

Erootikast ja varasest moderntantsust Elmerice Partsi loomingu näitel

Anne-Liis Maripuu

Teesid

Moderntants on tantsustiil, mis sündis eelmise sajandi alguses naiste eestvedamisel. Sellega avanes naistel esmakordselt võimalus olla nii oma loomingu esitaja kui looja, lavale jõudsid uued teemad ja tegelaskujud. Üks Eesti esimesi moderntantsijaid oli Elmerice Parts. Peamine märksõna, mis tema loomingu seostub, on erootilisus. Olgu lisatud, et rõhuv osa moderntantsijatest püüdis teemavaldkonda vältida, tegeledes peamiselt nn kõrgete teemadega. Antud artiklis vaadeldakse säilinud allikatele tuginedes, kas ja kuidas avaldus erootika Partsi loomingu eri loomeperioodidel: aastatel 1920–1921, 1922–1924 ja 1926–1927. Ilmneb, et tema repertuaar sisaldas sensuaalseid tantse kahel viimasel loomeperioodil. Kriitikkond reageeris neile väga erinevalt. Kui teisel loomeperioodil pöörasid siinsed arvustajad sensuaalsusele vaevalt tähelepanu, siis aastatel 1926–1927 keeldus osa kriitikute koreograafi ja tema toonase tantsupartneri Herman Kolt-Oginsky loomingu kunstiks nimetamast. Artiklis analüüsitakse, mis tingis kriitikute erineva reaktsiooni ning kust jooksis 1920. aastatel piir lubatud ja lubamatu sensuaalsuse vahel. Uurimuse peamiseks allikateks on toonased arvustused, kunstniku loomingu tutvustavad artiklid, kavalehed ja tema kaasaegsete erakirjad.

Märksõnad: varane moderntants, 1920. aastad, Elmerice Parts, erootilisus, kunstilisus

Sissejuhatus

Eelmise sajandi esimestel kümnenditel sündis Lääne-Euroopas ja Põhja-Ameerikas uus tantsuvorm – moderntants¹. Moderntantsuga said naised

¹ Kasutan terminit *varane moderntants*, lühidalt *moderntants*, üldmõistena. Tähistan sellega kõiki 1920. aastatel eksisteerinud tantsuvorme: nii teatris kui ka varieteedes esitatavaid. Artiklis

võimaluse olla nii oma loomingu esitajad kui ka loojad: ühtäkki oli tantsijal võimalik ise otsustada, kuidas ja mida ta esitas. Kuni moderntantsu sünnini kuulus piiramatult võim tantsulaval balletile ning sellega meeslibretistile ja -koreograafile. Moderntantsijad – esialgu enamjaolt naised – ei kasutanud aga balletitehnikat ega -sõnavara; selle asemel eelistasid nad leiutada uusi samme. Lisaks hülgasid nad balleti kohustuslikud elemendid: korseti, varvaskingad ja tülle ehk tüllist balletiseeliku. Sellega muutsid naissoost koreograafid seda, kuidas naist laval kujutati. Nii vähenes lõhe tantsu esitaja ja tema kujutatud tegelase vahel (Manning, 1992, lk. 105).²

Eesti üks esimesi moderntantsijaid oli Elmerice Parts (sünd Meyer, 1878–1974). Tema tantsijakarjäär algas 1920. aastal ja kestis ühtekokku seitse aastat. Parts oli rahvusvahelise haardega tantsija ja koreograaf, keda 1920. aastate keskpaigas hindasid kõrgelt mitmed siinsed kriitikud. Üldine positiivne hoiak Partsi suhtes muutus, kui tema tantsupartneriks sai 1926. aastal Herman Kolt-Oginsky (ka Heiko Kolt või Herman Oginski, 1902–1977). Nende loomingule heideti ette liigset erootilisust, esitletu ei olnud mitmete kriitikute sõnul kunstipärane ning ei sobinud teatrilaval esitamiseks. Partsi ja Kolt-Oginsky looming tegi murelikuks Tartu linnakodanikud, kes nägid selles ohtu noorte kõlblusele (Aa., 1927). Teadaolevalt oli Tartu koolijuhatus korraldusel kooliõpilastel keelatud 1927. aastal teise etenduse külastamine. Linnaelanike meelegärm oli kuuldavasti nii tõsine, et plaanis oli segada etendust „mädamunade, kaigaste ja kassikontserdiga“, kõneldi nn Gripenbergi skandaali³ kordumise ohust. (*Ibid.*)

tuleb juttu plastilisest tantsust, väljendustantsust (sks *Ausdruckstanz*) ja avangardistlikust tantsust.

² Tantsuteadlased on feministliku teooria tõlgendusstrateegiaid kasutanud alates 1980. aastatest (Tomko, 2007, lk 103, 105). Suurepärase ülevaate uuritust annab Elizabeth Claire artiklis „Dance Studies, gender and the question of history“ (2017). Eesti tantsulugu on uuritud vähe, eriti soolisest aspektist. Sooliseid suhteid kaasaegses tantsus on uurinud Heili Einasto (2002a, 2002b, 2017).

³ Nn Gripenbergi skandaali seostatakse Soome moderntantsijate Maggie Gripenbergi ja Onni Gabrieli esinemisega 1919. aasta novembris Tartus. Plaanimata etendused katkesid kahel korral kunstihingu Pallas ja kirjandusrühmituse Siuru liikmete vahelesegamise tõttu. Lahvatanud skandaali on põhjalikult analüüsinud Tõnis Tatar (2022).

Erootika on mõiste, mis kerkis Partsi karjääri jooksul esile mitmel korral. Esimest korda kasutas koreograaf seda sõna 1924. aastal, öeldes, et tema element on erootika (Ungari lehtede kirjutused ..., 1924). Huvitaval kombel käsitleti selle perioodi arvutustes meelelisust harva. See-eest Partsi ja Kolt-Oginsky ühise loomingu puhul valdav osa kriitikutest muust ei kõnelenudki. Lisaks erines arvustajate suhtumine nähtusse. Miski ei viita sellele, et erootilisus oleks aastatel 1922–1924 koreograafi renomeele negatiivset mõju avaldanud: kriitikud väärtustasid Partsi nii koreograafi kui tantsijana. See-eest 1926. ja 1927. aastal andis tantsude erootiline sisu kriitikutele põhjust seada kahtluse alla Partsi ja Kolt-Oginsky tõsiseltvõetavuse kunstnikena.

Artiklis uurin, kuidas väljendus kriitikute sõnul erootilisus ehk meelelisus Partsi loomingus kolmel loomeperioodil: aastatel 1920–1921, 1922–1924 ja 1926–1927. Lisaks analüüsin, miks mõjus Partsi looming ühel juhul skandaalsena, teisel juhul mitte ning mille poolest erines presenteeritud erootika kahel viimasel loomeperioodil. Peamiseks allikaks on toonased retsensioonid. Kuna valdav osa kriitikutest oli meessoost, kes oma arvutustes andsid hinnangu vastassoost tantsija sooritusele, kätkeb uurimisküsimus implitsiitselt sooperspektiivi.

Elmerice Parts – uue aja naine

Lavakunstide arenguks ja õitsenguks lõi soodsa pinnase linnastumine, mis oli eriti intensiivne eelmisel sajandivahetusel ja esimese maailmasõja algusaastatel (Ainsaar, 1997, lk 43). Tihedalt asustatud aladel oli lihtsam publikut ligi meelitada. Suuremad sissetulekud ja üha odavamad tööstustooted tõid kaasa kõrgema elatustaseme ja laienenud tarbimisühiskonna. Uued liiklusvahendid, nende seas rongid, muutsid reisimise varasemast mugavamaks, märkimisväärselt lühenes reisimisele kulunud aeg. Sellega seoses muutus enese täiendamine välismaal ja külalisetenduste korraldamine senisest lihtsamaks.

1910. aastatel oli siinseks moodsa tantsu keskuseks Tartu oma uuendusmeelsete üliõpilastega. Tartus elasid Elmerice Parts ja Ella Ilbak. Võimalik, et just moodsa tantsu õppimise eesmärgil kolis 1910. aastate

teises pooles ülikoolilinna Gerd Neggo. Neist kõigist said elukutselised tantsijad ja koreograafid, kes panustasid märkimisväärselt eesti tantsukunsti arengusse.

Partsi, Ilbaku ja Neggo julgus ning ettevõtlikkus olid omas ajas erandlikud. Patriarhaalne kultuurinorm, mis määras naise kodusesse ja mehe avalikku sfääri, oli küll hakanud murenema, kuid muutus aeglaselt. Veel 1920. aastatel arutati Eesti konservatiivsetes ringkondades selle üle, kas naine on piisavalt võimekas mehega võrdselt ametialadel tegutsema (Reinfeldt, 2013, lk 17). Ajalehtedes ilmusid artiklid naiste ebapädevusest tööks juhtivatel ametikohtadel (R. Tamm, viidatud Reinfeldt, 2013, lk 17 j) ning intellektuaalse töö kahjulikkusest naise vaimsele tervisele (Kleitsman, 1925, lk 13). Sõdadevahelises Eestis üldlevinud arvamuse kohaselt olid naise peamised ülesanded laste sünnitamine ja kasvatamine ning majapidamise ja abikaasa eest hoolitsemine.

Tantsijakarjäär oli alternatiiv taolisele elule, andes naistele võimaluse iseseisvaks eluks. Lisaks majanduslikule iseseisvusele sai naine tantsijana võimaluse teostada end erialaselt. Kuna tantsu peeti naiste alaks, oli ühiskonnal suhteliselt kerge aktsepteerida tantsija ja koreograafina töötavat naist (Kolb, 2009, lk 97–98, 105). Tantsu õppimine ei olnud kõigile soovijatele võimalik. Eriala omandamiseks tuli ette võtta reis välismaale, mille eeldus oli vanemate või – juhul kui naine oli abielus – abikaasa nõusolek, vabadus kodustest kohustustest, teatav varaline kindlustatus ning keelteoskus. Elmerice Partsil olid kõik need tingimused täidetud. See võimaldas tal justkui möödaminnes lausuda: „Lugesin 1913. a. kusagilt ajakirjast välismaal olevast iluliikumisest. See haaras mind nii, et istusin rongile ja sõitsin Berliini“ (Pert, 1934, lk 157). See eristas teda kolleegidest – ei Ella Ilbakul ega Gerd Neggol ei olnud oma karjääri alguses sellist majanduslikku sõltumatust.

Partsi õpetajaks sai 1913. aastal Hade Kallmeyer. Võimalik, et tõuke Saksamaale sõiduks andis talle Maggie Gripenbergi esinemine samal aastal Eesti Rahva Muuseumi peol. Kuna tulevane tantsijanna kuulus muuseumi uuema kunsti toimkonda (Õunapuu, 2003, lk 39), võttis ta peost suure tõenäosusega osa. Tagasi Tartus, asus Parts õpitud omakorda teistele edasi

andma. 1914. aastal alanud kursusel osales teiste seas Ella Ilbak. 1915. aastal esines Parts koos oma õpilastega Vanemuise peoõhtul. Tegu oli teadaolevalt esimese tõsiseltvõetava plastilise tantsu ettekandega Eesti tantsijate poolt. Enne soolokarjääri algust astus Parts üles Saloména Paul Pinna samanimelises lavastuses Tallinna vanas Draamateatris. Lavastus esietendus 1919. aasta oktoobris. Mainimata ei saa jätta, et näidendi lavastamise idee oli ka Partsil. Ajaleheartikli kohaselt olid Tartu asjaarmastajad Partsi juhendamisel sama aasta augustis ette valmistamas Wilde'i näidendi lavaverisooni (Osc. Wilde "Salome" Tartus, 1919).

Järjepidevat tegevust tantsija ja koreograafina alustas Elmerice Parts 1920. aastal. Kaks aastat hiljem täiendas ta end Berliinis Jutta Klamti tantsukoolis. Suure osa ajast veetis Parts järgnevatel aastatel välismaal, peamiselt Saksamaal ja Suurbritannias. 1920. aastate keskpäigaks oli temast kriitikute sõnul kujunenud üks Eesti hinnatumaid tantsijaid. Kriitikute hoiak tema suhtes muutus 1926. aastal, kui tema tantsupartneriks sai Herman Kolt-Oginsky. Partsi rahvusvaheline karjäär tantsijana lõppes umbes 1927. aastal. Pärast seda töötas ta tantsuõpetajana Tartus, keskendudes peamiselt stiliseeritud rahvatantsude loomisele ja õpetamisele. 1944. aastal põgenes ta Saksamaale, olles enne seda püüdnud tulutult taotleda Saksa Riigi kodakondsust. 1950. aastal emigreerus Parts Ameerika Ühendriikidesse, kus ta suri 1974. aastal.

1909. aastal abiellus Elmerice õigusteadlase, riigikohtuniku ja ühiskonnategelase Kaarel Partsiga (1873–1940). Eesti-Soome kirjanik Aino Kallas on tantsijanna abikaasat meenutanud järgmiselt: „Erakordne kooslus muide: kuivade seadusepügalate äraostmatu tõlgendaja ja samal ajal kõigi kunstide harras kummardaja ja teenija. Paremat, omakasupüüdmatumat, rüütellikumat mõistjat oma noil aegadel veel sinna-tänna kobavatele ja tärkavatele kunstipürgimustele ei oleks Elmerice-proua võinud naljalt leida“ (2012, lk 144). Nende peres kasvas kolm kasulast, kelle eest kandis hoolt pere teenija (Pärtelpoeg, 2002), bioloogilisi lapsi neil ei olnud. Võib oletada, et Kaarel Parts oli oma olemuselt igati liberaalne, sh ei olnud talle probleemiks abikaasa erialased pürgimused ega kodust eemal viibimine. Tõsiasi, et nii mõnelgi naisel oli 1920. aastatel

võimalik jätkata erialast tööd pärast abiellumist, osutab sellele, et uute naiste kõrvale olid tekkinud n-ö uued mehed – need, kelle silmis naise võimekus ei piirdunud koduste toimingutega.⁴

Erootika ja varane moderntants

Enne kui annan ülevaate empiirilistest allikatest, kirjeldan põgusalt moderntantsu ja erootika vahelisi suhteid 1920. aastatel. Valdav osa moderntantsijatest nii siin kui ka välismaal püüdis vältida seksuaalse sisuga tantse. Kultuurisotsioloog Ulrike Wohleri sõnul olid plastiline ja väljendustants kodanlikud nähtused: nimetatud tantsuvormid esindasid põhiliselt kodanlike väärtusi, mida esitati peamiselt kodanlastest koosnevale publikule. Kodanlike arusaamade kohaselt tuli keha, mida tantsija enese väljendamiseks kasutas, „puhastada” seksuaalsusest, tungist, erootikast, erootilisest kiirgusest“. (Wohler, 2009, lk 70–71, 76) Seksuaalsust kiirgav ja väljendav keha välistas Wohleri sõnul kodanlase jaoks igasugused seosed kunsti ja kunstipärasega.⁵

Varases moderntantsus domineerisid „kõrged“ ja „ülevad“ teemad (Scheier, 1992, lk 175). Usuti, et keha kaudu oli võimalik väljendada „sisemisi tõesid“ ja hingelisi tundmuseid (Klein, 1994, lk 182). Sellega sai kehast vahend, mis kõneles millestki, mis asus väljaspool teda ennast. Parimal juhul lakkas keha vaataja jaoks olemast, tehes sel moel ruumi tantsija ekspressioonile, väljendusele. Ella Ilbak, plastilise tantsu üks kaalukamaid esindajaid Eestis, tões: „Õieti näeme vaevalt tantsija ainelist keha, just nagu lugedes raamatut ei näe trükitud tähti, nagu vaadeldes pilti ei näe kuivanud värve lõuendil. Me näeme seespool pakitsevat inimest“ (1918). Ilbak lahutab siin inimese, kes „pakitseb seespool“, tema kehast;

⁴ Kaarel Partsi kõrval võib esile tõsta Gerd Negro abikaasat Paul Olakut ja Estonia teatri koreograafi Rahel Olbrei abikaasat Hanno Kompust. Ella Ilbak ei abiellunud.

⁵ Stiinjuures on oluline mainida, et alastus ja seksuaalsus ei olnud põhjuslikus seoses. Toona usuti „seksuaalsusest“ vaba alastuse võimalikkusesse, teisisõnu „loomulikku“ alastusse. Ulrike Wohleri sõnul kehastas väljendustants „puhast“, „kunstiliselt väärtuslikku“, „loomulikku“ ja sellega jäika, see tähendab ranget ja puritaanlikku varianti alastitantsust, kus keha on asekualiseeritud loomulikkuse ideoloogia poolt (2009, lk 72). See kehtis ka plastilise tantsu kohta. Ideed „loomulikust“ alastusest olid seotud Saksa Riigis toona populaarsete liikumistega, nagu *Lebensreformbewegung* ehk elureformi liikumine ja *Freikörperkultur* ehk vaba keha kultuur.

kehas saab midagi, mis takistab inimeseni jõudmast. Gerd Neggo, üks peamiseid väljendustantsu esindajaid Eestis, oli veendunud: „Isegi tantsija keha on ainult tööriist, ainult vahend otstarbe saavutamiseks. Tants üksnes on suverään“ (1927). Sarnaselt Ilbakuga kaotab ka Neggo keha lavalt, jättes lavaõiguse vaid tantsule.

Koreograafid, kes ei jaganud teatriinstitutsiooni kodanlikke väärtuseid, pidid leidma endale muu mängupaiga. Nii esinesid varietees teiste seas need tantsijad, kes kritiseerisid olemasolevaid sotsiaalseid suhteid, mõtestasid ümber ja seadsid kahtluse alla keha, soo ja seksuaalmoraaliga seonduvat ja/või kujutasid oma loomingu seksuaalselt laetud alastust (vastupidi väljendustantsu asekuaalsele alastusele) (Wohler, 2009, lk 71). Wohleri (2009) sõnul esindasid nad avangardistlikku lavatantsu.

Üheks olulisemaks avangardistide seas oli alastitantsija Anita Berber – Weimari Vabariigi öökuninganna, kes mõjus šokeerivalt ühiskonnas, kus kõik sotsiaalsed ja moraalsed piirid olid kokku varisenud (Herold-Zanker, 2021, lk 66). Berberi repertuaari kuulusid tantsud, mis käsitlesid sõltuvust, valu, iha, hullust ja suremist (*ibid.*, lk 69). Mitmed neist olid pühendatud kehalistele elamustele ja kogemustele. Avangardistlike tantsijate jaoks ei olnud keha vahend millegi kehas väljapoole jääva väljendamiseks, nende sooviks oligi väljendada kehalisi elamusi. Sellega tõid nad rambivalgusesse üldiselt madalaks ja patuseks peetud keha. Tantsu-uurija Alexandra Kolb (2009, lk 207, 209) on veendunud, et Berberi eesmärk ei olnud pakkuda oma vaatajatele erootilist rahuldust, vaid „peegeldada ja tõlgendada kaasaegse maailma tumedat poolt“. Kirjaniku ja tantsija Lucinda Jarretti sõnul püüdis Berber luua erootilist kunsti, mis oli Euroopas uus (viidatud Wohler, 2009, lk 83 j).

Siinkohal ei saa mainimata jätta fakti, et 1926. aastal ristusid Berberi ja ta toonase (tantsu)partneri Henri Châtin Hofmanni teed Partsi ja Kolt-Oginsky omaga. Mõlemad duod esinesid Hamburgi revüüteatris Alkazar, esimene kavaga „Erootika ja ekstaasi uued tantsud“, teine kavaga „Valla päästetud kired“. Missugused olid täpselt tantsijatevahelised suhted, vajab veel selgitamist.

Empiirilised allikad

Siinse uurimuse põhiline meetod on allikakriitika ning peamine allikas tolleaegsete tantsude retseptioon. Arvustusi analüüsid tuleb arvestada sellega, et tegu on eelkõige avaldamiseks mõeldud tekstidega: neid iseloomustavad lühidus ja ülevaatlikkus. Oma roll on ajalehetoimetusel, kes otsustab, kas etendust kajastada või mitte ning kellele see töö usaldada. Seejuures ei ole arvustus eraldiseisev arvustajast, vaid hinnanguline tekst, mis peegeldab autori maitset ja tema esteetilisi tõekspidamisi. Kirjutajast sõltuvad nii tantsunumbrid, millele autor oma arvustuses tähelepanu pöörab, aspektid, mida ta ühe või teise tantsu juures esile tõstab, kui ka tantsule antav hinnang. Arvestada tuleb sedagi, et arvustused on läbi imbinud tolle aja kultuurinormidest, sh soorollidest.

Uurimus tugineb eestikeelsetes meediaväljaannetes ajavahemikul 1920–1927 ilmunud tekstidele. Kokku õnnestus mul leida 31 arvustust ning 68 muud artiklit. Enamik arvustusi on ilmunud päevalehtedes Postimees ja Päevaleht. Lisaks on teemakohaseid artikleid avaldanud järgmised ajalehed ja ajakirjad: AEG, AGU, Kaja, Kiri ja Kunst, Koit, Looming, Lõuna-Eesti, Naesterahva Töö ja Elu, Oma Maa, Põhja Kodu, Pärnu Postimees, Pärnu Päevaleht, Rahva Sõna, Sakala, Tallinna Teataja, Vaba Maa, Vaba Maa Pärnu väljaanne ja Üliõpilasleht. Tuvastada oli võimalik 15 artikli autorid – kõik nad olid mehed. Kuna enamik arvustustest oli signeerimata (7) või signeeritud mulle tundmatu pseudonüümiga (8), ei ole kahjuks võimalik öelda, kas kriitikute hulgas oli naisi. Tuvastatud autoritest kõige produktiivsem oli teatritegija Voldemar Mettus (kokku 6 artiklit aastatel 1921, 1923, 1924, 1926, 1927), talle järgnesid kirjandus- ja teatrikriitik Rasmus Kangro-Pool (2 artiklit aastatel 1926 ja 1927) ning kirjanik Hugo Raudsepp (2 artiklit aastatel 1923 ja 1924). Kirjanikud Bernhard Linde (1926), Karl Ast-Rumor (1927) ja Johannes Semper (1926) ning teatritegija Hanno Kompus (1921) on kirjutanud ühe artikli. Teadaolevalt ainus naine, kes võttis Parts'i esinemisega seoses sõna, oli teatripedagoog ja näitleja Lulu Kitzberg-

Pappel. Tema sõnul pakkus tantsijanna midagi erilist: „Meile õhkub vastu puhas kunst, äranärvetamata jõud ning mõttekus“ (1921).

Niisiis, pilt, mis uurijale täna avaneb, sõltub suures osas just nendest (mees)autoritest. Enamik neist tundis suurt huvi moderntantsu vastu ning külastas innukalt tantsuetendusi nii kodu- kui välismaal. Teatavasti nägi Kangro-Pool Hamburgis Rudolf von Labani tantsulavastust (R. K.-P., 1924), lisaks jälgis ta väidetavalt Labani stuudio õppetunde (R. K.-P., 1927). Semper külastas Mary Wigmani ja Tanzbühne Labani tantsuetendusi Berliinis (Semper, 1982a, lk 147, 1982b, lk 199). Laban oli Gerd Negro õpetaja, ja tõsiasi, et mitmed kriitikud olid kursis tema teooria ja loominguga, tagas Neggole teadliku arvustajaskonna. Partsil seda õnne ei olnud. Puuduvad andmed, et siinsed kriitikud oleksid lähemalt tuttavad olnud tema õpetajate ja kolleegide (Jutta Klamt, Anita Berber) loominguga.

Lisaks arvustustele on uurimuses kasutatud ajaleheartikleid, mis tutvustavad esinemise eel Partsi loomingut potentsiaalsele vaatajale, kajastavad tema tegemisi välismaal ja kajastavad koreograafi loomingu vastuvõttu väljaspool Eestit. Hindamatud on Partsi kirjutatud artiklid, mis võimaldavad kõlada kunstniku häälel ja avavad mingil määral tema nägemust tantsukunstist. Kõige informatiivsem on tema vastus Rasmus Kangro-Pooli kriitilisele arvustusele 1926. aastal, millest tuleb juttu allpool. Kõige lähemale on tantsija esitusele võimalik saada tantsupoosides tehtud fotode abil. Viimaste puhul tuleb arvestada tõsiasjaga, et tegu on stuudioülesvõtetega, kuna toonane tehnika ei võimaldanud etenduse ajal pilti teha. Esitatud tantsude pealkirjadest ja kasutatud saatemuusikast annavad ülevaate kavalehed. Koreograafi märkmed ega filmiülesvõtted (kui neid oli) säilinud ei ole.

Partsi lavalooming

Selles peatükis vaatlen arvustustele tuginedes, kas ja kuidas avaldus erootika Elmerice Partsi tantsuloomingus eri loomeperioodidel. Tantsijakarjääri alguses, aastatel 1920–1921, ei viita ükski allikas meelelisusele või erootilisusele Partsi tantsudes. Kuigi sinne eestikeelne

meedia ei tõstnud ka järgneval loomeperioodil (aastatel 1922–1924) esile erootilisust tantsijanna loomingus, viitavad ülejäänud allikad siiski millelegi muule. Kolmandal ehk viimasel loomeperioodil (aastatel 1926–1927) oli erootika tema ja Herman Kolt-Oginsky loomingus mitme kriitiku sõnul lausa häirivalt esiplaanil. Tõsiasi, et tartlaste jaoks kujutasid duo esitatud tantsud ohtu noorte kõlblusele, tõendab, et tegu ei olnud mõne üksiku konservatiivse kriitiku nägemusega. 1925. aasta kohta andmed puuduvad.

Kui lillevarre pehme õõtsumine (1920, 1921)

1920. aastate alguses domineeris arvustustes rõõmus, ilus, graatsiline, veetlev, heatujuline ja vallatu kuju, kes lendles kergelt läbi ruumi. Hanno Kompuse sõnul „käte heljutamine [„Berceuses“] edes-tagasi vallandas kujutluse millestki nii õrnast, lüürilisest, muretust, mille iseloomustuseks ei leia sõnu. [---] Kui lillevarre pehme õõtsumine leeve tuule käes“ (1921). „Ringmäng“ heljus kriitiku sõnul vaatajatest mööda *nagu kevadine muinasjutt*, tähelepanu jagus tantsijanna *mänglevale graatsiale, hingelisele rõõmule ja õhulisele kostüümile* (A. G., 1921). „Pizzicato“ oli tundmatu kriitiku arvates täis *päikesepaistelist vallatust ja naiivsust* (Waatileja, 1921), „Kobold“ oli *heast tujust ülevoolav* (A. G., 1921). Nimetatud tantsudest erines Sibeliuse „Ämblik“, mis oli täis *õudust ja verejanu* (*ibid.*). Arvustused manavad silme ette erinevad loodusnähtused. Esitatu mõjus kriitikute väitel ebamaise, isegi muinasjutulisena. Üks kirjanik ja luuletaja olevat Partsile pärast esinemist kirjutanud: „Teie näitasite meile oma ilmumisega kaotatud ja jälleleitud muinasjuttu“ (Pr. Elmerice Partsi plastiliste ..., 1921).

Tundub, et kehalisi kogemusi koreograaf sel ajal oma tantsudes ei kirjutanud, kuigi huvi nende vastu oli tõenäoliselt olemas. Partsi repertuaari kuulus kõnealusel perioodil nn Salomé tants, mis pärines samanimelisest lavastusest. Kui kuskilt erootilisi motiive otsida, siis ehk sealt: andis ju Salomé tants võimaluse kujutleda hukatuslikku erootikat. Kriitikute sõnul ei mõjunud tants hukatuslikult ei teatri- ega tantsulaval, küll aga kirjeldati tantsu *kirglikuna* (Waatileja, 1921). Kompuse meelest mõjus esitatu tantsulaval lausa *lapselikuna*, kuna puudus Heroodese ihar

pilk, kellele teatrilavastuses Salomé oma võrgutavat tantsu tantsis (1921). Tundmatu kriitiku sõnul sisaldas tants *ekssootilist metsikust*, kuid suutis sellest hoolimata pakkuda momente, kus *plastiline ilu mõjule tuli* (A. G., 1921). Teisisõnu, esitatu jäi metsikusest hoolimata kunsti piiridesse ja pakkus visuaalset naudingut. Parimal juhul lakkas keha vaataja silmis üldse eksisteerimast. „India jumalat“, mis oli Voldemar Mettuse hinnangul tehniliselt raske tants, esitas Parts *mängeldes*, mis andis vaatajatele võimaluse *koonduda tema hingelise külje peale* (W. M-s., 1921).

Ühtegi fotot 1920. aastate algusest ei ole teadaolevalt säilinud. Läti kunstnik Reinholds Kasparsons on kujutanud tantsijannat esitamas „Valssi“, joonistus ilmus 1921. aastal Läti ajakirjas Svare (nr 48). Pildil on kujutatud tantsijannat pikas õhukeses kleidis; kleidi lõhikud paljastamas tema paljaid jalgu ja varbaid. Kleidi ülemine osa näib tantsijanna kehaga ühte sulanduvat, rõhutades reformkleidi „loomulikkust“. Kunstnik on tabanud tantsijanna väikeselt hüppelt, ta toetub ühele jalale, teine jalg on sirutatud natuke tahapoole; randmest lõdvad käed on tõstetud pea kohale. Tantsijanna liikumine on kerge ja loomulik. Tema nägu on suunatud ülespoole, silmad on suletud, näol valitseb rahulolev naeratus.

Täis hoogu ja jõudu (1922–1924)

1922. aastal täiendas Parts end Jutta Klamti juures Berliinis, õpingutele järgnes debüüt Blüthneri saalis – toona Berliini ühes olulisemas etendusasutuses. Oktoobris alustas tantsijanna suuremates Eesti linnades ringreisi kavaga „Uued tantsud“. Mis oli esimese loomeperioodiga võrreldes muutunud? Koreograafi sõnul oli ta selja keeranud „plastikale oma leevete, vormiümmarguste, veidi magusate ülale küünitavate liigutustega“, sest taoline kunst ei ole võimeline kõnetama *praegust ajavaimu* (Parts, s. a.). Parts oli teadlik, et sellest tulenevalt võisid plastilise tantsu austajale näida tema liigutused *nurgeliste ja äkilistena* ning tema tants tunduda *liiga brutaalse ja mitte „ilusana“*. „Minu tantsus peab avalduma spontaansus, jõud ja kirg,“ konstateeris tantsijanna. (Elmerice Partsi tantsuõhtu Estonias, 1923) Partsi näisid huvitavat tugevad, ülevoolavad tunded; sellised, mis haaravad kaasa ja panevad ümbritseva unustama. Kõnealuselt ajajärgust pärineb Partsi väide, et tema element on

erootika (Ungari lehtede kirjutised ..., 1924) – oma aja kohta sündsusetult julge väljaütlemine.

Eesti kriitikute suhtumine Partsi oli neil aastatel toetav ja tunnustav: kriitikute sõnul oli temast kujunenud tehniliselt võimekas tantsija, kelle tantsulooming oli *kaasakiskuv* ja esitus *hingestatud*. Positiivsele suhtumisele vaatamata jäi toonane kriitika koreograafi loomingu iseloomustamisel võrdlemisi abituks, eriti kui võtta arvesse esinemise eel ilmunud artiklite asjalikku sisu. Arvustused olid üldsõnalised ja sisaldasid vähe infot selle kohta, mida laval esitleti. Mõisted, mida kriitikud enim Partsi ja tema loomingu iseloomustamiseks kasutasid, olid *temperament*, *hoog*, *jõud* ja *joovastus*.

Kuidas olid sel ajajärgul Partsi loomingu lood erootikaga? Peatun siinkohal tantsu „Erootika“ (ilmselt edasiarendus nn Salomé tantsust) retseptisioonil. Hugo Raudsepa sõnul kujutas tants *puhtnaiselikku alistumist* (H. R., 1923). „Erootika käsitus, rütm, iga samm ja poos mõjus ehtsana, kütkestavana, sütitavana,“ kirjutas tundmatu kriitik (R., 1924). Arvustajate meelest oli esitatu *kirglik* ja *kütkestav* (Pr. Elmerice Partsi tantsu õhtu..., 1922; Pr. Elmerice Parts..., 1923; -a-, 1924). Voldemar Mettuse hinnangul oli tantsus omajagu *taltsutamatus* (W. M.-s., 1924). Need repliigid ei kõnele millestki piire ületavast.

Veidi teistsuguse pildi Partsi esinemisest maalivad muud allikad. Berliini ajalehes Die Freiheit ilmunud arvustuse kohaselt kujutati laval kehalisi naudinguid: „Ja kuidas ta 'Erootikas' sümboliseeris kurameerimist, naudingut õndsat tunnet ja teostust“ (cm., 1922). Tartu saksakeelse ajalehe tundmatu arvustaja kõneles tantsuga seoses *lämmatavast meelelisusest* (-a-, 1922). Nii Raudsepp kui Tartu saksa lehe autor peavad sealjuures vajalikuks toonitada, et Partsi loomingu jääb kunsti piiresse (*ibid.*; H. R., 1923). Võimalik, et mõned esitatud tantsudest olid ohtlikult lähedal piirile kunsti ja mittekunsti vahel, mistõttu kiirustasid Partsi suhtes positiivselt meeletatud kriitikud kinnitama, et tegu on kunstiga.

Lisaks retseptisioonile on säilinud Friedebert Tuglase read Artur Adsonile: „Lähnen siiski täna Partsi tantsu vaatama. Hyppab ypris ropult; pole ma sarnaseid õhuvanni võtmisi varem isegi Moulin Rouge'in näind,

nagu olid ta tantsud esimesel õhtul, nädal aega tagasi“ (Adson, Tuglas, 2011, lk 394). Tuglas kasutas nähtu kohta küll sõna „ropp“, kuid otsustas tantsuetendust veel korra vaatama minna. Talle ei olnud tantsukunst võõras: nii et ainult roppusega ei saanud siin tegu olla, vastasel juhul ei oleks ta seda uuesti vaatama läinud. Iseasi, kuivõrd kõrgelt hindas kirjanik Partsi kunsti. Võrdlus Pariisi varieteeteatri Moulin Rouge'iga lubab oletada, et mitte kuigi kõrgelt.

Tuntuimad fotod kõnealusel perioodist on tehtud Anny Eberthi ateljees Berliinis. Ühel neist näeme tantsijannat ekspressiivses tantsupoosis: ta toetub parema jala päkale, teine jalg on põlvest kõverdatud ja tõstetud üles; tema ülakeha on painutatud vibuna taha (foto on hoiul Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis). Käed, üks küünarnukist rohkem, teine vähem kõverdatud, on tantsijanna tõstnud ülespoole, tema sõrmed on harali. Parts kannab fotol „oriendist“ inspireeritud kaheosalist dekoreeritud nappi kostüümi. Tema randmeid ja pahkluid kaunistavad metallornamendid. Kuigi tantsijanna nägu ei ole fookuses, võib aimata naeratust ta näol.



Joonis. Elmerice Parts 1920-ndate teisel poolel Berliinis. Foto: Atelier Eberth

Partsi loomingus oli aastatel 1922–1924 kriitikute sõnul kirge, jõudu ja hoogu, see haaras vaatajat, kiskus ta kaasa. Säilinud allikad lubavad oletada, et nii mõnigi tantsunumber võis olla tavapäratult julge, skandaali need sellest hoolimata ei tekitanud. Seda ei saa öelda järgmise loomeperioodi kohta.

Rindade iharad liigutused (1926, 1927)

Viimasel loomeperioodil tantsis Parts koos Herman Kolt-Oginskyga. Nende ühine looming tekitas Eestis skandaali. Kriitikute arvamused läksid pea kõigi tantsude puhul lahku. Ainus tants, mida arvustajad üksmeelselt kiitsid, oli „Morfium b“. Tants kujutas raudse halastamatusega morfiumi nõrgendavat ja hävitavat mõju inimkeha ja -hingele, mis väljendus jõuetult kramplikus liikumises ja vastupanuta meeleheidet kujutavas miimikas (W. M-s., 1926). Rohkelt vastukaja sai kriitikutelt „Masin nr 13“, tants, mille sisuks oli kriitikute sõnul masina jäljendamine. Tundmatu kriitiku meelest sisaldas tants mehaanilisi liigutusi ja asendeid ning seda esitati *masinamüra* saatel (Parts-Oginsky tantsuõhtu, 1927).

Partsi ja Kolt-Oginsky poolehoidjad, nende seas Voldemar Mettus ja Bernhard Linde, kiitsid tantsijaid, et nad on tantsukunsti uuendanud akrobaatiliste elementidega. Vastased, eesotsas Rasmus Kangro-Pooli ja Johannes Semperiga, heitsid neile ette teatrilavale sobimatu erootika presenteerimist.⁶ Pooldajad erootikast ei kõnelenud – võimalik, et nad ei näinud selleks põhjust. Ühes artiklis tunnistas Linde (1927), et Partsi tantsudes on „palju riskantseid kohti, kuid alati peatub see õigel ajal piiril, mille ületamine oleks kunsti surm“. Niisiis, oht oli justkui olemas, kuid tema hinnangul see ei realiseerunud. Linde sõnul tulenesid etteheited sellest, et Partsi ja Kolt-Oginsky tantsudes oli „ohtralt harilikust lahkuminevat ja uudset“. (*Ibid.*)

Kahjuks ei selgu arvustustest, mida kriitikud erootikast kõneldes täpselt silmas pidasid. Mida nad siis kirjutasid? Kangro-Pooli sõnul oli tantsudes „magusat himutsemist vanemais liigutusi“ (R. K.-P., 1926). Siit

⁶ Kangro-Pool ei olnud esimene, kes Partsi ja Kolt-Oginsky esinemist kritiseeris, kuid tema arvustus pälvis enim tähelepanu. Talle vastasid Parts (1926) ja Mettus (1926), kellele omakorda vastas Semper (1926).

võiks justkui järeldada, et Partsi ja Kolt-Oginsky loomingus leidis käsitlemist meeleline, seksuaalne iha ning kasutati suguaktile viitavaid liigutusi. 1927. aasta arvustused olid 1926. aasta omadest informatiivsemad. Nende väärtust kahandab see-eest kriitikute üldine hukkamõistev hoiak: kuskilt ei aimu tantsijate taotluste mõistmise püüet (v.a Mettuse arvustuses, vt W. M-s., 1927). Tundmatu kriitik täheldas, et tantsijanna „kisub [...] tugevasti silmi, väänab keskkeha ja hargitab sääri” (Parts-Oginsky tantsuõhtu, 1927). Ast-Rumor mainis oma artiklis „suuammutamist ja puusade ning reite vingerdamist“. Kriitiku sõnul paljastas Parts laval *kanikaid*, *naba* ning *kubet*. (Rumor, 1927) Tantsus „Naine“ kujutas tantsijanna Kangro-Pooli väitel naist „rindade iharate liigutuste ja kokkutõmmatud õlgadega“, tehes „kõhutantsulikkude puusa ussilisi liigutusi“, mis „tulid ebavoolavalt kandilised ja mõjusid tõukavalt“ (R. K.-P., 1927). Tundmatu kriitik võrdles Partsi erootikat margariiniga: „see pole eht, vaid ülepakkuv, pealetükkiv, superlatiivides kriiskav oma n.n. pahelisuses“ (Parts-Oginsky tantsuõhtu, 1927). Kahjuks ütlesid kriitikud harva, milliseid tantsunumbreid nad täpselt silmas pidasid; kindlasti ei koosnenud kogu kava erootilistest tantsudest. Õeldust jääb mulje, nagu oleks laval esitatud midagi nilbet, ebameeldivat ja eemaletõukavat. Mitmete kriitikute sõnul ei olnud esitatu näol tegemist kunstiga. Seda väites kuulutati Partsi ja Kolt-Oginsky looming ühtlasi teatrilavale sobimatuks.

Arvustusi tähelepanelikult lugedes selgub, et kriitikutele ei olnud probleemiks mitte tantsude erootiline sisu, vaid see, kuidas erootikat laval esitati. Semper ja Kangro-Pool olid seisukohal, et selleks, et erootikat oleks võimalik käsitleda kunstina, tuleb teda eelnevalt *töödelda*, ta peab saama *transformeeritud* millekski muuks (R. K.-P., 1927; Semper, 1926). Oma artiklis puudutas Semper põgusalt kehaga seonduvat. Tema sõnul tuleb keha – „aine, mis iseenesest juba erootilisem on kui kõigi teiste kunstide materjal“ – *ohjeldada*, enne kui ta saab *kunsti puhastet materjaliks* (Semper, 1926). Sel moel on kriitiku meelest võimalik vältida seksuaalsust, mis välistab kunstipärasuse. Semper sidus kunsti lahti ohjeldamata kehast, astudes sellega kodanlaste leeri. Tema hinnangul sisaldas tantsijate looming

ümbersulatamata loodust ja temperamenti. Parts rõhutas oma loomingus seda, mis pidi *allasurutuna kaasa helisema* ehk aimuma. (*Ibid.*) Kas ei heitnud kriitikud kunstnikele ette erootika liiga elulähedast kujutamist? Andis see ehk Semperile ja Kangro-Poolile alust rõhutada erootika *transformeerimise* ja *ümber töötlemise* vajadust? Elulähedusse aitas panustada ehk seegi, et Parts ei esinenud üksi, vaid koos meespartneriga.

Kuid mis siis, kui see, mida tantsijatele ette heideti, oli taotluslik? Kangro-Pooli sõnul olid tantsijanna liigutused ebameeldivad – võimalik, et nii need pididki mõjuma. Parts ei pidanud oluliseks „*ilu*“ – seda võib järeldada mõned aastad varem öeldust. Samuti oli ta teadlik tõsiasjast, et tema looming võis mõnele näida *brutaalsena*. Kas võis Partsi ajendada soov kritiseerida kodanlikku arusaama kunstist? Või kannustas teda sensatsiooniiha ja ekstravagantsuse taotlus, nagu on oletanud teatriuuriija Lea Tormis (1967, lk 26)?

Partsi visioonist annab veidi aimu tema vastus Kangro-Pooli arvustusele. Peamine osa Partsi artiklist käsitleb akrobaatikat, erootikat mainib ta vaid ühel korral. Koreograafi sõnul oli tema soov näidata uusi „võimalusi ja perspektiive, [---] et mitte kaotada sidet nüüdisaja elurütmi ja modernelu uute tähistega“. Selleks, et *vormid ja normid* vastaksid käesoleva aja vaimule, pidi muutuma *nii [tantsude] tempo kui aines*. Akrobaatika võimaldas tema sõnul „kõige raffineeritumaid füüsilisi nüansse, kõige abstraktsemaid kujutlusi ja kõige erootilisemat joobumust [---] läbi viia.“ (Parts, 1926)

Kõnealusel perioodil on säilinud väga vähe visuaalset materjali. Siinkirjutajale teadaolevalt ainus foto duost ilmus 1926. aastal Saksa ajakirjas UHU. Pilt pärineb Berliini fotoateljéest Zander & Labisch. Näeme tantsijaid ebaloomulikus ja vähemalt Kolt-Oginsky jaoks ebamugavas poosis. Ta on turiseisus, jalad põlvedest kõverdatud, tema terav ja selge pilk on suunatud tantsijannale, kelle torso ta on haaranud oma jalalabade vahele. Tantsijanna jalad on kergelt põlvedest kõverdatud ja ta nõjatub veidi tahapoole. Tema silmad ja suu on poolavatud, pilk pisut uimane, justkui teispoolsusesse suunatud; poolläbipaistva rätiku alt paistab tantsijanna suu. Kas ta näol on jõuetu naeratus või on tegu hoopis

õela irvitusega? Juhtroll näib selles stseenis kuuluvat Kolt-Oginsky, kelle meelevalduses näib tantsijanna viibivat. Mõlemad tantsijad kannavad kogu keha katvaid liibuvaid tõenäoliselt värvilisi trikoosid.

Keeruline on midagi lõplikku öelda Partsi ja Kolt-Oginsky loomingu kohta: erinesid nii kriitikute hinnangud esitatud tantsudele kui ka tantsude kirjeldused. Seal, kus üks osa kriitikutest nägi uuenduslikku tantsukunsti, oli teiste jaoks tegemist ebamoraalse ja mittekunstipärase meelelahutusega. Võrreldes varasemate loomeperioodidega pani Parts viimasel loomeperioodil rohkem rõhku kehaliste elamuste kujutamisele. Tema ja Kolt-Oginsky loomingu leidis kujutamist narkootikumide mõju inimesele („Morfium b“) ja inimeste muutumine masinateks („Masin nr 13“, hiljem „Masin“). Suure tõenäosusega võib ka väita, et nende nende lavalooming hõlmas seksuaalsusega seotud teemasid. Iseküsimus on, missugusel tasemel seda tehti.

Kokkuvõte

Eelmise sajandi alguses sündinud varane moderntants andis naistele võimaluse olla nii oma loomingu esitaja kui looja. Lavale jõudsid uued teemad ja tegelaskujud. Üks Eesti esimesi moderntantsu esindajaid oli Elmerice Parts. Artiklis vaatlesin, kuidas avaldus kriitikute sõnul eri loomeperioodidel tema tantsudes meelelisus ehk erootika. Näeme, et tugevate füüsiliste elamuste ja tunnete kujutamine muutus koreograafi jaoks aja jooksul üha olulisemaks.

Esimesel loomeperioodil (1920–1921) kuulus tema repertuaari küll võrgutav Salomé tants, kuid kriitikute sõnul ei mõjunud see kuigi sensuaalsena. 1922. aastal tõi koreograaf lavale uue variandi samast tantsust („Erootika“). See õnnestus paremini, olles esimesest versioonist mitmete allikate sõnul tunduvalt meelelisem. Partsi mainele ei näi kumbki tants negatiivset mõju avaldanud olevat. (Iseküsimus on, kuidas oleksid hinnanud „Erootikat“ Partsi hilisemad tulised kriitikud Rasmus Kangro-Pool ja Johannes Semper.) Kõige jõulisemalt tõusis erootika Partsi loomingu esile tema karjääri viimastel aastatel (1926–1927), mil ta esines koos Herman Kolt-Oginskyga. Kui teisel loomeperioodil (1922–1924) ei

pidanud eestikeelne meedia meelelisust Partsi loomingus mainimisväärses, siis järgmistel aastatel muust peaaegu ei räägitudki. Seejuures kõlasid valjemini kriitiliselt meelestatute hääled. Mis tingis kriitikute erineva reaktsiooni Partsi sensuaalsele tantsuloomingule eri loomeperioodidel?

Kultuurisotsioloog Ulrike Wohleri sõnul ei ole kodanluse silmis seksuaalsel kehal midagi ühist kunsti ja kunstipärasega. Partsi loomingu retseptiooni analüüs seda väidet ei kinnita. Näeme, et teatud tingimustel oli sinne kodanlus, kelle hulka kriitikud kahtlemata kuulusid, valmis nägema seksuaalsust väljendavat keha kunstipärasena: teisel loomeperioodil, mil koreograafi repertuaari kuulus tants „Erootika“, hindasid kriitikud tema oskuseid igati kõrgelt. Nii ei selgita kriitikute erinevat reaktsiooni Partsi loomingule aastatel 1922–1924 ja 1924–1926 seksuaalse keha puudumine või selle olemasolu laval.

Ei saa välistada, et kriitikud väärtustasid seksuaalsusest ja erootikast „puhastatud“ kehast enam koreograafi võimekust pakkuda oma loominguga visuaalset naudingut. Nn Salomé tants, hiljem „Erootika“, oli oma olemuselt võrgutav tants, mis pakkus (mees)kriitikutele kindlasti rohkelt silmailu. Partsi hilisem looming seda arvatavasti ei võimaldanud. Tema kujutatud naistegelased erinesid seni nähtutest: koduse õhu asemel hingasid nad sisse oopiumisuitsu, osalesid masinlikustatud suurlinnaelus ning suure tõenäosusega nautisid abieluväliseid suhteid. Partsi loomingus leidsid kajastamist naise kehalised elamused, mida koreograaf kujutas oma kunstiliste arusaamade ja tõekspidamiste järgi. Teame, et Partsi eesmärk ei olnud luua „ilusaid“ ega „meeldivaid“ tantse. Samuti võib öelda, et tema esitlus puudus helgus, kergus ja „ilu“, mida kriitikud ühelt tantsu- etenduselt näikse eeldanud olevat. Nii võibki öelda, et kunstipärasus ei olnud 1920. aastatel seotud mitte niivõrd erootikast ja seksuaalsusest „puhastatud“ kehaga, kuivõrd võimega pakkuda (mees)kriitikutele visuaalset naudingut.

Kasutatud kirjandus

- a- (1922, 20. oktoober). Tanzabend Elmerice Parts. *Dorpater Nachrichten*.
- a- (1924, 19. jaanuar). Proua E. Partsi plastilised tantsud. *Postimees*.
- Aa. [Artur Adson] (1927, 10. aprill). Täna Elmerice Parts ja Herman Oginski. *Päevaleht*.
- Adson, A., & Tuglas, F. (2011). *Paaži ja Felixi kirjavahetus 1917–1944*. Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- A. G. (1921, 21. veebruar). Proua Elmerice Partsi plastilised tantsud. *Postimees*.
- Ainsaar, M. (1997). *Eesti Rabvastik. Taani bindamisraamatust tänapäevani*. Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Claire, E. (2017). Dance Studies, gender and the question of history. *Clio. Women, Gender, History*, 46(2), 161–188.
<https://doi.org/10.4000/cli0.13826>
- cm. (1922, 24. september). Tanzabend Elmerice Parts. *Die Freiheit*.
- Einasto, H. (2002a). Naine – stereotüüpne mõistus. *Teater. Muusika. Kino*, 21(12), 51–60.
- Einasto, H. (2002b). Tantsitud sugu: soolisis eesti 1990. aastate moderntantsus. *Ariadne Lõng*, 3(1/2), 34–49.
- Einasto, H. (2017). Tantsitud Kalevipoeg läbi rahvuslike soostereotüüpide prisma. R. Argus, L. Epner, & P. Viires (toim.), *Philologia Estonica Tallinnensis 2* (lk 85–107). Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Elmerice Partsi tantsuõhtu Estooinias (1923, 13. jaanuar). *Päevaleht*.
- Herold-Zanker, K. (2021). Intermediality and decadent performance in Anita Berber and Sebastian Droste's *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* (1923). *Interdisciplinary Journal of Decadence Studies*, 4(2), 64–88.
<https://doi.org/10.25602/gold.v.v4i2.1588.g1702>
- H. R. [Hugo Raudsepp] (1923, 18. jaanuar). Elmerice Parts'i õhtu „Estooinias“. *Vaba Maa*.
- Ilbak, E. (1918, 10. mai). Tants ja tantsjanna. *Postimees*.
- Kallas, A. (2012). *Mu saatuse maa*. Tammerraamat.
- Kitzberg-Pappel, L. (1921, 12. veebruar). Proua Elmerice Partsi plastilised tantsud „Vanemuises“. *Postimees*.
- Klein, G. (1994). *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. Wilhelm Heyne Verlag.
- Kleitsman, R. (1925). Naisest. *Eesti Naine*, 9, 10–13.
- Kolb, A. (2009). *Performing femininity: Dance and literature in German modernism*. Peter Lang.
- Kompus, H. (1921, 3. märts). Kaks tantsijannat. *Tallinna Teataja*.
- Linde, B. (1927, 10. aprill). Pr. Parts ja hra Oginski esinemiseks. *Kaja*.

- Manning, S. (1992). *Feminism, utopianism, and the incompleting dialogue of modernism. A reading of the dances of Mary Wigman*. Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Florian Noetzel Verlag.
- Mettus, V. (1926). Elmerice Partsi ja Herman Oginski tantsuõhtu puhul „Vanemuises“ 25. I. 26. *Looming*, 2, 209–211.
- Neggo, G. (1927, 14. jaanuar). Märkmeid uuest kunsttantsust. *Päevaleht*.
- Osc. Wilde “Salome” Tartus (1919, 30. august). *Tallinna Teataja*.
- Parts, E. (1926, 14. veebruar). Elmerice Parts oma tantsu iseloomust. *Päevaleht*.
- Parts, E. (s. a.). Mõningaid mõtteid tantsust. RA_EAA.2111.1.4292.
- Parts-Oginsky tantsuõhtu (1927, 12. aprill). *Vaba Maa*.
- Pert, J. (1934). Eesti kunsttants. *Eesti Noorus*, 6(6), 151–164.
- Pr. Elmerice Partsi tantsu õhtu kolmapäeval 18. oktoobril (1922, 19. oktoober). *Postimees*.
- Pr. Elmerice Parts 6. skp. Endlas (1923, 9. veebruar). *Vaba Maa: Pärnu väljaanne*.
- Pr. Elmerice Partsi plastiliste tantsude õhtu (1921, 22. veebruar). *Päevaleht*.
- Pärtelpoeg, M. (2002, 4. detsember). Mälestuste radadel. *Eesti Kirik*.
<http://www.eestikirik.ee/malestuste-radadel/>
- R., (1924). Tants. Elmerice Parts'i tantsude-õhtu „Vanemuises“ Tartus, 16. jaan. s.a.. *AGU*, 6, 188–190.
- Reinfeldt, K. (2013). *Naise emantsipatsiooni küsimus Eestis 1920. aastatel Postimehe ja Päevalehe põhjal* [Bakalaureusetöö, Tartu Ülikool].
<http://hdl.handle.net/10062/33428>
- R. K.-P. [Rasmus Kangro-Pool] (1924, 20. jaanuar). Kiri Hamburgi kunstielust. *Postimees*.
- R. K.-P. [Rasmus Kangro-Pool] (1926, 12. veebruar). Elmerice Partsi tantsuõhtu. *Päevaleht*.
- R. K.-P. [Rasmus Kangro-Pool] (1927, 12. aprill). Elmerice Partsi ja H. Oginski tantsuõhtu. *Päevaleht*.
- Rumor, K. [Karl Ast-Rumor] (1927, 13. aprill). E. Parts ja H. Oginsky. *Rahva Sõna*.
- Scheier, H. (1992). *Ausdruckstanz, Religion und Erotik. Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Florian Noetzel Verlag.
- Semper, J. (1926). Akrobaatikast ja erootikast. *Looming*, 3, 332–334.
- Semper, J. (1982a). Väljavõtteid J. Semperi kirjadest F. Tuglasele Berliinist. *Keel ja Kirjandus*, 3, 146–152.

- Semper, J. (1982b). Väljavõtteid J. Semperi kirjadest F. Tuglasele Berliinist. *Keel ja Kirjandus*, 4, 195–204.
- Tatar, T. (2022). Gripenbergi skandaal kui avangardistliku aktsionismi ilming. *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 31(1–2), 75–97.
- Tomko, Linda J. (2007). Feminine/Masculine. In S. Franco & M. Nordera (Eds.), *Dance discourses: Keywords in dance research* (pp. 101–120). Routledge.
- Tormis, L. (1967). *Eesti balletist*. Eesti Raamat.
- Ungari lehtede kirjutused pr. Elmerice Parts'i esinemisest (1924, 29. mai). *Postimees*.
- Waatleja (1921, 20. jaanuar). Pr. Parts'i plastiliste tantsude õhtu!... *Põhja Kodu*.
- Wohler, U. (2009). *Tanz zwischen Avantgarde und Klassischer Moderne: Anita Berber und Mary Wigman*. Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne. transcript.
- W. M-s. [Voldemar Mettus] (1921, 25. veebruar). Elmerice Parts'i plastiliste tantsude õhtu Draamateatris. *Päevaleht*.
- W. M-s. [Voldemar Mettus] (1924, 20. veebruar). Elmerice Partsi tantsuõhtu „Estoonias“. *Päevaleht*.
- W. M-s. [Voldemar Mettus] (1926, 27. jaanuar). Elmerice Parts'i ja Herman Oginsky tantsuõhtu „Vanemuises“ 25. jaan. 1926. *Postimees*.
- W. M-s. [Voldemar Mettus] (1927, 24. märts). Elmerice Partsi ja Herman Oginski tantsu-õhtu „Vanemuises“ 18. märtsil k.a. *Postimees*.
- Õunapuu, P. (2003). Tegelaskond, kes kujundas Eesti Rahva Muuseumi. *Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat XLVII* (11–45). Eesti Rahva Muuseum.

Anne-Liis Maripuu on Tartu Ülikooli doktorant ja nooremteadur. Tema peamine uurimisvaldkond on Eesti moderntants enne teist maailmasõda. Maripuu on avaldanud mitmeid uurimuslikke artikleid Eesti tantsuajaloost. Uurimisvaldkonna edendamiseks ja populariseerimiseks korraldas Maripuu konverentsi „Rudolf von Laban 140. Ettekanded, töötoad, film, näitus“ (2020) ning kureeris kaht fotonäitust: „Tantsides vabaks. Plastilise tantsu algusaastad Eestis“ (Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, 2018) ja „Gerd Neggo. „Tants ainuüksi on suverään““ (erinevad näitusepaigad, 2021). anne-liis.maripuu@ut.ee

Anne-Liis Maripuu is a doctoral student and junior researcher at the University of Tartu. Her main field of research is modern dance in Estonia before World War II. She has published several articles dedicated to Estonian dance history. To promote and popularise her research field, Maripuu organised a conference “Rudolf von Laban 140. Lectures, workshops, movie, exhibition” (2020) and curated two photo exhibitions: “Dancing free. Free Dance in Estonia 1913–1944” (Estonian Theatre and Music Museum) and “Gerd Neggo. ‘Dance all alone is sovereign’” (different locations, 2021). anne-liis.maripuu@ut.ee

Abstract

Modern dance is a dance genre that was born at the beginning of the last century. Its first protagonists were women who proved that the work of a choreographer was not overwhelming to them. Female choreographers enriched the concert dance stage with new themes and characters. One of the first modern dancers in Estonia was Elmerice Parts. The main keyword associated with her work was eroticism – the subject area that was avoided by the vast majority of modern dancers back then. The article examines whether and how eroticism was presented in Parts’s work in different creative periods: 1920–1921, 1922–1924 and 1926–1927. The analysis shows that her repertoire included sensual dances in the last two periods. Interestingly the critics reacted to it very differently: in the second period, the local critics paid hardly any attention to it, in 1926–1927 on the other hand her dances caused a scandal. According to some critics her dances could not be considered artful anymore due to their erotic nature. The article takes a close look at the reasons behind the reactions. Where did the line between acceptable and unacceptable sensuality lie in the 1920s? The main sources for the study are reviews of the time, articles on the artist’s work, sketchbooks, and private letters from contemporaries.

Keywords: early modern dance, 1920s, Elmerice Parts, eroticism, artfulness