

MÖTTELAADI MUUTUMINE 1930. AASTATE EESTI KUNSTIKÄSITLUSES

Reet VARBLANE

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

Esitanud J. Kahk

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

1930. aastate Eesti kunstikäsitlus lähtus Euroopa tolaegsest kultuurikäsitlusest. Hoolikalt jälgiti selle suundumusi ja Eesti tollase kirjandusliku esseistika vahendusel seati otseseks eeskujuks Prantsuse neoklassitsistlik kultuuri (kunsti)käsitlus. Kõige olulisemate terminitena kordusid kirjutisest kirjutisse *looduslähedus*, *rahvuslikkus* ning kultuuri ja kunsti taustana *prantsuse vaimulaad*. Kolmekümnendate aastate esimese poole kunstikäsitlust saab vaadelda ühtse mõttelaadi väikeste kõrvalekaldumistega arendusena, teise poole käsitluses tuleb aga eristada kaht vastandlikku mõttelaadi. Esiteks ametlikku kunstipoliitikat, mis totalitaarsete süsteemide kultuuripropaganda eeskujul püüdis kunsti kasutada ideoloogilise surve vahendina. Teiseks kunstikesket käsitlust, mis astus kriitiliselt välja ametliku kunstipoliitika kanoniseeritud arusaamade vastu ning omandas kolmekümnendate aastate lõpul ainult esteetilist ja puhta kunsti väärtusi hindava kaitserolli, nagu aimates ette Eesti sattumist totalitaarsete süsteemide võimu alla.

Kolmekümnendate aastate näiliselt ühtses maailmapildis eristuvad kaks diametraalselt vastandlikku poolust: algusaastate tõsine ja siiras usk Euroopa klassikaliste kultuuritraditsioonide jätkuvusse ja nende varal vaimselt ühtse ning õitsva Euroopa loomise võimalikkusesse, teisalt kümnendi lõpuaastate poole liikudes Euroopa vaimse lõhestatuse süvenenud tajumine. Eestis ilmunud kirjutised, mis käsitlesid kultuuri (sealhulgas ka kirjanduse ja kunsti) üldseisukohti ja -küsimusi, väljendasid ilmekalt erinevaid mõtteviise ning reageerisid paindlikult muutustele vaimsetes hoiakutes.¹

¹ 1931. aastal avaldas ajakiri «Looming» prantsuse esseisti ja kirjandusteadlase Robert Bricki artikli prantsuse kirjanduse suundumustest. Selles analüüsis autor muu hulgas eelmisel kümnendil sündinud keskseid vaimseid püüdlusi ja sihte, tuues esile klassitsismi elustamisaatlused, nähes nende taotluste algallikana Acquino Thomast ja neotomismi ning tõdedes «suure rahu ja selguse ajastu tulekut». (Brick, R. Stabilisatsiooni tunnuseid. — Looming, 1931, 5, 530—531.) Samu mõtteid toetasid ka Johannes Silvet ja Ants Oras. A. Oras vaatles tollast inglise kirjandust ja mõttelaadi ning tõdes T. S. Elioti kirjutistes «uue suure Euroopa traditsiooni ja usklassitsismi» loomise püüdlusi. (Oras, A. Inglise märkmik. — Looming, 1930, 8, 930.) J. Silvet viitas Herbert Wellsi üleskutsule 1930. aasta aprillis luua uus harmoonia Euroopas ning ka tema esimesele hojatusel kommunistliku Venemaa ja fašistliku Itaalia suhtes. (Silvet, J. Kummalisi kuningaid. — Looming, 1930, 2, 199.) 1930. aastate lõpul ilmus mitmeid totalitarismiohule osutavaid artikleid. Näiteks nägi August Annist bolševismi, fašismi ja natsionaalsotsialismi olemuslikku sarnasust ning Euroopa vaimse ühtsuse lõppu nende totalitaarsete mõtteviiside tugevnemisel ja võrdles kolmekümnendate aastate olukorda «mõistuse enesetapmise» ajaga antiikse kultuuri hukkumisel. Klassikalise kultuuri ja prantsuse vaimu kaitsjana nägi A. Annist allakäigu ja indi-

Käesolev artikkel seab eesmärgiks vaadelda kolmekümnendate aastate kunstikäsitlemise põhiprobleeme, nende vastavust üldistele vaimsetele hoiakutele ja reageeringut viimaste muutumisele. Ei tohi aga unustada, et kunstikriitika, kunstiteadusest kõnelemata, ei olnud veel arenenud süsteemiliseks käsitluseks: suurem osa kirjutajatest (erinevalt kirjandusteadusest ja -kriitikast) polnud teadvustanud endale ajastu ideelisi suundumusi ja nende muutumist. Nad lähtusid oma kirjutistes konkreetsetest töödest ja olenevalt sellest materjalist võisid muuta ka oma seisukohti.²

1930. aastate kunstikäsitlemise kõige olulisemateks ning üldisemateks märksõnadeks kujunesid *looduslähedus* (kirjanduses analoogina *elulähedus*), *rahvuslikkus* (*rahvuslik stiil*) ja kultuuri (kunsti) taustana *prantsuse vaimulaad*. Nii paradoksaalne, kui see esialgu ka ei tundu, olid need märksõnad üksteisega tihedasti seotud ja kasvasid üksteisest välja. Sõdadevahelise Euroopa, iseäranis prantsuse kultuuri alusena tõsteti ausse traditsioonidel põhinev ja kordaarmastav neoklassitsism.³ Endised avangardismi kunstnikud ja kriitikud omandasid kergesti klassikalise esteetika keele. Nii hakkasid kirjutisest kirjutisse korduma maagilised terminid, nagu *struktureeritud*, *korrastatud*, *harmooniline*, *püsiv*, *ideaalne*, *muutu-matu*, *sünteesiline*, *rahulik*, *selge*. Erinevaid kujutamiseviise, alates figuratiivsetest kompositsioonidest ja lõpetades peaaegu puhtalt geomeetriliste kujutistega, võis olemuslikult vaadelda ühtse tervikuna.⁴ Juba vahetult pärast Esimest maailmasõda alanud avangardismi põhimõtete revideerimine ja kohandamine uutele oludele jõudis kulminatsiooni kolmekümnendate aastate alguseks. Eesti parajalt mõõdukas ja konservativismi kalduv ühiskond vajab ka kultuuris võimalikult laia kandepinda, nii loojate kui ka vastuvõtjate seas. Suur osa kunstnikest ja kunstipublikust ei olnud võimelised suhtlema modernismi (nii ettevaatlikus vormis, kui see meil ka tekkinud oli) tingliku ja aktiivse vormikeelega. Põhiliseks hindamiskriteeriumiks oli ikkagi kujutatav vastavus reaalsusele. Selleaegne prant-

vidualistliku hedonismi allikatena H. Bergsoni, B. Croce, F. Nietzsche ja O. Spengleri filosoofiat. (Annist, A. Vabaduspüha ja vabaduse kriis. — Akadeemia, 1937, 1, 26.) 1938. aasta maikuu «Loomingus» tutvustas ajaloolane P. Tarvel eelmisel aastal Pariisis toimunud Euroopa Vaimse Koostöö Konverentsi põhiseisukohti ja jõudis siingi tragöödiat ennustavatele järeldustele: «Ja nii elame praegu mingil ülemineku ajal, mil üks maailm sureb ja teine on sündimas, mil kõik senised elualused satuvad küsimärgi alla ja kõik vangub ning kõigub.» (Tarvel, P. Vaimse koostöö ülesanded nüüdisajal. — Looming, 1938, 5, 551—555.)

² Erudeeritumad kunstikriitikud püüdsid näha kunstiarengu seaduspärasusi ja sõltuvust ajast. Eraldi võiks nimetada H. Kompust, R. Kangro-Pooli, A. Tuulset, R. Parist. Vt. lähemalt: Hain, J. Hanno Kompus ja tema vaated kunsti ühiskondlikkusele ja rahvuslikkusele. — Looming, 1990, 3, 412—421; Varblane, R. Hanno Kompuse kunstiteoreetilised vaated. — Rmt.: Tartu Riikliku Kunstimuseumi kogude teatmik. Tartu, 1989, 36—51; Hain, J. Rasmus Kangro-Pool — elu ja moraal. — Looming, 1991, 11, 1533—1554. Tollast kunstikriitikat on veel vaadeldud: Liivrand, H. Kunstiteadlane Alfred Vaga. — Rmt.: ENSV Riikliku Kunstimuseumi kogude teatmik. Artiklid 1986. Tallinn, 1989, 24—37; Solomõkova, I. Eesti varasem graafika kriitikaopeglis. — Rmt.: Kunstiteadus. Kunstikriitika. Tallinn, 1981, 134—155.

³ Termin *neoklassitsism* ei sisaldanud üleskutset klassitsismi põhitunnuste kordamisele ega vastandunud ka Esimese maailmasõja eelsele moodsale kunstile, vaid vihjas soovile ühendada antiikkultuuri väärtused Euroopa klassikalise kunstiarengu kaudu moodsa kunsti kogemusega. Kunstis kasutati terminit kuni 1930. aastani, kolmekümnendail aastail jätkus termini kasutamine vaimsete hoiakute tähenduses, konkreetselt kujutava kunsti nähtustest kõneldes kasutati spetsiifilisemaid termineid, nagu *hilisimpressionism*, *neokspressionism*, *neorealism*, *pariisi koolkond* jms. Vt. lähemalt: On Classic Ground. Picasso, Leger, de Chirico and the New Classicism 1910—1930. Catalogue. London, 1990; Compton, M. Classicism in the 1920ies. — Aspects of Modern Art, 1990, April, 7—13; Green, C. Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art. 1916—1928. London, 1987, 168—217; Haftmann, W. Painting in the Twentieth Century. I. Washington, 1966, 250—260; Dorival, B. Les Étapes de la Peinture Française Contemporaine. Paris, 1946, 61—86; Russell, J. The Meanings of Modern Art. New York, 1981, 258—289.

⁴ On Classic Ground, 24.

suse kunstikäsitlus pakkus uut ja avarat võimalust. Kunstiteadlane Tiina Abel on sõnastanud prantsuse kunsti (ja kunstitõe) sobivust meile järgmiselt: «Prantslastele omane mõõdutunne ja arukus, meelte ja mõistuse koostöös sündinud vormitunne, maitsepeenus ja elegants olid mugavateks, piisavalt alalhoidlikeks ja siivsateks kunsti tegemise põhialusteks neile, kellele ei ande suurus ega aeg ei andnud lootust avangardismiks. Nii mugandati ja sobitati armutult käesoleva sajandi kahe esimese aastakümne kunstiavangardi ideid oma kunstitõeks.»⁵ Prantsuse vaimu ja traditsiooni järgimine tähistas kolmekümnendatel aastatel suurelt jaolt ka looduslähedasema kunstitee valimist. Prantsuse vaimulaadi rõhutamine antiiktraditsiooni ja neoklassitsismi põhimõtete kaudu tuli päevakorda juba Esimese maailmasõja päevil, mil vastandati prantsuse mõtteviisi (ka kunsti) saksa omale antiigi ja gooti traditsiooni vastandamise kaudu, tuues väärtuskategoriana juurde ka rahvuslikkuse mõiste. Kunsti rahvuslikkuse otsinguil kolmekümnendatel aastatel Eestis polnud midagi tegemist prantsuse vaimulaadi ülevõtmisega: rahvusvahelises prantsuse kunstis nähti pigem vaenlast meie rahvusliku kunsti loomise püüdlustele. Kuid rahvuslikkuse problemaatika nii prantsuse kui ka meie kunsti puhul kasvas välja ühest ja samast pinnasest — konservatiivse ühiskonna traditsioone säilitada püüdvast ideaalist.

Prantsuse meele- ja vaimulaad ei jäänud pelgalt müstifitseeritud vormeliteks, mille tuules püüti meilgi vormida ideaalseid väärtuskriteeriume, jättes kunsti ümber lehvima ebamäärasuse ja salapära oreooli. Prantsuse vaimulaadi iseloomustamisel, analüüsimisel, konkreetse materjali tõlkimisel ja tutvustamisel tegid suure töö ära kirjanikud ja kirjandusteadlased. Selle aktiivsed propageerijad olid Johannes Semper, Aleksander Aspel, August Annist ja Artur Adson. Kolmekümnendate aastate kultuuriajakirjanduses avaldati pidevalt ülevaateartikleid prantsuse kultuurist, kirjandusest ja vaimulaadist üldse.⁶ Eraldi väljaannetest nimetatagu prantsuse esseede valimikku⁷ ja võrdlevat kultuuri ülevaadet⁸. Prantsuse vaimulaad (siit ka tollane kunst ja kirjandus) sai väärtuste hinnanguliseks aluseks, lakmuspaberiks, mille abil hakati mõõtma meie oma kultuuri (ka kunsti ja kirjanduse) väärtust. Kuid prantsuse vaimulaadi tutvustamine piirdus rangelt klassikalise kultuuri traditsioonist lähtuva osaga, äärmuslikumad liikumised, välja arvatud mõni vähene erand, ei leidnud kajastust.⁹ Ühena kesketest kirjutistest tõstetagu esile J. Semperi 1934. aastal kirjutatud artikkel «Prantsuse vaimulaadist»¹⁰, mis prantsuse vaimu ihaldamisväärsemaks tegemiseks püüdis tuua välja kokkupuutepunkte

⁵ Abel, T. Maalijad 1939. — Kunst, 1987, 69/1, 34.

⁶ Semper, J. Jean Giono. — Looming, 1931, 8, 795—798; Semper, J. André Malraux. — Looming, 1934, 5, 582—586; Semper, J. Roger Martin du Gard. — Looming, 1937, 10, 1144—1152; Aspel, A. Esseest. — Looming, 1938, 7, 792—796; A. A-I. Uus rahvusvaheline luuleajakiri ja P. Valéry poeetikaloengud. — Looming, 1938, 5, 593—594. Tõlked: Valéry, P. Vaimu kriisist. — Looming, 1938, 9, 1022—1026 (tõlk. A. Aspel); Benda, J. Supugõlvede konflikt Prantsusmaal. — Akadeemia, 1939, 2, 129—131 jt.

⁷ Valik prantsuse esseid. Valiku teinud ja tõlkinud A. Aspel. Tartu, 1938.; Semper, J. Prantsuse vaim. Esseed. Tartu, 1934.

⁸ Aspel, A. (koost.). Prantsusmaa ja Euroopa. Põhijooni Prantsuse kultuuri arengust ja selle mõjust Euroopas. Tartu, 1935.

⁹ 1938. aasta «Loomingu» detsembrikuu numbris avaldati eksistentsialist J.-P. Sartre'i novell «Sein» J. Semperi tõlkes. (Sartre, J.-P. Sein. — Looming, 1938, 10, 1124—1140.) Sürrrealistlikku kunsti ja selle erinevaid loomemeetodeid tutvustas noor Ilmar Laaban alles 1939. aastal ajakirjas «Eesti Noorus». (Laaban, I. Kaks artiklit. — Eesti Noorus, 1939, 5, 159—161; Laaban, I. Salvador Dali ja paranoialik kriitiline meetod. — Eesti Noorus, 1939, 12, 361—364.)

¹⁰ Artikkel ilmus kahes osas. Teine osa «Paralleele (Rahvuslikust vaimulaadist)» ilmus esmalt 1934. aasta jaanuarikuu «Loomingus». (Semper, J. Paralleele rahvuslikust vaimulaadist. — Looming, 1934, 1, 71—81.) Hiljem avaldati mõlemad artikli pooled ühises väljaandes «Prantsuse vaim» pealkirja all «Prantsuse vaimulaad ja meie «rahvuslik omapära». (Semper, J. Prantsuse vaimulaad ja meie rahvuslik omapära. — Rmt.: Prantsuse vaim. Esseed. Tartu, 1934, 5—37.)

meie oma vaimulaadiga: «Nagu prantslast läbi ajaloo ja ka igapäevases elus on saatnud «bon sens», arukus, mõistlikkus, nii näib see meilgi olnud».¹¹ Prantsuse vaimulaadi rõhutatud eeskujuks seadmine neil aastail on ajalooliselt mõistetav, sest prantsuslikkus vastandus (kas või alateadlikult) saksaikkusele ja venelikkusele. Sajanditepikkused lähedased kokkupuuted saksa ja vene kultuuriga olid jätnud tahes tahtmata oma jälje. 1933.—1934. aastal ajakirjas «Looming» avaldatud ankeedi vastused andsid soovitava välisorientatsiooni osas põhimõtteliselt samad tulemused.¹² Euroopat ühendava vaimse demiurgi rollis nähti ju sedasama korrapärale manitsevat neoklassitsistlikku vaimulaadi.

Ka tollased kunstikäsitlused tõdesid eesti kunsti kuuluvust Euroopasse, orienteerudes samale neoklassitsistlikule (kunstis täpsemalt piiritletud prantsuse) vaimule. Näiteks Märt Laarman, nii kunstis kui ka mõtte-avaldustes üks järjekindlam modernismi põhimõtete pooldaja, märkis 1930. aastal selgesti «venelise värvikirevuse» ja «saksa vormikuivuse ja deskriptiivsuse» kadumist tollasest kunstist ning kunsti (iseäranis noore põlvkonna) vastuastumist «tõelisele», «aja ühist vaimu» kandvale vaimulaadile.¹³

Distsiplineeritud ja mõistlikule mõtteviisile oli omane ka tasakaalukas ja rahulik väljendusvorm ning ainekliku vaimu tihedam seos reaalsusega. Euroopa kunstiaavangard oli juba Esimese maailmasõja ajal jõudnud oma arengus loogilisse kõrgpunkti — abstraksionismi. Konservatismi pealetung elukorralduses ja mõtteviisis surus ka kunsti reaalsuslähedemale teele. Eesti avangardistliku kunsti vormiuuenduslikud taotlused kestsid veel kahekümnendatel aastatel Eesti Kunstnike Rühma kubistlikus (õigemini küll puristlikus) liikumises. Reaalsuslähedus ning realismiialus tekkis eesti kirjandusse juba kahekümnendate aastate lõpul ja kolmekümnendate päris algul «elulähedusliikumise» näol. Uuele mentaliteedile vihjas ka «Noor-Eesti» liikumise estetiimi ümberhindamine rühmituse juubelikirjutistes 1930. aastal.¹⁴ Kunstis saab reaalsus (loodus) lähedastest taotlustest ja nende teadvustamisest kõnelda mõned aastad hiljem: 1934. aasta Sihtkapitali Valitsuse üldnäitusele pühendatud artiklites viidati uue põlvkonna (K. Liimand, A. Johani, N. Kummits) ilmumisele ja nende loodud «poetilise realismi» suuremale seotusele ümbritseva reaalsusega.¹⁵ 1938. aastal teadvustati aga juba uue noorte laine (J. Võerahansu, E. Haamer, R. Uutmaa) olemasolu ning nende kunsti «eepilist» laadi.¹⁶ Reaalsuslähedase ideaali analüüsivaim ning oma aja käsitlustele suurimat mõju avaldanud kirjutis on Johannes Semperi artikkel «Elulähedusest ja vaimulähedusest».¹⁷ Autor kirjutab: «Alles vaimulähedusest võib tulla kunstile mõtestatus [...] puhtesteetilisest kunstieeldusest üksi on aga liiga vähe. On ju kunst enam kui kahemõõtmeline illusioon. Kolmanda, võib-olla ka neljanda dimensiooni annab talle alles sotsiaalne, eetiline, metafüüsiline, ühesõnaga mingi tunnetuslik sügavus [...] Elulähedus, vaimulähedus. Mõlemat printsiipi [...] on tarvis olnud eraldi kritiseerida ja koos rõhutada. Alles selle kahe parandamatu vastaspooluse

¹¹ Semper, J. Paralleele. — Rmt.: Mõtterännakud II. Tallinn, 1971, 108. Samas artiklis toob J. Semper välja teisi sarnasusi prantsuse ja eesti vaimulaadis: rahvalaulu reaalsuslähedus, tundmuslühürka mõõdukus ja kainus, vaimulaadi intellektuaalsus koos kriitilise meele ja vähese fanatismiga, individualism isikuprintsiibina, ühiste vormide kasutamine keeles (ajakategooria puudumine, geomeetriselised mõisted juriidilismoraalse mõiste alusena, nagu õige = droit jne.). (Samas, 106—113.)

¹² Ankeet kultuuripoliitilisest välisorientatsioonist. — Looming, 1933, 8, 966—971; 9, 1077—1088; 10, 1193—1200; 1934, 1, 105—116.

¹³ Laarman, M. Kunsti aastanäitus. — Vaba Maa, 1930, 30. sept.

¹⁴ Looming, 1930, 10, 1098—1102, 1086—1094, 1143—1154.

¹⁵ L. M. Kunstihoone avamisaäitus III. — Päevaleht, 1934, 28. nov.

¹⁶ Kompus, H. Kunsti kevadnäitus. — Päevaleht, 1938, 2. juuni; Kompus, H. Kunsti sügisnäitus II. — Päevaleht, 1938, 25. nov.

¹⁷ Artikkel ilmus esmalt ajakirjas «Looming» 1931. aasta aprillikuu numbris. (Semper, J. Elulähedusest ja vaimulähedusest. — Looming, 1931, 4, 415—424.)

ühendusest tekib tõeline loomingu säde.»¹⁸ Tollase kunstikriitika mõistvaim ja erudeerituim osa lähtus otseselt J. Semperi mõtteseadest — vorm ja sisu on kunstiteose käsitlemisel, iseäranis hindamisel ühtsed ja jagamatud, kunstiteose väljendusvahendid, s. o. vormiline keel annavad teosele väärtuse; teosest ei tee kunstiteost mitte süüze ega veelgi vähem ideoloogiline suunitlus, vaid selle vormiline kvaliteet. Nii tõi Rasmus Kangro-Pool 1932. aasta üldnäituse arvustuses välja esteetiliste väärtuste allutamise teistele vaimsetele külgedele (ideelisusele, eetilisele), kuid ei jätnud rõhutamata esteetilise külje olulisust.¹⁹ Sedasama tões ka näiteks Rudolf Paris mõned aastad hiljem järjekordset üldnäitust retsenseerides.²⁰

Kunsti rahvuslikkusele üleskutsuv propaganda oli üle elanud esimesed lained²¹ ja kolmekümnendail aastail jõudnud uue buumini. Konservatismi kalduv ühiskond soosis kunstivälisid ideoloogiat painutamaks kunsti oma vaimse kontrolli alla. Vene, saksa ja itaalia tollane raudsetele dogmadele rajatud kunstikäsitus oli seotud ainuvalitseva ametliku mõtlemisviisi ja rahvuse (rassi, ideoloogilise suunitluse) tähtsustamise* ja väärtustamisega. Enamik meiegi kunstist kirjutajaid läks kaasa selle konjunktuurse probleemide ringiga, puudutades puht kunstiküsimuste kõrval kunsti rahvuslikku eripära.²² Kuid ärgu unustatagu, et laia silmaringiga ning kunstisse mõistvalt suhtuvate kriitikute (H. Kompus, R. Paris, A. Tuulse) kirjutistes oli sellele problemaatikal väline tähendus, mille kaudu autorid said välja tuua kunsti arengut puudutavaid küsimusi. Prantsuse kunstikäsitlust ja mõõdukat vaimulaadi silmaspidavast lähenemisviisist jäid kõlama mõtted, et rahvuslikkusest saab kõnelda vaid üldises meelsuses, rahvuslikkuse nõue ei tohi kunstnikku piirata kontseptuaalses ega ka väljenduslikkuse mõttes. Rahvuslikkuse nõue õigustab end vaid siis, kui eesmärgiks on seatud kultuuri orgaaniline terviklikkus ja kõigi eluavalduste süntees.²³ Igasugune rahvuslik kunst kujuneb iseenesest välja vabas ja sõltumatus rahvuslikus keskkonnas ning igakülgses sidemetes rahvusvahelise kunstiga.²⁴ Iga vaba, sõltumatu maa hea kunst on rahvuslik ja iga rõhutatult rahvuslik kunst on halb.²⁵ Need põhimõtted on ju äravahetamiseni sarnased «Noor-Eesti» mõtteavaldustega kunsti rahvuslikkuse üle. Meie kunsti ajalugu näitab, et seesugune problemaatika aktualiseerub alati siis, kui kunstis (aga ka laiemalt kultuuris) hakkab toimuma paradigmade vahetus. Päriselt ei tohi maha vaikida ka kitsast ning avalikult reaktioonilist lähenemist käsitletavale probleemile. See nõudis piirdumist vaid eesti-pärase ainestiku ja atribuutikaga (*à la* triipseelikud ja kintspüksid).²⁶

¹⁸ **Semper, J.** Elulähedusest ja vaimulähedusest. — Rmt.: Mõtterännakud II. Tallinn, 1971, 47—48.

¹⁹ **Kangro-Pool, R.** Sihtkapitali aastanäitus I. — Päevaleht, 1932, 24. nov.

²⁰ **Paris, R.** Kujutav kunst ja omaainestiku probleem. Millistel eeldustel saame eestilise kunsti? — Uus Eesti, 1937, 18. sept.

²¹ Rahvusliku ärkamise ajal 19. sajandi lõpul ja 1920. aastate algul noore Eesti riigi omakultuuri teadvustamispuüetes endale ja teistele. Ühiskonna arengu ja kunsti rahvuslikkuse küsimuse omavahelist seost on käsitlenud eestikeelses kunstiteoreetilises kirjanduses B. Bernstein. (**Bernstein, B.** Kunsti rahvuslikust omapärasest. — Rmt.: Tõid kunstiteaduste ja -kriitika alalt I. Tallinn, 1977, 13—30.)

²² **Kompus, H.** Miks just rahvuslik looming? — Kunst ja Kirjandus, 1932, 29. veebr.; **Kompus, H.** Rahvuslikust ja rahvusvahelisest kunstist. — Päevaleht, 1927, 17. juuli;

Vaga, V. Akademismist, modernismist ja rahvuslikkusest kunstis. Eesti kunsti arendamise ülesandeid. — Uus Eesti, 1937, 15. det.

²³ **Kompus, H.** Mida tõi Koort meie skulptuuri? — Looming, 1935, 9, 1040—1043.

²⁴ K. Raud kordas 1937. aasta artiklis juba sajandi algul avaldatud mõtteid. (**Raud, K.** Oli ennemuiste nõnda? (Fragment). — Eesti Kultura I, 1911, 355; **Raud, K.** Rahvas. — Postimees, 1912, 5. mai; **Raud, K.** Meie oma kunstist. — EKKKÜ «Kunsti Album», 1937, III, 5.)

²⁵ **Karling, S.** Tänapäeva kunstivoolud ja rahvuslik omapära eesti kunstis. — Looming, 1939, 9, 999—1004.

²⁶ Arvestatavas kunstikriitikas on probleemi üheks kitsamalt käsitlejaks Alfred Vaga. (**Vaga, A.** Kunstihooaja hinnanguid ja saavutusi. (Rahvuskunstist ja arvustustest.) — Vaba Maa, 1935, 9. sept.)

Kui kolmekümnendate aastate esimese poole kunstikäsitlust võib vaadelda ühtse tervikuna, kus äärmused ei joonistu eriti teravalt välja, siis kümnendi lõpuaastail on juba täheldada erinevaid ja teineteisele vastukäivaid suundi. Üks neist oli otseselt seotud riigi ametliku kunstipoliitika ja -propagandaga, väljendudes eelkõige ebakompetentsetes ametlikes otsustes. Näiteks 1935. aastal väljaantud kutseoskuse seadus, mis registreeris ja arvestas «töeliste» kunstnikena ainult neid, kellel oli ette näidata sellekohane dokument; 1936. aastal tööstus- ja rakenduskunstnike esindajate nõupidamisel vastuvõetud otsus alustada üldist aktsiooni võõrapäraste motiivide kõrvaldamiseks ja ainult rahvusliku joone rakendamiseks tarbograafikas; 1940. aastal korraldatud Kristjan Raua nimeline kunstiaasta loosungitega «Kunst rahva sekka!», «Enam osatähtsust kunstile!» jms. Kunstiaasta korraldamises ja ka nimetatud deviiside püstitamises polnud iseenesest midagi kunstivaenulikku (kunstnik K. Raud opereeris oma kunstimõtisklustes samade terminitega²⁷), kuid ametliku kunstipropaganda rõhuasetus oli muutunud: ära kasutades rahvusliku kunsti suurkuju prestiiži, püüti suunata ka kunsti rangematesse raamidesse. Teine suund jätkas varem väljakujunenud kunstikeskset teed, astus otseselt välja kunstnike õigusi ja loomisvabadust piiravate ametlike aktsioonide vastu²⁸ ja hakkas hukkamõistva hoiakuga kõnelema oma ajastu ideoloogiliselt kanoniseeritud kunstinähtustest Saksamaal, Itaalias ja Venemaal²⁹. 1937. aasta kunsti ülevaates andis Leo Soonberg negatiivse hinnangu «akademismile», seostades kaasaja akademismi Saksamaal valitseva mõtteviisi ja Hitleri isikuga.³⁰ 1938. aastal ilmus Armin Tuulseltsel ajakirjas «Looming» põhjalik ja analüüsiv ülevaade natsionaalsotsialistlikust saksa kunstist.³¹ Kirjutise üldtoon on rahulik ja konstateeriv, kuid tööde konkreetsest kirjeldusest ja kasutatud kaudest kõneviisist on tunda tõrjuvat ja hukkamõistvalt ironilist hoiakut. Artikli lõpus seab autor sellise kunsti tekkimise põhjused otsesesse sõltuvusse riigi ainuisikulisest juhtimisest: «Kuna kogu elu jälgib ühe isiku tahteavaldusi, siis on ka kunst sellele allutatud, kaotades nii või teisisi oma vabaduse ja sihtide seadmise õiguse, olenemata omaenese arengu seestmistest tungidest.»³²

Kuid rohkem kui otseselt hukkamõistvat reaktsiooni totalitaarsete süsteemide kunsti vastu ning ka meie oma kunstivaenuliku poliitika vastu, võib täheldada senise kunstikeskse, kuid siiski reaalsuslähedust hindava kunstikäsitluse muutumist ainult kunstilisi väärtusi — vormi, koloriiti, kompositsiooni — hindavaks käsitluseks. Kümnendi algul võrdselt tähtsustatud *vaimu- ja eluläheduse* (sisu ja vormi, süzeelise ja esteetilise) kooseksisteerimise nõude asemel kerkib esile ainult *vaimuläheduse* (esteeetilise, vormi) nõue. Ideaalse eeskujuna jälgiti ka nüüd prantsuse kunsti ja vaimulaadi, kuid järjest suuremat tähelepanu pöörati nende esteetilistele väärtustele.

Kolmekümnendate aastate lõpul hakkasid eesti kunstikriitikud lahti mõtestama ja täpsustama *pariisi koolkonna* mõistet. Näiteks määratles R. Paris seda fenomeni kui «järelimpressionistlikku romantilist suunitlust», «üldtooni otsimist», «pinnalisuse asemel õhulise, atmosfäärse meeleolu loomise püüdeid», motiivivalikus aga hoidumist «tõsielust pärinevast

²⁷ Raud, K. Meie oma kunstit, 3—5; Raud, K. Süvenemisest. — Rmt.: Kunstiühing Pallas 1918—38. Tartu, 1938, 10—11.

²⁸ Paukson, H. Kunstnike päev ja kunstnike mured. — Rahvaleht, 1939, 14. nov.; Adamson-Eric. Kunsti juhtimine on ummik. Mõtteid Rooma näituse puhul. — Rahvaleht, 1939, 29. märts; Erm, V. Meie kunstielu mureküsimusi. — Rmt.: Võim ja vaim. Tartu, 1940, 59—72.

²⁹ Vene ja itaalia kunsti dogmaatilisele vihjati üldises kultuurikontekstis, kunstiariklites vaadeldi seda kunsti prantsuse kunstikäsitlusest lähtudes. (Laarman, M. Vene lasteraamat. — Olion, 1930, 10, 16—19; Ole, E. Lääne-Euroopa kunsti tänapäev II. — Varamu, 1938, 3, 370—374.)

³⁰ Soonberg, L. Sügishooaja kunstinäitused. — Varamu, 1937, 1, 122—124.

³¹ Tuulse, A. Kunstiprobleeme tänapäeva Saksamaal. — Looming, 1938, 2, 195—200.

³² Samas, 200.

ainestikust».³³ Stockholmis toimunud Adamson-Ericu näituse retseptioon paigutas kunstniku pariisi koolkonna alla ja loetles analoogilisi tunnuseid.³⁴ Ka kolmekümnendate aastate lõpul ilmunud kunstikirjad Pariisist olid muutunud sajandi alguse ning kahekümnendate aastate kunstikirjadega võrreldes analüüsivamaks ning Pariisi äärmisel kunstisõbraliku õhustiku vastu ülimat imetlust ja vaimustust ülesnäitavaks.³⁵

1939. aastal saavutasid nii prantsuse kunstist lähtuv kunst kui ka selle retseptioon kulminatsiooni. Muude tähtsate kunstisündmuste kõrval (eesti kunsti näitused Roomas, Budapestis, Antverpenis, Varssavis, naiskunstnike tööde näitus, Adamson-Ericu tööde näitus Stockholmis, kuue maali ja grupinäitus, tavapärased kevad- ja sügisnäitused, kunstiühingute näitused, Nõukogude Liidu graafika ja raamatuillustatsioonide näitus ja muud) toimus märtsi lõpul ja aprilli algul suurejooneline prantsuse 20. sajandi kunsti väljapanek. See on juba poliitiliste sündmuste keerulisust arvestades tähelepanuväärne fakt. Näitus kutsus esile elava vastukaja — enamik tõsistest kunstist kirjutajatest pidas prestiižselt valgustada seda kunstisündmust ja näidata oma poolehoidvat suhtumist esteetilisuse ideaalisse. Näiteks kirjutas Adamson-Eric «Rahvalehes»: «... on jätetud kõrvale igasugune välispidine surve ja dogma [...] valitseb vaid puhtkunstiliste vahendite rakendumine, juhitud isiksusest — selle tunnetest ja tõekspidamistest, sest kunstist kunsti pärast on saanud tõeline tänapäeva kunst.»³⁶ R. Kangro-Pool nägi siin võimalust taas rõhutada prantsuse ideaali sobivust eesti kunstile: «... Pariisi kunst kannab seda vitaalsust ja vaimusära ning vaimuvahedust loomingu [...] mis on osaks ka meie noore rahva vaimuelu loovaist omadusist ja sellest jõust, mis vaimselt midagi on andnud.»³⁷ Konkreetsetest kunstiteostest kirjutades lähtusid kriitikud puhtkunstilisest kvaliteedist, õigustades erinevaid väljenduslikke tendentse (kalduvust impressionismi, ekspressionismi või uusrealismi poole) ainult teose kunstilist tervikut silmas pidades.³⁸ Prantsuse kunsti eksponeerimise fakt tekitas soodsat õhkkonda ka eesti kunsti prantsusepäraste nähtuste vastuvõtmiseks.³⁹ Samal aastal toimunud eesti kunsti väljapanekuid analüüsiti ja hinnati prantsuse kunsti kataloogis esitatud seisukohtadest lähtudes⁴⁰ ning leiti neist tuge ja õigustust meie kunstile nii momendil kui ka tulevikus. Kümnendi jooksul väljaõeldud mõtted omandasid praktilises kokkupuutes prantsuse kunstiga omaksvõetud kunstikreodo tähenduse. Iseloomulikuks näiteks on septembris toimunud kuue maalikunstniku grupinäituse arvustused.⁴¹ Just neis avaldati otseselt

³³ Paris, R. Kujutatav kunst 1938. aasta I poolel. — Varamu, 1938, 7, 882.

³⁴ Hiis, L. Rootslased Adamson-Ericust. — Rahvaleht, 1939, 31. mai.

³⁵ K. Lutsu imetlev suhtumine Pariisi: «... elas vana Pariis igakülgset kunstide tähe all [...] prantslased armastavad kujutatavat kunsti ning orienteeruda selle prisma läbi.» (Luts, K. Dekoratiivkunstid sõja eelpäevil Pariisis. — Varamu, 1939, 10, 1055—1059.)

³⁶ Adamson-Eric. Prantsuse kunsti külaskäigu ootel. — Rahvaleht, 1939, 18. märts.

³⁷ Kangro-Pool, R. Prantsuse kunstinäitus. — Postimees, 1939, 2. apr.

³⁸ Adamson-Eric. «Pariisi kool» Kunstihoones. — Rahvaleht, 1939, 25. märts; Kangro-Pool, R. Prantsuse kunstinäitus.

³⁹ Sellele juhtis tähelepanu ka T. Abel. (Abel, T. Maalijad 1939, 34.)

⁴⁰ Näituse komisjar ja kataloogi eessõna kirjutanud C. Roger-Marx võttis kokku tollase prantsuse kunsti kreodo: «Näib nagu oleks uus generatsioon väsinud igasugustest vaidlustest ja vastukäivustest. [...] Eitamata Cezanne'i häid külgi, hindab ta meistreid, kes on vähem keerulised ja kes on saavutanud täiuslikkust lihtsamal teel. Corot õpetab noortele oma «evangeeliumi»: ta soovib neile mitte patustada uhkuses, vaid hoiduda tahtlikust originaalsusest, valesst naiivsusest, maneerist ja abstraktsioonist ebamäärastest aladest. Ta juhib neid — lõpuks tagasi tõe juurde, mis aga pole ka unistuste vaenlane.» (Prantsuse kunstinäitus. 25. märtsist—5. aprillini 1939 Tallinna Kunstihoones. Kataloog. Tallinn, 1939, 9.)

⁴¹ Kompus, H. Kuus maalijat esineb. — Päevaleht, 1939, 13. sept.; Paris, R. Maalide näitus Kunstihoones. — Rahvaleht, 1939, 15. sept.; HaKo. Kuus maalijat. — Varamu, 1939, 8, 889—890; Adamson-Ericu, Aleksander Bergmanni, Jaan Grünbergi, Kaarel Liimandi, Karl Pärsimägi, Kristjan Tederi maalide näitus Tallinnas Kunstihoones 8.—18. septembril 1939. Kataloog. Sissejuhatus S. Karlingilt. Tallinn, 1939.

ning täiel häälel eesti kunsti elujõulisust säilitada aitavad kriteeriumid — «kunst kunsti pärast» ning «kunstnike ja kunsti üleolek väljastpoolt tulevaist «asjalikest» nõudmistest».⁴²

1930. aastate lõpuks jõudis eesti kunstikäsitus paradigma vahetuseni, mida üldised vaimsed hoiakud olid samm-sammult ette valmistanud läbi kogu kümnendi. Eesti kunstikriitika (aga selle kaudu ka laiem kunstikäsitus) võttis endale uue rolli, mille abil asus kiivalt kaitsma «esteetilisust», «kunstikesksust», «kunsti kunsti pärast», «looja ainuõigsust oma tee valikul» ja nimetatuile lähedasi printsiipe. Taas oli jõutud «Noor-Eesti» aegsete põhimõtetenärvade erinevate olude ja uue kogemuse kaudu uuel mõtestatuse tasandil.⁴³ Järjest süvenevad kunstivälised ideoloogiad ei ähvardanud küll eesti kunsti ja selle käsitlust kolmekümnendail aastail, kuid nagu ette aimates olukorra muutumist lähitulevikus, vahetas aja muutustele tundlikult reageeriv kunstikäsitus paradigmat juba varem. Eesti kunstikriitika (ka kunstikäsitus) võttis endale kaitsekiilbi rolli, kasutades seda prantsuse vaimulaadis väljakujunenud kredo säilitamiseks ka hiljem, juba totalitaarsete süsteemide surve all olles. Seda nii Nõukogude okupatsiooni esimesel aastal, Saksa okupatsiooni ajal kui ka aastakümnete jooksul nõukogude kunstivaenuliku ideoloogia tingimustes.

⁴² Paukson, H. Maaliline maalide näitus kunstihoones. — Nädal Pildis, 1939, 17, 460.

⁴³ Vt. «Noor-Eesti» manifesti: Suits, G. Toimetuse poolt. — Noor-Eesti, 1910/11, 3—5.

DIE MENTALITÄTSVERÄNDERUNG IN DER KUNSTBEHANDLUNG DER 1930er JAHRE

Reet VARBLANE

In dem anscheinend einheitlichen Weltbild der 1930er Jahre unterscheiden sich zwei diametral gegensätzliche Pole: einerseits der ernsthafte und aufrichtige Glaube der Anfangsjahre an die Kontinuität der klassischen Kulturtraditionen Europas — sowie auf ihrer Basis — der Glaube an die Möglichkeit zur Schaffung eines geistig einheitlichen und blühenden Europas, andererseits aber das Chaos der Abgangsjahre, das auch betreffs der geistigen Einstellungen das alte Europa in widerspruchsvolle und unüberbrückbare Systeme gespalten hat. Die in Estland publizierten Beiträge über allgemeine kulturelle Haltungen und Fragen haben recht sprechend die unterschiedlichen Mentalitäten ausgedrückt sowie biegsam auf die Änderungen in den geistigen Haltungen reagiert. Der vorliegende Beitrag behandelt die Kunstauffassung der 1930er Jahre, ihre Entsprechung den allgemeinen geistigen Haltungen sowie ihre Reagerung auf geschehene Änderungen.

Im zwischenkriegszeitlichen Europa, insbesondere in Frankreich, hat der traditionsgebundene und ordnungsliebende „Neuklassizismus“ die kulturelle Grundlage gebildet. Bei der Charakterisierung der Kunst und der Kunstwerke hat man Begriffe wie „geordnet“, „beständig“, „harmonisch“, „klar“ usw. angewandt. Die Revidierung der avantgardistischen Grundsätze, angefangen schon nach dem Ersten Weltkrieg, kulminierte am Anfang der 1930er Jahre. Die rechtmäßige und konservative estnische Gesellschaft bedurfte auch im Bereich der Kultur eines möglichst breiten Resonanzbodens, sowohl unter den Kulturschaffenden als auch den -empfängern. Sowohl das junge und recht unerfahrene Kunstpublikum (denn von einer nationalen Kunsttradition kann man erst seit dem Anfang

dieses Jahrhunderts sprechen) als auch das Künstlertum selbst waren nicht imstande, mit der bedinglichen und aktiven Formsprache des Modernismus umzugehen, das wesentliche Bewertungskriterium war nach wie vor die Ähnlichkeit des Dargestellten mit der Wirklichkeit. Die Befolgung des französischen Geistes und der französischen Traditionen in den 1930er Jahren bedeutete auch die Erwählung des naturnahen künstlerischen Weges.

Die französische Geistesrichtung ist nicht nur eine mystifizierte Formel geblieben. Bei ihrer Charakterisierung, Analyse und Propagierung haben eine große Arbeit die Schriftsteller und Literaturhistoriker geleistet, unter denen Johannes Semper, Aleksander Aspel, August Annist u. a. besonders hervorzuheben wären. Die kulturbezogene Presse der 1930er Jahre hat ständig Übersichtsartikel und Übersetzungen über die französische Kultur und Literatur veröffentlicht (z. B. in der Zeitschrift „Looming“ Übersichten und Übersetzungen über Paul Valéry, André Suarès, Julian Benda, Jean-Paul Sartre u. a. sowie eine Auswahl französischer Essays 1938 u. a. m.). Durch die französische Geistesrichtung hat man auch an der eigenen Kultur (Kunst, Literatur) Maß genommen. Das ist auch verständlich — das Französische bildete ja doch (wenn auch unterbewußt) einen Gegensatz zum Deutschen und Russischen, denn jahrhundertlang enge und untergestellte Verhältnisse zur deutschen und russischen Kultur hatten ihre Spuren hinterlassen. Auch die Kunstauffassungen der beginnenden 1930er Jahre haben wahrgenommen, daß die Kultur Estlands in die Sphäre der europäischen, d. h. auch in die der französischen Geistigkeit gehörte. Neben der Lobpreisung der französischen neoklassizistischen Kultur wandte sich das Interesse auch einer mehr realitätsnahen Darstellungsweise zu, welche in die estnische bildende Kunst durch die sich in der Literatur durchgesetzte Forderung nach der „Lebensnähe“ gelangt war. Im Jahre 1931 schrieb J. Semper einen Beitrag „Über die Lebensnähe und Geistesnähe“, wo er als Ideale seiner Zeit die wirklichkeitsnahe Thematik sowie ihre Darlegung in einer künstlerisch reifen Form in Worte gefaßt hat. Auch der mehr erudierte Teil der Kunstkritik (R. Kangro-Pool, H. Kompus, R. Paris u. a.) ging von dem Postulat Sempers aus, daß die Form und der Inhalt des Kunstwerkes gleich wichtig sind, denn eben die geschliffene Form gäbe dem Werk seinen eigentlichen Wert.

Die Frage nach der Volkstümlichkeit der Kunst wurde zum ersten Mal während der Zeit des nationalen Erwachens gegen Ende des 19. Jh. aufgeworfen, das zweite Mal kam man darauf zu Beginn der estnischen staatlichen Selbständigkeitszeit Anfang der 1920er Jahre zurück, und in den 1930er Jahren erlebte diese Idee einen Boom. Die reaktionärer gewordene Gesellschaft begünstigte eine ideologische Aufsicht über die Kunst: die Extremisten verlangten offen, daß sich die Kunst auf den estnischen Themenkreis und die Attributik beschränken solle. Die Mäßigen haben sich an die Frage der Volkstümlichkeit durch das Prisma des künstlerischen Wertes herangemacht, unter Berücksichtigung des freien und vor allem des auf die Formkultur rücksichtnehmenden Geistes der französischen Kunstauffassung. Allgemein steigen die Gedanken auf, daß man von der Volkstümlichkeit nur im allgemeinen Sinne sprechen könne, die Forderung nach der Volkstümlichkeit dürfe den Künstler nicht beschränken, weder in der Konzeption noch in der Ausdrucksart, jede nationale Kunst könne sich nur in einer freien und unabhängigen Umgebung sowie in allseitiger Verknüpfung an die internationale Kunst entwickeln.

Wenn die Kunstbehandlung der ersten Hälfte der 1930er Jahre als eine Ganzheit betrachtet werden kann, so lassen sich am Ende der 30er Jahre schon zwei unterschiedliche und gegensätzliche Richtungen feststellen. Eine von ihnen war mit der offiziellen Kunstpolitik und -propaganda des Staates verbunden und hat vor allem in den kunstbezogenen

Entscheidungen und Beschlüssen der unkompetenten Beamten den Ausdruck gefunden. So z. B. das 1935 verabschiedete Gesetz über die Berufsfertigkeiten, der 1936 verabschiedete Beschluß über die ausschließliche Anwendung der volkstümlichen Linie in der estnischen angewandten Graphik u. a. Die andere Richtung, welche die schon ausgebildete kunstbezogene Behandlungsweise fortsetzte und sich gegen offizielle, die Schöpfungsfreiheit der Künstler einschränkende Forderungen und Aktionen einsetzte, verurteilte die ideologisch kanonisierten Kunsterscheinungen (der längste und gründlichste Beitrag über die damalige deutsche Kunst erschien von A. Tuulse 1938). Auch bei der bisherigen kunstbezogenen Behandlung, wobei aber doch eine wirklichkeitsnahe Darstellungsweise bevorzugt wurde, bemerkt man eine Tendenz, nur die Form und die ästhetischen Werte wertzuhalten. Von der gleichzeitig existierenden Forderung nach der „Geistes- und Lebensnähe“ ist allmählich die Forderung nach der „Geistesnähe“ immer mehr prävalierend geworden. Als ein idealer Hintergrund werden dabei stets die französische Geistesrichtung und Kunst angesehen, jetzt werden ihre Formwerte mehr hochgeschätzt. 1939 erlebten sowohl die von der französischen Geistesrichtung ausgehenden Kunstereignisse als auch ihre preisenden Rezensionen einen Höhepunkt. Die Mehrzahl der produktivsten estnischen Kritiker, die sich auch in der Kunst Europas orientieren konnten (H. Kompus, R. Kangro-Pool, R. Paris, L. Soonberg u. a.), aber auch Künstler, die ihre Überzeugungen in Worten ausgelegt haben (Adamson-Eric), reagierten lebhaft auf die große französische Kunstausstellung im Tallinner Haus der Künste. Auch die Gruppenausstellung der estnischen Kunstmaler und die Ausstellung der estnischen Kunstmalerinnen haben von denselben Bewertungskriterien ausgehend Aufsehen erregt.

Den Haltungen der estnischen Kunstauffassungen durch die 1930er Jahre nachgehend kann man die Akzeptierung und Reflektierung der allgemeinen geistigen Haltungen bemerken und gegen Ende des Jahrzehnts auch die Anfänge eines neuen Paradigmas — einer höchst ästhetischen Kunstbehandlung — wahrnehmen. Das waren die Anfänge einer neuen Haltung, die, als ob die Unterwerfung Estlands den totalitären Systemen voraussehend, in den ersten Jahren der russischen Okkupation 1940—41, während der deutschen Okkupation 1941—44 und später unter den Bedingungen der kunstfeindlichen Ideologie der Sowjetunion, die Rolle des Schutzmechanismus übernommen hat. Diese Haltung schützte die unter den freien unabhängigen Entwicklungsbedingungen entstandene Kunst und ihre Ideale — die Kontinuität und Klarheit der von der französischen Geistesrichtung der 1930er Jahre ausgehenden Traditionen.

ИЗМЕНЕНИЕ МЕНТАЛИТЕТА В ТРАКТОВКЕ ЭСТОНСКОГО ИСКУССТВА В 1930-е ГОДЫ

Peet VARBLANE

В статье рассматривается, как менялись ценностные ориентации в эстонской художественной критике в 1930-е годы в связи с произошедшей переоценкой ценностей в европейской культуре. По примеру Франции отдавалось предпочтение реалистическому искусству и сохранению классических традиций. Эти перемены можно рассматривать как ответную реакцию на возрастающее влияние в Европе тоталитарных режимов. Художественная критика, как бы предчувствуя, что такая же участь через десятилетие постигнет и Эстонию, взяла на себя роль проповедника чисто художественных ценностей.