

<https://doi.org/10.3176/hum.soc.sci.1979.4.03>

K. GRAUZINIENE

EESTI RAHVAKUNSTI UURIMISEST KUNSTITEADUSE ASPEKTIST

Esitanud K. Siilivask

Suurenenud huvi rahvakunsti vastu, teadlik püüe rahvusliku kunstistiili arendamise poole on eriti iseloomulik kunstikultuuri teatavatele arenguetappidele. See tendents võib avalduda rahvusliku vabastusliikumise ja poliitilise iseseisvuse taotlemise ajajärkudel, kuid rahvakunst võib inspiratsiooniallikana päevakorda ilmuda ka sel juhul, kui eri rahvaste kunsti järjest süvenevast internatsionaliseerumisest (nii iseloomulikust meie sajandile) tulenev stiililine ühtlustumine hakkab pidurdama kunsti edasist arengut. Nõukogude kunstis täheldatakse rahvuslikkuse taotluste elavnemist 50-ndate aastate lõpul ja 60-ndate algul.¹

Eeskätt on huvi rahvakunsti vastu tingitud kunstipraktika kitsamatest spetsiifilistest vajadustest. Peamiselt kunstivormide omapäramise või mitmekesistamise eesmärgil (sellised taotlused johtuvad ajajärgule iseloomulikest juhtideedest) otsitakse rahvakunstist inspiratsiooni efeksemate väljendusvahendite leidmiseks. See omakorda tekitab vajaduse ka teoreetiliste põhjenduste järele. Siinjuures on iseloomulik, et huvitatakse eeskätt just varasemate ajalooperioodide rahvakunstist.

Omäette probleemi moodustab nn. nüüdisaja rahvakunst. Nõukogude kunstikultuuris eksisteerib see möödunud sajandite rahvakunstipärandiga võrreldes kvalitatiivselt uus nähtus riiklikult organiseeritud rahvakunstitöõnduse toodangu. See ajaloolistel traditsioonidel rajanev, kuid nii sisult kui ka vormilt uuenev loomingu liik mõjustab aktiivselt tarbijakonna kunstimaitset, esteetilisi tõekspidamisi ning arusaamu, seostudes samal ajal ka professionaalse tarbekunsti ning tööstusesteetika arenguga. Seega kuulub ta sotsialistliku kultuuri lahutamatu ja iseloomuliku komponendina kunstielu ning ulatub seetõttu ka kunstiteadlaste vaatevälja.

Kuigi nüüdisaja rahvakunst on küllaltki heal tasemel ning võitnud suure populaarsuse, on tema arengus ilmnenud märgatavaid ebakõlasi, millele NLKP Keskkomitee reageeris rahvakunstitöõnduse kohta käiva otsusega 1975. aasta veebruaris. Otsuses on eritletud puuduste (kvantitatiivsete näitajate kasv kunstitaseme arvel, unikaalsete teoste vähesus) põhjusi ning nähtud ette abinõusid nende kõrvaldamiseks, seejuures määratletud liiduvabariikide kommunistlike parteide keskkomiteede, ministrite nõukogude, rahvasaadikute nõukogude, ministeeriumide ja ametkondade ülesanded rahvakunstitöõnduse olukorra ja toodangu kvaliteedi parandamiseks. Muu hulgas märgitakse ka vajadust tõhustada rahvakunstialast teaduslikku uurimistööd ning tänapäeva nõuetele vas-

¹ Зингер Е. Интернациональное единство советского изобразительного искусства. М., 1974, lk. 187.

tavate traditsiooniliste rahvakunstiliikide arendamise aktuaalsete probleemide teoreetilist läbitöötamist.²

Meie vabariigis arendatava rahvakunsti kohta seisukohavõtuks pole ei teoreetiline ega ka kunstiajalooalane uurimuslik baas veel kuigi tugev. Teaduslikku läbitöötamist vajavate probleemide ring on üpriski ulatuslik ning nõuab kunstiteadlaste ja -ajaloolaste kooskõlastatud uurimistööd.

Mis puutub eesti rahvakunsti teaduslikesse käsitlustesse üldse, siis siin on põhilise töö seni teinud etnograafid, kunstiteadlaste osa on olnud õige väike. Kuigi rahvakunsti uurimine kunstiteaduslikust aspektist igakord ei eelda põhjalikke etnograafilisi käsitlusi, on nende olemasolu igal juhul positiivne — võimalus tugineda süstematiseeritud etnograafilisele materjalile ning teaduslikele üldistustele avab kunstiteadlastele kahtlemata avaramaid perspektiive. Rahvakunsti põhjalikum kunstiteaduslik analüüs aitaks ka senisest konkreetsemalt määratleda tema osa Eesti alal tekkinud ja kujunenud kunstikultuuri arengus, samuti eri kunstiliikide omavahelisi dialektilisi seoseid, nende püsivust või muutlikkust kohaliku kunstiprotsessi üksikutel perioodidel, aga ka ulatuslikumalt kindlaks teha eesti kunsti arengutingimustest johtuvaid spetsiifilisi, igale ajajärgule iseloomulikke tunnuseid.

Kuigi meie rahvakunst oli oma alalhoidlikkusele ja küllalt tugevale immuunsusele vaatamata osaliselt juba feodalismiajastul, veelgi enam aga areneva kapitalismi ajal linnakultuuri mõju all³ ja seetõttu eeskätt vastuvõtvaiks pooleks, tuleks siiski arvesse talurahvakultuuri teatav kaudne vastumõju kohalikele valitseva klassi professionaalsele kunstile (kõigis kunstiliikides ja -žanrides ei tarvitsenud see avalduda kaugeltki ühesugusel määral). Ei saanud ju Eesti alale tunginud võõramaalased pidevas kokkupuutes päriselanikega ise puutumatuks ega muutumatuks jääda. Millised olid need konkreetset tegurid, mis vormisid näiteks meie gootika iseloomulikud jooned? Seni on räägitud kolmest põhilisest mõjutegurist: välismaised koolkonnad, kust pärinesid meil tegutsenud ehitusmeistrid, kohalikest feodaalidest tellijate majanduslikud võimalused ja siinsed looduslikud olud (ehitusmaterjalid, kliima).⁴ Enamasti on vaikes mõõda mindud maarahvast ja tema kultuurist, ehkki pole mõeldav, et viimane poleks jälgi jätnud temaga nii majanduslikes kui ka ideoloogilistes (kirik) suhetes oleva sakslastest maavaldajate-ekspluataatorite klassi kultuurile. Kahtlemata on neid jälgi praegu veel raske konkreetset määratleda ning ilmselt seetõttu polegi neid veel kuigivõrd tähele pandud (peale mõne kohmakat maamehekätt reetva motiivi paari maakirikude dekooris).⁵

Kunstinähtuste uurimine nende arengu ajaloolises konkreetsuses, milise nõude esitab marksistlik metodoloogia, on keerukas ülesanne ning nõuab kompleksset lähenemist paljude teadusharude aspektist. Nõukogude kunstiteaduses on kompleksmeetod juba kindlalt juurdunud, kuid enamasti piirduakse koostööga ühiskonnateaduste distsipliinide (sealhulgas vaadeldava ala paralleelteadusharude) vallas. Samal ajal pole kunstiilmingud oma üliras mitmepalgelisuses ja komplitseerituses kaugeltki haaratavad üksnes filosoofilisest, ajaloolisest, sotsioloogilisest vms. aspektist, mistõttu kunsti eri tahkude uurimiseks kasutatakse tänapäeval laialdaselt ka reaalteaduste võimalusi ja meetodeid, püütakse

² NLKP Keskkomitees rahvakunstitöõndusest. — Rahva Hää, 1975, 27. veebr.

³ В. П. Рыбаков. Б. А. Ремесло древней Руси. М., 1948, lk. 700—728.

⁴ Eesti kunsti ajalugu. I köide, I osa. Tallinn, 1975, lk. 30.

⁵ Samas, lk. 152.

rakendada mitte üksnes olemasolevat, vaid luua ka oma matemaatilist aparati, milleta uuritavate nähtuste täpne kvantitatiivne analüüs on võimatu.⁶ Selles suunas on nõukogude kunstiteadlased oma suhtlemisringi naaberteadustega küll veel väga ettevaatlikult ja isegi ehk vastu-meelselt laiendanud (näiteks kunstiloomingu ja tajuprotsesside, samuti kunstikeele spetsiifika uurimisel on vaid üksikud kirjandus- ja muusikateadlased — kuid mitte ükski kunstiteadlane — ulatuslikumalt kasutanud eksperimentaalpsühholoogia, semiootika, informatsiooniteooria või küberneetika meetodeid⁷). Ka eesti kunsti (nii professionaalse kui ka rahvakunsti) mõnede külgede uurimisel oleks vaja meetodeid ja vahendeid täiustada.

*

Professionaalse ja rahvakunsti käsitlemine teatud määral vastandlike nähtuste kogumina, mis moodustab mingile maale iseloomuliku ühtse kultuuripildi, võimaldab uudest seisukohast läheneda mitte ainult rahvakunstile, vaid ka kunstiajaloo probleemidele. Selles sihis on juba pikemat aega töötanud Leningradi Riikliku Vene Kunsti Muuseumi teadlaskollektiiv. Pärast rahvakunstiosakonna asutamist muuseumi juurde 1937. aastal alustati ka sellealaseid uurimusi. Väljapaistva rahvakunstiteoreetikuna tuleks siinkohal nimetada ajaloolast, arheoloogit ja kunstiteadlast L. Dintsesi, kelle 1930.—1940. aastatel tõstatatud probleeme peetakse aktuaalseiks tänapäevalgi. Käsitades rahvakunsti kogu kunstikultuuri võrdväärse ja lahutamatu koostisosana, rakendas Dintses selle uurimisel kompleksmeetodit, mis seisnes nii ajalooteaduse, arheoloogia, etnograafia kui ka folkloristika andmestiku kasutamises. Niiviisi püüdis ta rekonstrueerida vene rahvakunsti ajaloo ning määrata tema koha üldise kunstiajaloo ahelas. Erilist tähelepanu pööras ta rahvakunsti kõige arhailisematele vormidele ja motiividele: nn. kihilise analüüsi teel üritas ta 19. sajandiks tugevasti muundunud traditsioonilisest ornamentikast tuletda esialgse motiivistiku, kompositsiooni ja kujutiste ikonograafia. Selline meetod pidi kompenseerima rahvakunsti varasemate arenguetappide uurimist raskendavat esemelise materjali vähesust.

Tunnustust vääriva kõrval leidub Dintsesi töedes ka vastuolulisi ja juba aegunud seisukohti. Põhiliselt võib talle ette heita vulgaarsotsioloogilist sirgjoonelisust kunsti seostamises ajaloo ja ühiskondliku eluga, mõningast äärmuslikkust rahvakunsti motiivistiku evolutsiooni käsitlemisel, samuti rahvaloomingu kunstitaseme vähest eritlemist.⁸

Eesti kunstiteaduses on professionaalse ja rahvakunsti seostatud käsitlemine kodunenud suhteliselt aeglaselt. Kunstiteaduse sisemisest arengust johtuvate põhjuste kõrval ei ole meelitanud kaht kunstikultuuri siduma nähtavasti ka nende selgesti tajutav erinevus. Et viimases väljenduvad otseselt meie kunsti arengutingimuste iseärasused, sealhulgas komplitseeritud rahvussuhete toime, mis andis nii valitseva klassi kui ka rõhutatud seisuse, talurahva kunstile oma värvingu, siis pole nende ühendusniite pikka aega kuigivõrd otsitud. Siinjuures märkigem, et feodalismiperioodi kunsti arengus eriti selgelt avalduv klassiiseloost kajastab eeskätt kunsti tarbijate erinevaid nõudmisi, vajadusi ja võimalusi, mitte aga loojate endi sotsiaalset (meie oludes ka etnilist) kuuluvust. Kui aga pidada silmas Eesti alal valitsenud ühtset feodaalset (18.

⁶ Sokolov, V. Nüüdisaegse esteetika metodoloogilised probleemid. — Rmt.: Kunst ja ühiskond. Tallinn, 1976, lk. 31.

⁷ Samas, lk. 28.

⁸ Богуславская М. Я. К истории изучения народного искусства в государственном Русском музее. — Rmt.: Тезисы конференции «Проблемы изучения народного искусства». Л., 1972, lk. 5.

sajandi II poolest alates kapitalismi suunas arenevat) majandussüsteemi, mille sees ning mõjul kohalik kunstielu arenes, ja teiselt poolt kunsti kui kommunikatsioonivahendi infokanalite suurt universaalsust (võrreldes näiteks kirjanduse või folklooriga), on ajaloolise nn. stiilikunsti ja rahvakunsti range lahushoidmine põhjendamatu. Erinevate kunstikultuuride sisemisi ühisjooni, mis välispidiseltki mitmel viisil avalduvad, eeldab ka tõeliselt progressiivse kunsti üldnimlik, internatsionaalne põhiloomus. Siinjuures tuleb muidugi arvesse võtta, et igasugune väline sarnasus ei peegelda veel kunstinähtuste sisulist ühtsust ja, vastupidi, ühine sisu võib materialiseeruda ka erinevates vormides, tulenevalt kunsti sisu ja vormi ühtsuse teatavast dünaamilisusest.⁹

Esimesena rõhutas eesti professionaalse tarbekunsti ja rahvakunsti seostatud uurimise vajadust A. Viires oma 1964. aastal ilmunud artiklis «Rahvakunstimeistrid õllekanne valmistamas», milles ta 19. sajandi teisel poolel laialdaselt levinud kannutüüpide päritolu ja loojate ning leviku tingimuste ja -teede väljaselgitamise varal jõuab rahvakunsti olemust puudutavate järeldusteni. Analüüsitud üksikute kannumeistrite loominguprintsippe, traditsioonilise ja novaatorluse, kollektiivsuse ja individuaalsuse vahekordi, mis avalduvad vaatlusaluste kannude vormi- ja pinnakujunduses, ning samal ajal jälgides muutunud sotsiaal-majanduslike suhete mõju rahvakunsti arengule (küll suhteliselt piiratud materjali põhjal), toob ta ilmekalt esile põhimõtetlike erinevuste puudumise professionaalse tarbekunsti ja rahvakunsti olemuses. Kollektiivsust, mis tänapäevani püsinud seisukoha järgi on rahvakunsti põhitunnuseid, peab ta vaid näiliseks, originaalteoste massilise kopeerimise ja jäljendamise avalduseks, mis pole kaugeltki võõras ka professionaalsele (tarbe)kunstile. Seega viib Viirese järgi rahvakunsti nagu professionaalsestki kunsti edasi ikkagi individuaalne, traditsioonidel rajanev ning ühtlasi neid muutev loomine.¹⁰ See rahvakunsti kunstiteoreetilisel uurimisel ilmselt perspektiivne seisukoht juhib mõttele, et professionaalse ja rahvakunsti iseärasused, mis teatud viisil avalduvad süsteemi kunstnik (meister)—taies—retsipient kõigis lülides, tulenevad nende arengutempo erinevusest, mille põhjused aga ulatuvad mõistagi väljapoole kunsti spetsiifiliste arenguseaduspärasuste piire. Samal ajal avalduvad kunstiprotsessi arengu iseärasused igal vaadeldaval ajajärgul erinevate rahvaste ja erineva ühiskonnakorra puhul isesugusel viisil ja määral, mis teebki rahvakunsti kunstiajaloolise uurimise keerukaks.

Euroopa stiilikunsti mõjusfääris Eesti alal loodud ja tarbitud professionaalse kunsti ja rahvakunsti konkreetseid seoseid on esimesena käsitlenud Helmi Üprus.¹¹ Meie rahvakunstile omaste vormide võrdlemisel stiilikunstist pärit näidetega juhib ta tähelepanu teatavale sarnasusele või isegi kokkulangevusele nii ornamentika motiivielementides kui ka mõnede esemete vormis, millest järeldub siinmail loodud või tarbitud professionaalse kunsti tugev mõju rahvakunstile. Mitmesuguste mõjude vastuvõtu aeg, tingimused ja ulatus on aga raskesti tuvastatavad juba seetõttu, et peaaegu kogu säilinud etnograafiline materjal pärineb põhiliselt 19. sajandist ja 20. sajandi algusest.¹² Siinkohal võiks meenutada, et eesti rahvakunsti pole puhta, võõrmõjudest vaba nähtusena käsitatud

⁹ Суровцев Ю. К. проблемам интернационализации в художественной культуре. — Рmt.: Интернациональное и национальное в искусстве. М., 1974, lk. 38.

¹⁰ Viires, A. Rahvakunstimeistrid õllekanne valmistamas. — Etnograafiamuseumi aastaraamat XIX, 1964, lk. 163—164.

¹¹ Üprus, H. Eesti rahvakunst kunstiajaloo aspektist. — Etnograafiamuseumi aastaraamat XXIV, 1969, lk. 7.

¹² Samas, lk. 12.

juba vanavara suurkogumise ja Eesti Rahva Muuseumi asutamise aegadest alates, kuigi just tollal taotleti rõhutada selle rahvuslikku iseärasust. Näiteks on K. Raud vanavara rahvuslikust omapärasust rääkides nentinud ka võõrmõjude olemasolu¹³, samuti on J. Koort rahvusromantilise suuna innukate kaitsjate rahvuslikku piiratust ja Lääne-Euroopa kunstikogemuste omandamise vajalikkuse alahindamist taunides rõhutanud, et ka rahvakunst, milles rahvusromantikud ainsat eeskuju nägid, pole arenenud isoleeritult, üksnes kohalike traditsioonide najal, ning viidanud skandinaavia ja vene kunsti mõjudele eesti rahvapärasest ornamentikas.¹⁴

Kuigi juba esimesed vanavarakogujad (L. v. Maydell, J. Gahlnbäck), eriti muidugi K. Raud, eesti rahvakunsti süstemaatilise kogumise silmapaistvaim algataja ja trükisõnas populariseerija ning Eesti Rahva Muuseumi rajajaid, hindasid ja rõhutasid vanavaras kõigepealt just tema kunstilist väärtust ning lähemal tundmaõppimisel märgati temas kohe ka rahvusvahelist ollust, ei järgnenud sellele olude sunnil veel kuigi peatselt kunstiteaduslikke käsitlusi. Eesti Rahva Muuseumi loomise järel jäi rahvakunsti teaduslik uurimine täielikult etnograafide hoolde, meie esimeste kunstiajaloolaste vaatevälja mahtus esialgu ainult professionaalne kunst. Selline tööjaotus püsis üldjoontes kuni 1960. aastate lõpuni. Näeme, et alles rahva- ja stiilikunstis viimase mõjul kujunenud ühiste vormitunnuste avastamine andis usaldatava aluse nende arengu seostatud uurimiseks, kuigi põhitingimus — rahvaloomingus avalduva kunstielemendi tunnetamine, mis baseerub konkreetsetest rahvakunsti toodetest saadaval vahetel esteetilisel elamusel, oli ammu täidetud. Nimelt sai rahvaloomingus peituva kunstiväärtuse esteetiline omandamine kohaliku haritlaskonna hulgas alguse nähtavasti juba möödunud sajandi esimesel poolel, kuigi jäi kuni sajandivahetuseni suhteliselt piiratuks. Alles siis, kui kiiresti formeeruma hakanud rahvuslikus kunstielus kerkis päevakorda kultuuriorientatsiooni probleem, osalt aga ka 19. sajandi lõpul Euroopa põhja- ja idaosa rahvaste kunstis puhkenud rahvusromantismi mõjul muutus meie rahvakunsti tundmaõppimise vajadus eriti aktuaalseks. Esimene silmapaistev ja aktiivne rahvakunsti laiemale üldsusele vahendaja oli kahtlemata K. Raud. Oma arvukates kirjutistes ja kõnedes püüdis ta selgitada (enamasti küll intuiitiivselt, teoreetilisi põhjendusi otsimata) rahvaloomingu kunstipärasuse olemust. Selle põhiväärtusena rõhutas ta rahvuslikku omapära, kuid mingeid spetsiifilisi tunnuseid leida ta siiski ei üritanud. Eesti rahvakunsti isoleerimustades lähtus ta mistahes rahvakunsti suhtes kehtivatest üldlevinud seisukohtadest. Näiteks arvas ta, et kuigi vanavara pole kunstiliselt ja tehniliselt alati täiuslik, seisneb tema peamine väärtus (ka kogumise seisukohast) eheduses ja rahvaomasuses. Rahvapäraseid käsitöid iseloomustab ta järgmiselt: «... nad ei ole klassikalised, nendes peituvad need igavesti noored, kevadised omadused, mis kõigil äratarvitamata rahvastel (s. t. loodusrahvastel — K. G.) omased on: elementaarne lihtsus, otsekoheus, naiviteet, närtsimata värskus ja see imestamisväärt omapärasus, mis kusagil enne ei ole nähtud.»¹⁵ Just need akadeemilisele kunstile vastandlikud jooned kattusidki eesti tolleaegse uuendusmeelsema kunsti taotlustega, mistõttu eeskuju ja innustuse saamiseks rahvakunsti poole pöörduti. Rahvakunsti pidas K. Raud kutselise kunsti eeskujuks kõige laiemas, sisulises mõttes. Ta ei nõudnud rahvakunsti väliste vormi-

¹³ Päevaleht, 1909, 20. aug.

¹⁴ Koort, J. Rahvusline kunst. — Eesti Kodu, 1911, nr. 3.

¹⁵ Raud, Kr. Muuseumi üldiline koosolek. — Postimees (Tartu väljaanne), 1912, 10. apr.

tunnuste vahetat ülekandmist arenevasse kujutavasse kunsti, mida talle näiteks J. Koort, kes tol ajal hoolsasti kunsti vormiprobleeme uuris, vahetevahel ekslikult ette heitis. Kõnes «Kas kasvame või kaome» on K. Raud väga selgelt, kuigi õige piltlikus vormis avaldanud oma seisukoha rahvakunsti osast kunsti edasises arengus, nimelt võrrelnud rahvakunsti raamatu või peegliga, mille muistsed põlved on järeltulijaile pärandanud ja millest need ennast vaadelda, uurida ja korrastada võivad.¹⁶

Oma arusaama rahvakunsti funktsioonidest minevikus ja kaasajal on ülimalt kokkuvõtlikult ja veenvalt kirja pannud N. Triik. Püüdes selgitada kunsti olemust ja ülesandeid üldse, millest omaaegses eesti noores ja vaid kasulikkusele orienteerunud kapitalistlikus ühiskonnas vähestel arusaamist oli, on ta mõne reaga väga täpselt tabanud kunsti tähenduse sajandeiks oma vabaduse ja sõltumatuse kaotanud rahva jaoks. Tema mõtteavalduse selgus ja lakoonilisus ahvatlevad tsiteerima: «Kunst on meid päästnud ja meid meile enestele alal hoidnud. Lihtsates rahvajuttudes, rahvaviisides ja -kirjades on kannatuse tarkus kuni meie päevini ulatunud. Selles kannatuses karastame meie enestele mehisust ja terasust tulevaseks loometööks.»¹⁷

K. Raua paljudest kirjutistest ja ka N. Triigi eespool toodud sõnavõtust väljaloetav kogu kunstikultuuri ühtsuse idee ei leidnud aga kunstiajaloolistes ja -teaduslikes uurimustes pikka aega edasiarendamist. See johtus ilmselt ka asjaolust, et kui Raua enda viljeldud ja käesoleva sajandi alguse eesti kunstielus kõlapinda leidnud rahvusromantilise suuna ning rahvakunsti vaheline seos oli kergesti jälgitav, siis kunsti edasises arengus see näiliselt kadus, kusjuures kunstikultuuri nende kahe erineva tahu muud vastastikused suhted jäid veel märkamatuks. Esimeseks eesti rahvakunsti kunstiajalooliseks käsitluseks tulebki pidada alles 1969. aastal ilmunud H. Upruse juba eespool vaadeldud kirjutist. Vahepeal aga olid etnograafid (näiteks A. Viires) oma rahvakunsti puudutavates uurimustes jõudnud ka kunstiajaloolaste jaoks oluliste järeldusteni.

Suurt sammu edasi professionaalse ja rahvakunsti seostatud käsitlemisel tähistab «Eesti kunsti ajaloo» I osa — «Eesti kunst kõige varasemast ajast kuni 19. sajandi keskpaigani» — ilmumine 1975. aastal. Raamatus sisalduv peatükk rahvakunstist (autor H. Uprus) on ühtlasi rahvakunsti senise kunstiajaloolise uurimise kokkuvõte. Peamise ühenduslülina professionaalse kunstiga käsitatakse siin valitseva klassi kunstit rahvakunsti ületulnud stiilitunnuseid. Peatüki alguses antud üldiseloomustuses on rahvakunstiks nimetatud kunstiloomingut, mis avaldub talurahva tarbeesemete vormi- ja pinnakujunduses. Seejuures ei vaadelda rahvakunsti mitte ainult kui rahva materiaalse kultuuri nähtust, vaid ka kui tema mõtlemise, vaimse loomingu tulemust, milles peale usundiliste, müütiliste, maagiliste ja sümboolsete tähenduste peegelduvad esteetiliste elamuste laad, rahva vaimu ilma iseärasused.¹⁸ Rahvakunsti loojana ei käsita autor kogu rahvast, vaid püüab näidata üksikute meistrite osa lokaalsete koolkondade kujunemises.¹⁹

Juba K. Raud, kes pidas rahvakunsti, sealhulgas rahvarõivast rahva maitse, iseloomu ja tehniliste oskuste kauaaegse arengu tulemuseks, oletas üksikute andekamate rahvaliikmete juhtivat rolli selles protsessis.²⁰

¹⁶ Raud, Kr. Mõtteid rahva käsitööde korjamise puhul. (Kõnest «Kas kasvame või kaome».) — Eesti Kirjandus, 1914, nr. 3—4.

¹⁷ Triik, N. Mõni sõna II Eesti kunstinäituse puhul. — Noor-Eesti, 1910/11, lk. 84.

¹⁸ Eesti kunsti ajalugu, lk. 153.

¹⁹ Samas, lk. 170—171.

²⁰ Raud, Kr. Museumid kui rahvahariduse asutused. — Postimees (Pärnu väljaanne), 1911, 5. mai.

H. Neggo püüdis üksikmeistrite osa juba pisut täpsemalt määratleda, seostada nende tegevuse kohalike stiilierinevuste tekkega. Ta leidis, et «üksikute, kohalikkude stiiliharude väljaarendamisel on ka üksiku iseäranis anderikka töötaja esinemine tähtis olnud, kuigi rahvakunsti traditsiooniline kalduvus isiklikule leidlikkusele vähe mahti lubab».²¹ Kui Raud nägi traditsiooni edasiviivat jõudu just loovas rahvakunstimeistris, siis Neggo rõhutas pigem traditsioonilisuse pidurdavat toimet üksikmeistri loomingule kui rahvakunsti loomumast joont. Viimane arusaam hakkas ruttu süvenema ning viis peagi tähelepanu kõrvale üksikmeistrite probleemilt. Andekate meistrimeeste olemasolu on küll kogu aeg väljaspool kahtlust olnud, kuid nende professionaalsuse küsimus ei tulnud esialgu kõne allagi. Arvati ju, et käsitööd tehti üksnes talutöö kõrvalt, ainult enda tarbeks, mistõttu tal puuduvad «odav ärimaik».²²

Niisiis eristas meie varastes rahvakunstikäsitlustes (H. Neggo, H. Kurrik, H. Kadak jt.) meistrit muust talurahvast üksnes loomupärane andekus, tema looming aga oli ikka ürgjõulise traditsiooni kütkeis. Samas ei jäänud märkamata eesti rahvakunsti stiililine kirevus, mida Teise maailmasõja eel üksnes traditsioonist veelgi tugevamate välismõjudega seletati. Ühiskonnasiseseid sotsiaalseid protsesse, mis lõppkokkuvõttes määrasid nende lakkamatult toimivate välismõjude vastuvõtu tingimused ja ka traditsioonide elujõu, hakati uurima alles nõukogude perioodil, kui õpiti rahvakunsti arengut seostama ühiskonnaelu majanduslike alustega ning konkreetsemalt nägema maarahva sotsiaalse diferentseerituse, samuti linna ja maa vaheliste suhete mõju kultuurisfäärile. Samas kinnistus nõukogude etnograafide rahvakunstialastes töödes rahvakunsti traditsioonilisuse, kollektiivsuse ja anonüümsuse kontseptsioon, mis on püsinud tänapäevani.²³ Võib aga märgata, et sellest seisukohast liialt jäik kinnihoidmine on mõnigi kord pidurdanud rahvakunstinähtuste liigendatamat jälgimist.

Rahvakunsti kõige üldisemad tunnused — traditsioonilisus, kollektiivsus ja anonüümsus — ilmnevad erinevate rahvaste juures erinevatel ajajärkudel ja kindlasti ka iga loominguliigi puhul isesugusel määral. Näiteks võib traditsioonikindlust mõnede eesti rahvakunstialade (eriti naiskäsitöös) puhul pidada nõrgemaks kui enamiku ülejäänud soome-ugrilaste juures.²⁴ Ka rahvaloomingu kollektiivsus ja anonüümsus pole igal konkreetset juhul ühtviisi määravad. Nende eeskätt folkloori põhiloomust peegeldavate tunnuste avaldumine on esemelises rahvaloomingus ilmselt piiratum, eriti kui arvestada kutseliste meistrite osatähtsuse suurenemist mitmetel tarbimissfääriga seotud käsitööladel (ehete valmistamine, kangakudumine, rätsepatöö jt.) maakäsitöö põllutööst eraldumise süvenedes.²⁵ Seega võib tootlike jõudude arengust tingituna rahvakunsti aineline baasi järkjärgulise uuenemise traditsioone lammutatav toime siin olla vahetum ja ulatuslikum kui puhtvaimse rahvaloomingu puhul. Teiselt poolt jäädvustub esemelises rahvakunstis juba tema eksisteerimisviisi tõttu loojate individuaalsus, informeerides meid nende isikupärast või ka isikupäratusest. Kollektiivse osa moodustavad muidugi ornamentika põhimotiivid, ornamendi ja eseme kui terviku kujundamise printsiibid, kompositsioonivõtted, samuti töövõtted, -vahendid ja materjalid. Iga

²¹ Neggo, H. Eesti rahvakunst. Tartu, 1918, lk. 17.

²² Raud, Kr. Eesti muinastööst. ERM-i kõnekoosolek «Vanemuises» 8. IV 1912. [1912], lk. 7.

²³ Vt. Konsin, K. Eesti rahvakunst. Tallinn, 1970. lk. 3.

²⁴ Neggo, H. Eesti rahvakunst, lk. 9.

²⁵ Linnus, J. Maakäsitöölised Eestis 18. sajandil ja 19. sajandi algul. Tartu, 1975, lk. 201–204.

eseme kunstilise lahenduse ja tehnilise teostuse tase sõltub aga tegija isiklikust maitsest, võimetest ning oskustest. Kui rahvaluule puhul on rahvalauliku individuaalsuse põhiliseks väljendumisalaks ettekande laad ja maneer, mis rahva kollektiivses mälus ei jäädvustu rahvaluule aktuaalse faasi möödudes, siis igas rahvakunstitootes talletub jäädavalt selle looja isiklik käekiri, kas ta seda teadlikult taotles või mitte (nagu selgub ENSV Riiklikus Etnograafiamuuseumis säilitatavate esemete kohta kogumisel saadud andmetest, on käsitöömeistrid sageli omaenese kunstivõimeid ja oskusi demonstreerida soovinud²⁶). Seega oleks alust eristada massilist rahvapärast käsitööd rahva kunstist, kusjuures pole sugugi määrav, kas vaadeldav ese on kunstipärasuse taotlusel kaunistatud või mitte.²⁷

Rahvakunsti käsitlemine eespool nimetatud tunnuste (traditsioonilisus, kollektiivsus, anonüümsus) alusel võib kergesti ahvatleda säilinud rahvakunstipärandi loojaks pidama kogu talurahvast ja ainuüksi talurahvast. Sellise vea eest hoiatas juba H. Moora, rõhutades vajadust jälgida maakäsitööd diferentseeritult. «On teada, et käsitööde, olgu siis naiste kõlavööde või kangrutööde või parimate kaunistatud puutööde meistrid olid eriti sel ajajärgul (s. o. feodalismiajastul — K. G.) sageli maatainimesed. Meie kaunid käsitööd pole niisiis kaugeltki kogu rahva, vaid sageli ja vist koguni enamikus sellekohaste meistrite loodud, kes muude elatusvõimaluste kasinusel olid sunnitud arendama oma käsitööoskusi ja müüma oma tööd ning tooteid tasu eest jõukamaile.»²⁸ Sama mõtet on avaldanud ka A. Viires, märkides õllekannude levikut nende kasutamise lõppjärgus juba laadakaubana. Järelikult on eesti rahvakunsti traditsioonide kandjaks olulisel määral olnud käsitöölised meistrid, kellest paljud olid võrsunud külakehvikute hulgast.²⁹ Ka rahvapärased tikandid on enamasti selle ala meistrite (Põhja-Eestis osalt saksa päritoluga) kätetöö.³⁰ Kangakudumine on sageli olnud vabadiku- ja saunikunaistele elatise hankimise vahendiks,³¹ mistõttu ka see rahvakunstiala pole arenenud üksnes kodukäsitööna.

Eesti talurahva esteetiliselt maitset, tõekspidamisi ning väärtusorientatsiooni ühel või teisel ajajärgul ei iseloomusta muidugi üksnes maa-rahva hulgast pärinevate meistrite looming, vaid kõik talupoegkonna tarbitud ning nende seas populaarseks saanud kunstipärased käsitöötöed kokku, sõltumata nende valmistajate etnilisest või sotsiaalsest päritolust. Näiteks selgub K. Kirme uurimusest eesti sõlgede arenguloo kohta põhiliselt saksa päritoluga kullasseppade osa meie ühe traditsioonilisema rahvapärase ehteliigi arengus.³² Selle objekti puhul võimaldab üpriski detailset lähenemist asjaolu, et suur hulk säilinud talupojahõbedast on meistrimärkidega signeeritud, seevastu on ülejäänud rahvakunstialade puhul üksikmeisterite loomingu kohta raskem andmeid saada. On näiteks teada, et juba 17. sajandil on Eestimaa mõisakäsitöölise hulgast kõige arvukamalt olnud kangruid,³³ nende tegevuse jälgi eesti rahvapärases tekstiilikunstis on aga õige raske kindlaks teha sellest perioo-

²⁶ ENSV Riiklik Etnograafiamuuseum, 7721, 3498.

²⁷ Eesti kunsti ajalugu, lk. 153.

²⁸ Moora, H. Eesti etnograafia nõukogulikult ülesehitamisel. — Etnograafiamuuseumi aastaraamat I (XV), 1947, lk. 28.

²⁹ Viires, A. Eesti rahvapärane puutööndus. Tallinn, 1960, lk. 216.

³⁰ Linnus, H. Tikand eesti rahvakunstis. I osa. Tallinn, 1955, lk. 14.

³¹ Konsin, K. Eesti vaibad. Tartu, 1964, lk. 5.

³² Kirme, K. 18.—19. sajandi kullasseppad talupojahõbedad valmistajatena. — ENSV TA Toim. Ühisk., 1975, nr. 3, lk. 250.

³³ Soom, A. Der Landhandwerker in Estland im 17. Jahrhundert. — Jahrbuch des baltischen Forschungsinstituts. Commentationes Balticae III (1955). Bonn, 1957, lk. 201.

dist säilinud esemete nappuse tõttu. Kuid pikitriibuliste kangaste levikut (seelikuriidena rahvarõivastes) 18. sajandi lõpul võib juba seostada ampiirstiili mõjuga, kusjuures vahendajaiks olid peamiselt mõisakangrud. Sellega seoses märgib H. Üprus rahvapäraste seelikutriibustike kiiret eemaldumist esialgsetest eeskujudest.³⁴ Samas on teada, et pikitriibuline seelik oli Eestis mingil määral tuntud juba 18. sajandi keskel,³⁵ seega enne ampiirstiili võidulepääsu, mistõttu viimase mõju meie triibulise seeliku väljakujunemisel ei saanud nähtavasti ainumäärav olla. Arvatavasti on siingi tegemist ühelt poolt kohaliku rahvakunsti ja teiselt poolt rahvusvahelise stiilikunsti traditsioonide sünteesiga, mis vajaks üksikasjalikumalt uurimist, et iseloomustada internatsionaalsete vormielementide assimileerimise tulemusi ning taset eesti rahvapärases tekstiilikunstis. Diferentseeritumalt lähenemist nõuaksid ka mõisa- ja küla kangrud ning nende mõju kodusele kangakudumisele. Praegu on meil seda ala ainult mõõdamines puudutatud — näiteid üksikute kutseliste kangrute osast eesti rahvavaipade mõnede lokaalsete tüüpide kujunemisloos 19. sajandil annab H. Kuma³⁶ ja põgusa ülevaate Lääne-Eesti vaiba-meistrite loomingust E. Kuigo.³⁷

Üldiselt pole kutseliste käsitöölise tegevuse mõju rahvapärase tekstiili ja puutöö arengule seni veel kuigi järjekindlalt käsitletud. Tuge edasiseks sellesuunaliseks uurimiseks peaks pakkuma J. Linnuse raamat «Maakäsitöölised Eestis 18. sajandil ja 19. sajandi algul», milles on vaadeldud ka maakäsitöö struktuuri ja organisatsiooni ning neis ilmnenud paikkondlikke erinevusi. Raamatus toodud andmed räägivad mõisa- ja talurahvakultuuri tihedaist sidemeist, eriti Põhja-Eestis, kusjuures selle taga seisis eeskätt külakäsitööliskond, kes kohati rahaldas nii mõisa kui ka küla vajadusi (mõisakäsitöölised töötasid üksnes mõisa tarvis ja jäid talurahvast suhteliselt eraldatuks).³⁸ Siit võib leida küllaltki konkreetseid põhjusi, millest osalt on tingitud Põhja- ja Lõuna-Eesti selle perioodi rahvakunsti stiili ja arengudünaamika erinevused.

19. sajandi keskel alanud protsessi, mis avaldus linnakultuuri elementide järjest ulatuslikumas tungimises maaolustikku ja mida on käsitatud ka rahvakunsti väljasuremisena,³⁹ tuleb vaadelda eeskätt sotsiaalse nähtusena. Koos kapitalistliku suurtööstuse arengu ning kiiresti kättesaadava ja odava massitarbekauba nõudmise kasvuga kadus pikka-mööda käsitöö majanduslik alus, mis sisuliselt tähendas vabrikutöö võitu käsitöö üle. Seetõttu ahenes kutseliste käsitöölise kui rahvakunsti peamiste kandjate tegevusväli ning muutus üksikute käsitöölalade ja esemeliikide osakaal. Näiteks tõrjus kiiresti arenev tekstiilitööstus kõrvale kangakudumise rõivastuse tarbeks, jättes selle põhialaks valdavalt vaibaloomingu. Kodune käsitöökodumise võis siiski püsida või isegi hoo-gustuda — põhjuseks massiteadvuse suhteline konservatiivsus, mõnede käsitöölilike (näit. silmkudumise) puhul otsesed praktilised vajadused, mõnel määral ka vaba aja rohkenemine. Käsitöö arengut hakkasid suurel määral suunama puhtesteetilised nõudmised igapäevase elukeskkonna suhtes (näiteks kodukaunistusliikumine). Kuid ka professio-

³⁴ Üprus, H. Eesti rahvakunst kunstiajaloo aspektist. — Etnograafiamuuseumi aastaraamat XXIV, 1969, lk. 17.

³⁵ Voolmaa, A. Eesti rahvarõivaseelikud. — Etnograafiamuuseumi aastaraamat XXV, 1971, lk. 116.

³⁶ Kuma, H. Eesti rahvavaipad. Tallinn, 1976, lk. 30, 35.

³⁷ Kuigo, E. Lilltikand eesti rahvakunstis 19. saj. lõpul ja 20. saj. algupoolel. — Etnograafiamuuseumi aastaraamat XXVI, Tallinn, 1972, lk. 124—128.

³⁸ Linnus, J. Maakäsitöölised Eestis 18. sajandil ja 19. sajandi algul, lk. 18—20, 207—208.

³⁹ Eesti rahvarõivad XIX sajandist ja XX sajandi algult. Toim. H. Moora. Tallinn, 1957, lk. 26.

naalne käsitöö ei kadunud jäägitult, ta vaid kohanes uute nõudmistega. Nimelt tõrjus kapitalismi areng maal alates 1860. aastaist, millal avanes võimalus talusid päriseks osta, hulga rahvast põllumajandusest välja. Sellest maata jäänud rahvakihist hakkasid paljud elatuma käsitööst. Enamasti koondusid käsitöölised juba möödunud sajandi keskel jõudsasti kasvama hakanud alevikesse, kuna külladesse jäi vaid üksikuid maata või vähese maaga käsitöölisi.⁴⁰ Samal ajal hakkas maa-asulates tegutsenud käsitöölise toodang üha enam omandama linlikke jooni. Ometi ei tähenda see rahvakunsti väljasuremist.

Ulalkirjeldatud protsessi mõju peegeldub kahtlemata ka uuemas rahvaloomingus. Kui vana rahvakunsti puhul oli nii eseme kavandajaks kui ka valmistajaks enamasti üks ja seesama meister, kelle n.-ö. näidisteid vähem võimekad käsitöölised koos paranduste või ka eksimustega paljundasid, siis uutest tingimustes selline tööjaotus teisenenes oluliselt ning süvenes kiiresti. Eriti ilmekalt avaldus see naiskäsitöös. Käsi tööeseme ornamentaalne lahendus võeti üha sagedamini vastavatest mustriaraamatutest (nende kasutamise võimalus polnud ka varem välistatud), esialgu peamiselt saksa päritoluga, hiljem juba ka kodumaistest (siit ka linlikud jooned rahvakunstis). Käsitöölise osaks jäi vaid valik ja võimalikult laitmatu teostus. Nii eristus kunst eriti selgelt mistahes tasemel käsitööst. Ja kui E. Kuigo ütleb, et maakäsitöös püüti sammu pidada linnas toimuva arenguga, kuid tooted jäid sageli kunstiliselt ja tehniliselt nõrgatasemelisteks,⁴¹ siis olekski see üks käsitöö diferentseerumise ilminguid. Samas hakkas massilise nivelleeruva käsitöötoodangu taustal eriti märgatavalt esile küündima üksikute originaalsete meistrite looming (näiteks Läänemaa ja Muhu vaibatikandid).

Niisiis: koos kapitalistlike suhete arengust tingitud muutustega maakäsitöö organisatsioonis diferentseerus ka tema sisemine struktuur, mis lõpptulemusena avaldus kunstipärase käsitöötoodangu teisenenud välisilmes. See protsess ei kulgenud muidugi kogu maal üheaegselt ning ühesuguse intensiivsusega — sellest suur hulk erisuguseid lokaalpilte. Seega võib kohalikus kapitalismi suunas arenevas ühiskonnas toimunud sotsiaalseid protsesse jälgides tugipunkte leida rahvakunsti sisus ja vormis asetleidnud muutuste dünaamika uurimisel.

Rahvakunsti uurijate põhiprobleemiks viimasel ajal on rahvakunsti kätkevad ideelise sisu tähenduse avamine, kuna varasemates rahvakunstkäsitlustes on piirduvad faktide kogumise ja nende aja-ruumisuhete kindlakstegemisega (millist tööd veel kaugeltki lõpetatuks ei saa pidada) ning nähtuste välistunnuste kirjeldamisega. Mis puutub rahvakunsti sisusse, siis selles osas on nõukogude uurijad eriti lootusrikkalt tegelema hakanud rahvakunstimotiivide semantikaga, seejuures küll enamasti etnograafilist aspekti silmas pidades. Ka eesti rahvakunsti äärmiselt tingliku, kasutatud materjalide ning tehniliste võimaluste poolt rangelt piiratud kujundikeele dešifreerimiseks on tehtud esimesi katseid. Näiteks näeb K. Põllu eesti ornamendimotiivides geotsentrilise maailmapildi kajastusi (seda isegi veel 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse rahvakunstis).⁴² Käsitades rahvalikel käsitöötooteil leiduvat

⁴⁰ Moora, H., Moora, A. Baltimaade ajaloolis-kultuuriliste allvaldkondade ja vähemate alljaotuste kujunemisest. — Etnograafiamuuseumi aastaraamat XVII, 1960, lk. 52.

⁴¹ Kuigo, E. Lilltikandist eesti rahvakunstis 19. saj. lõpul ja 20. saj. algupoolel, lk. 128.

⁴² Põllu, K. Geotsentrilise maailmapildi kajastumine eesti rahvakunstis. — Eesti Loodus, 1977, nr. 4, lk. 216—223.

ornamentikat omamoodi piltkirjana ning võrdleva analüüsi teel enam-vähem kindlaks teinud selle algelementide sümbolised tähendused, on ta üritanud paljude rahvaste juures teatud arenguastmele vastavat tüüpilist maailmapilti sobitada meie rahvakunsti kujundisüsteemi, sageli arvestamata, et ühe ja sama elemendi või ka terve mustriõigu tähendus võib olla nii erinevas kontekstis kui ka ajas muutuv. Geomeetrilise kujundi ja temale omistatud konventsionaalse tähenduse vahel arvata-vasti puudub püsiv orgaaniline seos, mistõttu motiivide sarnasus ei viita veel tingimata nende samatähenduslikkusele erinevaid teid pidi arenenud rahvaste kultuuris. Iseenesest huvitav, kuigi teaduslikkusest veel kaugel on T. Vindi leid. Avastanud Eesti läänesaartelt ja endistelt Liivimaa aladelt silmapaistvalt keeruka ornamendiga võid, oletab ta need olevat rahvatarkade ja nõidade salateadmiste säilitamise vahendid.⁴³ Ta esitab ka mõned omapoolsed motiiviseletused, mille tuletuskäik on aga õige meelevaldne. Andmeid ornamenteeritud võöde kui informatsiooni talletamise ning edastamise vahendite kohta on ka Leedust⁴⁴ jm., konkreetsemad uurimused siiski veel puuduvad.

Kõige järjekindlamalt ja ehk põhjalikumaltki nõukogude teadlastest on rahva filosoofilise maailmavaate rahvakunstis väljendumise probleemidega tegelnud B. Rõbakov. Nn. kompleksse uurimissuuna esindajana on ta Euraasia põhjaosa rahvakunsti ornamentika elementide tähendusliku sisu kindlakstegemiseks ulatuslikult kasutanud ajaloo, etnograafia, kunstiteaduse ja lingvistika andmeid. Rahvakunstis kodeeritud kujutluste varal püüab ta näidata vaadeldavate rahvaste maailmapildi järkjärgulise täiustumise ja teisenemise kulgu.⁴⁵ Rahvakunstikeele semantikat (küll kunstivälisest aspektist) on uurinud ka L. Gribova⁴⁶, T. Krjukova, S. Vinogradov jmt. Tõlgendusvõimalusi otsides on viimased peatumata jäänud rahvuslike mustreid tähistaval terminoloogial. Näiteks leiab T. Krjukova, et üksikuid motiive märkivate terminite kaudu on võimalik avada ornamenti looja poolt sellesse kätketud mõte, taastada ornamenti esialgne tähendus, mis geometriseerimise tõttu on raskesti loetav. Vastavate materjalide analüütilisel läbitöötamisel eeldab ta paljude eriteadlaste koostööd.⁴⁷

Eesti rahvakunsti puhul pole eespool toodud lähenemistee ilmselt kuigi lootustandev. Meie rahvakunstis põhineb enamiku mustrite nimetuste teke otsestel või kaudsetel sarnasusassotsiatsioonidel talurahva kõige lähemast olustikust pärit esemete, olendite või nähtustega.⁴⁸ Viiteid motiivide mingile iseseisvale tähenduslikule sisule on võrdlemisi raske leida. Eesti rahvakunstile omaste ornamendimotiivide kui sümbolite tähenduse otsimisel tuleb kasutada hoopiski kaudsemaid lähenemisteid. Üldiselt ei haara aga niisuguste uurimuste tulemused rahvaloomingu kunstilist sisu, kusjuures on selge, et mistahes kunstiõige kujundikeele adekvaatne tõlkimine teise märksüsteemi pole juba põhimõtteliseltki võimalik, nii nagu ka kunstiteos tervikuna pole tõlgitav teaduse keelde (mistahes keelde üldse).⁴⁹ Küll aga võimaldab eespool toodud

⁴³ Vint, T. Kirivööd. — Kultuur ja Elu, 1978, nr. 8, lk. 61.

⁴⁴ Mikinaite, T. A., Balčikonis, J. Lietuvių liaudies menas. Vilnius, 1969, lk. 21.

⁴⁵ Рыбаков Б. А. Макрокосм в микрокосме народного искусства. — Декоративное искусство, 1975, № 1—2.

⁴⁶ Грибова Л. С. Пермский звериный стиль. М., 1975.

⁴⁷ Крюкова Т. А. Терминология узоров как источник изучения орнаментального искусства. — Рпт.: Тезисы конференции «Проблемы изучения народного искусства». Л., 1972, lk. 11.

⁴⁸ Kõnson, K. Silmkoeesemed. Eesti rahvakunst I. Tallinn, 1972, lk. 11.

⁴⁹ Суворцев Ю. М. К проблематике социологического изучения искусства. — Вопросы философии, 1975, № 3, lk. 91.

meetod avada rahvakunsti mõningaid kunstiväliseid funktsioone. Kunsti seisukohast pakuvad niisugused rahvakunsti keele semantika käsitlused üksnes sedavõrd huvi, kui võrd siin avaldub vaatlusaluste rahvakunsti nähtuste üldkultuuriline taust. Rahvakunstimotiivistiku esteetiline tähendus sel teel muidugi ei selgu, sest üksikmotiivi või ka terve muustrilõigu teadaolevast filosoofilisest tähendusest ei saa otse ja vahetult tuletada selles sisalduvat esteetilist informatsiooni. Rahvakunstimotiivide semantika uurimisel kunsti aspektist tuleb kindlasti arvestada motiivi kui märgi tähenduse mitmetasandilisust, kusjuures mõisteline tasand selle olemasolu korral on ajaloolises arengus muutlikum kui psüühiliste tajuprotsessidega vahetumalt seotud ja seetõttu universaalsem esteetiline tähendus.

Eesti rahvakunsti kunstiteadusliku uurimise käesolevaks ajaks saavutatud taset arvestades oleks vaja rahvakunsti sisu- ja vormiprobleemide lahkamisel süvendada uuringuid käsitöömeistrite käsutuses olnud väljendusvahendite ja nende rakendamise printsiipide osas nii erinevate käsitööalade kui ka esemeliikide kaupa, arvestades ka tarbeesemete funktsioonierinevustest ja kasutatavate materjalide omadustest ning neile vastavate töötlemistehnikate iseärasustest tulenevat spetsiifikat. Rahvakunstieseme kui terviku kujunduse seisukohast ei ole ainumäärava tähtsusega selle struktuuri algelementide vanus, päritolu (mille kindlakstegemiseks on seni kõige põhjalikumalt tegeldud) ega ka kunagine maagiline, mütoloogiline vm. sümboolne tähendus, milles kajastuvad eseme looja sotsiaalne keskkond ja väliskontaktid. Lõpptulemuse otsustavad siin siiski lähtemotiivide ja värvide valik ning esitusviis, seega juba subjektiivsed tegurid, mis muidugi ei toimi vabalt ja objektiivselt tegelikkusest sõltumatult, kuid mida ka väliskeskkonna tingimused jäägitult ei määra.

Niisiis, käsitledes rahvakunsti rahva tarbekunstina, tuleb tema sisu avamisel vaatluse alla võtta seda edasiandvat vormi kujundavad väljendusvahendid — joon, värv, vorm, rütm, pinnafaktuur, millest väljaspool ei ole ka kunsti.⁵⁰ Ei saa enam piirduda üksnes kindlatele rahvakunstialadele omaste vormitunnuste kirjeldamisega, vaid käsile tuleks võtta iga üksikala spetsiifilise kujundikeele struktuur, selle areng ja ka rakendusprintsiipide analüüs, samal ajal võimalikult silmas pidades muutusi, mis on aset leidnud uuritavat kunstiliiki tootvas ja tarbivas sotsiaalses keskkonnas. Rahvakunsti ja stiilikunsti vastavate üksikalade kunstiliste väljendusvahendite kasutusviiside kõrvutamine avab neis avalduvad iseärasused ja ühisjooned. H. Upruse uurimismeetodit järgides on võimalik rahvakunsti ja privilegeeritud seisuste kunsti vaheliste suhete ning seoste veelgi üksikasjalikum kindlakstegemine, mis siinse ühiskonnaelu taustal võib anda pisutki konkreetsema pildi kahe erineva kultuuri kokkupõrke ja sellele järgnenud pikaajalise, äärmiselt teravatest antagonismidest lõhestatud kooseksisteerimise tagajärgedest.

Otsides eesti rahvakunstis Euroopa kunstistiilide mõju, on H. Uprusel õnnestunud selgitada paljude meie rahvakunsti üldpildi üpriski komplitseerituks muutunud vormide, motiivide ja kompositsioonivõtete päritolu. Seejuures juhib ta tähelepanu mitmesuguste stiilitunnuste ositi omandamisele ja märgib, et «kui stiilikunsti eseme vormi ja dekoori samaaegsus on reeglilik, siis rahvakunsti on sageli tegemist eranditega, mis loovad uusi reegleid ainult ühe rahva kunstiloomingu raames».⁵¹ Rahvakunsti sisu, mis väljendab ka rahva tunnete ja mõtete, kogu tema vaimse

⁵⁰ Рождественский К. Об ответственности художника. — Советское декоративное искусство 1973/74, 1975, lk. 11.

⁵¹ Eesti kunsti ajalugu, lk. 168.

potentsiaali iseloomu, jääb meile kättesaamatuks, kui me ei suuda neid uusi reegleid mõista ega mõtestada.

Erinevatele rahvakunstialadele omase vormikujunduse, ornamenditüübistiku ja värvirakenduse kui kunstiliste väljendusvahendite ning nende kasutamise põhimõtete uurimisel on käepärast ka etnograafide materjalid, kuigi mitte päris ühtlasel tasemel. Kõige sagedamini ja ka põhjalikumalt on käsitlemist leidnud rahvapärane tekstiil, eriti rahvarõivad; vastavad esemekogudki ENSV Riiklikus Etnograafiamuuseumis on arvukamad kui muu vara osas.

Rahvarõivas on meil ehk vaipade kõrval kõige esinduslikum, komplekseeritum ja arenenum rahvakunstiala üldse. Näiteks leiab E. Laugaste, et eesti rahvarõivad on oma kaunistuste töömahukuse poolest isegi vastuolus talurahvaklassi allasurutud olukorraga. Rõivastus kujunes maa-rahva üheks peamiseks eneseväljendus- ja ka suhtlemisvahendiks, mille kaudu püüti esitada oma esteetilisi tõekspidamisi, vajadusi ja maitset, äratada kaasinimestes tähelepanu, rõhutada oma meeleolu, esile tuua või varjata (vastavalt vajadusele) oma iga, ühiskondlikku ja varanduslikku seisundit, tähistada perekonnaseisu.⁵² Kõik need funktsioonid olid muidugi eeskätt naisterõivastusel, meesterõivais avaldusid nad palju kaudsemalt või puudusid hoopiski. Üldse võib eesti rahvakunsti puhul tähele panna suurt erinevust mees- ja naiskäsitöö kunstilises iseloomus. Naiste looming oli palju väljenduslikum ja emotsionaalsem, mis kõigepealt avaldub ulatuslikus polükroomias, samal ajal kui mehed on oma töödes enamasti värvi vältinud. Seetõttu pakub rahvapärane tekstiilikunst mitmekesiseid võimalusi kunstiteaduslikuks analüüsiks ja on ka etnograafilisest aspektist küllaltki hästi läbi uuritud. Enamasti kujutavad etnograafidelt rahvakunsti, sealhulgas tekstiili kohta ilmunud tööd endast esemete, nende paikkondlike iseärasuste, otstarbe, valmistamisviiside ja materjali kirjeldusi, millesse on põimitud ka vastava olustiku, uuritavate esemetega seotud rahvatraditsioonide ja kombestiku, maagiliste toimingute jms. tunnusoone. Suuremate üldistustega ollakse viimasel ajal üsna ettevaatlikud. Siiski on selgunud eesti rahvapärase tekstiilikunsti ajaloolise arengu üldjooned, territoriaalsete alarühmade põhitunnused, välismõjude osatähtsus paikkondlike stiilierinevuste väljakujunemisel.

Käesolevaks ajaks on rahvakunsti kunstiteaduslikul uurimisel põhiliseks huviobjektiks saanud selle ideelis-kunstiline sisu, mis aga ei avaldu kuidagi teisiti kui üksnes erinevatesse rahvakunstialadesse liigitatavates konkreetsetes esemetes igale tarbekunstihaarule omaste kunstiliste väljendusvahendite kaudu. Nagu eespool nägime, on viimasel ajal ka meil hakatud huvituma rahvakunstikeele semantikast, kuid kunstiteaduslike uurimusteni pole veel jõutud. Praeguste uurimismeetodite ja vahenditega on nähtavasti võimalik kindlaks teha üksikute motiivide maagilised või mütolooilised tähendused, seevastu nende kehtivusala ning -aeg pole enamasti määratavad. Sellesuunaline töö võib edaspidi anda uusi andmeid rahvakultuuri ajaloo ja eri rahvaste ajalooliste kultuurikontaktide kohta, kuid pakub ilmselt vähe võimalusi rahva- ja kutselise kunsti seoste kindlakstegemisel nii üksikute kunstiliikide kui ka nende erinevate arenguetappide kaupa.⁵³ Eriti raske aga on sel teel määratleda rahvakunsti traditsioonide osa nüüdisaja (tarbe)kunstis, mistõttu seosed võivad jääda vaid välisteks ning puhtformaalseteks.

⁵² Laugaste, E. Eesti rahvaluule. Tallinn, 1977, lk. 24–25.

⁵³ Feodaalse talurahva kasutatav märgisüsteem ilmselt ei funktsioneerinud ühtviisi sama perioodi ülikonna kunstis, aga ka kapitalismi- ja sotsialismiaegses rahva- ning professionaalses kunstis.

Edaspidisteks kunstiteaduslikeks uurimusteks tuleks vaatlusalune materjal valida teisel põhimõttel. Üks võimalusi oleks jälgida mitmel kunstialal kasutatava ühise väljendusvahendi (näiteks värvi) rakendusprintsipe igas konkreetsetes rahvakunstiharus, et lõppkokkuvõttes kindlaks teha nende ühtivus või erinevused, võrreldes professionaalses kunstis tuntud põhimõtetega. Rahvapärase värvirakenduse uurimise varal oleks võib-olla lootust leida ka mingi ühenduslüli eesti rahvakunsti ja siinse alles noore, tugevate välismõjude all võrsunud kujutava kunsti vahel.

*Eesti NSV Teaduste Akadeemia
Ajaloos Instituut*

Toimetusse saabunud
23. III 1979

К. ГРАУЖИНИЕНЕ

ОБ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ЭСТОНСКОМУ НАРОДНОМУ ИСКУССТВУ

В статье рассматриваются основные проблемы изучения эстонского народного искусства, выдвигавшиеся эстонской этнографической наукой и искусствоведением на различных этапах их развития.

Возрастающий интерес к местному народному творчеству — характерное явление в период формирования национальных культур. В Эстонии он появляется в конце прошлого столетия, а становление научного отношения к народному искусству как самостоятельной части национальной культуры относится к первому десятилетию нынешнего века.

После основания Эстонского народного музея в 1909 г. (теперь Государственный этнографический музей Эстонской ССР) началось систематическое научное исследование эстонского народного искусства. Ведущая роль в этой работе до сих пор принадлежала этнографии. Были выяснены основные пространственно-временные отношения между различными явлениями народного искусства, установлены главные внешние влияния соседних культур. В настоящее время изучается воздействие местных социально-экономических условий на развитие народной культуры.

Вне исследований длительное время оставалось идейное и эстетическое содержание эстонского народного искусства, рассмотрение которого должно быть комплексным — не только со стороны общественных, но и естественных наук. Новое, искусствоведческое, направление в изучении эстонского народного искусства начало развиваться сравнительно недавно. Его основоположником можно считать искусствоведа Х. Юпрус. В статье «Эстонское народное искусство в искусствоведческом аспекте» (1969) она рассматривает отражение общеевропейских художественных стилей в эстонском искусстве. Сравнив произведения народного искусства с образцами профессионального искусства разных стилистических периодов, она обнаружила немало совпадений в формах изделий, в элементах орнаментики. Х. Юпрус выявила также заметное влияние профессионального искусства господствующих классов на народное творчество. Таким образом была поставлена проблема восприимчивости к разным влияниям — как «вертикальным» (профессионального искусства на народное творчество), так и «горизонтальным» (народного искусства соседних культур). Данная проблема ждет своего дальнейшего изучения.

В последнее время исследователи интересуются главным образом вопросами содержания народного искусства. Анализируется образный язык, но часто исходный семантический аспект понимается очень узко. Значения исследуемых образов трактуются лишь на уровне логического мышления. Ввиду подвижности многослойных значений мотивов народной орнаментики возникает немало трудностей при осмыслении единичных мотивов или их соединений в определенном контексте общей композиции произведения.

Закодированная в эстонском народном искусстве информация может стать более доступной при изучении сравнительно устойчивых эстетических и эмоциональных значений элементов образного языка, его структуры, принципов варьирования выразительными средствами в композиции произведений разных жанров и др.

*Институт истории
Академии наук Эстонской ССР*

Поступила в редакцию
23/III 1979

*K. GRAUZIENE***RESEARCH INTO FOLK ART IN THE ASPECT OF ART HISTORY**

The paper gives an account of research into Estonian folk art up to the present day, paying special attention to the problems that were prominent at various stages of the research.

It was in the first decades of the present century that the necessity was keenly felt to collect and study ethnographical objects systematically. An interest in Estonian peasant arts was already noticeable among local intellectuals in the preceding century. The Estonian National Museum (now Ethnographical State Museum of the ESSR) was founded in 1909. Its collections gave rise to consistent research into folk art.

Although folk art is accepted to be popular applied art, Estonian art scientists have made almost no contribution to its research. Our folk art has always been considered an object for ethnographers, who thoroughly describe single objects, trace their time/space relationships and determine the neighbouring culture that has exerted an influence on them. Today more attention is being paid to the role of social and economic connections in the development of folk art.

For a long time the artistic-ideological content of Estonian folk art as an independent field of research was entirely out of the question. This is a problem that requires a complex study not only by historians, but by specialists in exact sciences as well.

In her paper on «Estonian Folk Art from the Point of View of the History of Art» (1969) H. Uprus was the first art historian to call attention to the fact that it is possible to study Estonian folk art from this angle and showed the link of international art styles with peasant arts. Comparing works of peasant arts with those of professional artists of various styles and periods, she finds that several forms and elements in ornaments coincide, stressing the noticeable effect that the arts of the ruling classes exert on folk art. Here arises a problem of different influences — vertical (art styles — professional art — folk art) as well as horizontal (folk art in various countries) — that requires further investigation.

In the last few years the essential problems of folk art have been of interest. There is a tendency to interpret the artistic language of folk art, limiting its semantics strictly to the mythological and magical meaning of the motifs. Taking into consideration the variability of the multilayered meanings of the motifs in folk art, it is rather difficult to discover the real meaning of a single motif or the combination of several motifs in a given context of the composition. The coded information of folk art will become available if we observe the relatively stabler aesthetical and emotional meaning of the elements of that art, and familiarize ourselves with the structure of the motif language of different areas, learning the principles how these means of artistic expression were used.

*Academy of Sciences of the Estonian SSR,
Institute of History*

Received
March 23, 1979