TARTU ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND
KULTUURITEADUSTE INSTITUUT
KIRJANDUSE JA TEATRITEADUSE OSAKOND

Inga Roos

TANTS EESTI MODERNISTLIKUS LUULES 20. SAJANDI ALGUSES

Magistritöö
Juhendaja: kaasprofessor Rebekka Lotman

TARTU 2024

Annotatsioon

Tartu Ülikool

Tants eesti modernistlikus luules 20. sajandi alguses

Inga Roos

2024

Märksõnad: tants, luule, modernism, kunst, naine.

Tantsu ja luule vahel tekkinud sümbioosi analüüs lähilugemise meetodil eesti kirjanduses: tantsu kujutamine luules peateemana ja kõrvalkujundina ning erinevate tantsustiilide määratlemine 6 eesti poeedi 1905.-1939. aastatel välja antud luuletuste põhjal. See on esimene uurimus tantsu kujutamisest eesti luules modernismiajastul, mil nii luule- kui ka tantsukunstis toimusid suured muutused. Töö tugineb Viktor Šklovski ja Boriss Tomaševski, Anne-Liis Maripuu, Susan Jonesi, Alkis Raftise ja Meagan K. Trippi uurimustele. Kokkuvõtteks esines tants peateemana 10 luuletuses, tantsustiilidest leidsid enim kajastamist modernne ja erootiline idamaine tants ning kujundina esitas tants peamiselt joovastumist ning (inim)kehade liikumist, millest järeldub, et modernne tants inspireeris luuletajaid tuletama, muutma ja leiutama uusi sõnu ning rütmi ning tantsijaid väljenduma mitmetasandilisemalt. Kunstide segunemine mõjus eesti kultuurimaastikule rikastavana.

Tants on luuletus, iga liigutus selles on sõna

Mata Hari

Sisukord

1. Sissejuhatus 6
1.1. Eesmärk, allikad ja meetodid 6
1.2 Teoreetiline raamistik kunsti kohta 10
2. Tants, luule ja modernism 15
2.1 Tants luules ja luule tantsust 15
2.2 Kehalisus, soolisus ja modernistlik kunst 20
2.3 Moderntantsu teke ja jõudmine Eestisse 23
3. Luuletuste analüüs 30
3.1 Tantsuliigid luules 31
3.1.1 Lavatantsud 32
3.1.1.1 Idamaine/kreeka stiilis/paljasjalgne/moderntants 32
3.1.1.2 Ballett ja baleriin 34
3.1.1.3 Kabaree 35
3.1.1.4 Köieltants ja akrobaat 35
3.1.1.5 Džässtants 36
3.1.2 Ballitantsud ja seltskonnatantsud 37
3.1.2.1 Fokstrott 37
3.1.2.2 Valss 38
3.1.2.3 Tango 38
3.1.3 Rahvaste tantsud 39
3.1.3.1 Polka 39
3.1.3.2 Vene tants 39
3.1.3.3 Tuljak 40
3.1.3.4 Kaerajaan 40
3.1.4 Vahekokkuvõte 41

3.2 Tants luuletuse peateemana ... 41
3.2.1 Henrik Visnapuu „Ballil“ (1917) ... 42
3.2.2 Johannes Semperi „Tantsijanna“ (1917) ... 43
3.2.3 Johannes Barbaruse „Alasti naine“ (1918) ... 43
3.2.4 Johannes Barbaruse „Õhtu pargis“ (1918) ... 44
3.2.5 Henrik Visnapuu „Tantsitar madudega“ (1920) ... 44
3.2.6 Johannes Barbaruse „Hukkamisbakhanaal“ (1920) ... 45
3.2.7 Johannes Barbaruse „Kabareen“ (1922) ... 46
3.2.8 Johannes Barbaruse „La danse du ventre“ (1924) ... 46
3.2.9 Johannes Barbaruse „Five o’clock dancing“ (1927) ... 47
3.2.10 August Alle „Ühel sügisööl“ (1930) ... 47
3.2.11 Vahekokkuvõte ... 48
3.3 Tantsumotiivid luules ... 49
3.3.1 Joovastus ja hetke pühitsemine ... 50
3.3.2 Inimkehade ja looduse liikumine ... 54
3.3.3 Lapsepõlv ja noorus, muretus ja süütus ... 58
3.3.4 Negatiivsed meeleseisundid ja hukatus ... 61
3.3.5 Tunded ja erootika ... 64
3.3.6 Lust, rõõm ja meelelahutus ... 66
3.3.7 Pingutus ja vaev ... 68
3.3.8 Muutused, uudsus ja eksootika ... 69
3.3.9 Kergemeelsus ja kerglus ... 69
3.3.10 Vahekokkuvõte ... 70
Kokkuvõte ... 73
Summary ... 76
Luulekogude bibliograafia ... 79
Viidatud kirjandus ... 81
Lihtlitsents ... 84

1. Sissejuhatus

1.1. Eesmärk, allikad ja meetodid

Magistritöö keskmes on kahe kauni kunstiliigi, tantsu ja luule vahel tekkinud sümbioosi analüüs eesti kirjanduses. Täpsemalt on peamiseks eesmärgiks uurida, kuidas on aastatel 1905–1939, kui kirjandusse olid jõudnud modernistlikud voolud, erinevad eesti luuletajad väljendanud oma loomingus tantsu. Tööl on kaks fookust. Esiteks vaadeldakse juhtumeid, kus tants esineb peateemana. Alaküsimustena analüüsitakse seda, milliseid tantse luules esineb ning kuidas liikumist ja rütme luulekeeles edasi antakse. Teiseks käsitletakse seda, missuguse motiivi või kujundina ja missuguseid tantsustiile on valitud perioodi luuletajate loomingus kujutatud ning milliseid teemasid ja kuidas tantsukujundite kaudu on edasi antud. Taustaks mõtestatakse töö sissejuhatavas osas lahti (modernse) tantsu ning luulekunsti seosed ning moderntantsu teke ja jõudmine Eestisse.

Tegu on esimese uurimusega tantsu kujutamisest eesti luules. Kuivõrd just modernismiajastul toimusid nii luule- kui ka tantsukunstis suured muutused, on analüüsiperioodiks valitud modernistlik eesti luule enne Teist maailmasõda.

Magistritöö allikateks valiti kuus autorit kolmest luulerühmitusest: 20. sajandi algul tekkinud, eesti kultuuri euroopa kõrgustesse tõsta ihanud Noor-Eesti, mille alguseks võib pidada 1905. aastat, kui hakkasid ilmuma nooreestlaste albumid, 1917. aastal puhtast loomisrõõmust rajatud Siuru ja kirjanduspoliitiline, ühiskondlike pahedega võitlev, 1921. aastal rajatud Tarapita. Nooreestlastena debüteerinutest on valimis August Alle, Gustav Suits, Henrik Visnapuu ja Johannes Semper, kellest viimased kuulusid hiljem ka siurulaste hulka; lisaks on Siuru-autoreist valimis Marie Under. Tarapitalastest kuulub valimisse Johannes Barbarus. Allikate otsimiseks on läbi vaadatud kõik nende autorite analüüsitaval perioodil ehk aastatel 1905 kuni 1939 ilmunud algupärased luulekogud, kokku 46 luulekogu, mis jagunevad autorite kaupa järgnevalt: Johannes Semper (4), Marie Under (10), Gustav Suits (4), Johannes Barbarus (11), August Alle (6) ja Henrik Visnapuu (11).

Motiivistiku ja temaatika analüüsil kasutatakse lähilugemise meetodit. Tuginedes vene vormikoolkonna kirjandusteadlastele, Boriss Tomaševskile ja Viktor Šklovskile nimetatakse motiiviks teose jagunematut osa, temaatika minimaalset üksust, mida kohtab erinevates teostes (Tomaševski 2014: 148; Šklovski 2014: 73). Motiivid moodustavad kokku teema. Siinses töös vaadeldakse tantsu nii temaatika osana, motiivina, kui ka peateemana. Et motiiv on minimaalne temaatiline üksus, võib luuletuse teema olla midagi muud, ent selle väljendamiseks võidakse kasutada erinevaid tantsumotiive. Esmalt analüüsitakse neid motiive eraldi autorite luuleteostes, vaadeldes seda, kuidas on erinevad autorid ja luulerühmitused seda motiivi kasutanud, millised on selle motiivi püsivad omadused ning kas luuletajad on tantsumotiivi täiendanud, ning kui jah, siis kuidas seda on tehtud. Teisalt on käesoleva uurimistöö lõppsihiks pakkuda võrdlevat perspektiivi tantsumotiividele – milline on selle kujutamisel vaadeldavatel luuletajatel ühisosa, kas ja kuidas on see motiiv arenenud nii luuletustes, kus tants on kasutusel vaid motiivina kui ka neis, kus motiivid moodustavad peateemana ka tantsu.

Lisaks Šklovski ja Tomaševski töödele tuginetakse teoreetilisest kirjandusest raamistiku loomisel Anne-Liis Maripuu, Susan Jonesi, Alkis Raftise ja Meagan K. Trippi uurimustele. 19. sajandi lõpp ja 20. sajandi algus kujunes Euroopas üleminekuperioodiks, mil senistes tõekspidamistes ja elukorralduses olid toimunud murrangulised muutused. Tööstuse kiire areng koos elektri, autode, kino, telefoni ning grammofoni kasutuselevõtuga muutsid igapäevased toimetused mugavamaks. Argikultuuri muutuste üks olulisematest tahkudest oli võimalus elada kaasaegses kanalisatsiooni ning veega kodus, mis omakorda tõi kaasa linnastumise. (Kannike 2022: 9) Uus ja moodne vastandati traditsioonilisele, sajandeid kehtinud piirangud ning väärtused hinnati ümber – tegemist oli muutusteperioodiga, mil *modernism* tähendas esialgu lihtsalt *uut* ja *moodsat* (Ojam 2018: 541–547). Senine reaalse tõe kujutamine nii moes kui ka kunstides muutus abstraktsemaks. Aina enam hakati väärtustama iseennast kui teistest eraldi seisvat isiksust ning väljendama oma olemust, mõtteid ja tundmusi subjektiivselt (Hennoste 1993: 64–66).

Abstraktsemalt ja subjektiivsemalt kirjeldas Austria kirjanik ja libretist Hugo von Hofmannsthal 1903. aasta essees „Üks kiri“ kehaliste aistingutena väljenduvaid meelelisi tundmusi, mis tekitasid temas hoomamatuse ning aukartuse tunde elu ja looduse ees. Autor väljendas nimetatud teoses Philipp lord Chandosi suu läbi selget tundmust, et kogu olemine on üks suur ühtsus, vaimne ja kehaline maailm ei paistagi vastanditena – ta adus kõiges loodust ja terves looduses iseennast. (Hofmannsthal 1974: 30–34) Kunstides, sealhulgas luule- ja tantsukunstis loobuti viimistletud ja lihvitud lugudest. Muutusid ka väljendusvahendid: kui luules hakati modernismiga mõtestama ümber luulevorme (Hennoste 1993: 63–66), siis tantsu puhul teisenesid riietus ja liikumine. Modernismi mõju oli oluliselt domineerivam Euroopa kui eesti kirjandusruumis. Mirjam Hinrikuse uurimustele tuginedes põrkusid omavahel dekadentism ning naturalism. See oli periood, mil ilmnes valgustuslike mõtlemis-, kõnelemis- ning tajumisviiside küsitavus mingi erilise kriisitunde või -tajuna, mille peamiseks vahendajaks sai dekadentsi diskursus (Hinrikus 2011: 21). Hinrikus ja Undusk märgivad, et lähtudes naturalistlikust tõdemusest, vääramatust materialistlikust põhjuslikkusest, tõi dekadents sellesse sama vääramatu vaimse üleoleku motiivi (Hinrikus, Undusk 2024: 9).

Eestisse jõudsid modernistlikud luulevoolud 20. sajandi alguses, mille oluliseks tähiseks said siin Noor-Eesti rühmituse esimesed albumid. Hennoste täheldab, et avangardistid eksperimenteerisid teadlikult ja lõid maksimaalselt midagi uut, kus tulemuste kvaliteet ei olnud esialgu kuigi oluline. Uued jooned olid teravad ja äärmustesse kalduvad, kus iga rühmitus rõhutas vaid mõningaid nende hinnangul olulisemaid printsiipe. Kirjanduses tõusis fookusesse *kuidas*, mitte *mis* – esitluslaad, mitte ainevalik. Tähelepanu koondus keelelistele vahenditele, tekkis sekundistiil. Modernismi iseloomustas subjektiivsus; hingeelu, meeleolu (sealhulgas närvides tajutava) ja vere pulbitsemise väljendamine – tundmuste kehaliseks pöördumine ning nende esitlemine. Modernne oli tuju, peaaegu somnambuulne andumine *ilusa* igale avaldumisele, värviakordile, välgatavale metafoorile või imelisele allegooriale. (Hennoste 1993: 48–49)

Ka tantsukunstis oli 19. sajandi teine pool murranguline. Nagu on välja toonud moderntantsu ajalugu uurinud tantsu- ja teatriteadlane Anne-Liis Maripuu, mängis moderntantsu tekkel olulist rolli prantslasest liikumispedagoog François Delsarte' (1811–1871), kes analüüsis seda, mil viisil saaks tundeid füüsiliselt võimalikult täpselt väljendada. Tema idee inspireeris Genevieve Stebbinsit (1857–1934) õpetama naistele jooga ja hingamistehnika juurde ka väljenduskunsti. Stebbinsi õpilastel avanes võimalus antiikkultuurile toetudes erinevate lavakunsti vahendite abil end kinnistel demonstratsioonesinemistel proovile panna. Just taolistest väljenduskunsti harjutusesinemistest ning Stebbinsi julgustusest, said esimesed modernse tantsu pioneerid, Isadora Duncan (1877–1927), Ruth St. Denis (1870–1968) ning Loïe Fuller (1862–1928) innustust. Modernne tants loobus harjumuspärasest lavariietusest ja varvaskingadest ning vastandus ka liikumises balletile. Omanäoline ning uudne tantsustiil jõudis Eestisse 1910. aastate alguses koos siin esinenud esimeste välismaiste plastiliste tantsijate Rita Sacchetto, Sent M'Ahesa ja Maggie Gripenbergiga. Eestlastest olid esimesteks moderntantsijateks Elmerice Parts ning Ella Ilbak. (Maripuu 2019)

Tunnetuslikust seisukohast lähtuvalt huvitus tantsu- ja luulekeele vahelistest seostest ka dekadentsi rajaja ning sümbolismi eeskäijast luuletaja Charles-Pierre Baudelaire, kes väljendas oma lühiromaanis „La Fanfarlo" (1847) peategelase Samuel Crameri kaudu, et tantsu võib mõista kui keha kaunist transformatsiooni, kus keha on instrumendiks: justnagu tavalisi sõnu ritta sättides ja hingestades saab neist imetabane poeesia (Braswell 2006: 30). Kirjandusteoreetiliselt on tantsu luules uurinud Susan Jones ja Alkis Raftis, kellest viimane juhtis tähelepanu tõsiasjale, et luule ja tants räägivad väga sarnast keelt eri ajastutel ja ka kultuurides. Raftise uurimus rõhutab, et kui proosakirjanduses võib mõnikord olla keeruline kirjeldada või kujutada tantsu, siis luulele on see mänguliselt omane ja lihtne (Raftis 2006: 13-14). Susan Jones, olles ise olnud aastaid tantsija, analüüsib modernismi, tantsu ja luule vahekorda, kirjeldades *fin-de-siècle*'i ja modernistlike kirjandusvoolude mõju moderntantsule (Jones 2013).

1.2 Teoreetiline raamistik kunsti kohta

Ilu tuleb kuulutada, tänada ja ülistada (Visnapuu 1913: 19).

19. sajandi lõpul estetismi äärmuseni viinud saksa filosoof Friedrich Nietzsche on kuulutanud kunsti inimese elus kõrgeimaks ülesandeks ja tõeliseks metafüüsiliseks tegevuseks (Nietzsche 2009: 22). Tema jaoks on see elu alus: „Kogu elu tugineb näivusele, kunstile, pettusele, illusioonile, perspektiivitaju vajalikkusele ja eksitusele“ (Nietzsche 2009: 14–15).

Lääne kultuuris ilu ja kunsti hälliks peetavas Antiik-Kreekas olid nii tants kui ka luule üliolulisel kohal. Kujutatud jumalad olid täiuslike inimkehadega, olles eeskujuks ja inspiratsiooniks kreeklastele, kes kõigis oma tegudes ja toimetustes püüdsid neile sarnaneda ning ka antiikaja väljenduskunst rajanes ilul, väljapeetusel ja täiuslikkusel (Treier 2020: 48–52). Erinevatel etendustel esitatud liikumised olid rõhutatult graatsilised ning ilmerikka miimikaga: laval toimuvaid liikumisi kommenteeriti kõlavalt, lisades selliselt liikumisele juurde seda iseloomustavaid ja täpsustavaid sõnu – taolist väljenduskunsti ilmestavat ja elavamaks muutvat kõneviisi kutsuti ekfraasiks (Lawler 1964: 110–117). Ekfraas aitas omavahel seguneda nähtaval asjal/tegevusel ning kõnel/sõnastamisel ning seejuures ei olnud olulisim mitte laval toimuv tegevus, vaid efekt, mida suulise kirjeldamisega vaatajaile edastati (Kurr 2023: 19). Sarnaselt teatrikunstile võis taoline kunsti kirjeldamine anda kirjanikele ja ajaloolastele suurepärase võimaluse jäädvustada ka tantsukunsti: tantsulist liikumist suulise kõne kirja pandud kirjelduse näol. Retoorilise kirjelduse abil võis publikule nähtav tants neile ka arusaadavamaks muutuda, kuna „suuliselt tõlgituna“ olid ka kummalistena näivad liikumised mõistetavamad.

Tants oli antiikmaailmas pühaduse tunnetamise ja väljendamise osana igapäevane tegevus: tantsuga peeti pühitsusi ning jumalateenistusi, saadeti ära surnuid ning tähistati sünde, tants oli lahutamatu osa kõikidest pidustustest ja sündmustest, kus iga poos või žest omas kindlat ning kõigile üheselt arusaadavat tähendust (Lawler 1964: 116–126).

Lähtudes luuletaja Philip Grossi väitest on põhiline, millele igasugune kunstnik, tantsija või luuletaja toetub, mitteteadmine. Iga looja loob oma kunsti tühjusest, mille taga on mitteteadmine, sealjuures on kunsti loojal ehk kunstnikul enesel vaja kõigepealt kustutada oma ajalugu ehk senine teadmine iseendast, et tal oleks võimalik teadlikult – täie teadvusega hetkes kohal olles -kunsti luua. „Kui sõnastada küsimus, kaardistada teadaolev – ja seejärel jõuda vastuseni, siis on see tegelikult üksnes mask. Alles selle taga kulgeb tõeline teekond." (Gross 2011)

Niisiis on Grossi järgi kunst teele asumine, suunatud tulevikku, ning sarnast mõtet on väljendanud ka Doris Kareva: „Igasugune kunst on lakkamatult tulvav tulevik, kogu aeg justkui kestev ja ometi iga hetk üllatav. Luule on võimas salakeel, mille kaudu tunneb ära lähihinge, mille abil saab sõnumeid saada ja saata ning mis annab jõudu siis, kui enam mitte midagi muud ei ole" (Kareva 2020). Doris Kareva sõnastusest kunstist ning luulest kui salakeelest saab tõmmata paralleeli tantsukunstiga, mis sarnaselt luulele on tulevikku liikuv ning selle (tantsu) loojale ja kogejale jõudu andev.

Kunsti hoomamatust on Kreeka jumalate kaudu analüüsinud Nietzsche, kelle järgi vanakreeka mütoloogia veinijumal Dionysos kehastas ülevoolavust, joovastust, naudinguid, pidustusi ning pulbitsevat elu. Mõtestades lahti Dionysose olemust ning dionüüsoslikku seisundit, jõudis ta järeldusele, et tundeliigutus, mille tugevnemisel kaob subjektiivsus kuni täieliku eneseunustuseni ongi alus kunstiteoseks saamisel. Hetkel, mil inimene on eneseunustuses täielikult üheks saanud oma kõrgema olemuse ja loodusega, on ta tantsides teel ja tema liigutustes kõneleb nõidus. Selliselt pole inimene enam lihtsalt kunstnik, vaid on saanudki kunstiteoseks. (Nietzsche 2009: 16–28)

Kunstnik, olgu ta siis tantsija, luuletaja, kirjanik, maalija või skulptor, võib tajuda enda rolli loomingu vahendajana, hetkel, kui ta on teadlikult või tahtmatult peatanud aja ning tunnetab tugevalt jõudu, mis temast loominguna väljendub. Taolist seisundit kirjeldab Nietzsche dionüüsosliku seisundina. 20. sajandi alguse kunstile mitmeid olulisi kujundeid

andnud autorina kujutas ta ka Zarathrustrat tantsijana, kes ekstaasis lendu tõuseb. (Nietzsche 2009: 20)

Eesti modernistlikest luuletajatest on enda sõnul saanud Dionysose joovastusest inspiratsiooni ka Johannes Semper, kelle luuletusi ka siinses töös analüüsitakse. Semper kirjeldab kõige ürgsema ja sügavama kunsti algusena kunstniku intuitsiooni, mis võib sarnaneda elevuse, eritlemata lainetuse, hinge voogamise, ebamääraste sisemiste jõudude võitlusena või lausa seksuaalse ärritusena, mis oma energias võib tõusta ekstaasini, sama salapärase ja müstilise jõu ülessööstmiseni, mis ajas öösiti menaade tõrvikute ja tümpanitega Dionysose auks jooksma. Semperi hinnangul võivad joovastuse motiivideks olla igasugused sündmused ja asjad, näiteks ilus naine, pilt, luuletus jne, ent nendib samas, et esteetiline joovastus peab siiski ümber vormuma, enne kui ta päriselt saab kunstiteoseks. (Semper 1919: 7)

Kui Nietzsche kujutab ülimana seda, et inimene ise saaks areneda kunstiteoseks, siis semiootik ja kirjandusteadlane Juri Lotman on vaadelnud kunstiloomet nimelt teadliku tegevusena, millel on rida mänguliste mudelitega suguluses olevaid jooni. Selleks, et mängida, peab käituma mänguliselt ning ka kunstiteose loomine ning tajumine eeldab erilist – kunstilist – käitumist. Nii mänguliselt kui ka kunstiliselt käituv inimene peab samaaegselt ning teadlikult sooritama kaht tegevust: ta peab läbi elama kõiki emotsioone, mida võiks analoogne tegelik olukord esile kutsuda, ent andma sealjuures endale ka aru, et tegeliku olukorraga seotud toiminguid ei ole vaja päriselt sooritada. „Kunstiline käitumine kujutab endast praktilise ja tingliku käitumise sünteesi. Järelikult on kunstilise mudeli tähenduse välistav-ühtlustav määratlemine võimalik üksnes teda ümber kodeerides mittekunstiliste modelleerivate süsteemide keelde. Kunstiline mudel on alati avaram ja elulisem kui tema tõlgendus, ja tõlgendus on alati võimalik vaid lähendusena.“ (Lotman 1990: 26)

Kuna kunst matkib elu, nähtust või olukorda, olles *just nagu elu* ning mäng on eelkõige tegevuse jäljendamine, olles *just nagu tegevus*, siis järeldub sellest, et mäng eeldab kindlate reeglite täitmist. Kunsti eesmärk seevastu on väljendada tõde tinglike reeglite keeles ehk teiste sõnadega on kunsti *mängumaal* ruumi ja avarust, et luua uusi seoseid ning teadmisi, mis on suutelised edasi arenema olemasolevatest teadmistest ja piiridest. Seega on kunsti olemus uute teadmiste loomine ning informatsiooni säilitamine, ent mäng olemasolevate oskuste ja teadmiste piires tegutsemine. (Lotman 1990: 26)

Kunstnik mängib aja ja ruumiga, keha ja meeltega. Lotman toob välja, et vabastades enda teadvuse mängule, muutub ta vahendajaks ja loob teadlikult midagi uut – väljendab kedagi või midagi, annab millelegi mõtte, loob sisu. Väljenduskunstidest on tants mäng emotsioonide, nähtuse või millegi olemuse jäljendamine liikumise baasil, kuhu on kätketud keha tervikuna. Nii asuvad Lotmani sõnul näiteks ballett ning interpretatsioonikunst tüpoloogiliselt ning ajalooliselt mängu ja kunsti vahepeal. (Lotman 1990: 27–28)

Järelikult on kunst millegi (objekti või nähtuse) analoog, mis on küll tõlgitud vastava süsteemi keelde, ent võib sellest keelest ka teataval määral hälbida, võimaldades arengut ning mingil viisil ka väljaarvamist nn normaalsuse piiridest. Kunst on ühekorraga väljamõeldis ja ka mäng, mis suudab lepitada inimloomuse kaks erinevat tahku: keha ja vaimu. Inimese mänguline ja esteetiline kasvatamine kunsti kaudu võib aidata meelelistel ja aistingulistel tajudel suhestuda mõistuse ja moraaliga. Väljamõeldis on teatud ja samaaegselt ka tundmata piirides mäng illusioonidega. See on kunst, mis annab mõneti edasi hoomamatut, samas jättes paljugi väljendamata, näitamata või ridade vahele. Ott Kilusk on märkinud, et väljamõeldistes saab illusoorselt võimalikuks asjadest rääkimine neist rääkimata jätmise tõttu. Kirjandusteose tähendus luuakse lugeja poolt nii üteldu kui vihjatu põhjal, sõnasõnalise ja mittesõnasõnalise teabe vastastikuse koosmõju tulemusena (Kilusk 2013: 4). Mängides keelega ning väljendudes kujundlikult, jätab luulekunstnik teadlikult midagi otseselt välja ütlemata, toites sellega omakorda lugeja fantaasiat ning avades võimalusi täita tühimikke kunsti nautleja enese teadvuse avardumise kaudu. Nii sisaldavad mõlemad kunstiliigid, nii

tants kui luule korraga öeldavat ja öeldamatut, meeltega hoomatavat, aga ka midagi hoomamatut.

2. Tants, luule ja modernism

2.1 Tants luules ja luule tantsust

Luule on keele tants.
Tants on keha luule.

Keha on keel,
mida kõneleb kõiksus :

Kuule, tunne ja näe.

Doris Kareva

Lüürika tuleb vanakreeka sõnast λυρικός tähistades „lüüra saatel lauldavat“ – tegu oli värssidega, mida esitati lauluna enamasti lüüra või kitara saatel. Võib öelda, et ehkki väga erinevad, on tants ja luule olemuslikult siiski sarnased kunstiliigid. Kuigi ühe väljendusvahendid on kehalised, teisel aga sõnalised, ning kumbki kunstiliikidest ei väljendu muusikaliselt, on need mõlemad helikunstiga otseselt seotud. Ühest küljest esitati ajalooliselt mõlemaid kunstiliike muusika saatel ning tantsukunsti puhul tehakse seda valdavalt siiani, teisalt on ka luule väljendusvahendites, selle vormivõtetes muusikalisusel siiani, isegi vabavärsi puhul oluline koht, väljendudes nii teose rütmis kui ka selle kõlavuses, mida saavutatakse erinevate instrumentatsioonivõtete kaudu.

Kreeka sotsioloog ja tantsuajaloolane Alkis Raftis on jälginud tantsu kujutamist luules läbi erinevate sajandite ja kultuuride ning koostanud kogumiku tantsuteemalistest, seda kunstiliiki kirjeldavatest, imetlevatest ja tõlgendavatest luuletustest. Teos pealkirjaga „Dance in Poetry: An International Anthology of Poems on Dance“ (2006) koondab lääne suurte luulekultuuride luuletusi, kus fookus on tantsukunstil, kuulsatel tantsijatel ning erinevatel

tantsustiilidel. Ta juhib koostajana lugeja tähelepanu tõsiasjale, et luule ja tants räägivad väga sarnast keelt, olles samaaegselt sajandite ja ka kultuuride ülesed. Tema hinnangul võib proosakirjanduses olla luulest mõnevõrra keerulisem kirjeldada või kujutada tantsu olemust (Raftis 2006: 13). Raftise jaoks on tantsu poeesia eelkõige tantsukunsti nautimine, kus pole tähtsad tantsustiilide spetsiifika, tantsijate treenitus ega ka koreograafide loomingulisus. Tema koostatud kogumiku eesmärk on näidata tantsu tegelikku ja kõrgeimat olemust – see on autori hinnangul üks nauditavamaid tegevusvorme, mis on inimestele antud ning sellest lähtuvalt püüab tantsuluule antoloogia kõditada lugejate meeli ning tekitada isu tantsu kogemise vastu. (Raftis 2006: 14–15)

Raftise antoloogiasse on kaasatud kuuskümmend kaheksa luuletust tantsust ning tantsijatest. Luuletused on esitatud tähestikulises järjekorras. Mõne luuletaja lüüriline mina on iseennast asetanud tantsija rolli (näiteks Denise Levetrov), teine end sisse seadnud publiku hulka (näiteks William Meredith) ning püüab vaatlejana edastada tantsukunsti võlu ja tantsija olemust. Mitmetest luuletustest kajastub klassikalise vormi raames balleti kirjeldus (näiteks Thomas Hardy), sealsamas leidub vabavärsis džässi (näiteks George Seferis) ning tantsust tekkiva lummuse väljendamiseks on valitud ka sonetti (näiteks Rainer Maria Rilke). Mitmel puhul on tantsuluuletustel tuntud tantsijatest muusad, antud teoses on nendeks näiteks Isadora Duncan, Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova ja Martha Graham. Poeetiliste vahenditega on luuletajad püüdnud edasi anda kas midagi olemuslikku tantsu või tantsija liigutuste kohta. Näiteks James Laughlini luuletus maailmakuulsast Marta Grahamist, ameerika moderntantsu teerajajast ja suurkujust:

Earth and water air
and fire her body

beats the ground it
flows it floats it

seems to burn she
burns herself away

until there is no

body there at all

but only the pure
elements moving as

music moves moving
from her into us
(Raftis 2006: 75)

Näeme, kuidas Laughlini lühikesed värsid püüavad anda edasi tantsija minimalistlikku liikumist. Kui sisutasandil räägib luuletus keha kadumisest tantsu kaudu, siis sama püüab saavutada autor ka oma luuletusega: nagu tantsija jõuab olematusse, et vaataja saaks kogeda puhtaid elemente, püüab sama mõju tekitada oma napi teosega ka luuletaja.

Viisteist aastat baleriinina tegutsenud ja seejärel akadeemilisele teele suundunud Susan Jones on põhjalikult uurinud kirjanduse ja tantsu suhteid. Tema uurimus „Literature, Modernism, and Dance“ (2013) on esimene, mis vaatleb modernistliku kirjanduse ja tantsu kokkupuutepunkte. Jones täheldas, et 20. sajandi esimeses pooles kohtusid tants ja kirjandus mitmetes erinevates kunstivormides ning väljendusid sümbolismis, ekspressionismis ja konstruktivismis. Tema uurimuste keskmes on modernismiperioodil Euroopa ja Ameerika kirjanike ning tantsijate suhtlused ja vastastikku tekkinud mõjutused, näiteks mainib ta Stéphane Mallarméd, Friedrich Nietzschet, William Butler Yeatsi, Joseph Conradi, Virginia Woolfi, Thomas Edward Lawrence'i, Ezra Poundi, Thomas Stearns Elioti, Samuel Beckettit, Rudolf Labanit, Richard Buckminster Fullerit, Isadora Duncanit, Mihhail Fokini, Vaslav Nijinskyt, Léonide Massine'i, George Balanchine'i, Mary Wigmani ja Martha Grahamit (Jones 2013: 11). Jonesi järgi on just Nietzsche filosoofia sügavalt mõjutanud mitmeid luuletajaid ja tantsukunstnikke eri aegadel, nt on temast tõukunud Mallarmé poeesia, aga inspiratsiooni on saanud ka modernismiajastu tantsukunst. Jones toob välja, et Nietzsche filosoofiast on innustunud ka Isadora Duncani kreekalik stiil, dionüüsoslik joovastuse väljendamine ning modernsele muusikale andumine. Mitmed ekspressionistid hakkasid nietzschelikust arusaamast lähtuvalt praktiseerima, edasi arendama ja leiutama seda, kuidas

väljendada vana-kreeka ja alasti tantsu, mitte-balletilikku tantsu ja muid moderntantsu alaliike. Jones märgib, et kirjakunstile avaldas otsest mõju 1911. aastal Londoni Diaghilevi balletiteatris toimunud etendus, kus esines hulk vene balletitantsijaid. Nende nägemine oli kohalikele kirjanikele, kunstnikele, artistidele ning teistele kultuuritegelastele mõjunud justkui ilmutus. Tänu tantsu-ekfraasi ehk visuaalse etteaste imetlevale kujutamisele oma arvustustes, artiklites, päevikutes ning omavahelistes kirjavahetustes, aitasid seda etteastet vaatamas käinud Leonard Woolf, Lytton Strachey, Clive Bell, Virginia Woolf, E. M. Forester, Rupert Brooke, Dorothy Richardson, Aldous Huxley ja Arnold Bennett kaasa tantsu jäädvustamisele kirjanduses. (Jones 2013: 11–12)

Siinse uurimuse kontekstis on eriti oluline tantsu mõju luulele. Eraldi uuribki Jones kõrgmodernistidest luuletajate Ezra Poundi ja T. S. Elioti suhet tantsukunstiga. Pound, kes 1919. aastal avaldas vene balleti kohta arvustusi, huvitus Jonesi sõnul energiast, mida liikumine ja mehaaniline rütm tekitavad tantsus ning kuidas need leiavad väljenduse poeetilises keeles. Jones järeldab, et Elioti tundlikkus muusikalise rütmi suhtes viis ta isegi koreograafilise suhte tajumiseni poeetilises tekstis keele erinevate üksuste vahel ning see mõjutas tema kirjutisi imažismi kohta. Nii näitavad Jonesi hinnangul Elioti kinesteetika-alased seisukohad otse Euroopa moderntantsu mõju tema luulele (Jones 2019: 200–222). Seevastu T. S. Elioti mõjutas loominguliselt vene koreograaf Leonid Mjasini ja briti koreograafi Antony Tudori tööd 1930. aastatel, samas kui Elioti enda teosed, eriti tema „Põlenud Norton“ („Burnt Norton“, 1936), mis käsitleb tantsu kui tüünet sisekaemuslikku seisundit (*still point*), mõjutas omakorda tantsukunsti, nt Martha Grahami ja May O’Donnelli, samuti Todd Bolenderi töid. (Jones 2019: 225–249)

Saksa modernistliku luule ja tantsu suhteid on oma doktoriväitekirjas „Dance on the Page, Poetry on Stage: Encounters between Modernist German Poetry and Dance“ (2016) uurinud Meagan K. Tripp, kelle töö keskmes on Rainer Maria Rilke loomingu suhe selle kehalise kunstiliigiga. Rilke on pühendanud mitmeid luuletusi 1910. ja 1920. aastate Saksamaa ühele kuulsaimale moderntantsijale, Clotilde Margarete Anna Edle von der Planitzile, lavanimega

Clotilde Sacharoffile. Tripp kirjeldab, kuidas Rilke nägi 1913. aastal Clotilde etteasteid, sattus tema tantsukunstist vaimustusse ning hakkas tantsijannaga suhtlema. Rilket lummas Clotilde tantsu puhul selle mitmeplaanilisus, mõttestatus ning võimalus väljendada sõnadeta poeesiat. Clotilde ja Rilke vahel arenes aastaid kestnud sõprussuhe mitte ainult kahe kunstniku, vaid ka kahe erineva distsipliini edasiarendajana. Luuletaja imetles tantsukunsti ning moderntantsija oskust, võimekust ning loomingulisust liikumise kaudu poeetiliselt „kõnelda“. Rilke hinnangul oli tantsijanna Clotilde oma meediumi (tantsu) imetlusväärne poeet, mis omakorda tõestab, et Rilke ning tema kaasaegsed nägid erinevate kunstide omavahelise suhestumise ja kokkupuutepunktide vajadust ning tajusid erinevate distsipliinide mõju teineteisele. (Tripp 2019: 2)

Tripp näitab seda, kuidas mõlemad kunstiliigid seostusid ühiskondlikust olukorrast tingitud eksistentsiaalse kriisiga, otsides sellele korraga leevendust ja väljendust. Trippi selgitusel pistsid modernistid pärast Esimest maailmasõda rinda tühjuse, kaose ning segadusega. Nad otsisid vastuseid, uut hingamist ning mõtet. Januneti teravate emotsioonide järele, et end elusana tunda. Moderntantsus peitus nii Rilke kui ka mitmete teiste tema kaasaegsete arvates see *miski*, mis täitis tühjuse, mis andis uue liikumise ja suuna. Luuletuses „Clotildele“ küsibki Rilke otse, kas tantsimine tähendabki tühjuse täitmist, et varjata karje olemust; ning vastab samas: see on meie vilkate tähtede elu, mida antakse edasi aegluubis. (Tripp 2019: 3–5)

Kaks kaunist kunstivormi, luule ja tants, lõikuvad kirjutistes ning ka laval. 20. sajandi algusest on nende kokkupuutepunktidega mõlemas kunstiliigis mitmetasandilisemalt mängitud. Trippi hinnangul sünnib tantsu- ja luulekunsti segunemisel maagia – tantsija kehastab poeemi, annab iga oma liigutuse, miimika ja pilguga publikule edasi luuletuse idee, tunded ja varjundid. Pööratult teeb seda ka luulekunst: vaadeldes, jälgides, kirjeldades tantsijat ja tema tantsu, annab luuletaja sõnadega edasi imetabase ja kordumatu liikumise hetkes. Koreograafid pole vastutavad üksnes luuletuse võimalikult tekstilähedase edastamise, vaid ka sellega koos hingamise, kasvamise ja arenemise eest, niisamuti nagu kirjeldab

luuletaja oma loomingus tantsija liikumist, suunamuutusi, värelusi ning hingamist. (Tripp 2019: 195)

Tants ja luule tekitavad õnnestumise korral nende kahe kauni kunstiliigi loojais ning kogejais naudingu, rikastades vastastikku teineteise tunnetuslikkust, avardades tajumise piire ning pakkudes elamust. Nii tantsu- kui ka luulekunsti põhiolemuseks on loominguline vabadus ja nauding, mis on erineval moel seotud muusikalisusega.

2.2 Kehalisus, soolisus ja modernistlik kunst

Kui Antiik-Kreeka kunstides olid olulisel kohal ilus keha ning selle ilmekus; kus pühaks peetavat ihu ei kammitsetud ega varjatud liialt; kus tantsuga väljendati austust ning tähistamist, siis ristiusu saabumisega muutus keha patuseks. Ka tantsukunst taandus mõneks ajaks varju. Viktorianismi perioodil oli nõutud oma keha varjamine. Naiste kleidid olid raskest kangast, ulatudes pahkluudeni; korsetid võimaldasid vaevu hingata ning kinnasteta käed väljendasid ebasündsust. Ainus koht, kus meestel ja naistel oli omavahel mingilgi määral võimalik teineteisele oma tundeid väljendada, oli tantsupõrandal. Tants oli viktoriaanlikult kasvatatud naise ühiskondlikult aktsepteeritud, ent jätkuvalt rangelt piiritletud viis ja luba koketeerida. Esialgu mängiti vaid pilkude ja kergete žestidega. Juugendstiili perioodil oli tants juba konventsionaalselt reglementeeritud: sensuaalsusel oli oluline osa. Naiste eneseteadlikkus, -väljendus ning seksuaalsus olid jätkuvalt jäikades raamides. (Worsley 2019: 134–135)

19. sajandi lõpp ja 20. sajandi alguses tõusis tähelepanu keskmesse elu jätkumine ning keerdkäikudest välja tulemine. Majanduse kiire areng aitas kaasa masstoodangute ja ka kiirmoe tekkele, viktorianismist tuntud ranged piirid asendusid nii rõivastumises, etiketis kui ka tantsukunstis voolavuse, liikumise ning nooruse vabaduse eksponeerimisega ning muutuma hakkas ka arusaam naisest (Worsley 2019: 323–329). Mirjam Hinrikus on

osutanud, et soolise asümmeetria taga on terve Lääne-Euroopa mõttetraditsioon, millest tulenenud binaarsed opositsioonid („mõistus *versus* tunne“, „vaim *versus* keha“, „ratsionaalsus *versus* emotsionaalsus“, kultuur *versus* loodus“, mees *versus* naine“) defineerisid naist kõrvalekaldena või isegi patoloogiana, näiteks mõne kehalise aspektiga või negatiivse arusaamaga seksuaalsusest (Hinrikus 2011: 39).

Antifeministliku mõttetraditsiooni seisukohalt on oluline teos Viini ülikooli filosoofiaüliõpilase Otto Weiningeri traktaat „Sugu ja iseloom. Üks põhjalik uurimus“ (1903). Weiningeri traktaadi järgi on dekadents negatiivse laenguga ning soolisustatud, kusjuures kõik negatiivne ja manduv seondub feminiinse elemendiga: naisel puudub kantilik autonoomne „mina“ – ontoloogiliselt pole ta indiviid ega saa seetõttu olla meestega võrdväärse subjektina koheldud. Naine on täielikult seksuaalne, mees on seda vaid osaliselt. Naised on Weiningeri hinnangul rohkem seksuaalsele tegevusele pühendunud, mehi aga huvitavat peale seksi veel ka teadus, diskussioon, äri, poliitika, religioon, sport, kunst, sõda ning suhtlemine. (Hinrikus 2011: 96–98) Noore filosoofi äärmuslikud tõlgendused naissoost taandusid seisukohale, kus feminiinsuse essents on üksnes seksuaalsus, sealsamas maskuliinsuse tuumaks – järjepidev püüd oma seksuaalsust ületada. Weininger järgi on küll mõlema soo esindajad seksuaalsed, ent mees on lisaks sellele veel midagi. (Hinrikus 2011: 101)

Naise objektina nägemist analüüsinud Briti filmiteoreetik Laura Mulvey on kirjeldanud artiklis „Visuaalne nauding ja narratiivne kino“ (1975) naist kui erootilist pilgupüüdjat, mehe vaatevinklist projitseeritud fantaasiat naisest, sihiga avaldada visuaalset ning erootilist mõju. „Erootilise vaatemängu leitmotiiviks on seksuaalse objektina väljapakutud naine: ajakirjade ahvatlevatest kaunitaridest striptiisitarideni“ (Hinrikus 2011: 37). Filmikunstis, kirjanduses, luules ja lavadel muutusid inimesed kunstlikeks olenditeks, kes loovad kunsti ning näevad sealjuures ka ise kunstipärased (kostümeeritud ja maskeeritud) välja: akrobaadid, tsirkuseartistid, tantsijad, näitlejad jne. Hinrikuse sõnul on sajandivahetuse kirjanduses naisel seega kaks seksuaalidentiteeti iseloomustavat stereotüüpset mudelit: aseksuaalne *femme*

fragile ja seksuaalne *femme fatale* (Hinrikus 2011: 100). Neist esimene, *femme fragile*, kujutab füüsilises mõttes haiget naist, kelle närviline tundlikkus osutab tema vaimsele rafineeritusele. (Hinrikus 2011: 27)

Eesti kirjandusteadvusse jõudis dekadents 1905. aastal, kui Noor-Eesti albumis kirjutas Johannes Aavik seda tutvustava artikli „Charles Baudelaire ja dekadentismus“ (vt selle kohta pikemalt Lotman, R. 2024: 158–163), kirjandusliku küpsuse saavutas see Hinrikuse hinnangul alates 1909. aastast, kui ilmub „Noor-Eesti“ III album – siinsed kirjanikud ja kunstnikud hakkasid rohkem või vähem teadlikult suhestuma euroopa dekadentlike ideede ja teostega ning *fin-de-siécle*'i kultuuriga. (Hinrikus 2011: 130)

Nooreestlased võtsid ka üle Théophile Gautier' ja Charles Baudelaire'i maksiimi kunst kunsti pärast, *l'art pour l'art*, mille järgi ei tohiks kunst olla ühegi ideoloogia ega ajaviite teenistuses, vaid üksnes puhta ilu otsing ilma muude eesmärkideta (Sisask 2018: 18). Nad vastandusid kodanlikule kunstikäsitlusele, mille põhjal oli kunst vaid vahend millegi teisejärgulise saavutamiseks (näiteks raamatu kirjutamine materiaalse kasu saamise eesmärgil, lugeja kasvatamine või moraali lugemine) (Hinrikus 2011: 48). Seistes vaimukultuuri tõstmise, ühismeele ja ühistunde istutamise eest kaasmaalaste hinge, võitlesid nooreestlased vaimse loiduse ja ükskõiksuse vastu, ent eeskujuks võetud ideoloogia tekitas nooreestlastele omakorda uusi küsimusi. Lähtuvalt mainitud ideoloogiast püüdsid nad määratleda: mis üldse on kunst ning milline kunst on hea, kui „hea“ ei ole enam moraalne kategooria. (Sisask 2018: 20)

Hinrikuse analüüs näitab, et ka Otto Weiningeri radikaalsed arusaamad mees- ja naissoost inspireerisid nooreestlasi, kelle loomingus oli naine mehe hirmude ja ihade projektsioon: naistegelastel puudus omaenda subjektsus, meestegelase ja/või meesjutustaja silme läbi sümboliseerisid naised erinevaid vastuolusi (Hinrikus 2011: 37–38). Võib järeldada, et dekadentlik mees igatses naises näha vaid hetkelist lohutust, meelelahutust, üha uusi kirkamaid elamusi ning ärritust enda haigetele närvidele.

2.3 Moderntantsu teke ja jõudmine Eestisse

Moderntantsu rajajaks peetakse Isadora Duncanit. Nagu on välja toonud Anne-Liis Maripuu, siis kui seni kuulus piiramatu võim tantsulaval balletile, meesliberistile ja -koreograafile, said naised moderntantsuga võimaluse olla nii oma loomingu esitajad kui ka loojad, ise otsustada, kuidas ja mida esitada. Maripuu kirjeldab: „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.“ (Maripuu 2023: 40)

Teisalt on märgitud balletist arenenud moderntantsu seoseid ka idamaise tantsuga, mis toob esile inimkeha seesmised tungid ja olemuse ning milles on olulised plastilisus, isiklik lähtekoht, enesekontroll ja väga hea kehatunnetus (Angelus 2012: 15-19). Samuti nähakse selle juuri juba antiigis. Antiik-Kreeka tantsu uurinud ameerika filoloog Lillian Beatrice Lawleri järgi asuvad moderntantsu alged nimelt Vana-Kreekas, kus tantsiti paljajalu, kaetuna voogavate kangastega ning kus olid olulised eriti just käte ja miimikaga tehtavad žestid ning puusade-rindkere liikumised. Kui balletis on põhirõhk jalgade tööl ning baleriinil on vabadus aeg-ajalt üleüldse muusika unustada ning keskendudagi imekerget muljet jättes ülikeeruliste elementide sooritamisele, siis moderntantsus tõusid fookusesse just muusika järgi tantsimine – muusika dikteerib jõulisema või hõljuvama liikumise, pöörded või arabeskid ning tekitab tantsijas emotsiooni, mida artist lisaks kehale, ka miimikaga edasi annab. Varvaskingadest, korsettidest ning tüllest vabanenud modernse tantsu esitajad kasutasid keha selles täies ulatuses instrumendina väljendamaks tantsu poeesiat ja sensuaalsust. (Lawler 1964: 116–126)

Teatri- ja tantsuõpingute professori Gabriele Brandstetteri uurimuste põhjal pärineb eksootiline tants romantilisest ajajärgust, kus naist kujutati erootilis-meelelise või ingellikult

puhta tantsijana. Moderntantsu rajaja Isadora Duncani pikaaegne unistus oli esineda Kreekas Ateena Akropolis ning Dionysose vabaõhuteatris. 1903. aasta talvel õnnestus tantsijannal rännata Kreekasse ning esitada suurele vaatajaskonnale unustamatu tantsuetendus. Isadora Duncani etteasteid juhtus nägema ka Hugo von Hofmannsthal, kes kommenteeris, et Isadora oli kui kuupaistel ellu ärganud Kreeka jumalanna. (Brandstetter 2015: 85–86) Kuigi Isadora Duncan oli juba moderntantsuga tähelepanu äratanud ning esinenud ka suurele auditooriumile, kujunesid eelkõige galeriid ja muuseumid intiimsema õhustiku ning samas ka ajaloolise ilu jäädvustajatena eksootiliste tantsijate esimesteks esinemispaikadeks. Piiritletud ning väiksemas ruumis oli võimalik luua muinasjutuline tantsuvõlumaa. Brandstetter kirjeldab oma teoses „Poetics of Dance“ Pariisi muuseumis Museé Guimet’s 1905. aastal märtsis aset leidnud eksootilise tantsu etteastet, mis oli loodud väikesearvulisele vaatajaskonnale. Kogu ruum oli dekoreeritud idamaiselt: lillevanikud, küünlad ning sandlipuu viiruki hõng hõljus õhus. Hollandi moderntantsija Mata Hari esitas erinevatest eksootilistest tantsustiilidest kokku segatud show. Tema esitusse kuulusid Javanes´i tseremoniaalne *serimpi*, erootilise Hindu *templitants*, Egiptuse *baladi* (mida Prantsusmaal üldistatult kõhutantsuks hüüti) ning India tänavatants *nautch*. (Brandstetter 2015: 65–67)

Märgilise tähtsusega moderntantsu loos nii Euroopas kui ka Eestis on iiri kirjaniku Oscar Wilde’i dekadentlik näidend „Salomé“ (1893), mida Prantsusmaal kanti ette 1896. aastal ning 1902. aastal Berliinis, kus etendusel oli suur menu. Richard Strauss sai Wilde loost inspiratsiooni ning lõi selle põhjal ooperi, lisades etendusele juurde erootilise stseeni, mida tuntakse nimega „Tants seitsme looriga“ ning mis põhjustas omakorda rahvusvahelise skandaali. Saloméd kehastasid esimestena moderntantsu sajandialguse juhtfiguurid nagu Maud Allan, Isadora Duncan ja Mata Hari. Eesti esimeseks Saloméks sai Elmerice Parts (Maripuu 2020).

Isadora Duncanist tõukunud sensuaalne ning vabastav modernne tants kujunes sensatsiooniliseks ning tekitas elevust ka Eesti kultuuriruumis, jõudes poleemilise

skandaaliga isegi rahvusvahelisele tasemele. Enne eesti enda moderntantsu sündi, mille eestvedajateks said Elmerice Parts ja Ella Ilbak, jõudsid Eesti lavale välismaised artistid.

Kurioosseks juhtumiks oli Soome moderntantsija Maggie Gripenbergi esinemine Eestis. Skandaal puhkes 1919. aasta sügisel Tartus ning selles osalesid Soome moderntantsijad ning Tartu Kunstiühingu Pallase ja Siuru kirjanike liikmed. Plastilise tantsu artist Maggie Gripenberg olevat meisterlikkusest olnud kohalike kaasaegsete arvustuste põhjal möödunud juba ka Isadora Duncanist. Gripenberg tuli Soome ja noore Eesti Vabariigi sidemeid pühitsema ja tähistama, kuna soomlased olid eestlastele Vabadussõjas pakkunud sõjalist abi. 4. novembril 1919. aastal Vanemuises täissaalile esinenud soomlaste etteaste kulges esialgu küll viperusteta, ent teise vaatuse ajal hakkasid August Gailit, Anton Starkopf, Carl Sarap, Friedebert Tuglas ja Henrik Visnapuu valjult vilistama. Etteaste katkestati ning mõningad *kangelased* said rahurikkujatena protokolli kantud. Et aga teine etendus jäi poolikuks ja publiku huvi oli uudse tantsu nägemise vastu endiselt suur, korraldati kordusetendus sama aasta 26. novembril. Seekordsel etendusel pildusid kirjanik August Alle ja kunstnikud Ado Vabbe ning Johannes Einsild laval olijaid mädamunadega. Munade pildumist saatis jalgade trampimine, vile ja röökimine. Rahvas nõudis siurulaste saalist lahkumist, tekkis suurem rüselemine ja lendasid ka rusikad. Kui August Gailitil õnnestuski läbi toalettruumi akna põgenema pääseda, siis püüti Alle ja Vabbe kinni. Gripenbergi lavapartner Gabriel virutas Vabbele rusikaga näkku. Kui kirjanikku kaitsma tulnud Magda Viirman Gabrielile vastutasuks näkku sülitas, lennutas meestantsija naisterahva lavalt alla, publikusse. (Tatar 2022: 75–76)

Kuigi vahejuhtum päädis vaid mõne puhul põgenemise ning teisel juhul paberi määrimisega, kajastati juhtunut isegi rahvusvahelises meedias. Kultuuritegelased ise põhjendasid oma käitumist esinejate liiga varieteeliku etteastega, mis polevat olnud tõsise kunsti väärilne. Skandaali võimalikke motiive uurinud Tiit Hennoste ning Toomas Haug on jõudnud järeldusele, et siurulased, kelle jaoks olid olulised individualism, sealsamas kohaliku (väike)kodanlase ärritamine ning vastandumine materialistlikele väärtustele, paljastasid

sellise käitumisega tegelikult oma ohutunde. Siurulased tajusid õhukese kultuurikihiga publiku silmis ennast ning teisigi kaasmaalastest modernseid loovisikuid vähe väärtustatutena (Tatar 2022: 91). Sarnasele motiivile on vihjanud ka Henrik Visnapuu oma mälestusraamatus „Päike ja jõgi: mälestusi noorusmaalt“, kus ta väidab, et aktsiooni üks põhjustest oli sillutada teed eesti moderntantsijale Ella Ilbakule, keda Visnapuu isiklikult, nagu ka teised siurulased väga kõrgelt hindasid (Visnapuu 1951: 164-178).

Visnapuu sekkumise muudab kurioosseks seegi, et kuus aastat varem, 1913. aastal oli ta avaldanud tantsijatarile pühendatud luuletuse „Baroness Maggie Gripenbergile“ (Visnapuu 1913: 46), mis kõlab järgnevalt:

Ju lapsena mind kutsund tuule kerge mäng
ja õhta tules kõigutanud pehmed moonid;
mind meelitanud metsa lillendaja säng
ja rohelise kase sahisevad toonid,

ja niiduoja sulin, lepp sääl ääres läng,
päev vaikne, mures, udus kustund foonid.
On sääl, kus õilmitsus on üürike ja käng,
mu ihad pähä saanud humalatest kroonid.

Ma aimasin ja millest õnnes joobus meel,
mis üllas tallekeste rõõmsas mängis, tuules
ja lainte raskeis välgatustes maru meel,

Sa kehastanud oled oma tantsu-luules.
jääb Sinu tantsu mängiv, lapseline meel
ja meeleheide ikka kostma minu luules.

Tegu on niisiis tõelise imetlusavaldusega Gripenbergile ja lisaks tähelepanuväärse sonetiga, kus luule ühendatakse otse tantsuga. Nelikvärssides ilmneb mõlema seos looduse ja loomusega, kaduvuse ja joobumusega. Kolmikutes nimetatakse Gripenbergi kunsti otsesõnu tantsu-luuleks, ja riimides seda tuulega, mis lisab luulele dünaamilise liikumise ning lüürilise mina enda, 'minu' luulega. Visnapuu on valinud modernse tantsu idee väljendamiseks klassikalise sonetivormi. Tõenäoliselt samasugust tulist poolehoidu püüdis 1919. aastal Visnapuu, küll mitte luulega, vaid meeleavalduses osalemisega väljendada Ella Ilbakule.

Nagu on kirjeldanud Maripuu, harisid Eesti hinnatuimad moderntantsijad Ella Ilbak ja Elmerice Parts end võimaluste piires järjepidevalt ka välismaal täiendades ning tõid uuendusliku kunstivormi 1910. aastal kodumaale. Kui Ella Ilbaku tantsu iseloomustas äärmiselt peen kätetöö, siis Elmerice Partsi etteasted paistsid silma sensuaalsusega. Parts oli rahvusvahelise haardega tunnustatud tantsija-koreograaf. Alates 1914. aastast pakkus ta naistele esteetilise gümnastika kursust ning esines oma õpilastega juba järgmisel, 1915. aastal Vanemuise laval. Tema tantsijakarjäär kestis ühtekokku seitse aastat. Tantsijanna tõusis pärast 1922. aastal lisaõpinguid Berliinis tähelepanu keskmesse sensuaalsete etteastete poolest. Et erootika väljendamine naissoost isiku poolt laval oli 20. sajandi alguses sensatsiooniline nähtus, leidis see ka arvukaid kajastusi meedias ning kriitikute-arvustuste sõnavõttudes. Tantsima hakkamine Herman Kolt-Oginskyga (ka Heiko Kolt või Herman Oginski, 1902–1977) 1926. aastal muutis kriitikute senist positiivset hoiakut Partsi. Seni vaid kiiduavaldusi jaganud kriitikud heitsid nüüd Partsi ja tema tantsupartneri loomingule ette liigset erootilisust – esitletud tantsud ei olevat olnud enam kunstipärased ega sobinud teatrilaval esitamiseks. Partsi ja Kolt-Oginsky looming tegi murelikuks ka Tartu linnakodanikud, kellel oli kuuldavasti plaanis segada Partsi ja Kolt-Oginsky etendust „mädamunade, kaigaste ja kassikontserdiga", ehk siis sisuliselt ähvardati nn Gripenbergi skandaali kordumist. (Maripuu 2023: 40)

Siin ilmnes paralleel soomlannast moderntantsijaga: nagu Maggie Gripenberg oli oma lavapartner Onni Gabrieliga esinenud Tartu publiku hinnangul liiga väljakutsuvalt erootilise

etteastega, leidsid valdavalt meessoost kriitikud, et ka Elmerice Parts ning Herman Kolt-Oginsky tantsud ületasid sündsuse piire. Maripuu on täheldanud: „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)"(Maripuu 2023: 41). Maripuu analüüsitud artiklitest nähtus, et Elmerice Partsi etteasteid on kirjeldatud kui kehaliste naudingute ning sümboolse kurameerimise väljendamist laval, kus tantsijanna jäljendas oskuslikult kõhutantsulikke puusade, reite, rindkere ning kätega iharaid, ussilisi liigutusi. Kriitikuna esinenud Johannes Semperi sõnul on keha juba iseenesest erootilisim kunsti materjal kui seda on teised (ained) ning eriti just seetõttu oleks vaja seda ohjeldada, enne kui ta saab kunsti puhastatud materjaliks. Maripuu hinnangul pidas Semper siin silmas seksuaalsuse vältimist, mis välistaks kunstipärasuse. (Maripuu 2023: 53–54)

Ka uurija Merlin Kirikal on rõhutanud Duncani tähtsust Semperile, kellele too oli tantsijanna-kujutuse peamine eeskuju, kehastades ülimat tundlikkust ja täielikku individuaalsust ja luues jäljendamatut kunsti – ning just temas väljendus Semperile ideaaliks olnud ainulaadne kirgliku tundeelu ning nõtke kehaga naine (Kirikal 2020: 195). Johannes Semper on kirjeldanud esimest Isadora Duncani plastilise tantsu etteaste nägemist 1913. aasta 18. veebruaril kui nägemust või pööripäevalikku mälestust, kus ükski romaan, novell, luuletus, draama, muusikateos, maal ega raidkuju teda polevat seni suutnud sedavõrd vallata nagu Isadora Duncani tantsu läbielamine: „Hing on kehaks saanud sääl näitelaval, keha on hingestet, nii et ei teagi, ons see veel keha, mis säält kõneleb, või on see nägemus hingest." (Semper 1919: 99)

Nii nagu Nietzsche mõjutas sümboliste ja hilisemaid moderniste kirjanduses, on ta olnud ka moderntantsu filosoofiliseks inspiratsiooniks, tuues Antiik-Kreekast taas tähelepanu keskmesse dionüüsosliku joovastuse. Maripuu järgi pidasid Eesti esitantsijad, Ilbak ja Parts, oluliseks väljendada kõiki tundmusi sügavalt läbi elades kehaliselt ja ka miimika kaudu ning

Elmerice Partsi sihiks oli tantsijana avada vaatajaile uusi perspektiive, vältides sideme kaotamist nüüdisaja elurütmi ja modernse, uute tähistega. (Maripuu 2023: 54)

Mis puudutab seltskondlikke tantse, siis siingi toimus eelmise sajandi algul muutus – nagu on täheldanud Anu Kannike, hakkas tantsumood muutuma ning demokratiseeruma. Edasipüüdlike inimeste jaoks peeti oluliseks head tantsuoskust ning -innukust, mistõttu said menukaks erinevad tantsukoolid ning -kursused. Mitmed senised tuntud tantsud nagu menuett, kotiljon ning kadrill muutusid vanamoelisteks. Nende asemele tekkisid uued moodsad tantsud: tuljak, kaerajaan ning tango. Nii mõnigi uus tants, näiteks tango, leidis esialgu suurt vastuseisu, kuna seda peeti ebamoraalseks. (Kannike 2022: 140–141)

Elmerice Partsi ning Ella Ilbaku kaunis, sensuaalne ja uudne liikumine tekitas kodumaa kultuuritegelastes ning publikus nii piisaval määral uudishimu ja elevust, et mitmed käsitletava perioodi poeedid said nendest innustust, püüdsid rütmide ja liikumist-voolamist kirjeldavate sõnadegagi jäljendada modernset tantsu, pühendades tantsule kas luuletusi või kasutades neid muljeid motiividena teiste teemade avamisel. Samuti ilmneb luulekunstis ka muutunud seltskonnatantsumood, mis, nagu järgmises peatükis näeme, tõi uusi kujundeid.

3. Luuletuste analüüs

Käesoleva töö analüüsi allikateks on kuue eesti poeedi perioodil 1905–1939 tervikkogudes (st mitte perioodikas ega antoloogiates) ilmunud luuletused, mis kujutavad tantsu kas peateemana või kõrvalkujundina. Valimisse kuuluvad neli Noor-Eesti rühmituses debüteerinud poeeti – Johannes Semper, Henrik Visnapuu, August Alle ja Gustav Suits, – Siurus alustanud Marie Under, ja üks tarapitalane – Johannes Barbarus. Kokku ilmus nimetatud luuletajatel analüüsitavas ajavahemikus 46 luulekogu, millest koguni 40 raamatut sisaldas luuletusi, mis otse või kaudsemalt tegelevad tantsuga[1]. Kokku tuvastati neist luulekogudest 97 tantsuga seonduvat luuletust.

Kõige enam väljendasid tantsuga seonduvat oma loomingus Johannes Barbarus (29 korral) ja Henrik Visnapuu (28 korral). Pingereas järgnesid Marie Under (17 korral), Johannes Semper (12 korral) ning vähem kasutasid seda motiivistikku oma luuletekstides Gustav Suits (6 korral) ja August Alle (5 korral).

Enim esines tantsuteemalisi ja -motiive sisaldavaid luuletusi analüüsitud autoritelt Esimese maailmasõja järel. Esimene tantsumotiiviga luuletus leidus Gustav Suitsu 1905. aasta luulekogus „Elu tuli“, seejärel saabub pikem paus, kuivõrd valimisse kuuluvatel autoritel ei ilmunud tervikkogusid, kuni Suits avaldas 1913. aastal luulekogu „Tuulemaa“, kus ongi järgmised tantsu kujutavad luuletused. Järgmised luulekogud ilmusid Esimese maailmasõja lõpuaastatel ja juba vabadussõja ajal ning sel ajal avaldasid mitu autorit kaks või isegi kolm luulekogu aastas, mis sisaldasid ka varasemal ajal kirjutatud luuletusi. Mitmeid tantsu kujutavaid värsse sisaldavad Marie Underi (1917, „Sonetid“ ning 1918 „Eelõitseng“ ja „Sinine puri“), Johannes Barbaruse ja August Alle debüütteosest, samuti Henri Visnapuu

[1] Luulekogud, mis sisaldavad tantsumotiivistiku või -temaatikat, leiab töö lõpus paiknevast allikate loetelust; tantsuga seonduvaid luuletusi ei leidunud kuues analüüsitavate autorite perioodi luulekogus: August Alle teosest „Lilla elevant“ (1923) ja „Laul kleidist helesinisest ja roosast seelikust“ (1925), Johannes Barbaruse kogus „Üle läve“ (1939) ning Marie Underi luuleraamatutes „Hääl varjust“ (1927), „Rõõm ühest ilusast päevast“ (1928) ja „Lageda taeva all“ (1930).

luulekogud (1920, „Hõbedased kuljused“,“Käoorvik“ ja „Talihari“), kellel ilmus samal kümnendil veel kolm luuleraamatut. Suurem osa analüüsitavast materjalist pärinebki aastatest 1920.–1939, kui Barbaruselt ilmus üheksa luulekogu, milles leidus tantsuteemat, ka Underi suurem osa teostest nägi trükivalgust just siis. Seega jääb analüüsitava perioodi tuumaks kahe maailmasõja vaheline luule kuue nimetatud poeedi loomingus.

Siinne analüüs koosneb kolmest osast, seejuures ei analüüsita luuletusi autorite, vaid temaatika järgi. Esmalt antakse ülevaade, milliseid tantsuliike on kuus nimetatud luuletajat sel perioodil oma luuletustes maininud. Teises osas käsitletakse luuletusi, kus tants on peateemaks. Kolmandas alajaotuses vaadeldakse antud valimi tantsukujundeid ja -motiive: mida on selle kehalisel liikumisel rajaneva kunsti kaudu tahetud luulekeeles väljendada.

3.1 Tantsuliigid luules

Enamasti on analüüsitud luuletustes räägitud tantsust üldiselt, kuid vahel on eritletud ka tantsuliike ja -stiile. Siinses alapeatükis tuuakse need stiilid välja ning vaadeldakse seda, millises kontekstis on neid eripalgelisi tantse kujutatud. Luules esinevad tantsuliigid jagunevad kolmeks: esiteks lavatantsud, teiseks seltskonna- ja balletitantsud ning viimaks rahvaste tantsud. Kokku ilmnes Johannes Semperi, Marie Underi, Henrik Visnapuu, Johannes Barbaruse, August Alle ja Gustav Suitsu ajastu loomingust kaksteist tantsustiili, lisaks mainiti ühel korral akrobaati. Kõige enam, koguni viieteistkümnel korral leidsid kajastamist lavatantsud. Mitmel pool on tantsu väljendatud küll abstraktselt ja kujundlikult, täpset stiili määratlemata, kuid erinevate tunnuste abil on need klassifitseeritud esimese ja kõige populaarsema alaliigi alla, milleks on moderntants/idamaine tants/paljasjalgne tants. Sellist tantsulist liikumist kujutatakse kuuel korral. Balletti märgitakse neljal, kabareed kahel, džäss- , köieltantsu ning akrobaatikat kõiki ühel korral. Veidi vähem, kokku üheksal korral,

oli mainitud seltskonna- ja ballitantse. Siin tõusis esile neljal korral fokstrott, järgnesid kahel korral ball ja valss ning korra on käsitletud luules ka tangot. Kõige väiksema osa moodustavad mitmesugused rahvaste tantsud, mida esines kokku kuuel korral: kaks korda on luuletatud polkast ja vene tantsust, korra kaerajaanist ja tuljakust.

Järgnevalt vaadeldakse seda, millises kontekstis nimetatud tantsud esinesid.

3.1.1 Lavatantsud

3.1.1.1 Idamaine/kreeka stiilis/paljasjalgne/moderntants

Tantse, mida võib käsitleda erinevate moderntantsu liikidena või idamaise tantsuna, leidus nelja autori loomingust. Henrik Visnapuu luuletus „Tantsitar madudega“ (Visnapuu 1920: 21–23) räägib, nagu lubab ka pealkiri, roomajaga tantsijannast. Tegu on rõhulise luuletusega, kus vahelduvad kolme ja kahe rõhuga värsid. Avastroofis toodud helid toetavad kirjeldatava tantsu vaatlemist modernsena: „Trammide õõnsan myrtsymisen, / viiulite nutun, /vaskiste linde syrtsymisen, / oboede lutun“. Segunevad liiklusmüra ja klassikalised instrumendid, modernistlikku helistikku loob ka keeleuuenduslike vormide kasutus luules. Järgmistes värssides esitatakse valgus, mis on roheline ja sinine, edasi kujutatakse tantsitari ja madude ühist liikumist. Ehkki maolaadset liikumist koos roomaja endaga kasutatakse nii modernses tantsus, paljasjalgses kui ka idamaises tantsus, aimub valitud keelest ja kujutatud helidest, et tegu on neist just esimesega.

Väänlemist kohtab ka Johannes Semperi luuletuses „Tantsijanna“ (Semper 1917: 50–52). Luuletus algab liikumatu stseeniga („Miks nii vaiki, norus pää ja loidund käed, / menaad?“), kuid areneb edasi samuti kehaliste loogete ja väänetega. *Femmefatale*'iliku esitajana köidab tantsijanna tähelepanu aina kasvavas rütmis, mis väljenduvad Semperi luuletuse alguses justkui vabavärsile omase struktuuriga ning liikudes luuletuse arenedes aina enam kindlama rütmi ja pauside vahelduseni. Kui Visnapuu tõi roomaja tantsijatarile lavapartneriks, siis Semper võrdleb oma luuletuse peategelast ennast nimetatud loomaga. Kuid mitte ainult, tema

tantsijannas kohtuvad tuuled, mered ja kaljud, liblikad ja maod, päike ja veri: „Nagu troopiklille varsti / paljaid käsivarsi / tantsuvirrud imelikud, nägematud / tuuled viivad. / Jalad – liblikute tiivad - / viirastuses tabamatud /tõmmuvärvi tagaseljalt liginevad / inimeste kaljuranga ette / tilkadena põgenevad /kaljuseinalt vette. / O neid looklevaid, väänlevaid, / põimuvaid, haaramata käänlevaid / käte ja jalgade radu! / O langevate tantsuõite sadu! Paganlik tantsijanna, painduv kui madu, / jumalik, õõtsuv, uhke kui meri, / lõõmaku keha seest päikesekuld, lõunamaa tuli ja veri!“ Modern- ja idamaises tantsus on rõhk väänduvatel kätel, randmetel, juuste viskamisel, keha painutamisel, rindkere ja puusade tööl, samas toob Semper luuletuses sisse sõna ka ’menaad’, mis seostab tantsu kreeka kultuuri ja dionüüsilise kunstiga: tegu on kreeka mütoloogias märatsevas ekstaasis naisolendiga Dionysose saatjaskonnast. Tuginedes Semperi eespool mainitud vaimustusele Isadora Duncanist, võib aimata, et siinne luuletus kirjeldab moderntantsu rajaja nägemusena Semperi mällu talletunud esmast etteastet.

Johannes Barbaruse kütkestatus modernsest ja idamaisest tantsust väljendub vastuolulisena – kord on ta imetleval, teisal jällegi käskival seisukohal. Barbaruse luules kujutatakse moderntantsu kolmel korral. Luuletuses „Õhtud 2“ (Barbarus 1919: 38) kasutab poeet nii paljasjalgsete tantsijannade kui ka baleriinide motiivi: „Tunnid kui muinasjutud loetud…/ Udust ja hämarikust koetud, / õhtud mind piiravad – tantsijannad paljajalu, / pehmete varvastega tallavad südamvalu. / Baleriinid hõljudes tantsivad ära / mured mult – ahastava argipäeva kära“. Kui esimesed tantsijad aitavad luulemina valude vastu oma õrnade sammudega, siis tantsukingades baleriinid tõusevad hoopis maast lahti, õhku, ja viivad lenneldes hingepiinad eemale. Nii võib näha luuletuses ka klassikalise ja modernse tantsu vahel vastanduse kaotamist: mõlemad kunstiliigid tõstavad omal moel inimese argielust kõrgemale, muutes ajutiselt maised kannatused olematuks.

Barbaruse „Kabareen“ (Barbarus 1922: 36–37) on aga ühiskonnakriitiline luuletus, kus jääb ambivalentseks, kas tegu on üldse tantsijaga, kelle poole pöördutakse, või on pealkirjas märgitud kabaree metafoor ühiskondliku allakäigu kohta. Luuletuses sajatatakse: „Astu,

näokatten narr, / Sina oma trotsivusen mägimail, / tantsi kord laudkondade läikivail lagipäil, / kun totrustki pole, aina ajukatarr / vesisein silmaauken peegeldub, / hyvasti sarnane viskepall keegeldub.“ Samas võib näokattes näha ka viidet idamaisele tantsule.

Aafrika rahvaliku tantsu ja moderntantsu piiridel liigub Johannes Barbaruse prantsuskeelse pealkirjaga luuletus „La danse du ventre“ (Barbarus 1924: 103–105). Luuletus kirjeldab naisterahva erootilisi liigutusi, näiteks: „Kisub kurtisaan paljaks vaid rindade mäed, / raputen keha ymber kõlisevaid kette.“ Refräänina kõlab läbi luuletuse julgustus: „Tantsi, neegritar, tantsi!“ On tähelepanuväärne, et luuletuses ühendatakse otsesõnu tantsijanna luuletusega: „Tardunud mask, vahel miimika, / nägu sul muutunud valugrimassiks. / Värsiks vaid tantsid keha painduva, riimika, /terava kire – noa tupest kui tassiks…“. Ning taas näeme tantsiva naise võrdlemist siuaga: „Käed vingerdajad maod / must keel haraline punaseman suun, / ära oma ihade puntrasse kaod“.

3.1.1.2 Ballett ja baleriin

Balletiga seonduvaid kujundeid esineb valimis neljas luuletuses. Marie Underi luuletus „Päev“ (Under 1918: 11–13) kirjeldab ilusat looduspilti kaunite kunstide kaudu: „Ees kirab kanepist kollaseid nõlvi. / Kõrtes kui suriseks mandoliinid, / keerlemas põllu kollaloorilised baleriinid, / langeme rohtu kui haljasse tiiki, / pelgades päikese pistlevat piiki.“ Kõrte sahin põldudel kõlab mandoliinide muusikana, samas kui kõrsi endid võrreldakse tantsijannadega, baleriinidega.

Balletti leidub ka kolmes Barbaruse luuletuses. Lisaks teosele „Õhtud 2“ esineb seda kogumiku „Fata-Morgana“ nimiluuletuses (Barbarus 1918: 13), kus kujutelmade tiirlemist nimetatakse metafoorselt balletiks: „Ja saates kujustluste hõljuvat baletti, / kui kustuva tähe julget piruetti, / Fata-Morgana ronge – suuri õhulinni, / veel värinkätel kaua hoiaks kinni.“ Ballett seondub siin seega olematuse, vaimupiltide ja meeleseisunditega.

Luuletuses „Novembri päevad“ (Barbarus 1919: 71) kujutab Barbarus õrna baleriinitaolist, *femme fragile*'i, kellega on armusuvi möödunud, kätte jõudnud november ning haprast naisest on jäänud vaid mälestus: „Veel meeles mul Su baleriini jalad, / oh kevade, kui tantsisid meist üle, / täis huuled suudlusi, täis roose käed, su süle.“ Niisiis tähistab tantsuga seotud sõnavara siin metonüümina kallimat, osutades tema saledatele jalgadele.

3.1.1.3 Kabaree

Kahes luuletuses mainitakse kabareed. Esiteks juba märgitud Barbaruse teoses „Kabareen“ (Barbarus 1922: 36–37), kus see võib allegooriliselt osutada kogu ühiskonna allakäigule, teiseks Semperi luuletuses „Hotell“ (Semper 1930: 72–78), mis maalib värvika pildi sellest majutusasutusest. Teises stroofis märgitakse ka selle all asuvat kabareed, aga hetkel selles ei tantsita, vaid lauldakse: „All käib häälesõõrutaja / ringi heliredeliga. / Kabaree see kõõrutaja / primadonna sedeliga.“ Seega otseselt kabareetantsu kirjeldust ajastu luulest ei leia, kabaree tähistab mõlemas viidatud tekstis ennekõike kerglast meelelahutust ja lõbustust laiemalt.

3.1.1.4 Köieltants ja akrobaat

Barbaruse teises võõrastemaja-teemalises luuletuses pealkirjaga „Valmiv rannahotell“ (Barbarus 1937: 27) kujutatakse aga tantsulise liikumise kaudu tormi merel: „Iil ähvardab rajutseb ja lõõtsub, / vast üles-alla tantsib hullund laht, / voog köieltantsijana tõttab, õõtsub, / kui oleks kitsaks jäänud vete maht, / murdlainena ent kaldal vaibub, kurdub / sööst ulgumere – viha mõõnas murdub.“ Köieltants toob korraga assotsiatsiooni tasakaaluharjutusega, kuid erinevalt köielkõnnist lisandub siia veel rütmiline liikumine ning ka kergus selle tasakaalu hoidmisel.

Tantsulist liikumist kasutab Marie Under mitmel moel luuletuses „Jalutusel“ (Under 1923: 2328), et väljendada looduse ilu ja dünaamikat, nii pilvede kulgu taevas kui ka mere osavust.

Nagu pealkiri ütleb, jalutab luulemina ringi ning kirjeldab seda, mida ta näeb. Tänavad on rääsunud, ümbritseb industriaalne, vangistav ja räämas linn, aga sellele vastandub loodus, mida kahes kohas kujutatakse tantsuna. Esiteks kohe avastroofis: „Ma tänavate tahma-tolmuköied läbi lõigand: / taob rähnana mus kõige kitsa, kägardunu salg. / Pää kohal tantsib pilvede trapeetsil taeva särav jalg.“ Taevas on personifitseeritud, pilved kujutavad endast rippkangi, mille peal too oma harjutusi teeb – seega kirjeldab siingi tants vabadust ja kergust, mis vastandub rusuvale linnale. Järgmisena märgitakse otsesõnu akrobaat, selle sooritajaks on vahutav meri: „Kuid jookseb vastu meri valge jalu, / selg kuna laeve raskeid kehi hõljutab: oo, võimsaim akrobaat!“ Kolmandas kohas kujutatakse tantsu siin luuletuses aga argireaalsusele vastanduvas unelmas, kus taas näeme, et see kujund seotakse eksootikaga. Luulemina tunneb merekaldal igatsust võõraste maade järele ja õhkab: „Mu süda äkki – vaevu randund paat - / Saab üles-alla paisat vere kärestikus: / Ju haistab kauget retke hõngu Reisuvalu / ja soovide sireenid soonte merestikus! / Malaia lahtirulliks kuskil sääl saar-aide lindi ja / veegobeläänid kaunid. Helaks palme harp. / Tõmmpunane mu huule jannu avaneks suur mangostani karp, / sees sulaks sulni vilja lõhnav lumi: nangha blanda / kuldkollast liha hellitaksin keelel. – India! / Suurt lapsemeelist vabadust su tants ja templid võiksid mulle anda.“ Niisiis seondub akrobaatika ja tants Underi luuletuses ahistavast linnaruumist põgenemisega: see väljendab vabadust taevas, merel ja kaugetel maadel.

3.1.1.5 Džässtants

Moodsat tantsu kujutab Barbarus juba mainitud aafrika muusikale pühendatud luuletuses „Jazz-neeger“ (Barbarus 1927: 88), mis rõhutab imetledes musta mandri eksootikat. Luuletus pöördub mustanahalise tantsija poole juba avavärssides, kontrasteerides seda enda kahvatusega: „Sa meeldid mul, inimene – öö: / päev kahvatu – ise ma valge“. Kolmandas stroofis kirjeldatakse tema džässi saatel liikumist: „Suu punane, ümber mille kramp, / epileptiline hoog kisub kokku / kogu keha. Ent jalgade tramp / lööb tantsijate südameil

lokku.“ Kõnealust tantsu iseloomustavad seega järsud liigutused, mida kujutatakse langetõve kaudu (kramp ja epileptiline hoog), samas kui jalad liiguvad rütmiliselt ja valjult (tramp).

3.1.2 Ballitantsud ja seltskonnatantsud

3.1.2.1 Fokstrott

20. sajandi teisel kümnendil leiutatud fokstrott jõuab uuritavate autorite antud perioodi loomingusse koguni neljal korral, tõsi, neist kolmel puhul kujutab seda moodsat seltskonnatantsu oma värssides Johannes Barbarus. Kella viiest tantsu kujutavas luuletuses „Five o’clock dancing“ (Barbarus 1927: 87–88) antakse selle tantsu liigutusi kõige detailsemalt edasi, kirjeldades nii korrapärast rütmi, segadust kui ka erootikat: „Õlad – vaekausid tõusvad üles & alla, / liiguvad rütmin, üha askeldavad jalad, / inimeste kehad paisat segi – pilla-palla, nõnda vaid kudemisel sõeluvad kalad. / Äkitselt näen jalgu – korinthilisi sambaid, / käsivarrel võru: rist, süda & ankur. / Rinnad litauridena sürtsatavad kokku. / Tagumik veereb: teljel maakera – gloobus. / Nuiad alarmiliselt trummil löövad kokku: / jazz-bandist, fox-trotist saal rõkkas – joobus.“ Otseses tähenduses esineb see tants ka Barbaruse luuletuses „Värssjutt lohutamatust“ (Barbarus 1930: 59), mis räägib linnainimese üksildusest ja soovist pageda pimedusse ja olematusse. Lõpustroofis tuuakse aga pöördena sisse lahendusena fokstrott: „Haprana õnn, – kui kauge miraaž, / mure vaid lähedal, ligi. Väike su meelte rõõmutiraaž, / südamen arm miks ei sigi? / Või ka sellen on miski akkord, / eelistad kõigist ehk dissonantsi? / Üksindus sul ehk, kui mõnel rekord: / kauemini teistest fox-trotti tantsi?“ Samas kogumikus leiduvas luuletuses „Delirandid“ (Barbarus 1930: 57–58) kujutatakse aga sügavas hallutsinatoorses alkoholiuimas tiiraseid peolt lahkuvaid joomareid, kes joomaluuludes jõuavad Vabaduse platsile ja näevad seal mitmeid fantastilisi stseene: „Näeb, kui jooksvad kääbuskuradid tingliga / platsile, – reisi, mööda sääri sööstvad üles / hulgana: tontide tuisk õudne mingi…/ Näeb: jumalema istub sarviku süles, / pisiperglid tantsivad naerden ümberringi,…/ politseikordnik eemal fox-trotib ingliga.“

Lisaks mainitakse fokstrotti Henrik Visnapuu luuletuses „Jõuluöö legend“ (Visnapuu 1930: 61–66): „Segiläbi tango-foxiga / ning inglivalsiga, mis suutis. / Tuiskas tuul ja lumi kattis maa, / helevalgeks tänavad kõik muutis.“ Luuletuse keskmes on Kristuse sünniöö linnas, mida kujutatakse virvarrina, üheks pillerkaari sümboliks saab see moodne tants.

3.1.2.2 Valss

Teisalt märgitakse samas Visnapuu luuletuses ka inglise valssi. Visnapuu on ka ainus ajastu luuletaja, kes seda klassikalist, 18. sajandi Viinis sündinud tantsu mainib, kuid jõuluöö luuletuses märgitakse nimelt selle uuemat, 1920. aastal leiutatud alaliiki inglise ehk aeglast valssi. Samuti nimetab ta valssi luuletuses „Ballil“ (Visnapuu 1917: 22–24), mis kujutab poeeti pidulikul tantsuõhtul, kus ta palub preilit tantsima: „Üks minut hiljem jo poeet ta een, / Mu preili, ütles, teie loa. / Seks tarvitan, et üle toa / paar valsi tuuri teeme häälte veen. – / Ta pääle heitis silme joa. / Siis heljusivad vabanenuil rammel. / Nad üle saali kergeil valsisammel.“ Valss väljendab siin kergust, aga ka naise ja mehe vahelist suhtlust.

Lisaks Visnapuule mainib balli Marie Under luuletuses „Õhtud“ (Under 1917: 27–30), kus luulemina nendib päeva kustumist ning linna tühjaks valgumist, nagu on tühi ka ballisaal, kui rahvas sealt pärast pidu on äsja lahkunud: „Ju päike jätnud ammu linna halli, / sääl hämaruses tukkuvad kõik majad / ning uulitsaid on inimeste sajad / nüüd minetanud nagu lõppend balli.“

3.1.2.3 Tango

Ainsana on tangot oma luuletustes maininud Henrik Visnapuu, asetades eelmärgitud luuletuses „Jõuluöö legend“ (Visnapuu 1931: 61–66) seda sensuaalset ja dramaatilist Ladina-Ameerika päritoluga tantsu esitama põhjamaised loodusnähtused:“ Segiläbi tango-foxiga ning inglivalsiga, mis suutis. / Tuiskas tuul ja lumi kattis maad / helevalgeks tänavad kõik

muutis.“ Tuiskav, keerutav ja hõljuv lumi on jäljendab poeedi kirjutises erinevate tantsustiilide liikumisi, sealhulgas ka tangot.

3.1.3 Rahvaste tantsud

3.1.3.1 Polka

Enim on valitud perioodi luulekunstnikest rahvatantsule tähelepanu osutanud Gustav Suits. Luuletustes „Pahupidi ja õieti“ (Suits 1922: 9–10) kirjeldab Suits valitsevat olukorda, kus maapiirkondades elavad inimesed virelevad vaesuses, ent linnades peitutakse illusioonide maski taha: „Vaata maad, karjakasvatuse ajajärk / kus hoiu ja laenuga vantsib! / Vaata linna, kus tõe ja ilu märk / karajaani ja polkat tantsib!“

Lisaks Suitsule on polka osutunud mainimisväärseks ka Barbaruse silmis, kes luuletuses „Eroica“ (Barbarus 1932: 116–131) kirjeldab popside tagasihoidlikku pidu: „Pops kuraasitab – / tantsuks proovib jalgu, / äbarik kukk nõnda losa veab tiiba. / –“Ega’s uus pudel veel meestel’ tee liiga!“ / perenaine lisab. Veri pähe võtab valgu. / Grammofon saab seadeid, / siis algab alles pall, / uhutakse polkat, kuis juhtub, / et mürtsub põrand; / noorte veren juba midagi särtsub. / Nagu kokku räägit, lakkab järsku trall.“ Luulemina kõrvaltvaatav pilk märkab noorte vahel tärkavaid tundeid ning kajastab aina tuure koguvat pidu, mis siis ühe korraga lõpeb.

3.1.3.2 Vene tants

August Alle on ainsana kõikidest valitud perioodi luuletajatest märkinud vene tantsu. Luuletuses „Poti daami dekoratsioon“ (Alle 1921: 21–22) kirjeldab Alle kamarinskit, mis on hoogne ning vene rahvusele omaselt tempokas tants. Samasugust temperamentset olemist väljendab ka August Alle luuletuses lossi galerii all toimuv tegevus: „Kurandid keerubiga

tornin mängivad koraali / veel pühalikku viit, / ent lossi galerii all tantsitaks kamarinskit / ja joobnud seltsimehed võtvad praali.“ Seega seondub kamarinski hooplemise ja purjutamisega.

Ka pealkirjata luuletuses „*“ (Alle 1930: 17–18) kirjeldab Alle vene tantsule omast liikumist – hoogsat, kükist järskude hüpetega erinevate tasandite läbimist ning siingi käib selle tantsu juurde joomine: „Ah neid mamsleid saledaid, matsakaid, / naerusisi ja atsakaid! / Ikka väikese ninanipsuga pipardet napsuga. / Jalg tallas jalga laua all, / löödi tantsu laua pääl…/ Ah, seda hullu naeru, ilkumist, vahel silmade tilkumist! / Laul rõkkas ja ürgas pill, / vene tants käis kükakil. / Kell korraga kõlises: „Politsei tuleb!“ / – joodiku eest hoolitsei.“

3.1.3.3 Tuljak

Gustav Suitsu luuletus „Vabaduse tuljak“ (Suits 1922: 128–129) on allegooriline võrdlus valitsevale olukorrale ega kirjelda otseselt rahvatantsu liikumist, küll aga on luuletuse tegevustik sarnane tuljaku hoogsatele liikumistele, paaristantsus ette tulevatele tõstetele, tõugetele, pööretele ning pausidele: „Laest vanad kroonlühtrid toredad valgust alla kallavad. / Tulijad uued ja koredad peent parketti tallavad, / madrused, sõdurid, varjust ja ööst, / öösse tõugand türannid, / tantsijannad pääsenud päevade tööst, / paisanud palid ja pannid.“

3.1.3.4 Kaerajaan

Gustav Suitsu juba eelpool mainitud luuletuses „Pahupidi ja õieti“ (Suits 1922: 9–10) kirjeldatud rahvatantsude hulka kuulub ka kaerajaan. Rahvatantsud sümboliseerivad luuletaja tekstides muret oma rahva heaolu pärast: „Vaata maad, karjakasvatuse ajajärk / kus hoiu ja laenuga vantsib! / Vaata linna, kus tõe ja ilu märk / kaerajaani ja polkat tantsib!“

3.1.4 Vahekokkuvõte

Lavatantsud, eelkõige seninägematud ja moodsad modernsed, paljasjalgsed ja idamaised tantsud, avaldasid käesoleva töö tarbeks analüüsitud luuletustes autoritele enim mõju ning leidsid seetõttu kõige arvukamalt kajastamist ka luules. Moderntants esineb ajastu luules eelkõige liigutuste kujutamise kaudu: väänlemine, pöörlemine, paindumine, käändumine jm kehaline liikumine. Suurimat vaimustumist ning puudutatust tantsukunstist ning naise sensuaalsest liikumisest on oma luuletustega väljendanud Johannes Barbarus, kes on märganud nii modernse, paljasjalgse ja idamaise tantsu tantsijaid, baleriine, köieltantsijat ning maininud ka džässi ja kabareed.

Käsitletaval perioodil liikusid koosviibimised klubidesse ning kohvikutesse, moes oli sale ja sportlik figuur ning tervislikud eluviisid, mistõttu tõusid olulisele kohale ka seltskonnatantsud: ballitantsud, fokstrott, valss ning tango. Imetlust ning ballitantsude märkamist väljendas enim Henrik Visnapuu, mainides fokstrotti, valssi, balli ning tangotki. Eestlaste kui rahvuse jaoks oli sel perioodil oluline ka enda positsioneerimine, oma rahvusluse hoidmine ja rõhutamine, mistõttu on ka rahvatantsudel oma kindel koht. Antud luuletuste analüüsist nähtub, et rahvusluse pärast valutas enim südant Gustav Suits, kes mainis oma luuletustes eestlaste rahvatantse polkat, tuljakut ja kaerajaani.

3.2 Tants luuletuse peateemana

Analüüsitud autorite perioodi loomingu seas on kümme luuletust, milles tantsu kujutatakse luuletuse peateemana. Kõige enam leiab tantsuteemalisi luuletusi Johannes Barbaruse teostest (kuuel korral). Henrik Visnapuu on kirjutanud kaks luuletust, mille peateemaks on tants. Ühe luuletuse, mille peateemaks on tants, avaldasid antud ajavahemikus Johannes Semper ja August Alle. Gustav Suitsu ning Marie Underi loomingus esines tants küll kujundi või motiivina, ent tantsukunstist või tantsija liikumisest viimastena mainitud poeedid eraldi luuletust oma luulekogudes ei esitlenud. Alljärgnevalt analüüsitakse, kuidas tantsu kümnes

luuletuses peateemana kujutatakse, esitades luuletused mitte autorite kaupa, vaid ilmumise järjekorras, kronoloogiliselt. Vaadeldakse seda, kuidas on tantsu selles kujutatud vormiliselt, värsitasandil ning millise sõnavara kaudu ning milliste teiste teemadega on tantsu kujutamine siin seotud.

3.2.1 Henrik Visnapuu „Ballil“ (1917)

Visnapuu avakogus, armastusele ja loodusele pühendatud luuleraamatus „Amores“ ilmunud „Ballil“ (Visnapuu 1917: 22–24) on väga rangelt struktureeritud luuletus, mis koosneb 60 värsist, mis jagunevad kümneks kuuevärsiliseks stroofiks riimiskeemiga AbbACC ja jambilise värsimõõduga, kus varieeritakse 4- ja 5-jalaliste pikkustega. Luuletus kujutab poeedi viibimist sellel pidulikul tantsuõhtul. Avastroofis maalitakse pilt tantsuõhtu olustikust, kasutades selleks saginat ja ka kuuma kirge väljendavaid metafoore („Ruum sumises, kees“), teises värsis tuuakse sisse naised, keda nimetatakse nii nümfideks kui ka neitsiteks, ning järgnevateski salmides esinevad nad süütute neidudena (nt „neitsid nooren ean“). Edasi kujutatakse muusikat lausa võimsa loodusjõuna („Ja häälte joa alla heitsid / Vaskpillid, viled, viiulite keeled“). Esimese stroofi kirjeldustele, mis toovad esile helilisi ja visuaalseid aistinguid, järgneb selle meeleline mõju tantsijatele: „Kuis joobnustas see tantsijate meeled.“ Teises stroofis ilmub peakangelane, kes tunneb end sellel sündmusel võõrkehana, kuni märkab kolmandas stroofis „üht tütarlast“. Kui juba eespool kujutati naisterahvaid heljuvate süütute nümfidena, siis too tütarlaps eristub oma puhtuses veelgi. Kolmas stroof kirjeldab neidu, tuues esile tema kehalised omadused. Tema jumet iseloomustab valge, süütuse värv: „Oo, käsivarte marmor, valmind palged! / Klaarõunalised, läbipaistvad, valged!“. Ent erinevalt teistest, on selle tütarlapse meeleolu nukker ning ta istub üksinduses. Poeet palub ta valssi tantsima, ja sellest tantsust saab nende vabadus: „Siis heljusivad vabanenuil rammel / Nad üle saali kergeil valsisammel.“ Nüüd sulanduvad nukker tütarlaps (*femme fragile*) ja poeet ka ballimelusse, ning viimases stroofis õhkab luuletaja: „Ah, laske olla joobunud

poeet!“ Niisiis on siin tegu ennekõike ülistusega ekstaasile, mida süvendavad eelnenud nukker meeleolu ja samas väga meeleliselt mõjuvad ballitantsijannad.

3.2.2 Johannes Semperi „Tantsijanna“ (1917)

Tõenäoliselt Isadora Duncanist inspireeritud (vt ka Kirikal 2020: 193–197), Johannes Semperi debüütluulekogus ilmunud luuletus „Tantsijanna“ (Semper 1917: 50–52) on vormilt huvitav: ehkki visuaalselt mõjub see esmapilgul vabavärsina, kuivõrd värsiread on eripikkused ning stroofidki sisaldavad erineva arvu värssi, on need siiski kõik korrastatud rütmis, kas eri pikkusega trohheilises või daktülilises värsimõõdus värsid. Seega on tegu heteromeetrilise luuletusega. Lisaks läbivad luuletust riimid ning refräänina kordused. Samavõrra põnevalt on Semper esitlenud ka jumalikku tantsijannat, võttes fookusesse naise ilu, graatsilisuse, liikuvuse ning salapära ning võrreldes tema väänlevaid käsi troopiliste lilledega, jalgade kergust ning kiireid liigutusi liblika tiivalöögiga ning painduvat keha maoga (vt eespool). Sõnavalik kannab edasi tantsu plastilist liikumist ja selle varjundid aitavad maalida õhustikku ning meeleolu („kergeid tantsu vääneid kätkev keha“, „heli veetlik hoog“, „looklevad, väänlevad, põimuvad, haaramata käänlevad käte ja jalgade radu“, „langevate tantsuõite sadu“, „painduv, õõtsuv“, „hillerdavad, lainetavad, õhetavad, kires väänlevad“), andes aluse eeldada, et tegemist on moderntantsu esitava tantsija kujutamisega, kes on saatuslikule naisele omaselt julge, väljapaistev ning unustamatu.

3.2.3 Johannes Barbaruse „Alasti naine“ (1918)

Luulekogus „Fata-Morgana“ ilmunud „Alasti naine“ (Barbarus 1918: 46) on Barbarus väljendanud kütkestatust kaunist tantsuks valmis, ent siiski mitte veel tantsivast naisest, keda luulemina kirjeldab enda jaoks ähvardavalt ahvatlevana: „Kui püünised, kaks käsivarte lingu. / Mul viskad kaela, tõmbad pingu: / Su vorme vaikus tormiks muutub.“ Esialgsed vihjed *femmefatale*’ilikule naisele pehmenevad luulemina tunnetuses marmorjalt heledates-puhastes kehavormides, jumaliku sädeme sütitamises ning kainelt ilu ülistamises, jättes naist

kirjeldava luulemina aukartlikku lummusesse: „Kuis säde jumalik mu hinge puutub… / Kaks vallatumat: jalad – tantsuks valmis, / – kaks riimi jooksvat rütmirikkas salmis. / Kõht, puusad – marmorkujud unistuses, / nii kained avatluses, ilu ülistuses.“ Luuletus on riimiliselt ja meetriliselt korrastatud: värsimõõt on valdavalt nelik- ja viisikrõhkur, luuletuse kuus stroofi koosnevad kõik kahest paarisriimist, ning sellele vormile osutatakse ka tsiteeritud värsis, luules nende vahel otse paralleeli kujutatud naisega. Luuletuse fookuses on luuleminas tekkivad tunded.

3.2.4 Johannes Barbaruse „Õhtu pargis“ (1918)

Samas luulekogus ilmunud „Õhtu pargis“ (Barbarus 1918: 33) koosneb nelik- ja viisikjambides neljast süliriimis stroofist. Naise kujund ilmneb siin võrreldes eelmise luuletusega justkui pööratult. Luulemina kirjeldab esialgu kauneid vastassoo esindajaid, kes paistavad süütute jalutavate neitsidena („Must mööda jalutasid neitsid“), kuid julgeid muusikalisi helisid kuuldes („Kui priskeid hääli püügnad õhku heitsid“) tunnetab ta võrgutavaid tantsutuure, millele ta ka veel suudab enda hinnangul vastu panna („mind ennast tabada ei suutnud tantsu tuurid.“) Siiski, nähes juba neitsite heljuvaid kontuure, mis tema ümber justkui aeledes tantsiksid, ning tundes nende joovastavat lõhna, tunnistab luulemina, et on nähtust nõiutud: „Mind nõidusivad heljuvad kontuurid, / must mööda jalutasid neitsid… / Reseeda lõhnu, lõhnaõli peitsid, / mu ümber aeledes, neist hargusid mikstuurid, / nii raskeid värvides mult ujusid kontuurid.“

3.2.5 Henrik Visnapuu „Tantsitar madudega“ (1920)

Sarnaselt Semperile ja Barbarusele on ka Visnapuu imetlenud tantsijanna osavust, täpsust ning julgust luuletusega „Tantsitar madudega“ (Visnapuu 1920: 21–23), mis koosneb seitsmest 8-värsilisest ja omalaadse riimiskeemiga (stroofist aBaBccBc). Poeet kirjeldab

tantsijanna müstilist ja aukartust äratavat liikumist lillas, sinises ja rohelises valguses koos maoga, mida saadab viiulite, trummide, oboede ning vaskpuhkpillide muusika: „Lillan, rohelisen ja sinisen valgusen / tõstab tantsitar maopää algusen / kõrgelle rutun, / hyppäb metsikuna sinisen valgusen. / Mao sylelusest maona sibiseb, / valge maona põrandalle libiseb. / Yles siis paiskab, / yle põranda tantsiden tibiseb.“ Luulemina esialgne lummatus kasvab tantsu arenedes üle aukartuseks ning hämmastuseks, kus tantsitar justkui *femme fatale*'ile omaselt mässib mao enda rindkere ümber, tõstab roomaja pea enda omastki kõrgemale ning tuiskab võidukalt lehvivate juustega mööda lava: „Aeglaselt tõstab tähnilise käsile mao, / väädina mässib pähnilise rindade jao / ümber. Tuiskab nago lehviva lipuga / valla-juuksi ja maoga.“ Rõhk antud luuletuses on tantsijannal ning tantsukunstil, kus naise liikumist kirjeldavad sõnad annavad aimduse idamaisest, kreeka-stiilis paljasjalgsest modernse tantsu etteastest.

3.2.6 Johannes Barbaruse „Hukkamisbakhanaal“ (1920)

Barbaruse luuletuses „Hukkumisbakhanaal“ (Barbarus 1920: 17-18) esinevad naissoo esindajad nii süütute neitsidena kui ka niudeid väristavate libudena. Luulemina kirjeldab oma meeleheidet, viha, valu ja absurdsusetunnetust järjest võikamaks muutuvate sõjakoleduste loetlemisega, andes samaaegselt neidudele ning naistele iroonilise korralduse tantsida ehk ülekantud tähenduses tähistada: „Tantsige, o neitsid, varbad villi, / tantsige, o naised, reied rakku, / iga poodut pühitsege piduga, / kõiki neid, kes haavatud on makku, / sõjas raskeks jäänud surma iduga, …/ tantsige, o neitsid varbad villi!.. / Tantsige, o libud, niuded hikki, / tantsige, te vanad, vatsad vahtu, / iga tapetut ta tänuks tervitage, / nõnda kaua, kui te ise´i jahtu, / maitske elu – joobnud hirvitage / tantsige, o libud, niuded hikki! / Tantsige, o vabad, hinged hukka, / tantsige, o piigad puusad paigalt / möllab uulitsail julm katk ja taud, / ussid raipeis askeldavad laisalt, / korjuseid täis alles avat haud / tantsige, o vabad, hinged hukka!“

3.2.7 Johannes Barbaruse „Kabareen“ (1922)

Ka Barbaruse järgmine luuletus „Kabareen“ (Barbarus 1922: 36-37) kirjeldab luulemina tundeid absurdse olukorra suhtes, kus minahääl annab taas, seekord näokatte kandjale, iroonilise käskluse tantsida: „Astu, näokatten narr, / Sina oma trotsivusen mägimail, / tantsi kord laudkondade läikivail lagipäil“. Luuletusest ei selgu, kas luulemina korraldus on mõeldud naissoo esindajale või meestegelasele. Kuigi kõikides luuletustes esindavad tantsijaid selgelt naised ning näokategi vihjab idamaisele tantsule, ei ole käesolevas luuletuses mainitud tantsijat, vaid narri, keda kehastas siiski enamasti mees ning kellele laienes korraldus tantsida.

3.2.8 Johannes Barbaruse „La danse du ventre“ (1924)

Tantsu olemust ja tantsijanna hingeväreluste transformeerumist kehaliseks väljenduseks on kõige täpsemini tabanud ning luuletuses „La danse du ventre“ (Barbarus 1924: 103-105) edasi andnud Barbarus. Nii nagu lubab aimata teose pealkirigi, räägib luuletus idamaisest tantsust ja selle esitajast, millele omakorda pakuvad kinnitust sõnade (*raputen keha ymber kõlisevaid kette jne*) kasutamine liikumise ilmestamiseks. Barbarus on tantsijannat jälgides suutnud tabada tantsija põhiülesande: tantsuks eneseks saamise. Poeet on oskuslikult kirjeldanud tantsu arenedes tantsijanna hingelise seisundi kehaliselt väljendumist, muutumist hingest ihuks ehk emotsioonide edasi andmisest füüsiliste liigutuste kaudu. Luulemina kirjeldab üksikasjalikult tantsija välimust, võrreldes naise näoilmeid kord valu väljendava grimassiga, teisal jälle tardumusega ning neegritari keelt mao harali keelega: „Tardunud mask, vahel miimika, / nägu sul muutunud valugrimassiks. / Tantsi, neegritar, tantsi! / Pyya, haara! /: must keel haraline punaseman suun, - / ära oma ihade puntrasse kaod.“ Tantsukunsti imetlemise väljendamiseks võrdleb luulemina tantsijanna keha lainetava, mässava merega ning tema käsi vingerdavate madudega, mille saateks lööb süda trummeldavalt rütmi.

Kirglikult madudega tantsiv neegritar kehastab Barbaruse luuletuses kartmatut *femme fatale*'i.

3.2.9 Johannes Barbaruse „Five o'clock dancing" (1927)

Barbaruse nelikrõhkuris ja ristriimilises luuletuse „Five o'clock dancing" (Barbarus 1927: 87–88) annab luulemina detailselt edasi tantsupeol toimuvat ning kirjeldab tantsulises rütmis iha tekitavaid liikumisi, kus fookuses on erootilised kehaosad (*rinnad, tagumik, õlad, jalad, käsivarred*): „Õlad – vaekausid tõusvad üles & alla, / liiguvad rütmin, / üha askeldavad jalad, / Äkitselt näen jalgu – korinthilisi sambaid, / käsivarrel võru: rist, süda & ankur. / Rinnad litauridena sürtsatavad kokku. / Tagumik veereb: teljel maakera – gloobus." Näeme, et luuletuses tuuakse kujunditena sisse vanad tsivilisatsioonid, nii sammaste kaudu kreeka kultuur, litauri ehk timpani kaudu egiptuse ja india vanad kultuurid. Need kujundid tekitavad luuletusse millegi ürgse, aga ka suursuguse konnotatsiooni. Luuletuses on rõhk luulemina sensuaalsetel tunnetel, kes jälgides omavahel seltskonna tantse (fokstrott) tantsivaid nii mehi kui ka naisi, on erutatud just julgete ja kirglike naiste kehade liikumisest.

3.2.10 August Alle „Ühel sügisööl" (1930)

Üheks oluliseks teemaks on tants ka August Alle luuletuses „Ühel sügisööl" (Alle 1930: 30–32), mis on muuhulgas hoogsat tantsupidu kõrvaltvaataja pilgu läbi kirjeldanud. Simmanil kasvavat rütmi ja tempot luuakse mitme muusikainstrumendi abil (*lõõts, orel, pill*): „Pillist, rõõmust rõkkav maja. / Ürgas lõõtsik nagu orel." Aina hoogsamat tantsulist liikumist kirjeldab kõrvaltvaataja jala maha põrutamise, rappuva põranda, naksuva ja vappuva lae ning ihu vastu ihu surutud kehaasendi kaudu: „Tantsu löödi, jalga maha põrutati, – / põrand rappus, lagi naksus, lagi vappus, / ihu pressit ihu ligi." Antud luuletuses ei ole fookuses tantsukunst ega otseselt ükski naine ega ka mees – mõlema soo esindajad esinevad ja liiguvad võrdselt.

Luuletuse rõhk on kõrvaltvaataja pilgu läbi peol toimuvatel tegevustel, tegu on pigem seega olustikupildiga, mis kirjeldab meeleolusid ja õhustikku ühel sügisesel ööl.

3.2.11 Vahekokkuvõte

Vaadeldud luulekogudes on varaseim tantsu peateemana kujutav luuletus ilmunud 1917. aastal, kui idamaiste sugemetega sensuaalset modernset tantsu olid kodumaised kirjanikud ja poeedid juba nii välismaistel kui ka Eesti lavadel näinud: Johannes Semper 1913. aastal Isadora Duncani ning Visnapuu tõenäoliselt esialgu Soomes Maggie Gripenbergi esituses. Luule, kus tants esines peateemana, oli enamasti meetriline, kindlalt korrastatud ning selgelt tajutava rütmiga, kohtab nii jambe, trohheust kui ka rõhkurit ning kõik luuletused on riimilised, mis aitab väljendada musikaalsust. Tantsuga seonduv sõnakasutus väljendus eelkõige müstilise ja võõrapärase, mitmel pool isegi dionüüsilise edasiandmises, kehalist liikumist on kirjeldatud käänamise, väänlemise ning usjana. Kõigis analüüsitud luuletustes, kus tantsijaid kujutatakse, on tegu naistega, kes on väga solistatud, esile toodud nende naiselikud vormid, liigutused, ning olenevalt autorist kas süütus või pahelisus või mõlemad korraga. Kõige täpsemini kujutasid tantsulist liikumist, tantsu olemust ja tantsijat Johannes Semper „Tantsijanna“ (Semper 1917: 50–51), Henrik Visnapuu „Tantsitar madudega“ (Visnapuu 1920: 21–23) ning Johannes Barbaruse „La danse du ventre“ (Barbarus 1924: 103–105). Võib öelda, et neis kolmes luuletuses olid tantsu esitajateks *femmefatale*'ilikud tantsijannad. Veel kolmes luuletuses kujutati naissoo esindajaid aga transformatsioonis: Barbaruse luuletuses „Alasti naine“ (Barbarus 1918: 46) kirjeldati naist esialgu kui ahvatlevat võrgutajat, kes sarnanes oma olemuselt *femme fatale*'ile, ent luuletuse arenedes muutus õrnema soo esindaja pigem puutumatuks puhta ilu kehastuseks – *femme fragile*'i sarnaseks. Barbaruse luuletuses „Õhtu pargis“ (Barbarus 1918: 33) esines vastupidine ilming: algselt paistsid süütud tütarlapsed *femme fragile*'idena, ent tekitades juba luuleminas nõiutu tundeid, jätsid nad ometi *femmefatalel*'ikuma mulje. Barbaruse luuletuses „Hukkumisbakhanaal“ (Barbarus 1920: 17–18) esinesid tantsu esitajatena võrdselt nii süütud

neitsid kui ka libud. Alle „Ühel sügisööl“ (Alle 1930: 30–32) ning Barbaruse „Five o’clock dancing“ (Barbarus 1927: 87–88) oli fookuses tantsupidu, milles tantsisid võrdselt nii mehed kui ka naised. Ainult Barbaruse luuletuses „Kabareen“ (Barbarus 1922: 36–37) on tantsu esitaja sugu selgemalt määratlemata, kuna näokattega tantsija võiks olla pigem idamaine naissoost tantsija, ent tantsu kandis ette narr, keda etendas enamasti meessoost isik.

3.3 Tantsumotiivid luules

Analüüsitavate autorite valimisse kuulunud luulekogudes tuvastati tants motiivi või kujundina 75 korral, st siia on loetud need korrad, kus peateemaks on midagi muud, aga tantsu motiivi kujutamine on selle üheks elemendiks, samuti tantsu sisaldavad kujundid, kus tants sümboliseerib kas metafoorselt, metonüümselt või võrdluse kaudu midagi muud. Kõige enam väljendati tantsu abil joovastumist, tähistamist (ka negatiivses mõttes), hetkes elamist, õnnestumist ja vabanemist, aga ka inimkehade ning looduse liikumist. Veidi vähem ilmestas tants noorust, kergust ning lapsepõlve. Üsna tasavägiselt väljendas tantsu kujund nii erootilisi tundmusi kui ka hukatust, vähem muutusi, eksootikat, meelelahutust ning pingutust. Kerglasi elukombeid sümboliseeris tants antud perioodi valitud autorite loomingus kahel korral. Järgnev loetelu annab ülevaate tantsuga seotud kujundite ja motiivide esinemissagedusest erinevates tähendustes. Antud töö eristab üheksat juhtu:

1. Joovastus ja hetke pühitsemine – 15 korral
2. Inimkehade ja looduse liikumine – 15 korral
3. Lapsepõlv ja noorus, muretus ja süütus – 11 korral
4. Negatiivsed meeleseisundid ja hukatus – 9 korral
5. Tunded ja erootika – 8 korral
6. Lust, rõõm ja meelelahutus – 7 korral
7. Pingutus ja vaev –5 korral
8. Muutused, uudsus ja eksootika – 3 korral

9. Kergemeelsus ja kerglus – 2 korral

Motiividel ja kujundite tähendustel on eri autoritel ja erinevates luuletuses ka väga erinevad nüansid, mistõttu jaguneb iga toodud punkt mitmeks väiksemaks alaliigiks, milles järgnevalt antaksegi ülevaade.

3.3.1 Joovastus ja hetke pühitsemine

Võrdselt on vaadeldud luulekogudes tähistatud tantsuga joovastumist ning liikumist. Järgnevalt on fookuses luuletused, kus tantsu kujundi kaudu edastati meelte kadu, joobumist hetkest ja enamasti on sellel positiivne konnotatasioon. Henrik Visnapuu kutsub luuletuses „Carpe diem“ (Visnapuu 1917: 50) märkama ajalikkust ning joovastuma sellest hetkes olemisest, kus parasjagu ollakse. Ta loob paralleeli sinusoidaalselt kulgeva aja ning muutliku merega, andes viimaks naissoost tegelasele käsu alasti tantsida, et veelgi rõhutada hetke kogemise naudingut: „Aeg, mis on antud, olgu nagu meri, / kui laente urduv vahustik. / Aeg kärsik on, aeg nelju a’ab. / Oo, heida endast kate, naine, tantsi!“ Seevastu Visnapuu luuletus „Aastate ring“ (Visnapuu 1938: 72–73), mis uurib ajaliku ja ajatuse vahekorda kannab „aeg-küüdimees“ puusärki mööda tammist teed. Sel teekonnal iseenda kaduvust tajudes suhestatakse eksistens igaveste taevatähtedega ja tantsuga, mis väljendab kergust ja mängu: „Tere tulemast! Tuled kui mängumees. / Tähed tantsivad sinu jalge een. / Võta silmilt minulgi nutu-rätt, / astu alla me keskele, anna kätt!“ Luuletuse kandvaks ideeks on taotlus unustada kurbus ning edasi minna.

Luuletuses „Kevad-öö“ (Visnapuu 1929: 11) kujutab Visnapuu kevade saabumist; esimeses salmis kirjeldatakse muutusi looduses, kasutades palju personifikatsiooni („tervitab kevade-öö“, „õhetavad pungad“,“oksi tuulutavad“), lisaks väljendatakse mitmeid helisid (vihinan“,“helisevad“,“kisavad“,“heledalt kuulutavad“). Teises tuuakse aga sisse looduse uute alguse ja vilka elu mõju meeltele: „Meeled on tantsinud rõõmude parveni, / andnud end

voolavi vete hooleks.“ Ka Visnapuu luuletuses „Mai öö linnan“ (Visnapuu 1920: 41–42) on loodus personifitseeritud („merevahust valged hambad“), ent siin on fookus luulemina hetkeemotsioonide ning joovastumisseisundi kirjeldusel. Lüüriline luulemina annab mehelikust vaatepunktist värvika ülevaate noorusest tingitud ihadest ning tunnistab kütkestatust süütutest neitsidest, muusikast, tantsust ning alkoholist: „Ma just yyrikusest olen hull vist, / pöörane vist sigitustungi pinevast tulvist, / oma seement tahaksin kõikjalle tolmata. / Viin siis, naine, muusika, tants / ja punase nelgiga looritu tantsija.“ Sarnast motiivi, andumist hetkele ning joobumist ihaga tantsida kujutab ta ka luuletuses „Tuulispää laul“ (Visnapuu 1920: 49–50), kus tegu ei ole ainult metafoorse meeltekaoga, vaid otsesõnu väljendatakse ka lüürilise purjusolekut: „Ning tantsiskella jalad tahaks, / nii on täis, pää täis. / Nüüd tuleb, puhkeb vabaduse verev lill!“ Seega on selline seisund vabastav ja õnnerikas.

Ekstaasi, hetkes elamist ning tähistamist on tantsu abil sümbolina kasutanud ka Johannes Semper. Tema luuletusest „Vangistet faun“ (Semper 1917: 35) ilmneb, et müütilise olendi hing on pidevas joovastuse seisundis, hoolimata sellest, et tema hingetuks peetavat keha kammitseb selle materiaalselt raske aines ning liikumatus: „Ja kuigi kunstitöö / – sääl puudub fauni hing. / See sääl, kus hõljub nümfe kerge tantsuring.“

Marie Underi luuletuses „Inimene“ (Under 1923: 11–17) kohtab samuti unenäolist joobumusseisundi kujutamist, kus luulemina kirjeldab kõrvaltvaataja pilgu läbi naudingulist hetke, mille mõju on lausa templeid purustava ja kosmosesse kajava ulatusega: „Ja templid rebenesid nagu niidid, / kui vere orust kerkis joovastuse kants; / said väiksest südamest ekstaasi püramiidid: / planeete rütmi ruttas hinge tants.“ Personifikatsiooni kasutades on ellu ärganud ehitised, loodusnähtused, taevakehad, organid ning isegi kosmos.

Gustav Suits manab luuletusega „Vabaduse tuljak“ (Suits 1922: 128–129) pildi anastajate ja türannide alt pääsenud lihtrahva hetkelistest võimalustest tähistada. Erinevate elukutsete esindajad naudivad siin öö hämaruses ajutist vabadust („öösse tõugand türannid“, „paisanud palid ja pannid“). Arvestades, et luuletaja on võtnud oma südameasjaks tuua nähtavale enda

kaasmaalaste ebaõiglast olukorda, võib eeldada, et järgnevas katkendis on madrused, sõdurid ning tantsijannad eestlased: „Madrused, sõdurid, varjust ja ööst, / öösse tõugand türannid, / tantsijannad pääsenud päevade tööst, / paisanud palid ja pannid.“

Tantsu kaudu kirjeldab joovastumist ka Johannes Barbarus luuletuses „Kevade joobumus“ (Barbarus 1919: 30), kus luulemina tunnistab tormlevaid ning erootilisi tundeid, mis sarnaselt merele käivad lainetena üles-alla: „Täis tantsu lihaksed, / täis tuld nüüd veri, / täis päikest lainetajat – / nõnda juubelda, / kui ihus okeaanid – / märatseja meri.“ Nauding paisub hetketi lausa nii suureks, et lüüriline luulemina leiab endas soovi jagada seda hurma kõikide vastutulijatega, olgu nad ausad naised või kerglaste elukommetega eevatütred: „Ah kevadlillelist end anda suudelda / siis tahaks kõigile, kes tuleb mulle vastu… / Kokott, daam lõbutseja, ausad naised, libu, / teist jänund pidutseda, võin nüüd joobuda / ja uuest pinguta mu kallistuste vibu.“

Barbaruse luuletuses „Meie aeg“ (Barbarus 1920: 19–20) personifitseeritakse loodus ning esemedki („kirstest karussell“,“maakera sünnituse valus, krampes väänleb“,“rõõmud võitud verega, kui sünnitaja särk“). Nimetatud luuletuses sümboliseerib tants negatiivses mõttes andumust traagilisele olukorrale, kus luuletaja kirjeldab võikaid pilte sõjakoledustest: „Haisvast, veriläiksest ja / jäävad külmaks omas tõusus, veerus – / on kustund halastus, kui tuli vettind peerus,“ ning on paigutanud kaks tantsijat üle laipade tantsima: „Kaks tantsijannat, kes joobnud julmis keerus / maast tantsvad üle.“ Lüüriline luulemina mõtiskleb võimaluste üle ning küsib retooriliselt: millest üldse võiks poeet kirjutada, ent loetleb sealsamas rida asju ja nähtusi, millest kindlasti kirjutada ei saa („kuust ja monotoonsest päikesest“) ning valib seega kirjeldada oma reaalajas kogetavat olukorda.

Negatiivset tähistamist sümboliseerib tants ka Barbaruse järgmises luuletuses „Negatiivne kevade värss“ (Barbarus 1922: 64–66), kus poeet vastandab kevade, kui lootuse, alguse ja/või ellu ärkamise inimeste kannatustele, mis nähtub juba niigi halvas olukorras vaevlejate situatsiooni veelgi keerulisemaks muutumises, samas kui jõukam rahvas vereimejatena neist

kõrgemal positsioonil asetsedes, leiab aega tähistamisekski: „Lööb inimeste kannatuste sekka / taastulnud kevade kui valus dissonanss, / teeb vaese vaesemaks, ent rikkamaks vaid rikka: / all roomab vihmauss, vaat ylal sääske tants.“

Saatanlikku ning taas halvas mõttes võidurõõmutsemist etendab tants Barbaruse järgmiseski luuletuses „Tyyp“ (Barbarus 1924: 87–88), kus poeet kirjeldab pühaks peetava vaimuliku jutlust, mis kuulajaile iroonilisena paistab, sest et tema sõnad ning teod on vastuolus. Kristuse kui inimeste lunastaja kõrval tantsivad kuradid sümboliseerivad luuletaja manatud aeg-ruumis vaimuliku ning valitseva olukorra kahepalgelisust, kus ühest küljest leiavad vaimulik ning võim õigustuse lihtrahvast hirmutada, noomida ning õigele rajale manitseda, sealsamas saadab seesama võim ühes vaimulikega inimeste vastu korda hirmsaid kuritegusid: „Igayks on näinud raskejalgset meest, / kui ta kantsli astub, – alusten kogudusel jutlust, / ähvardab, nõvvab neil taevalikku nuhtlust / kõrvale kaldund kes jumala teest. / Oo, siis näen ma altari serval / tantsivat kurateid Kristuse kõrval.“

Veel sümboliseerib negatiivses mõttes tähistamist ning joobumust tants Barbaruse luuletuses „Olla“ (Barbarus 1924: 101–102), kus trööstitu olukord on luuletaja kirjelduses muutunud juba niivõrd absurdseks, et naine paistab lihtsalt kui geomeetriline kujund ning viin on tõstetud püha sakramendi seisusesse. Jooming, mis on tingitud kaotusvalust sõjas langenute tõttu, on jõudnud antud luuletuses punkti, kus nenditakse igasuguse pühaduse kaotamist ning luuletaja kutsub luulemina suu läbi irooniliselt joobnuid tantsima värsketel haudadel: „Naer – naine tantsiv rippuvate rindadega, / geomeetriline kujund värvit pindadega. // Viin pyha sakrament on kõrtsi armulavval, / – oo, joobnud tantsige just värskelt mullat havval!“

Võikaid stseene manab Johannes Barbaruse luuletus „Nekroloog pühadusile“ (Barbarus 1920: 21–22). Ka siin kritiseerib luuletaja ebanormaalset ning absurdset olukorda, kus inimene kui „looduse kroon“ on minetanud pühaduse ning asunud venda tapma. Poeet kutsub luuleminana järjekordselt ning irooniliselt üles tantsima värsketel haudadel, samastades iseennast kõigi kaaskannatajatega, kes on oma ogaruses tõstnud käe ligimese vastu: „Aeg

sarnane … nüüd null me mõistus, / usk kadunud jumalaisse … Suurim dissonants / kõik meie elu, surm…O, hõiskage fanfaarid: / ei ole leppimist, ei rauge hakat võitlus… / Noh, jookske tiirastuses välja joobnud paarid, / ja kestku surnuhaudadel paganate tants!“

Võidurõõmsat juubeldust väljendab revolutsiooniga võrreldud tants Johannes Barbaruse luuletuses „Paberist inimene“ (Barbarus 1922: 6–22), poeet loetleb üles võidule eelnenud takistused ning luulemina hõiskab rõõmust: „Kui kogupauk käib mässuliste kõrist: hurra! / Võit kindel, langend viimne kants; / sääl rõkkab juubeldus – ilmrevolutsiooni tants.“

3.3.2 Inimkehade ja looduse liikumine

Tantsu füüsilist põhiolemust, liikumist, väljendas käesoleval perioodil ülekaalukalt Henrik Visnapuu (8 korral), mõnevõrra vähem Johannes Semper (4 korral) ning poetess Marie Under ja Johannes Barbarus ühel korral, seejuures väljendati selle kaudu kas enda hingeliikumisi või ka ilmanähtusi ja looduse teisenemist.

Henrik Visnapuu luuletuses „Rõõm“ (Visnapuu 1932: 29–31) on tuul toodud paralleelsesse võrdlusesse rõõmutundega, kus tants sümboliseerib tundeliigutusi, positiivseid emotsioone. Luulemina kirjeldab siin oma elevust, kõrvutades tundeid looduses nähtava- ja tajutavaga: „Rõõm on kui tuli, mis tantsib, / just nagu maa üle tuul.“

Visnapuu järgminegi luuletus „Säinas“ (Visnapuu 1932: 65–67) ilmestab tantsu kujundi kaudu liikumisi, sedapuhku kalastamisel: „Kee nüüd, kee mu valge hernes, / kee nüüd sellest saadik – / kongu otsas löön sind pooleks. / Säinas saab siis tulinooleks, / tantsib ümber paadi.“ Konksu otsa jäänud kala visklevad ja hüplevad liikumised meenutavad luuleminale tantsu, mis siin seondub seega ka selle veelooma surmaeelsete liigutustega.

Sarnast hüplevat-tantsivat liikumist tunnetas Visnapuu ka elavat tuld vaadeldes. Tule värelev võbelemine ilmneb luuletuses „Tulease“ (Visnapuu 1932: 68–69), kus tuli ja tants on

väljenduslaadilt läbipõimunud ning ilmestavad kerget ning julget asendimuutust: „Elumuredel tantsib mu kand, / vaevad jäävad kõik taldade alla… / Verevaist sulist ja roosidest pael – / tuletantsitar hüppab hääle. / Kummardu alla valge kael, / põleva suu panen marmori pääle.“ Siinses luuletuses kirjeldab luulemina eluraskustest üle olemist ning võrdleb oma tundeid tules põlevate esemetega, kus personifitseeritud tuli „verevate sulgede, roosidest paelana“ ning siis juba „tuletantsitarina“ siia-sinna hüpleb. Kui luuletuse alguses on luulemina kirjeldav kõrvaltvaataja, siis loo edenedes võtab ta endalegi toimuvas osaleja rolli ning hakkab tulena kutsuma asju/esemeid lähemale, et neid siis „põleva suuna“ sütitada.

Tantsulisest liikumisest paelunud lüüriline luulemina kirjeldab Henrik Visnapuu eelvaadeldud luuletuses „Jõuluöö legend“ (Visnapuu 1931: 61–66) erinevaid tantsustiile, mis väljendavad antud stiilile omast liikumist: nii selgub luuletusest, et tuul liigub aeg-ajalt sikk-sakiliselt nagu seda on fokstrott, sealsamas teeb tuisk järske pöördeid ja pidurdusi, nagu on omane tangole ning teisal liugleb jällegi sujuvalt ja graatsiliselt nagu tantsitakse inglisvalssi.

Personifitseeritud loodus ning esemedki hakkavad kõrvaltvaatava luulemina kirjelduses liikuma Henrik Visnapuu luuletuses „Café rannas“ (Visnapuu 1918: 48–49), kus tants väljendab lähenevat tormi ja muutuvaid ilmastikunähtusi: nii on luuletaja pannud tolmukübemed valgusjoas tantsima; liikumises on ka taevavõlv ning meri: „Laudu punetavaid. / Klaases sada päikest, tolmus tuhat tantsujalga, suurt ja väikest. / Leili taevavõlvilt, haudub meri äikest. Täis on kohvimaja päikest väikest, äikest.“

Mere lainete ning valge vahu tekkimisega sarnanevat liikumist väljendab tants ka Visnapuu luuletuses „Verele ja merele“ (Visnapuu 1918: 50–51), kus luulemina reflekteerib enda tundeid võrreldes neid tuule, mere, vere ja pilvede liikumisega. Esialgu kirjeldab ta tuulte tantsivaid liigutusi, hiljem juba jagab tuultele korraldusi tantsida: „Tere, tuuled! Tere, meri! / Vaba jälle olen ma. / Tuulte taktis tantsib veri / üles alla laintega…/ Edasi! Tuul, meri, pilved! / Tantske tuuled, mänge virved lumiharjalisel veel!“

Lisaks on loodust ning selle nähtusi Visnapuu isikustanud luuletuses „Suvi. Viies kiri“ (Visnapuu 1920: 19–20), kus tants sümboliseerib liikumisi ning luulemina imetleb päeva ning öö vahelduvust. Ta kirjeldab kõrvaltvaataja pilgu läbi päikeseloojangut, kus luuletaja on oskuslikult pannud lüürilisele luuleminale avaneva vaatepildi ääred virvendama, värelema ja tantsuliselt liikuma. Impressionistlikult pillutab luuletaja järjest avanevasse vaatepilti tekkivaid päikeseloojangule omaseid värve - lilla, rohelise, kollase, sinise ja punase segunemisel, mida siis luulemina imestusega kirjeldab: „Oi, imelik päev! Oi, imelik öö! / Päikene istun on taeva jaspisest telgedelle, / otspoolid purpurist koet hakan on tantsitama, / lõime kullased vihid vilavad sugadelle. / Pilved valgetel süstadel kangaid läin laotama /: rohelist lillaga, kollast ja sinist punasega / maale ja merele, metsa ja nurmele saotama…“

Johannes Semper toob luuletuses „Liikumata tunnid“ (Semper 1917: 47–49) paralleeli noorsooga kui tuleviku kangruga, kes, tuginedes antud luuletuses kirjeldatule, (*koovad*) rajavad tuleviku ebakõladele. Tants sümboliseerib liikumist, mis põhineb kannatustel: „Ah need tuleviku kangrud, / käes poolid täis verevat tantsu / ja teljed heledat dissonantsi!“

Luuletuses „Karastai“ (Semper 1922: 66) kasutab Semper personifikatsiooni, kirjeldades luulemina hommikuste meeleolude kaudu. Hommik on siin ellu ärganuna suplev ja tantsiv isiksus: „Tihti oled sa hommik / täis sinitseid kurekellu. / Siin sääl valgete tolmuka kybende tantsiskellen. / Jahedan kastetsen nurmen yleni supelden sellen.“

Marie Underi luuletuses „Hümn hommikulle“ (Under 1918: 7–9) tantsib esialgu personifitseeritud loodus: päike on ennast välja sirutanud, tuul sõlmib lahti linte, puud seisavad käest kinni ning nisupõld väristab pronksjat vilja: „Ringutand välja end päike pilvi roosa padjust, / libiseb tuul violett-mustist metsade ladvust, / sõlmib vallali linte ja linikuid lehvima köidab. / Käest-kinni seisavad puud ümber kumera järve / Kummutab pihl omad punased huuled, et juua. / Nisupõld väristab üha brongsilist tiibade parve, kui tahaks end lennule luua.“ Seejärel hakkab tantsima ka luulemina, kes tunnistab tormide vaibumist oma hinges ning väljendab oma meeleolu rõõmsa, elutarkusest ning nooruslikkusest tulvil

tantsuga: „Ah, olen rõõmu röövkäigul väljas, hommik, / ma tantsin, noorte soovide viiulid veres, / tantsin su poole! / Ringkäigu tegin ma elus: / tagasi tõid sa mu samale paigale, / endasse, loodus. / Nägijaks lõid sa mu.“ Antud luuletuses hõljub luulemina loodusega ühte sulandununa põldude ja järvede kohal, tantsu esitajateks on nii *femmefragile*'lik luulemina-looduslaps kui ka isikustatud loodus.

Ilmastikunähtused on tantsu sümboolika abil liikuma pannud Semper ka haavatavuse üle reflekteerivas luuletuses "Unenägu“ (Semper 1922: 69–70). Luulemina kirjeldab ähvardavana tajutavat tulevikku, mis ilmneb parallelismina ilmastikunähtuste kaudu: „Olin alasti olin yksi. / Edasi tõukas mind tundmatu ask. / Een aga tantsisklid vesipyksid / taeva lõi viltu tuulispask.“ Tuulispasa pöörisena paistab luuleminale ka tema veel tundmata tulevik: teadmatus tekitab õudu ning üksinda tundmatusse minek võrdub luulemina jaoks alasti olemisena.

Hirmu mandumise ning vananemise ees kirjeldab Johannes Semperi luuletus „Improvisatsioon sügises“ (Semper 1930: 52–54). Siin väljendab tants liikumist, millest ei tahaks loobuda, sest ees ootab allakäik ning sellele järgnev (varju)surm: „Veel mõtlen kevadiselt tantsi / ja trotsi külida ning dissonantsi! / Nüüd, millal õitseb floks / ja lehte heitma hakkab oks, / mul mõte saada vaiguseks veel nupuks.“

Johannes Barbaruse luuletuses „Värssjutt lohutamatust“ (Barbarus 1930: 59) tekib riimipaar *tants* : *dissonants* – omavahel pannakse kokku kõlama rütmilist liikumist kujutav sõna ja ebakõlasid, disharmooniat väljendav sõna. Lüüriline luulemina võrdleb inimaastaid looduses vahelduvate aastaaegadega ning tajub end olevat jõudnud elu sügisesse, kus õitsevad veel kaunid sügislilled, ent juba hakkavad lehed langema ning ähvardav (varju)surm on kahetsusväärselt lähedal. Ta kirjeldab oma tundmusi kõrvutades neid loodusega ning avaldab soovi teha veel midagi, millel oleks üle aegade kestev tähendus või väärtus, mis võiks ehk anda uue mõtte või elu. Liikumine ilmneb siin looduse ja inimaastate võrdluses.

Personifitseeritud loodust ning liikumist esitab Henrik Visnapuu luuletuses „Talvõhtune ringmäng“ (Visnapuu 1918: 37–38), kus poeet on püüdnud järele aimata ja jäljendada tantsulist rütmi ja liikumist järgmiste korduvate sõnadega: „Käest kinni : timp-tamp-ta! / Käest kinni : trimp-tramp-tra, / Käest kinni : ti-ta-ta!“ Isikustatud päiksekiired ning ka tuisk löövad tantsu: „Kuldjalgsed päikse kiired / pääl lume valgeid välje koos tantsisklevad. / kärmed hiired kui ojasklevad. / Jääsini taeva alla maast pöörisklevad suitsud poolviltu üles.“

Marie Underi luuletuses „Sügisemaru“ (Under 1918: 56) kirjeldab kõrvalseisja pilgu läbi luulemina personifitseeritud loodusnähtusi, kus märatseva maru liikumine sarnaneb kord hoogsale tantsule, siis aga üle nurme ulguvale hundile: „Kuulete, kuidas nüüd märatseb maru ja murrab, / mühistes metsasid mööda ja vilistes ladvus, / karustab kadaka käharaid, kolletand põõsaid, / kitkub ja katkub veel viimaseid külmetand lilli, / hullab, ja möllab, ja tantsib ja hulub kui hunt üle nurme.“ Nii tähistab siin tants korrapäratut liikumist.

3.3.3 Lapsepõlv ja noorus, muretus ja süütus

Järgmiseks eristub tants, mis väljendab midagi muretut, mis on omane lapse- ja nooruspõlvele. Muretut lapsepõlve sümboliseerib tants Gustav Suitsu luuletuses „Ühele lapsele“ (Suits 1913: 49–50), kus poeet kirjeldab lapses pulbitsevat elurõõmu, imetleb tema päikeselist mängulisust ning liikuvust. Luuletaja õhkab isalikult lootusrikkalt, soovides, et lapse maine tee oleks kerge, et lapses säiliks ka eluraskuste kiuste oskus väikestest asjadest rõõmu tunda ning on tõmmanud siinkohal paralleeli kerguse ning tantsu vahel. Igatseva, nostalgilise melanhooliaga vaatleb luulemina temale avanevat pilti rõõmsalt tantsivast lapsest: „Ja karg ja kihk su rõõmsais tantsujalus ja karg ja kihk: / nüüd mängib tuulispääna terves talus su elu ihk../ Las’ tantsivad su kergemeelsed jalad, las’ tantsivad – / oh oleks lahti neil kõik mängu-alad ja päiksemaad.“

Kergust ja pääsu argitasandilt kõrgemale sümboliseerib tants Barbaruse luuletuses „Multiplitseerit öö“ (Barbarus 1927: 19–23) – inglid tantsivad siin ümber puusepa pea, kes tahab mõtiskleda oma mõtteid ning tajub seetõttu neid häirivate segajatena: „Näed, nägu tal tusane-vimman, / vaene puusepp, tal pööraselt igav! / Ümber tantsisklevi inglite simman, / sellest näol mehel tülgastus sügav.“

Lapsepõlves kogetud kergust ning süütust väljendab tantsu kaudu Henrik Visnapuu luuletus „Kurbuselle ja emale“ (Visnapuu 1917: 11), kus mõtiskletakse tagasivaatavalt ajast, mil ema veel elas ning mured tundusid peaaegu olematud, kus lapselik rõõm pani jaladki tantsima, kuigi samaaegselt valutas ema ühiskonnas toimuva pärast südant: „Kuis tahtsingi, mil tantsiskelid jalad / ja pillerkaaritasid võimud salad, / et neile ikka anda võiksin koja.“

Henrik Visnapuu luuletuses „Mine“ (Visnapuu 1917: 72) väljendub pakatav kevad noorusliku rõõmutantsuna. Poeet on siin isikustanud maa, mis ärkab kevadele, naudib joovastavaid lõhnu ning tantsib end talve/lume raskusest priiks, sealjuures on ka naine pildil oluline figuur, kes seostub elulisusega, tärkamise ja rõõmuga: „Muld valendas kui sada lumipääd. / Naist kevadises mängus käivat ringi. / Maa hingas joovastavat lõhna hääd. / Maa jalad kandsid tantsutavaid kingi.“

Luulemina kirjeldab kõrvaltvaataja rollis Visnapuu luuletuses „Muinasjutt Alaeast“ (Visnapuu 1920: 35–40) alaealise nimitegelase muretust, süütust ning helgust. Lapseohtu Alaea sirgub hoitult ja kaitstult, justkui tantsiskledes. Teda on toetamas, varjamas ja katmas põlised pärnapuud, kes sümboliseerivad justkui terviklikku perekonda, kus vanavanemad, vanemad ja lapsed koos kasvades teineteist toetavad ja hoiavad: „Oli järv sääl ja põlised pärnapuud, / vilun nende suured andsid suud. / Kasvas kuukuden käoken, kuungatar, Ene õeken. / Tantsis tallena Alaea, kasvas ja suureks sai pea.“

Visnapuu luuletuses „Lahtisen cafén“ (Visnapuu 1920: 41–42) kirjeldab luulemina oma tundeid: ootust, kahtlusi ning lootusi. Avatud kohvikus istudes mõtiskleb ta, oodates naissoost isiku tulekut. Ta on veendunud, et naine on veetnud rõõmsalt kusagil aega,

sealjuures on poeet naise rõõmu sümboliseerima paigutanud päikese ning tantsu; ja kuigi ta kahtleb, kas naine üleüldse saabubki, vajub ta igatsuses aina enam naise kujutletavate kaunite tegevuste kirjeldusse: „Sa ei tule, / tean, et tuled, / päikse kullan tantsid, tuled. / Sa ei vaata ringi, ette, / astud vallataden vette. / Õhk so õlul nagu suled."

Personifikatsiooni on Visnapuu kasutanud luuletuses „Puistas aseme" (Visnapuu 1920: 49–50), kus ta tõmbab korraga paralleeli kase, kitsekese ning noore neiu vahel, kirjeldades näitsiku võluvaid vorme, päevitunud nahka ning kus ta annab neiule soovituse pihale lilledest kaunistusi lisada ja kitsekese kombel rõõmsalt tantsu kepsutada: „Sirelisse peitis paljad õlad, / rinnad ümmargused, / jalad põlvist saadik kaevas pikergused. / Ah, sa kaseken, sa väike, tillukene peo, / üle sinu pruuni naha naerab päike. / Kullerkuppe seo vanikuna üle piha, / kargle kitsekesena täis tantsu iha."

Johannes Semperi luuletus „Tuleasemelt" (Semper 1918: 60–61) vaagib kaduvuse üle. Luulemina vaatleb lõket, korraga samastudes tules hääbuvate heinakõrtega ning tunnetades enda haavatavust. Kui kõik on juba viimseni söestunud, märkab ta ühel hetkel uut lootuskiirt kelleski, kes tuleb koos tõusva päikesega, astub rõõmsalt ja kergelt üle avanevate õite luulemina suunas: „Koidust tõusevalle, käes viina täidet astjas, / sulle, üle õite astujalle, tantsivalle kergejalgselt, sulle, seletulle!"

Marie Under rõõmustab ühes noortega luuletuses „Noorte laul" (Under 1923: 32–34), kus ta on taaskord laenanud Antiik-Kreeka mütoloogiast termineid, ilmestamaks noorte kergust ning pidustusi. Luulemina kirjeldab tantsivaid noori ja väljendab enese rõõmu, kus sarnaselt Dionysose bakhantidele hoitakse käes turseseid ehk viinamarjaväätidega põimitud ja luuderohuokstega tipnevaid keppe: „Pilvede taha et tõsta me vaimustus-sära Jumala silma, / sirgena reana tõuseb me õlgade kants. / Päikese türsosed kätes, nii jookseme ilma, / rõõmsatel niudel ligulemas loorina tants." Noorte lootusrikas, võidukas vabaduseiha ning rõõmus meel on antud luuletuse kandvaks ideeks.

Luuletuses „Hoiatused I“ (Under 1917: 23) kujutatakse aga enesereflektsiooni teel kaduvust, hirmu ajale jalgu jääda. Luulemina soovitab tema imetlejal suunata oma tähelepanu hoopis iseenda noorusele, andes talle emalikku nõu nautida kiiresti mööduvat noorusaega, rõõmu ja kergust, mida antud luuletuse kontekstis kujutatakse muuhulgas ka tantsu kaudu: „Sa tantsi neiuparve valges keerus / ning üle pää sul löögu rõõmuleek, / mis minus kustumas, kui tuli peerus.“

Ka luuletuses „Laul sest elutarkusest“ (Under 1920: 47–49) vaatleb Under elu kaduvust. Luulemina kuulutab, et on rahunenud, nooruse kergus ja helgus teda enam kätte ei saa. Tants tähistab siin kerget ja rõõmuküllast elu, mis nüüd on luuleminale saanud minevikuks: „Ma selja pöörasin, ja nüüd on rahu. / Suur hääletuse lukk on taot mu majale. / Ei ükski tantsiv sammepaar ei mahu / mu metsa rohtund rajale.“

3.3.4 Negatiivsed meeleseisundid ja hukatus

Kui eelpool nägime, et tantsumotiiv võib kujutada kergust ja rõõmu, siis sageli esineb see ka vastupidises tähenduses, väljendades ängi ja teisigi rusuvaid meeleseisundeid, aga ka negatiivseid, ohu ja hirmuga seonduvaid olukordi nagu hädaohtu, mässu, hukatust ja vastumeelset sundliikumist. Hukatuse ja hädaohu eelaimdusena näeme tantsu Henrik Visnapuu luuletuses „Tartu oktoober“ (Visnapuu 1925: 11–18), kus järjest lahti rulluvaid sündmusi kirjeldav luulemina võrdleb paisu tagant valla pääsenud meeleseisundit ülestõusuga: „Hei! Põleb! / Tähkvere põleb! / Hingelden, kukkuden, uppuden kraave ning lompe, / üle mulla, läbi sompe / oleme Tähkvere lautade taga.“ Mässajatega samastunud luulemina annab sündmusele hoogu juurde, kuivõrd alanud ülestõus (tants) lõpetab senise korra või valitseva meelsuse: „Algand on tants! / Nüüd ometi kord asi on ants!“

Hukuaimdust kohtame ka Visnapuu luuletuses“Manitsus alandlikkusele“ (Visnapuu 1920: 23–24)“. Siin kaeveldakse ebaõigluse üle, mis on just üle elatud, ent mis ähvardab kohe-kohe

uuesti tõusta ning hävitada kõik teelejääva: „Oo! Tähtelapsed, orjatantsu keerus! / Päev verisuine irvitab all veerus.“ Kogetud õuduste nägemist kirjeldab luulemina alles algusena, sest et igavene öö on alles ees: „Ja igavese öö suur õud ja valu / ju kallab oma vere üle meie talu.“

Hädaohtu tajutakse ka Marie Underi luuletuses „Ebajalg“ (Under 1929: 23–25). Siin õhutab luulemina peol tähele panema kedagi, kes teistest liigselt erineb. Tema kirjeldamiseks lisatakse ohumärke omalt poolt veel juurdegi, külvates sellega peol viibijates kahtlusi ning hirmu. Luuletuse arenedes võtabki keegi peolistest vastutuse ning peatab ohtu kujutava tegelase liikumise. Tants sümboliseerib siinkohal nii hädaohtu, mida tunnetavad peol olijad ning tegevustikku hoogustav poeetiline hääl, kui ka nn Ebajalg, kes on enda tahte vastaselt neetud tantsu kütkeis: „Mine püüa teda, kui ta mööda läeb – / „Peeter, püha sulan…“ kurku kinni jääb. / See on tantsuvalus keerlev Ebajalg, / kõigil nägematuks jääb ta kaval palg. / Kes teist, kes teist, poisid, julgeks vast? / Tema teed ja tembud sulgeks vast? / Läkim, läkim! Küljeli on mets : / sääl vist parajasti tantsib kurja sõts.“

Underi luuletuses „Naissaare sünd“ (Under 1929: 46-52) ilmneb tants taas halva eelaimduse ning ettekuulutaja rollis. Siin jääb aeg seisma ning oma lõpu leiab ühe inimese maine elutee. Ainsaks liikumiseks ning elutegevuse märgiks saab siin surnu ümber hukatust sümboliseeriv tolmukübemete tants: „Kui üle läve sammus, / tolm tantsis päiksejoas“.

Meelteängina kujutatud ning bakhanaaliks kasvanud metsikut joomapidu ja orgiat kirjeldab Under luuletuses „Uneta öö“ (Under 1918: 45), kus luulemina peas toimuv tants ja joovastus on läinud üle piiri: „Mu katkikistud mõtted tantsivad pääaju õudses saalis, / sääl endil pidu andsivad kui hullus bakhanaalis : / neid joovastanud minu vere kange viin, / sest soontes tühjus, kehas raugemise piin.“

Surmatantsu motiivina esineb tants Johannes Barbaruse luuletuses „Luuletaja mikrofonil“ (Barbarus 1934: 57–58). Siin lahatakse ebakindlat olukorda, kus näiliselt võiks justkui tähistada, ent tegelikkuses on kaotused korvamatult suured ning ka uus oht ähvardab koheselt

pead tõsta, et hävitustööga jätkata: „Kuhu minna, kui tants algab haual?! / (jook, roog ju juubelduseks laual!). / Mis siis, kui jälle antakse müks : / kahureist loed – kakskümmendüks.“

Surmatantsu kohtab kahes Johannes Barbaruse luuletuses. „Tapluspäivilt“ (Barbarus 1918: 50) kujutab tantsu, mis ilmestab katastroofilist hävingut, kus sõjakoledused on detailselt esitletud ning kus tants väljendab granaatide hukutavat lendu: „O, laine mässav, lihast, verest, / o metsik närve tõuge! / Sirges reas näed jooksul tapalasi, / nende seas granaadid nõiatantsul põrgutalgu ja alustavad, / meeste käsi, jalgu kui pilpaid lahutavad kerest…/ Raud surma lõõtsub – hingab tuld, / joob ahnelt verikulda janund muld.“

Hävingut ja sõjakoledusi kirjeldavas Barbaruse luuletuses „Inimene ja sfinks“ (Barbarus 1919: 9–13) esineb tants taaskord surmatantsu sümbolina, ilmestades granaatide fataalset ja tantsuliigutusi meenutavat lendu. Luulemina hindab inimtegevuse häbiväärseks ning kirjeldab esialgu kõrvaltvaatajana, siis juba isegi sündmustes osaledes laipadest tulvil tänavaid, tulevahetust. Lõpuks pöördub ta Sfinksi kui võitu tähistava Vana-Kreeka mütoloogilise tegelase poole, tunnistades iseend justkui võitjaks: „Uulitsaist läbi lainetava lihana sööstu, / paljastet käsivarsil, kuulide rahes, / käsigranaatide põrgulikus tantsus / surejaid vendade tulevik trööstku. / Püsse ja suurtükke muusikas mahes / hävineb inimsoo põlvede häbi… / Käsigranaatide põrgulikus tantsus / jätan sind, Sfinks, / nagu haiseva raipe, / sammun üle veristet uulitsate vaipe, .. / uhke, nagu võitja.“

Hirmsat vaatepilti kirjeldab Johannes Barbaruse luuletus „Varemetel“ (Barbarus 1919: 24), kus lüüriline mina irooniliselt pidutseb äsja tapetute peal. Tants sümboliseerib siingi surmatantsu ning hävingut: „Kus aurab tuhk, kus kisendamas veri, / siin tantsin nüüd, siin pean ma pidu. / Mu ümber needmine ja pisarate meri… / Siin emad häbistet, siis vägissurmat idu, / siin hukkund porduellu, kiskunud end paljaks kõik nälgind naised, / häbelikud neitsid, kes kõrtses mõnites end, joomarite naljaks veel uued tiirastused keha andes leidsid.“

3.3.5 Tunded ja erootika

Järgmisel kohal sageduselt on tantsumotiivid, mis kujutavad meelelisi ja romantilisi tundmusi. Henrik Visnapuu luuletuses „Maria“ (Visnapuu 1917: 34–36) väljendatakse tantsu kaudu luulemina iha. Mariat võib siin näha kui süütuse ja puhtuse sümbolit, kuna luulemina palub tal end võimalikult kaua hoida ning mitte liiga vara ära kinkida: „Kes süüdi pööritavas tantsukeerus, / et kätte olen saanud sinu nõtke piha? / Sind palun, ära võtta lase teda vara.“ Nii võib siit leida ka vihjeid süütuse noppimise kohta, mida luulemina samal ajal elukogenuma juba ette vargsi kahetseb.

Ihu ja meeli erutavaid tundmusi kohtab ka Visnapuu luuletuses „Päike mu Issand“ (Visnapuu 1927: 29–30), kus luulemina manitseb oma südant magama ja kaebab himurate kihkude ärkamist, mida väljendatakse tantsuna: „Maga, mu süda, / su issand on magama läinud. / Päike on ära, / su liha on päevatee käinud. / Õhtu ju tulnud / kui inetu vanadushäbi. / Õdanbu silmad / kiirgavad läbi prille, / himurad ergud / su tantsuks nõuavad pille, / võimukas rüht ja kurk / – päev söönud on läbi.“

Moraalitsevalt kujutatakse tantsu Visnapuu luuletuses „Kõnelused Issandaga“ (Visnapuu 1920: 47–66), kus luulemina pöördub kõige kõrgema poole ning nendib suutmatust oma kihkusid ohjeldada. Ta tunneb vastumeelsust liiga võrgutavate kehaosade suhtes, mille tantsuline väljenduslaad tekitab temas ülemeelikuid tundeid: „Minule on vastikud, Issand, inimeste jalad pyksiden kui ka seelikuin, / need targu astuvad kepid või talad, hyppävad ristid tantsuden ylimeelikuin. / Kuhu need kõik kipuvad, hiilivad, kuhu kargavad, taaruvad, tantsivad!“ Poeet on tantsivate jalgade ning kihulaste vilka liikumise vahele toonud paralleeli, väljendamaks veelgi selgemalt lüürilise mina vaatepunktist teda häirivat suminat, sigimist-sagimist, mis kujutab temale justkui (ebameeldivust) ohtu: „Tantsivad kiike kuldsen tolmun kihulased.“

Taolist võimetust oma ihade ohjeldamisel on pahameeles väljendanud ka Johannes Semper luuletuses „Küllalt!“ (Semper 1917: 53–55), kus temagi luulemina toriseb kellegagi tema

liiga erutavate ning võrgutavate liigutuste tegemise ning liialt võluv olemise eest, ähvardades tegija tegevus peatada: „Küllalt oled tüvede vahel tantsind, / meeli võlund, / nüüd aga hävitan sind!“

Johannes Semperi luuletuses „Hommikune“ (Semper 1917: 60) sümboliseerib tants tähelepanu röövimist, kus öised ihad on hetkeks vallutanud kogeja meeled, ent tõusva päikesega pudenevad unelmad laiali. Luulemina kirjeldusel avaneb pilt justkui peatunud ajahetkest („koitanud altar“), kuhu punane päike hakkab ähvardavalt uut päeva, uut võitlust ennustama: „Altari koitanud rüppe / päikene puserdab verd. / Haihtub öö unede tants; / kiirgavaist lõketest krants / palmitseb võitlevaid päid; / hulluses pudeneb kants / loidunud himude kaitstud.“

Erootilise alatooniga on ka Gustav Suitsu luuletus „Ohvrisuits“ (Suits 1920: 7–28). Siin kirjeldatakse armuliku ning võrgutava *kellegi* olemust, nentides, et nimetu *keegi* on ihaldusväärselt kaunis, tantsuliselt hõljuv ning Muusale omaselt inspireeriv: „Ent iga päev siis koitnud uus kui sünniks ime, / armküllusest su südame kui vikerkaar / kiimkaugena ihk kerkind üle pilve pime. / Hõlm ilu lipendand kui tantsiskleva Muusa / rohtaias Epikuuri üle teede kruusa.“

Luuletuses „Laulik“ (Suits 1905: 39–40) otsib Suits vastust küsimusele, millest üldse saab laulda laulik? Luulemina vastab iseenesele, et kuigi võiks luuletada himudest ja ihadest, kurameerimisest ning tärkavatest tunnetest, pole see siiski see, millest võiks laulik laulda. Tants sümboliseerib antud luuletuse kontekstis flirti ja võrgutamist: „Küllap ka joogiklaasigi ääres ihad ja himud need idanevad, / rusikas valmis on raksama rauda. / Küllap ka tantsupõrandalgi säravad silmad ja punavad põsed, / peksavad, põksuvad palavad põued – aga ei sellest saa laulda laulik.“

Naise erootilist ja kirglikku olemust ülistab Johannes Barbarus luuletuses „Teekond“ (Barbarus 1920: 53), kus luulemina tunnistab, et on tulnud läbi raskustest, et jõuda hapra naise juurde, kes ainsana suudab temas tekitada joovastumiseni kirglikke tundmusi: „Illo,

tulnd ma läbi õudse öö, / Sulle, habras naine, andnud alaline, / Sa, ei keegi muu, m'us laineid löö, / Sina, kirest joobnud – tantsujalaline…" Ka selles luuletuses tähistab tants naise võrgutavat olekut.

3.3.6 Lust, rõõm ja meelelahutus

Tantsu eesmärk on lahutada meelt – tantsijal endal ning kui tegemist on lavatantsuga, siis ka publikul. Meelelahutuslikus kontekstis esineb tants ka Henrik Visnapuu luuletuses „Kes on kogund pihku tuule" (Visnapuu 1927: 37–38), millega poeet teeb austusavalduse kolleegile, August Kitzbergile, keda kujutatakse vankumatult vaprana. Luuletus kujutab Kitzbergi inimesena, kes on olnud lähedane nii lihtinimesele kui ka kõrgemas seisuses olijaile, kelle hinges on teinekord valitsenud kurbus ning südamevalugi, ent kes kultuuritegelasena oma loominguga jätkuvalt teiste meelt on püüdnud lahutada. Siinkohal toob Visnapuu paralleeli meelelahutuse pakkumise ning tantsu vahel, arutledes erinevate võimaluste üle, kuidas kirjanik oma tegevuste kaudu lugejaskonnale pühendub: „See, kes sööb sinuga koon ja joob, / see, kes tantsib ja laulab su een, / see, kes kurvana tihti rõõmus olla püüab, / see, kes kadumatud kujud / olemattuse jõgisängidest olemisele hüüab."

Johannes Semperi luuletuses „Öised tuuled" (Semper 1917: 33) kujutatakse tantsu kaudu rõõmu ning lusti. Siin kutsutakse maiseid jumalaid üles lahkuma ning alles jääma üksnes kõigel sellel, mis lahutab meelt ja kosutab hinge: „Minge kõik jumalad, maised! / Minge tavalist teed, / meile jätke ihad, / tantsivad vallatus ringis!" Luuletuses „Pierrot kõlgub õhus" (Semper 1918: 35) on aga Pierrot meelt lahutades endast viimasegi jõu ära andnud: „Ma, Arlekin, kes hommikusest kastest siia vantsind, / Kuldpallest-päikseist mustas krepis, / hõberoosest kuist näen : / matuseni üle valude Pierrot on tantsind / ja Colombina meelehääks on oma viimseist luist ta teinud korjuse, / mis kurvalt kõrgel nööril kõlgub." Siin on tegu meelelahutusega, mis viib otse surmani, tantsule antakse kogu oma elu.

Tantsu kui negatiivses mõttes meelelahutust leidub ka Johannes Barbaruse luuletuses „Suum cuique“ (Barbarus 1922: 38–39), kujutades irooniliselt tõusiku illusoorset nägemust kultuuritegelastest, kes võiksid ülemate eelduste kohaselt õuenarrina käituda ning tola mängida: „Näeks tõusik pigemini, et poeet tal laulaks kyll: hosianna! / Jalataldadel suud annaks; / lakuks daami käsivart, / ehk armastusest edas kõõrutaks, / dresseerit ahvina teeks nalja, / tantsiks vaid, end laseks põlvili kord värsijalgadel / kuupaistel pingi een, / naist – kirelehmakest taas patutööle sala sõõrutaks.“ Huvitav on aga selles tantsumotiiviga luuletuses, et siingi on tants otse luulega ühendatud, tantsiva tõusiku jalgu on nimetatud värsijalgadeks.

Teisal tõstab Barbarus luuletuses „Käib garcon kui ülempreester..“ (Barbarus 1930: 45-46) tähelepanu keskmesse inimese evolutsioonilise arenemise ahvilaadsest eellasest inimeseni. Nagu muusikusse suhtutakse negatiivselt, nii nähakse ka tantsu siin millenagi, mis on omane ahvile: „Kolmel pillil mängib kloun-artist. / Tunnen südamvillil pää nüüd päält on kist. / Kadund see, ahvitantsitai / sammub üle tee, Darvin = kantsitai.“

Marie Underi luuletuses „Varjuuni“ (Under 1937: 58) tähistab tants osalemist milleski, mis ei ole ehe ega tõeline, kirjeldades eemale jäämist maskeraadist, kus on igapäevaselt vaja kedagi etendada, kanda maske, väljenduda võltsilt, pooside kaudu: „Vaid Suurel tunnil mullistumas süvik. / Siis maskitantsust väljalülitu, / kuis huumab, kaitsekoorest nülitu, / kui kõigub aluspind, su tuikuv tüvi.“ Lüüriline mina võtab kõrgemal seisja vaatepunkti ning kirjeldab muutusi inimese elukaares ning tema enda kaasajas. Ta mainib ürgseid esihõime, kes on inimese „ära kaend“ ning saatust, mis pole mõeldudki olema helge ega kerge. Luulemina tunnistab pingutust, mida on temalt nõudnud senine „maskide kandmine“, maskitantsu kaudu tähistab ta elu kui teatavat meelelahutuslikku etendust, kuhu tema ei kuulu.

Gustav Suitsu luuletuses „Kiri rohelises ümbrikus“ (Suits 1920: 55–57) kujutab autor tantsu kaudu meelelahutust, tuues luuletusse sisse nii Nietzsche kui ka tantsumotiivi: „Sull’ tänulik

olen ma Nietzsche ju eest. / Ehk kõike ei mõista Zarathrustra küll teest, / see teritab tahet ja tuju. / Mis oleks, kui valu mu vähenduseks / ma Nietzsche siis sõnade tähenduseks / sull' asjade tantsiks võrdkuju?" „Zarathustrast" kõigega soostuda ei saa, ent see meelelahutuslik ja nietzschelik dionüüsoslik tants võib sõnade asemel meeli lahutada ja valu leevendada.

3.3.7 Pingutus ja vaev

Mõnes luuletuses esineb tants pingutusena, vaevana. Viimaste jõuvarude kasutuselevõtuna ilmneb see Henrik Visnapuu luuletuses „Puuslikkude perra II" (Visnapuu 1929: 87), kus ollakse valmis ka neljakäpukile langenuna, mida võib näha ka allakäigu metafoorina, endast viimast andma ning jõuvarud kokku kraapima: „Kui ma ka peaksin tantsima käpuli / laibuva puusliku lõvvaluu ümber, – / süda mu – lihane vereämber – / kallab mu surma viimseni säpuni.

Seevastu Underi luuletuses „Hoiatused II" (Under 1917: 24) tunnetatakse elujõu raugemist, kus igasugune, nii vaimne kui ka füüsiline endine hoogne liikumine, valmistab nüüd pingutust: „Kui aimaks õhus juba sügistuuli: / Mu võidujulgel rõõmul ammu suige, / mu tantsusammus väike vaaruv tuige – / ei enam veereta ma õnne kuldset kuuli." Elusügise saabumist tajudes tantsitakse edasi, kuigi jalges on samas veel tunda valu. Luuletuses „Vaherahu" (Under 1937: 59) paljastab aga luulemina, et on õppinud raskuste kiuste end vajadusel mobiliseerima. Tants sümboliseerib siinkohal pingutust: „Su tukkuv mõõk mul üha üle laugu, / kalk ohupõli, et ei sööbiks pehk, / ei vaglarada ajju ega kõdulehk – / jalg tantsu õppind üle hundiaugu." Vaeva ja piinana väljendab tants ka tema luuletuses „A rebours 2" (Under 1920: 23–24): „Ah, et pean tantsima oma valu, / ning järelvedama kui koormat oma õnne, / kunni ristteel seisan rakkusjalu : / õnnest haigem, valust rõõmsam, kui iial enne!"

3.3.8 Muutused, uudsus ja eksootika

Mitmes luuletuses kohtab tantsuga seonduvaid motiive, mis kirjeldavad mingit muutust, uue ilmnemist, aga ka eksootikat. Elu muutumist ning inimeste vastuseisu muutustele kirjeldab Henrik Visnapuu luuletus „Armastus-surm“ (Visnapuu 1925: 19–34), imestades elu kummalisuse üle. Samas tõdetakse, et kõik ongi mööduv ja kaduv, vaeva tekitavad vaid üleminekud. Ka tants sümboliseerib antud luuletuses muutust: „Om kummaline elo sükavpimme kaiv, / me päiva pudeneva nago niiste, / meist mõni tantsji laits, taas mõni tegoraiv, / man mõni endamisi istup lõhut liiste, / kõik ahk, kõik tusk vaid ülemineku om vaiv.“

Marie Under imetleb võõramaiseid maitseid ja kombeid luuletuses „Jalutusel“ (Under 1923: 23 –28). Poetess kirjeldab tüdinenult linna, selle tahma ja tolmu. Uut hingamist igatsedes seab luulemina sammud linnast välja – mere äärde. Vaadeldes lainete mängu merel, rändab luuletaja mõte aina kaugemale, kujutades end viimaks Indiasse: „Suurt lapsemeelist vagadust su tants / ja templid võiksid mulle anda.“ Tantsu kaudu väljendatakse seega kaugeid maid, aga samas sümboliseerib see eksootiline tants mitte midagi sensuaalset, aga hoopis vagadust.

Muutustest on kantud Underi „Varakevad 2“ (Under 1918: 65–69), kus personifitseeritud tärkav kevad tantsitab teisigi loodusnähtusi: „Kõik päevad kihutavad tantsujalga, / vast hingeldades, kevadelle vastu, / kes juba punab läbi paju salga.“ Luulemina kirjeldab kevade saabumist ja sellega kaasa tulevaid muutusi.

3.3.9 Kergemeelsus ja kerglus

Kui eelmises alapeatükis ilmnes tants füüsilise pingutusena, siis paaris luuletuses kujutatakse seda moraalse lodevusena. Kuigi nii Johannes Barbarus kui ka Henrik Visnapuu andsid mitmel pool vihjeid ebasündsale või liiga erootilisele etteastele, sealjuures nimetasid mõlemad mainitud luuletajad naist ka *libuks*, siis on üksnes August Alle andnud luuletuses

„Aguliste II“ (Alle 1934: 40–43) ning sellele järgnevas pealkirjata luuletuses selgelt märku, et esitatavat tantsu kannab ette naisterahvas, kelle jaoks ei ole head kombed tähtsad: „Ent Rosalie blond ja kahar / õitseb roosalt kui azaalia, / kleiti tõstab, tantsu lööb, / kingsepale silmi teeb – / vähe r/ätsepal vist raha!“ Provokatiivne kleidi tõstmine, kingsepale silma tegemine, samal ajal tantsu löömine ning luulemina täpsustav kommentaar („vähe rätsepal vist raha“) loovad tantsivast Rosaliest kergemeelse naisterahva kuvandi.

Teisal kujutab Alle nimetus luuletuses tantsu esitaja suisa laua peale, kus alkohoolsete jookidega pidu on paisunud rahvaste segunemise peoks: koos nii eestlased kui ka venelased (Alle 1930: 17-18). Ahhetavalt kirjeldatakse avanevat vaatepilti: „Ah neid mamsleid saledaid, matsakaid, naerusisi ja atsakaid! / Ikka väikese ninanipsuga pipardet napsuga. / Jalg tallas jalga laua all, löödi tantsu laua pääl…/ Ah, seda hullu naeru, ilkumist, vahel silmade tilkumist! / Laul rõkkas ja ürgas pill, vene tants käis kükakil.“ Nii näeme tantsu siin halvustava, isegi madaldava motiivina.

3.3.10 Vahekokkuvõte

Analüüsitud luuleteostest nähtus, et tants osutus viljakaks motiiviks, mille kaudu väljendati positiivseid ja negatiivseid tundeid, sisemist ja välimist liikumist, nii raskusi kui ka meelekergust, süütust, puhtust ja lapsepõlve, samas ka moraalset rikutust ja allakäiku. Tants võis sümboliseerida midagi siirast ja vahetut, ent ka võltsi. Seda motiivi kasutati enda emotsioonide, mõtete ja tunnete ilmestamiseks, aga ka välise ilma kujutamiseks.

Enamasti väljendas tants positiivseid tundeid ja tundmusi, enim, kaheteistkümnel korral kajastas tantsu helgetes toonides Henrik Visnapuu. Iseenda hingeseisundi ilmestamiseks inspireeris tants enim Marie Underit. Sageli kujutati tantsimas kedagi teist: loodusnähtusi, müütilisi olendeid ning inimesi. Siiski leidus ka luuletusi, kus luulemina ise tantsus osales. Otseses tähenduses tantsimas võis näha üksnes Henrik Visnapuu luulemina, asetades ta paaril

korral tantsu esitaja rolli. Metafoorselt, lapsepõlve radadel tantsisid aga ka Marie Underi, Johannes Semperi ning Gustav Suitsu luuleminad.

Kõige rohkem kujutati tantsu kaudu liikumisi ja mitmesuguseid meeleseisundeid: peamiselt joovastust ja hetke nautlemist: Johannes Barbaruse loomingus seitsmel korral, millest viis kujutasid joobumust ka negatiivses võtmes. Mitmel pool on see joovastus Nietzsche mõistes dionüüsoslik. Eraldi on Dionysosele pühendanudki luuletusee just Johannes Barbarus. Pingereas järgmisena kasutas viiel korral ekstaatilise seisundi väljendamiseks tantsu motiivina Henrik Visnapuu, korra leidub niisugust kujutamist Johannes Semperi, Marie Underi ning Gustav Suitsu luuletustest. Inimkehade ja looduse liikumise väljendamiseks valis Henrik Visnapuu tantsu kujundi, lausa kaheksal korral. Johannes Semperi luuletustes esineb tants liikumist väljendava motiivina neljal, Marie Underil kahel ning Johannes Barbarusel ühel korral.

Ka erootilisi tundeid ja iha väljendas tantsu abil enim Henrik Visnapuu – kolmel korral. Nii Johannes Semper kui ka Gustav Suits kasutasid tantsu kirglike tundmuste väljendamiseks kahel ning Johannes Barbarus ühel korral. Lapsepõlve, muretuse ja süütuse väljendamiseks valis tantsumotiivi kõige sagedamini, kokku viiel korral, taaskord enim kasutamiseks Henrik Visnapuu; vähem, kolmel korral, esineb sellist tantsumotiivi Marie Underi ning vaid korra Johannes Barbaruse, Johannes Semperi ning Gustav Suitsu värssides.

Kurameerimise sümbolina esines tants enim Henrik Visnapuu luules (kolmel korral), Johannes Semperi ja Gustav Suitsu luules kahel ning Johannes Barbarusel ühel korral. Negatiivseid meeleseisundeid esitati üheksal korral, enim Johannes Barbaruse loomingus, tehes seda neljal korral. Tema luules liikus rõhk ka luulemina tunnetelt ühiskondlike protsesside kirjeldamisele, ja just tantsu kaudu näidati mitmel pool kõlbelist allakäiku. Marie Under kajastas tantsu abil negatiivseid tundmusi kolmel ning Visnapuu kahel korral. Tants meelelahutuse, rõõmu ja lusti motiivina esines seitsmel korral. Enim pakkus tantsu kujund lusti väljendamiseks inspiratsiooni Johannes Semperile ja Johannes Barbarusele, kusjuures

Barbaruse luules oli rõõm esindatud ka kahjurõõmuna. Nii Henrik Visnapuu, Marie Under kui ka Gustav Suits väljendasid tantsu kujundi kaudu lustlikkust ühel korral. Uudsust, muutusi, eksootikat, aga ka pingutust ja vaeva kajastasid tantsu kaudu Marie Under ja Henrik Visnapuu. Eksootikat, muutusi ning ka pingutust väljendas põhiliselt Marie Under, kusjuures Underi loomingus esines tants koguni neljal korral seostatuna vaeva või pingutusega. Ainsana kirjeldas valitud perioodi luuletajatest tantsu kergemeelsuse edasi andmiseks kahel korral August Alle.

Analüüsist nähtub, et kõige rikkalikumalt tarvitab tantsumotiivi Henrik Visnapuu, kelle luuletustest leidus seda motiivi pea kõigis eritletud jaotistes. Visnapuu kasutab tantsu motiivi või kujundina sümboliseerimaks joovastust, hetkes elamist, tähistamist, liikumist, lapsepõlve ja noorusaega, iha ning võrgutust, hädaohtu ning meelelahutust, uudsust ning pingutustki. Ainult kerglased elukombed jäid tantsu kujundi kaudu Visnapuul väljendamata. Under väljendab tantsu kaudu nii vaeva, joovastust, eksootikat, muretust kui ka ängi. Kuigi Underi luuletused on väga sensuaalsed, joovastavad ja rõõmuküllased, ei sümboliseerinud tants valitud perioodil tema luules võrgutust, peibutamist, meelelahutust ega ka kergemeelsust. Johannes Barbarus ja Johannes Semper kasutasid tantsumotiivi, et väljendada joovastust, lapsepõlve ja noorust, samuti seksuaalset iha ja võrgutamist. Lisaks esines tants nende loomingus inimkehade ja looduse liikumise kujutajana. Semper eristus teistest valimisse võetud poeetidest selle poolest, et tema luules seondus tants alati positiivsega: kordagi ei edastanud ta sellega negatiivseid ilminguid. Sarnaselt kohtab seda temaatikat Gustav Suitsu luules, kes kirjeldab tantsu kaudu võrgutust, joovastumist, lapsepõlve ning uudsust, ent ei paigutanud seda hukatuse, pingutuse, meelelahutuse ega kerglaste elukommete tähenduse kandjaks. August Alle, nagu juba eelpool mainitud, kasutas ainsana mainitud luuletajatest valitud perioodil tantsu motiivina, et väljendada kergemeelsust ega avanud tantsu kujundi kaudu teisi teemavaldkondi.

Kokkuvõte

Kahe kauni kunstiliigi, tantsu ning luule vahel tekkinud sümbioos eesti kirjanduses on märkimisväärselt külluslik. Enne Teist maailmasõda valitsenud muutuste periood ja modernistlike voolude jõudmine eesti kultuuriruumi tõi kaasa erinevate kunstiliikide segunemise, mis mõjus tantsu- ja luulekunstile rikastavana ning see külluse aeg kestis kuni Teise maailmasõja alguseni.

Siinse magistritöö sihiks oli analüüsida tantsu kujutamist luules, eritledes tantsu peateemana ja kõrvalmotiivina. Uurimisküsimuseks oli, kuidas on tantsu kujutatud ja mida on selle motiivi kaudu veel väljendatud. Eraldi uuriti seda, milliseid tantsustiile ja kuidas luules kujutati. Et just modernismiajastul toimusid mõlemas kunstiliigis suured muutused, osutusid käesoleva magistritöö allikateks kuue eesti poeedi perioodil 1905–1939 tervikkogudes ilmunud luuletused, mis kujutasid tantsu peateema või kõrvalkujundina. Valimisse kuulusid Gustav Suitsu, Johannes Semperi, Henrik Visnapuu, August Alle, Marie Underi ja Johannes Barbaruse teosed. Kokku ilmus neil analüüsitavas ajavahemikus 46 luulekogu, millest 40-s raamatus sisaldus otseselt või kaudsemalt tants, täpsemini tuvastati niisuguseid luuletusi kokku 97.

Analüüs jagunes kolmeks osaks. Esmalt anti ülevaade, milliseid tantsuliike nimetatud kuus luuletajat valitud perioodil oma luuletustes on maininud. Teises osas käsitleti luuletusi, kus tants osutus peateemaks. Kolmandas alajaotuses vaadeldi luuletustes esinevaid tantsukujundeid ja -motiive. Käesolev uurimus tõestas, et kõige enam väljendasid tantsuga seonduvat oma loomingus Johannes Barbarus (29 korral) ja Henrik Visnapuu (28 korral). Pingereas järgnesid Marie Under (17 korral), Johannes Semper (12 korral) ning vähem kasutasid seda motiivistikku oma luuletekstides Gustav Suits (6 korral) ja August Alle (5 korral).

Peateemana kajastati tantsu kümnel korral, kõige enam pühendas oma tähelepanu tantsukunsti märkamiseks ja üles tähendamiseks Johannes Barbarus (peateemana 6 korral),

vähem Henrik Visnapuu (2 korral) ning Johannes Semper ja August Alle ühel korral. Tantsukunsti olemust ning tantsijanna tegelikku osatähtsust tantsu loomisel ja esitlemisel on põhjalikult ja mitmetasandiliselt kajastanud Johannes Semper luuletusega „Tantsijanna“ (Semper 1917: 50–52), Johannes Barbarus luuletusega „La danse du ventre“ (Barbarus 1924: 103–105) ning Henrik Visnapuu luuletusega „Tantsitar madudega“ (Visnapuu 1920: 21–23). Tantsudest leidis ära märkimist enim erootiline ja uudne modernne tants, sensuaalne idamaine tants ning paljasjalgne tants (6 korral).

Motiivi ja kujundina osutus tants väga rikkalikuks, selle kaudu anti edasi ka vastandlikke nähtusi ja tundmusi. Tants esines nii negatiivse kui ka positiivse tunde, olukorra või seisundina, see võis markeerida süütust ja kõlvatust, sisemisi tundeid ja väliseid liikumisi, luulemina ja loodust, kergust ja vaeva. Kõige enam tähistas tants joovastust, joobumust, hetkes elamist, aga ka liikumist: inimkehade, looduse jms. Nii mõnestki luuletusest nähtus, et tantsu peeti kergeks meelelahutuseks, aja raiskamiseks, tihti ka hukutavaks ning pahaendeliseks surmatantsuks. Teisal imetleti tantsukunsti: selle liikumisilu, väljendusrikkust, plastilisust ning rutiini taluva distsipliinipõhist loomingut.

Sageli paistis luule olevat seksuaalsest energiast kantud, kuhu tants sobis hästi erootiliste tundmuste väljendamiseks. Kui Marie Underi meelelises lüürikas esines tantsukujund pigem vabanemiskire ja joovastuse väljendajana, siis mitu meesluuletajat (Visnapuu, Barbarus) kandsid erootika ka tumedamatesse ja lihalikemasse sfääridesse. Kujutatud tantsijad olid vaadeldud luuletustes naissoost ning kandsid erinevaid, ka vastandlikke rolle: küll olid nad unenäolised nümfid, süütud ja haavatavad *femme fragile*’id, teisal saatuslikud *femme fatale*’id. Luuletustes püüti nende kaudu kujutada midagi mõistatuslikku, vahel ka müstilist või lausa hoomamatut. Kui Maggie Gripenbergi skandaalis võtsid moralistliku hoiaku ka mitu siinkäsitletud poeeti (Visnapuu, Alle), siis käesolev uurimus näitas, et ajastu luulekunstis inspireerusid autorid nimelt moderntantsust, naise vabanemisest seni köitnud piirangutest ning uudsest kehalisest liikumisest.

Käesolev magistritöö rajaneb küll vaid kuue Eesti luuletaja perioodil 1905–1939 ilmunud luuleraamatute analüüsil, ometi ilmneb uurimusest hästi tantsutemaatika ja -motiivistiku mitmekesisus. Selle kaudu avanevad valitsevad meeleolud ja hoiakud, erinevate kirjanike arusaamad ning nägemused hetkeolukordadest, aga ka nende esteetilised eelistused. Nii ilmnesid erinevused tantsutemaatika ja -motiivistiku tarvitamisel: Gustav Suits ja Johannes Semper paistsid silma uudsete sõnade ning vormide julgete katsetajatena, ent tantsulist temaatikat ning tantsukunsti olemust tabas täpsemini Johannes Semper. Gustav Suits pööras enim tähelepanu rahvatantsudele, August Allele oli omane tantsu seostamine muude teemade seas ka kerglaste elukommetega. Nii Henrik Visnapuu kui ka Marie Underi luulekeel oli romantilis-erootiline, ent kui Underi luulekeel oli sensuaalsem, siis Visnapuu oma tuntavalt maisem ja füüsilise naudingu poole kalduvam. Ainsa tarapitalasena analüüsitud Johannes Barbaruse luule oli valdavalt lihalikult himur, tantsukujundi kaudu andis tema edasi ühiskonnakriitikat.

Modernistlike voolude jõudmisel eesti kultuuri ja suuresti nooreestlaste, siurulaste ning tarapitalaste kingitusena elavnes eesti keel ja luule, omavahel segunenud kunstistiilid pakkusid külluslikku ainest nii kirjanikele sõnavara uuendamiseks kui ka tantsijatele liikumises veelgi enam erinevate tasandite ja sügavuste esitamiseks. Tants eesti modernistlikus luules demonstreerib joovastust, hetkes elamist, naise kui müstilise imetlemist, kohati ka hirmu tema vabanemise ees, sensuaalsust, inimkehade liikumist aga ka erinevaid loodusnähtusi. Aga lisaks näitab see moraalset ja vaimset allakäiku nii üksikinimese kui ühiskonna tasandil, rikutust ja kõlvatust. Edaspidi oleks põnev uurida, lähtudes Susan Jones'i täheldustest ja kirjeldustest tantsijana tantsu ja luule vahel tekkinud vastastikmõjusest: mil viisil ja kas üldse on mõni kodumaine sama perioodi moderntantsija, nt Ella Ilbak ja Elmerice Parts, olnud omakorda mõjutatud luulekunstis toimuvast.

Summary

Representation of dance in Estonian modernist poetry at the beginning of 20th century

In Estonian literature there are a considerable number of examples of the symbiosis of two beautiful art forms: dance and poetry. Before the Second World War there was a period of transformations which together with arrival of modernist influences into Estonian culture resulted in a fusion of different art forms. This era of abundance continued until the beginning of the Second World War and had an enriching effect on both dance and poetry.

The aim of this Masters thesis was to analyse the representation of dance in the poetry of this era, differentiating dance as a central theme from dance as a side motif. The research questioned how dance is represented and what else is expressed through this theme. In addition, the depiction of various dance styles and attitudes towards them in poetry was observed. As both art styles went through considerable transitions in the modernist era, this thesis focuses on the work of six Estonian poets who published between 1905-1939 and portrayed dance as the central theme or side motif. These poets were Gustav Suits, Johannes Semper, Henrik Visnapuu, August Alle, Marie Under and Johannes Barbarus. During this period there were 46 books of verses published altogether of which 40 mentioned dance; more precisely, references to dance could be found in 97 poems.

The analysis was divided into three parts. First an overview was given about the types of dance that these six poets mentioned in their works. The second part focused on poems where dance was the central theme. And the final part observed the different figures and motifs of dance. From all these poets Johannes Barbarus (29 times) and Henrik Visnapuu (28 times) referenced dance in their poems the most. They were followed by Marie Under (17 times), Johannes Semper (12 times). Gustav Suits (6 times) and August Alle (5 times) used dance in their poetic texts the least. Overall dance was the main theme of a poem ten times with

Johannes Barbarus using it the most (6 times), followed by Henrik Visnapuu (2 times) and once each by Johannes Semper and August Alle.

The essence of the art of dance and the importance of the dancer's role in creating and presenting the act are depicted thoroughly and multi-dimensionally by Johannes Semper in his poem "Tantsijanna" (Semper 1917: 50-52), by Johannes Barbarus in his poem "La danse du ventre" (Barbarus 1924: 103-105) and by Henrik Visnapuu in his poem "Tantsitar madudega" (Visnapuu 1920: 21-23). The dance styles the poets mentioned the most were: erotic modern dance, sensual oriental, barefooted dance (6 times).

Dance was incredibly abundant as a motif and figure, it was also used as a vessel to express controversial phenomenons and feelings. Dance appeared both as a negative and positive feeling, situation or state of being, it could represent innocence and wickedness, inner senses and external movements, poetic self and nature, lightness and struggle. Some poems implied that dance was considered a plain entertainment or waste of time, there were also thoughts on this art form being subversive and bad omened – a dance of death. Nevertheless the analysed works expressed admiration towards the art of dance – the beauty of movement, expressionism, flexibility and dance as a creation of enduring discipline.

The poetry of the analysed period was often carried by sexual energy and dance appeared as an appropriate medium to express erotic sensations. When in Marie Under´s sensuous poems dance expressed exuberance and desire for freedom then several male poets displayed dance in their poetic language with erotic focus in darker and more carnal spheres (Visnapuu, Barbarus). In all the analysed poems the dancer was a female and they were portrayed in different, even opposing roles; sometimes they were seen as dreamlike nymphs, innocent and vulnerable *femme fragiles* other times dancer was depicted as fatalistic *femme fatale*. Dancers were often used as a means to depict something mysterious, enchanting or even unfathomable. Although some poets (Visnapuu, Alle) took a moralist role in the scandal of Maggie Gripenberg, the research shows that these poets were mainly inspired by modernist

dance, women's liberation from previously existing restraints and the novel ways of moving the body.

Although this Masters thesis is only based on the analysis of the published work of six poets in the period of 1905-1939, the diversity of the theme and motif of dance becomes evident. It is possible to observe the prevalent moods and attitudes of this era through the subject of dance, and also the beliefs/views on current affairs and aesthetic preferences of different authors. Consequently there were differences amongst poets in using the theme of dance: Gustav Suits and Johannes Semper stood out amongst others as courageous experimenters with their novel selection of words and forms, but Semper appears more accurate in his depiction of the core essence and art of dance. Gustav Suits paid most attention to folk dance, while August Alle was inclined to associate dance along other themes with frivolous lifestyle. Both Henrik Visnapuu's and Marie Under's poetry was romantic-erotic, but Under's poetic language was more sensual while Visnapuu's work is more worldly and illustrates physical pleasure. Johannes Barbarus´s poetic language represented prevalent carnal desire, furthermore, he conveyed his societal criticism through the figure of dance.

As modernist art forms found their way to Estonian culture, it was largely thanks to the poets from literary groupings of Noor-Eesti, Siuru and Tarapita who enriched Estonian language and poetry. Fusion of different art styles provided abundant inspiration both for authors to renew their vocabularies and dancers to perform their art through different dimensions and new depths. In Estonian modernist poetry dance demonstrates exuberancy, living in the moment and admiration towards woman as a mystic being, but sometimes also fear of her liberation, sensuality and different natural phenomenons. It also indicates depravity, corruption and the moral and spiritual decline on both individual and societal level. In future it could be intriguing to explore the interaction between dance and poetry further considering the dancer Susan Jones' observations and descriptions of dance and poetry's interplay. It could be worth investigating how and if at all any Estonian modernist dancer of that era, such as Ella Ilbak or Elmerice Parts, were influenced by the art of poetry of the time.

Luulekogude bibliograafia

Alle, August 1918. Üksinduse saartele. Tartu: Odamehe Kirjastus, lk 43.

Alle, August 1921. Carmina Barbata. Tartu: Odamehe Kirjastus, lk 21-22.

Alle, August 1930. Ummiklained. Eesti Kirjanikkude Liidu Kirjastus, lk 17-18, 30-32.

Alle, August 1934. Karmid rütmid. Eesti Kirjanikkude Liidu Kirjastus, lk 40-43.

Barbarus, Johannes 1918. Fata-Morgana. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus, lk 13, 33, 46, 50.

Barbarus, Johannes 1919. Inimene ja sfinks. Tartus: Auringo Kirjastus Tallinnas, lk 9-13, 24, 30, 38, 71.

Barbarus, Johannes 1920. Katastroofid. Tartus: Auringo Kirjastus Tallinnas, lk 17-18, 19-20, 21-22, 53.

Barbarus, Johannes 1922. Vahekorrad. Tarapita Kirjastus, lk 6-22, 36-37, 38-39, 64-66.

Barbarus, Johannes 1924. Geomeetriline inimene. Tallinnas: Propeller, lk 87-88, 101-102, 103-105.

Barbarus, Johannes 1927. Multiplitseerit inimene. Eesti Kirjanikkude Liidu Kirjastus, lk 19-23, 87-88, 88-89.

Barbarus, Johannes. 1927.-1932. E.V.-r. Tallinn: Tallinna Eesti Kirjastus, lk 116-131.

Barbarus, Johannes 1930. Maailm on lahti. Tallinn: Tallinna Eesti Kirjastus, lk 45-46, 57-58, 59.

Barbarus, Johannes 1934. Tulipunkt. Tallinn: Kiirtrükk, lk 57-58.

Barbarus, Johannes 1937. Kalad kuival. Tartus: Noor-Eesti Kirjastuse trükikoda, lk 27-35.

Semper, Johannes 1917. Pierrot. Tallinn: Kirjanikkude Ühingu „Siuru“ Kirjastus, lk 33, 35 , 47-49, 50-52, 53-55, 60.

Semper, Johannes 1918. Jäljed liival. Tartu: Odamehe Kirjastus, lk 35, 60-61.

Semper, Johannes 1922. Maa ja mereveersed rütmid. Tarapita kirjastus, lk 66, 69-70.

Semper, Johannes 1930. Päike rentslis. Eesti Kirjanikkude Liidu Kirjastus, lk 52-54, 71-78.

Suits, Gustav 1905. Elu tuli. Helsingi: Yrjö Weilini Kirjastus, lk 39-40.

Suits, Gustav 1913. Tuulemaa. Helsingi: Noor-Eesti väljaanne. lk 49-50.

Suits, Gustav 1920. Ohvrisuits. Tallinn: Kirjasutsühistu Varrak, lk 7-28, 55-57.
Suits, Gustav 1922. Kõik on kokku unenägu. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus, lk 9-10, 128-129.
Under, Marie 1917. Sonetid. Tallinn: Siuru, lk 23, 24, 27-30.
Under, Marie 1918. Eelõitseng. Tallinn: Odamees, lk 7-9, 45, 56.
Under, Marie 1918. Sinine puri. Tallinn: Kirjanikkude Ühing Siuru, lk 11-13, 64-69.
Under, Marie 1920. Verivalla. Tallinn: Auringo, lk 23-24, 47-49.
Under, Marie 1923. Pärisosa. Tallinn: Eesti Kirjastusühisus, lk 11-17, 23-28, 32-34.
Under, Marie 1929. Õnnevarjutus. Eesti Kirjanikkude Liidu Kirjastus, lk 23-25, 46-52.
Under, Marie 1937. Kivi südamelt. Tartu: Noor-Eesti, lk 58, 59.
Visnapuu, Henrik 1917. Amores. Tallinn: Kirjanikkude Ühing Siuru, lk 11, 33-24, 34-36, 50, 72.
Visnapuu, Henrik 1918. Jumalaga, Ene! Tartu: Odamees, lk 37-38, 48-49, 50-51.
Visnapuu, Henrik 1920. Hõbedased kuljused. Tallinn: Varrak, lk 21-23, 41-42, 47-66.
Visnapuu, Henrik 1920. Käoorvik. Noor-Eesti Kirjastus, lk 19-20, 35-40, 41-42, 49-50.
Visnapuu, Henrik 1920. Talihari. Tartu: Odamees, lk 23-24, 49-50.
Visnapuu, Henrik 1925. Ränikivi. Tartu: Kirjastus-Ühisus Loodus, lk 11-18, 19-34.
Visnapuu, Henrik 1927. Maarjamaa laulud. Eesti Kirjanikkude Liidu Kirjastus, lk 29-30, 37-38.
Visnapuu, Henrik 1929. Puuslikud. Tartu: Eesti Kirjanikkude Liit, lk 11, 87.
Visnapuu, Henrik 1931. Tuulesõel. Tartu: Eesti Kirjanikkude Liit, lk 61-66
Visnapuu, Henrik 1932. Päike ja jõgi. Tartu: Eesti Kirjanikkude Liit, lk 29-31, 65-57, 68-69.
Visnapuu, Henrik 1938. Põhjavalgus. Tallinn: Eesti Ühistrükikoda, lk 72-73.

Viidatud kirjandus

Angelus, Ivan 2012. Tantsuõpetaja käsiraamat. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kunstide Instituut.

Brandstetter, Gabriele 2015. Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes. Oxford University Press.

Braswell, F. Suzanne 2006. An Aesthetics of Movement. Baudelaire, Poetic Renewal, and the Invitation of Dance. University of Pennsylvania Press.

Gross, Philip, Mcilfratrick-Ksenofontov, Miriam, Kareva, Doris 2011. Sõnade vestlus vaikusega. Luulest, selle mõtestamisest ja tõlkimisest. Sirp. 24.02. https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c7-kirjandus/sonade-vestlus-vaikusega/ (külastatud 1.04.2024)

Hennoste, Tiit 1993. Hüpped modernismi poole: eesti 20. Sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. Vikerkaar, nr 10. Eesti Kirjanike Liidu ajakiri.

Hinrikus, Mirjam 2011. Dekadentlik modernsuskogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus. Tartu Ülikooli Kirjastus.

Hinrikus, Mirjam; Undusk, Jaan 2024. Dekadents kui ambivalentside esteetika. Segunemised ja sünteesid. Keel ja Kirjandus 1-2/LXVII/2024. Eesti Kirjanike Liidu ajakiri.

Hofmannsthal, Hugo 1974. Teed ja kohtumised. Üks kiri. Loomingu Raamatukogu. Perioodika.

Jones, Susan 2013. Literature, Modernism, and Dance. Oxford Univerity Press.

Jones, Susan 2019. Shakespeare, Modernism, and Dance. The Oxford Handbook of Shakespeare and Dance. Oxford UP.

Kannike, Anu; Uibo, Madle 2022. Moodsa elu õppetunnid. Argo.

Kareva, Doris 2005. Aja kuju. Verb.

Kareva, Doris 2020. Luule on võimas keel, mille abil sõnumeid saada ja saata. Loomepesa. Märka last. https://markalast.ee/2020/05/23/doris-kareva-luule-on-voimas-salakeel-mille-abil-sonumeid-saada-ja-saata/ (külastatud 1.04.2024)

Kilusk, Ott 2013. Implikatuuri poeetika Baturini loomingus. Mittesõnasõnaline tuletamine väljamõeldises. Magistritöö. Tartu Ülikool.

Kirikal, Merlin 2020. Tervikupüüe ja fragmendihirm Johannes Semperi loomingus. – Keel ja Kirjandus 4, lk 183-201.

Kurr, Silvia 2023. *Material Ekphrasis: Bringing Together New Materialisms and Ekphrastic Studies.* Doktoritöö. Tartu Ülikool: Kunstide ja humanitaarteaduste teaduskond, Kultuuriuuringute Instituut, Kirjandus- ja teatriteaduste Osakond.

Lawler, B. Lillin 1964. *The Dance In Ancient Greece.* Adam & Charles Black.

Lotman, Juri 1990. Kunst modelleerivate süsteemide reas. Kultuurisemiootika. Tekst. Kirjandus. Kultuur. Tallinn: Olion.

Maripuu, Anne-Liis 2019. Modernse tantsu algusaastad Eestis (1913–1924). – Tantsu KuuKiri, nr 91. https://kuukiri.tantsuliit.ee/artikkel/modernse-tantsu-algusaastad-eestis-i-1913-1925/ (külastatud 15.05.2024).

Maripuu, Anne-Liis 2020. Eesti tantsulava Salomed. – Tantsu Kuukiri, nr 101. https://kuukiri.tantsuliit.ee/nr-101-november-2020/ (külastatud 12.05.2024).

Maripuu, Anne-Liis 2023. Erootikast ja varasest moderntantsust Elmerice Partsi loomingu näitel. Ariadne Lõng

Nietzsche, Friedrich 2009. Tragöödia sünd. Tõlk: Anne Lill. Sari: Avatud Eesti Raamat. Tänapäev.

Ojam, Indrek 2018. Modernismi muutuv tähendus eesti kirjanduskultuuris. -Keel ja Kirjandus 7.

Raftis, Alkis 2006. Dance in Poetry: An International Anthology of Poems on Dance. Dance Horizons.

Semper, Johannes 1919. Näokatted I. Esseede kogu. Tartu: Odamees.

Sisask, Kaia 2018. Noor-Eesti ja prantsuse vaim. Tallinna Ülikool.

Tatar, Tõnis 2022. Gripenbergi skandaal kui avangardistliku aktsionismi ilming. Kirjanduslikke uurimusi 2022 ½. 31.osa. Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühing.

Tomaševski, Boriss; Šklovski, Viktor 2014. Kirjandus kui selline. Valik vene vormikoolkona tekste. Koost: Mart Väljataga. Tallinn: TLÜ Kirjastus.

Treier, Heie; Marie; Abiline, Sigrid 2002. Kunstiajalugu esiajast realismini. Maurus Kirjastus OÜ.

Tripp, K. Meagan 2019. Dance on the Page, Poetry on Stage: Encounters between Modernist German Poetry and Dance.

Visnapuu, Henrik; Heiberg, Marie; Roht, Richard; Reinhold, Vellner 1913. Moment. Esimene. Kirjastus: Linn.

Worsley, Lucy 2019. Kuninganna Victoria. Tütar, naine, ema, lesk. Tänapäev. Tallinn: Tänapäev.

Lihtlitsents

Mina, Inga Roos,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose
Tants eesti modernistlikus luules 20. sajandi alguses,

mille juhendaja on Rebekka Lotman,

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commonsi litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Inga Roos
25.05.2024