

TARTU ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND
KULTUURITEADUSTE INSTITUUT
EESTI JA VÕRDLEVA RAHVALUULE OSAKOND

Kristiina Siig
Kristjan Toropi töö (pärimus)tantsu uurijana – mõjurid ja väljundid
Magistritöö

Juhendaja: prof Kristin Kuutma

Tartu 2023

Sisukord

Sissejuhatus.....	4
1. Metodoloogiast, allikatest ja mõistetest.....	7
1.1. Mõistete selgitus	10
1.2. Autori suhtest uuritava ja allikatega.....	11
2. Mõjuritest, taustast.....	13
2.1. Kristjan Toropi elukäik ja haridustee.....	13
2.2. Eesti rahvatantsu uurimisest 1970ndate aastateni.....	18
2.3. Tantsuansamblitest ja rahvatantsuharrastusest 20. sajandil	20
3. 1969-1971 algaja ansamblijuht.....	29
3.1. 1969-1971 avaldatud tekstid.....	30
3.1.1. „Sõprus“(1969)	31
3.1.2. TRÜ teeneline rahvakunstiansambel (1969).....	33
3.1.3. „Ühte lähvad meie hääled“ (1969).....	36
3.1.4. „Hüpake ja karake, küll te põrgus põlete“ (1970).....	39
3.2. 1971. aasta filmi analüüs	42
3.2.1. Repertuaarist	42
3.2.1.1 Kägär v Kägärä, Sabaka	43
3.2.1.2 Vanaranna ja Vurrsahkadi.....	44
3.2.1.3 Kaarassiim-Ristpulkadetants. Sitikas. Pulgatants	45
3.2.1.4 Kivikasukas-Koukapolka-Pärliine.....	46
3.2.1.5 Räditants	47
3.2.2. Trupi koosseis, riietus	48
3.2.3. Esinemisstiil, tantsutehnika, -maneer.....	49
3.2.4. Kokkuvõte filmist Leigarid	51
3.3. Kokkuvõte tekstilisest ja pildilisest representatsioonist Toropi töös 1969-1971	52
4. 1973-1989 uurija ning tantusjuhina kindlalt oma teel	55
4.1. 1973-1984 avaldatud tekstid.....	55
4.1.1. Eesti rahvatantsu ajaloost (1973)	56

4.1.2. "Sõpruse" sõpruskontsert (1974)	60
4.1.3. Kas on mõtet (1983).....	60
4.1.4. Professionaalne taidlustants (1984).....	63
4.1.5. Rahvusvahelisel folkloorifestivalil (1984).....	65
4.2. 1989. aasta filmi analüüs	67
4.2.1. Trupi koosseis	69
4.2.2. Esinemisstiil, spontaansus.....	70
4.2.3. Repertuaarist	71
4.2.4. Esinejate riietusest.....	74
4.3. Kokkuvõtte tekstilisest ja pildilisest representatsioonist Toropi töös 1973-1989	76
5. 1991-1994 Kristjan Torop uurija ning tantsukogumike publitseerijana	78
5.1. Viron Vakka 105 eesti rahvatantsu (1991, eesti keeles 2008).....	80
5.2. Kontratantsud (1995)	83
5.3. Valimik XX sajandi I poole seltskonnatantse (1997).....	84
5.4. Kokkuvõtte Kristjan Toropist tantsukogumike publitseerijana	85
Kokkuvõtte.....	87
Summary	91
Kasutatud allikad	93

Sissejuhatus

Käesoleva uurimuse keskmeks on Eesti folklorist, tantsu-uurija Kristjan Torop (1934-1994) ja tema töö aastatel 1969-1994. Kristjan Toropi kui tantsu-uurija peamiseks tegevusalaks oli rahvatantsude kogumine, nii kogutu kui varasemate andmete süstematiseerimine ja kogumikeks toimetamine. Paralleelselt uurijatööle oli Torop üks rahvakunstiansambli Leigarid loojatest ning selle esimene kunstiline juht. Toropi kunstilised valikud folkloori lavale seadmise ehk publikule presenteerimise osas pakuvad lisadimensiooni tema tantsu uurimuste ja põhimõtete avamiseks. Torop kirjutas sageli ka omaaegsetes kultuuriväljaannetes hoides sellega avalikult üleval rahvatantsu esitamise ja uurimisega seotud küsimusi. Seega põimuvad käesolevas töös ühelt poolt refereeriv-ajalooline ülevaade Toropi kui tantsu-uurija tööst, teiselt poolt tema kui rahvatantsust mõtleja, rahvatantsuvaldkonnas tuntud ja eristuva isiku mõttelugu ja kolmandaks tema kunstiliste valikute analüüs: missuguste lavastuslike vahenditega püüdis ta kogumis- ja uurimistöös käigus saadud teadmisi pärimustantsust rahvakunstiansambli Leigarid esinemisprogrammides edasi anda.

Kasutades teksti- ja videoanalüüsi, uurin eesti rahvatantsu pildilise ja tekstilise representatsiooni muutumist ajas Kristjan Toropi töös. Toropi lavastustööd analüüsides hoian pidevalt pilku kontekstil: millised veendumused, moed ja tavad valitsesid samal ajal lavatantsumaastikul. Tõuke sellise vaatenurga valikuks andis minu igapäevatöö praktikuna. Olen u 200liikmelise Tallinna Prantsuse Lütseumi tantsuansambli Leesikad¹ kunstiline juht. Vanemate tantsijatega tegeleme ka eesti pärimustantsu (sh selle publikule esitamise) mõtestamisega, tantsime muu hulgas Kristjan Toropi kogutud tantse ja tema seatud süite. Selle töö käigus põrkun aeg ajalt vastukäivuste ning ajas muutunud seisukohtadega. Käesoleva töö uurimisküsimusteks on:

¹ Leesikad on 2005. aastast Tallinna Prantsuse Lütseumis tegutsev laste ja noorte tantsuansambel. Täna on ansamblis ca 200 liiget vanuses u 7-25, ansamblil on oma pillirühm. Leesikad eristuvad enamikest laste- ja noorterühmadest selle poolest, tantsivad nii uusloomingulisi tantse kui ka pärimustantse ning on pälvinud tunnustust mõlema suuna eest (nt Koolitantsu preemiad, Eesti Folkloorinõukogu tunnustus). Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts valis Leesikad 2020. aastal Aasta kollektiiviks. (Leesikad 2023)

1. Millised olid Toropi seisukohad eesti rahvatantsu õpetamise ja esitamise osas?
2. Millistel põhimõtetel koostas Torop oma tantsukogumikud: süstematiseerimise seaduspärasused, eessõnade sisu ja muu täiendav info?
3. Missugused põhimõtted iseloomustavad Toropi kui koreograaf-lavastaja tööd rahvakunstiansambli Leigarid esinemisprogrammide loomisel?
4. Kas ja kuidas eespool nimetatud seaduspärasused ja põhimõtted uuritava perioodi jooksul muutusid?

Magistritöö algab metodoloogiat, allikaid ning kasutatavaid mõisteid selgitava peatükiga. Samas peatükis avan enda isiklikku suhet Toropi ja Leigaritega. Konteksti loomiseks annan järgmises peatükis kõigepealt ülevaate Kristjan Toropi elust ja tööst, seejärel esitan eesti rahvatantsu uurimisloo enne Toropit ning tutvustan Anthony Shayle (2011) ja Sille Kapper-Tiislerile (2013, 2020) (varem Kapper) tuginedes lühidalt rahvatantsuharrastust, selle kujunemislugu ja rahvatantsude esitamise tavaid maailmas ning ENSVs.

Töö kolmas ja neljas peatükk keskenduvad vastavalt Toropi tööle aastatel 1969-1971 ja 1973-1989. Valitud periodiseering kujunes materjaliga tutvudes loogiliselt. 1969.-1971. aastal oli Torop alustav ansamblijuht ja tegi esimesi samme oma tantsu-uurija teel. Tema väljaütlemistes kohtab mõtteid, mis hiljem oluliselt muutusid, on näha vilgast mõttetööd, otsinguid ja küsimusi. 1973-1989 oli Toropi viljakaim aeg ansamblijuhina, millega paralleelselt toimus kogumistöö ning kolumnide kirjutamine. 1990. aastal andis Torop Leigarite juhtimise üle Kalev Järvelale. Viies peatükk analüüsib aastatel 1991-1997 ilmunud Toropi tantsukogumikes sisalduvat infot tema uurimistulemustest-põhimõtetest nii tantsude süstematiseerimisel kui esitusviiside kohta. Viimases, kokkuvõtvas peatükis toon välja uurimuse käigus leitud vastused sissejuhatuses esitatud küsimustele.

Kuivõrd käesolev töö keskendub eeskätt tekstilisele ja pildilisele representatsioonile Toropi töös, jätan põhjaliku käsitluse alt välja Toropi õppejõu- ja õpetajaisiksusega seotud temaatika. Siinses töös kõrvutan Toropi seisukohti tema kaasaegsetega ja muutusi neis Toropi eluajal. Samas ei võrdle neid enamasti moodidega, mis valitsevad

folkloristikas ja pärimustantsu publikule esitamisel tänapäeval – see võiks olla järgmise sama mahuka töö sisu.

Täna juhendajat Kristin Kuutmad, kes jaksas mitmel korral soiku jäänud töö valmimist ikka ja jälle juhendada võtta. Samuti täna oma ema ja abikaasat, kes hea nõu ja igapäevaolme majandamisega töö kirjutamise ajal abiks olid.

1. Metodoloogist, allikatest ja mõistetest

„Kristjan Toropi töö (pärimus)tantsu uurijana – mõjurid ja väljundid“ on etnograafiline, osaliselt autoetnograafiline uurimus. Madli Pesti definitsioonist lähtuvalt pean seda uurimust etnograafiliseks, sest uurijana huvitun mingi grupi liikmete (Toropi ja tema kaasaegsete ehk teatud ajal ja väljal tegutsevate inimeste) käitumisest ja suhtest, kirjeldan, tõlgendan ja analüüsin neid (Pesti, 2023). Näen oma lähenemist osaliselt ka autoetnograafilisena, sest allikate kõrval tuginen põgusale isiklikule kokkupuutele Kristjan Toropiga, pikale tantsijakogemusele tema loodud ansambelis Leigarid ning kõige enam enda kui praktiku – tantsuõpetaja, -pedagoogi ning ansamblijuhi – kogemusele. Niisiis mõjutab uurimisprotsessi ka minu isiklik kogemus, mis, käsitledes subjektiivsust väärtusena, on üheks autoetnograafia tunnuseks (Pesti, 2023). Seetõttu olen käesolevasse peatükki lisanud lõigud oma kogemusest ja suhtest Toropi, Leigarite ja töös viidatud autoritega.

Uurimismeetoditena kasutan biograafilist meetodit ning teksti- ja videoanalüüsi. Üheaegselt uurin kahte omavahel läbipõimunud tasandit: Kristjan Toropit isikuna – tema põhimõtete kujunemist ajast – ja Kristjan Toropi kui tantsu-uurija ning -õpetaja ja lavastaja tööd. Magistritöö kõige mahukamates, 1969.-1971. ja 1973.-1989. aastaid käsitlevates peatükkides järgneb artiklite analüüsile ja videoanalüüsile sõna ja pildi kõrvutamise. Ka metodoloogiliselt käsitlen korraga mitut tasandit: püüan jälgida minu kui vaataja muljed ja minu kui vaataja tõlgendust uurija vaatenurgast.

Varasemalt on rahvatantsuvaldkonnas kirjutatud biograafiaid Ullo Toomist² (Kermik, 1983) ja Anna Raudkatsist³ (Tõnnus, 1991). Mõnevõrra sarnanevad need käesolevale uurimusele sisaldades nii elukäiku ja eluloofakte kui ka vastavalt Toomi ja Raudkatsi

²Ullo Toomi (1935. aastani Ulrich-Aleksander Taumi; 14.09.1902-26.11.1983) oli rahvatantsujuht, omanimelise treeningmetoodika looja, tänapäevaste kujundtantsimisega tantsupidude looja (Kermik 1983)

³Anna Raudkats (sünninimi Johanna Natalie Elisabet Raudkats; 23.02.1886-12.04.1965) oli rahvatantsupedagoog, esimene spetsiaalse ettevalmistuse saanud koguja, tantsu Tuljak autor (Tõnnus 1991).

enda tekste käsikirjade (Kermik, 1983) ja päevikuvormis (Tõnnus, 1991). Kui neist esimeses on koostaja/autori analüüsi esitatavate faktide ja tekstide kohta pigem vähe, siis teisel on olemas ka uurimuslik väärtus. Et žanriliselt on tegu ilu- või ajaviitekirjanduse, mitte teaduslike uurimusega, napib kohati viiteid täpsetele allikatele. Põhjalikuma autobiograafia „Vahetussamm“, mis sisaldab ka tantsude kirjeldusi ja pedagoogilisi põhimõtteid, on kirjutanud Helju Mikkel⁴ (Mikkel, 1999). Hulganisti on ilmunud erinevate tantsuloojate tantsukogumikke (Feršel, 2022; Adamson, 2014; Asber, 2007; jt), mille põhiosa moodustavad tantsukirjeldused koos mõneleheküljeliste biograafiliste, mõnikord ka autobiograafiliste eessõnadega, kuid neis uurimuslik osa puudub.

Käesolevas töös kasutan empiiriliste andmetena ühelt poolt Toropi enda „sõnu“: tema artiklid kultuuriajakirjanduses aastatest 1969-1984, eessõnad ja sissejuhatused tantsukogumikes „Viron vakka: 105 eesti rahvatantsu“ (soome k 1991, eesti k 2008), „Kontratantsud“ (1995) ja „XX sajandi I poole seltskonnatantse“ (1997), intervjuud Kristjan Toropiga (Aassalu, 1998) ning tema peetud kõne käsikiri (Aassalu, 1998). Siinkohal tuleb mees pidada, et Kristjan Torop oli hariduselt eesti filoloog ja töötas Eesti Keele ja Kirjanduse Instituudis just terminoloogia alal (Aassalu, 1998), mis tähendab, et tegu oli väga sõnatundliku inimesega. Toropi sõnade selgelt esile tõstmiseks on need töös kaldkirjas, pikemad tsitaadid ka eraldi lõiguna.

Tänuväärseks allikaks on Heino Aassalu⁵ kogumik „Kristjan Toropit meenutades...“ (Aassalu, 1998), kus on esitatud suur hulk faktilist infot haridusteest bibliograafia nimekirjani ja sõprade ning teekaaslaste mälestuste näol kuvatud austav ja samas isiklik pilt Toropi isiksusest. Äärmiselt huvitavad, kuid ka mõnevõrra problemaatilised on raamatus esitatud lõigud justkui Toropilt endalt: katked on esitatud justkui tsitaat-

⁴ Helju Mikkel (13.03.1925-5.10.2017) oli eesti tantsulooja ja rahvatantsujuht, üks üliõpilaste laulu- ja tantsupeo Gaudeamus algatajaid, üldtantsupidude üldjuht ja liigijuht ning pikaajaline Tartu Ülikooli Rahvakunstiansambli kunstiline juht. Rahvatantsijad tunnevad Mikkelit ka hellitusnimega Tantsumemm või lihtsalt Memm. (Kultuuriministeerium, Eesti Laulu- ja Tantsupeo Sihtasutus, Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts, Tartu Ülikooli rahvakunstiansambel 2017)

⁵ Heino Aassalu (27.07.1932 – 20.02. 2000) oli koreograaf, tantsupedagoog, tantsija, balletiloolane ja -kriitik, rahvatantsujuht. Ta lavastas Estonias, Viru varietees ja mujal. Oli aastast 1955 vabariiklike üldtantsupidude üldjuhte (Herkül, K. 2017)

katkendid intervjuust, viitena joonealune märges “Jutuajamine leidis aset 1994. aasta veebruaris, enne K. T-i kuuekümnendat sünnipäeva.” (Aassalu, 1998 lk 4), kuid ei ole viidet vestluse litereeringule või muule taastatavale vormile. Arvestades, et Aassalu ja Torop olid 1989. aastast Eesti Rahvakultuuri Arenduskeskuses töötades lauanaabrid ja ajasid igapäevaselt juttu (Aassalu, 1998, lk-d 93-94) ja kõrvutades materjali teiste allikatega, on siiski tõenäoline, et kui ka Aassalu taastas need vestlused mälu järgi, on Toropi mõtete tuum neis antud edasi tõeselt.

Kirjalike tekstide kõrval moodustavad tantsu puhul olulise osa andmetest liikumise audiovisuaalsed salvestused. Valisin analüüsimiseks esimese audiovisuaalsalvestuse Leigaritest: 1971. aastal salvestatud filmi „Leigarid“ (Kivita (Maasikas) 1972) ja 1988. aastal filmitud telesaate „Eesti rahva tants. Leigarid“ (Kivita (Maasikas) 1989), mis on viimane põhjalik salvestus Toropi aegsetest Leigaritest. 1990. aastal astus Torop kõrvale Leigarite aktiivsest juhtimisest, jäädes kunstilisele juhile Kalev Järvelale ja tema assistendile Sille Kapperile toeks ja nõustajaks oma elu lõpuni 1994. aastal (Leigarid, 2023). Videotes vaatlen nii repertuaarivalikut, trupi soolist ja vanuselist koosseisu, riietust kui ka tantsutehnilisi maneere ja sooritusi. Kõnekaks analüüsimaterjaliks on tantsukompositsioonivõtted nii süütides kui üksiktantsude esitamisel.

Toropi kunstiliste valikute analüüsil moodustavad töö teoreetilistest alustest jämedaima samba representatsiooni käsitlus USA tantsu-uurija ning koreograafi Anthony Shay raamatus „Tantsupoliitika“ (2011) ning eesti tantsu-uurija Sille Kapper-Tiisleri artikkel „Pärimus ja jäliendus. Postkolonialistlik katse mõista rahvatantsu olukorda Eesti NSV-s ja pärast seda“ (2020), mis annavad vahendid mõistmaks ja analüüsimaks rahvatantsuansamblite tegevust ENSVs. Tantsu politiseerimise kõrval on Leigarite ja Toropi puhul olulisteks mõisteteks autentsus ja pärimustantsu esitus. Siin pakub analüüsiks teoreetilist tuge idee autentsuse otsinguist ja folkloori idealiseerimisest, millest folklorist Regina Bendixi kirjutab raamatus „In search of Authenticity“ (1997) ja tantsuajaloolane-etnokoreoloog Theresa Jill Buckland raamatus „Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities“ (2006). Toropi tantsukogumike analüüsil toetun

Andriy Nahachewsky (1995) ettekirjutava ja kirjeldava tantsukirjelduse kontseptsioonidele.

1.1. Mõistete selgitus

Toon välja olulisimad töös läbivalt kasutatavad mõisted nende definitsioonidega.

Representatsiooni mõistes lähtun Kristin Kuutma definitsioonist Argikultuuri uurimise terminoloogia e-sõnastikus: „Representatsioon muudab kohalolevaks või nähtavaks millegi või kellegi puuduva või selleks võimetu, kusjuures loodav reaalse olendi või asja, sündmuse või nähtuse kujutus edastab alati vaid teatud osa tegelikest tunnustest.“ (Kuutma, 2007-2008) Pean oluliseks ka selgitavat täiendust, et „representatsioon on oma olemuselt tähenduse kodeerimine, see luuakse olemasolevatest kultuurikoodidest“ (Kuutma, 2007-2008).

Folkloori all pean silmas Tiiu Jaago definitsioonis selgitatud: „Rahvaluule ehk folkloor on kultuuriliselt kokkukuuluva rühma sünkreetiline pärimus, milles on koos teadmised, kogemused ja esteetika. Rahvaluule kujuneb, püsib ja levib kommunikatsiooniprotsessis ning talle on omane pidev muutumine.“ (Jaago, 1999)

Käesolev uurimus keskendub eeskätt pärimustantsu uurimisele ja esitamisele, kuid kasutatud terminid vajavad täpsemat eritlust. Žanrimääratluses kasutan sõnu vastavalt Eesti rahvatantsu oskussõnastiku viiendale, täiendatud trükile (2022), toon peamised mõisted koos nende selgitusega siinkohal välja. Termin on paksus kirjas, sõnastikus antud definitsioon kaldkirjas:

Lavatants ≈ lavaline rahvatants ≈ lavarahvatants ≈ rahvuslik lavatants ≈ uusloominguline tants ≈ autoritants

Eesti rahvatantsu kontekstis on lavatants 20. sajandil kujunenud rahvuslik tantsustiil, kus tantsude loomisel ja esitamisel lähtutakse publiku olemasolust ning kasutatakse normeeritud või pärimuslikke liikumismotiive.

Pärimustants ≈ folkloorne tants ≈ rahvapärimuslik tants

Pärimustants on osa folklorist – tantsimisviis võitantsuvorm, mis eksisteerib variantidena ja millel puudub üks kindel fikseeritud kuju

Rahvatants

Katustermin, mis hõlmab pärimustantsu, lavatantsu ja nende vahevorme

Terminoloogia oli ka Kristjan Toropi eriala ning tema on Eesti rahvatantsu oskussõnastike esimeste versioonide looja (Torop, 1966, 1990). Sellegipoolest tuleb märkida, et just eespool nimetatud kahe suurema sünonüümgrupi välja kujunemine ja „rahvatantsu“ katusterminiks saamine võttis aega ning sai selged piirid alles 21. sajandi teisel kümnendil. Üheks esimeseks konkreetseks ja eristuvaid termineid pakkuvaks autoriks oli Toropi õpilane Sille Kapper-Tiisler (Kapper, 2010). Senimaani sh Toropi eluajal domineeris mõiste rahvatants, mis – nagu eespool öeldud – on nüüdisajal käsitletav laia katusterminina, kuid juba varem tähendas inimeste jaoks erinevaid asju. Et sõnade tähendused ja mood muutub, on mõtte selguse nimel siinses töös sageli kasutatud sõna „pärimustants“, mida Torop ise ei kasutanud (kasutas pigem „folkloorset tantsu“, „rahvatantsu“ sh „päris rahvatants“ (Torop, 1970)). Lava(rahva)tantsu, autoritantsu ja uusloomingu kohta kasutab Torop ka terminit „kunstattants“.

1.2. Autori suhtest uuritava ja allikatega

Minu isiklik kokkupuude Kristjan Toropiga jääb varasesse lapsepõlve (1988-1994). Käisin oma ema, Leigarite tantsija, hiljem kunstilise juhi assistendi ja tänaseks ansambli kunstilise juhi Sille Kapper-Tiisleriga trennides ja esinemistel kaasas nii kaua kui mäletan, nelja-aastaselt liitusin ametlikult Leigarite lasterühmaga, kus tantsisin kogu lapse- ja teismeeas. Gümnaasiumieas juhendasin ise Leigarite tantsijate soojendustreeningut. Seltsi aktiivsest tegevusest taandusin ülikooli koreograafiat õppima minnes, umbes sama ajal asutasin laste- ja noorte tantsuansambli Leesikad (Leesikad, 2023). Nii pereliikmete kaudu kui ka teiselt samal väljal tegutsedes on kontakt Leigaritega jätkuv.

Käesolevas töös toetun tantsu-uurimuslikus teoorias palju Sille Kapper-Tiislerile. Selle peamiseks põhjuseks on tema kui ühe vähese, sealjuures viljaka ning kaasaegse tantsu-

uurija tööde aktuaalsus. Ent oleme ka kolleegid ja ema-tütar ning neil teemadel palju omavahel vestelnud. Sarnaseid arusaamu on vorminud ka sarnane tantsutaust (Leigarid, Tallinna Ülikooli koreograafia eriala) ja tegutsemine tänasel rahvatantsuharrastuse väljal. Oleme mõlemad tänaseks ansamblijuhid, kuid selle töö kõrval on Sille tegutsemisalaks uurimis- ja õppejõu töö Tallinna Ülikoolis, minu omaks tantsulooja ning -lavastaja (nt üld- ja noorte tantsupidudel) tegemised.

2. Mõjuritest, taustast

Enne Kristjan Toropi töö analüüsi alustamist avan lühidalt konteksti alapeatükkides Toropi elukäigust, eesti rahvatantsu uurimisest enne Toropit ning, toetudes peamiselt Anthony Shay (2011) seisukohtadele, tutvustan rahvatantsuharrastuse üldist seisut, mõju ja kujundajaid 20. sajandil ning käesoleva töö teoreetilist põhja.

2.1. Kristjan Toropi elukäik ja haridustee

Siinse alapeatüki eesmärk anda ülevaade Kristjan Toropi elukäigust, mille mõned episoodid loovad olulise taustsüsteemi Toropi tegemiste analüüsiks. Seetõttu järgnevad kronoloogilisele ülevaatele olulisi momente esile toovad kommentaarid.

Kristjan Torop sündis 5. märtsil 1934. aastal Ahja vallas Kosova külas tänapäeva Põlvamaal (Aassalu, 1998, lk 4). Pärast Ahja algkooli omandas ta kesk- ja erihariduse 1949-1955 Tartu Õpetajate Instituudis eesti keele ja kirjanduse erialal koos võimlemisõpetaja kutsega (Aassalu, 1998, lk 5). 1960. aastal astus Torop Tartu Ülikooli eesti keelt õppima, mille lõpetas 1965. aastal (Aassalu, 1998, lk 7). Pärast ülikooli lõpetamist kolis Torop Tallinnasse ja läks tööle Teaduste Akadeemia Eesti Keele ja Kirjanduse Instituuti terminoloogia sektorisse (Aassalu, 1998, lk 8).

1969. aastal loodi rahvakunstiainsambel Leigarid, mille kunstiliseks juhiks Kristjan Torop sai (Leigarid, 2023). 1976. aastal avati Tallinna Pedagoogilises instituudis tantsueriala, kuhu Torop kutsuti eesti tantsu õpetama (Asszonyi, 2012). 1979. aastal asus Torop Ingrid Rüütli kutsel tööle Keele ja Kirjanduse Instituudis rahvamuusika sektoris tantsu alal (Aassalu, 1998, lk 10). 1989. aastal läks Torop tööle Rahvakultuuri Arenduskeskuse folkloori osakonda olles ühtlasi 1988. aastal asutatud Eesti Folkloori Seltsi esimees (Eesti Folkloorinõukogu, 2017). Leigarite juhtimise andis Torop Kalev Järvelale ja tema assistent Sille Kapperile üle 1990. aastal (Leigarid, 2023).

1991. aastal avaldati Toropi kogumik eesti rahvatantsudest „Viron Vakka“ (Torop, 1991). Kristjan Torop suri 28. novembril 1994. Postuumselt avaldati tema kogumik „Kontratantsud“ (Torop, 1995) ja koostöös Heino Aassalu ja Pill Luhtiga valminud „Valimik XX sajandi I poole seltskonnatantse“ (Aassalu, Luht, Torop, 1997).

1986. aastal pälvis Torop teenelise kunstitegelase aunimetuse (Aassalu, 1998, lk 11). 1992. aastal pälvis ta Jakob Hurda rahvuskultuuri auhinna⁶ (jakobhurt, 2023). 1995. aastal aga postuumselt Eesti Kultuurkapitali rahvakultuuri aastapreemia rahvatantsualase tegevuse ja raamatu "Kontratantsud" koostamise eest (Kulka, 2023).

1959. aastal abiellus Torop Vaike Lihtsaga, neil oli kaks last: Tiina Torop (s 1961, nüüd Laas) ja Toomas Torop (1971-2008), kes tegutses Leigarite pillirühma juhina.

Toropi vanemad olid talupidajad, elati ajale iseloomulikku maaelu. Ent Torop on öelnud, et lapsepõlvest mäletab ta tantsu vaid ähmaselt, nimed oskas tantsudele anda alles hiljem, kui neid uurimas hakkas (Aassalu, 1998, lk 4). Veel 1960. aasta kohta ütleb Torop, et „Isiklikku suhet folkloori mul ju siis polnud“ (Aassalu, 1998. lk 7).

Tartu õpingute ajal liitus Torop nii Helju Mikkeli juhitud harrastusrahvatantsurühmaga kui Ida Urbeli⁷ lavatantsurühmaga. Esimeses sai ta peagi ise abitreeneriks, teisest valiti juba 1950. aastal Vanemuise teatri tantsurühma koosseisu, kuhu jäi tööle 1962. aastani, välja arvatud sõjaväes oldud aeg 1955-1959 (Aassalu, 1998. lk-d 5-7). Pean neid kahte tantsukogemust Toropi kujunemisloo olulisteks mõjutajateks. Esiteks: Kristjan Torop töötas kokku 7-8 aastat professionaalse artistina. Teiseks: ka Toropi hilisemates artiklites tuleb välja tema tugev side Mikkeli ja Tartu Ülikooli rahvakunstiansambliga. 1963-1965

⁶ Jakob Hurda nimeline Põlva Rahvahariduse Selts, lühendatult Jakob Hurda Selts annab kord aastas välja kaks auhinda eriliste teenete või kestva viljaka tegevuse eest eesti rahvuskultuuri viljelemisel, arendamisel ja jäädvustamisel ning järjepidevuse kindlustamisel. 1992. Aastal said preemiat Kristjan Torop ja Paul Lehesik. (Jakob Hurda nimeline Põlva Rahvahariduse Selts 2023)

⁷ Ida Urbel (16.12.1900-4.10.1983) oli koreograaf, lavastaja, tansuõpetaja, aastatel 1935-1974 Vanemuise balletmeister (Jürimäe 2017)

õpetas Torop ka Eesti Põllumajanduse Akadeemia segarahvatantsurühmi⁸ (Tarbatu, 2023).

Seda perioodi Toropi tantsukarjääris on kirjeldatud kui Mikkeli mõjusfääris püsimist, mis tähendas “hoidumist tolleaegsetest moevooludest tantsida à la Igor Moissejev⁹” (Aassalu, 1998, lk 7). Vaadates Mikkeli loomingut tänasel päeval on seda keeruline pidada talupoja tantsu lähedaseks. Ent omal ajal nii mõeldi ja osaliselt on Mikkeli loomingul rahvatantsuringkonnas jätkuvalt sama kuvand. Veel 2017. aastal kirjutatud järelhüüdes toodi välja Mikkeli loomingu seotust pärimustantsuga (Kultuuriministeerium, Eesti Lauu- ja Tantsupeo Sihtasutus, Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts, Tartu Ülikooli rahvakunstiansambel 2017). Ehkki Torop liikus oma tantsu-uurimuses Mikkeli “talupoja tantsule toetuvast loomingust” (Aassalu, 1998, lk 7) üsna kaugemale, jõudes pärimustantsude esitamiseni seadmata kujul, oli Mikkeli armastus talupojatantsu vastu kindlasti oluline mõjutaja, mis suunas pilgu üldse sinnapoole.

Pärast esimest kursust ülikoolis läks Torop oma esimestele välitöödele: Kadrina kihelkonda rahvakombeid ja muinasjutte koguma, mis oli Toropi esimene kokkupuude rahvaloominguga teaduslikul tasandil ja kus Torop esmakordselt ise ilma juhendamiseta ka ühe tantsu üles tähendas (Aassalu, 1998, lk 8). Juba järgmisel aastal valis Torop kursusetöö teemaks “Eesti rahvatantsud trükises”, mis mh andis loa töötada Eesti Vabariigi aegseid trükiseid talletavas erifondis. Kolmandal aastal tuli teha eriala kitsendavaid valikuid ning Torop valis eesti keele ja kirjanduse, kus oli terminoloogia ning õigekeelsuse eriprogramm (Aassalu, 1998, lk 8). Juba 1966. ehk aasta pärast ülikooli lõpetamist ilmus “Eesti rahvatantsu oskussõnastik” (Torop, 1966).

Kui Torop 1965. aastal Tallinnasse Teaduste Akadeemia Keele ja Kirjanduse Instituuti tööle tuli, otsis ta endale ka rahvatantsualast tegevust ja asus kunstilise juhi assistendina

⁸ Tänapäevaks Eesti Maaülikooli Rahvatantsuansambel Tarbatu, tegutseb jätkuvalt (Tarbatu 2023)

⁹ Igor Moissejev (1906-2007) balletiartist ja ballettmeister, NLi esimese professionaalse rahvatantsuansambli asutaja ning kauaaegne juht („Igor Moissejev“, 2023). Ansamblit nimetatakse ka “Igor Moissejevi balletiks” (Piletilevi, Balletiagentuur 2021)

tööle tantsuansambli Tuisuline¹⁰ juures (Aassalu, 1998, lk 9). Tähelepanuväärne on, et Ilma Adamson¹¹ õpetas aastatel 1958-1966 samuti Tuisulises (Tuisuline, 2023), mis tähendab, et Torop pidi võtma töö Adamsonilt üle või töötasid nad mõnda aega koos. Sealjuures ei ole Tuisulise kodulehel Toropit nende juhendajana märgitud (Tuisuline, 2023), samas pole siinkohal põhjust seada kahtluse alla Aassalu kui allikat. Lähtudes Toropi hilisemates artiklites avalduvatest põhimõttelistest erimeelsustest Adamsoniga (Torop, 1983), võib aimata teatud hõõrdumist isikute-põhimõtete ja koolkondade vahel.

Pärast Rahvaloomingu Maja kolmekuulise rahvatantsujuhtide kursuse lõpetamist asus Torop organiseerima ja juhtima 1966. aastal asutatud Vabariiklikku Tantsujuhtide Rahvatantsurühma (Aassalu, 1998, lk 9), mis, nagu selgub Toropi hilisematest artiklitest, mida käsitlen siinses töös edaspidi, jäi talle südamelähedaseks. Sealt saadud kogemusi hindas Torop kõrgelt kogu oma karjääri jooksul.

1969. aastal sai Toropi töös alguse üks pikim ja väljapaistvaim peatükk, mida võib liialdamata pidada olulisimaks tõukeks Toropi tantsu-uurija tee poole: rahvakunstiansambli Leigarid loomine. Sealjuures ei olnud mõtte luua Leigarid üldsegi Toropi oma: „Minu ideeks ei saa „Leigarite“ rühma loomist kirjutada“ (Aassalu, 1998, lk 9). Nagu tol ajal pigem tavapärane, tuli idee, lausa otsus institutsionaalselt tasandilt, kui toonane Lauluväljaku direktor Fred Raudberg käis välja mõtte luua Tallinna Puhkeparkide direksiooni alla rahvakunstiansambel, mis suviti Eesti Vabaõhumuuseumis turistidele esineks (Aassalu, 1998, lk 9). Leigarite asutamine 1969. aastal langeb kokku suure juubelilaulupeoga, mille varjus ning toel säilis rahvuslik meelsus (Kuutma, 1996). Uue ansambli kunstiliseks juhiks kutsuti Kristjan Torop, muusikajuhiks paluti Jaan Sommer ja sündis “erilaadne rahvatantsurühm, mis eitas tookordseid mõningaid kivistunud arusaamu, tegi pöörde folkloori poole” (Aassalu, 1998, lk 9). Toropile endale

¹⁰ Tuisuline – 1951. aastal asutatud; 1963. aastal isetegevusliku rahvatantsuansambli ehk toonases süsteemis “rahvatantsurühmast” kõrgema staatuse saanud ansambel. Tegutseb tänaseni. (Tuisuline 2023)

¹¹ Ilma Adamson (sünd 1934) on eesti tantsupedagoog ja koreograaf. Tantsuansambli “Sõprus” kauaaegne kunstiline juht ja peaballetmeister, tantsupidude lavastaja, ENSV rahvakunstnik. Adamsoni juhitud “Sõprus” kandis Nõukogude perioodil *de facto* ENSV esinduskollektiivi rolli, stiililiselt oli eeskujuks Moissejevi ansambel (Sõprus on tantsinud isegi tantse Moissejevi ansambli repertuaarist).

esitas väljakutse ja küsimused programmi sisu kohta esinemiskoht: Sassi-Jaani taluõu. Torop tundis, et autoritantsud sinna ei sobinud, kuid eesti pärimustantse ta süvitsi ei tundnud (Aassalu, 1998, lk 9). Eesti keele alase kõrgharidusega inimesena oskas Torop olla allikakriitiline ning 1960ndate lõpuks avaldatud rahvatantsualase materjali vähesuse kõrval ilmselt märgata ka selle tugevat kallutatust seadete-kohenduste suunas. Samas oli ta tuttav arhiivitööga. Nii oli tema poolt loogiliseks sammuks võtta ette ERA ja EÜSi fondide materjalid, nendesse süüvida, süstematiseerida, kõigepealt iseend eesti pärimustantsu vallas harida (Aassalu, 1998, lk 9) ning pikapeale jõuda välitööde, publitseerimise ja õpetamiseni.

Torop kirjutas juba 1969. aastal tantsualase kõrghariduse vajalikkusest (Torop, 1969a). Kui 1976. aastal avati Tallinna Pedagoogilises instituudis tantsueriala, kutsuti Kristjan Torop sinna eesti tantsu õpetama. Lisaks tunniplaani järgsetele tundidele käis Torop tudengitega kogumisretkedel Setumaal, Muhumaal jm ligi kümne aasta jooksul. (Asszonyi, 2012)

Leigarite juhtimise andis Torop Kalev Järvelale ja tema assistent Sille Kapperile üle 1990. aastal, mille järel vabanes ajaressurssi koolitamis-, kogumis- ja uurimistöök, mis 1991. aastaks vormus siiani sisukaimaks ja olulisimaks eesti rahvatantsude kogumikuks “Viron vakka: 105 eesti rahvatantsu” (Torop, 1991) Eeskätt majanduslikel põhjustel avaldati raamat kõigepealt 1991. aastal Soomes pealkirjaga “*Viron vakka. 105 virolaista kansantanssia*” ja alles 2008. aastal eesti keelde tõlgituna. Enne Toropi ootamatut surma 1994. aasta lõpus jõudis valmida „Kontratantsude“ (Torop, 1995) käsikiri ning enamvähem valmis saada koos Heino Aassalu ja Pill Luhtiga koostatud “Valimik XX sajandi I poole seltskonnatantse” (Aassalu, jt 1997).

Lisaks eespool esile tõstetud balletitantsija karjäärile ja Helju Mikkeli olulisele mõjule Toropile noores eas ja algajana tantsumaastikul, soovin Toropi eluloo juures tuua välja veel kaks momenti. Esiteks: filoloogi ja keelemehena on põhjendatud Toropi enda artiklite puhul väga teraselt märgata iga sõna tähendust ja varjundit. Sõna seadmine oli Toropi oluline erioskus. Teiseks oli Torop väheseid omaaegseid kõrgharidusega

tantsuansamblijuhte. Kui Torop 1969. aastal Leigaritega alustas, oli kõrgharidusega juht vaid Tartu Ülikooli Rahvakunstiansambliil - Helju Mikkel. 1976. aastast hakkas toonase nimega Eesti Põllumajanduse Akadeemia ansambliit juhtima Enn Madi ja 1978. aastal Tallinna Polütehnilise Instituudi ansambliit Kuljus Ülo Luht. Teistel Toropi kaasaegsetel ansamblijuhtidel avalike andmete põhjal kõrgharidust pole, mis tõttu ei saa seda pidada omal ajal valdavaks ega iseenesest mõistetavaks.

2.2. Eesti rahvatantsu uurimisest 1970ndate aastateni

Käesoleva alapeatükiga annan konteksti loomiseks põgusa ülevaate eesti rahvatantsu uurimistraditsioonist ja isikutest kuni 1970ndateni ehk kuni Kristjan Toropi tegutsemiseni.

Kuni Kristjan Toropi tegutsema hakkamiseni seisnes eesti rahvatantsu uurimine suuremas osas tantsude kogumises ja süstematiseerimises. Eesti esimeseks asjatundlikuks kogujaks peetakse Anna Raudkatsi. Õpetust sai ta Helsingi ülikooli võimlemisinstituudis ning oma kogumisreisid Kuusallu, Jõelähtmesse ning Setumaale tegi 1913. aastal rahvaluuleteadlase Oskar Kallase juhatusel koos soome rahvaluule üliõpilase Armas Otto Väisaneniga (Tõnnus 1991, lk 18). Mõnevõrra üllatab, et isegi vaatamata koostöökogemusele rahvaluulealal teadlike Väisaneni ja Kallasega, esitas Raudkats oma 1926. aastal välja antud kogumikus „Eesti Rahvatantsud“ kogutud tantsud osaliselt seatud kujul. Tantsude seadmine ehk „soveldus“ (Raudkats 1926, lk 7) iseloomustab kogu Anna Raudkatsi pärandit: nii uusloomingut kui kogutud rahvatantsude toimetatud kujusid. Ka Anu Vissel nendib – ilma pikema analüüsita – et Setumaalt leitud elav tantsutraditsioon ning kultuurimiljöö jäid Raudkatsile võõraks (Vissel 1999). Seega annab Raudkatsi pärand pigem aimu talle eeskujuks olnud soome rahvatantsuharrastusest (Tõnnus 1991, lk 36), toonasesest rahvusromantismist ja ajastule iseloomulikust esteetikast kui tantsude kujust ning rollist eesti talupojakultuuris, kust kogutud tantsud pärinesid.

Kvalitatiivne hüpe eesti rahvatantsu uurimises toimus Herbert Tampere ja Rudolf Põldmäe tegevusega. Folkloristidest Tampere ja Põldmäega tegutses esialgu koos ka Ullo Toomi. Põldmäe ja Tampere „Valimik eesti rahvatantse“ (1938) sisaldab esimest

teaduslikku ülevaadet eesti rahvatantsust. Raamat juhib lugeja tantsu kõige varasematest arenguastmetest läbi keskaja 18.-19. sajandi talupojatantsuni. Kirjeldatud on kombestiku ja tähtpäevade pidamise muutumist, tantsimist pulmas, kõrtsis, nn tantsu eriõhtutel ja laatadel. Tähelepanu on juhitud eri sugude rollile tantsupõrandal, Tamperele kui 20. sajandi ühele olulisemale rahvaviiside uurijale kohaselt on pühendatud eraldi peatükk tantsumuusikale. Raamat pakub välja esimese tüpoloogilise ülevaate eesti rahvatantsudest jagades need vanemateks tantsudeks – ringtantsudeks, imiteerivateks ja akrobaatilisteks tantsudeks, kontratantsudeks ja kadrillideks ning paartantsudeks (Põldmäe, Tampere 1938).

Ehkki Ullo Toomi tegutses alguses koos Põldmäe ja Tamperega ja käis samuti kogumisretkedel, kujunes hiljem temast meie tantsupeotraditsiooni esteetika alusepanija. Ullo Toomi lõi rahvatantsijatele oma treeningsüsteemi (Toomi, 1967), mida õpetatakse tänaseni nii Rahvatantsujuhtide koolis (Eesti Rahvakultuuri Keskus, 2023) kui ka Ilma Adamsoni tantsukoolis (Ilma Adamsoni tantsukool, 2023). Laiemale ringkonnale on Toomi rahvatantsualase tegevuse selgeimaks näiteks kujundtantsimine tantsupeol. Kui esimestel pidudel tantsiti lihtsalt kõrvuti asetsevates ringides, siis just Toomi nägi toonastes rahvakunstiõhtutes „suurt lavastamisvõimalust, kus iga tantsuga antakse isesugune liikumine ja asetus“ (Arraste *et al* 2009, lk 71) ja pani aluse traditsioonile luua tantsupidudel väljakule erinevaid mustreid. Seega on ootuspärane, et Toomi lähenemine tema raamatutes „Valimik eest rahvatantse“ (Toomi, 1947) ja „Eesti rahvatantsud“ (Toomi, 1953), ei jätkata Tampere ja Põldmäe alustatud suunda. „Eesti rahvatantsud“ oma absoluutsena mõjuva pealkirja ning enam kui 570 leheküljelise köitega justkui vihjaks ka uurimuslikule või referatiivsele osale, kuid tegelikult see puudub. Raamatus on 111 pärimustantsu ja 34 uusloomingulist tantsu. Esimeste hulgas on keeruline teha kindlaks, mil määral on tegu seadetega, teiste puhul annab selgelt tooni poliitiline surve. Raamatu soe vastuvõtt (hiljem sai raamat rahvatantsuõpetajate kogukonnas hüüdnimeks lausa „piibel“) iseloomustab siinse rahvatantsuharrastuse suhtumist – puudus soov ja ootus uurimuslikkusele, algupärale viitamisele. Küll aga oli olemas valmisolek võtta kirjutatud sõna absoluutse tõena (Torop, 1970, 1991).

1950ndatel-1960ndatel jätkus siiski tantsude kogumine – esimesed filmiülesvõttedki tehti 1960. – kuid neid ei analüüsinud ei uurijad ega praktikud (Kapper, 2013, lk 86) Seega võib öelda, et Põldmäele ja Tamperele järgneb tantsule spetsialiseerunud uurimistöös osas kuni Toropini sisuliselt paus. Sille Kapper-Tiisler põhjendab nii harrastajate ootuste kui uurijate huvi puudumist pärimustantsu vastu toonase nõukogude kultuuripoliitika kollektivistlikele ja nivelleerivatele väärtustele põhineva rahvusliku lavatantsu esteetikaga – pärimustantsule iseloomulik individuaalne variaablus ja improvisatsioonilisus oleks tõstatanud lavatantsupraktika jaoks ebamugavaid küsimusi (Kapper, 2013, lk 86).

Eelkirjeldatud olukord põhjendab, miks Toropi teadlik kokkupuude pärimustantsuga enne Leigaritega alustamist oli niivõrd põgus nagu edasises töös selgub. Seda erakordsem on, kuidas Toropil, tunnetades vajadust eheda repertuaari ja ehedamat sorti esituse järele, õnnestus samm-sammult selles suunas liikuda. Häid tingimusi selleks ju polnud.

2.3. Tantsuansamblitest ja rahvatantsuharrastusest 20. sajandil

Anthony Shay (2002, eesti k 2011) analüüsib 20. sajandi riiklikke tantsuansambleid Euraasias ja Ameerikas: milline on nende roll ja ülesanne „rahva“ kujutamisel poliitiliselt sobivate narratiivide ja esindatavate kaudu. Ehkki igal riigil ja analüüsitava ansambli on oma spetsiifika, on neil ka märkimisväärne ühisosa. ENSVs professionaalset tantsuansambli ei loodud, võib riigikorra eripärast tulenevalt võib kogu siinset taidlusmaastikku käsitleda kui riiklikult rahastatud ja sisu poolest poliitiliselt kontrollitud. Samas võib eeldada, et kui tantsijad ja eriti juhid ei ole professionaalid, tehakse vähem teadlikke valikuid ning toimub rohkem eeskujude – ENSV puhul selgelt Igor Moissejevi tantsuansambli (Vissel 2004, lk 115) – kriitikavaba jäljendamist.

Mitmed uurijad, kes vaatlevad folkloori sh tantsu ja selle kultuurilist rolli veidi erinevatelt külgedelt, puudutavad ühiselt folkloori politiseerimist. Regina Bendix nendib folkloori politiseerimist tõdedes, et folkloori on kasutatud erinevate ideoloogiate (natsionalismi, kommunismi, fašismi) toetamiseks (Bendix 1997, lk 13). Jill Buckland mõnab, et folklooriuuringute (*folk studies*) ühe suuremaks vaidlusteemaks on olnud

seotus poliitilise natsionalismiga ja et vastandudes kõrgkultuurile loob idealiseeritud ruraalne talupojakultuur rahvuslikku identiteeti (Buckland 2006, lk-d 6-7). Etnokoreoloog Anca Giurchescu räägib konkreetselt Ida-Euroopast öeldes, et enam-vähem kõikjal muutus folklorism sotsialistliku kultuuripoliitika tööriistaks (Giurchescu 2001, lk 117). Sille Kapper-Tiisler kirjutab rahvatantsu sotsiaalse rolli täielikust asendumisest kunstilise ja ideoloogilise rolliga ning folkloori kui variatiivse ning valitseva režiimi poolt üldjoontes kontrollimatu protsessi asendamisest fikseeritud vormide, reeglite ja normidega (Kapper, 2011).

Shay jaoks, nagu ütleb tema raamatu pealkirigi, on tantsu politiseeritus aga võtmeteemaks: riiklike rahvatantsuansamblike lavastused kujutavad endast mitmekihilisi poliitilisi ja etnograafilisi seisukohavõtte (Shay 2011, lk 32). On märgiline, keda representeeritakse ja keda mitte. Eriti selgelt tuleb see välja vähemusrahvuste kujutamisel – sageli salatakse rõõmsameelsetes ja idüllilistes lavastustes maha tegelikult pinged kohalike rahvaste vahel või separatistlikud meeleolud. Lavastuste eesmärgiks on oma riigist positiivse kuvandi loomine (Shay 2011, lk 32). Ka teatud tantsuvormide „rahvatantsuks“ nimetamine võib olla ajalooliste ja poliitiliste kõrvaltähendustega (Shay 2011, lk 34). Näiteks hakkasid pärast Mehhiko ansambli Ballet Folklorico populaarseid kontserte USAs kohalikud mehhiklased survestama, et Californias ja Edela-USAs hakataks kooliprogrammis õpetama „Mehhiko tantsu“: just seda, mida tantsis Folklorico (mitte folkloorset tantsu) (Shay 2011, lk 34).

Olulisteks mõisteteks rahvatantsuansamblike esitatava analüüsis on Shay jaoks mõisted etnilisus ja natsionalism. Traditsiooniline tants, muusika ja riietus moodustavad sümbolite, mis esindavad ja tähistavad etnilise identiteedi tuumikelemente: keel, usk, ühine päritolu ja ajalugu. Kui etnilisus on Shay jaoks justkui alati olnud, siis natsionalismi peab ta hilisemaks nähtuseks (Shay 2014, lk-d 36-37). Natsionalismi eesmärk ja ülesanne on toetada rahvusriiki – poliitilist ühikut maailmakaardil – ning etnilisele kuuluvustundele rõhumine on üks vahend selle jaoks. Shay järgi saab rahvatantsu panna esindama kogu rahvast tänu levinud arusaamale, et need tantsud on ürgsed ja ajatud (Shay 2011, lk 37). Just etniliste pingete tõttu ei suhtu kõik rahvad riiklikkesse ansamblitesse toetavalt (Shay 2011, lk 36).

Eestis on keele, usu, kombestiku jms poolest teistest väga tugevalt eristuvaid kultuuripiirkondi ja rahvusi vähem kui suurriikides, ent need on olemas ka meil. Huvitavad näited on setud ja rannarootslased. Esimesi armastatakse lavarahvatantsus väga: neid kujutatakse uhkete ja temperamentsetena eristudes selgelt “ülejäanud eestlastest”, kuid samas on nad siiski “omad”. Rannarootslasi esindavad mõnede ansambelite rannarootsi alade rahvarõivad, nt Vormsi omad (K. Siig, isiklik suhtlus e-kirja teel, 12. veebruar 2022) ja mõned tantsud: Ullo Toomi on loonud tantsu “Ruhnu Tinna” (Toomi, 1969) ja Kristjan Torop “Ruhnu Süidi” (Torop, 1969b). Neist esimene tugineb väga vähesel ja teine veidi suuremal määral Ruhnu saare tantsudele. Kuid rannarootslastele ei loodud “teistest eestlastest” eristuvat koreograafilist karakterit (nagu oli setudel), nende pärimustantsudest inspireeritud lavatantsude muusika ja sammustik ei erinenud märgatavalt eesti tantsude omadest. Nii Toomi kui ka Torop nimetavad oma ruhnutemaaliste tantsude inspiratsiooniallikatena Marina ja Peeter Rooslaidu (Toomi, 1969 ja Torop 1969b). Nime järgi (selleks ajaks oli Peeter Roosleid oma sünninime Peter Schönberg ära eestistanud), veel vähem elulugu teades (Marina Roosleid on pärit Kihnust) („Peeter Roosleid“, 2013) ei oska neid kuidagi rootslasteks pidada ning ei Toomi ega Torop toonud tantsude kirjelduses rootsipärasust või rootsikeelset kultuuritausta ka kuidagi välja. Võib arvata, et setude rohkele kujutamisele ja karakteri välja arendamisele aitas kaasa setu kultuuri seotus ja läbipõimitus vene rahvakultuuriga. Rannarootslaste kui Lääne-Euroopa päritolu rahvakillu, kes pärast II maailmasõda põgeneski läände, kujutamisel püüti rootsipärasust aga varjata või vähemalt mitte esile tuua.

Bendixit, Buckland ja Shayd ühiselt kõnetav teema on ka folkloori idealiseerimine. Regina Bendix ütleb, et folklooris on pikka aega nähtud lahendust autentsuse igatsusele, võimalust põgeneda modernsusest. Ideaalne külaühiskond (*folk community*), mida kujuteldi olevat puhas ja tsivilisatsiooni kurjusest puutumata, oli metafoor kõigele, mis ei olnud modernne (Bendix 1997, lk 7). Theresa Buckland kirjutab, kuidas rahvalaule, -tantse, -luulet, rõivaid jne koguti kui moderniseerivas ühiskonnas välja sureva nähtuse säilmeid. Jälgi „primitiivsetest“ (Buckland 2006, lk 7) ja talupojakultuuridest (*folk*

cultures) tuli säilitada järeltulevatele põlvedele enne nende saastumist modernses tsivilisatsioonis ja kadumist urbaniseerumise ja industrialiseerumise käigus (Buckland 2006, lk 7). Ka Shay ütleb, et üheks põhjuseks, miks on rahvatants „tänuväärne“ poliitiline vahend, on üldine arusaam, et rahvatantsud „pärinevad rahva kõige puhtamate ja autentsemate väärtuste ürgallikast ning rahvatantsud, -muusika ja -rõivad on ajatud ja põlvnevad eelajaloolisest perioodist“ (Shay 2011, lk 37) ehk idealiseeritud kujutelm folkloori puhtast algupärast.

Shay analüüsitud ansamblid väidavad kõik oma kunstiliste juhtide kohta, et nood on tantse uurides teinud enne lavastama ja looma asumist palju eeltööd (sh Igor Moissejev) ja rõhutatakse autentsust (Shay 2011, lk 79-80). Sealjuures toob Shay välja, et uurimistöo mahtu ja millisel kujul seda tehti – välitööde, kirjalike allikate, pärimusekandjate linna toomise kaudu – on raske hinnata ja enamasti seda täpselt ei tea, seda juhid publitseerivad harva (Shay 2011, lk 79-80).

Autentsuse hindamiseks ent ka loomiseks kasutab Shay mõisteid essentsialism ja partikularism (Shay 2011, lk 46). Essentsialiseerimiseks nimetab Shay praktikat, kui lavastuses kasutatakse ühesuguseid sobivates värvides kostüüme, kui kogu maa muusikat peegeldab orkestri ühtlustatud tonaalne kvaliteet ja essentsialiseeritud rahvast esindab ühtne kogum samme, liikumisi ja koreograafilisi strateegiaid. Essentsialiseerituks nimetab ta Igor Moissejevi ansambli stiili (Shay 2011, lk 46). Viimasest johtuvalt ning eespool kirjeldatult on selge, et sama teed käisid ENSV rahvatantsuansamblid.

Partikulariseerimiseks nimetab Shay stiili, mida praktiseerib nt Horvaatia ansambel LADO – võimalikult paljude üksikasjalike ja autentsete detailide kasutamist liikumises, kostüümides ja muusikas, rõhutades riigisiseseid piirkondlikke erinevusi ja omanäolisust, olenemata regioonide väiksusest (Shay 2011, lk 46). Käesolevas töös uurin, kas see võis olla tee, mida Torop Leigaritega soovis käia ning kas seda juba algusest ehk 1969. aastast peale.

Eestis algas rahvatantsuharrastus ehk rahvatantsude tantsimine rühma või seltsingu hobitegevusena laiemalt 20. saj III kümnendil (Kuutma, 1998). August Pulst tõi oma ringreisidel lavale külamuusikud taotledes eheda rahvapärимuse väärtustamist ja populariseerimist (Sildoja, 2014). Anna Raudkats kui esimene vastava ettevalmistusega tantsukoguja ning tantsurühmade tegevuse suur ergutaja, andis oma tegevusega kätte aga eesti rahvatantsuharrastuse tulevase suuna ning esteetika, mis lahkes oluliselt talupoja tantsukultuuri esteetikast. Seda ilmestab hästi Raudkatsi raamatu peatükk „Näpunäiteid rahvatantsude õpetamiseks ja ettekandmiseks“ (Raudkats 1926).

Raudkats soovib tantsu õpetada osade kaupa, kasutama nõ peeglimeetodit (ehk õpetaja näitab sammud ja liigutused ette peegelpildis) ja veel mitmeid teisi tehnikaid, mis on tantsuõpetuses kasutusel ka tänapäeval. Seega võiks peatüki esimest poolt pidada lausa eesti tantsuõpetuse metoodika esimesteks pääsukeseks. Peatüki teises pooles jagab Raudkats näpunäiteid lavastuse, esitusmaneeeri ja stiili kohta: „Näitamisega käib kaasas seletus tantsu iseloomu ja sellest oleneva meeleolu kohta, milles tants peab ette kantud saama. Ei või sooritada kõiki tantsu ühteviisi tõsiselt ja aeglaselt või ühteviisi rõõmsalt ja hoogsalt, vaid peab igale tantsule tema õigus jääma./ . ./ Tants algab kas juhendaja käsusõnal või annab selleks mängija kolme akordiga märki./ . ./ Peale tantsijate olgu näitelaval veel noori ja vanu rahvariides isikuid, kes ilusates rühmades tantsu pealt vaatavad või toimetavad midagi ettekannet segamata“ (Raudkats 1926, lk 14). Just peatüki teine pool näitab selgelt, et Raudkats näeb tantsudes pigem vormi, kauneid liikumisskeeme ning võimalust neid lavastada, mitte tantsu sisu ega selle funktsiooni seltskondliku meelelahutuse ja (noorte) inimeste omavahelise suhtlusvahendina.

Ent suuremalt lahkesid erinevad arengusuunad – mida tänapäeval erialaringkondades nimetatakse eristamise eesmärgil mõnikord pärimustantsuks ja lava(rahva)tantsuks -- pärast II maailmasõda ehk Nõukogude perioodil. Toonast (ja tänaseks päevas hämmastavalt väikese muutuse läbi teinud) lavarahvatantsu kujunemist on vaadeldud ka postkolonialistlike teooriate võtmes (Kapper, 2011). Käesoleva töö raames ei ole fookuses Nõukogude perioodi mõju allutamine ühele või teisele kultuuriteooriale, küll aga selle mõju märkamine ja analüüs. Niisiis, vaadeldes rahvatantsuharrastajaid kui

kujuteldavat kogukonda, kehtivad tollase lavarahvatantsu kujunemisloos kolm Epp Annuse (2007) nimetatud koloniaalsituatsiooni tunnust: 1) „võõras võim kannab endas valgustaja missiooni“; 2) „kohalike eneseidentiteedi alustesse kuulub võõra juuresolu tajumine“ ning „ennast tajutakse võõra suhtes alaväärtuslikuna“; 3) „kohaliku kultuuri oluliseks aspektiks on suhestumine alistatu kogemusega“ (Kapper, 2020). Nimetatud koloniaalmõjud väljenduvad järgmiselt.

Esiteks: kohalikkude pärimustantsu oma algupärasel kujul ei peeta piisavalt heaks, seda tuleb vormida ning eeskujuks seatakse Igor Moissejevi juhtimisel tegutsev Riiklik Laulu- ja Tantsuansambel nn Moissejevi tantsuansambel. Viimane tugineb repertuaaris ja treeningsüsteemis täielikult klassikalisele tantsule ehk balletile (Kapper, 2020). Seda mõttekäiku kinnitab ilmekalt ENSV ühe esinduslikuma ansambli „Sõprus“ looja ning kauaaegne kunstiline juht Ilma Adamson, kes kirjutab oma raamatus „Süda on tantsule valla“ tagasisivaatavalt: „Kogu loomeprotsessi juures adusin üha rohkem, et minu loomingu lätteks on olnud heade tehniliste võimetega tantsija. Mida kõrgemad on tantsijad võimed ja tema kehatunnetus, vaimne ja füüsiline tasakaal, seda loominguks ta muutub, andes omapoolse panuse koreograafia loomisel, mis aitab oluliselt kaasa ka looja fantaasialennule ja inspiratsioonile“ (Adamson 2014, lk 7). Samuti on Adamson öelnud, et „tants, isegi rahvatants, peab olema õhuline ja kerges liikumises“ (Rahvakultuurikeskus, 2023) ning rääkinud „ilusast ja kvaliteetsest“ rahvatantsust (Rahvakultuurikeskus, 2023). Erakordselt kõnekas on tema fraas, mida ka Kristjan Torop on tsiteerinud (vt ptk 4.1.3): „Armastan väga meie rahvatantsu, kuid las eesti rahvatants jääb murule ja vabasse õhku, kontserdilava nõuab muud.“ (Adamson, 1982) Sellega ütleb Adamson otse ja häbenemata, et eesti pärimustants selle algsel kujul ei ole piisavalt hea, et seda näidata lava pealt publikule. Publik „nõuab“ ehk ootab ja vajab „paremat“.

Teiseks: „oma“ tantsude esitamist – mis võivad pärimuslikust materjalist olla tundmatuseeni kaugenenud ning allutatud täielikult nn universaalsele balletiestetikale – tajutakse „erinevana võõrast ning seetõttu tõlgendatakse seda kohaliku eripära hoidmisena“, kuid samas võetakse omaks seisukoht, et olemasoleval kujul ei ole tantsud

võõra kõrval väärtuslikud ja need tuleb kohandada võõraga sarnaseks. (Kapper, 2020) Ühe näitena võiks siinkohal vaadelda ka tantsupidude traditsiooni. Anthony Shay ütleb, et Nõukogude Liit kasutas tantsijate ja sportlaste tehnilist meisterlikkust ning tuhandete osalejatega massietendusi selleks, et viidata ülivõimsale riigile ja rahvuskirevate masside toetusele (Shay 2011, lk 34). Suurte staadionipidu traditsioon eeskätt võimlemispidude näol, millega liitus hiljem ka rahvatants, sai alguse juba Eesti Vabariigi ajal. Tantsupidude alguseks loetakse I Eesti mänge 1934. aastal (Kuutma 2009, lk 9) ning nende lähtekohaks võib pidada Euroopas juba 19. sajandi lõpus alanud võimlemisharrastuse liikumist. Küll aga toetas juba kujunemas suurformaad nõukogude ideoloogia „sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik“ täitmist ning nõukogude perioodil saavutasid tantsupeod uue mõõtme nii arvukuse kui viimistletud kujundliikumise osas. Niisiis kohandati külakultuuri tantsusituatsioon (talgutele järgnev pidu, pulmapidu jm) „võõra“ sarnaseks: vaatamänguliseks massietenduseks. Pidades samas tantsupeol tantsitavate tantsude kaudu kogu sündmust peaaegu et pärimuse talletamiseks, igal juhul millekski eriliseks ja väga omaks. Oluline on siinkohal ära märkida ka turvalisuse aspekt. Erinevad tantsujuhid ja kultuurikorraldajad on märkinud, et võõraste tantsude repertuaari võtmine ja teatud tingimustega leppimine andis vabamad käed muu repertuaari osas, andis võimaluse „ajada oma asja“ (Kapper, 2020).

20. saj lavarahvatantsu on nimetatud täiesti uueks stiiliks, mida iseloomustavad paljud klassikalise balleti põhimõtted ja tunnused: 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 (Kapper, 2020). Lisaks on tantsijate esinemisrõivad ehete ja jalatsiteni ühtlustatud („munder“) ning saatemuusika, mis sageli on autorilooming, seatakse sümfooniaorkestri laadsele koosseisule ning esitatakse vastavas vormis. „Terminid rahvatants kasutatakse nõukogude ajal selle kohta, mida valitsev ideoloogia soovib rahvusliku uhkusena näha ja näidata: lavalist rahvakarakteritantsu ja koreograafide (pseudo)rahvuslikus stiilis uudisloomingut. Tegelikult pole siin juttu enam isegi rahvuslikust vormist, sest rahvapärimuse kasutus on vaid tinglik, tuginedes valitud kokkuleppelistele detailidele.“ (Kapper, 2020)

Kolmanda tunnuse - „kohaliku kultuuri oluliseks aspektiks on suhestumine alistatu kogemusega“ näitena nimetab Kapper folklooriliikumise uue kihi teket 1960ndate aastate lõpus ja toob välja just Kristjan Toropi töö (Kapper, 2020).

Niisiis olid Toropi tegutsemise algusaastail – 1960ndatel-1970ndatel – valdavad hoovused-mõtted rahvatantsumaastikul järgmised: esteetilises plaanis seati eeskujuks moissejevlik balletipõhine karakteritants pidades seda samal ajal eesti tantsupärimuse (ja selle kaudu eestluse kui ikke all kannatanud rahva) hinnaliseks talletamiseks. Tulenevalt professionaalsete tantsujuhtide puudusest (ja seetõttu tantsijate balletialase koolituse puudulikkusest) jäi sinne lavarahvatants nii tantsutehnilise kvaliteedi kui kirjutaja hinnangul ka lavastusliku läbimõelduse ja põhjendatuse osas siiski alati alla professionaalsetele ansamblitele, mis tegutsesid teistes liiduvabariikides ja oma kujunemisloos käisid suures joones käisid läbi sama tee. Eeskujude poole püüeldes lasti lahti pärimustantsu eripäradest (nii sammustiku kui filosoofia – individuaalsuse, varieeruvuse osas), mis oleksid võinud osava kasutamise korral kujuneva uue stiili koreograafilist ilmet isikupärastada, ja kujunes välja teatud plaanis omanäoline ent pigem iseloomutu koreograafiline stiil, millel on võrreldes kaasaegsetega paratamatult provintsluse maik juures. Näiteks pean autentsuse püüdest täielikult loobumise tagamaaks vähest süvenemist eeskujusse. Vaadeldes nt Moissejevi lavastuste esteetikat ei saa külaühiskonna tantsukultuuri realistlikust jäljendamisest rääkidagi. Ent sellegipoolest toob Shay välja, et kõik tema vaadeldavad ansamblid sh Moissejevi oma, räägivad oma juhi või juhtide põhjalikust uurimistööst tantsudega (Shay 2014, lk 79). Isegi kui see laval vähimalgi määral ei väljendu, väärindaks silt „autentsele pärimusele tuginev“ justkui esitatavat. Tundub, et siinsel ääremaal jäi see nüanss kahe silma vahele. Sõna „autentne“ tuli Eesti rahvakultuurimaastikul esitajate ja korraldajate poolt kasutusele alles 1980ndate lõpus. Üks esimesi lihtsaid, just rahvakultuuri harrastajaile ning publikule autentsuse kontseptsiooni tutvustavaid kirjutisi oli Ingrid Rüütli 1989. aasta Baltica voldikus (Rüütel 1989). Ka Kristjan Torop ei kasutanud „autentsuse“ mõistet oma 70ndate-80ndate kirjutistes. Teine võimalik põhjus autentsuse kui talupojakultuuri jäljendamise püüdest täielikult loobuda on kriitika- ja analüüsivaba suhtumine oma tegevusse ja seda saatvasse

sõnavarasse – mõiste „rahvatants“ kasutamine kas väga laialt ehk näiteks igasuguse rahvarõivis tantsitava tantsu kohta või lausa kitsalt vaid lavarahvatantsu kohta. Mõlemal juhul taandub põhjus suurel määral tantsujuhtide süsteemse väljaõppevõimaluste puudumisele Eestis: toimus erinevaid kursusi nii siin kui ka teistes NLi riikides, kuid keskenduti peamiselt tantsutehnikale või repertuaarile. Tantsuanalüüsi, kompositsiooni, tantsuajalugu ja muid tantsuaspekte ei õpetatud.

3. 1969-1971 algaja ansamblijuht

Käesolevas peatükis käsitlen Kristjan Toropi algusaastaid tantsuõpetaja ning ansamblijuhina. Olgu öeldud et nii töö sisu kui vastutuse määra poolest on tegu erinevate ametitega. Ehkki tantsujuhi tööd oli Torop nii Helju Mikkeli kõrval kui ka iseseisvalt 1969. aastaks juba mitmed aastad teinud, lisavad ansamblijuhi ülesanded, vastutus ja võimalused ka tööle tantsujuhina uue dimensiooni, mistõttu julgen Toropit siin veel algajaks nimetada. Esimeses alapeatükis käsitlen Toropi seisukohti neljas ajakirja Kultuur ja Elu artiklis:

- „Sõprus“ (Torop, 1969c)
- TRÜ teeneline rahvakunstiansambel (Torop, 1969c)
- Ühte lähvad meie hääled (Torop, 1969a)
- Hüpake ja karake, küll te põrgus põlete (Torop, 1970)

Siinkohal rõhutan, et mis puudutab ansamblite kontsertide arvustusi nii siinses kui järgnevas peatükis, on nende eesmärgiks analüüsida Toropi tolleaegseid arusaamu ja tõekspidamisi ning nende muutumist ajas, mitte võimendada ega pehmenada kriitikat ennast.

Teises alapeatükis analüüsin 1971. aastal salvestatud Leigarite esinemist Eesti Vabaõhumuuseumis (Kivita (Maasikas), 1972). Eesti Filmi Andmebaasis on film liigitatud kontsert- ja muusikafilmi. Filmi pikkus on 13 minutit ja 19 sekundit, režissöör: Maie Kivita (Maasikas), operaator Anton Mutt, helirežissöör Heino Pedusaar, monteerija Salme Kõrvemann, direktor Anneliis Simm. Film esilinastus Eesti Televisioonis 12. märtsil 1972 ja on leitav ERRi digiarhiivist. Ehkki filmi kirjeldus ütleb “Rahvakunstiansambel Leigarid esinemas Rocca al Mare Vabaõhumuuseumis” (ERR, 2023), võib pilti vaadates (publikut pole üheski kaadris näha) ja arvestades tollase filmimise tehniliste võimaluste ja harjumuslikke võtetega üsna üheselt väita, et filmitud ei ole tavaesinemist, vaid esinemiskava on esitatud spetsiaalselt kaamerale, tõenäoliselt

mitme võttena (lisaks eraldi ilukaadrite filmimine). Et käesoleva uurimistöö fookuses on representatsiooni vaates tants, ei käsitle ma siinkohal filmikunsti võtteid, režissööri valikuid jm filmile iseomast. Kirjutan vaid Leigarite esitusest, milles suurel määral /teatud määral avalduvad ansambli kunstilise juhi, Kristjan Toropi valikud.

Peatükki kokkuvõtteks kõrvutan tekstilist ja pildilist representatsiooni Toropi töös.

3.1. 1969-1971 avaldatud tekstid

Kõik siinses alapeatükis analüüsitavad artiklid pärinevad ajakirjast Kultuur ja Elu. Kultuur ja Elu¹² on 1958. aastast tänaseni ilmuv kultuuriajakiri (Kultuur ja Elu, 2022). Nõukogude perioodil oli tegu Eesti NSV Kultuuriministeeriumi ja Eesti NSV Ametiühingute Nõukogu suure tiraažiga (1971. aastal 30 000) ajakirjaga, mis käsitles kultuurielu ja -lugu, avaldas mälestusi ning lugejate kirju (Kultuur ja Elu, 2022). Marju Lauristin ja Peeter Vihalemm on välja toonud, et Nõukogude perioodil loeti kultuuriajakirjandust üldse oluliselt rohkem kui tänapäeval (Lauristin ja Vihalemm, 2010). “Massiline klammerdumine kultuuriväljaannete külge oli omamoodi anomaalia, mis tegelikult sai toitu nõukogude totalitaarse süsteemi poliitilisest tasalütisest, ideoloogiliselt üleküllastusest ja venestamisest.” (Lauristin ja Vihalemm, 2010) Seega tuleb meeles pidada, et Toropi artiklitel kultuuriväljaannetes oli laiem lugejaskond kui ilmselt oleks nende väljaannete tänastes numbrites.

Neljast käsitletavast artiklist esimesed kaks on tantsuansamblite Sõprus ja TRÜ teenelise rahvakunstiansambli kontserdiarvustused. Samas ajakirjanumbris olid arvustused kokku kuue ansambli ülevaatekontserdile: Narva, Kullaketrajad, Kuljus, Kajakas, Sõprus ja TRÜ teeneline rahvakunstiansambel. Sõprus on 1946. aastal asutatud ning 1962. aastal „Sõpruse“ nime võtnud ansambel, mille algusaastate juures tegutses Ullo Toomi ning mida aastatel 1962-2002 juhtis Ilma Adamson (Sõprus, 2023). Nõukogude perioodil oli

¹² Tänaasel päeval on erakapitalil tegutsev ajakiri pigem nišileht, mida on kritiseeritud natsilembuse tõttu (Sutrop 2014) ning mis näiteks 2023. aasta kevadnumbri peatoimetaja veerus nimetab peaministrit „Tigedaks Haapsalu Valgeks Daamiks“, valitsusparteid „kommunistideks“ ja „niisama lõualõksutajateks“ (Kurvits 2023).

Sõprus tuntud väga kõrge tehnilise taseme poolest ning 1966. aastal omistati ka neile tiitel „ENSV teeneline tantsuansambel“ (Sõprus, 2023). Sõprus tegutseb tänase päevani. TRÜ teeneline rahvakunstiansambel on 1945. aastal Tartu Ülikooli juurde loodud ansambel, mis kannab tänapäeval TÜ RKA (Tartu Ülikooli Rahvakunstiansambel) nime (Tartu Ülikooli Rahvakunstiansambel, 2023). Aastatel 1953-1978 juhtis ansamblit Helju Mikkel, kelle käe all alustas tantsuteed ka Kristjan Torop.

Teised kaks artiklit on kolumni või arvamuskirjutistüüpi kirjutised, kus Torop jagab oma mõtteid rahvatantsumaailma puudutavast. Artiklis „Ühte lähvad meie hääled“ kirjutab Torop rahvatantsujuhtide rühma tööst ning rahvatantsuõpetajate koolitusvõimalustest. Artiklis „Hüpake ja karake, küll te põrgus põlete“ arutleb Torop pärimus- ja lavatantsu erisuste üle ning pärimustantsu kujunemislöö üle.

3.1.1. „Sõprus“(1969)

1969. aasta augustis avaldab Kultuur ja Elu avaldab lühikesed arvustused ansamblite kontsertidele, Kristjan Torop arvustab tantsuansamblit Sõprus ja Tartu Riikliku Ülikooli Rahvakunstiansambli (TRÜ RKA) kontserte.

Sõpruse kontserdi arvustus on professionaalne ja asjakohane. Torop ütleb, et nagu ansambli nimigi viitab, on „Sõprus“ võtnud suuna teiste rahvaste tantsude tutvustamisele ja just nende hulka kuuluvad ka kontserdi parimad palad: valgevene, ungari, läti. Tantsujuhi täpset silma näitab tema kommentaar, et kui lätlaste tantsust „Klipu-klapu“ on talle varem meelde jäänud kiire osa, siis „Sõpruse“ kunstiline juht Ilma Adamson oli rõhku pannud just aeglasele.

Tantsijaid arvustades peab Torop tugevamateks „Sõpruse“ poisid pidades oluliseks tantsija süvenemist materjali ning selle mõistmist:

„Peabki nimetama, et ansambli poisid tantsivad emotsionaalsemalt., süvenevad meeleolusse ja võtavad selle omaks paremini kui tüdrukud, kelle tantsus on tehtud, pingutatud hoiakut.“ (Torop, 1969c)

Seega peab Torop oluliseks tantsija süvenemist materjali, mida esitab, ja selle mõistmist. Samuti oskab Torop publiku hulgast vaadates selle mõistmise olemasolu või puudumist laval märgata. Toropi välja toodud erinevus "Sõpruse" tüdrukute ja poiste vahel viib mõtted samast soost vs vastassoost tantsija/tantsuõpetaja jäljendamisele. Võimalik, et ansambli juht Ilma Adamson on nii teadlikult – sõnadega juhendades ja kehaliselt ette näidates – kui ka tantsijate alateadvuses tüdrukutele otseseks eeskujuks. Samas kui noormehed "konverteerivad" paratamatult naisterahva ette näidatud sammud oma kehasse ümber suurema erinevusega kui seda teevad naistantsijad

Väga analüütilist, sisulist kriitikat pakub Torop „Sõpruse“ välisele vormile: kehahoid, fikseeritud naeratus, liigne drill, ent ka koreograafia, selle kompositsioonile:

„Kanget selga ja kaela ning tehtud naeratust võiks tantsudes "Viru väravad", "Kivikasukas" ja "Kodu vainul" seletada ehk sellega, et tantsud ise ei suuda oma kompositsiooni mehhaanilisusega kaasa haarata ega loomulikult tantsima panna.

Lausa viltu oli K. Leete "Viire takka" esitusmaneer. Laia, publikule määratud naeratuse asemel pidanuks olema lüürilisus, mõtlikkus.“ (Torop, 1969c)

Torop kritiseerib ka Kalju Saarekese¹³ loodud estraaditantsude esitamist „Sõpruse“ kontserdil, kuid pigem nentivalt, mitte nii analüütiliselt. Välja tuleb, et ta ei pea siiski valeks mitte sellist repertuaarivalikut, vaid just esitusmaneeeri, tehnilisi oskusi:

„Kui rahvatantsudega ja rahvatantsu ainetel seatud lavatantsudega on «Sõprusel» suur sõprus, mille piire maksab laiendada, siis estraaditantsude ja valssidega tuleks ettevaatlikumalt suhelda, neid nõudlikumalt valida. Piiriks on isetegevuslase, asjaarmastaja võimed, millest kuidagi mööda ei saa vaadata.“ (Torop, 1969c)

Lõpetuseks nendib Torop, et tantsutehniliselt on „Sõprus“ märkimisväärselt heal järjel ent rohkem tuleks süüvida liigutuste sisusse ja mõttesse. Sama mõte tuleb välja tema

¹³ Kalju Saareke (1926-2015) oli tantsija, tantsupedagoog ja koreograaf. Balletiartisti ja klassikalise tantsu õpetaja töö kõrval on ta rohkem tuntud Tallinna varieteede kunstilise juhina (Püüman, Toming 2019)

järgmises Kultuur ja Elu artiklis "Ühte lähvad meie hääled". On selge, et vaatamata hilisemale suundumusele pärimustantsu valdkonda, mida tol ajal peeti lavatantsust madalamaks, primitiivseks ja tehniliselt vähenõudlikuks (Kapper, 2020), ei saa Toropile ette heita lavarahvatantsu mittemõistmist või põhimõtteliselt eitamist. Mõeldes kasvõi tema balletitantsija karjääri või toleks ajaks juba loodud tantse Süit saarte tantsudest (koos Helmi Tohvelmaniga) (Tohvelman, Torop 1967) ning Ruhnu süit (Torop, 1969b). Küll aga on ta nõudlik lavarahvatantsu esituse osas.

3.1.2. TRÜ teeneline rahvakunstiansambel (1969)

Kui Sõpruse kontserdi arvustus oli sisukas, analüütiline ja konstruktiivne, siis TRÜ RKA oma on kõike seda sama, ent lugedes on tunda kirjutaja isiklikku sidet ansambliga. Etteruttavalt võib öelda, et kõnealune lühike arvustus on osutunud äärmiselt kontsentreeritud kirjutiseks, milles nii otsesõnu kui ridade vahelt tuleb välja suur hulk Toropi nägemusi, mis hiljem kindlateks põhimõteteks kasvavad. TRÜ RKA näol oli tegemist Toropi nõ kodu- või päritoluansambliga, lavale seatu on osaliselt tema õpetajate töö, teema on südamelähedane.

Torop alustab ansambli suuruse kiitmisega: kaks segarühma, naisrühm, laulurühm ja orkester ja nimetab laulurühma ansambli kõige tugevamaks. Ühelt poolt näitab see tema võimet näha tervikut ja hinnata selle osade väärtust. Teisalt mõjub niisugune kiitus tantsuõpetaja suust ja tantsukesksele ansamblile üsna karmi kriitikana tantsijate osas. Kriitikat jagub ka orkestrile. Sealjuures on Torop teadlik pillimehe rollist külaühiskonnas ning ka üksikmängu traditsioonist (esiletõst töö autorilt):

*„Ansamblil on suur ja isepalgeline rahvapilliorkester paljude endavalmistatud pillidega. Pani kahtlema, kas ta sellisena õigustab oma olemasolu. Suur hulk mängijaid, võtab laval palju ruumi, seejuures nõrk kõla, ebaselge rütm, mängijad noodis kinni. **Vanasti oli hea pillimees kui seltskonnahing üle kihelkonna kuulus ja otsitud.** Tempod, ilmselt vähesest kokkuharjutamisest tantsurühmaga, ei klappinud tantsijaile, mistõttu viimased*

tihtigi vilksasid vaadata orkestri poole või lausa vaatasid ja ootasid, millal saab jala maha panna (H. Aassalu "Vainul")“ (Torop, 1969c)

Siinkohal kerkib paratamatult küsimus, miks Torop Sõpruse puhul tantsijate-muusikute suhet ei analüüsi, kuigi võib eeldada, et ka tol kontserdil saatis tantsijaid sarnane rahvapilliorkester (toona polnud salvestatud muusika kasutamine veel tehniliselt mugav ega levinud). Kas ta ei näe Sõpruse kontserdi puhul taotlustki tantsu ja muusika orgaanilise terviku poole? TRÜ RKA1 justkui näeb ja tõdeb, et eesmärgi saavutamine ei õnnestunud? Või on tegu lihtsalt kolumnide pisikesest mahust tulenevate valikutega.

Kommentaariks eesti rahvatantsudele, mis olid tema hinnangul hästi esitatud, kirjutab Torop TRÜ RKA tantsijate emotsionaalsuse kohta üsna kriitiliselt, isegi järsult: *”/. . .ühesuguse müüjanaeratuse ja mehaaniliste liigutuste taustal rõõmustasid just need.”* Kusjuures siinkirjutaja hinnangul sama nähtust nimetas ta Sõpruse puhul *”tehtud, pingutatud hoiakuks” ja ”laiaks, publikule määratud naeratuses”* ehk oluliselt leebemalt. Ent võib ka olla, et Sõprus oligi professionaalsem ja mõjus küll mitte siiralt ja ehedalt, kuid siiski emotsionaalsemalt. Tähelepanu äratav ka Toropi repliik, et *”noorem segarühm tantsis suurema kaasaelamisega kui vanem”*. Objektiivselt võttes – niivõrd kui võrd see kunsti puhul on võimalik – võis nii olla. Ent teades, et Torop ise oli TRÜ RKAs tantsinud ja õpetanud veel mitte väga ammu, on üsna kindel, et ta tundis osa tantsijatest, õpetajaid, oli neid ise õpetanud. Igal juhul mõjub selline ansambლისisene rühmade võrdlus mitte lugejaile suunatuna, vaid õpetajaliku näpuvibutusena tantsijatele. Kontserdi kava osas kiidab Torop, et esindatud on ka eesti rahvatantsud, kuid et valik on igav ja äraproovitud. Torop kutsub üles süvenema eesti tantsupärandisse, eriti tantsujuhte, kes ise rahvatantsuainesest inspireeritud tantse loovad. Tänapäeval mõjub idealistlikult Toropi seisukoht, et tantsijate osas peaksid iseäranis TRÜ RKA tantsijad tantsupärandit tundma, kuivõrd nad jäävat tantsu juurde kauaks ning sageli kasvavat neist tantsujuhid.

Torop näeb TRÜ RKA tantsujuhtide kasvulavana. Sama tuleb välja tema järgmises artiklis „Ühte laulvad meie hääled”, milles kirjutab rahvatantsujuhtide rühmast ja et 1/3

sealsetest tantsijatest on Mikkeli õpilased ja TRÜ RKA vilistlased. „*Õieti ei teagi teisi nimekaid ansambleid, kes nii rohkesti aktiivselt tegutsevaid rühmajuhte oleks andnud kui TRÜ rahvakunstiansambel.*“ (Torop, 1969c)

Tantsijate harimine on Toropil hiljemgi läbivalt südamel. Näiteks Leigarite tantsijaid võtab ta endaga kaasa välitöödele (Aassalu, 1998).

Artikli üheks oluliseks momendiks on, et esimest korda kirjutab Torop siinses arvustuses sellest, millest hiljem veel korduvalt: et talupojakultuuris tantsisid erinevad inivid erinevat moodi.

*„Kindlasti tantsiti simmanilgi mitut moodi: osavam, lustlikum tantsija **ülemeelikult, ennastunustavalt**, vaiksem, kinnisem, enesesse sulgunud inimene **tagasihoidlikumalt, lühemate sammudega, kitsimate liigutustega**. Kahtlane, kas simmanil “Hiiu valtsi” pöörete ajal näiteks tüdruku **jalakõrgus maast oli ikka nii rangelt limiteeritud nagu praegu tavaks on saanud nõuda**. Aga kui poisil oli jõudu ja ta tahtis tüdruku kilkama panna?“* (Torop, 1969c) (Esiletõst töö autorilt)

Tegutsedes tänasel rahvatantsumaastikul teeb see lõik tähelepanelikuks. Täpselt nende ja sarnaste mõtetega põhjendavad traditsiooni vähe tundvad rühmad ja õpetajad pärimustantsule ebatüüpilisi maneere ja stiili: liigset vulgaarsust ja välisele efektile suunatud folkshow esitamist ”folkloorikava” pähe, selgitades seda avaldustega, mille mõtteks on ”ega vanasti ju keegi ei öelnud, kuidas täpselt pidi”, ”igaüks tegi nii nagu ise tahtis” jne (eravestlused 2010-2022). Järele mõeldes on tegu aga ühelt poolt lihtsalt selgeks õpitud maneeeri kriitikavaba ja mugava ülekandmisega teise kavva, teiselt poolt tüüpilise pärimustantsu ”põnevamaks” tegemisega vastavalt oma maitsele. Ent tuleb silmas pidada, et Torop kirjutab aastal 1969 – kuna vulgaarsus ja seksuaalsus on Nõukogude Liidu rahvatantsus Igor Moissejevi ansambli näitel ja eeskujul täielikult välja jäetud (Shay 2011, lk 57), ei näe Torop paaris impulsiivses ja orgaanilises kilkes mingit ohtu, vaid võimalikku vabaduse ja eheduse momenti.

Teine moment, mis samas lõigus üllatab on Hiiu valtsi pöörete näide "eesti rahvatantsu" ehk pärimustantsu pähe ("simmanil"). Hiiu valtsi kirjeldas oma 1953. aastal ilmunud raamatus "Eesti rahvatantsud" Ullo Toomi. Laskumata siinkohal täpsetesse detailidesse, võib Toomi viidatud allikatele ja tantsukirjeldusele tuginedes üsna kindlalt arvata, et vähemalt pöörlemise osas ei ole sellisel, rahvatantsijate esituses tuntuks saanud kujul tegemist pärimustantsuga, vaid rahvatantsuharrastuses 20. saj esimesel poolel kasutusele tulnud kunstmotiiviga. Ootamatult mõjub, et Torop peab seda pärimustantsuks. Ent arvestades, et Toomi raamat kujunes "rahvatantsijate piiblik" ning Torop ei ole veel ise süvitsi tantsu uurimisse läinud, on see loogiline. Improvisatsiooni ja individuaalsuse teemal jätkab Torop siiski (esiletõst töö autorilt):

*„Rahvatantsudesse tuleks pigem samuti suhtuda nagu teistesegi rahvaluuleliikidesse. Nagu ükski laulik ei korranud magnetofonlindina täht-tähelt teise lauliku käest kuulnud lugu, siis küllap pidi nii ka tantsijatega olema. Iga laulja ja tantsija oli ühtlasi ka looja. Sammu pikkus, hüppe või hüpaku kõrgus, jalaga pörutamise sagedus, painutused võisid oleneda tantsija üldisest tantsuosavusest, meeleolust, sellest, kellega parajasti tantsiti (meeldis – ei meeldinud), vanusest (noorel ikka noore liikumislust veres) ja muust. **Ja on juhi otsustada, missuguse laadi ta oma rühmale valib.**“ (Torop, 1969c)*

Viimane lause on väga märgiline juhtides üheaegselt tähelepanu juhi vastutusele (mitte eksida ja oma rühma talle ebasobiva maneeriga naeruvääristada) kui vabadusele (teha meelepärane valik paljude võimaluste hulgast) kui kandes endas arvatavasti ajastuomast eeldust, et rühm tantsib siiski sarnaselt.

3.1.3. „Ühte lähvad meie hääled“ (1969)

Artiklis "Ühte lähvad meie hääled" (Torop, 1969a) kirjeldab ja analüüsib Torop rahvatantsujuhtide rühma tööd. Torop ise oli selle rühma (asutaja)liikmeks. Kui jätta kõrvale Sõpruse arvustused, kus teema seda ei soosi, õhkub sellest Toropi artiklist kõige vähem folkloori- või erinevate kehakasutuste või esitamisstiili huvi, kuid sellegipoolest on artikkel sisukas ja mõtteainet pakkuv. Torop kirjutab rahvatantsujuhtide ettevalmistusest, rühmade tasemest ja selle tõstmisest filosoferimata pärimusliku ja

kunsttantsu rollist või vastastikusest mõjust rahvatantsuharrastuses. Ta on ka selgelt rahul ja kiidab rahvatantsurühma ühtekuuluvustunnet ning meeleolukaid laagreid.

Üheks läbivaks teemaks artiklis on eesti rahvatantsujuhtide koolitamine. Toropil on kõrge usk tantsuõpetajasse (mis näiteks 1983. aastaks märkimisväärselt kahaneb) ja tema tööetikasse.

„Oleme pea kõik isehakanud rahvatantsujuhid. Algteadmised oleme saanud rühmajuhilt, kelle käe all ise tantsisime. Seepärast õpime eeskujude najal ja õpime õpetades ja õpime vastastikku üksteiselt. Õpitut oma rühmas rakendades tahame kasu tuua kogu rahvatantsu harrastusele Eestis. Seda eelkõige. Meie kokkutulekuid toidab armastus rahvatantsu vastu.“ (Torop, 1969a)

Torop näib eeldavat või on kogenud, et koreograaf on ka hea õpetaja ning peab oluliseks, et tantsu õpetaks ja viimistleks selle autor. *„Nii õpime kogemustega juhtidelt tantsu õpetamise ja lahtimõtestamise algoskusi, tutvume erisuguste treeninguviisidega.“* (Torop, 1969a) Enim on see Toropi sõnul õnnestunud Helmi Tohvelmanni tundides, kes küsimusele „kumma jalaga alustada“ eelistab küsimusi sellest, mida ja kuidas tuntakse. Ei saa ka välistada, et Torop ei eristagi väga analüütiliselt tantsuõpetaja ning tantsulooja rolli. Nii iseennast kui kaasõpetajaid nimetab Torop ”isehakanuteks”. Ta möönab, et Viljandis on tantsujuhi kutseõppe võimalus, kuid leiab siiski, et

„Süsteematilise ja mitmekülgse rahvatantsuharidusega juhte pole õieti ollagi. Murrangut rühmade keskmises tasemes võib loota ehk siis, kui Tallinna Pedagoogiline Instituut hakkab selleks ette valmisama kõrgema haridusega inimesi.“ (Torop, 1969a)

Minu hinnangul eristub ta sellega nii kaasaegsetest, kui osast tänapäevastest õpetajatest, kes oma kompetentsis puudusi ei näe. Vahelepoike ja täiendusena olgu siinkohal korratud, et tantsueriala avamiseni jõutakse Tallinna Pedagoogilises Instituudis 1976. aastal ning Toropist saab ka sealne eesti tantsu õppejõud. Seega võib tema artiklit „Ühte lähvad meie hääled“ pidada kas prohvetlikuks või hoopis järeldada kui palju aastaid enne tantsueriala tegelikku avamist see idee juba kuskil asutustes võis jutuks või ettevalmistamisel olla.

Üheks õpetajate koolitamise võimaluseks peab Torop nende osalemist rahvusvahelistel festivalidel. Ta kirjutab, et teda kurvastab, kui loeb ajalehest, et mõnel maal olid rahvatantsupäevad, kus Eestist ühtegi õpetajat rääkimata rühmast. 1970. aasta suvel NLis toimuvale rahvatantsufestivalile tuleks tema hinnangul saata rahvatantsujuhtide rühm.

„Mis oleks loomulikum kui rühmajuhtide rühma saatmine sinna. Mitmel põhjusel. Selliselt rahvatantsufoorumilt saavad suurimat kasu loomulikult rühmajuhid ja nende kaudu rahvatantsuelu vabariigis tervikuna. Seejuures on rühm täiesti suuteline esindama vabariigi rahvatantsukunsti, sest meie tase on kaugelt üle keskmise.

Mil määral avarduks paljude juhtide silmaring nägemiseks ja mõistmiseks! Kui palju tantsijad sellest lõppkokkuvõttes kasu saaks! Tähtsusetu poel vahest seegi, e tüheski teises liiduvabariigis ei ole niisugust rühma nagu meie oma.“ (Torop, 1969a)

Rahvatantsujuhtide rühma tööd kirjeldades torkab silma, et Torop hindab kõrgelt ja väärtustab rühma kokku tantsimise vajadust. Ta räägib, et esialgu valisid nad endale repertuaari tantsu, „*mis pole olnud jõukohased isegi pidevalt koos käivale rühmale*“ (Torop, 1969a). Ehk kuigi tantsujuhid peaksid individuaalselt olema kõik keskmisest tantsijast tugevamad, on vajalik rühma pidev koos käimine ja kokku harjutamine. Tantsujuhtide rühm kohtub ca kahe kuu tagant laagritena. Samas, et „*Tantsude lihtsalt läbivõtmine nagu tavalistel seminaridel kombeks, meid ei rahuldanud*“ (Torop, 1969a). Paraku ei selgu, kas nad tahtsid põhjalikumalt tegeleda tantsu tehnilise soorituse või tantsu mõistmise ja emotsionaalsuse või mõlemaga. Rühma eesmärkide kohta kirjutab Torop (esiletõst töö autorilt):

„ ... oleme mitmel korral selgitanud omavahel rühma otstarvet ja eesmärke/.../ siis, kui käsil on uue repertuaari valimine, sest sellest oleneb, mida me taotleme ja kuhu me tahame välja jõuda. Peab tunnistama, et täpset sihtkohta me polegi suutnud sõnastada. Selle asemel leidsime tee, mis tolle määramatu sihtpunkti poole viib. Õppimisele tulevad tantsud valime alati koos. /--/ Ühtlasi sai selgeks, et rühm ei saa olla puhtalt esindusrühm

/--/ Kuni meil pole oma kutselist tantsuansamblit, seni ei ole meil ka oma rahvatantsude esinduslikku esitajat.“(Torop, 1969a)

Kahjuks ei selgita Torop siin, missugune on *rahvatantsude esinduslik esitus*? Kas selleks on kõrge tantsutehniline tase koos tantsu sisulise läbitöötamise, emotsionaalsuse ja küpse esitusega. Võib järeltada, et esialgu oli soov kujundada rahvatantsujuhtide rühmast esindusrühm, kuid töö käigus mõisteti, et projektkorras koos käiv rühm sellist ülesannet endale võtta ei saa.

Artiklis mõjub sümpaatselt ja rahvatantsujuhtide rühma ühtsustunnet kinnitavalt Toropi kiitus rühmakaaslasele Maie Veldile. Veldi rühm sai rahvakollektiivi nimetuse ning Torop avaldab, et usub, et osa õnnestumise taga on ka töö rahvatantsujuhtide rühmas. Samaselt TRÜ RKA kontserdi arvustusele avaldab Torop ka siin, et peab TRÜ RKA rahvatantsujuhtide kasvulavaks. Ta ütleb, et 1/3 nende rühma tantsijatest on TRÜ RKA taustaga ja teist nii viljakat õpetajate väljaandjat ansamblite hulgast ei teagi. Kõrget õpetajatöö eetikat ja kollegiaalse koostöö väärtustamist väljendab Toropi mõte, et ehkki nad tahaksid oma juhtide rühmaga tantsupeole minna, pole see mõistlik, sest „*proovide edukuse huvides tuleb igal juhul olla väljakul oma rühma juures üldjuhtidele abiks ja toeks*“ (Torop, 1969a).

3.1.4. „Hüpake ja karake, küll te pörgus põlete“ (1970)

Torop alustab artiklit oma isiklike esimeste tantsukogemuste jagamisega. Kuidas ta lapsena vanas küünis koos teiste lastega seppa tantsis ning hiljem algkoolis vahetundides ringmänge mängis. „*Enne, kui vahetundide ajal ringmängude tegemine ära keelati, said kõik poisid ja tüdrukud polka ja valsi selgeks. Mäletan, valsisamme sai proovitud isegi kooliteel lume peal, kus jalakaared järeletegemiseks hästi näha.*“ (Torop, 1970)

Artikli teeb märkimisväärseks asjaolu, et esimest korda räägib Torop hiljem väga laialt kasutatud ideest, et tants kannab endas infot omaaegsest ühiskonnast ja et nagu rahvalaulud on omaaegsed seltskonnalaulud, on „*rahvatantski omaaegne seltskonnatants.*

„/ . . / rahvatantsud kannavad rahva laadi ja avaldavad seda tihti selgemini, kui mõned muud vanaaja mälestuse märgid“ (Torop, 1970). Ent jõuab murettekitava seisukohani:

„Rahvatantsuga tegelemine on meil jäänud kahjuks ainult praktiliseks huvialaks. Ega ole nähagi, et keegi seda osa meie rahvakultuurist hakkaks ka teadlasena selgitama“ (Torop, 1970).

Nimetamata ise seda nii, astub Torop oma artikliga siiski sammu uurimusliku lähenemise suunas. Ta toob välja neli erinevat mõtet.

Esiteks arutleb Torop, kui väga seda, mis püsis ja üles kirjutati, võib üldse eesti rahvatantsuks nimetada, sest isegi pealiskaudsel võrdlusel leiame palju teistelt rahvastelt laenatud Mõneti provokatiivselt küsib Toropi, kas nüüdseid (1970. aasta) moetanse tvist, tango, halli-galli, jenka, peetakse samuti tulevikus eesti rahvatantsudeks. Vastab aga samas ise, et siiski mitte, sest (esiletõst töö autorilt)

„...praegune tantsiv põlvkond võtab kõik valmiskujul vastu, ei lihvi, ei muganda ega sovelda neid oma rahva karakteri kohaselt. Küllap seetõttu ongi nüüdsete seltskonnatantsude iga nii lühike, nad ei käi ju läbi rahva kui kollektiivi sulatusahjust, noored ei käi nendega ümber kui loovad inimesed. Esivanemate tantse aga võib siiski eesti rahvatantsudeks nimetada, vaatamata laenamisele on neid meelepäraseks vorminud rahva loomisrõõm. Nii andis esimene valsilaine XIX sajandi algul labajalavalsside mitmekesise perekonna, mille sarnast naaberrahvastel ei tea olevat.“ (Torop, 1970)

Niisiis räägib Torop üsna asjatundlikult folkloriseerumise protsessist seda sõna küll ise kasutamata, samuti esitab esimest korda mõtteid rahvatantsu kujunemisloo kohta:

- 1) folkloriseerumisprotsess kui tantsude kujunemisloo vajalik osa
- 2) labajala kujunemisest.

Viimase sisuline pool paneb küll imestama, sest Rudolf Põldmäe ja Herbert Tampere peavad labajalga põhjendatult valsist vanemaks (Põldmäe, Tampere 1938, lk-d 30; 41) ning Toropil, kelle kursusetöök oli „Rahvatantsud Eesti trükistes“, oli ligipääs ka Eesti Vabariigi aegsete raamatute erifondidele (vt lähemalt ptk 2.2) ehk ta peaks olema nende tööga tuttav. Hilisema uurimistöö käigus muutubki ka tema arvamus selles küsimuses

(Torop, 2008) ja tänaseks on valdav seisukoht, et labajalga tantsiti Eestis oluliselt varem kui Euroopasse tuli valss (Kapper, 2020, lk 324, Rüütel, Kapper 2015, lk-d 266-268), küll aga sündisid kahe segunemisel uued tantsuvormid.

Edasi liigub Torop rahva- ja lavatantsu eristamise teele. Ta ütleb, et uhkustatakse, et tantsupeol osales 7000 rahvatantsijat, kuid küsib, miks neid rühmi nimetatakse rahvatantsurühmadeks, kui peo kavas on vaid 1/3 rahvatantse, väljendades mõtet, et rahvatantsuks tuleks nimetada pärimustantsu, mitte kunsttantsu.

*„Oleks vist õigem nimetada lihtsalt tantsurühmadeks/---/sest viljelevad nad ju peaausjalikult kunsttantsu- spetsiaalselt lava või väljaku tarbeks loodud. /--/ Kummalisel kombel aga teevad mitmed rühmajuhid eesti tantsu ühele paarile, kusjuures **päris rahvatantsust** selleks toetuspunkti ei leidu.“* (Torop, 1970) (esiletõst töö autorilt)

Torop ei pea õigeks, et ”võidutsevat kunsttantsu” esitatakse ka väljaspool Eestit kui ainuõiget eesti rahvatantsu. Põhjuseks peab ta, et rühmi on palju, tantsuvara vähe ning pärimustants on seltskonnatants, mitte loodud vaatamiseks. Ironiseerides lisab ta *„Ja nii ongi võimekad rühmajuhid asunud lünka täitma.“* (Torop, 1970)

Kolmandaks kritiseerib Torop tantsusammude normeeritust sh normeeritud sammude ebamugavust tantsides. *„Paraku on viimastel aastakümnetel maad võtnud küllaltki jäik arusaamine eesti rahvatantsu sammudest ja tantsust endast. / . . / Nii kammitseme oma tantsijate liikumislusti kahtlaste kaanonitega, mis eriti rahvatantsu puhul on täiesti ebaolulised.“* (Torop, 1970) Torop väidab, et kammitsetud liikumisega kammitseme ka hinge. Torop nimetab taas tantsumaneeri mõjutajaid: *„Temperament. Meeleolu. Partner. Vanus. Pluss kümme muud asja, mis kõik koos ühe või teise inimese tantsimist detailides iseloomustavad. Ühine kõigile on tantsu üldskeem ja lõbutunne rütmilisest liikumisest.“* (Torop, 1970)

Viimaks nimetab, kuid ei analüüsi Torop vastuolu seltskonnatantsu, mis Toropi sõnul on lõbupakkuv, ja lavatantsu vahel, mida demonstreeritakse pealtvaatajale. Torop ütleb, et rahvatantsust on saanud lavatants, kuid ei täpsusta, mida see kaasa toob ja kas saaks ka teisiti. Torop kordab TRÜ RKA arvustuses öeldud mõtet, et rühmad võiksid tantsida sama

tantsu erineva laadiga (ent paistab sealjuures eeldavat, et rühmasiseselt peaks olema ühtsus) ning lisab, et vaid vähesed tantsujuhid suhtuvad rahvatantsudesse (pidades silmas pärimustantse) loominguliselt. Samuti nimetab pillimeeste puudust, kuid ei kommenteeri seda pikemalt.

3.2. 1971. aasta filmi analüüs

Analüüsin rahvakunstiansambli Leigarid repertuaari ning eriti esitusstiili 1971. aastal salvestatud ja 12. märtsil 1972. aastal linastunud 13 minuti pikkuses filmis „Leigarid“. Leigarite esimene esinemine vabaõhumuuseumis toimus 26. juulil 1969 (Leigarid, 2023). Filmimise ajal tantsisid Leigarid muuseumis seega kolmandat hooaega.

Filmitud kavas on 11 numbrit: kägara, tantsusüit Vanaranna-Vurrsahkadi, pillilugu Sitik, süit Kaarassiim-Ristpulkade tants, Sitikas, Pulgatants, Nõelamäng, süit Koukapolka-Pärliine, pillilugu Targa rehealune, Kivikasukas, Räditants. (Siin esitatud nimekirja olen filmi põhjal koostanud mina ja see erineb Eesti Filmi Andmebaasis toodust (Eesti Filmi Andmebaas, 2021), kus on mõned numbrid jäänud märkimata.

3.2.1. Repertuaarist

Nagu Shay (2011, lk 81) välja tõi, on rahvatantsude esitamisel üheks tüüpilisemaks tantsuvormiks süit: erinevatest (lühikestest) tantsudest seatud tervikkompositisoon. Sageli seatakse süidiks sama geograafilise või kultuuripiirkonna tantsud, sama tantsutüübi erinevatest variantidest jms. 11 filmile võetud numbrist 2 on pillilood, 1 (nõelamäng) rahvamäng, 1 (sitikas) mitmeti määratletav tants/mäng/trikk, ülejäänud 7 (Kägara, Vanaranna-Vurrsahkadi, Kaarassiim-Ristpulkade tants, Kivikasukas-Koukapolka-Pärliine, Kivikasukas, Räditants) võib lugeda üheselt tantsunumbriteks, millest 4 on süidid: 3 süiti (Vanaranna-Vurrsahkadi, Kaarassiim-Ristpulkadetants, Kivikasukas-Koukapolka-Pärliine) on seatud erinevatest tantsudest, 1 on süit sama tantsu erinevatest variantidest. Kui käsitleda süidina ka “tantsuplokki”, milles muusika ei jätku *attacca*, kuid mis kokku moodustab selge terviku, tuleb ka sitikas ja pulgatants lugeda samasse süiti Kaarassiim-Ristpulkade tantsuga ja siis jääb üksiktantse alles vaid üks: Kägara.

Aastaks 1971 olid ilmunud Anna Raudkatsi “Eesti rahvatantsud“ (1926), Ullo Toomi „Valimik eesti rahvatantse (1947) ja “Eesti rahvatantsud” (1953) ning Rudolf Põldmäe ning Herbert Tampere valimik “Eesti rahvatantse” (1938). Neist esimesed kaks sisaldasid ka autorite omaloomingut ning pärimustantsud olid sageli esitatud soveldatud kujul. Viited olid väheütlevad. Näiteks: “Tants saadud Seretsova külast” või “Adolf Krönström’ilt (Kii-Ablalt) saadud andmetel soveldanud A.R.“ (Raudkats 1926, lk-d 42, 34); “Rühmatants Häädemeestelt M. Tont, Häädemeeste khk. (Kilingi-Nõmme rajoon) – U. Toomi” (Toomi, 1953, lk 60). Viimane seevastu esitas tantsude kirjeldused redigeeritud kujul, kuid koos viitega arhiiviallikale. Ülikooliõpingute 1960-1965 esimeses pooles (1961 või 1962) tegi Torop kursusetöö teemal “Rahvatantsud Eesti trükistes”, mis hõlmas ka Eesti Vabariigiaegseid trükiseid ja erifondis töötamise luba (Aassalu, 1998, lk 8-9). Seega oli ta Raudkatsi, Põldmäe ja Tampere töödega kindlasti hästi tuttav. Ent Torop on Heino Aassalule öelnud, et Leigareid juhendama hakates töötas ta palju ka ERAs, tehes arhiivist väljakirjutisi ning süstematiseerides need kihelkondade kaupa mappidesse (Aassalu, 1998, lk 8-9).

Järgnevalt kirjeldan, milliseid tantse ja kuidas Leigarid filmil tantsivad. Kui tantsuskeemide kirjeldamine selgitab, millistele allikatele repertuaari valikul on tuginetud, siis selle esitus-ja seadmisviisid räägivad esteetikast ja lavastuspõhimõtetest pärimustantsu esitamisel. Pillilood jätan siinkohal kõrvale kuna ansambli muusikajuht oli Jaan Sommer ning tõenäoliselt Torop pillilugude seadmise ja esitusmaneeriga isiklikult ei tegele.

3.2.1.1 Kägär v Kägärä, Sabaka

Tegemist on Kuusalu kihelkonnast kogutud tantsuga, mis Põldmäe ja Tampere käsitluse järgi kuulub vanemate rahvatantsude ehk ringtantsude hulka (Põldmäe, Tampere 1938, lk 33), hilisema Toropi käsitluse järgi, mis käibel tänaseni, sõõr- ja voortantsude hulka kuuluv (sisuliselt täpsustunud vaid tantsugrupi nimi, tunnused samad). Tantsu kirjeldus on avaldatud Põldmäe-Tampere raamatus (Põldmäe, Tampere 138, lk 77) ning ei erine sisuliselt arhiiviallikast (ERA II 128, 232 (1)) Filmil tantsitakse seda võrdlemisi sarnaselt

kirjeldusega. Selgeks erinevuseks on, et viimiktantsija ei jää ringi keskele seisma nagu ütleb kirjeldus, vaid hakkab kohapeal pöörlema vastupäeva, millega liituvad spiraali moodustavad tantsijad. Raske on ilma analüütilise eksperimendita hinnata, kas spiraali keskmes olevate tantsijate vastupäeva liikumine tekib tantsuhoos orgaaniliselt ning on kogujal jäänud kahe silma vahele (selleks hetkeks, kui spiraal valmis, seestmiste vastupäeva liikumist ei märka) või on tegu Toropi taotlusliku muudatusega (Kapper, 2006), et tantsu hoogustada või lühendada.

3.2.1.2 Vanaranna ja Vurrsahkadi

Vanaranna Kuusalust ja Vurrsahkadi Kirblast on ilmselt seatud süidiks tantsutüübi põhiselt. Mõlemad on kindlavormilised labajalatantsud: koreograafiline motiiv - nt käevangus pöörlemine või "saagimise" liigutus - käib kokku kindla meloodiaga. Kindlavormilise tantsu (muusikute kõnepruugis tuntud ka kui „eritantsu“) vastandiks on vabavormiline tants nagu polka, valss, reinlender, labajalg, mida tantsitakse iga rütmilt ja iseloomult sobiva muusikapala järgi ja kus motiivid, nt erinevad reinlendri variatsioonid, paari pöörlemine päri- või vastupäeva ei ole määratud meloodia järgi, vaid nende järgnevus on tantsijate traditsioonikohase improvisatsiooni tulemus. Sealjuures on labajalg olnud levinum just vabavormilise tantsuna, nii et Vanaranna ja Vurrsahkadi on mõlemad üsna erandlikud tantsud. Süidi vormi poolest tasub märkimist, et see on ainus süit filmilindil ja teadaolevalt ka Leigarite hilisemast repertuaarist, kus tantse ei tantsita järjest, vaid üks on pikitud teise vahele. Süidi täpsem nimetus oleks Vanaranna-Vurrsahkadi-Vanaranna. Ühe korra tantsitakse Vanarannat kogutud kujul, seejärel tantsitakse kaks korda tantsu Vurrsahkadi ning siis naaseb Vanaranna meloodia ning korratakse vanaranna tantsu liikumist teises võttes (käed kätes asemel käevangus).

Mõlemad tantsud olid avaldatud Rudolf Põldmäe ja Herbert Tampere 1938. aastal ilmunud raamatus "Valimik Eesti rahvatantse" (Põldmäe-Tampere 1938, lk-d 142-144). Raamatus oli antud ka koguja nimi ning kogumisaasta: G. Vilberg, 1910 ja arhiiviviide EÜS VII 599 (2) ning kahte võrreldes selgub, et Põldmäe ja Tampere on originaalis nimetatud "waltzeri sammud" asendanud "labajalavalsi-sammudega", mis on põhjendatud lahendus kuivõrd tantsu- ja muusikatüübi poolest on tegu labajalaga ning

omaaegsed kogujad, kellel puudus tantsualane väljaõpe, ei eristanud sageli labajalavalssi valsist või nimetasid lihtsalt teisiti. Vaadates tantsijaid, kelle liikumises on selge valsilik üles-alla liikumine – takti 1. osal tõustakse üles, 2. osal püsitakse seal ning 3. osal laskutakse alla – mitte labajala oma -igal taktiosal nii üles kui alla liikumine, pärimustantsus suurem, lavarahvatantsus väiksem - tekib küsimus, kas Torop pöördus arhiiviallika juurde ning kasutas “teadlikult” waltzerit ehk valssi eesmärgiga minna algallikale lähemale, kuid omamata veel piisavalt teadmisi, et suhtuda sellesse kriitiliselt. Või on tegu tantsijate oskamatusiga – valsi “välja juurimine” labajalast oli ja on üks keerulisemaid ülesandeid algajale rahvatantsijale. Põhjuseks valsi kui tantsu domineerimine ja sümboolne staatus 20.saj seltskonnatantsus – $\frac{3}{4}$ taktimõõdu peale tekib meie kultuuriruumis kasvanud inimestel kognitiivne seos teatud tüüpi „õõtsumisega“.

3.2.1.3 Kaarassiim-Ristpulkadetants. Sitikas. Pulgatants

Nii Kaarassiim (Setu) kui Ristpulkade tants (Mustjala) on avaldatud Põldmäe ja Tampere raamatus (lk 156-158 ja 161-162). Ilmselgelt on needki tantsud süidiks seatud tantsutüübi, täpsemalt kasutatava rekvisiidi – puupulga tõttu. Rahvamäng Rukkisitik (Kihelkonna) on poiste esituses toodud tüdrukute ristpulkade tantsu juurde, viimasega üheaegseks. Tüdrukute Ristpulkade tantsule järgneb väike paus, kui tüdrukud lahkuvad platsilt ning poisid võtavad neist üle jäänud pulgad enda kätte, et alustada Pulgatantsu. Sisuliselt moodustavad tantsud pulkadega siiski terviku, mida võib käsitleda süidina. Filmil on Ristpulkade tantsu ja poiste Pulgatantsu vahel kaader platsilt ära jooksvatest tüdrukutest ning platsi servast Mustlase tantsule iseloomuliku kätekerimise liigutusega lähenevatest poistest. Üsna kindlalt võib seda pidada režissööri eripalveks. Niisugust liikumist ei ole selles plokis hiljem kunagi olnud, samuti ei ole see põhjendatud: poisid on Rukkisitikaga juba platsile tulnud, neil pole tarvis uuesti teise motiiviga tulla. Kui nad Pulgatantsule eelneva eelmängu ajal sooritaksid koreograafiat (käte kerimist), ei jõuaks nad tantsu alguseks pulki maast võtta ja tantsuga õigeaegselt alustada.

Kui kava siiani vaadeldud tantsud ja süidid põhinesid arhiiviallikatel (või kogumikele, kus arhiiviviide samuti esitatud), siis poiste Pulgatantsu päritolu langeb sellest mustrist välja. Põldmäe ja Tampere raamatust leiab viidatuna arhiiviallikale EÜS V 252 (2) ja 232

(47) Lõuna-Pärnumaalt kogutud Tokitantsu, mille motiivid sarnanevad Pulgatantsu läbivale A-osa motiivile ja esimesele B-osa motiivile (Põldmäe, Tampere 1938, lk-d 158-159), ent enim sarnaneb Pulgatants Anna Raudkatsi “Eesti rahvatantsudes” esitatud “Pulgatantsule”, mille päritolu kohta kirjutab Raudkats “Peeter Piilbergilt saadud andmetel soveldanud A.R.” (Raudkats 1926, lk-d 69). Viimase A-osa sarnaneb Tokitantsuga, erinevuseks see, et tokitantsus liiguvad astudes ette samanimelised käsi ja jalg, kuid Raudkatsil vastaskäsi ja vastasjalg. Samuti on sarnased Tokitantsu B-osa ja Raudkatsi „Pulgatantsu“ I tuuri B-osa. Leigarite pulgatants kasutab Raudkatsi pakutud muusikat. A-osadesse on valitud Tokitantsu liikumine, I B-osa vastab Raudkatsi I B-osale, mis sarnaneb Tokitantsu B-osaga. II B-osa vastab Raudkatsile ja III ehk Leigarite esituses viimane B-osa vastab Raudkatsi IVle Ble (Raudkatsi III tuur on vahele jäetud). Huvitava tähelepanekuna olgu märgitud, et tänaseks on Leigarite Pulgatantsus siin kirjeldatud I ja II tuur vahetanud kohad.

3.2.1.4 Kivikasukas-Koukapolka-Pärliine

Koukapolka ja Pärliine ei ole kogutud mitte ainult samast piirkonnast, vaid lausa samadelt informantidelt: Triinu ja Johannes Ungersilt Leesi külast Kolga vallast Kuusalu kihelkonnast, kes on 1936. aastal olnud vastavalt 70 ja 74 aastased (ERA II 128). Kinnitades seega täielikult Shay väidet tüüpilisest süüdi põhimõttest, et süit esindab kindlat geograafilist piirkonda (Shay 2011, lk-d 81). Mõlemad tantsud on avaldatud Põldmäe-Tamperes (Põldmäe, Tampere 1938, lk-d 120-121 ja 123). Neile eelnev Kivikasukas on kogutud paarkümmend aastat varem samast vallast ja esitatud samuti Põldmäe-Tamperes (Põldmäe, Tampere 1938, lk-d 152-153). Kivikasukas on võrreldes kogutuga muudetud tantsu joonist: tantsu tantsiti paaristantsule tüüpiliselt ringjoonel, kuid Torop on selle pannud platsile läbiseigi. Teise läbitantsimise lõpuks liiguvad tantsijad sujuvalt ringjoonele ning järgmine tants – Koukapolka – algab ühtselt korrektelt ringjoonelt.

Koukapolka puhul on nii arhiiviallikas kui Põldmäe-Tamperes kirjeldatud astak kõrvale ja tagasi täpsustatud kandastakuks kõrvale ja päkkastakuks tugijala juurde. Huvitav on Koukapolka B-osa polka, mille kohta on nii arhiivis kui Põldmäe-Tampere väljaandes

öeldud, et 4 takti tantsitakse polkat päripäeva pöörlemisega ja seejärel 4 päri- või vastupäeva pöörlemisega. Poole pealt polka pöörlemisena vahetamine on eesti pärimustantsus äärmiselt tüüpiline, kuid tantsuring jätkab ikka liikumist vastupäeva. (Muidu tekiks kokkupõrge, kui mõned paarid liiguvad ringjoonel päri-, teised vastupäeva). Ent Torop on Koukapolka B-osas koos pöörlemisena vahetamisega vahetanud ka ringi liikumise suunda. Kas tegu on kirjelduse valesti mõistmisega või loetust inspireeritud teadlik võte, ei ole käesoleva töö autori leitud allikate põhjal võimalik välja selgitada.

Teine põnev küsimus on Koukapolka ja Pärliline eripärase tantsuvõtte kohta. See on väikese sõnastuse erinevusega nii arhiivis kui Põldmäe-Tampere väljaandes kirjeldatud üsna täpselt: tüdruk hoiab poisi paremat kätt oma puusal, väliskäed on sirutatud välja "längu" ja poiss hoiab tüdruku kätt põidlast (Põldmäe, Tampere 1938, lk 120; ERA II 128, 158/9 (1)). Pidades silmas, et need kaks tantsu on kogutud samadelt informantidelt, kes nime ja vanuse järgi osutudes olid vana abielupaar või muus lähisuguluses, on võimalik teha kaks järeldust. Esiteks: kirjeldatud võte on piirkondlik eripära. Teiseks: tegemist on vanade inimeste meenutusega, tantsuvõtte võetakse juhuslik, peaasi, et kahe käega kinni hoida, tüüpiliselt erksam naisterahvas hoiab paarilise kätt oma pihal, et see sealt ära ei libiseks jne. Ka Torop näib selle võtte osas aja jooksul erinevaid seisukohti kujundavat: 90ndateks on Leigarite repertuaaris Koukapolka ja Pärliline eripärane tantsuvõtte asendunud tavalise valsivõttega. „Viron vakka“ kogumikku (Torop, 1991, 2008), mis on tänaseni üks peamisi soovitatud publikatsioone pärimustantsude õppimiseks, lisas Torop Pärliline siiski arhiivikirjeldusele sarnase võttega (Torop, 2008, lk 109) Seda Koukapolka, mis on filmil, „Viron Vakkas“ ei esine (on samanimeline, kuid märkimisväärselt erineva sammuskeemiga variant).

3.2.1.5 Räditants

Räditantsus on süidiks seatud kaks erinevat varianti samast tantsust Kuusalu kihelkonnast. Esimene kasutatavatest variantidest on esitatud Anna Raudkatsi raamatus „Eesti rahvatantsud“ (lk 32-33), teine Põldmäe-Tampere (lk 92, arhiiviviiteks EÜS VII 603/4). Esimesega sarnase variandi on Torop hiljem valinud oma „Viron Vakkasse“

(Torop 2008, lk 41), mille arhiiviviiteks on ta märkinud ERA II 114, 139/40(12). Arvestades, et repertuaaris olev pulgatants on sovelldus Anna Raudkatsi “Pulgatantsust”, ei ole välistatud, et ka Räditantsu puhul kasutas Torop allikana Raudkatsi. Ent võimalik ka, et tutvus ise arhiivimaterjaliga.

Lisaks kahe variandi järjestamisele süidiks, on Torop nende B-osa, milleks on olnud kas ringjoonel või kolonnis tantsitav valss või labajalavalss, asendanud tantsuplatsil läbisegi tantsimisega. Eesti pärimustantsule on see ebatüüpiline, küll aga tantsitakse nii 20. sajandil moodi tulnud seltskonnatantse (fokstrott, jive, rumba jt). Sammuna taotletakse labajalavalssi, mis ilmneb tantsijate täistallale astunud ja selgel rõhutatud takti esimesest sammust, kuid millega ei saaks päris “rahul olla” ei omaaegne lavatantsuõpetaja ega tänane pärimustantsutundja. Sammudest ja maneerist lähemalt allpool.

3.2.2. Trupi koosseis, riietus

Juba avatantsu esimestel taktidel torkab silma, et tantsivad nii sega- kui naispaarid (mehi paistab tantsijate hulgas olevat 8-9 ja naisi umbes kaks korda rohkem). Tantsijatel on seljas erinevad rahvarõivad ning nad ei ole Kägara tantsu voori seatud ei soo ega riietuse mõttes sümmeetriliselt. Tantsijate vanust on raske määrata, see tundub olevat 20-30 ümber.

Meestantsijate rõivad on sarnased: tumedad põlvpüksid ja vestid, tumedad sukad, mütsid ja valged särgid. Tegu võib olla Põhja-Eesti rõivastega. Naistantsijad on riietatud erinevalt. Mittespetsialistina võib must-valgelt filmilt ära tunda kahed Läänemaa rõivad (Lihula ja Vigala vm, kahed Saaremaa rõivad (ilmselt Kihelkonna ja Anseküla), Pärnumaa ja/või Viljandimaa rõivad, vähemalt ühed Põhja-Eesti rõivad. Naiste hulgas esineb nii neidude riietust kui abielunaise oma. Etnograafilise korrektsuse osas on ebatäpsusi: mõned peakatted on kinnitatud liialt kuklasse või üldse rahvarõivale ebatüüpiliselt (peavõruna juuste alt kinni), filmilindilt ei saa täpselt aru, kas Pärnumaa riiete peal ikka on vööd ja põll pandud vöö peale või on vöö üldse puudu, samuti tekib

võõ olemasolu kahtlus mõne Kihelkonna komplekti juures. Jalanõudest märkab nii kingi kui pastlaid, midagi ebasobivat silma ei jää.

Tantsijatest eristub selgelt pillirühm. Seda nii ruumilise asetuse kui riietuse poolest. Orkestrisse kuulub kuus meest, kes mängivad kontrabassi, viiulit, kahte (rahva- või kromaatilist) kannelt, jauramit, (tundub, et Teppo tüüpi) löötspilli, torupilli, parmupilli. Kõik peale löötsamängija on ühesugustes, võimalik, et Jämaja rahvarõivastes: heledad pikad püksid, tumedam vest (tõenäoliselt punasepõhjaline träpsuline drellkangas) ja valge müts. Löötsmängijal on seljas tume poolpikk kuub. Kas tegu on “külalisesinejaga” või ei jätkunud talle teiste pillimeestega sarnaseid rõivaid või ei pandud tema riietusevalikule suuremat tähtsust, ei ole võimalik video põhjal arvata. Lauljad eristuvad tantsijatest ja pillimeestest vaid kivikasuka numbris ja neil on seljas samad rõivad, mis tantsijatel. Võimalik, et tegu ongi tantsijatega, kes selles numbris on laulja rollis.

Ehkki meeste riietuses esineb varieeruvus vaid tantsijate ja pillimeeste vahel, tundub riietuse osas siiski, et eesmärk on olnud luua teadlikult visuaalselt “kirjut” pilti. Tantsijad ei ole süsteemselt kostüümide kaupa grupeeritud. Mõni naispaar kannab ühesuguseid rõivaid, kuid on ka kirjusid paare. Ei ole süsteemi, et segapaarides tantsivad ühe piirkonna rõivis naised ja naispaarides teised, samuti ei erine neiu- ja naisrõivis tantsijate roll. Niisiis ei ole erinevaid piirkondi ega seisusi püütud teineteisest eristatult välja tuua, pigem on püütud vastanduda lavarahvatantsus kasutatavale “mundrile“, kus kõik tantsijad on ühesuguses riietuses.

3.2.3. Esinemisstiil, tantsutehnika, -maneer

Vaadates filmi tänapäevase praktiseeriva tantsualase kõrgharidusega tantsuõpetaja silmaga, võib öelda, et 1971. aasta leigarid on normaalsete eeldustega (rütmitunne, üldine kehahoid ja füüsiline vorm) enamikus algajad tantsijad. Filmis on väga palju momente, kus tantsijate rõõmus meel, naer ja naeratus näivad ehedad. Juba avanumbris Kägara näeme nii naeratusi kui naeru, ka rõõmsat kokkupõrkamist Kägara spiraali moodustamises, millele järgneb naturaalne, drillimata reaktsioon. Samuti on igati ehe Nõelamängu tagaajamisega kaasnev lõbu.

Poiste Sitikas Ristpulkade tantsu lõpus ja poiste Pulgatants kalduvad meeleolult ja stiililt aga juba Shay nimetatud “külapeol lustimise” koreograafia poole (Shay 2011, lk 95). See tähendab, et elevust ja mõningast eputamist võimendatakse nii, et see muutub ehedast emotsioonist näitlemiseks. Tüdrukud saavad endale imetlust ja kihistamist imiteerides suuresti dekoratiivse rolli, mille taustal tulevad välja poiste akrobaatilised trikid.

Vastandlikult eespool nimetatule tõendab, et tantsijate näol on tegu algajate esinejatega, nende kohatine lavakramp. Nõelamängu alguses, mis arvestades kaamera liikumist on ilmselt režissööri juhendamisel spetsiaalselt kaamera jaoks tehtud, on mängijad väga vaoshoitud ning tunduvad pinges. Muidugi tuleb silmas pidada, et kaamerale esinemine oli 1971. aastal suurem „sündmus” ja vähem harjumuspärane kui tänapäeval. Ning laval või kaamera ees “loomulik” olemine on mitteprofessionaalsele näitlejale üks suuremaid väljakutseid. Muidu pigem vaba ja “loomuliku” oleku taotlusest langeb välja ka Kivikasuka lauljate emotsioon. Neli tütarlast laulavad paatoslikult, kergelt traagilises võtmes ning visuaalselt hinnates koorilaulu tehnikaga. (Tuleb ka arvestada, et toonaseid tehnilisi võimalusi arvestades on heli ilmselt eraldi lindistatud).

Tantsutehniliselt vaheldub vabam kehakasutus ja koreograafia rangema ning fikseeritumaga, mis on jällegi tüüpiline väiksema kogemusega harrastustantsijale. Nõ lavaline kehahoid tuleb meelde nendes tantsudes ja kindlates liikumistes, kus seda on trennis nõutud. Näiteks Kägaras liiguvad tantsijad üsna vabalt, spiraali kerimises pörkutakse kokku, kohati lastakse tantsuhool end kaasa kiskuda ja ülakeha lastakse ette longu. Seevastu Räditantsu värvate sirutused ning Koukapolka painutused on suured ja treenitud.

Väliskäed valsivõttes ja Koukapolkas ning Pärlaines on küünarliigesest välja sirutatud (polkades lausa pulksirged), mis on tüüpiline lavatantsuvõtte ja üldse mitte iseloomulik pärimustantsule. Tüdruku sisekäsi seevastu on paaridel erinevat moodi: esineb nii küünarliigesest sirget kätt poisi õla peal, mis on tüüpiline lavatantsule kui ka küünarliigesest külje suunas kõverdatud kätt ümber poisi õla, mis on levinud

pärimustantsus. Tantsude keskel (Vanaranna-Vurrshkadi) ja lõpus (Pärliine) kasutatakse fikseeritud poose. Räditantsu väravate ajal tõustakse päkale ning sirutatakse väravat moodustavad käed kõrgele ja sirgeks ning hoitakse seal selgelt terve takti vältel.

Labajalavalsi (Vurrsahkadi, Räditants) puhul on näha, et on õpetatud rõhulist sammu täistallale takti esimesel osal. Tantsija üles-alla liikumine takti jooksul kaldub pigem valsi poole (1.-2. taktiosa üleval, 3. all) kui labajala poole (igal taktiosal väike liikumine nii üles kui alla). Vaadates kasutatud tantsuvõtet ja arvestades nii Toropi kui uurija kui ka leigarite kui tantsijate 1971. aastaks kogunenud pigem väikest kogemust, arvan, et Torop püüdis õpetada nn normeeritud labajalasammu: 1. takti osa rõhuline ja täistallal, takti ajal üles alla liikumine minimaalne. Valsilikkus tekkis sinna tantsijate poolt, mitte ei olnud Toropi soov või sammu "vabaks jätmise" moment. Polkades kasutab Torop filminäite põhjal vaid lavatantsus laialt kasutusel olevat hüplevpolkat (kõik sammud lühikesed ja päkkadel, takti jooksul õõtsub tantsija kolm korda üles ja alla). Ei esine galopjat, vajuvat ega tallapolkat, mida kõiki pärimustantsus rohkem ette tuleb.

3.2.4. Kokkuvõtte filmist Leigarid

Selgelt omas ajas innovaatiline on, et Torop on loonud esinemiskava tuginedes ainult pärimustantsudele. Ta on selleks läbi töötanud hulga materjali ning seadnud palju tantse süitideks lähtudes nende kultuuripiirkondlikust kuuluvusest (Kivikasukas-Koukapolka-Pärliine; Räditants) või tantsutüübist (pulgatantsud, Vanaranna-Vurrshkadi). Talupojakultuuri imiteerimise aspektist esineb küsitavusi nii allika mõistmise (Koukapolka ringi liikumine päripäeva) kui ka valiku (Raudkatsi „Pulgatants“) osas. Samuti tekitab küsimusi traditsioonilise ringjoonel liikumise asendamine läbisegi liikumisega (Räditants ja Kivikasukas). Vastusena on mõeldavad nii vähese kogemuse variant kui ka teadlik kunstiline otsus. Kavale lisab eripära sega- ja naispaaride kasutamine ühises trupis ning ilma sümmeetrilise asetusega tantsujoonistes, samuti erinevate rahvarõivaste kasutamine ning loomulikult keskkond: vabaõhumuuseumi taluõu.

Kehakasutuse esteetilises plaanis on Toropile eeskujuks olnud siiski lavatants. Kasutatakse lavatantsule iseloomulikke tantsuvõtteid (sirutatud väliskäed), kehahoidu (püstine, sirge), pigem lavatantsus normeeritud põhisamme (labajalg, hüplevpolka) ja liigutusi (suured painutused Koukapolkas ja sirutused Räditantsus, tantsude fikseeritud vahe- ja lõpp-poosid (Vanaranna-Vurrshakadi, Pärliline lõpp). Osaliselt on püütud tantsijatele jätta alles individuaalsed eripärad ning fikseerimata on nt valsivõtte sisekäsi, Vurrshakadis pea asend ja vaade “saagimise” ajal jm detailid, mis lavatantsuõpetaja käe all oleksid kindlasti saanud kindla vormi.

Vaadates tantsutehnilist esitust lavarahvatantsu ootuste ja normeeritusse aspektist, leiab palju parandamisväärset: on tantsijaid, kellel vajub puusas hoitud rusikas lahti, kellel ei tule Vurrshakadi saagimise liigutus täpselt rütmi, labajala- ja polkasammudes esineb erisusi, mis ei tulene tantsija teadlikust valikust, vaid sellest, et tantsitakse nii nagu osatakse. Vaadates esitust tänase pärimustantsutundja pilguga jagub kriitikat samuti: eeskätt lavatantsust inspireeritud põhisammuvariantidele ja tantsuvõtetele. Ent repertuaari, kostüümide ja “segadust” loovate lavastuslike võtetega nagu platsil läbisegi tantsimine, tüdrukute Ristpulkadetantsus paralleelselt üksi ja paaris tantsimine, Nõelamängu tagaajamise osa jne oli Leigarid 1971. aastal rahvatantsuvaldkonnas uue suuna näitajateks kindlasti.

3.3. Kokkuvõtte tekstilisest ja pildilisest representatsioonist Toropi töös 1969-1971

Nii Toropi 1969. aasta kontserdiarvustustest Sõprusele ja TRÜ RKAl kui ka rahvatantsujuhtide rühma tegemisi kajastav “Ühte lähvad meie hääled” näitavad Toropit kui süvenevat ja intelligentset tantsujuhti. Ta märkab ja kritiseerib tantsutehnilist vajakajäämist lavatantsus, ent räägib ka “rahvatantsude esinduslikust esitamisest”, on nõudlik nii teiste (arvustused) kui ka enda ehk rahvatantsujuhtide rühma (rääkides sellest, kuidas neist ei saa esindusrühma, sest ei käi regulaarselt koos) suhtes. Samuti oskab ta arutleda repertuaari ja selle sobivuse ning tantsijate emotsionaalsuse ja esitusstiili üle.

Toropil on suur austus tantsuõpetaja töö vastu ja usk sellesse rääkides ühelt poolt TRÜ RKAst kui juhtide kasvulavast ja kui oluline on TRÜ RKAl teadlikul oma tantsijaid

koolitada ning sellest, kuidas iga tantsujuht saab algteadmised oma õpetajalt. Teiselt poolt toob ta halastamatult välja oma kaasaja tantsujuhtide sh iseenda vähese koolitatus ja väljendab selle üle muret.

TRÜ RKA arvustusest käib läbi Toropi kriitika pärimustantsude vähese tundmise suhtes – kasutatakse piiratud ja tuntud repertuaari, kuid mis veel olulisem: esitusstiili küsimus ning tõdemus, et talupojakultuuris tantsisid erinevad inivid erinevat moodi. Artiklis "Hüpake ja karake, küll te põrgus põlete" (1970) – on Toropi retoorika rahvatantsu esitamise kohta laval muutunud oluliselt teravamaks. Artikli ilmumise ajaks on ca aasta aega tööd Leigaritega selja taga. Ühelt poolt häirib Toropit, et tantsupidudel tantsitakse uusloomingut, millel on tema silmis vähe seost algupärase rahvatantsuga (toob välja näiteks soolopaaride kasutamise), nimetades seda siiski rahvatantsuks. Teravalt kritiseerib Torop põhisammude normeerimist öeldes, et sellega kammitsetakse tantsijaid ning tantsumaneeri tegelikud kujundajad nagu temperament, meeleolu, vanus, paariline ei pääse mõjule.

Kõrvutades Toropi kirjutistes avaldatud mõtteid Leigarite 1971. aasta filmiga saab välja tuua, et ehkki suurem osa kasutatavast repertuaarist oli varem ilmunud, ei olnud see nähtavasti rühmadel laialt kasutusel ning Torop tõi publiku ette hulga unustatud tantse. Samuti õnnestus Toropil tuua "lavale" emotsionaalsed ja rõõmsad noored inimesed, kes ei naeratanud "tehtult" ega liikunud mõõdetult ühepikkuste sammudega. Sealjuures ei olnud Leigarite algusaastatel tantsijate hulgas väga suurt vanuselist erinevust, kuid erinevate meelude loomiseks kasutab Torop erinevaid paare: sega- ja naispaare. Siiski on tantsijate liikumiskaad ja maneer sarnane. Ehkki jalakõrgused, peasendid jms ei ole paika pandud, on paaride energiatase ning liikumine sarnane. Naispaaride liikumine (kiirus, liigutuste maht jms) ei erine segapaaride omast jms.

1971. aasta filmi põhjal tuleb nentida, et nii põhisammudes, kuid eriti tantsuvõtetes lähtus Torop vähemalt sel ajal ikkagi lavatantsu esteetikast. Seda tõenäoliselt alateadlikult kahel võimalikul põhjusel: polnud muudmoodi näinud rahvatantsu tantsitavat ja/või oli balleti, TRÜ RKA ja rahvatantsujuhtide rühma taust selleks hetkeks maitsemeele kujundanud

lavarahvatantsu esteetikale vastavaks. Teksti ja filmi kõrvutades tõstatub ka teatav vastuolu. Toropi kirjapandust selgub kindlalt tema vastumeelsus põhisammude normeerimise osas. Ta kritiseerib maad võtnud „*jäika arusaamist eesti rahvatantsusammudest*“ (Torop, 1970), kirjeldab kindlaks määratud põlve- ja sääreasendite ebapraktilisust tantsuhoos, kaheksandiknoodi rütmi ja sentimeetritäpsusega paika pandud vahetussammu absurdsust jm ning ütleb, et nii piiratakse tantsijate tantsurõõmu „*kahtlaste kaanonitega, mis eriti rahvatantsu puhul on täiesti ebaolulised*“ (Torop, 1970). Filmi vaadeldes tundub, et normeeritud põhisamme tantsitakse seal ”kehvasti”, mis on üldine tüüpiline lavatantsu ja pärimustantsu vastasseis: esimene peab teist lihtsaks ja lohakaks. Tänapäevaste teadmiste põhjal näib aga võimalik, et Torop lähenes sammudele meetoodiliselt nõ vales otsast, püüdes normeeritud sammudelt normeeritust maha koorida selle asemel, et pöörduda tagasi sammude algkuju juurde enne kui need läbisid normeerimise. Ma ei uurinud käesoleva töö raames toonaste leigarite varasemat tantsutausta – ansamblistse võeti sel ajal katsete alusel (Aassalu, 1998, lk 51 ja eravestlused) ja võib eeldada, et vähemalt osal tantsijatest olid põhisammud varem mujal ära õpitud. Seega võis 1971. aastal kui Toropi käe all oli tantsitud maksimsaalselt kaks aastat kogu esitusmaneeris rolli mängida ka tantsijate varasem pagas.

Teksti ja filmi ühisosana võib nimetada püüet representeerida pärimustantsu kui mitmekesisist individuaalset ja varieeruvat nähtust. Sõnas tuleb see Toropil paremini välja, Leigarite esinemistes annab mitmekesisust edasi pigem erinev riietus, erinevat tüüpi tantsupaarid (sega-, ja naispaarid) ning mõned lavastatud tantsuvõtted. Kehakasutuses on näha katsetusi ja otsinguid, kuid domineerib siiski toonane esteetika.

4. 1973-1989 uurija ning tantusjuhina kindlalt oma teel

Käesolev peatükk jätkab 3. peatükis alustatud lähenemisega Toropi tööle, kuid uurib järgmist perioodi: aastaid 1973-1989. Analoogselt peatükiga 3, alustan Toropi artiklite tekstianalüüsiga, seejärel analüüsin Leigarite programmi 1988. aastal filmitud telesaates ning kolmandaks kõrvutan tekstilist ja pildilist representatsiooni. Analüüsin järgmisi valitud perioodil Toropilt ilmunud artikleid ja kolumne:

- Eesti rahvatantsu ajaloost (Torop, 1973)
- "Sõpruse" sõpruskontsert (Torop, 1974)
- Kas on mõtet (Torop, 1983)
- Professionaalne taidlustants? (Torop, 1984a)
- "Leigarid" Rootsis, rahvusvahelisel folkloorifestivalil (Torop, 1984b)

Pildilise representatsiooni näiteks on valitud 1988. aastal salvestatud ja esmakordselt 2. juulil 1989. Eetris olnud telesaade „Eesti rahva tants. Leigarid.“ (režissöör Maie Kivita (Maasikas)), mis jäi viimaseks põhjalikuks salvestuseks Toropi aegsetest Leigaritest (1990. aastal andis Torop Leigarite kunstilise juhtimise üle Kalev Järvelale, kes küll juba alates 1984. aastast oli töötanud ansambli kunstilise juhi assistendina, ülesandega viia läbi treeninguid ning koos Toropiga tantsijaid erinevates projektides juhendada). Tegemist on 1h ja 19 min pikkuse telesaatega, milles on Leigarite tavapärasele Eesti Vabaõhumuuseumis esitatud kavale pikitud vahele ilukaadreid ja Kristjan Toropit isiklikult rääkimas eesti rahvatantsust.

4.1. 1973-1984 avaldatud tekstid

Kolm siinses alapeatükis analüüsivat teksti pärinevad ajakirjast Kultuur ja Elu, kaks tükki kultuurilehest Sirp ja Vasar. Ajakirja Kultuur ja Elu tutvustasin põgusalt peatükis 3.1. Kultuurileht Sirp ja Vasar alustas ilmumist 1940. aastal, 1990ndatel kandis ka

nimesid Reede, Sirp, Kultuurileht ning alates 1997. aastast taas Sirp, mida kannab tänaseni („Sirp (ajaleht)“, 2023). Nagu peatükis 3.1. kirjutasin, olid kultuuriväljaannete sh Sirbi tiraažid olid võrreldamatud suuremad kui tänapäeval – kultuurilehti loeti oluliselt rohkem, sest kultuuriajakirjanduse mänguruum tsensuuris oli avaram kui muus ajakirjanduses (Lauristin ja Vihalemm, 2010). Sirbi praegusest valdavalt kõrgharidusega lugejaskonnast oli 1970ndate lõpus Sirbi ja Vasara lugejaskond oluliselt laiem: Sirpi ja Vasarat luges kolmandik kogu eesti elanikkonnast (ja kaks kolmandikku kõrgharidusega inimestest); populaarsuselt teiseks teemaks (66.8% lugejatest loeb alati) olid reisikirjad (Lauristin ja Vihalemm, 2010).

Temaatilisel on siinse alapeatüki artiklid väga erinevad: uurimuslik tekst eesti rahvatantsu ajaloost, kontserdiarvustus, arvamuskirjanduse tüüpi mõtisklused ja reisikiri. Ainuüksi lai žanrite ulatus näitab Toropi laia silmaringi ning oskust mõelda rahvatantsust mitme erineva kandi pealt.

4.1.1. Eesti rahvatantsu ajaloost (1973)

1973. aasta 15. juuni Sirbis ja Vasaras ilmub Kristjan Toropi esimene ülevaade eesti rahvatantsu ajaloost (Torop, 1973). Lisaks sellele, et tegu on esimese ülevaatega Toropilt, teeb selle märkimisväärseks asjaolu, et viimati ilmus viidatud ning teaduspõhimõtteid järgiv ülevaade eesti rahvatantsust 1938. aastal Rudolf Põldmäe ja Herbert Tampere raamatus „Valimik Eesti rahvatantse“. Niisiis on 1973. aastal Sirbis ilmunud artikkel sel hetkel esimene ja viimane teadustöö põhimõtteid järgiv kirjutis ENSVs.

Artiklit võib pidada tulevase „Viron Vakka“ (1991) peatükkide „Eesti rahvatantsu ajalugu“ ja „Eesti rahvatantsu iseloomulikud jooned“ ning „Kontratantsude“ (1995) ülevaatlike peatükkide esimeseks versiooniks, mida Torop hiljem lihvis, täiendas ja ümber struktureeris.

Torop alustab algusest nimetades varasemad allikad: Saxo Grammaticuse „Gesta Danorum“, kus mainitakse eestlastest sõjameeste laulmist ja tantsu, kuid ei kirjeldata seda, ja Balthasar Russowi „Liivimaa kroonika“, kus mainitakse kirmastel

(kirikulaatadel) tantsimist ja jaanitulel tantsimist ning torupillidel mängimist, mis (pillid) on levinud igas külas. Ning, et sarnaseid võõramaalsate maininguid on veel ja et neist ei selgu tantsu „koreograafia“ kohta midagi, ent saab selgeks, et „*tants on eestlastel olnud tihedalt seotud rahvakommetega: tantsiti pulmas, jaanitule ümber, kiigeplatsil, mängutubades, kirmasel, s.o. perekondlikel ja kalendritähtpäevadel*“ (Torop, 1973).

Torop kirjutab, et tavanditantsude elemente on voor- ja sõõrtantsudes nagu Kihnu ratas, Muhu kõverik, Mustjala ümarikrong, et lauldakse liikumise saatel nagu rattas laulmine Kihnus ja Pööräjuuskmine Setumaal. Vanemast tantsust rääkides ei too Torop selle päritolus, leviku ja tantsimise situatsioonide kohta välja midagi, mida pole kirjutanud Põldmäe ja Tampere – sõõr- ja voortantse on ohtrasti kogutud saartelt ning näeb seost Skandinaaviaga, kust laenamine pidi toimuma väga ammu. Küll aga oskab Torop tantsuinimesena sõnastada nende tantsude liigutuslikud tunnused: vooris, sõõris või kolonnis liikumine, sõõri avamine, spriaalina kokku kerimine ja erineval moel lahti harutamine, millest mõnel juhul võib kasvada omamoodi käteasend nt jungvõtte Mustjala pulmarongis jne.

Torop kirjutab pulma rollist tantsude alalhoidjana, mis tänaseks on igale pärimustantsutundjale elementaarne teadmine.

„Pulmadel on olnud eriti tähtis osa vanade tantsuvormide alahoidjana. / . . / Veel XVII-XVIII sajandil ja hiljemgi/ . . /rahva tõekspidamisis püsis abielusidemetek kinnitajana pulm, mitte kiriklik laulatus. Tantsimine on küll eelkõige noorte lõbu, kuid just pulmas on rohkem tantsinud ka vanemad inimesed, mis tagas traditsiooni püsivuse ja pidevuse.“
(Torop, 1973)

Eraldi tantsugruppidena nimetab Torop vanemad ja algupärasemad imitatsioontantsud ja omaette rühmaks akrobaatilised tantsud – enamasti erinevas suuruses puutokkidega tantsimine ja trikitamine. Sarnaselt Põldmäe ja Tamperega nendib Torop, et tavanditantsud on koos kommete kadumisega minetanud oma algse tähenduse ja funktsiooni ning kujunenud seltskonnatantsudeks.

Rääkides lõbustusliku eesmärgiga seltskonnatantsust, toob Torop välja, et need ei allu kindlatele tavanditele ja on seega vastuvõtlikud moevooludele. Ta nimetab hulga tantse, mille viis või liikumine on selgelt äratuntav ja sarnane muu maa tantsuga (nt Kiigadi-kaagadi, Raabiku, Ingliska) ja tõdeb, et rahvatantsudes põimuvad läbi eri „rahvuste, ajajärkude ja rahvusvaheliste moevoolude mõjutused. Need tantsud on seetõttu märksa lühema eluaega kui tavandi-, akrobaatilised ja imitatsioontantsud ning nende puhul on laenud teiste rahvaste tantsuvarast selgemini tuntavad“ (Torop 1973).

Edasi jõuab Torop ajaloolise kujunemisloo kirjeldamisest tantsu kui folkloori arengu analüüsimise ja tunnuste otsimiseni. Torop ütleb, et tänapäeval toimub uute tantsude moodi tulek ja moest minek nii kiiresti, et need ei jõua rahvatantsuks kujuneda. Ta laenab Herbert Tampere väljendi ja ütleb, et tänased tantsud ei läbi rahva ”sulatusahju”. Ehkki Torop ei kasuta folkloriseerumisprotsessi sõna, esitab ta sisulise küsimuse, kas selle nähtuse puudumise põhjuseks on hoopis uuemate tantsude võõrapärasus ning püüab seejärel avada eesti rahvatantsu tunnuseid:

- *Näiteks käeliigutustel on eesti rahvatantsus isegi väga väike osa. /. . / hoitakse kinni kõrvaltantsijast või paarilisest. Ühekaupa tantsides ripuvad käed tegevusetult, pannakse puusale või vaheliti rinnale.*
- *Eesti rahvatantsule pole iseloomulikud suured hüpped, käte-jalgade üheaegne kiire ja vaheldusrikas tegevus.*
- *Liigutustes puudub teravus, kergus, avarus. Tantsija on kogu aeg kindlalt kahe jalaga maas.*
- *Temperamendi suuremaid väljendusi on sageli jalaga vastu maad põrutamine.*
- *Eesti rahvatantsu väga oluliseks jooneks tuleb pidada kollektiivsust. (Torop, 1973)*

Oluliseks eesti rahvatantsu tunnuseks nimetab Torop enda lõbuks tantsimist tuues välja, et kroonikatest ja reisikirjadest selgub, et meil tantsisid koos erinevas eas inimesed sõltumata soost ja et meil peaaegu puudub teistele tantsimise moment erinevalt nt vene, ukraina ja kaukaasia rahvaste tantsudest, kus toimub teistele tantsimist ja plaksutamist ning rütmi kaasa hüüdmist. „Meil on vaatamiseks ja teiste naerutamiseks tantsitud küllap vaid imitatsioontantse, mida tehti eriti ülemeelikus tujus (vintis peaga).“ (Torop, 1973)

Moodsate tantsude mitte käibele jäämise juurest liigub Torop rahvatantsuharrastuse alguseni: 20. saj esimestel kümnenditel püüti rahvatantsu pakkuda moodsate seltskonnatantsude asemele. Elustamispüüete juures nimetab ta olulise isikuna Anna Raudkatsi ning rõhutab pöördelist muutust rahvatantsus: *rahvatants sai uue funktsiooni – temast sai lavatants* (Torop, 1973). Torop nimetab Raudkatsi esimeseks, kes lõi rahvatantsu ainetel uusi tantse (Eideratas, Hüppetants, Tujak jt), ning kirjutab, et Raudkatsi sellesuunalist tegevust jätkas Ullo Toomi.

„Uute tantsude tegemine sai õige hoo sisse alates 1948. aastast. Erinevast funktsioonist tulenevad ka erinevused rahvatantsu ja lavatantsu vahel. Kuni 1948. aastani hoidusid autorid enam-vähem rahvatantsu ligi, seda nii sammudes, joonises, laadis. Mida aasta edasi, seda rohkem hakkasid autorid arvestama lava nõudeid, seda rohkem eemaldus eestiaineline lavatants rahvatantsust.“ (Torop, 1973)

Mõnevõrra ootamatult naaseb Toropi tekst rahvatantsuharrastuse juurest tagasi pärimustantsude juurde ning Euroopa õukonnatantsude jõudmisest meieni. Torop kirjutab Poloneesist ehk paariskolonntantsust, valsist, millega sai valdavaks paaritants ehk tiheda kinnisvõttega paar, kes moodustab tantsust osavõtjate põhiüksuse. Samuti kirjutab Torop kontratantsudest nimetades nende üheks tunnuseks tantsijate paiknemise kahes vastamisi reas, nt Angleesi tüüpi Ingliskast ja teistest selle elemente sisaldavatest tantsudest. Kontratantsude jooni sisaldavateks nimetab Torop ka Lõuna-Eestis tuntud kolmepaari tantsud Inglisjakk, Jandali, Kolmõpaaritands ja kontratantsude eriliikideks kadrilli (Ingliskadrill ja Pikk ingliska, elemente esineb ka Kaerajaanis).

Kokkuvõtteks ütleb Torop, et üsna keeruline ja raskesti jälgitav on ühe või teise konkreetse rahvatantsu teke ja areng, palju on tulnud laenamise kaudu ja seda läbi mitme vahendaja. Mistõttu ongi huvitav vaadeldavat artiklit kõrvutada Toropi hilisemate publikatsioonidega, kus ta on süstematiseerimisega hoolikalt tegelenud ning loonud pigem hästi jälgitava ajajoone eesti pärimustantsu ajaloost.

4.1.2. "Sõpruse" sõpruskontsert (1974)

1974. aasta 21. juuni Sirbis ja Vasaras ilmus Toropi järgmine arvustus ansambli Sõprus kontserdile (Torop, 1974). Sõpruse aruandekontserdil osales seekord ka tantsuansambel Liesma Lätist. Sarnaselt varasemate kontserdiarvustustega tuleb välja Toropi asjatundlikkus ja kõrged ootused lavarahvatantsule. Kõigepealt toob Torop toob välja, et Liesma repertuaar tundus oleva mitmekesisem, ent põhjuseks võib olla, et nad esitasid vaid 5 tantsu – Toropi sõnul oleks igal laia repertuaariga rühmal sh Sõprusel võimalik leida viis omavahel eristuvat tantsu.

Sisukam kriitika käib Sõpruse emotsionaalsuse kohta, mis olevat jäänud lätlastele alla, ehkki varasemalt polevat see ansambli murekoht olnud. Torop ütleb lausa, et tantsijad olid väsinud, mis väljendus näos ja ka „*lõtvumises enne lavalt lahkumist*“ (Torop, 1974). Ansamblijuhi ja endise artistina oskab Torop põhjuseks pakkuda, et ehk olid kontserdieelsed proovipäevad liiga kurnavad, „*mistõttu ei suudetud ajastada tantsijate psüühilist valmsolekut kontserdiõhtuga*“ (Torop, 1974). Samuti toob Torop välja, et Sõprus eelistab tempokaid tantse, mis jätab pitseri aeglastele – „*rahulikult ja mõtlikult voolav rütm kipub tantsijaile võõraks jääma*“ (Torop, 1974).

Tehniliselt olid partnerid Toropi hinnagul võrdväärised ja selles osas kiidab Torop Sõpruse balletmeistri Ilma Adamsoni tööd ehkki toob välja liikumistehnilise nüansi, et aeglaste tantsude puhul kiputakse liigutused lõpetama ülearu järsult.

4.1.3. Kas on mõtet (1983)

Kultuuris ja Elus 1983/2 avaldatud artiklis "Kas on mõtet" räägib Torop esmakordselt kui teadlik folklorist (Torop, 1983). Torop nimetab ära pea kõik olulisemad, suures osas tänaseni nii tantsu- kui üldiselt rahvaluuleuurimises kehtivad printsiibid: konteksti kogumise olulisus, kogumistööde vajalikkus tänapäeval sh (lava)rahvatantsurühmade esituste kogumisest, tehniliste abivahendite vajalikkusest jne. Samuti kasutab Torop siinses artiklis esmakordselt sõna "folkloriseerumine". Niivõrd sisuka, folkloristikat kui distsipliini tutvustava artikli sees mõjub mõnevõrra üllatavana emotsionaalne ja isegi

terav kriitika konkreetset Ilma Adamsoni, aga ka teiste rahvatantsujuhtide pihta. Võrreldes 1969. aasta "Ühte käivad meie hääled" artikliga nt rahvatantsujuhtide rühma ühtkuuluvustundest, üksteisele teadmiste jagamisest ja teineteise toetamisest (ptk 3.1.3), on toimunud tuntav pettumus tantsujuhtides. Torop alustab artiklit küsimusega, mida talle väidetavalt ekspeditsioonide eel ja järel sageli esitatakse: kas on mõtet käia tänapäeval maal rahvatantsu kogumas? Ning annab sellele jõulise vastuse.

„Jah, on mõtet käia ja tingimata peabki käima. Keegi teine seda folkloristide eest ära ei tee. Meie tantsurühmade juhid, kellel ometi tantsukiri selge, hoopiski mitte. Nende suhtumist oma rahva tantsusse on väljendanud Eesti NSV rahvakunstnik Ilma Adamson: Armastan väga meie rahvatantsu, kuid las e e s t i (sõr. K.T.) rahvatants jääb murule ja vabasse õhku, kontserdilava nõuab m u u d (sõr. K.T.). Muud pakuvadki rahvaste tantsud, milles ilu ja sisu, hoogu ja haaret.” (“Kodumaa” nr 2, 13. Jaan 1982, lk. 5.) Niisiis, iluta, sisuta, hoota ja haardeta eesti rahvatants väärrib armastust vaid sõnades? Jah, viletsaid naerdakse, aga ta peab ka elama.“ (Torop, 1983)

Torop jätkab selgitusega, et võrreldes Soomega hakati Eestis tantsu koguma hilja ja et murekohaks oli oskamatus tantsu üles märkida, mida illustreerib kurioossete näidetega arhiiviallika sõnastusest. Ta annab lühiülevaate eesti rahvatantsude kogumisest Anna Raudkatsist koos A.O. Väisasega kuni Toomi, Põldmäe, Viidelepa jt ja ütleb, et materjali jätkub tänapäevani, sest mis tol ajal oli pigem igapäevane, on nüüd vana. Samas esitabki Torop küsimuse (esiletõst töö autorilt) „**Kas aga peab alati ainult vana koguma, seda, mis juba unumas?**“ (Torop, 1983).

Nii kurvastab Torop, et omaaegsed kogujad jätsid tähelepanuta 20. saj alguspoole moetantsud (esiletõst töö autorilt). „Nüüd neid kirja pannes selgub, et suur osa aastakümneid käibel olnud tantsudest on tugevasti **folkloriseerunud**, et need on esinenud mitmes variandis.“ (Torop, 1983) Nimetab Padespaani, Vengerka, reinlendri jt erinevaid nimekujusid ja tõdeb, et varem kogudes oleks saanud rohkem variante ning et vanaks jäänud inimesed ei näita enam tantsu ette ja kogujal tuleb leppida suuliste kirjeldustega. Veel nimetab Torop ära hulga lühikesi, vaid mõne aasta moes olnud tantsu, mille vastu

inimesed on peagu huvi kaotanud nt Kikapuu, Oira, Aissa, Kuhaanuska, Suboota, Tersaal, Kitajanka, Matljott, Ehhavaata, Minjoon, Padekaater, Padipadinöör. „*Nendegi talletamine on oluline, et selgitada, miks need pikaelistega võrreldes kiiresti kõrvale on heidetud.*“ (Torop, 1983) Võib järeldada, et idee ja soov pea 15 aastat hiljem - 1997. aastal (kolm aastat pärast Toropi surma) koostöös Heino Aassalu ja Pill Luhtiga ilmunud ”Valimik XX sajandi I poole seltskonnatantse” sünniks on idanemas.

Konteksti olulisusest ja mitmekülgisusest kirjutades kurdab Torop, et kogujad on pööranud tähelepanu vaid tantsule kui sellisele, mitte selle taustsüsteemile. Küll aga leiab ta, et selle kohta leiaks tänapäeval veel teadjaid, kellelt küsida ning sellise kogumisega saaks tema hinnagul hakkama iga tantsujuht ning lisaks „*avardaks see silmaringi ja rahvatantsu mõistmist*“ (Torop, 1983).

Konteksti mõistmise näidetena kirjutab Torop tantsimisest kui noorte „*tutvusteenistusest*“ (Torop, 1983) ning toob näiteid informaatoritelt, kes on andnud ilmekaid hinnaguid kellegi tantsuoskusele. Samuti räägib ”petekatest” ehk välja mõeldud talgutest nagu sule noppimise talgud ja suurräti narmaste keerutamise talgud, mille varjus tegelikult tuldi kokku tantsima. Teisalt selgitab Torop tantsu rollit perekondlikel tähtpäevadel ning muutusi selles osas 20. saj jooksul: kui varem tantsiti vaid pulmas, siis seoses talgute vähenemisega ja sünnipäevapidude pidamisega, on tants kolinud talgutelt ka teistele perekondlikele sündmustele.

„*Selle kõigega seoses tuleks koguda samuti praeguste muude pidude kohta (lõikuspeod, jaaniõhtud, diskod, tudengipeod, ehitus- ja õpilasmalevate peod jm). Kus ja millal neid peetakse, kes või mis tantsumuusikat teeb, mida tantsitakse, kes tantsivad ja muidugi kuidas tantsitakse?*“ (Torop, 1983)

Torop kirjutab, et 1915. aastal Raudkatsi juhendatud tantsurühm esitas Tartus Eesti Üliõpilaste Seltsi peoõhtul rahvatantse – see oli rahvatantsuharrastuse algus, teadaolevalt esimene rahvatantsurühma esinemine - ning et võib arvata, et nüüdsed rühmad tantsivad neid tantse teisiti. Väga ärksalt mõjub Torop järeldus, et ka praeguste erinevate rühmade

esitusi tuleks jäädvustada nagu ka erisuguseid tantsuõhtuid, muidu jääb 70a pärast saladuseks, mida ja kuidas tantsiti 1983. Aastal. Torop toob mängu ka tehnilised vajadused nimetades, et Ungaris ja Soomes kogutakse tantse filmikaamera ja videomagentofoni abil ja et meilgi õnnestus soomlaste abiga 1980.aastal Setumaalt üks kadrel koguda ent hädavajalik oleks nüüd veel minna kaameraga, sest materjali on palju ja huvitavat, mida paberi ja pliiatsiga kirja ei pane.

Kogu artiklile lisavad vürtsi ja näitavad Toropi kui keelemehe head maitset informantide mahlakad kommentaarid tantsuoskuse ja tantsukommete kohta. Mõni näide kaasaegsete moetantsude kohta:

„Meie aeg oli nii keeruline, et iga tants oli isemoodi. Praegu on ainult üks tants, aga ma seda küll ei oska” (Hiiumaa 1979)

/.../

”Nüüdsed tantsud on nii, et võta sukavardad kätte, mine nurka ja koo, teine sehkendab sel ajal üksi” (Tõstamaa 1979)“ (Torop, 1983)

4.1.4. Professionaalne taidlustants (1984)

Kultuuris ja elus 1984/2 avaldab Torop artikli, mis jätkab 1969. aastal samas väljaandes avaldatud artiklis ”Ühte laulavad meie hääled” teemat: tantsujuhtide väljaõpe – võimalused ja reaalsus väljal (Torop, 1984a).

Torop kordab, et ansamblite tantsujuhid, harrastusrühmade õpetajatest rääkimata, on valdavalt isehakanud, pidades silmas, et neil puudub vastav eriharidus ja õpetama on hakatud vaid oma senise tantsijakogemuse põhjal. Rühmajuhid ei oska teha tehnikatreeningut või kasutavad selleks klassikalist tantsu (balletti), mis ei ole 1-2 korda nädalas koos käivatele alustavatele täiskasvanutele sobiv treeningdistsipliin. Alternatiivina pakub Torop välja võimlemisharjutused ja Ullo Toomi treeningsüsteemi, ent ütleb, et viimast pole piisavalt tutvustatud rühmajuhidele. Kui 1969. aastal loodab Torop, et lahendus saabub kui TPedI (E. Vilde nim Tallinna Pedagoogiline Instituut) hakkab ette valmistama kõrgharidusega tantsujuhte, siis 1984. aastal tõdeb ta, et ”Peda”

lõpetanute hulgast pole rahvatantsuõpetajate maastikule lisajõude tulemas, sest nood valivad teised tantsustiilid. Seega tuleb ikka keskenduda harrastusrühmade õpetajate koolitamisele. 1984. aastaks esimeseks pooleks oli tantsujuhtimise eriala lõpetanud 24 inimest nende hulgas nt Maido Saar, Ene Jakobson, Piret Lett, Angela Arraste, Tiiu Haljaste jt (Asszony, 2012), kes tegutsesid siis ja tänaseni rahvatantsuvaldkonnas väga aktiivselt. Seega on täpsem selgitada, et tantsujuhtimise erialalt tuli rahvatantsu valdkonda inimesi, kuid ilmselt mitte Toropi hinnangul piisavalt palju.

Eraldi read pühendab Torop professionaalsete ansamblite teemale: mitteprofessionaalsete ehk kutselise ettevalmistuseta tantsijate ja kutselise ettevalmistuseta juhtidega ei saa Toropi hinnangul rääkida professionaalsetest ansamblitest. Ehkki Torop kirjutab pigem üldistatult, on tuntav, et suurim osa kriitikast käib Sõpruse ja Ilma Adamsoni pihta. „*See, et keegi on iseõppimise ja väheste kursuste abil saanud ansamblijuhiks, ning talle on see ühtlasi põhitöö, ei tee kedagi veel professionaalseks balletmeistriks.*“ (Torop, 1984a) Ilma Adamsonil on keskharidus, tema tantsualane haridus pärineb kahekuuliselt rahvatantsujuhtide kursustelt 1956. aastal ning üleliidulistelt ja baltikumi täiendkoolitustelt 1960ndatel aastatel (Adamson 2014). Artiklis „Kas on mõtet“ on Torop nimeliselt kritiseerinud Ilma Adamsoni suhtumist pärimustantsu ning öelnud rahvatantsude kogumise ja tundmise kohta „*avardaks see silmaringi ja rahvatantsu mõistmist*“ (Torop, 1984a). Sõprus on toleks ajaks pälvinud ENSV teenelise tantsuansambli tiitli ning täidab sisuliselt ENSV esinduskollektiivi rolli. Samas on Torop kontserdiarvustustes Sõpruse suhtes kriitiline ja käesolevas artiklis ütleb, et „*Ometi ei küüni isegi nädala suurima harjutustundide arvuga ansambel "Sõprus" ei professionaalide tasemeni ega igapäevase harjutamiseni.*“ (Torop, 1984a)

Torop kirjutab, et „*Taidlejale ei ole tantsurühmas käimine töö, vaid pärast tööd suhtlemise ja eneseteostuse võimalus*“ (Torop, 1984a) ning uue ideena käib välja mõtte, et taidlusrühmade kõrval võiks käia koos ka lihtsalt seltskonnatantse tantsimas – sisuliselt räägib Torop siin tantsuklubidest. Ansambel Leegajus hakkaski 1980ndate lõpus korraldama Tallinna Õpetajate Majas „Maarahva muusika õhtuid“ ning peagi alustas Celia Roose Vanalinna muusikamajas Tallinna tantsuklubi (Kuutma 2008: 596).

4.1.5. Rahvusvahelisel folkloorifestivalil (1984)

1984. aastal avaldatud artikkel (Torop, 1984b) kogemusest Leigaritega rahvusvahelisel folkloorifestivalil Stockholmis ei jäta kahtlust, et kogemus jättis Toropile sügava mulje. Festivalil osalesid rühmad kokku kolmeteistkümnest Euroopa riigist, nii et tegu oli ka tänases mõttes mastaapse sündmusega. Torop kirjeldab nii festivali sisu kui ka üldist olmet. Tuntav on Nõukogude Liidu ja lääne olme ja suhtumise vastandamine, mõistagi ilma seda otse välja ütlemata. Näiteks kiidab Torop sundimatut, mitte priiskavat külalislahkust ja et ei pakutud alkoholi. Ilmselt erines see NLile iseloomulikust näitlev-näitavast külalislahkusest ning siinsest alkoholikultuurist. Korralduse hea taseme näiteks nimetab Torop põhjaliku kolmekeelse programmi ning mainib selle kõrval, et Leigareid tutvustas lõik, mis ei pärinenud Toropilt ja oli sisult lausa arusaamatu. See ilmestab hästi NLi stiili, kus tutvustavad tekstid tulevad ametnikelt. Toropile avaldas muljet, et festivali avakontserdi avanud printsess Christina kandis rahvarõivaid, nagu ka osa publikust.

Festivali sisu lugedes tundub, et tegu on üsna tavalise Euroopa folkloorifestivaliga, mis omal ajal mõjus siiski isegi Toropi jaoks vaimustavalt. Näiteks kiidab Torop välisrühmade õhtust ühisüritust: „*Pilli mängis spontaanselt tekkiv ja vahelduv rahvusvaheline orkester. / . . /Loomulikult tantsiti vaid rahvatantse*“ (Torop, 1984b). Suurt rõõmu näis talle pakkuvat ühistants soomlastega. Leigarid tantsisid erinevatel kontsertidel koos rootslaste, hollandlaste, iirlaste, taanlaste ja soomlastega. „*Et meil viimastega juhtus olema ühist repertuaari, siis tegime nendega paar lugu koos: soome poisid eesti tüdrukutega ja eesti poisid soome tüdrukutega. Ilma eelneva proovita küll, kuid läks kenasti korda.*“ (Torop, 1984b)

Esmapilgul mõjub üllatusena, et Leigarid tantsisid avakontserdil Toropi Ruhnu süiti, mis tänapäeval kuulub lavarahvatantsu klassikasse. Ent süit võis olla kavas teadlikult eesmärgiga kõnetada võimalikke rannarootslasi publiku hulgast, keda Stockholmis elas palju. Või ka luua lihtsalt sild eesti ja rootsi tantsu vahele. Võib järeldada, et Leigarite

edaspidist repertuaari ja eriti esitusmaneeri kujundas just festivalil nähtu. Torop kirjeldab avakontserti, mis oli ainus sündmus, kus sai kõiki rühmi näha:

„Silmahakkav oli näitlemata sundimatus ja loomulikkus, nauditav esinejate ühtlustamata isikupära. Küllap oma rahvatantse (mida endastmõistetavalt kõik tantsisid) saab ja ongi õige niimoodi tantsida. / . . / Huvitav oli Norra rühma üks number, milles 3 paari näitasid ühe tantsu paljusid variatsioone, kusjuures iga paari erisugune tegevus ja kombinatsioonide järjestamine mõjus päris hetkeloominguna. Et nii vabalt tantsust mõnu tunda, selleks peab oma rahvaloomingut muidugi üsna korralikult tundma.“ (Torop, 1984b)

Välja toodud lõigus torkab silma, et Torop nimetab eraldi ära, et iseenesest mõistetavalt tantsisid rühmad rahvatantse – ilmselt peab ta silmas, et ei tantsitud uusloomingulisi tantse. Vaid pärimustantsudest koosnev kava ei olnud tol ajal Eesti rahvatantsurühmadele kaugeltki tüüpiline. Tähelepanu äratav on tema kirjeldus norra tantsunumbrist. Kui nii kirjeldaks tantsu pärimustantsuga mitte tuttav inimene, järeldaks, et tegu on improvisatsioonilise tantsuga, tõenäoliselt mõne norra *polsiga*. Siinne sõnakasutus aga tekitab segadust – variatsioonid samast tantsust viitaksid justkui kindlavormilise tantsu erinevatele variantidele. Hetkeloominguna kombinatsioonide moodustamine aga improvisatsioonilisele vabavormilisele tantsule. Kas ei ole Torop vabavormilise improvisatsioonilise tantsu kontseptsioonis veel kodune (väheusutav) või pole tal kujunenud veel selle kirjeldamiseks sõnavara või on tegu teadliku püüdega kirjeldada nähtut (pärimus)tantsuvõõrale inimesele.

Torop kirjutab mõne sõnaga ka Rootsi rahvatantsuorganisatsioonide struktuuri: on riiklikku toetust saav Rootsi Noorsoo Kodukultuuriliit, mille alla rühmad kuuluvad. Trennid toimuvad ühel korral nädalas ja tegeletakse ka käsitööga; rühmades käiakse perede kaupa. Esinemiste eest saadav raha läheb rühma kassasse. Mõnevõrra sarnaneb see kirjeldus tänastele Leigaritele – tantsivad nii vanemad kui lapsed, tantsu kõrval on muid pärimuskultuuriga seotud tegevusi ning esinemiste eest teenitud raha läheb seltsi

majandamiseks. Kui lasterühm alustas juba 1988. aastal, siis omatulu teenimisega hakkas selts tegelema Eesti Vabariigis.

Veel märgib Torop ära väliseestlased, kes käisid Leigarite kontserte vaatamas ja olid liigutatud ning pakkusid ansamblile oma rahvarõivaid. Ta mainib ära Kassari rühma Stockholmis ja et noorem generatsioon on kursis Leigarite ja Leegajuse tegemistega Eestis. Lugejale tutvustab ta väliseestlaste väljendit Kodu-Eesti.

4.2. 1989. aasta filmi analüüs

Käesolevas peatükis uurin Leigarite esinemisprogrammi kui pildilist representatsiooni Toropi töös. 1980ndate lõpuks oli Torop Leigaritega töötanud 20 aastat. Ansambli nägu ja põhimõtted olid välja kujunenud, Torop oli juba kogenud, ent jätkuvalt täies elujõus tantsu-uuriija-folklorist ja ansambli kunstiline juht. Analüüsi aluseks on võetud 1989. aastal valminud (esmakordselt eetris 2. juulil 1989; filmitud 1988. aastal) telesaade „Eesti rahva tants. Leigarid.“ (Kivita (Maasikas), 1989), režissööriks Maie Kivita (Maasikas). Tegemist on spetsiaalse lavastusega televisiooni tarbeks, ent repertuaar, riietus ja esinemisstiil kattuvad Leigarite toonaste tavapärase esinemistega Eesti Vabaõhumuuseumis. Erinevused turistidele suunatud programmi ja telesaate vahel on publikutantsitamise/kaasamise puudumine ja selgitavad tekstid, mis tutvustavad materjali sügavamalt: tantsupered ja -tüübid esitatakse kronoloogiliselt nende moodi tuleku järgi, juurde antakse lisakommentaare ja selgitusi. Just seepärast on tegu aga eriti tänuväärse materjaliga analüüsima Toropi tööd, sest vaatamata telesaatele omasest meelelahutusse kalduvast võtmest moodustab film kompaktse materjali Toropi veendumustest ja representatsioonist tema töös. Sarnaselt peatükiga 2.2 filmist „Leigarid“, analüüsin vaid Leigarite esitust ja Toropi valikuid, mitte režissööri ega televisioonitöötajate tööd (nt ei ole heli ja pilt kohati tantsude ajal päris sünkroonis).

„Eesti rahva tants. Leigarid“ on ühe tunni ja 20 minuti pikkune telesaade, mis algab Leigarite tantsijate lavastatud saabumisega Eesti Vabaõhumuuseumi taluõuele ning kaasaegsete argiriiete vahetamisega rahvarõivaste vastu ning jätkub tantsimisega Pulga

talu õuel. Saate vältel saadab korduvalt pilti Kristjan Toropi tekst. Saate narratiiviks on, et noored kaasaegsed inimesed tulevad vabaõhumuuseumisse, panevad rahvarõivad selga ning riiete kaudu hakkab nende mälu taas elustama esivanemate tantse. Šüžeed ei anta edasi mitte lavastusega sellest, kuidas noor inimene näitleb, et ta mälu hakkab taastuma, mis harrastustantsijate esituses võiks mõjuda naiivselt ja tobedaltki, vaid Torop kirjeldab seda oma tekstiga.

Tantsud ja pillilood on jaotatud plokkidesse, mis liiguvad kronoloogiliselt „ajas tagasi“. Esimese ploki moodustavad 20. sajandi alguses rahvusvaheliselt tuntud seltskonnatantsud ja laulud ning lood: „Saaremaa valss“, Papiljoni polka, Padespaan, „Istun Piusa jõe kaldal“, Vengerka, Tuustep. Järgnevad kaks vahetralliga ringmängu „Annake“ ja „Ma istin õues ukse ees“. Kolmanda ploki moodustavad Kihnu saarelt pärit tantsud ja laulud: Sõrmelugu, Kolmõpuari, Kihnumua, rattaslaul, Kalamies, Terve vald. Järgneb plokk 19. sajandi teise poole tantsudest: Raabiku, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, labajalaviis pilliloona, Savikoja venelane, Koukapolka ja Tursamäe polka, galopp, Hopser. Järgneb setu laulude ja tantsude plokk: kaks laulu ja nende vahel kadrel. Ploki lõpetab Kaerajaan, mis on küll tuntud üle maa, kuid nagu Torop kommenteerib oli eriti variantiderohke Kagu-Eestis. Kuuenda ploki moodustavad imiteerivad ja akrobaatilised tantsud: Mustlane, Kiitsakas, Kaarassiim ja Ristpulkade tants, Sitikas, Pulgatants, pilliloona „Targa rehealune“, Juudipolka. Seitsmendasse ploki on koondatud vanemad regilaulud nende hulgas laulumängud nagu nõela- ja laevamäng ja 18. sajandil tuntud ja levinud labajala- ja kontratantsud: Oige ja vasemba, Räditants, Mustjala madal, süit labajalavalssidest, Ingliska, Inglisjakk.

Kronoloogilisest järjestusest langeb välja viimane plokk, milles tantsitakse Anna Raudkatsi „Tuljakut“. Tantsule eelneb Kristjan Toropi selgitus eesti rahvatantsude kogumise algusest ja Anna Raudkatsi rollist selles ning arvamusevaldus, et Raudkatsi loodud tantsud on seatud nii, et nad ei mõju võõrkehadena. Torop mõönab, et nii tantsijad kui isegi mitmed tantsujuhid peavadki Raudkatsi tantse eesti rahvatantsudeks ning ei teadvusta endale, et tegemist ei ole „ehtsate rahvatantsudega“, vaid Raudkatsi loominguga.

4.2.1. Trupi koosseis

Esinejaid on filmis ca 60 inimest. Neist umbes 50 on tantsijarollis, kümme on pillimehed ja lauljad. Tantsijate vanus varieerub teismelistest viiekümnesteni. Ka tantsuoskus on erinev, kuid ei tule silmatorkavalt välja: selgelt eristuva koolinoored, kelle liikumine on jäigem, rabadam ja ebakindlam. Täiskasvanute puhul on (tantsuõpetajale) näha teatud treening kehakooli vallas, kuid et repertuaaris on jäetud ruumi individuaalsetele lahendustele – käte, vaba jala, pea täpne asend, liigutuste suurus ja hoog ei ole igal pool fikseeritud ja kokku lepitud – jääb mulje suhteliselt vabast tantsimisest, mitte treenitud tantsude esitamisest.

Juba esimestes tantsukaadrites torkab silma suur kapell: neli viiuldajat, kontrabassimängija, kromaatileine kannel, jauram. Hiljem on näha ja kuulda veel klarinetit, torupilli ja trianglit. Suhteliselt omaselt Nõukogude Liidu rahvakunstiansamblikele on terve programmi käigus eristatav tantsijate ja pillimeeste roll – ei ole inimesi, kes mängiksid mõne loo ajal pilli ja teise ajal tantsiksid või vastupidi. Kunstlikult mõjuvat barjääri lõhuvad aga lauljad, nende hulgas Anneli Kont ja Celia Roose - hilisemad rahvamuusika- ja laulu uurijad - kes vaheldumisi laulavad, mängivad pilli ning osalevad laulumängude tegevuses. Jäika rollijaotust püütakse näiliselt vähendada ka sellega, et need tantsijad, kes parasjagu ei tantsi, kogunevad pillimeeste ümber, pillilugude ajal jälgivad tantsijad pillimehi. Kapelli eelistamine üksikpillimehele (kelle järgi on traditsioonis tantsitud) võib tuleneda nii praktilistest valikutest: heli kuuldavus; esteetilisest eelistustest: rohkem pille annab võimaluse luua eriilmelisemat ja keerulisemat kõla; soovist näidata eesti rahvamuusika mitmekesisust: erinevate instrumentide tutvustamine; kui ka harjumusest, kombest, moest: nõukogude perioodil esinesidki tantsuansamblid kapelli, mitte üksikpillimehe saatel.

Kui enamasti on Leigarite kavas lauljate rolliks olla eestvõttev ja vedav häälgulgustamiseks tantsijaid kaasa laulma, siis setu laulude puhul eristuvad laulurühma liikmed selgelt tantsijatest. Ilmselt on põhjuseks setu leelo keerukus (nii keele kui

mitmehäälsusefaktor), mida tantsijad käigu pealt ei haara. Nii esitavad kavas mõlemaid setu laule laulurühma liikmed kolmekesi ilma tantsijate kaasalaulmiseta.

4.2.2. Esinemisstiil, spontaansus

Tantsude esitusstiiliga püütakse luua muljet vabast ja spontaansest tantsimisest. Kus tantsu koreograafiline tekst seda võimaldab ilma teisi tantsijaid segamata, tantsitakse tantsust mitut erinevat varianti paralleelselt, st tantsupaar valib ise, millist varianti ta eelistab. Näiteks tantsitakse nii Padespaani ja Vengerkat. Ehkki mitmes kohas on vaba käe asend ja muud liigutused fikseerimata, on selgelt ära tuntavad nõ ära puhastatud, see tähendab kokku lepitud ja treenitud liigutused, mis annavad tantsule vaataja seisukohast efektsust. Padespaani puhul on selleks ühendatud sisekäe sirutamine ja õlajooneni tõstmine, Hopperis vaba käe liigutamine rütmiliselt küljelt küljele rõhkude ajal, Pikas ingliskas pea liikumine külgsammude ajal jne. Sisuliselt on igas tantsus leitud momendid, mis on harjutatud sisse ühtmoodi ja kohad ning liigutused ja võtted, mis on jäetud vabaks või pakutud tantsijale variandid, mille hulgast valida.

Huvitavaks teemaks on tegelik spontaansus esinemise juures. Filmist tuleb Papiljoni polka puhul selgelt välja, kuidas ei ole kokku lepitud tantsu tantsimise korduste arv ning tegemist on tõesti kohapeal sündiva elevusmomendiga. Kui pillimehed järsku loo lõpetavad, tuleb tantsijatel inertsist veel üks samm alustamiseks tantsu otsast peale, mõistes, et muusika sai otsa, järgneb tantsijate poolt lõbus naer. Näiliselt samasugune spontaanne otsus sünnib Papiljoni polka keskel kui üks tantsija hüüab valju häälega „vahetus“ pärast mida hakatakse tantsima paarilisevahetusega varianti. Tantsija ja tantsuõpetajana arvan, et see moment on lavastatud: 25 paariga harrastustantsijate ringis on vähetõenäoline, et kõik tantsijad on nii kiire reageerimisega, et tervel ringil õnnestub veatult paarilisevahetus esimese korraga (selleks peavad kõik tantsijad liikuma korraga ühtmoodi), nii suure ringi puhul on ka tavaline, et kõik ei kuule üksteist. Kui hüüdele reageerimist on varem harjutatud ja kõik tantsijad teavad, et see ühel hetkel numbri jooksul tuleb, võib valmisolek olla tõesti nii hea, et vahetus õnnestub. Leigarite tantsijana spekuleerin, et tegemist võib olla ka võttega, mille analoogi on kasutatud ühes teises

numbris, mida filmil ei ole. Nimelt on tegelikult kokku lepitud tantsukorduste arv ilma paarilise vahetuseta. Kui tuleb esimene vahetus, hüüab keegi tantsijatest küll ette „vahetus“, kuid vahetatakse ka ilma hüüdmata. Küsimus kokkulepitusest tekib ka näiteks Kolmõpuari ajal, mis nõuab, et tantsijad grupeeruksid kolmepaaristeks gruppideks. Filmilt näib, et tantsijad grupeeruvad jooksvalt tantsu esimese korduse ajal. Nii suure massi puhul sean jällegi kahtluse alla, kas tegelikult grupeerumine nii sujuvalt toimiks. Leigarite tantsijana arvan, et varem on kokku lepitud, kes kellega grupi moodustab, kuid kuna tantsijate järjekord ringjoonel võib eelmise tantsu ajal vahetusse minna, tekib mulje justkui otsiksid tantsijad uue tantsu alguses silmadega endale kaaslasi ja grupeeruksid käigu pealt.

Spontaansid otsuseid tehakse ja etendatakse ka tantsude järjestuses. Filmilt jääb mulje, et tantsijad asuvad tantsima, kui on kuulnud ära muusika teema ja tundnud ära tantsu, justkui saaksid nad informatsiooni algavast tantsust tõepoolest kohapeal. Tegelikuses on selline toimimine mitmete tantsude puhul väga võimalik. Samas on tants, mis vajavad varasemat grupeerumist ning tantsuplatsile asetumist: kadrillid ja teised kontratantsud, Räditantsu ringjoonel väravatega liikumise variant jt. Seega on jällegi võimalik variant, et tantsijad saavadki esinemise momendil teada, mis tants on algamas, mõnede tantsude puhul peab see aga olema kindlasti varem kokku lepitud.

Niisiis tuleb toodud näidetest välja, et spontaansuse etendamine on kava kontseptsiooni seisukohalt oluline. Sealjuures kasutatakse nii tegelikku improvisatsiooni kui kergelt seatud spontaansust – eelnevalt tehakse teatud kokkulepped, mis tagavad, et esinemisplatsil ei teki kaos, kuid loovad illusiooni kohapeal sündivatest spontaansetest otsustest.

4.2.3. Repertuaarist

Eesti pärimustantsurepertuaar on uurijale omaselt süstematiseeritud ning filmis esitatud kronoloogiliselt ajas tagasi liikuvate plokkidena. Kui esimestes plokkides esitatakse tantsu suhteliselt algupärasel kujul, lähtudes kogutud materjalidest, siis vanemate

tantsude puhul näeme mitmeid süite ja seadeid. Osaliselt võib siin põhjuseks pidada seda, et andmed vanematest tantsudest on vähemtäielikud ning jätavad sellega rohke võimalusi interpretatsiooniks. Enim küsimusi tekitab süit Kirburaputamine, mis on süit polkamasurka- ja labajalatantsudest (Torop, 1980). Polkamasurka on oluliselt noorem kui labajalg rühmitudes pigem 19. saj II poole paaristantsude polka, reinlender, valss juurde. Niisiis on selle süidi kasutamine problemaatiline nii ühe ajastu tantsude kui ka ühe tantsuperekonna tutvustamiseks. Praktikuna tekib kahtlus, et see konkreetne süit osutus filmi valituks seetõttu, et oli visuaalselt efektne, aktiivses repertuaaris (ehk tantsijatel hästi selge) olev number, mida taheti kindlasti kasutada ja seega otsiti talle kavva „enam-vähem“ sobiv koht.

19. sajandi II poole tantsudest on seatud süidiks Savikoja venelane. Kui 20. sajandi alguse seltskonnatantsude puhul tantsitakse mitmeid variante korruga, siis Savikoja venelases on variandid seatud kindlasse järjestuse ning kokku on lepitud korduste arv. Seega tantsivad kõik tantsijad korruga vaid ühte varianti ning vahetavad varianti kõik korruga. Toetades variandivahetust veel helistikuvahetusega muusikas, võimendub efekt pealtvaataja jaoks veelgi. Tantsukontserti vaatama tulnud tavapubliku jaoks (mitte eelteadmistega pärimustantsu- ja kultuurihuvilistele) on need võtted ilmselt vajalikud, et hoida kontserdi tempot ja pealtvaataja huvi. Süit erinevatest lühikestest tantsudest kontsentreerib tantsu eriilmelisuse paari minuti sisse. Läbisegi erinevaid variante tantsides mõjub tants pealtvaatajale terves pikkuses kirjult, samas ei torka erisused suurelt silma ehk puudub selgelt jälgitav dünaamikamuutus. Pärimustantsuteadlik publik oskab ka seadmata või vähem seatud tantsu nautida, kuid Leigarite programm on loodud turistidele. Süidiks seatud ka Koukapolka ja Tursamäe polka ja Ingliska: siin on järjestatud kaks Ingliska varianti ja vargamäng Taritiralla, Räditantsus on seatud järjekorda kaks erinevat räditantsuvarianti, veel on süitideks seatud Mustlane ja Kiitsakas, Kaarassiim ja Ristpulkade tants. Süitide filmikavasse võtmisel ei saa välistada praktilist-pedagoogilist lähenemist nagu Kirburaputamise näitega – turismishowde jaoks loodud vahelduva dünaamikaga süidid olid aktiivses repertuaaris ja nõ käepärast võtta. Ilmselt ka televisioonile apetiitsemad kui lühikeste lihtsa vormiga pärimustantsude ühe kaupa esitamine.

Mõningaseks üllatuseks võib repertuaaris pidada Pulgatantsu, mida Torop nimetab Kaarassiimi kõrval vanaks akrobaatiliseks tantsuks. Tegemist sama tantsuga, mis 1971. aasta filmil ja mida peatükis 3.2.1. kirjeldasin: on Anna Raudkatsi seade (Raudkats 1926), mille stiili on Torop omakorda ümberseadnud – meeste pulgatantsule lisanud mängulise elemendi üksteiselt pulkade äralöömise osas. Tantsud tuginevad akrobaatilistele elementidele, mida ekspeditsioonide käigus on kohatud, kuid on vaieldav, kas neid pidada tantsude rekonstruktsioonideks.

Päris võõrana mõjub juba eespool nimetatud „Tuljak“, mille esitust püüab Torop oma sõnadega põhjendada jätmata sealjuures mainimata, et autoriloomingut ei pea tema „ehtsaks rahvatantsuks“ (Litereering töö autorilt filmi põhjal)

“Aga peale selle hakkas Raudkats ka ise rühmade tantsuvara täiendama. Looma, looma ise tantse. Ja need on tehtud niimoodi need tantsud, et me ei tunneta neid võõrkehana. Ja enamik tantsijaid ja isegi tantsujuhtegi ei tea, et Raudkatsi loodud tantsud, ei ole ehtsad rahvatantsud, vaid on Raudkatsi looming. Üks niisugune hea näide, no nimetame siin veel eideratast või hüppetantsu ja teisigi. Kõige ilmekam, kõige ilmekam näide on ehk Tulja, mille esimene, teine tuur, on, vastavad rahvatraditsioonile. Ülejäänud on aga Raudkatsi looming. Ja ometi on just sellest tantsust saanud meie rahvatantsu sümbol.”
(Kivita (Maasikas), 1989)

Pean äärmiselt tõenäoliseks, et „Tuljaku“ esitamine on televisiooni „tellimus“, mida Torop parimal võimalikul moel püüdis saatesse integreerida. Lisaproblemaatikaks on, et ehkki saates räägitakse Anna Raudkatsi „Tuljakust“, esitavad tantsijad tantsu kujul, mida tunneme 1947. aastast kui Ullo Toomi lisa V tuurile C-osa ja sirutas lõputõstes tüdruku käed üles (Arraste 2013).

Nii 1989. aasta filmi kui ka siinses töös käsitletud varasema filmi põhjal võib kindlalt öelda, et Leigarite programmi eesmärgiks on tutvustada eesti rahvatantsu mitmekesisust: läbisegi tantsitakse erinevate piirkondade ja ajastute tantse. Filmis selgitab Torop vahele,

mille alusel on tantsud grupeeritud, kuid tavakavades olid tantsud läbisegi ning sõnalisi selgitusi polnud. Igor Tõnurist on 1995. aastal toonud välja selliste kavade kriitika – põhjendatud ja sobivad näiteks muukeelsele publikule (nagu Leigaritel Eesti Vabaõhumuuseumis), kuid Tõnuristi sõnul ei lase liiga kirev kava tõsisemalt süveneda ühesegi žanrisse (Tõnurist 1995). Täiendan seda mõtet, et ka kindla piirkonna või ajastu eripäradesse ei saa sellisel moel süveneda.

4.2.4. Esinejate riietusest

Leigarid on pikka aega eristunud teistest rahvatantsuansamblitest oma riietuse poolest: sarnaselt esimese vabariigi aegsete rahvatantsurühmadega (Vissel 2004, lk 117) kantakse erinevate Eesti piirkondade riideid, ühtlustatud ei ole perekonnaseisu väljendavate esemete kandmine – erinevad tantsijad kannavad samal esinemisel nii neiu- kui abielunaiserõivaid. Analüüsitavalt filmilt võib ära tunda Tori khk naise ja neiu riietuse, erinevate Saaremaa khk neiud ja naised, Suure-Jaani neiu ja naise, Pühalepa neiu ja leinakostüümi¹⁴, Kuusalu ja Juuru neiud jpt. Mehed kannavad valdavalt Martna khk riideid, kuid ka siin on erinevusi. Kantakse nii vatte ja kampsuneid kui tantsitakse särki väel. Vissel kirjeldab mundristumist, mis iseloomustas teiste ansamblite riietust nõukogude perioodil: rühm kandis ühesuguseid rõivaid, kaotati ea ja sotsiaalse staatuse näitajad. Sõltumata vanusest ja perekondlikust seisusest kandis terve rühm neiapärga või abielunaiseriietust. Kujunesid välja lausa moetrendid, näiteks olid 1950ndatel-1960ndatel moes Muhu ja Mustjala noorikuriided, kusjuures poolde sääرده ulatunud seelik lühenes seoses miniseelikumoega veelgi, 1980ndatel läks moodi Pühalepa neiu ja naise kostüüm. (Vissel 2004, lk 117)

Leigarite kauaegne tantsija Maie Toimet on öelnud, et iga tantsija teadis, mis kihelkonna riideid ta kannab, samuti pidid riided Toropi nõudel olema esinemistel piinlikult korras (Tiisler 2002, lk 11). Analüüsitava filmi põhjal võib tantsijate riietusele siiski etnograafilise täpsuse osas etteheiteid teha.

¹⁴ Neiu leinaülikonnaks on komplekti nimetanud M. Kaarma ja A. Voolmaa oma „Eesti rahvarõivastes“, (Karma. Voolmaa 1981, lk-d 435-441). Hiiu- ja Saaremaa muuseumi teadusdirektor Helgi Põllo on selle väite seadud kahtluse alla viidates, et triibustiku poolest on tegu pigem Emmaste khk seelikuga.

Kuna film algab riietumisega, paistvad silma alusriideid puudutavad vajakajäämised. Vaevalt, et on palju esinemiskollektiive, kes oma kostüümide puhul väga põhjalikult tegelevad ka alusriietega, kuid et filmitud on ka riietumist, torkavad need puudujäägi silma: Pühalepa pihikseelik tõmmatakse kaasaegse alussärgi peale, särgipihad alusseeliku, mitte alussärgi peale, mehed-naised vahetavad riideid ühiselt üksteist abistades jpm vaieldavat.

Ebatäpsusi ja mugandusi näeme ka nõ täisriides tantsijate juures. Hiiumaa naise 19. sajandi riietusele on iseloomulik peakate palmik¹⁵. Pühalepa neiu leinakostüümi kandvatel naisterahvastel on peas 20. sajandi teise poole (rahvatantsijate) mugandus palmikust: lahtine palmik on kokku õmmeldud ja kinnitatakse klambritega pähe nagu müts. Pühalepa punasepõhjalist seelikut kandev neiu (paradoksaasel moel on selleks Sille Kapper-Tiisler, tänane Leigarite juht) on aga üldse lahtiste juuste ja peavõruga. Silma torkab ka üks Suure-Jaani riideid kandev neiu, kellel on juuksed kinnitatud kaasaegsesse hobusesabasse. Sinna peale on küll lisatud ka pärg. Kritiseerida võib ka tantsijate jalanõusid: kantakse nii kingi kui pastlaid, kuid igakord ei ole jalanõud vastavuses kostüümiga. Näiteks Hiiumaal ei ole pidulike kostüümide juures 19. sajandil enam pastlaid kantud (Kaarma, Voolmaa 1981), filmilt võib aga leida Hiiumaa kostüümis tantsija pasteldes. Teades ja tundes osaliselt filmil esinevaid tantsijaid, võin kinnitada, et naisterahvaste kostüümid ei vasta alati nende tegelikule perekonnaseisule, kuid enamikel juhtudel ei torka see võõrale silma, st kui mõned erandid välja arvata, kannavad nooremad naised pärgasid ja vanemad põlle ning tanu. Hea näitena riietuse rikkalikkusest torkavad silma aga mitme tantsija hõbeehete komplektid ning mustriuga sukad, mida üldiselt suhteliselt vähe tantsijate jalas näeb.

¹⁵ Kardpitsi ja/või litritega kaunistatud tekstiiliriba (Kaarma, Voolmaa 1981)

4.3. Kokkuvõtte tekstilisest ja pildilisest representatsioonist Toropi töös 1973-1989

1970-1980ndatel saab Kristjan Toropist tantsu-uurija. Tegutsemisaastate algul avaldunud huvi pärimustantsu vastu ja küsimused kasvavad põhjalikeks teadmisteks. Torop kirjutab ja räägib eesti rahvatantsu ajaloost tuginedes ajalooallikatele ja arhiivimaterjalidele. Tantsuajaloo tutvustamiseks kasutab ta nii artikleid perioodikas: “Eesti rahvatantsu ajaloost” Sirbis ja Vasaras 1973 kui ka Leigareid visualiseerijate-etendajatena regulaarselt Eesti Vabaõhumuuseumis ja erakorralistel puhkudel nagu telesaates “Eesti rahva tants. Leigarid” (1989). Viimase olemasolu – et telesse on selline saade otsustatud teha – räägib selgelt Leigarite kui ansambli tuntusest oma nišis ning Toropi autoriteedist pärimustantsu tundjana.

1983. ja 1984. aastal avaldatud artiklites “Kas on mõtet” ja “Professionaalne taidlustants” valutab Torop jätkuvalt südant rahvatantsuõpetajate õppimisvõimaluste, kohati ka õpihuvi osas ning lavarahvatantsus valitsevate mõttesuundade pärast. Võrreldes algusaastate optimismiga on usk tantsuõpetajatesse mõnevõrra vähenenud. Samuti on kauaoodatud tantsueriala avamise reaalsus jõudnud pärale – rahvatantsuõpetajaid ülikoolist ei tule piisavalt, tantsujuhi eriala lõpetanud valivad enamasti muud tantsustiilid ja -väljad, kus töötada.

1970ndatel ja 1980ndatel kasvab Toropi kriitika lavarahvatantsuharrastuse suhtes: ta on äärmiselt nõudlik selle stiili tehnilise soorituse osas. Ansambelite juhtidele, keda ajastule kohaselt sageli nimetatakse balletmeistriteks, heidab ta ette väheseid teadmisi ja vähest huvi pärimustantsu vastu. Hiljem on Torop öelnud selle perioodi kohta “*See oli see ühtse nõukogude rahva kujundamise aeg. Meie tahtsime jääda eestlasteks, oma esivanemate kunsti alalhoidjateks.*” (Aassalu, 1998: 10), mis vastandab selgelt Leigareid ja pärimustantsu valitseva lavarahvatantsuga.

Leigarite esinemiskavades võtab Torop kasutusele suure hulga vormilisi võtteid, mis aitavad luua muljet spontaanselt külapeost: üheskoos esinevad erinevas vanuses ja erineva tantsukogemusega tantsijad, kes kannavad erinevate piirkondade, ajastute ja

eluetappide rahvarõivaid, üheaegselt tantsitakse sama tantsu erinevaid variante; kindlaid gruppe ja lähteasendeid eeldavatesse tantsudesse liiguvad tantsijad läbisegi justkui spontaanselt tantsukaaslased leides, ent etenduse sujuva jooksvuse huvides on grupid tegelikult enne kokku lepitud. Kavas võib ära tunda süite, mis olid kasutusel juba 1971. aastal: süit räditantsudest , pulgatanganude plokk. Neist esimene tekitab oma vormivõtete peatükis 3.2.1 küsimusi (ringjoone asemel läbi-segi tantsimine), ent on kavva jäänud. Samas Koukapolka on leidnud kohad teises tantsusüdis.

Tantsuvõtete ja mõningate liigutuste osas on näha rohkem erinevaid variatsioone. Üldine kehakasutus lähtub siiski pigem lavarahvatantsule ja võimlemisele omasest treenitusest ja esteetikast – sirutatus, “kerged” liikumised.

5. 1991-1994 Kristjan Torop uurija ning tantsukogumike publitseerijana

Esmakordselt vahetasid Kristjan Torop ja Kalev Järvela Leigarite kunstilise juhi ja tema assistendi rollid 1985. aastal, kuid peagi pöörduti mõneks aastaks tagasi vanasse tööruumi. Jäädes elu lõpuni noori kolleege toetama, astus Torop püsivalt Leigarite juhtimisest kõrvale 1990. aastal kui kunstiliseks juhiks jäi Järvela ning tema assistendiks Sille Kapper-Tiisler. (Leigarid, 2023) Pärast Leigarite igapäevasest juhtimisest taandumist jäi Toropil aega asuda aastate jooksul kogutud infot ja teadmisi tantsuraamatuteks vormima. Mõistagi mängib ajastuses olulist rolli riigikorravahetus ja sellega avanevad uued võimalused.

Toropi suhteid soome kolleegidega on kirjalike (ja tantsupõhiste visuaalsete) allikate põhjal keeruline uurida: Nõukogude perioodil ei saanud tihedaid kontakte päris avalikult ja otsesõnu väljendada. Ent alates 1990ndates avaldatud kirjutistest võime järeldada, et suhted ulatusid varasemasse aega. „Viron vakka“ eessõnas tänab Torop soome kolleege (neist üheksat ka nimeliselt välja tuues) vestluste eest, mis „*rasketel aegadel on andnud toetust ja teadmisi*“ (Torop, 2008). Niisugune sõnastus ja adressaatide hulk viitab pigem pikemale tutvusele kui üksikud kohtumised. Oma 60. juubeli kõnes tänab ta nimeliselt Pirkko-Liisa Rausmaad ja Kari Bergholmi kõneluste ja kirjanduse eest, mis ta „*praktilist tegevust teoreetilise vundamendiga kindlustasid ja silmaringi avardasid*“ (Aassalu, 1998:97). Sinna lõppu lisab „*Kohvist rääkimatagi*.“ (Aassalu, 1998:97), mis tabab ajastu vaimu ja olmet, kuid annab edasi ka Toropi huumorisoont ning vihjab mitteformaalsetele sõbralikele suhetele kolleegidega. Sirkka Viitanen kirjeldab oma järelehüüdes Toropile eesti-soome sidemete loomist: „*Algas oli raske*“ ja „*Mäletan Kristjan Toropi kannatusi, mille nägemisest omagi süda oli lõhkemas*“ (Aassalu, 1998, lk 102) Ka need read viitavad pikemale ja isiklikule suhtlusele. Toropi töö kohta on soomlastel jätkunud

kiidusõnu: „Viron vakka“ soomekeelse väljaande eessõnas ütleb Kari Bergholm¹⁶ „Võime olla õnnelikud, et oleme leidnud sellise eesti tantsupärimuse tundja nagu on Kristjan Torop...“ (Torop, 2008, lk 9) Sirkka Viittanen kirjutab, et soome rahvatantsuringkonnas oli Torop „tuntud rahvatantsude koguja, uurija, õpetaja“ ja „tunnustatud spetsialist“ (Aassalu, 1998, lk 102). Ilmsemaid märke vastastikust usaldusest ja tunnustusest ongi aga Toropi tantsukogumiku „Viron vakka“ (1991) ilmumine kõigepealt just Soomes ja soome keeles. Toropiaegse eesti rahvatantsumaastikul valitsevate vaadete ja moodide valguses näib väga tõenäoline, et meelekindlus pea üksi vastuvoolu ujuda püsis ka just soome kolleegide toel.

Torop jõudis oma eluajal avaldada „*Viron Vakka 105 virolaista kansantantssia*“ (1991). Vahetult pärast Toropi lahkumist 1994. aasta lõpus ilmus „Kontrantsud“ (1995) ja 1997. aastal koos Heino Aassalu ja Pill Luhtiga koostatud „Valimik XX sajandi I poole seltskonnatantse“. Nimetatutest oluliselt varem – veel enne ansamblijuhina alustamist – koostas Torop eesti keele filoloogina „Eesti rahvatantsu oskussõnastiku“, mis anti välja 1966. aastal.

Raamatute vajalikkuse üheks näitajaks on nende kasutuse ulatus. „Eesti rahvatantsu oskussõnastikust“ on tänaseks ilmunud viis trükki: esmatrükk 1966. aastal, teine, täiendatud ja parandatud trükk ilmus 1990. ja kolmas trükk 2000. aastal. Neljas trükk ilmus 2008. aastal ja viies, täiendatud ja parandatud trükk 2022. aastal. Viron Vakka anti Soomes välja 1991. aastal ja eesti keelde tõlgituna 2008. aastal. Tänapäevaks on Viron Vakka sisuliselt rariteet, mis on saadaval vaid kasutatuna. „Kontratantsudest“ ilmus 2022. aastal III trükk (II trükk 2009) ja „Valimik XX sajandi I poole seltskonnatantse“ on välja antud kahel korral – lisaks esmatrükile 1997. aastal ka 2010. aastal. Kõik nimetatud tantsukogumikud koos mõnegi Toropi artikliga on ka Baltikumi suurima folkloorifestivali Baltica, mis keskendub eheda folkloori tutvustamisele, soovitusliku kirjanduse nimistus (Baltica 2023). Sisukuse, allikakriitika ja asjatundlikkuse osas paigutuvad

¹⁶ Kari Bergholm (s 1930) oli 1965-1991 Soome rahvatantsuvaldkonna ühe katusorganisatsiooni Suomalaisen Kansantanssin Ystävät (SKY) president, alates 1992. aastast aupresident („Kari Bergholm“ 2021). Tema presidentuuri ajal andis SKY välja Toropi tantsukogumiku „Viron vakka“.

pärimustantsude kogumikest Toropi raamatute kõrvale vaid R. Põldmäe ja H. Tampere “Valimik Eesti rahvatantse” (1938) ja I. Rüütli ning S. Kapperi “Kihnu tantsud” (2015).

5.1. Viron Vakka 105 eesti rahvatantsu (1991, eesti keeles 2008)

Toropi kogumiku „*Viron vakka 105 virolaista kansantantssia*“ väljaandjaks on Soome Rahvatantsusõprade Selts (Suomalaisen Kansantanssin Ystävät ry, SKY). Raamatu eessõnas kirjutab toonane SKY president Kari Bergholm nii: “*See, et Viron vakka ilmumise eesmärgiks 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.*” (Torop, 2008)

„Viron vakkast“ rääkides ei saa vaadata mööda soome rahvatantsukogumikust „*Tanhuvakka: suuri suomalainen kansantanssikirja*“ (1977). On ilmne, et Torop oli sellega hästi tuttav ning raamatute ülesehitust võrreldes märkame mitmeid sarnasusi. Näiteks eelnevad mõlemas raamatus tantsukirjeldustele peatükid soome/eesti rahvatantsu kogumisest ja uurimisest, soome/eesti rahvatantsuajaloost, soome/eesti rahvatantsu iseloomulikest joontest. Mõlemad räägivad esitatud kirjelduste skemaatilisusest (tegemist pole detailsete kirjeldustega, lähemalt allpool) ja tantsude nimetraditsioonist ning raamatus kasutatavate nimede valikust. Olulise erinevusena tuleb välja tuua muusikat puudutav. Kui Torop pühendab tantsu ja muusika seostele „Viron vakkas“ vaid ühe lõigu (Torop, 2008, lk 22), siis „*Tanhuvakkas*“ on samal teemal kolmeleheküljeline peatükk (Rausmaa, E, Rausmaa, P-L 1977). Muusika vähene käsitus saadab kogu Toropi tööd. Ühelt poolt see üllatab arvestades, et Leigarites töötab ta 25 aastat kõrvuti Jaan Sommeriga¹⁷ ning Toropi poeg Toomas Torop¹⁸ kasvab tuntud rahvamuusika arranžeerijaks. Teisalt on seesama ehk põhjus: Torop tunneb, et on muusika osas ümbritsetud professionaalidest ja keskendub vaid tantsule. „*Tanhuvakkas*“ on ka peatükk

¹⁷ Jaan Sommer (07.08.1944-29.08.2016) oli esimene ja kauaaegne Leigarite pillirühma juht, rahvakunstiansambli Leigarid liige alates selle asutamise päevast, 14. märtsist 1969

¹⁸ Toomas Torop (1971-2008) pärimusmuusik, ansambli Virre asutajaliige, ERSO orkestrant, mitmete tantsupidude muusikajuht

tantsude õpetamisest ja esitamisest, mida jällegi Torop eraldi peatküna „Viron Vakkasse“ ei pane. „*Tanhuvakka*“ II trükis (Bergholm, K., Hukkanen T., Rausmaa, E., Rausmaa. P.-L. 1997) on see samuti välja võetud.

„Viron vakka“ eestikeelsele väljaandele on lisatud eessõna Kari Bergholmilt (kes kirjutas ka eessõna soomekeelsele esmatrükile) ja tõlkijalt Kalev Järvelalt. Järvela ütleb, et tõlkimise käigus on ta lisanud mõningad üksikud kommentaarid tähistades need initsiaalidega KJ, samuti on raamatus üksikud muusika-alased kommentaarid Toomas Toropilt. Koos eestikeelse raamatuga anti välja CD tantsude saatemuusikatega, DVD tantsude videotega Leigarite esituses (tänapäevaks videod vabalt saadaval Viron vakka nimelise loendina Rahvakunstiseltsi Leigarid *YouTube*’i kanalil) ja noodiraamat. Käesoleva töö raames on fookuses Toropi kirjutatud sissejuhatavad peatükid “Hea lugeja”, “Eesti rahvatantsude kogumisest” ja “Eesti rahvatantsu iseloomulikud jooned” ning raamatu ülesehitus: tantsude grupeerimine.

Üheks raamatu kõnekamas peatükiks pean autori sissejuhatust. Torop alustab seda lausega „*Rahvatantsuraamatu koostamine on ohtlik, sest harrastajad kalduvad suhtuma kirjutatud sõnasse kui usudogmasse*“ (Torop, 2008). Ta kirjutab seda oma kogemusest, kursuste läbiviija ning taidlusrühmade tegevuse jälgijana ning rõhutab konteksti olulisust ja arhiivimaterjalide kitsast keskendumist tantsuskeemile. Teisisõnu leiab Torop, et üksikute allikate ja juhuslike kohtumiste põhjal koostatud materjalide põhjal tehakse liiga jõulisi ning täpseid järeldusi tantsuvõtete, tantsutempode, sammude jms kohta. Ta kirjutab tantsu kordumatusest: tants juhtub ruumis ja ajas ühe korra ning järgmisel korral juba veidi teisiti tulenevalt inimese meeleolust, paarilise olemasolust või puudumisest, pillimehest jne. Kokkuvõtvalt palub ta raamatu ainestikku suhtuda kui kondikavasse, millele saab liha peale kasvatada noor, elav, tantsiv inimene. Sisuliselt räägib Torop ettekirjutava kirjeldusviisi puudustest pärimustantsu kirja panekul.

Peatükiga “Eesti rahvatantsu ajalugu” loob Torop siiani ühe põhjapanevaima ja kompaktsema teksti eesti pärimustantsust. Olulisimateks erinevusteks võrreldes eelkäijate R. Põldmäe ja H. Tampere (1938) ja H. Tampere (1975) on tantsuspetsiifiline

süvenemine. Kõik kolm uurijat leiavad, et ringtantsud (Põldmäe ja Tampere 1938) ehk sõõr- ja voortantsud (Torop, 2008) koos imiteerivate ja akrobaatiliste tantsudega on vanimad ja seejärel tuli kontratantsude kihistu, siis järgmised tantsud panevad Põldmäe ja Tampere (1938) kõik ühte patta kui paartantsud, Tampere (1975) jagab need hiljem paaris labajalgadeks ja muudeks paaristantsudeks. Torop seevastu eristab polkad, reinlendrid valsid ja nende kindlavormilised kujud, mille jagab raamatus veel omakorda tantsutüüpideks. Eriarvamus on Toropil ja Tamperel labajalavalsi osas. Kui Tampere peab seda 19. sajandi valsilaine kohalikuks variandiks (Tampere 1975, lk 62), siis Torop peab labajalavalssi vanemaks ja võrdleb seda paarispolkskaga Soomest (Torop, 2008, lk 13). Tõele au andes võib ka Tampere kirja pandut mõista sarnaselt Toropi välja pakutuga (esiletõst töö autorilt): “Kuid Eestis folkloriseerus valss täielikult, kohanes siinse tantsutraditsiooniga, **võttis eeskju oma eelkäija muusikast, omandas sellelt mitmed liikumise iseärasusedki**, arendas edasi nii uusi kui vanu jooni ning kujunes nõnda labajalavalsiks” (Tampere 1975, lk 62). Teisisõnu ei ütle Tampere selgelt, keda või mida ta valsi eelkäijaks peab.

„Viron vakkas“ on tantsude kirjeldused grupeeritud tantsutüüpide järgi. Ehkki sissejuhatavatest peatükkidest seda infot leiab, ei eristu sisukorda vaadates suuremad tantsuperekonnad nagu nt kontratantsud ja paaristantsud, vaid liigutakse tantsutüüpide kaupa nagu nt kolmikud, pärliined, tantsud vankris jms. Kui enamike tantsutüüpide alt leiab sama tüüpi, kuid erineva nimetuse ja muusikaga tantsud, siis mõnel juhul on tantsutüübina esitatud konkreetne tants ja selle sama tantsu erinevad variandid ehk tantsumuusika ja/või liikumised on väga sarnased. Nii on esitatud näiteks kiigadi-kaagadi, kupparimuorid, tõmba-jürid.

Peatükist “Eesti rahvatantsude kogumisest” on huvi pakkuv Ullo Toomi tegevust puudutav. Torop nimetab ära Toomi 1953. aastal välja antud ja rahvatantsuõpetajate hulgas laialt kasutusele läinud raamatu koos selle vigadega: et poole raamatu mahust moodustavad “uued rahvatantsud” ehk autorilooming ja et Toomi ei eristanud põhimõtteliselt pärimustantse ja seadeid. Samuti sõnab ta, et „*Üks Ullo Toomi põhimõtteid oli, et rahvatants kui selline ei ole küllalt hea, seda tuleb töödelda, teha*

paremaks, omanäolisemaks.“ (Torop, 2008) Ent võrreldes 1970ndatel ja 80ndatel kirjutatud artiklitega, kus Torop heidab korduvalt ja teravalt ette õpetajate väikseid teadmisi ja veel väiksemat huvi pärimustantsu vastu, silub ta „Viron vakkas“ asja ära viidates keerulisele ajale (1950ndate algus).

Eesti rahvatantsu iseloomulikke jooni on varem kirjeldanud Anna Raudkats, kellele ka Torop viitab. Erinevates vestlustes, sõnavõttudes ja intervjuudes on pea kõik tantsujuhid öelnud midagi üldist eesti rahvatantsu iseloomustamiseks. Torop kirjeldab oma peatükis “Eesti rahvatantsu iseloomulikud jooned” rahvatantsu sisukalt ja asjatundlikult. Ta kirjeldab sammustikku – mis seal on ja mis mitte, nt pole levinud süngoobiga rütmid (va setu tantsudes), sammu alustatakse takti rõhulisel osal. Kätegevus on tagasihoidlik, eraldi käte liigutused puuduvad. Tantsudele on iseloomulik sümmeetria ning enamasti on tantsud kaheosalised.

5.2. Kontratantsud (1995)

1995. aastal postuumselt ilmunud raamat “Kontratantsud” oli senistest rahvatantsukogumikest kõige spetsiifilisem ja teaduslikemal meetodeil kokku pandud. Kristin Kuutma kirjutatud järelsõnast saame teada, et Torop kavandas ka polkatantsude kogumikku ning järke ootasid vallsid ja labajalad (Kuutma, 1995). “Kontratantsudes” viitab Torop oma kaheksaleheküljelises ülevaates kontratantsudest R. Põldmäe ja H. Tampere kõrval seitsmele välismaisele autorile, enda kaasaegsetest 17. sajandi John Palyfordini¹⁹ välja. Sellele järgneb 12 lehekülge kontratantsudest Eestis, kus Torop, kasutades erinevaid allikaid ja geograafilis-ajaloolist meetodit süstematiseerib Eesti kontratantsud põhjalikult tänaseni ümberlõkkamata süsteemiks. Ta analüüsib tantsude päritolu, motiive, progressiooni olemasolu, sarnasusi ja levikut üle Eesti jne.

Olulise ja põhimõttelise erisusena varasematest rahvatantsukogumikest on Torop “Kontratantsudesse” lisanud “lühiteated” ehk põgusad arhiiviteated tsitaatidena. Torop ei

¹⁹ John Playford (1623-1686/87) oli Londoni kirjutaja, kes tegeles muusikaajalugu, pillimängu jms käsitlevate raamatute avaldamisega. Ta on tuntud eeskätt tänu oma 1651. aastal avaldatud raamatule “The English Dancing Master”, mis sisaldas sadakond toonaste seltskonnatantsude kirjeldust,

kirjuta “Kontratantsudes” pikemalt, miks ta peab nende esitamist oluliseks või kuidas raamatukasutaja neid kasutama peaks, kuid võib arvata, et selle otsuse taga on “Viron vakkas” räägitu konteksti olulisusest, tantsu kordumatusest ajas, interpreteerimisest jne. Ehk soov tantsuõpetajatele rahvaluulearhiivis olevaid üleskirjutusi tutvustada – õpetajaid ja huvilisi harida. On kahju, et Torop ise seda teemat “Kontratantsudes” pikemalt ei ava, sest lühiteated annaksid hea materjali näitlikult ja inspireerivalt rahvatantsu varieeruvust selgitada.

5.3. Valimik XX sajandi I poole seltskonnatantse (1997)

Juba 1983. aastal võib Toropi artiklist „Kas on mõtet“ lugeda nii 20. sajandi I poole kui lausa kaasaegse seltskonnatantsu dokumenteerimise väärtusest ja vajalikkusest. 1997. aastal antaksegi välja „Valimik XX sajandi I poole seltskonnatantse“ (tantsuõpetajate hulgas tuntud esikaane pealkirja järgi kui „Vanad seltskonnatantsud“). Kogumiku autoriteks on (tähestikulises järjekorras) Heino Aassalu, Pill Luht ja Kristjan Torop. Raamatus on Toropilt peatükk „Kus sai tantsida ja mida tantsiti enne meid“, mis on kirjutatud juba 1988. aastal ja ilmus ka „Meie repertuaaris“ koos hulga tantsukirjeldustega. Selles räägib Torop tantsimise kommetest talupojakultuuris ning muutustest, mis toimusid elus ja olmes 20. sajandil. Sealjuures pöörab Torop üldise linnastumise kõrval rohkem rõhku kolhooside tekkele ehk muutustele maa-elus. Kirikukommete, ristsete ja talgute kadumisega kadus hulk tantsuks sobilikke pidupäevi. Nende asemele tulid sünnipäevad ning peoõhtud rahvamajades. Tantsurepertuaar muutus aja jooksul sujuvalt.

Torop toob esile 1920ndate katse elustada seltskonnatantsudena 19. saj talupojakultuuri tantse. Ta tsiteerib Anna Raudkatsi, kes kritiseerib teravalt moesolevaid võõramaist päritolu tantse, ja kirjutab seejärel märgilised laused.

„See katse ebaõnnestus ja pidigi ebaõnnestuma. Iga kultuuriüritus, seal hulgas ka seltskonnatants on oma aja laps ega lase end mehaaniliselt, ühe isiku või instantsi soovil käsul ühest ajast teise kanda. Pöördumisel minevikupärandi poole peab ilmselt olema kollektiivne sisemine vajadus.“ (Aassalu et al 1997) (Esiletõst töö autorilt).

On kahetsusväärne, et Torop ei jõudnud kirjutada raamatule uut peatükki selle ilmumise paiku – tolleks hetkeks oli Eestis tegevust alustanud tantsuklubide liikumine. Kas Torop nägi tantsuklubide alguse tõukena „kollektiivi seesmist vajadust“?

Kogumikku „Valimik XX sajandi I poole seltskonnatantse“ on tantsud erinevate variantide kirjelduste ja nootidega seatud tähestiku järjekorras. Analoogiliselt „Viron vakkale“ on kasutatud enamasti preskriptiivset ehk ettekirjutavat kirjeldamisviisi koos viidetega arhiiviallikatele. Raamatut saadab Heino Aassalu eessõna, kus ta selgitab siiski, et kui allikast ei ole võimalik üheselt mõista detailset tantsuvõtet või sammu, on see kirjelduses asendatud üldisemaga. Näiteks sisekäevõte tähendab, et sisekäed on ühendatud, kuid ei määratle, kas need on all, poolpüstvõttes vms.

5.4. Kokkuvõte Kristjan Toropist tantsukogumike publitseerijana

Kristjan Toropit võib nimetada esimeseks teaduspõhimõtteid järgivaks tantsu-uurijaks Eestis. Enne teda ja temaga paralleelselt tegeles tantsuga rahvamuusika ja -luule uurijaid, kes puudutasid ka tantsu, kuid ei spetsialiseerunud sellele. Rahvatantsu vallas tuntud Anna Raudkats ja Ullo Toomi jällegi ei tegelenud süvitsi uurimistööga ega järginud oma kogumisretkedelt saadud tantsude publitseerimisel folkloristika põhimõtteid - kogutud materjal sh pärimustantsude pähe esitatav segunes Raudkatsi ja Toomi publikatsioonides sageli nende endi tantsuloominguga.

Oma esimeses tantsukogumikus „Viron vakka“ süstematiseeris ja grupeeris Torop eesti pärimustantsud erinevatesse perekondadesse ning esitas nende kujunemisloo. Kui vanema tantsukihi puhul sarnanes Toropi esitatu suures plaanis Põldmäe ja Tampere omale, siis paaristantsude osas läks Toorp oluliselt täpsemaks ning eristas nii tantsutüüpe kui nende kujunemisaega. Märginine on „Viron vakkast“ peatükk „Eesti rahvatantsu iseloomulikud jooned“, milles Torop suudab varasematest kirjutajatest täpsemalt sõnastada liikumis- ja liigutusspetsiifilised tunnused, mis on iseloomulikud eesti pärimustantsule. „Viron vakkas“ on tugevalt ära tuntav soome rahvatantsu kogumiku

„*Tanhuvakka*“ mõju – seda nii struktuuri kui ka valitud sissejuhatavate peatükkide sisu osas.

Kirjeldamisstiilina kasutab Torop üldiselt normeeritud lavatantsule iseloomulikku sõnavara ja stiili. Sealjuures aimdub Toropi eessõnadest „Viron Vakkale“ ja „Kontratantsudesse“ lisatud lühiteadetest rahulolematust sellise kirjeldamisviisiga. Detailset ettekirjutust püüab Torop kompenseerida selgitustega konteksti tähtsusest, aga ka tantsijate kui indiviidide erisustest öeldes, et tantsukirjeldus saab anda kondikava, liha ja luu kasvavad sellele elavas kasutuses. Nagu 1970. aastal rääkis Torop sisuliselt folkloriseerumisprotsessist ilma seda sõna kasutamata (võttis kasutusele hiljem), võib tantsude kirjeldamise osas tuua paralleeli hiljem Andriy Nahachewsky sõnastatud kontseptsiooniga ettekirjutavast ja dokumenteerivast kirjeldamisest (Nahachewsky 1995). Just ettekirjutava kirjeldamisviisi puudustest pärimustantsu esitamisel Torop „Viron vakkas“ räägibki.

Kokkuvõte

Kasutades põhiliselt teksti- ja videoanalüüsi uurisin Kristjan Toropi tööd tantsu-uurija, õpetaja ning lavastajana aastatel 1969-1994. Empiirilise materjalina kasutasin Toropi kirjalikke tekste kultuuriajakirjades ning tema tantsukogumike eessõnades, visuaalse infoallikana rahvakunstiansambli „Leigarid“ videoid aastatest 1972 ja 1989. Töö eesmärgiks oli uurida Toropi seisukohti eesti rahvatantsu, eeskätt pärimustantsu esitamise ja õpetamise osas, kuidas need ajas muutusid.

Lugeses Kristjan Toropi tekste – olgu selleks arvamusartikkel, uurimus või kõne juubelipeol – on tunda iga sõna valitust ja kaalu. Akadeemiliselt hariduselt oli Kristjan Torop eesti filoloog ning tundlik keelekasutus on tema erioskus. Haritus kumab Toropit lugedes läbi ja haridus oli talle oluline teema. 1969. aastal kirjutab Torop vaimustunult toetavast õhkkonnast ja töötahtest rahvatantsujuhtide rühmas, kuid kurvastab koolitusvõimaluste puudumise üle nimetades ennast ja rühmakaaslasi isehakanud rahvatantsujuhtideks ja kurtes, et *“süsteematilise ja mitmekülgse rahvatantsuharidusega juhte”* pole (Torop, 1969a). Juba siis nimetab ta vajadust õpetada tantsu kõrgkooli tasemel. Vaid aasta hiljem kirjutab ta vajadusest uurida rahvatantsu teaduslikult. Õpetajate koolitamisteema jätkub tema kirjutistes läbivalt. Torop panustab ka ise järeltuleva põlve koolitamisesse. Seda nii tantsueriala avamisel ülikoolis, kui erinevate kursuste raames.

Kogu oma tegevusaja on Torop lavarahvatantsu suhtes nõudlik. Arvustades lavatantsuansamblite kontserte mõistab ta valitsevat esteetikat ja on konstruktiivselt kriitiline märgates tantsutehnilisi nüansse, emotsioonide esitamist ja juhtides professionaalselt tähelepanu nii tugevustele kui puudujääkidele. Tuletan siinkohal jälle meelde tema enda balletiartistikarjääri, mis eelnes pikaajalisele tööle rahvatantsuvallas. Torop esitab Leigaritega pärimustantse, kuid ta ei eita lavarahvatantsu kui stiili. Tema murekohaks on selle prevaleerimine pärimustantsu üle ja lavarahvatantsu esitamine *“päris eesti rahvatantsu”* (pidades silmas pärimustantsu) pähe.

Liikudes kronoloogiliselt läbi Toropi materjalide on hästi jälgitav tema teadmiste kasv ja muutus folkloori suhtumises. Siinkohal on oluline rõhutada, et suhtumine ei muutu skaalal meeldib vähem -meeldib rohkem (Torop, hindab pärimustantsu oma tegevuse algusajast saadik), vaid teadmiste süvenemisele järgneb pärimustantsu mõtestamine üha mitmekülgsemalt. Näiteks 1969. aastal kirjutab Torop küll kirglikult tantsuõpetajate koolitusvõimaluste vajadusest, kuid ei arutle üldse pärimustantsu ja kunsttantsu erinevuste ja nende vastastikuse mõju üle rahvatantsuharrastuses. Kõigest aasta hiljem – olles alustanud tööd ansamblijuhina ning teinud esimese programmi Eesti Vabaõhumuuseumisse – arutleb Torop aga selle üle, kuidas tants peegeldab ühiskonda, millest see pärineb ning mõistab, et rahvatants on omaaegne seltskonnatants, mis kannab endas rahva laadi. Kasutamata sõna „folkloriseerumine“, kirjeldab ta siiski just seda protsessi.

1980ndateks on märgata teatavat pettumust eesti rahvatantsuõpetajates ning Toropi sõnad lähevad teravamaks, sisse tuleb irooniat. Hiljem räägib Torop enda ja Leigarite “kaitsmisest” (Aassalu 1998, lk 97), et Leigareid hakati “murdma” (Aassalu 1998, lk 10), Toropist endast sai “negatiivne nähtus” (Aassalu 1998, lk 10). Samal perioodil saab Torop nii moraalset kui praktilist tuge soome kolleegidelt, kellega sõlmib pikaajalised ja sügavad sõprussuhted.

Eesti rahvatantsu süstematiseerimisel teeb Torop hindamatu töö ära paaristantsude perekondadeks jaotamisel ja kontratantsude uurimisel. “Valimik XX sajandi I poole seltskonnatantse“ (1997) avaldamiseks on Torop lahkunud, kuid eeltöö väärtustamiseks ka hilisemat folkloori, on ta selleks ajaks teinud. Torop ise oma töös kaasaegse tantsufolkloori uurimiseni ei jõua, kuid nimetab, et sedagi tasub märgata ja dokumenteerida. Tantsukirjeldustes kasutab Torop normeeritud rahvatantsu oskussõnavara, mille koostajaks ta oma ülikooliõpingute ajal oli, ja üldiselt preskriptiivset stiili, kuid toob välja selle ebakohad pärimustantsu kirjeldamisel. Toropi tantsukogumikud on uutele tantsuõpetajatele ja huvilistele jätkuvalt soovituslikuks allikaks oma teekonna alustamiseks.

Rahvatantsu esitamisel rõhub Torop pärimustantsule omasele individuaalsusele ja varieeruvusele, mida toob publikuni eeskätt trupi ülesehituse ja kostüümidega. Juba Leigarite algusajal tantsivad koos nii sega- kui ka naispaarid. Ansambli kasvades laieneb oluliselt esinejate vanuseline koosseis: 1989. aastal tantsivad koos keskealised, noored täiskasvanud ja teismelised lapsed. Tantsijad kasutavad erinevate piirkondade ja erinevat perekonnaseisu (neiu, abielunaine) väljendavaid rõivaid. Kui 1971. aastal filmitud esinemisel tekivad erinevused tantsijate liikumises eeskätt sellest, et käte ja peasendeid ja muid pisidetaile ei ole igas tantsus paika pandud ega ühtlaseks drillitud, siis 1989. aastaks on lisandunud üheaegselt sama tantsu mitme variandi tantsimine. Samuti lavastuslikud võtted spontaansuse ja külapeo meeleolu etendamiseks: näiteks liiguvad tantsijad tantsude vahel platsil läbisegi, et leida järgmise kolme- või neljapaari tantsu jaoks kaaslased (lavarahvatantsurühm lavastaks tõenäoliselt nii, et kaaslased on algusest peale kõrvuti), kuid tegelikult on grupid enne kokku lepitud, et kaaslaste leidmine ei võtaks liiga kaua aega ja kõik tantsida saaksid. Niisiis tegeleb Torop oma lavastustes eesti rahvatantsu representeerides variaabluse, individuaalsuse ja spontaansusega. Kehakasutuse poolest on Leigarite tantsijate treening suures pildis sarnane teiste tantsuansamblite omale. Selle põhjuseks tuleb pidada eeskätt Toropi enda tantsutreeningutausta (aastad balletiartistina) kui üldist balleti- ja võimlemispõhist esteetikat lavatantsus.

Püüdes paigutada Toropi lähenemist Leigaritega Shay pakutud partikulariseerivasse või essentsialiseerivasse, leian tunnuseid mõlemast. Partikulariseerivale stiilile tüüpiliselt puudub Leigaritel ühtlus kostüümides: kantakse väga erinevad ja erinevate piirkondade rahvarõivad; samuti on kavas tantse paljudest erinevatest Eesti piirkondadest sh ka näiteks väikesaartelt. Teisalt ei tule tantsusammudes paikkondlikke erinevusi välja, eri piirkondi esitavad tantsunumbrid on kavas enamasti läbisegi ehk ei teki momenti, kus publik jõuaks eristada, et toimub vahetus erinevate piirkondade tutvustamisel (erandiks mõned plokid filmis „Eesti rahva tants. Leigarid“ (Kivita (Maasikas), 1989). Samuti on Eesti Vabaõhumuuseumis esitatava kava loomise eesmärgiks on olnud „eesti rahvatantsu“ tutvustamine, mis viitab pigem essentsialiseerivale lähenemisele. Sealjuures ei saa

kindlasti Leigareid kuidagi kõrvutada essentsialiseerimise näiteks toodud Moissejevi ansambliga.

Ehkki väide on mõnevõrra hinnanguline, näib, et võrreldes eesti pärimustantsu tekstilist ja pildilist representatsiooni Kristjan Toropi töös, ei taba Torop oma tantsijate esitusega päris täpselt sama, millest kirjutab. Kui tekst annab sügavuti, põhjendatult ja usutavalt edasi talupojakultuurile omast tantsu esteetikat, siis Leigarite esitus jääb siinses töös käsitletud videomaterjali põhjal kehakasutuse aspektist kunstlikuks. Selle peamiseks põhjuseks võib pidada üldist lavarahvatantsu esteetika domineerimist vaadeldud ajajärgul.

Jätkuks siinsele tööle näen järgmiste võimalike uurimisteedadena Leigarite tänaste esinemismaneeride võrdlust Toropi aegsetega. Võimalikuks hüpoteesiks pakun, et Leigarite tänased esinemismaneerid on muutunud samasemaks Toropi tekstilisele representatsioonile eesti pärimustantsust. Samuti võiks uurida Leigarite kavade muutumist – programm Eesti Vabaõhumuuseumis järgib ikka Toropi segakava põhimõtet, kuid minu kogemuspõhisel hinnangul esitatakse üha sagedamini piirkonna, tantsu- või ajastupõhiseid kavu.

Summary

The purpose of my thesis “Kristjan Torop's work as a (traditional) dance researcher - influences and outputs” is to study the work of Estonian folklorist and dance researcher Kristjan Torop in the years 1969-1934.

As a dance researcher, Kristjan Torop's main activity was collecting folk dances, systematizing both collected and previous data, editing and publishing dance books. In parallel with his research work, Torop was one of the creators of the folklore ensemble Leigarid and its first artistic director. Torop's artistic choices in staging folklore, i.e., presenting it to the audience, offer an additional dimension to unlocking the research and principles of his work. The research questions are:

1. What were Torop's views on teaching and performing Estonian folk dance?
2. On what principles did Torop compile his dance books: regularities of systematization, content of prefaces and other additional information?
3. What principles characterize Torop's work as a choreographer-director in creating the performance programs of the folklore ensemble Leigarid?
4. Did and how did the above-mentioned principles change during the researched period?

I use the biographical method and text and video analysis as research methods. As empirical data I use Torop's own "words": his articles in the cultural journalism, prefaces and introductions in dance books, interviews with Kristjan Torop and manuscripts of his speech. For video analysis, I chose two films of the Leigarid performances from 1971 and 1989.

Moving chronologically through Torop's materials, it is easy to observe the growth of his knowledge and the change in his attitude to folklore. At this point, it is important to emphasize that the attitude does not change on the scale of likes less - likes more (Torop, appreciates traditional dance since the beginning of his activity), but the deepening of

knowledge is followed by an increasingly diverse understanding of traditional dance. When performing folk dance, Torop emphasizes the individuality and variability inherent in traditional dance, which he brings to the audience primarily with the troupe's structure and costumes. During the investigated period Estonia belonged to the Soviet Union and like in other Soviet countries stage folk dance strongly dominated traditional dance.

Comparing the textual and pictorial representation of traditional Estonian dance in Kristjan Torop's work, he is more comprehensive in his writings. Torop's texts convey deeply and believably the dance aesthetics typical to the peasant culture. However, based on the video material discussed in this work, the performances of the Leigarid remain, in terms of the use of the body, partly artificial and influenced by stage folk dance aesthetics of the time.

Kasutatud allikad

- Aassalu, A. (1998). *Kristjan Toropit meenutades...* Rahvakultuuri Arendus ja Koolituskeskus
- Aassalu, A., Luht, P., Torop, K. (1997). *Valimik XX sajandi I poole seltskonnatantse*. Rahvakultuuri Keskus.
- Adamson, I. (1982, 13. jaanuar) *Kodumaa*, lk 5
- Adamson, I. (2014). *Süda on tantsule valla*. Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts.
- Annus, E. (2007). Postkolonialismist sotskolonialismini. *Vikerkaar* 2007/3, lk 65-76
- Arraste, A., Arraste, L.-A., Adamson, I., Ammas, A., Feršel, Ü., Tiis, K., Žigurs, J., Valner, K. (2009) *75 aastat Eesti tantsupidusid*. Kirjastus Varrak, Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts.
- Arraste, A. (2013). Tuljak – kõikide pidude tants. K. Tiis (toim). *Puudutuse tantsud II* (lk-d 138-140). Eesti Laulu- ja Tantsupeo Sihtasutus.
- Asber, A. (2007). *Maido saare tantsud I*. Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts
- Asszonyi, M. (2012). *Aeg ja lugu*. Tallinna Ülikool
- Baltica. (2022). *Valik soovitatavatest allikatest (esmane valik, millest alustada)*. <https://baltica.ee/wp-content/uploads/2022/10/Valik-soovitatavaid-allikaid.pdf>
- Bendix, R. (1997). *In Search of Authenticity*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Bergholm, K., Hukkanen T., Rausmaa, E., Rausmaa. P.-L. (1997) *Tanhuvakka: suuri suomalainen kansantanssikirja*. Suomalaisen kansantanssin ystävät
- Buckland, T. J. (2006). *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities. Studies in Dance History*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Eesti Filmi Andmebaas (2022). Leigarid (1971). Eesti Telefilm. <https://www.efis.ee/et/filmiliigid/film/id/3688>
- Eesti Folkloorinõukogu. (2017). *Ajalugu*. <https://folkloorinoukogu.ee/meist/ajalugu/>

Eesti Rahvakultuuri Keskus. (2022). *Rahvatantsujuhtide kool 2022-2024*. <https://rahvakultuur.ee/wp-content/uploads/2022/04/Oppekava-2022-2024.pdf>

ERRi arhiiv. (2023). *Leigarid* [filmi kirjeldus]. Vaadatud 15. mail 2023 aadressil <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/leigarid-191804>

Feršel, Ü. (2022). *Tootsi ja Teele tantsuõpik*. Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts.

Giurchescu, A. (2001). The Power of Dance and Its Social and Political Uses. *Yearbook for Traditional Music, Vol. 33* (2001), 109-121. <https://doi.org/10.2307/1519635>

Herkül, K. (2017). *Heino Aassalu*. Eesti Teatriliit. http://etbl.teatriliit.ee/artikkel/aassalu_heino2

Igor Moissejev. (2023, 26. märts). Vikipeedia. Vaadatud 15. mail aadressil https://et.wikipedia.org/wiki/Igor_Moissejev

Ilma Adamsoni tantsukool. (2023). *Täiendkoolituse õppekava tantsujuhtidele*. <https://rahvatantsukool.ee/wp-content/uploads/2016/04/T%C3%84IENDKOOLITUSE-%C3%95PPEKAVA-TANTSUJUHTIDELE.pdf>

Jaago, T. (1999). Rahvaluule mõiste kujunemine Eestis. *Mäetagused*, 9 (1999). doi: 10.7592/MT1999.09.rhl

Jakob Hurda nimeline Põlva Rahvahariduse Selts. (2023) *Rahvuskultuuriauhind*. <https://jakobhurt.ee/rahvuskultuuri-auhind/>

Jürimäe, T. (2019). Ida Urbel. *Eesti Teatriliit*. http://etbl.teatriliit.ee/artikkel/urbel_ida2

K.-A. Püüman, Toming, Ü. (2019). *Saareke, Kalju*. Eesti Teatriliit. http://etbl.teatriliit.ee/artikkel/saareke_kalju2

Kaarma, M., Voolmaa, A. (1981). *Eesti rahvarõivad*. Eesti Raamat.

Kapper, S. (2006) *Tantsufolklorismist tänases Eestis. Folkloorse tantsu harrastamisest Eestis aastail 1995-2005*. [magistritöö., Tallinna Ülikool]

Kapper, S. (2010) Kas rahvatants sünnib siis, kui rahvas tantsib? *Mõtteid Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Seltsi, Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskuse ja Tallinna Ülikooli koreograafia osakonna konverentsilt 4. detsembril 2009*. (lk-d 65–69). Tallinn: Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts.

Kapper, S. (2013). *Muutuv pärimustants: kontseptsioonid ja realisatsioonid Eestis 2008-2013*. [doktoritöö, Tallinna Ülikool]. ETERA. <https://www.etera.ee/zoom/1933/view?page=1&p=separate&tool=info>

Kapper, S. (2020). Pärimus ja jäliendus. Postkolonialistlik katse mõista rahvatantsu olukorda Eesti NSV-s ja pärast seda. J. Ross, E. Annus (toim.). *Mitmele isandale loodud kunst. Sotskolonialism ja Eesti* (lk-d 235–251). Tartu Ülikooli Kirjastus.

Kari Bergholm. (2021). Prabook. Vaadatud 12. mail 2023 aadressil https://prabook.com/web/kari_axel.bergholm/134477

Kermik, H. (1983). *Ullo Toomi: kaerajaanist tantsupeoni*. Eesti Raamat.

Kivita (Maasikas), M. (režissöör) (1972). *Leigarid*. Eesti Televisioon. <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/leigarid-191804>

Kivita (Maasikas), M. (režissöör) (1989). *Eesti rahva tants. Leigarid*. Eesti Televisioon. <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/est-rahva-tants-leigarid>

Kulka. (2023). *Eesti Kultuurkapitali aastapreemiad 1995*. <https://www.kulka.ee/meist/aastapreemiad/kultuurkapitali-aastapreemiad-1995-2000>

Kultuur ja Elu. (2022, 27. juuni). Vikipeedia. Vaadatud 13. mail 2023 aadressil https://et.wikipedia.org/wiki/Kultuur_ja_Elu

Kultuuriministeerium, Eesti Laulu- ja Tantsupeo Sihtasutus, Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts, Tartu Ülikooli rahvakunstiainsambel. (2017) Helju Mikkel 12.III 1925-5. X 2017. *Sirp*. <https://sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/helju-mikkel-13-iii-1925-5-x-2017/>

Kurvits, K. (2023). *Võim on magus*. Kultuur ja Elu. http://kultuur.elu.ee/ke551_toimetajaveerg.htm

Kuutma, K. (1995). Järelsõna. K. Torop (koost) *Kontratantsud* (lk-d 196-198). Eesti Rahvakultuuri Keskus. Eesti Keele Instituut.

Kuutma, K. (1996). Laulupidu kui kodanikualgtuse erivorm. A. Aarelaid (koost.) *Kodanikualgatus ja seltsid Eesti muutuval kultuurimaastikul*. Jaan Tõnissoni Instituudi kirjastus.

Kuutma, K. (2008). Rahvakultuurisajand. Omakultuurist folklooriliikumiseni. A. Viires, E. Vunder. (toim.) *Eesti Rahvakultuur*. Eesti Entsüklopeediakirjastus.

- Kuutma, K. (2007-2008). Representatsioon. *Argikultuuri uurimise terminoloogia e-sõnastik*. Toim Tiiu Jaago. Tartu Ülikool, eesti ja võrdleva rahvaluule osakond. URL: <https://argikultuur.folklore.ee>
- Kuutma, K. (2009). Rahvatantsupeod kultuuriloos. L.-A. Arraste, I. Adamson, A. Ammas, Ü. Feršel, K. Tiis, J. Žigurs, K. Valner (toim.) *75 aastat Eesti tantsupidusid*. Kirjastus Varrak, Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts
- Leesikad. (2023). *Meist*. Vaadatud 13. mail aadressil <http://leesikad.ee/meist.html>
- Leigarid. (2023). *Leigarite lugu*. <https://www.leigarid.ee/kes-me-oleme/leigarite-lugu/>
- Nahachewsky, A. (1995). Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal* 27(1), 1-15. <https://doi.org/10.2307/1478426>
- Peeter Rooslaid. (2013). Eesti Entsüklopeedia. Vaadatud 12. mail 2023 aadressil http://entsyklopeedia.ee/artikkel/rooslaid_peeter2
- Pesti, M. (2022). Loovuurimus. A. Saro, R. Oruaas, M. Pesti, L. Epner, H.-L. Toome (toim.) *Etenduskunstide uurimismeetodid*. Tartu Ülikool. <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/book/loovuurimuslikke-meetodeid>
- Piletilevi, Eesti Balletiagentuur. (2021). Igor Moissejevi Ballett TARTU. [Facebooki üritus] <https://www.facebook.com/events/vanemuise-kontserdimaja-tartu/igor-moisseejevi-ballett-tartu/462071468004994/>
- Ploom, T. (1996). *Tantsuansambel "Sõprus" : kroonika 1946-1996*. Tantsuansambel Sõprus.
- Põldmäe, R., Tampere, H. (1938). *Valimik eesti rahvatantse*. Eesti Rahvaluule Arhiivi Kirjastus.
- Raudkats, A. (1926). *Eesti rahvatantsud*. Postimees.
- Rausmaa, E., Rausmaa, P.-L. (1977). *Tanhuvakka: suuri suomalainen kansantanssikirja*. WSOY
- Rüütel, I. (1989). *Festivali "Baltica" kontseptsioonist*. Eesti Folkloorinõukogu. <https://baltica.ee/wp-content/uploads/2022/01/Baltica-voldik-1989.pdf>
- Rüütel, I. Kapper, S. (2015) *Kihnu tantsud*. Eesti Kirjandusmuuseumis Teaduskirjastus.
- Shay, A. (2011). *Tantsupoliitika*. TLÜ Kirjastus.

Sildoja, K. (2014). *Äratusmäng uinuvale rahvamuusikale. August Pulsti mälestusi*. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum.

Sirp (ajaleht). (2023, 4. veebruar). Vikipeedia. Vaadatud 12. mail 2023 aadressil [https://et.wikipedia.org/wiki/Sirp_\(ajaleht\)](https://et.wikipedia.org/wiki/Sirp_(ajaleht))

Sutrop, U. (2014). Urmas Sutrop ühe Eesti ajakirja natsilembusest: ootan elusolevatelt nõukogude ja saksa mundrikandjatelt debatti, et mida nad ikka Teises maailmasõjas tegid? *Eesti Päevaleht*. <https://epl.delfi.ee/artikkel/70436391/urmas-sutrop-uhe-estii-ajakirja-natsilembusest-ootan-elusolevatelt-noukogude-ja-saksa-mundrikandjatelt-debatti-et-mida-nad-ikka-teises-maailmasojas-tegid>

Sõprus. (2023). *Ajalugu*. <https://soprus.eu/ajalugu/>

Tampere, H. (1975). *Eesti rahvapillid ja rahvatantsud*. Eesti raamat.

Tarbatu. (2023). *Meist*. Vaadatud 13. mail aadressil <https://www.tarbatu.ee/meist>

Tiisler, T. (2002). Rahvakunstiansambli Leigarid tegevus 1970-ndatel aastatel. [proseminaritöö] Tartu Ülikool

Tohvelman, H., Torop, K., (1967). Süit saarte tantsudest. V. Mölder, L. Kukk (toim.), *Meie repertuaar 1967/3* (lk-d 51-75)

Toomi, U. (1967). *Harjutusvara rahvatantsijaile*. Eesti Raamat.

Toomi, U. (1969). Ruhnu tinna. K. Kaarlimäe, L. Kukk (toim.), *Meie repertuaar 1969/9* (lk-d 50-62) Eesti Riiklik Kirjastus

Torop, K. (1966). *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. Fr. R. Kreutzwaldi nim. ENSV Riiklik Raamatukogu

Torop, K. (1969a). Ühte lähvad meie hääled. *Kultuur ja Elu 1969/12* (lk-d 23-24)

Torop, K. (1969b). Ruhnu süit. V. Mölder, G. Tõnismann (toim.), *Meie repertuaar 1969/1* (lk-d 15-19) Eesti Riiklik Kirjastus

Torop, K. (1969c). Kuue ansambli ülevaatus. „Sõprus“, TRÜ teeneline rahvakunstiansambel. *Kultuur ja Elu 1969/8*, lk 39-40

Torop, K. (1970). Hüpake ja karake, küll te põrgus põlete. *Kultuur ja Elu 1970/7*, lk 14-16

Torop, K. (1973, 15. juuni). Eesti rahvatantsu ajaloost. *Sirp ja Vasar*

- Torop, K. (1974, 21. juuni). "Sõpruse" sõpruskontsert. *Sirp ja Vasar*
- Torop, K. (1980). Süit labajalavalssidest. *Meie Repertuaar 2/1981* (lk-d 59-60) Eesti Raamat
- Torop, K. (1983). Kas on mõtet. *Kultuur ja Elu 1983/2*, lk 8-10
- Torop, K. (1984a). Professionaalne taidlustants? *Kultuur ja Elu 1984/2*, lk 14-15
- Torop, K. (1984b). "Leigarid" Rootsis, rahvusvahelisel folkloorifestivalil. *Kultuur ja Elu 1984/11*, lk 35-38
- Torop, K. (1990). *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts
- Torop, K. (1991). *Viron vakka: 105 virolaista kansantanssia*. Suomalaisen Kansantanssin Ystävät.
- Torop, K. (2000). *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus
- Torop, K. (2008). *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus
- Torop, K. (2008). *Viron vakka: 105 eesti rahvatantsu*. Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts.
- Torop, K. (2022). *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. Eesti Rahvakultuurikeskus, Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts.
- Tuisuline. (2023). *Ajalugu*. <https://www.tuisuline.ee/ajalugu>
- Tõnnus, R. (1991). *Anna Raudkats oma ajas*. Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts.
- Tõnurist, I. (1995). Folkloor kontserdilaval ehk "folkloori tegemisest". *Leigarid*. <http://www.leigarid.ee/ajaleht/ajaleht03.html>
- Vissel, A. (1999). Ülevaade varasematest töödest eesti rahvatantsu kogumisel ja arhiveerimisel Eesti Rahvaluule Arhiivi materjalide põhjal. E. Lukka, M. Lilienthal, A. Salum, V. Sarv (toim.) *Rahvatantsu uurimine: arhiivid, meetodid, teooriad. Sümpoosioni materjalid*. (lk-d 54-64). Viljandi Kultuurikolledž
- Vissel, A. (2004) Rahvatantsu asendist eestlaste kultuuripildis ja harrastuses. – I. Rüütel (koost.) *Pärimusmuusika muutuvast ühikonnas 2. Töid etnomusikoloogia alalt 2*. (lk-d

109-127). Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Kristiina Siig,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Kristjan Toropi töö (pärimus)tantsu uurijana – mõjurid ja väljundid“, mille juhendaja on Kristin Kuutma, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Kristiina Siig
17.05.2023