

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 tantsuanthropoloogiline 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: „Erilist 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 tantсурühmade 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, lahkesid 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 jõuaksime sammukese võrra lähemale ka vastusele, kas Nõukogude Liidu poolt okupeeritud Eesti Vabariigis kujunes 1940.–1991. aastal välja koloniaalsituatsioon või kas vähemalt tolelaegse 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 nõukogude Eestis, empiirilise analüüsi kaudu „testida“ postkolonialismi mõttemallide ja kontseptsioonide „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 ühiskonnale, 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 postkolonialistlikuks inimese olemist maa peal üleüldse ning rõhutab, et juba esitatud küsimuste esitamisel postkolonialistlike pähe „on mõtet vaid siis, kui nad toetuvad konkreetsele ajaloolisele kohale ja olukorrale – postkolonialistlikule situatsioonile“ (Annus 2007: 64–65), astudes sellega otsustavalt vastu Hennoste lähenemisele, kus ka ühe ühiskonna siseseid vertikaalseid suhteid tõlgendatakse koloniaalsuhetena ehk enesekolonisatsioonina. Nõukogudeaegse lavarahvatantsu puhul pole hirmu, et seda võiks pidada enesekolonisatsiooni 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 koloniaalsituatsiooni. 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 loomulikku (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 Laulu- ja Tantsuansambli artistlikku ja akrobaatilist tantsusuunda (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 taotlevate tõlgenduste juures jne.

Eeltoodust tulenevalt leian, et sotskolonialismi 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 *jäljendust* käsitleda koloniaalsituatsiooni tunnusena. Kuigi postkolonialistlikes kirjutistes loetletakse koloniaalsituatsiooni ja ühtlasi

postkolonialistliku olukorra põhitunnustena mitmesuguseid poliitilisi ja sotsiaalseid aspekte, nagu võõrvõim ja uusasukate sissetung, pole koloniseerimise kultuuriline aspekt vähetähtis. Väga võimalik, et mida lähemale kaasajale, seda olulisem see on, kuna järjest suureneb inimelu kultuuriline määratlus (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 mittesõnaline võimaluse vastavalt vajadusele erinevate ümberjutustustega „mängida“, siis liikumisega seotud vormilised muudatused nõuavad pikeimat 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 räsib, 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 kohatise 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, pioneeriorganisatsiooni või Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni juubel, saab reegel, mis murtakse alles 1990. aastal.

Jäljendus, 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 lavalt 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 moestlänud tantsuvara juurde algas Anna Raudkatsi kogumismatkadega 1913 ning neile järgneva õpetamis- ja publitseerimistevusega (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. Väarikaks peeti ülearuste kaunistuste ja lavastuslike trikkide vältimist ning tantsude esitamist võimalikult lihtsal kujul. Soovitusi rahvatantsude „uestielustamiseks“ ja esitamiseks anti tantsukirjelduste kogumike sissejuhatuses (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 tantsu looma (Vissel 2004: 112–113, Raudkats 1926). Stiliseeritud rahvatantse lavastas ja esitas vähemalt ühel korral ka modern-tantsu õppinud Elmerice Parts, keda ei olevat ajendanud mitte „väiklaselt isamaalised põhjusted“, 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. Esialgu ei kao rahvatantsude kirjelduste raamatutest (Toomi 1947, 1953) veel viited arhiiviallikatele, kuid nendega seostatud tantsutekstid on arhiiviandmetega 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 rahvapärimuslikule 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 igaühele. 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 selget keelt 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 rahvapärimsliku 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“, „Neiud 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 pärimustantsutöötusi, 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 tolaeagsetele lavakunstireeglitele vastava terviku, mis on sõltuvalt tantsu esitavate taitlejate võimekusest rohkemal või vähemal määral balletilik, 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 kaasatöötamine koos, ühes ja samas subjektis, olles omavahel fluktuueerivates 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 pärastsõjaegne 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 laiemaltki 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 „õilis- tab“ 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 karakteritantsu treeningsüsteemidele tugine- mine on küll mõnevõrra vähenenud kaasaegses rahvuslikus tantsuloomes, kuid lavaraha- 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 tant- supidude rolli kui niisugust. Üleriigilised tantsupeod on vaid rahvatantsutraditsiooni „edasi- arendamise“ 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 asjal, 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 siamaani 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 kavas 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 rahvapärilike liikumiselementidega. Eestis defineeritakse rahvatantsu vahel selle kaudu, et tegemist on rahvariietes tantsitava repertuaariga, mis iseenesest on päris tabav variant olukorras, kus liigutuse järgi pole tantsu päritolu enam võimalik identifitseerida. Meiega sarnases olukorras on lätlased, kelle tantsuansamblike 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 jäljendamine 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 järeloomõju 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.
- Meiessaar, 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, Ullo** 1947. Valimik eesti rahvatantse. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.
- Toomi, Ullo** 1953. Eesti rahvatantsud, Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Toomi, Ullo** 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. Rüütel. Töid 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