

KUNTIKÄSITLUSEST EESTIS AASTAIL 1898—1916

Lehti VIIRIJA

Eesti Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut. Rüütli 6, EE-0001 Tallinn, Eesti

Esitanud J. Kahk

Toimetusse saabunud 12. novembril 1992, avaldamisele lubatud 15. veebruaril 1993

Artiklis on püütud anda lühiülevaade nimetatud aastate kujutava kunsti käsitlusest ja käsitusest. Seda ajavahemikku on eesti kultuurivaatlustes peetud uuenemise, moderniseerumise, Lääne-Euroopa kultuurile järelejõudmise perioodiks. Öeldu kehtib ka kujutava kunsti kohta. Esimesed uuenemispüüded kujutavas kunstis ilmnisid 19. sajandi lõpul ajakirjandusgraafikas, aimatavalt ka maalil ja joonistuses (üksikuis tõis), selgesti nähtavalt aga aastal 1900. 20. sajandi esimeste kümnete vahetuseks oli uus juba täiesti juurdunud, aastaks 1916 omandanud suures osas küpsuse. Esimese maailmasõja päevil ilmusid tendentsid, mis ennustasid kujutavas kunstis taas uue etapi sündi.

Loomulikult peegeldas tollane kunstikäsitlus kunsti kogu muutumisprotsessi, uute elementide sissetungi kunsti, kunsti moderniseerumist tervikuna ning nii viimase ainuõigeks pidamist kui ka taunimist. Tollased olud — kunsti majandusliku kandepinna nõrkus, üldine kunsti mittemõistmine — nihutasid esile ka küsimuse kunsti rollist ja tähtsusest ühiskonnas. Selles protsessis muutus kunstikäsitlus ise. Teose kirjelduse kõrvale ilmus ikka enam kunstikeskseid, kunstiteoreetilise kallakuga käsitlusi, kus tõmmati paralleele teiste maade kunstiga, erinevate kunstisuundumustega, peatuti kunsti funktsioonil ja olemusel. Käsitlused tervikuna muutusid professionaalsemaks.

Vaatlusele tulevad mõned iseloomulikud momendid eesti kujutava kunsti käsitlusest eestikeelsetes trükistes aastail 1898—1916.¹ Sellel ajavahemikul kasvas järsult kunstnike arv ja elavnes kunstielu: korraldati esimesed eesti kunsti ülevaatenäitused, sajandi algupoolel formeerus ja alustas tegevust moodsa kirjanduse ja kunsti, aga ka kogu esteetilise kultuuri eest võitlev rühmitus «Noor-Eesti». Tekkis eesti uuendusmeelne kunstnikkond. Tavaks sai õppimine ja enesetäiendamine Pariisi, Müncheni, Põhjalaade ning ka Venemaa moodsa kunsti keskustes. Pöörati selg oma aja äraelanud kunstiideaalidele. See kõik toimus mõnevõrra hiljem kui naabermaal Soomes, rääkimata juhtivatest kunstimaadest. Loominguliste impulsside allikaiks sai eeskätt Lääne-Euroopa ja Vene sajandivahetuse ning 20. sajandi alguskümne modernism, eriti selle mõõdukam osa. Akademism ja looduse jäljendamine muutusid kunstis ja kunstikäsitluses taunitavaks, soosituks sai subjektiivne eneseväljendus. Eesmärgiks kujunes luua eesti moodne ja omanäoline kunst, mis oluks võrdväärne osa Lääne-Euroopa kunstis. Eesti professionaalse kunsti nooruse, publiku kunstikauguse, samuti majandusliku ning ühiskondlik-poliitilise olukorra tõttu polnud see kerge. Raskusi aitas Friedebert Tuglase sõnade kohaselt ületada meie noortele omane vaimne uudishimu, kultuuririkrg, üle koduste

¹ Eesti oli Tsaari-Venemaa ääreprovint, kus kohalikku võimu ja rahvuslikku survet teostasid baltisakslased. Neile kuulusid ka veel sajandivahetusel juhtpositsioonid professionaalset kunsti ja muusikat hõlmavas kohalikus kultuurielus. Vaadeldava perioodi jooksul olukord muutus: kohalikus kultuurielus läks juhtiv positsioon baltisakslastelt eestlastele.

väljavaadete ulatuvad vaistud, uute kultuurikeskuste avastamine — see kõik «äratas nõudlusi», «inspireeris algatusi» ja «avatles kohandama» uut meie oludega «nii hästi kui see oli võimalik jõudude vähesuse ja ümbruse opositsiooni tõttu».²

On loomulik, et nii uuenemine kui ka vastuseis sellele (viimane oli üpris aktiivne) kajastusid tollastes sõnavõttudes, nii perioodikas kui ka isiklikes kirjades. Käsikäes uute probleemide ja kunstilmingute nähtavale tulekuga (eriti alates uut tutvustavate kunstinähtustega sajandi esimeste kümnendite vahetusel) sagenes, ja veel enam, avardus ning arenes kunsti mõistmine. Sajandivahetusel domineerinud kunstiteose välise kirjelduse ning nii sagedase hinnangu *hea* või ka *ilus* juurest jõuti 1916. aastaks kunsti mitmekülgset vaatava, teoretiseeriva, võrdleva, analüüsiva ja stiilikriitilise käsitluseni. Õeldu puudutab eeskätt uuendusmeelseid sõnavõtte.

Uuenduslikku toetavateks sõnavõtjateks olid enamasti edumeelsed, «Noor-Eesti» liikumisega seotud kunstnikud, ka mõned kirjanikud ja ajakirjanikud.³ Kutselised kriitikud ilmusid eesti perioodikasse esimese kümnendi lõpul ja teise algul.⁴

Vastasleeri seisukohtade esindajateks olid klassikalise kunsti vormiilu tunnistav August Weizenberg, mõned kitsama silmaringiga, loodust jäljendavat realismi pooldavad kunstnikud ja joonistusõpetajad, kaudselt ka kunsti mittemõistev publik.

Kõige sagedasemaks vaagimise objektiks olid eesti kunsti arenguteed, eesmärgid, suundumused, loomulikult kunst ise ja temas avalduvad uued ilmingud, ka kunsti vajalikkus ja roll ühiskonnas. Juba sellepärast, et kunst vajas oma arenguks kunstist huvituvat publikut ja majanduslikku tuge, mis peaaegu täielikult puudus. Pealegi käsitati kunsti mittemõistmist kui rahva ilmajäämist teda vaimselt rikastada võivast väärtusest.⁵ Üheks paljude sõnavõttude eesmärgiks saigi viia arusaam kunsti tähtsusest ja vajalikkusest rahva teadvusse, sisendada talle huvi kunsti vastu ning luua kunstile majanduslik kandepind. Selle realiseerimiseks pakkus tuge ka valgustusajast pärinev usk kultuuri tähtsusesse, eriti ühe väikese maa ning rahva elus ja saatuses⁶, samuti veendumus, et inimest esteetiliselt kasvatades ning kõlbeliselt täiustades võib võimalikuks saada isegi vabaduse kättevõitmine ja sotsiaalse elu parandamine⁷. Sajandi algupoolel viitasid sellele ka nooreestlased, öeldes: «Mis meieaegseid inimesi tunnetes ja püüetes laiemalt äratada, ühendada, meile karastawat, ühendawat jõudu anda võib, on iseäranis kirjandus ja kunst. Kirjandus ja kunst on ühtlasi väsimata jõud, mis selle kallal töötab, et seltskondlikkude ja rahvuslikkude eelarvamiste müürisid maha kiskuda, w a b a d u s t ja w a l g u s t inimeste südamesse paista lasta.»⁸ Vabadus ja valgus, vabanemine rõhumisest — oli see ju tollal Eestis põletav päevaprobleem.

Analoogilist leidub ka kunstnike sõnavõttudes: «Kaoks täna Eesti, oleks ta kui rahwas warsti unustatud. Aga ta minewiku kultura, ta kunst jääks.

² Tuglas, F. Moodse kirjanduse algus Eestis. [1935]. — Rmt.: Kriitika. VI. Tartu, 1936, 173.

³ Kunstnikest olid aktiivsemad kirjutajad näiteks Ants Laikmaa, Kristjan Raud, Nikolai Triik, Jaan Koort; kirjanikest nooreestluse vaimsed juhid Gustav Suits ja Friedebert Tuglas, pisut hiljem Johannes Semper; publitsistidest Bernhard Linde.

⁴ Nendeks olid baltisaksa päritoluga Friedrich von Stryk ja vaadeldaval etapil arhitektuuri õppiv Hanno Kompus. Mõlemad olid kunsti uuenemise kaitsjad.

⁵ Lähedane mõte koorub paljudest tollastest artiklitest. Vt. näit. Triik, N. Kunstinäituse puhul. — Päewaleht, 1909, 12. sept.

⁶ Vt. Kruus, H. Jakob Hurda pärand eesti rahvuslikule mõttele. — Rmt.: Kruus, H. (toim.). Jakob Hurda kõned ja avalikud kirjad. Tartu, 1939, 17—18.

⁷ Vt. näit. Raud, K. Meeldetuletuseks. — Postimees (Pärnu), 1910, 12. jaan.

⁸ «Noor Eesti» toim. [Suits, G.] Noorte püüded. — Noor-Eesti. I. Tartus-Jurjewis, 1905, 18.

[...] See on raudwara, mis üle aegade ja inimeste põlvede ulatab.»⁹; «Meie tulewik seisab waimu loomewõimu käes.»¹⁰; kunsti on elu parema tundmaõppimise võimaldajana, iseteadvuse tõstjana vaja¹¹; «Kunst lepitaks wahest ka meie seltskondlikud wastolud ja wähendaks meie lugemata killustusi, mis meie rammu alatasa nõrgendawad.»¹²

Kunsti tähtsuse ja funktsiooniga seostatult vaeti küsimust kunsti adre-
ssaadist ja kunsti mõistmisest. Adressaadina käsitati perioodi esimesel
poolel rahvast tervikuna. «Kunst on kõikide päralt,» kirjutas aastal 1903
Ants Laikmaa.¹³ «Kunst, iludus ei ole mitte isikline asi, vaid üleüldine
tarvidus,» kirjutas Nikolai Triik 1910. aastal.¹⁴

Pidevalt kaeveldi kunstimõistmise puudumise üle, räägiti kunsti ja
rahva lähendamise vajadusest. Kunsti ja rahva lähendamise peamise
teena nähti rahva kasvatamist, tema eneseharimist, harvem loomingu
«kohandamist» maitsevaesele ja kunsti mittemõistvale publikule, s. o. talle
arusaadava kunsti loomist. Loomulikult oli viimane seisukoht vastuvõeta-
matu uuendusmeelseile, kes käsitasid kunsti A. Laikmaa juba 1898. aastast
pärinevate sõnade kohaselt «kui waba taewa» last, kes «hoolimata rahwa
heaksarwamisest ise oma . . . teed käib».¹⁵ Mõte, et kunstnik ei tohi laskuda
rahva arusaamade tasemele, vaid rahvas tuleb kasvatada kunsti mõist-
mist, kordus pidevalt.¹⁶ Vaidlus teravnes sajandi teisel kümnendil, kui uue
ilmingud kirjanduses ja kunstis olid juba selgesti nähtavad ning kui
uuendusmeelsed võtsid omaks «kunst kunsti pärast» põhimõtte (see tähen-
das eesti uuendusmeelseile kunstnikele eelkõige vabadust aine ja käsitlus-
laadi valikul ning kunstipärasust) ja kirjanikud püstitasid nõude «n.n.
«r a h v a k a s u» asemel k u l t u r i k a s u». ¹⁷ Kirjanduse ja kunsti
adre-
ssaadina hakati siis teatud ringkondades käsitama «intelligentlikku»
«kirjanduse ja kunstipublikumi».¹⁸ Selle tingis aja jooksul süvenenud
protest kunsti ja kirjanduse kitsarinnalise mõistmise ja publiku utilitaarse
suhtumise vastu, soov rajada tee kunstiväärtusliku kirjanduse ja kunsti
arenguks. Kunstnike enamiku puhul oli «kunst kunsti pärast» põhimõttele
sümpatiseerimine seotud eelkõige sooviga viia kunsti edasi.

Rohkesti pöörati tähelepanu kunsti arengu põhieesmärkidele. Viimased
formuleeriti enamasti väga üldistena, aeg-ajalt kirjandusele ja kunstile
ühistena, üksikuil juhtudel teiste maade kunsti vaatlemise raames, esita-
des viimasel puhul analüüsitavaid kunsti ja kunstitõdesid kui eeskuju pak-
kuvat. Viimaste hulgas oli esimeseks pääsukeseks A. Laikmaa 1898. aastal
kirjutatud artikkel vene ja soome moodsast kunstist.¹⁹ Taunides jäljen-
davat suhtumist kujutatavasse, väärtustatakse selles kunstniku subjektiiv-
set eneseväljendust, kunsti omanäolisust ja ka kunsti sõltumatust publiku
arvamusest.²⁰

⁹ Raud, K. Mõtted Eesti kunstnikkude ja kunstiõpilaste tööde näituse puhul. — Postimees, 1909, 16. apr.

¹⁰ Triik, N. Kunstinäituse puhul. — Päewaleht, 1909, 12. sept.

¹¹ Vt. näit. [Raud, K.] Museumid, kui rahwahariduse asutused. — Postimees (Pärnu), 1911, 5. ja 9. mai.

¹² Raud, K. Meeldetuletuseks. — Postimees (Pärnu), 1910, 12. jaan.

¹³ Laipmann, H. [Laikmaa, A.] Üleskutse. Concordia res parvea crescunt. Tallinnas, 15. XI 03. — Teataja, 1903, 17. nov.

¹⁴ Triik, N. Mõni sõna II. Eesti kunstinäituse puhul. — Noor-Eesti, 1910/11, [1], 84.

¹⁵ H. L. [Laikmaa, A.] Wene kunst Düsseldorfis näitusel. — Olewik, 1898, 21. juuli, 667.

¹⁶ Vt. näit. Raud, K. Mõtted Eesti kunstnikkude ja kunstiõpilaste tööde näituse puhul. — Postimees, 1909, 16. aprill.

Pidades silmas eeskätt küll kirjandust, ütles näiteks ka Johannes Aavik: «... ei pea mitte publikumi juurde alla astuma, vaid publikumi sundima vähehaaval oma juurde üles tõusma.» (Aavik, J. Noor-Eesti ja arvustus. (Helsingis, jaanuarikuul 1910). — Noor-Eesti, 1910/11, [2], 115.)

¹⁷ Suits, G. Toimetuse poolt. — Noor-Eesti, 1910/11, [1], 4.

¹⁸ Samas, 2.

¹⁹ H. L. Wene kunst Düsseldorfis näitusel, 666—667.

²⁰ Samas,

Sajandi algul tõusis Eestis päevakorda mujal enamasti oma kõrgperioodi läbielanud, valgustusajast ja osalt romantikult pärinev rahvuslikkuse printsiibi tähtsustamine ja rahvakunsti käsitamine kunsti rahvuslikkuse allikana. Sellega kaasnes kunstis õige pea uus rahvusromantiline puhang, mis nagu mujalgi oma vormikasutuses seostus eeskätt juugendliku joone ja dekoratiivsuse taotlusega. 1903. aasta novembris nimetas A. Laikmaa rahvakunsti kui tegurit, «mille peal võib mõndagi uuste üles ehitada».²¹ Sama aasta detsembris kordas seda mõtet Gustav Suits²², siit edasi Kristjan Raud²³ ja paljud teised²⁴.

Vihjanud, et kunsti arengu olulised jooned määratakse suurtes kunsti-keskustes, ütleb G. Suits, et väikerahva kunst peaks olema ka rahvuslik, et selle erinüansiga rikastada kogu maailma kunsti.²⁵ Kunsti rahvuslikkuse ühe tunnusena nimetab ta «rahva iselaadi» ilmutavat stiili.²⁶ Toonitanud, et kunsti rahvuslikkust ei määra aine²⁷, jõuab ta oma arutluses ikkagi mõtteni, et kõige tugevama tõuke omalaadse kunsti sünniks võiks anda, nagu see oli tema arvates olnud Soomes²⁸, rahvaluule ja -eepos, meie oludes eeskätt «Kalevipoeg»²⁹. Et eesti kunstis seni «walitsenud wormid ei rahulda enam», tuleks otsida uusi väljenduslikke teid.³⁰ Selleks ei sobi G. Suitsu sõnusti realism, sest valitsev realistlik vool kujutab «seda, mida silm näeb ehk mida arwatakse nägewat» ning «see on peaaegu ainukene ülesanne, mis realismus kunstile tähtsaks tunnistab».³¹

Esitatud seisukohti kunsti rahvuslikkusest ja internatsionaalsusest täpsustati ja täiendati peagi, ka muudeti rõhuasetusi. Nii on see näiteks G. Suitsu enda 1905. aasta artiklis³², kus ideaalina ja ka eesmärgina esitatud nooreestlaste hüüdlausele «Olgem eestlased, aga saagem ka europlasteks!»³³ lisatakse: «... tahame otsida neid sihtisid ja wormisid, millede juurde meid ühest küljest meie rahwa waim, meie rahwa loomulikud omadused ja wadjadused, teiselt poolt europaaline kultur juhatab.»³⁴ Sajandi alguse Eestis nõuti kõikidel materiaalse ja vaimse elu aladel mahajäämusest vabanemist ja uut kvaliteeti, seda nõuab G. Suits ka kirjanduses, kunstis ja arvustuses. Sihina märgib ta vajadust edendada «noort, julget, algupäralist, edasipoolt näitawat, wabastawat».³⁵

Kui G. Suits viis aastat hiljem, tajudes veelgi teravamalt kui aastal 1903 «üleilmliste arenemise joonte» maksvust Eestigi kohta, taas rõhutab vajadust edendada Eestis moderni kultuuri vormisid, kutsub edasi liikuma «europaliselt haritud intelligentsi ja omapäraselt väljatöötatava individualismuse tähe all» ning propageerib «europalise kirjanduse, ilmakunsti kõrgusele» tõusmist, läheb ta kunsti rahvuslikkuse küsimusest vaikides mööda.³⁶

²¹ Laipmann, H. Uleskutse. Concordia res parvae crescunt.

²² Wahur, K. [Suits, G.] «Kujutawast kunstist» Eestis ja Kalewipoja piltidest. — Linda, 1903, 52, 918—923.

²³ Raud, K. Kunst Eesti käsitöös. — Linda, 1904, 34, 672—675.

²⁴ Lähedaselt K. Rauale viitab N. Triik rahvakunstile kui sügavamaid impulsse pakkuvale materjaliile kaasaegse kunsti loomisel. (Triik, N. Mõni sõna II. Eesti kunstinäituse puhul, 84.)

²⁵ Wahur, K. «Kujutawast kunstist» Eestis ja Kalewipoja piltidest, 918—920.

²⁶ Samas, 920.

²⁷ Samas, 922—923.

²⁸ Samas.

²⁹ Samas, 920—922.

³⁰ Samas, 921.

³¹ Samas, 922.

³² «Noor Eesti» toim. Noorte püüded, 3—19.

³³ Samas, 17.

³⁴ Samas, 19.

³⁵ Samas.

³⁶ Suits, G. Toimetuse poolt, 3, 5.

Küsimus kunsti rahvuslikkusest aga ei taandunud. Osalt hoolitses selle eest opositsioon, heites uuele kunstile pidevalt ette rahvusliku omapära, Eesti ja eestiliku vähesust või isegi selle puudumist (enamasti mõeldi selle all liigseid välismõjusid).³⁷ Sellega provotseeriti paratamatult ka uuendusmeelseid omi seisukohti avaldama. Terminite *kunsti rahvuslikkus*, *rahvuslik omapära*, samuti *eestilik* tõlgendamisel olid eriti levinud kaks vastandlikku seisukohta. Ühel puhul mõeldi nende sõnadega omapära, mis kasvab välja rahva psüühikast ja vaimuilmast³⁸, teisalt vaadati asjale ülimalt kitsalt ning käsitati *kunsti rahvuslikkusena* esmajoones muinastemaatika, kohalikke motiive ja *rahvuslikku vormi*. Viimane kattus enamasti mõistega *antimodernne*.³⁹ Nende vahele mahtus hulk erineva varjundiga interpreteeringuid.

Asjamärgitud süüdistusi pareeriti enamasti väidetega, nagu aine ei määra kunsti rahvuslikkust, rahvuslik värving kasvab välja rahva psüühikast, vaimuilmast, rahvusliku varjundi saamiseks on vaja nii kontakti koduse kui ka muu maailmaga, sest «alles Lääne-Euroopa eestlastena [on] meil palju rohkem võimalusi [...] seda, mis meis just eestlast, välja tuua».⁴⁰

Niisama olulised olid kunstispetsiifilisi küsimusi tõstatavad ja vaagivad sõnavõtud. Uuendusmeelseis mõtteavaldustes domineeris uute nähtuste tutvustamine ja väärtustamine, impressionismi, neoimpressionismi, ekspressionismi, sümbolismi ja juugendi ilmingute enamasti võrdselt väärtuslikena käsitlemine.⁴¹ Peegeldades kunstikäsitlemise kunstikesksemaks muutumist ja kunsti olemusele lähenemist, suunasid sellised sõnavõtud märkama kunsti väljenduslikke vahendeid ja neid väärtustama ning juhtisid kunsti mittemõistva publiku tähelepanu sellele, et kunst on midagi enam kui nähtava elu jälgendamine.

Moodsat kunsti tutvustas tervikuna kõige põhjalikumalt K. Raua kõne Vene ja Lääne-Euroopa modernsest kunstist ja kunsti tõdedest; kõne avaldati «Noor-Eesti» ajakirjas.⁴² Selle esitamise tõukeid oli aastal 1910 III Eesti kunstinäitusega seoses avaldunud publiku kunstivõõrus ja soov teha kunst vaatajaile mõistetavamaks. Kõnes avaldatu peegeldab kõige üldisemates joontes tollal eesti kunstnike seas laiemalt levinud arusaamu ning hõlmab kohati ka perioodikas varem väljaõeldut.

Nagu tollal sageli, ei mööduta nimetatud kõnes akademismi ja looduse jäljendamise hukkamõistust.⁴³ Positiivsena märgitakse looja isiku, tema individuaalsuse väljajoonistumist «kõige tema rikkuse, sügavuse, saladuslikkusega ja tõsidusega». Loomingulise impulsi saamiseks soovita-

³⁷ Vt. näit. **Eesti ajakirjanik**. «Eesti» otsimisel... — Postimees, 1909, 16. aug.; Kunstiküsimuse harutamise kõneõhtule... — Päevaleht, 1911, 12. jaan.; **Promet, A.** Eesti... — Postimees, 1911, 28. mai; **Kivi, A.** Eesti Kunstiseltsi näitus Tallinnas. — Postimees, 1916, 30. märts; **J. M. Tunnikene** kunstinäituse ruumides. — Päevaleht, 1916, 1. apr.

³⁸ Mingil määral jagas seda seisukohta enamik modernsete suundumuste pooldajaid. Vt. näit. **Wahur, K.** «Kujutavast kunstist» Eestis ja Kalewipaja piltidest; **Koort, J.** Rahvusline kunst. — Eesti Kodu, 1911, 3, 59—60; **Raud, K.** EKS üleüldisel liikmete koosolekul 14 aug. 1909. — EKS aastaraamat. II. Tartu, 1910, 72.

³⁹ Vt. näit. **Eesti ajakirjanik**. «Eesti» otsimisel.

⁴⁰ **Linde, B.** Noored ja vanad. Üksikud lahutavad jooned. — Noor-Eesti, 1910/11, [3], 221.

⁴¹ Vt. näit. **Linde, B.** Kataloogi eessõna. — Rmt.: Kolmas Eesti kunstinäitus Tartus, Tallinnas ja Pärnus 1910. a., 4—11; **Stryk, F. v.** Kolmas Eesti kunstinäitus. — Noor-Eesti, 1910/11, [4], 310.

⁴² **Raud, K.** [Matwey, W. ainetel] Vene kunstnikud-modernistid. — Noor-Eesti, 1910/11, [5/6], 471—478. Voldemärs Matvejs, läti kunstnik ja kunstikriitik, esines 20. sajandi alguskümnel Venemaal ka Wladimir Markovi nime all. V. M. oli moodsa kunsti taotlustega kaasamineva grupeeringu «Sojuz Molodjož» teoreetilisi juhte. Käesoleva artikli autoril pole aga seni õnnestunud kindlaks teha, kas V. M-i paljude artiklite hulgas on ka mõni, mis «Noor-Eestis» tooduga enam-vähem ühte langeb.

⁴³ **Raud, K.** Vene kunstnikud-modernistid, 472, 474, 477.

⁴⁴ Samas, 473.

takse pilk pöörata minevikku tabamaks «luulet, mis reaalse elu üle heljub»⁴⁵, samuti «inimeste iseäralist müstilist sügavust»⁴⁶. Väärtustatakse modernses kunstis avalduvaid uusi suurepäraseid teid «värvide, vormide ja vaimlises maailmas».⁴⁷ Tõstetakse esile van Goghi töödese kätetud «liialduse luulet» ja «metsiku tehnikaga» otsitud «hõõget ja värvi», Gauguini värvide kõlavust ja kõnekust, mõtestatust, värvikombinatsioonide meloodiat ja loogikat, Cézanne'i loomingus avalduvat «lihtsuse ilu printsiipi, kogude akkordisid, värvi noblessi».⁴⁸ Uute kunstimaailmade avajaina nimetatakse ka Matisse'i, Picassot, van Dongenit, Braque'i⁴⁹, keda tollases eesti perioodikas peaaegu ei tuntud.

Lähedaselt Gauguini koolkonnale nihutab K. Raud kui väärtust esile värvide ja joonte mõtestatust ning sümboolikat, ta juhib tähelepanu joonele ja värvile kui iseseisvale fenomenile, mis pole seotud «asjade anatoomiliste» seadustega, millel on tugev väljenduslik jõud ja mille igal erivariandil on «iseäraline mõju inimese päale».⁵⁰ Selles kõiges on kaugeid kokkupuutepunkte ka Vassili Kandinsky seisukohaga, et värv ja vorm on ise keeleks, mis väljendab emotsioone ja mõjutab otseselt hinge.⁵¹ Ka vormi deformeerimist suurema väljenduslikkuse nimel käsitab K. Raud taotlemisväärsena⁵², osutades seejuures Gauguini ja Beardsley loomingu⁵³.

Niisiis liikus K. Raua, aga ka mitme teise eesti kunstniku ja kunstist kirjutaja kunstiteoreetiline mõte suuresti P. Gauguini koolkonna sümbolistliku kallakuga seisukohtade ja V. Kandinsky abstraktsesse ekspressionismile teed rajavate seisukohtade vahel. Ent see kaldus, kui K. Raua artiklisse lõpuni süveneda ja vaadata ka tollast eesti kunsti, aeg-ajalt müstika ja panteistliku looduseülistuse poole. Kõik nimetatud oli omane enam kui ühele sajandivahetuse moodsale kunstisuunale ja käsitusele.

Mõnigi kord kõneldi arvustusest kui vahendajast kunsti ja kunsti mittemõistva publiku vahel⁵⁴, aga ka kui tõlkest neile, kes kunsti ise lugeda ei oska⁵⁵. Viimast hoolimata «tõlke» ebatäpsusest ja paratamatust subjektiivsusest.⁵⁶ Üks parimaid ja põhjalikumaid «tõlkeid» on Hanno Kompuse 1916. aasta näituse materjalide põhjal koostatud kõne «Eesti kujutav kunst 1916».⁵⁷ Pidades silmas Ado Vabbe futuristliku värvinguga kunsti, käsitab H. Kompus aastat 1916 tõenäolise uue etapi algusena eesti kunstis, samas ka kui silda kahe arengufaasi vahel.⁵⁸ Muide, kunstikäsitluses tähistab H. Kompuse kõne umbes samasugust silda kahe arenguetapi vahel.

H. Kompuse kõne on olemuselt põimingu eesti kunsti seisust 1916 ja teoreetilise kallakuga arutlusist. Selles seostub kunstiajalooline ja kunstikriitiline vaatlus teooria ja esteetika valdkonda kuuluvaga. Kunsti vaadeldakse žanrite kaupa, kusjuures eesti kunstikäsitluses esmakordselt on antud ka žanrite arengu ajaloolised ülevaated ja vihjed, mida üks või teine žanr olemuselt võimaldab. Samaaegselt püüab autor, nagu ta ka ise

⁴⁵ Raud, K. Vene kunstnikud-modernistid, 476.

⁴⁶ Samas, 472.

⁴⁷ Samas.

⁴⁸ Samas, 473.

⁴⁹ Samas, 471, 473.

⁵⁰ Samas, 474—475, vt. ka 473.

⁵¹ Vt. Read, H. Geschichte der Modernen Malerei. München—Zürich, [1964], 170.

⁵² Raud, K. Vene kunstnikud-modernistid, 475, 477.

⁵³ Samas, 477—478.

⁵⁴ Vt. näit. Raud, K. Kunsti mõiste. — Eesti Kirjandus, 1908, 1, 49—51 [õieti 65—67].

⁵⁵ Kompus, J. [Kompus, H.] Eesti Kunstiseltsi näitus Tallinnas. 1. — Postimees, 1916, 2. mai.

⁵⁶ Samas.

⁵⁷ Kompus, J. [Kompus, H.] Eesti kujutav kunst 1916. — EKS aastaraamat. IX (1916). Tartu, 1917, 125—154. Kõnes esinevaid teoreetilisi seisukohti on pikemalt vaetud artiklis Varblane, R. Hanno Kompuse kunstiteoreetilised vaated. — Rmt.: Kogude teatmik. Tartu, 1989, 36—39.

⁵⁸ Samas, 153.

ütleb, valgustada probleeme, mille kallal kunstnikud on töötanud, ning avada iga kunstniku esteetilist iseloomu⁵⁹, aga ka loomingu olemust ja stiililist kuuluvust, kusjuures stiili vaatab H. Kompus kui kunstniku käsitluslaadi, milles peegeldub ta temperament ja asjade nägemise viis⁶⁰. Loomingu käsitlemisel püütakse avada iga teoses olemuslikku ja suunata vaatajat teose välise külje nägemiselt sügavamale. Tee tasandamisel «sügavusisse» juhib kriitik tähelepanu väljendusvahenditele — kord värvi kasutamisele sümbolina, kord joone, vormi, rütmi ja masside tasakaalule, erivärvide ja erivormide vastastikusele mõjule, figuraalses kompositsioonis žestile ja rütmile.⁶¹ Kõik see pidanuks kummutama arusaama kunstist kui nähtava maailma koopias. Nagu mitmes tolle perioodi teoreetilise kallakuga arutluses vaadeldakse siingi kunstiteost kunstniku siseilma avaldusena ning omistatakse loomingulises protsessis oluline koht intuitsioonile. Kunsti ütleb H. Kompus olevat «vaimlise» tõlgendamise «meelelises märgis», «abstraktse idee konkreetse» sümboli, «kunstniku subjektiivse rütmuse» objektiivse dokumendi.⁶²

Eesti perioodikas esmakordselt peatutakse seoses kunsti vaatlusega nii pikalt kunstivooludel — neist otseselt ainult küll impressionismil ja futurismil.⁶³ Ülejäänud kunstivoole eraldi ei käsitleta, kuid neile iseloomulikku, s. o. neile omaseid jooni, väljenduslikke «võtteid» kirjeldatakse konkreetsete teoste vaatluses.⁶⁴ Seda oli varemgi aeg-ajalt tehtud, ainult mitte sellise süvenemisega kui H. Kompus.

Nagu paljude tollastes kunsti uueningisprotsessi toetajate kunstikäsitlustes, nii leiavad H. Kompusegi kõnes tunnustust eelkõige sajandivaheuse modernse kunsti kõige üldisemad tõekspidamised. See oli ootuspärane olukorras, kus eesti kunstnikud ja kunstist kõnelejad, omamata küllaldast teoreetilist ettevalmistust, puutusid lühikese aja vältel kokku üsna erinevate kunstinähtustega, teoreetiliste ja filosoofiliste arutlustega. Haarates üheaegselt erinevate tõdede järele, löid nad endi jaoks sünteesi, milles peegeldusid iga kunstniku isiklikud arusaamad ning talle sümpatiseerinud kunstisuundade ja neid selgitavate käsituste elemendid.

Koos uute kunstilingute nähtavale tulekuga avardus ja laienes pidevalt ka kunstist arusaamine.

⁵⁹ Samas, 125.

⁶⁰ Kompus, J. Eesti Kunstiseltsi näitus Tallinnas. 1.

⁶¹ Kompus, J. Eesti kujutav kunst 1916, 130, 134, 138, 140, 148, 149.

⁶² Kompus, J. Eesti Kunstiseltsi näitus Tallinnas. 1.

⁶³ Kompus, J. Eesti kujutav kunst 1916, 135 jj. ja 152 jj. Seni oli kunstivooludest pike-malt kirjutanud, eeskätt küll seostatult kirjandusega, näit. Semper, J. Sümbolismus ja saksa romantismus. — Noor-Eesti, 1910/11, [5/6], 445—467.

⁶⁴ Kompus, J. Eesti kujutav kunst 1916. Vihjeid ekspresionistlikule käsitusele vt. näit. lk. 143—144, sümbolistlikule lk. 130, 143.

ÜBER DIE KUNSTBEHANDLUNG VON 1898 BIS 1916

Lehti VIIROJA

Im Beitrag versucht man anhand der estnischen Presse eine Übersicht über die Kunstauffassung jener Periode zu geben, deren Hauptziel es war, für die moderne Kunst den Weg zu ebnen.

Estland war damals ein Grenzgebiet des Zarenrußlands. Die örtliche Macht und die nationale Unterdrückung jedoch wurden vom deutschbaltischen Adel und Bürgertum vollzogen. Sie haben die führenden Positionen im örtlichen professionellen Kulturleben auch noch zu Beginn

des 20. Jh. eingenommen. Dabei waren die ästhetischen Ideale der deutschbaltischen Künstler recht konservativ. Gleichzeitig mit dem Urbanisierungsprozeß der Esten und dem Zuwachs der Intelligenz, wie auch mit den Wandlungen im wirtschaftlichen Leben, nahm die Zahl der estnischen Künstler zu, allmählich reifte der Boden für die Künstlertätigkeit in der Heimat.

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. fand ein Aufstieg des estnischen Kulturlebens statt, darunter auch der Kunst. Es wurden Ausstellungen veranstaltet, wo zum erstenmal estnische Kunst dargeboten wurde, es entstanden neue, den Neuerungen aufgeschlossene Kunst und Literatur, die Gruppierung „Noor-Eesti“ formierte sich und nahm ihre Tätigkeit auf: Sie setzte sich für die moderne Literatur und Kunst, aber auch für die ganze ästhetische Kultur ein. Schon vorher war es üblich geworden, sich in den den Neuerungen empfänglichen Zentren, vor allem in Paris und München, auszubilden. Zur Quelle der schöpferischen Impulse wurde in erster Linie der um die Jahrhundertwende und im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. um sich greifende, aus Westeuropa und Rußland kommende Modernismus, genauer gesagt, der maßhaltende Teil davon. Die Absicht war eine moderne und eigenartige estnische Kunst zu schaffen, die als ein gleichwertiger Teil der europäischen Kunst angesehen werden könnte.

Die akademische Richtung und eine jegliche Nachahmung der Natur wurden in der Kunst wie auch in der Kunstauffassung als verwerflich angesehen. Die subjektive Selbstdarstellung hielt man für das Ideal des schöpferischen Prozesses.

Die begrenzten Möglichkeiten sowie ein dringendes Bedürfnis nach verständnisvollen Kunstgönnern und -kennern haben in der Kunstbehandlung eine bestimmte Frage deutlich in den Vordergrund gerückt — die Frage nach der Bedeutung und Rolle der Kunst in der Gesellschaft. Die Kunst wurde als Bereicherer des Lebens eingeschätzt, als wirkungskräftiger Faktor, der die Gesellschaft ästhetisch und ethisch beeinflussen kann. Man glaubte sogar, daß die Kunstkenntnis der Erköpfung der Freiheit und der Verbesserung des sozialen Lebens beitragen kann. In diesem Zusammenhang sprach man von der Notwendigkeit, die Kunst besser zu verstehen sowie davon, daß die Kunst und das Publikum einander näher gebracht werden müssen. Zu Beginn der Periode war die Kunst an das ganze Volk im allgemeinen gerichtet. Im Laufe des zweiten Jahrzehnts gewann das Prinzip „Kunst nur der Kunst wegen“ mehr Oberhand. In Estland bedeutete das vor allem Verteidigung des Künstlerischen. Der Konflikt zwischen der Kunst und dem Publikum, das diese Kunst nicht verstehen wollte, vertiefte sich. Für den Adressaten der Kunst wurde in erster Linie die gebildete Kunstelite gehalten.

Zu Beginn des Jahrhunderts tritt in der estnischen Kunstbehandlung in den Vordergrund ein Prinzip, das anderswo seinen Höhepunkt eigentlich schon überlebt hatte, und dessen Ursprung in der Aufklärung und teilweise bei den Romantikern lag. Demnach wurde der Volkstümlichkeit mehr Wert und Achtung geschenkt und für die Quelle der Volkstümlichkeit hielt man die Volkskunst. Es gab keine richtunggebenden Programmdarlegungen. An dieser Stelle hat man neue Erscheinungen wertgeschätzt. So z. B. stand 1905 im Album von „Noor-Eesti“ der Aufruf „Esten bleiben, aber Europäer werden!“ mit einer Erläuterung, daß die Kunst sowohl national als auch international sein muß und sich stets danach richten soll, was fördernd ist. Nach fünf Jahren ist der Standpunkt fast derselbe, nur etwas anders akzentuiert. Man verlangt mehr „Künstlerisches“, eine weitere Europäisierung bis auf die „letzten Kultursiege der Menschheit“. Das Problem der Volkstümlichkeit wird einfach verschwiegen. In der Presse ging aber diese Frage nicht verloren. Dafür sorgte die Opposition, die die neue Kunst ständig fremder Einflüsse beschuldigte und ihr den

Mangel, sogar das Fehlen an nationaler Eigenart vorwarf. Dahinter steckte die falsche Auffassung, daß die nationale Kunst durch die frühzeitliche Thematik, durch die örtlichen Motive usw. gewährleistet wird. Man sprach vom Fehlen der „nationalen Form“, das fiel aber meistens mit der Forderung überein, daß die Kunst antimodern sein muß. Die Auffassung von der Volkstümlichkeit wurde aber so erklärt: Nicht das Material bestimmt die Volkstümlichkeit, sondern sie wächst aus der Psychik des Volkes, aus seinem Geistesleben heraus; zur Erhaltung einer nationalen Schattierung braucht man nicht nur den Kontakt mit der Heimat, sondern auch mit der weiten Welt, denn „je breiter unsere Auffassung von der umgebenden Welt ist, desto möglicher und leichter ist es, sich selbst zu finden.“

Selbstverständlich wurden auch kunstspezifische Fragen ständig angefaßt. In fortschrittlichen Beiträgen wurden Impulse von neuen Kunstrichtungen wertgeschätzt. Allmählich trat in den Mittelpunkt der Behandlung das Wesen der Kunst. Die Ausdrucksmittel wurden für selbständige Phänomene gehalten, die auf die Emotionen der Menschen einwirken können. Anhand der damaligen Pressematerialien läßt sich feststellen, daß sich der wesentliche Teil des dieszeitlichen kunsttheoretischen Gedankens irgendwo zwischen den symbolistischen Standpunkten der Schule von P. Gauguin und den Standpunkten von V. Kandinsky bewegte. Wenn man sich in die Beiträge einliest und auch die damalige Kunst unter Betrachtung zieht, merkt man, daß diese Bewegung von Zeit zu Zeit einen Hang zur Mystik und zur pantheistischen Lobpreisung der Natur aufwies, die mehreren modernen Kunstbehandlungen und -richtungen um die Jahrhundertwende charakteristisch waren.

Das war erwartungsgemäß in einer Lage, wo die estnischen Künstler und diejenigen, die über die Kunst schrieben, meistens wohl ohne ausreichende Vorbereitung, mit Hilfe von theoretischen und philosophischen Erörterungen, gleichzeitig nach unterschiedliche Wahrheiten greifend, sich eine Synthese schafften. Darin widerspiegelten sich die persönlichen Auffassungen eines einzelnen sowie die Versuche die ihnen sympathischen Kunstrichtungen zu begründen.

Mitsamt den Veränderungen in der Kunst und in den Kunstidealen hat sich auch die Kunstauffassung selbst verändert. Von den beschreibenden Betrachtungen, die noch um die Jahrhundertwende öfters vorkamen, wo man sich auf die Beurteilungen „gut“, „schön“ usw. beschränkte, war man bis 1916 zu einer analysierenden, vergleichenden und kunstkritischen Auffassung herangereift, die einen Durchschnittsmenschen wenigstens zur Kenntnisnahme gebracht hat, damit er etwas von den Ausdrucksmitteln der Kunst verstehen könnte, und daß es in der Kunst um etwas mehr geht, als um bloße Nachahmung der Natur.

О ТРАКТОВКЕ ИСКУССТВА В 1898—1916 ГОДЫ

Лехти ВИЙРОЯ

В статье дается обзор трактовок искусства в эстоноязычной периодике в период становления модернизма в эстонском искусстве. Художественная критика того времени акцентировала свое основное внимание на модных течениях в искусстве, на эстетической ценности произведений. На рубеже XIX—XX веков критика носила еще описательный, информативный характер и лишь к 1916 г. возобладали аналитический, теоретический и сравнительный подходы к искусству.