

TANTSITUD „KALEVIPOEG” LÄBI RAHVUSLIKE SOOSTEREOTÜÜPIDE PRISMA

Heili Einasto

Tallinna Ülikool

Ülevaade. Eesti Vabariigi sünd 1918. aastal andis tugeva tõuke rahvusliku kutselise teatri, sh tantsuteatri arengule. Siiski jõudsid rahvuslikud algupärandid, st eesti ainekule tuginevad ja kohalike heliloojate muusikale loodud tantsuteosed lavale alles 1930. aastatel. Üheks esimeseks rahvuslikuks teemaks on Kalevipoja lugu, mille esimene tantsuline käsitus on pärit aastast 1934. See oli aeg, mil Eestis, nagu mujalgi Euroopas, tugevnesid rahvuslikud meeleolud ning kirjandusliku rahvuskangelase toomine lavale rahvatantsudest inspireeritud liikumismaterjaliga läks üldise vooluga kaasa. Enne sõda alustati tööd ka Kalevipoja-teemalise balleti väljatoomiseks Estonia teatris, kuid okupatsioonide ja sõja tõttu jäi see idee toona realiseerimata ning uuesti jõudis Eugen Kapi muusikale loodud tantsuline „Kalevipoeg” lavalaudadele 1948. aastal Estonias, 1950. aastal Vanemuises, jällegi Estonias 1953. ning 1961. aastal. Kuna lavastuste lähenemine soolisusele oli üsna sarnane, koreograafilistele erinevustele vaatamata, käsitlen neid siinkohal ühtse tervikuna, abiks 1953. aasta lavastuse jäädvustatud lõigud filmist „Kui saabub õhtu” (1955). Just nendes avalduvat rahvuslikku soolisust parodeerib Sulev Nõmmiku 1981. aastal Eesti Televisiooni saate „Harilik kontsert” ühe osana loodud ballettpantomii „Kalevipoeg”, mis oli artikli esmane inspireerija. Uued versioonid Eugen Kapi muusikaga koreograafilisest poemist tulid lavale Vanemuises Ülo Vilimaalt (1985) ja Estonias Tiit Härmilt („Kalevite kange poega”, 1986); käsitlen neist esimest. Kõik nimetatud lavastused kasutasid ühe koreograafilise lähtepunktina tugevalt markeeritud soolisusega lavalist rahvatantsu, mille võidukäik sai samuti alguse 1930. aastatest. Põgusalt puudutan Dmitri Hartšenko Vanemuises lavastatud postmodernistlikku „Exitust” (1998), milles oli loobutud nii Särevi libreto, Eugen Kapi muusikast kui ka lavalisest rahvatantsust.

Võtmesõnad: rahvuslus, soorollid, sooline stereotüüp, eesti ballett, lavaline rahvatants

Sissejuhatus

Mõni aasta tagasi näitasin Tallinna Ülikooli sisseastumiseksamitel Sulev Nõmmiku tantsulist sketši „Kalevipoeg” (1981), mida tudengikandidaadid pidid analüüsima. Kirjatöid lugedes torkas silma asjaolu, et enamik ei tuvastanud isegi tegelasi (Saarepiigat ja Kalevipoega), rääkimata parodeeritavatest olukordadest ja käitumis- mustritest. See tõik saigi selle artikli kirjutamise tõukeks, mistõttu alustan just sketši analüüsist. Kuid see lühike paroodia ei sündinud tühjalt kohalt, vaid sellel oli mitu eellugu „Kalevipoja” koreograafiliste lahenduste kujul, millest mõnes oli Nõmmik Estonia tantsijana kaasagi teinud. Numbril on ka järellugu „Kalevipoja” uute tantsitud versioonidena. Kuna ühe artikli raames on võimatu kõikehõlmavalt lavastustest rääkida, valisin sketšist lähtuvalt rahvuslike sooliste stereotüüpide teema.

Asjasse süüvides avastasin, et kättesaadavat materjali „Kalevipoja” tantsitud versioonide kohta on ebaühtlaselt. Eesti Ringhäälingu arhiivis on katkendid Ida Urbeli ja Udo Väljaotsa 1953. aastal Estonias lavastatud „Kalevipojast” ja Vanemuises 1985. aastal Ülo Vilimaa välja toodud versioonist. On arvustusi ja ülevaateid Gerd Negro (1934), Helmi Tohvelmani (1948), Ida Urbeli (1950), Vladimir Burmeisteri ja Senta Otsa (1961), Ülo Vilimaa (1985) lavastuste kohta; samas on vähe kirjutatud Tiit Härmi „Kalevite kangest pojast” (1986) ja Dmitri Hartšenko Kalevipoja-ainelisest „Exitusest” (1998). Allikmaterjalid on piiritlenud ka käsitletavat: kui need ei võimalda soolisust piisavalt analüüsida, olen lavastuse kas täiesti kõrvale jättnud (Härmi versiooni puhul) või seda puudutanud sel määral, mil allikas võimaldab (Hartšenko lavastuse juures). Samuti olen suuresti üheks peatükiks koondanud tantsitud „Kalevipoja” sõrajärgsed versioonid, mis soolisest vaatepunktist on väga sarnased, muudele lavastuslikele erinevustele vaatamata. Kui teisiti pole öeldud, viitab pealkiri „Kalevipoeg” Andres Särevi libretoga Eugen Kapi muusikaga koreograafilisele poemile, mille aluseks on Kreutzwaldi loodud eepos.

Paroodiline Kalevipoja ja Saarepiiga lugu

Sulev Nõmmiku teleprogramm „Harilik kontsert” sisaldab viieminutilise sketši Saarepiigast ja Kalevipojast, mida nimetatakse ballettpantomiiimiks „Kalevipoeg”. Teleprogrammi paroodia on mitmekihiline: esmalt ironiseeritakse nõukogude taidluskultuuri ülemäärase ambitsioonikuse üle, kus kolhooside-sovhooside hobiringides võeti esitamiseks üle jõu käivat kunstilist materjali, mis sageli mõjus soovimatult koomilisena. Lisaks sellele pilatakse klassikalise balleti ja lavalise rahvatantsu vormilisi ja neis esinevaid soolisi klišeetid.

Stseen algab maas „luigepoosis”¹ oleva valgeisse rahvarõivaisse riietatud blondi Saarepiiga (näitlejanna Ines Aru) ärkamisega harfihelide saatel käsi lainetades, mille plastika toob esile naiseliku õrnuse ja graatsia. Neiu ajab end istuma ja tema poos – pea pisut kuklas, käed graatsiliselt külgedel – on iseloomulik paljudele harraid tütarlapsi kujutavatele ballettidele. Sel ajal kui ta kätega ujub ja neid luigelikult lehvitab, tuleb ujudes blond mees – Kalevipoeg (balletiharidusega lavastaja Sulev Nõmmik), peas sinine murumütsike, seljas sinine „rahvuslik” tuunika, jalas valged püksid. Ta on turske ja naisest pisut lühem, mis kohe lõhub ettekujutust pikast ja sihvakast kangelasest, kes peaks õrnast tütarlapsesest tublisti pikem olema. Mõlemad on blondid (parukates), nagu rahvusromantiline diskursus põhjamaalase (ja eestlase) puhul ette näeb. Rannale ujunud Kalevipoeg on väsinult maas, kui Saarepiiga teda märkab ja huikab („Ma vaatan paadist kiikriga, kui kaugelt paistab Saaremaa”), ise samal ajal kelmikalt, teeseldud häbelikkusega küljele vaadates.

Kui traditsiooniline soolisuse diskursus käsitleb meest naist jälitava kütina ja suhete algatajana, siis sketšis võtab Saarepiiga

¹ Poosis istumine maas kõverdatud jalal, teine jalg ette sirutatud, mille kohale keha on ette kummardunud, käed jala kohale sirutatud. Selline poos on tuttav „Luikede järve” II vaatusest, kus luigeks nõiutud printsess Odette on nimetatud poosis hetkel, kui tema juurde tuleb teda nõidusest päästa sooviv prints Siegfried. Sama poosi on kasutatud ka etüüdis „Surev luik”. Mõlemad on klassikalise balleti traditsiooniga tuttavas kultuuriruumis kohe äratuntavad.

suhteohjad kindlalt oma kätte. Kalevipoeg ajab end põlvili ja kuu- lab Saarepiiga sireenihuiget, pöörates pead ühele ja teisele poole ning jättes nii kergelt kohtlase mulje. Saarepiiga ei jää Kalevipoja taipamist ära ootama, vaid ruttab mehe juurde ning haarab ta oma embusse. Kalevipoeg innustub sellest ja teeb, nagu paljude klassi- kaliste ballettide kangelased, Saarepiiga ümber suuri *jeté*-hüppeid (mida välise sarnasuse tõttu on nimetatud ka üle-kraavi hüpeteks), millele naine vastab erutust väljendavate balletilike tippivate (*bour- rée*) sammudega kohapeal, lehvitades käte kui tiibadega – kõik tema liigutustes on liialdatult ülinaiselik. Selliseid liigutusi sooritavad balletikangelannad oma variatsioonides, kuid Ines Aru ei ole hapra baleriinikehaga, vaid toekas naine. Seejärel tõstab ta jala taha pääsu- kesse (arabeski) ning Kalevipoeg pöörab teda selles poosis – just nii, nagu näeme paljudes balletiduettides; seejärel on Saarepiigal teine poos (jalg kergelt kõverdatult ees – *attitude en avant*'is), Kalevipoeg hoiab neidu kätest ning keerutab teda. Järgneb veel paar tüüpilist balletipoosi, seejärel laskuvad mõlemad põlvili ning Kalevipoeg teeb õhus kätega ümber Saarepiiga näo suure ringi nagu õhates: küll sa oled kaunis! Saarepiiga reageerib õrnalt ja heidab siis kutsuvalt selili, Kalevipoeg vaatab teda pisut nõutult ja viskub siis selili naise kõr- vale, teda puudutamata. See on otsekui viide eesti mehe seksuaal- sele taipamatusele ja meenutab anekdooti, milles eesti mees naudib seksi harvemini kui esineb jõulusid. Harfihelide rahutus väljendab Kalevipojas vemmeldavat verd, ta rähkleb seljal, misjärel tõuseb põl- vedele ja ringutab korduvalt, samal ajal kui Saarepiiga maas rind- kere lainetusega sellele kutsuvalt reageerib. Kalevipoeg ei suuda enda kirge taltsutada: ta tõuseb püsti ja haarab maast hiigelrahnu, mille tõstab pea kohale ning heidab eemale – nii rõhutatakse kan- gelase tugevust ja viidatakse kiviviskamise stseenile (meenutagem, et just kivi viskamisega sai Kalevipoeg kuningaks) nii eeposes kui ka varasemates tantsitud Kalevipoja-lugudes. Siis haarab ta suure sarvpasuna (mida sõjajärgses lavastuses kasutas Tark) ja kuulutab seda puhudes oma saavutust kõigile lähedal ja kaugel – jällegi võib selles tegevuses aimata irooniat meeste enesekiituse üle. Saarepiiga

jookseb Kalevipoja juurde ja haarab ta vaimustunud naeratusega oma embusse – milline mees, milline kangelane! Ja siis lähevad nad võidukate sammudega kaljurahnude taha, mille varjus nad ühte heidavad.

Möödub aeg, mõlemad tulevad jooksupolkas hüpeldes välja, rõhutades õnnelikku paarisuhet, algul rinnati tantsides, siis aga lükkab Saarepiiga Kalevipoega ühele poole ja teisele poole – vastupidiselt tavalisele soolisele jaotusele tantsus, kus mees naist suunab ja juhib – ning annab seejärel Kalevipojale tema sarve, millest mees jälle võidukalt puhub. Nüüd kahmab Saarepiiga mehel käest kinni ning tirib ta jälle kaljude varju, kuigi Kalevipoeg proovib ära joosta, kui taipab, kuhu teda tõmmatakse – mis on vastupidine tavapärasele arusaamale, mille järgi just mees on see, kes kogu aeg seksida tahab. Pärast viivitust tulevad mõlemad Saarepiiga entusiastlikul vedamisel välja ning naine paneb mehe arabeski (nii taha kui ka ette), teda jalgapidi keerutades – vastupidiselt sketši algusele – ja jookseb siis sarvpasuna järele. Kui Kalevipoeg olukorda mõistab, hüppab ta vette ja ujub minema; Saarepiiga jääb üksi, nuusutab mõtlikult jahisarve, püüdes taibata, mis mehe eemale peletas, ja laskub siis ühele põlvele, ahastav-igatsev-kutsuvasse hei-kuhu-sa-ometi-läksid poosi, nõjatudes sarvpasunale kui sauale.

Lühike sketš naeruvääristab peenelt soolisi stereotüüpe (millest lähemalt edaspidi), mis esinevad klassikalises balletis ja rahvuslikus diskursuses ning on mõlema mõjul jõuliselt kinnistunud lavalise rahvatantsu traditsiooni: tegelaste blond pea, Saarepiigale kui tütarlapsele sobilik malbus ja kelmikus, Kalevipoja ülirohutatud tugevus, mis varjab aeglast taipamisvõimet. Soorolle pannakse kahtluse alla vastassugupoolele omaseid jooni näidates: nii on siin erootiliselt aktiivsem pool Saarepiiga, kelle seksuaalse rahuldamatuse eest Kalevipoeg lõpuks minema ujub. Ja kogu oma tugevuse juures näeme Kalevipojas eesti mehele sageli omistatavat aeglast mõtlemist ja isegi juhumust, millele Kreutzwaldki eeposes mitmel korral tähelepanu juhib.

Esimene tantsitud „Kalevipoeg”

Sulev Nõmmiku paroodia ei sündinud tühjalt kohalt, vaid sellel oli pikk eellugu. Esimesena tõi Kalevipoja teema tantsulavale Gerd Negro (1891–1974), kes 1934. aastal lavastas „Kalevipoja süüdi” Eugen Kapi, Evald Aava ja Adolf Vedro muusikale. Süüdis oli kolm osa: „Noor Kalevipoeg”, „Kalevipoeg ja Saareneiu” ning „Kalevipoja surm”. Arvustused toovad välja, et esimeses osas näidatakse „ürg-sangarit” (tantsis Dionis Anvelt), keda näeme murul kurnikaikaga mängimas; teises osas „oli õnnelikult lavastatud ja tantsus läbi viidud see looduslaste üksteise uudistamine, arglikust lähenemisest kujunev järkjärguline dramaatiliselt kaldumine, kusjuures rääkida lasti enam aimustel kui i-le punkti peale pandi” (ArA 1934) ning kolmandas oli kujutatud kangelase võitlust pörgulistega, üheks tegelaseks „jubedust äratavas maskis sortsiplika [kes] varitseb mõõgaga Kalevipoega ja löikab kangelase jalad” (Uudistantse 1934). Nii pakub juba esimene Kalevipoja tantsuversioon nii eeposest võetud materjali kui ka rahvatantsudele tugineva koreograafiaga rahvuse kui „kujuteldava kogukonna” (Anderson 1983) paremaks sidumiseks pasliku kuvandi, mida iseloomustavad perekonnaliikmeid tähistavad mõisted: rahvusel on „isamaa”, rahvusaaslased on „vennad ja õed”, rahvuslikud juhid „rahva pojad”, kodune keel on „emakeel”. Just selline keelekasutus „millega tutvuti ema põlvel ja millest lahkutakse hauas”, taastab mineviku ning „loob kujuteldava hõimluse ning tulevikuunistused” (Anderson 1983: 154). Perekujund teeb rahvusest loodusliku nähtuse, mida peab kaitsma ja väärtustama, ning naistel on sellises kuvandis üsna vastuoluline roll: ühest küljest on nad samasugused rahvuse liikmed nagu mehed, teisest küljest aga nähakse nende rolli rahvuses meeste omast erinevana.² Kõige olulisem naise roll rahvuses on ema oma, mis Negro „Kalevipoja süüdis” veel puudus. Küll aga oli süüdis esindatud naine teises

² Soolisuse ja rahvuseluse teemat on põhjalikumalt käsitlenud Kandiyoti 1991, Yuval-Davis 1997.

rahvusele olulises rollis: kangelase mõrjsja, süütu neitsi, keda peab hoidma ja kaitsma kui rahvuslikku aaret – just selline oli Neggo lavastuses Geeni Raudsepa esitatud Saareneiu: „kerge liikumisega ja arguse [loe: tagasihoidlikkuse – HE] väljendustega” (ArA 1934). Seejuures on „ununenud”, et Kreutzwaldi eeposes on Saarepiiga teise mehe mõrjsja, kelle noor Kalevipoeg vägistab: „Saare piiga, peenikene, / Istus ise mehe kõrva, / Langes lapse rumalusel / Kogemata kalda peale, / Sammeldunud kivisängi. / Saare piiga, sõstrasilma! / Mis sul veeres vigastusta? / Miks sa kisal kiljatama, / Pisarate kaebepillil / Hakkad appi hüüdemaie? / Kas sind Kalevi kaisussa, / Armusüle haudumisel / Niuetest ehk niksatie, / Labaluust ehk naksatie / Puusalueli pigistie? / Mis sul tüli tehtanekse, / Mis sul viga sünnitie?” (Kreutzwald 1975: 54). Saareneiu ja Kalevipoja suhte tantsulised versioonid on rahvuslikule diskursusele sobivalt romantilises võtmes.

Negatiivseid tegelasi ehk põrgulisi juhtis Sortsiipiiga (Salme Reek), kes oli „jubedas maskis gongi ja üksikute trummilöökidest saatel tantsimas pahaaimamatult magava Kalevipoja ümber mõõgavarguse stseenis” (A.M. 1934), ja hiljem ta „varitseb mõõgaga Kalevipoega ja lõikab kangelase jalad” (Uudistantse 1934). Nii kehastab Põrgupiiga pahelist ja hukatusse viivat, n-ö langenud naist, kes on vastandatud tervele ja looduslähedasele rahvuslikule naisele. On tähelepanuväärne, et kangelase surm saabus selles lavastuses just kurja naistegelase käe läbi. Nii vastandati selles versioonis „omad” ja „vaenlased” just naistegelaste kaudu: kui looduslaps Saareneiu, kelles on potentsiaali saada „rahvuse emaks”, kuulub hoidmisele ja kaitsmisele, siis Põrgupiiga on ohtlik ja hävitav „teine”.

Rahvuslikud kangelased, nagu ka eepose ja tantsulavastuste Kalevipoeg, esindavad traditsioonilist hegemoonilist maskuliinsust. Kreutzwaldi Kalevipoeg on suur ja tugev mees, kes on aeglane vihastuma, kuid kord üles keeratuna on teda raske, kui mitte võimatu peatada. Ta on töökas, valmis rabama oma maa või rahvuse – või tavalistes oludes perekonna – nimel, üsna kidakeelne ja tundub emotsioonituna (Kolga 2000) ja just selline on stereotüüpne ettekujutus eesti mehest. Neggo süidis mõjus Kalevipoeg hiiglaslikuna,

tema liikumist iseloomustasid laiad kaared ja kõrghüpped (kurninua õhkupildumise hetkedel), rasked astumised ja kehahoid, milles oli tunda „võitlusemehe olemust ja rühti” (ArA 1934). Traditsioonilise maskuliinsusega ei sobi kokku see, mida Artur Adson kirjeldas kui „teatraalseid ringutusi ja ahastusväljendusi surma eel”; arvustaja meelest tulnuks need retušeerida ja „asetada traagika ütleme sangari turja, keha vähemliikuvusse, kuid ometi väljenduslikku olekusse” (ArA 1934). Kangelase jõulisele tantsukeelele vastandus pörguliste „kukerpallitamine” (Gerd Neggo stuudio 1934), milles väljendus kerglus ja vähene tõsiseltvõetavus ning mis vastandas meestegelased omavahel, sarnaselt naistegelastega. Seejuures on dihhotoomia vastupidine: kui rahvuskangelane on raskepärane, tema pruut aga õrn ja habras, siis meessoost vaenlane on kerglane, tema kaasa seevastu tugev ja võimukas.

Rahvusliku tantsukeele loomine

Kõikides „Kalevipoja” tantsulistes versioonides peale Hartšenko 1998. aasta „Exituse” on koreograafilise keele aluseks rohkemal või vähemal määral lavaline rahvatants. Seejuures tuleb mainida, et erinevalt muu folkloori kogumisest ja uurimisest, mis sai alguse koos rahvusliku eneseteadvuse tõusuga 19. sajandi teisel poolel, hakati rahvatantsu kohta käivaid andmeid koguma alles 20. sajandi algul Eesti Üliõpilaste Seltsi liikmete eestvõttel (Torop 2008: 15). Soomes võimlemisõpetajaks õppinud Anna Raudkats (1886–1965) tegi esimesed rahvatantsu kogumisretked 1913. aastal. Raudkatsi „Eesti rahvatantsudes” (1926) kirjeldati nii rahva hulgast kogutud tantsumaterjali kui ka selle alusel loodud autori enda tantse, sh „Tuljakut”. Aasta hiljem ilmus kogumik „Valik Põhjamaade rahvatantse” ning järgmistel aastatel mitu Raudkatsi kirjutatud laulumängude raamatut (Teller 2012: 39). Teadaolevalt oli Raudkats ka üks esimesi rahvatantsuetenduste publiku ette toojaid, millega ta pani aluse lavalise rahvatantsu harrastusele (Torop 2008: 16). Võib oletada, et Neggo kasutas Raudkatsi avaldatud materjale „Kalevipoja süüdi” loomiseks.

Siiski ei olnud kõik tantsutegelased ühel arvamusel eesti rahvatantsu autentsuse ja selle lavale seadmise väärtuse üle – eriarvamusel selles osas oli näiteks Rahel Olbrei (1898–1984), kes 1940. aastal pidi Estonia teatris „Kalevipoja” lavale tooma, kuid selle katkestasid Olbrei haigus ning okupatsioonid. Veel 1936. aastal oli ta Justa Kurfeldtile antud intervjuus seisukohal, et elavana säilinud eesti tants koosneb suurelt osalt võõrsilt laenatud materjalist. Selleks et leida nn ehtne rahvuslik osa, „Puhastatagu rahvatants, heidetagu välja kõik võõras, töötatagu läbi kõik muuseumid ja arhiivid – võib-olla leidub siis see, mis on nii-ütelda ürg-eestiline rahvatantsus” (Kurfeldt 1936: 68). Olbrei arvas, et omapärasemad võiksid olla need tantsud, „mis on kujunenud välja teatud töö- ja tegevusliikumisest, vahest sedalaadi nagu pulgatants” (Kurfeldt 1936: 68). Siiski kahtles Olbrei, kas need tantsud on puhtal kujul laval kasutatavad: „Kui ma seaksin lavale sellase labajalavalsi nagu seda tantsivad praegu vanimad tundjad – see on lõputa korduv ikka ühesugune tammumine tervel jalal, keha võimalikult liikumatuna ja rahulikuna hoides – siis kukuks see tants kindlasti laval läbi” (Kurfeldt 1936: 68).

Olbrei muutis hiljem osaliselt oma seisukohta; võimalik, et seda toetas avalikkuse kasvav huvi rahvatantsude kogumise ja kirjeldamise vastu. Gerd Negro rahvatantsuseadete etendusega samal 1934. aastal toimusid I Eesti Mängud, kus esitati kogutud ja soveldatud (arranžeeritud) rahvatantse. Rahvatantsuliikumise algatajad käisid välja idee, et kõigil suurematel eeskavaga rahvapidudel tuleb leida koht rahvatantsudele ja -muusikale (Kermik 1983: 122). 1930. aastatel jätkasid välitöödega Rudolf Põldmäe (1908–1988), Herbert Tampere (1909–1975), Ullo Toomi (1902–1983) ja teised. Esimesed kaks avaldasid oma „Valimiku Eesti rahvatantse” 1938. aastal, Toomi üllitas samanimelise kogumiku 1947 ning ülimahuka teose „Eesti rahvatantsud” 1953. Toomi viimane teos sai nõukogude korra toel rahvatantsuharrastuse põhimaterjaliks ning mõjutas tugevalt lavalise rahvatantsu esitamise stiili (Teller 2012: 38).

Sõjajärgsed „Kalevipojad”

Nõukogude võim soovis oma riigikorra tugevdamiseks ja ideoloogia populariseerimiseks kasutada rahvuslikke teemasid: kunst olgu vormilt rahvuslik ja sisult sotsialistlik. Nii sai eluõiguse ka „Kalevipoeg”, mille libreto oli kirjutanud Andres Särev (1902–1970) ja muusika Eugen Kapp (1908–1996) – sama koreograafiline poem, millega oli Estonias tööd alustanud Rahel Olbrei, kes aga 1944. aastal Rootsi põgenes. Nüüd anti „Kalevipoja” lavastamise ülesanne Gerd Negro õpilasele Helmi Tohvelmanile (1900–1983) ja lavale jõudis see 1948. aastal. Hilisemad lavastused Vanemuises (1950, koreograaf Ida Urbel), Estonias 1953 (koreograafid Ida Urbel ja Udo Väljaots) ning 1961 (Vladimir Burmeister ja Senta Ots) lähtusid samast libretost ning olid erinevatele koreograafilistele lahendustele vaatamata sooliste suhete näitamisel üsna sarnased.

Voldemar Haasi kujunduses on tunda nii Kristjan Raua eesti muinasaja kui ka vene kunstnik Nikolai Roerichi slaavi muinasaja kujutelma, milles tooni annavad puidust linnused, kaljused saared, heledad tuunikad ja kapukad meestel ning pikad rahvuslike motiividega rüüd või valged pluusid koos triibuliste seelikutega naistel. Tuuslarist ja tema kaaskonnast on tehtud keskaja kuradit meenutavad saba ja sarvedega tegelased. Rahvas on heledapäine, naised kindlasti pikkade blondide palmikute või lahtiste juustega. Nii on loodud visuaalselt ühtne pilt rahvast, kes meenutab Kitzbergi Tammarusid: „kollaste juuste ja siniste silmadega” (Kitzberg 1969: 32). Ka Tohvelmani esimene Kalevipoeg Ferdinand Veike oli heledapäine. Näitlejanna Naima Kasak on meenutanud, et valis koos lavastajaga Kalevipoja osatäitjat ning teineteisest sõltumatult pidasid nad Ferdinand Veiket sobivaimaks: „Ta oli Kalevipojaks nagu loodud – hea kasvuga, intelligentne – eestipärase näoplaaniga, heledajuukselise pea ja sinisilmadega” (tsit Lepik 2008: 33).

Sõjajärgne „Kalevipoeg” oli kolmevaatuseline koreograafiline poem. Erinevalt eeposest, kus naised on vaid põgusalt esindatud, olid nad tantsulaval esindatud kangelasega võrdväärselt, seda nii



„Kalevipoeg” 1948. Koreograaf Helmi Tohvelman. Kalevipoeg – Ferdinand Veike, Saarepiiga – Geeni Raudsepp. Armin Alla foto. Rahvusooper Estonia arhiiv

emana, mõrsjana kui ka ahvatlejana. Kalevipoja mitme vastase asemel oli aga tegemist nende koondkujuga – Sortsiga. Tantsulavastuse esimene vaatus toimus Kalevite talus, kus lesk Lindat külastavad kosilased, sh Sorts, kes Linda keeldumisele vastab ähvardustega. Kui Kalevipoeg on koos kaaslastega tööle läinud, tuleb Sorts Lindat röövima, kuid Linda kivistub. Kõju jõudnud Kalevipoeg leiab ema kivikuju ning selle juurest Sortsi kübara. Noormees otsustab kurjategijale ema eest kätte tasuda. Teine vaatus on pühendatud Saarepiiga ja Kalevipoja armastusloole ning Kalevipoja mõõgaostule Soome seppade juures, viimases vaatuses saab Kalevipojast osavõistluste kaudu rahvajuht. Selle sündmuse pidulikku tähistamist katkestab teade, et Sorts on maale tunginud ning küladest neid röövinud. (Siinkohal tahaksin juhtida tähelepanu sellele, et rahvuluse diskursuses on just noored neid need, keda röövitakse ja keda kangelane peab vabastama – mitte kunagi ei ole sellise tegevuse sihtmärgiks mehed ega ainult vanurid. Noored naised esindavad

süütit, veel ärkamata seksuaalsust, on tulevased võimalikud rahvuse emad ja seetõttu tuleb neid erilise hoolega hoida.) Kalevipoeg läheb põrgusse, vabastab neid, lennutab Sortsi poolenisti kaljusse ning naaseb võidukalt maa peale. (Lepik 2008: 90–103)

Sõjajärgsetest „Kalevipoja” lavastustest on põhjalikult kirjutanud Lea Tormis (1963 ja 1967). Ta rõhutab, et toonane aeg vajab „suuremastaabilist, kangelasliku kõlaga” lavastust, milles Kalevipoeg oli „rahva jõu monumentaalseks kehastuseks” (Tormis 1967: 95). Koreograafiline poeem keskendus Kalevipoja ja Tuuslar-Sortsi vahelisele võitlusele, milles Kalevipoeg on üdini positiivne rahvuskangelane, Sorts aga kujutab välisvaenlast (mitte vaenlast rahva seast), kes ka väliselt on teine, st inetu (suure kongus nina ja tugevate väljaulatuvate hammastega), tumeda sagraise peaga, tumedais rõivais.

Kalevipoega (Ferdinand Veike või Verner Hagus, filmis³ Ülo Rannaste) on sõjajärgsetes lavastustes näidatud kui head ja armastavat poega, kurjuse ja vägivalda eest kättetasujat, kes kasvab oma rahva juhiks, võimsaks vägimeheks. Tema olemus väljendub raskepärases, marsilises liikumises, suurtes ja mastaapsetes žestides, uut ja kindlat mõõka Soome seppadelt saades ka võidukates suurtes hüpetes ja tuurides. Ema kivikuju ees on temas karmijooneline pingeline staatika, ja kui ta ema kivistelt põlvedelt tõstab oma kurbuses tardunud ja mehistanud näo, tõuseb ja sammub aeglaselt ettepoole, rusikasse surutud kätest, õlgadest, hoiakust ja astumisest kõlamas vanne kätte maksta (Tormis 1967: 98) – ilma välise paatoseta või ähvardavate žestideta –, siis esindab ta täielikult vaoshoitud, oma sügavamaid tundeid varjavat traditsioonilist maskuliinsust. Sorts (Boris Blinov) vastandus Kalevipojale mitte üksnes välimuselt, vaid ka liikumiselt: tema koreograafiline keel tugines veidratele, fantastilistele, otsekui peeneks hakitud liigutustele, need olid teravad ja usjalt looklevad. Erinevalt sirgjooneliselt liikuvast Kalevipojast olid

³ Aleksandr Mandrõkini kontsertfilm „Kui saabub õhtu” (1955) sisaldab läbilõiget Eugen Kapi „Kalevipojast”.

Sortsi liikumisjoonised kõverad, moodustades fantastilise kujundi (Tormis 1967: 101–102). Nii esindab Sorts väärastunud maskuliinist, sest sellesse on sünenud naiselikku salakavalust, mida näidatakse liigutuste plastilisuse kaudu.

Kui Neggo „Kalevipojas” kohtame kangelase mõrsjat – Saareneiu, siis sõjajärgsed „Kalevipojad” esitavad kolme erinevat naisekuvandit: lisaks süütule neitsile ja pahelisele, hukutavale naisele ka rahvuslikus diskursuses nii olulist ema. Naised kui emad või tulevased emad sümboliseerivad rahvuse piire ja vaimu: on meil ju emakeel ning emade kui kodu ja pereväärtuste hoidjate kaudu säilitab rahvus põlvkondliku järjepidevuse. Sõjajärgses ühiskonnas, kus mehed ja isad olid muutunud harulduseks, omandas emadus veelgi suurema väärtuse. Linda kujus (Juta Arg) oli naise kui lese ja ema väärikus esile toodud tema üllas ja lihtsas hoiakus, liigutuste rahulikus suursugususes, olemuse graatsilisuses ja harmoonilisuses – Linda oli Kodumaa ja solvatud Ema sümbol (Tormis 1963: 69).

Sõjajärgne Saarepiiga oli kontseptuaalselt Neggo Saareneiu jätk, ilmselt toetas seda ka sama tantsija (Geeni Raudsepp, filmis Eike Joasoo), kelles oli „valgete ööde habrast poeesiat, hommikuse mere värskest ja kevadpäikese sooja rõõmu” (Tormis 1967: 100). Saarepilt oli üks tantsulisemaid kogu lavastuses, kuid ei sarnanenud klassikalise balleti traditsiooniliste duetivormidega (Tormis 1963: 69), vaid oli läbi põimitud folkloorsete elementidega (Aassalu 1986): nii hakkas Kalevipoeg Saarepiigaga suhtlema lavalise rahvatantsusammuga, rõhutatult kannaga vastu maad lüües, millele järgnes kerge hüpak, jalg ette tõstetud, käed puusas. Tema samm oli ühtaegu mehelikult raskepärane ja balletilikult kerge. Kui 1948. aasta lavastuses varvastantsu ei kasutatud, siis hilisemates versioonides tantsisid naised varvaskingades, nagu nägi ette nõukogude balleti norm. See rõhutab traditsioonilist, õrna ja haavatavat naiselikkust, vastandudes kangelase raskepärasele mehelikkusele. Saarepiiga ja Kalevipoja duett oli südamlilik ja siiras, emotsionaalseid tundepuhanguid väljendasid Saarepiiga tõstmised Kalevipoja sirutatud kätele, millele järgnes rõõmsameelsust ja ühtsust väljendav keerutus kätest kinni

hoides. Selle rõõmsa momendi katkestas Tuuslari-Sorts'i tulek ning meeste kahevõitlus, milles Sorts kadus kaljudesse ja Kalevipoeg oma mõõga pooleks löi. Ja see oli Saarepiiga, kes Kalevipoja teed ja oma missiooni jätkama saatis, nii nagu truud ja ustavad naised saadavad sõtta või missioonile oma kallimaid, mehi, isasid ja poegi. Saarepiiga igatsev sirutus kalju lahkuva Kalevipoja suunas väljendas selgelt kõikide mahajäänud naiste valu ja oli traditsioonilise naiselikkuse ilmekas näide. Eeposes hukkub Saarepiiga õnnetusjuhtumi läbi: „Ehmatanud hellakene, / Saare piiga, peenikene. / Liugles kalda ligemalle, / Äkilise serva peale, / Sealap sammu komisteles, / Sealap piiga libistelles / Üle kaela merre kukkus, / Langes laia lainetesse, / Mere põhja sügavasse. / Laine kattis lapsukese, / Vesi mattis piigakese, / Kattis, mattis noorukese!” (Kreutzwald 1975: 55–56). Tantsulistest versioonides saab Saarepiiga hukutajaks Sorts, kes neiu kaljult alla tõukab.

Hukutav naiselikkus ilmnes Põrgupiiga kujus (Inge Pöder), kelle liikumises oli rõhutatud naiselike kehavormide esiletoomist: puusakaart, kerepöördega esiletõusvat rinnakumerust, sensuaalset käteooklust. Tema sammud varbaotstel meenutasid kõrgetel kontsadel tippimist ning jalgade ristiastumises oli modellide kõnnakut püünel, mille seksuaalne ahvatlus selgelt vastandub lavalise rahvatantsusammu rõhutatud lihtsusele või klassikalise balleti puhtale joonele.

Soolisus rahvatantsus

„Kalevipoja” tantsulised kujundid toovad välja rahvuslikus diskursuses rõhutatud soolised suhted nii klassikalise balleti kui ka lavalise rahvatantsu vahenditega. Viimane on tugevalt balletist mõjutatud: 19. sajandil muutusid rahvatantsud balletis rahvuste iseloomulikke jooni näitavateks karakteritantsudeks (Shay 2011: 34), peale selle muutus Nõukogude Liidus balletitreeningule tuginev soojendus peaaegu kohustuslikuks kõikidele rahvatantsu harastavatele tantsurühmadele. Balleti mõjusid leiame Ullo Toomi

1953. aasta „Eesti rahvatantsudes” nii liigutuste kirjeldustes kui ka soolises jaotuses. Kui elavas rahvatantsutraditsioonis on soolisuus selgelt markeerimata, siis lavalises rahvatantsus on see palju selgelt esile toodud, eriti kui see on riiklikult soositud ja toetatud ning rakendatud poliitiliste eesmärkide teenistusse (Shay 2011: 35). Kuigi nõukogude retoorikas olid sugupooled võrdsed, soodustati „vormilt rahvuslike, aga sisult sotsialistlike” rahvatantsude puhul naiste ja meeste erinevuse rõhutamist, nii et selles osas langes režiimi sooline kuvand tantsulaval kokku rahvusluse diskursuses kinnistatuga. Erinevalt Toomi ja varem Raudkatsi kirjeldatud segapaaritantsust ei olnud eesti rahvatraditsioonis naisest ja mehest koosnev paar sugugi ainus tantsiv üksus. Kui vaadelda eestlaste tantsukombeid ajaloolises perspektiivis, siis on soolised vahekorrad olnud kirevad. Nii leiame August Wilhelm Hupeli 1777. aasta kirjeldusest, et paaris tantsivad vana ja noor, sageli mees mehega ja naine naisega. Ka liigutused ei ole olnud klassifitseeritavad kindlateks naiste ja meeste liigutusteks, sest leidub ka kirjeldusi, kus sooritatakse vastassugupoole liigutusi, mõnikord parodeerivalt või on need osa mõnest sooliselt määratlemata tantsust. Kuid linna seltskonnatantsud eeldasid tantsimist segapaarina, mistõttu rahvatantsude kogujad, sh Raudkats, kandsid selle üle vanemale rahvatantsule võimaliku naispaarides või naiste rühmas tantsimise tava arvele. Neidude tantse iseloomustab vaoshoitus, mis näib Raudkatsile meeltemööda olevat, sest ta peab seda oma raamatu sissejuhatavates peatükkides Eesti rahvatantse iseloomustavaks põhielemendiks. (Teller 2012: 40–41) Hillitsetus iseloomustab eelkõige Saarepiiga rolli – ja nii representeerib Saarepiiga eesti neitut. Just selle vaoshoituse üle ironiseerib 1982. aastal Sulev Nõmmiku sketš.

Tänases lavalise rahvatantsu harrastuses on soolised stereotüübid ja arusaam eestlastest kui maarahvast üsna tugevalt esindatud, nagu nähtub Eesti Tantsuagentuuri nõukogu liikme Kristjan Kurmi ettekandest eesti laulu- ja tantsupidude tulevikku käsitleval konverentsil „Ühesmõtlemine”. Kurm rõhutas, et pidude traditsioon on „eesti maarahva kultuuri osa”, milles oluline roll on „kaunitel eesti

tütarlastel kaunites eesti rahvariites”, kes annavad kaaluka panuse eesti rahva iibesse (Kurm 2013).

Folkloorne aines „Kalevipojas” ja teistes eesti rahvuslikke teemasid käsitlevates tantsuteostes on ideede ja liikumise põhimaterjali allikas, ent seda on, – kasutades Shay väljendit (Shay 2011: 35) – balleti ja teiste lavatantsu vahenditega „rikastatud” ja „kunstiliselt kõrgemale tasemele tõstetud”. Eesti lavarahvatantsu suhe etnilisusega on äärmiselt ambivalentne, aga praktikas kehtib suhtumine, mis kehtestab kindla esteetika eesti mehe ja eesti naise kujutamisel (Teller 2012: 3–4) ja seda on selgelt näha ka rahvusliku temaatikaga tantsulavastustes.

Puhtsüdamlikult siiras „Kalevipoeg”

Möödunud sajandi kaheksakümnendad töid lisaks „Hariliku kontserdi” sketšile ka täispikad „Kalevipoja” uuslavastused, millest veidi lähemalt vaatlen Ülo Vilimaa 1985. aasta lavastusest Saarepiiga ja Kalevipoja stseeni, mille salvestis on Eesti Rahvusringhäälingu arhiivis.

Vilimaa „Kalevipojas” on ohtralt viiteid sõjajärgsetele lavastustele: Meeri Säre kujundus, positiivsete tegelaste heledais ja negatiivsete tegelaste tumedamates toonides kostüümid ning tegelaste heledad juuksed viitavad rahvuslikule essentsialismile, kuid roh-maka liikumiskeele ja rahvusromantiliste joonte üle võlli keeramisega (nt Saarepiiga ülipikk pats või Kalevipoja peaaegu maani ulatuv mõök) antakse neile kergelt irooniline alatoon, kuigi tunduvalt mahedamas võtmes kui „Hariliku kontserdi” sketšis. Saarepiiga ja Kalevipoja stseen saab alguse ootava neiu kujundiga, kuigi me ei tea, keda või mida ta ootab. Traditsioonilises soolisuse diskursuses ootavad neid printsi valgel hobusel, Kreutzwaldi Saarepiiga igatseb oma meretagust armastatut: „Kaugella on minu kaasa, / Vete taga armukene, / Kaugel on, kaugel nähikse; / Vahel palju vastalisi,” (Kreutzwald 1975: 52). Vilimaa lavastuses saabub Saarde valgeis rõivais Kalevipoeg (Aleksandr Kikinov), maani mõök vööl.



„Kalevipoeg” 1985. Koreograaf Ülo Vilimaa. Kalevipoeg – Aleksander Kikinov, Saarepiiga – Rufina Noor. Eino Reinapu foto. Vanemuise teatri arhiiv

Saarepiigat (Rufina Noor) kohates paneb ta mõõga käest ja ajab piigat taga kui varateismeline poisike (kes ta Kreutzwaldi järgi ilmselt ongi), haarab tüdrukul patsist ja kerib ta niimoodi enda juurde. Järgnevas piiramises näeme ringiratast käimist: neuu ontlikult pisikeste sammudega ja Kalevipoeg avarate, maadligi hoidvate sammudega, ülakeha ette-taha kõigutades, käsi puusa kõrgusel peopesast ette avatuna hoides – mõlemad rahvuslikku vaoshoitust demonstreerides. Kuni mees neuu kätte saab ja stiliseeritult embab, mille peale Saarepiiga süda vokirattana lööma hakkab (käed rinna kohal jäljendavad ratast), mehe südamelöökidest annab tunnistust jala edasi-tagasi astumine. Järgnev duett on nagu kahe suure lapse vallatlemine, erootiline alatoon on vaevumärgatav, ja alles siis, kui Kalevipoeg Saarepiiga selili viskudes oma rinnale tõmbab, võtab mäng seksuaalse tooni. Noorte vallatuse katkestab Sorts, kelle saba ja sarved on pärit kui keskaegsest moraliteest, tema olek ja kribukrabulik liikumine seevastu meenutavad pigem luuavarrest tehtud

tehislikku kratti kui lihast-luust olendit. Ago Herkül pahandas, et Sortsi (Aivar Kallaste) kiiretes ja peenetes *pas'*des ei olnud jõudu, kiirust ega kavalust, mis muutis tegelase tühiselt kõmavaks (Värk, Herkül 1986). Nii ei jää Vilimaa lavastuses kõlama meestegelaste vastandus teljel kangelane – antikangelane, vaid „infantiilne noor-mees, poisike, kelle vaim ei juhi tegu”, nagu teda iseloomustab Vahur Värk (1986), ja ülekäte läinud tehisolend. Selline tõlgendus on mitte tagasi muinasaega, vaid edasi, tulevikku vaatav: just poisikesed on need, kes tänases maailmas valmistavad elu muutvaid vidinaid, mis oskamatu kasutamise või rikkimineku korral võivad tõesti muutuda millekski sortsitaoliseks.

Tütarlapselikule Saarepiigale on vastandatud valus ja traagiline, sügavalt ja kumedalt kõlav Linda (Jelena Poznjak), kelle koreograafiline tekst ei ole pikk. See „on valus, ootav ja vist isegi lootev. On nagu pöördumine saali poole... Siis langeb kalmule järjekordne kivi, langevad käed, langeb pilk: selles minimaalses žestis on tohutu ahastus, isegi tunne, et Linda nutab,” kirjeldab Ago Herkül (Värk, Herkül 1986). Kui Sorts tuleb teda röövima, pöördub Linda Uku poole ja kivistub: „tema ahastavad-värisevad käed sirutuvad suurelt, kogu kehast, keha joont pikendades. Poosis on palvet, anumist, tungivat soovi – päästke mind! Ma palun!” (Värk, Herkül 1986). Leinav ema on rahvuslikus diskursuses eriti jõuline kuju juba alates neitsi Maarjast, keda sageli on kujutatud surnud Kristust põlvedel hoidvana. Leinava ja ahastava ema kujud on sageli rahvusliku leina ja sõjasangareid mälestavate skulptuuride teemaks, mille abil rahvuslik ideoloogia rõhutab patriootlikke sõnumeid (Ostrowska 1998).

Ega Vilimaagi lavastus pääse pahelisest naisest – Sortsiipiigast (Rita Dolgihh või Jelena Tšaulina), kelle võrgutuskunsti puhul Ago Herkül polnud kindel, kas tegu oli kuramaaži või armumise paroodiaga (Värk, Herkül 1986) – seega on selleski stseenis annus irooniast sooliste stereotüüpide ja ootuste suhtes.

Vilimaa lavastust soolisest vaatepunktist meenutades võib nentida, et sellest võib leida elemente eesti kultuuri naiselikkusega seotud müüdist: tugevad naised on moraali, traditsiooniliste väärtuste

ja elu hoidjad, samal ajal kui mehed on mööduv või ajutine nähtus – keegi, kes tuleb ja läheb; keegi, keda oodatakse (nagu ootab Saarepiiga). Sageli kujutatakse eesti meest nõrgema sugupoolena, kes pole täielikult küps – see on poisilik tegelane, keda naised soovivad tugevaks kasvatada (Kiin 1995: 228), nagu näeme Vilimaa balleti algusstsenis, kus Linda püüab magavat Kalevipoega äratada ja jalule turgutada, see aga „vajub lössi ema hoolitsevate käte vahel”, nagu kirjeldab Vahur Värk (1986). Kalevipoja siirust ja puhtsüdamlikkust rõhutab Lea Tormis, kellele Vilimaa tõlgendus mõjub eneseiroonilise ja dramaatilisena ning tegelaskujud olevat lähemal Kreutzwaldi eepose kui Särevi libreto karakteritele (Tormis 1986).

Rahvusülene „Kalevipoeg”

Eelmise sajandi kaheksakümnendate teise poole suur rahvusliku eneseteadvuse tõus ja Eesti Vabariigi taaskehtestamine 1991. aastal tekitasid üheksakümnendate keskpaigaks teatud väsimuse rahvusküsimusest, seda enam, et rahvusvaheline kontekst tõusis esiplaanile nii välispoliitiliselt (liitumisprotsess Euroopa Liiduga) kui ka tantsustrateegiliselt (uute tantsustiilide, nagu modern-, nüüdis- ja džässantsu sissevõetud Eestisse). Nii pole ime, et 1998. aastal Vane muises Dmitri Hartšenko lavastatud „Exituses”, mis oli eksperimenteerimine Kalevipoja looga (Karja 1998), ei kasutatud Eugen Kapi „Kalevipoja” muusikat, vaid loo muusikaliseks taustaks olid Georg Friedrich Händeli, Meredith Monki, Laurie Andersoni, Leonard Coheni ja Bob Dylani helitööd. Rõhuasetus on sõnal „taust”, sest erinevalt traditsioonist, kus helilooja kirjutab valminud libretole muusika (Kapp Särevi omale), tulid uued, postmodernsed lähenemised tantsukunstile suhtumisega, et koreograaf valib loodud liikumistekstile just sellise helitausta, nagu talle sobiv tundub. Postmodernistlikule esteetikale kohaselt ei olnud „Exituses” ka selge struktuuriga narratiivi, vaid vaatamiseks pakuti karaktereid: eesti meest Kalevit, tema naist Lindat, nende järeltulijat Kalevipoega, viimase *girlfriend*'i Saarepiigat ja väikest varest, kelle olemasolu

eeposes ei kajastata. Hartšenko lahenduses võis näha rahvusliku diskursuse segunemist postmodernse internatsionalismiga, milles kõike, ka rahvuslikke „pühakujusid” saab käsitleda meelelahutuslikus võtmes, eesti folkloorile omaseid elemente liikumises ja kujunduses saab lõimida teiste liikumis- ja kostüümielementidega ning rollid, sealhulgas soorollid, on üksnes maskid, mida saab soovi või vajaduse korral vahetada. Võimalik, et Hartšenko internatsionaalne lähenemine johtub tema etniliselt mitte-eesti taustast.

Kokkuvõte

Rahvusriigi rajamine andis tõuke ka rahvusliku tantsukunsti kujundamisele, seda nii folkloorsete tantsude kogumise, kirjeldamise ja lavale seadmisega kui ka rahvuslike teemade toomisega tantsulavale. Esimene pääsuke rahvuskirjanduse tõlkimisel tantsukeelde oli Kreutzwaldi „Kalevipoja” ainekul loodud Gerd Negro süit aastast 1934. Selles olid hilisemate lavastuste seemned juba olemas: Kalevipoja kujunemine kangelaseks, tema ja Saareneiu armastuslugu, Kalevipoja võitlus põrgulistega. Suurem osa hilisemaid tantsulisi lahendusi on tõukunud Andres Särevi libretoga ja Eugen Kapi muusikaga koreograafilisest poemist (esietendunud 1948), mis on avardanud oluliste naistegelaste paletti: hukkuvale mõrsjale lisaks on rõhutatud ka Lindat mitte ainult kangelase, vaid ka kogukonna emana, ning laiendatud pahelise Põrgupiiga partiid. Positiivsele rahvuskangelasele on vastandatud Sorts kui koondkuju vaenlasest, kes hukutab nii Linda kui ka Saareneiu. „Kalevipoja” tantsulise teksti ühe alusena on kasutatud lavalist rahvatantsu, milles on värvikalt esindatud rahvuslikult soolised stereotüübid: tugev, kuid aeglase taipamisega kangelane; tema riukalik ja kaval, kuid füüsiliselt nõrgavõitu vastaspool; hell ja hooliv, kuid deseksualiseeritud ema; õrn ja tagasihoidlik, kaitset vajav neiu; paheline ja ohtlik naine teiselt poolt. Need on vorminud ka lavalisi karaktereid ning andnud aluse parodeerivale (Sulev Nõmmiku sketš „Kalevipoeg”, 1981) ja eneseiroonilistele (Ülo Vilimaa „Kalevipoeg”, 1986; Dmitri Hartšenko

„Exitus”, 1998) tõlgendustele. On tõenäoline, et Kalevipoja tantsuline lavateekond jätkub, sest „see teos väärib, et tema juurde tagasi pöörduda senistest täiuslikuma ja kaasaja kunstinõuetele vastava lahenduse andmiseks” (Tormis 1963: 87).

KIRJANDUS

- Aassalu, Heino 1986. Balletiminutid. Teerajajad. [Telesaade]. <http://arhiiv.err.ee/vaata/balletiminutid-teerajajad> (15.04.2017)
- A.M. 1934. Gerd Negro studio tantsuõhtu „Estonias”. – Vaba Maa 27.04.
- ArA [Artur Adson] 1934. Gerd Negro studio tantsuetendus. – Päevaleht 27.04.
- Anderson, Benedict 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.
- Kandiyoti, Deniz 1991. Identity and Its Discontents: Women and the Nation. – *Millennium: Journal of International Studies* 20:3, 429–443.
- Karja, Sven 2008. „Exitus” Kalevipojaga. Vanemuine eksperimenteerib Kalevipojaga segapudru tantsides. – Eesti Päevaleht 4.02.
- Kermik, Heino (koost) 1983. *Ullo Toomi. Kaerajaanist tantsupeoni*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kiin, Sirje 1995. Eesti ja soome naised: võrdlev kogemus. – *Ajalaval: kangelane ja väärtused*. Toim Jan Blomstedt, Maarja Lõhmus, Eero Tarasti. Tartu-Helsinki: 224–234.
- Kitzberg, August 1969 [1911]. *Libahunt*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kolga, Voldemar 2000. Mehelikkuse lagunemine. <http://www.tpu.ee/Teadus/Naisuuringud/Mehelikkus.htm> (14.02.2000).
- Kreutzwald, Friedrich Reinhold 1975 [1862]. *Kalevipoeg*. Eesti rahva eepos. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kurfeldt, Justa 1936. Eesti balleti 10 aastat. – Teater 3 (märts), 66–69.
- Kurm, Kristjan 2013. Ettekanne konverentsil „Ühesmõtlemine”, 24.10. <https://www.youtube.com/watch?> (minutist 42) (12.06.2017).
- Lepik, Iivi (koost.) 2008. *Tants Kalevipoja ümber*. Helmi Tohvelmani päeva-raamat. Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum.
- Nõmmik, Sulev 1981. Harilik kontsert. [Telesaade]. <https://arhiiv.err.ee/vaata/harilik-kontsert-sulev-nommik/> (15.04.2017).

- Ostrowska, Elzbieta 1998. Filmic Representations of the 'Polish Mother' in Post-Second World War Polish Cinema. – *The European Journal of Women's Studies* 5:3-4, 419–435.
- Shay, Anthony 2011. Tantsupoliitika. Riiklikud rahvatantsuansamblid, representatsioon ja võim. Tlk Pille Kruus. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus.
- Teller, Madli 2012. Sooideaalide konstrueerimine rahvatantsuharrastuses: eesti meeste ja naiste tantsupidude sõnumi analüüs. Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Tormis, Lea 1963. Kalevipoja lavalisest teekonnast. – *Eesti Nõukogude Teater. Almanahh VI. Toim Huko Lumet*. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing, 61–87.
- Tormis, Lea 1967. Eesti balletist. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tormis, Lea 1986. Täiendavaks „Kalevipoja” kommentaariks. – *Sirp ja Vasar* 21.03.
- Torop, Kristjan 2008. Viron vakka: 105 eesti rahvatantsu. Tallinn: Eesti Rahvatantsu ja Rahvamuusika Selts.
- Uudistantse Gerd Neggo stuudiost 1934, – *Päevaleht* 21.04.
- Vilimaa, Ülo 1986. Katkend balletist „Kalevipoeg” – Vanemuise ballett 1986. [Telesaade.] <http://arhiiv.err.ee/vaata/vanemuise-ballett-1986> (15.04.2017).
- Toomi, Ullo 1953. Eesti rahvatantsud. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Värk, Vahur; Herkül, Ago 1986. „Kalevipoeg” kahest kandist. – *Sirp ja Vasar* 14.03.
- Yuval-Davis, Nira 1997. *Gender and Nation*. London: Sage.

SUMMARY

KALEVIPOEG DANCED THROUGH THE PRISM OF NATIONALIST GENDER STEREOTYPES

The idea for the present article emerged from a short, humorous dance sketch for a TV show from 1981 that was based on a scene from the national epic *Kalevipoeg*, which portrayed the nationalist gender stereotypes in an ironic fashion. The sketch, choreographed by director and former dancer Sulev Nõmmik, was not wholly original, but rather used earlier choreographic versions (1934, 1948) on the same theme as its reference point. This article discusses the creation of national dance language and the construction of gender in staged folk dance, as well as the gender stereotypes of the above mentioned choreographed versions of *Kalevipoeg*: the hero (Kalevipoeg / Kalev's Son), the bad guy (Sorts / the Devil), the pure maiden (Saarepiiga / the Island Maiden), the mother (Linda, Kalevipoeg's mother) and the evil woman (Sortsipiiga / the She-Devil). The article also discusses a later version of *Kalevipoeg* by Ülo Vilimaa (1986), which can be described as self-ironical and in which gender roles are portrayed in a slightly mocking manner.

The analysis is based on reviews of the period, as well as recordings in the Estonian National Broadcast archives. The lack of sources allows only a brief mention of *Exitus* by Dmitri Harchenko (1998), which was written in a postmodern and post-dramatic manner with a non-linear narrative and in which gender was presented in a less stereotypical manner than in the earlier versions. This version did not make use of Eugen Kapp's score, any folk dance material or the original libretto by Andres Särev.

Keywords: nationalism, gender roles and stereotypes, Estonian ballet, staged folk dance