agentsus, identiteet ja kontekst integreerimist kultuuriuurimisse, mis tantsu-uurimisel on enam kui asjakohane eeskätt tantsu kehalisuse ja visuaalsuse tõttu. Juba enam kui kahe kümnendi eest on märgatud, et tänapäeva tantsu-uuriija saab arvestada informantide üldiselt tõusnud haridustaseme ja suurenenud võimega oma tantsukogemust sõnastada (Giurchescu, Torp 1991: 7). See võimaldab uuriija isiklike tantsija- ja vaatajakogemuste kõrval mitmekülgse pildi saavutamiseks arvesse võtta erinevate isikute subjektiivseid refleksioone oma ja teiste tantsimise kohta. Felföldi (2005) on pärimusühiskonna raamistikus toimivate traditsiooni ja improvisatsiooni suhete selgitamiseks välja pakkunud esitajakeskse uurimisviisi, mille puhul asetatakse uurimuse fookusesse pärimustantsija – traditsiooni poolt etteantud reeglistikus vastavalt enda füüsilistele ja vaimsetele võimetele toimetav subjekt, kes sellega ise traditsiooni pidevalt taasloob. Sarnast lähenemist võib rakendada tantsu uurimisel nüüdiskultuuri keskkonnas, eesmärgiga tuua esile tantsija isiksuse ja tema teadlike ning ebateadlike valikute rolli tantsu varieerimisel. Et isiksuse võimed ja võimalused on suuresti kujundatud kultuurikeskkonnast, inspireerib Hartley (2009: 9) poolt ette pandud kultuuriteaduste ülesanne uurida **loovuse, innovatsiooni ja kultuuri põhjuslikke seoseid**⁹ niisiis kokkuvõttes sõnastama uurimisküsimust järgmiselt:

Missuguseid pärimustantsu **varieerumise põhjuseid ja tähendusi** saab kirjeldada Eestis aastail 2008–2013 fikseeritud pärimustantsutekstide põhjal?

Eeldusel, et tantsu kui kultuuriliselt määratletud fenomeni analüüsil tulevad ilmsiks kultuuri üldisemad seaduspärasused, võimaldab selline küsimuseasetus kirjeldada mõningaid Eesti kultuurisituatsiooni eripärasid uuritaval perioodil.

Uurimisküsimusele vastamiseks püstitatud uurimisülesanne seisneb erinevates kontekstides käibivate tantsutekstide analüüsis leidmaks nende varieerumise põhjuseid ja tähendusi. Igal ajastul võtab tantsija tantsupõrandale kaasa kogu oma varasema elu- sh tantsukogemuse ja -hariduse, mis alati mõjutab tema liikumist. Järgneva käsitluse ülesandeks on selgitada, mil viisil see tänapäeva Eestis toimub, miks just nii ja millised uuritavat perioodi iseloomustavad kultuurilised seaduspärasused tantsutekstide varieerumises avalduvad. Ülesande lahendamiseks vajalikud **alküsimused** on:

1. Kuidas mõistestavad pärimustantsu erinevad reaalsed ja kujuteldavad kogukonnad ning üksikisikud 21. sajandi alguse Eestis? Küsimus, mida pärimustantsu all mõeldakse, mis see erinevate inimeste ja gruppide jaoks on, on töö esimeses etapis vajalik uurimisobjekti piiritlemiseks, edasi aga mõiste tõlgenduse ja tantsuteksti muutuste iseloomu vaheliste seoste uurimiseks.

⁹ „investigate ‘causal sequence’ in the role of creativity, innovation and culture“ (Hartley 2009: 9)

2. Kuidas on omavahel seotud tantsu liikumisteksti muutumine ja kontekst?

Selle küsimusega püstitatakse ülesanne leida põhjuslikke seaduspärasusi, millised tegurid missuguseid muutusi tantsu liikumistekstis esile kutsuvad – milliste muutuste põhjustajaks on tantsimise vahetu või üldisem kontekst, kuidas varieerub tants kui kultuuritekst oma kommunikatiivse funktsiooni erinevates protsessides (Lotman 1981) ning millist rolli mängib liikumisteksti loomisel tantsija tahe või *habitus* ja tantsimisega kaasnevad metatekstid ja tõlgendused.

3. **Kuidas tõlgendavad erinevad kogukonnad ja inimesed pärimustantsu selle variaabluses?** Kolmanda alaküsimuse mõte on avada asjaosaliste endi tõlgendusi konkreetsete tantsusituatsioonide või teatud laadi muutuste kohta liikumistekstis – nt mida arvatakse erinevatest variantidest ja varieerimisviisidest, kui palju neile üldse tähelepanu pööratakse, millistes situatsioonides ja kelle poolt. Neid refleksioone koos uurija isiklike vaatenurkadega teoreetilise analüüsimodeli taustal avades võtan ülesandeks erinevate subjektiivsete vaatepunktide olemasolu esiletoomise ja omavahel suhestamise.

EELMISED SARNASED KÄSITLUSED

Käesoleva tööga teoreetilise lähenemise või kasutatud empiiria poolest sarnaseid varasemaid käsitlusi vaatlen uurimuse alateemade kaupa ning ühtlasi annan põgusa ülevaate tänaseks välja kujunenud interdistsiplinaarsuse arengust tantsu-uuringutes, et paigutada käesolev Eesti-keskne uurimus maailma tantsuteaduse konteksti ja tutvustada veidi ka uurimuse kitsamalt tantsuteaduslikke tööriistu.

Pärimustantsu mõistestamisest etnokoreoloogias

Pärimustantsu mõiste tähenduse konstrueerimine on etnokoreoloogia kui distsipliini ajaloo ja selle uurimisobjektide muutumisega seotud küsimus. Etnokoreoloogia algust võib siduda folkloristika ajalooliste juurtega 18.-19. saj Euroopa romantismiideoloogiale tuginevas kultuuripoliitikas (Giurchescu, Torp 1991: 1). Ligikaudu kaheks sajandiks piiritlesid rahvusromantilised ideaalid etnokoreoloogia uurimisobjekti minevikulise, hääbuva talupojatraditsiooniga (Buckland 1999: 5). Rahvatantsu (*folk dance*) ja pärimustantsu (*traditional dance*) mõistete sisu ja piiride kriitilisele refleksioonile hakati tähelepanu pöörama alates 20. saj keskpaigast, alustades „algupärase“ ja „taaselustatud“ tantsu eristamisest (Hoerburger 1968) ning jätkates laiemate diskussioonidega etnokoreoloogia uurimisobjekti piiritlemise erinevate aluste üle (Nahachewsky 1995, Bakka 1999: 74). Neis aruteludes on puudutatud ka küsimusi, kes defineerib tähelepanu vääriva pärimustantsu mõiste ja missugustest väärtushinnangutest etnokoreoloogia uurimisobjekti määratlemisel lähtutakse. Norra rahvamuusika ja rahvatantsu nõukogu tegevuse põhjal on Egil Bakka (1999: 74–75) näiteks viidanud kultuuripoliitilisele survele salvestada rahva seas peamiselt kohalike kogukondade

pärimustantsu jättes kõrvale muu traditsioonilise tantsu¹⁰, millega kannataks kogude representatiivsus, kuid oleks arvesse võetud rahvapärane käsitlus ehk ühiskonna hinnang uurimist väärivate tantsuliikumiste kohta.

Tantsust selle kultuurilises kontekstis huvituva tantsuantropoloogia uurimisobjektiks oli alates distsipliini tekkimisest 20. saj alguses samuti peamiselt erinevate rahvaste etniline tants, eriti väljaspool uurija oma kultuuri, kuni alates sajandi teisest poolest hakkas antropoloogiliste meetoditega uurimine hõlmama ka tantsukunsti kui lavalise etendus kunsti liiki ning uurija enda või sellele lähedasi kultuure (Kurath 1960: 250, Kaeppler 2000, Royce 2002, Shay 2011: 22). Alates 1980ndatest rakendavad antropoloogilisi lähenemisviise erinevad multidistsiplinaarsed tantsukriitilised uuringud, kus on integreerunud sotsioloogia, ajalugu, etnoloogia, folkloristika jt ning uuritakse kõige erinevamaid tantsuliike lääne või mitte-lääne kultuuride rituaalsest, rahva-, tänava- ja seltskonnatantsust tantsuspordi ning -teatrini (Wulff 2013). Varasem euroopalik koreoloogiline ja Ameerika juurtega antropoloogiline tantsu-uurimise suund on niisiis sulandumas ühiseks etnokoreoloogia sektoriks laiemas kultuuriteaduste raamistikus nii uurimisobjektide, -teemade kui -vahendite poolest. Rahvusvahelise Pärimusmuusika Nõukogu juures tegutsev etnokoreoloogia uurimisrühm (ICTM 2013) nimetab oma uurimisvaldkonnana siiski endiselt vaid traditsioonilist tantsu, jättes mõiste defineerimise probleemi iga üksiku uurimuse raamidesse.

Eestis käsitles Anu Vissel (2004) ülevaateartiklis rahvatantsust eestlaste kultuuripildis ja harrastuses lühidalt lavalise rahvatantsu tekkimist ja liikumisstiililist lahkukasvamist pärimuslikust tantsimisviisist. Kontseptsioonide kujunemisele Vissel ei keskendunud, küll aga juhtis tähelepanu 21. saj alguses valitsenud terminite paljususele ja nõukogude perioodil tekkinud terminoloogilisele nihkele suhtumises rahvatantsu, mille tõttu „uusloominguline rahvatants hakkas esindama kogu rahvatantsu“ (Vissel 2004: 119). Ingrid Rüütel on uurinud pärimuskultuuri tähendusi ja funktsioone selle aktiivsete harrastajate seas (Rüütel, Tiit 2005) ning arutlenud rahva- ja pärimusmuusika mõiste üle nüüdiskultuuri kontekstis (Rüütel 2004). Korduvalt ja põhjalikult on rahva- ja pärimusmuusika kontseptsioonide kujunemist Eestis käsitlenud Taive Särg (Särg 2004, 2005, 2010, Särg, Johanson 2011). Pärimustantsu mõiste tähenduse teadmus- ja kogemuspõhist konstrueerimist Eestis eraldi vaadeldud ei ole. Mõistestamise uurimine kultuuriteadustes üldiseltki on uudne, humanitaarteaduste kognitiivse pöördega (Õim 2011) seotud vaatenurk.

Tantsutekstide analüüs ja tõlgendamine etnokoreoloogilises uurimuses

Tantsutekstide analüüsi alal oli kuni 20. saj viimase veerandini Euroopa, eriti Ida-Euroopa tantsuteadlaste oluliseks mõttesuunaks püüd avada seaduspärasusi tantsude

¹⁰ Norra rahvatantsu ja rahvamuusika nõukogu loeb traditsiooniliseks igasugust organiseerimata ja visuaal-kineetilisel viisil edasiantavat repertuaari: „At the Rff-centre all dances learned through unorganized visuo-kinetic transmission are regarded as traditional dances.“ (Bakka 1999: 74)

struktuurilises ülesehituses. Rumeenia, ungari, poola, saksa jt etnokoreoloogide töörihm töötas välja universaalsusele pretendeeriva analüüsiteooria ja -metoodika, kuid tunnistas lõpuks ka ise oma süsteemi universaalsuspüüdu ühtlasi selle nõrkusena, leides, et lisaks väga üldistele kultuurideülestele põhimõtetele ja reeglitele sõltub analüüsisüsteemi tõhusus konkreetse kultuuri spetsiifikast (Giurchescu, Torp 1991: 4). Eestis on pärimustantsude struktuuri analüüsinud Kristjan Torop (1995) kontratantsude ja Peter Pomozi (2009) kaerajaanide osas, struktuurianalüüsil põhineb ka siinkirjutaja koostatud Kihnu tantsude videoantoloogia (Lisa 4, Kapper 2010a). Tänapäeval vaadatakse tantsutekstide koreoloogilist struktuurianalüüsi kui tööriista, mis tantsu ülesehituse täpse kirjeldamise kaudu võimaldab jälgida tantsutekstide muutumist ajas, piirkonniti, vastavalt situatsioonile, esitajale vm.

Uusi dimensioone lisasid tantsu-uurimisele 1970te strukturalistlik ja hilisem post-strukturalistlik semiootiline metoodika, millega asuti tõstatama küsimusi tantsu vormi ja tähenduse suhetest. Varasemate uurimuste puudusena märgiti liigutuse ja tema kultuurikonteksti käsitlemist eraldi teemadena, mistõttu jäid varju seosed tantsuliikumise ja muu inimkäitumise vahel (Youngerman 1975: 118). Tantsu hakati käsitlema mitteverbaalse väljendusvahendina teatud kindlas sotsiaalkultuurilises keskkonnas asetleidvas kommunikatsiooniprotsessis, kus ei funktsioneeriks tants isoleeritult, vaid osaleb sõnumi koostamisel sünkroonis teiste väljendusvahenditega. Oluliseks muutus tantsu funktsiooni(de) uurimine konkreetse esitussituatsiooni kontekstis ning lähtuvalt sellest mõttest, mille tantsule annavad inimesed ise (nii tantsijad kui ka vaatajad). Kuna leiti, et ühe tantsu kõige sügavamad mõtet mingil kindlal hetkel mõistab kõige paremini ainult tantsija ise, sai põhiliseks metodoloogiliseks nõudeks uurida asjassepühendatu ehk siseinfo valdaja vaatepunkti, tema suhtumist omaenda tantsuesitusse nii kontseptuaalsel kui ka psühholoogilisel tasandil. Selline fookusenihe staatiliselt struktuurilt, mida vaadeldi *in vitro* (katseklaasis), dünaamilisele protsessile, kus pööratakse tähelepanu esituse kontekstile, viis järkjärgult koreoloogilise ja antropoloogilise perspektiivi sünteesile (Giurchescu, Torp 1991: 4–5). Rumeenia päritolu Anca Giurchescu ja Lisbet Torp Taanist avaldasid näiteid erinevates sotsiaalkultuurilistes kontekstides tehtud tantsu-uurimustest, milles integreeriti koreoloogiline ja antropoloogiline perspektiiv. Üks neist käsitles tantsu rolli Jugoslaavia valahhi väljarändajate uue identiteedi kujundamisel II maailmasõja järgses Taanis, teine hip-hop tantsu omaksvõttu ja funktsioone Taani poiste seas 1980te keskpaigas (Giurchescu, Torp 1991: 6–7). Mõlemad uurijad rõhutasid juba 1991. aastal, et tänapäeva sügavate ja kiirete muutuste ajal on tantsulise liikumise uurimine tantsuprotsessi erinevate kihtide, selle koostisosade ning nende sotsiaalse tähenduse ja funktsiooni avamiseks vajalik instrument, mis aitab kaasa inimeste ja nende väljendusvahendite mõistmisele mingi sotsiaalkultuurilise kogukonna raames. Kasutades uuritava väljendusvahendi piiritlemiseks tantsu kui kultuuriteksti kontseptsiooni (nt Thomas ja Cooper 2002: 54), keskenduti tantsu tähenduslikele aspektidele uuritava rühma elus.

Eesti teadusdiskursusesse jõudis tantsuantropoloogia alles 21. sajandil, sisuliselt kõrvuti inter- ja multidistsiplinaarsete tantsu-uurimise viiside kujunemisega. Sotsiaalanthropoloogilistele küsimustele keskendus näiteks Ingrid Rüütel Kihnu pärimustantse uurides (Rüütel 2009). Ühelt poolt tantsuantropoloogiliseks, kuid teisalt liikumisteksti ning sõnaliste ja visuaalsete tekstide andmeid integreerivat lähenemist rakendavaks tantsu-uurimuseks võib lugeda Madli Telleri magistritööd (Teller 2012) sooideaalide konstrueerimisest rahvatantsuharrastuses. Koreoloogia ja antropoloogia vahendeid püüdis tervikuks siduda ka siinkirjutaja, analüüsides käesolevale uurimusele eelnenud magistritöös 20.–21. saj vahetuse Eesti tantsufolkloorismi (Kapper 2008). Selles uurimuses ilmnenu tantsu liigutuslike ja funktsionaalsete aspektide vahelised seosed inspireerisid ka sarnasel viisil vaatepunkte vahetades jätkama.

Erinevaid vaatepunkte integreeriva lähenemise aluseks on ka erineval viisil dokumenteeritud andmete kasutamine. 20. saj Eesti peamiselt rakendusliku iseloomuga tantsufolklooristika tugines tantsutekstide analüüsil peaaegu ainult sõnalistele tantsukirjeldustele (nt Põldmäe, Tampere 1938, Torop 1995). Tantsude kirjeldamiseks arendati välja spetsiifiline terminoloogia (Torop 1966, 2008), mis on jätkuvalt tõhus rahvatantsuharrastuse valdkonnas, kuid mille võimalused akadeemilise kirjelduskeelena tuleb tunnustada üsna piiratuks. Sõnalise kirjeldamise puudusi peab kompenseerima audiovisuaalsete fikseeringute ja uurija isikliku kehakogemuse reflekteeritud kasutamine, mille käesolevas uurimuses olen ette võtnud. Eesti Rahvaluule Arhiivis säilitatavaid käsikirju¹¹ ning rakenduslikke uurimusi ja populariseerivaid käsitlusi (Põldmäe, Tampere 1938, Torop 1991, 1995) tähelepanelikult üle lugedes võib uurija praktiliste kogemuste refleksiooni leida vähesel määral. Valdavam on positivistlik uurija isiksuse taandamine kirjeldustest, samuti jagub käsikirjades suhteliselt vähe tähelepanu individuaalsetele esitusdetailidele. Alates 20. saj keskpaigast salvestatud filmid ja videod, mis lisavad käsikirja-andmetele olulisel määral infot just tantsude esitusviiside ja individuaalse variaabluse osas, said Eesti uurijatele mugavalt kättesaadavaks alles aastal 2007¹² ning alates sellest ajast on neile ka suuremat tähelepanu pööratud. Arutlus nõukogudeaegse huvipuuduse võimalike põhjuste ja tagajärgede üle jätkub alapunktis 2.3.2.

Maailmas on pärimustantsu filmi- ja videosalvestiste põhjal analüüsitud alates Alan Lomaxi projektidest 1970tel (American Folklore Society 1974). Seda on saatnud diskussioon audiovisuaalse fikseerimise eelistest ja puudustest võrreldes ülesmärkimisega spetsiaalse sõnavara või muu tantsukirja, nt Ungaris jm erinevate

¹¹ nt Anna Raudkatsi 1913. a kogumispäevikud ja tantsukirjeldused EÜS X 1147/1335, Ullo Toomi ja Rudolf Põldmäe 1935. a kogud ERA II 114, Herbert Tampere ja Rudolf Põldmäe 1936. a materjalid ERA II 128, Ullo Toomi 1939-1940. a kogud köites RKM Toomi 19/116.

¹² Eesti Rahvaluule Arhiivis säilitatavate filmide digitaliseerimisega ETF grandid 7231 „Eesti rahvatantsu algupärane koreograafiline tekst ja esitusviis audiovisuaalsete fikseeringute põhjal“ raames.

tantsuliikide puhul tarvitatava labanotatsiooni¹³ abil, ning tantsu dokumenteerimise probleemidest üldisemalt (Youngerman 1975, Nahachewsky 1995, Van Zile 1999, Bakka, Karoblis 2010: 172). Bakka ja Karoblis (2010: 167, 187) leiavad kokkuvõttes, et audiovisuaalselt fikseeritud tantsuliigutuste analüüsist saadavat teavet kasutatakse ja usaldatakse ikkagi põhjendamatult vähe, kuigi just see võimaldab uurida tantsu mitmekülselt ja terviklikult.

Juba rohkem kui kahe aastakümne eest rõhutatud mõte, et „tants on keerukas, kompleksne nähtus ja seepärast hõlmab ideaalne tantsu-uurimus nii selle kunstilist kui ka sotsiaalset dimensiooni“ (Giurchescu, Torp 1991: 2) on jätkuvalt aktuaalne. Varasem tõde väärtustest lahutav reduktsionism (Lee 2007: 16–17) on kaasaegses kultuuriuurimises asendatud sünteetiliste käsitlustega, mis tantsu puhul tähendab struktuurianalüütilise koreoloogia ja funktsioonikeskse, tantsu kui protsessi kogukonna väärtussüsteemide ja hinnangutega seostava antropoloogia meetodite paralleelset kasutamist ning nendega saadud andmete omavahelist suhestamist. Uuriija vaatenurk ja erinevate uurimisvahendite osakaal vahelduvad seejuures vastavalt konkreetsele eesmärgile ja uurimisküsimusele, millega luuakse rikkalik pilt kitsast kultuurinähtusest või piiritletud juhtumist kogu selle mitmekülsuses ning omaduste ja nende vastasmõjude paljususes (Giurchescu, Torp 1991). Erinevates meediumides eksisteerivate tantsutekstide analüüs, kus võetakse arvesse nii tantsu kehalisusega seonduv spetsiifika kui laiem kultuurikontekst, annab Mieke Bal'i (1999) kultuurianalüüsi vaimus interdistsiplinaarse tervikvaate. Tantsu-uuringute erialatöörüistade ja kultuuriteadusliku interdistsiplinaarsuse vahelise tasakaalu tähtsust rõhutab Ramsay Burt (2009: 10, 20) lavatantsu näitel. Samavõrd kehtib erinevate uurimisvahendite integreerimise nõue erinevates kontekstides esineva pärimustantsu käsitlemisel, lubades mõista tantsu kui spetsiifilise väljendusvahendi kaudu avalduvaid kultuurilisi seaduspärasusi.

¹³ Labanotatsioon on Austria-Ungari päritolu tantsija, koreograafi ja tantsuteoreetiku Rudolf Labani (1879–1958) poolt välja töötatud inimkeha liikumise ülesmärkimise ja analüüsi süsteem. Labanit on muuseas nimetatud ka koreoloogia rajajaks pidades sellisel juhul koreoloogia all silmas eeskätt tantsuliigutuste analüüsi. (Rudolf Laban 2011)

1. METODOLOOGILINE OSA

1.1 UURIMISOBJEKTI KONSTRUEERIMINE

Hakates uurima tantsu kui kehaliselt ja visuaalselt tajutavat „suulise“ kultuuri ja folkloori osa, kerkib esimesena küsimus uuritava nähtuse fikseerimise võimalustest. Tantsu võib käsitleda kultuuriteksti ehk tähenduslikku kommunikatsiooniaktina, mida mittetekstist eristab argiväljenduse tasandist suurem korrastatus (Lotman 1981, 2010: 88). Tants kui kultuuritekst on väljendatud inimkeha korrastatud liikumise ja liigutuste jada või kompleksi ehk liikumistekstina, mis reaalsuses on ühekordne, põgus ja ebapüsiv (Adshead 1999: xii-xiv). Siin ja edaspidi kasutan mõistet „liikumistekst“ just koreograafilise jada või kompleksi tähenduses, kuna mõistes „tantsutekst“ sisaldub liikumistekst koos sellele antava(te) tähendus(t)ega.

Analüüsi tarbeks fikseeritakse liikumistekst alati tema primaarsest kandjast, elavast inimkehast erinevas meediumis – audiovisuaalsel, graafilisel või verbaalsel kujul. Graafiline või verbaalne fikseering võib seejuures olla tehtud nn dokumenteerivas või ettekirjutavas vormis (Nahachewsky 1995: 1–5), audiovisuaalne fikseering on alati dokumenteeriv. Erinevad fikseerimisviisid toovad erineval määral esile tantsu liikumisteksti realisatsiooni või sellega seotud kontseptuaalse mõõtm¹⁴. Paratamatult põhjustab ülekande ühest meediumist teise rõhuasetuste muutust ja infokadu, mistõttu on tervikliku analüüsi tarbeks oluline eri laadi fikseeringute kasutamine.

Tantsu liikumisteksti realisatsiooni kui kommunikatsiooniakti fikseering on käesoleva töö uurimisobjekti liigendamiseks ja sellele juurdepääsu loomiseks vajalik uurimisühik. Liikumisteksti realisatsioon koos selle aluseks oleva kontseptsiooniga moodustab tantsuteksti, mis liikumisteksti fikseerimisel eraldatakse mittetekstidest ja muudetakse uurimisobjekti ühikuks. Selliselt hakkab fikseeritud pärimustantsutekst esindama seda keerulist suhtlusaktide ja praktikate kompleksi, mida Eestis alates 21. sajandi nullindate teisest poolest on mõistetatud kui pärimustantsu. Käesoleva doktoritöö uurimisobjektiks on niisiis pärimustants kui praktika, mida analüüsitakse selle praktika käigus sündinud ja fikseeritud tantsutekstide, samuti nendega seotud metatekstide ning konteksti põhjal. Uurimisobjekti piiridesse ei kuulu aga tantsuväline argiliikumine kui mittetekst, mis ei vasta Lotmani (2010: 88) „keeleülese täiendava korrastatuse“ nõudele.

Kasutades eelmises lõigus Pierre Bourdieu praktika mõistet, soovisin veelkord rõhutada pärimustantsus avalduvaid ja selle liikumistekstide loomise aluseks olevaid harjumuslikke, sageli inimese teadvuses reflekteerimata käitumismustreid, mida kujundavad võimed ja oskused on kultuuriliselt determineeritud, *habitus*’ed

¹⁴ Realisatsioonist ja kontseptsioonist kui akadeemilise tantsuteadmuse mõõtmetest etnokoreoloogias (Bakka, Karoblis 2010: 172–176) vt lähemalt alapunktis 1.2 Metodoloogiliste valikute alus: tantsuteadmuse kaks mõõdet.

elu jooksul omandatud ning seotud inimese sotsiaalsete positsioonide ja rollidega. Ühtlasi kujutavad need mustrid endast kollektiivsete ideede väljendusi, mõjutajaid ja ka nende tekitajaid (Bourdieu 2003: 24-25, Viik 2011: 68), mistõttu nende märkamise, fikseerimise ja analüüsiga võib jälile jõuda pärimustantsu varieerumises kehastuvatele kultuurilistele seaduspärasustele.

1.1.1 Fookus, taust ja välistused

Uurimisobjekti tuuma moodustavad aastail **2008–2013 fikseeritud pärimustantsutekstid koos kontekstiga**. Materjali valikul on paratamatu roll selle kättesaadavusel Eesti Rahvaluule Arhiivist, meediast ja erakogudest ning kvaliteedil. Viimase all pean silmas eeskätt kontekstiinfo olemasolu seotuna tantsuteksti fikseeringuga. Peale konkreetsete fikseeringutega seotud vahetu konteksti ja metaandmete on uurimisobjekti osaks **tänapäeva Eesti pärimustantsu laiem kultuurikontekst ja ümbritsev diskursus ehk avalikud kõnelemispraktikad** (Foucault 2005), **mis peegeldavad ja ka konstrueerivad arusaamu pärimustantsust**. Tantsust kõnelemisel on igaveseks probleemiks sõnalise väljenduse ühitatus kõnealuse liikumistekstiga. Paremaid uurimisvõimalusi pakuvad seetõttu tekstid, kus sõna ja liikuva pildi vaheline seos on selgelt jälgitav.

Et pärimustantsu varieerumise põhjuseid ja tähendusi avava analüüsimudelina rakendada Lotmani (1981) teksti sotsiaal-kommunikatiivse funktsiooni tüüpprotsesside liigitust, on uuritavateks tekstideks valitud tantsimise fikseeringud laiast spektrist erinevatest situatsioonidest: pärimustantsu elementidega spontaanne tants meelelahutussituatsioonis, pärimustantsu teadliku õpetamise-õppimise olukorrad ja ka pärimustantsudega esinemine, samuti on arvesse võetud üksikud teated pärimustantsu tantsimisest rituaalses funktsioonis.

Pärimustantsu kui uurimisobjekti jõuliseks taustsüsteemiks on lavatantsuharrastus rahvatantsurühmades ning sellega tihedalt seotud tantsupidude¹⁵ protsess. Sealhulgas oli uurimise käigus hädavajalik eraldi vaadelda Nõukogude Liidu aegset lavarahvatantsu, kuna tuumikobjekti analüüsil tulid ilmsiks toonase situatsiooni mõjud uurimisperiodil tantsitud pärimustantsu varieerumisele. Taustana on oluline ka **19.–20. saj talupojatants** nii algsetes kontekstides kui eri laadi taaselusamistevõtte raames, et keskset uurimisobjekti sellega võrrelda. Varasemate fikseeringute abil loodud laiem kontekst on vajalik, et mitmekülgsemalt mõista tantsu varieerumise võimalikke põhjuseid ning tähendusi uuritava perioodil. Uurimisperiodile eelnevate ajajärgude materjali vaadeldakse sellises mahus, mis on vajalik fookusmaterjali positsioneerimiseks külgnevate ja omavahel põimunud nähtuste mosaiigis.

¹⁵ Tantsupidude ja sellega seotud avalikkuses hästi nähtava rahvatantsuharrastuse jõud seisneb selle massilisuses, mis olemuslikult iseloomustab kogu Laulu- ja Tantsupidude traditsiooni (Kuutma 2002). Kümnel viimasel üldtantsupeol (1970–2009) on väljakul olnud veidi üle 7700 esineja (Arraste 2009: 275), õppeprotsessis osalejaid on rohkem, visuaalse mulje saab igast peost kaks kuni kolm staadionitait publikut, lisaks televaatajad ning rahvatantsurühmade üksikesinemiste publiku kodukohtades.

Empiirilise uurimise alt jäävad seekord välja kõik teised lavalised või normeeritud tantsuliigid ja -stiilid peale eesti rahvusliku lavatantsu. Kahtlemata mõjutavad ka need pärimustantsus toimuvad, kuid seoste loomise aluseks sobivad siinkohal teiste autorite tööd. Uurimus ei puuduta linnafolkloorina käsitletavaid tänavatantsustiile¹⁶ ning samuti ei kuulu käesoleva töö uurimisväljale eesti rahvatantsu harrastamine välismaal.

1.2 METODOLOOGILISTE VALIKUTE ALUS: TANTSUTEADMUSE KAKS MÕÕDET

Akadeemiliselt põhjendatud ja usaldusväärse tantsuteadmuse üheks epistemoloogiliseks põhialuseks on peetud tantsuteadmuse kahe erineva mõõtme – *kontseptsiooni* ja *realisatsiooni* (Bakka, Karoblis 2010: 172–174) – arvestamist. Nende sidusus on ka käesolevas töös olulisimaks põhimõtteks, millest andmete valikul ja kogumisel lähtusin. Tähelepanu pööramine pärimustantsuga seotud ideede ja teostuste omavahelistele, mitte alati pingevabadele suhetele lubab liikuda uurimisobjekti terviklikumalt ja põhjendatuma mõtestamise suunas. Peamisele uurimisküsimusele vastamiseks vajalik analüüs ja seoste loomine on samuti võimalik läbi kontseptsiooni ja realisatsiooni mõõtmete eristamise: Alaküsimus pärimustantsu mõistestamisest uuritava perioodi Eestis on rohkem seotud tantsu kontseptuaalse mõõtmega, teine alaküsimus variaabluse põhjus-tagajärg-seostest võtab esmalt fookusesse realisatsiooni ja kolmas küsimus tõlgenduste kohta liigub edasi tegeldes taas mõlema mõõtme ning nendevahelise suhtega.

Realisatsioon ehk teostus on mingi tantsu tegelik tantsimine või (kindla nimega tantsu asemel) ka teatud laadi üldisema tantsimisviisi reaalne sooritus. Tantsu kontseptsioon koosneb tantsu teostamiseks ja äratundmiseks vajalikust ning sellesse integreeritud oskuste, arusaamade ja teadmiste potentsiaalst (Bakka, Karoblis 2010: 172–174), mis on olulisel määral mõjutatud tantsija ja vaataja kogukonnas kujunenud väärtustest ning väärtushinnangutest. Realisatsiooni ja kontseptsiooni suhe on nagu Merleau-Ponty (2010) „nähtav“ ja „nähtamatu“ – nähtamatu sisaldub nähtavas. Tantsu kontseptsiooni kuuluvad oskused ja teadmised (kuidas tants „käib“) on nähtamatud, ent vajalikud tantsu teostumiseks (realisatsiooniks), sellesse integreeritud ja väljenduvad tantsu liikumistekstis. Primaarseks infoallikaks nii tantsu kontseptuaalse kui reaalse mõõtme kohta on seejuures niisiis taju: „Maailm on see, mida me tajume“ (Merleau-Ponty 1945: 16–17 viidatud Bohl 2008: 23 kaudu) ning ka Bakka ja Karoblise (2010: 173) järgi on tants, sh selle kontseptuaalne mõõde tajutav vaid realisatsioonis. Sarnasest arusaamast lähtub ka siinkirjutaja valik kasutada keskse uurimismaterjalina tantsutekstide fikseeringuid ning tugineda materjali tõlgendamisel suures osas koreoloogilisele analüüsile, mis toimub „nähtava“ realisatsiooni visuaalse ja kehalise taju alusel. Et kontseptsioon avaldub realisatsioonis, võetakse tantsurealisatsiooni tajudes arvesse ka

¹⁶ nagu *hiphop, breik, house, street jazz* vm.

„nähtamatu“ kategooria, mis avardab tantsu kui infoallika võimalusi, lubades uurimisobjekti n-ö pöörata ja vaadelda erinevatest külgedest.

Nähtamatu kontseptsioon ja nähtav realisatsioon omavad teatavaid sarnasusi tüübi ja variandi mõistetega folkloristikas, kuid on kohaldatavad tantsule üldisemalt, ka väljaspool folkloristika diskursust. Termin *kontseptsioon* tähistab nii Bakka ja Karoblise (2010) käsitluses kui siinses töös mitte ainult tantsu vormilisi võimalikkusi, vaid ka tantsija või kogukonna subjektiivseid teadmisi, arusaamu, oskuseid – kogu vaimset potentsiaali, mis võimaldab tantsu realiseerida ja ka igat üksikut tantsuesitust ära tunda. Samamoodi on tüübi mõistesse haaratud „mingi rahvaluuleteose kõiki kunagi reaalselt eksisteerinud variante, nende vastastikust sõltuvust ja mõju, kollektiivse ja individuaalse, traditsiooni ja improvisatsiooni ühtsust neis“ (Rüütel 1969) ehk nii „nähtav“ kui selles avaldunud „nähtamatu“ kategooria. Tüübi¹⁷ mõiste on asjakohane folklooriteose omaduste uurimisel, kontseptsiooni mõiste võimaldab kirjeldada realisatsioonis avalduvat tantsuteadmust **seades keskmesse asjaosalise subjekti – tantsija või tantsu vaataja**. Realisatsiooni ja variandi mõistete sarnasus seisneb toimimises vastavalt kontseptsiooni või tüübi avaldusena. Iga tantsurealisatsioon ei samastu siiski variandiga varasema folkloristika mõistes, kus variant esindaks tüüpi oma sarnasuste ja erinevustega teiste sama tüübi tekstide suhtes (Laugaste 1975: 59) ega ka variandi mõiste levinud tähendusega folklooriliikumise ja harrastusrahvatantsu rakenduslikus¹⁸ diskursuses, kus see märgib sageli lokaalredaktsiooni (Laugaste 1975: 63) ehk teatud piirkondliku levikuga alatüüpi. Hilisema folkloristika diskussioonides variandi ja varieerumise mõistete ümbermõtestamise võimalustest ning vajalikkusest (Honko 2000: 3–28, Valk 2003: 139) tuleb esile ka suund käsitleda variandina igat üksikrealisatsiooni, mis on taaskord seotud esitaja elavale isikule suunatud uurimishuvi kasvuga võrdleva ajaloolis-geograafilise lähenemise kõrval. Ka uuema lähenemise puhul jääb variandi mõiste siiski seotuks tüübi kategooriaga, millest lähtudes on teoreetiliselt ja soovi korral võimalik endiselt eristada ka n-ö mittetraditsioonilisi, „valesti“ tantsitud või „juhuslikke“ esitusi. Realisatsiooni mõistega neid ei eristata, realisatsioon tähistab tegelikku tantsimist sõltumata selle „õigsusest“ mingi väärtussüsteemi suhtes.

Üksikrealisatsioonide dokumenteerimisel saadava empiirilise info primaarsust variaabluse uurimisel on esile toodud niisiis folkloristikas (Honko 2000: 16), aga ka tantsuantropoloogia (Royce 2002: 53) ja etnokoreoloogia (Bakka ja Karoblis 2010: 172) teoreetilises kirjanduses. Erinevate autorite seisukohad langevad suhteliselt üksmeelselt kokku nägemuses, et just **erinevate realisatsioonide iseärasustes avaldunud kontseptsioon, mis peegeldab tantsija (või vaataja) kultuuriliselt**

¹⁷ Osaliselt kasutavad Bakka ja Karoblis (2010:176–177) tüübi tähenduses terminit *a dance*, tähistamaks teatud, tavaliselt ka mingit nime kandvat tantsuvormi või tantsimisviisi, kuid rõhutades, et tegemist on rohkem praktilise terminiga, millega seotud probleemid akadeemilise tantsuteadmuse loomist pigem takistavad.

¹⁸ nt Põldmäe ja Tampere (1938: 32–44) eesti rahvatantsude tüpoloogiline ülevaade ja Toropi (1995: 17–27) arutlused kontratantsudest Eestis ning suuline kasutus õppeolukordades.

determineeritud isiksust ja väärtushinnanguid, annab kokkuvõttes tantsu kaudu informatsiooni kultuuri kohta. Põhjendatud ja usaldusväärse teadmuse konstrueerimiseks on mõistlik see lisaks realisatsiooni tajumisel nähtavaks muutunud kontseptsiooni arvestamisele suhestada ka sõnas väljendatud kontseptsioonidega. Neist veendumustest ja soovist avada pärimustantsu variaabluse põhjuste ja tähenduste kirjeldamise abil uuritava perioodi Eesti kultuuri üldisemaid seaduspärasusi lähtuvad ka käesoleva töö strateegilised valikud.

1.3 PÄRIMUSTANTSU VARIAABLUSE MÕISTMISE STRATEEGIAD

Tänapäeva humanitaar- ega sotsiaalteadustes ei ole üht üldaksepteeritud strateegiat kultuuri teoreetiliseks kontseptualiseerimiseks (Viik 2011: 75) ja ka käesolevas uurimuses täiendavad erinevad lähenemised üksteist. Pärimustantsu varieerumise põhjuste ja tähenduste leidmiseks, seostamiseks ja tõlgendamiseks olen kombineerinud viit erinevat lähenemismurka, mida Tõnu Viik on kirjeldanud kui kultuuri mõistmise fenomenoloogilist, performatiivset, väljendusvormilist, institutsionaalset ja eidoloogilist strateegiat (Viik 2011: 66–71, 73). Tööprotsessi jooksul omandas neist keske rolli institutsionaalne lähenemisviis, millele teistest alustest lähtuvad vaated pakuvad siiski uurimisobjekti mõistmiseks möödapääsmatult vajalikku täiendavat tuge. Strateegiate kombinatsioonis võib mõista tantsutekstide muutumist nii üldisemalt ümbritseva keskkonna, aga ka konkreetse situatsiooni tingimuste ja iga tantsija isiklike valikute mõjul, tuua esile muutumise võimalike põhjuste paljusus ja tähenduste subjektiivsus ning avada tantsu kui 'nähtava' ja 'nähtamatu' ühtsuses toimivat subjektiivset tõlgendusstegevust koos selle põhjus-tagajärg seostega.

Fenomenoloogilise strateegia lähtekohaks antud tantsu-uurimuses on tantsimise või tantsu vaatamise **kogemuse** tähtsus ning selle kogemuse **kultuuriline determineeritus** ehk **tingitus kogukonna ajalooliselt kujunenud väärtustest ja sümbolsüsteemidest** nagu näiteks teatud aktsepteeritavate liigutuste repertuaar või nende kombineerimise reeglid. Pärimustantsu varieerumist mõjutavad intersubjektiivsed sümbolsüsteemid liigituvad eeskätt osaks tantsu realiseerumisele eelnevast ja selles avalduvast kontseptuaalsest mõõtmest. **Performatiivne** strateegia täiendab fenomenoloogilist lähenemist lähtudes eeldusest, et **tantsus kui praktikas väljenduvad** samuti **kultuuriliselt determineeritud**, kuid tihti **teadvustamata käitumismustrid**. Peale fenomenoloogilisest vaatenurgast esile tõstetud teadmiste ja väärtushinnangute kui kogemuse mõjutajate lisab performatiivne vaatepunkt tantsu varieerumise suunajate ritta seega tantsijate **oskused, võimed ja harjumused**.

Pärimustantsu varieeruvuse mõistmise **väljendusvormilise** strateegia all pean silmas **liigutustesse kätkevad informatsiooni tõlgendamist** Juri Lotmani (1981)

sõnastatud teksti **suhtlusfunktsiooni tüüpe**¹⁹ põhjal. Kultuuriteksti kontseptsioon annab teoreetilist tuge tantsu kultuurilise sidususe ja dünaamika avamisel (Giurchescu, Torp 1991:5). Tantsu käsitlemisel kommunikatsiooniprotsessina on Adrienne Kaeppler (1989: 451) varem viidanud tantsuteksti muutumise sõltuvusele sõnumi saatja ja vastuvõtja asendist teineteise suhtes, mis aga toob esiplaanile vaid ühe kommunikatsiooniprotsessi tüübi Lotmani kirjeldatutest – tantsu liikumisteksti rolli sõnumi meediumi ehk infokandjana adressant-adressaat suhtlemisel. Sõnumi saatjana nähakse sellisel puhul tantsijat, vastuvõtjana aga

- sama tantsijat ennast (enesekohane tants)
- teist tantsijat (osalustants)
- kujutletud vaatajat (religioosne, sakraalne tants) või
- päris vaatajat (ettekandeline²⁰ tants välisele publikule).

Väljendusvormilise lähenemisviisi sidumine Lotmani mudeli teiste võimalustega lubab aga tantsutekste analüüsides uurida ka

- tantsijate ja vaatajate suhteid kultuurtraditsiooniga,
- lugeja (nii tantsija kui tantsu vaataja) suhtlemist tantsutekstiga ja
- tantsuteksti suhtlemist kultuurikontekstiga.

Uurimuse järeldusi olulisel määral determineerivaks vaatenurgaks kujunes tänapäeva pärimustantsu praktikate institutsionaalsele suunatusele tähelepanu pöörav lähenemisviis. **Institutsionaalse** uurimisstrateegia kohta kirjutab Tõnu Viik (2011: 69): „Uurijad on tähele pannud, et institutsionaalse võimustaatuse pälvinud tähendussüsteemid tõrjuvad kõrvale alternatiivsed tähendussüsteemid, mistõttu võib institutsionaalsetest tähendussüsteemidest rääkida kui ideoloogiatest või tõe režiimidest, mis toodavad niisugust teadmist, mis on alati väljakujunenud ja võimul olevate institutsioonide huvides.“ Sarnast ühe **tõerežiimi** domineerimist võib märgata kontekstilt erinevate tantsuliikide – informaalsete ja suuremal määral organiseerimata pärimustantsu, rühmades taaselustatava pärimustantsu ning riiklikult toetatud tantsupidude protsessi ja rahvatantsuharrastuse – vahelistes suhetes. Institutsionaalne strateegia avab juurdepääsu **rahvatantsuharrastuse kui institutsionaalse praktika reeglite ja neid õigustavate tähendussüsteemide mõjule pärimustantsu suunal**. Lavalise rahvatantsu suhteliselt mahukas käsitlus käesoleva uurimuse raames (art. II) loob konteksti tänapäeva pärimustantsu institutsionaalse mõjutatuse mõistmiseks. Edasine realiseerimise ja

¹⁹ 1. Adressandi ja adressaadi vaheline suhtlemine; 2. Auditoriumi ja kultuurtraditsiooni vaheline suhtlemine; 3. Lugeja suhtlemine iseendaga; 4. Lugeja suhtlemine tekstiga; 5. Teksti ja kultuurikonteksti vaheline suhtlemine (Lotman 1981)

²⁰ Inglise keeles on siiani laialdaselt kasutusel terminid *participatory* (osalev, osalus-) ja *presentational* (Nahachewsky 1995: 1-5), millest viimast võiks tõlkida ka esitustantsuks ning nii olen varem (art. I) ka teinud. Otsustasin seekord eesti keeles sünonüümi *ettekandeline* kasuks, et rõhutada tantsu ettekandmist publikule ja vältida kokkulangevust sõnaga *esitus*, mille all võib mõelda igasugust tantsu teostust e realiseerimist, olenemata publiku olemasolust või puudumisest. Osaleva ja ettekandeline tantsu näol on muidugi tegemist vastandlike teoreetiliste poolustega, praktikas paigutub iga konkreetne tantsusituatsioon mingisse punkti nende vahelisel teljel.

kontseptsioonide tõlgendus (art. III, IV) juhib tähelepanu institutsionaalsel võimupositsioonil asetsevate tähendussüsteemide suhtelisele valitsevusele alternatiivse(ma)te üle.

Pärimustantsu varieerumist mõjutavate ning selles avalduvate ideede ja tähenduste süsteemi keerukust näitab lisaks **eidoloogiline** lähenemisviis, mille järgi seda „institutsionaalset, subjektiivset ja praktilist tegevust“ (Viik 2011: 70), mida me hõlmame mõistega *pärimustants*, struktureerib eelnevalt juba institutsionaalse jt strateegiate abil nähtavale toodud **kollektiivsete ideaalsuste paljusus**. Seejuures lähtun „tegeliku elu mitteformaalsest loogikast“, millel sisemiselt puudub selge struktuur ja kus ideede omavaheline sidusus ei pruugi olla kuigi tugev (Geertz 2003: 124, 2007: 98–99). Eeldan, et pärimustantsu varieerumist mõjutab alati korruga mitu erinevatest ideedest ja tähendustest lähtuvat jõudu sh vastandlikud ning ristsuunalised tõmbe- ja tõukejõud, mida uurimine võib nähtavale tuua.

1.4 ANDMETE VALIKU JA KOGUMISE ALUSPÕHIMÕTTED

Kuna tantsu realisatsioon sisaldub alati ka selle aluseks olev kontseptsioon, on realisatsiooni tunnetamine osaluse või vaatluse teel usaldusväärne viis info saamiseks tantsu mõlema mõõtme ja kogu terviku kohta. Ka realisatsiooni audiovisuaalsel või sõnalisel fikseerimisel hõlmatakse tantsu mõlemad mõõtmed, kuigi juba mitte täielikult, vaid erinevate lünkadega, tulenevalt fikseerimisviiside eripärast. Samuti ei realiseeru ühes konkreetses esituses kunagi korruga kogu tantsukontseptsioon.

Kontseptsiooni see osa, mis liikumistes võib-olla kunagi ei realiseeru, tuleb mõnikord esile tantsija ja vaataja poolt sõnastatuna. Sellisel juhul reflekteerib sõnastaja enda peas eksisteerivat kontseptsiooni, mis on siiski kujunenud konkreetsete realisatsioonide taju või neist lähtuvate kujutluspiltide põhjal ja seega annab informatsiooni reaalse tantsimise kohta. Seetõttu võtan terviklikku vaadet taotlevas uurimuses arvesse ka tantsijate jt tantsust kõnelejate sõnalised refleksioonid.

Uurimuse esimene alateema, pärimustantsu mõistestamise analüüs põhinebki ainult sõnalistel tekstidel – publitseeritud allikatel ja neid täiendavatel kirjaliku küsitluse teel kogutud arutlustel. Teist alateemat, tantsu liikumisteksti kontekstist sõltuvat muutumist uurisin seevastu eeskätt tantsurealisatsioonide vaatluse ja kehalise tunnetamise teel, viies läbi osalus- ja otsevaatlusi erinevates tantsusituatsioonides nagu spontaanne meelelahutustants, tantsu demonstreerimine, õppimine ja ettekandeline tants, ning vaadeldes tantsutekstide audiovisuaalseid fikseeringuid. Kolmanda alateema andmed, tantsijate ja vaatajate tõlgendused pärimustantsu varieerumise kohta, sisalduvad taas eeskätt sõnas väljendatud hinnangutes ja arvamustes, millest enamus on kogutud vestluste käigus ning sotsiaalmeedia vahendusel, samas käsitlen siiski ka reaalselt tantsimist tõlgendustegevusena, mis peegeldab kõiki uurimisküsimuse seisukohast huvipakkuvaid aspekte: teadvustatud

ja teadvustamata käitumismustrid, tantsijate väärtushinnanguid, arusaamad, teadmised, kogemused, harjumused, oskused.

Andmete kogumine ja analüüs on käesolevas töös kantud kvalitatiivse uurimisviisi tsüklilise korduvuse põhimõttest, kus dokumenteerimine, töötlemine ja tõlgendamine on küll ühe analüüsiprotsessi eri tahud, kuid mitte tingimata selgelt eristatavad etapid (Laherand 2008: 271). Nii olen käesoleva töö tarvis sihipäraselt andmeid kogunud ja analüüsinud ning neist kirjutanud üsna paralleelselt, aastatel 2008–2013. Samal perioodil tantsija, tantsuõpetaja, õppejõu ja koolitajana tegutsedes saadud tagasiside ja kogutud uued andmed on tööprotsessi mõjutanud uurimisobjekti mitmetahulisuse ja sellega seotud keerukuste nägemise suunas. Andmekogumise protsess ei ole väitekirja koostamisega ajaks täielikult lõppenud, ent vahekokkuvõtteks on siiski põhjust, sest kvalitatiivselt suurte erinevustega andmete lisandumine tuleneb nüüd pigem juba uuritava nähtuse pidevast teisenemisest, mille jätkuv arvessevõtmine tähendaks uurimisperioodi lõputut pikendamist. Käesolevas doktoritöös jääb aga pärimustantsu variaabluse põhjuste ja tähenduste vaatlus ajalis-ruumiliselt piiritletuks pealkirjas nimetatud perioodiga Eestis.

Kvantitatiivsete andmete kaal on käesolevas uurimuses väiksem, kuid kahtlemata neid ei ignoreerita, sest eesmärgiks on nähtavale tuua võimalikult kogu spekter, mida valitud vaatepunkt pärimustantsu varieerumisel erinevates tingimustes võimaldab täheldada ning seejärel eristada tantsu varieerumise põhjustes ning liikumise ja tähenduste suhetes välja joonistuvaid seaduspärasusi. Seejuures võib küll näiteks esile tõusta mõne tantsuelemendi teistest märkimisväärselt suurem esinemissagedus, kuid lai levik üksi ei muuda populaarset elementi vähemkasutatust kuigivõrd olulisemaks. Arvandmeid olen kasutanud ka erinevate pärimus- ja rahvatantsu harrastamise vormide leviku ning avaliku positsiooni peegeldamiseks.

Andmete kogumisel olen kombineerinud peamiselt kaht fenomenoloogiast tuntud lähenemist, mille puhul perspektiivi aluseks on subjektiivne esimese-isiku vaatepunkt või nn teise-isiku²¹ vaatepunkt, mille puhul samuti on oluline subjektiivsus. Nende lähenemiste kombineerimine tähendab siinkohal eri meetoditega saadud ja erinevaid vaatepunkte esindavate andmete seostamist, kuid mitte segiajamist ega ka vastandamist. Uuriija esimese-isiku ja erinevate teise-isiku subjektiivsete vaatepunktide läbipaistev eraldihooldmine toob nähtavale ja võimaldab omavahel suhestada pärimustantsu ja selle varieerumise erinevaid põhjuseid ja tähendusi.

Positivistlikku objektiivsust taotleva kolmanda-isiku²² ehk eba- ehk umbisikulisel²³ vaatepunkti, mis tehniliselt oleks tantsu-uurimuses audiovisuaalsete fikseeringute

²¹ Minu tõlge Bakka ja Karoblise (2010: 179, 182–184) väljendist *other-person*, mida nad kasutavad sünonüümsena fenomenoloogias tuntuma väljendiga *second-person*.

²² Terminite *first-person point of view* ja *third-person point of view* tõlge Vivian Bohl (2008: 12).

²³ Väljendit *sub-personal* eelistavad *third-personal* asemel Bakka ja Karoblis (2010: 179), rõhutatakse selle vaatenurga ebaisikulisust.

kasutamise korral täiesti rakendatav, jätan käesoleva uurimuse metoodikast välja. Filmi- ja videomaterjalide analüüsil rakendan antud töös samuti autofenomenoloogilist esimese-isiku vaatepunkti, analüüsides ja võrreldes salvestatud liikumismustreid visuaalse vaatluse põhjal (Bakka, Karoblis 2010: 181), mitte mõõtmistega. Audiovisuaalselt fikseeritud tantsimist on võimalik käsitleda kolmanda-isiku andmetena ja kvantitatiivsete meetodite ehk mitmesuguste matemaatiliste mõõtmiste abil analüüsida, ent pärimustantsu variaabluse kultuurilistele põhjustele ja tähendustele keskenduva uurimuse puhul otsustasin sellest loobuda. Tantsu kui kultuuri mõistmiseks annavad alust pigem subjektiivsed esimese- või teise-isiku tõlgendused, mis ei kerki esile mitte ainult refleksiooni- ja analüüsiprotsessides, vaid algavad juba andmete kogumisel, kui tehakse subjektiivseid valikuid, millal, mida ja mil viisil salvestada ning jätkuvad kõikvõimalikes tantsude rekonstrueerimise, traditsioonide taaselustamise ja tantsust kõnelemise olukordades. Erinevate subjektiivsuste olulisust väärtustades on tarvilik meeles pidada, et ka reaalne tantsimine on tõlgendustegevus nagu tantsust rääkiminegi. Nii vaatajad kui tantsijad tõlgendavad tantsutekste oma erinevate tantsukogemuste kaudu ja nende kultuurilisest determineeritusest lähtuvalt, kas siis oma sõnu ja liikumisi teadlikult juhtides või lastes end juhtida teadvustamata *habitustel* ja harjumuslikuks kujunenud mõttemustritel.

Samal ajal jäävad audiovisuaalsed fikseeringud alati ka käsitletavaks umbisikuliste kolmanda-isiku andmetena, mis on avatud lõpututele uutele interpreteeringutele ja mida võib edaspidi ehk suhestada ka käesoleva uurimuse tulemustega.

1.5 KOGUMISMETOODIKA

Lisaks varem ja teiste kogujate poolt arhiivi talletatud pärimustantsu alasele materjalile kogusin uurimisperioodi jooksul täiendavaid empiirilisi andmeid etnograafiliste²⁴ meetoditega, mida tantsu-uuringutes on defineeritud kui „liikumissüsteemide käsitlemist kindlates ajalistes ja kultuurilistes keskkondades, fookusega kontseptsioonidel, väärtustel ja praktikatel, mis võivad, kuid ei pruugi kokku langeda uurija omadega“ (Buckland 2010: 335). Kui traditsiooniline tantsuetnograafia tähendas pikaajalisi kvalitatiivseid välitöid ühes üksikus paigas, siis nüüdisajal ja ka käesoleva uurimuse puhul on uurimisväli ruumiliselt killustunud, aina sagedasem on toimetamine mitmeosalisel või dünaamilisel

²⁴ Erinevalt Eestis ligikaudu taasiseseisvumiseni valitsenud eristusest ei tähista etnograafia mõiste kaasaegsetes kultuuriuuringutes ja käesolevas väitekirjas mitte materiaalseid kultuure uurivat teadusharu vastandina vaimset kultuuri uurivale folkloristikale (Leete jt 2008), vaid erinevates humanitaar- ja sotsiaalteaduslikes distsipliinides kasutatavat uurimisviisi kultuuriliselt terviklike rühmade kirjeldamiseks nende loomulikus keskkonnas (Laherand 2008: 103). Etnograafilise uurimuse iseloomulikuks osaks peetakse välitööd (*fieldwork*) kui parimat võimalust uuritava olukorra terviklikuks kogemiseks ja peamisteks meetoditeks osalusvaatlust ning struktureerimata intervjuud (Genzuk 2003). Tantsuetnograafia (*dance ethnography*) kasutab kogukonnasisest perspektiivi (Wulff 2013) sobides seega esimese- ja teise-isiku subjektiivsete vaatenurkade avamiseks.

uurimisväljal ning väljad ületavad ka rahvuste- ja riigipiire (Buckland 2010, Wulff 2013), liikudes koos tantsijate ja tekstidega, mida tantsu käigus, samuti tantsu kohta luuakse või taasesitatakse. Käesoleva väitekirja uurimisväli paikneb Eesti piirides, hõlmab aga mitmeid kogukondi, kus uurimisperioodil tantsiti mineviku talurahvakultuuriga mõtteliselt seostatavat pärimustantsu. Neist kogukondadest kaht suurimat olen nimetanud rahvatantsijateks ja tantsuklubilisteks ning iseloomustanud nende tantsimist artiklis III. Rahvatantsijate ja tantsuklubiliste kogukonna vaheline piir on varem olnud ka teravam, kuid uuritud perioodi jooksul võis märgata häägustumist, seda eeskätt seoses osalejate²⁵ kogukondadevahelise liikumisega, aga ka tantsutekstide varieerumises selles osas, mis on seotud tantsija kehakogemuste mõjuga. Selgemad piirid on kogukondadel, mille moodustab iga tantsurühm või -ansambel, sest nende tegevuste organiseerituse aste on suhteliselt suur, lisaks on eri tantsurühmade liikmete tantsurealisatsioonide stiililised erinevused olemas, kuigi mitte nii põhimõttelised, et rühmatantsijad ei moodustaks kokku üht suuremat rahvatantsijate kogukonda kui teatud ühiste väärtuste ümber koondunud inimeste grupp. Peale rahvatantsijate ja tantsuklubiliste gruppide on minu uurimisvälja osaks ka rahva- ja pärimustantsu õpetajate ning selle valdkonna korraldustegelaste kogukond ning sinna kuulub ka pärimustantsu ja -muusika süvahuviliste ning professionaalide hajus grupp, kelle liikmed on end ise²⁶ aegajalt nimetanud ka subkultuuriks. Nendegi gruppide hõlmamine välja piiridesse tulenes nende suhtest uurimisobjektiga ja olulisest mõjust sellele. Uurimisvälja liigendatus on seega antud uurimuse puhul paratamatu ega ole üldisemas plaanis kuidagi erandlik arvestades kogu tänapäeva inimestevahelise suhtluse toimimist erinevates kogukondades, eri rollides, paralleelselt ja kiirete vaheldumistega.

Intensiivne andmete kogumise periood, kus siinkirjutaja igapäevane, tihti ka tundides ja minutiteski mõõdetav kogukondadevaheline liikumine oli uurija seisukohalt selgesti teadvustatud, kestis ligikaudu viis aastat. Sellele eelnes üle kahe kümnendi praktilist tantsija- ja õpetajategevust koos professionaalse huviga seotud vaatlustega erinevates kogukondades, mis järkjärgult selgemini piiritletud

²⁵ Kuigi tantsuklubide liikumise algatajatest paljud omasid folkloorirühmas tantsimise kogemust, käisid tantsuklubis ja rahvatantsurühmades 1990tel üldjoontes siiski erinevad inimesed, nullindatel leidsid aga mitmedki rühmarahvatantsijad samuti tee tantsuklubisse, rühmaharrastust seejuures maha jätmata, samuti olen olnud tunnistajaks vastupidisele liikumisele, kus tantsuklubides alustanud huvilised siirduvad lisaks klubikogunemistele tantsima ka rühmadesse.

²⁶ Tegemist on asjaosaliste omapoolse suusõnal esitatud klassifikatsiooniga, mis võib, kuid ei pruugi peegeldada üldisemat arusaama ega tugineda subkultuuri mõiste teoreetilisel määratlemisel. Eriuurimus, mis käsitleks pärimustantsu- ja -muusikahuviliste kogukondi sh tantsuklubi vm grupe just subkultuuri kontseptsioonist lähtuvalt, Eestis seni puudub. Küll on näiteks Ungari tanchaz-liikumisele nii populaarses (nt Bakó 2013) kui teaduslikus (Balogh, Fülemile 2008) diskursuses viidatud kui subkultuurile. Eestis on Sofia Joons, kes bakalaureusetööna (Joons 2000) käsitles tantsuklubi kui sotsiaalset liikumist, hiljem pärimusmuusikat õppides arutlenud, „kui väga kaasaegsete subkultuursete kogukondade muusika funktsioon, tekke- ja levitamisprotsess meenutavad külakultuuris elava rahvamuusika funktsioone, tekke- ja levitamisprotsesse“ (Joons 2012: 22), tuues näiteks punktraditsiooni muusika õppimise.

uurimisprotsessi ette valmistas. Etnokoreoloogias on üpris tavaline, et uurimistööga hakkavad tegelema mingi tantsustiili endised praktikud nagu näiteks tantsijad või koreograafid pärast lühemat või pikemat tegevartisti karjääri (Buckland 1999), sageli tantsuetsnograafilist lähenemist rakendades (Wulff 2003). Ise tantsus või tantsu loomisel osalemine on asendamatuks andmeallikaks mistahes tantsuliigiga seotud uurimise puhul ja nüüdisajal tunnustataksegi uurija kehakogemusele tuginevat teadmust võrdväärselt muudel viisidel saaduga:

Nii tantsijate kui tantsu vaatajate keha ja vaimu ühtsuses integreeruv tunnetus, tunded ning emotsioonid on usaldusväärseteks andmeteks kuni uurija ei esita oma isiklikku kogemust projitseerituna kellelegi teisele või sellega ärasegatuna, vaid peab meeles meist igapähe erinevaid bioloogilisi näitajaid, kultuurilisi arusaamu ja tõekspidamisi (Hanna 2002: 8).

Tsiteeritud lõigus välja toodud nõue hoida uurija isiklik kogemus uurimismaterjalina lahus teiste omadest kõlab kokku esimese- ja teise-isiku vaatepunktide eristamise põhimõttega, mida puudutasin eelnevalt punktis 1.4 ja mille järgimine on olnud olulisel kohal läbi kogu tööprotsessi. See, mida mitteosalev või ka osalev vaatleja märkab ja näeb, on sõltuvuses osaliselt uurimisteemast ja -küsimusest, kuid suurel määral ka uurija varasemast taustast ja kogemustest. Seetõttu jätkan lühikese kontsentreeritud ülevaatega enda isiklikust teemakohasest minevikust.

1.5.1 Uurija eneserefleksioon

Minu positsioon uurimisvälja suhtes on olnud üsna dünaamiline – rollid on vaheldunud ja teisenenud nii enne käesoleva uurimuse alustamist kui uurimisprotsessi edenedes. Alustanud tantsimist 1970te teises pooles erinevatest lavatantsustiilidest (klassikaline ballett, karakter-, estraadi- ja showtants), liitusin 1984. aastal rahvakunstiansambliga Leigarid, kus minu tähtsaimaks õpetajaks sai ansambli tolleaegne kunstiline juht, folklorist ja keeleteadlane²⁷, eesti rahvatantsu uurija Kristjan Torop. Torop töötas ansambliga aastani 1990 ning pärast kunstilise juhi ametist lahkumist jätkas uute juhtide, Kalev Järvela ja minu, pidevat lahket nõustamist kuni oma surmani aastal 1994. Viimastel eluaastatel ettekandelise tantsu asemel rohkem pärimustantsu osalusfunktsioonile tähelepanu juhtinud Toropi juhendamisel kirjutasin ka oma esimese uurimuse, tolleaegse TPedI-i kultuuritöö metoodika ja tantsujuhtimise²⁸ eriala diplomitöö „Tantsuvõimalused ja -repertuaar eesti külas 1850–1940“ (Kapper 1991). Tööga seotud loov-praktiline projekt taaselustas 20. saj I poole moodi tantsimist küla rahvamaja peol. Formaalõppe kõrval ja pärast seda on mind tantsija, edasiandja ja hiljem uurijana paari aastakümne jooksul vorminud kohtumised ning koosolemised erinevate

²⁷ Peamiselt rahvatantsutegelaseks tuntud Kristjan Torop (1934–1994) õppis Tartu Ülikoolis eesti filoloogiat ning töötas seejärel aastaid Tallinnas Keele ja Kirjanduse Instituudis keelekorralduse ja terminoloogia alal, olles näiteks ka 1976. aasta „Õigekeelsussõnaraamatu“ üks põhikoostajaid (Aassalu 1998: 77–80).

²⁸ nüüdse Tallinna Ülikooli koreograafia osakonna eelkäija.

kogukondade pärimusteadjate, samuti erinevate pärimus- ja rahvatantsuliikide spetsialistidega nii Eestis kui välismaal.

Alates 1990te algusest kuni siiani olen paralleelselt õpetanud pärimustantsu ja rahvuslikku lavatantsu, tegutsedes pidevalt rahvakunsti ansambelis Leigarid kunstilise juhi assistendi ja tantsuõpetajana. Projektide raames olen õpetanud ka mitmel pool mujal, kuid tuleb rõhutada, et siinkirjutaja esmane *emic*-perspektiiv lähtub suuresti Leigarite kogukonna seest selle täies vastuolulisuses. Leigarite juhendamine hõlmab nimelt kahe erineva tantsuliigi õpet, mis kohati küll teineteisele lähenevad, kuid nõuavad õppeprotsessides siiski suhteliselt selget vahetegemist, ka selgemat, kui nähtuste omavaheline integreeritus reaalsuses hõlmab. Vastavalt tööperioodile on töös Leigaritega mahulises ülekaalus pärimustants või rahvuslik lavatants, ajuti tuleb mõlemaga tegelda väga tihedas vaheldumises, vahel on võimalik pikemat perioodi või teatud tantsijate alarühma hõlmav tähelepanu koondamine ühele. Leigarite tantsuõppe dominant on etendustegevus, olgu pärimusliku repertuaariga vabaõhumuuseumi, festivalide jms kontekstis või autorikoreograafiatega laval ja tantsupidudel, Leigarite liikmete tantsimine osaluskontekstis on sellest mitmel viisil ja isikuti erineval määral mõjutatud. Ka Leigarite väliselt olen õpetanud nii pärimustantsu kui rahvuslikku lavatantsustiili, esimest Rahvakultuuri Keskuse ja Eesti Rahvusliku Folkloorinõukogu Koolituskeskuse kursustel, mentorkoolituste ja -konsultatsioonide vormis ning Eesti Pärimusmuusika Keskuse, MTÜ Sabatants jt korraldajate õpitubades, teist peamiselt laulu- ja tantsupidude protsessi kuuluvatel repertuaariseminaridel ja Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Seltsi mentorkoolitustel.

Minu esimene otsene osavõtt tantsuklubiõhtust jääb 1990te keskpaika, mil Tallinnas tantsiti ajutiselt Kloostri Aidas ning varsti koliti taas tagasi Vanalinna Muusikamajja. Mu uurimisperioodile eelnenud kontaktid tantsuklubide liikumisega, kuigi suhteliselt regulaarsed, olid märkimisväärselt harvemad ja väiksemaarvulised kui töö rühmaharrastajatega, ent annavad siiski alust võrdlevateks tähelepanekuteks erinevates kontekstides dokumenteeritud tantsurealisatsioonide analüüsil. Ka minu roll ja vaatepunkt on tantsuklubi puhul teistsugused kui rahvatantsijate kogukonnas, *emic-etic* teljele asetatuna oluliselt lähemal väljaspoolsele positsioonile, kuid osaluskogemuse olemasolu tõttu ei saa siiski rääkida täielikult kõrvaltvaataja pilgust. Erinevalt ansamblitööst või koolitussituatsioonist sain tantsuklubis alguses nautida ja hiljem teadlikult uurimisprotsessi käivitades hoida eeskätt tantsija ning osaleva vaatleja perspektiivi, püüdes võimalikult vähe sekkuda ning pigem toimuvat jälgida. Sekkumiseks loeksin ma sellisel puhul näiteks repertuaarisoovi avaldamist muusikutele või esimeste seas tantsuõrandale minekut, mis päädiks sel hetkel eeskujuks muutumisega ja mille sarnaseid tegevusi olen tantsuklubis võimaluste piires vältinud. Peale Tallinna tantsuklubi külastasin juba enne uurimise algust aeg-ajalt ka Tartus ja väiksemates paikades toimuvaid klubiõhtuid. Sama jätkus uurimisperioodil, mil lisandusid aga pärimusmuusika sündmused, kus

publiku seas andis sageli tooni tantsuklubiliste²⁹ kogukond. Väljaspoolsema perspektiivi ja mittesekkumise põhimõtte tõttu mängib tantsuklubis tantsimise analüüsil suuremat rolli tantsurealisatsioonide otsene vaatlus, varieerumise põhjuste ja tähenduste seoseid avavad lisaks asjaosaliste vabatahtlikud sõnalised avaldused tantsimise kohta.

Kahe erineva tantsuliigi ja selgelt eristuvate liikumisstiilide õppimine ning õpetamine on harjutanud mind analüüsima, mida ma näen, eeskätt just stiilide lahknevuse seisukohalt, aga ka orienteerinud eeskätt praktilistele lahendustele – näiteks otsima pärimustantsude tantsimisel tekkivate ebamugavate olukordade põhjuseid ning proovima lahendusteid või katsetama sageli lünklike tantsukirjelduste erinevaid tõlgendus- ja rekonstrueerimiskäike loogilisimate võimaluste leidmiseks. Samuti on õpetajatöö nõudnud tantsurealisatsioonides nähtu selget sõnastamist, sh erinevate sõnastuste proovimist, et saavutada teineteisemõistmine nii erineva tausta ja ootustega harrastustantsijate kui ka erinevate kogemustega (täiend)õppijate, näiteks tegutsevate ja tulevaste tantsuõpetajatega. Just sõnastuskatsete käigus ilmnes senisest selgemini ka rakendustegevuses paratamatu lihtsus ja kujundlikkus, mis praktilise tegevuse kõrval ärgitas ette võtma akadeemilist uurimust, ajutiselt distantseeruma, reflekteerima keerukusi ja olema kriitiline.

Tantsija- ning õpetajakogemus suunab ka seda, missuguseid elemente ma tantsu vaatlemisel märkan. Pärimustantsu õpetaja ja tantsija kogemuste tõttu ma enamasti loon või otsin tantsus seoseid talupojatradiitsiooniga ja antud uurimuse puhul on see sobiv, kuna sama hõlmab ka töö esimeses etapis pärimustantsu mõistestamise analüüsi abil piiritletud uurimisobjekt. Minu teadmised ajaloolise talupojatradiitsiooni tantsust pärinevad arhiivist ning isiklikust kehakogemusest, kuhu kuulub pärimustantsude kirjelduspõhine rekonstrueerimine, visuaalse eeskuju jäljendamine, samuti regulaarne ja üpris sage tantsimine erinevates osalus- ja ettekandelise tantsu situatsioonides suhteliselt pika perioodi jooksul, mida võib nüüdseks mõõta kokku ligi 30 aastaga. Lavatantsukogemused suunavad lisaks märkama lavalisest kontekstist tingitud või lavastiiliga erinevatel viisidel seotud elemente pärimustantsuna mõistestatud tantsimises. Seejuures olen rekonstrueerimistegevuses aja jooksul teadmiste lisandudes ise muutunud oluliselt refleksiivsemaks, liikudes eri tantsustiilide kehatunnetuse teadlikuma kasutuse ja vastavalt olukorrale modifitseerimise suunas. See kogemus on ajapikku tugevasti vähendanud minu isikliku tantsimise emotsionaalsust ja tõstnud teadvustatud

²⁹ Siinkohal on oluline lisada, et ka tantsuklubiliste kogukonna puhul ei ole minu vaatlusandmete põhjal tegemist homogeense grupiga, vaid siin saab eristada eestvedajate aktiivset, kindlate põhimõtetega, suhteliselt kauaaegset ja järjepidevust hoidvat tuumikut ning harvemaid külalisi, kelle tantsurealisatsioonid siiski peegeldavad klubis kogutud pärimustantsu kogemusi ja selle kaudu ka osa klubis tantsides omaks võetud kontseptsioonidest. Samuti on tähtis märkida, et hoolimata isikute osalisest kattuvusest, ei samastaks ma tantsuklubiliste kogukonna tuumikut täielikult teise subkultuuri-laadse grupiga, keda eespool olen nimetanud pärimustantsu ja – muusika süvahuvilisteks ning kelle suhteid pärimustantsu mõiste ja tantsutekstidega on lähemalt avatud lõikudes 2.2.1.3, 2.2.2.2 ja 2.2.2.4.

valikute osakaalu. Uurimistööga seoses on see tõdemus oluline sellepärast, et võimaldab näha ja tõlgendada teiste tantsijate sarnaseid või erinevaid tõlgendusi ja käitumist ning mõju tantsutekstide varieerumisele.

Isikliku kogemuse refleksioon ei piirdu käesoleva alapunktiga, vaid läbib jätkuvalt ka uurimuse läbiviimist kirjeldavat, tulemusi esitavat ja analüüsivat ning järelduste osa.

1.5.2 Dokumenteerimisvormid

Minu kui uurija esimese-isiku vaatepunktist reflekteeritud kehakogemused on dokumenteeritud aastatel 2008–2013 peetud kirjalikus välitöö päevikus, mis sisaldab eri laadi tantsusündmuste (loend vt Lisa 1) osalus- ja vaatluskogemuste kirjeldust ning analüüsi. Vastavalt autofenomenoloogia põhimõtetele olen hoidnud märkmeid tehes läbipaistvalt lahus võimalikult neutraalse tantsusituatsiooni kirjelduse ja uurijapoolse tõlgenduse. Teiste isikute kehakogemuste suulised refleksioonid olen üles märkinud võimalikult täpses sõnastuses ja enda tekstist selgelt eristatavana.

Tantsu realisatsioon on tajutav (audio)visuaalselt ja kehaliselt, seega sobib selle kohta andmete kogumiseks vaatlus, sh tantsusituatsiooni otsevaatlus ilma osalemiseta, videosalvestiste vaatlus ja osalusvaatlus. Vaatluskogemuste üleskirjutused olen võimalusel teinud tantsusündmuse käigus, kohapealse võimaluse puudumisel samal või hiljemalt järgmisel päeval, kuid alati eelmainitud printsiibil eristada selgelt sündmuse kirjeldus ja hilisemad kommentaarid või sündmuse käigus tekkinud tunded ja mõtted.

Osalusvaatlusel on paratamatu, et tantsu käiku ega selle ajal esile tulevaid mõtteid ei saa fikseerida kohe, olenevalt oludest saab seda teha kas vahetult pärast tantsu või alles pärast sündmuse lõppu, mil aga osa ideedest võib vahepeal olla juba „üle kirjutatud“ uute poolt. Memoreerimistehnikana olen mõnikord kasutanud partneri vm kaaslastega rääkimist vahetult pärast tantsu, pannes aga tähele, et selle tegevuse käigus jääb realisatsiooni vahetu taju ikkagi varju ning tekib oht minu enda ja vestluskaaslase tantsukontseptsiooni ehk esimese- ja teise-isiku vaatepunkti segunemiseks. Seetõttu on osalusvaatluse meetodi kasutamisel olulise tähtsusega sarnaste kogemuste korduvus. Iga uus osalus ei anna kvalitatiivselt unikaalset informatsiooni, korduvad seigad võimaldavad aga märgata seaduspärasusi ja juhivad nende põhjuslike seoste tõlgendamist.

Dokumenteermise vormi järgi liigituvad uurimuses kasutatud andmed pärimustantsu varieerumise kohta

- (audio)visuaalseteks ja
- sõnalisteks,

lisaks leidub väike hulk graafilisi andmeid, mis on tavaliselt seotud sõnaliste kirjeldustega ja mida ma käesoleva uurimuse puhul eraldi dokumenteerimisvormina ei käsitle. Uurimuses kasutatud audiovisuaalse materjali loend on esitatud Lisas 2, kogutud sõnaliste andmete loetelu Lisas 3.

Tantsu realisatsiooni dokumenteerimine nii videosalvestuse, sõnalise kirjelduse kui joonisena on käesolevas töös kasutatud andmete puhul sageli seotud teise-isiku subjektiivsete valikute ja võimaluste (koguja või operaatori huvi, kirjeldaja sõnavara või kirjutamiskiirus) ning ka mitmesuguste muude paramatustega (nt kaamera piiratud vaateväli, koguja asukoht ruumis, tantsu kestus), mida välistada ei ole võimalik, lahenduseks ongi neist teadlik olemine. Paljudel juhtudel on teise operaatori salvestiste kasutamine ainus võimalus konkreetse huvipakkuva, uurimuse seisukohast vajaliku tantsusündmuse kohta audiovisuaalse info saamiseks. Olen aga täiesti teadlikult sageli eelistanud just teiste operaatorite videosalvestusi ka ise sündmusel kohal olles, sest see on mitmel põhjusel otstarbekas: kaamera vaateulatusse mahub mõnikord vähem kui jõuab märgata ja üles märkida vaatleja, teise operaatoriga koostöös on võimalik üksteist täiendada; videole ei jõua kunagi ka täpselt see info, mida kogeb tantsija keha, ent see on uurijale oluliseks infoallikaks ja kaamerata vaatluselt on osalemisele ülemineku võimalusi rohkem ning üleminek ise sujuvam. Lisaks moodustavad uurimisel kasutatud audiovisuaalsete fikseeringute ühe alaliigi veel asjaosaliste endi poolt publitseeritud salvestised, mille tegemisel on olnud erinevaid eesmärke lisaks dokumenteerimisele ning mille puhul olen arvestanud, et esmalt peegeldab niisugune salvestis video avaldaja vaatepunkti, seejärel ka operaatori ja videol nähtava tantsija oma.

Nagu audiovisuaalsed fikseeringud, nii peegeldavad sageli teise-isiku vaatepunkti ka sõnalisel kujul dokumenteeritud andmed: pärimustantsu mõistestamise uuringus kasutatud trüki- ja internetiallikad ning kirjalik küsitlus, samuti varasemaid traditsioonilisi varieerimisviise peegeldavad käsikirjalised tantsukirjelduste jm tantsualaste andmete arhiivikogud (EÜS, ERA, RKM jt). Teise-isiku vaatepunktist esitatud tõlgendused ei ole käesoleva töö puhul alati seostatavad konkreetse isikuga. Arhiivandmete puhul on teada koguja nimi ja aktiivsemate korrespondentide ning tuntud folkloristide, rahvamuusika- ja -tantsuteadlaste puhul annab see viite ka koguja taustale, kuid vähemtuntud kogujate puhul võivad taustaandmed ka puududa. Isikud ja nende taust on teada intervjuude, vestluste üleskirjutuste, erakirjavahetuse ja reeglina ka suhtlusvõrgustikest kogutud andmete puhul. Vastaja isik jääb anonüümseks pärimustantsu mõistestamise küsitluse puhul, kuid teada on vastajate grupid ja selle põhjal ka taust, nt kas tegemist on tantsukunsti eriala tudengite, rahvatantsuõpetajate, rahvatantsijate vm seltskonnaga. Üksikasjalikumalt kirjeldan andmete kogumise protseduure alapeatükis 2.1, kus annan ülevaate uurimuse käigust.

1.6 ANDMEANALÜÜSI MEETODID

Tantsuanalüüsi protsess algab tantsu äratundmisest – vaatajal peab olema mingisugune ettekujutus sellest, mida kutsutakse tantsuks, mis omakorda sõltub sellest, mida ta senini on tantsu nime all näinud. Oma kultuurist erinevates kontekstides, piiripealsete tegevuste või väga uute tantsuvormide puhul võib tantsu äratundmine olla keeruline, ent niipea kui keegi nimetab mingit tegevust tantsuks, on põhjust alustada ka tantsuanalüüsi. (Adshead 1988: 11) Seda Briti tantsuanalüüsi

teoreetiku pakutud põhimõtet järgides oli aastail 2008–2013 Eestis pärimustantsuna põhjust analüüsida nähtust, mida tantsijad, vaatajad ja tantsust kõnelejad ise selle sildiga tähistavad. Seetõttu kasutasin pärimustantsu mõistestamise uuringul teiseisiku vaatepunkte esindavaid andmeid: kirjaliku küsitluse abil saadud vabu vastuseid küsimustele „mis on rahvatants?“ ja „mis on pärimustants?“ ning trükis ja internetis erinevates kontekstides avaldatud sõnalisi väljendusi pärimustantsu olemuse kohta.

1.6.1 Verbaalsete ja audiovisuaalsete andmete kvalitatiivne sisuanalüüs

Esialgu töötlesin saadud sõnalisi andmeid tavapärase kvalitatiivse sisuanalüüsi põhimõttel, leides tähenduslikena esile kerkivad koodid otse tekstidest, hiljem läksin üle eeldefineeritud kategooriatega suunatud sisuanalüüsile. Eristasin tekstides koodidena olulisi tunnuseid, mida inimesed oma teadmiste ja kogemuste põhjal pärimustantsule omistasid. Neist moodustunud kategooriate põhjal joonistus välja erinevate määratluste ühisosa, mis sai otstarbekaks aluseks uurimisvälja edaspidisel piiritlemisel (p. 2.1.1).

Audiovisuaalselt fikseeritud tantsuliigutuste varieerumist erinevates kontekstides analüüsisin sõnaliste tekstide kodeerimise ja kategooriate loomisega sarnasel viisil, leides seekord tähenduslikke elemente dokumenteerival viisil kirjeldatud (p. 1.6.2) liikumistekstidest. Ka nendest koodidest moodustusid sisuliselt haakuvad kategooriad, mis viitasid teatud märgilistele muutustele tantsutekstides. Tantsutekstide varieerumise tähenduslikkuse kvalitatiivne sisuanalüüs algas peaaegu samaaegselt andmekogumiseks läbi viidud vaatluste ja osalusvaatluste ning liikumistekstide koreoloogilise analüüsiga. Esmalt avaldus analüüsil väga selgelt osalus- ja ettekandelise tantsu telg, hiljem teiseses see mitmekülgsemaks mudeliks teksti kommunikatiivse funktsiooni tüüpotsesside (Lotman 1981) järgi. Samuti hakkasid tantsurealisatsioonidena fikseeritud andmetest esilekerkivate koodide tõlgendamiseks aina enam sobima postkolonialistlikud mõttemallid ja teooriad, millega olin tutvunud 2010. aastal. Pärimustantsuga seotud sõnaliste tõlgenduste ja tantsu kui kehalise tõlgendustegevuse kvalitatiivsel sisuanalüüsil kerkisid esile identiteetide paljususele ja nende kujundamiseks ning väljendamiseks kasutatavatele kategooriatele viitavad koodid.

1.6.2 Tantsutekstide koreoloogiline analüüs

Igasuguse koreograafilise teksti analüüsimise oluline ja esimene etapp on tantsuliikumiste kirjeldamine (Adshead 1988: 29), mida teoreetiliselt on eristatud tähendusi loovast tõlgendamisest, mõõndes siiski nende etappide kattuvust praktikas. Tantsukirjeldus on leitud olevat tantsu analüüsil esmane ja vältimatu tööriist, sest sõnaline või mingis muus märgisüsteemis kirjeldamine annab tantsu edasise analüüsi jaoks vajaliku alusstruktuuri. Nõustun, et täpne ja võimalikult üheselt mõistetav kirjeldus on analüüsijale vajalik ka videoajastul, sest tehniliselt on

ebamugav ja sageli võimatugi³⁰ otseselt kõrvutada videopilte, küll aga saab takti- ja taktiosa- või liikumiselemendi haaval võrrelda tantsukirjeldusi. Seejuures ei olegi määrav, kas ülesmärkimiseks kasutatakse verbaalset või mingit muud süsteemi, sest kirjeldamise üldisemad põhimõtted, millel pikemalt peatun järgmises alalõigus, ei sõltu kasutatavast märgisüsteemist. Eestis on alates Anna Raudkatsi kogumistöö algusest ligikaudu sajandi jooksul välja kujunenud ja rahvatantsuharrastajate hulgas aktiivses kasutuses tantsude sõnalise kirjeldamise süsteem, kuigivõrd ei ole levinud labanotatsioon³¹ ega muud tantsukirjad. Nii olen ka käesoleva uurimuse käigus tantsude kirjeldamisel kasutanud eesti rahvatantsu oskussõnavara (Torop 2008), kusjuures pärimustantsude variaabluse varasemast üksikasjalikumana kirjeldamise käigus tuli ühtlasi ilmsiks ka rahvatantsuterminoloogia³² võimaluste suurus, piiratus ja täienduste vajadus.

Tantsu ülesmärkimiseks on põhimõtteliselt kaks võimalust – ettekirjutav (*prescriptive*) ja kirjeldav ehk dokumenteeriv (*descriptive*) lähenemine (Nahachewsky 1995: 1). Ettekirjutavas kirjelduses esitatakse teatav idealiseeritud ettekujutus tantsust sel kujul, nagu see tõenäoliselt eksisteerib tantsija peas (samas: 1) või, autoriloomingu puhul, – koreograafi mõtteis (samas: 5). Ettekirjutav kirjeldus peegeldab seega üht osa tantsu kontseptsioonist, kuid ei anna infot realisatsiooni üksikasjade kohta. Eestis ongi tantsu kirjeldatud peamiselt ettekirjutaval põhimõttel ja silmas pidades rahvatantsualase harrastustegevuse rakenduslikke vajadusi. Ettekirjutav kirjeldus annab skeemi, mille järgi harrastaja võib üsna kergesti ära õppida mingisuguse üldkuju tantsu liikumistekstist, ent kontekstiandmed asuvad sellest reeglina eraldi ning individuaalsete vm esituseärasuste ja -detailide kohta info sageli puudub. Ulatuslikule ja sügavale eesti pärimustantsu ajaloolise kujunemise ja leviku käsitlusele Põldmäe ja Tampere (1938) väljaande *Valimik eesti rahvatantsu* teaduslikus sissejuhatuses järgneb 76 ettekirjutavat tantsukirjeldust. 105 tantsu kirjeldusi sisaldav *Viron vakka* (Torop 1991) koos sissejuhataivate artiklitega eesti rahvatantsu ajaloo, tantsude kogumisest ja eesti rahvatantsu iseloomulikest joontest oli samuti suunatud eeskätt harrastustantsujuhile ja ettekirjutavate kirjelduste formaat eriti skemaatiline, tõenäoliselt kasutusmugavuse huvides ja järgides ka Soome kirjeldustraditsiooni –

³⁰ digitaalne „*motion-capture*“ tehnoloogia, mis võib eraldada liigutuse selle sooritaja kehast, seda siiski võimaldab (Kozel 2007), kuid käesoleva uurimuse tantsu muutumise tähenduste avamist taotlevat eesmärki selline eraldamine ei teeni, sobides samas kindlasti umbisikuliste andmete kvantitatiivseks analüüsiks.

³¹ Labanotatsiooni ehk Labani kinetograafia kasutamist eesti tantsude ülesmärkimisel on siiski katsetanud Eda Pomozi (2005).

³² Eestis 20. saj jooksul valitsenud tantsude sõnalise kirjeldamise traditsioonist tulenevast mõjust pärimustantsu varieerumisele tänapäeval vt lähemalt uurimistulemuste ja järelduste osas vastavalt p. 2.2.2.1 ja 2.3.2.

väidetavalt³³ majanduslikel ja poliitilistel põhjustel ilmus raamat esmalt Tamperees soomekeelsena. Ka *Kontratantsud* (Torop 1995) on enamasti kirjeldatud ettekirjutaval viisil, kuid kohati on lisatud konkreetse teostuse üksikasju täpsustavaid märkusi, üksikuid selliseid sisaldab ka *Viron vakka* (Torop 1991), samuti lugejale tõlgendamiseks jäetud lühiteateid tantsuteksti terviklikuks rekonstrueerimiseks ebapiisava, kuid nii mõnigi kord koos väärtusliku konteksti selgitava infoga.

Ettekujutus, nagu leiduks tantse, mida alati korratakse samal viisil, on üsna üldine, ent problemaatiline, sest selle tõesus sõltub silmas peetavast detailsuse astmest (Bakka, Karoblis 2010: 171). Vastandina improvisatsioonilisele tantsule, mis kunagi samas vormis ei kordu, võib kindlas järjekorras vahelduvatest sammukombinatsioonidest ja selget liikumisjoonist järgiv tants küll tunduda suhteliselt muutumatuna, kuid üksikute realisatsioonide võrdlemisel osutub ka nn kindlavormiline³⁴ pärimustants detailides üsna muutlikuks ja mõne improvisatsioonilise tantsu realisatsioonid võivad laias plaanis omakorda paista suhteliselt ühetaolistena. Ettekirjutava kirjelduse lahtimõtestamisel tekivad probleemid, kui suhted kirjelduse ja selle aluseks olevate realisatsioonide või muude allikate vahel pole selged (Bakka, Karoblis 2010: 172). Lahenduse sellele olukorrale pakub dokumenteeriv kirjeldamisviis, mis on ühtlasi seostatud kirjelduse audiovisuaalse alusmaterjaliga.

Dokumenteerival kirjeldamisel pannakse kirja täpselt ja ainult konkreetsetel esitusel tehtud liigutused (Nahachewsky 1995: 1). Sellist kirjeldust on võimalik koostada üsna piiratud juhtudel, eeskätt audiovisuaalsete fikseeringute põhjal, kui materjali saab korduvalt uuesti üle vaadata, tempot aeglustada ja nõnda kõik esituseisearasused välja märkida. Elavas tantsusituatsioonis võib kohapealne dokumenteeriva kirjelduse koostamine õnnestuda vaid väga palju kordi korduvate lühikeste liikumismustrite kirjeldamisel (näiteks põhisamm, mida tantsitakse ühe loo kestel suur hulk kordi). Dokumenteerivat kirjeldamisviisi võib näitlikult võrrelda elava muusikaesituse noodistamisega, kus samuti kirjutatakse lisaks viisi põhikujule üles kõik kõrvaga kuuldavad variandid, mitte ei panda kirja, kuidas lugu peaks kõlama.

Kui liikumisteksti koreoloogiliseks analüüsiks piisaks liigutuste kirjeldamisest, siis kultuurilistest tähendustest huvituvat antropoloogilise vaate lisamiseks ja tervikliku

³³ Raamatu Soomes esmailumise põhjuste ja fakti enese kurioossuse kohta on kaasaegsetel erinevaid arvamusi. „Viron vakka“ tõlke eessõnades väljendati neid nii: „See, et Viron vakka ilmus esmalt Soomes ja soome keeles, mitte aga Eestis ja eesti keeles oli tingitud tollasest olukorrast: ühelt poolt Eesti majanduslikest ja poliitilistest probleemidest ja teiselt poolt sellest tavatust vaimustusest, mida Soomes tunti, kui lõpuks olid avanenud koostöövõimalused meie sugulasrahvaga“ (Bergholm 2008: 7) ja „nii üllatav kui see meile tänapäeval ka ei tundu, nägi üle aegade üks mahukamaid eesti rahvatantsude kogumikke ilmavalgust ainult soome keeles! Eesti keeles jäi raamat tookord avaldamata, sest ei leidunud rahastajat.“ (Järvela 2008: 8).

³⁴ Tants, mille liikumisteksti põhiskeem (nt sammukombinatsioon) on seotud kindla meloodiaga, liikumismotiivid kindlate meloodiaosadega. Sellised tantsud on näiteks ingliska või padespann.

etnokoreoloogilise tõlgenduse tarvis olen kirjas dokumenteerinud ka tantsu ülejäänud komponendid ja konteksti. Osale neist elementidest on viidatud ka varasemates ettekirjutavates kirjeldustes, osale aga mitte ning detailitäpsus on erinev: nt tantsijate arv ja selle suhe ruumiga, pealtvaatajate olemasolu, muud tantsuga samaaegsed tegevused, tantsijate sugu, vanus, riietus, saatemuusika taktimõõt, pillid, esitaja(d) vm. Dokumenteeriv kirjeldus vastab niisiis ühele konkreetsele teostusele ehk realisatsioonile, peegeldades ühtlasi ka selles sisalduvat osa tantsu kontseptsioonist. Iga realisatsioon leiab aset teatud kontekstis ning dokumenteerivalt kirjeldatud tantsurealisatsioone võrreldes on võimalik jälgida tantsu varieerumist ajas ning sõltuvalt tantsijast või olukorrast.

2. UURIMUSLIK OSA

2.1 ÜLEVAADE UURIMUSE LÄBIVIIMISEST

2.1.1 Uurimisvälja piiritlemine pärimustantsu mõistestamise alusel

Uurimisväljal orienteerumiseks oli tööd alustades oluline selgitada mõiste *pärimustants* ning sellega külgnevate ja põimunud mõistete sisu. Selleks analüüsisin esmalt trükis avaldatud eestikeelseid allikaid, kus on terminina kasutusel või defineeritud sõna *rahvatants*. Kaardistasin üldmõiste *rahvatants* sisu järkjärgulist täienemist ja muutusi alates 19. saj lõpust kuni 21. sajandi alguseks väljakujunenud tähenduste paljususele ning üritasin määratleda uusi alam mõisteid, mida tähistasin terminitega *rahvuslik lavatants*, *pärimustants* ja *rahvatantsuharrastus* (Kapper 2012a). Pärimustantsu kui doktoritöö uurimisobjekti piiritlemisel jäi universaalsust taotlev definitsioon siiski ebapiisavaks ja ülearu laiaks. Viljaka kitsendusvõimalusena ilmus uurimisväljal praktiliselt toimetades nähtavale oluline küsimus mõistete tähenduse teadmise- ja kogemuspõhisest konstrueeritusest ehk mõistestamisest, kuna ilmnis, et ka alles hiljuti, 5–10 aasta eest uudissõnana kasutusele tulnud *pärimustants* tähistab erineva taustaga kasutajale erineva ulatusega nähtusi. Uuritava ala eraldamiseks mitteamutatavast, aga samuti uurimistulemuste edaspidise mõistetavuse ja rakendatavuse nimel osutus niisiis otstarbekaks uurimisvälja piiritlemine teise-isiku andmete alusel, tõmmates uurimisaluse nähtuse piiri just vastavalt mõiste *pärimustants* tähendusele selle termini kasutajate seas tänapäeva Eestis, arvestades mõistestamise aluseks olevaid erinevaid teadmisi ja kogemusi.

Ülevaate pärimustantsu mõiste lühikesest kasutusajaloost eesti teadusdiskursuses koostasid publikatsioonide põhjal. Pärimustantsu mõiste tähendusvälja piiride ja dünaamika jälgimiseks argidiskursuses kogusin aastail 2009–2013 pärimustantsu määratlusi erinevatel viisidel tantsuga seotud ja ka mitteseotud inimestelt, lugedes trükis ja veebis avaldatud populaarseid tekste, ERFN pärimustantsu koolitusel 2011 ning traditsioonilise tantsu festivalil Sabatants 2012 osaleda soovivate motivatsioonikirju ja paludes erinevatel inimestel kirjalikult või suuliselt arutleda, mis pärimustants nende arvates on. Suuliste vestluste puhul dokumenteerisin andmed olenevalt võimalustest kas helisalvestise ja hilisema transkriptsiooni või märkmetena välitöö päevikus. Kirjalikuks vastamiseks esitasin küsimust „mis on pärimustants?“ esmakohtumistel rühmaharrastusega tegelevate rahvatantsijatega, tantsuala täiendkoolitustel osalevate õpetajate ja tantsuvaldkonna tudengitega, endapoolset pärimustantsu kontseptsiooni eelnevalt tutvustamata. Hoolimata minu sissejuhatavast kinnitusest, et ükski vastus pole vale ja uurimusele on oluline just vastaja isiklik teadmine, kogemus ja arvamus, tunnetasin vastustes vahel siiski ka püüet anda „õiget“, n-ö sõnastikudefinitsiooni, kusjuures see trend aastate jooksul süvenes, põhjuseks ilmselt samaaegne termini *pärimustants* laienev kasutus koolitus- ja kultuurikorralduslikes kontekstides. Seetõttu otsisin ja analüüsisin lisaks

spetsiaalse küsimise vastustele ka inimeste omaalgatuslikke sõnavõtte internetivõrgustikes ning suulistes vestlustes, kus oli võimalik tuvastada tekstis kasutatud pärimustantsu mõiste teadmis- ja kogemuspõhiselt konstrueeritud sisu.

Kirjalike vastuste analüüsi alustasin tavapärase kvalitatiivse sisuanalüüsi põhimõttel ilma eeldefineeritud kategooriateta nagu olin teinud rahvatantsu mõiste laialivalgumist uurides (Kapper 2012a), kuid pärimustantsu mõistet selgitada püüdvatest tekstidest esile tõusvad kategooriad nõudsid selle meetodi peatset väljavahetamist suunatud sisuanalüüsi vastu. Paremini sobis varem defineeritud teoreetilisi kategooriaid kasutatav suunatud sisuanalüüs, sest mõistestamine põhineb suures osas vastajate haridustaustal, mille üldist tõusu ja sellega seotud suurenenud sõnastusvõimet ning omakorda sellega arvestamise vajadust märkisid ka eelpool tsiteeritud tantsuteoreetikud Giurchescu ja Torp (1991: 7). Otstarbekaks osutus toetada nii teadus- kui argidiskursuse tekstide kodeerimisskeem folkloori ja pärimustantsu mõistete teoreetilistes käsitlustes (Vissel 2004, Rüütel 2009, Ben-Amos 1971, Honko 1990, Jaago 1999, 2005, 2010) sisalduvatele põhikoodidele *minevikulisus, kogukond, osalus ja varieeruvus*, mis ei moodusta omavahel ülearu struktuurset süsteemi, küll aga loovad pildi pärimustantsu mõistele argidiskursuses omistatavatest olulistest tunnustest. Selline skeem võimaldas leida nii teooriaga kokkulangevaid kui eristuvaid koode, ühtlasi jääda avatuks võimalikele täiesti uutele ilmingutele pärimustantsu mõistestamisel, mitte vähendada iga mõtte esitaja tähtsust ka mõistestamise küsimuses ja kokkuvõttes leida keskne pärimustantsu mõiste tähendust konstrueeriv kategooria. Suunatud ja tavapärase sisuanalüüsi kombinatsiooni rakendasin ka suhtlusvõrgustikest ja vestlustest kogutud pärimustantsumääratlustel.

2.1.2 Tantsutekstide valik varieerumise analüüsiks

Selgitamaks, kuidas on omavahel seotud tantsimise erinevad kontekstid ja pärimustantsu liikumisteksti varieerumine, valisin uurimismaterjali võimalikult erinevatest kontekstidest (meelelahutustants, õppeolukorrad, esinemised, ka rituaalid) ja suhestasin audiovisuaalselt fikseeritud tantsutekstide analüüsi Juri Lotmani (1981) teksti kommunikatiivsete funktsioonide mudeliga, sest tantsutekst muutub erineval viisil sõltuvalt oma positsioonist kommunikatsiooniprotsessis. Laialt tuntud Jakobsoni (1960) kommunikatsioonimudelit järgides võime kommunikatsiooniaktis osaleva tantsuteksti paigutada sõnumi saaja, saatja või meediumi rolli. Muutusi tantsutekstides põhjustavad nii need erinevad rollid ja funktsioonid kui tantsimise vahetu keskkond ning üldisem kultuurikontekst, tantsu tõlgendamine ja tantsuga seotud metatekstid ning protsessis osaleja tahe ja *habitused*.

20. sajandi esimestel kümnenditel alguse saanud rahvatantsuharrastuse originaalilähedust taotlev stiliseerimata ja stiliseeritud suund lahkesid Eestis eriti tugevalt nõukogude okupatsiooni perioodil. See kultuurisituatsioon inspireeris end käsitlema kolonialismi terminites, mida tegingi, vaadeldes rahvuslikku lavatantsu kui spetsiifilist tantsukunsti vormi Epp Annuse (2007: 76) sotskolonialismi

kontseptsiooniga seotud raamistikus (art. II). Sotskolonialism on hiliskolonialismi liik, kus iseseisev riik on võõrvõimule allutatud sotsialistliku ideoloogia varjus. Minu postkolonialistlik katse „lugeda“ visuaalselt tajutavaid lavatantsutekste ja nendega seotud metatekste viisil, mis võimaldab „teadvustada ja analüüsida neis esinevaid kolonialismi märke“ (Kirss 2001: 675) viis tunnetuseni, et nõukogude ajal välja kujunenud „sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik“ tantsustiil mõjub kui Homi Bhabha koloniaalne mimikri, eestindatult *jäliendus*³⁵ (Annus, Peiker 2009: 921–923). Ebatäieliku jäljenduse tulemuseks on *jäliendus* – koloniseerija ja koloniseeritu maalimatunnetust ebamugavalt ühendav hübriidne tsoon, milles loodavad koloniaaltekstid saavad veel üheks osaks aina enam hübriidiseeruvast kultuuritraditsioonist. Kuid olles käsitlenud Eesti NSV aegset ja selle järgset rahvuslikku lavatantsu pärimustantsu kaitsekohastumisena, mis toimus tantsu ettekandelises funktsioonis, jäi üles küsimus pärimustantsu olukorrast osalusfunktsioonis jt kommunikatsiooniprotsessi positsioonidel. Edasiuurimist vajab nii nõukogude perioodi sotskolonialismi mõju väljendumine tantsutekstide varieerumises kui selle toimemehhanismid ehk põhjuslikud seosed.

Uurimuse järgmise etapi, võimalikult erinevaid kontekste ja funktsioone haarava pärimustantsu realiseerimise analüüsi juurde asusin hüpoteesiga kahest võimalikust mõjumehhanismist: 1) seni eesti tantsude uurimise ja õppimise aluseks olnud sõnaliste tantsukirjelduste piiratud võimalused pärimuslike esitusdetailide fikseerimisel ning 2) lavatantsu visuaalsele efektile tuginev jõud ja võime kujundada avalikkuses ettekujutusi esteetiliselt vastuvõetavast ning väärtustatavast tantsust, mis põhjustab jäliendust ka osalustantsus.

Neist esimesele mõttele oli vihjanud Anu Vissel, kes pärimusliku ja tantsurühmades peamiselt harrastatava lavalise stiili suuri erinevusi märkas juba 2005. aastal. Plaanides neid uurima hakata, kirjutas ta lõpetamata jäänud granditaotluse: [senistes Eesti tantsupublikatsioonides] „on kasutatud eelkõige tantsude verbaalseid kirjeldusi, mille puhul ei ole võimalik kõiki tantsu esitusisärasusi edasi anda. Eesti Rahvaluule Arhiivi fondides säilitatakse unikaalseid filmi- ja videosalvestisi eesti rahvatantsudest, mis laiendavad ja süvendavad meie teadmisi pärimuslikust tantsust. Tantsukirjelduste tõlgendamise subjektiivsus viib aja jooksul paratamatult allikmaterjalist üha kaugemale. Audiovisuaalselt salvestatud tantsud annavad uurijatele ja praktikutele olulist lisainfot esitusstiili mitmesuguste detailide ja variaabluse kohta ...“ (Vissel 2005). Anu Visseli kavandatud projekti eesmärk oli niisiis avada senistest kirjeldustest täpsemaid andmeid arhiivikogudes fikseeritud

³⁵ Kirjapilt *jäliendus* on Epp Annuse eestindus Bhabha mõistele *mimicri*, mis derridalikule mõtteviisile toetudes suhtub jäljendusse umbes samal viisil nagu Derrida *erinevus* erinevusse. Mõiste põhja (*mimicry* asemel *mimicri*) laenas Bhabha Lacanilt, muutes ära ühe tähe, kuid mitte kõla. Ka Annuse tõlke eeskujuks oli Hasso Krulli tõlge *erinevus* pr. k. neologismist *différance*, mis kõlab nagu *différence* – erinevus, kuid kirjas näeb välja teistsugune (Lopp 2009: 716). *Jälienduse* eesmärk ei ole jäljendatuga täielikult ühte sulada, vaid olla selletaoline sellest eraldi, ühtida erinevuses, nagu sõjaline kamuflaaž – kirju kaitseriietus kirjul taustal märkamatuks jäämiseks. Koloniaalne *jäliendus* on ühtaegu nii omaksvõtt kui vastuseis. Koloniaalsituatsioon põhineb jäljendusel, mis kasvab üle *jäliendamiseks*. (Annus, Peiker 2009: 921–922)

pärimustantsutekstide kohta, et tuua välja nüüdisaegses harrastustegevuses tantsitava ja varasema stiili erinevusi. Ootamatult lahkunud Anu Visseli³⁶ tööd pidid paraku jätkama juba teised uurijad.

ETF projekt 7231 „Eesti rahvatantsude algupärane koreograafiline tekst ja esitusviis audiovisuaalsete fikseeringute põhjal“ teostus aastail 2007–2010 Eha Rüütli juhtimisel ning Ingrid Rüütli, Angela Arraste ja allakirjutanu osavõtul. Siinkirjutaja ülesandeks oli tantsutekstide analüüs Kihnu 1931–2009 aasta video- ja filmimaterjalide põhjal, eri aegadel ja erinevates kontekstides salvestatud esituste võrdlus ning tantsutüüpide ja -variantide videoantoloogia koostamine. Antoloogia sisukord on esitatud Lisas 4. Kihnlaste tantsimise audiovisuaalsed fikseeringud pakkusid võrdlusmaterjali Eesti oludes erakordselt pikas ajalisel perspektiivis ja kogukonnasisese individuaalsete ja ühekordsete variantide rikkalikkuse esiletoomiseks, Kihnu suhteliselt alalhoidliku tantsutraditsiooni muutumine ajas peegeldas linnakultuuri ja mõningal määral ka lavalise tantsuharrastuse otseseid ja kaudseid mõjusid, kuid tööde käigus hüpoteetiliselt kujunema hakanud teooriate põhistamiseks vajasin tantsutekstide varieerumise kohta täiendavaid andmeid teistest piirkondadest, esitajatelt ja kontekstidest.

Loogilise piirkondliku jätkuna Kihnu projektile (Lisa 4) asusin analüüsima Pärnumaa mandriosast ja seejärel ka mujal salvestatud materjale (Lisa 2), eeskätt Eesti Rahvaluule Arhiivis säilitatavaid 1960-70tel üles võetud tummfilme pärimustantsude demonstreerimisest Pärnu- ja Läänemaal ning nende kõrval taaselustamistraditsioonide jäädvustusi Eesti Rahva Muuseumi filmil „Küläsimman Pärnumaal“ 1980tel ning videosalvestistena Pärnu linna ja maakonna folkloorirühmade tantsuettekannetest 2001., 2007. ja 2010. aasta folkloorifestivali Baltica ülevaastustel. Hiljem lisandusid veel korraldaja videosalvestused Baltica 2013 Pärnu jt piirkondade eelfestivalidelt, Pakri rootslaste pärimustantsude demonstratsioonide ja taaselustatud esituste filmid ning minu enda poolt salvestatud tantsurealisatsioonid erinevatest kontekstidest. Paralleelselt analüüsisin koostöös ERAGA tehtud salvestisi pärimusmuusika publiku spontaansest tantsust Viljandi Pärimusmuusika Festivalil 2010–2011 ning lisaks pisteliselt erinevate Eesti tantsuharrastajate videopostitusi YouTube keskkonnas. Ajaloolise võrdlusmaterjalina kasutasin lisaks arhivaalidele paari hiljuti publitseeritud filmi (Pääsuke 2012, Rahvatantsupalad 2013), millest esimene sisaldas pärimustantsude meelelahutusliku tantsimise ja teine publikule esitamise fikseeringuid 20. sajandi algupoolelt, täpsemalt vastavalt aastatest 1913 ja 1936.

Eri kontekstides realiseeritud ja erinevatel viisidel fikseeritud tantsutekstide koreoloogilise analüüsi ja teoreetilisel tasandil mõtestamise kõrval jätkus kogu uurimisperioodi jooksul empiiriliste andmete juurdekogumine vaatluse ja osalusvaatluse teel, mis toimus integreeritult mu isikliku tantsija- ja tantsuõpetajapraktikaga. Antropoloogilises plaanis on osa uurimusse kaasatud

³⁶ Anu Vissel (1952–2005) suri 2005. aasta septembris Tartumaal toimunud liiklusõnnetuse tagajärjel.

reaalsete kogukondade, nt kihnlaste ja Pakri rootslase suhtes minu puhul tegemist üsna selgelt väljaspoolse uurijaga, kelle valikuid ja vaatlusi suunavad teoreetiliste teadmiste kõrval ka kogukonnaliikmete väljendatud meta- ning kontekstiandmed, kuid kelle esimese-isiku-vaade objekti suhtes on siiski põhimõtteliselt *etic*. Rahvatantsijate, folklooriharrastajate või tantsuklubiliste kujuteldavates kogukondades pendeldasin materjali kogumisel ja valikul pidevalt sees- ja väljapoolse positsiooni ning erinevate rollide vahel (lähemalt p. 1.5.1) mis andsid juurdepääsu erinevatele vaatepunktidele – folklooriansambli liikmena olen näiteks vaheldumisi tantsija, tantsuõpetaja, vaatleja ja aegajalt hoopis administraator-korraldaja, tantsuklubis vaheldumisi aktiivne osaleja või kõrvalseisja-pealtvaataja. Rollide vaheldumine rikastas nii vaatepunkte kui analüüsi tarvis kättesaadavaks kujunenud tantsutekstide valikut.

Pidev tantsurealisatsioonide liikumistekstile keskenduv analüüs on osa tantsuõpetaja igapäevatööst ja -oskustest, mille abil akadeemilise teadmuse loomiseks suhestasin tantsurealisatsioonides nähtavaks muutuva kontseptuaalse mõõtme tantsutekstide kommunikatiivsete funktsioonide analüütilise mudeliga (Lotman 1981). Praktikakasutatava tantsutekstilise materjali valik sõltus paljudest teguritest. Õpetaja- ja õppejõurolli puhul lähtusid tantsutekstide valiku põhimõtted õppekavade eesmärkidest, tantsurühma juhendajana eelseisvate esinemiste spetsiifikast, tantsusündmuste korraldajana sündmuse eesmärgist, iseloomust, osavõtjate ootustest ja meeleolust, tantsijana lasin end aga kanda muusikute tehtud valikutest ja enese (emotsionaalsetestki) reaktsioonidest neile.

2.1.3 Tõlgenduste kogumine ja valik analüüsiks

Tantsutekstide koreoloogilise analüüsi ja interpreteerimisega paralleelselt kogusin tantsijate ja tantsu vaatajate tõlgendusi erinevate tantsusituatsioonide, liikumismaterjali valiku ja liikumistekstimuutuste kohta. Talletasin nii konkreetsetele juhtumitele antud hinnanguid kui üldistavaid sõnavõtte. Uurimisperioodi jooksul võisin jälgida kujunemas ja süvenemas diskursiivset trendi, mida olen nimetanud rahvapäraseks (*vernacular*) etnokoreoloogiaks: oma uurimisobjektide ja meetoditega tegevusala, mis keskendub mineviku talupojatantsu tekstidele ja kohalikele esitusstiilidele eesmärgiga neid rekonstrueerida ning erinevatel eesmärkidel taaselustada ja -kasutada (Kapper 2013a). Andmete kogumise käigus märkasin ühtlasi, kuidas teaduslik-teoreetilise mõtte ja rahvapärase etnokoreoloogia vaheline dialoog võib uue teadmise loomisele kaasa aidata samamoodi nagu seda teeb praktilisest tantsimisest saadava info kaasamine. Täpsemalt, harrastajate rekonstrueeritud ja taaselustatud tantsuesitused teevadki analüüsi tarvis kättesaadavaks selle kehalise materjali, mis puudub tantsude sõnalistes või audiovisuaalsetes fikseeringutes ning täiendavad sellega uurija enese osalusvaatlusest saadud kehakogemusi.

Tõlgendustegevusena käsitlen ma käesolevas uurimuses ka tantsimist, mitte ainult sõnalisi refleksioone. Tantsurealisatsioon võib olla teatud tantsuteksti või muu kultuurilise kontseptsiooni mitteverbaalseks tõlgenduseks, mis on tajutav visuaalselt

või kehaliselt. Sellise vaatenurga rakendamiseks otsisin tantsurealisatsioone, mille analüüsil hakkaksid vaatluse või koostantsu käigus avalduma kas tantsija teadmised, oskused ja tahe neid rakendada või vastupidi, teadvustamata, ent kultuuriliselt determineeritud *habitused* ning harjumused, võib-olla ka mõlemad korraga. Selliseid tantsutekste pakkus uurimiseks peamiselt spontaanne osaluskeskne tantsimine pärimusmuusikafestivalidel ja kontsertidel ning tantsu erisündmustel nagu tantsuklubid ja -majad, aga mõnevõrra üllatulikult võisin jälgida tantsimist kui tõlgendust ka pärimustantsu õpitubades ning koguni koreograafiatudengite ja rahvatantsijate tundides. Mainitud situatsioone ühendas asjaolu, et võrreldes lavatantsustiili või kogukonna poolt tugevasti kontrollitud pärimustantsuga oli tantsijate isikliku vabaduse määr neis suhteliselt suur. Tantsija isiklik identiteet ja kõikvõimalikud arusaamad avalduvad tema liigutustes kõige selgemini just siis, kui ta võib tantsimisel arvestada vaid nende reeglite ja normide ehk traditsiooniga, mida ta ise tahab aktsepteerida. Sellise olukorra tüüpiliseks tunnuseks on tantsija arvamus, et ta tantsib “nagu ise tahab”, juurdlemata põhjalikumalt selle üle, missuguseid piiranguid ta tegelikult arvestab. Niisuguses pärimustantsus väljendub eeskätt tantsija kultuurisidus isiksus ja tema tehtud valikud. See omakorda võimaldab uuritud tantsu kaudu teha järeldusi kultuuri kohta. Tõlgendustegevusena vaadeldavad realisatsioonid on uurimuse tarvis fikseeritud audiovisuaalselt või välitööde märkmete kujul.

Tantsu audiovisuaalsalvestiste, välitööde märkmete, suuliste vestluste ja intervjuude salvestuste või üleskirjutuste ning veebipostituste tekstide kvalitatiivset sisuanalüüsi alustasin paralleelselt andmete kogumise ja valikuga. Analüüsil pöörasin tähelepanu koodidele, mis väljendasid erinevate kogukondade liikmete väärtushinnanguid tantsu kontseptuaalsel tasandil: mida arvati erinevatest variantidest ja varieerimisviisidest, millele üldse tähelepanu pöörati ja millele mitte, samuti kes, miks ja millistes situatsioonides neist teemadest kõnelevad, mis põhjustel ja mil viisil, näiteks mida rõhutatakse kõnes või liigutuste valikus. Otsisin refleksioone, mis näitaksid tegelike tantsurealisatsioonide ja neile antavate tõlgenduste ning hinnangute seoseid.

Siinkohal on oluline märkida, et enamus uuritavast materjalist on saadud asjaosaliste omaalgatuslikest tegevustest ja väljaütlemistest, vähem minu otseküsimustele antud vastustest. Intervjuusid läbi viies ja vestlusi initsieerides veendusin, et adekvaatsema pildi saamiseks on oluline analüüsida just neid arvamusi ja seisukohti, mida inimesed ise peavad vajalikuks väljendada, ilma et neilt midagi küsitaks. Selle lähenemisega jätkub etnograafilise uuringu üldine ja käesolevas uurimuses ka tantsutekstide valimi kujundamisel rakendatud põhimõte uurida nähtusi nende võimalikult loomulikus kontekstis ja seda arvesse võttes.

2.2 ANDMEKOGUMISE TULEMUSED JA ANALÜÜS

2.2.1 Pärimustantsu mõistestamine

Mõistestamine on kognitiivse keeleteaduse termin, millega tähistatakse tähenduse konstrueerimist keeles või suhtlusaktis (Õim 2011: 118). Kognitiivse lingvistika põhiteesi järgi pole keel autonoomne struktuur, vaid inimestele vajalik tähenduste väljendamiseks, mis omakorda sõltuvad inimeste teadmistest ja kogemusest (Õim 2011: 116). Viimaste erinevusest tulenevalt on ka mõistete konstrueerimise protsessid ja tulemused erinevad. Üks selgemaid erisusi pärimustantsu mõistestamisel on seotud selle mõiste kasutusega teadus- ja populaarses diskursuses, kusjuures Eesti kontekstis võib neist esimest lugeda arglikuks pioneeriks, kelle loodu on teatud määral osaline ka tänapäevaste rahvapäraste arusaamade kujunemisel. Pärimustantsu mõiste näite varal võib jälgida, kuidas mõiste tähenduse konstrueerimine on tuginenud mitte ainult inimese vahetu ümbruse konkreetse tasandi tunnetusest sündinud teadmistele ja kogemustele, vaid ka haridusest ja lugemusest kujundatud abstraktsemale mõtlemisele.

2.2.1.1 Pärimustantsu mõiste eestikeelses teadusdiskursuses

Eestikeelses teaduspublikatsioonis kasutas terminit *pärimustants* esimesena Anu Vissel (2004: 125), kui kirjutas artiklis „Rahvatantsu asendist eestlaste kultuuripildis ja harrastustes“ pärimustantsust kui nähtusest, millest „lavatants on välja arenenud“ ehk tähistas uue terminiga varem folkloorseks, rahvapärimuslikuks ja mitmel muul viisil nimetatud talupojakultuuri tantsu. Üldjoontes sama, ajaloolisele talurahvakultuurile viitava sisuga kasutas mõistet Ingrid Rüütel (2009: 53) kirjutades Kihnu saarel tänaseni „säilinud“ pärimustantsudest, „mis on käibel nii traditsioonilises kui ka uues kontekstis“. Kihnu muust Eestist vanade traditsioonide positsiooni poolest erinevas kontekstis liigitab Rüütel (2009: 70) pärimustantsudeks „erinevaist ajastutest pärit tantsud – alates suletud ringis liikumisest vanade regivärsiliste pulmalaulude saatel kuni 20. sajandi alguse seltskonnatantsudeni“, sh rõhutades kohaliku kogukonna rolli: „on tähelepanuväärne kihnlaste oskus võtta vastu uuendusi, ühendada need varasema pärimusega ning sulatada oma kogukonna ainuomasesse kultuuritervikusse“ (Rüütel 2009: 72). Mõlemad autorid vaatlevad pärimustantsu varieeruva ja improvisatsioonilisi elemente sisaldava folkloori osana, Vissel seejuures vastandina rahvuslikule autori- ja lavatantsule (Vissel 2004: 125), Rüütli teemakäsitlus otsesest võrdlust teiste tantsuliikidega ei sisalda. Pärimustantsu mõiste piiratluses sisaldub mõlema artikli puhul seos endisaegse talupojatantsu traditsiooniga, mis ei tähista autorite jaoks aga mitte ainult minevikulist tantsu, vaid ka talurahva tantsurepertuaari ning tantsimisviise sekundaarsetes kontekstides taaselustatud või järjepidevalt säilitatud kujul.

Siinkirjutaja esmane lähenemine pärimustantsu mõiste määratlemisele erines eelviidatud autoritest selle poolest, et algses variandis seos talupojakultuuriga puudus. Tuginedes juba töö sissejuhatuses ja punktis 2.1.1 uurimisvälja

piiritlemisega seotud diskussioonis refereeritud varasematele folkloori mõiste määratlustele ja rahva mõiste ümbermõtestamisele (Dundes 2002), alustasin pärimustantsu piiritlemist väga laialt: defineerisin seda kui „kogukonna traditsioonilist tantsimisviisi või tantsuvormi, mis eksisteerib variantidena ja millel puudub üks kindel fikseeritud kuju“ (art. III: 8). Selline lähenemine võimaldab pärimustantsuna vaadelda mistahes kogukondades levivaid ja varieeruvaid „struktureeritud liikumissüsteeme“ (Kaeppler 2000), mis täidavad kogukonnasisese kunstilise kommunikatsiooni rolli ehk moodustavad osa selle grupi folkloorist. Samas vähendanuks mõiste niivõrd lai sisu uurimisprojekti selgepiirilisust, mistõttu jäi see ka edasise kasutuseta.

Otseselt termini *pärimustants* kasutamist esineb eesti teaduskirjanduses vähem kui Visseli ja Rüütli määratlustega defineeritud nähtuse enda käsitlust. Nii kirjutavad hüperajakirja „Mäetagused“ 2011. aasta lõpul ilmunud pärimustantsu ja -muusika erinumbri autorid ingeri tantsupärimusest ja tantsudest (Aronen 2011) ning Kuusalu ranna tantsumuusikast ja tantsudest³⁷ (Kont-Rahtola 2011), pidades silmas kindlate endisaegsete külakogukondade repertuaari. Seega üldjoontes on praeguses eestikeelses **teadusdiskursuses** pärimustantsu mõistestamise aluseks folkloori kontseptsioon, millele vastavalt konstrueerivad kirjutajad mõiste tähenduse **kahel** võimalikul viisil – kas

- 1) tekstikeskselt käsitledes **talurahvakultuuri tantsutraditsiooni koos taaselustavate tegevustega** või
- 2) kontekstikeskselt **hõlmates talupojafolkloorile lisaks pärimustantsu hulka ka tantsulise linna- jm nüüdisfolkloori ehk mistahes kogukonna vm kultuuriliselt kokkukuuluva grupi tantsulise kommunikatsiooni**, mis informaalseid kanaleid pidi levib ja varieerub.

Erinevalt pärimusmuusika mõistest, mille tähendusväljale on Eesti käsitlustes mahutatud ka autoriloomingut³⁸, paistab tantsu-uurimuslik diskursus suuremal määral tuginevat folkloori kui anonüümse rahvaloomingu või kommunikatiivse ühisloome kontseptsioonile, mis vähemalt uurimisel perioodil teaduskirjanduse piires välistas autorikoreograafia hõlmamise pärimustantsu mõiste tähendusraamidesse. Populaarses diskursuses, mille all pean silmas argikeelt ja igapäevaseid kõnepraktikaid väljaspool akadeemilisi teadustekste, on olukord erinev ning seda käsitleb juba järgmine alapunkt.

2.2.1.2 Pärimustantsu mõiste kasutuselevõtt populaarses diskursuses

Põhjalikult rahva- ja pärimusmuusika kontseptualiseerimist uurinud Taive Särg märgib koos Ants Johansoniga kirjutatud artiklis pärimusmuusika mõiste ja

³⁷ Kont-Rahtola (2011: 96) kasutab ühel korral tekstis siiski ka terminit pärimustants: „Ullo Toomi väljaandes *Eesti rahvatantsud* (1953) on 24 Kuusalust pärit pärimustantsu.“

³⁸ „Pärimusmuusika on suulises-kuuldelises traditsioonis kujunenud etniliste tunnustega muusika, samuti selle edasiarendused ning pärimuslikke stiile kasutav autorilooming nii primaarses kui sekundaarses funktsioonis.“ (Särg, Johanson 2011: 116)

kontseptsiooni kujunemisest (Särg, Johanson 2011: 131), et pärimusmuusika eeskujul [minu sõrendus – SK] asendab liitsõna täiendosa *pärimus-* nüüd paljudes eestikeelsetes väljendites endist sõnaosa *rahva-* ja võiks seega viida rahvatantsu ja pärimustantsu vahelise suhte sarnasusele pärimus- ja rahvamuusika mõistete omavahelise suhtega. Tõepoolest, argikeeles hakati sõna *pärimustants* alates aastaist 2006–2008 pruukima eeskätt muusikute ja muusikasündmuste korraldajate poolt, pärimusmuusikaga seoses ja enamasti vastandina *lavalisele rahvatantsule*, aga mõnikord ühtlasi ka eristumaks *folkloorsest tantsust*. Viimast tõlgendati sellises vastandumisolukorras range kinnihoidmisena arhiivikirjeldustest (Sarv 2009), kuid see tõlgendus polnud ainuvaldav – folkloorset tantsu on siiski varem mõistestatud ka kui „rahvatants kitsamas tähenduses“, välistades sellisel puhul vaid uusloomingu ehk autoritantsu, samuti on folkloorse tantsu osaliseks, meelelahutusfunktsiooni hõlmavaks sünonüümiks olnud väljend „talurahva seltskonnatants“ rõhutades tantsude muutlikkust ja kindlasti mitte arhiivitektide tähtsust järgimist (Torop 1995: 9, Kapper 2008: 26).

Igal juhul oli 19.–20. sajandi vahetusel kasutusele võetud mõiste *rahvatants* tähendusväli isegi hoolimata mitmesuguste täiendite ja erineva ulatusega sünonüümide kasutamisest sajandi jooksul järkjärgult nii teadus- kui argidiskursuses laienenud sedavõrd, et suhtlemisvõime säilitamiseks vajati ja toodi 21. sajandi esimesel kümnendil taas kasutusele uusi termineid (art. IV). Seejuures võib mõiste *pärimustants* kasutamise analüüsil märgata ka üsna kohe tekkinud uut arusaamade paljusust, mis osaliselt omavahel päris hästi haakub, kohati jääb vastandlikuks või tasakaalukalt vastandite ühtsust konstateerivaks. Sõnastuste ja tantsurealisatsioonide paralleelsel analüüsil tuleb esile ka huvitavaid nihkeid sõnas väljendatu ja tantsuliikumises ilmneva suhetes. Samuti on isegi lühikese, viie aasta pikkuse uurimisperioodi jooksul võimalik jälgida mõiste kasutuse kvantitatiivset dünaamikat (art. IV) ja kvalitatiivseid sisumuutusi nagu näiteks asjaolu, et aegajalt hõlmatakse argikõnes mõiste *pärimustants* raamidesse juba ka pärimusel põhinev autorikoreograafia vm nähtusi, mida varem tähistati lõpuks peaaegu kõlbmatuse ni laiali valgunud terminiga *rahvatants*.

Pärimustantsu mõiste tähenduse teadmus- ja kogemuspõhisel konstrueerimisel tugineb iga mõistestaja enda seisukohalt sel hetkel olulistele tunnustele, mis esmalt tavapärase ja seejärel suunatud sisuanalüüsi käigus teostatud kodeerimise tulemusel ilmnedid kategooriatena *osalus*, *variaablus*, *minevik* ja *kogukond*.

2.2.1.3 *Osalus ja variaablus*

Kui mõiste *pärimusmuusika* raamidesse mahuvad tänase Eesti populaarses³⁹ diskursuses nii omaaegse talupojumuusika stiilid kui ka nüüdistöötlused, sh teatud tunnustega autorimuusika (Särg, Johanson 2011: 116, 137), siis pärimustantsu

³⁹ Pärimusmuusikute ning selle uurijate ringkonna spetsialiseeritud diskursuses on olukord teine: tehakse vahet pärimusmuusika ja selle seadete ning töötluste vahel, kus pärimus seostub autoriloominguga, kuid sarnane selge vahetegemine puudub populaarses käsitluses.

mõistestamisel seisid argikeele populaarsed sõnastused alguses igasuguse seadmise ja ümbertöötamise suhtes pigem ettevaatlikul positsioonil ning kaugeltki ei seostunud pärimustantsu mõiste autoriloominguga. Andmetest selgub, et üldiselt tõmmatakse siiani pärimusliku ja lavalise tantsu vahele suhteliselt konkreetseid piire, rõhutades just nende kommunikatiivse funktsiooni suundade erinevust – pärimustantsu puhul **osalust** ja lavatantsu ettekandelisust. Kuigi pärimustantse tänapäeval ka publikule esitatakse ja see ei ole mõiste tähenduse konstrueerimisel teadmata:

„Pärimustantsude üheks tuntumaks esitajaks Eestis on rahvatantsuansambel Leigarid“ (Nõmme 2009 M48⁴⁰)

on sõnalistes seletuspüüetes olulise tunnuseks esil siiski osalusfunktsioon:

„Pärimustants ei ole vaatamiseks vaid ise osalemiseks ja kogemiseks.“ (Viljandi 2012 N25)

„tehti mingiks kindlaks vajaduseks (loitsud vm)“ (RTJ 2010 N37)

„Pärimustants on suunatud tantsijale, rahvatants pigem vaatajale.“ (Väätsa 2012 N39)

„Ei ole suunatud publikule, ega mõeldud lavale panemiseks.“ (Viljandi 2012 M22)

Sellel põhjal on tõi karismaatilised lavakunstnikud, avalikus diskursuses ühed esimesed pärimustantsu mõiste tähenduse konstrueerijad Jaak Johanson ja Silver Sepp endi jaoks olulisi pärimustantsu tunnuseid – individuaalset variaablust ja improvisatsioonilisust – esile just lavakontekstis. Lavastuse „Tantsumasina“ loomeprojekti sünnis, seejuures nii produktsiooni saatnud sõnastustes (Haav 2009, Meissaar 2009, Kapper 2010d) kui koreograafias avaldub vastandumine ühele osale rahvusliku lavatantsu iseloomulikest joontest – ühtlustatud esitusele ja individuaalsuse mahasurumisele. Lavastuse loojad ei eita aga ettekandelist tantsimist kui niisugust ega pärimustantsugi esitamist nn „välisele publikule“ (Kaeppler 1989: 451). Soov ja vajadus juhtida tähelepanu pärimustantsu individuaalsele **varieeruvusele** tulenes tõenäoliselt lavarahvatantsu visuaalsest kuvandist, mille olid „Tantsumasina“ loojate silmis kujundanud nähtud või ka koolipõlves kaasa tehtud balletipõhise karakteritantsu laadsed koreograafilised kompositsioonid, kus improvisatsioon ja individuaalsed, kohalikud, piirkondlikud vm kogukondlikud eripärad olid alla surutud ning asendatud ühtse standardiga. Mõistete eristamine teljel stabiilsem, ühtlustatud ja normatiivne (lava)rahatants versus muutlik ja varieeruv pärimustants ilmneb kogutud sõnalistes väljendustes üsna selgesti. Nii näiteks väljendub Silver Sepp „Tantsumasina“ esietenduse eelses intervjuus:

„pärimustants algab sealt, kus soolomuusik mängib nii kaasakiskuvalt, et süttiv kiring ei jäta võimalust paigal püsida. /.../ Rahva- ja seltskonnatantsudes on see raske tekkima, sest tantsitakse ja mängitakse kindla vormiga lugu. /.../ peab tutvustama pärimusega seoses oleva

⁴⁰ Täht ja number viite lõpus tähistavad vastaja sugu ja vanust.

tantsimise võimalusi Eestis laialt vohava lavarahvatantsu kõrval.“ (Haav 2009)

Lisaks lavarahvatantsule avaldatakse siin vastupanu ka kindlavormilistele seltskonnatantsudele, rõhutades pärimustantsu osaluslikkust antud juhul eriti muusiku ja tantsija vahelise teineteist inspireeriva suhtega. Pärimustantsu mõistet kirjalikult seletada püüdnud noored ja vanemadki rahvatantsuharrastajad, samuti tantsueriala tudeng, jätkavad sarnast joont, nähes osalusfaktorit varieeruvusega selges seoses ning selle põhjustajana:

„Kui pärimustants muutus vastavalt sellele, kes kuidas seda edasi õpetas, siis rahvatants on kindla ülesehitusega tants, mida õpetatakse või antakse edasi ikka võimalikult originaalsel kujul.“ (Väätsa 2012 N41)

[pärimustants on] *„Improvisatsiooniline tantsuliik.“* (RTJ 2010 N27)

„Neid ridu kirjutades mõtlen ma sellele, mida pärimustants ei ole ning paratamatult vastandan ma oma kogemusest lähtuvalt seda rahvatantsuga. /.../ Ma ei ole nõus sellega, et tantsima peab nii nagu arhiivmaterjalidel näha või kusagil lugeda.“ (Viljandi 2012 N25)

Kuigi esineb ka vastupidiseid mõtteid:

[pärimustants on] *„Ammustel traditsioonidel põhinev tants. Üritatakse säilitada ja järgi tantsida teatud aegadele iseloomulikke tantse, neid võimalikult vähe muutes.“* (Nõmme 2009 M39)

„pärimustants on midagi, mis antakse edasi põlvest põlve, emalt tütrele. Seda ei kaasajastata ning püütakse hoida võimalikult muutumatusena“ (Viljandi 2012 N24),

nähtub kogutud andmetest varieeruvuse tunnetamine pärimustantsu ühe olulise eristajana lavatantsust. Seda populaarset arusaama koos vanemat tantsutraditsiooni hõlmava teadusliku teadmise lünklikkusega võib ehk pidada ka üheks põhjuseks, mis on tekitanud või süvendanud suhteliselt laialt levivat ettekujutust reeglite vähesusest või suisa puudumisest pärimustantsus:

[pärimustants on] *„kindlate piirideta põlvest põlve edasi kanduv tants, mis on pidevas muutumises, kus ei ole kunagi õiget ega valet“* (Viljandi 2012 N20)

„Rahvatantsul on kindlad joonised, reeglid, pärimustants on vabam.“ (Väätsa 2012 N30)

„Pärimustants on minu jaoks selline tantsu suund, mis ilmselt ei ole mõeldud lavale. Seda tehakse pigem enda jaoks. Pigem tantsu nautimiseks kui selle esitamiseks. Pärimustantsus pole ka nii palju reegleid, ei ole oluline kuidas sa mingit sammu täpselt teed. Peaasi, et sul endal hea oleks.“ (Viljandi 2012 N24)

Viimane näide illustreerib koos varieeruvuse rõhutamisega uuesti ka mõistestamisviisi, kus pärimustantsu eristatakse muudest tantsuliikidest kommunikatsioonifunktsiooni osalus- ja ettekandelisuse kriteeriumi alusel. Tüüpiline ongi, et varieeruvusele ja osalusele viitavad koodid tulevad tekstides tihti esile lähestikku, viidates nendevahelisele mõtteseosele pärimustantsu mõiste tähenduse konstrueerimise protsessis.

Rahvatantsuharrastusega kokku puutunud inimesed sõnastavad pärimustantsu rahvatantsust ja lavatantsust eristavate tunnustena lisaks tihti ka „lihtsust ja loomulikkust“. Needki koodid hõlmasin variaabluse kategooriasse, sest „lihtsuse“ all mõistetakse seejuures peamiselt liikumisjadade lühidust ja korduvust (nt Pullerits 2013), mitmeti tõlgendatav „loomulikkus“ tähistab enamasti tehisliku või õpitu (treenitu) ja ka normeeritu vastandit, mille hulka sellisel juhul kuulub ka teatud annus vihjet muutlikkusele. Lihtsuse ja loomulikkuse kategooriasse liigitub ka tähelepanek, et [pärimustants on] „lihtsam kui lavatants oma kombinatsioonide poolest, rahulik ja maadligi“ (Vilmsi 2010 N38), mis annab varieeruvuse kategooriasse olulise liikumistiililise nüansi. „Lihtsust“ on pärimustantsu olulise tunnuseks nimetanud nii vähese kui suurema osaluskogemusega rahvatantsijad ja professionaalne rahvatantsupetsialistki, aga ka välised pealtvaatajad, kes lähtuvad eeskätt visuaalsetest kogemustest.

Pärast vestlusi pärimustantsu õpetanud tantsupedagoogidega (nt Järvela 2011) olen korduvalt saanud välitöö päevikusse märkida tõdemuse, et hoolimata vormielementide lühidusest ja korduvusest, mis pealtnäha võib mõjuda lihtsana, ei ole pärimustantsu õppimine tänapäeval lihtne, vaid varieerimis- ja improvisatsioonivõimalused ning vajadus nende vahel iseseisvaid valikuid teha muudab selle normeeritud lavatantsustiilidest isegi keerulisemaks. Sarnast mõtet väljendasid mulle Leigarite ansambliis tulnud algajad tantsijad hinnates tantsupeorepertuaari õppimise lihtsamaks kui vabaõhumuuseumis esitatavas folkloorikavas tantsimiseks vajalike improvisatsioonioskuste omandamist (Jors 2011). Varieeruvusele viitavad koodid ongi analüüsitud tekstides vastandlikud, nagu ka üks tantsutudeng pärimustantsu mõistet selgitades kokku võttis:

„Mis on pärimustantsu juures minu meelest huvitav, on see, et ta on ühelt poolt väga struktureeritud, tal on küllaltki ranged reeglid, kuid teiselt poolt on ta väga improvisatsiooniline ning kordumatu.“ (Viljandi 2012 N20)

2.2.1.4 Minevik

Pärimustantsu ühtekuuluvust minevikuga väljendatakse määratlustes otsesõnu, kirjutades tantsust, mis on pärit „vanast ajast“, „esivanematelt“ ja mille „juured on kusagil kaugel“ ning vahel viidatakse lisaks pärimustantsu vähesele levikule tänapäeval võrrelduna näiteks lavalise rahvatantsuga:

„Mina pean pärimustantsuks neid tantse, mis on antud edasi põlvest-põlve. Tänapäeval neid enam nii palju ei tantsita, kuid elemendid levivad ikka. Rahvatantsus on pärimustantsu elemendid, kuid rahvatants on oluliselt kaasajastatud. Need on tehtud noortele huvitavamaks ja vaatajale paremini vaadeldavaks. Saateks on juba tänapäevasem muusika.“ (Väätsa 2012 M17)

või muude nüüdisajal levinud tantsudega:

„Need tantsud ei ole tavaliselt rahva seas väga levinud st neid pidudel tavaliselt ei tantsita. Inimesed võivad olla neid tantse kuulnud, kuid ei oska tantsida.“ (Vilmsi 2010 N42)

[pärimustantsule mõeldes] „Esmasena meenub setu tantsud. Tavaelus teda enam ei esine, sest elukorraldus on muutunud. Kunagi olime talupoja rahvas ja ka tantsud selle eluga seotud. Nüüd oleme linnarahvas.“ (Nõmme 2009 M49)

Pärimustantsu mõiste mõtteline seostamine minevikuga ei tähenda siiski, et seda alati ja ainult minevikuliseks nähtuseks peetaks. Suhet minevikuga sisaldab ka ajas jätkuvuse idee ja väga sageli mainitaksegi pärimustantsude iseloomuliku omadusena „põlvest põlve“ edasikandmist ja edasiandmist „järeltulevatele põlvedele“.

2.2.1.5 Kogukond

Pärimustantsu või -tantsude levimusega seotud koodid peegeldavad peale ajafaktori ka kogukondlikkuse kategooriat, sageli etnilise grupi ja ühtlasi kohasidususe kaudu nagu nt eelmises lõigus tsiteeritud „setu tantsud“. Korduvad üldisemad omadussõnad „paikkondlik“, „kohalik“ ja leidub ka väga üldistav määrang:

„Väga vana ülestähendatud tants, põhineb folklooril. Pärineb kindlalt inimgrupilt. Pole laialt levinud.“ (Vilmsi 2010 N41)

Uuritud materjalidest nähtub, et argitasandil pärimustantsu mõiste tähenduse konstrueerimisel peaaegu ei osale pärimustantsu rahvusvahelisuse vm kogukondadevahelise liikuvuse mõõde. Vähemalt ei näi see kuuluvat pärimustantsu oluliste tunnuste hulka, kuna jääb mõistet määratlevates, piiritlevates, selgitavates tekstides leidunud koodide repertuaarist välja.

Peale kohasidususe, mida veelkord lähemalt puudutan järgmises alalõigus pärimustantsu institutsionaalsest mõistestamisest (p. 2.2.1.6) liituvad kogukonna kategooriasse ka kuuluvuse ja identiteediga seotud koodid. Kui folkloori eksistentsi ja leviku mõistes on olulised väikerühmad, siis praeguse globaalküla tingimustes sekkub pärimustantsu mõiste konstruktsiooni tihti ka rahvusluse teema, millega seotud koode esineb eriti rahvatantsijate ja rahvatantsujuhtide tekstides:

„iseegi sammud on meie rahvale iseloomulikud (ka keelele) nagu labajalg, rõhk I osal“ (Vilmsi 2010 N44)

„soovin osaleda pärimustantsu koolitusel, et saada põhjalikumaid teadmisi rahvuslikust tantsust“ (Vilmsi 2011 N20)

Andmete kodeerimisel käsitlesin rahvuslust kogukondlikkuse alamkategooriana ja rahvust kui üht kogukonna liiki. Pärimustantsu mõistestamise puhul on rahvuslus siiski segunenud teiste kategooriatega, järgmises tsitaadis näiteks ajafaktorile ja kommunikatiivsele funktsioonile viitavatega:

„Pärimustantsuks pean ühe maa vanu ja traditsioonilisi tantse, mis on säilinud või taaselustatud aegadest ammustest. Inimesed tantsivad neid rõõmuga ja enamasti suurtes seltskondades. Sellega teadvustatakse oma olemust ja kuuluvust, neid õpetatakse rõõmuga edasi, et need kanduks ja leviks nii oma rahvuskaaslastele kui ka teise päritoluga inimestele“ (Viljandi 2012 N24)

toimides varjatult, n-ö taustal, aegajalt võib-olla isegi mõnevõrra ootamatult esile tõustes nagu laulu- ja tantsupeo kui identiteedi manifesti mängutulek järgmise tsitaadi viimases lauses:

[pärimustants on] „*seotud esiisade tavade tundma õppimisega ning nende tavade ja traditsioonide kaudu oma identiteedi tunnetamine. See seob meid millegi suurema ja ajaloolisema osa külge. Pulma, kosjaskäigu, matuse jne talitused, kombestik ning tähtpäevade tähistamine – kuigi me ise enam ehk samamoodi ei käitu, kuid nendest teadlik olek annab teatud kuuluvustunde, millega samastuda. Kasvõi tantsu- ja laulupeol.*“ (Viljandi 2012 M20ndad)

Analüüsitud kirjalikes tekstides ei seostatud pärimustantsu mõistet rahvatantsijate või tantsuklubiliste kujuteldavate kogukondadega. Suulistes eravestlustes on aga mõnikord väljendatud arusaama, et pärimustantsu peetakse enamal määral seotuks tantsuklubiliste kogukonna kui rahvatantsuharrastusega.

2.2.1.6 Pärimustantsu institutsionaalne mõistestamine

Individuaalselt unikaalsete konstruktsioonidega paralleelselt ja põimunult toimib pärimustantsu institutsionaalne mõistestamine. Institutsionaalsuse all pean ma siinkohal silmas mõiste tähenduse konstrueerimise suunatust erinevate, sh nii riiklike kui valitsusväliste asutuste ja organisatsioonide tegevusest. Tulenevalt organisatsioonide tegevuse aluseks olevatest eesmärkidest, põhimõtetest ja ideoloogiast on osaliselt erinevad ka pärimustantsu mõiste sisu moodustavad olulised tunnused.

Kui 25. novembril 2009 tehtud Google'i otsing kinnitas varem kujunema hakanud muljet, et veebipublikatsioonides esineb sõna *pärimustants* kõige sagedamini seoses Eesti Pärimusmuusika Keskusega, seejuures peamiselt kursuste tutvustustes, õppekavades ning tol hetkel uuendusliku ja aktuaalse lavastuse „Tantsumasin“ promotsioonis, siis ligikaudu kolm aastat hiljem, 20. septembril 2012 korratud otsing näitas teatavat kasvu kvantiteedis, mõiste kasutuskontekst oli jäänud üsna sarnaseks. Endiselt esines sõna *pärimustants* huvihariduse õppekavades ning koolituste ja õpitubade sisututvustustes, ent nüüd juba mitmete erinevate organisatsioonide⁴¹ postitustes. Koolitus- ja kultuurikorraldajate aktiivne vahendus kodustas esialgu teoreetilises diskursuses kasutatud mõiste mõne aastaga ka argikeelde. Selle protsessi käigus konstrueeris iga kasutaja mõiste tähenduse vastavalt omaenda tantsimisel ja tantsust lugemisel, rääkimisel või tantsu vaatamisel kogutud teadmiste ja kogemuste, mille kujundamises osalesid institutsioonide ideoloogiliselt ja kultuuripoliitiliselt laetud tegevused. Näiteks väljendub järgmises tsitaadis ERFN korraldusel iga kolme aasta tagant Eestis toimuva rahvusvahelise folkloorifestivali Baltica mõju asjaosalise rahvatantsurühma juhi pärimustantsu-tunnetusele, mis võrdsustab pärimus- ja

⁴¹ Eesti Rahvusliku Folkloorinõukogu Koolituskeskus, Rahvakultuuri Keskus, Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts, Tallinna Ülikool, Tartu Ülikool, Eesti Kirjandusmuuseum jt. Võibolla on ka märkimisväärne, et mõiste *pärimustants* kasutus ei ristinud Eesti Laulu- ja Tantsupeo SA avaliku retoorikaga. Pidude kunstilistes meeskondades on mõiste siiski kasutusel.

folkloorse tantsu mõisted, liigitades need ühtlasi minevikku kuuluvaks materjaliks, mida on võimalik taaselustamise tarbeks koolitusel asjatundjatelt õppida:

„Oleme osalenud Baltica folkloorifestivali ülevaatusel, kus meile määrati II kategooria. See tulemus mind kava kokkupanijana ei rahulda. Soovin täiendada oma oskusi ja teadmisi pärimustantsu alal, et suudaksime oma tantsurühmaga lisaks autoritantsudele väärikalt esitada ka folkloorseid tantse.“ (Vilmsi 2011, N42)

Viljandi Pärimusmuusika Aidas alates 2011. aastast korraldatavate tantsumaja⁴²-nimeliste sündmuste eesmärgiks on korraldajad ise nimetanud inimeste tagasitoomist vanade tantsude juurde. Ligikaudu kord kuus toimuv tantsumaja sarnaneb sisu poolest Eestis 1990te alguses Ungari tantsumajade (*táncház*) eeskujul mitteformaalse liikumisena startinud tantsuklubi kogunemistega. Tallinnas ja Tartus regulaarselt üle nädala kolmapäeviti, mujal harvemini toimuvatest tantsuklubidest erineb Viljandi tantsumaja-tüüpi sündmus korraldajate sõnul aga vormi poolest, kus õppeprotsess ja pidu on teineteisest selgemini lahutatud: „Seletame lahti erinevate tantsude põhimõtted ning anname juhiseid, kuidas põhisamme varieerida erineva muusika saatel. Nii on ka algajal pärimustantsu huvilisel võimalus juba samal õhtul õpitud proovida,“ kirjeldab produtsent Janne Suits (Lisa 3, Vanad tantsud 2011). Tantsude sihipärane õpetamine toimub päris peole eelneva tunni jooksul eraldi, üksikute juhendajate ja pillimeeste abil. Eesti Pärimusmuusika Keskusest juhitud tantsumajade sarjas rõhutatakse sarnaselt tantsuklubide liikumisega pärimustantsu tantsimise variaablust ja improvisatsioonilisust ning elava muusika tähtsust:

„Tähtis on side muusiku ja tantsija vahel: tantsija tantsib muusika saatel ning muusik seab oma mängu tantsija järgi. Selline suhtlus säilitab ning taasloob pärimustantsule ja -muusikale iseloomuliku tunnusjoone: improvisatsioonilisuse.“ (Lisa 3, Uus! 2011).

Samal ajal näitavad minu osaluskogemused ja kogutud materjalid väga selgelt, et mitmes teises institutsionaalselt suunatud kontekstis elavat muusikat pärimustantsu tantsimiseks otseselt möödapääsmatu kriteeriumina ei tunnetata: Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Seltsi koondunud rahvatantsurühmad ja -ansamblid harjutavad enamasti salvestatud muusika saatel ja kui üldse, siis samal moel õpitakse ka pärimustantse, samuti on salvestatud saatemuusika kasutamine valdav nii üldharidus- kui huvikoolides ja -ringides toimivas tantsuõpetuses ning sellega seotult tantsuõpetajate koolituses⁴³ samuti. Seejuures on uurimisperioodi jooksul küll teoreetiline teadmine elava muusika ja pärimustantsu seosest rühmaharrastajate ja -õpetajate seas varasemast rohkem levima hakanud, kogemuslikust omaks võtust

⁴² Nimetus ja ka sündmuste kontseptsioon on laenatud 1970te Ungaris alguse saanud liikumisest, mille eesmärgiks oli vastukaaluks sotsialismimaades tol perioodil ainuvalitsenud lavalisele rahvatantsule õppida tundma maapiirkondades säilinud vanemat tantsurepertuaari ja ehedate pärimustantsijate liikumisstiili ning taaselustada traditsioonilise tantsu meelelahutusfunktsioon.

⁴³ Koolitajana olen tihti raske valiku ees, kas ja kuidas rõhutada õpetajate (täiend)koolituse korraldajale enda soovi või koguni nõuet kaasata pärimustantsu õppesse kindlasti päris muusik, teades õppijate tulevase võimalusi õpitu rakendamiseks kooli või harrastusrühma keskkonnas. Kompromissina tulebki teinekord siduda teoreetilise teadmise jagamine (nt Kapper 2012c: 14–15) ja olemasolevatele võimalustele vastav praktika, sh salvestatud muusika kasutamine.

ega väärtushinnangute muutumisest seejuures aga rääkida ei saa. Kui salvestatud muusika kasutamist peetaksegi vajalikuks põhjendada, siis tuuakse peamiselt välja tehnilisi takistusi nagu sobiva pillimehe või majanduslike võimaluste puudumine. Sisuliselt viib see küsimusele prioriteetidest, mille seadmises antud juhul osalev kogemus järelkult ei ole sundinud neist institutsioonidest mõjustatud harrastajaid elava pillimehe mängu salvestatud muusikale eelistama, vähemalt mitte alati ja mitte nii tugevalt, et see muutuks pärimustantsu mõiste oluliseks osaks.

Pärimustantsu mõiste institutsionaalse konstrueerimise erinevaid võimalusi iseloomustab ka repertuaarivalik. Veidi suurema institutsionaalse suunamisega tantsumajade ja informaalsemate tantsuklubide repertuaar on omavahel laias plaanis sarnane, hõlmates peamiselt talupojatraditsiooni tantse nii Eestist kui välismaalt. Üksikute sündmuste lõikes on aga märgata, et tantsuklubides kujuneb repertuaari koosseis rohkem isevooluted ja ka ühe õhtu jooksul võib tantsude valik seetõttu olla väga lai. Üks pikemaajalisi Tallinna tantsuklubi eestvedajaid Siim Sarv märkis festivali Sabatants vestlusringis, et eelistab teadlikult mittesekkumist ning jälgib huviga igasuguste, ka uuemate tantsuvormide nagu näiteks fokstroti või mõne autoritantsu klubipõrandale jõudmist (Lisa 3, Barbo 2012). Tantsumajade repertuaari aga suunavad sündmust korraldava organisatsiooni valikud muusikute ja õpetajate osas, millega iga kord kaasneb suurem keskendumine mõnele kitsamale tantsutüübile, ajastule või kindla piirkonna tantsudele. Pärimustantsu mõiste **kohasidusus** ehk tantsu(teksti)de seostamine mingi paiga või piirkonnaga (vt ka Kapper 2012b) on uurimisperioodil olnud tantsumajadega seotud diskursuses seega mõnevõrra suurem kui tantsuklubide puhul. Samas on paikkondlikkuse kriteerium tõusnud üsna tugevasti esile ka mitmesuguste, sh tantsuklubide liikumisega seotud festivalide⁴⁴ repertuaarivalikus.

Eriti tugevat rõhku pannakse materjali kohasidususele aga folkloorifestivalil Baltica. Selle festivali eel korraldab Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu kohalike harrastusrühmade ülevaatusi⁴⁵, millest osavõtu juhendis on soovituslikuks nõudeks seatud kohaliku repertuaari esitamine. Siin võimendub arhiivipõhine kihelkondlik printsiip – kohatähis muutub märgiks, mis antud juhul esineb kui materjali

⁴⁴ nt Sabatants 2012–2013, Tartu traditsioonilise tantsu festival 2013, Viljandi Pärimusmuusika Festival 2009–2013 jmt nn *folgid*.

⁴⁵ Alates 2013. aastast nimetatakse neid küll eelfestivalideks, rõhutamaks rohkem ühistegevust ja pidu kui kavade esitlemist spetsialistide nõudlikule silmale.

autentsuse⁴⁶ kinnitaja. Teatud paikkonnaga seostatav minevikuline liikumismaterjal kantakse üle uude funktsiooni ja keskkonda – publiku ette, sageli linnaruumi, püüdes kogukonnavälise vaataja-kuulaja tähelepanu selle paiga või paikkonda esindava tantsu eripärale, kuid kuna asjassepühendamatu vaataja ei pruugi liikumismaterjali paikkondlikke detaile märgata, antakse tantsu täienduseks sõnalisi selgitusi⁴⁷ sh ka kohasidusust rõhutades. Pärimumantsu kindla Eesti paikkonnaga seostamist ei takista sellisel puhul ka teadmine, et enamasti on tegemist rahvusvaheliselt väga liikuva 19.-20. saj seltskonnatantsude kihistusega. Osaliselt sama eesmärgi – paikkondliku eripära esiletõstmist – täidab ka oma piirkonna rahvarõivaste kandmine esinemisel. Kohasidus ei ole Baltica festivali kontekstis kindlasti mitte ainus eheduse garandina toimiv kriteerium, kuid märkimisväärne on see, et tantsumaterjali seostamine kindla piirkonna või paigaga, kust see on kogutud, omandab festivalil osalejate ja vaatajate jaoks selle protsessi käigus suurema tähtsuse kui see on olnud nende inimeste jaoks, kellelt tantsud kunagi üles kirjutati. Ühtlasi annab selline seostamine sõnas ja visuaalses väljenduses nii osalejatele kui vaatajatele kogemuse ja teadmise pärimustantsu kohasidususest, mis lõpuks omakorda osaleb pärimustantsu mõiste tähenduse konstrueerimisel.

Näite repertuaarivaliku kaasarääkimisest pärimustantsu institutsionaalse mõistestamise protsessis pakub ka Viljandimaa Rahvakultuuriseltsi ja rahvatantsurühma Vabajalg korraldusel ning EV Kultuuriministeriumi, ERRS-i jt asutuste toetusel peetud Viljandi Talvine Tantsupidu, mis viimase peo eel oma kodulehel teatas:

„Tulemas on viimane, 15. Viljandi talvine tantsupidu, sest oma eesmärgi – pärimustantsu viimine rahvatantsijate hulka – on täidetud /.../ Me oleme hakkama saanud ja nakatanud teisi just seda oma, eesti pärimustantsu tantsima just nii nagu me keegi seda oma teadmistest ja oskustest tantsida tahame ja oskame.“ (XV Viljandi 2013)

Festivali kodulehel jagati Viljandi lähistelt kogutud tantsude kirjeldusi (Lisa 3, Repertuaar 2013) ning enamasti märkimata päritoluga saatemuusika salvestisi, millele rühmajuhendajatel tuli kirjandusest ise leida meelepärase tantsuteisend. Peakorraldaja Vaike Rajaste rõhutas ka juba 2009. aastal teleintervjuus rõõmu ühelt poolt kodukandi ja teisalt „oma eesti“ tantsudest, taustal tantsis Vabajalg süiti

⁴⁶ *Autentsus* on siinkohal tsitaatmõiste: Folkloorifestivali Baltica 2010 ja 2013 osavõtu juhendites nimetatakse festivali ühe eesmärgina „paikkondlike traditsioonide eripära“ hoidmist ning festivali kodulehel avaldatud dokumendis „Folkloorikavade määratlused“ selgitatakse, et festivalile oodatud „Autentne kava põhineb folkloorimaterjalil, mis on omandatud otse pärimuse kandjalt või valitud rahvaluule arhiividest ja publikatsioonidest ning mida esitatakse võimalikult originaalilähedaselt. Taotluseks on tutvustada mingi paikkonna folkloori ehedaid ajaloolisi vorme. Selline kava põhineb reeglina ühe paikkonna (kihelkond, maakond, mingi rahvusvähemuse asuala) traditsioonil. Kuid kui rühmas on eri paikadest pärit inimesi (nt linnarühmad), võib kava sisaldada ka nende kodukantidest pärit materjale, mida tuleks siis kava juhil kommenteerida. Autentne kava ei saa vältida teatud lavalisest tinglikkusest tulenevaid muutusi ning absoluutselt autentset esitust on tegelikult võimatu rekonstrueerida, sest esituse situatsioon ja kontekst on igal juhul uued.“ (Rüütel 2013)

⁴⁷ nt Pärnumaa esinejate sissejuhatused ERA DV 458–461, 768–771

erinevatest tantsudest sh kodulähedase Kolga-Jaani *tõmba-jüri* ja Karksi-Nuia *kirburaputamist* ning kõike kokku hoopis Saaremaalt⁴⁸ kogutud *mulki*-tantsu viisi saatel, samuti Läänemaa⁴⁹ *vurr-sahkadit*. Pärimustantsu mõistestamise seisukohalt on siinkohal korraldajate püstitatud eesmärgi täitumise küsimusest olulisem märgata, kuidas paikkondlikkuse printsiibile viitavad koodid, mis küll ei puudu ei sõnalises ega tantsutekstis, on sügavalt segunenud üld-rahvusliku identiteediga seotud väljendustega ning viimane tundub nende üle domineerivat.

Pärimustantsu institutsionaalse mõistestamise analüüsil esile tõusnud koodid paigutuvad niisiis kategooriatesse *osalus* sh institutsiooniti erinevad vaatepunktid muusiku osalusele tantsuprotsessis ja sellega seotud *variaablus*, samuti *kogukond*, mis sisaldub nii kohasiduse kui rahvusliku identiteediga seotud koodides ning *mineviku* kategooria, mis pärimustantsu institutsionaalsel mõistestamisel on esindatud ühelt poolt säilitamisele ja teisalt edasiandmisele, -kandmisele ja -arendamisele viitavate koodidega.

2.2.1.7 Mõtteline seos mineviku talurahvakultuuriga

Pärimustantsu mõiste rahvapärastes seletuspüüetes ja mõistet uurimisperioodil kasutanud argistes kõnelemispraktikates kordunud tähenduslikud koodid on koondatavad laiadeks üldkategooriateks tinglike nimetustega *osalus*, *varieeruvus*, *minevik* ja *kogukond*. Koodid esinesid omavahel erinevates seostes, kõige sagedamini olid populaarses diskursuses lähestikku osaluse ja varieeruvuse kategooriasse liigitatavad koodid. Teoreetilisel baasil eeldefineeritud kategooriate sobivus tekstidest esile tõusvate, erinevatele inimestele subjektiivselt oluliste pärimustantsu tunnustega ja tähenduslike koodide esituskontekst näitavad, et pärimustantsu mõiste tähenduse konstrueerimisele on uuritaval perioodil olnud üsna üldiselt iseloomulik tähistatava tantsu **mõtteline seos mineviku talupojatraditsiooniga**. Väljendiga „mõtteline seos“ tähistan siinkohal mõiste raamidesse hõlmatava tantsu liikumistekstilist või funktsionaalset sarnasust vm suhet mõistestaja kujutlusega tantsust mineviku agraarühiskonnas, mille olulisteks tunnusteks omakorda peetakse kas tantsutekstide muutlikkust ja kogukondlikke eripärasid või tantsimist peamiselt osaluskontekstis st osalejatevahelise suhtlemise funktsioonis või mõlemat korraga. Mõnikord on mõttelise seose loomiseks algselt piisanud ka vaid kõige otsesemast eeskujust, nimelt tantsu saatemuusika tähistamisest pärimusmuusika sildiga⁵⁰ ilma et tantsu liigutuste või ka konteksti või funktsiooni sarnasus talupojatantsuga mõistestamise protsessis primaarselt oluline olekski. Nagu aga näitab edaspidine tantsutekstide analüüs, liituvad tantsuteksti talupojakultuuriga seostatavad omadused sellisel juhul praktikas pärast mõiste

⁴⁸ RKM II 88, 577 (3) < Mustjala khk, Vanakubja k, Kaasiku t. < Ann Anis, s. 1885 – H. Tampere (1958)

⁴⁹ ERA II 172, 67/8 (1) < Kirbla khk, v ja k < Jaan Rand, 59a – H. Tampere (1937)

⁵⁰ Tugeva tõuke mõiste *pärimustants* seostamisele pärimusmuusikaga ja laiemasse kasutusse minekule andis 2010. aasta Viljandi Pärimusmuusika Festivali teema „Seest tuleb üks tants!“ (Lisa 3. Teema 2010)

väljaütlemist ja kasutuselevõttu, väljendudes eeskätt liigutuste valikus, mida inimesed peavad minevikulisele talupojatantsule omaseks (art. III). Iseloomulik on ka, et vastupidisel juhul, kui tantsijate liikumine vaataja meelest ei sisalda traditsioonilisi elemente, avaldatakse tihti kohe kahtlust, kas tegemist ikka on pärimustantsuga. Missuguste faktorite mõjul pärimustantsuna mõistestatud praktikas kasutatavate liigutuste repertuaar ja esitusviis kujuneb, seda olen jälginud uurimuse järgmistes etappides (tulemused p. 2.2.2 ja 2.2.3).

Asetades tähenduse konstrueerimisel rõhku pärimustantsu mõistes sisalduva muutlikkuse tajule nähakse mineviku talupojakultuuriga seotud pärimustantsu elava traditsioonina ning märgatakse, et see peegeldab tänapäeva ühiskonnas aset leidnud muutusi kasvanud isikliku vabaduse, reeglite puudumise, võimaluste paljususe ja individualismi suunas. Hinnang sellele trendile võib olla murelik või tasakaalukalt konstateeriv nagu järgmistes tsitaatides:

„/.../ Nagu tantsitakse üle-eestilist rahva- või pärimustantsu nii päris palju lauldakse üle-eestilises keeles eri piirkondade laule. Pärimus on tore asi, väga õige asi, et inimeselt inimesele, aga päritakse tantse ja laule teadmata, et nad on mingi rahva juurest tulnud, siis tekibki uue-eestiline ehk keskpõrandale kokku tants ja laul. /.../ võiks austavamalt suhtuda.“ (Sarv 2011)

„Tants on väga individuaalne. Kes tantsib sammude pärast, kes sotsialiseerumise pärast, kes intiimse kontakti pärast. Kuidas neid kõiki ühte patta panna? /.../ siin ei ole kellelgi õigus või vale, vaid siin ongi variantide paljusus. Kes ei kohane, see ei kohane. Ja see ei ole ei halb, ei hea. See lihtsalt on.“ (Priks 2011)

Mõlemal eeltsiteeritud juhul ja ka järgmises tsitaadis tajutakse kaasaja linnakultuuri keskkonnas toimuvat pärimustantsu võrdluses mineviku talupojatantsuga. Mõtteline side talupojatraditsiooniga on olemas selgi puhul, kui kahetsevas toonis tõdetakse traditsiooni katkemist:

„Need on minu arvates tantsud, mis on edasi kandunud põlvest põlve ning mille autorit tegelikult keegi ei tea. Küll aga teatakse, milliselt maalt ja millisest piirkonnast see tants on pärit. Tänapäevaks ei ole neid enam põlvest põlve tavaliselt edasi antud. Neid tuletatakse uuesti meelde, aga kahjuks ei anta ka nüüd neid edasi järglastele.“ (Nõmme 2009 N36)

Nagu ka eespool toodud näidetes lavastuse „Tantsumasin“ promotsioonist või tantsumaja eesmärkidest, ei kirjelda analüüsitud tekstid sugugi alati olemasolevat reaalsust, vaid neis konstrueeritud **pärimustantsu mõiste peegeldab individuaalseid või institutsionaalseid soove ja unistusi** sellest, kuidas asjad peaksid olema: väljaütlemites „Pärimus peaks olema materjal, millelt edasi minna, luua selle põhjal uut“ (Viljandi 2012 N21) või „Festival soovib läbi pärimustantsu hoogu anda inimeste individuaalsele eneseväljendusele ja improvisatsioonile“ (Lisa 3. Teema 2010) kajastuv mõtteline seos talupojatantsuga seisneb lootuses leida minevikulisest materjalist, hästi ära unustatud vanast inspiratsiooni uueks loominguks. Vana ja minevikulise materjali väärtusena tunnetatakse nendes näidetes paradoksaalsel kombel pigem uudsuse võlu, mis, küll juba varase

moderniseerumise käigus sündinud, on nüüdisaja ühiskonnale endiselt omane. Kuid uuritud materjalist tuleb esile ka vastupidine nägemus, mida hästi kujundlikult väljendas Öie Sarv:

Kui teed tavalist parempidist kudet, jääb iga sinu vaimuvõnge pärast koes näha, sest see üksik silmus tuleb teistmoodi. Pitsilist kududes ei ole kudumise ajal peas käinud mõtteid pärast niimoodi näha (Barbo 2012)

Pärimustantsu olulise tunnuse ehk otsese ülesandena, mida pärimustants inimese/tantsijaga teeb, võib sellise mõistestamisviisi puhul näha traditsiooniliste teadmiste ja oskuste tunnetamist rahulolu allikana ning selle kaudu isikliku sisemise tugevuse, kindlus- ja turvatunde saavutamist. Selle loob kehaliselt kogetud tantsu liikumismustrite korduvus, mida on huviliste ringkonnas nimetatud ka (positiivseks) monotoonsuseks.

Mõistestamise temaatika lõpetuseks tuleb kindlasti märkida, et ühtlasi näitas pärimustantsugi mõiste koos pärimusmuusika ja teiste pärimus-liiteliste terminitega uuritaval perioodil nüüdisajal juba ka teatavaid **kulumise** märke:

„Mind on aja jooksul hakanud selle termini ülekasutamine natuke häirima, sõna „pärimus“ on nagu kaubamärk, nõ kindlapeale välja minek. Kuna olen oma muusikukskäimise teel hakanud palju rohkem mõistma ja mõistatama just vanapärasuse võlu ja tarkust, siis kasutan selguse huvides sageli taas terminit „rahvamuusika“. Nõukogudeaeg on kaugeks jäänud, sõna jälle puhtamaks ja selgemaks muutunud. Samas ei saa ma endiselt kasutada terminit „rahvatants“, sest valdavale enamusele seostub see ennekõike tantsupeo ja lavalise rahvatantsuga (see väide ei ole õhust võetud, vaid kursusi tehes ma alati enne küsin kursuslaste käest, mida üks või teine termin nende jaoks sisuliselt tähendab).“ (Hainsoo 2011)

Traditsioonilise tantsu festival Sabatants näibki üleekspluateeritud pärimustantsust kõnelemist vältivat ja varasemat terminit taaskasutades pakub „võimalust süvendatult tutvuda ja tegeleda eheda rahvatantsuga“ (Lisa 3, Festivalist 2013). Samal ajal räägivad festivali korraldajad ning eestvedajad suulises kõnes vabalt pärimustantsu(de)st ja tantsupärimusest, aga sageli ka tantsudest ja tantsimisest ilma täiendavate eesliideteta, viimane on üsna iseloomulik tantsuklubiliste kujuteldava kogukonna tuumiku ja pärimustantsu ning -muusika süvenenumate huviliste suhtlemisele nii omavahel kui väljapoole.

2.2.2 Pärimustantsu kommunikatiivsed funktsioonid ja varieerumine

21. sajandi nullinate lõpus ja teise kümnendi alguse Eestis pärimustantsuna mõistestatud tantsuliigi varieeruvuse mitmepalgelisuse ja dünaamika avamiseks jätkasin uurimust tantsurealisatsioonide analüüsiga.

Tantsutekstide lähemal vaatlusel võtsin fookusesse liikumistekstide ja tantsu kui kultuuriteksti erinevad kommunikatiivsed funktsioonid, avamaks põhjuslikke seoseid liikumisteksti varieerumise ja teksti ülejäänud osade ning konteksti vahel lähtuvalt tantsu asendist kommunikatsiooniprotsessis. Tantsurealisatsioonide konteksti arvesse võttev liigutuste ja liikumise koreoloogiline analüüs näitab, kuidas

kõik viis Lotmani (1981) poolt sõnastatud teksti kommunikatiivse funktsiooni tüüpotsessi on eristatavad ka pärimustantsutekstide puhul. Tantsutekst funktsioneerib kui kollektiivne kultuurimälu teises ja täienes kultuuritraditsiooni ja auditooriumi vahelises suhtluses või täidab aktiivset sõnumi saaja ja saatja rolli vastasmõjude lugejaga või muutuva ümbritseva kultuurikontekstiga. Teksti meediumirolli paigutab Lotman kahte erinevasse protsessi – tavapärase adressaat-adressandi vaheline kommunikatsioon, kus info kandja ja auditoorium on erinevad isikud ja selline kommunikatsioon, kus lugeja suhtleb teksti abil iseendaga. Kuna üldpõhimõttelt on need sarnased ning tantsuteksti kui meediumi varieerumise mõjutajana omab pigem tähtsust sisemine liigendus sõnumi saaja ja saatja positsiooni järgi, esitan tantsutekstide analüüsi tulemused järgnevalt nelja põhilise protsessitüübi lõikes, millest igaühes tulevad esile erinevad pärimustantsu muutumise põhjused.

2.2.2.1 Tantsutekst kollektiivse kultuurimälu funktsioonis

Lotman räägib teksti kultuurimälu funktsioonist auditooriumi ja kultuuritraditsiooni vahelises kommunikatsioonis. Siinse uurimuse vaatenurgast käsitlen auditooriumina nii pärimustantsu vaatajat kui ka tantsijat, kes suhtlevad tantsuteksti kaudu kas oma kujutluste ja teadmistega ajaloolisest talupojakultuurist või hilisemate ja kaasaegsete kultuuridega. „Selles rollis ilmutab tekst ühelt poolt võimet pidevaks täiendamiseks, teiselt poolt aga temasse salvestatud informatsiooni ühtede aspektide aktualiseerimiseks ja teiste aspektide ajutiseks või täielikuks unustamiseks.“ (Lotman 1981) Talupojakultuurist pärineva tantsuteksti täienemine ning salvestatud info eri aspektide vaheldumisi aktualiseerimine-unustamine väljendub ilmekalt aktiivsest käibest taandunud tantsude õppimisel sõnaliste kirjelduste järgi, mis on rahvatantsuõpetuses siiani tüüpiline meetod, kuigi filmimaterjali kasutamise võimalused tasapisi paranevad. Ükski fikseerimistehnika, ka audiovisuaalne ei kata tantsu kogu keerukust, kunagi ei ole võimalik hõivata tantsuteadmuse põhilist kandjat, elavat inimkeha. Tantsu taaselustamisel fikseeringust puudunud keha asendatakse ja uue kehaga tuleb kaasa mitte fikseerimisel väljajäänud, vaid juba taastamishetke kultuur, millel on oma ajalugu ja väljakujunemise põhjused. Nii näeme, et kui pärimustantsu kirjeldustes täpsustamata detaile on taaselustamisel tõlgendatud vaid suhteliselt normeeriva eesti rahvatantsu oskussõnavara baasil ning seejuures märkamata või teadvustamata oma rahvatantsuharrastuse käigus kujunenud kehalisi *habitusi*, peegeldub rahvatantsurühmade tantsuesitustes nõukogude perioodi sotsikolonialismi *jälienduslik* kaja. Nähtavana väljendub see muutus liikumisstiilis nagu näiteks tantsijate ülesirutatud hoiak, tantsimine kõrgel päkkadel ja suhteliselt pikkade sammudega, ülakeha ja käte ulatuslikes liigutustes vm, aga ka liikumisteksti ülesehituses, kuhu on lisatud ebatraditsioonilisi koreograafilisi elemente teadmatusest või teadlikult, et kompositsioon vastaks ajastu maitsele, esteetilistele tõekspidamistele, väärtushinnangutele.

Tantsuteksti ühe aspekti aktualiseerimisel ununeb teine, näiteks peetakse rahvatantsuharrastuses oluliseks ja õpetatakse enamasti takti I osa rõhutamist taldsammuga labajalavalsis, nõnda kirjeldatakse normeeritud labajalavalsisammu ka

eesti rahvatantsu oskussõnastikus (Torop 2008: 47). Sellises liikumistekstis on ununenud andmed teistsugustest labajala tantsimise viisidest, näiteks ilma rõhkudeta, päkkadel⁵¹, jalgu lohistades⁵² vm. Ka seda laadi aktualiseerimise ja unustamise erinevate põhjuste seas on üheks teguriks lavalise rahvatantsu esteetika, mille väärtustega lohisevad sammud ei sobi, aktiivne ja energiline liikumine aga küll. Nii tehaksegi valik just viimase kasuks, kuigi traditsioonis on olemas erinevad võimalused. Sarnaseid näiteid pakub tihti rahvatantsurühmade esinemine folkloorifestivalil Baltica. Sageli tantsivad rahvatantsijad polkat normeeritud hüplevpolka⁵³ põhisammuga, mis on rühmarahvatantsus enamasti polkasammu võrdkujuks ja rahvatantsuõpetaja esimeseks valikuks, kui ta loeb kirjeldusest sõna „polka“ või „polkasamm“ (nt SK B1–20). Ununenud aspektiks on siin piirkondlike ja individuaalsete sammuvariantide paljusus ja eripärad, aktualiseerub vaid üks tüüpiline tantsimisviis. End ühtlustatud rühmarahvatantsule vastukaaluks seadvates tantsuklubides seevastu aktualiseeruvad individuaalsed eripärad ja mõnikord ununeb seejuures ühise teadmise ning kogukonnasiseselt tunnustatud reeglite ja normide roll ühistantsu õnnestumisel. Selline olukord on seletatav tantsu individuaalse variaabluse kõrge väärtustamisega, mis on sarnane tänapäeval ka üldiselt üsna levinud väärtushinnangutele, kus isiklikud soovid ja vajadused tõstetakse kõrgemale kollektiivsetest.

Unustatud tantsuelement võetakse uuesti kasutusele siis, kui selleks on põhjust. Näiteks märkasin 4-5 aastat tagasi iseenda kohta, et kasutan polkatantsimisel aina sagedamini tallapolkat⁵⁴. Põhjuseid oli arvatavasti kaks: esiteks rohke Kihnu tantsude audiovisuaalsalvestuste vaatamine nende analüüsi ja videoantoloogia koostamise käigus, mis pani mind kihnlaste tantsule sarnast liikumisviisi esialgu proovima ja seejärel omaks võtma; teiseks võib-olla ka lisandunud vanusega seotud soov tantsida ökonoomselt st energiat kokku hoides, ilma ülearuste liigutusteta, mis võimaldab tantsida rahulikult ja väsimata pikemat aega järjest. Tõsi, tallapolka tantsimine ei osutunud mugavaks ja ökonoomseks päris igas situatsioonis, vaid selle sobivus sõltus ka paarilise kehakujust ja liikumisest, muusika tempost ja rütmist, ruumist, seltskonnast jt asjaoludest kuni põranda või pinnase iseloomu ja jalatsiteni välja. Ökonoomset tantsimisviisi väärtustatakse kõrgelt tantsuhuviliste pärimusmuusikute seas ning osaliselt ka tantsuklubides, hinnates võimet kaua tantsida, kuid see ei ole sugugi tingitud tantsijate kehvast füüsilisest vormist, nagu võiks arvata, vaid pigem peetakse sellist liikumisviisi sarnaseks endisaegse talupojatantsuga. Ka selline väärtushinnang paneb tantsutekstis aktualiseeruma just niisugused aspektid, mis ökonoomselt tantsida võimaldavad, teised ununevad.

Osalustantsu kontekstis tõusevad oluliseks lugupidavad ja tähelepanelikud suhted paariliste jt kaastantsijate ning tantsijate ja muusikute vahel. Need tantsu

⁵¹ RKM Mgn. II 891 b – Tori, Oore k, Liisa Kümmel, 75a – H. Tampere (1963) jt

⁵² nt ERA II 254, 54/5 (1) < Käina, Leena Suuster, s. 1877 – Enda Ennist (1939)

⁵³ Polkasammu, mida tantsitakse päkkadel, suhteliselt suure alla-üles vetrumisega püstteljel.

⁵⁴ Polkasamm, mida tantsitakse tallal, hüplemine puudub ja vertikaalse vetrumise amplituud on väga väike.

kontseptsioonis sisalduvad väärtushinnangud realiseeruvad liikumistekstis harmoonilise, partneritunnetusele pühendunud paaristantsu, muusikute ja tantsijate vastastikku inspireeriva improviseerimise või kasvõi ainult üksteist arvestava liiklemisena tantsupõrandal, nagu näiteks traditsiooniline ringis tantsimine, millest eriti tugeva väärtusena hoitakse kinni Kihnus, aga viimastel aastatel on seda taas hakatud rõhutama ka mujal pärimustantsude tantsimisel. Vahel on püüdlused sedalaadi eesmärgi poole nähtavad isegi täiuslikult edukaks realiseerimiseks vajalike oskuste puudumisel: Kihnu lapsed omandavad varakult suurepärase oskuse tantsijate vooluga kaasa kulgeda, sammuskeemid võivad seejuures olla veel üsna segased, kuid oluline eesmärk ja ülesanne – liikuda tantsides ülejäänud seltskonnaga koos – on täidetud. Ettekandelise tantsu puhul tantsijatevaheliste, samuti tantsijate ning muusikute suhete aspektid ununevad ning aktualiseerub sammude jt liigutuste täpne sooritus ning selle visuaalne efekt, mitte liikumise loogika, ratsionaalsus või tantsumõnu.

Teinekord aga takistab tantsija teadmiste või tantsutehniliste oskuste vähesus tantsuteksti kui kultuurimälu mõne aspekti edasikandmist. Siinkohal on parimaks näiteks taas labajalg, mis traditsiooniliselt on seisnenud peamiselt ekstaasilaadset tantsumõnu tekitavas hoogsas paarispoorlemises, mis aegajalt vaheldub mõne poorlemiseta liikumisviisiga. Kuna aga paarispoorlemine on tehniliselt keerukam ja õppimist nõudev tantsimisviis, kasutavadki seda need, kes oskavad ja teised varieerivad tantsu enamasti erinevaid poorlemiseta motiive järjestades (ERA EV 49–50, 62, 67). Labajala, aga samuti polka ja valsi edukaks tantsimiseks vajalikke hooga edasiliikuvat paarispoorlemise oskusi anti 20. saj II poolel mitme põlvkonna jooksul edasi peamiselt rahvatantsuharrastuse⁵⁵ kaudu, viimastel aastatel (2011–2013) on seda aga taas hakatud rohkem õppima ka pärimustantsu ja -muusika huviliste kogukondades, kes rühmarahvatantsule omase treeninguga ei tegele. Kui veel paari aasta eest (ligikaudu 2008–2010) võisin erinevaid meelelahutuslikke tantsusündmusi jälgides teha üsna kindla järelduse, et oskuslikult poorlev paar on „rahvatantsus käinud“, siis nüüd (2011–2013) harjutatakse paarispoorlemist pühendunult ja edukalt ka mitmesugustel pärimustantsu kursustel ja koolitustel ning õpitubades. Samuti levitasid uurimisperioodil paarispoorlemise oskust, aga ka teatud kindlate tantsude teadmist aktiivselt näiteks Kihnu noored, osaledes tihti ka mandril toimunud tantsusündmustel. Kihnu tantsude kultuurimäluviline funktsioon võimaldas sedasi tantsijate suhtlust kitsalt Kihnu traditsiooni ja üldisemalt ajaloolise rahvakultuuriga. Tantsutekstide varieerumine sõltus õppijate puhul nende võimest või soovist oskuslike tantsijate eeskujuga järgida, eeskujude endi jaoks põimisid varieerumise mõjutajatena osalus- ja jagamisrõõm, mis lisasid tantsule energiat ja

⁵⁵ Arvestades rahvatantsuõppe massilisust tuleb sellest mõjutatute hulka pidada suurimaks. Alates 1960te lõpust lisanduvad siiski folkloorirühmade (Vissel 2004) liikmed ning hiljem tantsuklubid, mille algusaastate tuumikusse 1990te I poolel kuulusid suures osas folklooriharrastuse kogemusega tantsijad (Joons 2000), lisaks on paarispoorlemise oskust tänapäevani järjepidevalt edasi kantud Kihnus, kuid sealgi on tantsima õppimine mitteformaalsest eeskujupõhisest omandamisest pidudel ajapikku aina enam kandunud harrastusrühmadesse ja kooli.

hoogu, kuid individuaalset varieerimist hoiti enda eeskujuks olekut teadvustades pigem suhteliselt rangemalt traditsiooni piirides.

Eraldi omapärane valdkond, kus endine pärimustantsutekst kollektiivse kultuurimälu funktsiooni täites varieerub, on harrastuskollektiivide ansamblitraditsioon. Selles protsessis on kasutusel oma kindlad tekstid, mida antakse edasi sümboolse kogukonna sees rühmaliikmete vahetudes ja rühmalt rühmale koos harrastustegevusel tekkivate täienduste, väljajätete, nihutatud traditsioonipiiride ja muutunud normidega. Tantsutekstis aktualiseeruvad nüüd linnarahva grupi kollektiivse kultuurimälu olulised aspektid, nt teadmised „meie külas“ aktsepteeritud mängureeglitest või improvisatsiooni piiridest, mida proovisaalis katsetatakse ja muudetakse ja mis lõpuks teatud ajaks kokku lepitakse, et tants esinemissituatsioonis õnnestuks. Selle käigus võivad lavatantsule tüüpiliselt ununeda nt tantsu päritolupiirkonna⁵⁶ või individuaalsed, tantsija iga ja sugu arvestavad esitusstiilid, nagu ka käesoleva alapunkti algusosas kirjeldatud, lisaks, nagu ilmneb järgmisest näitest, võib muutuda ka tantsu muusikaline vorm, kui selleks on põhjust:

Rahvakunsti ansambli Leigarid repertuaaris on ligi 30 aastat olnud Kihmust kogutud tantsu Kolmõpuari „meie küla“ variant, mis Kihnus tantsitavast kindlatel põhjustel mitmes punktis erineb, näiteks on põimumise alustajaks määratud keskmine paar, et vähendada eksimise ohtu (Kihnus otsmine), pöörlemisel tantsitakse pigem galopja polka laadset põhisammu (mitte Kihnu tallapolkat) ja esinemissituatsioonis tarviliku ühtluse saamiseks lisati nõue alustada polkat välisjalaga, lisaks muudeti muusika vorm staktilisteks fraasideks kaotades Kihnus kasutatava lisatakti. Kas viimane muutus sündis lihtsustamiseks või põhines tollaegse muusikaseade tegija arvamusel, et Kihnu pillimees on eksinud, pole teada. Leigarite ansamblitraditsioonis on selline variant nüüd käibel, tantsijatele harjumuspärane ja seda suudetakse tantsida pikema ettevalmistuseta igas olukorras. Ansamblitraditsioonina kinnistunud variandi on Leigarite kogukonnas üles kasvanud noor tantsuõpetaja edasi andnud ka oma õpilastele ja sellekski on kindlad põhjused – eeskätt soov ja vajadus aegajalt tantsida Leigaritega koos, mis Kihnu variandi sisseharjutamisel nii lihtne poleks, ent samuti on õpetaja oma valikut põhjendanud ansamblitraditsiooni teadliku väärtustamise sooviga. (Baltica nõustamine 26.01.13)

Antud näide juhib peale eri aspektide aktualiseerimise-ununemise tähelepanu tantsuteksti kui efemeerse ja kaduva ühiku **kultuurimälu funktsiooni ajalisele ulatusele**. 21. sajandi esimese kümnendi lõpul ja teise alguses pärimustantsu maastikul toimetavad tantsijad on üles kasvanud 20. sajandi ansamblitantsu nähes

⁵⁶ Päritolupiirkond on siinkohal mõistagi vaid tinglik nimetus tähistamaks paika, kus tants on folkloorikogusse fikseeritud. Täpsem oleks enamiku Euroopa kultuuriruumi tantsude puhul rääkida rahvusvaheliste vormide kohalikest kujudest, milles ei puudu siiski paikkondlikud eripärad.

või selles osaledes. Kaugema mineviku talurahvakultuur kandub nendeni juba koos kõigi vahepealsete lisandustega vene ja saksa linnakultuurist nõukogude kollektiviseerimise ja taasiseseisvuse individualismini. Nii võimaldabki talupojatantsu tekstide kultuurimäluline funktsioon küll linnainimese suhtlemist kultuuritraditsiooniga nii ansamblikogukonna tasandil kui piirkondliku kohaliku või rahvusliku järjepidevuse tasandil, kuid kogu mõtteline seos endise talupojatantsuga on aina rohkem kujuteldav ja vähem seotud tantsurealisatsioonide sarnasusega.

Variantide tekkimise põhjused on tantsuteksti kultuurimälulise funktsiooni korral kas teadvustamata liikumis- ja käitumismustrites (Bourdieu *habitus*) või muul viisil praktilised nagu tantsu realiseerimiseks vajalike teadmiste, oskuste olemasolu või esinemisega seotud vajadused. Liikumistekstide varieerumine on tugevasti seotud kultuuripoliitilisest situatsioonist, institutsionaalsest suunamisest jm oludest mõjustatud eestvedajate ning õpetajate-juhendajate tegevuste ja otsustustega. Viimane seos avaneb veelgi selgemalt järgmises osas, kus käsitlen pärimustantsutekstide varieerumist tulenevalt nende rollist sõnumite saatja ja saajana dialoogilises suhtluses inimesega.

2.2.2.2 Tantsutekst kui vestluspartner

Lotman (1981) omistab „hästi organiseeritud tekstile“ intellektuaalseid omadusi, mis muudavad teksti lugejale „võrdväärseks ja kõrge autonoomsusega vestluskaaslaseks“. Tantsutekst on kindlasti tugevasti organiseeritud tekstiliik, sest üheks võimalikuks aluseks tantsulise liikumise argiliikumisest eristamisel on just tantsu liikumisjädade (enamasti rütmiline) korrastatus (Kurath 1960: 234–235, Royce 2002: 5–8). Võrdväärseks vestlemiseks peab aga ka lugeja ehk antud juhul tantsija või vaataja end samuti vestleja rolli positsioneerima – võtma aega süvenemiseks, mida saab teha näiteks tantsu õppimisele keskendudes. Dialoog tantsutekstiga ilmnebki selgesti õppeprotsessis, kus vaheldumisi täienevad tantsu kontseptsioon ja realisatsioon ehk tantsija liikumispotentsiaali moodustavad pädevused ja liikumine ise. Bakka ja Karoblise (2010: 173–174) järgi on realisatsiooni ja kontseptsiooni vastastikune sõltuvus tantsija jaoks pidev dünaamiline protsess – kontseptsioon pole kunagi fikseeritud, vaid seda võib muuta iga järgnev, tantsija enda või kellegi teise realisatsioon, mida tantsija kogeb. Muutuv kontseptsioon omakorda mõjutab iga järgnevat realisatsiooni.

Selline dialoog tantsuga võtab palju aega ja kuigi pikema või korduva vestlemise algtingimused on tantsuharrastuse tarvis eraldi võetud vaba aja näol olemas, õpivad rahvatantsurühmad pärimustantsu tekste pigem lühidalt ja kiiresti, projektina. Süvenenud vestlust tantsutekstiga see päriselt siiski ei välista. Näiteks võttis Tallinna noorte tantsurühm Leesikad 2013. aasta jaanuaris ette Pakri tantsude põhisammu *färfoot* süvenenud õppimise, kasutades paralleelselt video, elava eeskuju, sõnalise juhendamise ja praktilise harjutamise võimalusi. Eesmärgiks oli võimalikult täpselt jäljendada ajaloolisel tummfilmil (Söderbäck 193..) jäädvustatud liikumise detaile ja stiili, mis noorte paarinädalase töö tulemusena mõnevõrra ülatuslikult õnnestuski üsna sarnasel viisil (SK P4 2013). Noorte liikumises peaaegu

puudusid ka eelmise tüüpotsessi juures kirjeldatud lavatantsu postkolonialistlikud mõjud, kuigi rahvusliku lavatantsu stiiliga oli enamus neist konkreetsetest tantsijatest küllaltki palju kokku puutunud. Näib, et noorte tantsulised *habitused* ei ole siiski veel kujunenud sedavõrd kindlaks, et neid poleks võimalik muuta, kui selleks on soovi. Staažikamate rahvatantsuharrastajate puhul on lühikese harjutusperioodiga üsna keerukas liikumistiililisi muutusi saavutada ja see on üldse võimalik ainult tantsija enese soovi ja huvi korral.

Sageli peavad meie rahvatantsijad ning ka inimesed, kes rahvatantsuga kuigivõrd tegelema ei ole, kuid on rahvatantsuetsitust näinud, siiski ilusaks ja väärtuslikuks eeskätt lavarahvatantsu stiliseeritud hoiakuid, asendeid ning liigutusi, mida hinnatakse selgemaks, puhtamaks, konkreetsemaks ja selle esteetikaga harjunud olles ei tunda mingit soovi ega vajadust oma liikumismaneeri pärimustantsuteksti esitamisel teistsuguseks muuta. Küll aga on rahvatantsijagi mõnikord üsna aldis muutma oma tantsulist käitumist selles osas, mis puudutab improvisatsiooni ja varieerimist pärimustantsu tantsimisel. Lavarahvatantsudes esineb improvisatsioonivõimalusi harva ja varieerimine on pigem pärsitud rühma ühtluse nõuete ja täpselt ajastatud ning koordineeritud liikumisest visuaalsete kujundite tekitamise taotlustega, pärimustantsu õppimises nähakse nüüd aga võimalust tantsida omamoodi, „nagu ise tahan“. Seda võimalust kasutatakse nii meelega lahutuslikul tantsimisel kui esinemisnumbrite loomisel agaralt ja mitte ainult teadaoleva materjali erineva järjestamisega, vaid ka aktiivselt uut luues – tuues tantsu sisse liigutusi, mis ei korda ega reprodutseeri või taasloo enam tantsijale teadaolevat, nähtud või õpitud materjali, vaid tantsija seisukohalt uut, mis siiski ei pruugi tähendada, et sama või sarnast liikumismaterjali poleks keegi teine kusagil mujal varem loonud või kasutanud. Tihti tuleb ette, et teadaolevaid liikumisi kombineeritakse täiesti vabalt, laskmata end kammitsema nende päritolust või varasematest traditsioonilistest suhetest. Tantsuteksti „aktiivne ja sõltumatu roll dialoogis“ (Lotman 1981) on võimalik ja pärimustantsu õppimisel tõhus siiski ainult juhul, kui tantsija või vaataja vestluspartnerina oma kaaslast ehk sedasama tantsuteksti ka kuulab, austab ja aktsepteerib, vastasel korral kujuneb dialoogist siiski pigem tantsija monoloog, mille sisu suhtlusprotsessis osalenud pärimustantsutekstist üsna kiiresti eemaldub.

„Mis tahes looming sünnib juba loodu ja veel mitteloodu, öeldu ja mitteöeldu, nähtu ja mittednähtu tähenduslikkusest tiines pingeväljas, mis on ühtlasi loodava ja loodamatu, öeldava ja öeldamatu, nähtava ja nähtamatu pingeväli“ kirjutab Vivian Bohl (2009) Merleau-Ponty teadusliku ja kunstilise maailmanägemise võrdlust tutvustades. Nimetatud pingevälja võiks näha ka tantsutekstiga vestlemise käivitajana. Bohl jätkab: „teadus manipuleerib asjadega ja lakkab neis elamast, koheldes kõike kui üldist objekti, samal ajal elab maalikunstniku pilk maailma tekstuuris nagu inimene oma kodus. Just „kodus olemine“, „elamine“ (*habiter*), „asustamine“ (*s'installer*) kuuluvad võtmemetafooride hulka, mida Merleau-Ponty tarvitab siis, kui kirjeldab inimese algupärast suhet oma ihu ja maailmaga: me saame end ühes või teises paigas koduselt tunda vaid siis, kui elame oma ihus nagu

kodus.“ Kui tekstipõhine tantsufolkloristika ja sellel tuginev harrastustraditsioon on eeltoodu kontekstis käsitletavad eeskätt teadusliku lähenemisena pärimustantsutekstile, siis uuritaval perioodil ilmus pärimustantsu väljale enam ka kunstnikunägemusi ning sellisel puhul on oma keha hoolikas tunnetamine, mida ehk eelviidatud ihulise kodususe all võiks silmas pidada, tantsutekstiga suhtlemise vältimatu eeltingimus.

Vaataja (nagu ka tantsija) teadlik vestlus tantsutekstiga toimub niisiis kahes põhivormis – teaduslikus, sh populaarteaduslikus või kunstilises, esimesel juhul uurija või õpetaja, teisel siira pärimustantsija või koreograaf-lavastaja positsioonilt. Kõigil neil on tavaliselt kindlad eesmärgid ja küsimused, millele otsitakse vastuseid tantsu sõnalistest või audiovisuaalsetest fikseeringutest ning tantsuesituste otsevaatlusest, kuid kõiki neid tegevusi kipub domineerima inimeste ajakasutuse killustatusest tulenev süvenemisvõimaluste puudus. Kui arhiivis ja ka publikatsioonidena isegi on saadaval mitmeid erinevaid infoallikaid, mida võiks kasutada traditsiooni tundmaõppimiseks ja näiteks ühe tantsu kontseptsiooni täiustamiseks selle traditsiooniliste varieerumisvõimaluste teadvustamisega, siis rahvatantsuõpetajad sageli seda laadi tööks aega ei võta. Tulemus peegeldub tantsijate liikumises. Folkloorifestivali Baltica nõustamistel juhendajatega kõneldes ilmnisid ka selle olukorra praktilised põhjused – nii aja-, huvi- kui teadmiste puudus ajaloolise info osas ja ka allikate kättesaadavuse või ligipääsetavuse probleem ehk nende otsimise oskuste puudumine.

Rühmatantsija, kes õppeprotsessis on ühtlasi vahel ka vaataja, ei võta vähemalt rahvatantsutunni olukorras enamasti initsiatiivi oma liikumiste valikul, vaid ootab õpetaja otsust ja soovib saada korraldust, kuidas teha. Ühest küljest võimaldab tantsuteksti kui vestluspartneri võimaluste kasutamata jätmine tantsija poolt siin näha peegeldumas üht nüüdisühiskonna tõsist probleemi – tarbijalikku õpitud abitust. Teisalt juhib see tähelepanu õpetaja tähtsusele ja vastutusele pärimustantsu varieerumise mõjutajana nüüdses spetsialiseerunud linnakultuuris. Õpetaja on vahelülilis tantsija ja teksti vahel. Nii eneserefleksiooni kui vaatluste põhjal väidan ma aga, et 21. saj rahvatantsuõpetaja⁵⁷ vestleb tantsutekstiga enamasti sõnalise kirjelduse ja oma isikliku keha kaudu, mis on seniajani vormitud peamiselt normeeritud lavarahvatantsu ja võib-olla veel mõningaid teisi tantsustiile, kuid mitte pärimustantsu õppides kujunenud *habitustest*. Sellest on omakorda mõjutatud ka dialoog tantsutekstiga ja tulemusena sündivad variandid. Ligikaudu viimasel 3-4 aastal on osa rahvatantsuõpetajaid hakanud oma harjumuspäraseid liikumis- ja käitumismustreid teadvustama, suhtlema ka audiovisuaalselt fikseeritud tantsutekstidega ja otsima uusi lähenemisi, esialgu kasvõi detailides. Näiteks

⁵⁷ kelle all ma käesoleva töö kontekstis pean silmas rahvatantsurühmade juhendajatena tegutsevaid inimesi, kes reeglina on ise endised või ka tegevad rühmatantsijad ning kes rahvatantsu õpetamiseks vajalikud teadmised ja oskused omandanud kas Rahvakultuuri Keskuse juures asuvas Rahvatantsujuhtide Koolis, muudel kursustel ja koolitustel või ühes kahest Eestis tantsukõrgharidust andvast asutusest, praeguste nimedega TLÜ KI koreograafia osakond ja TÜVKA etenduskunste osakond.

kasutas üks Baltica 2013 Pärnu eelfestivalil esinenud rühm mitmes tantsus kõigi paaride puhul valsivõtte varianti, kus paariliste ühendatud väliskäed rippusid alla (SK B1–20), mitte ei olnud tõstetud rinna kõrgusele, nagu kõige levinum viis ette näeb. Siin peegeldus rühma esitatud tantsutekstis juhendaja teadlik otsus kasutada teistsugust võttevarianti, mis oli temani jõudnud tantsutekstiga suhtlemise protsessis. Ühe, kuigi üldlevinust erineva variandi kasutamine kogu rühma poolt võis peegeldada pedagoogilist otsust õpetada kõigile selgeks variant, mille kasutamise üle saaks tantsija edaspidi ise vabalt otsustada või ettekandelisele kontekstile kohast soovi erilist varianti seesuguse võimendamisega rõhutada. Mõlemal juhul on õpetaja ja tantsuteksti vahelise vestluse tulemusena tantsijateni viidud uus teadmine, mille võimaliku sügavama omaksvõtu ja edasilevimise uurimisega seostuvad juba järgmised küsimused nt rühmarahvatantsijate suhtumisest sellisel teel saadud pärimusmaterjali, uue materjali omaseks tantsimise soovist ja võimalustest jm.

Protest lavarahvatantsu „totalitaarse“ (Johanson 2010) iseloomu ja rühmaharrastuse tantsu ühtlustava kallaku vastu on viinud pärimustantsu tekstidega vestlema ka muusikuid. Nii nimetas muusik ja tantsija Silver Sepp intervjuus lavastuse „Tantsumasina“ alusena „arhiividest pärandatud“ muusika- ja liikumismaterjali ning „enda tänapäevase mina“ vahelist suhet, jätkates:

„tahaks, et oleks seda personaalset asja rohkem, et inimesed julgeks ja tahaks. [...] Üks impulss kindlasti ka „Tantsumasina“ etenduse jaoks oli see, et näidata seda piiratust ja piire hajutada, kuid teha seda konkreetse asja kaudu, mis on meiega seotud ja mis ei ole niimoodi kasti pandud.“
(Sepp 2010)

Vestluseni tantsutekstiga viis lavastajat siin soov leida arhiiviallikatest tuge oma väärtushinnangute levitamisele. Dialoogi käigus sündis mitu tantsunumbrit (SK TM), mis senisest tüüpilisest lavalisest rühmarahvatantsust tugevasti erinesid nii koosseisu (solistid), temaatika (tantsupartnerite vahelised ning tantsijate-muusikute suhted) kui esitusstiili ja improvisatsiooni suure osakaalu poolest. Lavastuse aluseks võetud repertuaari hulgas leidis nii rahvatantsuharrastuses palju- kui ka vähemkasutatud materjali – labajala, polka ja polkamasurka variandid, kingseppapolka, meeste soolotantsuelemendid, lisaks eraldi nüüdistantsu⁵⁸ põhimõttele loodud koreograafia, mis ei pretendeerinud integratsioonile pärimusmaterjaliga. Pärast „Tantsumasina“ esietenduse nägemist 2009. aasta novembris kirjutasin arvustusse: „Uus lugu, tants või liikumisstiil ilma näinud ja andekalt tantsijalt või muusikult on tihti saanud muutustelaine käivitajaks tantsutraditsioonis⁵⁹, kuid see, mis ei vasta kogukonna vastuvõtu- või järeletegemisvõimele, ei leia kõlapinda.“ (Kapper 2010c) Lavastuses visualiseeritud väärtused leidsid. Koos järgnenud koolitustegevustega lükati EPMK egiidi all varsti

⁵⁸ ehk postmodernne tants – varasemaid tantsustiile eitav, kindlate treeningsüsteemide ja tehnikatega sidumata, keha tundmaõppimisel ning anatoomiliste põhimõtete rakendamisel põhinev tantsuliik (Einasto 2000: 143).

⁵⁹ Viidates Norra etnokoreoloogi Egil Bakka (1991) käsitlusele tantsudialektidest kui kohaliku arengu või difusiooniprotsessi järgedest.

senisest hoogsamale käigule alternatiivne suund pärimustantsude taaselustamisel. Rühmarahvatantsust eristavad seda nii normeeritud lavatantsu elementidele vastandlike liikumisvõimaluste valik kui üksikisikutest tantsijate ja muusikute süvenenud suhtlemine pärimuslikuks peetava liikumismaterjaliga.

Peale individuaalse improvisatsiooni kõrgema väärtustamise käib selle alternatiivse suunaga kaasas tugev rõhuasetus liikumisteksti ja tantsu saatemuusika vastasmõjudel. Selles osas on üksikisiku ja tantsuteksti vahelise vestluse teel sammu edasi astunud Maarja Nuut, samuti muusik, kes oma projektis pealkirjaga „TantsuLabor“ arhiivisalvestistele tuginedes otsib taas „uusi kvaliteete nii pärimustantsus kui pillimängus“ (Nuut 2012), vesteldes tantsutekstiga nii muusiku kui tantsija positsioonilt. Tähelepanuväärne on, et ka TantsuLabori vestluste väljundiks kavandatakse etendusprojekti. Intiimse dialoogi tulemusi avalikus ruumis visualiseerides on võimalik, et mõjule pääseb taas tantsu visuaalsusel põhinev võim, mis saab suunata ettekujutusi pärimustantsust, kujundada arvamusi, milline see on või esitajate arvates olema peaks.

2.2.2.3 Tantsuteksti suhtlus kultuurikontekstiga

Sarnaselt vestluskaaslase positsiooniga on tekst ka kultuurikontekstiga suhtlemisel info allikas või saaja. Selle alatüübi juures Lotmani poolt väljatoodud võimalustest on pärimustantsu analüüsiks kohaseim tekstide kui enamvähem stabiilsete ja piiritletud moodustiste kaldumus siirduda ühest kontekstist teise „nii nagu seda tavaliselt juhtub suhteliselt pikaealiste kunstiteostega: ümber asudes teise kultuurikonteksti, käituvad nad kui uude kommunikatiivsesse situatsiooni asetatud informant ja aktualiseerivad niimoodi oma kodeeriva süsteemi varem varjatud aspektid. Seesugune olukorrale vastav „iseenda ümberkodeerimine“ paljastab analoogia isiksuse märgilise käitumise ja teksti vahel.“ (Lotman 1981). Sellisel viisil on alati ja ajaloos vähemalt alates hilis-renessansist ka dokumenteerituna, toimunud õukonna-, maa-aadli ja linnatantsude folkloriseerumine ehk omaksvõtt ja kohandumine lihtrahva maitse ning kehaehitusega (Torop 1995: 17, 28, Reynolds 2004). Selles protsessis on kõrgkihtidelt, linnast või ka teistelt rahvastelt külarahva repertuaari üle võetud tantsutekstid siiski säilitanud teatud vormilise stabiilsuse, mis lubab neid ajaliselt distantsilt selgesti näha osana Euroopa tantsukultuuri üldistest rahvusvahelistest moevooludest. Esitusstiili aga võib isegi olemasolevate lünklike andmete – talurahvatantsu kirjelduste ja audiovisuaalsete fikseeringute – põhjal õukonna- või linnatantsuga võrrelda ning erinevaks, maarahva väärtushinnanguid peegeldavaks tunnistada. Kultuurikonteksti vahetanud tantsu analüüsides võiks selle põhjal eeldada tantsutekstide makrostruktuuride⁶⁰ stabiilsemat püsimist ja suuremat muutlikkust mikrotasandil.

⁶⁰ Rahvatantsude struktuurianalüüsil hõlmab makrotasand tavaliselt liikumismotiivide ühendamise, fraaside ja suuremate osade moodustamise küsimusi, mikrotasandil uuritakse aga väiksemaid kineetilisi elemente, mis moodustavad motiivi (Nahachewsky 1995: 5).

Tänapäeval tantsitud pärimustantsutekstide varieerumine on seotud nende taas-ümberasumisega ühest kultuurikontekstist teise ehk maalt (tagasi) linna ja sellest vaatenurgast saab oluliseks endise talupojatantsu erinevus kõigist muudest linnakultuuris käibivatest tantsutekstidest. Seejuures mängivad üsna olulist rolli välised tunnused – teatud tüüpiliseks peetavad liigutused nagu käte hoid rinnal risti või puusal, käevangus pöörlemine, käärhüpped, aga ka labajalavalsisamm, tantsimine ringis, paaris või rahvarõivastes. Oluliseks muudab iga sellise detaili selle tähenduslik funktsioon, mis linna- ja eriti nüüdses multikultuuris on seotud eristumise ja identiteedi väljendamise küsimustega. Kommunikatsioonis linliku kultuurikontekstiga esinevad talupojatantsud näiteks rahvatantsijate esituses nüüd kas üldise rahvuluse metafoorina või kinnitatakse neid tantsides paikkondlikke vm kogukondlikke identiteete ja kuuluvust. Paaristantsude tantsimine ringis, mida eriti armastavad rõhutada kihnlased, on kogu Euroopas 19. saj päritolu paaristantsude rahvusvaheliselt tüüpiline liikumisjoonis, kuid muutunud kultuurikontekstiga suhtleb kui väikese saarekogukonna kohalik eripära.

Pärimustantsu tekstide kasutamise ja seega ka uutesse kontekstidesse siirdumise otsustab tänapäeval tantsija tahe, mis omakorda põhineb tema väärtushinnangutel. Mõjutada võivad seda muusikud või tantsuõpetajad ja -eestvedajad⁶¹, kuid lõpuks mängivad määravat rolli tantsija otsused, nii realiseeritavate tekstide valiku ja esitusviisi osas kui liikumisel avalduvas kontseptsioonis, mis on seotud identiteedi väljendusega.

2.2.2.4 Tantsija või tantsu vaataja suhtlemine iseendaga

Tantsutekstist kui suhtlusakti meediumist saab rääkida kaht põhimõtteliselt erinevat laadi kommunikatsiooniprotsesside puhul: 1) sõnumite vahetus erinevas positsioonis ja distantsil eraldiasetsevate osaliste vahel või 2) tantsija või ka tantsu vaataja (Lotman 1981) suhtlemine iseendaga. Eraldiasetsevate osalistega kommunikatsiooniprotsesse vaadeldes olen varem (Kapper 2008) käsitlenud, kuidas külakogukonnast on tantsuklubide liikumisse ja harrastusrahvatantsu sümboolsetesse kogukondadesse üle kandunud osa sotsiaalset suhtlemist noorte ja mitte ainult noorte vahel ja milliseid tantsutekstide muutusi on põhjustanud talurahvakultuuriga võrreldes uus tantsuteksti kommunikatiivne funktsioon sõnumi edastajana kogukonnavälise publikule⁶² ning neil aspektidel siinses lõigus pikemalt ei peatu. Tantsuteksti tunnetamine kommunikatsiooniprotsessi meediumina on vaikumisi eelduseks pärimustantsu mõiste teadmisi- ja kogemuspõhisel konstrueerimisel siis, kui piiriltuse aluseks võetakse osaluse-ettekandelisuse telg (p.

⁶¹ Tantsueestvedajate all pean silmas inimesi, kes tantsuklubides, -majades ja õpitubades tantsu ette näitavad, vahel (järjest sagedamini) ka õpetavad, kuid kes pole saanud formaalset tantsuõpetaja-haridust või -koolitust. Tihti on nendeks (pärimus)muusikud, aga ka muude erialade inimesed, keda iseloomustab tantsuhoovi ja paljude puhul ka juba pikaajaline praktika.

⁶² Viidatud uurimus puudutas ka tantsijate ja muusikute vahelise suhtlemise erinevusi rahvatantsurühmades, folkloorirühmades ja tantsuklubides, samuti elava ja salvestatud saatemuusika kasutamisega seotud probleeme (Kapper 2008: 28–29, 34).

2.2.1.3). Tantsu on meediumina käsitletud ka suhtlemisel kõikvõimalike n-ö kujuteldavate partnerite või kõrgemate jõududega (Kaepler 1989: 451) ning käesoleva uurimuse käigus õnnestuski dokumenteerida mitmeid tantsulise või tihedalt tantsuga seotud rituaalse käitumise juhtumeid. Näiteks võtavad tantsupidude kunstilised meeskonnad tantsijate esinemise ja tantsupeo lavastuse õnnestumiseks ette mitmesuguseid iga peo eel korduvaid tegevusi⁶³ ning küll unustatud või muutunud funktsioonis ja vormides ning enam mitte alati kasutatavana, on traditsioonilise käitumismustrina alles pruutpaari avatants pulmapeol. Viimase koreograafiline lahendus võib tänapäeval olla pruutpaari valikul väga erinev ja enamasti ei peeta seda pärimustantsuks. Rituaalse ja maagilise sisuga pärimustantsu tantsimine minevikus ja tänapäeval osutus uurimuse käigus sedavõrd mahukaks alateemaks, et väärib eraldi põhjalikumat käsitlust edaspidi, jäädes siinkohal pikemalt avamata.

Tantsija suhtlemist iseendaga on Kaepler (1989: 451) nimetanud enesekohaseks tantsuks, milles tantsija keskendub omaenda isiklikule kinesteetilisele kogemusele. Sellise suhte meediumiks on tantsutekst. Tantsu vaataja suhtlemine iseendaga sarnaneb iseäranis täpselt Lotmani (1981) skeemis kirjeldatud lugeja suhtlemisele iseendaga, kus tants toimib kui vaataja isiksust kujundav kunstitekst. Enne kui jõuame tantsija või vaataja suhtlemiseni iseendaga, vajab siiski märkimist üks kogutud andmete analüüsil ilmnenu silmapaistev trend, mis on seotud tantsijate võime või sooviga tantsuteksti reaalsuses üldse suhtlusprotsessi meediumina⁶⁴ kasutada.

Erinevused vastuvõtjates, kellele edastatav sõnum on mõeldud, tingivad erinevusi tantsusündmuse teistes komponentides, sealhulgas liigutustes – osalustantsus antakse sõnumeid tavaliselt edasi väga väikeste vahemaade taha, kasutades liigutuste mikrotasandi elemente nagu näiteks pilkkontakt või vaevuaimatav käesurve, ettekandelise tantsu sõnum tuleb aga enamasti edastada ruumiliselt kaugemale ja tavaliselt kaldub seda kandma tantsuteksti makrotasand (Nahachewsky 1995: 1–6). Nii näiteks liigub pärimustantsija seto kadreelis kaaslasele vastu ja teineteise kehaasendist mõistavad mõlemad, kummalt poolt mööduda (video SK V1); lavatantsu põhimõtetega harjunud rahvatantsija aga küsib ettenähtud möödumissuuna kohta õpetajalt ja kui teineteisele vastu tulevad tantsijad mingil põhjusel teavad erinevalt, siis pörkavad nad omavahel lihtsalt kokku (üleskirjutus Väätsa koolituselt 15.03.2013). Viimast laadi tantsurealisatsioonis avaldub tänapäeva rahvatantsija oskamatus või ka soovimatus suhelda kaastantsijaga sõnatult, tantsuliikumiste ja liigutuste abil, sest ta on harjunud suhtlema välise publikuga, kasutades selleks teistsuguseid liigutuslikke vahendeid, mille pealegi on ette näinud õpetaja või koreograaf st mis ei ole välja kasvanud

⁶³ Targa rehealuse tantsimine tantsupeotule süütamisel 2007 ja Metsakalmistul tantsujuhtide haudade juures 2011, Oige ja vasemba tantsimine tantsupeo lavastaja puu istutamisel 2011.

⁶⁴ Järgmises lõigus kirjeldatud näidetes on tantsutekst niisiis siiski suhtlusmeediumiks eraldiasetsevate osapoolte vahel.

tõelisest tantsijatevahelise suhtlemise vajadusest ja millel seega puudub selleks tarvilik loogika.

Talupojatraditsiooni ja varajaste taaselustamistegevustega võrreldes võib aga uusimaks pärimustantsu varieerumist mõjutavaks ilminguks pidada tantsutekstide omandatud rolli kommunikatsiooniprotsessi meediumina **lugeja** ehk tantsija või tantsu vaataja pühendunud ja teadvustatud **suhtlemisel iseendaga**. Uuritud seda nähtust minu teada varem samuti ei ole, kuid tantsuteksti käsitlemine meediumina tantsija või vaataja suhtluses iseendaga on põhjendatud:

„Tekst – ja see on eriti iseloomulik traditsioonilistele, vanadele tekstidele, mis paistavad silma kõrge kanoniseeritusega – aktualiseerib adressaadi enda isiksuse teatud külgi. Sellisel informatsiooni saaja suhtlemisel iseendaga esineb tekst meediumi rollis, aidates ümber kujundada lugeja isiksust, muuta tema struktuurilist eneseorientatsiooni ja sidemeid metakultuuriliste konstruktsioonidega“ (Lotman 1981)

Talupojakultuuriga seostatav pärimustantsu tekst on, nagu ka mõistestamise analüüs näitas, traditsiooniline, vana ja mõnikord peetakse seda ka kanooniliseks. Enda tantsija- ja õpetajakogemustes olen tunnetanud, kuidas pärimustantsuteksti lugeja isiksust kujundav funktsioon avaldub erinevate identiteediküsimuste esiletoomises asjaosaliste mõtteis, aga ka tantsijate füüsiliste enesetunnetus- ja liikumisvõimaluste, samuti keskendumis-, koordinatsiooni-, reaktsiooni- või koostöövõimete avastamises. Selle refleksiooni kõrvale tuleb aga tasakaaluks kindlasti asetada samuti üsna levinud hinnang, mille järgi pärimustants on igav nii tantsida kui vaadata, see ei kõneta ehk selle teksti abil ei käivitu lugeja suhtlemist iseendaga. Seda laadi hinnanguid olen dokumenteerinud nii rahvatantsijate ja rahvatantsuõpetajate kui ka tantsuga mitte tegelenud inimeste poolt välja öelduna.

Tõlgendades olukorda nii, et kui tekst ei kõneta, siis on viga tekstis, lisab rahvatantsuõpetaja pärimustantsu tekstidesse meeeldi uusi elemente põhjendusega „et oleks huvitavam“ nagu tegi näiteks üks Tartu tantsurühm Baltica 2013 eelfestivalil lisades Kihnu pulmarattasse paari pöörlemise paigal sangvõttes (SK B 21–27). Tantsu „õilistamine“⁶⁵ eesmärgiga muuta see vaatajale või ka tantsijale huvitavamaks ei ole 21. sajandi, vaid juba 20. saj II poolest pärinev nähtus, mis on kooskõlas moodsa elulaadi kiire ja aina uut nõudva mentaliteediga. Samal mõtteviisil põhinevad ka lavalise rahvatantsu esteetilised väärtused – mitmekülgsus ja mitmekesisus, puhtad kirkad värvid nii otseses kui ülekantud tähenduses jne. Rahvatantsualases harrastustegevuses on need väärtused ajas edasi kandunud juba ligikaudu sajandi jooksul ning neil põhinev tantsustiil kogu 20. saj jooksul üles kasvanud põlvkondade mällu õige ja ehedana juurdunud.

⁶⁵ Ullo Toomi on arvatavasti 1960tel täpsemalt dateerimata märkmetes kirjutanud: „Olen alati tantsus hinnanud ilu, silmarõõmu. Mida teha, et ka teised, kogu rahvas seda ilu mõistaksid? Selleks on vaja õilistada tantsu! Õilistada esinemiskultuuri, tantsuriietust, oma väljenduslikkust. Anda rahvale sisukamat, kompositsioonitihedamat tantsu.“ (Kermik 1983: 186)

Ebahuvitava pärimustantsu „õilistamise“ suunale töötavad vastu pärimustantsu süvahuvilised, kelle tegevus on suuresti ajendatud rahvatantsuharrastuse, sealhulgas selle probleemide avalikust nähtavusest. Pühendades palju aega tantsutekstide õppimisele filmide ja hoolikalt valitud elavate eeskujude järgi ning suhtlemisele tantsuteksti ja iseendaga tantsus, püütakse eemalduda kolonialismimõjulisest lavatantsu esteetikast ning taastada ökonoomset kehakasutust, pidades seda talupojatantsu oluliseks komponendiks ja väärtuseks. Tantsu varieerumist suunavad sel puhul osalt füüsilise energia kokkuhoiu soov ja keskendumine asjaosaliste omavahelisele suhtlemisele, aga ka tantsijate enesetunnetuslikud küsimused. Selline süvenemine ongi võimalik vaid talurahvatantsu suhtes uues kultuurikontekstis, spetsialiseerunud linnakultuuri keskkonnas, mis uuritava perioodil iseloomustab nii geograafilist linna kui maa-asulaid ja mille antud juhul oluliseks tunnuseks on spetsiaalse aja eraldamine kaunite kunstidega tegelemiseks. Keskmise 21. sajandi rahvatantsija ja -õpetaja, kes on enamasti seotud ka laulu- ja tantsupeo protsessiga, sipleb aga oma piiratud ajaressursi raames kahe tantsuliigi – varieeruva pärimusliku ja normeeritud lavalise, treenimisaega ja intensiivsust arvestades lausa poolprofessionaalse tantsustiili vahel. Eraldatud aeg niisiis küll on, aga mitte kunagi piisaval hulgal, sest iha pääseda rühmaga läbi konkurentsiohela tantsima üldtantsupeo staadionile vaigistab sisimad vajadused ja seab esiplaanile individuaalsust maha suruva ühtlustava repetitsiooni. Pärimustantsu teksti kaudu võimalik tantsija suhtlemine iseendaga lükkub tulevikku, mis peaks saabuma pärast sooritust ja saavutusi, kuid ei kipu kunagi kätte jõudma.

Tantsu vaataja suhtlemist iseendaga tantsuteksti abil mõjutab eelmises lõigus kirjeldatud olukord omakorda selliselt, et palju laiemalt kui enesekohane pärimustants, levib, tõmbab tähelepanu ja on kättesaadav visuaalne mulje rahvatantsuharrastajate lavalist laadi tantsimisest. Selle kaudu täieneb ja teiseb vaataja peas tantsu kontseptsioon, mis realiseerub järgmistel esituskordadel, kui vaatajat saab tantsija. Kontseptsiooni täienemine ja teisenemine ei ole siiski ühesuunaline. Tuletame meelde, et kontseptsioon avaldub realisatsioonis ning realisatsioone vaadeldes ongi võimalik näha rahvatantsijate lavastiilile viitavate liigutuste nii tõsist kui ka naljatlevat ehk naeruvääristavatki jälgendamist. Viimast olen paaril korral võinud dokumenteerida tantsuklubides. Samuti on tantsurealisatsioonidest võimalik aimata spetsiaalselt eesmärgistatud teistsuguste liikumisviiside otsinguid nagu näiteks TantsuLabi tegevus, mida mainisin üleelmises alapunktis tantsija-muusiku ja tantsuteksti vahelise vestluse näitena ning mille väljunditena sündivad uued tekstid võivad omakorda anda ainest nii tantsijate (ja muusikute) kui vaatajate suhtlemiseks iseendiga.

2.2.2.5 Kommunikatiivsed funktsioonid varieerumise põhjustena

Tantsutekstide analüüsi põhjal saab öelda, et Lotmani teksti sotsiaalkommunikatiivse funktsiooni tüüpotsesside mudel aitab struktureerida ja mõista talupojatantsu varieerumist nüüdiskultuuri keskkonnas. Käesoleva töö uurimismaterjali põhjal ja kasutatud metoodika abil saab Eestis aastail 2008–2013

kirjeldada järgmisi seoseid pärimustantsu varieerumist põhjustavate tähenduslike funktsioonide ja tantsuteksti muutumise vahel:

- Pärimustantsu teksti kollektiivse **kultuurimälu** roll võimaldab tantsijail **suhtlemist endisaegse talupojatradiitsiooniga** kui kujutlusega ühisest minevikust, ent kuna käibelt kadunud tantsude **taaselustamisel täidab fikseeringute kehalise lünga nüüdisaegne keha**, asuvad varieerumist mõjutama selle uue tantsija **habitused** – tema haridus- ja treenitustaust ning kogu üleskasvamise kultuuriline keskkond. Kultuurimälu rolli täitva tantsuteksti erinevad detailid ja aspektid **aktualiseeruvad ning ununevad** vaheldumisi, põhjustatuna asjaosaliste teadvustamata **habitustest** ning vaikimisi omaks võetud väärtustele ja hinnangutele vastavast käitumisest.
- Kui tantsimise harjumuslikkust ja väärtuspõhisust **teadvustatakse** ning tantsutekstiga asutakse suhtlema kui võrdväärse **vestluspartneriga**, saab soovi ja pühendunud ajakasutuse korral võimalikuks ka väljakujunenud **habituste muutmine**;
- Talupojatantsu tekstide ümberasumisel **nüüdiskultuuri konteksti** muutub oluliseks nende **liikumistekstiline erinevus teistest** siin käibivatest tantsutekstidest, sest see annab võimaluse kasutada neid erinevate individuaalsete identiteedikombinatsioonide sh **rahvuslike, paikkondlike jt kogukondlike identiteetide** väljendamiseks. Pärimustantsu valides ja varieerides manifesteerib tantsija oma kuuluvust ning isiklike **väärtushinnanguid nüüdiskultuurile omase võimaluste paljususe taustal**;
- Pärimustantsutekstit suhtlusprotsessi meediumina esinesid uuritud perioodil kõigis võimalikes adressant-adressaat suhete variantides: eraldiseisvate osalistega kommunikatsiooniakti meediumid **ettekandeline, osalev** sh tantsijate ja muusikute vahelist suhet peegeldav ja **rituaalne** tants ning tantsija suhtlemises iseendaga seisnev **enesekohane tants**, lisaks tantsu vaataja, sh muusiku enesekohane suhtlemine nähtava tantsuteksti kaudu. Meediumiroolis asetseva tantsu varieerumist suunavad samuti kultuuris **ajalooliselt kujunenud väärtused ja valitsevad tõekspidamised**, mida **harjumustele alludes järgitakse** või millele **tantsides teadvustatult vastu astutakse**.

2.2.3 Pärimustantsu variaablus tantsijate ja vaatajate tõlgendustes

Aastail 2008–2013 kogutud ja sama perioodi jooksul paralleelselt analüüsitud erinevate kujuteldavate tantsukogukondade liikmete ja kõrvaltvaatajate väljaütlemised nii kinnitavad kui täiendavad tantsutekstide analüüsis nähtunud kontseptsioonide ja realisatsioonide vaheliste seoste spektrit. Bakka ja Karoblise eelpool refereeritud seisukoht, et tantsu **kontseptuaalne mõõde muutub** uurijale **ligipääsetavaks** eeskätt **realisatsiooni kaudu**, leidis analüüsis veelkord kinnitust – pärimustantsu individuaalses ja kogukondlikus variaabluses avaldunud seaduspärasused viitasid nii üksikute tantsijate kui kogukondade ühistele teadmiste- oskuste ning tõekspidamiste potentsiaalidele. Individuaalne variaablus tuleb eriti

esile osalustantsu situatsioonis, kui tantsija on oma valikutes suhteliselt vaba ja iseseisev või vähemalt arvab end seda olevat, ning sellisel puhul on tantsitud ja sõnastatud kontseptsioon enamasti ka üsna sarnased. Näiteks punktis 2.2.2.1 kirjeldatud ökonoomse tantsimisviisi realiseerimine enamasti ka tõlgendatakse sellistena st põhjendatakse valitud liikumisviisi energia kokkuhoiuga. Samuti näitab õpitubades, mis on kujunenud levinud pärimustantsu õpetamise vormiks, salvestatud materjal, et sõnas väljendatud kontseptsioon on kooskõlas läbiviijate tantsurealiseerimistega vähemalt selles olulises peetas osas, millele soovitakse tähelepanu juhtida. Näiteks rõhutavad Nils Sjölund ja Gun Pella Pakri tantsuõpetades lõdvestatud kehahoide nii sõnas kui liikumises (ERA EV 62 (21) – Viljandi 2011), Õie ja Maarja Sarv räägivad õppijatele ülearuste liigutuste, liialt suurte amplituudide ja järskude pöörete vältimisest seto tantsudes (ERA EV 62 (70) – Viljandi 2011) ja ka tantsivad nõnda.

Sõnastatud kontseptsioon, mis võib küll olla tantsimise alusideeks, ei jõua aga alati liikumisse siis, kui liikumismaneeri või repertuaari valikut ei otsusta tantsija ise, vaid jääb selles osas passiivseks, usaldades näiteks oma tantsuõpetajat ja oodates vastuseid temalt. Sellisel puhul võidakse sõnades rääkida näiteks „vabadusest ja loomulikkusest“, mida pärimustantsu tantsimist iseloomustades laialdaselt tehakse, samal ajal kui liikumises avaldub pigem kohmetus või ebakindlus. Pean siin silmas punktis 2.2.2.2 käsitletud olukorda, kus näiteks folkloorifestivaliks valmistumisel puudub tavaliselt lavatantsu harrastaval rühmal aeg või ka soov ja huvi tantsuteksti kui vestluspartneriga pühendunult suhtlemiseks ja selle kaudu ajapikku tantsija poolt loomulikuna tunnetatava liikumisvabaduse saavutamiseks. Kuna kontseptsiooni ja realiseerimise vastastikku aina täiendav ja neid teineteisele lähendav õppeprotsess on sellisel juhul suhteliselt varases etapis pooleli jäänud, tekibki alusidee ja tegeliku tantsimise vahel nihe. Realiseerimise ei avaldu kontseptsiooni n-õ otseselt, vaid ideaali poole püüdluse kaudu, mille väljendusvorm sel hetkel on aga kavatsust üsna erinev.

Teine sageli esinev lahknevus kontseptsioonis ja realiseerimises ilmneb juba pärimustantsu mõistestamise peatükis toodud näidetest, kus pärimustantsu olulise iseloomuliku tunnuseks mainiti individuaalset variaablust – teadmiste ja kogemuste põhisesse mõistekonstruktsiooni see tunnus kuulub, kuid puudub sageli rühmaesitustes, nagu näitab tantsurealiseerimise analüüs. Põhjuseks võib olla eelkirjeldatult ebapiisav vestlus tantsutekstiga (p. 2.2.2.2), kus individuaalne varieerumine ei jõua tekkida ajaliselt või on pärsitud huvipuuduse tõttu. **Individuaalsete variantide teket** aga vähendab ka **tantsu funktsioon rahvusliku, paikkondliku vm kogukondliku grupiidentiteedi rõhutajana nüüdiskultuuri kontekstis** (p. 2.2.2.3) ning tantsu teadvustatud **tõlgendamine** selle funktsiooni kandjana, mistõttu rühma piires tehakse näiteks kokkuleppeid teatud elementide kasutamise või mittekasutamise kohta. Rahvatantsurühmade puhul sünnivad niisugused kokkulepped enamasti ettekandelistes situatsioonides tarbeks, ent siinkohal on edasiste järelduste mõistmiseks oluline meelde jätta analüüsitud realiseerimise põhjal kujunenud teadmine, et samu elemente realiseerivad

tantsijad hiljem ka osalusolukordades. Individuaalset variaablust tagaplaanile jätvad kokkulepped tekivad ka reaalsete paikkondade traditsioonide edasiõpetamisel, kuna selleks valitakse pigem kohalikku eripära rõhutavaid detaile, kui et individuaalseid kõrvalekaldeid sellesama piirkonna n-õ peavoolust.

Et sõnas väljendatud mõte ja tantsurealisatsioon võivad olla erinevad, ongi eriti oluline panna tähele mõlemat kui kultuuri mõistmisel võrdselt väärtuslikke tõlgendustegevusi. Kui pärimustantsu **kehaline tõlgendus on mõjutatud kultuuriliselt determineeritud, ent teadvustamata habitustest** otseselt või neile vastu astumise kaudu, siis **sõnastamisel avalduvad teadvustatud**, sageli ka üsna **ratsionaalselt läbi mõeldud ideed ja pärimustantsu erinevatele vormidele omistatavad tähendused**. Pärimustantsust huvituvad noored oskuslikud tantsijad on muuhulgas meeleldi analüüsinud enda käitumist tantsupõrandal, millest selgub meelelahutusliku tantsimise mitmesuguseid tähendusi: paarispöörlemisega vabavormiliste pärimustantsude⁶⁶ tantsimist reflekteerides märgiti, et hästiõnnestuv pöörlemine võib pakkuda lausa ekstaasilaadset naudingut, samuti tuntakse rõõmu oma võimete ja oskuste realiseerimisest mõnes keerukamas elemendis, aga valitud tants võib olla ka ainult turvaliseks taustaks jutuajamisele sõbrannaga (2010, eravestlus 22-24a tantsijatega). Selliseid refleksioone pole võimalik välja lugeda liikumist vaadeldes, sõnastusi lugedes ja kuulates ning uurijana ka omaenda tantsukogemust analüüsides aga küll.

Pärimustantsu varieerumises on üsna selgesti ilmnenu tantsijate jagunemine kogukondadeks ja kogukondlikult erinevaks osutusid ka tõlgendused – näiteks repertuaarivalik ning tantsimise sõnalised refleksioonid, milles väljendub nii erinev pärimustantsu mõistele antav sisu kui sellele omistatavad olulised tunnused. Artiklis III tõin näiteid tüüpilistest liikumiselementidest, tantsimisviisidest ja esitusdetailidest, mida erinevates kogukondades ja situatsioonides peetakse asjakohaseks, kasutatakse või esitletakse, kui sooviks on tantsida või näha pärimustantsu. Nii torkasid tantsuklubilised ja rahvatantsijad spontaansel meelelahutuslikul tantsimisel silma erinevate repertuaaride teadmise ja kasutamise, samuti eristuvad nn aktiivse publiku tüüpilised liikumisskeemid ja kombinatsioonid ning ka üksikute „solistide“ liigutuste valiku individuaalsed eripärad (art. III). Sõnastatud refleksioonide analüüs kinnitab tantsu varieerumise kogukondlike ja individuaalsete erinevuste olemasolu ning annab täiendavat infot nende põhjuste kohta. Nii näiteks on mitmed tantsuklubilised öelnud end taaselustavat eeskätt tantsu funktsiooni, milleks on pidu, ja märkinud, et soovivad sellega tasakaalustada rahvatantsurühmade väidetavat huvi kui pärimustantsu vastu

⁶⁶ Eesti kontekstis nn 19. sajandi päritolu paaritantsud polka, valss ja reinlender, samuti labajala hilisemad vormid. Euroopa tantsuajaloo kontekstis loetakse samasse kihti (*19th-century-derived round dances*) ka masurka, mis Eestis erilist populaarsust ei saavutanud. Vabavormilisteks nimetan neid vastandina nn kindlavormilistele tantsudele (*sequence dances, one-melody dances*), mis võivad samuti sisaldada polka-, valsi- või reinlendrosi, kuid kus kindla meloodia juurde kuulub kindel eriline sammukombinatsioon. Vabavormilist valssi, polkat või reinlendrit on traditsiooniliselt tantsitud mis tahes vastavas rütmis viisi saatel.

üldse, siis tantsude vormi⁶⁷ taaskasutamise suunal. Minu märkmed sellesisuliselt vestluselt tantsuklubilistega pärinevad märtsist 2010. Kolm aastat hiljem olen aga tõdenud, et ka tantsuklubiliste seas, eriti näiteks osaliselt tantsuklubide liikumisest välja kasvanud ja end selle teatud mõttes kvalitatiivse edasiarendusena positsioneerival festivalil Sabatants on hakatud varasemaga võrreldes palju suuremat huvi tundma pärimustantsu ajalooliste vormide vastu.

Mitmeid kogukondlikku eripära rõhutavaid tõlgendusi on oma tantsutraditsiooni iseärasusteks peetavate detailide kohta pakkunud kihnlased, keda praegusajal kutsutakse sageli mandrile läbi viima Kihnu tantsude õpitube ja kes selle tõttu on avalikkuses ka oma tantsu üle rohkem sõnaliselt reflekteerinud. Reeglina juhivad tantse õpetavad kihnlased õppijate tähelepanu sellistele Kihnu stiili eripäradele nagu hüplemiseta polka ja ringis tantsimine, viimast rõhutatakse õpitubades (nt Veera Leas, Viljandi Pärimusmuusika Festival 2010) ja ka lõbustusliku tantsimise juures kui traditsioonilist Kihnu moodi tantsimise viisi (nt Maria Michelson, Viljandi Pärimusmuusika Festival 2013). Tegelikult on edasiliikuva paarispoorlemisega tantse nii Eesti⁶⁸ eri paigus kui mujal Euroopas⁶⁹ varem⁷⁰ reeglina tantsitud ringjoonel, sest selle tingib nende tantsude poorlemistehnika (Bakka 1991: 226–228), ringis tantsimise oskus⁷¹ on olnud oluline mitmel pool. See fakt ei vähenda aga kuidagi ringjoonel tantsimise tähtsust kihnlaste jaoks endi kui oskuslike tantsijate ja oma eripärase traditsioonilise tantsimisviisi eristajana näiteks turistidest, kellest distantseerumine on saareelanikele väga oluline (vt ka Rüütel 2009: 68). Oma tantsust rääkides võrreldakse selle iseloomulikke jooni tihti just turistide ehk sisuliselt kõigi mittekihnlaste omaga. Kihnlased on oma tantsuoskuse ja oma tantsu eripärade üle uhked:

„meie tavaliselt [...]lähme siukse pundiga välja, et kuskil kas viie-kuuekesi või vahest kümnekesi, et siis me lähme massiga peale. Et me ikkagi trügime läbi, aga selles mõttes küll, et linnas, linnas on raskem. Isegi noh Kukerpillid ka näiteks, oleme käinud tantsimas ja ei saa noh ringis teha, et ikkagi pead kõnkama seal noh, eriti kui oled ühe paariga näiteks või võõraste inimestega. Et selles suhtes, siis ei saa seda tantsumõnu küll kätte

⁶⁷ Konteksti põhjal võib arvata, et tõenäoliselt tähistasid kõnelejad neis vestlustes terminiga 'vorm' objekti, mida siinses uurimuses olen defineerinud kui liikumisteksti ehk koreograafilist jada või kompleksi.

⁶⁸ „on rohkesti vanemaid kirjapanekuid, et paarid tantsisid üksteise järel ringis. Kui paare oli rohkesti ja need ei mahtunud ühte ringi ära, siis tehti ringi sisse teine ring. See kehtib ka polka ja valsikohta.“ (Aassalu 1997: 7)

⁶⁹ näiteks 19. saj Saksamaal, Prantsusmaal, Inglismaal (Wilson 1816: xlvi–xlvi, Goldschmidt 1981: 160, 227),

⁷⁰ kuni 20. sajandi moeantantsude (foks, tango jt) levikuni, mis erinevalt polkast ja valsist ei sisaldanud paari hoogsat poorlemist ja seega ringias liikumistrajektor ning paaride sarnane liikumiskiirus ei olnud enam vajalik.

⁷¹ „Kes ringist läheb välja, see ei oskagi tantsida! Ikka ringis tantsiti. Tantsuratas oli kohe, rohu sisse kulunud must ring“ (RKM II 175, 389/91 (43) < Audru khk, Võlla v, Eassalu k < Jaan Mets, 52a – Mall Proodel (1964))

jah. [...] aga üldiselt ikka kui minna niimoodi mitu paari, siis me raiume sealt ikka läbi ja saab hakkama. (Michelson 2011)

Võimalus traditsioonilisel viisil tantsida on niisiis Kihnu noortele väga oluline. Ühtlasi on minu osaluskogemused korduvalt näidanud, et Kihnu tantsijad lubavad sõbralikult ja sallivalt oma *Kihnu ringile* kõik mandri-inimesed, kes tantsides ringi liikumiskiirusega sammu oskavad pidada ja jalgu ei jää ehk järgivad kogukonna norme.

Reaalsete paikkondade tantsutraditsioone esindavate pärimustantsijate tõlgendustele on iseloomulik suhteliselt selge, tugev ja veendunult väljendatud piir „õige“ ja „vale“ vahel. Paikkondlikku eripära ja identiteeti rõhutatakse teatud kindlate liikumisvariantide kaudu. Nii näiteks seisavad Pakri tantsude säilitamise ja levitamise entusiastid hoolsalt selle eest, et huvilised õpiksid „õigesti“ tantsima Pakri tüüpilist *färfoot*-sammu (Bernadt 2012). Siin tekib pinge eripära näitamise ja elava traditsiooni säilitamise või taasluustamise ja levitamise vahel, sest kogukonnast väljapoole levimisega paratamatult kaasnev suurem varieerumine päädib vältimatult kõrvalekalletega kogukonnas aktsepteeritud normist. Seda laadi pinge annab võimaluse sõnastamise abil täiendavalt liikumises oluliseks peetavaid aspekte ja detaile rõhutada, mida entusiastid pärimustantsu õpitubades ja mujal ka meeeldi teevad, nt Pakri *färfooti* õpetamisel paljuräägitud vertikaalne õõsumine ning vaba, koguni lõdvaks nimetatud kehahoid (nt sammu õpetamine videol SK P3 2012). Variandid, mis neile põhinormidele ei vasta, tunnistatakse kogukonnaliikmete poolt „valeks“ ja suhtumine nende näitamisega või edasilevitamisega ei ole sooviv (Bernadt 2012), pigem püütakse võimalusel „valet“ varianti parandada. Pakri näide pole erand, kohalikul eripäraseks peetavaid detaile rõhutatakse ja korrigeeritakse enamasti folkloorifestivali Baltica nõustamistel mis tahes piirkondades. Vaid viis aastat kestnud intensiivse uurimisperioodi jooksul täheldasin ka selget trendi, kuidas erinevate paikkondlike traditsioonide tundjate positsioon muutub aina autoriteetsemaks: Korraldatakse kohalikke pärimusi eristavaid ja esiletõstavaid tõsiseid ja mahukaid koolitusi⁷² ning palju poolmeelelahutuslikke õpitube, kus ammutatakse uusi ehk hästi unustatud vanu teadmisi eri piirkondade ajaloolistest tantsutraditsioonidest. Paikkonna-spetsialistidelt õppides võetakse nende teadmiste põhised õige-vale piirid üldiselt ka meeeldi omaks, kahtlusi väljendatakse sõnas harva, liikumises võib neid mõnikord märgata, kuid nende põhjused võivad olla erinevad: Osa õppijate puhul lõpebki huvi vaid liikumise põhiskeemi omandamisega, esitusstiili detailid, ajalooline taust või kohaliku pärimusteadja tõekspidamised jäävad huviorbiidist välja. Kõik tantsijad ka lihtsalt ei taju nüansierinevusi ettenäitaja ja enda liigutustes, inimeste visuaalse ja kehalise taju võimed on erinevad. Mõnikord võib juhendaja täpseks jälgendamiseks puududa ka soov või tuju, mis sellisel juhul sisaldab teatud väikest annust kriitikat õpetatava suhtes või väljendab näiteks asjaolu, et enesekindlus ja individuaalne

⁷² näiteks Pärimustants. – *Eesti Rahvusliku Folkloorinõukogu Koolituskeskus. Toimunud kursused. 2011. aasta kursused.* Tallinn: Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu http://www.folkloorinoukogu.ee/Parimustants_295.htm (08.06.2013)

improvisatsioon asuvad tantsija väärtuste hierarhias kõrgemal kui eeskuju järgimine (art. III).

Kui eeltoodud näidetes oli tegemist kogukonna piiride ületamisest tuleneva varieerumise tõlgendustega, siis vaidlusi normide üle kohtame ka kogukondade sees ja seda nii reaalsete kui kujuteldavate või sümboolsete kogukondade puhul. Nii on mitmetel Kihnu tantsudel olemas n-õ nooremate, ja vanemate naiste variandid, millest osa on isekeskis ka selgelt sõnastatuna läbi vaieldud ning teatav kokkulepegi saavutatud, nt külgsammud vs vahetussammud neljapäuari-tantsu A-osas kui kaks erinevat ja eri tantsijate poolt erinevalt eelistatavat, kuid üldkokkuvõttes mõlemad kogukonnas aktsepteeritud võimalused. Kuid reaalsed kogukonnad pole ainsad, kelle kehtivad reeglid ja normid aja jooksul muutuvad. Variantide aktsepteerimise üle tekib arutlusi ja leidub erinevaid tõdesid ka tantsuklubides ning rahvatantsurühmades ja -ansamblites. Ansambli traditsioonidest saab rääkida, kui teatud tants on olnud repertuaaris pikemat aega, elades üle ka teatud osa rühmaliikmete vahetumise ja tantsuga seotud normid on hakanud eksisteerima erinevate rühmaliikmete suulises ning kehamälus, mitte ainult tantsuõpetaja peas või paberites. Kujuteldavate või sümboolsete kogukondade puhul ongi pärimustantsu tänapäevaste tõlgenduste uurimise tähelepanuväärseks tulemuseks fakt, et ka neis **kogukondades on sisemiselt üldaktsepteeritud normid ja õige-vale piirid** täiesti olemas. Nende kuju võib olla suhteliselt rangem või liikuv ja hägune nagu ka eelmises lõigus kirjeldatud reaalsete (paikkondlike, ajalooliste) kogukondade sihipäraselt taaselustatud või elushoitud traditsioonide puhul, põhimõttelist erinevust siin ei ole.

Enesekohane pärimustants, kus tantsutekst käivitab tantsija suhtlemise iseendaga, on suhteliselt intiimne nähtus, mille sõnalisi refleksioone kohtasin välitööde käigus harva, erandiks vahest eelpool juba tsiteeritud Õie Sarve võrdlus kudumise ja mõttevälगतuste nähtavusega mustris (Barbo 2012). Enesekohase tantsulise kogemuse sõnastamine on ilmselt keeruline ja tantsijale endale enamasti ka ebavajalik, mis näitabki, et tantsutekst on oma rolli inimese sisekõne võimaldajana juba täitnud ega vaja sõnalist täiendust. Sagedamini sõnastatakse hinnanguid kriitiliselt positsioonilt nagu näiteks punktis 2.2.2.4 mainitud igavuse tempel töötlemata ehk „õilistamata“ pärimustantsutekstidel st neil juhtudel, kui pärimustantsu tekst tantsija sisesuhtluse vahendina tööle ei hakka.

2.3 JÄRELDUSED

2.3.1 Muutuv tants hoiab sidet kollektiivse minevikuga

Erinevate mõisteseteletuste ja avalike kõnepraktikate analüüsist selgus, et aastail 2008–2013 oli Eestis erinevate kasutajate arusaamu ühendavaks keskseks pärimustantsu mõiste teadmise- ja kogemuspõhisel konstrueerimisel osalevaks tunnuseks tantsu mõtteline seos mineviku talurahvakultuuriga. Seos võis põhineda tantsuteksti või tantsu kommunikatiivse funktsiooni kujuteldaval sarnasusel

talupojatantsuga ning oli mõlemal juhul selleks oluliseks tunnuseks, mis võimaldas eristada pärimustantsu igast muust tantsuliigist. Järelikult oli sellise, ajaloolise talupojakultuuriga sidet loova eristamise vajadus ühiskonnas olemas. Uurimistulemustest võib järeldada, et **side kollektiivse minevikuga on nüüdisühiskonna inimestele oluline idee**, mis muuhulgas realiseerub pärimustantsu mõistestamises ja erinevates praktilistes ilmingutes. Teistest tantsulise (nüüdis-)folkloori liikidest nagu näiteks linnakultuuri tänavatants, eristas sildiga *pärimustants* tähistatavat nähtust tantsutekst (sh liikumistekst vm komponendid nagu nt muusika, rõivastus), mida kujutleti, tunnetati või tunti ära kui talupojatraditsiooni ulatava kultuurimälu kandjat. Kui aga pärimustantsu sooviti eristada rahvuslikust lavatantsust kui tantsukunsti erivormist, võeti mõistestamisel kasutusele eeskätt tantsu meediumiroll kommunikatsiooniprotsessis ning selle põhjal tehtav osalus- ja ettekandeline funktsiooni eristus. Mõlemad võimalused on mõiste *pärimustants* kasutamisel järelikult vajalikuks osutunud ja mõiste tähenduse konstrueerimine kas tantsuteksti või -funktsiooni põhjal leitud olevat vastavate ideede väljendamiseks tõhus viis.

Pärimustantsu mõiste mõttelist seost talupojatantsu olemuslikuks peetavate omadustega, mis sõnastuste analüüsil liigitusid kategooriateks *osalus*, *varieeruvus*, *minevik* ja *kogukond*, jätkavad ka pärimustantsu kehalised praktikad. Tantsurealisatsioonides avalduv kontseptuaalne seos endisaegse talurahvatantsuga võib samuti seisneda nii tekstis kui funktsioonis ja olla otsene või mõnevõrra kaudsem. Tekstiline side tekib pärimustantsu õppimisel otse pärimusteadjalt või rekonstrueerimisel fikseeringu põhjal, kusjuures sõnaliste kirjelduste puhul põhineb seos rohkem tantsu makrostruktuuridel, kuna aga audiovisuaalsalvestise, samuti otsekontakti korral kaasatakse rohkem mikroelemente. Põhimõttelist vahet siin siiski pole – tantsuteksti sarnasus vähemalt teatud osas, sageli ka püüdlus võimalikult suure sarnasuse poole on olemas. Otseseks funktsioonil põhinevaks viiteks pärimustantsu seosele mineviku talurahvakultuuriga on tantsimine osaluskontekstides, ent selle aspekti kõrge väärtustamine toob kaasa nihke realiseeritavate tantsutekstide koostises või valikus. Nimelt on osalustantsu olukordadesse, mida asjaosalised käsitlevad pärimustantsuna, kandunud rahvatantsurühmades, samuti koolis organiseeritult õpitud ja harrastatud ettekandetantsu iseloomulikud detailid (art. III). Viimaste all pean silmas nii mineviku talupojatantsuga vaid suhteliselt tinglikult, vahel näiteks ainult nimetuse kaudu seotud stiliseeritud rahvatantsu põhielemente, samuti üldiselt lavatantsule omaseid liikumismaneere kui ka katkeid ja kombinatsioone autoritantsudest kuni tervete tantsudeni välja. Samal ajal tunnetatakse siiski ka nende tekstide puhul sidet talurahvakultuuriga, kuigi ühendus on loodud kaudselt, läbi rühmaharrastuse kogemuse või lavatantsu visuaalse mõju. Lotmani (1981) skeemi esimene teksti kommunikatiivse funktsiooni tüüpiprotsess, tekst kui kultuurimälu, aitab siin pärimustantsu varieerumise loogikat seletada: Kultuurimälu rollis funktsioneeriv tants, mis võimaldab tantsijate ja vaatajate suhtlemist kogukonna kollektiivse minevikuga, saab varieerudes erinevaid aspekte unustada või aktualiseerida just sel määral, milles veel säilib pärimustantsu mõistet üldiselt määratlev seos

talurahvakultuuriga. Siit ilmub taas ka **tantsurealisatsiooni otsustav positsioon nii kontseptsiooni avaldamise kui kujundamise protsessis – liikumistekste, milles tantsija või vaataja oma talupojatantsu-kujutlusele vastavat sarnasust ei näe, ta pärimustantsuna ka ei käsitle**, isegi kui funktsionaalne sarnasus, nt rituaalne kommunikatsioon või spontaanne osalus, on olemas.

Osalusfaktori märkimisväärne roll pärimustantsu mõiste tähenduse konstrueerimisel seisab intrigeerivas nihkes faktiga, et pärimustantse kantakse sageli ette ka välisele publikule. Uurimisandmetest nähtub, et mõistestamisel avalduvad ideaalipüüdlused, antud juhul seisukoht, et pärimustants peaks olema eeskätt osalusfunktsioonis toimiv tantsuliik, praktikas alati realiseeru. Põhjus-tagajärg-seos võib seejuures olla ka vastupidine – nähtud või kogetud pärimustantsuesituste puudujäägid panevad igatsema rohkem või teistsugust osalevat tantsu. Osalustantsu osavõtjaid rahuldava realiseerumise takistuseks on mõnikord institutsionaalse raamistiku⁷³ inertsus, aga ka tantsu osalus- ja ettekandefunktsioonide segased suhted tantsijate endigi peas ja kehas, millest tuleb veelkord juttu järgmises lõigus. Puht-ettekandelises situatsioonis, mis võib olla täielikult võimalik vaid teoreetilise liialdusena, saavad pärimustantsu defineerivaks tunnuseks enamasti väga otseselt talupojatraditsiooni järgivad tantsutekstid, ühtlasi aga vastab varieerumine asjaosaliste kujutlusele traditsiooni olulistest tunnustest. Tavaliselt säilitatakse pealtvaatajatele esitatava pärimustantsuteksti makrostruktuurid fikseeringutes leiduval kujul, tantsijate liikumismaneeri detailid võivad aga sarnaneda lavastiilile kas tahtlikult või olla sellest mõjutatud vaikimisi toimivate *habituste* tõttu, samuti võidakse teadlikult lavalise tantsimisviisi iseloomulike elementide kasutamisest hoiduda või neile sihilikult vastanduda. Näiteks näeks folkloorifestivali Baltica ideoloogia hea meelega viimast varianti – osaluskontekstist fikseeritud materjali otseülekannet ettekandelisse situatsiooni, mis pole aga põhimõtteliselt võimalik, sest niipea kui muutub kontekst ja teiseneb tantsuteksti kommunikatiivne funktsioon, leiavad muutused aset ka liikumises. Muutuste iseloom oleneb sellest, kas või mil määral lähtub nüüdiskultuuri konteksti paigutatud pärimustantsu esitaja tantsu kultuurimälulisest, vestluspartneri- või meediumirollist.

Pärimustantsu osalus- ja ettekandelise funktsiooni kombineerumine vajab käesolevas projektis täiendavat⁷⁴ tähelepanu, kuna uuritud materjalis ilmneb nende tugev omavaheline põimitus, mis Eesti kontekstis seni piisavat käsitlust pole leidnud. Eesti rahvatantsu oskussõnastikus on rahvatantsurühma defineeritud kui gruppi „inimesi, kes käib korrapäraselt koos rahvatantse õppimas kas oma lõbuks või pealtvaatajatele esitamiseks“ (Torop 2008: 15). Aastail 2008–2013 uuritud liikumismaterjalist ja tõlgendustest aga nähtub, et täpsem oleks viidata nende funktsioonide toimimise samaaegsusele, kasutades *või* asemel sidesõna *ja* – olles analüüsinud pärimustantsutekstide varieerumist, aga ka lavatantse

⁷³ Organiseeritud harrastustegevuses, samuti koolides oli uuritud perioodil, 2008–2013 igasuguse tantsuõppe, sh ka pärimustantsu õppimise reeglipäraseks väljundiks enamasti ikka esinemine. Osalustantsu kõrgem väärtustamine institutsionaalses kontekstis seisab arvatavasti alles ees.

⁷⁴ varem on neid funktsioone analüüsinud näiteks Nahachewsky (1995, 2008) ja Shay (2002)

rahvatantsurühmade repertuaaris, tuleb peale oma rõõmuks tantsitud või teistele vaatamiseks esitatud tantsu erinevuste selgelt esile osalus- ja ettekandefunktsiooni segunemine. Harrastusrahvatantsu kontekstis toimivad need teatud mõttes vastandlikud ja nagu läbi viidud küsitlusest nähtus, argiteadvuse tasandilgi üsna selgesti teineteisest eristatavad funktsioonid tegelikult ikkagi üheaegselt – tants on korraga nii tantsija enese lõbu ja suhtlemine protsessis osalejate vahel kui ettekanne kogukonnavälisele pealtvaatajale. Erinevate faktorite osakaal sõltub rühma sisemisest kultuurist ja seal valitsevatest väärtushinnangutest ning võib muutuda vastavalt tegevusperioodile ja konkreetsele situatsioonile (art. IV), samuti omab osalus- või ettekandefaktor erinevat tähtsust eri tantsijate jaoks ka rühmasiseselt.

Pärimustantsu mõistestamine on dünaamiline protsess nagu mis tahes mõistete tähenduse konstrueerimine. Teadmis- ja kogemuspõhiselt kujundatud mõiste sisusse kuuluvad nähtuse olulised tunnused teisenevad ajas ning erinevad kasutajagruppide lõikes. Samuti võtab üks osa kasutajaskonnast rohkem eeskuju väljastpoolt – mõiste institutsionaalsest kasutusest ja teadusdiskursusest, teine otsib ja ka levitab aktiivsemalt enda sisemistele tõekspidamistele vastavat sisu. Uuritud perioodil ilmnes siiski üks suhteliselt üldine tendents: Pärimustantsu mõiste algne, argidiskursuses aktiivse kasutuselevõtu aegne radikaalne distantseerimine selleks ajaks peamiselt lavalist tantsustiili hõlmama asunud rahvatantsu mõistest hakkas asenduma taassegunemisega. Märkatav on **mitmekesisuse suurenemine nii pärimustantsuna mõistestatud nähtuse funktsioonides kui mõiste raamidesse mahutatavate tantsutekstide osas**. Mitmekesisused ei ole mitte ainult mõiste sõnalised seletused ja diskursiivne kasutus, vaid ka tantsurealisatsioonid koos neis avalduvate kontseptuaalsete alustega ning varieerumise tõlgendused erinevate tantsijate ja tantsu vaatajate poolt. Ühest küljest võib mitmekesisustumise trendis näha mõiste üleekspluateerimist, millega kaasneb laialivalgumine, kulumine ja kasutuskõlbmatuks muutumise oht, ent teisalt, kuna on tegemist elavas nähtuses paratamatult sisalduva muutumisprotsessiga, viitab dünaamika pigem talupojatradiitsiooniga seostatava pärimustantsu jätkuvale **funktsionaalsusele ning elujõule** ka nüüdiskultuuri keskkonnas.

2.3.2 Postkolonialistlik vaade uurimisperioodi pärimustantsule

Käesoleva töö uudne allikmaterjal – audiovisuaalsed fikseeringud kombinatsioonis osalus- ja vaatluskogemuste refleksiooniga – andis pärimustantsu varieerumise põhjuste ja tähenduste otsinguil kinnitust kahele ideele pärimustantsu varieerumise institutsionaalsetest mõjumehhanismidest, mis hajusate mõtetena olid uurimust suunanud kogu tööperioodi jooksul peaaegu alates teema valikust ja uurimisobjekti piiritlemisest, kuid hüpoteesilaadsete väidetena said sõnastuse siis, kui valisin konkreetseid tantsutekste liigutuste varieerumise analüüsiks. Püüdes võimalikult erinevate tekstide analüüsi kaudu välja selgitada pärimustantsu varieerumist mõjutavaid seaduspärasusi, joonistusi käesolevas uurimuses kasutatud eri kontekstidest pärineva materjali põhjal välja kaks mõjukamat.

Esiteks, seni eesti tantsude uurimise ja õppimise kõige jõulisemaks aluseks olnud **sõnaliste tantsukirjelduste võimalused individuaalselt varieeruva pärimustantsu esitusdetailide fikseerimisel on piiratud**. Kuna enamus viljakamaid Eesti tantsude kogujaid ja publitseerijaid⁷⁵ on olnud ühtlasi aktiivselt tegevad rahvatantsu taaselustamise praktikas, kujunes eestikeelne tantsude sõnalise ülesmärkimise süsteem korruga kasutatavaks nii teadusliku fikseerimise kui populariseerimise eesmärkidel. Koos sellest multifunktsionaalsusest tulenevate tugevuste ja nõrkustega on eesti rahvatantsu oskuskeel, küll teatavas dünaamikas, kuid üldjoontes suhteliselt stabiilsena olnud kasutusel juba ligikaudu sajandi jooksul. Keel võimaldab mõtlemist, aga keeles sobivate terminite puudumine ka takistab seda ja eesti rahvatantsu oskussõnavara on osutunud eriti sobivaks ja kasulikuks just ettekandelise tantsu kontekstis, toetades eriti hästi normeeritud lavatantsu õppimist ja levikut. Pärimustantsust mõtlemisel ja pärimustantsutekstide dokumenteerival kirjeldamisel tuleb aga rahvatantsutermineid enamasti märkimisväärselt üldkeelenditega täiendada, üksi rahvatantsutermioloogiat jääb ebapiisavaks. Pärimustantsude ettekirjutav kirjeldamine suhteliselt lakoonilises vormis ja standardset terminoloogiat kasutades on rahvatantsuõpetajate hulgas⁷⁶ sageli põhjutanud vääritimõistmisi. Samal ajal on **rahvatantsuõpetajate tegevuse mõju pärimustantsu varieerumisele nüüdisajal väga suur** just tantsu kui kunstiliigi ja kehalise praktika avaliku nähtavuse ning arusaamu kujundava visuaalse jõu tõttu.

Teiseks tähtsamaks pärimustantsu varieerumise mõjumehhanismiks ongi niisiis visuaalne eeskuju ja antud uurimismaterjali põhjal **lavatantsu visuaalsele efektile tuginev jõud ja võime kujundada avalikkuses ettekujutusi esteetiliselt vastuvõetavast ning väärtustatavast tantsust**. Rahvatantsuharrastuses II maailmasõja järgsel perioodil juurdunud tantsustiil põhjustab sotskolonialistlikku *jäliendust* ka nüüdisaja osalustantsus. 20. sajandi keskpaigast alates, mil kontaktivõimalused külaühiskonna pärimustantsijatega järkjärgult vähenesid, täideti sõnaliste tantsukirjelduste lüngad visuaalset muljet avaldanud andmetega. Kogu nõukogude perioodi jooksul olid vähesed Eesti Rahvaluule Arhiivis leiduvad tantsufilmid ja -videod jäänud nii teadlaste kui praktikute tähelepanuta. Ühelt poolt olid selle põhjused tehnilised, kuid teisalt on see seotud ka huvi puudumisega detailse ja mitmepalgelise audiovisuaalse info vastu. Tantsu **individuaalse variaabluse ja improvisatsioonilisusega seotud keerukad küsimused oluks stiliseeritud lavatantsupraktika jaoks pigem ebamugavad**, nende esitamine häiriv või vähemalt ebavajalik, sest tolleaegse rahvusliku lavatantsu esteetika baseerus nõukogude kultuuripoliitika kollektivistlikel ja nivelleerivatel väärtustel. **Nõukogude perioodil eelisarendatud lavaline tantsustiil kujundas olulisel määral ka inimeste arusaamu pärimustantsust ning neil arusaamadel põhinevaid tantsurealisatsioone ja teeb seda siiani.**

⁷⁵ Anna Raudkats (1886–1965), Rudolf Põldmäe (1908–1988), Herbert Tampere (1909–1975), Ullo Toomi (1902–1983), Kristjan Torop (1934–1994).

⁷⁶ kaasa arvatud siinkirjutaja kuni ulatuslikuma kokkupuuteni audiovisuaalsete materjalidega.

Rahvusliku lavatantsu kui pärimustantsust nii kommunikatsiooniprotsessi osaliste paigutuse kui liikumiseeärasuste poolest erineva kindlapiirilise stiili ja spetsiifilise kunstivormi tekke ning arengu seletamiseks kasutasin postkolonialistlikke mõttemalle ja mõisteid nagu mimikri ja hübriidsus. Rahvuslik lavatants sündis pärimustantsu kaitsekohastumisena Eestis nõukogude perioodil välja kujunenud koloniaalsituatsioonis ja kujunes uueks iseseisvaks hübriidstiiliks, mis jätkab jõulist eksistentsi taasiseseisvas Eestis, mõjutades ka pärimustantsu – eelkõige stiililiselt, aga ka repertuaari valikuga ja seda nii spontaansetes kui kunstlikult loodud tantsusituatsioonides. Jälgides ettekandelise rahvatantsu arengut 20. sajandi jooksul, võib näha rahvusliku lavatantsu tüüpilise peensusteni ühtlustatud esitusstiili juuri nõukogude süsteemis ja märgata, kust praegu rahvusliku ideoloogia teenistuses kasutavad liikumiselemendid suures osas pärinevad: Kuigi nõukogudeaegne lavatants ei sündinud tühjalt kohalt, sellele eelnesid isamaalisi tundeid (r)õhutavad rahvatantsuettekanded Eesti Vabariigi päevil, mis ka juba teatavale normimisele ja stiliseerimisele⁷⁷ olid allutatud, sai rahvusliku lavatantsu suurem stiililine ja kompositsiooniline lahknevus pärimuslikest tantsuvormidest alguse siiski just nõukogulike kunstikaanonite eeskujul (art. II).

Analüüsides pärimustantsu varieerumist Eestis 21. sajandi esimese kümnendil lõpul ja teise alguses, tulevad ilmsiks nõukogude perioodil välja arenenud koloniaalsituatsiooni ikka veel, ka juba ligemale ühe inimpõlve jagu pärast taasiseseisvumist kestvad järelmõjud. Püüdes talurahva tantse Moissejevi tantsuansambli eeskujul “õilistada”⁷⁸ vastavalt klassikalise balleti ja karaktertantsu esteetilistele tõekspidamistele, allutati tantsijate kehad nõukogulikele ideaalidele. „Koloniaalne *jäliendus* on ühtaegu nii omaksvõtt kui ka vastasseis“ (Annus, Peiker 2009: 923).

Lavastiili alustalade õõnestamine algas tasapisi juba 1960te sula mõjul, mis võimaldas taasalgatada tagasipöördumisi vabama tantsimisviisi poole esialgu peamiselt ettekandelises kontekstis⁷⁹ ning 1980-1990te vahetusest alates ka osalustantsu⁸⁰ vormis. Rühmades harrastatavale lavatantsule jäi pärimustantsu tantsimine mis tahes vormides massi poolest siiski alla ning ühiskondlikult positsioonilt marginaalseks. Kolonialismiperioodi piisavalt pikk kestus ning balletipõhise ja ühtlustatud lavalise tantsustiili pärimustantsust tunduvalt laiem nähtavus ühiskonnas tingisid kokkuvõttes ka selle, et koloniaalsest sekkumisest tekkinud tantsuline *jäliendus* on taasiseseisvas Eestis kõrgelt väärtustatud kui rahvuslik traditsioon ning laulu- ja tantsupidude protsessi kuuluvana kantud ka

⁷⁷ nagu võib näha näiteks 1936. aastal filmistuudios Eesti Kultuurifilm koostatud ja tänava publitseeritud montaažilt rahvatantsude demonstratsioonist Kaubandus-Tööstuskoja saalis (Rahvatantsupalad 2013).

⁷⁸ väljendit kasutas Ullo Toomi oma täpselt dateerimata, tõenäoliselt 1960tel kirjutatud, kuid kuni 1980teni parandatud ja täiendatud märkmetes (Kermik 1983: 185–187, TMM M314)

⁷⁹ ansamblike Hellero, Leegajus, Leigarid asutamisest 1969–1971 kuni folklooriliikumise buumini 1980te teisel poolel

⁸⁰ tantsuklubid Tallinnas, Tartus jm.

UNESCO⁸¹ inimkonna suulise ja vaimse pärandi meistriteoste nimekirja. Tantsupidudel esitatava rahvusliku lavatantsu kui uue iseseisva hübriidse kunstivormi harrastajaskond on suhteliselt lai ja vaatajaskond veel laiem, mistõttu teatud tähendustes esindatakse või soovitakse esindada kogu Eesti rahvast. Seejuures on pärast Eesti taasiseseisvumist avanenud vabaduste ja võimalustega tantsu sisu ja vormi, tähenduste ja liigutuste dünaamika olnud erinev: Nii staadionidel kui külakultuurimajades publikule esitatud rahvuslikele koreograafiatele antavad tähendused on pöördunud tagasi isamaaliste ja rahvusromantiliste väärtuste suunas, mida omistati talurahvatantsule ka enne II maailmasõda, samas stiilis jätkuvalt loodavate uute tantsude liikumistekstid aga jäävad truuks kaitsekohastumisest tulenevatele stiliseeritud vormidele (art. II), mis näitab esteetiliste tõekspidamiste pöördumatut muutumist.

Tantsupidudega seotud rahvatantsuharrastuse institutsionaalsel ja rahvusliku lavatantsustiili visuaalsel mõjul on postsotsialistlikus Eestis tähtis roll pärimustantsude tantsimises – 21. sajandi esimese kümnendi lõpul ja teise alguses fikseeritud pärimustantsutekstide analüüsil ilmnes sellesama sotskolonialistliku *jälienduse* märke, mida esialgu olin täheldanud lavalises autoritantsus (art. II). Lavastiili kaudu õpitud või laval nähtud iseloomulikke elemente kantakse pärimustantsu vormidele üle nii ettekandelises kui osalusolukorras, kusjuures sellist tantsustiili võivad seda kasutada tantsijad ise oma teadmiste ja kehaliste kogemuste põhjal vabalt pidada täiesti loomulikuks ja mugavaks (art. III). Samal ajal ei mõista ega kiida niisugust tantsimist heaks mõned radikaalsemad pärimustantsu huvilised selle tõttu, et nende tantsuteadmus on kujunenud ja pärimustantsu mõiste konstrueeritud teisel viisil, millest on lavatantsu õppimise kogemus kas kõrvale jäänud või lõppenud suhteliselt kiiresti ning ebameeldivate mälestustega. Lavatantsu vaatamise kogemus on siiski ka kriitikutel vältimatult olemas – koloniaalsituatsiooni kaasaegne ja hilisem järeldõju on seegi, et Eesti kultuurikontekstis ei ole sisuliselt juba 3–4 põlvkonnal olnud võimalik üles kasvada ilma kokkupuuteta rahvusliku lavatantsustiiliga vähemalt visuaalsel tasandil. Rahvusliku lavatantsu tähendused ja seosed inimeste väärtushinnangutega on erinevad, kuid kokkupuude selle tantsuliigiga tänapäeva Eestis totaalselt välditav ei ole.

Lavaliste rahvatantsukoreograafiate mõju pärimustantsu varieerumisele kinnitab niisiis sotskolonialismi kestvat kaja Eesti ühiskonnaelus, mis pärimustantsu tantsimisel muutub nähtavaks: Kolonialismitekkeline lavarahvatantsustiil kui elav ja jätkusuutlik traditsioon on tänapäeval kujunenud paljude eestlaste jaoks

⁸¹ Eesti, Läti ja Leedu laulu- ja tantsupidude traditsioon kanti UNESCO maailmapärandi nimekirja 2003. aastal. Tunnustusele eelnenud taotluses kirjeldab Kristin Kuutma (2002) laulu- ja tantsupidu kui „esituskunstile keskendunud ürituste süsteemi“, kus harrastusrühmades „kollektiivselt omandatakse ja esitatakse ühtset ajaloolist ja kaasaegset repertuaari, eesmärgiga hoida ja edendada seda omalaadset kultuuriilmingut“ ning pidude repertuaar esindab „kogukonna esteetilisi ja sümboolseid väärtusi teatud ajalises muutumises, kuid säilitades traditsioonilise laulu- ja tantsurepertuaari inspireeriva telje.“

käepäraseks võimaluseks väljendada oma patriootlikke tundeid ja kinnitada rahvuslikku identiteeti. Mõnikord omistatakse täpselt neidsamu isamaalisi ja rahvuslikke tähendusi ka pärimustantsule. Olenevalt sellest, milliseid talupojatantsule omaseks peetavaid tunnuseid tantsija pärimustantsu kontseptsiooni loomisel kasutab, millised on tema *habitused* ja kogukonna kollektiivsed ideaalsused, ilmnevad pärimustantsu varieerumises aga üsna erinevad liigutuste repertuaarid ja liikumismaneerid. Individuaalsust rõhutava nüüdiskultuuri spontaanses meelelahutuslikus pärimustantsus väljenduvad tantsijate oma teadmiste ja kogemuste põhjal konstrueeritud ning vabatahtlikult valitud traditsiooni piirid iga tantsija improvisatsiooni ulatuses ja sisus. Analüüsitud realisatsioonide põhjal võib eristada individuaalseid ja kogukondlikke tantsukompetentse ning öelda, et tänapäeva Eesti pärimustants eksisteerib elavana kahes suures kujuteldavas tantsukogukonnas – tantsuklubiliste ja rahvatantsijate seas – ning nende ühistel piirialadel, samuti hoitakse sihipäraselt elus või taastatakse pärast katkestust ajaloolisi paikkondlikke kompetentse. Kogu see tegevus on aga determineeritud 50 aasta pikkusest koloniaalsest sekkumisest nõukogude võimu poolt, sest sotskolonialismi tagajärjeks võib pidada nii aastail 2008–2013 endiselt täheldatavaid balletiesteetika *jälienduse* jälgi pärimustantsu tantsimisel erinevates osalus- ja ettekandetantsu situatsioonides kui ka mimikrilisele lavastiilile radikaalselt vastanduvate liikumisvõimaluste otsinguid, mida samuti võisin täheldada erinevates kontekstides. Kehad kohanevad ühiskonnakorralduse ja kultuuri muutustega, aga ka esindavad ja meenutavad neid.

2.3.3 Identiteetidid pärimustantsus Eestis 2008–2013

Lisaks suhteliselt üksmeelselt loodud mõttelisele seosele talupojatantsuga jäi uurimuse andmestikust olulise kategooriateülese tulemusena kõlama pärimustantsu mõiste **tähenduste individuaalsus** nagu on lähivaatlusel **individuaalselt unikaalsed** ka **tantsurealisatsioonid** ja tantsu varieerumisele antavad sõnalised **tõlgendused**. Sellest võib esmalt järeldada, et pärimustantsu tantsimine ja tantsust kõnelemine mõlemad väljendavad asjaosaliste individuaalseid identiteete. Spekter, millele võimaldas juurdepääsu Eestis aastail 2008–2013 tantsitud pärimustantsu analüüs, moodustub individuaalsetest identiteedikomplektidest, kuhu on hõlmatud nii inimese reaalse sotsiaalse grupi ja paikkondliku kogukonnaga seotud eneseteadvus kui kuuluvus mitmesugustesse kujuteldavatesse kogukondadesse. Pärimustants sobib sellise hübriidse individuaalse identiteedi kinnitamiseks osaluskontekstis, kuna seda tunnetatakse (võrreldes näiteks rühmarahvatantsuga suuremat, kuid siiski teataval viisil turvaliselt piiritletud) individuaalsust „lubava“ tantsuliigina.

Uuritud andmetest nähtub, et individuaalsust, erineva, omanäolise ja iseteadva olemise lubamist väärtustavad pärimustantsu olulise omadusena eriti need tantsijad ja muusikud, kes vastandiks rühmades harrastatud rahvuslikule lavatantsule on asunud otsima uusi viise varasematel perioodidel kogutud või elavas traditsioonis edasi kantud talurahva tantsude kohandamiseks endi nüüdsete esteetiliste tõekspidamiste ja elustiilidega. Rõhk pärimustantsu individuaalsel variaablusel sh

selle suhestamisel elava muusikaga nii kontseptsioonides kui realiseerimises säilitab selle lähenemise selge eristuse ühtlustatud rühmarahvatantsust. Rühmatantsijate pärimustantsuesitustes jäävad domineerima rühma ühised liikumisedetailid isegi hoolimata sõnastustes ilmnevast kontseptuaalsest nõustumisest pärimustantsu individuaalse varieeruvuse idee ja elava muusika tähtsusega. Ühiste elementide saamise teeks on rahvatantsijate puhul enamasti kõigepealt rühmajuhhi otsus ja selle algselt tarbijalik suhteliselt passiivne vastuvõtt liikmete poolt, mis aga tantsus osalemisel tihti varsti asendub ka sisemise aktiivse omaksvõtuga. Harrastustegevuse kaudu omandatud liikumisviiside hilisema iseseisva realiseerimisega osaluspraktikas kinnitab pärimustantsu tantsija endale ja väljendab avalikult ikkagi oma isiklikku identiteedikomplekti, kuna lõppotsuse liikumiste kasutamise kohta teeb ta nüüd ise.

Uurimisperioodi jooksul pärimustantsu realiseerimise ja nende tõlgendusi analüüsid esile tulnud individuaalsete eneseteadvuste spektrisse kuulub teiste seas vaieldamatult siiski ka rahvuslik identiteet. Ent paljudes tõlgendustes ei asu rahvuslikkuse kategooria pärimustantsule antavas tähenduses esmasel ega domineerival positsioonil. Kujuteldavateks kogukondadeks (art. III) jaotavas tantsijaskonnas on rahvuslikkus kui omaette väärtus üldiselt kõige kõrgemalt hinnatud rahvatantsijate seas. Eriti otseselt väljendub see autorite loodud lavakoreograafias, millega seotud oskused ja elemendid kanduvad aga üle rekonstrueeritud pärimustantsude esitustesse ja meelelahutusolukordadesse. Rahvatantsijad ei loobu rühmatreeningutes õpitut, omandatud ja harjumuslikuks kujunenud liikumisstiilist sugugi alati ka pärimustantsu ajaloolisi vorme esitades või oma lõbuks peoõhtul tantsides, isegi kui teadmine või kujutus ajaloolise liikumisstiili erinevusest on olemas. Lavastiilist on selle jõulise visuaalse mõju, juhendajate haridustausta ja tantsijate tegevuste vähese reflekteerituse kaudu nii mõnelgi puhul mõjustatud ka tants folkloorirühmades, kes esinevad folkloorifestivalidel ning tantsupidudega seotud lavarahvatantsu otseselt ei harrastagi, kuid kelle liikumises sellegipoolest sisaldub ühtlase üle-Eestilise lavakultuuri normeerimise läbinud elemente. Uurimisperioodi jooksul suurenes folklooriharrastajate ja pärimustantsu süvahuviliste seas siiski soov õppida paikkondlikke traditsioone ja kohalikult eripäraseid liikumisedetailide, mille kindlakstegemine ajalooliste kirjapanekute lünkade tõttu on küll raskendatud, aga huvi on olemas ja tendents tõlgendada pärimustantsu rohkem väikerühmade ja vähem üldrahvusliku identiteedi väljendusena samuti.

Rahvuslikku ja paikkondlikke identiteete kinnitati uuritud perioodil vanade tantsuvormide ja -stiilide teadlike rekonstrueerimispüüete, esitlemise ja elava kasutamise, mille juures sageli rõhutati eesmärki säilitada endisaegseid teadmisi ja oskusi tulevaste põlvete tarbeks. Peale tantsimise väljendati sama ideed ka sõnastustes. Seejuures peeti ikka silmas kujutuslikult talupojatraditsiooni ulatuvaid teadmisi, vähem reflekteeriti säilitatava materjali ja oskuste päritolu ning lähiajalooliste mõjutuste üle. Kohaliku vm kogukondliku identiteedi kinnitamise vajadus mängis oma rolli pärimustantsu liigutuste ja liikumisviiside valikul isegi

siis, kui selle väljendamine oli varjatud näiteks noortele tantsijatele hetkel lähemate väärtuste taha nagu meeldiva muusika kuulamine või suhtlemine sõpradega pärimusmuusika kontserdil või tantsuõhtul. Tantsuklubides ei panda rahvuslikkusele ülearu suurt rõhku tõenäoliselt ka selle tõttu, et enamasti on sealsed tantsijad või vähemalt kogukonna tuumik ja eestvedajad teadlikud klubis käibivate seltskonnatantsude rahvusvahelisest liikuvusest, mis nüüdisajal on vaid intensiivistunud. Samas väljendub paljude tantsijate realiseeritud tantsuteadmuses, liigutuste repertuaaris ja esitusstiilis äratuntavalt tantsuklubi-kogukonna identiteet nagu rahvatantsija puhul avaldub rahvatantsijate-kogukonna oma (art. III) – kui tantsija seda just teadlikult ei varja, mida ka mõnikord tehakse ja mis kinnitab veelkord tantsijate isiklike teadlike valikute ning tahtlike otsuste kaalukat rolli tänapäeva pärimustantsu variaabluse suunamisel.

KOKKUVÕTE

Uurimuse „Muutuv pärimustants: kontseptsioonid ja realisatsioonid Eestis 2008–2013“ eesmärgiks oli avada pärimustantsu varieerumises ilmnevate keha- ja kultuurisidusate valikute põhjuslike seoseid ja tähendusi, mida erinevates kontekstides fikseeritud tantsutekstid asjaosaliste jaoks on kandnud. Selleks analüüsisin esmalt pärimustantsu mõistestamist Eestis tuginedes trükis ja veebis avaldatud tekstidele, isiklikel välitöödel kogutud ning spetsiaalselt läbi viidud küsitluse andmetele. Nende alusel võib öelda, et kuigi detailides ja rõhuasetustes on erinevusi, konstrueerisid aastail 2008–2013 Eestis nii teadlikult pärimustantsuga tegelevad huvilised kui ülejäänud avalikkus pärimustantsu mõiste selle mõttelise seose kaudu eesti talupojakultuuriga. Kui teadusdiskursuses võib terminit *pärimustants* kasutada mis tahes stiilis suuliselt ja informaalselt leviva tantsulise folkloori kui mingi väikerühma kunstilise kommunikatsiooni kohta, siis uurimuse käigus kogutud ja analüüsitud materjalidest selgus, et argitasandil seda enamasti ei tehta. Inimeste arusaama pärimustantsu olemusest kujundab pigem kujutlus tantsust mineviku agraarihiskonnas. Pärimustantsu määratlevateks olulisteks tunnusteks võivad seejuures olla nii liikumisteksti koostis ja esituse iseloom kui tantsu kommunikatiivne funktsioon. Ühtne ettekujutus pärimustantsu olemusest seejuures siiski puudub, iga mõistestaja konstrueerib pärimustantsu mõiste tähenduse oma teadmistest ja kogemustest tulenevalt oluliseks muutuvate tunnuste abil. Nii võidakse ühel juhul pärimustantsu määravaks tunnuseks pidada talupojakultuurist pärinevate liikumiselementide nagu sammud, võtted, liikumistrajektoord olemasolu või teatud motiivide järjestust. Teisel juhul saab talupojakultuurist üle võetavaks tunnuseks tantsu osaluskeskus vastandina pealtvaatajate ees esinemisele. Kolmandal pannakse rõhku improvisatsioonilisusele, mida talupojatantsu tunnuseks arvates jäetakse selleks hetkeks tagaplaanile traditsiooni reeglite ja normide osa ning vastupidisel juhul jälle rõhutatakse kohaliku kogukonna reegleid, norme ja paikkondlikke eripärasid tugevalt, võib-olla tugevamana, kui need kõnealuses kogukonnas kunagi varem on käibel olnud.

Endised talurahva pärimustantsud ja nende elemendid on nüüdisajaks peaaegu täielikult kolinud külakogukonnast linnakultuuri, erinevate harrastajate ja huviliste kogukondadesse. Geograafiliselt võib selline pärimustantsu tantsimine toimuda ka maal, kuid kuna harrastustegevuse kui niisuguse puhul on tegu talutöödest loobumisel tekkinud täiendava vaba aja, nn jõudeajaga seotud linnakultuuri ilminguga, võime nüüdisajal endise talupojakultuuriga mõtteliselt seostatava tantsu puhul ikkagi rääkida üldise kultuurikonteksti põhimõttelisest muutusest. Mineviku talupojatraditsiooniga mõtteliselt seostatav tants jätkub taasloodud ja igal realisatsioonil aina uuesti loodava traditsioonina. Kuna tants on elavas kasutuses, kestab ka varieerumine, mis teisenenud kultuurikontekstis põhineb nüüdsete tantsijate individuaalsetel ja kogukonnas jagatud väärtustel ning peegeldab neid. Kultuuri mõistmise fenomenoloogilist, performatiivset ja väljendusvormilist strateegiat kombineeriva tantsutekstide ja -tõlgenduste analüüsi põhjal väidan, et aastail 2008–2013 Eestis fikseeritud pärimustantsutekstid peegeldavad meie nüüdse

ühiskonna suhet nii kuni 19.–20. vahetuseni valitsenud talupojakultuuriga kui ka edasiste vahepealsete kultuurikihtide ja -muutustega. Seejuures varasemate kihtidega on see suhe loodud üsna lünklike teadmiste põhjal kujutatud mentaalse seosena, kuna kehaline mälu nagu suulinegi ei ulatu üle kolme-nelja inimpõlve, mis Eesti kontekstis jäävad kõik juba linnakultuuri tugeva mõju piiridesse. 21. saj nullindate lõpu ja teise kümnendi alguse tantsijate puhul on seega tähtis märgata, et meie kehalised *habitused* ehk teadvustamata käitumismustrid, oskused, võimed ja harjumused on kujunenud kõige varem esimese Eesti Vabariigi, aga enamasti nõukogude okupatsiooni ja taasiseseisva Eesti perioodidel. Kogu selle aja jooksul toimunu olulist mõju uuritava perioodi tantsule võimaldas mõista institutsionaalne tõlgendusstrateegia, sest külakogukonna suhteliselt vähe- ja mitteformaalsete reeglite asemel oleme kehamälu peegelduva perioodi jooksul allunud erinevate institutsioonide suunamisele alates riigi tasandist läbi erinevate valitsusväliste organisatsioonide, lõpetades tantsuharrastuse valdkonna ametlike liidrite ja keskorganite ning üksikrühmade juhtkondadega.

Avalikult laia nähtavusega organiseeritud rahvatantsuharrastuse ja tantsupidude protsessi loodud tugev institutsionaalse tõe režiim peegeldub suure hulga tantsijate liikumises mitte ainult lavalt ette kantud autorikoreograafiates ja keha normeeritud rahvusliku lavatantsu kaanonitele vastavaks lihvivas treeningtunnis, vaid ka siis, kui tantsitakse pärimustantsu. Ühtlustatud stiil ja selle elemendid on tihti omaks võetud sedavõrd, et mingisugust sundi või ahistamist selle taga ei tunnetata ning samas väärtustatakse kõrgelt stiiliga kaasas käivat tantsijate osavust, treenitust jm teadmisi-oskusi ning sellest kõigest saadavaid esteetilisi elamusi ja emotsioone. Vaadates seda pilti läbi institutsionaalse tõlgendusstrateegia prisma, paistab organiseeritud rahvatantsuharrastus inimeste kehalise väljenduse mõjutamise ja liigutustele tähenduse andmise kaudu tootvat Eesti riikliku ja rahvusliku identiteedi pidevaks kinnitamiseks tarvilikke teadmisi. Liigutustes samal ajal peegelduv sotskolonialismi kaja on paratamatu, kuigi mõnevõrra irooniline. Kokkuvõtlikult väidan kultuuri mõistmise eidooloogilise strateegia vaimus, et nüüdisaja ühiskonnas lähtuvad pärimustantsu praktikad ühtaegu nii institutsionaalselt suunatud kui ka individuaalsetest ja subjektiivsetest valikutest ning paljudest erinevatest ideedest ja omavahel lõdvalt seotud varjatud kontseptsioonidest. Sellepärast pean üldistamise asemel nüüdisaja pärimustantsu tähtsamateks iseloomustajateks erinevate tantsurealisatsioonide detaile ja nüansse, sest neis väljendub tantsu aluseks olevate kontseptsioonide individuaalsus ja paljusus, mis on omakorda vastavuses uuritud perioodi kultuurisituatsiooni kirjususega.

Hoolimata suurte üldistuste tegemise soovi puudumisest ja suhteliselt lühikesest uurimisperioodist, täheldasin fookusesse võetud aastate 2008–2013 jooksul uurimisväljal siiski üht konkreetset dünaamikat, mille märkimata jätmine poleks põhjendatud: Selle põhisuunaks võib nimetada kasvanud huvi paikkondlike traditsioonide ja pärimustantsu liikumistekstiliste iseärasuste vastu. Tegemist paistab olevat järjekordse ehedama tantsu otsimise lainega, mis ei ole kvalitatiivselt täiesti uus, vaid sarnaneb sisult 1960te sulale järgnenud folklooriansamblite

asutamise perioodile ja teatud määral ka folklooriliikumise levikuplahvatusse 1980te lõpul. Ka nüüdisaegset protsessi saadab juba 19. sajandi lõpust tuttav retoorika, mis järjekindlalt kurdab pärimustantsu hääbumisohu üle. Kui 1892. aastal kirjutas ajaleht „Olevik“:

Ka Eestlastel on omad vanad rahva tantsud olemas, /--/ aga kas need tantsud praegu kusagil ka veel elamas on? /--/ rahva tantsud kannavad rahva laadi ja avaldavad seda tihti selgemine kui mõned muud vanaaja mälestuse märgid. Sellepärast oleks väga kahju, kui nad suutumaks kaovad. Suurem osa on muidugi juba kadunud, tantsijad magavad maamullas, aga siiski on vanumehi veel olemas, kes ühte ehk teist tantsu oskavad. (Luiga 1892: 636)

siis ka aastal 2012 väljendab noor pärimusmuusik, muusika ja tantsu suhete uurija Maarja Nuut oma projektikirjelduses väga sarnaseid mõtteid:

Harmooniline ja ökonoomne kehakasutus on kindlasti üks nendest pärimuslikest oskustest ja teadmistest, mis on vähemalt Eestis välja suremas. Kuna kehaline folkloor on sama oluline infoallikas kui esemeline ja vaimne folkloor, siis on praegu viimane aeg sellele rohkem tähelepanu pöörata. Ilma pärijat pole ka pärandit. (Nuut 2012)

Nüüdse kirjutaja vaatenurk on küll veidi teine, toonane huvi peamiselt tantsuteksti makrotasandi elementide vastu on asendunud tähelepanuga mikrotasandile, ent mure oskuste kadumise pärast on ühine. Luiga kirjutis jätkus soovitusena noortel meestel taatide kunst ära õppida, tookord küll põhjendusega „kuniks mõni nupumees tantsukirja välja mõtleb, nii et ka rahva tantsud uurijatele võivad alles hoitud saada“. Nagu nüüdseks teame, tõi tantsukirja kasutuselevõtt hiljem siiski kaasa ka probleeme ja tantsuteadmuse puudujääke, mis teoreetilises plaanis olid ootuspärased: Tantsu liikumisteksti fikseerimine tema primaarsest kandjast – elavast inimkehast – sedavõrd erinevas meediumis nagu sõnaline kirjeldus põhjustas paratamatut infokadu. Rõhuasetuste muutust aitas aga seejuures süvendada varajases tantsufolkloristikas ja sellega üheaegselt alanud rakendustegevuses käsikäes käinud tantsutekstide eraldamine algsest peamiselt osaluslikust ja ülekanne uude, lavalisse konteksti. Nii muutusid tantsu kommunikatiivsed funktsioonid ja nende väljendus liigutustes, osa liikumisteksti aspekte ununes ajutiselt või jäädavalt, aktualiseerusid teised, nagu liigutuste suurendamine ruumiliselt või kultuuriliselt kaugemal distantsil asetseva suhtluspartneri kõnetamiseks. Tantsust mõtlemist ehk iga tantsurealisatsiooni aluseks olevat kontseptsiooni suunas alates 20. saj. algusest teaduses ja harrastuses ühiselt kasutatav tantsude kirjeldamise terminoloogia, mille standardiseeritus suurenes eriti 20. sajandi keskpaigas ja II poolel vastavalt Nõukogude Liidus tunnustatud lavatantsustiili normidele. Lavatantsu esteetika ja äärmuslik kehaline distsipliin, kus tantsijad isegi aevastavad korraga või

ettenähtud ajal⁸² ning mõne ette planeerimata kannalöögi, rõhksammu, pöörde või kerekallutuse lisamine üksiku tantsija poolt ei tule kõne allagi, ei vajanud ka tülikalt detailrikkaid audiovisuaalseid andmeid talupojakultuuri tantsust. Samuti varjutas balletipõhiselt koolitatud kehade lavatantsu visuaalne atraktiivsus järkjärgult mälestused vanemate pärimusteadjate liikumise arvatavalt tagasihoidlikumast stiilist ja tantsu varieerimise individuaalsete eripärade traditsioonilisest ulatusest.

Nüüdisajal püüab üks osa pärimustantsu huvilisi neid tantsuteadmuse puudujäike kehastatud ja audiovisuaalsete andmete abil kompenseerida, kuna ei ole rahul väljakujunenud olukorraga lavatantsus, rühmaharrastuses ega ka nende nähtuste kaudu välja arendatud liikumisstiilist mõjustatud spontaanses tantsus. Otseselt järjepideva talupojatradsioonini ulatuvaid audiovisuaalseid fikseeringuid aga napib ja sarnaselt suulise mälu paari põlvkonna pikkuse kestusega on meil sajandi ja pikema aja taguste kehade asemel kasutada ikka vaid meie endi nüüdisaegsed kehad. Seepärast kulgevad asjahuviliste püüdlused endisaegset talupojatantsu rekonstrueerida siiski üsna vaevaliselt ja nii osalejaile kui vaatajaile rahuldustpakkuvaimad tulemused saadakse eeskätt siis, kui on võetud arvesse või suisa fookusesse nüüdisaja inimese keha ja vaimu võimed ning vajadused. Samal põhjusel moodustas ka sinne akadeemilisemale laadile pretendeeriv, pärimustantsu mõiste tähenduse loomise ning tantsu kommunikatiivsete funktsioonide, varieerumise ja tõlgenduste analüüs ikkagi Eesti nüüdisaegse kultuuri kirjelduse. Ühtlasi peegelduvad selles aga uurimismaterjalist esile kerkinud seosed mineviku ja tänase situatsiooni kujunemislooga.

Uurimistulemused ei viita kuidagi pärimustantsu kui mõtteliselt talupojatradsiooniga seostatava tantsuliigi hääbumisele või kuhugi kadumisele. Pärimustantsu visuaalselt ja ka kehaliselt tajutavad vormid on võrreldes talupojakultuuriga kahtlemata muutunud – seda võib öelda isegi omamata kehalisi ja audiovisuaalseid andmeid 19.-20. sajandi vahetuselt, kuid olles jälginud tantsu varieerumist nüüdisajal ja võrreldes seda olemasolevate sõnaliste kirjeldustega varasemate perioodide kohta. Pärimustants muutub ka edasi, tõenäoliselt teatud suhetes ka tundmatuseni, samuti vahetab asu- ja toimumiskohta ning seetõttu võib seda teatud juhtudel olla keeruline üles leida, kuid pärimustantsu kui dünaamilise protsessi lõppemisele ei viita käesolevas uurimismaterjalis miski. Vastupidi, uurimuses välja toodud teoreetilised võimalused tantsutekstide tõlgendamiseks nende kommunikatiivsetest funktsioonidest lähtuvalt juhivad tähelepanu pärimustantsu nüüdisaja inimese jaoks vajalikele ja olulistele rollidele. Kuni nähtus on inimestele vajalik ehk suudab täita mingeid ühiskonna või üksikisiku jaoks tarvilikke funktsioone, pole aga selle hääbumist karta. Lisaks annab selle jälgimine ja analüüs võimaluse avada kultuuri neid aspekte, mis väljenduvad kehalises

⁸² Selle ilmekalt *moissejvlikku* tantsustiili kirjeldava kujundi laenasin Anthony Shay (2011: 20) „Tantsupoliitikast“, kus ta toob välja riiklike rahvatantsuansamblike esitatud koreograafiate võimu kujundada arvamusi ja arusaamu mitte ainult tantsust, vaid neist (rahvus)gruppidest, keda tantsuga esindatakse.

praktikas nimega pärimustants või ka selle praktikaga lahutamatu seotud sõnalistes väljendustes.

Uurimise käigus kogutud ja teoreetilisel tasandil analüüsitud empiirilised andmed lubavad kokkuvõttes väita, et nüüdiskultuuri keskkonnas on pärimustantsu mõiste teadmus- ja kogemuspõhisel konstrueerimisel rolli mängivate arusaamade hulgas nii korduvaid ja ühiseid kui unikaalseid ja individuaalseid. Tantsurealisatsioonide aluseks olevates kontseptsioonides sisalduvad nii ühiskonnas ajalooliselt kujunenud väärtushinnangud kui üksikisikute praktilised oskused, võimed ja harjumused. Mõlemat asjaolu on pärimustantsu kui nüüdiskultuuri kuuluva nähtuse edasisel mõtestamisel vajalik silmas pidada, et säilitada avatus kultuuri keerukuste mõistmiseks ja seista vastu värvikat pilti vaesustavale lihtsustamisele. Ettevaatliku üldistusena tuleb siiski välja tuua järeldus, et aastail 2008–2013 Eestis tantsitud pärimustants kirjeldab meie kultuuri jätkuvalt kui postkoloniaalset väärtussüsteemi: Nõukogude sotskolonialismi järelmõju avaldub spontaanse pärimustantsu olukordades kasutatavates normeeritud lavalise tantsustiili elementides, samuti sellele nähtusele vastureaktsioonina toimivas koloniseerimiseelse teadmuse juurde tagasipöördumise ihas. Kujunenud olukorraga rahulolematusele viitavad pärimustantsu mõiste sõnalistes seletustes ning kasutuses kohati esinevad idealiseerivad hoiakud.

Üldistatult võib öelda, et uurimisperioodi pärimustantsu analüüsi põhjal on sellel tantsuliigil nüüdisühiskonnas täita oluline funktsioon minevikusideme hoidja ja turvatunde pakkujana. Eestis aastail 2008–2013 fikseeritud pärimustantsu liikumistekstides tulevad nähtavale sotskolonialismi jäljed meie teadvuses, mis ei takista aga pärimustantsu tõlgendamist rahvuslike, paikkondlike ja erinevate kujuteldavate kogukondade identiteetide ning neist koosnevate individuaalsete identiteedikomplektide kehalise kinnituse ja väljendusena.

Käesolev uurimus annab nii jätkuvalimusi pärimustantsu teoreetiliseks mõtestamiseks kui alust praktiliste tegevuste reflekteerimiseks. Näiteks vajab suuremat süvenemist tantsu ja muusika suhete spekter pärimustantsu praktikates, mille analüüsil oleks arvatavasti sarnaselt käesoleva tööga mõistlik rakendada erinevate vaatenurkade ja uurimismeetodite kombinatsiooni. Postkoloniaalsete mõtteviiside rakendamine varasemate ajastute tantsukihtide analüüsil, näiteks uurides baltisaksa ja eesti talurahva tantsukultuuri suhteid, mille olemasolu seni on pigem eitatud ja tähelepanu alt kõrvale jäetud, võiks aga avada uusi perspektiive ka pärimustantsu varasema ajaloo mõistmisel. Takistuseks võib siin osutada adekvaatse uurimismaterjali kättesaadavus, kuna fikseeringuid on suhteliselt vähe ja nende geograafiline katvus üsna ebaühtlane, uute lugemisviiside rakendamine sellel lünklikulgi materjalil aitab senistele arusaamadele siiski dimensioone lisada. Ajaloolise talupojatantsu tekstide ja funktsioonide täiendava uurimise vajalikkust põhjendab ka käesolevast tööst selgunud pärimustantsu mõiste seotus endisaegse talurahvatraditsiooniga, samuti uurimisperioodi jooksul harrastajate seas täheldatud kasvav huvi paikkondlike traditsioonide vastu. Mõiste konstrueerimisel olulisele kohale tõusev osalusfaktor aga viitab ehk vajadusele luua praktikas rohkem

võimalusi pärimuslikust tantsimisest erinevatel viisidel osa saada. Praegustele riikliku ja rahvusliku identiteedi ideedest kantud pärimustantsu praktikatele ei tööta antud uurimuse tulemused ega ka väljapakutud edasine perspektiiv esialgu otseselt rakendatavat väljundit, kuna ei paku lihtsaid ja üldisi vastuseid küsimusele, kuidas tantsida. Küll võiks teadlikult kriitiline vaatenurk ehk olla abiks kohalike kogukondade ja muude väikerühmadega seotud erinevaid identiteete väärtustava suhtumise edasiarendamisel.

VIITEALLIKAD

1. KASUTATUD KÄSIKIRJALISED ARHIIVIKOGUD

ERA – Eesti Rahvaluule Arhiivi kogud (1928–1944)

ERA II 1–110, 114, 128, 130–134, 135–170, 171–191, 192–256, 257–309

EÜS – Eesti Üliõpilaste Seltsi käsikirjakogud Eesti Rahvaluule Arhiivis (1905–1913)

EÜS II, III, IV, V, VIII, X

RKM – Eesti TA Fr. R. Kreutzwaldi nim. (Riikliku) Kirjandusmuuseumi (nüüd Eesti Kirjandusmuuseumi) rahvaluule osakonna rahvaluulekogu

RKM I 1–18 (1952–1983)

RKM II 1–45, 48–89, 90–144 (1947–1962)

RKM Mgn II (1957–1974)

RKM Toomi (1939–1940)

EKRK – Tartu Ülikooli Eesti keele ja rahvaluule kateedri käsikirjakogu Eesti Rahvaluule Arhiivis

TRÜ EKRK 19 (1956)

Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi kogud

TMM M234 August Pulst

TMM M244 Anna Raudkats

TMM M314 Ullo Toomi

2. KASUTATUD KIRJANDUS

AASSALU, H. 1998. *Kristjan Toropit meenutades ...* Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus

ADSHEAD, J. 1988. (ed.) *Dance Analysis: Theory and Practice*. London: Dance Books

ADSHEAD-LANSDALE, J. 1999. (ed.) *Dancing Texts. Intertextuality in Interpretation*. London: Dance Books

AMERICAN FOLKLORE SOCIETY 1974 Proceedings of the Annual Business Meeting of the American Folklore Society. – *The Journal of American Folklore* 87, *Supplement: Annual Report of the American Folklore Society*, 3–59: <http://www.jstor.org/stable/539121> (13.03.2013)

ANDERSON, B. 1983 [1994]. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London & New York: Verso

ANNUS, E., PEIKER, P. 2009 Homi K. Bhabha. – E. Annus (toim.) 20. *sajandi mõttevoolud*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 919–930

ARRASTE, L.-A. jt. 2009. *75 aastat eesti tantsupidusid*. Tallinn: Varrak

ARONEN, J.-M. 2011 Ingeri tantsupärimuse allikad ja tantsude üldpilt. – *Mäetagused* 49, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 35–48

- BAKKA, E. 1991 Dance Dialects: Traces of Local Development or of Processes of Diffusion. – *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 33, Fasc. 1/4 (1991), 215–229
- BAKKA, E. 1999. Or Shortly They would be Lost Forever“: Documenting for Revival and Research. – T. J. Buckland (ed.) *Dance in the Field. Theory, Methods and issues in Dance Ethnography*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 71–81
- BAKKA, E. & KAROBLIS, G. 2010. Writing „a Dance“: Epistemology for Dance Research. – *Yearbook for Traditional Music* Vol. 42, Ljubljana: International Council for Traditional Music, 167–193
- BAL, M. 1999. Introduction. – *The Practice of Cultural Analysis*. Stanford: Stanford University Press, 1–14
- BALOGH, B., FÜLEMILE, A. 2008. Cultural Alternatives, Youth, and Grassroots Resistance in Socialist Hungary – the Folk Dance and Music Revival. – *Hungarian Studies*, Vol. 22, No. 1-2 September 2008, Budapest: Akadémiai Kiadó, 43–62
- BARTHEL, D. 1990. Nostalgia for America’s Village Past: Staged Symbolic Communities. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 4 No 1, 79–93 <http://www.jstor.org/pss/20006981> 08.11.2011
- BAUMANN, M. P. 1976 *Musikfolklore und Musikfolklorismus: Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Winterthur: Amadeus-Verlag
- BEN-AMOS, D. 1971. Toward a Definition of Folklore in Context. – *The Journal of American Folklore* Vol. 84, No. 331. Illinois: American Folklore Society, 3–15 <http://www.jstor.org/stable/539729> (20.08.2012)
- BENDIX, R. 1997. In Search of Authenticity: the Formation of Folklore Studies. Madison: University of Washington Press
- BENDIX, R. 2009. Heritage between economy and politics. - An Assessment from the Perspective of Cultural Anthropology. – Laurajane Smith, Natsuko Akagawa (eds.). *Intangible Heritage*. London, New York: Routledge, 253–269.
- BERGHOLM, K. 2008. Eessõna. – *Viron vakka. 105 eesti rahvatantsu*. Tallinn: Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts, 7
- BOHL, V. 2008. Ihulisusest kui keha ja vaimu dualismi ületamisest Maurice Merleau-Ponty teoses „Taju fenomenoloogia“. [magistritöö] Tartu: Tartu Ülikool
- BOHL, V. 2009. Merleau-Ponty ja kunst. *Sirp*, 14.08 Tallinn: SA Kultuurileht
- BOURDIEU, P. 2003. *Praktilised põhjused. Teoteooriast*. Tallinn: Tänapäev
- BUCKLAND, T. J. 1999. Introduction: Reflecting on Dance Ethnography. – T. J. Buckland (ed.) *Dance in the Field. Theory, Methods and issues in Dance Ethnography*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 1–10
- BUCKLAND, T. J. 2010. Shifting Perspectives on Dance Ethnography. – A. Carter, J. O’Shea (eds.) *The Routledge Dance Studies Reader*. Second Edition. London: Routledge, 335–343

- BURT, R. 2009. The Specter of Interdisciplinarity. – *Dance Research Journal*, Vol. 41, Cambridge University Press, 3–22
<http://muse.jhu.edu/journals/drj/summary/v041/41.1.burt.html> (17.01.2013)
- DUNDES, A. 2002. *Kes on rahvas?* Valik esseid folkloristikast. Tallinn: Varrak.
- EINASTO, H. 2000 *100 aastat moderntantsu. Pilguheit Eesti poolelt*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- FELFÖLDI, L. 2005. Considerations and Problems in Performer Centered Folk Dance Research. Dunin, Elsie Ivancich et al (ed.) *Dance and Society: Dancer as a Cultural Performer*. Re-appraising our past moving into the future. 40th anniversary of study group on ethnochoreology of International Council on Traditional Music. 22nd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology (Szeged, Hungary, 2002). Budapest, Akademiai Kiado, European Folklore Institute. http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/Idegen_nyelvu_kiadvanyok/Dance_and_society/pages/002_dancer.htm (10.03.2009)
- FOUCAULT, M. 2005. *Diskursuse kord*. Tallinn: Varrak
- GIURCHESCU, A. & TORP, L. 1991. Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. – *Yearbook for Traditional Music* 23. International Council for Traditional Music, 1–10
- GEERTZ, C. 2003 [1983] *Omakandi tarkus. Esseid tõlgendavast antropoloogist*. Tallinn: Varrak
- GEERTZ, C. 2007. [1973] Tihe kirjeldus. Tõlgendava kultuuriteooria poole. – *Vikerkaar* 4/5, Tallinn: Eesti Kirjanike Liit, SA Kultuurileht, 78–110
- GENZUK, M. 2003. *A synthesis of ethnographic research*. Los Angeles: University of Southern California, Center for Multilingual, Multicultural Research http://www-bcf.usc.edu/~genzuk/Ethnographic_Research.pdf (03.10.2013)
- GOLDSCHMIDT, A. 1981. *Handbuch des Deutschen Volkstanzes* Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft
- HAAV, M. 2009. Jaak Johanson ja Silver Sepa tantsuetendus taastab hääbunud sidet. – *Postimees*, 12.nov. <http://www.postimees.ee/?id=187022>, (26.09.2012)
- HANNA, J. L. 2002. Lost Dance Research, Found New Hubris – *Dance Research Journal*, Vol. 34 (1) <http://www.jstor.org/stable/1478129> 7–10 (01.04.2013)
- HARTLEY, J. 2009. From Cultural Studies to Cultural Science – *Journal of Cultural Science*, Vol. 2, No 1 <http://cultural-science.org/journal/> (13.03.2013)
- HOERBURGER, F. 1968. Once Again: On the Concept of “Folk Dance”. *Journal of the International Folk Music Council* 20. International Council for Traditional Music, 30–32
- HONKO, L. 1990. Folklooriprotsess – *Mäetagused* 6. Elektrooniline folklooriakiri. Eesti Keele Instituudi folkloristika osakond ja Eesti Rahvaluule Arhiiv. <http://www.folklore.ee/tagused/nr6/honko.htm> (25.07.2012)
- HONKO, L. 2000 Thick Corpus and Organic Variation: an Introduction. – L. Honko (ed.) *Thick Corpus, Organic Variation and Textuality in Oral Tradition*. *Studia Fennica Folkloristica* 7 Helsinki: Finnish Literature Society, 3–28

- ICTM 2013 = ICTM Study Group on Ethnochoreology. – International Council for Traditional Music. <http://www.ictmusic.org/group/ethnochoreology> (20.05.2013)
- JAAGO, T. 1999. Rahvalaule mõiste kujunemine Eestis – *Mäetagused* 9. Hüperajakiri. Tartu: Eesti Keele Instituudi folkloristika osakond <http://www.folklore.ee/tagused/nr9/rhl.htm> 70–91 (28.07.2012)
- JAAGO, T. 2005. Folkloristika alused. <http://lepo.it.da.ut.ee/~tjaago/075lisa.htm> (04.06.2013)
- JAAGO, T. 2010. Traditsioon ja regilaul folkloristika muutavas kontekstis. – *Keel ja Kirjandus* 8/9, 592–610
- JAKOBSON, R. 1981 [1960] Linguistics and poetics. – *Selected Writings III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. The Hague: Mouton, 18–51
- JOONS, S. 2000. *The Dance Club – A Social Movement in the Post-Socialist Transformation in Estonia*. [BA Thesis] Tallinn: Estonian Institute of Humanities
- JOONS, S. 2012. *Visuaalkuuldemängu „vormsi perestroika“ tekkelugu: ühe pärimusmuusiku kogetud muusikaareenide ja rollide analüüs*. [Pärimusmuusika õppekava lõputöö] Viljandi: Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia
- JÄRVELA, K. 2008. Tõlkijalt. – *Viron vakka. 105 eesti rahvatantsu*. Tallinn: Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts, 8
- KAEPLER, A. 1989. Dance. – E. Barnoux (ed.) *International Encyclopedia of Communications*, 1. New York: Oxford University Press, 450–454
- KAEPLER, A. 2000 Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. – *Dance Research Journal*, Vol. 32, No. 1, Summer. University of Illinois Press, 116–125 <http://www.jstor.org/stable/1478285>
- KAPPER, S. 1991. Tantsuvõimalused ja -repertuaar eesti külas 1850–1940. [Diplomitöö] Tallinn: Tallinna Pedagoogiline Instituut
- KAPPER, S. 2008 Tantsufolklorismist tänases Eestis. – Hiimäe, M., Oras, J., Saarlo, L. (toim.) *Tonditosin*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, 24–52
- KAPPER, S. 2010a. *Kihnu tantsud: DVD I ja infovihik. Tantsutüübid ja -variandid Kihnus 1931 – 2009*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Tallinn: Tallinna Ülikooli Kunstide Instituut.
- KAPPER, S. 2010b Mida uurib rahvatantsu-uuriija? – Metsvahi, M., Siim, P. (toim.) *Pärimuslugu ja ajalugu: piirid, pidepunktid ja tähenduste dünaamika*. Viies folkloristide talvekonverents Taevaskojas 4.-5. veebr. Tartu: Tartu Ülikool, 11–12
- KAPPER, S. 2010c Mees nagu tantsumasin. – Teater. Muusika. Kino, 2 – Tallinn: Eesti Kultuuriministerium, Eesti Heliloojate liit, Eesti Kinoliit, Eesti Teatriliit, 50–56
- KAPPER, S. 2010d Seest tuleb üks tants – tantsune muusik. Intervjuu Silver Sepaga. – *Sirp* 26, 22. juuli Tallinn: SA Kultuurileht
- KAPPER, S. 2012a. Rahvatantsu mõistest eesti kultuuriruumis. – *Res Artis 1, Kunstide vastastoimed: keha, tants ja muusika*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kunstide Instituut, 7–27

- KAPPER, S. 2012b. Pärimumantsu mõistestamine ja kohasidusus. – Metssalu, J. (toim.) *Pärimumantsu ja maastiku dialoogis*. VII folkloristide talvekonverents 2. ja 3. veebruaril Rogosi mõisas, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 19–21
- KAPPER, S. 2012c. Eesti rahvatantsud ja teiste rahvaste tantsud. – *Tantsuline liikumine põhikooli kehalise kasvatuse tunnis*. Viljandi: Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia, 11–22
- KAPPER, S. 2013 Estonian Folk Dance: Terms and Concepts in Theory and Practice. – *Folklore. Electronic Journal of Folklore*, Tartu: Folk Belief and Media Group of Estonian Literary Museum
- KERMIK, H. 1983 *Ullo Toomi. Kaerajaanist tantsupeoni*. Tallinn: Eesti Raamat.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. 1995 Theorizing Heritage. – *Ethnomusicology*, Vol. 39, No. 3, Society for Ethnomusicology, 367–380
- KONT-RAHTOLA, A. 2011 Tantsumuusika ja tantsud Kuusalu rannas. – *Mäetagused* 49, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 93–114
- KURATH, G. P. 1960 Panorama of Dance Ethnology. – *Current Anthropology*, Vol. 1, No. 3, May, University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, 233–254 <http://www.jstor.org/stable/2739713> (17.05.2013)
- KUUTMA, K. 2002 Eesti, Läti ja Leedu laulu- ja tantsupeo protsessi traditsioonid ning sümbolid. – *UNESCO ERK. Vaimse kultuuripärandi kaitse konventsiooni nimekirjad. Eesti, Läti ja Leedu laulu- ja tantsupidude traditsioon*. http://www.rahvakultuur.ee/sisu/248_901 Taotluse_tekst_eesi_keeles_pdf.pdf (01.10.2013)
- KUUTMA, K. 2007. Kultuuripärand. – *Argikultuuri uurimise terminoloogia e-sõnastik*. Jaago, T. (toim.) Tartu Ülikool, eesti ja võrdleva rahvaluule osakond. URL: <http://argikultuur.ut.ee> (15.10.2013)
- KUUTMA, K. 2009 Cultural Heritage: An Introduction to Entanglements of Knowledge, Politics and Property. – *Journal of Ethnology and Folkloristics* 3 (2) . Tartu: University of Tartu, Estonian National Museum, Estonian Literary Museum, 5–12 http://www.jef.ee/index.php/journal/article/viewFile/9/pdf_8 [21.01.2013]
- LAHERAND, M.-L. *Kvalitatiivne uurimisviis*. Tallinn: Infotrükk.
- LAUGASTE, E. 1963. *Eesti rahvaluuleteaduse ajalugu: valitud tekste ja pilte*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus
- LAUGASTE, E. 1975. *Eesti rahvaluule*. Tallinn: Valgus
- LEE, R. E. 2007 Cultural studies, complexity studies and the transformation of the structures of knowledge. – *International Journal of Cultural Studies* 10(1), London: SAGE Publications, 11–20, <http://ics.sagepub.com/cgi/content/abstract/10/1/11> [18.05.2009]
- LEETE, A., TEDRE, Ü., VALK, Ü., VIRES, A. 2008 Uurimislugu. – A. Viires, E. Vunder (koost., toim.) *Eesti rahvakultuur*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 15–39
- LOORITS, O. 1936. Ülevaade rahvaluule ja -usundi eri aladest. – *Eesti entsüklopeedia*, 6. Tartu: Loodus

- LOPP, N. 2009 Jacques Derrida. – E. Annus (toim.) 20. sajandi mõttevoolud. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 699–726
- LOTMAN, J. 1981. Kultuurisemiootika ja teksti mõiste. – *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion
- LOTMAN, J. 2010. Tekst ja funktsioon – *Kultuuritüpoloogiast*. Tallinn: Tartu Ülikooli Kirjastus, 86–98
- LUIGA, G. E. 1892. Rahva tantsud. – *Olevik* nr 31, 636
- MEIESSAAR, M. 2009. Silver Sepp vahendab pärimustantsu keemilisi hetki. – *Eesti Päevaleht*, 14. nov. <http://www.epl.ee/artikkel/482623> (26.09.2012)
- MERLEAU-PONTY, M. 1945. *Phenomenologie de la perception*
- MERLEAU-PONTY, M. 2010 [1968]. Nähtav ja nähtamatu. Tallinn: Varrak.
- MERRIAM, A. 1977 Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective. – *Ethnomusicology*, Vol. 21, No. 2, May. Champaign: University of Illinois Press, 189–204
- NAHACHEWSKY, A. 1995. Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal* 27: 1 (Spring, 1995). Urbana: University of Illinois Press, lk 1–15
- NIEDERMÜLLER, P. 1992. The Search for Identity. Central Europe between Tradition and Modernity. Kvidelund, Reimund (toim). *Tradition and modernisation. Plenary Papers read at the 4th International Congress of the Societe Internationale d'Ethnologie et de Folklore*. Turku: Nordic Institute of Folklore Publications, 109–121
- PARVIAINEN, J. 2002. Bodily Knowledge: Epistemological Reflections of Dance. – *Dance Research Journal*, Vol. 34, No. 1 (Summer, 2002) Congress on Research in Dance, 11–26 <http://www.jstor.org/stable/1478130> (21.09.2013)
- POMOZI, E. 2005. Labani kinetograafiast eesti rahvapäraste tantsude kogumisel ja uurimisel. Hiemäe, Mall & Labi, Kanni & Oras, Janika (toim). *Aega otsimas*. Pro Folkloristica 12 Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 120–137
- POMOZI, P. 2009. Eesti kaerajaanid ja tantsutüpoloogia. – *Mäetagused*, 41. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi rahvausundi ja meedia töörühm, 33–52
- PRESTON-DUNLOP, V. 1998 *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*, London: Verve
- PRESTON-DUNLOP, V. 2002 *Dance and the Performative: Choreological Perspective*, London: Verve
- PÕLDMÄE, R. & TAMPERE, H. 1938. *Valimik eesti rahvatantse*. Tartu: Eesti Rahvaluule Arhiivi Toimetused 8. Tartu: Eesti Rahvaluule Arhiiv
- PÄÄSUKE, J. 2012. [1913] Retk läbi Setumaa. – *Esimene...Pääsuke*. [DVD] Tallinn: Eesti Filmiarhiiv
- RAHVATANTSUPALAD 2013 = *Eesti Kultuurifilmi rahvatantsupalade montaaž nr 97*. 1936–1938, Tallinn: Filmiarhiivi infosüsteem, http://www.filmi.arhiiv.ee/fis/index.php?act=search_detail&a_id=2454&isik=&autor=&esit

aja=&string=&pealk=rahvatants&mark=&mod=3&lang=et&nocache=1370337759
(04.06.2013)

RAUD, R. 2012. Turujõud vedasid Öhtumaad kriisi. – *Eesti Ekspress*, 50, 13. detsember, Tallinn: Eesti Ajalehed AS, 22

REILAND, I. 2009. Mis on filosoofia? – *Studia Philosophica Estonica* 2.1, 19–31
<http://www.spe.ut.ee/ojs-2.2.2/index.php/spe/article/viewFile/15/36> [05.04.2013]

REYNOLDS, W. C. 2004. European Traditional Dance – *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 2. New York: Oxford University Press, 536–561

ROYCE, A. P. 2002. *The Anthropology of Dance*. Hampshire: Dance Books

RUDOLF LABAN 2011 = Rudolf Laban – *About / Trinity Laban*. London: Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance <http://www.trinitylaban.ac.uk/about/our-history/rudolf-laban> (18.05.2013)

RÜÜTEL, I. 1969. Rahvalaulu-terminoloogia probleeme. – *Keel ja Kirjandus* 2, Tallinn: Kultuurileht, 97–113

RÜÜTEL, I. 2002. Pärimuskultuur postmodernistlikus ühiskonnas – minevikurelikt või taasleitud väärtus? Ojamaa, Triinu & Rüütel, Ingrid (koost). *Pärimusmuusika muutuv ühiskonnas. Töid etnomusikoloogia alalt* 1. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, 165–189

RÜÜTEL, I. 2004. Pärimusmuusika tänapäeva ühiskonnas – J. Ross (koost.), J. Ross ja K. Maimets (toim.) *Mõeldes muusikast: sissevaateid muusikateadusesse*. Tallinn: Varrak, 220–243.

RÜÜTEL, I., TIIT, E.-M. 2005. *Pärimuskultuur Eestis – kellele ja milleks. I osa*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, Tartu Ülikooli Kirjastus

RÜÜTEL, I. 2009. Kihnu pärimustantsud minevikus ja tänapäeval. – *Mäetagused*, 41. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi rahvausundi ja meedia töörühm, 53–74

RÜÜTEL, I. 2013. Folkloorikavade määratlused – *Rahvusvaheline folkloorifestival Baltica*. Tallinn: Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu. http://www.folkloorinoukogu.ee/Folkloorikavade_maaratlused_351.htm (27.09.2013)

SHAY, A. 2011 [2002] Tantsupoliitika. Tallinn: TLÜ Kirjastus

SÄRG, T. 2004. Mis on eesti rahvamuusika? – J. Ross (koost.), J. Ross ja K. Maimets (toim.) *Mõeldes muusikast: sissevaateid muusikateadusesse*. Tallinn: Varrak, 125–159.

SÄRG, T. 2005. Rahvamuusika mõiste ja kontseptsiooni kujunemisest Eestis. – T. Ojamaa (koost.), T. Särg ja K. Labi (toim.) *Pärimusmuusikast popmuusikani. Töid etnomusikoloogia alalt* 3. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, 13–48.

SÄRG, T. 2010. Ehedus mitut moodi: rahvamuusika ahtusest pärimusmuusika avarustesse. – *Keel ja Kirjandus* 8/9, 639–654.

SÄRG, T., JOHANSON, A. 2011. Pärimusmuusika mõiste ja kontseptsiooni kujunemine Eestis. – *Mäetagused* 49, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 115–138

SÖDERBÄCK, P. 193.. *Bröllop på Rågö*. Nm nr 44. Stockholm: Nordiska Museet

- TANHUVAKKA 1997. Rausmaa, P.-L. ja E. (toim) Helsinki: Suomalaisen Kansantanssin Ystävät ry
- TEDRE, Ü. 1965. Eesti rahva, tema keele, rahvaluule ja kirjanduse algupärasest ning olemusest. – A. Vinkel, E. Sõgel (toim.) *Eesti kirjanduse ajalugu viies köites, 1. Esimestest algetest XIX sajandi 40-ndate aastateni*, Tallinn: Eesti Raamat, 17–36
- TELLER, M. 2012. Sooideaalide konstrueerimine rahvatantsuharrastuses: Eesti meeste ja naiste tantsupidude sõnumi analüüs. [magistritöö] Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia
- TOROP, K. 1966. *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. – Tallinn: Eesti NSV Rahvaloomingu Maja
- TOROP, K. 1988. Valimik 20. sajandi I poole seltskonnatantse. *Meie Repertuaar* 3, 3–32
- TOROP, K. 1991. *Viron Vakka. 105 virolaista kansantanssia*. Tampere: Suomalaisen Kansantanssin Ystävät R.Y.
- TOROP, K. 1995. *Kontratantsud*. Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus
- TOROP, K. 2008. *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. – (toim) Ü. Feršel. Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus
- THOMAS, H., COOPER, L. 2002. Dancing into the Third Age: Social Dance as Cultural Text. Research in Progress. – *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 20, No. 1 (Summer), Edinburgh University Press, 54–80
<http://www.jstor.org/stable/1290869> (25.05.2013)
- VALK, Ü. 2003. Oral Tradition and Folkloristics. – *Oral Traditions* 18/1, Columbia: Center for Studies in Oral Tradition, 139–141 <http://journal.oraltradition.org/issues/18i/valk> (24.09.2013)
- VAN ZILE, J. 1999 Capturing the Dancing: Why and How? – T. J. Buckland (ed.) *Dance in the Field. Theory, Methods and issues in Dance Ethnography*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 85–99
- VIK, T. 2011. Kultuuriline pööre. – M. Tamm (koost.) *Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid*, Tallinn: TLÜ Kirjastus, 59–79
- VIRES, A., VUNDER, E. 2008 Teise trüki saatesõna. – A. Viires, E. Vunder (koost., toim.) *Eesti rahvakultuur*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 11
- VISSEL, A. 2004. Rahvatantsu asendist eestlaste kultuuripildis ja harrastustes. – I. Rüütel (koost.) *Pärimusmuusika muutuv asendist ühiskonnas 2. Töid etnomusikoloogia alalt 2*. Tallinn: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu, 109–127
- VUNDER, E. 2008 Agraarühiskond ja rahvakultuur. – A. Viires, E. Vunder (koost., toim.) *Eesti rahvakultuur*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 63–71
- WILSON, T. 1816 *A Description of the Correct Method of Waltzing*. London: Sherwood, Neely and Jones
- WULFF, H. 2013 Dance Ethnography – *Oxford Bibliographies Online*
<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0079.xml> (03.10.2013)

ÕIM, H. 2011. Kognitiivne pööre. – M. Tamm (koost.) *Humanitaarteaduste metodoloogia*. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 110–127

YOUNGERMAN, S. 1975. Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach. – *Yearbook of the International Folk Music Council* Vol. 7, Ljubljana: International Council for Traditional Music, 116–133 <http://www.jstor.org/stable/767594> (07.10.2008)

LISAD

LISA 1. VÄLITÖÖ PÄEVIKUS FIKSEERITUD JA REFLEKTEERITUD SÜNDMUSTE LOEND⁸³

2008

- 05.02 Vastlapäeva simman Eesti Vabaõhumuuseumi Kolu kõrtsis
- 22.02 Leigarite simman Mustamäe Kultuurikeskuses Kaja
- 08.03 Kihnu tantsude video-õpituba Leigarite tantsulaagris Roostal
- 11.03 Hiiumaa tantsude proov E.T.A. studios
- 15.-16.03 Üldtantsupeo „Meri“ õppeseminar
- 23.03 Leigarite kontsert-etendus „Tulehoidja“ Salme Kultuurikeskuses
- 27.04 Tantsurühma Juhukse proov
- 07.06 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis
- 17.06 Tantsuõpetus eesti filmi suvepäeval
- 23.06 Jaaniõhtu Eesti Vabaõhumuuseumis
- 10.09 Tallinna tantsuklubi hooaja avaõhtu
- 07.11 Mardilaat Saku suurhallis
- 09.11 Leigarite laste mardikava EVM kolu kõrtsis
- 12.11 Leigarite põhirühma tantsuharjutus
- 13.11 Leigarite beebirühma tund
- 16.11 Leigarite lasterühma esinemine pärimuskultuuri päeva kontserdil Rahvusraamatukogus
- 05.12 Tantsuklubi Jõelähtme rahvamajas
- 13.12 AS Eesti Veevõrk töötajate laste jõulupidu EVM Kolu kõrtsis

⁸³ Loend sisaldab ainult päevikus kirjeldatud ja reflekteeritud, mitte kõiki 2008–2013 etnograafilise välitöö käigus osaletud ja vaadeldud sündmusi.

2009

- 17.01 Kihnu Poisid Pärnu Kuursaalis
- 06.02 Tuljaku lisaproov Leigaritega
- 06.03 Lasteaiaõpetajate pärimuskultuuri-koolitus Rahvakultuuri Keskuses
- 12.03 kohtumine tantsurühmaga „Känd ja Käbid“
- 15.03 Tantsurühma Juhukse proov
- 20.03 Lasteaiaõpetajate pärimuskultuuri-koolitus Rahvakultuuri Keskuses
- 21.03 Kristjan Torop – 75 simman Ahjal
- 26.03 Swedish Folk Dance and Music workshop EMTA-s
- 28.03 Eesti Rahvusliku Folkloorinõukogu üldkoosolek Estonia Talveaias
- 18.–19.04 Leigarite linnalaager tantsupeo ülevaatuse eel Rocca al Mare koolis
- 04.05 Leigarite põhirühma tantsuharjutus
- 16.05 „Hiiumaa tantsuklubi“ EVM Kolu kõrtsis
- 21.05 TLÜ koreograafia tudengite Eesti tants II eksam – süitide vaatamine
- 22.05 Raamatu „75 aastat Eesti tantsupidusid“ esitlus
- 30.05 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis
- 07.–13.06 festival Internationale Jugendfestwoche Wewelsburg Saksamaal
- 19.–21.06 välitööd Kihnus
- 23.06 Jaaniõhtu Eesti Vabaõhumuuseumis
- 02.07 Üldtantsupeo „Meri“ avamine Admiraliteedi basseini juures
- 22.08 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis
- 02.09 Leigarite põhirühma tantsuharjutus
- 04.10 Meestetantsupeo õppeseminar Pelgulinna Gümnaasiumis
- 10.10 Pärimustantsu koolitus muusika- ja lasteaiaõpetajatele Tartus Tiigi Seltsimajas
- 28.10-01.11 Õppereis koreograafia tudengitega Stockholmi Tantsukõrgkooli
- 13.11 Etendus „Tantsumasin“ Viljandis

04.12 Konverents „Rahvast ja tantsust“ Tallinnas

05.12 ERRS-i üldkoosolek Tallinnas

27.12 Tantsurühma Juhukse proov

30.12 Tantsuklubi Tallinnas

2010

09.–10.01 Laste ja noorte tantsupeo loomelaager Ojakol

16.01 Laste ja noorte tantsupeo mentorseminar Tallinnas

23.01 Baltica Tallinna ülevaatus

13.02 Baltica Saaremaa ülevaatus Valjalas

16.02 Vastlapäeva tantsuklubi Kolu kõrtsis

19.02 Beebiklubi tund Pelgulinna rahvamajas

20.02 Baltica Pärnu ülevaatus

27.02 Baltica Tartu ülevaatus

28.02 Baltica Rakvere ülevaatus

10.03 Leigarite põhirühma tantsuharjutus

27.03 Tallinn Music Week, folgi eri NO99s: Klapp, Virre, Svjata Vatra, Zetod

28.03 Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Seltsi üldkogu Rahvusraamatukogus

13.-15.05 Sümpoosion Imagining Bodies Tallinnas

15.05 Leigarid voortantsudega muuseumiööl Eesti Vabaõhumuuseumis

24.05 Leigarite põhirühma tantsuharjutus

25.05 ERRS-i mentorprogrammi arutelu

29.05 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis

30.05 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis

09.06 Pärimustantsu koolituse ettevalmistuskoosolek

23.06 Jaaniõhtu vabaõhumuuseumis

26.06 Leigarite Läti reisi trupi proov

03.07 Tantsurühma Nooruse Vöö autoritantsude kava Eesti Vabaõhumuuseumis

12.07 Rahvusvaheline folkloorifestival Baltica Tallinnas

15.–18.07 Hiiu Folk Kärldas, Käinas, Kõpus ja Kassaris

22.–25.07 Viljandi Pärimusmuusika Festival „Seest tuleb üks tants!“

28.–29.07 Laste ja noorte tantsupeo mentorseminar Väike-Maarjas

31.07 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis

21.08 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis

21.08 Tantsuteatri Tee Kuubis folkloorikava Eesti Vabaõhumuuseumis

22.08 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis

01.09 Õiõ Seto esinemine UNESCO vaimse kultuuripärandi konverentsi külalistele Kaval Antsu Talus

08.09 Tallinna tantsuklubi hooaja avaõhtu Vanalinna Muusikamajas

16.09 Seltskonnatantsu tund koreograafia pärimuskultuuri mooduli II kursusega

30.09 Igor Tõnuristi pärimusmuusika tund

06.10 Igor Tõnuristi pärimusmuusika tund

14.10 Seltskonnatantsu tund koreograafia pärimuskultuuri mooduli II kursusega

15.10 Ööülikool „Kas rahvatants on rahva tants?“ Viljandis

28.10 ARS kogumiskonverents Eesti Kirjandusmuuseumis Tartus

10.11 Leigarite põhirühma tantsuharjutus

25.11 Seltskonnatantsu tund koreograafia pärimuskultuuri mooduli II kursusega

27.11 Uute tantsude konkurss

01.12 Tallinna tantsuklubi „sussisahistamine“ Vanalinna Muusikamajas

04.12 ERRS-i üldkogu Salme Kultuurikeskuses

07.12 Loeng Omakultuuriakadeemias ja tantsuõpituba Silver Sepaga Viljandi Pärimusmuusika Aidas

10.-11.12 Välitööd internetis
<http://www.youtube.com/watch?v=sNQo3D2hIk4&feature=related> jt

20.12 Leigarite põhirühma tantsuharjutus

29.12 Tallinna tantsuklubi Vanalinna Muusikamajas

2011

24.01 Laste ja noorte tantsupeo „Maa ja ilm“ ülevaatus Salme Kultuurikeskuses

17.02 Välitööd internetis [http://piiprellid.wordpress.com/2011/02/21/silver-sepp-naitas-labajala-mitut-nagu/ jt](http://piiprellid.wordpress.com/2011/02/21/silver-sepp-naitas-labajala-mitut-nagu/jt)

03.–04.03 Pärimumantsu koolitus ERFN Koolituskeskuses

09.03 Marju Kõivupuu folgiklubis pillimeestest ja (tantsuks) pilli mängimisest

18.03 Tantsumaja Viljandi Pärimusmuusika Aidas

25.03 Kehalise kasvatus õpetajate koolitus Viljandis

31.03–01.04 Pärimumantsu koolitus ERFN Koolituskeskuses

09.04 Ürgleigarite Pakri tantsude õpituba Nõmme kultuurikeskuses

30.04 Leigarite simman Nõmme Kultuurikeskuses

02.04 Tantsurühma Juhukse laager Roostal

09.05 Leigarite põhirühma tantsuharjutus

11.05 Leigarite põhirühma tantsuharjutus

12.–13.05 Pärimumantsu koolitus ERFN Koolituskeskuses

16.05 ERRS-i rahvatantsumentorite koosolek

19.–22.05 ICTM etnokoreoloogia seksiooni 19. saj päritolu paaritantsude uurimisrühma töökoosolek Prahás

23.05 Leigarite muuseumirepertuaari luukamber

26.05 Leesikate luukamber

01.06 Leesikate esinemine Tornide väljakul

01.06 Tallinna tantsuklubi Matkamajas

04.06 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis

23.06 Jaanilaupäev vabaõhumuuseumis

26.06–03.07 Laste ja noorte tantsupidu „Maa ja Ilm“

- 28.–31.07 Viljandi Pärimusmuusika festival „Rütm ja pulss“
- 06.08 Festival PäriMusi Tallinna Raekoja platsis
- 12.–14.08 Välitööd Kihnus, 13.08 Kihnu Tansu Päe Kihnu rahvamajas
- 19.08 Leigarite kunstinõukogu koosolek
- 20.08 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis
- 21.08 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis
- 20.–28.08. Välitööd internetis: TeateTants
<http://www.youtube.com/watch?v=TeSSKCRS1OY jt>
- 01.–03.09. Välitööd Setumaal, külaskäik Õie Sarve juurde TLÜ koreograafiatudengitega
- 09.09 Laste ja noorte tantsupeo „Maa ja Ilm“ analüüs Eesti Laulu- ja Tantsupeo Sihtasutuses
- 24.09 Sorrõseto ja Leigarite seto tantsu õpituba
- 28.09 Leigarite põhirühma tantsuharjutus
- 30.09– 10.10 Folkloorifestival Pre-Folkloriada Koreas
- 30.10 Pilliklubi Söepõletajad kogunemine
- 20.–21.10 Pärimustantsu koolitus ERFN Koolituskeskuses
- 13.11 Autoritantsude kontsert „Nipet-Näpet“ Toomas Toropi mälestuseks
- 27.11 Rahvatantsuansamblike kontsert Salme Kultuurikeskuses
- 28.11 Rahvatantsumentorite koosolek ERRS-is
- 01.–04.12 ICTM etnokoreoloogia sektsiooni 19. saj paaritantsude uurimisrühma töökoosolek Ljubljanas
- 11.12. Soome-Eesti Tantsupeo õppeseminar Pelgulinna Gümnaasiumis
- 16.12 Tantsumaja Viljandis Pärimusmuusika Aidas
- 28.12 Tantsuklubi Tallinnas Vanalinna Muusikamajas
- 2012**
- 25.01 Leigarite lasteaiarühma tund
- 03.–05.02 Leigarite põhirühma tantsulaager Roostal

29.02 ERRS-i rahvatantsumentorite koosolek

21.03 Üldtantsupeo „Puudutus“ kunstilise toimkonna töökoosolek Tallinnas

25.03 Leesikate tunnid Märjamaa laste tantsulaagris

26.03 Leigarite põhirühma tantsuharjutus

11.04 ERRS-i korraldatud „Rühmaliikide arendamise mõttekoda“

14.04 Ürgleigarite korraldatud rannarootsi tantsude õpituba Nõmme Kultuurikeskuses

16.04 Leigarite põhirühma tantsuharjutus

20.04 Pärimuspraktika TÜVKA tantsutudengitega

27.–30.04 Traditsioonilise tantsu festival Sabatants Tallinnas teatris NO99

04.05 Välitööd internetis: Terevisioon reinlendiõpetuse
<http://etv.err.ee/index.php?05629907&video=3944> ja Leigarite setu kadreliga
<http://etv.err.ee/index.php?05629907&video=3942#.T6OJ56vOkX0.facebook>

14.05 Leigarite muuseumirepertuaari luukamber

17.–18.05 Pärimuspraktika TÜVKA tantsutudengitega

23.05 Üldtantsupeo „Puudutus“ kunstilise toimkonna töökoosolek Tallinnas

26.05 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis

27.05 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis

31.05 TLÜ koreograafia eriala bakalaureusetööde kaitsmine

31.05 Folklooriseltsi Juhukse esinemine Tornide väljakul

06.06. Üldtantsupeo „Puudutus“ kunstilise toimkonna töökoosolek Tallinnas

11.06 Konverents „Põranda alt välja – 20 aastat sõltumatut tantsu Balticumis“

17.06 Soome-Eesti Tantsupidu Tampere

19.06 Eesti tantsu koolitus võistlustantsutreeneritele

23.06 Jaaniõhtu vabaõhumuuseumis

04.07 Üldtantsupeo „Puudutus“ kunstilise toimkonna töökoosolek Porkunis

08.07 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis

26.–27.07 Viljandi Pärimusmuusika festival

- 05.08 Leigarite esinemine Eesti Vabaõhumuuseumis
- 23.–26.08 Pakri tantsupärimuse kogumine Stockholmis
- 15.09 TantsuLabor Viljandis
- 08.10 Ullo Toomi mälestuskonverentsi ettevalmistuskoosolek ERRS-i kontoris Tallinnas
- 15.10 Ullo Toomi tantsude videote valimine DVD jaoks, koosolek Rahvakultuuri Keskuses Tallinnas
- 22.10 Leigarite põhirühma tantsuharjutus
- 05.11 Seltskonnatantsu tund koreograafia pärimuskultuuri mooduli II kursusega
- 05.11 Leigarite põhirühma juhendajate töökoosolek Tallinnas
- 06.11 Filmi „Elude laul“ (2008) linastus Ungari Instituudis
- 09.11 Mardilaat Saku Suurhallis
- 15.–17.11 Ullo Toomi mälestuskonverents „Jalgratas viiuli vastu“ Rahvusraamatukogus
- 17.11 Eesti Tantsujuhtide Rahvatantsurühma ja sõprade kontsert Rahvusraamatukogus
- 19.11 Leigarite põhirühma tantsuharjutus
- 24.11 Mulgi Ülikuul Karksi-Nuias
- 02.12 ERRS-i üldkogu Salme Kultuurikeskuses
- 02.12 Kukerpillide kontsert Salme Kultuurikeskuses
- 05.12 Leigarite põhirühma tantsuharjutus

2013

- 06.01 Tantsurühma Leesikad linnalaager Tallinna Prantsuse Lütseumis
- 07.01 Leigarite põhirühma tantsuharjutus
- 20.01 Baltica eelfestival Haljalas
- 26.01 Baltica eelfestival Nõmme Kultuurikeskuses
- 08.–10.02 Üldtantsupeo „Puudutus“ metsalaager Rõuges
- 02.03 Üldtantsupeo „Puudutus“ I õppeseminar Tallinnas

14.03. Välitööd internetis: Viljandi Talvine tantsupidu Terevisioonis
<http://www.youtube.com/watch?v=XcDvALUwNx8>

15.03 Kesk-Eesti rahvatantsujuhtide koolitamine Väätsal

16.03 Eesti Rahvusliku Folkloorinõukogu üldkoosolek Kolu kõrtsis

23.03 Juhan Bernadti Pakri tantsude õpituba ja tantsurühma Lepalind
paastumaarjapäeva simman Vasalemmas

05.04. Välitööd internetis: tantsuõppimine tantsuklubides
http://www.tartu.ee/index.php?page_id=36&lang_id=1&menu_id=6&lotus_url=/teated.nsf/web/viited/EFEF24289E5CD74CC2257B44004B6319?OpenDocument jt

21.04 Tantsuansamblike juhtide koosolek Salme Valgemäe sünniaastapäeva
ühisesinemise planeerimiseks

25.04 Laulu- ja tantsupeo konverentsi ettevalmistuskoosolek ELTSA-s

09.–12.05 Traditsioonilise tantsu festival Sabatants Tallinnas Von Krahli Teatris

LISA 2. KASUTATUD JA KOGUTUD PUBLITSEERIMATA AUDIOVISUAALSETE MATERJALIDE LOEND⁸⁴

- ERA DV 110 Tantsud Häädemeeste jaanitulel – H. Tampere 1961
- ERA DV 112 Sindi tantsude demostreerimine – H. Tampere, Kokamägi, Briedis 1963
- ERA DV 113 Karuse: Labajalg, tantsivad Karuse kirikuvaht Jaan Kadakas ja I. Rüütel – I. Rüütel 1968
- ERA DV 114 Häädemeeste tantsude demonstreerimine – H. Tampere 1960
- ERA DV 115 Läänemaa: Labajalg, tantsivad Johannes Liiv ja I. Rüütel – I. Rüütel 1968
- ERA DV 116 Häädemeeste tantsud Strandsoni juures – H. Tampere 1961
- ERA DV 118 Tõstamaa: labajalg, reinlender – I. Rüütel 1974
- ERA DV 458–461 Pärnu: Folkloorifestivali Baltica ülevaatus. – I. Rüütel, A. Ojalo 2007
- ERA DV 768–771 Pärnu: Folkloorifestivali Baltica ülevaatus. – I. Rüütel, A. Ojalo 2010
- ERA EV 49–50 Viljandi pärimusmuusika festival 22.–25. juuli. – J. Oras, A. Lintrop, J. Metssalu 2010
- ERA EV 62 Tants Viljandi pärimusmuusika festivalil 28.–31. juuli – S. Kapper, J. Hunt 2011
- ERA EV 67 Tants Viljandi pärimusmuusika festivalil 29.–31. juuli – S. Kapper, A. Zubkova 2011
- ERA FAV 190 Väandra vald: Valsid, sõrmõlugu pulmapeol. – K. Sildoja 1995
- ERA FAV 204 Pärnu: Pärimustantsude lavaseaded ja autoritantsud rahvatantsuansambli „Kajakas“ 50. juubeli kontserdil. – R. Kiisler 2001
- ERA FAV 230–231 Pärnu: Folkloorifestivali Baltica ülevaatus. – I. Rüütel, H. Kallasmaa 2001
- ERA SKS 22–24 Eesti tantsud, Kihnu – P.-L. Rausmaa, I. Rüütel, K. Torop 1987
- ERA SKS 25 Eesti tantsud, Kihnu, Kolga-Jaani rahvatantsurühma esinemine – P.-L. Rausmaa, I. Rüütel, K. Torop 1987
- ERA SKS 26–32 Eesti tantsud, Setumaa – P.-L. Rausmaa, I. Rüütel, K. Torop 1987
- ERA SKS 33 Eesti tantsud, Tallinn, rahvakunstiainsambel Leigarid Vabaõhumuuseumis – P.-L. Rausmaa, I. Rüütel, K. Torop 1987
- ERM F55 (159–161) Külasimman Pärnumaal – I. Rüütel 1975

⁸⁴ Lühendid:

ERA = Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Rahvaluule Arhiiv

ERA SKS = Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Äänittearkisto videokoopiad Eesti Rahvaluule Arhiivis

ERM = Eesti Rahva Muuseum

SK = autori erakogu

- SK B1–20 Pärnu: Baltica eelfestival 9. veebruaril – L. Liinat 2013
- SK B21–27 Tartu: Tantsurühmad Baltica eelfestivalil 16. veebruaril – L. Liinat 2013
- SK B28 Hiiumaa rahvatantsurühma Dagö kava folkloorifestivalile Baltica – H. Kõmmus 2013
- SK KN1–6 Karksi tantsud: papiljonipolka, liblikavalss, krakovjakk, kaerajaan, mulki, padespaan kadripäevapeol 24. novembril Karksi-Nuias, juhendaja Anneli Arraste – S. Kapper 2012
- SK P1 Stockholm: Pakri rahvatantsurühma esinemine Skansenis – 1988
- SK P2 Haapsalu: Pakri pulma rekonstrueerimine Rannarootsi Muuseumis – 2000
- SK P3 Stockholm: Pakri tantsupärimusest 24.–26. augustil – J. Bernadt 2012
- SK P4 Tallinn: noorterühm Leesikad esitab Pakri tantse Baltica eelfestivalil 26. jaanuaril – J. Bernadt 2013
- SK SBT1 Polkamasurka traditsioonilise tantsu festivalil Sabatants 12. mail – S. Kapper 2013
- SK TM Tantsumasin. Tantsulavastuse II etendus 14. novembril Viljandis Pärimusmuusika Aidas – 2009
- SK V1 Kadrel seto tantsu õpitoas Viljandi Folgil 27. juulil – S. Kapper 2012

LISA 3. KOGUTUD KIRJALIKE JA HELISALVESTATUD MATERJALIDE LOEND

ARRASTE, A. 2012 Intervjuu autorile 24. novembril Karksi-Nuias. Helisalvestis autori valduses.

BAKÓ, B. 2013 Tànchàs, a special folklore-experience. – *Lost in Budapest, Found in a Ruin Bar. Hidden Treasures.* <http://lostandfoundinbudapest.wordpress.com/2013/05/07/tanchaz-a-special-folklore-experience/> (24.09.2013)

BARBO, L. 2012 Helisalvestus festivali Sabatants seminaridelt 28.-29. aprillil. Koopia autori valduses.

BARBO, L. 2013. Tallinna tantsuklubi taas Kloostri Aidas. – Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu
http://www.folkloorinoukogu.ee/Tallinna_tantsuklubi_tas_Kloostri_1094.htm
(30.09.2013)

BERNADT, J. 2012 Eravestlus autori ja Piret Visnapuu-Bernadtiga 25. augustil Stockholmis. Üleskirjutus autori valduses.

FESTIVALIST. 2013 – *Traditsioonilise tantsu festival Sabatants.*
<http://sabatants.ee/sabatants2013/festivalist> (15.10.2013)

HAINSOO, M. 2011 Postitus FB-vestluses Krista Sildoja „seinal“ 2.-9. detsembril. Koopia autori valduses. <http://www.facebook.com/#!/krista.sildoja> (30.01.2012)

JORS, K. 2011 E-kiri autorile 16. märtsil. Autori valduses.

JOHANSON, J. 2010 Autori välimärkmed J. Johanson, A. Johanson ja K. Järvela vestluselt Eesti Pärimusmuusika Keskuse ööülikoolis „Kas rahvatants on rahva tants?“ 15. oktoobril <http://www.folk.ee/et/Parimusmuusika-Ait/Sundmuste-kalender&nID=895>
(23.05.2013)

JÄRVELA, K. 2011a Eravestlus autoriga 16. märtsil Tallinnas. Üleskirjutus autori valduses.

JÄRVELA, K. 2011b Eravestlus autori ja Rauno Zubkoga 11. augustil Tallinnas. Üleskirjutus autori valduses.

KAPPER, K. 2010a Eravestlus autoriga 21. augustil Tallinnas. Msn-vestluse salvestus autori valduses.

KAPPER, K. 2010b Eravestlus autoriga 7. detsembril Tallinnas. Msn-vestluse salvestus autori valduses.

KOLDE, U. 2010 Eravestlus autoriga 15. märtsil. Üleskirjutus autori valduses.

LEPASSON, K. 2011 Intervjuu autorile 30. juulil Viljandis. Helisalvestis autori valduses.

MICHELSON, M. 2011 Intervjuu autorile 13. augustil Kihnus. Helisalvestis autori valduses.

NUUT, M. 2012 E-kiri autorile 25. novembril. Autori valduses.

- OTSING: tants. 2013. *Eesti vaimse kultuuripärandi nimistu*. Tallinn: Rahvakultuuri Keskus
<http://www.rahvakultuur.ee/vkpnimistu/index.php?page=Public.SimpleSearchDataLinks&searchkey=tants> (03.10.2013)
- OSAVÕTU juhend. 2013 – *Rahvusvaheline folkloorifestival Baltica*. Tallinn: Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu.
http://www.folkloorinoukogu.ee/Osavotu_juhend_815.htm (08.06.2013)
- PRIKS, K. 2011 Postitus FB-vestluses Krista Sildoja „seinal“ 2.-9. detsembril. Koopia autori valduses. <http://www.facebook.com/#!/krista.sildoja> (30.01.2012)
- PULLERITS, M. 2013 E-kiri koreograafia eriala listi 30. märtsil. Autori valduses.
- PÄRIMUSTANTS. 2011. *Eesti Rahvusliku Folkloorinõukogu Koolituskeskus. Toimunud kursused. 2011. aasta kursused*. Tallinn: Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu
http://www.folkloorinoukogu.ee/Parimustants_295.htm (08.06.2013)
- REPERTUAAR. 2013 – *Viljandi Talvine tantsupidu*. Viljandi: MTÜ Viljandimaa Rahvakultuuriselts ja rahvatantsurühm Vabajalg
<http://talvinetantsupidu.viljandimaa.ee/repertuaar/> (05.10.2013)
- SARV, S. 2009 Eravestlus autoriga 7. detsembril Viljandis. Üleskirjutus autori valduses.
- SARV, Õ. 2010a E-kirjad autorile 18.-19. jaanuaril. Autori valduses.
- SARV, Õ. 2010b E-kiri autorile 7. veebruaril. Autori valduses.
- SARV, Õ. 2011 Postitus FB-vestluses Krista Sildoja „seinal“ 2.-9. detsembril. Koopia autori valduses. <http://www.facebook.com/#!/krista.sildoja> (30.01.2012)
- SARV, Õ. 2012. E-kirjad autorile 6.-7. jaanuaril. Autori valduses.
- SEPP, S. 2010 Intervjuu autorile 14. juulil Tallinnas. Helisalvestis autori valduses.
- TEEMA 2010. *Viljandi pärimusmuusika festival*. Viljandi: Eesti Pärimusmuusika Keskus (<http://www.folk.ee/festival/et/XVIII-Viljandi-parimusmuusika-Festival/Eelmisedfestivalid/2010/Teema>) (08.11.2011)
- UUS! 2011 = Uus! Tantsumaja. 2011 – *Sündmuste kalender. Pärimusmuusika Ait*. 18.02. Viljandi: Eesti Pärimusmuusika Keskus <http://www.folk.ee/et/Parimusmuusika-ait/Sundmuste-kalender&nID=998> (05.10.2013)
- VAIMNE KULTUURIPÄRAND EESTIS* 2012. K. Porila. (koost.) Tallinn: UNESCO Eesti Rahvuslik Komisjon
http://www.rahvakultuur.ee/sisu/1783_11557Loe_infovihikut_siin.pdf (03.10.2013)
- VANAD TANTSUD 2011 = Vanad tantsud, uus hoog. 2011. – Viljandi Pärimusmuusika Festival, 19.07. <http://www.folk.ee/festival/et/Uudised/Uudised/188> (16.04.2013)
- VISSEL, A. 2005. Granditaotluslaupaeval.doc – autori valduses.
- XV VILJANDI 2013 = XV Viljandi talvine tantsupidu – *Viljandi Talvine tantsupidu*. Viljandi: MTÜ Viljandimaa Rahvakultuuriselts ja rahvatantsurühm Vabajalg
<http://talvinetantsupidu.viljandimaa.ee/repertuaar/> (05.10.2013)

Anonüümsena kasutatavad materjalid

a) allikate isikud on autorile teada

FB 2011–2013. Kirjalikud eravestlused Facebook'is, 18 salvestatud vestlust ja sõnavõttu

Saba 2012. Traditsioonilise tantsu festivali Sabatants tasuta passi soovijate motivatsioonikirjad, 25 kirja

Vilmsi 2011. Eesti Rahvusliku Folkloorinõukogu Koolituskeskuse pärimustantsu koolitusel osalejate motivatsioonikirjad, 25 kirja

Ü 2009–2013. Erinevate pärimustantsusündmuste kirjeldused TLÜ koreograafia ja TÜVKA tantsukunsti eriala tudengitelt, 42 tööd

b) allikate isikud ei ole tuvastatavad

Nõmme 2009. Rahvatantsurühma Känd ja Käbid liikmete kirjalikud vastused küsimusele „Mis on pärimustants?“, 16 vastajat.

Viljandi 2012. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia tantsukunsti tudengite kirjalikud vastused küsimusele „Mis on pärimustants?“, 14 vastajat

Vilmsi 2010. Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskuse Rahvatantsujuhtide Kooli õpilaste kirjalikud vastused küsimusele „Mis on pärimustants?“, 14 vastajat

Väätsa 2012. MTÜ Riikar Kesk-Eesti rahvatantsujuhtide täiendkoolitusel osalejate kirjalikud vastused küsimusele „Mis on pärimustants?“, 22 vastajat

LISA 4. VIDEOANTOLOOGIA „KIHNU TANTSUD I“ SISU⁸⁵

Tantsutüübid ja -variandid Kihnus 1931–2009 (Kapper 2010a)

Pulmaratas

ERA, VV 9. Katke filmist „Kihnu saare pulmakombestik“. Teaduslik juhendaja dotsent E. Laugaste. Assistendid filoloogiateaduste kandidaat V. Pino, U. Kolk ja üliõpilased O. Niinemägi, I. Sarv, E. Veskisaar, E. Priidel, H. Kään. Režissöör-operaator V. Levitski, helioperaator H. Vahtel, montaaž L. Rosental, operaatori abi J. Mikk. Tartu Riikliku Ülikooli Kinokabinet – 1956

ERA, DV 116. Rahvaluulekogujate kokkutulek Kihnus, Kihnu naised demonstreerivad tantse. Operaator Richard Hansen, juhendanud Theodor ja Siina Saar – 1964

SKSÄ-K 23. Tantsude demonstreerimine Kihnu rahvamajas. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

TLÜ, KOR 2. Maile Suti ja Lembit Lilletai pulmad 24.–26. juulil. Akordionil Reine Niin, viiulitel Kristi Alas ja Helen Kõmmus, mandoliinil Kaarin Aamer. Salvestanud Angela Arraste – 2009

Labajalg, 4 lõiku

SKSÄ-K 23. Tantsude demonstreerimine Kihnu rahvamajas, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

Uh-tсах-tсах

ERA, FAV 26-2. Salvestanud Ingrid Rüütel, režissöör Priit Hummel ja operaator Rein Lillma – 1988

Kalamies

EFA 361, katke filmist „Meie läänerrannik ja saared“, Theodor Luts – 1931

ERA, VV 9. Katke filmist „Kihnu saare pulmakombestik“. Teaduslik juhendaja dotsent E. Laugaste. Assistendid filoloogiateaduste kandidaat V. Pino, U. Kolk ja üliõpilased O. Niinemägi, I. Sarv, E. Veskisaar, E. Priidel, H. Kään. Režissöör-operaator V. Levitski, helioperaator H. Vahtel, montaaž L. Rosental, operaatori abi J. Mikk. Tartu Riikliku Ülikooli Kinokabinet – 1956

SKSÄ-K 23. Tantsude demonstreerimine Kihnu rahvamajas, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

ERA, FAV 258. Noored Linaküla rannas lõket tegemas, akordionil Ly Leas (hiljem Laos). Salvestanud Ingrid Rüütel, Anu Vissel, režissöör Priit Hummel ja operaator Rein Lillma – 1991

⁸⁵ Lühendid:

EFA – Eesti Filmiarhiiv

ERA FAV, DV, VV – filmi- ja videokogud Eesti Rahvaluule Arhiivis

SKSÄ-K – Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Äänittearkisto videokoopiad Eesti Rahvaluule Arhiivis

TLÜ KOR – TLÜ koreograafia osakonna kogu

ERA, DV 33. „Vana Kandle“ presentatsioonile pühendatud pidu Kihnu rahvamajas 23. novembril 1997. Tantsivad ansamblid Kihnumua ja põhikooli Suarõkö Katrin Kumpani ja Anne Buravkova juhtimisel. Salvestanud Ingrid Rüütel, Anu Vissel ja operaator E. Sinijärv – 1997

ERA, DV 710–717. Hedy ja Paal Põlluste pulmad Kihnus 2008. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Jaan Kolberg – 2008

TLÜ, KOR 1. Tantsude demonstreerimine Kihnu uues rahvamajas 20. juunil. Tantsivad Rosaali Karjam, Marta Vambola jt, akordionil Öie Vesik ja Liisi Erepuu. Salvestanud Angela Arraste – 2009

TLÜ, KOR 2. Maile Suti ja Lembit Lilletai pulmad 24.–26. juulil. Akordionil Reine Niin, viiulitel Kristi Alas ja Helen Kõmmus, mandoliinil Kaarin Aamer. Salvestanud Angela Arraste – 2009

Kolmõpuari

ERA, VV 9. Katke filmist „Kihnu saare pulmakombestik“. Teaduslik juhendaja dotsent E. Laugaste. Assistentid filoloogiateaduste kandidaat V. Pino, U. Kolk ja üliõpilased O. Niinemägi, I. Sarv, E. Veskisaar, E. Priidel, H. Kään. Režissöör-operaator V. Levitski, helioperaator H. Vahtel, montaaž L. Rosental, operaatori abi J. Mikk. Tartu Riikliku Ülikooli Kinokabinet – 1956

ERA, DV 116. Rahvaluulekogujate kokkutulek Kihnus, Kihnu naised demonstreerivad tantse. Operaator Richard Hansen, juhendanud Theodor ja Siina Saar – 1964

SKSÄ-K 23. Tantsude demonstreerimine Kihnu rahvamajas, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

ERA, FAV 26. Marina Roosleid õpetab Kihnu noortele vanu tantse. Juhendab Veera Nazarova (hiljem Leas), akordionil Helga Michelson. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Paul Vesik – 1990

ERA, DV 710–717. Hedy ja Paal Põlluste pulmad Kihnus 2008. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Jaan Kolberg – 2008

TLÜ, KOR 2. Maile Suti ja Lembit Lilletai pulmad 24.–26. juulil. Akordionil Reine Niin, viiulitel Kristi Alas ja Helen Kõmmus, mandoliinil Kaarin Aamer. Salvestanud Angela Arraste – 2009

Valss

ERA, VV 9. Katke filmist „Kihnu saare pulmakombestik“. Teaduslik juhendaja dotsent E. Laugaste. Assistentid filoloogiateaduste kandidaat V. Pino, U. Kolk ja üliõpilased O. Niinemägi, I. Sarv, E. Veskisaar, E. Priidel, H. Kään. Režissöör-operaator V. Levitski, helioperaator H. Vahtel, montaaž L. Rosental, operaatori abi J. Mikk. Tartu Riikliku Ülikooli Kinokabinet – 1956

SKSÄ-K 22. Tantsude demonstreerimine Niidu talu õuel, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

ERA, DV 34. Lemi küla kadride (Ly Leas, Külli Sepp jt) juures Laose talus kadri-laupäeval 24. novembril. Salvestanud Ingrid Rüütel, Anu Vissel ja operaator E. Sinijärv – 1997

ERA, DV 710–717. Helyd ja Paal Põlluste pulmad Kihnus 2008. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Jaan Kolberg – 2008

Polka

EFA 279/81. Katke filmist propagandaminister A. Oidermaa külaskäigust Kihnu saarele. Eesti Kultuurfilm, Theodor Luts – 1939

ERA, DV 116. Rahvaluulekogujate kokkutulek Kihnus, Kihnu naised demonstreerivad tantse. Operaator Richard Hansen, juhendanud Theodor ja Siina Saar – 1964

SKSÄ-K 23. Tantsude demonstreerimine Kihnu rahvamajas, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987, 2 lõiku

ERA, FAV 26. Edasi-tagasi polka. Marina Roosleid õpetab Kihnu noortele vanu tantse. Juhendab Veera Nazarova (hiljem Leas), akordionil Helga Michelson. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Paul Vesik – 1990

TLÜ, KOR 2. Maile Suti ja Lembit Lilletai pulmad 24.–26. juulil. Akordionil Reine Niin, viiulitel Kristi Alas ja Helen Kõmmus, mandoliinil Kaarin Aamer. Salvestanud Angela Arraste – 2009

Reilender, 2 lõiku

ERA, DV 710–717. Helyd ja Paal Põlluste pulmad Kihnus 2008. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Jaan Kolberg – 2008

Katariina

EFA 361. Katke filmist „Meie läänerannik ja saared“, Theodor Luts – 1931

TLÜ, KOR 1. Tantsude demonstreerimine Kihnu uues rahvamajas 20. juunil. Tantsivad Rosaali Karjam, Marta Vambola jt, akordionil Öie Vesik ja Liisi Erepuu. Salvestanud Angela Arraste, Sille Kapper, Ingrid Rüütel – 2009

Üks-kaks-kolm-neli-viis-kuus-seitse

SKSÄ-K 22. Tantsude demonstreerimine Niidu talu õuel, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

ERA, DV 33. „Vana Kandle“ presentatsioonile pühendatud pidu Kihnu rahvamajas 23. novembril 1997 (surnutepühal). Tantsivad ansamblid Kihnumua ja põhikooli Suarõkö Katrin Kumpani ja Anne Buravkova juhtimisel. Salvestanud Ingrid Rüütel, Anu Vissel ja operaator E. Sinijärv – 1997

ERA, DV 710–717. Helyd ja Paal Põlluste pulmad Kihnus 2008. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Jaan Kolberg – 2008

TLÜ, KOR 2. Maile Suti ja Lembit Lilletai pulmad 24.–26. juulil. Akordionil Reine Niin, viiulitel Kristi Alas ja Helen Kõmmus, mandoliinil Kaarin Aamer. Salvestanud Angela Arraste – 2009

Marss

1987 – SKSÄ-K 24. Tantsude demonstreerimine Kihnu rahvamajas, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

2009 – TLÜ, KOR 1. Tantsude demonstreerimine Kihnu uues rahvamajas 20. juunil. Tantsivad Rosaali Karjam, Marta Vambola jt. Salvestanud Angela Arraste, Sille Kapper, Ingrid Rüütel – 2009

Sõrmõlugu

ERA, FAV 258. Noored Linaküla rannas lõket tegemas, akordionil Ly Leas (hiljem Laos). Salvestanud Ingrid Rüütel, Anu Vissel, režissöör Priit Hummel ja operaator Rein Lillma – 1991

ERA, DV 33. „Vana Kandle“ presentatsioonile pühendatud pidu Kihnu rahvamajas 23. novembril 1997. Tantsivad ansamblid Kihnumua ja põhikooli Suarõkõ Katrin Kumpani ja Anne Buravkova juhtimisel. Salvestanud Ingrid Rüütel, Anu Vissel ja operaator E. Sinijärv – 1997

ERA, DV 710–717. Hedy ja Paal Põlluste pulmad Kihnus 2008. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Jaan Kolberg – 2008

Tõmbajuri

SKSÄ-K 22. Tantsude demonstreerimine Niidu talu õuel, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

ERA, FAV 26. Marina Roosleid õpetab Kihnu noortele vanu tantse. Juhendab Veera Nazarova (hiljem Leas), akordionil Helga Michelson. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Paul Vesik – 1990

ERA, DV 710–717. Hedy ja Paal Põlluste pulmad Kihnus 2008. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Jaan Kolberg – 2008

TLÜ, KOR 2. Maile Suti ja Lembit Lilletai pulmad 24.–26. juulil. Akordionil Reine Niin, viiulitel Kristi Alas ja Helen Kõmmus, mandoliinil Kaarin Aamer. Salvestanud Angela Arraste – 2009

Varõs e paljaspiä

ERA, FAV 26. Marina Roosleid õpetab Kihnu noortele vanu tantse. Juhendab Veera Nazarova (hiljem Leas), akordionil Helga Michelson. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Paul Vesik – 1990

ERA, DV 710–717. Hedy ja Paal Põlluste pulmad Kihnus 2008. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Jaan Kolberg – 2008

TLÜ, KOR 2. Maile Suti ja Lembit Lilletai pulmad 24.–26. juulil. Akordionil Reine Niin, viiulitel Kristi Alas ja Helen Kõmmus, mandoliinil Kaarin Aamer. Salvestanud Angela Arraste – 2009

Kihnumua

SKSÄ-K 22. Tantsude demonstreerimine Niidu talu õuel, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

ERA, FAV 26, Marina Roosleid õpetab Kihnu noortele vanu tantse. Juhendab Veera Nazarova (hiljem Leas), akordionil Helga Michelson. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Paul Vesik – 1990

ERA, DV 710–717. Hedy ja Paal Põlluste pulmad Kihnus 2008. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Jaan Kolberg – 2008

TLÜ, KOR 2. Maile Suti ja Lembit Lilletai pulmad 24.–26. juulil. Akordionil Reine Niin, viiulitel Kristi Alas ja Helen Kõmmus, mandoliinil Kaarin Aamer. Salvestanud Angela Arraste – 2009

Neljäpuari

ERA, VV 9. Katke filmist „Kihnu saare pulmakombestik“. Teaduslik juhendaja dotsent E. Laugaste. Assistentid filoloogiateaduste kandidaat V. Pino, U. Kolk ja üliõpilased O. Niinemägi, I. Sarv, E. Veskisaar, E. Priidel, H. Kään. Režissöör-operaator V. Levitski, helioperaator H. Vahtel, montaaž L. Rosental, operaatori abi J. Mikk. Tartu Riikliku Ülikooli Kinokabinet – 1956

SKSÄ-K 22. Tantsude demonstreerimine Niidu talu õuel, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

ERA, FAV 26. Marina Rooslaid õpetab Kihnu noortele vanu tantse. Juhendab Veera Nazarova (hiljem Leas), akordionil Helga Michelson. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Paul Vesik – 1990

ERA, DV 710–717. Hedy ja Paal Põlluste pulmad Kihnus 2008. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Jaan Kolberg – 2008

Krakovjakk

SKSÄ-K 24. Tantsude demonstreerimine Kihnu rahvamajas, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

ERA, DV 33, „Vana Kandle“ presentatsioonile pühendatud pidu Kihnu rahvamajas 23. novembril 1997. Tantsivad ansamblid Kihnumua ja põhikooli Suarõkö Katrin Kumpani ja Anne Buravkova juhtimisel. Salvestanud Ingrid Rüütel, Anu Vissel ja operaator E. Sinijärv – 1997

TLÜ, KOR 1. Tantsude demonstreerimine Kihnu uues rahvamajas 20. juunil. Tantsivad Rosaali Karjam, Marta Vambola jt, akordionil Liisi Erepuu. Salvestanud Angela Arraste, Sille Kapper, Ingrid Rüütel – 2009

Padespaan

ERA, DV 710–717. Hedy ja Paal Põlluste pulmad Kihnus 2008. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Jaan Kolberg – 2008

TLÜ, KOR 1. Tantsude demonstreerimine Kihnu uues rahvamajas 20. juunil. Tantsivad Rosaali Karjam, Marta Vambola jt, akordionil Öie Vesik ja Liisi Erepuu. Salvestanud Angela Arraste, Sille Kapper, Ingrid Rüütel – 2009

TLÜ, KOR 2. Maile Suti ja Lembit Lilletai pulmad 24.–26. juulil. Akordionil Reine Niin, viiulitel Kristi Alas ja Helen Kõmmus, mandoliinil Kaarin Aamer. Salvestanud Angela Arraste – 2009, 2 lõiku

Takkalaadi

SKSÄ-K 22. Tantsude demonstreerimine Niidu talu õuel, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

SKSÄ-K 24. Tantsude demonstreerimine Kihnu rahvamajas, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

Vindirka

SKSÄ-K 24. Tantsude demonstreerimine Kihnu rahvamajas, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

ERA, DV 2. Tantsude demonstreerimine Kihnu kooli võimlas 12. septembril. Tantsib Kihnu Põhikooli folklooriansambel Suarõkõ. Juhendaja Anne Buravkova, akordionil Ly Leas ja Külli Sepp. Salvestanud Anu Vissel ja Ingrid Rüütel – 1996

Aissa

SKSÄ-K 22. Tantsude demonstreerimine Niidu talu õuel, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

SKSÄ-K 25. Tantsude demonstreerimine Niidu talu õuel, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

ERA, FAV 26. Marina Roosleid õpetab Kihnu noortele vanu tantse. Juhendab Veera Nazarova (hiljem Leas), akordionil Helga Michelson. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Paul Vesik – 1990

TLÜ, KOR 2. Maile Suti ja Lembit Lilletai pulmad 24.–26. juulil. Akordionil Reine Niin, viiulitel Kristi Alas ja Helen Kõmmus, mandoliinil Kaarin Aamer. Salvestanud Angela Arraste – 2009

Subota

ERA, DV 710–717. Hely ja Paal Põlluste pulmad Kihnus 2008. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Jaan Kolberg – 2008

Uhhaanuška

ERA, FAV 26. Marina Roosleid õpetab Kihnu noortele vanu tantse. Juhendab Veera Nazarova (hiljem Leas), akordionil Helga Michelson. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Paul Vesik – 1990

TLÜ, KOR 2. Maile Suti ja Lembit Lilletai pulmad 24.–26. juulil. Akordionil Reine Niin, viiulitel Kristi Alas ja Helen Kõmmus, mandoliinil Kaarin Aamer. Salvestanud Angela Arraste – 2009

Vares

ERA, FAV 26. Marina Roosleid õpetab Kihnu noortele vanu tantse. Juhendab Veera Nazarova (hiljem Leas), akordionil Helga Michelson. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Paul Vesik – 1990

Tuustepp

SKSÄ-K 22. Tantsude demonstreerimine Niidu talu õuel, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

TLÜ, KOR 1. Tantsude demonstreerimine Kihnu uues rahvamajas 20. juunil. Tantsivad Rosaali Karjam, Marta Vambola jt. Salvestanud Angela Arraste, Sille Kapper, Ingrid Rüütel – 2009

Õhtu jõudis kätte

SKSÄ-K 24. Tantsude demonstreerimine Kihnu rahvamajas, lõõtsal Jaan Köster. Salvestanud Pirkko-Liisa Rausmaa, Ingrid Rüütel, Kristjan Torop – 1987

ERA, DV 33, „Vana Kandle“ presentatsioonile pühendatud pidu Kihnu rahvamajas 23. novembril 1997. Tantsivad ansamblid Kihnumua ja põhikooli Suarõkõ Katrin Kumpani ja Anne Buravkova juhtimisel. Salvestanud Ingrid Rüütel, Anu Vissel ja operaator E. Sinijärv – 1997

TLÜ, KOR 1. Tantsude demonstreerimine Kihnu uues rahvamajas 20. juunil. Tantsivad Rosaali Karjam, Marta Vambola jt. Salvestanud Angela Arraste, Sille Kapper, Ingrid Rüütel – 2009

Tinna

TLÜ, KOR 1. Tantsude demonstreerimine Kihnu uues rahvamajas 20. juunil. Tantsivad Rosaali Karjam, Marta Vambola jt, akordionil Õie Vesik ja Liisi Erepuu. Salvestanud Angela Arraste, Sille Kapper, Ingrid Rüütel – 2009

Hüppetants

ERA, FAV 26. Marina Roosleid õpetab Kihnu noortele vanu tantse. Juhendab Veera Nazarova (hiljem Leas), akordionil Helga Michelson. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Paul Vesik – 1990

Itataa

ERA, FAV 26. Marina Roosleid õpetab Kihnu noortele vanu tantse. Juhendab Veera Nazarova (hiljem Leas), akordionil Helga Michelson. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Paul Vesik – 1990

Tango

ERA, FAV 26. Marina Roosleid õpetab Kihnu noortele vanu tantse. Juhendab Veera Nazarova (hiljem Leas), akordionil Helga Michelson. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Paul Vesik – 1990

Valtsemuur

ERA, DV 33. „Vana Kandle“ presentatsioonile pühendatud pidu Kihnu rahvamajas 23. novembril 1997. Tantsivad ansamblid Kihnumua ja põhikooli Suarõkõ Katrin Kumpani ja Anne Buravkova juhtimisel. Salvestanud Ingrid Rüütel, Anu Vissel ja operaator E. Sinijärv – 1997

Aleksandravalss

ERA, DV 710–717. Hedy ja Paal Põlluste pulmad Kihnus 2008. Salvestanud Ingrid Rüütel ja operaator Jaan Kolberg – 2008

TLÜ, KOR 2. Maile Suti ja Lembit Lilletai pulmad 24.–26. juulil. Akordionil Reine Niin, viiulitel Kristi Alas ja Helen Kõmmus, mandoliinil Kaarin Aamer. Salvestanud Angela Arraste – 2009

PUBLIKATSIOONID

I

Sille Kapper 2009. Kuidas uurida eesti rahvatantsu tänapäeval? Teooriatest, meetoditest ja nende rakendamisest Eestis. – *Mäetagused*, 41, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi folkloristika osakond, 75–98

Kuidas uurida eesti rahvatantsu tänapäeval?¹

Teooriatest, meetoditest ja nende rakendamisest Eestis

Sille Kapper

Teesid: Eesti rahvatantsu-uurimine vajab nüüdisaegseid teooriaid ja meetodeid. Artiklis vaadeldakse rahvatantsu-uurimist ühelt poolt kui ajalooteadust ja teiselt poolt kui tänapäevast kultuuriuurimist. Võrreldakse tantsuanthropoloogilist ja koreoloogilist uurimisviisi ning neid ühendavat holistilist ehk integreeritud lähenemist, tähelepanu leiab esitajakeskse rahvatantsu-uurimise teooria.

Meetoditest käsitletakse välitööd ja tantsuanalüüsi. Viimases on eristatud tantsusündmuse kui kultuuriteksti ja koreograafilise teksti ehk tantsuliigutuste analüüs. Vaadeldakse kahte põhimõtteliselt erinevat tantsude kirjeldamise viisi: ettekirjutavat ja dokumenteerivat, millest viimane on eesti tantsu-uurimises uus ja perspektiivikas nähtus.

Märksõnad: eesti rahvatants, etnokoreoloogia, folkloristika, pärimustants, seltskonnatantsu ajalugu, tantsuanalüüs, traditsiooniline tants

Käesoleva artikli eesmärk on tuua eesti lugejani informatsiooni maailmas etnokoreoloogia alal kasutatavatest teoreetilistest lähenemistest ja meetoditest, et leida uusi vaatenurki. Uuemate käsitlustega tutvumise vajadus kerkis seoses eesti rahvatantsude originaalse koreograafilise teksti ja esitusviisi uurimise projektiga, mis tugineb audiovisuaalsete fikseeringute analüüsile eesmärgiga identifitseerida ajas ja sekundaartraditsioonis asetleidvaid muutusi ning püüda leida nende põhjuseid. Artiklis vaadeldakse Euroopa ja Ameerika tunnustatud tantsu-uurijate nüüdisteooriaid ning mõne olulisema meetodi senist rakendamist eesti rahvatantsu-uurimises, osutades ka vajalikele suundadele tulevasteks teadustöödeks eesti rahvatantsu valdkonnas.

Üldiste kultuuriteooriate ja kultuuriuuringutes esilekerkivate mõtete raamistikus töötav tantsu-uuriija vajab oma uurimisobjekti mõistmiseks ja selgitamiseks siiski veel paljusid spetsiifilisemaid töövahendeid ja teooriaid, millele toetuda. Rahvatantsu-uurimine tugineb ühest küljest tantsu-, teisalt folkloristika valdkonda kuuluvatele teooriatele. Veel 1999. aastal kirjutas soome tantsuteadlane Petri Hoppu, et rahvatantsude uurimisele ei ole kusagil

<http://www.folklore.ee/tagused/nr41/kapper.pdf>

eriti suurt tähelepanu pööratud ja seega ei ole ka sellealaseid teoreetilisi käsitlusi (Hoppu 1999: 9), kümme aastat hiljem on aga olukord pigem vastupidine: etnomusikoloogia rüpes sündinud etnokoreoloogia, mis algselt suures osas kasutas muusikateaduse töövahendeid, on maailmas viimastel kümnenditel jõudsalt arenenud ning iseseisvunud eraldi distsipliiniks, kus toimetavad tantsule spetsialiseerunud inimesed. Erinevatel põhjustel ei ole Eestis olnud areng sama kiire.

Autorile teadaolevalt ilmub enamik järgnevas artiklis refereeritud seisukohtadest eesti keeles esmakordselt. Eesti rahvatantsu-uurimise tõsine häda kuni viimase ajani on olnud vähene teave mujal maailmas tehtust. Käesolev artikkel põhinebki peamiselt autorile viimaste kuude jooksul kättesaadavaks saanud kirjandusel, aga ka Kihnu tantsude koreograafilise teksti uurimise projekti materjalidel (audiovisuaalsed fikseeringud Kihnu tantsudest aastaist 1931–2009) ning kvalitatiivsetel meetoditel nagu eesti rahvatantsuvaldkonnas õpetaja ja tantsijana teostatud osalusvaatlus ning kirjalikud ja suulised vestlused teiste tantsijate, õpetajate ja uurijatega. Teemade valiku aluseks oli nende asjakohasus Eesti rahvatantsu-uurimise kontekstis käesoleval ajal.

Juba põgus tutvumine ingliskeelsetes internetiandmebaasides leiduvate artiklitega lubab väita, et Eesti tantsutraditsiooni teaduslik uurimine on võrreldes teiste maade teaduspraktikaga üsna lapsekingades. Võrreldes teiste pärimuskultuuriliikidega on Eestis rahvatantse uuritud suhteliselt vähe. Samas on tegemist tantsu-uurijale rohkeid võimalusi pakkuva alaga: edasiarendamist väärivad nii koreoloogiline kui ka antropoloogiline uurimissuund, tantsutraditsiooni kui ajaloolis-kultuurilise protsessi uurimine, tantsu füüsilise aluse – kehalisuse (korporeaalsuse) analüüs, liikumise ja muusika seoste uurimine jne.

Suurima osa eesti rahvatantsu uurimisest on siiani moodustanud materjali kogumise tasand. Sellele järgnevalt on tantse kirjeldatud ja publitseeritud peamiselt silmas pidades rahvatantsualase harrastustegevuse esmaseid vajadusi. Kogujate kirjapanekute lahtimõtestamine ja tantsuteksti uurimine on olnud rakendusliku kallakuga, kusjuures sageli on põhjalikkusel tulnud lõivu maksta lihtsusele, selgusele, arusaadavusele harrastaja silmis. Nii tuleb tänini kõige ulatuslikumaks ja sügavamaks eesti pärimustantsu käsitluseks pidada Rudolf Põldmäe ja Herbert Tampere 1938. aastal ilmunud väljaande *Valimik eesti rahvatantse* sissejuhatust. Rohkem kui pool sajandit hiljem, 1991. aastal ilmus Soomes Kristjan Toropi kogumik *Viron vakka* koos sissejuhatavate artiklitega eesti rahvatantsu ajaloost, tantsude kogumisest ja eesti rahvatantsu iseloomulikest joontest. Suunatuna eeskätt harrastustantsujuhile, pealegi teisest rahvusest tantsuõpetajale, sisaldavad selle väljaande artiklid kontsent-

reeritud kujul olulist teavet eesti tantsutraditsioonist. Alles aastal 2008 sai nimetatud materjal kättesaadavaks ka eestikeelsena. Kitsama temaatikaga põhjalik uurimus on veel K. Toropi 1995. aastal koostatud *Kontratantsud*. Nii seda kui ka teisi eelnimetatud töid iseloomustab tugev rakenduslikkus, mis kõige selgemalt avaldub tantsukirjelduste sisus ja vormis, millest lähemalt edaspidi.

Mõistetest

Mis on rahvatants?

Soome rahvatantsu kohta selle kõige laiemas tähenduses kirjutab P. Hoppu, et eriti 20. sajandi lõpul on rahvatants arenenud mitmes suunas ja seetõttu tekib pidevalt vaidlusi, missuguseid tantsuvorme saab pidada rahvatantsuks, mida mitte (Hoppu 2004: 101). Tõepoolest, eriti problemaatiliseks on rahvatantsu mõiste defineerimine osutunud viimasel paarikümnel aastal. Seda mitte ainult seoses tantsukultuuris eneses asetleidnud muutustega, vaid rohkem seoses mõtteviisi muutusega.

Esituskunstile uurija Barbara Cohen-Stratynere tõstatatakse rahvatantsuga seotud mõistete probleemi, eeldades, et enam pole vaja küsida, mis on tants. Võib-olla tõesti, ühest küljest oleme ammu jõudnud tõdemuseni, et see on lõpuni defineerimatu või et tantsuna võib käsitleda kõike, mida keegi kunagi kusagil tantsuks nimetab, teiselt poolt sobib eesti etnokoreoloogias küllaltki hästi vana *inimkeha rütmiline liikumine muusika saatel või ilma selleta* või mõni muu üldtuntud tantsudefinitsioon. Omaette teema on seotud määratlustega rahva- ja seltskonnatants. Ameeriklanna B. Cohen-Stratynere toob välja, et Euroopa akadeemilises traditsioonis tähistab *popular folk* (loorset) ehk rahvatantsu, viidates traditsioonilisele tantsule või traditsiooniliste käitumismudelitega seotud tantsule, samas Ameerikas viitab *popular* pigem uuele ja noortega seotule (Cohen-Stratynere 2001: 121).

Eestis esitatakse järjest sagedamini küsimusi *à la* “kui rahvatantsu peaks tantsima rahvas, siis miks ei loe me rahvatantsuks fokstrotti või diskot – rahvas ju tantsib” või “mis rahvatants see on, kui lühikestes seelikutes tütarlapsed laval varbaid sirutavad”. Sellised küsimused on ajendatud mõistete “rahvas” ja “rahvatants” erinevast defineerimisest, igauks kasutab endale sobivat ja selle tulemusena kõnelejad sageli ei mõistagi üksteist. Halvemal juhul isegi aru saamata, et nad räägivad eri asjust.

Nagu märgib ka ukraina juurtega Kanada tantsu-uurija Andrei Nahachewsky:

Palju probleeme tekib ebaselgetest definitsioonidest ja ebapiisavalt põhjendatud eeldustest. Võimalikke esilekerkivaid raskusi iseloomustavad hästi näited definitsioonidest, mida on pakutud mõistele rahvatants. Mõnel juhul põhineb rahvatantsu mõiste tantsu keskkonnal (rahvatants on külatants). Teistel juhtudel defineeritakse rahvatantsu kui kommunikatsiooniprotsessi selles esineva sõnumi saatja ehk tantsu esitaja kaudu (teatud rahvusrühma tants, lihtrahva tants, harrastajate tants vastandina professionaalsele tantsule) või sõnumi vastuvõtja kaudu (ühitants, tantsijate endi jaoks tantsitu) (Nahachewsky 1995: 13).

Kõik kolm eristusviisi on kasutusel ka Eestis. Nahachewsky hoiatab, et eriti tähelepanelikuks tasuks muutuda siis, kui kõneleja ja kuulaja ei ole teineteise definitsioone omavahel selgesõnaliselt võrrelnud (ibid).

Sama kirjutab briti tantsuanalüütik ja -ajaloolane Janet Adshead:

Ilma terminite lahtiseletamise ja kokkuleppeta nende kasutamise asjus on kommunikatsioon parimal juhul frustreriv ja halvimal juhul võimatu (Dance Analysis 1988: 16).

Niisiis on üksteisemõistmise aluseks kokkulepe mõistete kasutamise osas.

Kui üldise kõikehõlmava kokkuleppe saavutamise võimalikkuses ja võib-olla ka vajalikkuses võib kahelda, siis iga kirjutaja teab, et mingit mõistet kasutades tuleb sellele vähemalt antud kirjatöö kontekstis ikka anda selgepiiriline sisu ning oleks kasulik, kui määratlus pakutaks välja põhjendatult ja lugejad seda jagaksid. Praktilises kasutuses teisevad mõistete definitsioonid pidevalt. Selline dünaamika on muutuva tegelikkuse kirjeldamisel loomulik ja vajalik ning teiselt poolt on tarvis kirjeldada ning seletada ka sedasama mõistete teisenemist.

Eesti etnomusikoloogias on (eesti) rahvamuusika ja pärimusmuusika mõisteid põhjalikult käsitlenud Taive Särg (Särg 2002, 2004, 2005), kelle mõtetest mitmed tekitavad tantsu-urijas kiusatuse leida paralleele oma valdkonnas toimuvaga. Näiteks asjaolu, et rahvamuusika mõiste on kujunenud haritlaste seas mõjutatuna minevikku suunatud rahvusromantilise ideoloogiast ning tõstes esile antud ajahetkel oluliseks peetava rühma pärimust ja identiteeti (Särg 2002: 37), paistab tantsu kontekstis äärmiselt asjakohane: väga raske (kuid mõistagi tarvilik) on murda müüte nagu oleks tõeline rahvatants ainult see, mida võis kohata Eesti külades ligikaudu 19.–20. sajandi vahetuseni. Samuti kirjeldab Särg värvikalt juhtumeid tema arvates tänapäeva rahvamuusikast, mida selle kasutajad ise nimetavad tavaliseks muusikaks ja mis saadab nende pidusid ning igapäevaseid toimetusi (Särg 2004: 124–125) – selle mõttekäiguga moodustavad ilmselge paralleeli igasugused arutelud tänapäevase seltskonnatantsu rahvatantsuks olemisest või mitteolemisest. Inspireeriv on idee

uurida mõistete piire nende kasutajaid anketeerides. Arutelu täiendi *eesti* üle tekitab aegajalt tuliseid vaidlusi ka rahvatantsutegelaste hulgas. Võib-olla oleks kasulik püüda käibele tuua ka ajaloolise ja tänapäevase rahvatantsu mõiste nagu Särge pakub välja ajaloolise ja tänapäevase rahvamuusika (Särg 2004: 154) jne.

Spetsiifilisi uurimusi eesti rahvatantsu mõistest, nt selle kujunemisest ja sisust eri kontekstides või eri kasutajate poolt sellele mõistele lisatavatest tähendusnäanssidest, suhtumistest, hinnangutest ja eelarvamustest meil veel ei ole. Samamoodi vajab selgemat lahtimõtestamist pärimustantsu kontseptsioon, mida mitmel pool juba agaralt kasutatakse, ning selle suhe nt folkloorse, traditsioonilise või seltskonnatantsuga jne.

Käesolevas artiklis kasutan mõistet (*eesti*) *rahvatants* kõige laiemas tähenduses, millesse on hõlmatud sõna otseses mõttes rahva tants nii minevikus kui ka tänapäeval, sh arvestades rahva mõiste erinevaid tähendusi. Kõne all on nii folkloorne kui ka eesti autoritants ning nende kõikmõeldavad vahevormid ehk töötlusastmed (folklooritöötlused, rahvapärimusel põhinev autorilooming). Artiklis tutvustamiseks valitud teooriad ja meetodid on siiski enam seotud folkloorse tantsu uurimisega, olgu siis kõne all folkloori esimene, teine või koguni kolmas elu² ja *osalustantsuga* igal mõeldaval tasandil. Põgusamalt puudutan üldise tantsuteooria valdkonda kuuluvaid teooriaid ja meetodikat, mis on ühtviisi rakendatavad igasuguse *esitustantsu*, sh eesti autoritantsude puhul.

Osalemine või esitamine?

Osalus- ja esitusfaktori osakaal on eriti kõikuv erineva stilisatsiooniastmega folklooritöötluste puhul. Mõisteid *osalustants* ja *esitustants* ja nende vahelist suhet saab rahvatantsu-uurimises vaadelda, tuginedes Ameerika antropoloogi Adrienne Kaepleri ja eeltsiteeritud Andrei Nahachewsky arutlustele. Kaepleri järgi võib igasugust tantsimist, kui seda vaadelda kommunikatsiooniprotsessina, klassifitseerida sõnumi vastuvõtja järgi ja saada neli põhitüüpi:

- refleksiivne ehk enesekohane, kus iga tantsija keskendub omaenda kinesteetilisele kogemusele;
- osalev ehk osalustants, kus tantsijate tähelepanu on omavahelisel suhtlemisel;
- sakraalne ehk religioosne tants, mille sõnum on suunatud üleloomulike olevustele ning
- ettekandeline ehk esitustants, mida esitatakse välisele publikule. Viimast kategooriat saab omakorda liigendada tantsija ja vaataja vahelise kultuurilise distantsi järgi (Kaepler 1989: 451, viidatud Nahachewsky 1995: 4 kaudu).

Nendest potentsiaalselt kõige tähendusrikkam võiks etnokoreoloogide silmis olla osalus- ja esitustantsu vaheline kontseptuaalne telg. Erinevused vastuvõtjates, kellele edastatav sõnum on mõeldud, tingivad erinevusi tantsusündmuse teistes komponentides, sealhulgas liigutustes.

Analüüsides kaht ukraina tantsu toob Nahachewsky välja asjaolu, et osalustantsu sõnumeid antakse tavaliselt edasi väga väikeste vahemaade taha, kasutades liigutuste väiksemaid elemente nagu näiteks pilkkontakt või vaeuaimatav käesurve (liikumise mikrotasand). Esitustantsu sõnum tuleb aga enamasti edastada ruumiliselt kaugemale ja tavaliselt kalduvad seda sõnumit kandma tantsuteksti suuremad osad (makrotasand). Nahachewsky arvates võib just selline telg, mille ühte otsa jääb puhtalt osalev ja teise puhtalt esitav tantsimisviis, aidata selgitada olulisi erinevusi tegevuste vahel, mida sageli hõlmatakse problemaatilise *rahvatantsu* nimetuse alla. Osalustantsu ja esitustantsu näol on muidugi tegemist vastandlike poolustega, iga konkreetne tantsutraditsioon võib toimida mistahes asukohas nendevahelisel teljel. Teooriat saab kasutada, käsitledes tantsu selle kultuurilises kontekstis (Nahachewsky 1995: 1–6).

Eesti kontekstis aitaks osalus- ja esitustantsu teooriale tuginev uurimine vähendada folklooriliikumises valitsevat mõistelist segadust. Selleks sobib eriti hästi käeolevas artiklis edaspidi tutvustatav holistiline lähenemine, mis eeldab oskust kasutada paralleelselt nii koreoloogilise kui ka antropoloogilise uurimisviisi meetodeid – koreograafilise teksti ehk tantsuliigutuste ja konteksti kompleksseks kirjeldamiseks, analüüsiks ja seletamiseks.

Rahvatantsu-uurimine kui ajalooteadus

Rahvatantsu-uurimine ei ole ammu enam ainult minevikku vaatamine. Siiski ei saa mingil juhul öelda, nagu oleksid rahvatantsu aja- ja kujunemisloos kõik valged laigud kaetud nii, et sellealase uurimise võiks lugeda lõpetatuks. Võib-olla ei tasu loota, et meil õnnestub hakata massiliselt rekonstrueerima tantse, mille kohta seni andmed puuduvad (kuigi midagi ei maksa ka välistada), kuid Eesti rahvatantsu ajaloos vajavad näiteks põhjalikku täiendavat uurimist tantstude moodituleku teed ja viisid eri aegadel, samuti tantstude maa-alaline levik ja selle muutumine ajas jms. Allikaid seda tüüpi teemade uurimiseks pakub Egil Bakka oma kirjutises polka-tantstudest Norras 19. sajandil:

On olemas vähemalt neli erinevat tüüpi rikkalikke ja väga asjakohaseid allikaid:

- 1. tantsuõpetajate käsiraamatud [---];*
- 2. tantsumuusika – tohutu hulk käsitsi kirjutatud raamatuid ja trüki-seid;*

3. memuarikirjandus – päevikud ja kirjad, kus nimetatakse tantsu;
4. tantsuõpetajate, muusika- ja tantsukirjastajate jt kuulutused ajalehtedes (Bakka 2001: 41).

Selliste allikate abil leidis Bakka näiteks, et polka-tüüpi tantsude traditsioon Norras võib olla vähemalt mitu aastakümnet vanem kui väidab nn ametlik tantsuajalugu (st autoriteetsed tantsuentsüklopeediad nagu Sachs 1963 jt). Nii vaidlustab Bakka paljude tantsu-uurijate ikka ja jälle esilekerkivad kaebused, et meie allikmaterjal on äärmiselt kasin (Layson 1995, viidatud Bakka 2001: 44 kaudu). Tema arvates on asi siin hoopis selles, et me kaldume ignoreerima paljusid olulisi ja mahukaid allikaid, ja teeme seda sellepärast, et need allikad ei aita meid eriti, kui neid kasutada üksikhaaval ja väikeses analüüsis, mis on postmodernse ja poststrukturealistliku uurimistöö tavaline meetod (Bakka 2001: 44). Muidugi ei ole Eesti olukord ajaloolises mõttes otseselt võrreldav Norraga, kuid Bakka mainitud või samalaadsete kaudsete allikate kasutuselevõtt võib avada uusi perspektiive ka eesti rahvatantsu-uurimises, arvatavasti ennekõike 19. ja 20. sajandi vahetuse ning 20. sajandi esimese poole moevoolude mõju osas tantsutraditsioonile. Seejuures on oluline, et arvesse võetaks võimalikult suur hulk informatsiooni, tegemata ennatlikke järeldusi üksikute teadete põhjal.

Peale suurima rahvatantsualase infokogu – Eesti Rahvaluule Arhiivi rahvatantsude kartoteegi – leidub meie tantsutraditsiooni valgustavat materjali näiteks Teatri- ja Muusikamuuseumi kogudes. Selle leidmiseks tuleb aga läbi vaadata sisuliselt terve muusikaosakonna kogu, kuna märksõnakataloogid on selles muuseumis koostatud küll isikute ja organisatsioonide kaupa, kuid (veel) mitte teemade kaupa ja isegi kui teemakataloog oleks olemas, võib ülalmainitud materjali leida ka mistahes isiku või organisatsiooni fondis. Nii võib selliseid materjale tõenäoliselt kopeerida ka igast maakonnamuuseumist, samuti võib-olla Tallinna Linna- ja Eesti Ajaloomuuseumist ning arhiividest. Näiteks olen Eesti Pedagoogika Arhiivmuuseumist leidnud vähesel määral (kuid seda väärtuslikumat) materjali tantsimisest koolipidudel ja seltskonnatantsu õpetamisest koolides 1930- ja 1970ndatel aastatel, mis otseselt mõjutas eesti tantsutraditsiooni 20. sajandil.

Kuni Eestis puudub tantsuarhiiv või -muuseum, on rahva-, traditsioonilise, pärimus-, seltskonna- ja ka harrastustantsu ajaloo uurijad määratudki ekslemas materjalide otsingul rohkete erinevate asutuste vahel. Kogude süstemaatiline läbivaatamine ja tantsualase materjali kopeerimine on tohutult ajamahukas, kuid väga vajalik ulatuslikuks analüüsiks, mille abil mõista ja seletada rahvatantsu ajaloolises arengus asetleidnut. Siis poleks meil võib-olla enam vaja oma rahvatantsuga seonduva seletamiseks otsida nii palju tuge analoo-

giast naaberrahvaste tantsudega, vaid me leiaksime seniseid arusaamu tõendavaid või ümberlukkavaid materjale siitsamast Eestist.

Kaudsetest allikatest saadud informatsioonist võimaldab põhjendatud järeldusi teha otsene tantsuliikumiste analüüs, mille tähtsust rõhutab ja mille osatähtsuse vähenemise pärast viimase aja rahvatantsu-uurimises muretseb eelsteeritud Egil Bakka. Ta pakub välja tantsuparadigmade teooria, defineerides üht tantsuparadigmat teatava seltskondliku või traditsioonilise tantsimisviisi organiseerimise põhiliste, määravate ning ajas ja ruumis suhteliselt püsivate tavade (või kokkulepete) kompleksina, kusjuures iga paradigma tuumaks on üks või mitu tugevat ja selget arhetüüpi, mis on võimaldanud sellel paradigmat populaarsust koguda ja levida (Bakka 2005). Paradigmade vahetumist iseloomustab Bakka radikaalselt uute tantsumoodide saabumisena Euroopa seltskonna- või traditsioonilise tantsu põrandatele nagu näiteks kontratantsude mooditulek 18. sajandi alguses, 19. sajandi alguse valsilaine või 1950ndate aastate *rock'n'roll* (Bakka 2005). Kõik sellised revolutsioonilised muutused on olnud seotud uute tantsutehnikate ja tantsu ülesehituse põhimõtetega – komponentidega, mis muutuvad nähtavaks tantsuliigutuste analüüsis. Nähtavasti on igal traditsioonilise tantsu analüüsijal kujunenud rohkem või vähem intuiitiivne ettekujutus võimalikest paradigmat, mis moodustuvad tema uuritava materjali põhjal (Bakka 2005). Nende paradigmat selgesõnaline määratlemine ja kirjeldamine annab meile vahendid orienteerumaks traditsioonilise tantsu kujunemismustrites (Bakka 2005).

Kui Bakka kirjeldab Skandinaaviamaade kaht 19. sajandi eelset ja üht 19. sajandi paaritantsu paradigmat, siis Eesti kontekstis on vajalikuks ja kogutud materjalide abil ka lahendatavaks uurimisülesandeks vähemalt 19. ja 20. sajandi tantsuparadigmat piiritlemine.³ Euroopa etnokoreoloogid on tantsuajaloo uurimisel tunnetanud vajadust liikuda kultuurideüleste võrdluste suunas – seda ennekõike siis, kui kõne all on seltskonnatants ja rahvatantsu meelelahutuslik osa ehk rahvusvahelistele moevooludele alluv osa tantsutraditsioonist. Mitmel maal on teostatud oma tantsumaterjali põhjalikke analüüse, kuigi enamasti rahvuskeeletes ja seetõttu siiani suurema rahvusvahelise tähelepanuta, kuid ICTM⁴ etnokoreoloogia uurimisrühmas on vähemalt idee tasandil olnud kõne all sellealaste suurte rahvusvaheliste uurimisprojektide vajalikkus (Bakka 2005). Siin on ka Eesti võimalus – sissejuhatuseks põhjalikult analüüsida oma tantsumaterjali, et seejärel usaldus- ja võrdväärseks lülitada rahvusvahelisse koostöösse.

Etnokoreoloogia kui tänapäevane kultuuriuurimine

Antropoloogiline või koreoloogiline lähenemine?

Maailma tantsu-uurijad on pikka aega teinud jõupingutusi, leidmaks oma valdkonnas sobivaid teooriaid ning arendamaks tantsuteaduse meetodeid ja uurimisvahendeid. Euroopa tantsuteadlaste seas on üldiseks suundumuseks olnud uurida tantsu ja tantsusündmusi omaenda kultuuri sees, samas Ameerika tantsu-uurimused kontsentreeruvad pigem uurija enda kultuurist kaugematele ja sellest erinevatele nähtustele (Giurchescu & Torp 1991: 1). Selles osas on eestlased tüüpilised euroopaliku uurimissuuna esindajad: nii palju kui meie tantsu uuritud on, tehakse seda peamiselt oma kultuuri sees. Arusaadavatel põhjustel on väga olulisel kohal olnud eesti eripärade otsimine ning vähem on tähelepanu leidnud paralleelid või seosed teiste, nt naaberrahvaste traditsioonidega, mis on aga tantsutraditsiooni kui protsessi mõistmisel äärmiselt oluline teema ja ootab valgustamist põhjalikumalt kui seda on siiani tehtud. Rahvusvahelist tantsumoodi ja eestlaste arvatavaid suhteid sellega on teataval määral käsitlenud küll Rudolf Põldmäe ja Herbert Tampere (1938), Kristjan Torop (1995), Ingrid Rüütel (1980, 1983) ja Eda Pomozi (kaks peamiselt ungari allikatele tuginevat artiklit: 2005, 2008). Nimetatud näitavad kätte väga väärtuslikud esmased suunad, mida mööda otsingutel edasi minna, lisamaterjali on aga vaja leida välismaiste autorite töödest ja kõikvõimalikest seni kasutamata ajalooallikatest, millest oli eelpool juba juttu. Siiski võib teatavat välisvaatleja positsiooni täheldada ka Eesti-siseste väikeste eripäraste Kihnu ja Setu tantsukultuuride uurimisel, nagu näiteks praegu toimiv Eesti Kirjandusmuuseumi ja Tallinna Ülikooli tööühm,⁵ kelle uurimisobjektiks on Kihnu tantsud, kuid kellest ükski pole kihnlane.

Teise euroopaliku ja ameerikaliku rahvatantsu-uurimise erinevusena paisatab silma asjaolu, et Ameerika tantsuteadlased on sageli õpetatud antropoloogid, mistõttu nad on loomulikult ka tantsu kui protsessi uurimisel asunud rakendama juba väljatöötatud teooriaid ja meetodeid (Giurchescu & Torp 1991: 1). Kuigi tantsuantropoloogia kui omaette teadusharu teke jääb 1960–1970tesse aastasesse, on tants ammu olnud kultuuriantropoloogide huviobjektiks. Varajased antropoloogid (Edward Tylor, Edward Evan Evans-Pritchard, Alfred Radcliffe-Brown, Bronislaw Malinowski, Franz Boas) käsitlesid oma kirjutistes ka tantsu, kuid keskendusid selle sotsiaalsetele funktsioonidele, pöörates vähe tähelepanu liikumise üksikasjadele (Reed 1998: 504). Ameerika tantsuantropoloogide fookuses on olnud *tantsiv rahvas*, seetõttu on nad harva analüüsinud tantsu koreograafilist struktuuri (Giurchescu & Torp 1991: 1), liigutus on oluline tantsiva ühiskonna mõistmise seisukohast ning uurimismetoo-

dika laenatakse antropoloogia, sotsioloogia ja psühholoogia erinevatest harudest (Felföldi 2005). Seevastu Euroopa etnokoreoloogid, kes enamasti on koolitatud musikoloogid, on tunnetanud ilmset ja tungivat vajadust töötada välja teooriad ja meetodid, mis tuleneksid koreograafilisest materjalist endast, selle spetsiifilistest tunnustest (Giurchescu & Torp 1991: 1) ehk kasutatakse folkloristika, tantsuteooria ja lingvistika meetodeid (Felföldi 2005). Eestis on etnomusikoloog Ingrid Rüütel uurinud just tantsu konteksti ja funktsioone – tantsu n-ö ümbrust, kuid mitte tantsu ennast.⁶ Spetsiifilisemalt tantsuteksti analüüsiga tegeles Kristjan Torop, erialalt filoloog, kelle keeleteadust ja koreograafiat ühendav suurtöö, *Eesti rahvatantsu oskussõnastik* (2008a), on tugev toetuspunkt ja vältimatu abivahend igapäevale, kes edaspidi eesti tantsu struktuurianalüüsi süvenemise ette võtab.

Varalahkunud Anu Vissel oskas aga juba näha kahe suuna – antropoloogilise ja struktuurianalüütilise ehk koreoloogilise lähenemise – integreeritud arendamise vajadust. Visseli algatusest arenes välja käimasolev Eesti rahvatantsude koreograafilise teksti uurimine audiovisuaalsete fikseeringute põhjal,⁷ mille raames teostatava tantsuliigutuste analüüsi tulemusena saab hakata tegema järeldusi tantsude muutumise kohta ajas ja sekundaartraditsioonis. Esimeseks katseks integreeritult vaadelda nii tantsu konteksti ja sotsiaalseid funktsioone kui ka tantsuliikumiste spetsiifikat ning leida nende vahel seoseid on käesoleva artikli autori magistritöö tantsufolklorismist Eestis 20. ja 21. sajandi vahetusel (vt Kapper 2008), mis aga muuhulgas näitas, et teema põhjalik käsitlemine ületab kaugelt ühe magistritöö mahu.

Holistiline lähenemine

Tants on keerukas, kompleksne nähtus ja seepärast hõlmab ideaalne tantsuurimus nii selle kunstilist kui ka sotsiaalset dimensiooni (Giurchescu & Torp 1991: 2).

Koreoloogilise ja antropoloogilise lähenemise süntees, mõlema meetodite kasutamine lubab kokkuvõttes tantsu kaudu rääkida inimesest ning teha seda põhjendatult.

1970ndatel aastatel lisas strukturalistlik ja hiljem post-strukturalistlik semiootiline meetodika tantsu-uurimisele uusi dimensioone. Tantsu hakati käsitleda mitteverbaalse väljendusvahendina teatud kindlas sotsiaalkultuurilises keskkonnas asetleidvas kommunikatsiooniprotsessis. Selles protsessis ei funktsioneerigi tants kunagi isoleeritult, vaid osaleb sõnumi koostamisel sünkroonis teiste väljendusvahenditega. Uuriti tantsu kui sümboli morfoloogilist ja süntaktilist struktuuri, kasutades keelelise analüüsi aluspõhimõtteid. Se-

mantika lisandumine muutis oluliseks tantsu funktsiooni(de) uurimise konkreetse esitussituatsiooni kontekstis ning lähtuvalt sellest mõttest, mille tantsule annavad inimesed ise (nii tantsijad kui ka vaatajad). Kuna ühe tantsu kõige sügavamad mõtet mingil kindlal hetkel mõistab kõige paremini ainult tantsija ise, saab põhiliseks metodoloogiliseks nõudeks uurida asjassepühendatu ehk siseinfo valdaja vaatepunti, tema suhtumist omaenda tantsuesitusse nii kontseptuaalsel kui ka psühholoogilisel tasandil. Selline fookusenihe staatiliselt struktuurilt, mida vaadeldi *in vitro* (katseklaasis), dünaamilisele protsessile, kus pööratakse tähelepanu esituse kontekstile, viis järkjärgult koreoloogilise ja antropoloogilise perspektiivi sünteesile (Giurchescu & Torp 1991: 4–5).

Meie õnneks on näiteks Kihnu saare tantsutraditsioon säilinud elavana tänase päevani ja meil on võimalik minna nende inimeste juurde uurima, mida nad tantsides või ka tantsu pealt vaadates kogevad, tunnevad ja mõtleavad. Kuid kindlasti ei pea osaleja- või esitaja isiksuse-keskne uurimine piirduma rahvatantsu primaartraditsiooniga. Uurimus *Pärimuskultuur Eestis – kellele ja milleks?* (Rüütel & Tiit 2005) hõlmab folkloori liikumise sees teataval määral ka rahvatantsuharrastust ja harrastajate suhet oma tegevusega, kuid tantsuspetsiifikasse süüvimine ei ole selle uurimuse eesmärk. Kvalitatiivse uurimuse väliseestlaste suhtest eesti rahvatantsuga (sel korral küll rahvatantsu mõiste sisu täpsustamata) on läbi viinud ka Tallinna Ülikooli töörühm (Eha Rüütel, Iivi Zajedova, Angela Arraste ja Kalev Järvela). Uurimust ei saa pidada holistiliseks, sest selles ei leidu koreograafia lähivaatlust. Tasakaalustatud lähene-mise oluliseks osaks peaks olema tantsuteksti koreoloogiline analüüs, kus selgelt sõnastatakse kõnealune tantsuline substants ning mis determineerib edasise arutelu ja järeldused.

Kontaktid ameerikaliku tantsuantropoloogia ja euroopaliku analüütilis-kir-jeldava koreoloogia vahel töid esile perspektiivi, mis ühendab tervikuks teoreetilise ja ajaloolise lähenemise ning sotsiaal-kultuurilised kontekstid. Ilmes tantsu unikaalsetest vaatepunktidest uurimise nii praktiline ja teaduslik vajalikkus kui ka piiratus. Seetõttu on nii antropoloogiliste kui ka koreoloogiliste koolkondade teadlased argumenteerinud just tantsu-uurimise integreeritud käsitluse perspektiivikuse poolt (Youngerman 1977, viidatud Giurchescu & Torp 1991: 5 kaudu). Sellest perspektiivist vaadeldakse tantsu kui kultuurilist protsessi ja uuritakse seda esitussituatsioonides sama sotsiaalkultuurilise süsteemi kontekstis, milles tants aset leiab. Nähakse tantsu seoseid teiste sotsiaalsete tegevustega, tants on loomulik osa teatavast elustiilist või -mudel-ist. Vajalikkus teoreetilist toetust selleks, et integreerida kõik dimensioonid, mis määratlevad tantsu koherentse ja dünaamilise faktorina, pakub kultuuri-teksti kontseptsioon (Winner 1984, viidatud Giurchescu & Torp 1991: 5 kau-

du). Iga tantsusündmust saab analüüsida kui ühtaegu kompleksset ja väga spetsiifilist kultuuriteksti.

Konkreetselt tantsu-uurimise suund valitakse muidugi igal juhtumil vastavalt lahendust nõudvale probleemile. Sellest tulenevalt võib fookus ja rõhuasetus nihkuda sõltuvalt uurimise eesmärgist. On ka selge, et arvesse tuleb võtta kõik aspektid, kuid varieerub suhtes vastavalt uurimisprojekti ulatusele, käsitlusalale ja lõppeesmärgile (Giurchescu & Torp 1991: 5). Eelpool korraldatud Rumeenia tantsuteadlane Anca Giurchescu ja Taani tantsuteadlane Lisbet Torp on avaldanud näiteid erinevates sotsiaalkultuurilistes kontekstides tehtud tantsu-uurimustest, milles on ühendatud koreoloogiline ja antropoloogiline perspektiiv. Mõlemad rõhutasid juba 1991. aastal, et tänapäeval, sügavate ja kiirete muutuste ajal on liikumise uurimine tantsuprotsessi erinevate kihtide, selle koostisosade ning nende sotsiaalse tähenduse ja funktsiooni avamiseks vajalik instrument, mis aitab kaasa inimeste ja nende väljendusvahendite mõistmisele mingi sotsiaalkultuurilise kogukonna raames. Seejuures peaksime tänapäeval arvesse võtma informantide üldiselt kõrget haridustaset ja nende suurenenud võimet sõnastada omaenda tantsukogemust (Giurchescu & Torp 1991: 7).

Viimane on väga oluline muutus ja selle väärtustamisel tuleb meile appi ungarlase Laszlo Felföldi esitajakeskse rahvatantsu-uurimise meetod (2005). Väga kokkuvõtlikult öeldes seisneb teooria selles, et uurimuse fookuses peab olema (traditsiooniline) tantsija – traditsiooni poolt etteantud reeglistikus vastavalt omaenda füüsilistele ja vaimsetele võimetele toimetav subjekt, kes sellega ise traditsiooni pidevalt taasloob. Teavet individuaalse tantsija panusest annab meile kogu uurimisprotsess, mis on täielikult mõjutatud tantsija isiksusest, alates välitööst ja tantsuliigutuste analüüsist ning lõpetades publikatsioonidega (Felföldi 2005). Eestis oleme üldiselt juba harjunud rääkima rahvatantsust kui improvisatsioonist traditsiooni piires. Esitajakeskne uurimine lubab meil üksikasjalikumalt kirjeldada nende kahe nähtuse omavahelist suhet eri tingimustes.

Suureneva hulga tantsu-uurijate intensiivistunud ja jätkuvad kontaktid kogu maailmas on arendanud tantsuteaduse kindlakskujunenud ja autonoomseks tegevusalaks. Sellised kontaktid on kaasa toonud võrdlevatel uuringutel põhinevaid konstruktiivseid arutelusid, mis hõlmavad erinevaid, osaliselt kultuuriliselt determineeritud lähenemisi. ICTM etnokoreoloogia uurimisrühm pakub viljakat pinnast tantsu teaduslikuks uurimiseks, võimaldades nüüdisaegsete tantsuteooriate ja meetodite vahetust ning testimist. Selle tulemuseks on uurimise laienemine nii, et see hõlmab nii antropoloogilist kui ka koreoloogilist lähenemist, mis holistilises tantsukäsitluses teineteist täiendavad (Giurchescu & Torp 1991: 7).

Meetoditest

Välitöö

Rahvatantsuteaduses on endiselt esimeseks ja põhiliseks uurimismeetodiks kindlasti välitöö, kuid selle olemus on teataval määral muutunud – nii etnokoreoloogia uurimisobjekti teisenemise tõttu kui ka seoses infotehnoloogiliste vahendite arengu ja kättesaadavusega.

Korrektset läbi viidud uurimuses peab tantsuprotsess olema dokumenteeritud või salvestatud täies pikkuses ja nii, et hõlmatud oleksid kõik sünkroonselt ja interaktiivselt toimivad väljendusvahendid: tants, muusika, luule (laulusõnad), žestid, kostüüm, rekvisiit jne. Välitöö objekti valikul arvestatakse selliseid kriteeriume nagu *autentsus*, mis tähendab kompetentset informanti ja tema repertuaari täielikku dokumenteerimist; *kunstiline kvaliteet* st parim informant, tema repertuaari salvestamine parimate vahenditega soodsaimates tingimustes ning repertuaari *ammendavus*, mille tagab täielik dokumenteerimine. Ülalkirjeldatud lähenemise tulemusena töötati Ida-Euroopas välitööks välja hulk uurimismeetodeid. Koreoloogia põhifookuses oli ja on tantsusündmuste vaatlemine (*direct observation*) nende loomulikus keskkonnas. Kõikehõlmav tantsude, muusika ja tekstide või tervete sündmuste salvestamine on saavutatav, kombineerides filmi/video-, foto- ja helisalvestusi, intervjuusid koos graafilise ülesmärkimisega ja teisi kirjaliku dokumenteerimise viise nagu näiteks vaatluskaardid, küsimustikud, informandikaardid, märkmed repertuaari esitamissageduse jm kohta. Lääne-Euroopas on valitsevaks põhimõtteks osalusvaatlus (*participant observation*) ja isikliku kogemuse väärtustamine, mis tulid välitöös moodi 1970ndatel aastatel, kui ka Euroopas hakati tantsu-uurimisel kasutama antropoloogilist lähenemist (Giurchescu & Torp 1991: 3–4).

Eestis sõltub rahvatantsualane välitöö mõnes mõttes sisust, mille me anname rahvatantsu mõistele. Kõige laiemat tähendust arvestades on tantsu-uuriija välitöö pöld hiiglasuur: Kihnu pärimustantse tantsitakse ikka veel elava traditsioonina, folkloori- ja rahvatantsurühmad ning tantsuklubid taaselustavad vanu seltskonnatantse igaüks omal viisil. Vabariiklikud ja kohalikud (rahva)tantsupeod ning (rahva)tantsuansamblike tegevus väärrib tähelepanu nii kunstiliste püüdluste poolest kui ka osalusfaktori tasandil ning lõppeks on viimane aeg hakata salvestama ja uurima tänapäeva eestlaste puht-meelelahutuslikel tantsuõhtutel toimuvat. Alahindamata vajadust küsitleda vanu inimesi nende noorpõlve tantsude asjus on rõhutamist väärt just viimane asjaolu – väga suur osa tantsuteaduse poolt mõtestamist ootavast materjalist asub siinsamas meie ümber.

Rahvatantsu analüüsid

Välitööle peab järgnema kogutud materjali analüüs.

Välitöid peetakse praegugi teadustöö tõsiseltvõetavuse eelduseks ning selle valdkonna meetodika ja kogemuste omandamine kuulub lahutamatuult folkloristikastuudiumi juurde. Teadustraditsiooni kohaselt on uurimisprotsess hõlmanud ka kogutud materjali üleandmise arhiivi, et teha see kasutatavaks teistele uurijatele, anda võimalus hiljem uurimise aluseks olnud ainese juurde tagasi pöörduda ning kontrollida selle põhjal tehtud järeldusi (Västrik 2008: 113–114).

Teadaolevalt on Eestis päris palju kogutud (paraku analüüsimata) rahvatantsualast materjali, mis osalt ei ole võimalikule uurijale kättesaadav just sel põhjusel, et kogutu on jäänud õigel ajal arhiivi üle andmata. Nii on videosalvestised kas asutuste reorganiseerimisel kaduma läinud, koguja on teema vastu huvi kaotanud või on pilt üles võetud formaadis, mille lugemiseks puudub riistvara jne. Teine osa on kättesaadav, kuid ebatäielikkuse (nt ainult kirjallikud fikseeringud ilma liikuva filmi- või videopildita; lakoonilised, ebatäpsed kirjeldused vm) tõttu väheusaldusväärne. Seetõttu tõusevad eriti väärtuslike na esile tänapäeval, kvaliteetsete tehniliste vahenditega ning kompetentsete kogujate poolt teostatud ja nõuetekohaselt annoteeritud välitööde materjalid, nagu näiteks Ingrid Rütli juhtimisel Kihnus ja Pärnus fikseeritud autentset esitused või Triinu Nutti poolt filmitud tantsimine Tartu tantsuklubis.

Ungari rahvatantsu-uurija György Martini järgi võiks tantsuanalüüs koosneda järgmistest etappidest: konteksti- ja funktsioonianalüüs, muusikaanalüüs iseseisvalt ja suhtes tantsuga ning tantsu vormianalüüs. Tantsu vormianalüüs ei ole seejuures lõppesmärk, kuid siiski oluline etapp süstematiseerimisel ja võrdleval uurimisel (Martin 1982: 23).

Janet Adshead vaatleb analüüsiprotsessi täpselt vastupidises järjekorras, alustades sealtmaalt, kus mingit inimtegevust nimetatakse tantsuks. Nimelt peab vaatajal olema mingisugune ettekujutus sellest, mida kutsutakse tantsuks, mis omakorda sõltub sellest, mida ta siia maani on tantsu nime all näinud. Niisiis algab tegelikult kõik tantsu äratundmisest, mis võib olla eriti keeruline oma kultuurist erinevates kontekstides, piiripealsete tegevuste (nt sport) või väga uute tantsuvormide puhul. Seega, niipea kui keegi nimetab mingit tegevust tantsuks, on põhjust alustada ka tantsuanalüüsi (Dance Analysis 1988: 11). Adshead koos teiste Briti tantsuteoreetikute Valerie A. Briginshaw, Pauline Hodgensi ja Michael Huxleyga pakub välja järgmised tantsuanalüüsi etapid:

- 1) tantsu komponentide (liigutused, tantsijad, visuaalne keskkond, kuuldavad elemendid, nende kompleksid) eristamine, kirjeldamine ja nimetamine;
- 2) tantsu vormi (komponentide omavahelised seosed, suhted ajas jm) eristamine, kirjeldamine ja nimetamine, vormiliste seoste suhtelise tähtsuse väljaselgitamine;
- 3) interpreteerimine: tantsu iseloomu määratlemine, omaduste kirjeldamine ning tantsu tähenduse ja/või tähtsuse mõistmine sotsiaal-kultuurilisel taustal, funktsionaalses kontekstis, žanri ja/või sisu poolest;
- 4) hindamine üldiste ühiskondlike ja kultuuriliste, funktsionaalsest kontekstist tulenevate, žanri- ja stiilispetsiifiliste väärtuste taustal, sisu poolest ning eraldi koreograafia ja esituse osas (Dance Analysis 1988: 118–121).

Lähtudes rahvatantsu mõiste kõige laiemast võimalikust tähendusest ning osalus- ja esitustantsu skaalast näib ülaltoodud süsteem asjakohane töepoolest igal üksikjuhtumil. Autorid on oma süsteemi ka väga põhjalikult lahti kirjutanud ning seda on testitud erinevate tantsustiilide puhul (tavanditants, seltskonnatants, klassikaline ballett, nüüdistants). G. Martini lähenemine on mõnevõrra lihtsam ning sobib kindlasti eriti hästi folkloorse tantsu autentsete esituste puhul. Seda ongi Ungaris jm kasutatud analüüsima rahvatantsu selle kitsamas tähenduses (folkloorse tantsu esimene elu).

Analüüsiprotsessi põhiülesanne on igas tantsulises püsiühendis peituva grammatika avamine. Seetõttu on Euroopa, eriti Ida-Euroopa tantsuteadlaste vajalik ja väga oluline mõttesuund olnud püüd avada seaduspärasusi tantsude struktuurilises ülesehituses ning katsed luua terminoloogiat, mis kataks asjakohased teoreetilised mõisted/ideed (Giurchescu & Torp 1991: 4). Rumeenia, ungari, poola, saksa jt rahvatantsuteadlastest moodustatud tööühm töötas välja universaalsusele pretendeeriva analüüsiteooria ja -metoodika, kuid tunnistab ka ise, et nende süsteemi universaalsuspüüd on ühtlasi selle nõrkus, kuna lisaks väga üldistele kultuurideülestele põhimõtetele ja reeglitele on süsteem ikkagi suhteliselt piiratud ja sõltuv selle tantsukultuuri iseloomulikest joontest, milles ta on sündinud.

Universaalses süsteemis väljapakutud struktuuriüksused ei ole ikkagi omased kõigile tantsukultuuridele (Giurchescu & Torp 1991: 4).

Paljude erinevate tantsukultuuride analüüs ja kõrvutamine võimaldab küll järjest kaugemale mineva üldistamisega luua strateegiaid, mille abil erinevaid tantse saab uurida ja võrrelda, et ehitada üles üldine rahvatantsuteadus, kuid näitab ühtlasi, et väikese spetsiifilise kogukonna (olgu siis Kihnu saare

või Eesti rahva, mis Euroopa ja maailma kontekstis on mõlemad üliväikesed kogukonnad) tantsukultuuri analüüsiks sobivad parimini ikkagi samas kultuuris või sellele väga lähedal välja töötatud süsteemid. Eestis on suurepärast välja arendatud tantsude verbaalse kirjeldamise sõnavara. Oskussõnastikku (Torop 2008a) koondatud terminoloogia on aktiivselt kasutusel ning tänu selgele kokkuleppele terminikasutuse osas on meie trükkis avaldatud tantsukirjeldused enamasti hästi mõistetavad. Terminoloogia kõrval on tantsu osadeks jagamise põhimõtetes järjekindlust palju vähem, millest võiks ehk järeltada, et eesti tantsu nn grammatika ehk see, kuidas on omavahel tavaliselt seotud tantsu erinevad osad, vajab veel täiendavat uurimist.

Struktuurianalüüs on vahend, tööriist, mis tantsu ülesehituse täpse kirjeldamise kaudu võimaldab välja tuua tantsuteksti muutusi – ajas, vastavalt situatsioonile, esitajale vm –, kindlaks teha, missugused tantsu osad neile muutustele alluvad ning eristada mingites tingimustes muutumatuna säilivat osa jne.

Tantsukirjeldus – mis see on?

Tantsuliikumiste kirjeldamine on igasuguse koreograafilise teksti analüüsimise oluline osa, rõhutab nii Suurbritannia tantsuteadlane Janet Adshead (Dance Analysis 1988: 29) kui ka paljud teised. Nii on ka rahvatantsude puhul nende sõnaline või mingis muus märgisüsteemis kirjeldamine struktuurianalüüsi esimene ja vältimatu etapp. Kirjeldus näitab ära tantsutegevuse struktuuri, mis saab edasise analüüsi objektiks. Selleks peab kirjeldus olema täpne, hinnanguteta ja erapooletu. Niisugune kirjeldus on analüüsijale vajalik ka tänapäeval, videoajastul. Tehniliselt on praegu veel ebamugav ja sageli võimatu otseselt kõrvutada videopilte, küll aga saab takti- või taktiosahaaval võrrelda tantsukirjeldusi. Seejuures ei olegi kuigi oluline, kas ülesmärkimiseks kasutatakse verbaalset või mingit muud süsteemi. Eestis on traditsiooniliseks tantsude ülesmärkimise viisiks nende sõnaline kirjeldamine. Verbaalsed tantsukirjeldused on kasutusel olnud alates eesti rahvatantsude kogumise algusest, seega ligi sajandi jooksul.

Kasutatavast märgisüsteemist hoolimata on iga tantsu ülesmärkimiseks alati vähemalt kaks põhimõtteliselt erinevat võimalust. Nimetagem neid esialgu *ettekirjutavaks* ja *kirjeldavaks* lähenemiseks (inglise keeles *prescriptive* ja *descriptive*) (Nahachewsky 1995: 1). Eesti rahvatantsude kirjeldusi sisaldavaid trükiväljaandeid vaadates võib öelda, et meil on siiani kasutatud ainult nn ettekirjutavat viisi. Sellisel juhul esitatakse teatav idealiseeritud ettekujuvus tantsust sellisena, nagu see tõenäoliselt eksisteerib tantsija peas (*ibid*: 1) või autoriloomingu puhul koreograafi mõtteis (*ibid*: 5). Kuigi Kristjan Torop

soovib meil alati meeles pidada, et ükski üleskirjutus ei ole üldkehtiv norm ega kogu tõde, vaid on ainult osake tõiest ühe tantsu kohta (Torop 1995: 28), on see paraku sageli ainus hõlpsalt kättesaadav osake informatsioonist tantsu kohta. *Ettekirjutavas* kirjelduses antud skeemi järgi on ju üsna lihtne üks tantsuvariant ära õppida ning eks just selle eesmärgiga tantsukirjeldusi enamasti trükis avaldataksegi. Folkloorse tantsu *ettekirjutav* kirjeldus võib seejuures olla üsna detailirohke või vastupidi, äärmiselt üldsõnaline ja paljusid aspekte lahtiseks jättev. Autoritantsude kirjeldused (näiteks tantsupidude protsessis kasutatavad) on alati *ettekirjutavad* ja seejuures enamasti väga üksikasjalikud, mis tantsupeo puhul on ka loomulik, sest sel puhul on eesmärk saavutada, et tuhanded esitajad teeksid midagi võimalikult ühtemoodi.

Teine lähenemine, mida Nahachewsky nimetab *kirjeldavaks*, kuid eesti keeles kasutaksin pigem stiililt sobivamat, kordamist ja segadust vältivat nimeust *dokumenteeriv*, on selline ülesmärkimisviis, kus püütakse kirja panna täpselt ja ainult konkreetsel esitusel tehtud liigutused. Lisaksin, et kõrvuti tantsuliikumistega tuleb dokumenteerida ka ülejäänud tantsu analüüsimiseks vajalikud komponendid – nt tantsijate arv, sugu, vanus, riietus jm visuaalne ümbrus, saatemuusika jm kuuldavad asjaolud. Liigutuste kirjeldamisel võiks ki dokumenteerivat kirjeldamisviisi võrrelda elava muusikaesituse noodistamisega, kus samuti kirjutatakse lisaks viisi põhikujule üles kõik kõrvaga kuuldavad variandid, mitte ei panda kirja, kuidas lugu peaks kõlama.

Dokumenteerivat tantsude kirjeldamise viisi kasutatakse praegu käimasolevas projektis⁸ Kihnu tantsude uurimisel. Selliselt kirjeldatud tantsutekstide omavahelisel võrdlemisel tuleb välja tantsu muutumine ajas, samuti variaablus esitajati või sõltuvalt esitussituatsioonist.

Seni eesti rahvatantsu-uurimises kasutatud arhiivikäsikirjade puhul me paraku täpselt ei tea, missugust kirjeldamisviisi kasutati ning enamasti pole kogujate – tantsude ülesmärkijate käest seda enam võimalik ka küsida. Dokumenteeriva ülesmärkimisviisi iseloomust tulenevalt võib siiski öelda, et seda meetodit saab kasutada üldse ainult üsna piiratud juhtudel:

- audiovisuaalsete fikseeringute põhjal tantsukirjelduste koostamisel, kus materjali on võimalik korduvalt uuesti vaadata ja kõik esituseärasused välja märkida;
- elavas tantsusituatsioonis väga palju kordi korduvate lühikeste liikumismustrite kirjeldamisel (näiteks valsi või polka põhisamm, mida tantsitakse ühe loo kestel suur hulk kordi ning õhtu jooksul korduvalt erinevate lugude saatel) ning
- kirjeldaja isikliku pikaajalise regulaarse ja ühelaadse tantsukogemuse dokumenteerimiseks (nt tantsija isiklik harjumuspärane viis *kalamehe* tantsimiseks).

Eesti rahvatants on oma põhimõttelt rühmatraditsioon. Loomulikus situatsioonis on enamasti korraga tantsimas rohkem kui üks inimene või üks paar. Nii hõlmab ka enamik eesti rahvatantsust tehtud audiovisuaalseid salvestisi paljusid üheaegselt esitatavaid individuaalseid variante. Videosalvestis on praegu ainus ja väga tänuväärne võimalus neid kõiki dokumenteerida. Kuid selline kirjeldamine on eesti tantsu-uurijale uus ja täiesti erinev olukord paljudest varasematest, nt 20. sajandi alguse kogumissituatsioonidest, kus tantsu demonstreeris vaid 1–2 informanti või kui esitajaid oli ka rohkem, oli kohapeal võimalik kirja panna vaid üldskeem, mida tantsisid kõik osavõtjad, väiksemate isikupäraste detailide märkamiseks ja ülesmärkimiseks puudus lihtsalt aeg. Või vastupidi, kui esitajaid oli üks, võidi tantsija tegevus küll üsna täpselt üles märkida, kuid kirjapanekust jääb puudu informatsioon, kas selline liikumisviis oli omane ainult konkreetsele esitajale või peegeldab see laiemalt levinud (nt selle küla, piirkonna või koguni rahva) traditsiooni. Korrektselt teostatud audiovisuaalsest salvestisest on võimalik kätte saada kogu see informatsioon ja märkida dokumenteerivasse kirjeldusse.

Arvestades neid asjaolusid on küllaltki tõenäoline, et seni avaldatud kirjeldusi tuleb käsitleda pigem ettekirjutavatena, kus on kajastatud põhiskeem, kuidas tuleb tantsida.

Dokumenteeriv detailne tantsuteksti üleskirjutus ei ole tavaliselt kuigi ülevaatlik, kuid on hädavajalik uurijale, kellele tarvilikku informatsiooni annavad sageli just tantsu nn mikro-osakesed, mida ettekirjutavas kirjelduses leidub harva või vähe. Niisiis sobib tegelikult toimunud tantsusündmuse analüüsi alustamiseks just dokumenteeriv kirjeldus, seda nii pärimustantsu kui autoriloomingu puhul. Dokumenteerivate kirjelduste avaldamine õppetstarbeks hoiab ära olukorra, kus tantsuõpetaja või -õppija a) unustades Toropi sõnad vaid osakesest tõest klammerdub olemasoleva kirjelduse kui "õige" variandi külge või b) Toropi öeldut liiga hästi meeles pidades läheb kirjeldusest mööda rohkem kui seda õigustaks traditsioon. Dokumenteeriva kirjelduse abil loodud tervikpilt võimaldab saada ettekujutuse traditsiooni olukorrast teatud hetkel ning erinevate piltide kõrvutamine selle muutumisest. Just viimase kirjeldamisviisi abil selgitas Nahachewsky näiteks ühe ukraina tantsu puhul välja konkreetseid erinevusi tantsutekstis, mis olid jälgitavad kahe salvestise põhjal, neist üks tehtud osalus- ja teine esitustantsu situatsioonis. Erinevustes leiti kindlaid seaduspärasusi nagu näiteks ühtlustatud suurte (makrotasandi) liigutuste suur hulk esitustantsu puhul või mikrotasandi liigutuste kasutamine suhtlemisvahendina osalustantsus (Nahachewsky 1995: 1–15).

Dokumenteeriv kirjeldamisviis on eesti rahvatantsu-uurimises revolutsiooniliselt uus nähtus, millega antakse esmakordselt tantsukirjelduse kujul tegelik pilt sellest, kuidas keegi teatud ajal, kohas ja situatsioonis tantsis. Doku-

menteeriva kirjelduse abil loodud tervikpilt võimaldab saada ettekujutuse tantsutraditsiooni olukorrast teatud ajal ning erinevate piltide kõrvutamise selle muutumisest. Videotehnika ja dokumenteeriva kirjeldamisviisi kasutuselevõtt võimaldab meil niisiis lõpuks alustada eesti tantsutekstide põhjalikku koreoloogilist analüüsi, mille alusel saab üles ehitada edasise tõsiseltvõetava tantsu-uurimise.

Kokkuvõtteks

Nüüdisaegses rahvatantsu-uurimises saame toetuda paljude Euroopa ja Ameerika kolleegide uuematele teooriatele. Nende paikapidavuse testimine Eesti kontekstis, rakendamine või vajadusel kritiseerimine ja täiendamine annab meie rahvatantsu-uurimisele nii vajaliku tõsiseltvõetavuse teiste teadusvaldkondade hulgas.

Tugeva põhjendatuse igasugusele tantsu-uurimisele loob koreograafilise teksti analüüs, mis moodustab kõige olulisema aluse, millele peaks toetuma igasugune tantsu-uurimine, mille tulemusi on edasi võimalik mõtestada lähituvalt erinevatest teooriatest või rõhuasetustest, tulenevalt konkreetse uurimuse eesmärgist ja ülesandest.

Uudseid või ka taasleituid vanemaid teoreetilisi lähenemisi ja meetodikat kasutades läbi viidud uurimusi eesti tantsu valdkonnas vajab meie tantsu- ja teadusavalikkus ning ainult tõsiseltvõetavate meetoditega saadud uurimistulemused on oodatud ka etnokoreoloogia rahvusvahelisel areenil.

Kommentaariid

- ¹ Artikkel on seotud ETF grandiga 7231 "Eesti rahvatantsu algupärane koreograafiline tekst ja esitusviis audiovisuaalsete fikseeringute põhjal".
- ² Rahvatantsu esimesest ja teisest elust kirjutas esimesena saksa etnomusikoloog Felix Hoerburger, kes kasutas neid termineid, tegemaks vahet "originaalse" ja "taaselustatud" esituse (Hoerburger 1968: 30) ehk primaar- ja sekundaartraditsiooni, folkloori ja folklorismi (inglise keeles *folklore* ja *fakelore*) vahel. Vähem hinnanguliselt kõlab ameerika tantsuajaloolase ja teoreetiku Anthony Shay paralleeltraditsioonide teooria (2002: 17–18), mis sisuliselt räägib samast asjast – autentsete ja lavastatud esituste erinevustest ja, mis eriti oluline, nende omavahelisest vastastikusest mõjust. Nimelt kõneldakse tänapäeval juba ka folkloori kolmandast elust, mis on asjakohane termin tähistamaks olukorda, kus rahvatantsu taaselustatud vormid on asunud uuesti mõjutama seltskonnatantsu traditsiooni (Nahachewsky 1995: 13 jt). Nähtus on ka eesti tantsupõrandatel päris levinud.

- ³ Pean siinkohal silmas asjaolu, et võimalikult objektiivne ja efektiivne tantsuliikumiste analüüs saab toimuda audiovisuaalsete fikseeringute põhjal koostatud tantsukirjelduste abil, neid aga teatavasti ei ole võimalik saada kaugele ajalukku ulatavalt.
- ⁴ ICTM – International Council for Traditional Music – Rahvusvaheline Pärimusmuusikanõukogu, mille juures tegutseb ka etnokoreoloogia uurimisrühm (ICTM Study Group on Ethnochoreology).
- ⁵ ETF grandid 7231 hoidja TLÜ rakendusloome osakonna juhataja Eha Rütel ning põhitäitjad TLÜ koreograafia osakonna professor Angela Arraste ja tantsuajaloo teadur Sille Kapper ning Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakonna vanemteadur Ingrid Rütel.
- ⁶ Pean siinkohal silmas Ingrid Rütli artiklit Kihnu pärimustantsudest minevikus ja tänapäeval, kus autor annab ülevaate Kihnu tantsude ajaloost, tavadest, seostest rituaalidega, tantsimise situatsioonidest ja paikadest, soorollidest ning Kihnu pärimustantsude olukorrast tänapäeval, kuid teadlikult jätab artikli raamidest välja tantsude struktuurianalüüsi.
- ⁷ ETF grant 7231.
- ⁸ ETF grant 7231.

Kirjandus

Bakka, Egil 2001. The Polka before and after the Polka. *Yearbook for Traditional Music* 33. International Council for Traditional Music, lk 37–47.

Bakka, Egil 2005. Dance Paradigms: Movement Analysis and Dance Studies. Dunin, Elsie Ivancich & von Bibra Wharton, Anne & Felföldi, László (toim). *Dance and Society: Dancer as a Cultural Performer. Re-appraising our past moving into the future. 40th anniversary of study group on ethnochoreology of International Council on Traditional Music*. 22nd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology (Szeged, Hungary, 2002). Budapest, Akademiai Kiado, European Folklore Institute (http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/Idegen_nyelvu_kiadvanyok/Dance_and_society/pages/003_re_appraising.htm – 10. märts 2009).

Cohen-Stratynner, Barbara 2001. Social Dance: Contexts and Definitions. *Dance Research Journal* 33 (2). Social and Popular Dance (Winter, 2001), Urbana: University of Illinois Press, lk 121–124.

Dance Analysis = Adshead, Janet & Briginshaw, Valerie A. & Hodgins, Pauline & Huxley, Michael 1988. *Dance Analysis: Theory and Practice*. Adshead, Janet (toim). London: Dance Books Ltd.

Felföldi, Lazlo 2005. Considerations and Problems in Performer Centered Folk Dance Research. Dunin, Elsie Ivancich et alii (toim). *Dance and Society: Dancer as a Cultural Performer. Re-appraising our past moving into the future. 40th anniversary of study group on ethnochoreology of International Council on Traditional Music. 22nd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology (Szeged, Hungary, 2002)*. Buda-

- pest, Akademiai Kiado, European Folklore Institute. (http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/Idegen_nyelvu_kiadvanyok/Dance_and_society/pages/002_dancer.htm – 10. märts 2009).
- Giurchescu, Anca & Torp, Lisbet 1991. Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music* 23. International Council for Traditional Music, lk 1–10.
- Hoerburger, Felix 1968. Once Again: On the Concept of “Folk Dance”. *Journal of the International Folk Music Council* 20. International Council for Traditional Music, lk 30–32.
- Hoppu, Petri 1999. Rahvatantsu uurimine ja teooria. *Rahvatantsu uurimine: arhiivid, meetodid, teooriad*. Viljandi: Viljandi Kultuurikolledž, lk 9–14.
- Hoppu, Petri 2004. Tantsufolklorism tänapäeva Soomes. Rüütel, Ingrid (koost) *Pärimusmuusika muutuv ühiskonnas 2*. Töid etnomusikoloogialt 2. Tallinn: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond & Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu, lk 97–101.
- Kapper, Sille 2008. Tantsufolklorismist tänases Eestis. Hiie-mäe, Mall & Oras, Janika & Saarlo, Liina (toim). *Tonditosin*. Pro Folkloristica 14. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, lk 24–52.
- Layson, June 1995. Historical perspectives in the study of dance. Adshead-Lansdale, Janet & Layson, June (toim). *Dance history. An introduction*. 2. trükk. London & New York: Routledge, lk 3–17.
- Martin, György 1982. A Survey of the Hungarian Folk Dance Research. *Dance Studies* 6, lk 9–45.
- Nahachewsky, Andriy 1995. Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal* 27: 1 (Spring, 1995). Urbana: University of Illinois Press, lk 1–15.
- Pomozi, Eda 2005. Labani kinetograafiast eesti rahvapäraste tantsude kogumisel ja uurimisel. Hiie-mäe, Mall & Labi, Kanni & Oras, Janika (toim). *Aega otsimas*. Pro Folkloristica 12 Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 120–137.
- Pomozi, Eda 2008. Setumaa tantsupärimusest Euroopa tantsuajaloo kontekstis. Hiie-mäe, Mall & Oras, Janika & Saarlo, Liina (toim). *Tonditosin*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, lk 129–159.
- Pöldmäe, Rudolf & Tampere, Herbert 1938. *Valimik eesti rahvatantse*. Eesti Rahvaluule Arhiivi Toimetused 8. Tartu: Eesti Rahvaluule Arhiiv.
- Reed, Susan A. 1998. The Politics and Poetics of Dance. *Annual Review of Anthropology* 27, lk 503–532.
- Rüütel, Ingrid (1980). *Eesti uuemad laulumängud I*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Rüütel, Ingrid (1983). *Eesti uuemad laulumängud II*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Rüütel, Ingrid & Tiit, Ene-Margit 2005. *Pärimuskultuur Eestis – kellele ja milleks*. I. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond.

Sachs, Curt 1963. *World history of the dance*. Trans Bessie Schönberg. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Shay, Anthony 2002. *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown: Wesleyan University Press.

Särg, Taive 2002. Rahvamuusika mõiste kujunemisest – “rahva”teaduste ja musikoloogia vahel. Ojamaa, Triinu & Rüütel, Ingrid (koost, toim). *Pärimusmuusika muutuvast ühiskonnas* 1. Töid etnomusikoloogia alalt 1. Tallinn: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, lk 9–44.

Särg, Taive 2004. Mis on eesti rahvamuusika? Ross, Jaan (koost), Ross, Jaan & Maimets, Kaire (toim). *Mõeldes muusikast: sissevaateid muusikateadusesse*. Tallinn: Varrak, lk 125–159.

Särg, Taive 2005. Rahvamuusika mõiste ja kontseptsiooni kujunemisest Eestis. Ojamaa, Triinu (koost); Särg, Taive & Labi, Kanni (toim). *Pärimusmuusikast popmuusikani*. Töid etnomusikoloogia alalt 3. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, lk 13–48.

Torop, Kristjan 1991. *Viron vakka. 105 virolaista kansantanssia*. Tampere: Suomalaisen Kansantanssin Ystävät.

Torop, Kristjan 1995. *Kontratantsud*. Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus, Eesti Keele Instituut.

Torop, Kristjan 2008a. *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. Feršel, Ülle (toim). Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus.

Torop, Kristjan 2008b. *Viron vakka. 105 eesti rahvatantsu*. Haak, Anu & Järvela, Kalev (tlk); Kapper, Sille & Põlendik, Erika (toim). Tallinn: Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts.

Västriik, Ergo-Hart 2008. Eesti rahvaluulekogud ja arhiivimaterjalide digiteerimine. *Eesti humanitaar- ja loodusteaduslikud kogud. Seisund, kasutamine andmebaasid*. Parmasto, Erast & Viikberg, Jüri (toim). Tartu: Haridus- ja Teadusministeerium, lk 113–132.

Summary

How to Conduct Research on Estonian Folk Dance Today?

Sille Kapper

Key words: analysis of dance, Estonian folk dance, ethnochoreology, folk/ethnic dance, folklore studies, history of social dance, traditional dance

The article presents a selection of contemporary theories and methods of ethnochoreology. The selection was made based on the present reality of research into Estonian dance, which is currently at its very beginning. The need to bring into play recent theoretical and methodological approaches emerged in connection with project "Original Choreographic Text and Style of Performance of Estonian Folk Dances on the Basis of Recorded Audiovisual Material", which aims at studying the authentic style of performing folk dance and at the identification and explanation of the changes that take place in folk dances during different periods and in revival processes.

In the article, the concept of 'folk dance' (Estonian: *rahvatants*) is used in its broadest meaning which incorporates the ritual and social dancing of people in the past and present, and the changing meanings that have been attributed to the concept of 'folk' (Estonian: *rahvas*), as well as author works which elaborate and stylize the genres of folklore. Participatory and presentational dancing are discussed in connection with the concepts of the first, second and third existence of folklore. The author aims to stress the importance of specific research into the real use of the key concepts and terms in the field of folk dance and how they are understood by different groups of Estonian-speaking people.

The article briefly addresses the historical research into folk dance studies, revealing some current problems in the history of European social and traditional dance and introducing the theory of dance paradigms. The author points out that next to studying local peculiarities in the Estonian dance tradition, more attention should be paid to parallels with the dance history of other nations and trends in the international dance practices.

Ethnochoreological research as a distinctive branch of contemporary cultural studies is also discussed in the article. The (so-called American) anthropological approach and (European) choreological one are compared in terms of their disparities and similarities, and the article introduces the holistic or integrated dance research which incorporates the two approaches. Special attention is paid to the so-called performer-centred folk dance research, which may be very relevant in Estonia today. In dance analysis, two levels can be discerned – the analysis of a dance event as a cultural text and specific analysis of choreographic text, or dance movements. Two principally different ways of notation – prescriptive and descriptive – are discussed. Descriptive notation is quite a new approach to Estonian folk dance tradition and may bring along revolutionary

Sille Kapper

changes in research in this field. The article has been written with the conviction that even a brief introduction of recent theories and methods may help potential Estonian folk dance researchers effectively continue the first steps taken in scientific research into Estonian folk dance.

II

Sille Kapper 2011. Pärimus ja jäliendus. Postkolonialistlik katse mõista rahvatantsu olukorda Eesti NSV-s ja pärast seda. – *Methis. Studia Humaniora Estonica*, 7. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 122–136

Pärimus ja jäliendus. Postkolonialistlik katse mõista rahvatantsu olukorda Eesti NSV-s ja pärast seda¹

Sille Kapper

Kas postkolonialismi teooriad võiksid sobida sellise kultuurinähtuse analüüsiks, mida siiani on vaadeldud peamiselt folkloristika või kunstiteaduste, antud juhul tantsuteaduse vaatevinklist? Või miks nad peaksid sobima? Kas ka tantsuantropoloogiline või koreoloogiline uurimus võib sulanduda postkolonialismiga, mis on öeldud olevat interdistsiplinaarne uurimissuund, tõi küll, peamiselt nn kolmanda maailma pärismaiste kultuuride jaoks (Kirss 2001: 673) ja sageli konkreetsemalt huvituv vaid 19. sajandist ning varasemaist, peamiselt endisist Suurbritannia kolooniaist (Peiker 2009: 866).

Kui arvestada, et postkolonialistlikule lähenemisele on omane analüüsiobjekti vaatlus geograafiliselt spetsiifilises, kuid ajalooliselt pikas kontekstis ja seejuures reeglina samast kultuurist pärit uurija poolt (Kirss 2001: 673), sobituks eesti rahvatantsu-uurimine sellega hästi. Tõenäoliselt võiks eesti tantsuajalugu ja -traditsioone mingis osas vaadelda kui koloniseeritud kultuuri, mille analüüsimiseks saab kasutada postkolonialistlikke võtteid. Eesti kontekstis vajab veel selgitust asjaolu, missugust perioodi või perioode meie ajaloos võiks üldse käsitleda kolonialismi võtmes ning tantsu-uurimine võiks siia anda oma panuse.

Rahvatantsust ja sellega seostuvatest mõistetest

Tänapäeva Eesti avalikkus kutsub *rahvatantsuks* üsna erinevaid tantsustiile ja tegevusi. Seda võidakse seostada vaid organiseeritud rahvatantsuharrastuse ning eriti selle lavalisema suunaga, samuti Eesti-ainelise või rahvuslikus stiilis autoriloominguga. *Rahvatantsuharrastus* on enamasti organiseeritud rühmades toimuv vabaajategevus, mis seisneb pärimus- või rahvuslike autoritantsude õppimises esitamiseks või muudel eesmärkidel. Vahel antakse *rahvatantsu* mõistele aga eriti lai sisu, liigitades rahvatantsuks (mõnikord *rahva tantsuks*) kõik, mida eestlane tantsib, hoolimata sellest, kas tantsu levikumehhanismides on olemas pärimuslik alge või kui suur on selle roll ja osakaal. Üsna sageli võib kohata suhtumist, et rahvatants on see, mida tantsitakse rahvarõivais. Sellega on taas selgelt viidatud 20. sajandil tekkinud hobitegevusele, kus käiakse regulaarselt koos tantsimas taaselustatud vanu tantse või uusloomingut ja millega tänapäeval sageli kaasneb füüsiline treening. Selle nähtuse rahvatantsuks nimetamise vastu on vahel püütud võidelda, näiteks rahvatantsupidude ümbernimetamisega tantsupidudeks, kuid võitlus pole väga edukas olnud – tantsupeol esineja on ikka rahvatantsija.

¹ Artikli valmimine on seotud ETF grandiga 7231.

Üks rahvatantsu mõiste äärmiselt ja liigagi laia tähenduse põhjuseid peitub Eesti NSV perioodis. Mõiste *rahvatants* definitsioonide ja tegeliku kasutuse muutumise järgi ajades vaatasin läbi Eestis välja antud entsüklopeediad ja eesti keele seletavad sõnaraamatud. Nõukogude ajastule ja poliitilisele olukorrale iseloomulikult kõlab Eesti Nõukogude Entsüklopeedia (ENE) esimese väljaande märksõnaartikli „Rahvatants“ lõpulause: „Eriolist tähelepanu on osutatud rahvatantsule Nõukogude Eestis“ (ENE 6/1974: 384–385), mida tuleb eeltoodud arvestades ikkagi mõista kui tähelepanu osutamist *pärimustantsude lavaliseks seatud vormidele ning rahvuslikus stiilis autoriloomingule*. ENE teises väljaandes leiduvas artiklis „Eesti rahvatants“ alustatakse primaartraditsiooni kirjeldamisest, jätkatakse tantsude kogumise ja publitseerimise teemaga ning minnakse seejärel sujuvalt üle sekundaartraditsiooni ja rahvatantsuharrastuse käsitlemisele: „1920.–30. aastail sai alguse tant-surühmade ühisesinemise tava, millest Nõukogude Eestis on kujunenud ülevabariigilised tantsupeod“ (ENE 2/1987: 448).

Kuigi rahvatantsufolklorismi jagunemine n-ö originaalilähedust taotlevaks stiliseerimata ja stiliseeritud tantsuharrastuseks toimus Eestis kohe selle nähtuse tekkimisel (vt ka Vissel 2004: 109) ehk juba 20. sajandi teisel kümnendil, lahknesid erinevad arengusuunad suuremal määral just pärast II maailmasõda. Rahvatantsuvaldkonna kaks kardinaalselt erinevat ilmingut, mille kohta erialaringkondades on viimastel aastatel püütud kasutusele tuua täpsemaid nimetusi *pärimustants* ja *rahvuslik (lava)tants* (viimase paralleelnimetustena kasutan edaspidi ka *lavarahvatants* ja *lavaline rahvatants*, mõistetest lähemalt vt Kapper 2010: 52–53), muutusid stiililiselt eriti erinevaks just nõukogude perioodil, kusjuures silmatorkava teisenemise tegi läbi just lavarahvatantsu suund. Lahknevuse vähemalt üheks põhjustajaks on väga tõenäoliselt nõukogude okupatsioon, mille aegset kultuurisituatsiooni on võimalik ja nagu järgnevast loodetavasti nähtub, ka üsna ilmekas kirjeldada kolonialismi terminites, koloniaalvõimu ning alluvate suhete kaudu. Artikkel käsitleb niisiis *rahvuslikku lavatantsu* kui spetsiifilist kunstivormi ja selle piiridest jääb üldjoontes välja *pärimustants* oma mistahes kontekstides.

Tants on suuresti visuaalselt tajutav nähtus. Sellisena võib tants visualiseerida ühiskonnas täpselt sõnastamata ning verbaalse teksti kaudu väljendamata ideid, meeleolusid või nähtusi. Tiina Kirss (2001: 675) pakub välja, et kultuuriteadustes saaksid postkolonialistlikust vaateviisist inspireeritud uurijad ühe kasuliku lähenemisnurgana kasutada lugemisviise, mis võimaldavad teadvustada ning analüüsida kolonialismi märke tekstides. Tantsu-uurija käsitleb tekstina koreograafilist teksti ehk tantsu liigutussisu ja kompositsiooni, mille „lugemine“ seisneb vaatluse käigus avalduva märkamises ning sellele tähenduse andmises. Nõukogude ajal (vahel uusloomingulise, aga sageli ilma igasuguse täiendita) rahvatantsu nime all laval või staadionil esitatud seadete ja kompositsioonide pärimuslikust kohati naeruväärsuseni erinev stiil meenutab otsekohe Homi Bhabha *mimikri* ehk eestindatult *jälienduse* mõistet (Annus 2003: 138), muutes selle silmale täiesti nähtavaks.

Probleemiasetus

Esmane emotsioon on sedavõrd värvikas ja kindel, et tekib vastupandamatu kiusatus parafraseerida Kalle Blomkvisti: „*Mimikri*, ei mingit kahtlust.“ Sellegipoolest, põhimõtteliselt võib niisuguse mulje allikaks olla vaid või peamiselt minu isiklik kogemus ja mõtlemine ning vähemal määral „objektiivne“ reaalsus, mistõttu tahaksin käesolevas kirjutises nõukogudeaegse lavarahvatantsu kui koloniaalsituatsiooni iseloomustava *jälienduse* idee välja pakkuda lahendust vajava probleemina: kas on või ei ole? Kui see küsimus lahendada, siis ehk jõuak-sime sammukese võrra lähemale ka vastusele, kas Nõukogude Liidu poolt okupeeritud Eesti Vabariigis kujunes 1940.–1991. aastal välja koloniaalsituatsioon või kas vähemalt tolaeagse Nõukogude Eesti kultuurielus ja kunstides on täheldatavad koloniseerituse tunnused. Rahvatantsu olukorra vaatlus võiks anda ühe täiendava aspekti, mis aitab nõukogude perioodi kultuurisituatsiooni kirjeldada.

Niisiis soovin ma ühe kitsama kultuurivaldkonna, milleks on lavaline rahvatants nõuko-gude Eestis, empiirilise analüüsi kaudu „testida“ postkolonialismi mõttemallide ja kontsept-sioonide „sobivust“ (Kirss 2001: 681) selle nähtuse käsitlemiseks. Võtan ühtaegu eelduseks ja hüpoteesiks tingimuse, et kõnealusel ajastul ja piirkonnas oli olemas koloniaalsituatsioon.

Rahvatantsu-uurija pilk senistele Eesti postkolonialismi käsitlustele

Selle üle, kas ja millisel määral võiks postkolonialismi teooriaid kohaldada Eesti ühiskon-nale, on arutlenud Epp Annus (2007: 65) jt eesti autorid (Kirss 2001, Hennoste 2003). Läti kultuuri ja eeskätt kirjanduse näitel on postkolonialistlikku lähenemist katsetanud Kārlis Racevskis (2002), kes peab niisugust vaatepunkti äärmiselt vajalikuks ja kasulikuks. Annus aga hoiatab, et postkolonialistliku mõtteviisi ohuks võib osutada kalduvus nimetada postko-lonialistlikuks inimese olemist maa peal üleüldse ning rõhutab, et juba esitatud küsimuste esitamisel postkolonialistlike pähe „on mõtet vaid siis, kui nad toetuvad konkreetsele ajaloo-lisele kohale ja olukorrale – postkolonialistlikule situatsioonile“ (Annus 2007: 64–65), astu-des sellega otsustavalt vastu Hennoste lähenemisele, kus ka ühe ühiskonna siseseid verti-kaalseid suhteid tõlgendatakse koloniaalsuhetena ehk enesekolonisatsioonina. Nõukogudeaegse lavarahvatantsu puhul pole hirmu, et seda võiks pidada enesekolonisat-siooni ilminguks, sest eeskujud olid pärit ikka võõrastest ühiskondadest – nõukogude vene (jt slaavi) kultuuri(de) poolt, mis olid aga geograafiliselt leidnud tee „meie õuele“ ja asunud siin kaunis jõulisele pealetungile.

Nõukogudeaegse lavarahvatantsu olukorra vaatlus toob ilmsiks üsna tüüpilise koloniaal-situatsiooni. Kui Annus (2007: 72) ühiskonna üldist olukorda hinnates leiab, et Nõukogude Liidu poolt okupeeritud Eestis kehtis vaid üks postkolonialistliku olukorra tingimus, nimelt allumine võõrvõimule, siis võttes arvesse kitsamat kogukonda – mitte kogu rahvast, vaid

näiteks rahvatantsuharrastajaid kui kujuteldavat kogukonda – muutub kehtivaks veel vähemalt kaks tingimust. Esiteks, „võõras võim kannab endas valgustaja missiooni“ (Annus 2007: 68) – just sellena võib käsitleda pärast II maailmasõda valitsevaks tõusnud suhtumist, et kohalik pärimustants oma algupärasel ja üldjoontes loomuliku (traditsioonilise tähenduses) arenguteed käinud kujul pole piisavalt hea ning seda tuleb hakata vormima nõukogulikest kunstikaanonitest lähtuvalt. Tõelise valgustava ilmutusena tuuakse eesti lavatantsukollektiividele eeskujuks „suurt venda“, Nõukogude Liidus 1937. aastal Igor Moissejevi juhtimisel asutatud Riikliku Lauulu- ja Tantsuansambli artistlikku ja akrobaatilist tantsuansambli (Vissel 2004: 115), mis tugineb klassikalise balleti ja karaktertantsu treeningsüsteemile ning lavastuspõhimõtetele. Teine kehtivaks muutuv tingimus tuleneb otseselt eelmisest, „kohalike eneseidentiteedi alustesse kuulub võõra juuresolu tajumine“ ning „ennast tajutakse võõra suhtes alaväärtuslikuna“ (Annus 2007: 68) – siin ilmneb kõige selgemini ka lavalise rahvatantsu sisemine vastuolulisus. Ühelt poolt tunnetatakse „oma“ tantsude esitamist, isegi kui see toimub laval ja tugevasti muudetud kujul, ikkagi erinevana võõrast ning seetõttu tõlgendatakse seda kohaliku eripära hoidmisena, teisalt aga võetakse omaks arusaam, et ennast tuleb võõraga võrdväärseks saamiseks muuta ja arendada, sest olemasoleval kujul pole meil (meie tantsul) väärtust. Aja edenedes leiab kinnitust veel kolmaski tingimus: „kohaliku kultuuri oluliseks aspektiks on suhestumine alistatu kogemusega“ (samas, 68), mis antud juhul väljendub folklooriliikumise uue kihi tekkes 1960. aastate lõpul: selleks ajaks on välja kujunenud tõrjuv suhtumine autentsesse pärimustantsu (Vissel 2004: 119), mis hakkab, oma alistatust ja ebaõiglast seisundit selgelt tunnetades, opositsioonis uut eluõigust otsima. Lavalise rahvatantsu valdkonnaga on 1960. aastate lõpul esimesi samme teinud folklooriliikumisel olemas puutepunkte, nt ansambli Leigarid ja selle esimese juhi Kristjan Toropi ning tema õpilaste (kelle hulka ka ise kuulun) tegevuses, kuid käesoleva kirjutise põhiteema jääb nn tüüpilise lavarahvatantsu piiridesse, et mitte muutuda liialt laialivalguvaks, mille võiks kaasa tuua koloniaalsituatsiooni mõjude otsimine etnograafilise pärandi originaalilähedust taotleivate tõlgenduste juures jne.

Eeltoodust tulenevalt leian, et sotsikolonialismi kontseptsioon, nagu Annus (2007: 76) nimetab 20. või ka 21. saj hiliskolonialismi liiki, kus iseseisev riik on võõrvõimule allutatud sotsialistliku ideoloogia varjus, moodustab hea platvormi, millel seistes saab käsitleda Eesti NSV kultuurielu, sh rahvatantsuharrastust postkolonialistlike teooriate abil, käsitledes kolonisaatorina nõukogude võimu ja sellega kaasnevat kultuuripoliitikat ning koloniseerituna eesti senist rahvatantsutraditsiooni.

Mimikri koloniaalsituatsiooni tunnusena

Kultuuriuuriija vaatepunktist võib *mimikrit* ehk *jäliendust* käsitleda koloniaalsituatsiooni tunnusena. Kuigi postkolonialistlikes kirjutistes loetletakse koloniaalsituatsiooni ja ühtlasi

postkolonialistliku olukorra põhitunnustena mitmesuguseid poliitilisi ja sotsiaalseid aspekte, nagu võõrvõim ja uusasukate sissetung, pole kolonisatsiooni kultuuriline aspekt vähetähtis. Väga võimalik, et mida lähemale kaasajale, seda olulisem see on, kuna järjest suureneb inimelu kultuuriline määratletus (või siis oskame sellele rohkem tähelepanu pöörata), mis võib teinekord poliitilised ja sotsiaalsed tegurid isegi üle mängida või varju jätta.

Looduses nimetatakse mimikriks loomadel esinevat kaitsekohastumust, mis seisneb selles, et mingi liik on üle võtnud teise liigi väliseid omadusi nagu värvus või kuju, mille tulemusel on omavahel visuaalselt eristamatud näiteks mürgine ja mittemürgine loom. Kaitsekohastumise, nagu nimetuski ütleb, eesmärgiks on turvalisem seisund.

Just turvalisus on oluline märksõna ka kultuurilise kaitsekohastumise puhul. Koloniaalsituatsioonis on jäljendus sageli koguni mitmekordne: koloniaalvõim jäljendab emamaa sotsiaalkultuurilist mudelit, püüdes luua emamaa väikest koopiati, ning samal ajal jäljendavad koloniseeritud kolonisaatoreid (Annus 2003: 138). Seejuures koloniseeritute poolt vaadates toimub jäljendamine selgelt turvalisuse kaalutlustel. Nõukogude perioodil tegutsenud rahvatantsujuhid (nt Ilma Adamson, Maie Orav, Kristjan Torop), muusikud (nt Jaan Sommer) ja kultuuritegelased (nt Ilmar Moss) on korduvalt nii eravestlustes kui dokumenteeritud intervjuudes väljendanud, et pärimustantsude stiliseerimine, samuti teiste (Nõukogude Liidu) rahvaste tantsude repertuaari võtmine olid heaks, ent ühtlasi ainsaks võimaluseks „oma asja ajada“. Laulu- ja tantsupidude korraldaja Moss on intervjuus noorele tantsujuhile Mall Järvelale kinnitanud, et „tuli leppida mõningate tingimustega ning kasutada teatud võtteid ning siis võidi tantsupeol tantsida ka endale meelepärast repertuaari“ ja et tantsupidude kavas oli tark hoida teiste rahvaste tantse, sest siis saadi ülejäänud peo repertuaari puhul vabamad käed (Järvela 2008). Teiste rahvaste tantsude tantsimine selleks, et saada luba esitada ikkagi ka eesti tantse, on samuti kaitsekohastumuse ilming, kuid käesolevas artiklis soovin keskenduda eeskätt koreograafia vormilistele ja sisulistele muutustele, millele pärimustantsud nõukogude ajal lavale toomise käigus allutati.

Tantsujuhtide ja staažikamate tantsuharrastajate mälus on tänaseni säilinud ja üsna laialdaselt teada isetegevuskollektiivide kohustus enne välisreisile minekut kava komisjonile ette tantsida, kusjuures loa saamiseks oli tingimata tarvilik „kõrge kunstiline tase“, mille all peeti silmas nii tehniliselt puhast ja sünkroonset esitust kui ka ideoloogiliselt „õiget“ sisu. Kui sisu suhtes andis tantsukunsti mittesõnalisus võimaluse vastavalt vajadusele erinevate ümberjutustustega „mängida“, siis liikumisega seotud vormilised muudatused nõuavad pikeemat tegelemist ning nende peitmine või kiire muutmine on keerulisem, taidlejale ülejõukäiv ning professionaalilegi raske. Eestis erinevalt kõigist teistest liiduvabariikidest professionaalset rahvatantsuansambli ei loodud.

Et välisreisidele pääsemine kujutas endast olulist rahvatantsuharrastuses osalemise motiivi, saab vormilist kaitsekohastumist tegelikult pidada traditsiooni järjepidevuse turva-

jaks. Originaalilähedase pärimustantsu viljelemine harrastusrühmades polnud nõukogude perioodi esimesel poolel sisuliselt võimalik, kuid uue välimuse ja kuju taha peitumine aitas, küll minimaalsel määral ja moondunud kujul, siiski säilitada teadmisi pärimustantsust ka inimeste kehamälus, mitte ainult arhiivis. Et juurtest läbi käinud nuga² neid seejuures põhjalikult rasis, on ilmne ja paratamatu, kuid ilma lavarahvatantsuta oleks võinud veelgi hullemini minna.

Nõukogude kultuuripoliitika eesmärgiks oli teatavasti ühtse nõukogude rahva kujunemine ja soov lavaline rahvatants selle teenistusse rakendada oli ilmne. Illustratsiooniks tekstikatte Kristjan Toropilt, kus ta räägib temale 1989. aastal juhuslikult kätte puutunud raamatust, mis on ilmunud aastal 1948 ja milles on juttu 1948. aasta alguses Eestis toimunud rahvatantsujuhtide konverentsist:

Konverentsist võttis osa ka seltsimees Turkina Moskvast. Kui eeskuju väärivat tõi tema mitu näidet. Näiteks kuidas Igor Moissejev võttis primitiivse moldaavia rahvatantsu moldovenjaska, tegi selle julgelt ja leidlikult ümber, rikastas seda ja Moldaavia on nüüd oma endise moldovenjaska juba unustanud. Ja et sellega tegi Moissejev suure panuse rahvuslikku kultuurisalve. [---] Sm Turkina rääkis ka heast näitest, kuidas Gruusia rühm ühel ülevaatusel tantsis gruusia rahvatantse vene moodi. (ETV 1989, minu sõrendused tekstiosadest, mida Torop suulises kõnes rõhutas.)

Torop lõpetab esinemise nukra tõdemusega, et ta ei suuda kohe kuidagi uskuda niisuguse panuse väärtusesse, mis sunnib rahvast oma kultuuri unustama. 1989. aastal oli juba võimalik selliseid mõtteid avaldada, eelnenud kümnendite jooksul praktiliselt mitte.

Ilmekalt kajastub asjaosaliste ambivalentne positsioon läbi mitme riigikorra töötanud rahvatantsutegelase Ullo Toomi (1902–1983) mõttekäikude muutlikkuses ja kohatises vastuolulisuses. Kuigi enamus Toomi märkmeid on dateerimata, võib näha, kuidas Eesti Vabariigi ajal kohalike rahvatantsude kogumise, paikkondlikesse stiilierinevustesse süvenemise ja eheda rahvatraditsiooni väärtustamisega alustanud uurija hakkab pärast II maailmasõda tantsuõpetaja, tantsupidude üldjuhi ja uute tantsude loojana kõnelema algupärasest rahvatantsust kui primitiivsest kultuuriavaldusest ja vajadusest „vormikauni“, „kompositsioonitiheda“ ning „õilistatud“ uusloomingu järele. (Kermik 1983: 185–187 jm).

Mille muu kui kaitsekohastumusliku käitumisena võiks seletada 1960. aasta tantsupeo põhiplokki „Pulmad kolhoosis“, kus kavaleht ütleb abiellujad olevat Eesti NSV-ga ühevanused kahekümne-aastased kolhoosinoored, kelle pulmapidu langeb ühte Eesti NSV aastapäeva pidustustega. Seejuures tantsitakse peol rohkesti teiste rahvaste tantse, seda teevad ka lasterühmad. (75 aastat...: 81–93). Erinevate rahvaste tantsude tantsimisest ja tantsupidude

² Kasutan siinkohal pärimustantsija, -muusiku ja lavastaja Silver Sepa ilmekat väljendit eesti tantsutraditsiooni katkestuste kohta (Meiessaar 2009).

pühendamisest sellistele tähtpäevadele, nagu ENSV, pionieriorganisatsiooni või Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni juubel, saab reegel, mis murtakse alles 1990. aastal.

Jälgendus, millest paratamatult kujunes ebatäielik jäliendus, ei seisnenud ainult väliste omaduste ja detailide mehaanilises ülevõtmises, vaid mõjutatud sai ka tantsu sõnum: nõutava „vormilt rahvusliku, sisult sotsialistliku“ kunsti loomiseks kleebiti tantsudele vormiliste muudatuste kõrval sageli külge ka sotsialismiga sobivad ideed. Seda oli võimalik teha just muudetud funktsioonis, seltskondliku suhtlemise vahendist esituskunstiks saanud tantsu puhul, mille algselt kogukonda sissepoole pööratud sõnumi asemele poogiti laval saali suunatud kommunikatsioon koos valitsevale ideoloogiale sobivate teadetega.

Jäliendus nõukogudeaegse lavarahvatantsu vormis ja sisus

Kuigi eesti tantsufolklorismi sünniajaks võib lugeda peaaegu 20. sajandi algust, 4. septembrit 1904, mil Estonia Seltsi uue teatrihoone ehituse tuluõhtul kanti laval ette ka kolm eesti rahvatantsu ja laialdasem tagasipöördumine moestläninud tantsuvara juurde algas Anna Raudkatsi kogumismatkadega 1913 ning neile järgneva õpetamis- ja publitseerimistevõusega (Raudkats 1926, Tõnnus 1991: 23–26), tekib silmatorkavam lahknevus elava tantsutraditsiooni ja „taaselustatud“ lavaliste tantsustiilide vahel alles nõukogude okupatsiooni ajal. Seejuures tuleb tähele panna, et erinevaid lavatantsustiile (mitmuses) saab paralleelsetena ja korraga, vahel selgelt eristuvate, mõnikord omavahel põimuvatena näha tänapäeva Eestis. Neist igaüks astus areenile 20. saj erineval ajalooperioodil ning esialgu ilmsesid nad ühe-, maksimaalselt kahekaupa. Nii oli esimese iseseisvuse aegne tantsufolklorism muutnud küll tantsude funktsiooni, levikumehhanismi ja esituskonteksti, kuid koreograafilises tekstis jäi peamiseks suundumuseks püüdlus suhteliselt originaalilähedase esituse poole. Väärrikaks peeti ülearuste kaunistuste ja lavastuslike trikkide vältimist ning tantsude esitamist võimalikult lihtsal kujul. Soovitusi rahvatantsude „uuestielustamiseks“ ja esitamiseks anti tantsukirjelduste kogumike sissejuhatustes (Raudkats 1926, Põldmäe, Tampere 1938).

Stiilide paljususest oleks esimese Eesti Vabariigi ajal veel vara rääkida, kuid teatav võitlus arendusmeelsema ja konservatiivsema suuna vahel siiski käis: August Pulst populariseeris ehedat rahvamuusikat ja -tantsu autentsete esitajate lavaletoomisega, samal ajal kui Anna Raudkats nõudis esitajailt esialgu väheste lavareeglite täitmist, nagu nt tantsu üheaegne alustamine ja lõpetamine, varsti aga asus ka ise tantse looma (Vissel 2004: 112–113, Raudkats 1926). Stiliseeritud rahvatantse lavastas ja esitas vähemalt ühel korral ka moderntantsu õppinud Elmerice Parts, keda ei olevat ajendanud mitte „väiklaselt isamaalised põhjused“, vaid soov tugevdada „individuaalsuse tunnet“, õppides tundma „omi enese aardeid“ ning „rahvuslikke rikkusi“ (R. S. 1932). Ernst Idla juhtimisel 1930. aastatel omaks võetud nn omakultuurisuund – autentseisihalus, vanade tantsude esitamine muutmata kujul – viis

autoriloomingult tähelepanu taas tantsupärimuse kogumisele, kus löi teiste seas entusiastlikult kaasa Ullo Toomi (Vissel 2004: 114, Põldmäe, Tampere 1938). Nii arendatud kui originaalilähedaste tantsuesituste eesmärgina jäi esimese iseseisvusaja lõpuni domineerima isamaaline suunitlus ja rahvustunnete ning -ideaalide rõhutamine.

Teine maailmasõda ja nõukogude okupatsioon pöörasid olukorra pea peale kogu ühiskonnas, sh kultuurielus, sh tantsufolklorismis. Pärast II maailmasõda muutus folklorism enamvähem kõikjal Ida-Euroopas sotsialistliku kultuuripoliitika tööriistaks (Giurchescu 2001: 117). Rahvatantsu sotsiaalse rolli asemele asus nüüd täielikult kunstiline (ning ideoloogiline), variantide asemele fikseeritud vormid ning folkloori kui valitseva režiimi poolt üldjoontes kontrollimatu protsessi asemele range valik, reeglid ja normid. „Sisult sotsialistliku, vormilt rahvusliku“ õigustamiseks oli loogiline nimetada vanade tantsude ainetel või koreograafi fantaasia põhjal loodud lavakompositsioonid *rahvatantsuks*, lisamata nimetusse vihjetki sellele, et tegemist ei ole rahvaloomingu ega traditsiooniga. Stilisatsiooni normimine on võimalik, rahva spontaanse lõbutsemise raamidesse seadmine mitte. Lava andis hea võimaluse esile tuua (nüüd juba eesti nõukogude) rahva „parima osa“, mis on töökas ja treenitud, pealtnäha heas füüsilises vormis, terve ning rõõmus. Rahvuskultuuri kasutatakse selleks, et demonstreerida stalinistliku rahvuspoliitika positiivseid aspekte, edendatakse rahvatantsu ja -muusikat, et neid enese legitimeerimiseks välismaa ees kasutada ja nende abil oma rahvuspoliitika näilist demokraatlikkust ja „rahvaste õitsengut“ rõhutada (Mertelsmann 2003). *Rahvatantsu* edendamise all tuleb siinkohal aga üheselt mõista lavalise suuna eelisarendut.

Vaatamata kommunistlikule retoorikale kõigi rahvaste võrdsusest tabab eesti rahvatantsuharrastust tugev surve muutuda, kusjuures muutumise suundki on selgelt ette kirjutatud: klassikaline ballett, mis on (lavalise) rahvatantsu kõrval ainus lubatud ja seejuures kõrgelt hinnatud tantsustiil Nõukogude Venemaal, seatakse eeskujuks ja kõigi püüdluste sihiks ka rahvatantsijatele. Muutused pole järsud, vaid kujunevad välja järk-järgult. Esialgul ei kao rahvatantsude kirjelduste raamatutest (Toomi 1947, 1953) veel viited arhiiviallikatele, kuid nendega seostatud tantsutekstid on arhiivandmetega võrreldes oluliselt „(p)arendatud“, liigutuste sooritamise viisi ühtlustamisest uute liigutuste ja tervete tuuride või tuuriosade juurdekirjutamiseni. Lisaks ilmuvad täielikult autorite mõtetest lähtuvad koreograafilised kompositsioonid, mille saateks on sageli ka autorimuusika. Kuna pealkirja all „Eesti rahvatantsud“ (Toomi 1953) on ühtede kaante vahel koos nii pärimustants kui individuaallooming, allutatakse ka pärimus autoritantsu kohta kehtivaile nõudeile (Torop 2008: 12), millest peamiseks on liigutuste sooritamise viisi ülitäpne ettekirjutamine. Normeerimine on kahtlemata kasulik tegevus näiteks staadionitantsupidude ettevalmistamisel, kus suur osa nii sõnumi edastamisest kui vaatamängust toimib suurte rahvamasside sünkroonse ja organiseeritud liikumise kaudu, kuid ühtlasi läheb sellega kaotsi enamus individuaalse improvisatsioonilisuse algest, mis on omane rahvapärimslikule tantsustiilile.

Iseloomulik on, et 1966. aastal ilmunud „Eesti rahvatantsu oskussõnastiku“ (Torop 1966) esimeses väljaandes on kirjeldatud käte ja jalgade positsioonid klassikalises tantsus. See oli vajalik, sest nõukogude perioodil hakati klassikalise tantsu termineid kasutama ka uusloominguliste lavarahvatantsude kirjeldamisel ning õpetamisel. Vormiliselt on rahvatants lähenemas stiilile, mida võib nimetada karaktertantsuks³. Pärimumantsu elementide sobitamisel klassikalise balleti põhimõtetega ilmneb ka jäljenduse jälienduslikkus – ebatäielikkus, grotesk, traagika ja vastuolulisus. Rangetele reeglitele allutatud klassikaline ballett on välja arendatud õukonnatantsust ning juba oma tehniliste parameetrite tõttu ei ole see kunagi olnud kättesaadav igapäevale. Nõukogude aja lavarahvatantsuga käib seevastu kaasas loosung „kunst kuulub rahvale“ ja massilisuse idee. Samal ajal on lavaline rahvatants allutatud kõrgkihi kunsti- ja tehnikakaanonitele. Et seejuures oleks lavale jõudev lõpptulemus vaadeldav mitte ainult paroodiana, tuli tantsujuhtidel peenelt laveerida taidlustantsijate võimete ja loodud koreograafiateoste tantsutehniliste vajaduste vahel. Rahvatantsutundidesse ilmusid klassikalise tantsu mõjutustega treeningharjutused (Aassalu 1955, Toomi 1967), sageli rivistati tantsijad tunni alguses tugipuu äärde. Tantsukompositsioonides said populaarseks tehniliselt nõudlikumad soolo-osad, mis eesti pärimumantsule on suhteliselt võõras ilming.

Nõukogude perioodil loodud rahvuslike lavatantsude koreograafiline tekst kõnelebki selgelt täiesti uue stiili tekkimisest, mida iseloomustavad paljud klassikalise balleti põhimõtted, nagu äärmine sirutatus, ülespoole pürgimine, pikad liinid ja graatsia; hoogsad, suurendatud ja sünkroonselt esitatud liigutused; samuti lavaruumi mitmekesine kasutus erinevate põranda- ja õhujooniste (nt tõsted) kaudu, koreograafilise sümfonismi võtted kompositsioonis ning kõige selle esitamiseks tarvilik tantsijate tugev kehakool. Tantsijate esinemisrõivad on ehete ja jalatsiteni ühtlustatud („munder“) ning saatemuusika, mis sageli on autorilooming, seatakse sümfooniaorkestri laadsele koosseisule ning esitatakse vastavas vormis. Tulemuseks on efektsed esituskunsti teosed, mille loomisel võidakse rahvapärimslikku tantsu elemente kasutada traditsiooni suhtes kontekstiväliselt või meelevaldsetes seostes, üksikult ja stiliseeritud kujul. *Pärimumants* jääb mitmekümneks aastaks täielikult uue stiili varju, sellest ei räägita ja seda ei harrastata rühmades kuigivõrd. Terminit *rahvatants* kasutatakse nõukogude ajal selle kohta, mida valitsev ideoloogia soovib rahvusliku uhkusena näha ja näidata: lavalist rahva-karaktertantsu ja koreograafide (pseudo)rahvuslikus stiilis uudisloomingut. Tegelikult pole siin juttu enam isegi rahvuslikust vormist, sest rahvapärimsuse kasutus on vaid tinglik, tuginedes valitud kokkuleppelistele detailidele.

Loodud tantsude sisuvalik oli lai, ulatudes nõukogude reaalsust ülistavatest brigadiripolkadest ja kolhoositantsudest ning töötemaatikast („Ehitajad“, „Heinal“, „Külv ja lõikus“,

3 Karaktertantsuna defineeritakse enamasti lavaseadustele ja klassikalise balleti nõuetele vastavalt töödeldud ja stiliseeritud rahvatantsu, mis on töötluse käigus otsese sideme rahvatantsuga kaotanud (Toming 2004: 11, minu sõrendused).

„Kaevurite tants“, „Neiid aiamaal“ jne) nihestatult romantilise väljanägemise ja vastavate pealkirjadega paaristantsukompositsioonideni, nagu näiteks „Töölisnoorte polka“, „Kiik kutsub“ või „Suur suvine valgus“. Kohustuslike teemade varjus loodi siiski ka neutraalsema värvinguga pärimustantsutötlusi, nagu Helmi Tohvelmanni „Labajalg kolmele paarile“ või Salme ja Ott Valgemäe „Ülejalapolka“ (näited Toomi 1953, v.a Maie Orava „Suur suvine valgus“, mis esmakordselt ilmus 1985. aasta tantsupeo repertuaarikogumikus).

Viimati mainitu esitab nii sisu kui vormi poolest tüüpilise jälienduse, mille tuumaks on püüd sarnaneda balletilaval toimuvaga. „Suur suvine valgus“ on 1984. aastal loodud „eesti tants soolopaarile ja segarühmale“ (Aassalu 1996). Saatemuusikaks on valitud „Tiina“ variatsioon ja „Pulmapolka“ Lydia Austeri balletist „Tiina“. Kirjelduse sissejuhatuses kirjutab autor:

I osa esitab soolopaar. Tantsitakse väljapeetult, sujuvalt ja seesmise emotsionaalsusega. II osa tantsitakse hoogsalt ja lustakalt. Kuna tantsu tempo on väga kiire ja esineb palju tõsteid, nõuab see tantsijailt erilist tehnilist täpsust. Soolopaar võib kanda rühmast erinevaid rahvarõivaid. (Aassalu 1996: 30)

Tantsu alguses esitab soolopaar armunute dueti, milles õrn ilulemine vaheldub mängitseva teineteise tagaajamisega. Hiljem liituv rühm käitub kui kordeballett, moodustades oma sünkroonselt esitatud liigutustega solistidele rahulikult kajava ja võimendava tausta. Lõpuks sulandub soolopaar kogu seltskonnaga ja koos esitatakse triumfaalne kõrgete tõstetega kooda. Kompositsioon moodustab kõigile tolleaegsetele lavakunstireeglitele vastava terviku, mis on sõltuvalt tantsu esitavate taitlejate võimekusest rohkemal või vähemal määral balletiilik, kuid mille side pärimuskultuuriga piirdub stiliseeritud ja ühtlustatud põhisammude ning rahvarõivaste kasutusega.

Ambivalentseks muudab olukorra see, kuidas tantsude loojad ise asjasse suhtuvad ning kuidas see peegeldub kaasaegses analüüsis. „Väga harva on nii, et üks inimene on puhas dissident ja teine täielik kaasajooksik. Tavaliselt esinevad vastupanu ja kaasatootamine koos, ühes ja samas subjektis, olles omavahel fluktuuerivates suhetes.“ (Hennoste 2003: 85) Täpselt seda vastuolulisust kajastavad eelpool kirjeldatud „Suure suvise valguse“ autori Maie Orava mõtted: „Kust tulevad tantsud – kusagilt sisimast, nad on su ümber ja su sees“ (Aassalu 1996: tagakaas). 1941. aastal sündinud autoris on põimunud tema isiklik pärastsõjaaegne tantsukogemus, tantsujuhiharidus ja teadmised pärimusest ning neid üksteisest lahutada pole võimalik. Omakorda paradoksaalne on see, et kuigi Aassalu järgi olevat Orav just selle tööga lõplikult kätte leidnud enesekindluse ja koreograafi mõistatusliku, raskesti defineeritava oma näo (Aassalu 1996: 176), on Orav tantsuringkondades ja laiema ltki saanud tuntuks just pärimusteadliku ja -tundliku loominguga, kus „Suur suvine valgus“ jääb pigem erandlikuks kõrvalnähteks. Aassalu hinnang on kirjutatud aastal 1996, mil nõukogude okupatsioon oli lõppenud, seega poleks tohtinud teda mõjutada vajadus võimudele meelepä-

rast teksti luua. Tundub, et balletitaustaga kriitikut mõjutas pigem nõukogude perioodil välja kujundatud ja sügavale rahvatantsujuhtide, aga ka tantsijate ja publiku teadvusse juurdunud arusaam klassikalise balletist kui „kõrgeimast“ tantsuvormist, millega sarnanemine „õilistab“ teised, vähem väärtuslikud stiilid.

Uus stiil või uus traditsioon?

Vähemalt 20.–21. saj vahetusel ei ole märgata nõukogude perioodi jooksul väljakujunenud mimikri taandarengut. Klassikalise balleti ja karaktertantsu treeningsüsteemidele tugine mine on küll mõnevõrra vähenenud kaasaegses rahvuslikus tantsuloomes, kuid lavarahva tantsu stiilnormide üldpõhimõtetes on nõuka-aegsed iluideaalid endiselt äratuntavad ning kohati valitsevad. Samuti on põhiliikumiste normeeritus erialakirjanduse ja tantsuhariduse kaudu paljude tantsujuhtide ja harrastajate teadvuses sügavalt põlistatud.

Bhabha „inglise raamatu“⁴ näitel võib koloniaalsest sekkumisest sündida midagi uut ja enneolematut, saada alguse uus kultuuritraditsioon (Annus 2003: 139). Just niisuguseks uueks tavaks võib pidada tehniliselt keerukate ja kunstiliselt nõudlike rahvatantsunumbrite loomist ja esitamist, mis sai erilise hoo sisse Nõukogude Eesti perioodil, kuid mille elujõud pole kaugeltki raugenud ka tänaseks päevaks, mil vähemalt nõukogude võimust tulenev koloniaalsituatsioon peaks igal juhul olema lõppenud, olgu siis erinevate lääne poolt või maailma globaliseerumisest tulenevate neo-, järel- jms võimalike kolonialismiilmingutega, kuidas on. Just nõukogude ajal välja arenenud liikumisstiili jätkuv populaarsus, mis ei näita vähenemise märke, muudab teema aktuaalseks ka tänapäeval. Kunagi osaliselt vägivaldselt pealesurutud ja esialgu võib-olla ka vastu tahtmist omaks võetud põhimõtted on muutunud sisuliselt uueks traditsiooniks, mis ennast ise taastoodab – teataval määral muutudes, kuid teatud olulises osas püsivana.

Artikli algupoolel toodud entsüklopeediadefinitsioonid, milles rahvatantsu mõistesse liidetakse kokku pärimustants, rahvatantsuharrastus ja staadionitantsupeod, kinnitavad uue nähtuse tekkimist, mida samas visalt seostatakse olemasolevaga, kuigi raamid enam hästi ei sobi.

Ehkki teatmeteosed seda mainivad, ei tahaks ma siinkohal esialgu üle tähtsustada tantsupidude rolli kui niisugust. Üleriigilised tantsupeod on vaid rahvatantsutraditsiooni „edasiarendamise“ eriti ilmekas avaldus ja väljund, mis ka avalikkusele selgesti silma paistab. Põhiline jäliendus leiab aset ikkagi proovisaalides ja kõikvõimalike kultuurimajade, -paleede

⁴ Postkolonialismi teoreetik Homi Bhabha kasutab inglise raamatu metafoori, selgitamaks koloniaaltekstide ning nende hübriidse olemuse kujunemist. Inglise raamatuks nimetab ta kolonistide kaudu Indiasse jõudnud trükiseid, ennekõike piiblit, mida koloniseeritud kogukonnad omamoodi tõlgendasid ja omaks võtsid kui jumala saadetise, hoolimata vastupidistest kinnitustest. (Annus ja Peiker 2009: 923–925)

ja -keskuste lavadel, kus rahvatantsuharrastajate harjutamise tulemused publiku ette tuuakse. Seda sellepärast, et jäliendus avaldub oma mõnikord tagasihoidlikumal, teinekord grotesksel või paroodilisel kujul ikkagi eeskätt esitatavas koreograafilises tekstis, mitte niivõrd esinemistingimustes või muus kontekstis.

Seejuures ei teadvusta rahvatantsuharrastajad ega paljud õpetajadki uue traditsiooni põhimõttelisi erinevusi rahva varasemast tantsupärimusest ja tõlgendavad seda lihtsustatult traditsiooni „loomuliku“ muutumisena. Igal ajal, sh erinevatel tantsustiilidel on oma koht päikese all ja ma ei pea balletimõjulist rahvuslikku lavatantsu kuidagi vähem väärtuslikuks pärimustantsust või selle töötlemisest teiste stiilide ja tehnikatega, kuid veidi häiriv on selle lineaarne paigutamine kohaliku tantsutraditsiooni n-ö kõrge(i)male arenguastmele. Postmodernne paljus on seda positsiooni küll murendamas, kuid visalt. Koloniaalsituatsioonist pärinevad mõttemallid püsivad.

Meie mõtlemine toimub siiaamaani kategooriates, mis võimaldasid meil 2009. aastal peetud tantsupeo kavva võtta S. ja O. Valgemäe 1969. aastal Harri Otsa muusikale loodud tantsu „Kalur ja meri“ või 2011. aasta Noorte Tantsupeo „Maa ja ilm“ repertuaari Ida Urbeli loodud „Tõmba, Jüri“ aastast 1974 (hoolimata pealkirjast pole tegu pärimustantsu seadega), mis liikumisstiililt sarnanevad eespool kirjeldatuga. Need tantsud ei ole kavva võetud mingisuguse nihke või huumoriga või teatud kontekstis ajastu sümbolina. Nad tuuakse välja üldjoontes algsel kujul, siiralt kujutama näiteks kalurite töövõtteid ja merelaineid. Säilitatakse nõukogude ajal loodud vorm, kuigi üldine kultuurikontekst on erinev. Peaaegu mitte keegi ei näe selles midagi imelikku. Veelgi enam, pärast õnnestunud tantsupidu „Meri“ ütleb 12-aastane neiu vaatajatribüünilt, et „Kalur ja meri“ oli selle peo kõige ägedam tants! Jah, muidugi, seda tantsisid A- ehk nn eliitühmad, tehniliselt parimad, kelle kehakoolist võis kohati isegi aimuda balletilikku puhtust, graatsiat, täpsust ja stiili. Tantsu saatemuusikaks oli seesama väheste rahvamuusikasugemetega autoriloomingu sümfooniline salvestus, mis kunagi 1970. aastatel sisse oli mängitud. Puhastatu ja digitaliseerituna kõlas see suurepäraselt ning avaldas sügavat muljet noorele kuulajale-vaatajale.

Urbeli „Tõmba, Jüri“ on järgmise peo kavvas C- ehk noorte segarühmade tantsuna. Noored harrastajad on selle tunnistanud huvitavaks, küll veidi keerukaks, kuid parajaks väljakutseks. Rahvapärimusliku materjali asemel esitatakse 1970. aastate stiilis originaalloomingut, millel side pärimustantsuga tegelikult puudub, kuid tantsupeo kontekstis pole see probleem. Veelgi enam, nõukogudeaegsete vormide kriitikavaba taasesitamine näitab, et koloniaalsest sekkumisest on tegelikult sündinud uus traditsioon, millel on oma püsiv ja muutuv osa, kuid millel on vähe ühist folkloori ja palju tantsukunsti kui esitus- või lavakunstide spetsiifilise vormiga.

Kokkuvõtteks

Käesolev artikkel keskendus Eesti lavarahvatantsu vaatlusele postkolonialistlike teooriate valgel ning seetõttu jäi teemast kõrvale põhjalikum võrdlus teiste maade, näiteks Soomega, kus rahvatantsuharrastus sai areneda suurema kõrvalise sekkumiseta. Lühidalt võib märkida, et kuigi lavaline rahvatants ei ole sugugi tundmatu nähtus ka Eestist põhja või lääne pool, võib kas või folkloorifestivalidel esinejaid vaadeldes kergesti märgata olulisi erinevusi, millest põhilisem on sealsete lavatantsustiili(de) suurem side rahvapärismuusika liikumiselementidega. Eestis defineeritakse rahvatantsu vahel selle kaudu, et tegemist on rahvarietes tantsitava repertuaariga, mis iseenesest on päris tabav variant olukorras, kus liigtuse järgi pole tantsu päritolu enam võimalik identifitseerida. Meiega sarnases olukorras on lätlased, kelle tantsuansamblite tehnilist suutlikkust tuleb hinnata väga kõrgelt, kuid kelle lavalistes kompositsioonides pärimustantsu elemendid sageli puuduvad või on stiliseeritud tundmatuseni ehk äravahetamiseni sarnaseks naabrite või muude rahvaste tantsustiilide omadega.

Vaadates rahvuslikku lavatantsu tänases Eestis, tundub, et mitu inimpõlve tagasi alanud jälgendamine on suuremal määral lõppenud ja välja on kujunenud jäliendus – uus iseseisev hübriidne kunstivorm, millel on oma harrastajaskond ja vaatajaskond, seejuures küllaltki lai ja teatud mõttes kogu rahvust esindav või esindada sooviv, eriti kui mõelda tantsupidudega seonduvale. Samas tuleb siit välja vormi ja sisu mittevastavus: kui väliselt on jäädud mimikri käigus saavutatud erinevale kujule, siis sisu osas on pärast taasiseseisvumist toimunud tagasipöördumine pigem isamaaliste ja rahvusromantiliste väärtuste juurde. Tekkinud hübriid on sisuliselt minetanud seose kohaliku vanema tantsupärimusega, kuid loonud uue traditsiooni, mille kandjaks on rahvatantsuharrastajate kujuteldav kogukond.

Usun, et selle väikese ekskursiga rahvatantsuvaldkonda õnnestus ilmsiks tuua nõukogude režiimi kolonialistlik järeloomu tänasele eesti kultuurile. Kindlasti on vajalik selleteemaliste uuringute põhjalikum jätkamine, et aidata selgitada meie teadvuses toimunut ja praegu toimuvat.

Kirjandus

75 aastat eesti tantsupidusid 2009. Koost L.-A. Arraste jt. Tallinn: Varrak.

Aassalu, Heino 1995. Treeningharjutused isetegevuslikele rahvatantsukollektiividele. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Aassalu, Heino 1996. Maie Orava tantsud. Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus.

Annus, Epp 2003. Homi Bhabha ja eesti lugeja. – Vikerkaar, nr 4–5, lk 135–141.

Annus, Epp 2007. Postkolonialismist sotskolonialismini. – Vikerkaar, nr 3, lk 65–76.

- Annus, Epp, Piret Peiker** 2009. Homi K. Bhabha. – Kahekümnenda sajandi mõttevoolud. Toim E. Annus. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 919–930.
- ENE** 6/1974 = Eesti Nõukogude Entsüklopeedia 6. köide. 1974. Tallinn: Valgus.
- ENE** 2/1987 = Eesti Nõukogude Entsüklopeedia 2. köide. 1987. Tallinn: Valgus.
- Giurchescu, Anca** 2001. The Power of Dance and Its Social and Political Uses. Yearbook for Traditional Music, Vol. 33. International Council for Traditional Music, Los Angeles: UCLA, Department of Ethnomusicology, lk 109–121.
- Hennoste, Tiit** 2003. Postkolonialism ja Eesti. – Vikerkaar, nr 4–5, lk 85–100.
- Kapper, Sille** 2010. Kas rahvatants sünnib siis, kui rahvas tantsib? – Rahvast ja tantsust. Tallinn: Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts, lk 46–54.
- Kermik, Heino** 1983. Ullo Toomi. Kaerajaanist tantsupeoni. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kirss, Tiina** 2001. Rändavad piirid. Postkolonialismi võimalused. – Keel ja Kirjandus, nr 10, lk 673–682.
- Meissaar, Maris** 2009. Silver Sepp vahendab pärimustantsu keemilisi hetki. – Eesti Päevaleht, 14. november <http://www.epl.ee/artikkel/482623> [24.05.2010].
- Mertelsmann, Olav** [Olaf] 2003. Hariduse ja kultuuri ekspansioon süsteemi stabiliseerijana Eesti 1940–1956. – Kultuur ja Elu, nr 3 http://kultuur.elu.ee/ke473_haridus.htm [24.05.2010].
- Peiker, Piret** 2009. Postkoloniaalsed uuringud – Kahekümnenda sajandi mõttevoolud. Toim E. Annus. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 865–869.
- Põldmäe, Rudolf, Herbert Tampere** 1938. Valimik eesti rahvatantse. Tartu: Eesti Rahvaluule Arhiivi Toimetused 8.
- Racevskis, Kārlis** 2002. Toward a Postcolonial Perspective on the Baltic States. – Journal of Baltic Studies, 33, London: Routledge, lk 37–56.
- Raudkats, Anna** 1926. Eesti rahvatantsud. Tartu: Kirjastuse-Ühisuse „Postimehe” trükk.
- R. S.** 1932. Stiliseeritud rahvatantsud „Vanemuises” – Postimees, 27. mai, lk 5.
- Toming, Ülle** 2004. Abiks karaktertantsu õppijale. Tallinn: TPÜ Kirjastus.
- Toomi, Uilo** 1947. Valimik eesti rahvatantse. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.
- Toomi, Uilo** 1953. Eesti rahvatantsud, Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Toomi, Uilo** 1966. Harjutusvara rahvatantsijaile. Tallinn: Eesti Raamat.
- Torop, Kristjan** 1966. Eesti rahvatantsu oskussõnastik. Tallinn: Eesti NSV Rahvaloomingu Maja.
- Torop, Kristjan** 2008. Eesti rahvatantsu oskussõnastik. Toim Ü. Feršel. Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus.
- Tõnnus, Richard** 1991. Anna Raudkats oma ajas. Tallinn: Eesti Raamat.
- Vissel, Anu** 2004. Rahvatantsu asendist eestlaste kultuuripildis ja harrastustes. – Pärimusmuusika muutuv asendist ühiskonnas 2. Koost I. Rütel. Tõid etnomusikoloogia alalt 2. Tallinn: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu, lk 109–127.

Videomaterjalid

ETV 1989 = Eesti rahva tants. Eesti Televisiooni saade. Eesti Rahvusringhäälingu arhiiv ja autori erakogu.

Järvela, Mall 2008. Intervjuu Ilmar Mossiga. Videosalvestus ja litereering autori valduses.

Sille Kapper (MA) on tantsu-uurija ja -õpetaja, ansambli Leigarid tantsija ja üks juhtidest, tantsuajaloo teadur ja õppejõud TLÜ koreograafia osakonnas, ühtlasi TLÜ EHI doktorant kultuuride uuringute alal, uurimissuunaks pärimustants ning sellega külgnevad valdkonnad. Kontakt: sille.kapper@gmail.com

III

Sille Kapper 2011. Kujutledes kogukondi: traditsioonist ja improvisatsioonist tänapäeva pärimustantsus. – *Mäetagused*, 49. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi folkloristika osakond, 7–34

Kujutledes kogukondi: traditsioonist ja improvisatsioonist tänapäeva pärimustantsus¹

Sille Kapper

Teesid: Eestis on räägitud elava tantsutraditsiooni katkemisest, ometi tantsivad inimesed edasi ja nende liigutustes on täheldatavad teatud ühisjooned. Kas nüüdses postmodernistlikus, postindustriaalses ja globaliseerivas maailmas on tantsu puhul tegu vaid juhusliku sarnasuse, bioloogiliste ja füüsikaliste seaduspärasustega või siiski ka millegagi, mida võiks kutsuda traditsiooniks? Kes ja kuidas kasutavad pärimust tänapäeva meelelahutustantsus? Uurimuse tuumikandmed on kogutud 2010. aasta Viljandi pärimusmuusika festivalil, mille teemaks oli tants. Liigutustes avaldub tantsijate ettekujutus pärimusest ja tantsu jälgides võib kujutleda sarnast pärimust jagavaid kogukondi.

Märksõnad: identiteet, improvisatsioon, kogukond, koreoloogiline analüüs, pärimustants

Sissejuhatus

Inimeste tegevust suunavad alati ühiskonnas valitsevad normid. Eestis kuni 20. sajandi alguseni püsinud külakogukonna konservatiivses elukorralduses määras ka tantsupõrandal toimuva peamiselt traditsioon, mille põhijooni peegeldavad folkloorikogud. Kui Euroopa rahvaste tantsutraditsiooni meelelahutuslik osa on põhielementidelt suuresti rahvusvaheline, siis rahvatantsude kogumine ja “taaselustamine” on olnud enamasti kantud modernistlikest rahvusromantilistest väärtustest, mis idealiseerivad lihtsat ning looduslähedast maaelu. Seoses linnastumise ja nõukogude võimu perioodiga Eestis on räägitud elava tantsutraditsiooni katkemisest (Vissel 2004: 117), ometi tantsivad inimesed edasi ning nende liigutustes on täheldatavad teatud ühisjooned. Küsimus, kas nüüdses postmodernistlikus, postindustriaalses ja globaliseerivas maailmas on tantsu puhul tegu vaid juhusliku sarnasuse, bioloogiliste ja füüsikaliste seaduspärasustega või siiski ka millegagi, mida võiks kutsuda traditsiooniks, on käesoleva uurimuse lähtepunktiks.

<http://www.folklore.eeltagused/nr49/kapper.pdf>

Seni hõlmavad rahvatantsu-uuringute põhilised teemad tantsupärimuse leviku ajaloolisi seaduspärasusi külaühiskonnas (Bakka 1991, 2001; Dunin 1991; Felföldi 2005) ning sekundaartraditsiooni ehk pärimusainese taaskasutust publiku ees (Hoerburger 1965; Honko 1990; Giurchescu & Torp 1991; Shay 2002; Nahachewsky 1995, 2008). Lavaettekannete tagasimõju spontaansetele esitusolukordadele on nimetatud pärimustantsu "kolmandaks eluks" (Nahachewsky 1995). Lavalise folklorismi käsitluste üheks teoreetiliseks tugipunktiks on rahvusliku identiteediga seotud kontseptsioonid (Hobsbawm 1983; Anderson 1994), kuid selgitamist vajaks, missugune identiteet väljendub spontaanses meelelahutustantsus.

Tants on üheks võimaluseks moodustada midagi ühistele väärtustele toetuva kogukonna laadset, mis aitab rahuldada inimeste kuuluvusvajadust. Identiteeditilooime reaalse kehalise tegevuse kaudu peaks olema kättesaadav igaühele, kuid seni on rahvusliku identiteeditunde toitmise ja rahvuskuvandi loomise südameasjaks võtnud organiseeritud rahvatantsuharrastus, sh tantsupeod, mille reeglid ja nõuded ei sobi siiski kõigile. Lavatantsu treeningumeetodid, esitusstiil ja ideoloogia peegeldavad autoritaarset, sageli koreograafikesket süsteemi. Kuidas aga tantsime siis, kui kõlab pärimusmuusika ja meil tekib spontaanne soov minna tantsima?

Tõenäoliselt väljendub tantsija isiklik identiteet tema liigutustes just siis, kui ta võib tantsimisel arvestada vaid nende reeglite ja normide ehk traditsiooniga, mida ta ise tahab aktsepteerida. Sellise olukorra tüüpiliseks tunnuseks on tantsija arvamus, et ta tantsib "nagu ise tahab", juurdlemata põhjalikumalt selle üle, missuguseid piiranguid ta tegelikult arvestab. Niisuguses pärimustantsus väljendub eeskätt tantsija isiksus ja tema tehtud valikud, mida mõjutavad mitmesugused tegurid, mis edaspidi ka analüüsi alla tulevad.

Teoreetiline raamistik: pärimus, kogukond ja individuaalsus

Käsitlen pärimustantsu osana tänapäeva folkloorist. Honko (1990) ja Jaago (1999) abil defineerin pärimustantsu kui kogukonna traditsioonilist tantsimisviisi või tantsuvormi, mis eksisteerib variantidena ja millel puudub üks kindel fikseeritud kuju. Just varieeruvusega erineb pärimustants rahvuslikust lavatantsust (autoritantsust) ja rahvatantsuharrastusest, mis avaldavad pärimustantsule oma mõju, kuid otseselt käesoleva uurimuse objektiks ei ole.

Traditsiooni mõistega tähistatakse üldiselt kultuuri jätkuvust ja ajalooliste mustrite korduvust (Anttonen 2005). Mõiste "traditsioon" on käibinud järje-

pidevuse tähistajana eelnenu ja kaasaja vahel, rõhutades suulist edasikandumist ning nähtuse ehedat, enesestmõistetavat ja orgaanilist terviklikkust minevikus, kaasaegne kultuurialalüüs näeb traditsioonis aga minevikulise ainese sümboolset representatsiooni, selle uuesti loomist või leiutamist käesolevas hetkes (Kuutma 2005–2006). Traditsiooni pärimusega samastades on seda kujutletud “ainemassina”, millest kasutaja aineid vastavalt vajadusele valib ja kohandab (Honko 1990).

Traditsiooni kandjana ehk pärimusrühmana saab Eestis kuni 19. ja 20. sajandi vahetuseni käsitleda maarahvast ning kohalikke kogukondi. Tänapäeva pärimusrühmaks tuleb pidada Alan Dundesi (2002: 17) rahvast – “mis tahes inimeste rühma, kellel on vähemalt üks ühine tunnus” ja kelle traditsioonid püsivad käibes, hoolimata rühma liikmete muutumisest (Dundes 2002: 37). Lauri Honko (1990) küsib, “kas võib juhuslikult kokku sattunud inimeste väljendusi pidada folklooriks või kas mis tahes üsna abstraktne huvirühm võib toimida nagu liikmeskond” ja rõhutab “folkloori seost tegelike ja suhteliselt pikaaegsete rühmadega”. Pärimusrühma liikmed tunnevad peamist osa rühma ühisest pärimusest ning üksikisiku traditsioonid, milles on nii üldisi kui haruldasi, ehitatakse üles selle põhjal (Honko 1990). Kuigi ühe pärimusmuusikakontserdi küllastajaid võib ühendada huvi selle muusikastiili vastu, ei moodusta nad pärimusrühma, kui puudub ühine traditsioon, mille peamist osa kõik tunneksid. Vastupidi, kontserdikuulajate tants viitab nende kuuluvusele erinevatesse tegelikesse, pikema ühise taustaga rühmadesse, mille liikmed jagavad sarnast traditsiooni.

Nimetan sellised rühmad kujuteldavateks kogukondadeks, toetudes Benedict Andersonile (1983), kes käsitleb kujuteldava kogukonnana rahvust kui sellesse kuulujate poolt kujutletud ja sotsiaalselt konstrueeritud gruppi. Mina kujutlen kogukonnana kultuuriliselt konstrueeritud rühmi, mille erisused väljenduvad tantsus. Varem olen neid Peter Niedermülleri (1992) ja Ingrid Rütli (2002) eeskujul nimetanud sümboolseteks kogukondadeks (Kapper 2008), pidades silmas sama sisu – ühiste väärtuste ümber koondunud inimrühmi, mis ei moodusta tingimata reaalseid sotsiaalseid gruppe. Sümboolse kogukonna mõiste sobib hästi lavalise folkloorismi valdkonda, kus seda ongi kasutatud (Barthel 1990) ja mida iseloomustab eesmärgipärane kujundiloome. Kogukondade kujutlemise idee tundub üldisem ja antud juhul sobivam, sest spontaanses tantsus on samastumist võimaldav märk ebaselgem, ent siiski kujuteldav.

Kuuluvuse ja millenagi identifitseerumise vältimatuks koostisosaks on eristumine millestki teisest. Vastandamise printsiip on üks identiteedi põhijoonetest, üht rühma ei saa mõtestada ilma mõne teiseta (Dundes 2002: 39). Tantsimisel ilmneb teis(t)est erinemine ning sarnasus omasugustega liigutustes ja

liikumisviisis, mida inimesed enda jaoks pärimusena tõlgendatud "ainemasist" (Honko 1990) kasutamiseks valivad.

Kujuteldavad kogukonnad ei ole siiski alati ainult imaginaarsed. Kui ühe rahvuse kõigi liikmetega silmast silma kohtumine on enamasti ebatõenäoline (Anderson 1994: 6), siis näiteks väiksemas harrastusrühmas on ka reaalne kokkusaamine kõigi kogukonnaliikmetega täiesti võimalik. Kuigi selleks, et kanda ühiseid väärtusi, ei pruugi kõik pärimusrühma liikmed üksteist üldse tunda (Dundes 2002: 26; Honko 1990), on "võimalus kohata vähemalt mõnda rühma liiget ja suhelda nendega nimelt rühma liikme rollist lähtudes [...] eeltingimus folkloori olemasolule" (Honko 1990).

Võrreldes tänapäevast tantsimist ehk praegust reaalkultuuri andmetega 20. sajandi algupoole tantsutraditsioonist (Põldmäe & Tampere 1938; Torop 1995, 2008; Pomozi 2009) ehk ideaalkultuuriga (Honko 1990) selguvad praegusajal laialdaselt kasutatavad, väiksemate rühmade ja üksikisikute mälus püsivad ning käibelt kadunud tantsuelemendid. Arvestades konkreetset situatsiooni, esitusstiili või tantsija isikut, saab mõnikord oletada elemendi päritolu ("saamise" viisi) ja selle kasutamise või mittekasutamise põhjuseid, mis võivad viidata kogukonna taotluslikule kultuurile. Lauri Honko (1990) järgi tähendab taotluslik kultuur avatud ja paindlikku kohanemist uute tingimustega, kusjuures ei hoita kramplikult kinni vanadest väärtustest kui asjast iseneses, vaid taotletakse elastset ja sujuvat üleminekut uude keskkonda. Paratamatu keskkonnavahetuse on pärimustants linnakultuuri valdavaks muutumise läbi teinud, ning nüüd on tarvis jälgida, mismoodi toimub kohanemine.

Improvisatsiooni saab pärimustantsus mõista kui üksikisiku liikumisvariante üldistes ehk traditsiooni poolt seatud raamides või ka neid ületades. Üksiku tantsija valikuid mõjutab peale traditsiooni tema füüsiline võimekus, tantsukogemused jpm, mis kokku moodustavad tema tantsukompetentsi (Bakka 1991: 216–217). Ühe kogukonna liikmete tantsukompetentsid on suhteliselt sarnasemad kui erinevate kogukondade esindajate omad. Sarnane tantsukompetents kergendab inimeste koostoimimist tantsupõrandal ja muudab selle meeldivaks, erinevused võivad ühistegevust raskendada või koostantsu koguni võimatuks muuta, kuid esialgu silmatorkavalt erineva tantsukompetentsiga isikust võib saada ka eeskuju, kelle piireületava liikumise järgimine mõjutab terve kogukonna kompetentsi ja traditsiooni (Bakka 1991: 228). Laulukultuuride uurimisel on lauljaid liigitatud 1) alalhoidlikeks, 2) uuendavateks ja 3) vabalt improviseerivateks (Harvilahti 1992: 24, viidatud Korb 2002: 270 kaudu); samalaadset jaotust võib laiendada ka tantsijatele.

Lavatantsu puhul võib piiride ületamise tulemuseks olla ka leiutatud traditsioon, nagu seda defineerib Eric Hobsbawm (1983: 1–5): rituaalsete või süm-

boolsete praktikate komplekt, kus kunstlikult konstrueeritud kordamise kaudu taotletakse teatud väärtuste ja käitumisnormide juurutamist, püüdes luua seost mõne sobiva minevikunähtusega. Erinevalt traditsiooni üldisemast kontseptsioonist iseloomustab seda invariantus – nagu ka lavatantsu. Kuid Kristin Kuutma (2005–2006) ja Lauri Honko (1990) traditsiooni- ehk pärimusekäsitlused suunavad uurijat täheldama leiutavaid elemente ka pärimustantsus.

Taustaks: tantsupärimuse kogumisest ja uurimisest Eestis

Eesti tantsupärimust on kogutud ligikaudu sajandi jooksul, kui lugeda asjatundliku kogumise alguseks esimese vastavalt koolitatud spetsialisti Anna Raudkatsi kogumismatku 1913. aastal (Vissel 1999: 56). Uurijad on huvitunud mineviku tantsumoodidest, käsitledes peamiselt 19. sajandi II ja 20. sajandi I poole repertuaari (Põldmäe & Tampere 1938; Tampere 1975; Torop 1991, 1995; Pomozi 2009) ning tantsuvõimalusi (Torop 1988).

Kristjan Toropi (1988, 1991, 1995) analüüsitud ja süstematiseeritud tantsukirjeldused annavad üldjoonelise ettekujutuse Eesti 19. sajandi II ja 20. sajandi I poole tantsutraditsiooni sellest osast, mis puudutab tantsijate liigutusi ja liikumist ruumis. Tantsu konteksti ja funktsioonide käsitlustest (Põldmäe & Tampere 1938; Torop 1988, 1991) ilmneb, et kogumise algusajaks oli tantsude maagiline või rituaalne sisu enamasti ununenud ning tantsimise peamiseks ülesandeks saanud meelelahutus ja seltskondlik suhtlemine.

Kogumishetke kaasaegset meelelahutustantsu on dokumenteeritud väga vähe. Väärtustati hääbuvat traditsiooni, mille kadumishoost päästmiseks paluti vanematel inimestel meenutada moestlänud tantse. Vaid Ingrid Rüütel (2009) käsitleb muu seas ka tantsimist tänapäeva Kihnus, kuid sealne situatsioon erineb ülejäänud Eestist järjepidevalt edasikantud traditsiooni ning folklorismiilmingute tugeva põimumise poolest. Mujal Eestis on valdavaks tantsupärimusest huvitumise viisiks selle õppimine vahendajate kaudu (Vissel 2004: 111). Muutunud ühiskonnakorralduse ning tantsude arhiivi ja raamatutesse talletamise, lavatantsu vajadustele vastava normeerimise ja üldise tantsuhariduse leviku käigus on paikkondlikud erinevused asendunud erinevatest kasutuskontekstidest ja tantsijate taustast tulenevatega. Pärimuse tänapäevase taaskasutuse salvestusi festivalidelt jm Eesti Rahvaluule Arhiivis leidub. Eesti tantsufolklorismi on analüüsinud Anu Vissel (2004) ja Sille Kapper (2008, 2011), kuid pärimusmuusika publiku spontaanset tantsu uuritud ei ole.

Uurimisküsimus: missugune on pärimustants tänapäeva Eestis?

Uurimuse põhiprobleem seisnebki selles, et tänapäeva tantsupärimusest on vähe teada. 2010. aasta Viljandi pärimusmuusika festival kuulutas oma eesmärgiks “luua olukordi, kus Eesti eri paikade tantsutraditsioon võiks areneda ning tänapäevastuda läbi improvisatsiooni” ning “läbi pärimustantsu hoogu anda inimeste individuaalsele eneseväljendusele” (Teema 2010), mis kujutas endast harrastusrühmade organiseeritud ja kollektiivsele ühtsusele orienteeritud tegevusest põhimõtteliselt erinevat algatust. Seni minevikutraditsioonile keskendunud tantsufolkloristika jaoks tekkis uudne võimalus jälgida pärimusmuusika saatel tantsitavat spontaanset meelelahutustantsu tema loomulik keskkonnas – vabas peoõhkkonnas.

Erinevalt agraarühikonnast on tänapäeva linnainimeste tantsukogemused mitmesugused: tantse ja erinevaid stiile õpitakse organiseeritud sündmustel, alustades koolitundidest ja harrastusrühmadest ning lõpetades festivalidega, professionaalsetelt ja isehakanud õpetajatelt, kirjandusest ning videosalvestustelt. Missugust pärimust nüüd tantsupõrandal kasutatakse ja taastuuakse, millistes seostes ja miks? Missugused kogukonnad on tantsupärimuse kandjaks? Kuidas kõlavad muutunud eksistentsikeskkonnas kokku traditsioon ja improvisatsioon – kogukonna ühisteave ühelt ja postmodernselt mänguline kõikelubav pluralism teiselt poolt?

Meetod ja andmed

Kuna tantsimise puhul on primaarne infokandja inimkeha ja selle liigutused, siis põhilise info uurimisobjekti omaduste kohta annab koreoloogiline ehk tantsuteksti ja konteksti analüüs. Tantsu pärimuslikud elemendid eristuvad võrdluses kirjanduse andmetega (Põldmäe & Tampere 1938; Tampere 1975; Torop 1991, 1995; Pomozi 2009). Liigutustes avaldub tantsijani kandunud pärimuslik praktika, tema ettekujutus pärimusest ning see, kuidas tantsija pärimust oma kehaga taasesitab, -loob, -kasutab. Tantsimine väljendab inimese kuulumist teatud kogukonda(desse), ilma et tantsija ise seda endale teadvustaks või väljendada sooviks. Liikumise analüüsi, antropoloogilist osalusvaatlust ja vestlusi ühendav holistiline perspektiiv (lähemalt Giurchescu & Torp 1991; Kapper 2009) lubab mõista, kuidas tänapäeval Eestis pärimustantsu tantsitakse ning oletada, miks niimoodi tantsitakse.

Tuumikandmed kogusin Viljandi pärimusmuusika festivalil 22.–25. juulini 2010, kus anti umbes 100 kontserti, lisaks õpitoad jm, külastajaid oli kokku u 20 000 (Festivalist 2010). Kuigi festival on rahvusvaheline, annavad tooni eesti pealtvaatajad. Mind huvitas eeskätt tantsiv kontserdipublik ning õpitubade jt sündmuste osavõtjad. Kokku osalesin 34 sündmusel, millest 14 olid kontserdid, 12 õpitoad, seitse spontaansed organiseerimata juhtumid ning üks erisündmus (“öine sussisahistamine”). Kõik sündmused olid rahvarohked, mahutades vastavalt ruumi võimalustele korraga 50–500 inimest, hinnanguliselt osales kõnealustel sündmustel kokku umbes 7000 inimest.

Andmekogumise meetoditena kasutasin vaatlust koos detailsete märkmete tegemisega nii nähtust-kuuldust kui ka vaatluse ajal tekkinud enda mõtetest ja küsimustest (Ostrower 1998) ning vaatlust osalejana (Laherand 2008: 229–230), kus osaleja roll on esmane ja vaatleja roll teisene. Kindlat reeglit, millal vaadelda ja millal tantsida, ma endale ei seadnud, vaid tegin iga tantsuvõimaluse puhul otsuse lähtuvalt konkreetsest olukorrast.

Uurimisel mängibki olulist rolli minu isiklik tantsukogemus, kus alates 1990. aastate algusest seisavad kõrvuti pärimustants ja rahvuslik lavatants. Kahe erineva stiili õpetamine on harjutanud mind analüüsima, mida ma näen, otsima tantsimisel tekkivate olukordade põhjuseid ning proovima praktilisi lahendusi. Kogemus määrab, missuguseid elemente ma üldse märkan: enamasti loon või otsin seoseid talupojatraditsiooniga, mille kohta minu teadmised pärinevad arhiivist ning kehakogemusest tantsude rekonstrueerimisel.

Andmed on dokumenteeritud uurimispäevikus, mis hõlmab ka festivali-eelset ja -järgset aega kuni artikli lõppversiooni valmimiseni 2011. aasta sügisel. Vaatlusmärkmeid tegin paber kandjale otse sündmuspäeval või vahetult pärast sündmust. Videosalvestusi tegi Eesti Kirjandusmuuseum (ERA EV 49-50). Teiste operaatorite salvestuste kasutamine selle asemel, et ise filmida, oli otstarbekas mitmel põhjusel: kaamera vaateulatusse mahub vähe, tavaliselt ei ole võimalik kogu tantsuplatsi pidevalt kaadris hoida, videole ei jõua see info, mida kogeb tantsija keha. Kuid just minu kehakogemus oli antud juhul samuti uurimisinstrumendiks.

Kehastatu sõnastamisel on nii puudusi kui ka eeliseid. Uurija teeb juba kirjutamise hetkel valiku olulise ja ebaolulise vahel ning eksides võib jätta kõrvale vajaliku teabe. Teisest küljest tulebki uurimisprobleemi seisukohast oluline eristada võimalikult vara, et mitte uppuda liigsesse materjali. Antud juhul oli oluline kirjeldada, mida, kuidas, millal ja mis oludes inimesed tantsivad.

Töötlesin vaatlusmärkmeid tavapärase sisuanalüüsi meetodil (Hsieh & Shannon 2005). Esialgse kodeerimiskeemi moodustamiseks tõstsingi välitöö päevikus esile tekstiosad, mis näisid väljendavat uurimisküsimuste seisuko-

halt olulisi mõtteid ning varustasin need märksõnaliste kommentaaridega. Täendusrikaste kategooriatena joonistused välja eri tüüpi tantsusündmuste ning nendes osalejate liikumise kirjeldused.

Mis oludes, mida ja kuidas tantsiti Viljandi pärimusmuusika festivalil 2010?

Käsitledes folkloori elava käitumistervikuna, vaatleb Lauri Honko (1990) seda kui "avatud ressursiladu", millest pärimuse kasutaja valib elemente vastavalt vajadusele. Nagu inimese ettekujutus tantsust sõltub sellest, mida ta seni on tantsuks nimetatavana näinud (Adshead 1988: 11), kasutatakse ka pärimuse-na seda, mida tuntakse. Nõnda kujunebki tänapäeva pärimustants loendamatu kaug- ja lähiajalooliste infokihtide materjalist, millest igale inimesele on tuttav mingi osa, ning kasutamiseks valib ta sellest mingi veel väiksema osa. Valik võib olla teadlik või juhuslik, intuiitiivne või plaanipärane, olenevalt inimese teadmistest, väärtushinnangutest ja tõekspidamistest, aga ka asjaoludest, näiteks sündmuse iseloomust ja inimese rollist pärimusrühmas või konkreetses tantsusituatsioonis.

Sündmuse iseloom määrab ühe osa raamidest, mis tantsija pärimusevalikuid mõjutavad. 2010. aasta Viljandi pärimusmuusika festival pakkus üldjoontes kuut tüüpi tantsuvõimalusi:

- Eesti pärimusmuusika kontserdid,
- välisesinejate kontserdid,
- juhutantsud (festivali poolt organiseerimata, spontaanselt tekkinud tantsuvõimalused),
- eesti tantsude õpitoad välitantsupõrandal,
- teiste rahvaste tantsude õpitoad välitantsupõrandal,
- nn kvaliteetõpitoad (korraldajate määratlus) siseruumides.

Kontsertidel oli tantsimise suurimaks mõjutajaks muusika. Küsimus, *mida* tantsitakse, väljendab tantsuteksti suhet muusikaga. Üldiselt toimib tänapäevani reegel, et tantsitakse pilli järgi, kuid muusikute ja tantsijate kasutatav pärimusmaterjal on nüüd tihti erinev: paljusid tantsuviise muusikud küll mängivad, kuid nendega kokkuuluvaid tantsutekste ei teata või muudel põhjustel ei tantsita. Nii kuulasingi festivalil kontsertettekandes ära nii ingliskadrilli (Eesti Etno Kirsimäel) kui krakovjaki (Trallikud Rohelisel laval) jpm, ilma et keegi oleks neid tantse tantsinud, kuid tollessamas krakovjakis tundis üks keskealine paar ära polka ning tantsis seda. Teistpidi osutus läbi kogu festivali

populaarseks tantsuvariandiks papiljonipolka, mida tantsiti erinevate sobivas rütmis lugude saatel. Niisiis ongi küsimusele, *mida tantsitakse*, vastusevariante kaks: seda, mida pill mängib või midagi muud, kui pill mängib. Saab ka korraga: üks rühm kuuleb nt karoobuška viisi ja tantsib seda, teine rühm aga kuuleb peamiselt rütmi ja hüppab (Klapp³ Kultrahoovis).

Tähtsat rolli liikumismaterjali valikul mängib inimeste ettekujutus tantsupärimusest ehk igäihe nähtu ja õpitu, mis tõi folgil 2010 kaasa järgmised aina korduvad liikumismustrid:

- *labajalga tantsitakse palju vooris ja harva paaris, vooris kombineeritakse erinevaid samme;*
- *kindlavormilisi paaristantse tantsitakse ringjoonel, teisi platsil segiläbi;*
- *palju kasutatakse hüplemist ja hüpaksamme, nii vabalt improviseerides kui vanu tantsukujusid "edasi arendades" (papiljonipolka, kalamies);*
- *väga palju kasutatakse paigalsamme;*
- *kasutatakse kõiki kehaosi ja liigeseid, mitte ainult jalgu;*
- *traditsioonilisi paaritantsu skeeme tantsitakse ka üksi (raabiku, reinlender);*
- *paaris- ja sooloi improvisatsioonides järgnevad üksteisele kõikmõeldavad motiivid, mida inimesed kunagi näinud või tantsinud on; need ei pruugi olla seotud muusikaga.*

Tantsijate kogemus määras tantsimisviisi ka spontaansetel juhtumitel, mis tekkisidki siis, kui kusagil tänavanurgal mängiti muusikat, mille saatel keegi midagi tantsida tahtis ja oskas. Videonäitel⁴ mängivad kaks Pärnu koolipoissi Pärimusmuusika Aida ees akordionit ja kitarrit, poiste jalge ees on avatud pil-



Foto 1. Spontaanne tants Viljandis Pärimusmuusika Aida ees. ERA EV 50-061.

likast, kuhu kuulajad raha panevad. Foksilaadse loo saatel läheb kaks tüdrukut tantsima reinlendrit. Seejärel tellivad tüdrukud nõianeitsi ning tantsivad seda (ERA EV 50-061). Kui poisid jätkavad valsiga, tüdrukud ei tantsi. Juhutantsude puhul korduski muster, et tantsima mindi siis, kui tunti viisi juurde kuuluvat tantsuteksti, erinevalt kontsertidest, kus pärimuslike tantsuelementide mitteteadmine tantsimist ei takistanud. Varasem tantsuoskus polnud määrav ka tantsuõpetamistel, kus tantse seletati ja näidati aeglaselt ette.

Teise poole festivali tantsuvõimalustest moodustasidki õpitoad, kus võtmeisikuteks muusikute ja tantsijate tegevuse suunamisel olid juhendajad.³ Organiseeritud väliõpitoad olid äärmiselt populaarsed ja kuigi välitingimused ei soosi keskendumist, näis õpituppa tulnud kannustavat siiras huvi õppida uut pärimuslikku materjali. Seda üllatavam oli näha, et korraldajate poolt siseruumi kavandatud suuremale süvenemisele orienteeritud õpituppa⁴ ei olnud sugugi kõik osavõtjad tulnud juhendajate liikumist ja selgitusi jälgima ning uut kogemust saama, vaid kasutas lihtsalt võimalust tantsida tuttavaid tantsuvorme. Niisugune käitumine võib kõnelda sellest, et oskajatel pole pärimustantsude tantsimise võimalusi piisavalt. Võib ka oletada, et osa harrastajate puhul lõpeb huvi liikumisskeemi äraõppimisega, esitusstiili nüansid, ajalooline taust või pärimuse kandja tõekspidamised jäävad huviorbiidist välja. Võimalik, et kõik tantsijad lihtsalt ei taju nüansierinevusi ning nende ettekujutus oma liikumisest ei vasta sellele, mis on näha väljastpoolt. Igaühe silm ei pruugi haarata ettenäitaja liigutuste detaile või pole jäljendamiseks lihtsalt tuju. Lõpuks võis sellisel puhul esile kerkida ka festivalikorraldajate töö eesmärk ja vili – enesekindlus, individuaalsus ja improvisatsioon tõusevad tantsijate väärtuste hierarhias kõrgemale kui eeskuju järgimine.

Üks eriline tantsusündmus, "Öine sussisahistamine" ööl vastu 24. juulit Aida suures saalis vajab aga eraldi äramärkimist, sest on pärimustantsu hetkeiseisu mõistmiseks oluline, kuid ei allu mingisugusele liigitamisele. Tegu oli festivali ainsa niisuguse tantsusündmusega, kuhu osavõtjad olid tulnud selleks, et tantsida vanemaid tantse ja laval olid muusikud (Tarmo Noormaa ja Lauri Öunapuu) nimelt selleks, et tantsuks mängida, mitte kontserti anda. Õpitubadest erines sussisahistamine selle poolest, et keegi ei õpetanud, aga kõik oskasid tantsida seda, mida pill mängis: reinlendrit, polkat, valssi, subotat, serjožat, tuusteppi, padespaani, setu kargust jm. Tantsupõrandal avaldus selle õhtu osavõtjate festivali keskmisest kõrgem teadlikkus traditsioonipärastest varieerimisviisidest, ühtlasi oskus ja soov neid loovalt kasutada. Seejuures ei vähendanud vabatahtlikult valitud traditsiooni piirid kuidagi sündmuse emotsionaalsust, pigem vastupidi. Ühine kompetents soodustas suhtlemist ja tantsupõrandal puudusid pinged, mis mõnikord tekivad, kui ühises ruumis liikuvate tantsijate kompetents on väga erinev.⁵ Nii näiteks väljendas vanemaid tantsu-

vorme oskav inimene kontserdiolukorra kohta, et teda häirib, “kui ma ei saa tantsida, kui kakerdavad jalus” ja jätkas:

võimalik, et ma ka häirin oma liikumisega kedagi. Igal juhul mind küll segab, kui ma tantsin normaalset hoogsat polkat ja siis need tüübid koperdavad ees. Või kui ma niisama kuulan kontserti ja võngun ja siis mingid hakkavad trügima oma hüppamisega (N22).

Tänapäeval oleme enamasti kasvatatud väga sallivaks, häirivad olukorrad neelame alla ja neist kogunevad pinged. Sarnase kompetentsiga seltskonnas tantsimise pingevabadus tuleneb sellest, et osavõtjatele on üldjoontes teada, mida kaaslastelt (partnerilt, muusikuilt) oodata. Vanema pärimuse tundjad teavad, missuguseid tantse on tavaks olnud tantsida ringis ja kuidas seda teha. Traditsioonist võidakse kinni pidada sooviga teadlikult alles hoida või lihtsalt ühiselt nautida ja kasutada vanu oskusi, aga ka praktilistel põhjustel – et tants sujuks ja keegi kedagi ei segaks. Kihnlased, kelle hulgas on viimane asjaolu väga tähtis ja tantsupärimuse tundmine üldisem kui mujal, lähevad näiteks peole hulgakesi, et “lüüa massiga”, nagu mulle selgitas Maria Michelson (intervjuus 13. augustil 2011).

Kontserte ja õpitube võrreldes selgub üldjoontes, et kontserdipubliku tants varieerub laialt ning improvisatsiooni piirid seab endale vaid tantsija ise, õpitubade liikumisvariandid koonduvad aga kitsamalt ümber õpitava materjali. Tantsus kasutatava pärimusmaterjali valik sõltub mõlemat tüüpi sündmustel muusikast, tantsu eestvedajast või juhendajast ja kõigi tantsijate varasematest isiklikest kogemustest.

Kujuteldavate kogukondade pärimussüsteemid

See, kuidas inimesed tantsusituatsioonides käituvad, ei pruugi kokku langeda sellega, kuidas nad oma tantsimisest räägiksid. Sellepärast on just liikumise põhjal alust arutleda kogukondlike pärimussüsteemide üle. Kogukonna toimiv pärimussüsteem tugineb sellel, et inimestele on tuttav mingi ühine osa pärimusmaterjalist (Honko 1990). Minu andmete põhjal saab kujutleda vähe-malt kolme oma tantsupärimusega kogukonda, need on

- tantsuklubilised,
- rahvatantsijad,
- aktiivne publik.

Tantsuklubilisteks nimetan osalejaid tantsuklubide liikumises, kus on eesmärgiks tantsida elava muusika saatel oma lõbuks, alternatiivina rahvatantsurühmadele. *Rahvatantsijad* tegutsevad rühmades ning on enamasti kokku puu-

tunud ka Eesti rahvusliku lavatantsuga, tantsude õppimisega kaasneb kehakool ja üldfüüsiline treening. Väljendiga *aktiivne publik* tähistan festivalikülasti, kes jälgitud sündmustel tantsisid. Eraldi räägin allpool veel *solistidest*, kelle kogukondlik kuuluvus võib olla erinev.

Praktilised kogemused näitavad, et tantsimise muudab toimivaks tantsijate ja muusikute koostöö, kusjuures ühtviisi vajalik on nii tantsijate omavaheline ja muusikute omavaheline ühine kompetents kui ka tantsijate ja muusikute ühisosa.

Tantsuklubilised

Üsna konkreetset osa ühist pärimust valdavad tantsuklubide tantsijad ja muusikud. Kõige nähtavamal kujul esindas tantsuklubiliste kogukonda Viljandi folgil 2010 pealkirja Lubas Malka alla kogunenud Eesti-Läti-Leedu kollektiiv, kes reklaamib oma repertuaarina Baltikumi 19. ja 20. sajandi külapidude tantsu- ja lorilugusid (Teatmik 2010: 14). Kuid tantsuklubilisi on nende kompetentsi järgi kerge ära tunda ka kontserdipubliku seas ning õpitubades, sest nende kasutava pärimusmaterjali enamiku moodustavad kindlavormilised paaristantsud, mida tantsitakse ühe või mõne suhteliselt sarnase viisivariandi saatel ja mis kujutavad endast rahvusvaheliselt levinud seltskonnatantsude folkloriseerunud kujusid. Sel festivalil tantsiti neist nt padespaani, subotat, nõianeitit, kuhhaanuškät, serjožat, tuusteppi, karoobuškät, tõmba-jüri, vengerkat (näiteks video Lubas Malka eesti tantsu õpitoast ERA EV 49-10). Samuti armastatakse tantsuklubis tantsida voor- ja kolonntantse erinevate labajalaviiside järgi



Foto 2. Vengerka Lubas Malka õpitoas. ERA EV 49-10.

ning sedasama tehakse siis ka kontserdikuulajana. Lisaks ringleb Eesti erinevate linnade tantsuklubides teatud hulk läti, leedu, portugali, ungari jt hilislaene (20. ja 21. sajandi vahetuselt), mida tunnevad nii muusikud kui ka tantsijad ja mida ei peeta laenu värskuse tõttu vähem “oma” lugudeks. Seda näitas asjaolu, et eesti tantsude õpitoana välja kuulutatud üritusel õpetas Lubas Malka kõigepealt leedu ja portugali tantse. Linnadevahelised erinevused tantsuklubide repertuaaris on väikesed. Huvilised liiguvad takistusteta erinevate linnade ja ka eri riikide klubiõhtutele ning tunnevad end seal tänu tuttavale pärimusele koduselt.

Klubiliste tantsustiil on rõhutatult vaba ja pingutamatu ning liigutuste iseloom individuaalne. Tantsu harjutamist nõudvaid elemente nagu näiteks paarispöörlemist kasutavad tantsuklubilised vähem. Samas on tantsuklubiliste seas üsna arenenud oskus kulgeda muusika ja ülejäänud tantsijatega ühises rütmis ja pörandajoonises, mis on mõnusaks koostoimimiseks väga oluline ja mille omandavad küllaltki kiiresti ka uustulnukad.

Tantsustiililt eristub tantsuklubiliste kogukonna sees, aga veidi ka väljaspool seda, veel üks osa tantsijaid, kes paaristantsudes ja eriti pöörlemisel kasutab teistest erinevat kehahoidu: iseloomulik on hästi ümar tantsuvöte ja kergelt ettepoole kummargil asend. Minule on praegu mõistatuseks, kas tegu on tantsijate loomuliku, liikumise iseloomust ja paariliste omavahelisest suhtest tuleneva hoiu, kellegi jäljendamise või sooviga selgelt eristuda lavatantsust, kus kehaasend on enamasti vastupidine – paariliste puusad koos, õlavöö lahus. Tantsu vaatlemine ja praktiline kogemine tõstatab siin küsimuse, kuid vastamiseks tuleb appi võtta teised meetodid, mis jääb juba järgmiste uurimuste osaks.

Rahvatantsijad

Igas kogukonnas kujuneb välja pärimuse kasutamise- ja juhtimissüsteem (Honko 1990). Tantsuklubi pärimuse kasutamisel on kogukonnaliikmetel suur vabadus ning juhtijaiks võib siin pidada üksikisikutest eestvedajaid ja teatud määral ehk ka Eesti Pärimusmuusika Keskust, rahvatantsijate kogukonda iseloomustab aga suurem organiseeritus. Seda tingib rahvatantsijate kooskäämise erinev eesmärk – kuigi lõbus ajaveetmine pole rahvatantsu harrastajale vähetähtis, on rühmade tegevuse oluliseks osaks esinemised ja eelnev harjutamine, enamasti professionaalse tantsuõpetaja juhendamisel, sageli eesmärgiga osaleda rahvatantsuvaldkonna suurpidudel, mida korraldavad Eesti Laulu- ja Tantsupeo Sihtasutus ning Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts.

Festivalil spontaanset tantsimist jälgides ilmneb, et rahvatantsutreening on avardanud inimeste võimalusi pärimuse kasutamiseks: osalt tunnevad ka rühmatantsijad eelkirjeldatud kindlavormiliste tantsude repertuaari, lisaks kontratantse ja vabavormilisi paaristantse, aga enamasti ka teatud hulka autoritantse. Viimaste kasutamist spontaanses situatsioonis ma vähemalt 2010. aasta Viljandi folgil ei täheldanud,⁶ kuid lavatantsude esitamiseks läbi tehtud treeningul on inimesed omandanud oskuse kasutada ka seda osa pärimusest, mille viljelemine nõuab eelnevat harjutamist. Näiteks oskab keskmine rahvatantsija tavaliselt tantsida valssi või polkat päripäeva pööreldes nõnda, et samm püsib rütmis ja ühtlasi liigub paar ringjoonel vastupäeva ehk traditsioonilisel viisil. Selle oskuse on tänapäeva kandnud rahvatantsuharrastus. Tantsija tegevust võiks siin võrrelda muusiku omaga, kes samuti õpib eelnevalt pilli valdama ning alles seejärel saab asuda mängima, ka ainult iseenda rõõmuks. Omandatud tehniline oskus suurendab tantsumõnu, sest pöörlemine on olnud üks levinumaid, ekstaasiloovald võimalusi pärimustantsu nautimiseks.

Rühmatantsija ei tunne tavaliselt tantsuklubide rahvusvahelisi hilislaene 20. ja 21. sajandi vahetusest. Arvatavasti ei kuulu need rahvatantsijate kogukonna silmis (rahvusliku?) identiteediga seonduvasse tuumikfolkloori (Honko 1990), mistõttu neid rahvatantsutundides ei õpetata. Kuid rahvatantsija õpib kiiresti, sest olemas on huvi ning treeningul omandatud täpsem kehatunnetus, üldoskused ja arusaam, kuidas süsteem toimib. Selline ühise traditsiooni-osa tundmine ja koostantsimise võime tegelikult ühendab tantsuklubilisi ja rahvatantsijaid, kelle tegevuspõhimõtetes on seni nii osalejad ise kui ka uurijad (Vissel 2004; Kapper 2008) esile toonud pigem erinevusi.

Siiski, kogukonnast ja selles toimivast pärimussüsteemist saab rahvatantsurühmade puhul rääkida eeskätt siis, kui tantsijad ühist materjali tõepoolest ka vabalt kasutavad. Rühma sisemine reaalkultuur muutub nähtavaks alles rühmaliikmete spontaanses tantsukäitumises. Sugugi kõiki rahvatantsijaid ei iseloomusta võime ega huvigi kasutada lavatantsu kaudu õpitud pärimust loomulikus situatsioonis.

Peale tantsutekstide ja tehnikate tundmise võib lavatantsu õppinud inimesi mõnikord ära tunda tantsuhoiu (nt sirged käed sulgvõttes) või põhisammude tantsimise viisi järgi (hüplev polka, labajalavalsisamm). Need, kes ka spontaanselt tantsides säilitavad lavalise hoiaku, teevad seda täiesti rõõmsalt ja vabalt. Kuna vabas meelelahutustantsus puudub kohustus pingutada rühma ühtsuse või pealtvaatajale avaldatava mulje pärast, jääb üle oletada, et kui inimene nõnda tantsib, siis talle sel hetkel meeldibki nii ja see ei ole talle ülemäära raske. Osa tantsijaid aga muudab oma esitusstiili vastavalt situatsioonile. Kuidas need inimesed asja ise seletavad, väärrib uurimist edaspidi. Siinkohal saan lisada vaid isikliku kogemuse, mille põhjal liikumisstiili mää-

rajaks on tantsu kui suhtlemisvahendi suund ja minu asend selles protsessis: kellega ma suhtlen ja missugune on edastamisele kuuluv sõnum, kuid mõjutajadena käib kaasas hulk täiendavaid faktoreid alates füüsilisest enesetundest ja lõpetades tujuga. Kohandumise põhjus võib olla ka soov mitte erineda hetkel tantsivast enamikust, ühtsustunne grupiga vms. Kohandumise eelduseks on kindlasti võime oma liikumisstiili teadvustada ja erinevaid võimalusi võrrelda.

Aktiivne publik

Suurima osa folgil tantsijatest moodustab inimrühm, keda ma tinglikult nimetan aktiivseks⁷ publikuks. Raske on öelda, kas aktiivse publiku kujutlemine kogukonnana oleks õigustatud. Kindlasti ühendab neid inimesi keskmisest veidi suurem huvi pärimusmuusika ja tantsu vastu, kuid märkimisväärset varasemat vanema pärimustantsu kogemust nende liikumisest välja ei paista. Aktiivse publiku tantsu üldlevinud elemendid (paigalsammud, ummishüpped) esinevad kõikjal, mitte ainult pärimusmuusika saatel tantsides. "Pärimuslikumast" materjalist kasutatakse tihti käevangus pöörlemist ja liigutakse voo-
ris.

Aktiivne publik õpib õhinal kõike, mida pakutakse. Festivaliolukorras on pakutavat palju ja väga erinevat ning kõike kasutatakse vastavalt võimetele igasuguse kriitikata. Aktiivse publiku tantsukompetentsi iseloomulikeks joonteks on rohke hüpete ja hüpakute kasutamine ning kõigi liigete ja kehaosade pigem ulatuslik liikumine, erinevalt eesti vanema pärimuse väärtustajatest, kes vanu vorme tantsides näiteks puusavööd ülejäänud keha suhtes eraldi tavaliselt eriti ei liiguta. Aktiivse publiku tüüpiline, ööklubides või erinevatel popmuusika kontsertidel tantsitavale sarnane liikumisviis avaldubki eriti selgelt kontsertidel, kus saab vabalt hüpelda, kuid hüplev stiil oli nii mõnigi kord hästi täheldatav ka välitantsupõranda õpitubades.

Aktiivse publiku ühises tantsukompetentsis domineerivate motiivide puhul tuleks küsida, kas siin saab rääkida pärimusest või töötavad pigem üldinimlikud liikumispõhimõtted. Nt kui pööreldakse käevangus kõnni-, jooksu- või hüpakammudega, siis kas see väljendab kõige laiemalt levinud ettekujutust pärimusest? Aga kui tehakse paigalsamme või hüpatakse paigal üles-alla? Kas võtta seda arhailise tantsimisviisi või lihtsaima võimalusena end mistahes muusika saatel liigutada? Märkmeid Honko (1990) folklooriprotsessi teooriaga suhestades jõudsin järeldusele, et ei ole võimalik ega vahest ka oluline kõrvalseisjana neile küsimustele vastuseid mõistatada, otstarbekam oleks edasise uurimise käigus püüda aru saada, kuidas inimesed ise oma tantsimist



Foto 3. Keskealised tantsijad eelistavad enamasti valsivõtet. ERA EV 49-058.

käsitlevad, näiteks kas need, kes mõnikord tantsivad vanu tantsuvorme, aga mõnikord “hüppavad”, peavad üht tantsimisviisi rohkem pärimuslikuks kui teist ja miks.

Teatavaid ühisjooni võib märgata ka eri vanuses festivalikülastuste liikumises, kuid ma ei ole kindel, kas selle põhjal saab kujutleda kogukondi. Kui, siis ehk keskealiste tantsijate puhul, kelle repertuaari paistab noortest rohkem olevat mõjutanud nn peotants (standard- ja ladina tantsud), mida on päris pikka aega õpetatud koolides ja kursustel: tantsitakse enamasti valsivõttes, tihti nn umpa- ehk sambat meenutava vajuva polka sammuga (videonäide ERA EV 49-058). Laste puhul on tüüpiline hüppamine ja jooksmine, nad ei vaja selleks muusikat, kuid liikumissoov on tugev (videonäide ERA EV 50-063).

Lapse- ja keskea vahele jäävad noored jaotuvad ja liiguvad ülalkirjeldatud kogukondade vahel, millest aktiivne publik on kahtlemata kõige tooniandvam (videonäide ERA EV 50-075). Kui käsitleda aktiivset publikut ühisel huvil põhineva kogukonnana, siis võrreldes tantsuklubiliste ja rahvatantsijatega on siin huvi realiseerimine küll vähem pühendunud ja mitte nii järjekindel, kuid selle olemasolu üldse eristab seda kogukonda paljudest muude muusika- või tantsustiilide väärtustajatest ja harrastajatest. Just sellepärast, et pärimushuvi ei ole nende inimeste igapäevaelus domineeriv, tuleks aktiivse publiku puhul edaspidi uurida, mida sellesse kogukonda kuuluvad inimesed mõistavad pärimusena. Tegemist on kõige arvukama pärimusprotsessis osalejate rühmaga, mis võib omakorda peegeldada veelgi suurema sotsiaalse rühma tõekspidamisi – kui võtta arvesse nende tantsu silmatorkavat sarnasust sellega, mida võime näha ööklubides vm.

Solistid

Festivaliosaliste seast paistavad mõnikord silma üldsusest erineva kompetentsiga tantsijad, keda tinglikult võiks kutsuda solistideks. Nende kogukondlik kuuluvus võib olla erinev ja mitmekesine on ka liigutuste repertuaar: see võib koosneda peamiselt aktiivse publiku juures kirjeldatud elementidest, mille pärimuslikkust on raske ja võib-olla ka tarbetu hinnata, samuti võib soliste iseloomustada märkimisväärne orienteerumine rikkalikus pärimusmaterjalis ning selle vaba, samas traditsioonitundlik, kaastantsijaid, paarilist ja muusikat tunnetav kasutus.



Foto 4. Paariskolonntants ja üksiku paari improvisatsiooniline labajalg Viljandi pärimusmuusika festivalil 2010. ERA EV 50-047.

Ajakirja veebiversiooni eelviimasel videonäitel saab jälgida rohkelt vanema pärimuse elemente kasutava paari improvisatsioonilist labajalg (ERA EV 50-047). Paar varieerib arhiivikogudes kirjeldatud materjali ja mujalt maailmast õpitud elemente, ühendades need loovalt ainukordseks isikupäraseks tantsuks, mis täpselt samal kujul kunagi ei kordu. Liikudes tantsupõrandal üheaegselt suurema tantsijatehulga kolonniga ei sega nad aga teiste tantsu, liituvad sellega aegajalt ja siis jälle lahkuvad. Järgmises videonäites tantsib kaks üsna erineva kompetentsiga paari (ERA EV 49-18), kellest esimese liikumises on rõhk minevikuainese kasutusel, teise tants on nüüdisaegsem.

Hoolimata erinevast liikumismaterjalist ühendab kõiki soliste enesekindlus, mis võib tuleneda nii isiksuseomadustest kui ka varasemal tantsu- ja treeningkogemusel põhinevast heast keha valdamisest, oskustest ja teadmistest. Niisugune kompetents kokku võimaldabki tantsida üldsusest erineval viisil, seejuures kedagi takistamata, kuid ise olukorda nautides.



Foto 5. Kas lähtuda oma tantsus pärimuslikust ainesest, on iga tantsija enda otsustada. ERA EV 49-18.

Egil Bakka (1991) järgi võib kogukonna üldisest foonist tugevasti erinevate solistide jäljendamine päädida traditsiooni muutumisega. Ajalise distantsi puudumisel on selle nähtuse mõjude kohta praegu vara järeldusi teha, kuid solistide jäljendamist võib tantsusündmustel märgata küll. Üks konkreetne näide on tihedad paarisimprovisatsioonid erineva muusika, nt labajala või reinlendi saatel. Need sarnanevad traditsioonilisele tantsimisviisile, mida võib palju näha Põhjamaades. Sealmail õppimas käinud või festivalidel skandinaavlastega kohtunud noored on viimastel aastatel püüdnud niisugust improviseerimisviisi rakendada ka Eestis. Selliselt improviseerivad enesekindlad, sageli keskmisest veidi suuremate oskustega paarid mõjuvad tahes-tahtmata eeskujuna, keda jäädakse vaatama ja meeleldi jäljendatakse.

Jäljendamist ei leia sugugi kõik solistid. Inimesed otsustavad millegi järgi, mis võiks olla jäljendamist väärt. Arvestades vaatlusandmeid näib, et järele püütakse teha sellist liikumist, milles tuntakse ära minevikulisi elemente, kuid see oletus vajab veel kontrollimist.

Kuuldused pärimustantsu surmast on tugevasti liialdatud

Teooriad folkloori, sh rahvatantsu eludest ja taaselustamisest (Honko 1990; Nahachewsky 1995, 2008) on lugenud primaartraditsiooni katkenuks, pärimustants kui kultuurinähtus pole ometi kadunud: Pärimusmaterjali kasutavaid tantsijaid on väga palju, sageli rohkem, kui konkreetsele kontserdiplatsile või

tantsupõrandale optimaalselt mahuks. Mida see näitab? Viljandi folgil osalejad pakkusid mulle välja kaks oletust:

Festivalil tulevad tantsima need, kellele ei meeldi näpuga näitamine, et sa teed valesti (N49).

Oletaja võrdleb vaba tantsimist rahvatantsutrenniga. Ettekujutusele rahvatantsuharrastusest kui autoritaarsest süsteemist on alust andnud tantsupidude ühtlasele liikumisele põhinevad staadionilavastused. Korduvalt on eravestlustes mainitud ebameeldivat kogemust rangelt reeglustatud rahvatantsutunnist, mis on mõjutanud inimeste edasist tantsukäitumist. Teine oletus, miks folgil on tantsijaid palju, kõlas järgmiselt:

Suures massis julgevad liikuda ka need, kes lagedal ei julge. Kui näha on. Laulda julgetakse rohkem, sest laulda saab nii ka, et välja ei kosta (N35).

Võrreldes laulmist ja tantsimist arvatakse siin, et inimesed ei taha oma tegevusega ülearu silma paista, mistõttu suur hulk üheskoos, kuid mitte ülearu organiseeritud tegutsejaid tõmbab ligi aina uusi liitujaid. Mõlemad oletused on heaks aluseks järgmiste uurimisküsimuste väljatöötamisel, kui võtta uuri-
da pärimustantsu funktsioone tänapäeva tantsija silmis.

Läbiviidud uurimuses kerkisid aga esile ka probleemid, mille tantsimise populaarsus ja tantsijate suur hulk endaga kaasa tõi. Enda kogemuse kajastusena olen pärast Vägilaste kontserti päevikusse kirjutanud:

Ma ei saa tantsida nõnda nagu tahaksin, ma ei mahu liigutama.

Sama kinnitasid vestlused, tõi, inimestega, kes on "rahvatantsu teinud". Just rahvatantsija hing tahab ruumi, samuti ei tantsi "solistid" seal, kus ruumi pole. Rahvatantsijad astusid isegi platsilt kõrvale, kui ülerahvastatus muutus häirivaks, tantsuklubilised ega aktiivne publik end sellest tavaliselt segada ei lasknud. See kombineerub eeltoodud arvamusega, et julgetakse tantsida siis, kui rahvas on tihedalt ümber. Ilmneb, et kogukonniti erinevad ka tantsu nautimiseks vajalikud tingimused – oskajad ja enesekindlad tantsijad vajavad rohkem ruumi, algajad pigem varju ja õlatunnet.

Vahetult tantsuplatsi kõrval Lubas Malka õpituba jälgides on minu välitöö päevikusse siginenud read:

Ma ei näe, mida õpetatakse. Juhendaja ümber on nii tihe ring, et välimised ei näe midagi ja töötaks nagu katkine külatelefon, kus info moondub imekiiresti.

Kirjutatu paistab küll olevat vaid minu probleem, sest välisringil tantsijate rõõmu ja naudingut ei vähendanud karvavõrdki see, et nende tantsuvariant ei sarnanenud ettenäidatule. Ruumipuudus on lahendatav, ent väärtustada õpi-toa osaliste silmis olulisi pärimuselemente on keerulisem, võib-olla võimatu ja ebavajalik. Parafraseerides Kristjan Toropit (1988: 32) on pärimustants oma aja laps, mis mehaanilistele teise ajastusse ületoomise katsetele ei allu. Kül-lap ongi see asjade loomulik käik ja paratamatus, et pärimuse vanemaid vorme rekonstrueerivad ja taaskasutavad teatud huviliste kogukonnad, samal ajal kui teiste väärtustega kogukonnad loovad oma pärimust endale sobiva valiku alusel.

Kõiki festivalil tantsijaid iseloomustab siiras nauding tehtavast. Kohustusi ei ole, ja pärimus on vabatahtlik valik. Ettekujutus pärimusest ja omakorda sellest kasutatava valik on individuaalne ja kogukonniti erinev. Kui kasutada traditsiooni piiride kõnekujundit, võib neid täheldada tantsuklubiliste ja rahvatantsijate kogukondades, aktiivse publiku käitumisest aga piire ei paista – puudub “õige” ja “vale”, kõik on lubatud.

Meelelahutustantsu funktsiooniks on kõigis kogukondades suhtlemine kaaslastega ning eneseväljendus liikumise abil. Tantsus väljendub tantsija isiklik ja kogukondlik identiteet, kusjuures kuuluda saab ka mitmesse kogukonda korraga või vaheldumisi ning väljendusi vastavalt valida. Erineva pärimusega kogukonnad kohtuvad ühises festivaliruumis. Vanemat pärimust kõrgemalt väärtustavate kogukondadele, nagu ka festivali korraldavale institutsioonile tähendab see võimalust oma teadmisi ja tõekspidamisi levitada, kogudes nõnda uusi kogukonnaliikmed ning rikastades kogukonnaväliste huviliste repertuaari.

Edasine uurimine võiks selgitada kogukondade tuumikfolkloori ehk identiteediga seotud pärimuse (Honko 1990) rolli inimeste elus. Kas tasuks siiski uuesti mängu võtta ka nüüdse folkloristika uurimisalalt kõrvale jäänud mõiste *rahvas*? Festivalikorraldajate retoorikast võib täheldada soovi tunda või uuesti leiutada ka midagi üld-eesti traditsiooni laadset ja sisuliselt sama püütakse saavutada tantsupeo protsessis, ent kuidas tõlgendavad oma tantsukäitumist ning tantsijaidentiteeti inimesed ise?

Kokkuvõte

Uurimust käivitavaks probleemiks oli vajadus teada saada, kuidas kasutatakse pärimust praegusaja meelelahutustantsus. Eesmärk oli näidata, missugune on tänapäeval käibiv tantsupärimus ning kes ja kuidas seda kasutavad. Jälgides tantsimist peamiselt 2010. aasta Viljandi folgil selgus, et tänapäeva

pärimustants on erinäoline sõltuvalt kontekstist: tantsija taustast, kaaslastest, muusikast, ruumist. Mõjurite loetelu ei ole tähtsuse järjekorras ega lõplik. Enamasti on pärimustants tänapäeval improvisatsiooniline ja sisuliselt individuaalne, sest traditsiooni piirid seab iga tantsija endale ise.

Tants kultuurisidusa kehalise suhtlemisvahendi ning eneseväljendusvormina on üks võimalus rahuldada inimeste kuuluvusvajadust. Ennast identifitseeritakse ühiste väärtuste kaudu, mis tantsimisel muutuvad nähtavaks liigutuste repertuaaris ja esitusstiilides. Nii saab tantsu jälgimise põhjal kujutada kogukondi, kes kannavad teistest erinevat pärimust. Tantsuklubilised, rahvatantsijad ja aktiivne publik leiutavad oma traditsioonid eri viisidel, toetudes minevikulise ainese erinevatele fragmentidele. Tantsuklubiliste ja rahvatantsijate traditsioonid erinevad kogukonnas õpitud liikumisstiili ja osaliselt repertuaari poolest. Aktiivse publiku ühine pärimus seisneb väikeses hulgas nähtud või õpitud elementides, mida kasutatakse mistahes seostes. Igas kogukonnas leidub solistiomadustega tantsijaid, kelle kompetents on üldisest rikkalikum.

Et omada mingit ettekujutust pärimustantsust, ei saa toetuda ainult kehatunnetusele, vaid peab olema näinud midagi, mida ümbritsev kogukond tantsides teeb. Sellest järgmine samm on tantsimine kogukonnaliikme(te)ga koos ning selle põhjal oma individuaalse traditsiooni kujundamine. Tänapäeval mõjutab pärimusmaterjali edasikandumist selle teadlik õppimine erineval määral organiseeritud või regulaarsetes tegevustes nagu tantsuklubide liikumine, rahvatantsuharrastus või õpitoad. Tantsuõpetajatest või eestvedaja-juhtantsija rolli võtnud pärimusehuvilistest sõltub suuresti nii kasutuselolev repertuaar kui ka esitusstiilid.

Tantsupärimuse liikumine üle rahvuste- ja riigipiiride on meelelahutus- tantsule juba ajalooliselt omane. Rahvatantsijate kogukonnas tõuseb esile konservatiivsem hoiak, mis väljendub selgemas vahetegemises “oma” ja “võõra” vahel, samal ajal kui tantsuklubilised ega aktiivne publik ei näi eelistavat pikema kohaliku ajalooa tantsu. Rahvatantsijate rühmaidentiteet on tugevasti seotud arhiiviainesel põhineva ideaalkultuuriga, mis on kogukonna esindajaks väljapoole ja ühtlasi toimib teatava kogukonnasisese kontrollimehhanismina. Tantsuklubiliste käitumine on kirjeldatav pigem taotluslikku kultuurina, mis Lauri Honko (1990) järgi on kogukonna kultuur mitte sellisena, nagu see oli enne, vaid sellisena, milliseks see on kujunemas. Rahvatantsijate kogukonna ühise väärtusena avaneb ideaalkultuurile omane vanemaid kultuuri kihte kaitsev ja säilitav hoiak, tantsuklubilisi ühendav väärtus seisneb suuremas paindlikkuses ja avatuses. Sellisena peegeldavad tantsuklubilised ja rahvatantsijad tegelikult ühe ja sama, antud juhul eesti kultuuri pidevaid tasakaaluotsinguid püsivuse ja muutuvuse vahel.

Ka aktiivse publiku põhiväärtus näib olevat avatus, ühtlasi toetub aktiivse publiku tants eeskätt iga isiku mäluksuurile, kus on just nii palju kihte ja elemente kui iga isikus on oma elus tantsukogemusi läbi elanud. Erinevalt tantsuklubilistest või rahvatantsijatest on liikumise analüüsi põhjal raske määratleda aktiivse publiku tuumikpärimust, mida selle kogukonna liikmed ise tähtsustaksid ja millest võiks välja lugeda seost nende identiteediga. Kui aktiivset publikut üldse kogukonnana kujutleda, siis tuleb tunnistada, et kogukonnasisene side on suhteliselt lõtv, tuginedes ehk vaid huvile pärimusmuusika kui stiili vastu, mis eristab vaadeldud publikut siiski ülejäänud üldsusest.

Improvisatsioonilisus on tänapäeval tavaline enamiku spontaansete tantsujuhtumite puhul, kusjuures märgatavad on kõik tasandid – nii alalhoidlik, uuendav kui ka vabalt improviseeriv, kus kõigis kasutatakse pärimusmaterjali erineval määral ja viisil. Kuid erinevalt Lauri Harvilahti (1992: 24) lauljate liigtusest ei saa tantsimise puhul öelda, et üks tantsija oleks alati seotud sama improvisatsioonitasandiga. Pigem sõltub improvisatsioonilisuse aste konkreetsest situatsioonist – muusikast, kaaslastest ja ruumist ning tantsija valikul ka traditsioonist.

Vanema traditsiooni loov kasutamine on väiksema hulga huviliste pärimusmaad ja selliseid süvahuvilisi leidub kõigis kogukondades. Üldiselt aga kunagi valitsenud traditsioonipiire enam ei tunta ja varasemaid kohalikke omapärasid ei arvestata. Paikkondlike traditsioonide asemele on astunud kujuteldavate kogukondade ja üksikisikute omad. Traditsioon pole enam improvisatsiooni piiraja, sest üldine kultuurikeskkond on salliv ja kõikelukav. Vanematest või kohalikest traditsioonidest huvitujate jaoks on pärimus muutunud aga liigutuste repertuaari ja kogu tantsukogemust rikastavaks inspiratsiooniallikaks. Süvahuviliste kõrval on ka üldsuses märgatav soov minevikulist ja kohalikkude pärimust taas tundma õppida, mida näitab õpitubade populaarsus. Võib-olla annab teadmine, kuidas asjad olid varem, tagasi pidepunkti ja turvatunde, mis tänases ülitolerantses ühiskonnas kaduma kipub.

Koreoloogilise analüüsi põhjal oletatu kontrollimiseks on tarvis tänapäeva pärimustantsu mõtestamist jätkata, küsides, kuidas kirjeldavad ja põhjendavad tantsijaid ise oma pärimusmaterjali valikuid. Mida tõstavad tantsijad esile pärimuse saamislugudes, kuidas nähakse pärimustantsu õppimist tantsija silme läbi? Mida väärtustavad erinevate kogukondade liikmed sõnades ja kuidas seostub see tantsuplatsil tegelikult toimuvaga? Kuidas käsitleb aktiivne publik enda kuuluvust ning kas ja kuidas seostub meelelahutustants identiteediga? Neile küsimustele vastamiseks tuleb ilmselt edasi liikuda intervjuude vm meetodiga, kus erineva taustaga tantsijad väljendaksid oma kehakogemust ka sõnaliselt.

Kommentaariid

- * Videonäited on kättesaadavad ajakirja elektroonilises versioonis.
- ¹ Artikli valmimist on toetanud Eesti Teadusfondi grant 7231 ja Tallinna Ülikooli Eesti Humanitaarinstituudi Teadusfond. Suur tänu abi eest ka Eesti Pärimusmuusika Keskusele ja Tallinna Ülikooli Kunstide Instituudi koreograafia osakonnale. Tänan Janika Orast, Aado Lintropit ja Jüri Metssalu Eesti Kirjandusmuuseumist, kes võimaldasid kasutada oma videosalvestusi, juhendaja Marju Kõivupuud Tallinna Ülikoolist ning artikli retsense. Aitäh TLÜ õppejõududele Airi-Alina Allastele ja Ellu Saarele ning kaastudengitele, eriti Kristel Siilakule tähelepanelike ja väärtuslike märkuste eest. Eriline tänu tantsu ja mõttevahetuse eest kuulub kõigile kolleegidele, TLÜ koreograafiadengitele, Leigarite tantsijatele ja muusikutele ning kõigile folgilistele.
 - ² Klapp on ainulaadne ansambel praeguste pärimusliku tantsumuusika viljelejate seas, sest pakub vanu setu viise noort kuulajat kõnetavate rütmi- ja kõlalisadega, kuid alati konkreetsete tantsuvormide tantsimiseks sobival kujul. Nendega ühist repertuaari tundvad tantsijad on ansambli selle eest siiralt ja sügavalt tänulikud (vestlusest kontserdikuulajatega), sest isegi tantsule pühendatud pärimusmuusika festivali kontsertidel ei mängita vanemate pärimustantsu vormide tantsimiseks sobilikku muusikat kuigi palju. Tihti töödeldakse varasemalt tantsumuusikana tuntud viisid nii ära, et nendega kokku kuulunud tantsuvormide tantsimine muutub ebamugavaks või võimatuks. Tantsijal jääb siis üle vaid improviseerida, mis ühtaegu rikastab, aga ka ahendab tema võimalusi pärimust kasutada.
 - ³ Vahel võtsid tantsujuhi rolli ka kontserte andnud artistid, õpetades publikule muusikaga sobivaid liikumisi. Sellisel puhul ei määra tantsijate tegevust enam mitte niivõrd inimestele seni tuttav pärimusmaterjal, vaid huvi uue kogemuse vastu ja selle huvi sügavus.
 - ⁴ Seto tantsu õpituba Õie ja Maarja Sarve juhendamisel 25. juulil 2010. Sarnane oli olukord ka 21. oktoobril 2011 Seto Tantsumajas Viljandi Pärimusmuusika Aidas.
 - ⁵ 2011. aasta festivalil korraldati öiseks süssisahistamiseks nimetatud tantsuõhtuid juba kolm, kuid nendel kordadel olidki osavõtjate oskused juba väga erinevad.
 - ⁶ Küll aga tantsiti tantsupidudelt tuntud autoritantse või nende elemente spontaanses situatsioonis Märjamaa folgil 2011 (eravestlusest Kalev Järvelaga) ja vähemalt ühel korral ka Viljandi folgil 2011, kus tantsupärimust kogunud tudeng Marko Veermets seda märkas.
 - ⁷ Passiivsed külastajad, kes viibivad festivali territooriumil, kuid ei kuula kontserte ega osale õpitubades, on selle uurimuse kontekstis vaatluse alt väljas.

Arhiiviallikad

ERA EV 49-50 (2010). Viljandi pärimusmuusika festivali videosalvestused 22.–25. juuli. Kogujad Janika Oras, Aado Lintrop, Jüri Metssalu.

Kirjandus

- Adshead, Janet 1988. *Dance analysis: theory and practice*. London: Dance Books.
- Anderson, Benedict 1983 [1994]. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London & New York: Verso.
- Anttonen, Pertti 2005. *Tradition through Modernity: Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*. Studia Fennica Folkloristica 15. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Bakka, Egil 1991. Dance Dialects: Traces of Local Development or of Processes of Diffusion. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33. Budapest: Akademiai Kiado, lk 215–229 (<http://www.jstor.org/pss/902445> – 7. november 2011).
- Bakka, Egil 2001. The Polka before and after the Polka. *Yearbook for Traditional Music* 33. International Council for Traditional Music, lk 37–47 (http://ntnu-no.academia.edu/EgilBakka/Papers/302992/The_Polka_Before_and_After_the_Polka – 7. november 2011).
- Barthel, Diane 1990. Nostalgia for America's Village Past: Staged Symbolic Communities. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 4 No 1, lk 79–93 (<http://www.jstor.org/pss/20006981> – 8. november 2011).
- Dundes, Alan 2002. *Kes on rahvas? Valik esseid folkloristikast*. Tallinn: Varrak.
- Dunin, Elsie Ivancich 1991. Transmission and Diffusion: Macedonian Dances 1938–1988. – *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33 (1/4), lk 203–213 (<http://www.jstor.org/pss/902444> – 8. november 2011).
- Felföldi, László 2005. Considerations and Problems in Performer-Centered Folk Dance Research. Dunin, Elsie Ivancich & von Bibra Wharton, Anne & Felföldi, László (toim). *Dance and Society: Dancer as a Cultural Performer*. 22nd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology (Szeged, Hungary, 2002). Budapest: Akademiai Kiado, lk 24–32.
- Festivalist 2010. *Viljandi pärimusmuusika festival*. Viljandi: Eesti Pärimusmuusika Keskus (<http://www.folk.ee/festival/et/XVIII-Viljandi-parimusmuusika-festival/Festivalist> – 8. november 2011).
- Giurchescu, Anca & Torp, Lisbet 1991. Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music* 23. International Council for Traditional Music, lk 1–10
- Harvilahti, Lauri 1992. *Kertovan runon keinot: inkeriläisen runoepiikan tuottamisesta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimittuksia 522. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hobsbawm, Eric 1983. Introduction: Inventing Traditions. Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, lk 1–14.
- Hoerburger, Felix 1965. Folk Dance Survey. *Journal of the International Folk Music Council* 17, part 1, lk 7–8.
- Honko, Lauri 1990. Folklooriprotsess. *Mäetagused* 6. Hüperajakiri. Tartu: Eesti Keele Instituudi folkloristika osakond ja Eesti Rahvaluule Arhiiv, lk 56–84 (<http://www.folklore.ee/tagused/nr6/honko.htm> – 8. november 2011).

- Hsieh, Hsiu-Fang & Shannon, Sarah E. 2005. Three approaches to qualitative content analysis. *Qualitative Health Research* 15, lk 1277–1288 (<http://qhr.sagepub.com/content/15/9/1277.full.pdf> – 8. november 2011).
- Jaago, Tiiu 1999. Rahvaluule mõiste kujunemine Eestis *Mäetagused* 9. Hüperajakiri. Tartu: Eesti Keele Instituudi folkloristika osakond, lk 70–91 (<http://www.folklore.ee/tagused/nr9/rhl.htm> – 8. november 2011).
- Kapper, Sille 2008. Tantsufolklorismist tänases Eestis. Hiiemäe, Mall & Saarlo, Liina (toim). *Tonditosin*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, lk 24–52.
- Kapper, Sille 2009. Kuidas uurida eesti rahvatantsu tänapäeval? Teooriatest, meetoditest ja nende rakendamisest Eestis. *Mäetagused* 41. Tartu: EKM rahvausundi ja meedia töörühm, lk 75–98 (<http://www.folklore.ee/tagused/nr41/kapper.pdf> – 8. november 2011).
- Kapper, Sille 2011. Pärimus ja jäliendus. Postkolonialistlik katse mõista rahvatantsu olukorda Eesti NSV-s ja pärast seda. *Methis. Studia Humaniora Estonica. Nõukogude aja erinumber*. 7 (kevad) Tartu: Tartu Ülikool ja Eesti Kirjandusmuuseum, lk 122–136 (http://methis.ee/files/Methis7-Kapper,Sille-Parimus_ja_jalendus.pdf – 8. november 2011).
- Korb, Anu 2002. Folkloristliku välitöö tulemust mõjutavatest teguritest. *Kogumisest uurimiseni. Artikleid Eesti Rahvaluule Arhiivi 75. aastapäevaks*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 250–279.
- Kuutma, Kristin (2005–2006). Traditsioon. Jaago, Tiiu (toim). *Argikultuuri uurimise terminoloogia e-sõnastik*. Tartu: Tartu Ülikool, eesti ja võrdleva rahvaluule osakond (<http://argikultuur.e-uni.ee> – 8. november 2011).
- Laherand, Meri-Liis 2008. *Kvalitatiivne uurimisviis*. Tallinn: M.-L. Laherand.
- Nahachewsky, Andriy 1995. Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal* 27 (1) (Spring, 1995). Urbana: University of Illinois Press, lk 1–15.
- Nahachewsky, Andriy 2008. Folk Dance Revival Strategies. *Ethnologies* 30 (1), lk 41–57 (<http://id.erudit.org/iderudit/018834ar> – 8. november 2011).
- Ostrower, Francie 1998. Nonparticipant observation as an introduction to qualitative research. *Teaching Sociology* 26 (1), lk 57–61 (<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/1318680.pdf> – 8. november 2011).
- Niedermüller, Péter 1992. The Search for Identity. Central Europe between Tradition and Modernity. Kvidelund, Reimund (toim). *Tradition and modernisation. Plenary Papers read at the 4th International Congress of the Societe Internationale d'Ethnologie et de Folklore*. Turku: Nordic Institute of Folklore Publications, lk 109–121.
- Pomozi, Peter 2009. Eesti kaerajaanid ja tantsutüpoloogia. *Mäetagused* 41. Tartu: EKM rahvausundi ja meedia töörühm, lk 33–52 (<http://www.folklore.ee/tagused/nr41/pomozi.pdf> – 8. november 2011).
- Pöldmäe, Rudolf & Tampere, Herbert 1938. *Valimik eesti rahvatantse*. Tartu: Eesti Rahvaluule Arhiivi Toimetused 8. Tartu: Eesti Rahvaluule Arhiiv.

Rüütel, Ingrid 2002. Pärimuskultuur postmodernistlikus ühiskonnas – minevikurelikt või taasleitud väärtus? Ojamaa, Triinu & Rüütel, Ingrid (koost). *Pärimusmuusika muutuv ühiskonnas. Töid etnomusikoloogia alalt 1*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, lk 165–189.

Rüütel, Ingrid 2009. Kihnu pärimustantsud minevikus ja tänapäeval. *Mäetagused*, 41. Tartu: EKM rahvausundi ja meedia töörühm, lk 53–74 (<http://www.folklore.ee/tagused/nr41/ryytel.pdf> – 8. november 2011).

Shay, Anthony 2002. *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown: Wesleyan University Press.

Tampere, Herbert 1975. *Eesti rahvapillid ja rahvatantsud*. Tallinn: Eesti Raamat.

Teatmik 2010. 22.–25. juuli 2010. XVIII Viljandi pärimusmuusika festival. *Seest tuleb üks tants!* Viljandi: Eesti Pärimusmuusika Keskus.

Teema 2010. *Viljandi pärimusmuusika festival*. Viljandi: Eesti Pärimusmuusika Keskus (<http://www.folk.ee/festival/et/XVIII-Viljandi-parimusmuusika-festival/Eelmised-festivalid/2010/Teema> – 8. november 2011).

Torop, Kristjan 1976. Küsimusi tantsimisest ja tantsudest. *Rahvapärimuste kogu* 10. Tartu: Eesti NSV Teaduste Akadeemia Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseum, lk 17–28.

Torop, Kristjan 1988. Valimik 20. sajandi I poole seltskonnatantse. *Meie Repertuaar* 3, lk 3–32.

Torop, Kristjan 1991. *Viron Vakka. 105 virolaista kansantanssia*. Tampere: Suomalaisen Kansantanssin Ystävät R.Y.

Torop, Kristjan 1995. *Kontratantsud*. Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus.

Torop, Kristjan 2008. *Viron vakka. 105 eesti rahvatantsu*. – Haak, Anu & Järvela, Kalev (tlk); Kapper, Sille & Põlendik, Erika (toim). Tallinn: Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts.

Vissel, Anu 1999. Ülevaade varasematest töödest eesti rahvatantsu kogumisel ja arhiveerimisel Eesti Rahvaluule Arhiivi materjalide põhjal. *Rahvatantsu uurimine: arhiivid, meetodid, teooriad*. Sümpoosioni materjalid. Viljandi: Viljandi Kultuurikolledž, lk 54–64.

Vissel, Anu 2004. Rahvatantsu asendist eestlaste kultuuripildis ja harrastustes. Rüütel, Ingrid (koost). *Pärimusmuusika muutuv ühiskonnas 2. Töid etnomusikoloogia alalt 2*. Tallinn: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu, lk 109–127.

Summary

Imagining Communities: Tradition and Improvisation in Traditional Dancing Today

Sille Kapper

Key words: choreological analysis, community, identity, improvisation, traditional dance

The aim of this article is to show what is the living dance tradition in Estonia like, by whom and how traditional elements are used in spontaneous amusement dance situations. The main data have been collected by observant participation in 2010 at Viljandi Folk Music Festival where contemporarily arranged folk music was played and the audience was encouraged to dance. Based on the data, one can conclude that nowadays the traditional dance is very much improvisational and individual in fact, because usually the limits of the tradition are chosen by each dancer individually.

Dance as a culture-bound bodily means of communication is, however, an opportunity to identify with some groups of people sharing similar values and folklore. Looking at dance movements and performance styles, one can identify the dancers' dance competencies and based on this, imagine communities with certain common background. In those imagined communities, entitled in the article as „dance club people“, „folk dancers“ and „active audience“, their traditions are invented in different ways, based on different movement materials deriving from the past. The „dance club people“ and „folk dancers“ share some repertoire but their overall performance style is rather different. The „active audience“ has no significant former experience in traditional dancing but this audience knows some widespread movement elements that are considered traditional among them. Some soloists with richer movement competencies belong to every community and some dancers move between different communities, adapting their dancing according to situations.

Today, traditional dancing is very much influenced by conscious learning through more or less organised, regular or irregular activities like dance clubs, stage folk dance groups, and festival workshops. Professional dance teachers and some musicians, especially interested in traditional dancing have taken an important role in disseminating the dance repertoire as well as performance styles. In dancers' movement their dance learning past and background reveals.

Historically, traditional dancing in its entertainment function has been rather international, but the imagined community of Estonian folk dancers is distinguished by their rather conservative attitude, expressed in quite clear ideas about „our own“ and „foreign“ elements in dancing while dance club people or active audience do not prefer dances with longer local history. The identity of „folk dancers“ seems to be more connected with an ideal culture, based on archival data about Estonians' dancing (deriving mainly from in the end of 19th century) while the dancing behaviour of „dance club people“ could be described as intended culture which is more flexible and open. This

way, comparing the dancing of both communities, a reflection of continuous balance seeking of overall Estonian culture can be seen.

Openness also seems to be the main value of “active audience” whose dancing is based on every dancer’s individual movement memory. Core traditions that would be valued by community members are hard to determine in this case. If the “active audience” can be imagined as a community, the distinction from overall public comes from their interest towards folk music but not from special dancing competencies.

Nowadays, in most dancing events the improvisation is used but the level of improvisation – conservative, innovative or free – depends on individual values and decisions of dancers as well as the music, companions, place and space. Creative use of older traditions is the domain of small number of devoted enthusiasts. Generally, older traditions are unknown and their limits are not adhered to, because of the very tolerant overall cultural environment. Instead of local traditions, still inner rules of imagined communities can be noticed. Instead of limiting, traditions are rather used by individuals in the role of inspiration source.

Sille Kapper 2013. Estonian Folk Dance: Terms and Concepts in Theory and Practice. – *Folklore. Electronic Journal of Folklore*, 54. Tartu: Folk Belief and Media Group of Estonian Literary Museum, 73–96

ESTONIAN FOLK DANCE: TERMS AND CONCEPTS IN THEORY AND PRACTICE¹

Sille Kapper

Abstract: The article provides an overview of the changes that have occurred in the concept of 'folk dance' in Estonia from the end of the 19th century until today. The diachronic analysis of both theoretical and practical discourses is based on Estonian-language paper and web publications where the word *rahvatants* (folk dance) has been used as a term or where the concept is defined; an inquiry among the members of a folk dance group, and my personal ethnographic fieldwork in the folk dance world of Estonia. My borderline position between the roles of a dance researcher and a dancer and folk dance teacher in practice makes it possible to switch between different discourses and find their intersections. Shifts that occur in terms and concepts used in both scientific and public classifications, as well as in specialised discourses situated between them, reflect varied trends in the Estonian dance tradition during the 20th century and explain the development of the present situation.

Keywords: folk dance, traditional folk dance, folklore, stage folk dance, national dance, choreography, dance as art form, performing arts

INTRODUCTION

In the minds of contemporary Estonians, the meaning of 'Estonian folk dance' is diverse, ranging from more or less staged presentations of earlier village dances to any kind of dancing that ordinary people practise in Estonia today. In everyday speech and popular discourse folk dance is often defined through the national costume worn by the dancers, no matter what the choreographic text that they perform. Former Folk Dance Celebrations² have been renamed as Dance Celebrations to contend against such a definition, but the participants are still called folk dancers. So do I, introducing myself usually as a folk dance teacher just because this is the shortest way to refer to my field of activity.

I graduated from the university as a choreographer, have been teaching traditional and stage folk dance for about 25 years, and doing conscious, prepared and organised ethnochoreological dance research for the last eight years. Those two different activities have placed me in a borderline position between theory

and practice, and this is where I start my search for the answer why the essence of the term 'folk dance' is constantly fluctuating in our minds.

Estonians often hold lively discussions about the term 'folk dance'; some of us express very clear principles about what is or is not the (Estonian) folk dance, and sometimes we do not understand each other because of the different meanings assigned to the term. Estonians are not the only ones to have these terminological problems. Similar arguments arise internationally, among dance scholars as well as enthusiasts. However, these discussions show that the topic is important for the discussants. To improve understanding between different parties, I would first like to show how the present situation has emerged in Estonia and then look for intersections between the different meanings attributed to the term 'folk dance'. The article provides an overview of changes in the concept of 'Estonian folk dance' in local theoretical and practical discourses.

EARLIER RESEARCH, PROBLEMS AND THEORETICAL BACKGROUND

Dance Words, a collection by Valerie Preston-Dunlop (1998), well illustrates the fragmented situation that had developed in dance theory and practice by the end of the 20th century. It provides several definitions of ethnic, folk, national and traditional dance, given by dance scholars, dancers, choreographers and writers and based on different classifiers. Unfortunately, without an insight into the historical formation of concepts, the total set of explanations remains rather more confusing.

The historical development of the concept 'Estonian folk dance' has not been scientifically addressed before. However, the vagueness of the term 'folk dance' has been observed by many researchers worldwide (e.g. Hoerburger 1965, 1968; Hoppu 2004; Nahachewsky 1995, 2008), including Estonians (Tampere 1962, 1975; Torop 1992, 1995; Vissel 2004; Krause 2007). The concepts of folk and traditional music in Estonia have been thoroughly addressed and their changeability has been considered by Estonian ethnomusicologists Ingrid Rüütel (1987, 2004) and Taive Särg (2002, 2004, 2005, 2010; Särg & Johanson 2011). Based on the analogy with music but taking into account the later emergence of interest in dances, it is maintained that the concept of 'Estonian folk dance' first started to evolve at the turn of the 19th century under the influence of the ideology of national romanticism, which idealised the lore and identity of Estonians as the peasantry.

Rüütel (2004: 221–222) provides several definitions of folk music, one of them stating that it is "music practiced in a community, no matter if based

on oral traditions, publications or the media, and whether it changes or not”, which resembles the classification of the folk dance as “any kind of dancing of ordinary people”. As we will see further on in this article, such a definition, although useful for ethnochoreological research in contemporary communities, is still rarely used in Estonia, probably because of the aforementioned strong connection of the concept of folk dance with nationality ideas.

In traditional folklore studies, folk music is considered not professional and not connected with official institutions. Based on this, Särg (2005) would exclude secular choir singing and church music from the term ‘folk music’. The practice termed as ‘folk dance’, on the contrary, often also constitutes a hobby, which in contemporary Estonia is very much influenced by professional teachers and choreographers well organised by NGOs or local governments, and to some extent even financially supported by the state. Therefore, the theoretical basis of folklore studies is not sufficient for addressing the concept of ‘folk dance’ nowadays; it has moved into the fields of specialised and professional culture, dance as an art form and performing arts in general.

In the article about the opportunities of Estonian folk dance research today (Kapper 2009), I used the term ‘folk dance’ in its broadest sense, including the dancing performed by any ‘folk’ (Dundes 2002) with any purpose, in the past and present, and also author choreographies. When approaching dance folklorism in Estonia at the turn of the 20th century (Kapper 2006, 2008), I narrowed the concept ‘folk dance’ down to peasantry dance traditions practised in their primary or secondary contexts (Honko 1998), and excluded author choreographies in order to distinguish between variable traditional dancing and the fixed rules of stage dance style. The need for this kind of distinction soon led to a wider introduction of the term ‘traditional dance’ (Estonian: *pärimustants*) in theoretical as well as practical discourses, which is described further on in this article.

Internationally, several definitions of ‘folk dance’ have been offered. The classification has been based on dance environment (it is a village dance), performer (the dance of members of certain national groups, the dance of commoners, the dance of amateurs as opposed to professionals), textual content (derived from ritual, agricultural, martial activities), or the identity of the recipient of the communicated message (a ‘communal’ dance, for the dancers themselves) (Nahachewsky 1995: 13). In a performer-based specification, the changed definition of ‘folk’ comprising everyone from (illiterate European) peasants to any group of people who share a common factor (Dundes 2002: 11–32), does its job well in theoretical discourse, but in the field of Estonian ‘folk dance’ practice the term ‘folk’ (Estonian: *rahvas*) tends to be mixed up with the word ‘nation’ (partially due to its similar sound in Estonian: *rahvus*), and through this connection once again coincides with (the romantic imaginations of) the peasantry.

Young Estonian cultural theoretician Leenu Nigu (2011) has defined the 'Estonian national dance', meaning stage folk dance choreographies, as a style with certain movement vocabulary, sets of clearly defined national costumes and music, disciplined training system and choreographed mass spectacles, the repertoire of which conveys a shared idea of nationality and the performing of which reinforces the nation as an "affective community" (Gandhi 2006: 1–10). However, the invented tradition (Hobsbawm 1983) of 'national dance', hereinafter termed as 'stage(d) folk dance' is a living practice in Estonia³ now and, as such, is also interpreted by Nigu (2011). In popular discourse such dancing is also termed as *rahvatants* (folk dance). Sometimes the attribute 'stage(d)' is added, but it is often omitted. I suggested the corresponding Estonian term *rahvuslik tants* (national dance) in 2009 and it is sometimes used in specialist conversations but has not been put into wider circulation. This shows how theoretical discourse may provide tools for distinguishing new phenomena by naming them differently. Based on popular understandings, everyday use remains conservative because the distinction is not important or functional as we will see below.

As terms and concepts are in the focus of this writing, it is necessary to stress that I use the word 'concept' for thinking and knowledge units (Tavast 2004; Erelt 2007: 44), while 'terms' stand for vocabulary units in specialised discourses. A concept reflects a phenomenon in reality by way of its essential traits, connections and relations. Looking at dances in choreological perspective (Preston-Dunlop 2006), the essential traits of 'folk dance' – the movements and their qualities – are included in the main word of the expression ('dance'). The attribute 'folk' is critical for the dance context- and function-centred anthropological approach (Giurchescu & Torp 1991; Royce 2002). By integrating choreology and anthropology into a holistic perspective, the expression 'folk dance' is addressed as a whole.

Dance has been studied as a communication process, where messages are sent between co-dancers or from the performer to the audience. All dance components (the movements, music, costumes, etc.) may change according to the relations and physical or cultural distance between the sender and the receiver (Kaeppler 1989: 451; Nahachewsky 1995: 1–6; Kapper 2009: 79–80). The phenomena commonly called 'folk dance' often differ along the participatory-presentational axis. Different message receivers and contexts of the communication process cause changes in the movement vocabulary and performing styles. These changes are especially remarkable when traditional folk dance forms in their authentic settings are compared to staged compositions.

Traditional folk dance 'in the field' and staged folk dance presentations have been referred to as parallel traditions (Shay 2002: 17–18), but as we can see in

practice, those parallels cross, influence each other, and are connected to each other. This is also suggested by the theories of the first and second existence of folk dance (Hoerburger 1968: 30; Honko 1998), the “third existence dance” (Nahachewsky 1995: 13), which stands for social dance traditions influenced by revival activities, and the classification of folk dance revival strategies (Nahachewsky 2008). Lauri Honko (1998) has described folklore as a process that includes traditional practices within and for a social group but also outside collecting, archival recording and research, up to ‘second life’ phenomena like revival, use in cultural politics and commodification. Such a viewpoint justifies the anthropological view and use of the term ‘folk dance’ to signify dancing as part of folklore, to stand for the tradition as a continuous process in general, no matter how essential changes in choreographic texts are brought in. Nevertheless, in choreology and specialised discourses there has still been a need to discern also at least the two basic sub-phenomena (traditional/participatory and stage/presentational), especially because of epic differences between their movement content and performing styles. In the following analysis I explore the development of the Estonian folk dance in two main directions, concurrent changes in concepts, and static stability in terms during the 20th century and up to nowadays.

SOURCES AND METHODS

The research material – texts containing the word *rahvatants* (folk dance) published in Estonia from the end of the 19th century until 2009 – were analysed in diachronic order, highlighting the passages where the term ‘folk dance’ was used or the concept was defined. The materials can be divided into two main groups: reference books and periodicals. Under reference books belong Estonian general encyclopedias (Väike 1937; ENE) and specialised literature on the Estonian folk dance, both of which should be based on scientific classifications. Periodicals along with the Internet rather reflect popular understandings.

For the latter, I also questioned some contemporary folk dancers, members of a hobby group, 7 men and 9 women aged 30 to 49 years. It was a typical Estonian folk dance group, whose activities include physical training, high relative importance of author choreographies in the repertoire, recorded music for accompaniment, uniform costumes, etc. (Kapper 2008). On May 12, 2009, at the beginning of their usual rehearsal, I asked them to write what folk dance means for them personally. The information about the research project was given but no other discussions preceded the writing. I did not know those dancers before and they did not know much about my professional activities

or opinions. Their answers were analysed using the method of conventional qualitative content analysis (Laherand 2008: 290–294), in which categories are found directly from the data.

Additionally, an important part of my data derives from personal ethnographic fieldwork conducted since 2004 in the world of Estonian folk dance. Records in my fieldwork diary comprise observation and participant observation data from different kinds of folk dance events like festivals, workshops, jams and parties, folk dancers' rehearsals, performed programmes, memos from organising meetings of the CIOFF Folklore Festival Baltica and Estonian Song and Dance Celebrations from conversations and ethnographic interviews with young and old dancers, members of local communities, folk dance groups and ensembles as well as unorganised enthusiasts, choreography students, dance teachers, producers, cultural managers, etc. My continuous fieldwork also encompasses the observation of Estonian folk dance-related discussions in the media, including social media (Facebook). Qualitative content analysis of the fieldwork diary texts in comparison and combination with the aforementioned materials forms the basis for my conclusions.

FIRST INTEREST: FOLK DANCE AS ESTONIANS' OLD AND VALUABLE HERITAGE

As Laugaste (1963: 101–110) has argued, the first lines about dance in Estonian folkloristics were written by Baltic German estophiles Fabricius (1610), Hupel (1767), Schlegel (1788, 1819), and others. Schlegel's vocabulary includes, for example, 'Tanz der Estnischen Nation', 'Tänze der Nation' and 'Nationaltanz', which means that the dances of another ethnic group, the cultural *Other*, are observed from the outside.

In 1892, journalist Georg Eduard Luiga wrote in the newspaper *Olevik* (The Present)⁴:

Estonians also have their own old folk dances, [...] but are they still alive anywhere? [...] Folk dances convey the mode and habit of the folk and often express it more clearly than some other memories from old times. [...] Most of them are certainly gone, dancers are dead, but there are still old men who can do one or the other dance. (Luiga 1892: 636)

The 'folk' in the quotation still means the ethnic group, and two important opinions may be noticed:

- Folk dances include something characteristic of the 'folk', which is valuable;

- Folk dances are old and disappearing and, therefore, they must be maintained artificially, e.g., by learning and notating from old people.

Luiga suggests that young men should learn dances from the old ones until “a smart guy invents a dance script so that folk dances can be preserved for researchers” (Luiga 1892: 636). Actually, dance notation systems existed in those times, but knowledge about them had probably not reached Estonia yet, or they were considered unsuitable for folk dance notation.⁵ So the lines in the newspaper started to embed in the popular mind the principles of classical folklore studies, which claimed that folklore, including folk dances, was old and existed in the memories of elderly people only, and that contemporary dance traditions and repertoire were of no interest.

As late as in 1913, Anna Raudkats, the first specially educated Estonian choreologist, who had learned folk dance notation at the Helsinki Gymnastics Institute, made her expeditions to Kolga rand (coast of Juminda Peninsula) on the northern coast, and Setumaa in the southwest of Estonia, which resulted in descriptions or mentioning of total 38 dances (EÜS X 1147/1335). Raudkats herself considered many of them as “modern salon dances with local names” (Tõnnus 1991: 21, 83) and did not appreciate them much; she was interested in notating older dance forms⁶, which would differ from contemporary fashionable dances and therefore fit into the repertoire of folk dance groups (Pomozi 2008: 129–130; Tõnnus 1991: 73–93). Thereby, the notion of ‘true’ and ‘genuine’ Estonian folk dance, supposedly reflecting earlier innocent and natural rural lifestyle, was established. Although Raudkats valued older dance forms more, she also notated the dances that were fashionable and circulated in Estonian villages at the beginning of the 20th century, nowadays sometimes referred to as old ballroom dances⁷.

Vanad seltskonnatantsud (Old Ballroom Dances) was the title of a book (VS 1997) containing notations of popular dances from the 1st half of the 20th century, first published as late as in 1997, which brought along an active use of those dances in the repertoire of Estonian folk dance groups. The dances that were not considered ‘folk’ by Raudkats and her contemporaries were then old enough to acquire this status. The term ‘old ballroom dances’ yet refers to the distinction made between them and earlier repertoire layers in specialised as well as popular discourses. Differentiation based on the short age and little variability of some old ballroom dances may be justified but functionally they do not differ from earlier types – social interaction and amusement were the main functions of peasantry dancing at least since contra dances (Põldmäe & Tampere 1938: 33, 39; Torop 1995: 9) or earlier forms of couple dancing (Torop 1995: 22–23) appeared. Kristjan Torop (1995: 17) directly referred to the Es-

tonian folk dance as “peasants’ ballroom dance”. The principle of amusement dancing among peasants reaches back to the Late Middle Ages also in Estonia (Russow 1993: 86).

In spite of this, in the sources published until the second decade of the 20th century, the Estonian folk dance is addressed as a part of folklore, a valuable witness of national history, which is unfortunately disappearing and must be saved by fixing in notations. Writers and notators, whether Estonians or not, exclude themselves from the ‘folk’, in whose dances they are interested.

TWO DIRECTIONS

Due to confusing times – World War I, the Estonian War of Independence, and the establishment of the Republic of Estonia – the dances collected by Anna Raudkats in 1913 were published only as late as in 1926. The publication of Raudkats’s *Eesti rahvatantsud* (Estonian folk dances) reinforced the idea that ‘folk dances’ were supposed to be old-fashioned dances. The ones in actual circulation among ordinary Estonians in the period that the book was published did not qualify as ‘folk dances’ (Raudkats 1926: 8, 11). Such a choice was made due to romantic idealisation of rural peasant life and the wish to use dancing to support national identity feelings in the urbanising society. For that purpose, the collected dances were directly brought to stage to demonstrate their manifold values: Raudkats (*ibid.*: 9) was convinced that “national character is manifested in folk dances in its purest and most original format”. As an educated gymnastics teacher she also emphasised health benefits gained from folk dance training, especially when certain instructions were followed, and she also believed that “folk dancing develops feelings of communion and arouses love and respect towards ancestors’ traditions and arts” (*ibid.*: 10–14). The ‘folk dancing’ she advocates takes place mainly in school, group, and stage settings, which brings along a shift in the concept: from now on, ‘folk dance’ is the repertoire taught by teachers in groups and schools and performed on stages. Instead of rituals or amusement, the aim of folk dancing is physical exercise, aesthetic experience gained from displayed spectacles, and patriotic education.

Raudkats did not provide any literal definition of the Estonian folk dance; her position can be derived from her own writings and biography (Raudkats 1926; Tõnnus 1991). In the Estonian language, ‘folk dance’ (*rahvatants*) was first defined in *Väike entsüklopeedia* (Small Encyclopedia) as follows: “dances developed in peasant culture and characteristic of its spirit; main features usually internationally spread” (Väike 1937: 1247). Mentioning of the international character of the main features of folk dance is important in the scientific

classification-based encyclopedia article, because it is different from the strong emphasis on national originality in practice. Later, in the Soviet period, the internationality of 'folk dances' was fully forgotten, and has slowly been re-found now, after Estonia regained independence. The encyclopedia article continues with folk dance typology by form and age, and three generally known folk dances are mentioned: *labajalavalss*, *kaerajaan* and *tuljak*. The written appearance of the latter gives an important hint – *tuljak* with the first character lowercase and without quotation marks certainly means the traditional dance, i.e., a folklore text and not the famous choreographed piece by A. Raudkats, which together with the above allows to conclude that this definition classifies the folk dance as part of folklore, omitting the revival movement or choreographers' art. The definition does not exactly say if 'folk dance' has to be old-fashioned, and therefore I looked up another article, 'ballroom dance' (*seltskonnatants*), in the same publication, which enumerates minuet, waltz, polka, tango, and foxtrot (Väike 1937: 1354), so the distinction between folk and ballroom dances remains somewhat unclear. I also looked for the term 'traditional dance' (*pärimustants*). There was no such entry in the book but the key word *pärimus* was there, with laconic reference to the term 'tradition' (ibid.: 1228).

The principle to classify old dance forms as 'folk dance' and leave living traditions aside was continued by Rudolf Põldmäe and Herbert Tampere (1938: 1–57), whose *Valimik eesti rahvatantse* (Selection of Estonian Folk Dances) in their interpretation "should provide an almost complete overview of our entire folk dance repertoire" (Põldmäe & Tampere 1938: III). They also write:

The whole folk have participated in the creation of the folk dance and its taste is hidden in it. [...] Folk dancing should deepen our love for our ancestors and their creation, increasing the national identity of the youth. (Põldmäe & Tampere 1938: 50)

Põldmäe and Tampere, however, suggest that "local revival activists should not forget folk dances of their surroundings" (Põldmäe & Tampere 1938: 57) but, based on their background of classical folklore studies, they probably meant dances in the memories of elderly people rather than contemporary amusement of the youth. Similarly to Raudkats, Põldmäe and Tampere also refer to the healthiness of folk dance as physical exercise. The attitude that special training is required in order to perform folk dances (on stage) probably originates from this. The performing style exercised in groups and classes and shown on stage gradually changes according to the changed senders and recipients of the message.

Exceptionally, the folk music enthusiast August Pulst invited authentic performers to present their own dances at concert tours organised by him in

1922–1936 (Vissel 2004: 113). While Raudkats sometimes stylised dances and always based them on at least minimal rules of performing arts, Pulst brought to the audience dances by traditional performers, without any arrangements or excess attention to the stage situation (ibid.: 112). Pulst was not an academically educated folklorist or dance teacher, and his common sense did not consider folk dances ‘dead’, as they were classified by the revival movement. The repertoire presented by Pulst resembled Raudkats’s collection, and some of his dancers had also served as informants for the latter on her notation trips.

Hence, folk dance revival movement simultaneously started into different directions – folk dances were performed on stage in more or less stylised forms, and also new choreographies were created (Vissel 2004: 111–112), which in the beginning consisted mainly of new combinations of basic movements and fixed-format constructions according to certain pieces of music (e.g. Raudkats 1926: 51–66). Contemporary specialised literature (Raudkats 1926; Põldmäe & Tampere 1938) and periodicals (A. R. 1926; R. S. 1932; Rändur 1933; T. L. 1935) diligently distinguish between ‘original’ folklore and folklorism. In case of adaptations or arrangements, books usually provide data of the choreographer. In the introduction of her book, Raudkats (1926: 7) declares which dances she has composed using different regional notations, and suggests that the reader should look at the original ones at the Estonian National Museum. Põldmäe and Tampere emphasise that dances are published in the original notation, just as they have been collected “from the folk” (Põldmäe & Tampere 1938: III).

In periodicals the traditional folk dance is seen as part of ancient farm life, whereas stylisations and new creations fit into the modern educated (urban) life. The ancient is generally respected and highly valued, while the upstart disparaging attitude is condemnable (e.g. Rändur 1933), but the need to develop the nation’s ‘own culture’ (Estonian: *omakultuur*) further, in accordance with modern requirements, is articulated. Stylising took place with folk art in general, e.g., in the elaboration of national costumes, and it also comprised the revival of past dances and creation of new folk-dance-based choreographies. As a further development, besides national ideals expressed in arrangements and choreographies, Raudkats (1926: 13–14) sees the clarity and accuracy of dance movements. Põldmäe and Tampere (1938: 49–57) are profound in their approach to folk traditions and at the same time tolerant to any directions of development. Thus during the first period of independence in Estonia the concept of ‘folk dance’ obtains a new dimension – in addition to its position as part of folklore, it is addressed as an art form (performing arts). This distinction is quite clearly made in scientific and specialised as well as popular discourses.

NATIONAL IN FORM, SOCIALIST IN CONTENT

Further development of the Estonian folk dance was dashingly continued after World War II, when in the whole Eastern Europe folklorism was taken into use in cultural politics as an instrument for education and social change (Giurchescu 2001: 117). The transformation from social to artistic significance, and from variation to fixed forms (*ibid.*), was exactly what happened to 'folk dance'. These processes started earlier in parallel with normal developments in the field and were not only the consequence of the Soviet occupation; so in the following 50 years (1940–1990) the situation got out of balance. While folklore, including folk dance, was a process that was generally uncontrollable by any government or institution, it was logical to replace it by a strict selection, rules and norms of folklorism – without changing the term. From now on the Estonian folk dance, national in form, socialist in content, consisted in carefully selected stylised movements and presented on stage the hard-working, well trained, healthy and happy Estonians as part of the Soviet people. The promotion of folk dance and music was used to legitimise the Soviet system for foreigners and emphasise the seemingly democratic national policy and "flourishing of nations" (Mertelsmann 2003). The promotion of folk dance here unequivocally means the preference of the staged dance.

Specialised literature (Toomi 1947, 1953) still contains references to archival recordings, but published dance descriptions are rather different from the notations – choreographic texts have been improved and developed considerably, from standardised performing manners up to new parts added to the dances. The same books contain compositions based on original authorship, and partially due to this, folk dance is subordinated to the same requirements as author choreographies (Torop 2008: 12). In addition to the aforementioned standardisation, the mode how movements are executed is prescribed in a most strict and accurate way.

Standardisation and homogenisation are very useful in mass spectacles (Dance Celebrations), in which thousands of dancers simultaneously perform at a stadium and the artistic expression is created by their placement and synchronised movements. The great popularity and massive character of this phenomenon would even justify its name as 'folk dance', but choreography of those events is of a different style, which is characterised by expanded and synchronised movements, dancers trained according to specific character dance-like system based, in principle, on classical ballet, homogenised costumes, accompaniment of symphonic music, etc. The connection of the new stage style to folk traditions is loose, although single stylised elements of traditional folk dances may be used.

Traditional folk dance forms have been hidden behind the new style for decades; folk dance groups do not perform them. In communities the existence of living traditions naturally continues and dance folklore is collected, from now on in addition to notations, also with the help of a film camera. In 1956 Milvi Sikk and Ingrid Rüütel notated tens of dances on Kihnu Island, in the 1960s the first eight hours of film material was shot in Pärnu County, on the islands of Saaremaa and Muhu, on Kihnu Island again, etc. (Vissel 1999: 57; ERA FAV 26 and DV 109–119), and in the 1970s Kristjan Torop started collecting dances in many places of Estonia (Vissel 1999: 58). The ongoing aim of folklorists was to store old and old-fashioned material, but now also many old ballroom dances were found sufficiently 'folk' and notated. Fashionable dances like tango, foxtrot, popular Latin dances or short-time favourites of the second half of the 20th century like lipsi or twist were not captured.

In the first decades of the Soviet period, the term 'folk dance' stood for the staged style only. This was proudly presented by the ruling ideology as national heritage – in fact, staged (ballet-based) character dance with new individual choreographies was presented. Folklore movement, which slowly developed in the 1970s and explosively spread at the end of the 1980s (Vissel 2004: 121), tried to turn back to traditional folk dance forms; often, however, with performing styles influenced by intermediary stage folk dance training. A glance into the Estonian Soviet Encyclopedia (ENE) confirms that two different concepts are signified with the term 'folk dance' – in the first edition it is defined as "traditional dance creation of the folk" (ENE 1970: 162; 1974: 384–385). The article describes the traditional folk dance and mentions stylisation as an opportunity. The final sentence of the article sounds period-specifically, reading: "In Soviet Estonia, special attention has been paid to folk dance", which clearly refers to stage style, based on what is indicated above. The second edition of ENE (1987: 448) contains a somewhat longer article titled *Estonian Folk Dance*, which also consists of an integrated overview of primary traditions, collection and publication of dances, and folk dance as a hobby and performing art. At the end of the article it says: "In the 1960s interest in folk dance heritage livened up. [...] There are genuine Estonian folk dances in the programmes of most folk dance groups" (ENE 1987: 448). Neither the extent of folk dance heritage nor the difference of genuine Estonian folk dances from the rest (non-genuine?) are explained in the encyclopedia.

Based on specialised literature and the realities of folklore studies indicated in this chapter, one can conclude that in scientific and specialised discourses two parallel concepts have been developed: firstly, the Estonian folk dance valued as national heritage, consisting of dances that have proved their 'traditional' and 'folk' character by a sufficiently long-term survival, and, secondly, the Estonian

folk dance as a performing art and folklorism, which can be subordinated to artistic but also political choices and direction.

From the choreological point of view, dance movements show that during the Soviet period stage folk dance style obtained and reinforced its most characteristic traits so that instead of folklore studies the discourse to address it should have been dance studies – ethnochoreology and dance anthropology.

In public discourse, the Soviet regime used a common term ‘folk dance’ to keep folk dance as folklore and folk dance as performing art confused because this was beneficial – this way national values attributed to traditional folk dances during the national romanticism period and first period of independence in Estonia could be used in favour of legitimising the Soviet rule, although the dance content and performing style and manners had changed.

RE-INDEPENDENT POSTMODERN ESTONIA

The 1996 Explanatory Dictionary of Standard Estonian (EKSS) also defines folk dance as “traditional dance creation of the folk”, just like ENE did in 1970; among examples, expressions such as “original folk dance” and “stylised folk dance” are provided (EKSS 1996: 804), whereby it is shown that folk dance may be ‘original’ – meaning traditional – or stylised and could be termed accordingly. The entry published in 1996 could have been written in the Soviet period and therefore reflects the ambiguous concept of ‘folk dance’ of that time. The second edition of the EKSS, published in 2009, changed neither the entry nor the explanation.

The EKSS was compiled by lexicographers from the Institute of the Estonian Language, and it is a profound description of the contemporary Estonian language, which should provide support in the understanding and research of the meaning of Estonian words (Keelevara 2009). The explanation of the word ‘folk dance’ (Estonian compound: *rahvatants*) itself clearly shows that the general concept of ‘folk dance’ is far from the “traditional dance creation of the folk” only: it also includes individual creation and choreographic activities, in which traditionality is not the determining aspect like in folk dance teaching in schools or groups, and folk dance as physical exercise. At the same time there is quite clear opposition between the two parts of the concept, which makes it more reasonable to define two different concepts instead of the confused and diffusive one.

In scientific and specialised discourses the need to find more suitable and exact terms for the different concepts of folk dance has resulted in several variants (Torop 2008: 11; Vissel 2004; Arraste 2008: 5) that are not presented here

to save space, but that all in general still translate into English as ‘traditional (authentic, original, genuine) folk dance’ as opposed to ‘stage folk dance’. The principal distinction is made on the participatory-presentational axis. In general and public discourses, both of those opposite poles are also referred to merely as ‘folk dance’, leaving out any specifying attributes.

Due to its presentational character, and the historical and political background addressed before in this article, stage dance has remained more visible in society, which has led to the inclination of the concept of ‘Estonian folk dance’ towards stage style. In re-independent Estonia, stage folk dance obtained the main and principal position within the notion ‘folk dance’. So to say, the term ‘folk dance’ was occupied by the stage style concept and reality.

For the notion ‘traditional folk dance’, therefore, a new term was necessary to distinguish between two possible styles. A new word *pärimustants*⁸ was coined for this purpose, partially inspired by the term *pärimusmuusika* (traditional music), which since the 1990s had been used to distinguish old rural music styles and their contemporary adaptations from adaptations of musical folklore made according to Soviet ideology, popularly termed as *rahvamuusika* (folk music) (Särg & Johanson 2011: 137).

Four editions of the *Dictionary of Estonian Folk Dance Terminology* (Torop 2008) do not include the word *pärimustants* (traditional folk dance) as a defined term or key word,⁹ nor do contemporary dictionaries of the Estonian language (EKSS 1996, 2009)¹⁰. In academic writing, the term *pärimustants* was first used by Estonian ethnomusicologist and dance researcher Anu Vissel (2004: 125) to mark the dancing that preceded stage folk dance style and from which the latter was evolved. Ingrid Rüütel (2009: 53, 74) signified by the term *pärimustants* traditional folk dance texts that might circulate “in their traditional and modern context”. At the same time, the use of the term *pärimustants* among some traditional music and dance lovers could also be noticed (Kapper 2009: 79). Google search on November 25, 2009, showed that the word *pärimustants* most often appeared in connection with the Estonian Traditional Music Center¹¹ (ETMC), being mainly contained in introductions of short training programmes, curricula of music and hobby schools, and an innovative dance production by traditional dance enthusiasts. A new search three years later, on September 20, 2012, showed a remarkable growth in numbers but the context had remained similar: hobby education, training courses and workshops. In addition to the ETMC, the word was now used in web publications of many other organisations and institutions active in the field of research as well as training and cultural management.¹² This shows how the latter as mediators between theoretical and practical discourses have started to actively spread the new term and concept coined in scientific research on the one hand, and inspired by popular understanding of traditional music on the other.

By now, in popular understanding, the concept of *pärimustants* is still a little narrower than the concept of *pärimusmuusika*, which, according to Särg and Johanson (2011: 137), includes contemporary adaptations – traditional folk dance enthusiasts are rather cautious in respect of any artificial arrangements. Traditional folk dance lovers first emphasised its variability and improvisational character as a basic difference from stage folk dance (e.g., charismatic artists Jaak Johanson and Silver Sepp in Haav 2009; Meissaar 2009; Kapper 2010). Dismissive feelings in respect of arrangements were caused by the knowledge about Soviet stage style adaptations, in which individual and local, regional and other communal peculiarities arising from improvisation were suppressed and replaced with standardisation. On the other hand, emphasis was put on the changeability of *pärimustants* in contrast to folklorism fostered within folklore movement, which was considered to over-idealise, imitate and cultivate fixed dance forms instead of accepting the changeability of living traditions.

However, all concepts are within their continuous dynamics, and by 2012, based on discussions and practical experience, I was able to confirm that radical distancing of the concept 'traditional folk dance' from 'folk dance' in general was turning into a rather constructive search for alternative methods in adapting folk dance material collected by folklorists to contemporary aesthetics and lifestyles, without decreasing the high value attached to the dancer's individuality.

It is remarkable and, in light of the above, not surprising that there were no such categories as 'variability', 'improvisational', 'individual' or 'personal' in the answers given in 2009 by the members of the folk dance group questioned about their own understanding of 'folk dance'. Rather opposite categories as 'stable in time', 'old', and 'lasting from generation to generation' were highlighted in qualitative content analysis. These categories refer to the existence of the concept of 'traditional folk dance' also in the respondents' minds, as different features of the phenomenon are seen.

Another important category mentioned in the texts by the folk dance group members was 'nationality', which is less visible in connection with the concept and realities of 'traditional folk dance'. Based on traditional dance enthusiasts' statements in personal conversations and social media, I would say that tolerance and knowledge of internationally common features is greater among them. Local and regional peculiarities are of special interest in folklore movement (e.g., CIOFF Definitions 2012), but the all-Estonian national level is hidden behind them or left aside – maybe this can be seen as an expression of protest against stage-style standardisation. Performing groups typically reinforce their national expression with national costumes (which were also mentioned by dancers as a characteristic of folk dance), while traditional folk dance enthusiasts usually wear ordinary everyday clothing at their participatory events.

Folk dance group members repeatedly defined folk dance by its functions, among which ‘(social) communication’, ‘amusement’, ‘education’, ‘physical exercise’ and ‘artistic expression’ were named. I did not ask, but a dancer explained that “author choreographies are also folk dances”. For that person, physical exercise and artistic expression were important qualities of folk dance, which refers to the concept of ‘stage folk dance’ rather than ‘folk dance’ in general. For several dancers, the complex how ‘folk dance’ functioned for them included traits from both concepts – traditional and stage. This refers to intermingling of presentational and participatory dance in folk dance group settings, which has also been noticed before: Torop (2008: 15) mentions in the definition of ‘folk dance group’ that folk dances are learned there just for fun or for presentation. I would use ‘and’ instead of ‘or’ because they both occur at the same time but are of different importance, depending on the inner culture of the group, value judgements, activity period or concrete situation (Kapper 2006; Nahachewsky 2008). The presence of both participatory and presentational categories was confirmed by the folk dance functions listed by dancers, and likewise the fact that the concept of ‘stage folk dance’ fits well into their broader concept of ‘folk dance’.

All the answers of the folk dance group members were unique, and as unique are traditional folk dance enthusiasts’ statements in the media and conversations. Concepts expressed in words are not always in full accordance with reality but reflect dreams and wishes about how things should be. Real dancing is almost as diverse as the above opinions. Postmodern fragmentation has reached the world of ‘Estonian folk dance’. Nowadays everybody can find a community with certain values to adjust to or create a community according to his or her own beliefs and convictions.

DISCUSSION

After this diachronic analysis of changes, which have taken place in the terms and concepts reflecting the realities of ‘Estonian folk dance’, we can proceed to the intersections found between different classifications and discourses. To understand the mutual influences of theories and practices, some additional historical information about different revival activities is also provided in this section.

Starting from the first records, folklorists have defined Estonian folk dances as belonging to the past of a group positioned outside the collectors and researchers. The attitude to folk dance as an old-fashioned phenomenon vanishing with elder generations, and deriving from classical folklore studies, spread

via publications and the media throughout nearly the entire 20th century. The classification of folk dance as something different and 'other' makes it possible to relocate it from participatory to presentational settings: from everyday life of the peasantry onto the stage in front of a passive audience, and that is what happens in practice.

Since 1920, the Estonian folk dance in its presentational forms has been used in cultural politics – until 1940 for the purposes of patriotic and national education, in 1940–1990 to legitimise and propagate the socialist order, and since the 1990s (actually already from the second half of the 1980s, the Singing Revolution era) to reinforce the newly found national identity within the regained independence of Estonia. During the first period of independence in Estonia as well as in the Soviet period, stage folk dance was of little interest for folklorists and in scientific discourse in general.¹³ Therefore its differences from traditional dancing were neither analysed nor explained in public. Such silence in academic discourse and good visibility of the dance in presentational settings have resulted in widespread public understanding that nowadays stage folk dance is the only and regular further development of the folk dance, which corresponds to the requirements of contemporary society.

Based on researchers and students' interest in folklore from the past, including past dance forms, at the end of the 1960s, some pioneers of authentic folklore movement started their practice that explosively grew at the turn of the 1980s, but the leading position of stage folk dance was never completely balanced out. Dance folklorism exercised by folklore groups still mainly consisted in presentational dancing of 'original' forms learned from archival collections and performed with minor arrangements or almost without them. The term used for this kind of dancing was sometimes 'folk dance', but due to the strong connection of that term to stage folk dance, other opportunities were searched for.¹⁴ In scientific discourse, this revival phenomenon is classified as the second life of folklore, dances performed in presentational settings are also recorded for folklore archives, and changes in them are analysed as folklore texts. For public understanding there is no big difference from stage folk dance, although scientific research may point out many typical alternations.

The other revival movement, dance clubs¹⁵, started at the beginning of the 1990s as a general protest against any kind of presentational dancing, is the expression of a slightly different concept of 'folk dance'. For a period, in the rhetorics of dance club activists, stage folk dance and dance folklorism were considered principally the same (and condemnable), and high value was attached to participatory dancing. The dance club movement was first initiated and has until now been mainly led by musicians. It is different from other revival phenomena, and similar to authentic participatory situations that usu-

ally depend on musicians. During the twenty years of dance club history, its participatory settings and live contact between dancers and musicians have really led to a living tradition that is carried on by a number of core enthusiasts, varies according to several factors like dancing locations, regions, music, dancers' personalities, emotional situation, etc., and still maintains some of its characteristic features through times.

Besides dance clubs, folklore groups' activities and festivals there are other settings for traditional folk dance in contemporary Estonia – training courses, workshops, traditional music concerts, parties, jams, etc., which mostly promote participatory dancing providing conditions for practising. The activity is then termed as *pärimumstants* (traditional folk dance), just *tants* (dance), or sometimes signified with a wordplay *rahva tants* (literally: dance of the folk, meaning – dance of ordinary people).

Since 2009, there have also been single cases of bringing traditional folk dance into presentational settings on a level qualitatively different from stage folk dance. Those attempts are also initiated by (dancing) musicians and generally follow the route of contemporary traditional music in search of its 'internal authenticity' (Särg & Johanson 2011: 138). Along with stage folk dance, those new directions of traditional folk dance are also appreciated, observed and analysed by dance researchers of today. In public understanding, at the moment, 'folk dance' (*rahvatants*) is mainly presentational and equals to 'stage folk dance', also referred to as 'national (stage) dance' (*rahvuslik (lava)tants*) while the concept of 'traditional folk dance' (*pärimumstants*) ranges from old peasantry dance forms to their different uses in today's practice.

IN CONCLUSION

Within the general concept of 'folk dance', however, in addition to the above-discussed common elements present in scientific as well as public classification, some discrepancies have attracted my attention.

In scientific as well as popular classification, quite a clear distinction is made between author choreography and so-called folk creation, in which the author is unknown or not important. Although both of them are termed 'folk dance', the specifying attributes available in public discourse are not always considered necessary. But author choreography and folk creation, so clearly distinguishable from each other in both classifications, turn out undifferentiated in presentational situations, when they are performed by dancers in national costumes. Then both stand for national expression in a visible and bodily format, and the origin of movement motifs or performing style does not matter.

Choreographic text, of course, gives the sense of origin – the much more sophisticated movement vocabulary and complicated composition of choreographed pieces with usually quite standardised and homogenised performing style and other typically presentational details let us easily understand that there is no traditional folk dance in question. But such a movement-based perspective is interesting for researchers and folk dance specialists or enthusiasts; in wider public understanding the movement content of a dance is not the basis for classifying a phenomenon as ‘folk dance’, and even less as ‘stage folk dance’ or ‘traditional folk dance’.

NOTES

- ¹ The research was supported by ETF grants 7231 and 9132, the target-financed research topic SF 0130033s07 and the Centre of Excellence in Cultural Theory (project TK18U01).
- ² For the history of the Estonian Song and Dance Celebration traditions as a UNESCO masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity see <http://laulupidu.ee/english/history/>, last accessed on August 2, 2013.
- ³ As well as in most European countries.
- ⁴ Translation from Estonian here and hereinafter by Sille Kapper.
- ⁵ E.g. Beauchamps-Feuillet system widely used in the 18th century Europe for baroque dance notation, or the Stepanov notation for ballet in Russia.
- ⁶ Mainly circle, chain, and contra dance types named *Voortants*, *Saba tants*, *Rädi tants*, *Ingliska*, *Kadrel*, *Kargus*, etc., and some earlier forms of couple dances (EÜS X 1213/1249 < Raudkats (1913)).
- ⁷ Waltz, polka, schottische, and local forms of internationally spread one-melody couple dances, e.g., *Krakuiaik*, *Karobotska*, etc. (EÜS X 1319/1421 < Raudkats (1913)).
- ⁸ The direct translation would be ‘traditional dance’, but to keep the connection with the general term for both parts of the concept of ‘folk dance’, the expression ‘traditional folk dance’ is used in this article.
- ⁹ Although its synonym *rahvapärismuslik tants* is used in movement descriptions (Torop 2008a: 31).
- ¹⁰ However, *pärismusmuusika* (traditional folk music) is included in EKSS 2009 with a laconic explanation as *rahvamuusika* (folk music), as well as *pärimus* (oral lore, oral tradition) and *pärimuslik* (traditional).
- ¹¹ An NGO that organises traditional music festivals, concerts, trainings, etc. (Statutes 2012).

- ¹² Training Center of Estonian National Folklore Council, the Folk Culture Centre, the Estonian Folk Dance and Folk Music Association, Tallinn University, the University of Tartu, the Estonian Literary Museum, etc.
- ¹³ This happened not only in Estonia and the USSR. Anthony Shay (2002), when starting his research on state folk dance companies, claimed the same about the whole world.
- ¹⁴ E.g. *folkloorne tants* that does not translate very well into English but means something like 'dance as part of folklore', and since approximately the second half of the first decade of the 21st century, also *pärimustants* (traditional folk dance).
- ¹⁵ Dance club (Estonian: *tantsuklubi*) is an informal social movement for practicing traditional folk dances mainly derived from Estonian villages from the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. The movement started following the example of Hungarian *táncház*. Regular events are held in Tallinn and Tartu every two weeks, occasionally also in other places.

ARCHIVAL SOURCES

ERA – Estonian Folklore Archives

EÜS – Folklore collection of the Estonian Students Society in the Estonian Folklore Archives

FAV – Analogue videos in the Estonian Folklore Archives

DV – Digital videos in the Estonian Folklore Archives

MANUSCRIPT SOURCES

Sille Kapper's fieldwork materials in the possession of the author.

REFERENCES

- A. R. 1926. Eesti rahvatantsud. [Estonian Folk Dances.] *Postimees* (newspaper), August 21, p. 3.
- Arraste, Angela 2008. Saateks. [Foreword.] In: K. Torop: *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus, p. 5.
- CIOFF Definitions 2012 = *CIOFF Definitions of Traditional Programs on the Stage 2012*. Tallinn: ERFN. Available at http://www.folkloorinoukogu.ee/CIOFF_Definitions_of_Traditional_353.htm, last accessed on August 2, 2013.
- Dundes, Alan 2002. *Kes on rahvas?* [Who Are the Folk?] Tallinn: Varrak.
- ENE 1970 = Eesti Nõukogude Entsüklopeedia 2. [Estonian Soviet Encyclopedia.] Tallinn: Valgus.
- ENE 1974 = Eesti Nõukogude Entsüklopeedia 6. [Estonian Soviet Encyclopedia.] Tallinn: Valgus.

- ENE 1987 = Eesti Nõukogude Entsüklopeedia 2. [Estonian Soviet Encyclopedia.] Tallinn: Valgus.
- EKSS 1996 = *Eesti kirjakeele seletussõnaraamat. IV köide, 4. vihik.* [Explanatory Dictionary of Standard Estonian.] R. Karelson & V. Kullus (chief eds.). Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Eesti Keele Instituut.
- EKSS 2009 = *Eesti keele seletav sõnaraamat.* [Explanatory Dictionary of Standard Estonian.] R. Karelson & V. Kullus et al. (eds.). Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus. Available at <http://www.eki.ee/dict/ekss/ekss.html>, last accessed on August 2, 2013.
- Erelt, Tiiu 2007. *Terminiõpetus.* [Textbook of Terminology.] Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Gandhi, Leela 2006. *Affective Communities: Anticolonial Thought, Fin-de-Siècle Radicalism, and the Politics of Friendship.* Duke University Press.
- Giurchescu, Anca 2001. The Power of Dance and Its Social and Political Uses. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 33. Canberra: International Council for Traditional Music, pp. 109–121, <http://dx.doi.org/10.2307/1519635>.
- Giurchescu, Anca & Torp, Lisbet 1991. Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 23. Canberra: International Council for Traditional Music, pp. 1–10, <http://dx.doi.org/10.2307/768392>.
- Haav, Margus 2009. Jaak Johanson ja Silver Sepa tantsuetendus taastab hääbunud sidet. [Dance Production by Jaak Johanson and Silver Sepp Restores the Vanished Connection.] *Postimees* (newspaper), November 12. Available at <http://www.postimees.ee/?id=187022>, last accessed on August 2, 2013.
- Hobsbawm, Eric 1983. Introduction: Inventing Traditions. In: Eric Hobsbawm & Terence Ranger (eds.) *The Invention of Tradition.* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–14.
- Hoerburger, Felix 1965. Folk Dance Survey. *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 17, part 1, pp. 7–8.
- Hoerburger, Felix 1968. Once Again: On the Concept of “Folk Dance”. *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 20, pp. 30–32.
- Honko, Lauri 1998 [1990]. Folklooriprotsess. [The Folklore Process.] *Mäetagused: Hüperajakiri*, Vol. 6, pp. 56–84. Available at <http://www.folklore.ee/tagused/nr6/honko.htm>, last accessed on August 2, 2013. [Original: Hanko, Lauri 1990. Folkloreprotsessi. *Sananjalka* 32, 1990, pp. 93–119.]
- Hoppu, Petri 2004. Tantsufolklorism tänapäeva Soomes. [Dance Folklorism in Finland Today.] In: I. Rütel (comp.) *Pärimusmuusika muutuvas ühiskonnas 2. Töid etnomusikoloogia alalt 2.* Tallinn: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond & Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu, pp. 97–101.
- Kaeppeler, Adrienne L. 1989. Dance. In: E. Barnouw (ed.) *International Encyclopedia of Communications 1.* New York: Oxford University Press, pp. 450–454.
- Kapper, Sille 2006. *Tantsufolklorismist tänases Eestis. Folkloorse tantsu harrastamisest Eestis 1995–2005.* [Dance Folklorism in Estonia Today. Folk Dance as a Hobby Activity in Estonia 1995–2005.] Master’s thesis. Tallinn: Tallinna Ülikool.
- Kapper, Sille 2008. Tantsufolklorismist tänases Eestis. [Dance Folklorism in Estonia Today.] In: M. Hiemäe & J. Oras & L. Saarlo (eds.) *Tonditosin.* Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, pp. 24–52.

- Kapper, Sille 2009. Kuidas uurida eesti rahvatantsu tänapäeval? Teoriatest, meetoditest ja nende rakendamisest Eestis. [How to Conduct Research on Estonian Folk Dance Today?] *Mäetagused: Hüperajakiri*, Vol. 41. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, pp. 75–98. Available at <http://www.folklore.ee/tagused/nr41/kapper.pdf>, last accessed on August 2, 2013.
- Kapper, Sille 2010. Seest tuleb üks tants – tantsune muusik. Intervjuu Silver Sepaga. [The Dance Comes from Inside: A Dancing Musician. Interview with Silver Sepp.] *Sirp* (newspaper) No. 26, July 22. Tallinn: SA Kultuurileht. Available at http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=10944:seest-tuleb-ueks-tants--tantsune-muusik-&catid=5:muusika&Itemid=12&issue=3305, last accessed on August 2, 2013.
- Keelevara. [Languageaware.] Available at <http://www.keelevara.ee/teosed/seletav/>, last accessed on August 2, 2013.
- Krause, Katrin 2007. *Rahvatantsu imago noorte ühiskonnas: uurimus 11–18-aastaste noorte seas*. [Image of Folk Dance in Youth Society: Research among 11–18-Year-Olds.] Master's thesis. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Laugaste, Eduard 1963. *Eesti rahvaluuleteaduse ajalugu: valitud tekste ja pilte*. [History of Estonian Folklore Research: Selected Texts and Pictures.] Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Laherand, Meri-Liis 2008. *Kvalitatiivne uurimisviis*. [Qualitative Research.] Tallinn: Infotrükk.
- Luiga, Georg E. 1892. Rahva tantsud. [Folk dances.] *Olevik* (newspaper) No. 31, p. 636.
- Meiessaar, Maris 2009. Silver Sepp vahendab pärimustantsu keemilisi hetki. [Silver Sepp is Mediating Chemical Moments of Traditional Folk Dance.] *Eesti Päevaleht* (newspaper), November 14. Available at <http://www.epl.ee/artikkel/482623>, last accessed on August 2, 2013.
- Mertelsmann, Olav 2003. Hariduse ja kultuuri ekspansioon süsteemi stabiliseerijana Eestis 1940–1956. [Expansion of Education and Culture as System Stabiliser in Estonia in 1940–1956.] *Kultuur ja Elu* (magazine), No. 3. Available at http://kultuur.elu.ee/ke473_haridus.htm, last accessed on August 2, 2013.
- Nahachewsky, Andriy 1995. Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal*, Vol. 27, No. 1 (Spring), pp. 1–15, <http://dx.doi.org/10.2307/1478426>.
- Nahachewsky, Andriy 2008. Folk Dance Revival Strategies. *Ethnologies*, Vol. 30, No. 1, pp. 41–57, <http://dx.doi.org/10.7202/018834ar>.
- Nigu, Leenu 2011. Stomping Step Makes Us Estonian: Dancing the Pristine Ethos of a Nation. In: *People Make Places: Ways of Feeling the World*. SIEF Congress programme and book of abstracts. April 17–20. Lisbon: CRIA. Available at <http://www.nomadit.co.uk/sief/sief2011/panels.php5?PanelID=815>, last accessed on August 2, 2013.
- Pöldmäe, Rudolf & Tampere, Herbert 1938. *Valimik eesti rahvatantse*. [Selection of Estonian Folk Dances.] Tartu: Eesti Rahvaluule Arhiivi Toimetused 8.
- Pomozi, Eda 2008. Setumaa tantsupärimusest Euroopa tantsuajaloo kontekstis. [Dance Traditions of Setumaa in the Context of European Dance History.] In: M. Hiemäe & J. Oras & L. Saarlo (eds.) *Tonditosin*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, pp. 129–159.

- Preston-Dunlop, Valerie 1998. *Dance words*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Preston-Dunlop, Valerie 2006. *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. Ightham: Verve.
- Rändur, V. P. 1933. Eesti omapärase tantsu uuestisünd. [Rebirth of Original Estonian Dance.] *Postimees* (newspaper), December 9, p. 6.
- Raudkats, Anna 1926. *Eesti rahvatantsud*. [Estonian Folk Dances.] Tartu: Postimees.
- Royce, Anya P. 2002. *The Anthropology of Dance*. Alton: Dance Books Ltd.
- R. S. 1932. Stiliseeritud rahvatantsud "Vanemuises". [Stylised Folk Dances at Vanemuine Theatre.] *Postimees* (newspaper), May 27, p. 5.
- Russow, Balthasar 1993. *Liivimaa kroonika*. [The Chronicle of Henry of Livonia.] Tallinn: Hotger.
- Rüütel, Ingrid 1987. Folkloor ja tänapäeva kultuur. [Folklore and Contemporary Culture.] *Kultuur ja Elu* (magazine), No. 5, pp. 11–15.
- Rüütel, Ingrid 2004. Pärimusmuusika tänapäeva ühiskonnas. [Traditional Music in Contemporary Society.] In: J. Ross (comp. & ed.) & K. Maimets (ed.) *Möeldes muusikast: sissevaateid muusikateadusesse*. Tallinn: Varrak, pp. 220–243.
- Rüütel, Ingrid 2009. Kihnu pärimustantsud minevikus ja tänapäeval. [Traditional Dances of the Kihnu Island, Estonia.] *Mäetagused: Hüperajakiri*, Vol. 41, pp. 53–74. Available at <http://www.folklore.ee/tagused/nr41/ryytel.pdf>, last accessed on August 2, 2013.
- Särg, Taive 2002. Rahvamuusika mõiste kujunemisest "rahva" teaduste ja musikoloogia vahel. [On the Formation of the Concept of Folk Music between 'Folk'-Sciences and Musicology.] In: T. Ojamaa & I. Rüütel (comps. & eds.) *Pärimusmuusika muutvas ühiskonnas 1. Töid etnomusikoloogia alalt 1*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, pp. 9–44.
- Särg, Taive 2004. Mis on eesti rahvamuusika? [What is Estonian Folk Music?] In: J. Ross (comp.), J. Ross & K. Maimets (eds.) *Möeldes muusikast: sissevaateid muusikateadusesse*. Tallinn: Varrak, pp. 125–159.
- Särg, Taive 2005. Rahvamuusika mõiste ja kontseptsiooni kujunemisest Eestis. [On the Formation of the Concept of Folk Music in Estonia.] In: T. Ojamaa (comp.) & T. Särg & K. Labi (eds.) *Pärimusmuusikast popmuusikani. Töid etnomusikoloogia alalt 3*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, pp. 13–48.
- Särg, Taive 2010. Ehedus mitut moodi: rahvamuusika ahtusest pärimusmuusika avarustesse. [Different Authenticities: From the Narrowness of Folk Music to the Spaciousness of Traditional Music.] *Keel ja Kirjandus* (magazine), No. 8/9, pp. 639–654.
- Särg, Taive & Johanson, Ants 2011. Pärimusmuusika mõiste ja kontseptsiooni kujunemine Eestis. [Development of the Term and Conception of the Traditional Music in Estonia.] *Mäetagused: Hüperajakiri*, Vol. 49. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, pp. 115–138. Available at <http://www.folklore.ee/tagused/nr49/parimusmuusika.pdf>, last accessed on August 2, 2013.
- Shay, Anthony 2002. *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Statutes 2012. *Eesti Pärimusmuusika Keskus*. [Estonian Traditional Music Center.] Viljandi: EPMK. Available at <http://www.folk.ee/en/Introduction/Statutes>, last accessed on August 2, 2013.

- Tampere, Herbert 1962. *Eesti rahvatantsu ajaloost*. [On the History of Estonian Folk Dance.] Tallinn: Eesti NSV Rahvaloomingu Maja.
- Tampere, Herbert 1975. *Eesti rahvapillid ja rahvatantsud*. [Estonian Folk Music Instruments and Folk Dances.] Tallinn: Eesti Raamat.
- Tavast, Arvi 2004. Mõiste mõiste: tähendusteooriate mõju oskuskeepraktilikale. [Concept of Concept: Influence of Theories of Meaning on Terminology Practice.] In: *Rahvusvaheline terminoloogiakonverents "Eesti oskuskeel 2003", 10. ja 11. oktoobril 2003. Ettekanded*. [Terminology Conference Estonian LSP 2003.] Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, pp. 7–18.
- T. L. 1935. Elmerice Partsi lastetantsud. [Children's Dances by Elmerice Parts.] *Postimees* (newspaper), April 12, p. 7.
- Tõnnus, Richard 1991. *Anna Raudkats oma ajas*. [Anna Raudkats in Her Time.] Tallinn: Eesti Raamat.
- Toomi, Ullo 1947. *Valimik eesti rahvatantse*. [Selection of Estonian Folk Dances.] Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.
- Toomi, Ullo 1953. *Eesti rahvatantsud*. [Estonian Folk Dances.] Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Torop, Kristjan 1992. Endisaegse Virumaa tantsuvõimalused ja tantsud. [Dance Opportunities and Dances in Historical Virumaa.] In: I. Rütütel (comp. & ed.) *Ida-Virumaa rahvakultuurist*. Tallinn: Virumaa Fond, Eesti TA KKI folkloristikaosakond, pp. 132–147.
- Torop, Kristjan 1995. *Kontratantsud*. [Contra Dances.] Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus & Eesti Keele Instituut.
- Torop, Kristjan 2008 [1966]. *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. [Glossary of Estonian Folk Dance Terminology.] Ü. Feršel (ed.). Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus.
- Väike 1937 = *Väike entsüklopeedia*. [Small Encyclopedia.] R. Kleis (chief ed.). Tartu: K./Ü. Loodus.
- Vissel, Anu 1999. Ülevaade varasematest töödest eesti rahvatantsu kogumisel ja arhiveerimisel Eesti Rahvaluule Arhiivi materjalide põhjal. [Overview of Earlier Works on Collecting and Archiving of Estonian Folk Dance, Based on Estonian Folklore Archives.] In: *Rahvatantsu uurimine: arhiivid, meetodid, teooriad*. Viljandi: Viljandi Kultuurikolledž, pp. 54–60.
- Vissel, Anu 2004. Rahvatantsu asendist eestlaste kultuuripildis ja harrastustes. [The Position of Folk Dance in the Culture and Hobbies of Estonians.] In: I. Rütütel (comp.) *Pärimusmuusika muutuv asendist ühiskonnas 2. Töid etnomusikoloogia alalt 2*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond & Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu, pp. 109–127.
- VS 1997 = Aassalu, Heino & Luht, Pille & Torop, Kristjan (comps.) *Vanad seltskonnatantsud. Valimik XX sajandi I poole seltskonnatantse*. [Old Ballroom Dances. Selection of Social Dances from the 1st Half of the 20th Century.] Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus.

SUMMARY

First phase of the research project “Changing Traditional Folk Dance: Concepts and Realizations in Estonia 2008–2013” involved analysis of the construction of the concept of *traditional folk dance* in Estonia, based on texts published on paper and the web, and data collected during personal field ethnography and with a special questionnaire. Although there are differences in details and emphases, my data show that in 2008–2013 in Estonia in public discourse the concept of *traditional folk dance* was constructed with a mental relation to Estonian peasant culture. While in academic discourses, the Estonian term *pärimustants* (meaning – traditional dance) can be used for any structured movement systems which exist in oral and informal tradition and serve as a means of artistic communication within small groups of people, the present dissertation shows a different situation in public discourse. Public understanding of *pärimustants* – traditional dance is rather formed by an imagination of dance in past agrarian society, and therefore, it is translated into English as “traditional folk dance” hereinafter. Defining qualities of traditional folk dance can consist in movement text composition and performing manners as well as the communicative function of dance. There is still no unitary conception of traditional folk dance because the concept is constructed by everybody on the basis of their own dance knowledge and experiences. Therefore, in one case, certain steps, holds, movement trajectories or sequence of motives are considered the defining qualities of traditional folk dance. In another case, the characteristic, taken over from peasant culture, is the participatory character of dancing as opposed to dancing in presentational settings. In third case, improvisation is emphasized as the most important feature of peasant dance while the role of traditional rules is temporarily forgotten, or vice versa, local or other communal peculiarities of dancing are highlighted more than ever in the community in question. The main aim of the present project was to reveal causal relations of bodily and cultural choices manifested in the variation of traditional folk dancing, and different meanings of dance texts recorded in various contemporary contexts.

By today, former peasantry dances and their elements have moved from rural communities to different symbolic and imagined communities of urban culture. Geographically, the dancing of traditional folk dances can take place in a village, too, but in its function as a specialized leisure activity, its context has gone through a total change. The dancing, mentally related to past peasant culture is still continued as a living tradition, repeatedly recreated in every new realization. As dances are in active use, the variation of dance texts is also continued, although in the changed context, it is now based on and reflects the values of contemporary dancers and their communities. Based on my analysis of dance texts and their interpretations, where I combined phenomenological, performative and expressionist strategies of approaching culture, I would conclude that traditional folk dance texts, fixed in Estonia during the years 2008–2013, reflect the relation of our contemporary society to the peasant culture up to the turn of 19th-20th century as well as to following later layers of regional culture. Thereby, the mental relation to

earlier layers is created on the basis of rather deficient knowledge and imaginations because bodily memory as well as oral does not reach much over 3-4 generations which are mostly covered by urban culture in Estonia. Therefore, it is important to note that bodily *habituses*, skills, abilities and habits of people who danced traditional folk dances during the period under investigations, have been developed during the pre-war Estonian Republic as earliest but mainly during soviet period or after that in re-independent Estonia. In order to understand the importance of those changing rules to the dancing in recent, investigated period, institutional interpretation strategy was taken into use: Instead of relatively informal rules of a village community, during the period covered by our bodily memory, we have been subordinated to different institutional directions from state government level through different non-governmental organizations including amateur dancers' organizations and their leadership.

Truth regime, created by publicly well visible stage folk dance with its organizations and the process of Dance Celebrations, is reflected in the movement of many dancers not only in author choreographies, presentational dancing or exercise classes to polish dancers bodies for standardized national stage dance but also when traditional folk dance is danced. Homogenized style and its elements are often accepted to the degree that no sense of dictation or harassment is felt by dancers nor by spectators, and at the same time, skills and fitness of stage dancers, as well as aesthetic impressions and emotions gained from their performances are highly valued. When we look at this picture through the prism of institutional strategy of approaching culture, organized group folk dance which is usually devoted to stage dancing, seems to produce knowledge necessary for continuous confirmation of Estonian state and national identity. Ironically, at the same time, in dancers' movements, the echo of soviet colonialism is inevitably reflected. In conclusion, as the ideological strategy of approaching cultural phenomena would see it, in contemporary society the traditional folk dance practice is institutionally directed on one hand and an individual and subjective phenomenon on the other, while it involves many loosely connected ideas and hidden concepts behind it. Therefore, instead of generalizing, I would like to emphasize details and nuances of traditional folk dance realizations as the most important characteristics of this art of dancing today, because in those fine points, individuality and plurality of dance concepts is reflected, which, in turn, refers to fragmentary and multi-coloured character of our contemporary cultural situation as a whole.

Although large generalizations were not the aim of this research project, and despite of the short period investigated, a certain dynamics could be observed in my field during 2008–2013 and that must be considered in the conclusion: This dynamic trend is mainly characterized by grown interest in local traditions and movement peculiarities of traditional folk dance among different groups of dancers. It looks like another wave of search for more genuine dance which is not qualitatively new resembling the periods when folklore ensembles were established after 1960ties' thaw or the explosive rise of folklorism in the end on 1980ties. The contemporary

process is accompanied by rhetoric about the threat of vanishing of traditional folk dance that we know since the end on 19th century. In 1892, the newspaper “Olevik” (The Present) wrote:

Estonians also have their own old folk dances, [...] but are they still alive anywhere? [...] Folk dances convey the mode and habit of the folk and often express it more clearly than some other memories from old times. [...] Most of them are certainly gone, dancers are dead, but there are still old men who can do one or the other dance. (Luiga 1892: 636)

and in 2012, a young musician Maarja Nuut, who has been investigating causal relations between traditional dance and music, in a project description expresses very similar ideas:

Harmonic and economic use of living human body is certainly one of those traditional skills and knowledge which at least in Estonia are dying out. It is last time to pay more attention to this because bodily heritage is as important a source of information as tangible and intangible heritage is. There is no heritage without inheritor. (Nuut 2012)

The viewpoint of our contemporary writer is a bit different, former interest in macrostructures have been replaced with attention to micro-level structure of dance, but their common concern is vanishing of skills. Luiga’s writing continued with his recommendation to young men to learn the dances until a dance notation system will be invented. As we know today, later use of verbal notation brought along several problems and gaps in dance knowledge which accord to theoretical expectations: Fixation of dance movement text in a verbal description – a medium most different from living human body – inevitably caused information loss. Change in emphases was fostered by transfer of traditional folk dance texts from their initial participatory contexts to presentational settings that started simultaneously with early dance folkloristics. This way, communicative functions of dance text and their expression in movements changed, some aspects of movement text were forgotten temporarily or forever, other were actualized, e.g. expanded movements to address communication partners at larger spatial or cultural distances. Since the beginning of 20th century, thinking about dance or the concepts on which every dance realization is based, has been directed by folk dance description terminology, that was simultaneously used in academic and practical discourses and which got more and more standardized during soviet period. Gaps in verbally recorded dance knowledge can be fulfilled by visual data. While direct contacts with dancers, competent in past peasant dance, gradually decreased, the small number of dance records on film and video, existing in Estonian Folklore Archives, also remained unattended during the whole soviet period. It was due to technical reasons on one hand, but in connection with the lack of interest in detailed and diverse information on the other. Complicated questions of individual variation and improvisation were rather uncomfortable for stylized national dance practice. Presentational dance aesthetics based on soviet values such as collectiveness and equality of healthy and happy working people, and uniform ballet-technique-based

choreographies were used to express and emphasize them. Public visibility of attractive stage dance gradually shadowed memories about presumably more modest movement manners of older traditional dancers or about the traditional extent of individual variation.

Nowadays, some traditional folk dance enthusiasts try to compensate for those gaps in dance knowledge with embodied and audiovisual data, in order to resist to stage folk dance, fostered by organized group folk dancing, and its influences on spontaneous dancing. Audiovisual recordings of peasant dance tradition, however, are scarce and instead of a century-old or older living human body we have our own contemporary ones only. Due to that, the aspirations of “vernacular ethnochoreology” to reconstruct past peasant dances remain rather cumbersome, and more satisfactory results are achieved when abilities and needs of contemporary human bodies and minds are taken into consideration or even focussed on.

Due to the same reason, this dissertation in its more academic manner still also constitutes the description of contemporary Estonian culture. But its relations to past and the formation of today’s situation are reflected in the materials investigated. For contemporary people, a connection to our collective past is an important idea that is realized, among other opportunities, in the bodily practice of traditional folk dance. The conceptual dimension of dance knowledge is made perceptually available in realization, and the concept as a potential that enables one to dance, includes historical values of a community as well as culturally determined practical skills, abilities and habits of individuals. Therefore, the variability of traditional folk dance texts reflects general cultural regularities. Audiovisual recordings made during the period explored and reflections within personal participant observations enabled the researcher to reveal traces of soviet colonialism in our cultural situation today. Elements of colonial mimicry that especially characterized national stage dance style were also found in traditional folk dancing which led to the understanding of strong institutional influences on dance processes. During the explored period in Estonia, in traditional folk dance, as an individual and subjective phenomenon where living human bodies remember former historical layers in different ways, national as well as several regional, local and imagined communities’ identities were manifested.

ELULOOKIRJELDUS

Nimi Sille Kapper
Sünniaeg ja -koht 17.06.1968, Tallinn, Eesti
Kodakondsus Eesti

Hariduskäik

2009–2013 Tallinna Ülikool, Eesti Humanitaarinstituut, kultuuride uuringud, doktorant
2004–2006 Tallinna Ülikool, Kunstide Instituut, koreograaf-lavastaja magistrakraad
1986–1991 Tallinna Pedagoogiline Instituut, kultuuritöö metoodika ja tantsujuhtimine
1975–1986 Tallinna 32. Keskkool

Teenistuskäik

Alates 2008 Tallinna Ülikooli Kunstide Instituut, koreograafia osakond, teadur
Alates 1990 Rahvakunstiansambli Leigarid kunstilise juhi assistent
2001–2010 AS Eesti Veevärk juhiabi-bürojuhataja (2005–2010 lapsehoolduspuhkusel)
1999–2001 OÜ Multipartner Konsultatsioonid juhiabi
1992–1999 AS Mainor keelekeskuse sekretär (1994–1996 lapsehoolduspuhkusel)

Uurimisvaldkonnad Tantsu-uuringud

Erialane tegevus

Ajakirja „Mäetagused“ pärimustantsu ja -muusika erinumbri külalistoimetaja 2011
Rahvusvahelise folkloorifestivali Baltica kunstinõukogu liige alates 1995
Tantsupidude liigijuhi assistent üld- ja noortepidudel alates 1997, liigijuht 2004, pealavastaja assistent Soome-Eesti tantsupeol 2000.

Erialaiühendused

Eesti Tantsuhariduse Liidu volikogu liige
Rahvusvahelise Pärimusmuusikanõukogu (ICTM) etnokoreoloogia sektsiooni liige

CURRICULUM VITAE

Name Sille Kapper
Date and place of birth 17.06.1968, Tallinn, Estonia
Citizenship Estonian

Education
2009–2013 Tallinn University, Estonian Institute of Humanities, PhD student in studies of cultures
2004–2006 Tallinn University, Institute of Fine Arts, MA in choreography
1986–1991 Tallinn Pedagogical Institute, culture management and choreography
1975–1986 Tallinn 32. Secondary School

Professional experience
Since 2008 Tallinn University, Institute of Fine Arts, Department of Choreography, Research Fellow
Since 1990 Folklore Ensemble Leigarid, Assistant Artistic Director
2001–2010 AS Eesti Veevärk, Office Manager (2005–2010 maternity leave)
1999–2001 OÜ Multipartner Konsultatsioonid, Personal Assistant
1992–1999 AS Mainor, Secretary of Language Centre (1994–1996 maternity leave)

Scientific interests
Dance studies

Professional service
Guest editor of special number of journal Mäetagused on traditional dance and music in 2011
Member of Artistic Council of International Folklore Festival Baltica since 1995
Assistant Stage Director at Dance Celebrations for youth and adults since 1997,
Children Groups Stage Director in 2004, Assistant to Main Stage Director at Finnish-Estonian Dance Celebration in 2000.

Professional associations
Board Member of Estonian Union of Dance Education
Member of International Council for Traditional Music, Study Group on Ethnochoreology

TALLINNA ÜLIKOOL HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY DISSERTATIONS ON HUMANITIES

1. СЕРГЕЙ ДОЦЕНКО. *Проблемы поэтики А. М. Ремизова. Автобиографизм как конструктивный принцип творчества*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2000. 162 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 1. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-135-0.
2. MART KIVIMÄE. *Ajaloomõlemise kolm strateegiat ja nende dialoogisuhted minevikuga (lisades tõlgitud R. Koselleck, J. Rüsen, E. Nolte). Historismi muutumise, arendamise, ületamise probleemid*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2000. 201 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 2. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-164-4.
3. НАТАЛЬЯ НЕЧУНАЕВА. *Мунья как тип славяно-греческого средневекового текста*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2000. 177 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 3. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-125-3.
4. ОЛЕГ КОСТАНДИ. *Раннее творчество В. Каверина как литературный и культурный феномен*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2001. 142 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 4. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-180-6.
5. LAURI LINDSTRÖM. *Album Academicum Universitatis Tartuensis 1918–1944. Rahvus, sugu, sünnikoht ja keskhariduse omandamise koht üliõpilaskonna kujunemist ja kõrghariduse omandamist mõjutavate teguritena*. Tallinn: TPU Press, 2001. 92 p. Tallinn Pedagogical University. Dissertations on Humanities Sciences, 5. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-190-3.
6. АУРИКА МЕЙМРЕ. *Русские литераторы-эмигранты в Эстонии 1918–1940. На материале периодической печати*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2001. 165 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 6. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-205-5.
7. AIVAR JÜRGENSON. *Siberi eestlaste territoriaalsus ja identiteet*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2002. 312 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 7. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-239-X.
8. DAVID VSEVIOV. *Kirde-Eesti urbaanse anomaalia kujunemine ning struktuur pärast Teist maailmasõda*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2002. 104 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 8. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-242-X.
9. ROMAN KALLAS. *Eesti kirjanduse õpetamise traditsioon XX sajandi vene õppekeelegraafika koolis*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2003. 68 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 9. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-256-X.
10. KRISTA KERGE. *Keele variatiivsus ja mine-tuletus allkeelte süntaktilise keerukuse tegurina*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2003. 246 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 10. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-265-9.

11. АННА ГУБЕРГРИЦ. *Русская драматургия для детей как элемент субкультуры: 1920–1930-е годы*. Tallinn: Изд-во ТПУ, 2004. 168 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 11. ISSN 1406–4391. ISBN 9985-58-302-7.
12. VAHUR MÄGI. *Inseneriühendused Eesti riigi ülesehituses ja kultuuriprotsessis (1918–1940)*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2004. 146 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 12. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-344-2.
13. HEIKKI OLAVI KALLIO. *Suomen ja Viron tiedesuhteet erityisesti Viron miehitysaikana vuosina 1940–1991*. Tallinn: Tallinnan Pedagogisen Yliopiston kustantamo, 2004. 243 lk. Tallinnan Pedagogisen Yliopiston. Humanististen tieteiden väitöskirjat, 13. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-350-7.
14. ÜLLE RANNUT. *Keelekeskkonna mõju vene õpilaste eesti keele omandamisele ja integratsioonile Eestis*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2005. 215 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 14. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-394-9.
15. MERLE JUNG. *Sprachspielerische Texte als Impulse für schriftliche Textproduktion im Bereich Deutsch als Fremdsprache*. Tallinn: Verlag der Universität Tallinn, 2006. 186 S. Universität Tallinn. Dissertationen in den Geisteswissenschaften, 15. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-409-0
16. ANDRES ADAMSON. *Hertsog Magnus von Holmsteini roll Läänemere-ruumis Liivi sõja perioodil*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2005. 156 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 16. ISSN 1736-3624. ISBN 9985-58-427-9.
17. АИДА ХАЧАТУРЯН. *Роман В.С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»: Ното urbanis в поле «усреднения»*. Tallinn: Изд-во ТПУ, 2006. 146 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 17. ISSN 1736–3624. ISBN-10 9985-58-435-X. ISBN-13 987-9985-58-435-4.
18. JULIA TOFANTŠUK. *Construction of Identity In The Fiction of Contemporary British Women Writers (Jeanette Winterson, Meera Syal, and Eva Figs)*. Tallinn: Tallinn University Press, 2001. 160 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities Sciences, 18. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-479-8.
19. REILI ARGUS. *Eesti keele muutmorfoloogia omandamine*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2007. 242 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 19. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-543-6.
20. ÕNNE KEPP. *Identiteedi suundumusi Eesti luules*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 222 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 20. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-574-0.
21. ANNELI KÕVAMEES. *Itaalia eesti reisikirjades: Karl Ristikivi „Itaalia Capriccio” ja Amée Beekmani „Plastmassist südamega madonna”*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 141 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 21. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-543-6.
22. ENE ALAS. *The English Language National Examination Validity Defi ned By Its Oral Profi ciency Interview Interlocutor Behaviour*. Tallinn: Tallinn University, 2010. 232 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities Sciences, 22. ISSN 1736-3621. ISBN 978-9949-463-03-9.
23. MERLE TALVIK. *Ajakirjagraafika 1930. aastate Eestis: Stereotüübid ja ideoloogia*. Tallinn: Tallinna Ülikool, 2010. 203 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 23. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-463-31-2.

24. TÕNIS LIIBEK. *Fotograafiakultuur Eestis 1839-1895*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2010. 286 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 24. ISSN 1736-24. ISBN 978-9949-463-52-7.
25. HEETE SAHKAI. *Teine grammatika. Eesti keele teonimede süntaks konstruktsioonipõhises perspektiivis*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2011. 182 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 25. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-463-98-5.
26. MAARJA VAINO. *Irratsionaalsuse poeetika A. H. Tammsaare loomingus*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2011. 181 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 26. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-017-8.
27. ANNIKA KILGI. *Tõlkekeele dünaamika piibli esmaeestinduse käigus: verbi morfosüntaksi areng ja lõplik toimetamisfaas*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 222 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 27. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-050-5.
28. ELVIRA KÜÜN. Dissertatsioon esitatud kaitsmisele.
29. PEETER KAASIK. *Nõukogude Liidu sõjavangipoliitika Teise maailmasõja ajal ja sõjajärgsetel aastatel: sõjavangide kinnipidamissüsteem Eesti näitel ja hinnang sõjavangide kohtlemisele rahvusvahelise õiguse järgi*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 631 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 29. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-055-0.
30. KADRI SEMM. *Milieus in Neighbourhood Place-Making*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 210 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 30. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-066-6.
31. AVE MATTHEUS. *Eesti laste- ja noortekirjanduse genees: küsimusepüstitusi ja uurimisperspektiive*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 260 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 31. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-070-3.
32. JELENA KALLAS. *Eesti keele sisusõnade süntagmaatilised suhted korpus- ja õppeleksikograafias*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2013. 185 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 32. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-078-9.
33. KLÄVS SEDLENIEKS. *"And Burn Today Whom Yesterday They Fed": Citizens and State in Montenegro*. Tallinn. Tallinn University, 2013. 239 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities Sciences, 33. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-117-5.
34. МАРИЯ СМОРЖЕВСКИХ-СМИРНОВА. *Ингерманландия, Эстляндия и Лифляндия в церковном панегирике Петровской эпохи*. Tallinn. Таллиннский университет, 2013. 244 стр. Таллиннский университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 34. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-119-9.

ILMUNUD VEEBIVÄLJAANDENA

<http://e-ait.tlulib.ee/>

1. ИННА АДАМСОН. *Модальный смысл дезидеративности: от семантической зоны к семантической типологии высказываний (на материале русского языка)*. Tallinn: Изд-во ТЛУ, 2006. 131 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-455-2.

2. MARIS SAAGPAKK. *Deutschbaltische Autobiographien als Dokumente des zeit- und selbstempfindens: vom ende des 19. Jh. Bis zur umsiedlung 1939*. Tallinn: Verlag der Universität Tallinn, 2006. 163 S. Universität Tallinn. Dissertationen in den Geisteswissenschaften. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-469-9.
3. JANIS EŠOTS. *Mullā Sadrā's Teaching on Wujūd: A Synthesis of Mysticism and Philosophy*. Tallinn: Tallinn University Press, 2007. 150 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities Sciences. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-492-7.
4. ГРИГОРИЙ УТГОФ. *Проблема синтаксического темпа*. Tallinn: Изд-во ТЛУ, 2007. 145 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-507-8.
5. ДИМИТРИЙ МИРОНОВ. *Глагольность в сфере имен: к проблеме семантического описания девербативов* (на материале русского языка). Изд-во ТЛУ, 2008. 98 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-563-4
6. INNA PÕLTSAM-JÜRJO. *Liivimaa väikelinn varase uusaja lävel. Uurimus Uus-Pärnu ajaloo 16. sajandi esimesel poolel*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 257 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-570-2.
7. TIIT LAUK. *Džäss Eestis 1918–1945*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 207 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-594-8.
8. ANDRES ADAMSON. *Hertsog Magnus ja tema "Liivimaa kuningriik"*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2009. 173 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-615-0.
9. ОЛЕСЯ ЛАГАШИНА. *Марк Алданов и Лев Толстой: к проблеме рецепции*. Tallinn: Изд-во ТЛУ, 2009. 151стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-654-9.
10. MARGIT LANGEMETS. *Nimisõna süstemaatiline poliüseemia eesti keeles ja selle esitus eesti keelevaras*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2009. 259 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-651-8.
11. LEO LUKS. *Ei kogemine nihilismi mõtlemises filosoofia ja kirjanduse ühtesulamisel*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2010. 147 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-463-55-8.
12. JELENA RUDNEVA. *Сказание о черноризском чине" Кирилла Туровского: опыт лингвотекстологического исследования*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2011. 227 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-463-92-3.
13. ELO LINDSALU. *Naisekuju modelleerimine XX sajandi alguskümnendite eesti kirjanduses*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 236 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-024-6.
14. ANTON KÜÜNAL. *Специфика оперного либретто как текста: на примере опер на библейские сюжеты (Россия вторая половина XIX в.)* Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 234 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-069-7.

15. EINAR VÄRÄ. *Kaubandussidemed Soome suurvürstiriigi ja Eesti alade vahel aastail 1809–1865*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 158 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-072-7.
16. INDREK JETS. *Lahingu maod. Skandinaavia 9.-11. sajandi kunstistiilid Eesti arheoloogilistel leidudel*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2013. 333 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-107-6.

DISSERTATSIOONINA KAITSTUD MONOGRAAFIAD (ilmunud iseseisva väljaandena)

1. ANNE VALMAS. *Eestlaste kirjastustegevus välismaal 1944–2000. I-II*. Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikooli kirjastus, 2003. 205, 397 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. ISBN 9985-58-284-5. ISBN 9985-58-285-3.
2. ANNE LANGE. *Ants Oras*. Monograafia. Tartu: Ilmamaa, 2004. 493 lk. ISBN 9985-77-163-X.
3. KATRI AASLAV-TEPANDI. *Eesti näitlejanna Erna Villmer*. Monograafia. Tallinn: Eesti Teatrite Liit, 2007. 495 lk. ISBN 78-9985-860-41-0.
4. KRISTA ARU. *Üks kirg, kolm mõdet. Peatükke eesti toimetajakesksest ajakirjandusest: K. A. Hermann, J. Tõnisson, K. Toom*. Monograafia. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus 2008. 479 lk. ISBN 9789949446254.