



Kunstiteaduslikke Uurimusi

Studies on Art and Architecture
Studien für Kunstwissenschaft

**2025,
kd 34 / 1-2**

**Eriteema:
Dekadents**

TIINA ABEL

Dekadents kunstis. Saateks teemanumbrile

MARGUS VIHALEM

Hippolyte Taine ja tema „Philosophie de l'art“:
kunsti looduslikud alused

LOLA ANNABEL KASS

Dekadentsikunst: püüd ületada lagunemist ja langust

TIMO HUUSKO

Boheemlastest kunstnikud üleminekuseisundis.
Klassiühiskonna murenemisest ja noorte kunstnike
dekadentsist Soomes

TIINA ABEL

Hingelise koormatuse lahendamine: Kristjan Raud,
Erich von Kügelgen, Eduard Wiiralt

KAI STAHL

Müüdava naise kuvandi mitmenäolisus
Natalie Mei loomingus

TÕNIS TATAR

Tõnis Vindi 1970. aastate aktikunstist
dekadentsiesteetika taustal

AARE PILV

Kuidas dekadentidest saavad propagandistid.
Barbaruse ja Semperi näide.

LEO LUKS

Dekadentlik estetism humanitaaria programmina

Kunstiteaduslikke Uurimusi

**Studies on Art and Architecture
Studien für Kunstwissenschaft**

2025, kd 34 / 1-2

Kunstiteaduslikke Uurimusi

Studies on Art and Architecture
Studien für Kunstwissenschaft

2025
kd 34 / 1-2

Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühing
Estonian Society of Art Historians and Curators

Tallinn 2025

Toimetuskolleegium / Editorial Board:

dr Kirsti Jõesalu
prof Krista Kodres
prof Andres Kurg
prof Kersti Markus
prof Virve Sarapik
dr Jaak Tomberg

Rahvusvaheline kolleegium / International Advisory Board:

dr Edit Andras
prof Jan von Bonsdorff
prof Michael Ann Holly
prof Mark Gottdiener
prof *emer.* Altti Kuusamo
prof Aleksandra Lipinska
prof Giedrė Mickunaitė
prof Matthew Rampley

Peatoimetaja / Editor-in-Chief: Ingrid Ruudi

Eriteema toimetaja / Guest Editor: Tiina Abel

Toimetaja / Assistant Editor: Kai Vallikivi

Keeletoimetajad / Copy editors: Tiina Hallik, Richard Adang

Kujundus ja küljendus / Design & Layout: Piia Ruber

Trükk / Printing:

AS Pakett trükikoda

Aadress / Address:

Kunstiteaduslikke Uurimusi

Põhja puistee 7

Tallinn 10412

Estonia

e-mail: ingid.ruudi@artun.ee

<http://ktu.kty.ee>

(C) Eesti Kunstiteadlaste ja Kuraatorite Ühing 2025

ISSN 1406-2860

Ajakirja indekseerivad / Indexed in:

Arts & Humanities Citation Index and Current Contents/Arts and Humanities

Scopus

Central and Eastern European Online Library (CEEOL)

Ulrich's Periodicals Directory

H. W. Wilson's Art Full Text

ProQuest Arts & Humanities Full Text

ARTbibliographies Modern

EBSCO (Art & Architecture Complete; Art & Architecture Index)

Ajakirja toetavad

Eesti Kultuurkapital

Eesti Kunstiakadeemia

Eesti Kunstnike Liit

The journal is supported by

Cultural Endowment of Estonia

Estonian Academy of Arts

Estonian Artists' Association

Sisukord/Contents

ARTIKLID / ARTICLES

Tiina Abel. Dekadents kunstis.
Saateks teemanumbrile 7

Margus Vihalem. Hippolyte Taine
ja tema „Philosophie de l'art“: kunsti
looduslikud alused 17

Lola Annabel Kass. Dekadentsikunst:
püüd ületada lagunemist ja langust 36

Timo Huusko. Boheemlastest
kunstnikud üleminekuseisundis.
Klassiühiskonna murenemisest ja noorte
kunstnike dekadentsist Soomes 62

Tiina Abel. Hingelise koormatuse
lahendamine: Kristjan Raud, Erich von
Kügelgen, Eduard Wiiralt 87

Kai Stahl. Müüdava naise kuvandi
mitmenäolisus Natalie Mei loomingus 112

Tõnis Tatar. Tõnis Vindi 1970. aastate
aktikunstist dekadentsi esteetika
taustal 141

Aare Pilv. Kuidas dekadentidest
saavad propagandistid. Barbaruse ja
Semperi näide. 168

FOOKUS / FOCUS

Leo Luks. Dekadentlik estetism
humanitaaria programmina 187

Aare Pilv. Mõtteid seoses Leo Luksi
artikliga „Dekadentlik estetism
humanitaaria programmina“ 197

Laura Moure Cecchini. Dekadents ja
kujutav kunst 200

ÜLEVAATED / REVIEWS

Johannes Saar. Ülo Sooster –
tõlgenduste ringrada 217

Kadri Leetmaa. Raamat kui teejuht 224

Ülo Valk. Mässav trikster Eesti
kultuurimaastikul 229

**Epp Annus, Linda Kaljundi,
Andres Kurg, Johanna Ross.**
Kuidas teha teisiti? 234

Karina Simonson. Family Reunion 241

Maria Elisabeth Leemet.
Suvilatest ja suvitamisest Eesti
Vabaõhumuuseumis 247

Kai Vallikivi.
Rahvusliku enesemääramise
rahvusvahelised lood 251

KROONIKA / CHRONICLE 255

AUTORID / AUTHORS 261

Dekadents kunstis. Saateks teemanumbrile

TIINA ABEL

Käesoleva Kunstiteaduslike Uurimuste numbri artiklid on inspireeritud dekadentsi mõistest ja avavad sellega seotud kunstinähtuste temaatikat. Kuigi kogumiku artiklitest selguvad nii mõnedki teemaga seotud üksikasjad, tuleks alustada lühikese sissevaatega mõiste rakendamisest ja rakendatavusest Eesti kunsti uurimisel. Dekadentsi ja dekadentismi mõisteid pole eesti kunstiteaduslikes tekstides eriti kasutusväärteteks peetud ja nende rakendamist tuleb skeptilisemate kolleegide veenmiseks endiselt küllaltki detailselt põhjendada. Tõenäoliselt õigustatult, sest dekadentsi ja dekadentismi tähendusväli on kiuslikult lai. Mõisted isegi on väga ambivalentsed ja suutelised ühelt poolt seda ambivalentsust juurde looma ja teisalt üllatavalt edukalt hõlmama.

Tänu üldisele huvi kasvule dekadentsiga seotud problemaatika vastu on see siiski tänaseks jõudnud ka kunstiuurimustesse. Meil on katalüsaatorina toiminud eeskätt Eesti kirjandusuurijad eesotsas Mirjam Hinrikuse ja tema kolleegidega Underi ja Tuglase Kirjanduskeskusest¹, aga ka Kaia Sisaski trükis ilmunud doktoritöö „Noor-Eesti ja prantsuse vaim“.² Just kirjandusteadlased on nüüd juba üle paari aastakümne kompinnud dekadentsi mõiste defineerimise ja rakendamise erinevaid võimalusi. Kunstiteaduses on selle teema tõstatajaks Lola Annabel Kass, kelle doktoritöö, teadustekstid ja Kumus toimunud näitus „Kurja lillede lapsed. Eesti dekadentlik kunst“³ 2017. ja 2018. aastal tõid vaatevälja mitte ainult terve hulga seni eesti kunstajaloo jutustustest välja jäänud kunstiteoseid, vaid ka arutelu dekadentliku kunsti loomuse ja dekadentsi mõiste sisu üle.⁴ Oma panuse andis kindlasti ka Kumus toimunud dekadentsi kui katusmõistega tihedalt seotud Baltimaade sümbolismile pühendatud ja hiljem mitmes riigis eksponeeritud näitus ja seda saatva

1 Mirjam Hinrikus on algatanud uurimisprojekti „Tsiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ (PRG1667), mille raames on valminud ka osa käesoleva numbri artiklitest.

2 K. Sisask, Noor-Eesti ja prantsuse vaim. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 2018.

3 Kurja lillede lapsed: Eesti dekadentlik kunst/Children of the flowers of evil. Koost L. A Kass, M. Hinrikus, L. Pahlapuu. Näituse kataloog. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2017.

4 Vt viiteid Lola Annabel Kassi tekstidele tema käesoleva kogumiku artiklis.

kataloogi tekstid.⁵ Dekadentsikunsti sündi ja üldisi tunnusjooni käsitleb ka käesolevas ajakirja numbris **Lola Annabel Kass**.

Dekadentsi ja dekadentismi mõistete vältimisel on olnud oma põhjused. Dekadentsi seostatakse sageli asjakohaselt kultuurilise vastuhakuga ja kirjeldatakse kiirete ühiskondlike muutuste tõttu pinna jalge alt kaotanud kunstiinimeste kriisina. Progressiusu kaotanud dekadendid avasid tagasitee inimese sisemaailma ja spirituaalsuse juurde. Nähtavasse reaalsusse usalduse kaotanud, täis protestivaimu kodanliku mentaliteedi pragmaatilise eluhoiaku suhtes, sõnastasid nad ka kunsti jaoks uue ülesande – tõlgendada nähtumusi, varjatud, sügavamat reaalsust, olla vahetalitajaks inimese sisemaailma ja välise reaalsuse vahel. Vahendaja rolli tuli täita vabana reeglitest, mille oli kehtestanud 19. sajandi teisel poolel ikka veel kehtinud kunstiakadeemiate antiikkunstile toetuv ratsionaalne õppesüsteem, esteetilisest tõekspidamisest, žanride hierarhia ja vastuvõetavaks tunnistatud teemad.

Eestis ei olnud 19. ja 20. sajandi vahetusel ei institutsioone ega kunstipraktikaid, mille vastu kunstnikud Läänes võitlesid. Tardunud kunstiakadeemiate õpetamisviis, kunsti hindamiseks välja töötatud süsteem puudutasid siinseid kunstnikke vaid kaudselt, lühiajaliste õpingute kaudu ühes või teises kunstiakadeemias. Eesti sajandivahetuse kultuuriruumis puudus alus moderniste vallanud tsivilisatsioonitüdimuseks, kuid elutunde tähistajana ja moodsa ühiskonna nähtustega sidepidamise vormina oli dekadentsil, eelkõige kunstnikke mõjutanud Eesti literaatide silmis, kindel koht. Mida enam liiguti 20. sajandi sügavusse, seda rohkem hakkas selle mõiste kasutusväärtus ka kogu Euroopas kahanema. Esimese maailmasõja puhkemine asendas kultuurilise pessimismi tõsiste eksistentsiaalsete probleemidega. Pärast sõjaaja metsikusi, millega Euroopa ühiskonnad polnud varem kokku puutunud, ei saanudki lammutamise, lõhkumise, hävitamise idee vastukaja leida. Ja see peegeldub väga selgelt sõjajärgses kunstis. Sõjajärgne stabiilsuse igatsus inspireeris omakorda kogu Euroopa kunstipildis uue vastuhaku, sedapuhku vastuhaku igasuguse (kunstis muidugi eelkõige objekti, vormi) terviku lammutamise vastu, nagu futuristid, kubistid jt olid radikaalidena seda Esimese maailmasõja eel uue kunstilise tegelikkuse nimel teinud. Pealegi olid ülemöödunud sajandivahetuse dekadentsiga seotud kunstnikud Euroopas innustunud küll Freudist ja psühhoanalüüsist, kuid diskrediteerisid end huviga rassistlike, misogüüniaat või mendavate või üldse kahtlase metoodikaga saavutatud teadusuuringute (nt eugenika) tulemuste vastu.

Eesti Vabariigi sünnile järgnenud aeg andis siinsele kontravastuhakule hoogu. Poliitilised ja kultuurilised olud muutusid sellisel määral, et lagunemise ideoloogial puudus kandepind. Eesti Vabariigis oldi oma riigi kui rahvusriigi eufoorilise ülesehitamise faasis. Dekadentsi mõiste/sõna/nähtus hakkas juba maailmasõdade vahelise traditsionalismi laines ja eesti stiili nõudmise taustal omandama halvatavat tähendust. Eriti muidugi 1930. aastate keskpaigast alates, mil isegi rahvuslikust rahvuslikumaks peetud Kristjan Raud oli sunnitud avalikult meelde tuletama,

⁵ Vabad hinged: sümbolism Baltimaade kunstis. Näitus Kumu kunstimuuseumis, 12.10.2018–03.02.2019 = Wild souls: symbolism in the art of the Baltic States. Exhibition at the Kumu Art Museum, 12.10.2018–03.02.2019 / [koost Eesti Kunstimuuseum]. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Kumu kunstimuuseum, 2018.

et kunsti tegemisel on oluline kunstniku intuitsioon, tahe ja individuaalsus, mitte elulähedus ja propagandistlikud loosungid.

Teise maailmasõja järel, nõukogude võimu kõige karmima ideoloogilise surve ajal sobinuksid Lääne ühiskonna allakäigule viitavad ja sõimusõnana kasutatavad väljendid muidugi suurepäraselt. Sõna „dekadents“, allakäik, armastati kasutada ühiskonna kohta, mis toodab liiga palju individuaalsust kõrgelt hindavaid inimesi, kes ei soovi tegutseda ühiselu hüvanguks, töötades vastu nõukogude korra tingimustes vohanud kollektiivsuse ja kollektiivse töö paatosele. Isegi kui erialainimeste jaoks oleks dekadentsi mõiste neutraalne kasutamine selle tähendusvälja avardades mõeldav, olnuks tervemõistuslikul inimesel raske kasutada ideoloogilist sõimusõna Eesti moodsa kunsti algusaegade iseloomustamiseks, mille suhtes eriti nõukogude ajal tunti erilist nostalgilist poolehoidu. 20. sajandi alguskümnendite modernismi positiivses võtmes käsitlemine oli muutunud omamoodi valitsevale ideoloogiale vastupanu vormiks. „Kas see pole rafineerituse ja ainulaadsuse paratamatu saatus, et õigus jääb alati brutaalsele jõule?“ küsib 20. sajandi alguses ka Eestis armastatud dekadentsi teoreetik Paul Bourget.⁶

Dekadentsi mõiste positiivne kasutamine kunstiteaduslikus uurimistöös, nagu eespool öeldud, ei ole väga pika ajalooga mujalgi, eelkõige muidugi mõiste külge kinnistunud negatiivsete tähendusvarjundite tõttu. Selle võimalusi katusmõistena, kunsti ja ühiskondlike liikumisi seostava nähtusena kunstiteaduslikus uurimistöös täiel määral ei tajutud. Dekadentsi naasmises kunstiajaloolaste mõistete varamusse on „süüdi“ peamiselt kunstiteaduse kui distsipliini enda raames toimunud pöörded. Moodsa kunsti ajalugusid kirjutati aastakümneid kunsti kõige radikaalsemate vormiuuenduste loona, n-ö latvupidi liikudes, ja peamiselt ismide keeles. Kogu avangardist väljapoole jääv keeruline kunstiorganism, sh ka dekadentsiga seostatav, aga ka lihtsalt vormiuuendajatest väljapoole jääv kunstipraktika jäeti käsitlustest lihtlabaselt välja. Nii oli see modernistlikes kunstiajalugudes ka akademismiga, mille potentsiaali ja rolli modernismi eelloos on hakatud mõistma ja käsitlema alles viimastel kümnenditel. Dekadentsi mõiste eduka naasmise taga tuleks näha eelkõige selle ambivalentsust, suutlikkust näha kunstinähtusi ja -protsesse erinevatest külgedest ja samas taotleda selle suure kobarmõiste erinevate aspektide kaudu uurimisobjekti võimalikult igakülgselt analüüsi. Samas ka kobarmõistena ei ole dekadents, nagu eespool nenditud, lobedalt defineeritav ja teiste kasutusel olevate mõistetega seostatav. Endiselt tundub hädavajalik dekadentsi ja modernismi, eriti aga dekadentsi ja võimsalt vormiuuendusse panustanud radikaalse kunsti-avangardi vahekorra sisukas selgitamine.

Eesti kunstiajaloo saame tänapäeval dekadentsiga seostada mitmeid kunstnikke, keda modernistlikud kunstiajalood on erinevatel põhjustel marginaliseerinud. Osa neist töötas toona tähtsusetuks peetud tehnikates (joonistus, graafika), tühistes formaatides või ebaesinduslikeks peetud kunstivaldkondades (nt raamatukujunduse alal). Ka igasugune visandlikkus ja lõpetamatus surus teosed huvipii-rest välja, sest hinnangute mõõdupuuks olid maalikunsti esinduslikud formaadid

ja akadeemiline lõpetatus kui kunstiteose väärtuse mõõdupuu idee. Rääkimata sellest, et kogu see kaua tähtsusetuks peetud kunstikraam käsitles meie rahvusromantilise kunsti õitseajal sellesse narratiivi sobimatuid teemasid. Kuna üha enam uuritakse konkreetse ajalõigu kunsti n-ö tervikliku organismina, on endised marginaalid teadlaste huviorbiiti kinnistunud ja sundinud küsima uue, nüansseeritumat käsitlust võimaldava mõisteaparatuuri järele. Dekadentsiga praegu seostatavatest, Eesti kunstiajaloo kaanonisse kuulunud inimese vaimumaaailma, erootikat, eksistentsiaalset ängi, hea ja kurja teemat käsitlenud kunstnikest kirjutati loomulikult ka varem, kuid valdavalt sümbolismi raamistuses. See tõstatab küsimuse dekadentsi ja sümbolismi vahekorra. Sümbolismi ja dekadentsi seosed kujutavas kunstis olid probleemiks juba 19. sajandi teisel poolel, sest toonased kirjanikud ja kriitikud kippusid dekadentide eluhoiakud mehhaaniliselt kunstile üle kandma. Lääne kunstiteadlased on sellest kimbatuses püüdnud üle saada sel moel, et käsitlevad dekadentsi sümbolismi häiritud lähisugulasena, erineva ehitusliku struktuuriga sajandivahetuse idioomina, mõned eristavad ka dekadentlikku sümbolismi. Eesti kunstiteaduses seisab võimalike seoste põhjalikum analüüs alles ees.

Samas tuleb tunnistada, et dekadents ei kata täiel määral ühegi Eesti kunstniku loomingut, Erik Obermann ehk välja arvatud. Eesti kunstiajaloo dekadentsikunstile iseloomulike sugemetega teoseid, mõnel kunstnikul on dekadentsivaimususest kantud loomingulisi perioode. Nii kippus see olema ka ülemöödunud sajandivahetusel, dekadentliku kunsti õitseajal, kogu Euroopas töötanud kunstnike puhul. Enamasti ei nimetanudki nad ennast dekadentideks, vaid pigem sümbolistideks. Kui aga nende teoseid lähemalt uurida, siis leiab nii Lääne kui ka Eesti sümbolistlikuna käsitletud kunstist jooni, mis seostuvad dekadentliku teadvuse seisundiga: äärmuslikku pinget, hingelist koormatust, tähelepanu äratavalt liialdatud vormikõnet, süngust, pingestatud ja katkendlikku joont, veidrat ornamentikat, kui loetleda ainult mõned tunnused. Tõsi, ka see ei tee asja esialgu selgemaks, sest esitatud loetelu mõnedki elemendid iseloomustavad ka seni ekspressionistlikeks tunnustatud teoseid. Usun siiski, et süvenemine ambivalentssesse dekadentsi mõistesse aitab ehk ka Eesti kunstikirjutuses kohati ikka veel püsivast vormikultusest ja ismide painest vabaneda, eriti kui me oleme praeguseks tunnistanud hübriidsuse, erinevate ajastute kunstiideede üheaegse kohalolu Eesti klassikalise modernismi üheks põhitunnuseks. Hetkel tundub, et dekadentsikunst sulandus omapärasel moel siinse laialt mõistetud modernismi raamistikku, mille ilmingute analüüsimisel hinnatakse kõrgelt ka konteksti.

Teeksin vahet ka dekadentsil ja dekadentismil, sest suur osa Eesti 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse kunstist liigitub pigem dekadentismi alla, see on enamasti loodud toona moeka, progressiusu kaotamisest ja kriisitajust sündinud loomepraktika ja elutunde adaptatsioonina, reaktsioonina linnastumisele ja seda peegeldavale elutundele. Eesti kunsti käsitlemist dekadentsi raamistuses võib pidada ka Euroopa kultuuripildi täiendamise missiooniks. Eesti kui Euroopa ääremaa roll dekadentsi üldpildi täiendamisel toetub paradoksaalselt asjaolule, et siinmail puudus suurem osa elujõulise dekadentsikunsti viljelemise eeldustest. Dekadentsiga seotud kunstiideed sattusid Eestis hoopis teistsugusele pinnale. Ühelt poolt oldi teadlikud

moodsa kunsti, sh dekadentsi erinevatest tüüpidest, teiselt poolt avas nende üheaegne jõudmine eesti kunsti tee omapärastele hübriidsetele dekadentsiteadvust peegeldavatele kunstivormidele. Seda võimendasid mõistagi kunstnike isiklikud ambitsioonid, nende ande omapära ja kohalikud traditsioonid. Just sel moel kujunes välja kohaliku dekadentsitunnetuse väli. Eestiga seostatavate kunstnike dekadentsiteadvuse loomungusse vallandamise strateegiad olid loomulikult erinevad. Erich von Kügelgen võttis täiel määral üle Lääne dekadentlikus kunstis viljeldud motiivid, antiikmütoloogia ja kristluse kangelased. Kristjan Raud ammutas suurema osa oma kangelastest eesti mütoloogiast ja rahvaluulest, kusjuures dekadentsiga siduvaks jooneks võiks pidada muuhulgas silmnähtavat kiindumust lõpuideedesse ja nende väljendamiseks uue, suurema üldistusjõuga vormi otsimist. Eduard Wiiralti varase graafika juhtmotiiviks on jumalikkuse ja loomalikkuse vahepealsuses siplev inimene, mis sulandub dekadentliku kunsti keerulisse metsluse, metsikuse, õõva problemaatikasse. Vormiuuenduse, eksistentsiaalse ängi, afektide, erootikasse suhtumise, ande, tehnika valiku ja motiivieelistuste koosmõjus kujunesid välja erinevad dekadentsiteadvuse avaldumise mustrid.

Reaalsuse ja sisemaailma terav vastandlikkus on üks peamisi dekadentsiteadvust kandvate kunstnike kollisioone. Meie esimese põlvkonna modernistide sisetunnet ebakindlust võimendas muu kõrval nende talupoeglik päritolu, mis ei lasknud end hästi tunda ei linnas ega maal. Nende seisundit iseloomustab ebakindlust tekitav kahevahelolek, millest Soome kunsti näitel kirjutab kogumikus **Timo Huusko**.

Kirjeldatud asjaolusid arvestades on selge, et esimene dekadentsi erinevaid perioode ja küsimusi eksponeeriv kogumik ei paku ammendavaid vastuseid. Samas kerkivad artiklites üles laia dekadentsiteema erinevad aspektid. **Margus Vihalem** annab dekadentsi silmas pidades ülevaate ühest 19. ja 20. sajandi vahetuse mõjuka mõtleja Hippolyte Taine'i kunstifilosoofiast. **Tiina Abel** ja **Kai Stahl** otsivad kunstnike Kristjan Raua, Erich von Kügelgeni, Eduard Wiiralti ja Natalie Mei teoste lähilugemist appi võttes nende loomingu dekadentsiga seostatavaid omadusi ja meeleolusid. Nõukogude ajal töötanud kirjanike ja kunstnike loomingu analüüsivad dekadentsi vaatepunktist **Aare Pilv** ja **Tõnis Tatar**. Dekadentsi ja puhta kunsti idee omapärase seostamisega teadusteksti probleemidega tegeleb ka numbri „Fookuse“ rubriiki paigutatud **Leo Luksi** manifesteeriv sõnavõtt ja Aare Pilve vastukaja sellele.

Loodan, et ehk suudab köitesse koondatud väike tekstivalik ärgitada huvi dekadentsi kui nähtuse ja dekadentliku elutunde ilmingute avastamise vastu Eesti kunstnike loomungus.

Artikkel on valminud Eesti Teadusagentuuri grandil PRG1667 „Tsiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ toetusel.

Decadence in Art. Foreword to the Thematic Issue

TIINA ABEL

The articles for this issue of *Studies on Art and Architecture* were inspired by the Decadence movement and related artistic phenomena. Although individual articles reveal various details associated with the topic, we should start with a short introduction to how the term is, and can be, used in the study of Estonian art. 'Decadence' and 'Decadentism' have not been considered particularly useful in Estonian-language scholarly texts on art, and it takes some effort to convince sceptical colleagues of their value: rightly so, because the semantic field encompassed by the two terms is frustratingly broad. They are in fact ambiguous terms, capable of spawning even greater ambiguity, but also of describing phenomena surprisingly aptly.

Due to the general increase in interest in problems related to Decadence, it has emerged as a focus in art scholarship. In Estonia, literary scholars led by Mirjam Hinrikus¹ and her colleagues from the Under and Tuglas Literature Centre have served as a catalyst, as has Kaia Sisask's doctoral dissertation on the Young Estonia society and the French spirit.² Over the last few decades, literary

scholars in particular have explored the various ways of defining and applying the term Decadence. In the art history discipline, the topic was addressed by Lola Annabel Kass, whose doctoral dissertation, research texts and role as a co-curator of the Kumu exhibition *Children of the Flowers of Evil. Estonian Decadent Art*³ spotlighted a wide array of artworks omitted from narratives of Estonian art history and also opened a discussion on the essence of Decadent art and the term Decadence.⁴ Nor should we overlook another exhibition at Kumu, on Baltic Symbolism – closely related to Decadence, being an umbrella term – an exhibition which travelled on to many other countries and was accompanied by a catalogue of texts.⁵ The birth of Decadent art and its general characteristics are treated in this issue by **Lola Annabel Kass**.

There are also good reasons for avoiding the terms Decadence and Decadentism. Decadence is often associated with cultural rebellion and is described as a crisis experienced by artists who had lost their footing due to rapid social change. Practitioners of Decadence, having lost their faith in progress, opened a path for returning to the inner world and spirituality. Having lost confidence in visible reality, and filled with a spirit of protest against the

1 Mirjam Hinrikus initiated a research project (PRG1676 „Emergence of a Civilised Nation: Decadence and Transitionality in 1905–1940”) which was the framework for the writing of some of the articles in this issue.

2 K. Sisask, Noor-Eesti ja prantsuse vaim. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 2018.

3 Kurja lillede lapsed: Eesti dekadentlike kunst/ Children of the flowers of evil. Ed by L. A. Kass, M. Hinrikus, L. Pählapuu. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2017.

4 See references to Lola Annabel Kass's texts in her article in this volume.

5 Vabad hinged: sümbolism Baltimaade kunstis. Näitus Kumu kunstimuuseumis, 12.10.2018–03.02.2019 = Wild souls : symbolism in the art of the Baltic States : Exhibition at the Kumu Art Museum, 12.10.2018–03.02.2019. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Kumu kunstimuuseum, 2018

bourgeois mentality's pragmatic world-view, they articulated a new mission for art: to interpret manifestations of a concealed, deeper reality, and to be a conduit between the individual's inner world and external reality. The role of intermediary had to be filled without the constraints of rules established by the art academies of the second half of the 19th century with only the Classical Antiquity-informed rational academic system, aesthetic tenets, hierarchy of genres and themes deemed acceptable.

At the turn of the 19th and 20th centuries, Estonia did not have the kinds of institutions or art practices that artists in the West resisted. Artists in Estonia were only indirectly affected by the ossified teaching methods at art academies, on short stints studying abroad. In the cultural space of turn-of-the-century Estonia, there was no reason for the weariness of civilisation that gripped the modernists, yet in the eyes of Estonian literary lights who influenced artists, Decadence played a special role, expressing a certain sensibility regarding life and a link with phenomena in modern society. As the 20th century wore on, the practical value of using the term began waning all across Europe. The outbreak of the First World War supplanted cultural pessimism with serious existential problems. After the horrors of the war, unprecedented for European societies, the idea of tearing down no longer resonated. The longing for post-war stability inspired a new revolt across the European art scene, this time directed at tearing down any kind of a whole (in art, form was of course above all the object), as the Futurists, Cubists and others had done as radicals in the name of a new artistic reality on

the eve of the First World War. Moreover, while artists associated with *fin-de-siècle* Decadence in Europe had been inspired by Freud and psychoanalysis, they discredited themselves by dabbling in pseudoscientific racist, misogynistic or methodologically dubious research findings (e.g. eugenics). With traditionalism on the ascendant between the world wars, a word that had defined an outlook on life in a certain era began to take on a negative connotation of decline.

The era after Estonian statehood accelerated the counter-revolt in this region. Political and cultural circumstances changed so significantly that the decay ideology lost traction. The interwar Republic of Estonia era was a heady time, when the nation-state was being established, which made 'Decadence' even more unpalatable, especially from the mid-1930s on, when Kristjan Raud, considered a nationalist artist, was forced to publicly remind the art world that the artist's intuition, will and individuality were important for making art: more important than closeness to life and propagandist slogans.

At the peak of Soviet oppression after the Second World War, epithets that referenced the decline of Western society would have fit perfectly. Even if the neutral use of 'Decadence' had been conceivable in professional circles, anyone with common sense would have found it hard to use such an ideological slur for the purpose of characterising the early days of Estonian modern art, which especially in Soviet times was viewed with a certain nostalgia. Holding a favourable view of the first decades of the 20th century was one way of resisting the ruling ideology. "But is it not the inevitable fate of the exquisite and the

rare to be defeated by brutality?" asked a theorist of Decadence, Paul Bourget, who was well-received in Estonia.⁶

The positive use of the term Decadence in art historical research does not go far back elsewhere either, above all due to the negative baggage that became attached to it. Its possibilities as an umbrella term, and a phenomenon associated with artistic and social movements were not understood fully. Decadence's return to the vocabulary of art historians is mainly due to shifts in art history itself as a discipline. Histories of modern art were written for decades as stories of the most radical innovations in art, told in a top-down manner, mainly couched in the language of -isms. The whole intricate artistic organism that lies outside the avant-garde, including artistic practice associated with Decadence but also merely external formal innovators, was simply crudely omitted from works. In modernist art histories, this was the case with academism, too, whose potential and role in the prologue to modernism began to be understood and treated only in recent decades. The reason for the resurgence of the term Decadence can be, above all, attributed to its ambivalence, its capability of seeing artistic phenomena and processes from different angles, while aspiring to a comprehensive analysis of the research object by exploring different aspects of this complex, overarching concept. At the same time, even as a composite term, Decadence cannot be loosely defined or easily related to other concepts in use. And so, it still seems essential to substantively explicate the relationship

between Decadence and modernism, especially between Decadence and the radical artistic avant-garde, which made a robust contribution to formal innovation.

In Estonian art history, there are a number of artists who can be associated with Decadence: artists whom modernist art histories have marginalised for various reasons. Some of them worked in media that were considered insignificant at the time (e.g. drawing or graphic art), in negligible formats or in art disciplines that were not considered representative (e.g. book design). Any sort of inchoateness also forced works out of the scope of interest, because the value of art was measured in terms of prestigious painting formats and academic refinement, not to mention that, during the high period of Estonian national romantic art, all of this 'unimportant' material treated themes that did not fit in with the narrative. Since the art of a specific period is increasingly studied as an integral organism, artworks formerly considered marginal have now drawn interest from researchers and have sparked a hunt for a vocabulary that supports a new, more nuanced approach. Although artists associated with Decadence in Estonia – who explored themes such as the human mind, eroticism, existential angst, and the notion of good and evil – were of course written about before, this was mainly in the context of Symbolism. This raises the question of how to describe the relationship between Decadence and Symbolism. The connections between Symbolism and Decadence in fine art were a problem in the 19th century. At the time, writers (in Estonia and the rest of Europe) transposed the sensibilities of Decadence

6 P. Bourget, *Esseid kaasaja psühholoogiast*. Tlk H. Sahkai. – Loomingu Raamatukogu 2011, nr 21–23, p. 19.

quite mechanically to art. Western art historians have tried to overcome this confusion by treating Decadence as a troubled close relative of Symbolism, an idiom of the turn of the century with a different structural composition, while some also distinguish Decadent Symbolism. A comprehensive analysis has yet to be done in Estonian art history.

At the same time, we should acknowledge that Decadence does not fully cover the oeuvre of any Estonian artist, other than perhaps Erik Obermann. Estonian art history has works with elements characteristic of Decadent art, while some artists have had creative periods of a Decadentist nature, and this tended to be so for artists who worked during the flowering of Decadent Art in the West at the turn of the 19th and 20th centuries. For the most part, they did not consider themselves Decadents, but rather Symbolists. But a closer examination of works by artists who were considered Western and Estonian Symbolists reveals features that can be associated with the Decadent consciousness: extreme tension, psychological weightiness, an ostentatious, exaggerated language of form, taut and interrupted lines and bizarre ornamentation, to name a few. That does not make things much clearer, as some of the elements in that list also describe works that have been declared to be Expressionist. Still, I think that delving into the ambiguous term Decadence will help us move beyond the cult of form and the lingering burden of -isms that still persists in some Estonian art writing, especially since we have come to see hybridity and the co-existence of artistic ideas from different eras as major features of Estonian classical modernism.

At present, it seems that Decadent art blended in a peculiar way into the broadly understood framework of local modernism, where its manifestations are analysed with full regard for context.

I would also draw a distinction between Decadence and Decadentism, since a large part of the late 19th and early 20th century art in Estonia is more accurately categorised as the latter, and reflects creative practices and world-views that came about from the loss of faith in progress and a sense of crisis, i.e. as a reaction to urbanisation and the associated outlook on life. The framing of Estonian art in a Decadent context can also be viewed as an attempt to add to the general European cultural landscape. The role of Estonia (on the periphery of Europe) in drawing the broader picture of Decadence rests paradoxically on the fact that Estonia lacked many of the preconditions for cultivating vibrant Decadent art. Ideas related to the movement were introduced to Estonia on a completely different basis. There was awareness of the different types of modern art, including Decadence, while the fact that they arrived all at once in Estonian art opened the door to peculiar hybrid art forms that reflected the consciousness of Decadence. This was amplified of course by personal ambitions of artists, the special nature of their talent and local traditions. It was in precisely this manner that the Estonian Decadent sensibility took shape. Strategies for manifesting Decadent ethos in the works of artists associated with Estonia naturally varied. Erich von Kugelgen fully adopted motifs explored in Western art, mythology from Classical Antiquity and Christian heroes. Raud drew a large share of his protagonists

from Estonian mythology and folklore, with a striking fondness for the idea of endings, and the search for a new more universal form could be considered a common denominator of Decadence. The leitmotif of Wiiralt's early graphic art was the idea of the human struggling in the interstices between God and the animal kingdom, which fits nicely into the tangled complexities of primitivism, the feral and the uncanny in Decadent art. Through the interplay of formal innovation, existential angst, affects, attitudes toward eroticism, talent, technical choices, and preferred motifs, distinct patterns emerged in the expression of Decadent consciousness.

The stark disconnect between reality and the internal world is one of the main obstacles for artists infused with the spirit of Decadence. The inner hesitations of Estonia's first generation of modernists was also amplified by Estonians' peasant origins, which made them feel not perfectly at home in either city or countryside. They were destined to ever vacillate between the two, as **Timo Huusko** writes using the example of Finnish art.

In light of the dilemmas described, it is clear that the first collection introducing different periods and questions in Decadence will not provide exhaustive answers. Yet the articles survey a wide spectrum of aspects. **Margus Vihalemm** provides an overview of the art philosophy of an influential turn-of-the-century thinker Hippolyte Taine. **Tiina Abel** and **Kai Stahl** seek out properties and moods associated with decadence through a close reading of the works of Kristjan Raud, Erich von Kügelgen, Eduard Wiiralt and Natalie Mei. The works of writers and artists who

were active during the Soviet occupation are analysed from the Decadent perspective by **Aare Pilv** and **Tõnis Tatar**. The linking of Decadence with the idea of pure art, along with the challenges this poses for scholarly writing, is also addressed in Leo Luks's manifesto-like statement and Aare Pilv's response, both featured in the *Focus* section of this issue.

I join all of the contributors in expressing the hope that this small selection of texts will kindle interest in discovering the possibilities of Decadence as a phenomenon and the Decadent sensibility in the works of Estonian artists.

Research for this article has been funded by the Estonian Research Council (PRG1667 Emergence of a Civilised Nation: Decadence and Transitionality 1905–1940).

Hippolyte Taine ja tema „Philosophie de l'art": kunsti looduslikud alused

MARGUS VIHALEM

Artikkel käsitleb 19. sajandi prantsuse mõtleja Hippolyte Taine'i esteetikat, keskendudes eelkõige tema teesele „Kunstifilosoofia“¹ („Philosophie de l'art"), ning vaatleb seal esitatud esteetikafilosoofilist tõlgendust kunstist kui dünaamilisest ja isegi orgaanilisest nähtusest. Rõhutades vajadust mõista kunsti väljaspool kitsalt kunstisisesest esteetilisest kriteeriumeid, toob Taine esiplaanile kunstiloome nn baastingimused ning põhjendab nende määravat loomust kunsti kujunemisel loodusteaduslike ja loodusfilosoofiliste metafooride kaudu. Kuid on need metafoorid taimedest, võrsetest, bioloogilistest protsessidest jms tõesti ainult metafoorid? Miks on kunst tema käsitluses alati seotud tõusude ja mõõnadega, kasvu ja hääbumise või allakäiguga, mis määravad ära ühe ajastu kunstikultuuri orgaanilise elutsükli? Kas Taine'i esteetikat ei tuleks pigem mõista nii, et kunstiline ilu toetub sarnastele alustele looduse iluga ning kasvab sellest orgaaniliselt välja ja mitte ei taandu sellele, nagu teda valdavalt on tõlgendatud? Need on mõned küsimused, millele siinse artikli vastust otsib. Artikli eesmärgiks on näidata, et Taine'i esteetika osutab tegelikult uutele suundadele esteetikas, mis alles 20. sajandi käigus hoo sisse saavad, sidudes esteetika palju rohkem inimese bioloogilis-kultuurilise taustaga, kui seda seni oli eeldatud.

Sissejuhatus

Prantsuse 19. sajandi mõtleja Hippolyte Adolphe Taine (1828–1893) on 19. sajandi üks mõjukamaid ja mitmekülgsemaid mõtlejaid, kelle Pariisi kõrgemas kunstikoolis École des Beaux-Arts peetud loengute märkmetel põhinev teos „Kunstifilosoofia“ on tema esteetikafilosoofia selgeim ja ühtlasi monumentaalseim väljendus. Taine'i mõtlemis- ja kirjutamisstiilis võib ära tunda 18. sajandi prantsuse filosoofidele omast sädelevat vaimukust ja irooniat. Nii peab Hilda Norman teda Voltaire'i järeletulijaks, kes ületab oma prantslaslikkuses ka Daudet'd², ehkki too viimane teda Normani sõnul humoorikuses ületab. Kes Taine'i on lugenud, teab, et tema

1 H. Taine, Philosophie de l'art. Paris: Fayard, 1985.

2 H. Norman, The Personality of Hippolyte Taine. – PMLA 1921, Vol. 36, No. 4, lk 531.

lugemine võib tõsta tuju mitte ainult seeläbi, et ta kunstiteose päritolu ja tähendust vägagi maiste asjaolude kokkusattumise tulemusena seletab, vaid ka seeläbi, et tema värvikad iseloomustused erinevate maade kommetest, eriti mis puudutab söömis- ja joomiskultuuri ja nendega seotud liialdusi, võivad lugejas esile kutsuda tahtmatuid naerupahvakuid ja tänapäeva poliitkorrektsuse ihaluses isegi mõningast kohmetust. Taine'i kohati irooniaga võrstsitatud huumorimeelt täiendab ateistlik meelelaad, mille põhjuseks on üks kristliku taustaga kriitik³ pidanud „sünnipäraselt atrofeerunud religioosset instinkti“. Taine ise on religioone nimetanud metafüüsilisteks poeemideks, millega kaasneb nõue neisse uskuda.⁴ Sarnaselt Friedrich Nietzschele vastandab ta kristlust loomulikule instinktile.⁵ Nii asetub Taine 19. sajandi suurte kristlusekriitikute hulka, kes on vabanenud spiritualistlikest illusioonidest inimese suhtes. Tema mõju naturalistlikku laadi⁶ kunstikäsitlustele, mis asetavad kunsti, nagu moraali, psühhofüsioloogilistele alustele, on raske üle hinnata.

Taine'i näol oli omas ajas tegemist omamoodi ohtliku mässajaga, kelle uuenuslikud ideed filosoofia ja teiste inimteaduste (tänapäevases jaotuses olid need alles kujunemas ning ta tähistas neid terminiga *la critique*) lähedasest seotusest loodusteadustega tekitavad 19. sajandi teises pooles omajagu turbulentsi. Paul Bourget, kes oli üks paljudest Taine'i loengute kuulajatest École des Beaux-Art'is, iseloomustab teda kui „julget ametliku metafüüsika iidolite hävitajat“⁷, kes sellega ei loonud mitte koolkonda, vaid andis tervele põlvkonnale edasi kriitilise hoiaku kõigi puuslike suhtes. Taine'i ideed inimkultuuri kohta, mis ammutavad inspiratsiooni Charles Darwini evolutsiooniteooriast ja laiemalt 19. sajandi loodusteaduste (eelkõige bioloogia) kiirest arengust, muutuvad omamoodi juhtideedeks paljudele 19. sajandi teise poole intellektuaalidele kirjanduses (Zola, Maupassant), kirjanduskriitikas ja filosoofias (Bourget, Nietzsche⁸ jt), andes tunnistust paratamatust paradigmuuutusest idealistliku esteetika juurest, mille keskmes oli *l'art pour l'art*-kontseptsioonist lähtuv arusaam kunstiteosest ja kunsti sõltumatusest muudest inimtegevuse valdkondadest, loodusteaduslike teadmisi arvesse võtva esteetika suunas.

Igaühel, kes soovib Taine'i filosoofiat, mis kombineerib mõjutusi stoitsismist hegelianismini, vähegi terviklikumalt haarata, tekib märkimisväärsed raskusi. Tema arusaama inimajaloost kui protsessist suunab suuresti saksa filosoof Hegel,

3 G. C. Rawlinson, *Recent French Tendencies From Renan to Claudel: A Study in French Religion*. Kessinger Publishing, 2010, lk 24.

4 H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*. Vol. I. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1863, lk xl.

5 „[L]e christianisme est une religion de seconde pousse qui contredit l'instinct naturel“. – H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 314.

6 Taine nimetab end harva naturalistik, iseloomustades pigem oma meetodit kui loomult naturalistlikku, mis taotleb alati mingi seaduspärasuseni jõudmist. Vt nt H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 373.

7 P. Bourget, *Esseid kaasaja psühholoogiast*. – Loomingu Raamatukogu 2011, nr 21–23, lk 84.

8 Bourget' ja Nietzsche seostest, sealhulgas suhtes Taine'iga, on Eestis kirjutanud Mirjam Hinrikus.

Vt M. Hinrikus, *Ambivalentsest dekadentsist ja selle sümptomitest Paul Bourget' ja Friedrich Nietzsche tekstides ning Friedebert Tuglase romaanis „Felix Ormusson“*. – Autogenees ja ülekanne: moodsa kultuuri kujunemine Eestis. (Collegium litterarum 25.) Koost R. Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2014, lk 199–240.

keda ta luges põhjalikult⁹ juba ülikooliõpingute ajal École Normale'is Pariisis ja arvatavalt veel ennegi, Collège Bourboni päevil. Taine'i huvi ajaloo ja samas ka retoorika vastu ei ole tema teoseid vaadates sugugi üllatav, vastupidi, tema arusaam ajaloo ja indiviidi suhtest on hegellikult üsnagi deterministlik. Näiteks „Essees Titus Liviusest“ võtab Taine indiviidi ja ajaloo suhte kokku järgmiselt: „Kui taidurlik inimvaim ka poleks, ei leiuta ta midagi uut: tema ideed on tema ajastu omad ja tema algupärane geniaalsus muudab selles ja lisab sellele vähe.“¹⁰ Hegeli jaoks on indiviid ajaloos iseendast teadlikuks saava vaimu ebateadlik moment, keda ajalugu pigem juhib ja suunab. Teadus lisab siia ka geoloogilise ajaloo: inimajalugu on vaid üürrike pinnavirvendus geoloogiliste ajastute mõõtmatusel kõrval¹¹, mille täit ulatust pole inimvaim suutelinegi endale selgelt ette kujutama.

Hilisema Taine'i imetlust teadusliku meetodi vastu, mida mõned uurijad on nimetanud ka stsientismiks¹², tasakaalustas Bourget' järgi roll, mida Taine omistas esteetiliselt kujutlusvõimele¹³ ja mis aitas tal teha olulisi filosoofilisi ja psühholoogilisi üldistusi, mis tihti asetustid tugevuse ja nõrkuse, arengu ja allakäigu laiale skaalale. Taine'i esteetilise mõtte seostest dekadentlike suundumustega kunstis annavad tunnistust tema enda kirjutised, alustades varasest kirjavahetusest (kus pessimism, *mal de siècle* ja *ennui* avalduvad passiivsete vormide nagu haigutamise kõrval ka keerukamates vormides, nagu byroniseerimises, wertheriseerimises ja muudes aktiivse prokrastineerimise viisides¹⁴), dekadentsi teema on tema loomingu üsnagi läbiv, sest see seostub inimese bioloogilise taustaga.

Taine'i kirjeldused inimloomuse ja selle väljenduste sügavalt instinktiivsest alusest osutavad sellele, et ta nägi lahendamatu vastuolu inimese ja bioloogilise olendi, teadvustatu ja mitteteadvustatu vahel. Selle vastuolu tuumaks paistab olevat modernse inimese radikaalne lõhestumine instinktiivse ja intellektuaalse vahel. Instinktiivsuse jõudu kehabast ühelt poolt antiikne ja renessanslik¹⁵ inimene, kes usub keha loomulike tungide jõesse ja seega väärtustab looduspärast elu ning sellest lähtuvat elamise rõõmu. Vastanduvaks jõuks on mõistus ja teadvus – kristlik (või üldisemalt religioosne) inimene, kes eitab keha ja selle elulisi instinkte ning ihaleb selle asemel midagi ülemeelelist, ideaalset, abstraktset. Selline inimene, olgu ta kunstnik või karakter kunstis, on oma loomult seeläbi põhimõtteline dekadent ja nihilist, kes asustab „kunstlikke linnu ja joondatud kultuure“¹⁶, mis inimest võõrandavad.

Taine'i esteetikas põimuvad visioon loodusest kui loovate ürgjõudude tsüklistisest allikast ning kunstist kui selle allika poolt viljastatud valdkonnast, milles see mõju võib omakorda avalduda ülimalt mitmekesisel, isegi vastuolulisel moel.

9 P. Lombardo, Hippolyte Taine between Art and Science. – Yale French Studies 1990, No. 77, lk 118, <https://www.jstor.org/stable/2930150> (vaadatud 12. III 2025).

10 „Si inventeur que soit un esprit, il n'invente guère; ses idées sont celles de son temps, et ce que son génie original y change ou ajoute est peu de chose.“ – H. Taine, Essai sur Tite Live. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1856, lk 10.

11 Vt näiteks H. Taine, Voyage aux Pyrénées. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1858, lk 229.

12 B. Grandordy, Charles Darwin et „l'évolution“ dans les arts plastiques de 1859 à 1914. Paris: L'Harmattan, 2012.

13 P. Bourget, Esseid kaasaja psühholoogiast, lk 88.

14 H. Norman, The Personality of Hippolyte Taine, lk 541.

15 „[V]ers la Renaissance, la nature opprimée s'est redressée et a repris l'ascendant.“ – H. Taine, Philosophie de l'art, lk 328.

16 Samas, lk 357.

Järgnevalt toon välja Taine'i filosoofilise esteetika alusmõisted ja näitan, kuidas need, inspireerituna loodusteadustest, suunavad laiemalt tema mõtlemist kirjan-duse ja kunsti vallas ning mõjutavad kogu 19. sajandi teise poole arusaama kunsti-teose päritolust ja seda suunavatest jõududest.

Taine'i esteetika: uus lähenemine kunstiteosele

„Kunstifilosoofia“ on mitme suure kunstikultuuri (Vana-Kreeka, Itaalia, Madal-maade) lähianalüüs, mis lähtub Taine'i teooria alusmõistetest (või põhijõududest¹⁷) *race*, *milieu* ja *moment*.¹⁸ Taine'i meetod võib paista omamoodi vastuoluna terminite-s: ühelt poolt seab Taine igasuguse kriitika aluseks loodusteaduslikku laadi fakti-kesksuse, teisalt on tema esteetika siiski esteetilise ilukogemuse käsitus, mille keskmes on kunstiteos kui faktiline antus, mis viitab (väga paljudele) nn ümbritse-vatele empiirilistele tõsiasiadele ja tingimustele. Taine nimetab oma lähenemisviisi modernseks ning võtab selle aluseks teadusliku uurimistöö maatriksi – see tähen-dab läheneda uuritavale kui faktile, mille loomust tuleb seletada sellele eelnenud ja seda tinginud põhjuste kaudu.¹⁹ Sellel meetodil on ilmselge eelis: normide kehtesta-mise asemel püüab ta mõista ja välja selgitada, millest üks kunstiteos tõukub, milli-sed kombes ja kultuur on ümbritsenud selle loonud autorit. See tähendab eelkõige teadlasele omase neutraalsuse ja eelarvamuste puudumisega läheneda igale kunsti-teosele, koolkonnale või suundumusele kui inimvaimu mitmekesisele väljendusele, sarnaselt botaanikule, kes oma uurimistöö käigus ei põlga ära ühtegi eluvormi, vaid vaimustub arusaamisest looduse imelisest jõust ja mitmekesisusest.

Kes siis Taine enda arvates eelkõige on – kriitik, filosoof, ajaloolane või keegi muu? Ta enda vastus tagasivaatavalt on sarnane sellele, kuidas näiteks Nietzsche filosoofiat mõistab ehk siis filosoofia on tegevus, mis toitub instinktidest ja on sel-lisena mõistetav²⁰ – see pole midagi muud kui (rakendus)psühholoogia²¹. Taine'i meetodi kujunemisel mängis olulist rolli Marie-Henri Beyle (ehk Stendhal), kel-lele ta omistab nn sügavamate psühholoogiliste protsesside ja põhjuste avastamise kaudu tundmuste klassifitseeriva analüüsi²², pidades teda ühtlasi sajandi (ja kõigi sajandite) suurimaks psühholoogiks²³. Sellele vaatamata jääb Taine oma teos-tes ikka ja eelkõige filosoofiks, nagu märgib ka Bourget.²⁴ Ta ei tõmba selget joont

17 Vt Valik prantsuse esseid. Koost A. Aspel. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, 1938.

18 Nende mõistete tõlkimise kohta vt M. Hinrikuse artiklit „Aino Kallas Taine'i lugemas“, mis annab hea üle-vaate Taine'i retseptisioonist siinmail ja esitab nende mõistete võimalikeks tõlkevasteteks *tõug*, *keskkond* ja *ajastu* (M. Hinrikus, Aino Kallas Taine'i lugemas. – Keel ja Kirjandus 2010, nr 10, lk 745). Samas ei paista olevat põhjust jääda eksklusiivselt nende vastete juurde.

19 „La méthode moderne que je tâche de suivre, et qui commence à s'introduire dans toutes les sciences morales, consiste à considérer les oeuvres humaines, et en particulier les oeuvres d'art, comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes...“ – H. Taine, Philosophie de l'art, lk 19.

20 Vt näiteks F. Nietzsche, Sealpool head ja kurja. Tlk J. Sooväli. Tartu: Ilmamaa, 2017, lk 12.

21 Tsit V. Giraud, Essai sur Taine, lk 12: „Depuis quarante ans, je n'ai fait que de la psychologie appliquée, ou pure.“ – V. Giraud, Essai sur Taine. Paris: Hachette, 1902.

22 H. Taine, Histoire de la littérature anglaise, lk xlv. Stendhali kokkuvõtlikuim käsitus sel teemal on „De l'amour“ (Stendhal, De l'amour. Paris: Garnier-Flammarion, 2001).

23 H. Taine, Les philosophes français du XIXe siècle. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1860, lk 305.

24 P. Bourget, Esseid kaasaja psühholoogiast, lk 86.

reaal- ja inimteaduste vahele, sest mõlemad uurivad tõsiasju ja suhteid, viimased tundmuse ja ideid kui tõsiasju ja nende suhteid. Filosoofia järgib üldjoontes sama skeemi ning uurib oma objekte kui teatud tõsiasjade, protsesside ja suhete rägastikku. Inimvaimgi oma lugematutes variatsioonides viitab, et teda ja tema väljendusi tuleb uurida kui loodusteaduslikke ja ajaloolisi tõsiasju, mis ulatusliku uurimistöö käigus avaldab meile järk-järgult oma sügavamad saladused ja viib mingite üldisemate ideede ja seaduspärasuste avastamiseni.

Miks on teatud loomad just sellised ja mitte teistsugused? Miks kujunevad ühes kohas inimesed, kelles pulbitseb vaba vaim, loominguline rõõmsameelsus ning kujutlusvõime joobumus?²⁵ Taine'i jaoks oleks vale taandada põhjused mingile ühele konkreetsele asjaolule. Näeme, et loomade puhul määrab nende keha ja selle funktsionaalsuse see, milliseks toitumisviisiks nad on kohastunud ning mida nad söövad²⁶: näiteks kogu suure kaslase keha on kohastunud sööma värsket liha ja seega küttima saakloomi – küünistest siseorganiteni on kõik temas vastava võimekuse jaoks kohandunud. See looduslike vormide ülim küllus võib tunduda puhtalt juhuslikuna, kuid pole seda sugugi, sest iga liik on kujunenud väga suurte ajaperioodide vältel ning selle kujunemise aluseks on füüsilised tingimused – põhiliselt kliima, maastik ja toit –, mis määravad selle olendi võimed tervikuna.

Ja Taine kannab need tingimused üle ka inimestele: „[t]eatud kliima, toiduainete, tüübipõlvnemise, valitsemisvormi ja usundi, maapinna ja ilmastiku laadi puhul on teada, et see kogum põhjuseid sünnitab kujutlusvõimelisi inimesi, kellel on anne emotsioonide kaudu luua ja haarata kauneid vormide, helide ja värvide kooslusi.“²⁷ Nii ei ole ideed, anded või kunstiteosed kunagi puhtalt sattumuslikud, viidates eelkõige tingimustele, milles mingi indiviid sünnib, kujuneb ja küpseb sellena, kes ta on. See pole lihtsalt metafoor, kui Taine käsitleb inimest taimena (*plante humaine*), kelle õiteks (*fleurs*) on kunst.²⁸ Inimest tulebki käsitleda sarnaselt taimele ja loomadele loodusjõududest tõukuva olendina, sest Taine'i arvates „ühe rahva ja ajastu moraalne struktuur on sama eripärane ja selgepiiriline kui ühe taime- või loomaliigi füüsiline struktuur.“²⁹ Nii on Taine ka loodusfilosoof, kes näeb looduses inimese võimete allikat: ehkki inimene pole taim, on ta siiski sama füüsilise maailma isend ja peab alluma samadele reeglitele, tõukuma samadest tingimustest ning selle aluseks on kausaalne seos, mis toimib nii füüsilisel kui moraalsel tasandil.³⁰

Toetudes näidetele, nagu Rabelais' „Pantagruel“ või Düreri puulõiked Kristuse kannatusloos sarjast, pakub ta välja analüüsimeetodi, mis ei erine olemuslikult mingi füüsilise või füsioloogilise protsessi, nagu näiteks kasvamine või seedimine, analüüsist täppisteaduse vahenditega. Ning kui Taine näitab, et füüsiliste nähtuste uurimise instrumendid võimaldavad meil mõista nende nähtuste iseloomu, sest toovad meile lähemale nende sisemise struktuuri ja seosed, siis sarnaselt toimib

25 H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 301.

26 H. Taine, *Les philosophes français du XIXe siècle*, lk 344.

27 Samas, lk 322.

28 H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 171, 198.

29 H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, lk xii.

30 „Que les faits soient physiques ou moraux, il n'importe, ils ont toujours des causes.“ – H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, lk xv.

ka vaimunähtuste analüüs: mida lähemalt ja detailsemalt me seda nähtust uurime, seda suurem mitmekesisus ja paljusus meile avaneb. Nähtav ja tunnetatav viitab sellele, mis jääb varjatuks ja taustal olevaks, välised asjaolud ja sündmused omavad nähtamatut seost sisemiste asjaolude ja sündmustega, mis määravad ühe looja hingeseisundi või tema teose sisemise väärtuse.³¹ Väline füüsiline maailm ja selle sisemised peegeldused indiviidi mõtetes ja tunnetes leiavad väljenduse raamatus või maalil – selline on seose ja välisuse vaheline lõputu ringkäik. Lisaks inimevaimu keerdkäikudele võimaldab see meetod paremini mõista, milliseid kunsti-teoseid ja loojaid võime pidada tõeliselt suureks, aga ka analüüsida esteetilisi väärtusi, „tunda ära nii õitsenguid kui allakäike“³² ning haarata nende dünaamikat. Selle dünaamika aluseks on inimese kui bioloogilise olendi elu, selle analoogiaks aga kunstnik, kelle elu eristab Taine ühelt poolt tõusu ja kasvamise, teiselt poolt aga languse ja lagunemise perioodi.³³ Ühte perioodi iseloomustab intensiivne õppimine ja areng, uute teadmiste ja oskuste omandamine, selle käigus kujuneb välja kunstniku stiil ja ta loob oma meistriteosed. Teist aga iseloomustab arengu peatumine ning asendumine inertsiga; viies selle kunsti tegemise tasandile: selline kunst sarnaneb surmale määratud haigega.³⁴

Taine'i esteetika põhijooned

Paljud kunstifilosoofiad kirjutavad kunstile ette tema väärtuse ja tähenduse, selmet uurida tegelikke kunsti(tungi) sügavuses toimivaid loovjõude väljaspool etteantud metafüüsilise mõtteskeemi aluseeldusi. Sellel erinevusel põhineb tavapärane kunstifilosoofia ja esteetika vaheline eristus, mille selgeima näite leiame Hegelilt (keda Taine oma noorpõlves isukalt loeb, nagu osutab näiteks Bourget oma essees „Hippolyte Taine“³⁵; ka Nietzsche peab Taine'i prantsuse (neo)hegelianismi kehas-tuseks³⁶). Ta rõhutab, et mingi ajastu kunsti sügavama olemuse mõistmiseks peame liikuma teose juurest nn metatasandile, nn väljendatu (idee) juurde, mis võimaldab meil näha kunstis toimuvat ja avalduvat tegelikku olemust. See tegelik olemus pole midagi muud kui kultuuris avalduva ja ennast reflekteeriva vaimu (*Geist*)³⁷ moment, niivõrd kui iga üksikteos on selle vaimu moment. Hegellik kunstifilosoofia seob niisiis kunsti ühte filosoofiaga selliselt, et kunstis avalduv on oma loomult sarnane filosoofias avalduvaga, ainult meedium selle teostamiseks on teine. Võib eeldada, et Taine'i arusaam kunstit ja kunstiteosest kui superindividaalse vaimu momentidest on osaliselt kujunenud hegelliku Zeitgeisti ja absoluutse vaimu saamisloost inspireeritult. Siiski keeldub Taine lõppkokkuvõttes hegellikust kunsti

31 „Le dehors exprime le dedans, l'histoire manifeste la psychologie, le visage révèle l'âme.“ – H. Taine, *Les philosophes français du XIXe siècle*, lk 331.

32 „[R]econnaître des floraisons et des dégénérescences...“ – H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 383.

33 Samas, lk 21.

34 Samas, lk 24.

35 P. Bourget, *Esseid kaasaja psühholoogiast*, lk 90.

36 F. Nietzsche, *Sealpool head ja kurja*, lk 197.

37 „L'art est une forme particulière sous laquelle l'esprit se manifeste...“ – F. Hegel, *Introduction à l'esthétique*. Tlk S. Jankélévitch. Paris: Flammarion, 1984, lk 16.

taandamisest vaimuks ja selle ideedeks ning uurib kunsti olemasolu tegelikke tingimusi, kujundades esteetika ümber omalaadseks botaanikaks.³⁸

Taine'i kunstifilosoofia on oma loomult esteetiline selles suhtes, et ta püüab kunsti mõista pigem empiirilis-ajaloolisest vaatenurgast, minnes tagasi kunsti sünnitavate tundmuste ja neid kujundavate jõudude juurde, see tähendab, kogemuse kui esteetilise afekteerituse lätete juurde. See afekteeritus ilmneb Taine'i jaoks selles, mida tunnetatakse kui tajutu olemuslikku või märkimisväärset omadust (*caractère essentiel ou saillant*)³⁹ – see on tajutu põhijoon, selle eristav omadus, mida kunstnik võib muuta või rõhutada, muutes sellega ka tajukogemuses antut. Taine'i kunstidefinitsioon määratleb kunsti kui mingi ainulaadse tunnusjoone domineerimist ja võimendust, kui teatavat intensiivistavat ümbertöötlust, milles reaalse olemuslikud jooned on viidud omamoodi loomingulise äärmuseni. See ei tähenda, et kunst peaks olema reaalsem kui reaalsus: ehkki kunsti puhul on Taine'i käsitluses endiselt tegemist teatava mimeesiga (välja arvatud muusika ja arhitektuur, mis loovad matemaatilistel suhetel põhinevaid kujutlusi ja neist lähtuvaid meelelisi antusi), pole jälgendamine kunsti eesmärk, vaid pigem vahend millegi tähendusliku esiletoomiseks, kogemisvõime organiseeritud suunamiseks. Kunst on reaalse loominguline intensiivistus, mitte reaalsuse lihtlabane kopeerimine. Nii võib juhtuda, et kunstnikud erinevates aegruumides võivad ühte ja sama kogetut kujutada vägagi erinevalt – just selles näeme Taine'i alusmõistete *milieu*, *race* ja *moment* koosmõju toimimas.

Iseloomulik on selles suhtes näiteks tema käsitlus Itaalia renessansskunsti ja Madalmaade kunsti erisustest. Väga selgelt tuleb esile keskkonna (*milieu*) eripära ja selle tähtsus esteetilise kogemuse ja selle väljenduse jaoks, see puudutab ka kliimaatilisi tingimusi. Näiteks määrab Madalmaade kunsti iseloomu osaliselt viis, kuidas Madalmaade kliimas valguse ja varju optika töötab ja kuidas see vormis nii kunstniku silma kui suunas tema kätt.⁴⁰ Keskkonna mõiste omandab siin selge tähenduse – see ei vormi ainult kunstnikku tema koolkonna esindajana, vaid tähistab ka seda, mis kujundab kunstniku tajumaailma koloriidi, joonte, atmosfääri ja muu esteetiliselt kogetava kaudu, mis just selles kliimas ja selles geograafilises paigas on iseloomulik ja eripärane.

Taine lähtub oma teoorias niisiis loodusteaduslikust põhieeldusest, et indiviid (kui *olend* ja *isend*) ei eksisteeri kunagi mingis abstraktses eneseküllasuses, vaid on vaieldamatult osa teatud sarnaste tajukogemuste, omaduste ja võimetega indiviidide hulgast⁴¹ ehk rassist või tõust (siin kasutatud sünonüümidenä, pr *race*)⁴². Viimase all ei tule Taine'i puhul mõista niisiis mingit pelgalt bioloogiliste tunnuste

38 Vt B. Croce, Esteetika kui väljendusteadus ja üldlingvistika. Tlk J. Sild. Tartu: Ilmamaa, 1998, lk 437. Croce neohegeliaanina peab Taine'i teadusest inspireeritud esteetikat omakorda dekadentsinähtuseks.

39 H. Taine, Philosophie de l'art, 373.

40 „...l'art a suivi la nature, et la main était forcément conduite par la sensation que recevait l'œil“. – H. Taine, Philosophie de l'art, lk 205.

41 C. Darwin, Liikide tekkimine. Tlk M. Niklus. (Loodusteaduste klassikuid.) Tartu: Eesti Looduseuurijate Selts, 2012, lk 106.

42 Selle mõiste tähendusvälja ja eesti keelde tõlkimise probleemide kohta vt M. Hinrikus, Autentsuse probleemid: tõu(sik)rahvuslus, sünteesid ja „Felix Ormusson“. – Mäng ja melanhoolia. Koost M. Hinrikus ja J. Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2022, lk 267–332.

hulka, vaid see mõiste tähistab tal teatavate kujunenud ja pärilike oskuste ja võimete isikupärast hulka, üsnagi sarnaselt sellele, mida Darwin silmas peab, näiteks tugevamatest rassidest rääkides.⁴³

Taine'i kunstifilosoofia on empiristlik, sest primaarsed on suhted: individuaalne kunstiteos ei eksisteeri kunagi eraldiseisvalt⁴⁴ mingis aegruumilises ja kultuurilises vaakumis, vaid on justkui perekonnasidemetega seotud kunstniku kui loojaga. Omamoodi nähtamatu ja katkematu nabanöör seob kunstnikku ja tema teoseid ning see seos võib väljenduda vastavalt žanrile näiteks sarnasustes koloriidis, karakterites, tundmustes, süžeeiinides, intriigides jne.

Kuid kunstiteose sugulussidemed sellega sugugi ei piirdu. Kui liigume kunstiteose tasandilt kunstniku tasandile, siis näeme, kuidas kunstnik on samuti orgaaniline osa kogukonnast: ta jagab teiste kunstnike-loojatega teatud ideid, tundmusi ja arusaamu sellest, mis on kunstiteos ja mida tähendab luua. Taine'i väljendusviis on suures plaanis darvinistlik⁴⁵, kui ta näitab, et inimene eksisteerib alati teatavas kooskõlas ümbritsevate tingimustega; indiviid on kohanemise tulemus⁴⁶, ta omandab välistingimuste mõjul oma karakteri ja temperamendi. Näiteks Shakespeare ja Rubens, kelle puhul oleme harjunud mõtlema, et nad kõrguvad titaanidena justkui eraldiseisvad mäetipud, pole tegelikult Taine'i jaoks eraldatavad neid ümbritsenud kaasaegsetest, omamoodi „nähtamatust kogukonnast“, kes samuti vaimustusid nendega samadest ideaalidest või jagasid nendega sarnaseid ideid. Metafoor, mida Taine siin kasutab, on taas laenatud loodusest:⁴⁷ kunstnik ja tema lähedased kaasaegsed on ühe puu harud ja ainult sellisena on sügavuti mõistetav nende seotus.

Iga kunstiteose tähenduse mõistmiseks peame oma perspektiivi veelgi laiendada ning see laiendus haarab praktiliselt kõike seda, mis kunstnikke ja nende teoseid raamistab ja mõjutab. See on ühte kunstnikkonda ümbritsev ühiskond kui ajalooline situatsioon ja selles valitsevad ideed ja üldine maitse (*goût*), mille sees need kunstnikud tegutsevad ja mille väärtusi nad rohkemal või vähemal määral oma loomingus peegeldavad. Soovides mõista ühte kunstnikku ja kunstiteost, oleme Taine'i arvates paratamatult sunnitud otsima nende tingimusi ja lätteid selle ajastu ühises vaimus ja kommetes, nagu ka kunstnike esteetilises kogemuses, mis loovalt peegeldab kunstniku ja teda ümbritseva reaalsuse keerukaid suhteid. Keskkond, tõug ja ajastu – *milieu*, *race* ja *moment* – on seega ühendavad mõjutegurid: iga kunstiteos kasvab välja teatud füüsiliste ja muude tingimuste hulgast, iseloomustab ühe teatud homogeense kogukonna omandatud instinkte ja väärtusi ning on iseloomulik ühele ajastule.⁴⁸

43 C. Darwin, Inimese põlvnemine. Tlk M. Niklus. (Loodusteaduste klassikuid.) Tartu: Eesti Looduseuurijate Selts, 2015, lk 150. Darwin mõõnab, et bioloogiliste rasside mõiste on pigem abstraktsioon, sest „nad lähevad järk-järgult üksteiseks üle ning et selgeid, eristavaid tunnuseid nende vahel avastada on küll vaevalt võimalik“ (Samas, lk 195).

44 „[U]ne oeuvre d'art n'est pas isolée“. – H. Taine, Philosophie de l'art, lk 11.

45 C. Darwin, Inimese põlvnemine, lk 164.

46 H. Taine, Histoire de la littérature anglaise, lk xxiv.

47 H. Taine, Philosophie de l'art, lk 13.

48 H. Taine, Histoire de la littérature anglaise, lk xvii.

Taine viitab Hegeliga sarnaselt⁴⁹ sellele, et kunstiteos on alati üks moment protsessist kui tervikust, nimetades seda vastastikuse sõltuvuse printsiibiks ja võrreldes seda looma anatoomiaga – üksikud teosed moodustavad ühe kultuuri keha,⁵⁰ mõjutades selle muutuvust, arengut ja allakäiku. Nii haarame iga kunstiteose loomust ja selle seotust ümbritseva ajastu vaimuga – me näeme erinevaid kunstivoole ja liikumisi esile kerkimas ja hääbumas (sarnaselt orgaanilistele olenditele) koos rahvaste ja kultuuridega, millesse nad kuuluvad. Kuid vastupidiselt Hegelile pole Taine'i jaoks selle tähenduse alge vaimne, vaid bioloogiline. Ühe *kunstikultuuri* esiletõus ja hääbumine on seotud vastavalt seda ümbritseva kultuuri ja selle väärtuste (mida kannavad instinktid) tugevnemise või nõrgenemisega – mõte, mida näeme selgelt väljendumas ka Nietzsche filosoofias⁵¹, kuid vastupidiselt Taine'ile arvab Nietzsche, et *le grand art*⁵² sünnib *vaatamata* ümbritsevale. Taine'i vaatenurgast on nii areng kui ka allakäik ühe kultuuri elu⁵³ orgaanilised osad ja et selle allakäigu põhjuseks on instinktid ja nende nõrgenemine, mis näiteks viib Madalmaade kunsti allakäiguni⁵⁴ 18. sajandil, sest puuduvad suured ambitsioonid ja suured tundmused.

Tasub meelde tuletada, et Darwini järgi on instinktid, millele ta ei pea võimalikuks anda väga selget ja ühest definitsiooni, seotud just loodusliku valiku põhimõttega, mis on liikide bioloogilise arengu eelduseks. Ta näitab, kuidas mis tahes instinkt kannab endas „kõigi orgaaniliste olendite edenemisele viiva üldise seaduse väikesi tagajärgi, nimelt paljune, varieeru, lase kõige tugevamatel elada ja kõige nõrgematel surra“.⁵⁵ Nii võib instinkti määratleda (sarnaselt Frédéric Cuvier'le) automatiseeritud harjumusena, mis on kujunenud pärilikuks, kuid mis samas täielikult ei välista otsustamist või arutlemist.⁵⁶ Nietzsche näeb omakorda instinktide usaldamises tugevust – nii ei pea inimene kõiges laskma mõistusel (mis on sageli ekslik) otsustada, vaid teatud otsustusi teostavad instinktid,⁵⁷ mille eluterve toimimine ja jõu kasvatamine on parim ellujäämise garantii. Instinktidele võib seega omistada teatavat mõistusevälist teadlikkust ja vaimset võimet, millel on päritud loomus.

Ilmselt kõige selgema ülevaate ühe kultuuri *orgaanilistest* tingimustest ja dünaamikast annab Taine'i teose „Kunstifilosoofia“ Vana-Kreeka kunsti käsitlev IV osa. Alustades Kreeka geograafilisest eripärast, näitab Taine, kuidas Kreeka mäGINE ja laialipillutatud ulatus tingis linnriikide kui eripäraselt kreekaliku ühiskonnakorralduse kujunemise. Arvestades Kreeka maastiku vähest viljakust ning suhteliselt mägiseid pinnavorme, nendib Taine, et see maastik pakkus rohkem meelte

49 Hegeli järgi kunsti ilu „kuulub absoluutse vaimu sfääri“ (F. Hegel, Introduction à l'esthétique, lk 142), olles selle vaimu enesetunnetusliku protsessi vahend.

50 H. Taine, Histoire de la littérature anglaise, lk xxxviii.

51 Vt näiteks F. Nietzsche, Sealpool head ja kurja, lk 79. Seal räägib Nietzsche kristluse hävitavast mõjust neile instinktidele, mis suunasid inimest nautima maiset elu ja „õnne ilus“.

52 Taine kasutab seda mõistet, vt nt Philosophie de l'art, lk 411.

53 Darwini jaoks pole kahtlust, et ajaloos on näiteid kultuuride allakäigust, kuid mitte langemisest „äärmisses barbaarsusse“. – C. Darwin, Inimese põlvnemine, lk 165.

54 H. Taine, Philosophie de l'art, lk 16.

55 C. Darwin, Liikide tekkimine, lk 280.

56 Samas, lk 251.

57 F. Nietzsche, Sealpool head ja kurja, lk 110.

tundlikkusele kui keha füüsilistele baasvajadustele⁵⁸, suunates nii kreeklaste meelelaadi ja häälestades nad pigem intellektuaalsetele ja esteetilistele naudingutele. Vähenõudlikkust toidu ja joogi suhtes tasakaalustas avatud meelelaad ning meelte avatus esteetilistele elamustele, mida pakkus Kreeka mitmekesine loodus. Lisaks avasid kreeklaste uudishimu, meresõiduharjumused ja kaubavahetusretked neile ligipääsu teiste kultuuride juurde.

Taine näitab meile siin kätte olulise seose rassi või tõu ja keskkonna vahel – soodus geograafiline ja kliimaatiline olukord koos muude tingimustega, vastavuses darvinistliku loodusliku valiku printsiibiga,⁵⁹ tingis selle, et kreeka kultuur arenes pöörase kiirusega ja produtseeris üksnes mõne sajandiga väga kõrgel tasemel kunstiteoseid. Nii arenes tema sõnul välja kreeklaste tõug – „maailma kõige suuremad kunstnikud“.⁶⁰ Nagu ta rõhutab: „mitte ühelegi rassile pole looduse poolt nii palju antud ja näib, et kõik asjaolud langesid kokku selleks, et valla päästa nende intelligentsi ja teritada nende vaimuvõimeid.“⁶¹ Nii nagu hiljem Itaalia ja Madalmaade kunstis, leiab Taine ka Vana-Kreeka kunsti puhul peaaegu et põhjusliku seose ühelt poolt nende maade geograafia ja kliima ning teiselt poolt nende maade inimeste ja nende vaimulaadi, kommete ning väärtuste vahel. Uudishimulik ja loov Odysseus kehastab Taine'i arvates täiuslikult vanade kreeklaste avatud ja teravat vaimu. Olgu see religioonis, kunstis, filosoofias või teaduses, aga ka riigivalitsemiskunstis, kreeklased arendasid neid kõiki viisil, mis moodustab märkimisväärselt evolutsioonilise hüppe.

Õige mõõt, mõõdukus ja neist lähtuv harmoonia on esteetilised ja eetilised ideaalid, mis suunavad vanakreeka vaimu arengut ja varustavad selle eluterve ning meeletundliku lähenemisega – see on nii eetilise kui poliitilise elu alusprintsiip. Terve keha on aluseks tervele vaimule, kaunis loodus ja inimese avatus sellele on aluseks kunstile, kus ilu on kehastunud täiuseni, kaotamata ometi sidet reaalse, materiaalse ja kehalisega. Päikese, looduse ja kehade ilu ühineb rõõmsas ja peaaegu et eksalteeritud afekteerituses – see efemeerne ilu täidab inimese hinge rõõmuga ja paneb teda mõistma elu kui suurt pidu,⁶² millel ometi on piirid ja mõõt. Nii mõtestab see lõplikku (inim)eksistentsi kui väärtust iseeneses ning tema kohta looduse keskel – see lihtsus on osa inimeseks olemise tähendusest ja väärikusest. Vana-Kreeka kultuur on näide tsivilisatsiooni ja looduse orgaanilisest ja harmoonilisest koosolust: kreekalik inimene, nagu ta väljendub skulptuuris, on oma esteetilistes kogemustes loomulik, see kogemus pole liialdatud ega kunstlik. Lisaks toetab poliitiline elukorraldus inimese bioloogiliste võimete arengut, inimese füüsis pole sugugi vähem tähtis kui ta vaim.⁶³ Taine'i käsitlestest kumab siin läbi inimese kui loodusolendi ja kui bioloogilise keha esiletõmine eksistentsi alusena – inimkeha, selle meeled ja esteetiline tundlikkus on tingimused, mis teevad võimalikuks ini-

58 H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 276.

59 S. J. Kahn, *Science and Aesthetic Judgment: A Study in Taine's Critical Method*. London: Routledge, 2016.

60 H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 301.

61 „[N]ulle race n'a été si bien dotée par la nature, et il semble que toutes les circonstances se soient assemblées pour délier leur intelligence et aiguïser leurs facultés.“ – H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 280.

62 Samas, lk 293.

63 Samas, lk 313.

mese loomingulisuse, avades ta meeled loomulikule ilule, kujundades ta esteetilise tundlikkuse ja juhtides teda mõtestama inimlikku ilu loodusliku ilu orgaanilise osana.

Kõik, mis iseloomustab kreeklast ja nende kunsti (aga ka itaalia renessansi-kunsti või Madalmaade kunsti), on kokkuvõetav sellesse, mida Taine nimetab *le génie de la race* – see on ühe rahva, tema ajastu ja keskkonna subtiilne kvintessents, mis sündmuslikul moel ilmneb justkui saatusena, asjade loomuliku ja tahtmatu käiguna, rulludes lahti ja arenedes täiuseni suhteliselt lühikese aja vältel (sajandist mõne sajandini), selleks et seejärel kuhtuda ning alla käia. Allakäik ei toimu Taine'i jaoks sugugi iseenesest, ilma põhjusega, sest seegi on teatud asjaolude kokkusattumus, teatud protsesside ja muutuste tulemus, seega saatus. See saatus küpseb ajastute, ideede ja füüsiliste tingimuste keerukas kombinatsioonis keskajal, mil inimese intellekt on allutatud ning tema moraalne eneseteadvus kontrollitud religioosse autoriteedi poolt nii, et inimene pöördub sissepoole ning otsib ülevust ja ülendust „läbi kannatusekultuse, keha põlguse”.⁶⁴ Ning selline kaugenemine vahetust füüsilisest eksistentsist ning esteetilise kujutlusvõime kärpimine religioosetest ideedest inspireeritud kannatus- ja loobumispraktikate kaudu ulatub välja uusaega, päädides modernsetes vaimuseisundites ja sellest välja kasvavas kunstis, mis, eriti võrdluses Vana-Kreeka maailmaga, nagu näitab kujukalt Nietzsche,⁶⁵ näivad haiguslikena ja viitavad allakäigule, elujõu ja elurõõmu mandumisele.

Taine'i esteetika looduslik aluspõhi

Loodus on keskkond⁶⁶ – *milieu* –, mis määrab inimese olemis- ja tunnetusviisi ning võimestab tema esteetilise meele. Taine'i käsitluses on loodus külluslik, peaaegu suuremeelne. Looduse ilu ületab inimese ilu, sest ei vaja asendust ega jäljendust. See, mida inimene teeb, jääb paratamatult looduse tsüklilise saamisprotsessi varju ega küüni looduse kunstini.⁶⁷ Ja see puudutab iseäranis lõunamaist, vahemerelist loodust, milles inimene ei vaja katet ja varju nagu põhjamaine inimene. Taine'i detailsed ja samas ülevoolavad kirjeldused loodusest ei jäta kahtlust, et tegemist on vaatlejaga, kes märkab looduse ilu pisimaski detailis ning samas mõtestab selle sügavamat tähendust, see tähendab, selle ilu rütmilist ilmumist ja kadumist aastaaegade ja elutsüklite lõputus vaheldumises. Näidates inimelu looduse ühe viljana, annab Taine inimesele tagasi selle vahetu elava loomuse. Määratledes kreeklast kui inimtõugu, kelles domineerib elav, uudishimulik ja kerge meel ning kelles puudub kristlusele omane hirm nii elu (kui kristliku pattulangemise) kui ka surma ees, teeb Taine kreeka kultuurist looduslähedase kultuuri, kus inimene säilitab oma staatuse lihast ja luust olendina, kes tahab ja oskab elada ning seda väärtustab ja naudib, samas teades igal hetkel, et see kõik on lõplik ja mõõdetud. Viidates dionüüsiate

64 Samas, lk 322.

65 „Tagasipöördumine looduse, tervise, lõbususe, nooruse, vooruse juurde!” – F. Nietzsche, Wagneri juhtum. Nietzsche contra Wagner. Tlk J. Undusk. – Loomingu Raamatukogu 2024, nr 4–5.

66 Vt selle mõiste kohta ka S. J. Kahn, *Science and Aesthetic Judgement*, lk 103.

67 H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 294.

käigus toimuva pillavale, ennastunustavale pidutsemisele, väidab Taine⁶⁸, et need moodustasid, nagu kreeka kirjanduski (mis on oma loomult tervemõistuslik ja lihtne⁶⁹), kreeka rassi loomuse ja väljenduslaadi, mis oli segu elutervest ja elujaatavast kultuurist ning loomsest elust, mis jaatas kõike looduslikku ja loomupärast. Isegi filosoofia ja teadustega tegelemine ei ole ainult vaimutegevus, see on samuti looduse poolt antud (ja oma põhjalt kehaliste) võimete viimine täiuseni, täiusliku iluni, milles inimese füüsiline keha on loomupärases harmoonias tema vaimu võimete ülima intensiivsusega.

Eeldades, et kunstiteosed, nende loojad (kelle loomisviise on võimalik eksperimentaal-psühholoogiliselt analüüsida)⁷⁰, aga ka nende loojate ühiskondlik situatsioon kui *moment* moodustavad justkui lahutamatu terviku, oleme sisenenud kunstifilosoofiasse, mis on ühelt poolt holistlik, vaadeldes osa alati terviku orgaanilise jätkuna ning sellest tingituna, teiselt poolt aga näeb ta inimest ateistlikult, evolutsiooniteooriast mõjutatuna bioloogilise olendina, kelle tegutsemine allub teda ümbritseva maailma kui keskkonna mõjutustele ja on piiratud selle tingimustega. Milliseid toetuspunkte pakub „Kunstifilosoofia“ sellise tõlgenduse jaoks ning kas saame sellest teha mingeid kaugemale ulatuvamaid järeldusi Taine'i looduslähedase esteetika aluspõhja kohta?

Eespool sai toodud näide sellest, kuidas Taine mõtestab inimest taimena, mis kasvab välja talle omasest pinnasest (ta on sellega kohastunud). Kuid inimese *taim*-sus sellega ei piirdu: igal taimel on üldiselt juured, aga ka see, mille kaudu taim kindlustab liigi kestmise – õied. Õied ja nende morfoloogia pole kunagi määratud üksnes taime eripäraga. Õied peavad paratamatult suhestuma keskkonnaga, milles taim eluneb, see tähendab, õite kuju ja ehitus peavad vastama keskkonnale (*milieu*) ja selles toimetavatele olenditele, olgu need putukad, linnud või keegi muu. Õie ülesanne taime juures on elu edasiandmine seemnete abil, ning selles on väga olulisel kohal see, mida me inimkogemuse seletamisel kutsume iluks.

Taine'i metafoor inimese ja taime ning taimeõite ja kunsti parallelismist võib tunduda juhuslik metafoor, kuid see on aluseks väga olulisele mõttele – nii nagu taime kaunist õiest moodustuvad lõpuks seemned, mis on aluseks uutele elusolenditele-isenditele, nii on ka inimkultuuri õied – kunst – aluseks inimese enesejaatusele ja kultuuri edasikestmisele. Kunsti ilu osutab ilutundele, kasvatab ilumeelt ja on aluseks esteetilise kogemuse edasipärandumisele. Kuid õied on vaid osa taimedest ning seega ei tule vaadelda järgnevas üksnes kunsti kui inimese kõrgeimat loomingu, vaid analüüsida, kuidas see keskkond tegelikult Taine'i arvates inimkultuuri tingimusena toimib ja püüda sealjuures seletada, miks see keskkond on aluseks nii erinevatele inimkultuuri saadustele. Kui Taine väidab, et „inimvaimu looming, nii nagu elava looduse looming on seletatav ainuüksi nende keskkonna kaudu“⁷¹, siis

68 Samas, lk 298.

69 „...presque toute cette littérature grecque qui eut le privilège de représenter les sentiments sains et simples“. – H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 404.

70 H. Taine, *De l'intelligence*. Paris: Hachette, 1900, lk 13–14. Sealt leiab ka kuulsat metafoori inimajust kui teatrist, kus rambivalguses on ainult üks paljudest samaaegselt toimuvatest etendustest (lk 16).

71 „Les productions de l'esprit humain, comme celles de la nature vivante, ne s'expliquent que par leur milieu.“ – H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 17.

kas tähendab see seda, et keskkond on paratamatu tingimus ning seega on Taine determinist? Vaatleme järgnevas lähemalt, mida see keskkonna primaarsus tegelikult võiks tähendada ja mis mõttes võib Taine'i pidada mitte ainult naturalistiks, vaid ka omamoodi modernseks natuurfilosoofiks.

Taine lähtub oma esteetikas eespool mainitud kunstiteose definitsioonist,⁷² mille järgi iseloomustab kunstiteost eelkõige kogemuse intensiivistamine ja mingi põhi- või tunnusjoone esiletoomine. Kuid sealjuures on kunstilisel tegevusel teatav ühisosa looduses toimuvaga, sest ka loodusteadustes kohtame sedasama printsiipi või reeglit, mida me rakendame bioloogias või zooloogias erinevate isendite klassifitseerimiseks. See seos võib esmapilgul tunduda meelevaldne, kuid Taine'i esteetika jaoks on see sugulussuhe vägagi tähtis. Milles see seisneb? Nagu ta seletab,⁷³ on nii loomadel kui taimedel teatud jooned või omadused (*caractères*), mis osutuvad nende kirjeldamisel olulisemaks kui paljud teised jooned või omadused, olles kõige vähem muutuvad. Taine toob näiteks ülimalt mitmekesise imetajate klassi: sõltumata sellest, kas nad elavad maa sees, maa peal, õhus või vees (ehk sõltumata sellest, milliseks on arenenud nende jäsemed), on nende kõikide ühine ja olemuslik joon nende võime oma järglasi imetamise teel toita.⁷⁴ See on niisiis omadus (võime), mis on absoluutselt esiletungiv ja eriline, olles aluseks klassifikatsioonile. Taine järgib siin eelkõige prantsuse teadlase Étienne Geoffroy Saint-Hilaire'i (kes oli paradoksaalsel kombel deist) ideid, kelle teooria organismide muutlikkusest ennetas osaliselt Darwini ideid liikide tekkimisest, ja kes oli veendunud, et kõik organismid on loodud mingi ühtse plaani järgi. Muutlikkus on tingitud ainuüksi muutustest keskkonnas, samuti võivad järsud muutused toimuda hüppeliselt ühest põlvkonnast teise. Isegi kui Taine'i lähtekohaks olnud Geoffroy Saint-Hilaire'i teooria loomade kohta (ja sarnane teooria Goethel taimede kohta) sellest, et vaatamata muutustele osades (*éléments*) jääb organismi üldine tervikplaan arengu käigus muutumatuks, osutub hiljem ekslikuks, on Taine'i põhijoonte⁷⁵ kontseptsioon siiski märkimisväärne.

Nii nagu bioloogia klassifitseerib liike teatud põhijoonte järgi, nii on ka kultuuride puhul paratamatu, et neil on igaühel teatavad põhijooned, mis neid defineerivad. Need põhijooned on justkui aluskiht, millele kogu ehitis toetub ja millelt tõukub nende kiire areng keerukaks ühiskonnaks oma religiooni, filosoofiate ja kunstiga. Erinevatel joontel või omadustel on erinev mõju ja kaal, nad on justkui geoloogilised kihistused ning mida sügavamal, seda stabiilsemad nad on, nende peal on aga vähem stabiilsed ja muutlikumad kihid. Nii näitab Taine, et inimese käitumist ning tema ühiskondlikku ja kultuurilist tegutsemist juhivad ebateadlikult kihistused, mis asuvad kõige sügavamal (füüsiline temperament) ning on kõige varjatumad – neid ei teadvustata, kuid need on määravad. Bourget täpsustab:

72 Mitmed autorid on Taine'i kunstidefinitsioonile ette heitnud hägusust ja abstraktsust, näiteks S. Morawski, *The Problem of Value and Criteria in Taine's Aesthetics*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1963, Vol. 21, No. 4, lk 410, <https://www.jstor.org/stable/427097> (vaadatud 13. III 2025).

73 H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 385.

74 Vt ka H. Taine, *Le positivisme anglais: L'étude sur Stuart Mill*. Paris: Germer Baillière, 1864, lk 34.

75 Põhijoont või tunnusjoont nimetab Taine ka juhtideeks – *idée maîtresse*. Vt H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 411.

selleks et „*minast* ja loodusest ettekujutust saada, tuleb seega tunda ja liigitada väikesi fakte“.⁷⁶ Kõik algab nende faktide analüüsist ja annab meile vaate kunstniku motiividele (domineerivad faktid). Nii toimib see näiteks kirjanduses: vastavalt sellele, kas kirjandusteosel õnnestub esile tuua põhiline tunnusjoon, mis kuulub mingisse sügavamasse ja muutumatusse kihistusse (*un caractère profond et durable*), saavutab ka kirjandusteos esteetilise väärtuse, mida nimetame iluks. Mida muutlikum ja püsimatum on esile toodud joon (näiteks mingid jooned, mis on lihtsalt moes), seda väiksem on ka teose esteetiline väärtus.

Nagu kirjandus, nii ka maalikunst ja skulptuur on kunstid, mille eesmärgiks on kunstiteosega esile tuua midagi kordumatut ja sündmuslikku. Kuid need kunstid ei otsi neid jooni sugugi ideaalmaailmast, vaid inimese füüsilise eksistentsiga seonduvast – kehast ja selle afektidest. Täpsemalt otsib skulptuur Taine'i käsitles keha põhijooni luustiku ja lihaste tervikus, samas kui maalikunsti huvi on suunatud keha pealispinnale ja selle omadustele, mis annavad sellele tooni, läbipaistvuse ja muud omadused, mida maalikunstis on võimalik edasi anda. Nende kunstide kõrghetk on tema arvates ajastutes, mis ei püüa (inim)kehast mööda vaadata, seda ära kaotada, vaid „armastavad keha tema enese pärast“⁷⁷ ning julgevad näidata keha selle lihalikus, materiaalses ilus, nii nagu loodusteadused uurivad keha kui keha ja mitte midagi muud. Nagu kirjandus tegeleb inimese afektide ja instinktidega (nn hingeaga), nii tegelevad maalikunstnikud elava keha loomisega.⁷⁸ Need on nende kunstide põhijooned, milles kirjanik või kunstnik peab saavutama meisterlikkuse, kui tahab olla oma kunstis suur.⁷⁹ Samas pole kunstnikud Taine'i jaoks kunagi üksnes kunstnikud, „nende instinkt ja intuitsioon teevad neist alati ka naturalistid, ajaloolased ja filosoofid“,⁸⁰ kes annavad väljenduse oma ajastu ideedele ja vormidele. Kuni puudus perspektiivitunnetus ja inimkeha sügavust püüti siivselt varjata või häbimärgistada,⁸¹ ei saanud sündida suurt kunsti, sest religioosne ja moraliiseeriv tunnetus domineeris esteetilise tunnetuse üle ja seadis sellele piirid, mille ületamine renessansis tähendab ennekõike keha vahetu, piirangutevaba kujutuse taassündi, inimkeha anatoomia uurimist varasele uusaja teadusele omaste vahenditega. See taassünd käib peatselt uuesti alla, lastes end taas reeglendada ning suubudes konventsionalismi, akademismi, sentimentalismi jne.

On iseloomulik, et Taine'i jaoks vormib inimese ideid ja tegusid kaks vägagi erinevat jõudu, mis omavahel kord põrkuvad, kord koonduvad. Kui kultuur aitab meil peatselt pärast sündimist end püsti ajada ja kõndima hakata, siis loodus loob selleks võimalused, andes meile lihased, liikumisvõime ja instinktid, ilma milleta puuduks tahe midagi teha. See kahetine vastandus annab kogu Taine'i esteetikale selle sisemise jõu ja dünaamika. Näidates, kuidas kunstis avalduvad kaks jõudu

76 P. Bourget, *Esseed kaasaja psühholoogiast*, lk 99.

77 H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 410.

78 „...avant tout, pour l'écrivain, il s'agit de faire des âmes vivantes; avant tout, pour le sculpteur et le peintre, il s'agit de faire des corps vivants.“ – Samas, lk 410.

79 „Là est le centre de l'art italien et du grand art. L'idée maîtresse de tous ces maîtres est celle du corps vivant, sain, énergétique, actif, doué de toutes les aptitudes athlétiques et animales.“ – Samas, lk 411.

80 H. Taine, *Essais de critique et d'histoire*. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1903, lk 301.

81 H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 429. Taine räägib seal kunsti haiguslikust, degeneratiivsest seisundist keskajal.

– seos Nietzsche dionüüsilise ja apollonliku kunstitungiga ei ole siin päris juhuslik –, näitab Taine samas, kuidas võib kultuur loodusest kaugenedes sellega vastuollu minna. See on dekadentsi märk. Tervisest ja jõust pakatav keha Vana-Kreeka skulptuuris või Itaalia renessansskunstniku maalil räägib looduse ülevusest ja teeb kunstist loodusjõudude tallermaa. Sellele käsitlusele vastandab Taine käsitluse, mis „suretab keha, põlastab maist elu ja pöörab kogu mõtlemise taeva poole“.⁸² Selline kunst ei vaata looduse poole, vaid pöördub põlastavalt sellest ära, tähistades Taine'i käsitluses inimese allakäiku, mida valmistas ette inimese intellektualiseerimine ja spiritualiseerimine ning tema eraldamine ümbritsevast loomulikust keskkonnast.⁸³ Ja siin on olemuslik sarnasus Nietzsche mõelduga: tõeliselt suur kunst – *le grand art* – saab olla kunst, kus ilu toitub elujaatavatest instinktides ja kus elu ilu pole ohverdatud surma ilule.

Kokkuvõte

Inimese esteetiline tundlikkus, kognitiivne võimekus ja lihaste suutlikkus on need omadused, mis iseloomustavad kreekalikku inimest ning tagavad tema terviklikkuse seeläbi, et tema vaim ja keha pole eraldatud ega vastandatud. Kontseptsioon inimesest, kelles vaim toetab keha ja keha vaimu nii, et seeläbi sünnib kangeline, kelle ilu kunstnik peab vajalikuks ülistada, paistab olevat Taine'i jaoks loomupärase ilu kehastus. Selline loomulik inimene on Taine'i arvates Vana-Kreeka kultuuri tippsaavutus ja *raison d'être*, sest selles kehas pole midagi häbenemisväärset, see on elav keha kõigi selleks vajalike funktsioonide ja organitega – orgaaniline tervik, mis on eneseküllane ja seeläbi ilus.

Sellises käsitluses muutub inimene, kooskõlas darvinistliku inimesekäsitlusega, taas looduse orgaaniliseks osaks, tõendades „inimese ja looma sügavat sugulust, hämarat ühe ja universaalse elu paganlikku ja filosoofilist tundmust“.⁸⁴ Ometi on paralleel elusolendiga oluline mitte ainult selles osas, mida on kujutatud, vaid ka selles osas, et hea kunstiteos (sümfoonia, poeem või tempel) on Taine'i sõnul ise elav olend (*être vivant*).⁸⁵ Sellisena on teos elava olendi loome, olendi, kelle elus on tõusud ja langused paratamatud. Taine'i naturalistlik esteetika on naturalistlik vaid osaliselt ja ettehaaravalt, 19. sajandi teadusest inspireerituna, sest ei tõlgenda veel, nagu seda teevad mõned hiljutised esteetikakäsitlused, „esteetilisi tõsiasju darvinistliku evolutsiooniteooria valguses“⁸⁶ sellises määral, et inimese esteetiline võime taanduks üksnes liigiomaseks käitumiseks. Ometi on Taine'i teeneks näidata, toetudes loodusteaduslikule lähenemisele, et evolutsiooniteooria kesksed mõisted nagu keskkond, pärilikkus ja aeg on midagi, mis mängivad kunstiteose ja

82 H. Taine, *Derniers essais de critique et d'histoire*, Paris: Hachette, 1929, lk 304.

83 „L'homme n'est plus ce qu'il était, et ce qu'il aurait bien fait de rester toujours, un animal de haute espèce, content d'agir et de penser sur la terre qui le nourrit et sous le soleil qui l'éclaire...“ – H. Taine, *Philosophie de l'art*, lk 323.

84 „La profonde parenté de l'homme et de l'animal, le vague sentiment païen et philosophique de la vie une et universelle.“ – Samas, lk 379.

85 Samas, lk 383.

86 L. Bartalesi, *Histoire naturelle de l'esthétique*. Paris: CNRS Éditions, 2021, lk 20.

selle tähenduse tekkel palju suuremat rolli, kui seda seni oli julgetud oletada. Nii võibki öelda, et isegi kui Taine'i ideedel puuduvad otsesed ja silmanähtavad mõjud meie ajastu mõtlemises ja mõtlejates, tuleks teda pigem tunnustada ja uurida edasi kui mõtlejat, kelle paljud ideed on muutunud osaks meie ajastu üldteadmistes ja kelle intuitsioonid inimkultuuri ja looduse sügavamatest seostest võiks aidata paremini mõista inimeseks olemist ja selle looduslikku tausta.

Hippolyte Taine and His *Philosophie de l'art*: The Naturalist Foundations of the Arts

MARGUS VIHALEM

The article focuses on the philosophy of art of the French philosopher, critic and historian Hippolyte Taine, whose theory of art and its adjacent concepts of milieu, race and moment, inspired by the emergence of the natural sciences, exercised a strong impact on the intellectual scenery of the late 19th and early 20th centuries. Looking into his most art theory-related book, based on university lectures delivered on aesthetics in the École des Beaux-Arts de Paris, *Philosophie de l'art*, the article aims to examine how these three concepts were articulated and disseminated in different periods of the history of Western art, starting with the art of Ancient Greece, and how they constitute the very backbone of Taine's view that natural forces and instincts necessarily contribute to the emergence of the arts and determine their character.

Taine was both celebrated and condemned because of his idea that human sciences, including philosophy and more narrowly aesthetics, should more or less follow the path taken and the method invented by the exact sciences. One can therefore ask whether this method, which in his case was mostly inspired by biology and by the Darwinian theory of evolution, also prescribed a specific character for aesthetics. There is no doubt that Taine considered cultures to be more or less living organisms (an idea that to some degree also derived from Hegelian philosophy, which postulates the existence of an overarching Spirit as the subject of all cultural processes and artefacts) that are born, grow, reach their climax and then inexorably decline as biological organisms do. Turning aesthetics primarily into an experimental science that extends well beyond examining only the aesthetic qualities of artworks, Taine used both history (and more specifically, art history) and (social) psychology as powerful instruments for clarifying how certain artists, art schools and their milieux interacted and produced artworks that survive for centuries and retain their value as specimens of strength and resilience.

Like Nietzsche and many others often labelled as irrationalists by the historians of philosophy, Taine seemed to consider instincts to be the main operating forces that inexorably mobilize humans and drive them to create remarkable artworks. However, the individual basically never exists in isolation, as Taine proclaimed (thus undermining the conception of genius, still very prevalent in the 19th century). Nor is a single artwork an isolated phenomenon; it is, rather, a product of a

set of facts or circumstances pertaining to the triple influence of *milieu*, *moment* and *race*. Instincts being the leading force behind human culture and art, they are secretly worked upon and transformed by various conditions: climate, geography, social and political order, ethical and aesthetic values etc.

Applying this psycho-physiological theory of instincts and natural conditions that serve to counter-balance them and transform their blind energy into artworks, Taine seemed to argue that all of the great cultures, from Antiquity to the present, had been fed and pushed by this double image. Far from being contradictory discourses, he felt that psychology and physiology are pragmatic allies of aesthetic creation that indicate how from a complex set of conditions and facts cultures emerge as living organisms subject to birth and death. In Taine's aesthetics, a vision of nature as a source of cyclic pristine forces merges into a vision of art that originates from these forces and unconsciously builds upon them.

Throughout his texts on the arts, Taine's aesthetics abounds in metaphors from natural sciences, especially biology and geology. One might ask whether these are always just metaphors or whether Taine really thought, for instance, in biological terms and considered human artworks and the natural world to be intimately connected. The article argues that Taine's aesthetics cannot be reduced to the scientific approach to nature (and thus dissolved into it), but rather defends the idea that artistic beauty organically grows out of the natural world, being not its radical other, but operating within its very limits and making its forces bear fruit. That is why

Taine characterised human beings as sort of plants (*plantes humaines*) and claimed that art is nothing less than their developing into flowers (*fleurs*).

Following intuitions borrowed both from philosophy and natural sciences, Taine argued for a radically determined condition of an artist. The individual artist is never alone and cannot be understood without the environment, which serves as a set of conditions which determine the individual. It is in the complex framework of *milieu*, *race* and *moment* that the individual comes to understand its potential, motivation, aims and limits. An artwork necessarily grows out of a milieu that combines physical and social circumstances; this refers to a race: a set of values partly turned into instincts developed and hailed by a particular community or society; finally, it fixes a moment in time and creates its beginning and end, which determine its rise and fall.

Therefore, Taine claimed that aesthetics is an empirical science that does not prescribe any rules and norms, but is fundamentally about studying empirical facts and circumstances that contribute to the creation of artworks. Artworks are also facts that are related to a network of other facts and created by living beings whose senses are constantly processing and learning from what is happening around them. So in the end, the artwork refers both to the physical and social circumstances of the surrounding world and to the psyche and senses of the artist who creates them. In this way, the artwork indicates what is at stake in a culture as a whole and whether it is ascending or declining. Rise or decay, the increase or decrease of forces, are stages of an endless process of vital transformation

that can be seen at work in every culture. *Philosophie de l'art*, Taine's major opus concerning art history and aesthetic theory, investigates precisely how art stems from the tension or even clash between the powerful individual and the overall conditions that come to contribute to the production of an artwork. Through his descriptions concerning the particular physical and social conditions of Ancient Greece (e.g. Taine argued that some physical conditions were not overwhelmingly advantageous, such as the relative infertility of the Greek soil), he provided us with a powerful and original explanation of how the art of the Ancient Greeks could emerge from these conditions, seemingly out of nothing, and prosper for centuries. The same was true of Renaissance art and the art of other periods that have shaped the Western understanding of what art is: every artistic culture, every period, is fed by a particular set of conditions and manifests a singular character that cannot be found anywhere else.

Taine's method was original in the sense that it does not fundamentally differentiate between studying physical phenomena and outcomes of mental phenomena, including artworks. What can be seen and perceived refers to what cannot be seen and perceived, and physical events influence and inspire mental events that are transfigured into artworks. As the article emphasises, the whole of Tainean thinking is highly original in the sense that it both synthesises and develops further some of the most emblematic intuitions and scientific data of the 19th century regarding the foundations and mechanisms underlying artistic creation. Thus he managed to extend the basis of

the arts well beyond the strict limits of the idealistic view that had relegated art to the sphere of the purely spiritual. Although Taine's thinking combined some of the major influences of the century and was an original fusion of different intuitions, his approach was also a powerful reaffirmation of the cyclic understanding of life and its marvellous creations, subject to the inexorable logic of rise and decline, birth and death. This understanding was intended to be transposed into the realm of artistic creation, thus providing an explanation of how human culture is always a product of a living organism called forth and shaped by environmental factors.

Dekadentsikunst: püüd ületada lagunemist ja langust

LOLA ANNABEL KASS

Käesoleva artikli aluseks on doktoritööna kaitstud uurimus „Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel“ (2024). Artikkel annab ülevaate dekadentsikunsti tähendusest ja selle uurimise vajalikkusest eesti modernse kultuuri kujunemise kontekstis. Sellele lisaks on artiklis sissevaade dekadentsikunstiga seotud terminoloogia probleemistikku. Mõisted „dekadents“, „kujutletav dekadentsikogukond“, „inetuse esteetilisus“, „kunst kunsti pärast“ ja „sissepoole pöördumine“ aitavad avada dekadentsikunsti eripära.

Dekadentsi ja sümbolismi suhetest

Dekadentsikunst väljendab terviklikkuse kadumise tunnet ja lagunemise taju, pessimistlikku ja iroonilist vaatepunkti elule ning käsitleb elu erinevate aspektide suhet mandumise ja kõdunemisega (sh ülekantud tähenduses). Sellele kunstilisele väljendumislaadile on tunnuslik sümbolistlik-metafoorne esituslaad, mistõttu on seda tihti nimetatud ka tumemeelseks või pessimistlikuks sümbolismiks.¹ Sümbolismis ei käsitleta ilmtingimata sünge meele põhjustatud lagunemise ja allakäiguga seotud mõttekujutlusi, vaid samuti meeldivaid elukogemusi peegeldavaid helgeid või rõõmutunnet sisendavaid visioone. Dekadentsikunsti tunnuseks on püüd ületada negatiivsena tajutud olukordi, kuid taustal viirastub alati emotsionaalne pinge, ärevus, masendus või melanhoolia. Nii nagu pakub lugejale ühtaegu ekstaatilist ja eemaletõukavat tunnet ning mõttepilti Charles Baudelaire'i öide puhkeva raie kujund ja selle interpretatsioon, Félicien Ropsi illustratsioon tema luule- raamatule „Vrakid“² (ill 1).

Sümbolismi mõiste tuli kasutusele 1880. aastatel, mil Jean Moréas publitseeris sümbolismi manifesti ja tunnistas uhkusega Baudelaire'i sümbolismi loojaks.

1 Vt sümbolismi kohta: L. A. Kass, Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel. Doktoritöö. Tallinn: Tallinna Ülikool 2024. <https://www.etera.ee/zoom/202724/view?page=1&p=separate&tool=info&view=0,0,2067,2835> (vaadatud 6. V 2025), lk 53–57.

2 Prantsusmaal oli kuni 1949. aastani keelatud publitseerida 1857. aastal ilmunud „Kurja õitesse“ kuuluma pidanud kuut luuletust. Need avaldati siiski 1866. aastal Brüsselis luuleraamatus „Vrakid“ (st luulepudemed).

Moréasi eesmärgiks oli eraldada „sümbolismi“ mõiste „dekadentsist“, millel olid negatiivsed konnotatsioonid.³ Dekadentsi kiputi siduma moraalse allakäiguga, mille avalduste hulka kuulusid nt poliitiline korruptsioon, hedonism, seksuaalne perverssus (sh homoseksuaalsus ja soorollide teisenemine), morbiidsus, kuid nõndasamuti n-ö klassikalise kunsti väärtuse ja positsiooni küsimärgi alla seadmine.⁴ „Dekadentsiga“ haagitud sotsiaalseid nähtusi ja inimgrupe süüdistati modernse⁵ (Euroopa) kultuuri kujundamises hälbival viisil.

Mõiste „dekadents“ on tuletatud ladinakeelsest sõnast *decadēre*, mis tähendab lagunemist ja kõdunemist. Sõna on tuletatud verbist *cadēre* ('langema') ja eesliitest *de* ('alla').⁶ Lagunemise ja allakäigu tähenduses on dekadentsi mõistetud sajandeid. Alates 19. sajandi teisest poolest hakkas see aga tähistama moraali ja kultuuri lagunemist moderniseerivas Euroopas. Kui Baudelaire ja Théophile Gautier väljendasid arvamust, et see, mida peetakse dekadentlikuks ehk kultuuri mandumist soodustavaks kirjanduseks, on kultuuri rikastav, hakkas see mõiste paradoksaalselt märkima ka kultuuri õitsengut ja uuenemist.⁷ Nimetatud autorid muutsid dekadentsi termini vastuolulisemaks, lisades selle tähenduste kimbule esteetiliselt ja väärtuslikule osutava positiivse nüansi. Nad sidusid traditsioonidest eemaldumise kultuurilise innovatsiooniga: rafineeritud ja isikupärase kujundliku väljenduslaadi, uut laadi ja intrigeerivate mõtete esituse, lagunemisest-allakäigust ja elu inetutest tahkudest ning grotesksest vormist saadava inspiratsiooni.⁸ Dekadentsikirjandus ja -kunst kujunes ajal, mil Euroopa kunstikultuuris tekkis tihedalt uusi väljenduslaade (romantism, impressionism, dekadentsikunst) ja mitmekesisustis esteetilised vaatepunktid. Uuendusmeelsust seostasid kritiseerijad kultuurilise lagunemise ja allakäiguga ning selle viljelejaid nimetati senistest kunstitraditsioonidest eemaldumise tõttu dekadentideks või dekadentlikeks.

Mõiste „dekadents“ vastuolulisus siiski säilis nii Baudelaire'i kui ka Gautier'i, aga ka teiste dekadentsi mõiste ja sellega seotud kunstiilmingute üle arutlevate

3 J. Moréas, The Manifesto of Symbolism (1886). – Poetry in Translation. <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/MoreasManifesto.php> (vaadatud 7. IX 2024); Symbolist Art Theories: A Critical Anthology. Ed. H. Dorra. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994, lk 150–152.

4 Vt M. Călinescu, Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987, lk 158–161; A. Murray, Introduction: Decadent Histories. – Decadence. A Literary History. Ed. A. Murray. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, lk 1–9.

5 Minu arusaama modernsusest on kujundanud dekadentsiuurija Matei Călinescu ning sotsioloog ja politoloog Hartmut Rosa. Esimene on uurinud kunsti, peamiselt kirjanduse, moderniseerumist seoses erinevate esteetiliste tõekspidamiste tekkega. Teine on pööranud tähelepanu modernses ühiskonnas elu dünaamilisemaks muutumisele, mis tuleneb pidevast tehnoloogia arengust ja teadmiste, uskumuste ning kommete teisenemisest. Stabiilsuse puudumine põhjustab aga mitmesuguseid probleeme, nt ebakindlust ja kriisitunnet.

Vt M. Călinescu, Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism; H. Rosa, Social Acceleration. A New Theory of Modernity. Tlk J. Trejo-Mathys. New York: Columbia University Press, 2015 [2005], lk 13–32.

6 D. Weir, Decadence: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2018, lk 1.

7 M. Potolsky, Decadence and Politics. – Decadence. A Literary History. Ed. A. Murray. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, lk 154–155.

8 Essee Edgar Allan Poest väitis Baudelaire, et dekadentsi mõistet tarvitatakse ründamaks moodsat kirjandust, mis eemaldub klassikalistest kirjanduskaanonitest. Üheks näiteks oli Poe looming, mida Baudelaire imetles.

C. Baudelaire, Uusi märkmeid Edgar Poe kohta (1857). – Mõtisklusi minu kaasaegsetest. Tlk ja järelsõna K. Talviste. Tartu: Ilmamaa, 2010, lk 42–45, 42–63. Vt ka M. Călinescu, Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism, lk 164–166. Théophile Gautier annab Baudelaire'i luulele toetudes põhjaliku dekadentsikirjanduse analüüsi: T. Gautier, Charles Baudelaire. – Les Fleurs du mal, précédées d'une notice par Théophile Gautier. Paris: Calmann-Lévy, 1868, lk 1–75.

9 T. Gautier, Charles Baudelaire, lk 16–17; K. Talviste, Järelsõna. – Mõtisklusi minu kaasaegsetest, lk 599–600.

filosoofide-kultuuriteoreetikute, nt Paul Bourget' ja Friedrich Nietzsche, tekstides.¹⁰ Üle-eelmise sajandi lõpul süvenes „dekadentsi“ negatiivne tähendusvarjund, sest see hakkas kaudselt haakuma terminiga „mandumine“,¹¹ mis tähistab bioloogilist allakäiku. Max Nordau avaldas 1892. aastal menuka pseudoteadusliku uurimuse „Mandumine“ („Entartung“), milles ta väitis, et modernsed ehk uuendusmeelsed kunstnikud, kirjanikud ja muusikud on kas moraalselt mandunud või bioloogiliselt taandarenenud. Kuna see avaldub nende loomingus, degenerereerub kaasaja kultuur.¹² Teoseid, mis oma uudse vormi ja sisuga tekitasid hämmeldust konservatiivsema hoiakuga inimestes, tajuti ühiskonna haigestumise ilminguna.¹³

Terminite valik sõltub sellest, milliseid tähendusi soovib või oskab uurija kunstiteostest esile tõsta. Samas osaliselt dekadentsikunsti hõlmava mõiste tarvitamine jätab olulisi dekadentsikunsti tahke varju või ei pööra selle tunnusjoontele üldse tähelepanu.¹⁴ Näiteks „sümbolismi“ eelistamisega ei tule nüansseeritult esile dekadentsikunsti kujunemise ja kultuurilise mõju ulatus. Dekadentsi kui kultuurilise ja moraalse allakäigu teema oli üleval juba 1830. aastatel ja sajandi keskpaigas hakkas ka dekadents kui kunstiline väljendumislaad kirjanduse eeskujul avalduma kujutavas kunstis.¹⁵ „Sümbolism“ suunab tähelepanu eelkõige 19. sajandi lõppu, mil dekadentsikunsti ideed olid juba laialt levinud. Sümbolismi ja dekadentsikunsti ei saa siiski täielikult eristada. „Sümbolism“ hakkas aja jooksul asendama dekadentsi mõistet, võttes üle mitmed selle esteetilised põhimõtted, nt kujutlusvõime, omapära ja uudsuse tähtsustamine. Mõlemat ühendab vaimsete väärtuste ülistamine ja kriitiline suhestumine kaasaja materiaalsuse kultusesse. Kogu modernismile omaselt viis see natuuritruu väljendumislaadi asemel originaalsuse ja rõhutatult kujundliku väljendumisviisi eelistamiseni. Teisalt, nagu edaspidi juttu tuleb, tunnevad ka dekadentsikunstnikud huvi materiaalse maailma ja oleviku vastu, mida võib põhjendada romantismi, realismi ja naturalismi mõjuga. Kunstiliste väljenduslaadide areng toimub nii üksteisest eemaldumise kui ka põimumiste kaudu.

Käesoleva artikli eesmärgiks on selgitada dekadentsikunsti mõningaid olulisi tunnusjooni, mis omakorda toovad välja kunstiilmingu tähtsuse modernse kunstikultuuri kujunemises. Dekadentsikunsti omaduste avamiseks kasutan kirjandusteadlaste uurimusi, sest mõiste mitmetähenduslikkust ja esteetilisi ideaale on

10 M. Hinrikus, Ambivalentsest dekadentsist ja selle sümptomitest Paul Bourget' ja Friedrich Nietzsche tekstides ning Friedebert Tuglase romaanis „Felix Ormusson“. – Autogenees ja ülekanne. Moodsa kultuuri kujunemine Eestis. Koost R. Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2014, lk 199–236; J. Undusk, Armuvaenu vägi ehk Wagnerist vaevatud Nietzsche. – F. Nietzsche. Wagneri juhtum. Nietzsche contra Wagner. Tlk ja saatesõna J. Undusk. – Loomingu Raamatukogud 2024, nr 4–5. Tallinn: SA Kultuurileht, lk 69–93.

11 D. Kafitz, Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Winter, 2004, lk 50, 142, 145, 164, 371. Kafitzi uurimusele on viidatud artikli kaudu: M. Hinrikus, Ambivalentsest dekadentsist ja selle sümptomitest Paul Bourget' ja Friedrich Nietzsche tekstides ning Friedebert Tuglase romaanis „Felix Ormusson“, lk 202–203.

12 M. Nordau, Degeneration. Foreword G. L. Mosse. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1993; A. Murray, Introduction. Decadent Histories. – Decadence. A Literary History, lk 2–3.

13 A. Murray, Introduction. Decadent Histories, lk 2.

14 Doktoritöös olen analüüsinud erinevate terminite – „sümbolismi“, „naturalismi“, „ekspressionismi“, „(uus)romantismi“, „modernismi“ – seoseid dekadentsikunstiga. L. A. Kass, Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel, lk 53–76.

15 H. Fraser, British Decadence and Renaissance Italy. – Decadence. A Literary History, lk 50–52, vt ka 47–64; R. A. Kaye, Decadence in Painting. – Decadence. A Literary History, lk 234–253; L. A. Kass, Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel, lk 96–97.

kirjandusteaduses põhjalikult käsitletud. See on vajalik ka seetõttu, et üheks kunstis avalduva dekadentsi tunnuseks on kunstiliikidevaheline dialoog. Erinevaid kunstiliike sünteesitakse või leidub teoses rohkelt viiteid teistele autoritele ja töödele, mida omapäraselt interpreteeritakse ja lõimitakse oma loomingusse. Tihti on inspireerivad teosed ka sellised, mille puhul autor tajub subjektiivselt (mitte ilmingimata adekvaatselt) sarnasust oma esteetiliste pürgimustega või soovib teose seostada dekadentsiga. 21. sajandil soovitakse aina enam dekadentsi ja dekadentsikunste (st kirjandust, kujutavat kunsti, muusikat, samuti filosoofiat) käsitleda interdistsiplinaarselt. Dekadentsi on hakatud mõtestama diskursusena¹⁶ või modernses kultuuriruumis kujunenud uudse esteetilise väljenduslaadi ehk ismide/voolude ülese nähtusena.¹⁷ Selliselt defineerituna saab vaadelda dekadentsikunsti iseseisva nähtusena, milles dekadentsi diskursus domineerib. Samuti on mõtet uurida dekadentsi diskursuse ja esteetika mõju moodsale kunstile ja kunstiteooriatele.

Dekadentsi oksüümoronlik tähendus

Gautier'lt pärineb esimene dekadentsiteooria, mis seostab dekadentsi mõiste esteetika ja kirjandusega.¹⁸ Tema teooria on inspireeritud Baudelaire'i luulest ja see avaldati 1868. aastal publitseeritud luulekogu „Kurja õied“ eessõnana. Viimast alustab ta trotsi väljendava mõttega, mis vihjab ka mõiste „dekadents“ oksüümoronlikule tähendusele: „„Kurja õite“ poeet armastas seda, mida ekslikult nimetatakse dekadentlikuks stiiliks, mis pole aga muud kui see, mis on jõudnud oma küpsuse haripunkti [---].“¹⁹ Gautier peab sobimatuks autori küpsust väljendava stiili või meisterliku kirjanduse nimetamist dekadentlikuks või dekadentsiks, mis loob seose kultuurilise mandumisega. Hoolimata sellest võtab ta mõiste kasutusele ja väidab, et Baudelaire'i luules avaldub ilmekalt dekadentsikirjandusele iseloomulik eemaldumine klassikalisest ilukaanonist, sest eesmärgiks on luua tehniliselt meisterlik ja samas iseäralik stiil, mis sobitub morbiidse-perverssena mõjuva temaatika käsitlelusega.²⁰ Küpsuse saavutamiseks on tarvilik omandada isikupärane stiil, mis tulenebki eksperimenteerivast keelekasutusest, kuid muuhulgas on selle keelekasutuse edendamise juures tähtis seos eri kunstiliikidega ehk ka sünteesia, ekfraaside ja viidete rohkus.²¹

16 Kasutan mõistet „diskursus“ Michel Foucault' diskursuseanalüüsi taju- ja mõtteviisi tähenduses, mida on Eestis teinud ka Mirjam Hinrikus. M. Hinrikus, Dekadentlik modernsuskogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011.

17 Vt nt Volupté: Interdisciplinary Journal of Decadence Studies. <https://volupte.gold.ac.uk/home> (vaadatud 7. IX 2024); In Morbid Colours: Art and the Idea of Decadence in the Bohemian Lands 1880–1914. – Decadence in Morbid Colours: Art and the Idea of Decadence in the Bohemian Lands 1880–1914. Eds. O. M. Urban *et al.* Praha: Arbor Vitae, 2009 [2006]; Decadence and Literature. Eds. J. Desmarais, D. Weir. Cambridge: Cambridge University Press, 2019; The Oxford Handbook of Decadence. Eds. J. Desmarais, D. Weir. Oxford: Oxford University Press, 2022.

18 M. Călinescu, Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism, lk 164. Vt T. Gautier, Charles Baudelaire, lk 1–75.

19 T. Gautier, Charles Baudelaire, lk 16–17.

20 Samas, lk 17–28.

21 Samas, lk 17.

Peaasjalikult tänu Gautier'le kujunes dekadentsikirjanduse krestomaatiliseks teoseks Baudelaire'i luulekogu „Kurja lilled“/„Kurja öied“ (1857, eestikeelne esma-trükk 1967).²² 19. sajandi lõpu künnisel hakkasid kirjanikud oma valdkonnas aval-duvaid dekadentsi kui väljenduslaadi tunnusjooni omistama ka kujutavale kunsti-le.²³ Tõenäoliselt esimest korda tehti seda prantsuse kirjaniku Joris-Karl Huysmans'i romaanis „Äraspidi“ (1884, eesti k 2013),²⁴ milles teose peategelane imetleb mitmete kunstnike teoseid ja kirjeldab neid rohkem või vähem dekadentlikena. Tuntuks on saanud just Salomed kujutavate Gustave Moreau maalide („Salome tantsib Herodesele“, 1876; „Nägemus“, 1876/1877) pikad kirjeldused, milles võrreldakse ka Moreau ja Baudelaire'i loomet.²⁵

Eestis tutvustas dekadentsi mõistet nooreestlane Johannes Aavik 1905. aas-tal ilmunud „Noor-Eesti I“ albumis, kuhu oli tõlgitud Baudelaire'i luulet.²⁶ Selles publitseeriti ka dekadentsikunsti tunnustega teoste reproduktsioone, vinjette, päisliiste.²⁷ Mõiste aga ei leidnud laialdast kasutust. Esiteks seetõttu, et sellel olid negatiivsed tähendusvarjundid, mis tundusid seostavat autorit millegi haiglase ja hälbivaga. Ka Aavik ise, kes keeleuuenduse aspektist hindas kõrgelt dekadentsi-kirjanduse vormilist külge, defineeris dekadentsi seesuguse kunstilise „nähtusena, mis ennast kõigist harilikkudest, siiamaaani maksvatest vormidest lahti ütleb, mis ebaloomulises ja patoloogilises maitset leiab [...]“.²⁸ Kuigi see on uuenduslik ja „akadeemilise keelekasutuse kivistunud traditsioonidest“ lahti ütleb,²⁹ siis teemalt on dekadentsiga seostatavas teoses tihtilugu midagi haiglase, eemaletõukava, jah-matavana mõjuvat. Teiseks põhjuseks oli üleüldine kirjandus- ja kunstiteoreetiliste teadmiste nappus ning terminoloogiline segadus, selgesti defineerimata mõisted, mis omakorda tulenes sellest, et moodne eesti kunstikultuur oli alles kujunemas. Tulen selle teema juurde tagasi artikli lõpus.

Eesti kujutavat kunsti analüüsitakse dekadentsi kontekstis esmakordselt 1912. aastal „Noor-Eesti IV“ albumis, kus koos Aleksander Tassa kirjutatud järelehüü-dega Erik Obermannile avaldati kunstniku tušijoonistused. Sellest kirjutisest saab alguse traditsioon seostada Eesti dekadentsikunsti kujunemist Obermanniga. Eelmise sajandi esimesest kümnendist on dekadentsi mõjud täheldatavad mit-mete teiste kunstnike – Nikolai Triigi, Konrad Mägi, Aleksander Uuritsa ja Kristjan Raua – teostes, ent esimesena suhestus järjepidevalt ja sügavalt dekadentsi temaatikaga varalahkunud Obermann. Tassa vältis dekadentsi mõiste kasutust, kuid Obermanni kunstiteoste käsitluses nimetas ta mitmeid dekadentsikunstile

22 C. Baudelaire, Kurja lilled. Tlk A. Oras, A. Kaalep jt. Tallinn: Perioodika, 1967; C. Baudelaire, Kurja öied = Les Fleurs du mal. Tlk T. Õnnepalu. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2000.

23 V. Greene, Vision: Decadence in Symbolist Art of the Fin de Siècle. – The Oxford Handbook of Decadence (võrguteavik), lk 1 (vaadatud 29. X 2024).

24 O. M. Urban, Introduction: The Space of Decadence. – Decadence in Morbid Colours: Art and the Idea of Decadence in the Bohemian Lands 1880–1914, lk 15.

25 K.-J. Huysmans, Äraspidi. Tlk L. Tomasberg. Tallinn: Koolibri, 2013, lk 50–56.

26 J. Aavik, Charles Baudelaire ja dekadentism. – Noor-Eesti I. Tartu: Kirjanduse Sõprade Kirjastus, 1905, lk 194–200; K. Sisask, Noor-Eesti ja prantsuse vaim. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 2018, lk 58–59.

27 L. A. Kass, Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel, lk 14, vt ka viidet 31.

28 J. Aavik, Charles Baudelaire ja dekadentism, lk 195.

29 M. Hinrikus, J. Undusk, Dekadents kui ambivalentseid esteetika. Segunemised ja sünteesid. – Keel ja Kirjandus 2024, nr 1–2, lk 12. Vt Aaviku vastuolulisest hoiakust dekadentsikirjandusse: K. Sisask, Noor-Eesti ja prantsuse vaim, lk 88–100.

tunnuslikke jooni. Näiteks kirjutab Tassa, et Obermanni piltidelt näeb, kuidas inimene vabaneb moraali köidikutest ja laseb valla oma loomalikkuse.³⁰ Loomalikkus ehk tungide ning ihade vabastamine on dekadentsikunsti inimloomuse käsitlemise peamisi vaatepunkte.³¹ Seetõttu domineerib seal nt *femme fatale*'i kujund ja seksuaalsete ihade epateeriv visualiseerimine. Tassa väidab sedagi, et kunstnikul on sarnasusi Felicién Ropsi ja Aubrey Beardsleyga,³² kes mõlemad on tuntud dekadentsikunsti esindajad.³³ Tassa mõtteid kordab ja täiendab Friedebert Tuglas, kelle sõnul on Obermann samuti eeskuju võtnud Ropsi kunstiloomest.³⁴ Lisaks sellele soovis Obermann Tuglase sõnul koostööd teha kirjanik Jaan Oksaga, kes kuulutas end avalikult dekadendiks.³⁵ Oksa ongi sagedasti seostatud naturalismist mõjutatud kirjandusega.³⁶ Sageli põimuvadki uuritava perioodi kunstnike töödes naturalismi ja dekadentsikunsti tunnused. Sellele põimingule on kunstiteaduses vähe tähelepanu pööratud, küll aga tänapäeva kirjandusteaduses.³⁷ Naturalismi üheks teemaks on samuti lagunemine ja allakäik,³⁸ kuid mitte võimendatult kujundlikul ja teatrailsel viisil, vaid vormiliselt natuuritruuduse poole püüeldes. Naturalismi mõjutas eeskätt teadusest tulenev objektiivsuse nõue, mis kunstiteoses avaldus näiteks huvina patoloogiate ja haigete või haiglaste tegelaste vastu, kuid samuti ühiskonda puudutavate probleemide uurimisena. Näiteks tuuakse esile vaesust, alkoholismi, kuritegevust, prostitutsiooni ja laste ekspluateerimist. Naturalismi ja dekadentsikunsti vahe seisneb selles, et esimene lähtub teaduslikust inimese- ja ühiskonnakäsitlusest, mis tunnistab, et inimest kujundavad geenid ja ühiskondlikud olud.³⁹ Dekadentsikunst tahab aga sellest deterministlikust vaatest vabaneda ning väljendab vaba tahte usku ja vaimset üleolekut triviaalsest materiaalsest maailmast.⁴⁰ Kui naturalismi kontekstis jääb inimene elu hammasrataste vahele ja seda käsitletakse ühiskonnakriitiliselt,⁴¹ siis dekadentsikunsti võib allakäik pöörduda õitsenguks.

30 A. Tassa, Erik Obermann. – Noor-Eesti IV. Tartu: Noor-Eesti, 1912, lk 236.

31 L. A. Kass, Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel, lk 30–31, 89–96, 107–109, 115.

32 A. Tassa, Erik Obermann, lk 238, 239.

33 Vt Felicién Ropsist ja Aubrey Beardsley'st: V. Greene, Vision: Decadence in Symbolist Art of the Fin de Siècle, lk 1–25.

34 Ropsi olulist mõju Obermanni loomingule on analüüsitud mitmes artiklis. Vt F. Tuglas, Mälestusi Erik Obermannist [1924]. – Kriitika II. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus 1926, lk 45; L. A. Kass, Naistevastane vägivald Eesti dekadentlikus kunsti. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2019, kd 28 (3–4), lk 52–53; L. A. Kass, Hümn inetusele. Kurja õied Eesti dekadentlikus kunsti. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2022, 31 (1–2), lk 55.

35 F. Tuglas, Jaan Oks. Tema surma puhul [1918]. – F. Tuglas, Kriitika II. Tartu: Noor-Eesti kirjastus, 1926, lk 70–72; A. Kallas, Noor-Eesti. Näoilpidid ja sihtjooned. Tlk F. Tuglas. Tartu: Noor-Eesti kirjastus, 1921, lk 105.

36 M. Lind, Dekadentlik esteetika Jaan Oksa proosaloomingus. Magistritöö. Tallinn: Tallinna Ülikool, 2018, lk 16.

37 Vt O. M. Urban, Introduction: The Space of Decadence, lk 12–13; M. Hinrikus, J. Undusk, Dekadents kui ambivalentside esteetika. Segunemised ja sünteesid, lk 8–11; L. A. Kass, Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel, lk 57–64.

38 Kirjandusteaduses seostatakse naturalismi mõiste ja lagunemise ning allakäigu teema Émile Zolaga. Kunstiteaduses seostub mõiste peamiselt natuuritruu kujutamiseviisiga, ka nt impressionistlik maalimistehnika taotleb natuuritruudust, sest püüab teaduslikust teadmisesest ja kogemusest lähtuvalt kujutada nähtavat objekti. M. Facos, An Introduction to the Nineteenth-Century Art. New York: Routledge, 2011, lk 305–338. Vt ka eelmist viidet.

39 M. Hinrikus, J. Undusk, Dekadents kui ambivalentside esteetika. Segunemised ja sünteesid, lk 9.

40 M. Hinrikus, Autentsuse probleemid: tõu(sik)rahvuslus, sünteesid ja „Felix Ormussón“. – Mäng ja melanhoolia. Friedebert Tuglase romaan „Felix Ormussón“. Koost M. Hinrikus, J. Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2022, lk 288, 290; M. Hinrikus, J. Undusk, Dekadents kui ambivalentside esteetika. Segunemised ja sünteesid, lk 9–10.

41 K. M. Vaik, Kirjanduslik naturalism 19. sajandi pöördel Eesti kirjanduses Eduard Vilde romaani „Raudsed käed“ näitel. Magistritöö: Tallinna Ülikool, 2021, lk 20.

Dekadentsi mõistet iseloomustab oksüümoronlikkus ja dekadentsikunsti keskne tunnus on ambivalentsus. Selles ilmnevad lagunemise ja allakäigu erinevad ilmingud ja nende ületamise püüded. Kujutatut käsitletakse kas erinevatest vaatepunktidest või vastuoluliselt.⁴² Näiteks Nikolai Triigi tuntud teoses „Suurlinn“ (1913, ill 2)⁴³ visualiseerib kunstnik suurlinna mõnevõrra hirmuäratavana ja tumedates toonides, kuid vastukaaluks juhib tähelepanu selle tehnoloogilisele innovatsioonile ja külluslikele meele lahutamise võimalustele: teel sõidavad nii moodsad sõiduvahendid kui ka vana hobukaarik ning kompositsiooni keskmesse on paigutatud meelelahutusasutused. Kohvikus püüavadki ennast turgutada inimesed, kes on peenelt rõivastatud, kuid haiglaslikult aukus silmadega ja loius poosis. Inimesed loovad ilmeka kontrasti elust kihava maanteega ja pilti katvate valguslaikudega (elektrisähvatustega). Samas harmoneeruvad kaunilt väsinud inimesed tumedust loova „porise“ pruunika guaššvärviga. Tähenduslik on katedraali tipus seisev märter, kes on ka Triigi samanimelise teose keskne kuju („Märter“, 1913, ill 3). Selle mitmetähendusliku märtrikujundi üheks eesmärgiks on nietzschelikult jumala surma kuulutamine: moodne inimene eemaldub kristlikest põhimõtetest, religiooni asemel otsib ta nii tuge kui ka tõde teadusest ja kõige jõulisemalt annab see tendents end tunda just suurlinnas.⁴⁴ Teos suunab juurdlema selle üle, milliseks muutub inimene ja elukeskkond, kui religioosne maailmapilt taandub teadusliku maailmakäsitluse ees. „Suurlinnas“ tuleb esile seega nii lagunemise kui ka õitsemise motiiv ehk teisisõnu püüd ületada lagunemise seisundit, tabada urbanistlikku ühiskonda liikumisega seotud metamorfoosi.

Dekadentsikunstile omane ambivalentsus tähistab binaarse loogika õõnestamist. Selle tulemusel nt lagunemist ja allakäiku mõistetakse samaaegselt uuestisünni või uuenemisena, eemaletõukav võib mõjuda kütkestavalt. Triigi teose kõrvale võib tuua tema õpilase Eduard Wiiralti kompositsiooni „Poolnuttev, poolnaerev naine“ (1929, ill 4), kus naise maskile sarnanev ilme väljendab vastandlikke emotsioone. Naise pähe asetatud lillepärg võib sümboliseerida baudelaire'ilikke kurja õisi, kujundit, mida Wiiralt ja Triik korduvalt kasutasid.⁴⁵ Pärja moodustavad lilled on ühteaegu närbunud sorgus kui ka täies õies. Kurb-koomilist meeleolu süvendavad pigem naise ees laual olevad esemed – piibel ja pudelid, mis arvatavasti sisaldavad absinti ja veini – kui silmas pidada nende värvi ja disaini.

Ambivalentsus pole aga dekadentsikunsti läbiv omadus. Dekadentsikunstide (kirjanduse, kujutava kunsti, muusika) kommersialiseerumise perioodil, mis saab

42 Dekadentsikunstide ambivalentsust on põhjalikult uurinud kirjandusteadlased, kelle eeskujul hakkasin märkama vastuolusid, nt nii modernse ühiskonna kritiseerimist kui ka selle hüvede nautimist: J. Desmarais, *Decadence and the Critique of Modernity*. – *Decadence and Literature*, lk 98–99; M. Hinrikus, J. Undusk, *Dekadents kui ambivalentside esteetika. Segunemised ja sünteesid*, lk 3–26.

43 Loe Nikolai Triigi „Suurlinnast“: E. Pihlak, Nikolai Triik 1884–1940. Tallinn: Kunst, 1969, lk 105; L. A. Kass, *Picturing Melancholia in Estonian Decadent Art*. – *Baltic Journal of Art History* 2020, kd 19, lk 14–16. Vt suurlinna mõjude tähtsuse ja representatsioonide kohta: M. Facos, *Symbolist Art in Context*. Berkeley: University of California Press, 2009, lk 65–84; H. Krull, *Suurlinnade pikk vari. Baudelaire, modernism ja Eesti*. – *Vikerkaar* 2000, nr 10, lk 78–92.

44 Loe Triigi „Märtrist“: E. Pihlak, Nikolai Triik 1884–1940, lk 104–106; L. A. Kass, *Hümn inetusele. Kurja õied Eesti dekadentlikus kunstis*, lk 51–52, vt ka viidet 87.

45 Vt Kurja lillede lapsed. Eesti dekadentlik kunst. Koost M. Hinrikus, L. A. Kass, L. Pählapuu. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, Kumu Kunstimuseum, Eesti Teaduste Akadeemia Uneri ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2017; L. A. Kass, *Hümn inetusele. Kurja õied Eesti dekadentlikus kunstis*, lk 51–52, 55–67.

hoo sisse maailmasõdadevahelisel ajal, pole mitmetähenduslikkus enam nii selgelt esil.⁴⁶ Sellisel juhul on küll kasutatud tuntumaid dekadentsikunsti kujundeid – (pildi)teemasid, meeleolusid ja värvisümboolikat –, kuid sisuliselt on teos lihtsa-koelisem. Näiteks Felix Randel on oma „Autoportrees“ (1927, ill 5) maalinud end süngeilmelise võrgutava dändi-kunstnikuna. Randel on kasutanud värvikombinatsioone (rohekaskollane (absindi)toon, mürkroheline ja sügisesele kõdunemisele viitav kollakaspruun), mis 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi esimesel poolel assotsieerusid Euroopas dekadentlikkusega, mh lagunemise ja kõdunemisega.⁴⁷

Kujutletav dekadentsikogukond ja inetuse esteetika

Kunstiinimesed enamasti end dekadendiks ei nimetanud. 19. sajandil ega 20. sajandi esimesel poolel ei olnud ühelgi kunstialal dekadentsi nime kandvat koolkonda või rühmitust. Dekadentsi uurija Matthew Potolsky on võtnud kasutusele aga mõiste „kujutletav dekadentsikogukond“, mis põhineb Benedict Andersoni ideel sellest, kuidas rahvuslikud kogukonnad on sotsiaalsed konstruktid, mida liidavad ühised kujutlused ja seisukohad, mitte kõigi liikmete vaheline isiklik kokkupuude.⁴⁸ Nii kuuluvad kujutletavasse dekadentsikogukonda Baudelaire, Gautier, Beardsley, Rops, Obermann ja Oks. Eesti kontekstis saab kujutletava dekadentsikogukonnaga seostada paljusid nooreestlaste ja siurulaste ringkonda kuuluvaid inimesi. Dekadentsikunst ja -kirjandus levis 20. sajandi algul kõigepealt Noor-Eesti rühmituse publikatsioonides.⁴⁹

Potolsky osutab sellele, et kujutletava dekadentsikogukonna kontseptsiooni abil on võimalik analüüsida loovisikute seas levinud sarnaseid esteetilisi eelistusi ja kunstialaseid huve,⁵⁰ sealhulgas lagunemise ja allakäigu ning selle ületamise teemade käsitlemine, aga ka nendega haakuvat kriitilist hoiakut. Kujutletav dekadentsikogukond muutub nähtavaks ka viidetega konkreetsetele autoritele, teostele või nendest pärinevatele kujunditele. Näiteks on dekadentsiga seostatavates teostes tihti viiteid luuletusele „Raibe“, milles kujutatakse õide puhkevat laipa, või luulekogule „Kurja õied“, mille pealkirja kujundit sageli interpreteeritakse.

Kujutletava dekadentsikogukonna üheks olulisemaks tunnusjooneks on minu arvates aga lõppemise ja uuestisünni taju põiming, mis kujunes pessimismi kalduva maailmavaate aluseks. 19. ja 20. sajandi vahetuse kontekstis, ent ka 20. sajandi esimese poole Eestis viitab kriitilisele suhestumisele ümbritseva modernse keskonnaga dekadentsi mõiste sünonüümina kasutatud termin *fin de siècle*.⁵¹ See on

46 M. Hinrikus, J. Undusk, Dekadents kui ambivalentse esteetika. Segunemised ja sünteesid, lk 5.

47 Vt värvide tähendusest dekadentsikunsti: L. A. Kass, Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel, lk 83–89.

48 M. Potolsky, The Decadent Republic of Letters: Taste, Politics, and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013, lk 4–6, 26–30.

49 Vt M. Hinrikus, Dekadentlik modernsuskogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus; K. Sisask, Noor-Eesti ja prantsuse vaim.

50 M. Potolsky, Decadence and Politics, lk 156–157.

51 M. Hinrikus, Dekadentlik modernsuskogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus, lk 60–72; S. West, Fin de Siècle, Gilded Age, or Belle Époque: Different Endings to the Same Century, – The Oxford Handbook of Decadence (võrguteavik), lk 1–5 (vaadatud 30. X 2024).

ajalooperiöödi nimetus, kuid samuti nii üle-eelmist sajandi lõppu kui ka 20. sajandi esimest poolt iseloomustav Euroopa ühiskondades levinud lõpumeeleolu väljendus. Seda iseloomustab skeptilisest suhtest modernsesse ühiskonda välja kasvanud pessimistlik ja blaseerunud, kuid ka küüniline ja üleolev hoiak.⁵² Moderniseerumise pinnalt kujunevad erinevad arusaamad, kus ühed näevad modernse ühiskonna kujunemises arengut, agraarsest ühiskonnast edasi liikumist. Nad nägid progressi just moderniseerumise materiaalses küljes, teadusliku maailmakäsituse levikus, teised seevastu kahtlesid valgustusaja progressi idees.⁵³ Kahtlejate silmis ei toonud tehnoloogiline areng, majanduskasv ja linnastumine kaasa paremat elu ega ühiskonda. See Euroopas leviv skeptitsism ja hirm, kohanematuse ja pidetuse tunne väljendus kunstivaldkonnas juba 19. sajandi keskpaigas⁵⁴, kuid aina rohkem sajandi lõpus.⁵⁵ 20. sajandi alul lõpumeeleolu sõjaliste konfliktide tõttu isegi süvenes.⁵⁶ Esimese maailmasõja kui ühiskonna allakäigu olulise haripunkti üle arutleb nt Oswald Spengler teoses „Öhtumaa allakäik“ (1918, 1922, eesti k 2012)⁵⁷. Spengler kirjutab kultuuri arengufaasidest, öitsemisest ja hääbumisest ning Öhtumaa kultuur oligi tema arvates jõudnud viimasesse faasi.

Nii kirjandusteadlane Potolsky kui ka kunstiteadlane Otto M. Urban on tähele danud, et dekadentsikunstiga suhestuv kunstiinimene tajub ennast autsaiderina.⁵⁸ See ei avaldu ainult kirjeldatud sotsiaalsete pingete käsitlustes ja tumemeelsuses. Näib, et dekadentsikunst oli suunatud kitsale kunstiinimeste ringkonnale, seda uudsust taotleva vormilise ülesehituse ja keeruka ning ärritava temaatika tõttu. Seesuguse kunsti sisukuse mõistmine ja aktsepteerimine nõudis mitte lihtsalt avatust, vaid ka kultuurilist haritust. Kujutletavasse dekadentsikogukonda kuuluvaid isikuid ühendavaks niidiks võib pidada introvertsust, mis põimus üleoleva hoiakuga nende suhtes, kes ei tervita moodsa kunsti sündi ja kriitilist, skeptilist meel sust väljendavat kunstilist vormi.

Olen mitmete uurijate eeskujul võtnud kasutusele termini „sissepoole pöördumine“, mis tähistab inimese sisemaailma, kujutlusvõime ja isikupärase kunstiloome väärtustamist.⁵⁹ Kujutletavale dekadentsikogukonnale on omane tahe painutada või uuendada kunsti tegemise norme, kuid samuti soov põgeneda elutegelikkuse

52 Vt lisaks eelmisele viitele: W. Laqueur, *Fin-de-Siècle*: veel üks nägemus. Tlk M. Tiits. – Vikerkaar 1996, nr 5–6, lk 64–97.

53 Vt nt D. Weir, J. Desmarais, *Introduction: Decadence, Culture, and Society*. – *The Oxford Handbook of Decadence* (võrguteavik), lk 1–17 (vaadatud 30. X 2024).

54 Vt L. Nochlin, *Misère: The Visual Representation of Misery in the 19th Century*. London: Thames & Hudson, 2018, lk 7–26.

55 J. Desmarais, *Decadence and the Critique of Modernity*, lk 98. Vt ka M. Facos, *Symbolist Art in Context*, lk 65–66.

56 Vt nt Esimese maailmasõda eesti kultuuris. Koost M. Hinrikus, A. Mattheus. Tallinn: Tallinna Ülikool, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2015; K. Herold, *Socio-aesthetic Histories: Vienna 1900 and Weimar Berlin*. – *Decadence and Literature*, lk 283–299.

57 O. Spengler, *Öhtumaa allakäik*: maailma-ajaloo morfoloogia piirjooned. I kd: Kuju ja tegelikkus; II kd: Maailma-ajaloolised perspektiivid. Tlk M. Sirkel, K. Ligi, järelsõna Ü. Matjus. Tartu: Ilmamaa, 2012.

58 O. M. Urban, *In Morbid Colours: Art and the Idea of Decadence in the Bohemian Lands 1880–1914*, lk 64;

M. Hinrikus, *Kulg nõrkuse, melanhoolia, jälkuse ja pessimismi vaimus*. – *Sirp* 8. IX 2017, <https://sirp.ee/s1-artiklid/c9-sotsiaalia/kulg-norkuse-melanhooliajalkuse-ja-pessimismi-vaimus/> (vaadatud 30. X 2024).

59 Vt Otto M. Urbani artiklit rmt-s: *Decadence in Morbid Colours: Art and the Idea of Decadence in the Bohemian Lands 1880–1914*; P. Lyytikäinen, R. Rossi, V. Parente-Čapková, M. Hinrikus, *Decadence in Nordic Literature: An Overview*. – *Nordic Literature of Decadence*. Eds. P. Lyytikäinen et al. New York, London: Routledge, lk 15.

eest loomingusse ja sukelduda eelkõige enda mõttemaailma. Baudelaire väitis, et ta eelistab „oma kujutlusvõime koletisi tegelikkuse triviaalsusele“.⁶⁰ Konrad Mägi on kirjutanud, et „kui hing on täis elu igavest kannatust, avab kunst meile selle, mida elu anda ei suuda. Seal kunstis, omaenese loomingus, võib leida rahu“.⁶¹ Sissepöole pöördumine avaldub siin selles, et kujutatavat objekti käsitletakse väga subjektiivselt ja suure kujutlusvõimega. Dekadentsikunstiga seostatav teos on väga tihti autoportreealise-biograafilise värvinguga. Näiteks Triigi „Suurlinnas“ on tajuda metropolis viibimise kogemust ning suurlinnaelu kohta levinud tõlgendusi. Nõustun siiski Evi Pihlakuga, kes on kirjutanud, et mitmes 1910. aastate esimesel poolel valminud kunstiteoses valitseb siiski kunstniku isikliku elu probleemidest põhjustatud raskemeelsus ja sellest tulenenud huvi elu tumedamate tahkude vastu.⁶² Neid teoseid võib pidada kunstniku sisekaemuseks, kus nt vastuoludest küllastunud suurlinna kujund ei viita ainult moderniseerumisele, vaid on ka kunstniku hingeseisundi valitsevate pingete sümbol.

Kujutletava dekadentsikogukonna esteetiliste väärtushinnangute kogumisse kuulub ka inetuse esteetilisuse märkamine. Kunstipärasust või võluvast intriigi leitakse elu inetumatest tahkudest, väljendumislaadist ja teemadest, mida akadeemilise ilukäsituse pooldajad tajuvad normist hälbivana.⁶³ Võluva inetuse kontseptsioon tuleneb tänini humanitaarteaduses kasutusel olevast mõistest „inetuse esteetika“. Dekadentsikunstis hakatakse visualiseerima situatsioone, inimtüüpe või objekte, mida publik tajub võrdluses klassikaliselt kauniks peetud teostega nii moraalses kui ka esteetilisest mõttes koledate, haiglaste, vulgaarsete ja „madalatena“.⁶⁴ Fetišeerimise ja epateerimise eesmärgil võidakse ka tavapäraselt kaunina tajutav n-ö inetuks ümber kujundada,⁶⁵ sugereerida vaatajasse ühtaegu nii ülevust kui ka teda eemale peletada. Näiteks Obermanni tušijoonistus „Susanna“ (1910, ill 6) kujutab naisekuju (*femme fatale'i*), kelle juures füüsilist atraktiivsust sisendab erootiliste kehapiirkondade rõhutamine. Obermann on aga lisanud teosele ärritava, tülga ja perversse nüansi, jäädvustades groteskse ilmega rasedat Susannat põlvitamas keset naisest väljuvat lootevett.⁶⁶ Sünge teose teemaks on piibllilugu Susanna kimbutamisest, kuid vaatajas tekivad erinevad emotsioonid. Ühtpidi on Susanna ohvri rollis (*femme fragile*), sest teda ümbritsevad halbade kavatsustega mehed. Teisalt iseloomustab Susannat hirmuäratav ilme ja jõuline rünnakuvalmidus. Inetuse kunstipärasustamine haakub sooviga nihestada levinud arusaama universaalsest ilust. Modernsuse ja kunstide suhet uuriva Matei Călinescu arvates on modernsuse tunnuseks lahkulöömine neoklassitsistlikust ilukontseptsioonist,

60 C. Baudelaire, 1859. aasta salong (1859). – Mõtisklusi minu kaasaegsetest, lk 372.

61 K. Mägi, Kiri August Vesantole 16. XII 1907. konradmagi.ee, <https://konradmagi.ee/et/konrad-magi-kirjad/> (vaadatud 30. X 2024).

62 E. Pihlak, Nikolai Triik, lk 104–106, vt ka 86–106.

63 M. Hinrikus, J. Undusk, Dekadents kui ambivalentide esteetika. Segunemised ja sünteesid, lk 4, 6–7; L. A. Kass, Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel, lk 77–110.

64 L. A. Kass, Hümn inetusele. Kurja õied Eesti dekadentlikus kunstis, lk 40–74.

65 Vt ka M. Lind, Dekadentlik esteetika Jaan Oksa proosaloomingus, lk 25.

66 Nii Susanna loo kujutamisel kunstis kui ka Obermanni selleteemalisest teosest on kirjutanud Kai Stahl, kes on samuti arvamisel, et kunstniku pildil on kujutatud rasedat Susannat ja lootevett. K. Stahl, Dualismid Marginaaleissa. Naistekijjys ja modernisaatio Natalie Mein 1910–1920-lukujen tuotannossa. Doktoritöö. Turku: Turun yliopisto, 2023, lk 333.

mille põhitunnuseks on usk universaalsesse ilusse.⁶⁷ Modernne kunst taotlebki uut ja erilaadset ilu, mis hõlmab ka inetuse kunstipäraseks tunnistamise. Viimane annab endast jõuliselt märku esialgu dekadentsikunstis, kuid 20. sajandi jooksul kogu moodsas kunstis. Näiteks Konrad Mägi hea sõber Tuglas kirjutas, et Mägi oli kiindunud „rafineeritud dekadentsi meeleoludesse“ ning leidis inspiratsiooni ka Huysmans'i ja Oksa teostest.⁶⁸ Mägi loomingus valitseb tihti tumemeelsus ja energiline ärevus. Seda esteetilist ideaali paljud tema eluajal ei mõistnud.⁶⁹ Näiteks äärmiselt konservatiivse kunstimeelega Jaan Tõnisson kirjutas 1910. aastal Postimehes, et Mägi maastikud äratavad temas õudu. Ta lootis, et neil pole tulevikku.⁷⁰ Mõned aastad hiljem valminud „Alide Asmuse portree“ (1912–1913, ill 7) tellijad ei jäänud maaliga rahule. Alide Asmus avaldas arvamust, et „kõik [on] nii sinine, kollane, roheline, ma pole ju nii kole ühti“.⁷¹ Probleemiks oli just Mägi eriline värvitaju, mida tänapäeval kunstniku juures nii kõrgelt hinnatakse. Värvikombinatsioon, mis väljendas dekadentsikunstile omast ilu, seostus Alide Asmusele haiglusega, ta ei näinud selle esteetilist võlu. Öeldust saab järeldada, et Mägi dekadentsikunsti hõnguga looming tundus paljudele võõrastavalt modernne.

Kunst kunsti pärast

Dekadentsikunstidega assotsieeruvad kaks omavahel lõimunud šokilaenguga põhimõtet: *épater le bourgeois* ('kodanlast ärritama, jahmatama') ja *l'art pour l'art* ('kunst kunsti pärast'). Romantismi esteetikas sündinud „kunst kunsti pärast“ tähendas esialgselt pigem loomevabaduse ülistamist,⁷² kuid dekadentsikunstis haakub see lisaks publiku provotseerimise ning kunstitraditsioonide ja ühiskondlike normide rikkumisega.⁷³ „Kunst kunsti pärast“ põhimõtet romaani „Mademoiselle de Maupin“ („Preili de Maupin“, 1835) eessõnas käsitledes vabastab Gautier kunsti sotsiaalsetest kohustustest.⁷⁴ Romaani teemaks on seksuaalsed naudingud ja selle peategelaseks vabaarmastust ja dekadentsi ideaalset ilu, androgüüni, kehastav transvestiit preili de Maupin/Théodore. Prantsusmaal nagu mujal Euroopas läks vabaarmastuse julge kujutamine ja fetišeerimine vastuollu ühiskonnas käibinud moraalsega. Samuti seostus dekadentsikunsti üks levinumaid kujundeid, androgüün, haiglusega nende silmis, kes tunnistasid ainult heteroseksuaalset suhet ja kahe soo kooseksisteerimist teineteise täiendajatena.⁷⁵ Seetõttu pidi Gautier oma romaani loomist õigus-
tama ja rõhutas selle eessõnas transvestiidist karakteri ja jutustuse fiktsionaalsust,

67 M. Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, lk 38–58.

68 F. Tuglas, Mälestusi Konrad Mägist. Tema surma puhul (1925). – F. Tuglas, *Kriitika II*, lk 65.

69 L. A. Kass, *Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel*, lk 33.

70 E. Epner, *Konrad Mägi*. Tallinn: Sperare, 2017, lk 425.

71 E. Epner, „Alide Asmuse portree“. – E. Epner, *Konrad Mägi*. Tallinn: Sperare, 2022, lk 190.

72 Vt nt T. Blanning, *A Romantic Revolution: A History*. New York: Random House, 2010, lk 53–54.

73 M. Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, lk 45.

74 Vt T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*. Ed. J. Richardson. Harmondsworth: Penguin Books, 1981, lk 19–53; D. Orrells, *Nineteenth-Century Decadence and Neoclassical Aesthetics. Androgyny, Ambiguity and Collecting Culture*. – *Decadence. A Literary History*, lk 18–46.

75 Vt L. A. Kass, *Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel*, lk 96–102.

millel puudub selge seos reaalse eluga. Ta soovis vabastada kunstiloomet moraali ja õpetlikkuse koormast, sest Gautier' väitel on ilus vaid see, millel pole otstarvet ja mis pakub hedonistlikku rahuldust.⁷⁶ Sellisele ilule vastab kunstiteos, mille positiivne väärtus seisnebki sellest saadavas esteetilisest naudingus, mille pakumiseks on tarvilik igasugustest moraali ja esteetika köidikutest prii fantaasialend. Kunstiteosel ei pea olema ka sotsiaalset otstarvet, see ei pea delikaatselt kajastama tegelikkust või olema moraalseks eeskujuks. Kunstiteos või intellektuaalne loome on enamat kui tarbeasi: „Raamatust ei saa kisselli, romaan ei ole paar õmblusteta saapaid, sonett pideva vooluga süstal ega näidend raudtee, mis kõik edendavad oluliselt tsivilisatsiooni ja viivad inimkonda progressi teel edasi.“⁷⁷

Loovisiku õigust eirata Prantsuse ühiskonnas valitsenud konservatiivseid moraalinorme, erutada ja ärritada väljendas ka Baudelaire, kellele on omistatud⁷⁸ moto „Il faut épater le bourgeois“. Baudelaire oli seisukohal, et „mida enam kunst, vastuoksa, õpetuses eraldub, seda enam tõuseb ta puhta ja huvitu ilu poole“.⁷⁹ „Puhas kunst“ tähistas tema jaoks kõige ehedamat modernset kunsti, mis on eemaldunud moraali lugemisest, kuid väljendab kunstide loomise peent teadust ning on seejuures ka sisendusjõuline, fantaasiaküllane ja individualiseeritud.⁸⁰ Õeldu ei tähendanud, et kunstiteosest ei võiks midagi õppida ja kunsti abil ei tohiks teha (kriitilisi) märkusi ühiskonna või kunstide kohta. Iva peitub siiski selles, et neid kahte kreedot – „kunst kunsti pärast“ ja „kodanlast jahmatama“ – kannab omanäolisuse ja originaalsuse nõue ning neid on võimalik teostada vaid kujutlusvõime vaba lendu segavate reeglite vältimisega. Baudelaire'i esteetiliste veendumuste kohaselt on ilu „paljuvormiline ja mitmevärviline“.⁸¹

„Kunst kunsti pärast“ ja „kodanlase jahmatamise“ üleskutsed tõukuvad eelkõige kunsti ja vaimse elu erilisest tähtsustamisest, suisa kunsti pühitsemisest religioosses tähenduses. Dekadentsikunsti iseloomustab vaimuaristokraatsus,⁸² mida toidab minu arvates mitte ainult armastus kunsti vastu, vaid ka hirm materialismi pealetungi, kunsti tähtsuse kadumise ees modernses ühiskonnas. Näiteks Triik kirjutas 1909. aastal II Eesti kunstinäituse arvustuses, et „kunst, iludus, ei ole mitte isikline asi, vaid üldine tarvidus, ja kunstnik on kasulik kulturitegelane“, sest kunst pakub inimesele vajalikku vaimutoitu ja ka emotsionaalset tuge, mida aga kahjuks paljud ei mõista.⁸³ Evi Pihlak oli seisukohal, et kunstniku mõtteavalduse taga peitub soov selgitada ning toonitada kunsti vajalikkust neile eestlastele, kes

76 T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, lk 39.

77 Samas, lk 36. Tsitaadi eestikeelne tõlge pärineb artiklist: M. Hinrikus, J. Undusk, Dekadents kui ambivalentide esteetika. Segunemised ja sünteesid, lk 7–8.

78 Samas puuduvad kirjallikud jäljed, mis tõendaksid, et Baudelaire on seda väitnud. E. Hayman, P. Lewis, *Can There Be a Global Modernism? – The Bloomsbury Companion to Modernist Literature*. Eds. U. Maude, M. Nixon. London: Bloomsbury Academic, 2023 [2018], lk 330.

79 C. Baudelaire, *Filosoofiline kunst*. – Mõitklusi minu kaasaegsetest, lk 350.

80 Samas, lk 349; R. Pearson, *The Beauty of Baudelaire: The Poet as Alternative Lawgiver*. Oxford: Oxford University Press, 2021, lk 33–35.

81 C. Baudelaire, 1855. aasta maailmanäitus, kaunid kunstid. – Mõitklusi minu kaasaegsetest, lk 326, vt ka 324–327.

82 Vt M. Hinrikus, J. Undusk, Dekadents kui ambivalentide esteetika. Segunemised ja sünteesid, lk 3–6.

83 N. Triik, Mõni sõna II. Eesti kunstinäituse puhul. – Noor-Eesti: kirjanduse, kunsti ja teaduste ajakiri 1910, nr 1, tsitaat lk 84, vt 81–85.

hindavad ühiskonnaelu edendamises materiaalsel kasu toovaid valdkondi.⁸⁴ Ka Bernhard Linde väitis artiklis „Esteetiline maitsemine“ (1910/1911), et kunsti eesmärgiks ei ole „majanduslike väärtuste loomine, vaid selle jõuavaldused mängudes muutuvad iseväärtusteks“.⁸⁵ Nii Triigi kui ka Linde mõtted võivad olla seotud kartusega, et industriaalses kapitalistlikus ühiskonnas taandub lõpuks ka kunsti teose väärtus eeskätt rahale ning allub ärilistele eesmärkidele. Kuigi vähese aja- ja materjalikuluga loodud masstode vastab enamuse maitsele ja on odav, ei ole, erinevalt dekadentsikunsti autorite loomingulistest püüdlustest, masstoodang ei sisul ega vormilt kuigi keerukas. See on lihtsalt toode, mitte looming. Ka Oscar Wilde ei olnud liberaalsest massikultuurist ja massi maitsega arvestamisest vaimustunud, sest see õhnestas tema meelest kunstniku kui isiksuse ja kunstiloomingu intellektuaalset väärtust.⁸⁶ Wilde'i meelest peab kunst kultuuri hoopis kujundama ja kunstnik ei tohiks vastata enamuse maitsele,⁸⁷ mis kehvade kunstialaste teadmiste tõttu on lihtsakoeline. Ka Aavik rõhutab, et kunstniku eesmärgiks ei ole publikule järele anda, vaid publik peaks ise vaimselt arenema, et mõista modernset kunsti.⁸⁸ Aavik kirjutab, et nooreestlased on modernsed loojad, keda juhib põhimõte „kunst kunsti pärast“⁸⁹: „Noor-Eesti kirjanikud on enamasti kõik unistajad, intimitikude meeleolude kujutajad ja iluduse kumardajad.“⁹⁰ Nooreestlaste jaoks on ilul seega mitmeid varjundeid, mis tuleneb nii kunstniku subjektiivsusest – isiklikest meeleoludest ja unistamisest. Nii mõtlesid ka nooreestlaste ringkonda kuulunud kujutavad kunstnikud, aga needki modernistid, kelle kunstnikukarjäär algas vahetult pärast nooreestlaste aega.

Wilde'i ja Aaviku väited viitavad ka asjaolule, et modernset kunsti, sh dekadentsikunsti, ei mõistatud. Obermann ja Triik lahkusid Eestist, sest nende kunstile ei olnud piisavalt publikut.⁹¹ Võrreldes (kultuuriliselt) rohkem moderniseerunud Euroopa riikidega oli moodsa kunsti positsioon Eestis problemaatilisem, sest selle teoreetiline mõtestamine ja kunstiinstituutide rajamine algas alles 20. sajandi esimesel kümnendil.⁹² Enamusele eestlastest oli kunst kauge, ei osatud suhestuda ka modernse kunstiga, sest nagu tunnistas Jaan Koort, eestlased olid näinud kodumaal peamiselt realistlikumat laadi kunsti.⁹³ Samuti seostati kunstiloomet peaaesjalikult käsitööga.

84 E. Pihlak, Nikolai Triik, lk 79.

85 B. Linde, Esteetiline maitsemine. – Noor-Eesti: kirjanduse, kunsti ja teaduste ajakiri 1910/11, nr 5/6, tsitaat lk 430, vt lk 429, 435–440.

86 O. Wilde, The Complete Works of Oscar Wilde, vol. 4: Criticism. Ed. J. M. Guy. Oxford: Oxford University Press, 2007, lk 244.

87 Samas, lk 162.

88 J. Aavik, Noor-Eesti ja arvustus. – Noor-Eesti: kirjanduse, kunsti ja teaduste ajakiri 1910, nr 2, lk 114–115.

89 Samas, lk 115; K. Sisask, Noor-Eesti ja prantsuse vaim, lk 39–44.

90 J. Aavik, Noor-Eesti ja arvustus, lk 115.

91 Obermanniga seoses vt J. Undusk, Erik Obermanni imeline teekond Tartust Marseille'sse. – Sirp 31. I 2013, <https://sirp.ee/s1-artiklid/c9-sotsiaalia/erik-obermanni-imeline-teekond-tartust-marseillesse/> (vaadatud 31. X 2024); E. Epner, Konrad Mägi, lk 424; Triigiga seoses vt E. Pihlak, Nikolai Triik, lk 87.

92 Vt L. Viirja, Eesti kunstist ja kunstikäsitusest 19. sajandi lõpust kuni aastani 1916: uurimusi Eesti kunstist ja kunstielust = Über die estnische Kunst und Kunstauffassung seit der Jahrhundertwende bis 1916. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia, 1993; Kunstikirjatus Eestis 1900–1918 = Kunstschriftung in Estland von 1900 bis 1918. Koost J. Keevallik, R. Loodus, L. Viirja. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2006.

93 J. Koort, Rahvusline kunst. – Eesti Kodu. Perekonklik kirjanduse, teaduse ja kunsti ajakiri 1911, nr 3, lk 60.



1.

Félicien Rops. Frontispiss Charles Baudelaire'i teosele „Vrakid“ (1866). Gravüür. 25×17,6 cm.
Musée Félicien Rops PER Eo465.3.P.

Félicien Rops. Frontispiece for the *Scraps* (1866) by Charles Baudelaire. Engraving. 25×17,6 cm.
Musée Félicien Rops PER Eo465.3.P.



2.

Nikolai Triik. Suurlinn. 1913. Seepia, tušš, guašš, pliiats, paber. 59,5×40,8 cm. Tartu Kunstimuuseum B 1740.

Nikolai Triik. Metropolis. 1913. Indian ink, sepia, pencil and gouache on paper. 59,5×40,8 cm. Tartu Art Museum B 1740.



3.

Nikolai Triik. Märter. 1913. Tušš, gvašš, paber. 33×23 cm. Eesti Kunstimuuseum G 4214.

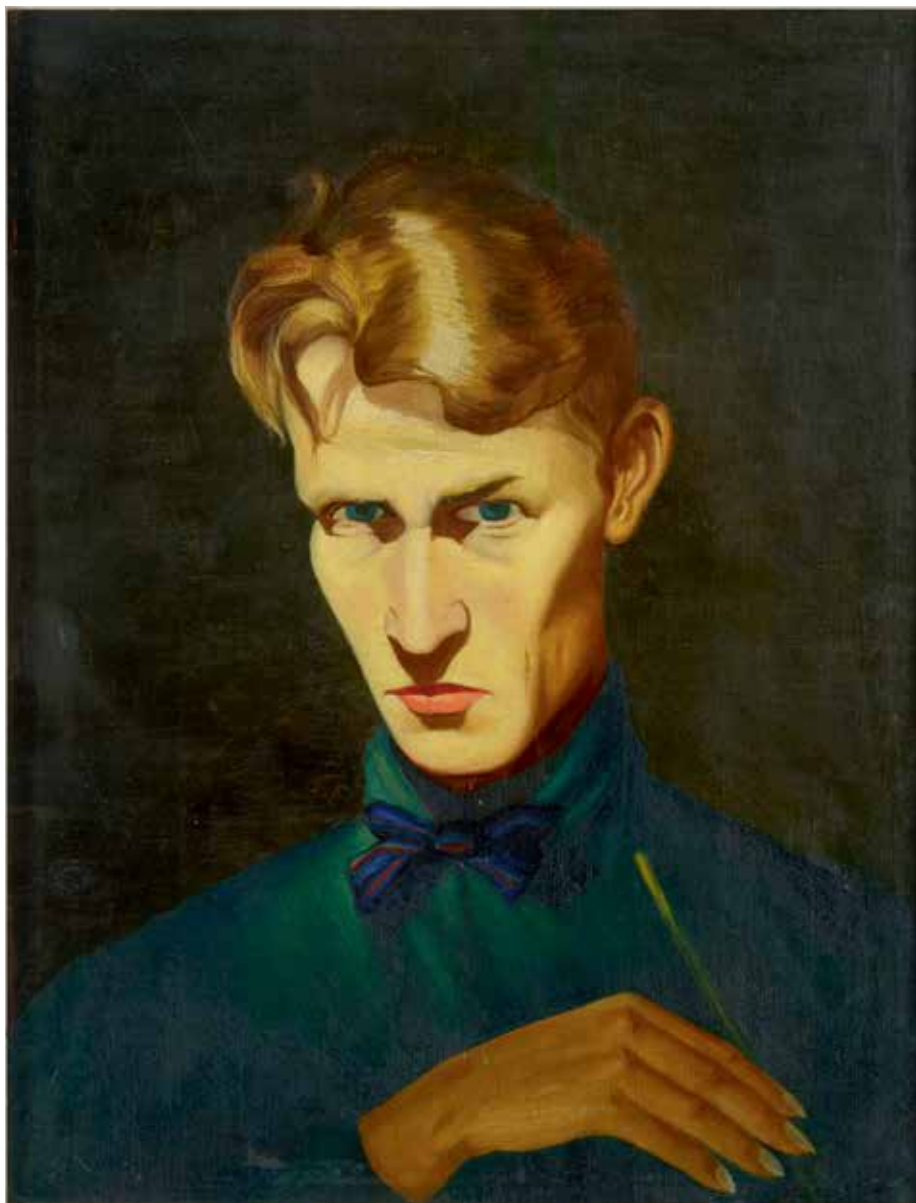
Nikolai Triik. Martyr. 1913. Indian ink and gouache on paper. 33×23 cm. Art Museum of Estonia G 4214.



4.

Eduard Wiiralt. Poolnuttev, poolnaerev naine. 1929. Grafiit, värviline pliiats, paber. 31,4×24 cm. Eesti Kunstimuseum G 9657.

Eduard Wiiralt. Half Crying, Half Laughing Woman. 1929. Graphite and colored pencil on paper. 31.4×24 cm. Art Museum of Estonia G 9657.



5.

Felix Randel. Autoportree. 1927. Õli, lõuend. 64,4×50,3. cm. Eesti Kunstimuuseum M 5043.

Felix Randel. Self-Portrait. 1927. Oil on canvas. 64.4×50.3 cm. Art Museum of Estonia M 5043.



6.

Erik Obermann. Susanna. 1910. Tušš, paber. 18,5×16,5 cm. Tartu Kunstimuuseum B 9.

Erik Oberman. Susanna. 1910. Indian ink on paper. 18,5×16,5 cm. Tartu Art Museum B 9.



7.

Konrad Mägi. Alide Asmuse portree. 1912-1913. Õli, lõuend. 95×74,5 cm. Tartu Kunstimuuseum M 472.

Konrad Mägi. Portrait of Alide Asmus. 1912-1913. Oil on canvas. 95×74.5 cm. Tartu Art Museum M 472.



8.

Eduard Wiiralt. Kalevipoeg puhkamas. 1917. Tušš, paber. 21×26,3 cm. Eesti Kunstimuuseum G 11887.

Eduard Wiiralt. Kalevipoeg Resting. 1917. Indian ink on paper. 21×26,3 cm. Art Museum of Estonia G 11887.

Teisalt tekkis rahvuslikku ja poliitilist iseseisvust taotleval ajal hirm, et kui eeskju võetakse Euroopa metropolide kunstitrendidest, kaob siinse kultuuri omapära. Kõvahäälesemad moodsa kunsti ja kirjanduse vastu protesteerijad olid Postimehe ja Eesti Kirjanduse Seltsi ringkonda kuulunud rahvuskonservatiivid (nt Jaan Tõnisson), kes heitsid ette just rahvusliku ainese (folkloori, spetsiifiliselt kodumaise temaatika) puudumist ning lagunemise ja allakäigu fetišeerimist.⁹⁴ Inimesed, kes ei mõistnud modernse kunsti esteetikat, ei suutnud tabada laguneva raibe või ebatavaliseks peetud seksuaalsete eelistuste kujutamise ja ehk ka teadliku provotseerimise positiivset panust kultuuri edendamisse või rahvusliku ühtekuuluvustunde kasvatamisse.

Samas, ka nooreestlaste publikatsioonides leiab juugendliku stilisatsiooni niga põimitud viikingikunstist inspireeritud ornamentikat ja rahvusliku tikandi motive, nagu ka rahvusromantilist ainet. Tugevalt linnastunud riikides ei põimu dekadents tavaliselt rahvusromantikaga. Eestis võib aga omapärase joonena näha dekadentsi ja tärkava rahvusromantika põiminguid. Kunstiteoses kujutatakse Eesti loodust ja folkloorset ainet (Kalevipoeg, ussikuningas), kuid seda ei pruugita interpreteerida tingimata rahvusromantilises võtmes. Näiteks Wiiralti varases loomingus on mitmeid isikupäraselt tõlgendatud Kalevipoja-teemalisi teoseid.⁹⁵ Joonistusel „Kalevipoeg puhkamas“ (1917, ill 8) kujutab ta androgüünset Kalevipoega, kes on küll jõulise kehaga, kuid naise näoga. Vägilase asemel meenutab Kalevipoeg kompositsioonis stiliseeritud lillerohkesse maastikku sulanduvat kaunist dekoratiivset elementi. Sellest hedonistlikust Kalevipojast hoovab pehmet huumorit. Epateerivana mõjub hobune, kelle lillermotiividega kaetud tagumik on suunatud vaataja poole.

Uuendusmeelsete kunstiinimeste püüdlused seisnesid seega esteetiliste arusaamade rikastamises. Koort arvas, et teiste maade kunstiga tutvumine kasvatab teadmisi nii kultuurilistest erinevustest kui ka erinevate kultuuride põimumistest, samuti aitab kaasa moodsama kunsti mõistmisele ja õpetab eestlasi end kunstiliselt väljendama.⁹⁶ Kaitstes Baudelaire'i luuletust „Raibe“ hävitavate verbaalsete rünnakute eest,⁹⁷ ütles Aavik, et inetusel on kirjanduses ja kunstis huvitav efekt.⁹⁸ Aaviku suhe uuritavse kunstilisse väljendumislaadi oli vastuoluline, kuid ilmselt oli ta veendunud, et see pakub eesti kultuuri kontekstis vajalikke uusi esteetilisi tajumisvõimalusi.

94 Nooreestlaste ringkond ei vastandunud rahvuslikule mõtteviisile, küll aga konservatiivsele rahvuslusele. Kirjandusega seoses vt M. Hinrikus, Autentsuse probleemid: tõu(sik)rahvuslus, sünteesid ja „Felix Ormusson“, lk 267–332.

95 L. A. Kass, Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel, lk 101–102.

96 J. Koort, Rahvusline kunst, lk 59–60.

97 Vt skandaalist Baudelaire'i „Raibe“ ümber: K. Talviste, Raiped teetähisteks. Kaugematest ja lähematest Baudelaire'i lugemistest. – Vikerraar 2004, nr 12, lk 91–104.

98 J. Aavik, Noor-Eesti ja arvustus, lk 118.

Kokkuvõte

Dekadentsikunsti ja kirjanduse võrdlemine on aidanud paremini mõista selle kunstilise väljenduslaadi eripärasid ja tähtsust, sh kunstiinimeste ja moderniseeruva ühiskonna vastuolulist suhet ning nende olulist rolli modernse kunstikultuuri kujunemisel. Ühe või teise probleemi käsitus ei avaldu eri meediumites ühesuguselt, mistõttu eri kunstiliikide kõrvutamine täiendab teadmisi dekadentsikunstide spetsiifikast, fookusest ja temaatilistest eelistustest. Erinevate kunstiliikide kõrvutav vaatlemine on avanud nüanseeritumalt dekadentsikunstide esteetilisi ideaale ja teoste tähenduskihte.

Kirjanike sulest pärinevad enamasti dekadentsi esteetikat puudutavad kirjutised, mille põhjalik mõistmine on tarvilik kunstiinimeste põhimõtete tundma õppimiseks, oma rafineerituse tõttu on dekadentsikunst publiku suhtes väga nõudlik. See viimistletud peenus avaldub ambivalentuses, skeptilises ja vastuolulises hoiakus modernsesse ühiskonda, kuid ka teoste kujutatud objektide mitmetähenduslikkuses. Eri valdkondadesse kuuluvate teoste kõrvutamisel on välja tulnud dekadentsiga seotud kunstnikele eriomane soov põimida sünesteesia ja viidete abil eri kunstiliike. Eksperimenteerides nii sisu kui ka vormiga, püüavad nad luua uusi ja ebatavalisi esteetilisi elamusi.

Mõiste „dekadents“ tähistab alates 19. sajandi teisest poolest nii kultuuri lagunemist ja langust kui ka öitsemist. Hoolimata „dekadentsi“ negatiivsetest konnotatsioonidest, mis sidusid selle kultuurilise allakäiguga ja moraalsusega ning haiglaste kunstiloomega, võtsid uuendusmeelsed kunstnikud selle sõna kasutusele. Sellises hoiakus peegeldub eelkõige püüdlus ületada tunnetatud kultuuriline lagunemine või seisak, mille ühe põhjusena nägid kunstikultuuri moderniseerijad just akadeemilistest kunstitraditsioonidest kinnihoidmist ja kunstiväärtuslikkuse kitsarinnalist määratlemist. Seda tajuti loomevabaduse piiramisena.

Dekadentsikunstiteoste ambivalentsus on enamasti jäänud kunstiteadlaste tähelepanu alt välja, mistõttu on ka lagunemise ja allakäigu analüüsimisel olnud fookus pigem nende nähtuste fetišeerimisel või jaatamisel. Ambivalentsuse uurimise kaudu tuleb aga nähtavale kunstnike soov lammutada binaarsuse loogikat, mille üheks avaldumisilminguks ongi kitsas kunstiväärtuste tajus. Kaasaegseid šokeerinud dekadentsikunst tõi kaasa esteetilised eksperimendid, mis tähtsustasid iseäralikku ilu ja isegi inetust. Nii avanesid ilu subjektiivsematele, isegi šokeerivatele käsitlustele uued võimalused, mida moodne kunst ära kasutas.

Artikkel on valminud Eesti Teadusagentuuri grandil PRG1667 „Tsiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ toetusel.

Decadent Art: The Pursuit of Transcending Decay and Decline

LOLA ANNABEL KASS

This article, based on my doctoral thesis, *The Beauty of Ugliness: Estonian Decadent Art in the First Half of the 20th Century*, explores decadent art's significance within modern art culture. It introduces key terms, such as 'imagined community of decadence', 'aesthetics of ugliness', 'art for art's sake' and 'inward turn', helping to define decadent art as a mode of expression critical of the modern materialistic world.

Decadent works often depict decay and decline while striving to transcend these states, embodying ambivalence by representing contradictory perspectives. In addition, decadent works are highly individualised and represent ideas in a symbolic manner, reflecting the artist's imagination, a core value and characteristic of decadent aesthetics. This aligns with the concept of the 'inward turn',² where the artist's personalised vision of a subject often includes autobiographical or self-portrait elements. For example, these elements can be seen in the ink drawing *Susanna* (1910, ill. 6) by Erik Obermann, who was one of the first artists in Estonia associated with decadent art. He combined physical allure with grotesque elements, depicting the pregnant Susanna kneeling in amniotic fluid. Referencing the known biblical tale of harassment, the work portrays Susanna as both a vulnerable victim and a powerful *femme fatale*. It reflects widely used misogynistic ideas of women who are self-aware, as well as Obermann's sexual fantasies and fears, influenced by his time in France.

Another good example is Eduard Wiiralt's *The Half Weeping, Half Laughing Woman* (1929, ill. 4), which vividly captures the tension between contrasting psychological states, as seen in the woman's mask-like expression, blending sorrow and humour. The floral wreath, with both withered and blooming flowers, alongside such symbolic objects as a bible and alcohol

1 L. A. Kass, *Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel*. Dokotoritöö. Tallinn: Tallinna Ülikool, 2024, <https://www.etera.ee/zoom/201918/view?page=1&p=separate> (visited 02. XI 2024).

2 See: *Decadence in Morbid Colours: Art and the Idea of Decadence in the Bohemian Lands 1880–1914*. Eds. O. M. Urban et al. Praha: Arbor Vitae, 2009 [2006]; P. Lyytikäinen, R. Rossi, V. Parente-Čapková, M. Hinrikus, *Decadence in Nordic Literature: An Overview*. – *Nordic Literature of Decadence*. Eds. P. Lyytikäinen et al. New York: Routledge, 2020, p. 15.

bottles, deepens the sombre-comic mood, reflecting complex emotional duality. This artwork references Baudelairean 'flowers of evil' to reflect the artist's personal battle with alcoholism.

This ambivalent aspect and inward turn have often been overlooked by Estonian art historians but they form a central research problem for contemporary literary scholars.³ My research on decadent visual art has been conducted in comparison with decadent literature, which has revealed more nuanced insights into the aesthetic ideals of the 'imagined community of decadence',⁴ and layers of meaning in decadent works. Opinions on the aesthetics of decadence are typically expressed by creative writers, and understanding these texts is essential for recognising the principles of artists and appreciating that, due to their refinement, decadent works are demanding of their audience.

This imagined community follows the motto 'art for art's sake', which, as defined by the influential decadent writer Théophile Gautier, frees art from the social obligations of being tactful or morally instructive. The value of an artwork lies in the aesthetic experience it provides, which can vary greatly, and can also have provoking elements. This principle also reflects a fear of materialism's growing dominance, where art's value risks being reduced

to the monetary, favouring easily comprehensible works. In contrast, authors of decadent works aimed to create imaginative, intricate and diverse works – whether in composition, content or language – preserving art's complexity and resisting mass or bourgeois tastes. Decadent arts also exhibit the desire to connect various art forms through synaesthesia and references, fostering novel and unconventional aesthetic experiences. Analysing this interplay between art forms, or dialogue between works from the same art field, is crucial for understanding and mapping the imagined community of decadence.

Unconventionality and peculiarity are key characteristics, evident even in the oxymoronic nature of the term 'decadence'. Since the second half of the 19th century, the concept of 'decadence' has signified both the decline and flourishing of culture. Despite the centuries old negative connotations of 'decadence', associating it with cultural decline and immorality, progressive artists adopted the term to emphasise the cultural blossoming and progress that accompanies experimentation with new modes of expression and thought-provoking ideas. As such new artistic modes of expressions as romanticism, impressionism and decadent art emerged, critics labelled the artists and artworks 'decadent' for breaking from established artistic traditions.

This contradictory usage of 'decadence' continued even among authors who created or favoured decadent works. In Estonia, the term 'decadence' was first introduced in an aesthetic context in 1905 by the writer and linguist Johannes Aavik in the

3 About ambivalence and contemporary approaches to decadence research, see *Decadence and Literature*. Eds. J. Desmarais, D. Weir. Cambridge: Cambridge University Press, 2019; *The Oxford Handbook of Decadence*. Eds. J. Desmarais, D. Weir. Oxford: Oxford University Press, 2022.

4 See: M. Potolsky, *The Decadent Republic of Letters: Taste, Politics, and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013.

album *Young Estonia I*⁵, which included translations of Baudelaire's poetry and was illustrated with decadent images. Aavik, a moderniser of the Estonian language, highly valued the experimental, visionary and imaginative aspects of decadent literature. Yet the term did not become widely used in Estonia due to its connection with cultural pathology and abnormality: although innovative, works associated with decadence often have an unsettling, repellent or shocking effect.

This approach of finding artistic value in shifting aesthetic principles reflected a desire to transcend cultural stagnation or decline. Modernisers of art culture attributed this to rigid academic traditions and a narrow definition of artistic values. Such rigidity was seen as stifling both creative freedom and artistic progress. Decadent ambivalence, in this context, reveals the intention of dismantling binary thinking, particularly the restrictive categorisation of artworks as either good or bad, high or low. Decadent aesthetics introduced a novel mode of artistic expression, rooted in the contradictory exploration of such themes as decay and decline. Central to decadent art is the 'aesthetics of ugliness', which finds artistic value and compelling intrigue in the grotesque or unpleasant facets of life. It also embraces modes of expression and themes

considered deviant by proponents of academic beauty, who often dismissed such works as ugly or inferior art.

Decadent art shocked its contemporaries by introducing an experimental aesthetic that found artistic beauty (thrill and intrigue) in peculiarity and ugliness. By challenging deeply rooted moral and aesthetic beliefs and exploring the aesthetics of ugliness, it opened up new opportunities for art culture. These innovations fostered a more subjective appreciation of beauty and normalised the role of provocation in the cultural sphere, laying the essential groundwork for modernism.

Therefore, decadence must be recognised as a significant artistic mode of expression, best understood through interdisciplinary research that includes collaboration across the humanities. Incorporating decadent art into studies on the development of modern art culture is crucial, as decadence should not be isolated from modernism, as has so often been the case.

The research has been supported by the Estonian Research Council (PRG1667 Emergence of a Civilised Nation: Decadence and Transitionality in 1905–1940).

5 J. Aavik, Charles Baudelaire ja dekadentismus. – Noor-Eesti I. Tartu: Kirjanduse Sõprade Kirjastus, 1905, pp. 194–200. The Young Estonia group (Noor-Eesti), which united modern-minded writers and visual artists, aimed to create new kinds of art, including decadent art, to modernise the culture and broaden Estonians' understanding of the ways people could express themselves artistically. While the local Baltic German upper class had a longer tradition of engaging in the arts, the first Estonian artists – largely from a peasant culture – emerged in the mid-19th century, and regular art exhibitions and theoretical discussions of the meaning and necessity of art in society only began in the early 20th century.

Boheemlastest kunstnikud üleminekuseisundis

Klassiühiskonna murenemisest ja noorte kunstnike
dekadentsist Soomes

TIMO HUUSKO

Käsitlen oma artiklis dekadentsi teatud joonte avaldumist Soome kujutavas kunstis Kergemeelsete kogukonnaks nimetatud kunstnikerühma kaudu. Nimi tuleneb Viljo Kojo (1891–1966) 1922. aastal avaldatud kunstnikuromaanist „Kergemeelsete kogukond“ („Suruttomien seurakunta“). Selles antakse romantiseeritud pilt Helsingi noorte kunstnike boheemlaslikust elust ja suhtest ühiskonnaga läbi raamatu peategelase, Viljo Kojo *alter ego* Ville Salo ja tema sõprade. Salo identiteedikriisi käsitletakse ka raamatu järjeosas „Kiusatusest kirgastumiseni“ („Kiusauksesta kirkkauteen“, 1922). Artikli tähtsaimate allikatena kasutan mõlemat raamatut ja Viljo Kojo elulooandmeid. Lisaks kasutan ajastut ja selle kunstnikke käsitlevaid kunstiajaloolisi uurimusi. Seostan raamatutele tugineva ja neis kirjeldatud reaalsete kunstnike narratiivi Mirjam Hinrikuse avara dekadentsi definitsiooniga, mis rõhutab dekadentlike joonte süvenemist ühiskondlikel ja ajaloolistel murrangu- ja üleminekuperioodidel.

20. sajandi algust ja *fin-de-siècle*'i lõppu võib Eestis ja Soomes pidada ülemineku-
perioodiks¹, mil vana Euroopa varemetel kerkis esile perifeersete kultuuride
modernne rahvuslikkus.² Soomes hakkas klassiühiskond lagunema Venemaa
1905. aasta üldstreigi järellainetuses. Autonoomses Soome Suurvürstiriigis viidi
1906. aastal läbi Eduskunna reform, mis andis kõigile üldise hääleõiguse. Selle
tulemusena hakkasid kõrgklassi ja lihtrahva vahelised piirid vähehaaval ähmas-
tuma ja inimestel, kes tahtsid sotsiaalse mobiilsuse hetke kasutades oma ühis-
kondlikku positsiooni muuta,³ kujunes välja omamoodi üleminekuperioodi iden-
titeet. Helsingis leevendati juba 1902. aastal Soome Kunstiühingu joonistuskooli

1 Vt <https://dekadents.utkk.ee/projektist/>. Veebisaidil tutvustatakse 2022. aastal alanud, Mirjam Hinrikuse juhitud viieaastast dekadentsi uurimisprojekti ja selles määratletud dekadentsi temaatilisi mõjualasid.

2 *Fin-de-siècle*'i ja dekadentsi läbipõimumisest vt L. A. Kass, Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel. (Tallinna Ülikool, humanitaarteaduste dissertatsioonid 88.) Tallinn: Tallinna Ülikool, 2024, lk 53–54.

3 Nt L. Rojola, Vastakohtien sekasortoinen maailma. Järkiuskosta vaistojen kapinaan. – Suomen kirjallisuushistoria 2. Toim. L. Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999, lk 108–135.

sissepääsunõudeid sedavõrd, et kooli oli võimalik minna ka neil, kes olid lõpetanud ainult rahvakooli ülemastme, mis tähendas nelja aasta pikkust tasuta põhihariduse jätku. Enne seda eeldati kunstikooli pürgijatelt rahvakooli algastmele ehk kahele ettevalmistavale kooliaastale lisaks vähemalt keskastme kuue esimese aasta läbimist. Osa kunstnikest tuli nüüd vaestest peredest, kellel, nagu ka nende vanematel, ei olnud formaalset haridust.⁴ Sündis niinimetatud kunstiproletariaat, kelle elu ja toimetamisi Viljo Kojo oma raamatutes kirjeldab. Selle kunstiproletariaadi tuntuimad esindajad olid aastatel 1902–1914 kunstikoolis hariduse saanud esimese põlve haritlaskonda kuulunud Tyko Sallinen (1879–1955) ja Jalmari Ruokokoski (1886–1936). Eesti kontekstis väärrib märkimist, et nõuete leevenemine võimaldas Soome Kunstiühingu joonistuskooli astuda ka Konrad Mägil, kes õppis seal pärast Peterburist Soome kolimist lühikest aega 1906. aasta sügisel. Kunstiühingu kooli meelitas teda ka võimalus tasuta õppida.⁵ Mägil polnud ju kooli lõputunnistust ja ta ei olnud oma varasemaid õpinguid Peterburi Stieglitzi kunstikoolis lõpetanud.⁶

Viljo Kojo loodud narratiivi ja kunstnike elulugude tõlgendamisel tekib pilt üleminekuperioodi iseloomustavast mitmekihilisest piiripealsest seisundist, mis iseloomustab tolleaegse laia kunstnike kogukonna heitlikku identiteedi kujunemist. Victor Turneri definitsiooni kohaselt tähendab liminaalne seisund uute ja vanade sotsiaalsete struktuuride vahelises üleminekuseisundis viibimist. Liminaalset seisundit (*liminality* või *liminal state*) iseloomustab eksperimenteerimine ja mängulisus. Selles seisundis võidakse mängida tähenduste ja rollidega, olemasolevad piirid hajuvad. Kõik tundub segase ja ebakindlana ning asjadel võib olla korraga mitu tähendust. Liminaalses seisundis on inimesed justkui ajutiselt väljaspool välja-kujunenud ühiskondlikku struktuuri.⁷

Käsitlen oma artiklis ajastu liminaalsuse ja moodsa dekadentsi jooni nelja ambivalentse vastete paari alusel. Esimene ja võib-olla kõige olulisem paar on klassiühiskonna struktuurist tulenev vastuolu lihtrahva ja haritlaskonna vahel, mis lõppkokkuvõttes konkretiseerub arusaamades selle kohta, millist tegevust peetakse primitiivseks ja milline tegevus vastab haritud inimese käitumisnormidele.⁸ Selle probleemistikuga on seotud ka esimese põlve haritlaskonda esindavate kunstnike alaväärsuskompleksid ja üleminekuajale iseloomulik vaimse arengu püüdluste ja alaväärsuskompleksi vaheline ambivalentsus. See ilmneb näiteks kodanliku moraali karnevallikus kahtluse alla seadmises. Teine vastetepaar on rikutud ja võõrandumist tekitava, „dekadentliku“ linnaelu ja tervisliku maaelu vaheline vastuolu. Soome oli nagu Eestigi urbaniseeruv põllumajandusühiskond ja maalt pärit kunstnike jaoks oli keeruline kohaneda kaasaja kiirete muutustega. Kolmas

4 A. Reitala, Kuvataiteilija suomalaisessa yhteiskunnassa ennen itsenäisyyden aikaa. Taidehalli 75. Helsinki, 1975, lk 4–14.

5 E. Epner, Konrad Mägi. Tlk Jouko Vanhanen. Tallinn: OÜ Sperare, 2018, lk 133. Sellest võimalusest rääkis Mäele juba varem Helsingisse kolinud Aleksander Tassa.

6 Mägi kooliskäimise ja kunstiopingute kohta vt E. Epner, Konrad Mägi, lk 50, 65–69, 113–135.

7 T. Kontinen, P. Houni, H. Karsten, H. Toivanen, Liminaaltilan käsite työn muutosten jäsentäjänä. – Aikuiskasvatus 2013, nr 4, lk 252–255. Turneri mõistest vt B. Kapferer, M. Gold (eds.), *Egalitarian Dynamics. Liminality and Victor Turner's Contribution to the Understanding of Socio-historical Process*. New York, Oxford: Berghahn, 2024.

8 Vt R. Rossi, Alkukantaisuus ja tunteet. Primitivismi 1900-luvun alun suomalaisessa kirjallisuudessa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2020.

vastetepaar on vastuolu elujõu ja jõuetuse vahel. Kunstnike isiksuse tasandil väljendub see kõikumisena nietzscheliku üliinimese illusiooni ja isikliku küündimatusetunde piirimal. Neljas vastete paar tuleneb valdavalt meestest koosneva kunstnike kogukonna naisekuvandist: ühelt poolt seksuaalne ja tõrjutud olend, teiselt poolt idealiseeritud abikaasa ja tulevane ema. Naisekuvandi kõrval leidub minu uurimismaterjalis näiteid ka mehekuvandi ähmastumisest ja mehelikkuse avaldumise erinevatest vormidest. Kirjeldatud vastete paarid on tihedalt seotud Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse teadusprojektiga „Tsiliviliseeritud rahva teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ ja selle kahe tugiraamistikuga, millest üks käsitleb identiteedi muutumist ja teine kirjeldab moderniseerumise problemaatilisust.⁹

Minu artikli alajaotuste pealkirjad on seotud nende nelja vastetepaariga. Käsitlen kõigepealt maarahva ja klassiühiskonna normide kokkupõrget läbi noore Viljo Kojo kogemuse. Tema mälestuste põhjal on võimalik uurida ka vaimse tõusiklikkuse problemaatikat. Järgmistes alapeatükkides asetan konteksti primitiivseks peetud lihtrahva käitumise ja boheemlaskonna enesekehtestamise võimalused 1910. aastate Helsingis. Linnadekadentsi ja karnevallikkust käsitlen Jalmari Ruokokoskit käsitlevas alapeatükis. Seejärel vaatlen, kuidas ürgne vitalism ja intuiitsuse rõhutamine kujundasid esimese põlvkonna haritlaskonda esindavate kunstnike jaoks tähendusriikka tegevusstrateegia. Lõpuks peatun sellel, kuidas iseseisvunud Soome väärtusruum „Kergemeelsete kogukonna“ kontekstis vähendas käsitletud liminaalset seisundit ja milline oli selle mõju sugupoolte kujutamisele.

Viljo Kojo maa ja linna vahel

Viljo Kojo puhul tundub, et liminaalsusele viitavaid vastetepaare on rohkem kui üks. See on tingitud asjaolust, et Kojo on teistest kujutavatest kunstnikest rohkem väljendanud oma tundeid tekstides, aga ka tema enda isiklikust kõikumisest linna ja maa, rafineerituse ja muserdava argipäeva piirimal. Kojo püüdis astuda Soome Kunstiühingu joonistuskooli 1911. aasta sügisel. Ta ei teadnud, et aasta varem oli taastatud nõue, mille kohaselt peab kooli astumiseks olema vähemalt kuueaastane keskastmeharidus. Karjala maakitsuse väikeses külakeses sündinud Kojo oli esimest korda elus Helsingis, kus elas tollal 140 000 inimest. Suurim linn, kus Kojo oli senini käinud, oli paari tuhande elanikuga Käkisalmi. Seal käis ta keskastme koolis veidi alla viie aasta. Kojo elas vaeses talus, mis läks tema kooliskäimise ajal haamri alla. Kodunt saadud väärtusmaailm ja teadmised pärinesid külaajutudest ja piiblist, ajalehti ei loetud¹⁰ (ill 1). Kojo pääses siiski õppima Kunsttööstuskooli (Taideteollinen keskuskoulu), mis asus samuti Ateneumi hoones. 1912. aasta alguses, kui Kojo esitas piisavalt veenvaid näiteid oma kunstnikutööst, võeti ta lõpuks vastu Kunstiühingu joonistuskooli, mille lõpetas 1914. aastal.

⁹ Vt veebisait <https://dekadents.uttkk.ee/en/the-project/>, lõigud „Work packages I. Urbanisation as an experience of ‘racial’ changes ja II. Shifting Identities“ (vaadatud 10. II 2025).

¹⁰ V. Kojo, Taiteen tie on pitkä. Helsinki: Otava, 1960, lk 48–49, 78–83.



1.

Viljo Kojo. Külamaastik. 1917. Akvarell. 23×30,5 cm. Soome Rahvusgalerii, A V 4695.

Viljo Kojo. Village Landscape. 1917. Watercolour. 23×30,5 cm. National Gallery of Finland, A V 4695.



2.

Paul Cézanne. Maanteeesild, L'Estaque. 1917. Õli. 54×65,5 cm. Soome Rahvusgalerii, A II 906.

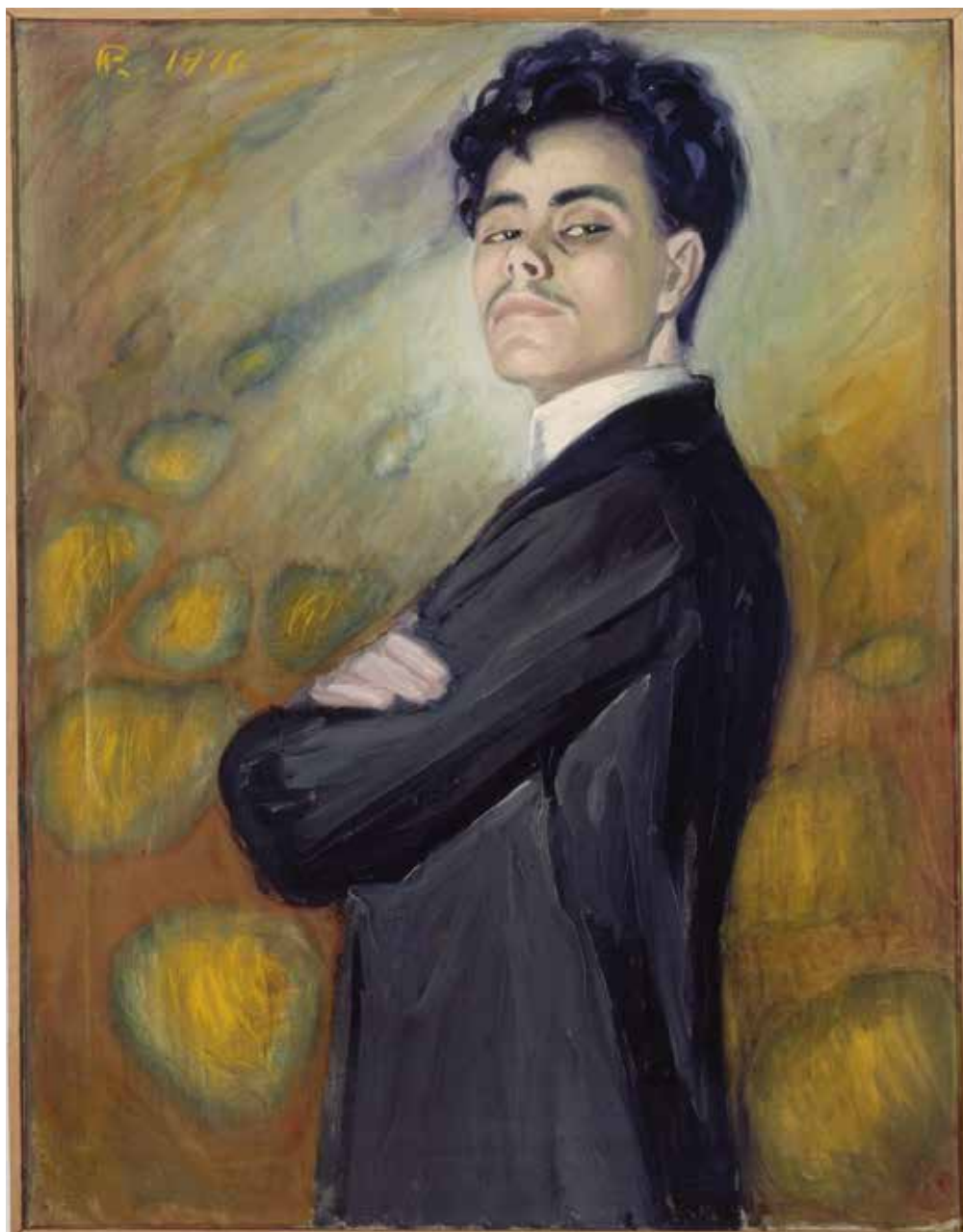
Paul Cézanne. Road Bridge, L'Estaque. 1917. Oil. 54×65,5 cm. National Gallery of Finland, A II 906.



3.

Jalmari Ruokokoski. Autoportree ulsteris. 1917. Akvarell. 34×24,6 cm. Soome Rahvusgalerii, A V 4775.

Jalmari Ruokokoski. Self-Portrait in Ulster Coat. 1917. Watercolour. 34×24.6 cm. National Gallery of Finland, A V 4775.



4.

Valle Rosenberg. Autoportree. 1910. Õli. 89×70 cm. Soome Rahvusgalerii, A-2002-561.

Valle Rosenberg. Self-Portrait. 1910. Oil. 89×70 cm. National Gallery of Finland, A-2002-561.



5.

Onni Muusari. Autoportree. U 1910. Pliiats, värviline pliiats. 22×30 cm. Hyvinkää kunstimuseum.
Onni Muusari. Self-Portrait. C. 1910. Pencil, coloured pencil. 22×30 cm. Hyvinkää Art Museum, A 586.



6.

Juho Mäkelä. Poisid rannapiirdel. 1910. Õli. 55,5×46 cm. Soome Rahvusgalerii, A-1991-211.

Juho Mäkelä. Boys on the Shore Railings. 1910. Oil. 55.5×46 cm. National Gallery of Finland, A-1991-211.



7.

Yrjö Ollila. Rannamännid. 1912. Õli. 94×76,5 cm. Soome Rahvusgalerii, A-2013-74.

Yrjö Ollila. Pine Trees on the Seashore. 1912. 94×76,5 cm. National Gallery of Finland, A-2013-74.



8.

Kalle Carlstedt.
Ritomäki talu. 1910.
aastad. Puulõige.
29,5×35 cm. Soome
Rahvusgalerii,
A-2002-108.

Kalle Carlstedt.
Farmstead in Ritomäki.
1910s. Woodcut. 29.5×35
cm. National Gallery of
Finland, A-2002-108.



9.

Kosti Meriläinen. Kaks rändurit. 1915. Sügavtrükk. 28×19,5 cm. Soome Rahvusgalerii, A-2012-322.

Kosti Meriläinen. Two Wanderers. 1915. Soft-ground etching. 28×19,5 cm National Gallery of Finland, A-2012-322.

Esimene kunstinäitus, mida Kojo oma mälestuste kohaselt külastas, oli 1911. aastal korraldatud Soome kunstnike sügisnäitus. Kunstniku sõnul vaatas ta parasjagu piduliku ja harda imetlusega näitust, kui saali saabus rühm lärmakalt käituvaid noori kunstnikke, teiste seas Tyko Sallinen ja Jalmari Ruokokoski. Kojos tekitas nende käitumine pahameelt ja ta kirjutas oma mälestustes, et imestas veel järgmisel kevadel, kuidas võidi Soome Kunstiühingu kevadnäituse jaoks kõlblikuks pidada Sallise suureformaadilist ja tugevate fovistlike sugemetega maali „Pesunaised“ („Pyykkärit“, Rahvusgalerii, Helsingi).¹¹ Nii puutus autoriteetidesse uskuv ja kristliku maaelu taustaga Kojo esimest korda kokku boheemlastest kunstnikega, kes käitumismõrdele vilistasid.¹² Edaspidi hakkasid Kojo mõttemaailma vormima uued kunstikontseptsioonid. Kunstikoolis sõbrunes ta noorte kunstnikega ja imetles, nagu nemadki, Helsingis suurt tähelepanu äratanud kunstiteoseid. Edvard Munchi töid võis näha Ateneumis 1909. ja 1911. aastal, Paul Cézanne'i maal „Maanteebild, L'Estaque“ („Maantiensilta, l'Estaque“, 1879–1882) osteti Kunstiühingu kogusse just 1911. aastal (ill 2). Soome kunstnikest tutvus Kojo kõigepealt rätsepa poja Ilmari Aaltoga (1891–1934), kes oli äsja lõpetanud õpingud Kunstiühingu joonistuskoolis ja kellele meeldis jagada oma teadmisi impressionistidest, foovidest, futuristidest ja kubistidest ning anda nõu sellistes professionaalsetes küsimustes, mida joonistusklassis veel ei puudutatud.¹³

Tõusiku vaimne jäikus

Kojo teiseks vaimseks mentoriks oli Heikki (Henrik) Tandefelt (1882–1934), kes oli kunstikriitik ja andis Ateneumi kunstikoolides perspektiiviõpetust. Kojo sai temaga sedavõrd heaks tuttavaks, et käis tal isegi sageli külas. Kojo pidas aadlitaustaga Tandefelti oma vaimseks isaks: „Tema suuremad kogemused ja lugemus, üsna radikaalsed kunsti puudutavad seisukohad, mitmekülgne haritus ja raamatutarkus olid minu jaoks kui värske allikavesi janusele.“¹⁴ Tandefelt õpetas Kojole ka pisut rootsi keelt, mis oli Helsingis vajalik oskus, sest kunstiühe keel oli endiselt rootsi keel. Nii Soome Kunstiühingu kui ka Soome Kunstnike Seltsi koosolekutel räägiti esimest korda soome keelt alles 1915. aastal ja paljud Soome Kunstiühingu õpetajad ei osanud seda korralikult.¹⁵

Võime niisiis öelda, et Kojo käitus nii nagu teisedki selle aja Soome tõusikud. Tema eesmärgiks polnud mitte niivõrd majanduslik edu, kuivõrd lihtrahva seast haritlaskonna ridadesse kerkimine. Sellele tüüpilisele tõusikluse joonele on

11 Samas, lk 105.

12 „Boheemlus“ tähendab minu käsitluses vabatahtlikku vaesuse idealiseerimist, kunsti romantiseerimist ja keskklassi normatiivsetest väärtustest ettepoole seadmist. Termin vastab niisiis enam-vähem Henri Murgeri (1822–1861) loomingust tulenevale boheemluse definitsioonile.

13 Ka H. Tirranen, Suomen taiteilijoita Alvar Cawénista Wäinö Aaltoseen. Porvoo: WSOY, 1955, lk 266. Maalikunstnik Mikko Carlstedti sõnul hakkas Ilmari Aalto Helsingis esimesena rääkima Cézanne'ist, Gauguinist, van Goghist ja Munchist kui nn suurest nelikust.

14 V. Kojo, Taiteen tie on pitkä, lk 117.

15 Nt Martti Ranttila kiri isale ja emale Helsingist 2.11.1915. – Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256. Kansalliskirjasto, Helsinki.

Soomes oma uurimustes tähelepanu pööranud näiteks Lee Rojola ja Viola Parente-Čapková.¹⁶ Haritlasena esinemine oli siiski keeruline juba seepärast, et oma tausta tõttu ei tundnud Kojo moodsale kunstile eelnenud kunsti ajalugu. Puudulike teadmiste varjamiseks naeruvääristas ja eitas Kojo modernismile eelnenud akadeemilise klassitsismi idealismi ja rahvusromantikale omast aatelisust. Kojo loodud narratiivis esindavad naiivset usku kunsti igavestesse väärtustesse nii rahamaailma eliit kui ka selle ees lipitsevad tõusikud:

– Mida vabahärä arvab sellest rühmapildist? – küsis vastas istuv paks skulptor Munstermann.

Kui vabahärä kohe ei vastanud, kiirustas patroness ütlema:

– Noo-jaa-noo, see on küll – Berliinist ostetud – kena asjake – kuuskümmend tuhat – aga selles on liiga vähe seda kunstivärki.

– Nii on, lisas nüüd vabahärä – ja lisaks tunduvad need näod pisut rohelised.¹⁷

Kojo mentor Tandefelt oli hoolimata oma haritlastaustast samuti radikaal, kes pooldas näiteks Tyko Sallise ja teise soomlase, Valle Rosenbergi (1891–1919), kunstile omast väljenduslaadi, milles emotsioonide väljendamine õigustas vormi deformeerimist ja realistlikust kujutamisviisist kõrvalekaldumist.¹⁸ Tandefelt sai tuntuks 1915. aastal avaldatud raamatuga „Head ja halvad kunstnikud“ („Hyvät ja huonot taiteilijat“), milles ta väljendas oma vastuseisu Saksa kunstile omasele idealismile. Ta asus Tyko Sallise poolele juba 1912. aastal, kui Sallinen sunniti Soome Kunstnike Liidu sügiskoosolekult lahkuma, sest ta astus välja liidu esimehe Akseli Gallen-Kallela vastu.¹⁹ Sellel koosolekul sai lõplikult selgeks, et alamatest klassidest pärit kunstnikke peeti kohati ka sotsialistideks ja huligaanideks.²⁰

„Primitiivsed“ esimese põlve kunstnikud

Noorte kunstnike tembeldamisega huligaanideks viidati otseselt nende käitumisele, mis ei vastanud klassiühiskonnas kehtivatele standarditele. Enne 1905. aasta suurstreiki lihtrahvast veel idealiseeriti, sest nad pidasid end enamasti kuulekalt üleval. Käibel oli n-ö õilsa metslase stereotüüp, mida kohandati näiteks koolihariduseta Juho Rissaneni (1873–1925) kunstnikukuvandi loomisel.²¹ Rahvaliikumised ja eriti tööliklassi massikogunemised, kus nõuti muutusi viisil, mis omandas kohati massihüsteeria iseloomu, süvendas veelgi keskklassi ja lihtrahva hul-

16 V. Parente-Čapková, *Gendering seekers and upstarts in early twentieth-century Finnish literature*. – *Approaching Religion* 2021, Vol. 11 (1), March, lk 30–31.

17 V. Kojo, *Kiusauksesta kirikkauteen*, lk 98.

18 T. Huusko, *Maalauksellisuus ja tunne. Modernistiset tulkinnat kuvataidekriitikissä 1908–1924*. Kirjoituksia taiteesta 4. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 2007, lk 62–76.

19 T. Karjalainen, *Tyko Sallinen. Suomalainen tarina*. Helsinki: Tammi, 2016, lk 110–114.

20 H. Tandefelt, *Höstudställningen. De unga*. – *Dagens Tidning* 23. XI 1912.

21 M. Kivirinta, *Vieraita vaikutteita karsimassa*. Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen. Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910–1920-luvulla. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2013.

gast pärinevate esimese põlvkonna haritlaste eristamist ja külvas nende vahele umbusaldust. Gustave Le Bonin „Hulkade psühholoogia“ („Psychologie des foules“, 1895; sm „Joukkosielu“) tõlgiti soome keelde 1912. aastal ja selles rõhutati, et rühma käitumine ja propaganda ähmastavad üksikisiku teadvust ja hävitavad võime iseseisvalt mõelda. Lääne haritud inimest aga iseloomustavad just iseseisva mõtlemise võime ning oskus oma tundeid, instinkte ja tunge kontrolli all hoida.²² Omaduste pärilikkust ja kasvukeskkonna mõju puudutavad arusaamad viisid selleni, et esimese põlvkonna haritlaste esindajatesse suhtuti sageli kui primitiividesse, kes on võimetud haridust omandama. „Vere häält“ peeti domineerivaks, metslust, tunge ja instinkte määravaks. Kojo-taoliste kunstnike tõusiklikkuse probleem tekkis vastuolust: soov haritlaseks saada ei langenud kokku vajadusega vabastada endas primitiivseks peetud atavistlik eluenergia.²³ Kojo kujutas haritlaskonda ähvardavat tõusiklikkust suurepäraselt oma raamatu „Kergemeelsete kogukond“ tegelase, kaubandusnõunik Schituroffi suu läbi.

„Mõelda vaid,“ ütles ta, „ainult kaks õpilast, kes on saanud akadeemilise hariduse! Teised on aga mis iganes: rätsepad, rätsepapojad, kingsepapojad, popside või kivitöölise või tänavapühkijate lapsed. Jumal hoidku sellise kamba eest! Nad mõjuvad parema kasvatuse saanud, paremate inimeste lastele demoraliseerivalt. Kummaline sealjuures, et viimased lasevad end nendest mühkamitest mõjutada, võtavad omaks nende kombed, räägivad suurustlevalt, liialdavad kõnekäändude ja võrdlustega, riietuvad lohakalt, käivad koos nendega kohvikutes ja voorimeeste söögikohtades, suitsetavad „Musta Ankrut“, nagu paremat tubakat ei oleks olemas. Joonistusklass haiseb teinekord nagu popsi saun...“²⁴

Kojo võtmeteose nimes kasutatud sõna „kergemeelsed“ (*suruttomat*), on seotud tegelikult Tyko Sallise loominguga. Sallinen, keda Kojo imetles, kuulus Soomes levinud pietistlikku lestadiuslaste sekti. Tema tuntud maal „Hihhulit“ (‘fanaatikud, lestadiuslased’) (1918, Rahvusgalerii) kujutab lestadiuslaste usujoovastust. Lestadiuslased kutsusid inimesi, kes nende äratusliikumisse ei kuulunud, hukatusse määratud „kergemeelseteks“, keda võis põlata ja oma ringist välja arvata. On vihjatud, et Sallinen ise kutsus oma kunstnikest sõprade rühma „kergemeelsete kogukonnaks“. ²⁵ Arvan, et Kojo kasutas seda oma raamatu pealkirjana, tähistamaks metafoorselt boheemlike kunstnike rühma, kes vaidlustas ja parodeeris tolleaegse seisusliku ühiskonna kultuurilisi arusaamu.

Klassiühiskonna standarditele sobimatut käitumist, ideaalide dekadentlikku karnevaliseerimist ja liminaalsele seisundile omast tähendustega mängimist

22 R. Rossi, Alkukantaisuus ja tunteet, lk 33–35.

23 L. Rojola, Veren ääni. – Järkiuskosta väistojen kapinaan. Suomen kirjallisuushistoria 2. Toim L. Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999, lk 165–173.

24 V. Kojo, Suruttomien seurakunta. Hämeenlinna: Karisto, 1922, lk 7–8. Tsiteerides oma raamatus joonistus-kooli juhatusse vanemat, Pawel Schituroffi, viitab Kojo kaubandusnõunikule Paul Sinebrychoffile, kes kuulus tollal Kunstiühingu juhatusse.

25 T. Karjalainen, Tyko Sallinen, lk 21–22.

esindas 1914. aastal Ateneumis korraldatud üliõpilaste ühine maskipidu. Raamatu „Kergemeelsete kogukond“ sõnul oli tegemist viimase korraga, kui peole kutsuti ka need, kes on oma õpingutega juba ühele poole saanud.²⁶ Nii on loo kangelasteks kooli lõpetanud kunstnikud, teiste seas Tyko Sallinen, Juho Mäkelä, Heikki Tandefelt, Jalmari Ruokokoski ja kirjanikud Aaro Hellaakoski, Larin-Kyösti ja Joel Lehtonen. Alkoholiaurudesse mattunud õhtu kulmineerus kahe sketšiga, millest üks kujutas Gallen-Kallela maali „Kullervo sõttaminek“. Teine sketš – „Härä Melperi sõttaminek“ – illustreeris tollal populaarse rahvaliku laulu sõnu.²⁷ Sketši üheks ettekandjaks oli purjus Ruokokoski.²⁸ Peanumbri mõtteks oli karnevali- ja kõrgkultuuri teadlik segamine ning oma põlguse osutamine kirjanduslikuks peetud aatemaali suhtes. Raamatus kirjeldatud sündmus on muidugi väljamõeldud, aga samal ajal toimunud Kunstiühingu organisatsiooniliste reeglite muutmine viitab, et midagi sellesarnast võis peo ajal juhtuda.²⁹

Boheemlaste kogunemiskohad

Kojo ja tema kaaslased suutsid luua ruumi, kus oma vaimset ühtekuuluvustunnet tugevdada. Lisaks ajutistele kommuunitüüpi korteritele kasutati Ateneumi hoonet. Koolis õppijate kõrval võisid sinna tulla uudiseid vahetama ka endised õpilased. See oli lubatud vähemalt 1914. või 1915. aastani. 1914. aasta sügisel kooliteed alustanud, rahvakooliharidusega Uno Eskola (1889–1958) on rääkinud, et Ruokokoski käis sageli kunstiõpilastele häid nõuandeid jagamas. Ühel päeval tuli ta koos Sallisega. Koolis vaieldi, kumb kahest kunstnikust on parem, hakkas tekkima „väikseid Ruokokoskisid ja väikseid Sallisid“, mis õpetajaskonnale muidugi ei meeldinud.³⁰

Teine koht, mis sünnitas omalaadi hübriidse või liminaalse „kolmanda seisundi“ (*Third Space*),³¹ oli Brondini kohvik ehk Bronda Helsingis Korkeavuorenkatu ja Eteläesplanadi tänavate nurgal. Kohvik oli alati täis kunstnikke ja kirjanikke ning seetõttu ei kehtinud seal seisuslikud võimuhierarhiad. Kui lähtuda sellest, et identiteet tekib, kui hakatakse mõtlema enda ja teiste erinevusele, siis heitlesid paljud tolleaegsed kunstnikud kaasajastumise surve all vana ja uue vahel, maa ja linna elustiili, rahvakultuuri ja haritlaskonna kommete, kristluse ja ratsionaalsuse, vaesuse ja rikkuse, kunstniku rolli ja keskklassi vahel. Enamasti tekitas selline liminaalsus

26 V. Kojo, Suruttomien seurakunta, lk 12–13. Loo järelkajana keelas Kunstiühing endistel õpilastel kunstikooli ruumides viibimise ja ühistel pidudel või õhtustel väljasõitudel osalemise. Otsus pidi järelkult tehtama 1914. aasta alguses.

27 Algselt oli „Härä Melperi sõttaminek“ prantsuse päritolu sõdurilaul, 18. sajandist pärit nn Marlborough-laul („Malbrough s'en va-t-en guerre“).

28 V. Kojo, Suruttomien seurakunta, lk 83–103.

29 Soome Kunstiühingu aastaaruannete kohaselt keelas ühing 1914. aasta märtsis tuleohutuse huvides kooli ruumides kogunemis- ja meelelahutusüritused ning 1915. aastal palkas ühing Ateneumis korra tagamiseks uksehoidja.

30 U. Eskola, Routainen tie, omatekoista elämäkertaa. Avaldamata autobiograafia käsikiri. Salo kunstimuuseumi arhiiv, lk 61–63.

31 Kasutan siinkohal Homi Bhabha tuntud terminit ilma postkolonialistliku seoseta tähistamaks seisundit, milles muidu võõrandunud ja ebakindlad inimesed võivad tunda ootamatut hetkelist ühtekuuluvust ja enesusest puhangut.

võõrandumist, nagu näiteks Kojo puhul.³² Tundub aga, et Bronda oli koht, kus vana ja tõrjutu ning uue ja tundmatu vahelises ruumis oli võimalik leida positiivset kogukondlikkust. Ruokokoski eluloo autor, kunstikaupmees Leonard Bäcksbacka kirjeldas tolleaegset Brondat nii:

Truu „Bronda rüütlina“ läks ta jälle vanasse kohvikusse, kus ümbruskond oli sama, aga paljud kaaslased lahkunud. Sallinen oli Ameerikas ja „näljane indiaanlane“ Rosenberg Pariisis. Muidugi istus harjunud laudade taga ka palju püsikliente, aga lisaks oli Ateneumist tulnud uusi maalikunstniku-hakatisi. Kohvikus istus nüüd iga päev rähnipojaks kutsutud luuletaja ja maalikunstnik Ragnar Ekelund oma värviplekiliste valgete juustega, seal uitas Cézanne'ist rääkides Arvo Makkonen, seal istusid luuletaja ja maalikunstnik Viljo Kojo ja kirjanik Ture Jansson, tehes teravmeelseid tähelepanekuid boheemliku ümbruskonna kohta.³³

On huvitav märkida, et Bronda kohviku õhkkonnas võis kohata ka tavapärasest kõrvale kalduvaid soorolle. Bäcksbacka mainitud „näljane indiaanlane“ oli maalikunstnik Valle Rosenberg (1891–1919), puusepa poeg, Porvoo dändi ja esteet, kes kasutas lauvärve³⁴ (ill 4). Onni Muusarit (1890–1917) võib iseloomustada kui androgüüni. Bäcksbacka sõnul istus ta Brondini kohvikus „talle omases elegantsuses oma herilasepiha, hästi hoolitsetud punaste juuste ja punase lipsuga“³⁵ (ill 5). Kohvik oli ajastule tüüpiliselt meestekeskne, ainsaks naissoost püsikliendiks oli tollal tõenäoliselt Ruokokoski tsirkuseartistist abikaasa Elvira.³⁶ Bronda seltskonda, nagu „kergemeelsete“ seltskonda üldse, võiks ilmselt iseloomustada homosotsiaalsena, Kojo sõnade kohaselt poistekeskseksena³⁷, ilma et see tol hetkel oleks tähendanud soostereotüüpsete käitumismustrite pealesurumist³⁸.

Jalmari Ruokokoski karnevalihõnguline dekadents

Kui dekadentsi määratleda mandumise, rikutuse ja valitsevate normide eiramisena,³⁹ oli selles artiklis vaadeldud kunstnikest kõige dekadentlikum just Ruokokoski. Näiteks võib tuua Leonard Bäcksbacka kirja pandud anekdootliku loo, mille kohaselt Tandefelt heitis Ruokokoskile ette, et too on liiga vähe lugenud, soovitades tal oma „hinge harida“. Ruokokoski oligi kohe hankinud kastitäie

32 V. Kojo, Kiusauksesta kirkkauteen. Toinen kirja suruttomista. Hämeenlinna: Karisto, 1922, lk 9–18.

33 L. Bäcksbacka, J. Ruokokoski. Nuoruudentyöt. Tlk E. Richter. Helsinki: Taidesalonki, 1943, lk 42.

34 Vt Rosenbergi kohta T. Sandqvist, Han finns, förstår du. Siri Derkert och Valle Rosenberg. Åhus: Kalejdoskop, 1986.

35 L. Bäcksbacka, J. Ruokokoski, lk 31.

36 Bronda kirjeldusi leiab näiteks: Taide enemmän kuin elämä. Muistikuvia taiteemme taipaleelta. Toim. E. Koponen, R. Ahtokari, J. Tissari. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura, 1986, lk 36–39.

37 V. Kojo, Kiusauksesta kirkkauteen, lk 168.

38 Vt T. Karjalainen, Tyko Sallinen, lk 55–65. Homosotsiaalsuse mõiste kohta vt A. Kortelainen, Albert Edelfeltin fantasmagoria. Nainen, „Japani“, tavaratalo. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002, lk 248–249.

39 Vt P. Lyytikäinen, Modernismin historia dekadenssin valossa. – Joutsen – Svanen 2017–2018, lk 128. <https://journal.fi/joutsen-svanen/article/view/76524> (vaadatud 7. V 2025).

raamatuid, kuid ei võtnud Kojost erinevalt Tandefelti nõuannet tõsiselt. Tema lemmikuks ei osutunud ükski maailmakirjanduse või kunstifilosoofia klassikutest, vaid Arthur Conan Doyle'i kirjutatud Sherlock Holmesi romaan „Baskerville'i ide koer“.⁴⁰ Ruokokoski oli produktiivne ja edukas kunstnik, aga pidurdamatu priiskaja ja juba alates 1914. aastast oli tal tõsiseid probleeme alkoholiga. Hiljem suutis Ruokokoski vaid harva tõusta tasemele, mida peeti haritlaskonnas sündsaks. Iseloomulik on, et kui Ruokokoski viibis 1913. aasta lõpus Pariisis, olid tema riided joomisest sedavõrd määrdunud ja räbaldunud, et temaga juhuslikult kohtunud heast perekonnast pärit maalikunstnik Eero Snellman viis ta sauna ja seejärel riidepoodi.⁴¹ Ruokokoski kujutas veel 1917. aastal maalitud melanhoolsetes autoportreedes end Pariisist ostateud pikas pealisjakis (ill 3).

Ruokokoski oli tegelikult väga erandlik kunstnik selles mõttes, et ta oli sündinud suurlinnas Peterburis, kuhu olid kolinud tema vanemad (ta isa oli kingsepp). Rahvakooliõppega Ruokokoski õppis Soome Kunstiühingu joonistuskoolis aastatel 1903–1906. Kunstnikul ei olnud põrmugi raske kohaneda linliku eluviisiga ja ta tundis suurt mõnu meelelahutusest, mida pakkusid lisaks kõrtsidele kino, kupleelaulud ja erinevad tsirkusevarieteed. Tutta Palin on läbinägelikult kirjutanud ka sellest, kuidas Ruokokoski autojuhi mütsiga autoportreedes peegeldub tema kirm autode ja kiiruse, ohu ambivalenttsuse vastu Esimese maailmasõja ja autopalaviku aastatel 1914–1916. Ta on analüüsinud sedagi, kuidas need lähendavad kunstnikku Suurbritannias 1910. aastate alguses propageeritud sotsiaalsest konformismist lahti ütlevale kosmopoliitse esteedi elustiilile.⁴²

Vitalismi ja intuitsiooni rõhutav kunstistrateegia

Kojo kandis boheemluse määrgina tolleaegse kunstnikkonna vormiriietust ehk tumesinist varrukata keppi ja laia äärega viltkaabut. See puudutas ilmselt siiski lühikest õpinguaja faasi, olulisem oli teadliku vaesuse ja sõltumatu kunstniku identiteedi omaksvõtmine. See, mille vastu ta koos kaaslastega lõppkokkuvõttes seisis, oli uushumanistlik kodanlik kombekust rõhutav ideaal, mis läbis tugeva iseloomuliku joonena Soome seisuslikku kultuuri. Selle kohaselt tuli inimest kasvatada teadmises, mis on parim rahvuse seisukohalt. Tuli saada jumala kaitse all oleva rahvusliku vaimu osaks alguses oma pere, hiljem aga töötavate inimeste kogukonna liikmena.⁴³ Paljudel noorematel kunstnikel asendus taoline idealism Friedrich Nietzsche ülinimese ideaaliga. Nietzsche „Nõnda kõneles Zarathustra“ tõlgiti

40 L. Bäcksbacka, J. Ruokokoski, lk 9. Tõlge soome keelde avaldati 1904.

41 Samas, lk 41.

42 T. Palin, Taidemaalarin 'Chaplin-lahjat'. Jalmari Ruokokosken 1910-luvun puolivälin omakuvat. – Taidehistoria menee metsään. Lastuja Gösta Serlachiuksen taidesäätiön kokoelmasta. Toim. S. Aaltonen, R. Grén, J. Lahti, T. Moisio, L. Ockenström. Helsinki: Taidehistorian Seura ja Parvus, 2023, lk 152–159.

43 Uushumanistliku kasvatusideali kohta, mille eetose kohaselt on rahvuse edukuse aluseks kõlbeline perekonnael vt P. Jaakkola, Topelianiinen usko. Kirjailija Sakari Topelius uskontokasvattajana. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2011, lk 181–191.

soome keelde 1907. aastal ja on teada, et näiteks Kojo oli seda lugenud.⁴⁴ Üliinimese ideaali mõju võib näha ka Ruokokoski 1908. aastal maalitud noorusea autoportrees (Rahvusgalerii, Helsingi).

Seega võiks selles kontekstis Soome dekadentsi üheks iseloomulikuks jooneks pidada enam-vähem lõdvalt mõistetud nietzscheliku individuaalsuse kollektiivsest rahvuslike hüvede edendamisest olulisemaks tunnistamist. Ka Ilmari Aalto oli Nietzschest vaimustunud⁴⁵ ja Väinö Kampuri, kes oli uksehoidja poeg ja Kojo õpingukaaslaste Mikko ja Kalle Carlstedti lähedane sõber, on rääkinud, et nad võisid lehekülgede kaupa peast tsiteerida Rabindranath Tagoret, Nietzschet ja hiljem Oswald Spenglerit.⁴⁶ Tagore mainimine selles seoses võib tunduda üllatavana, aga talle kuulub teatavasti individuaalsust rõhutav seisukoht, et kunstis väljendab inimene iseennast, mitte kujutatavaid objekte. Soome maalikunstnik Edvin Lydén kasutas hiljem just Cézanne'i näitena kunstnikust, kes järgib seda põhimõtet.⁴⁷ Kojo sõpruskonnale oli Cézanne oluline eelkõige sellepärast, et ta oli nende hinnangul vabastanud kunsti vajadusest kujutada välist reaalsust ja sellega seotud aspekte, realistlikke karaktereid ja sümbolistliku kunsti väljendatud ideid.⁴⁸

Kunstiline eneseväljendus tähendas 1910. aastate Soomes sageli pidurdamatut emotsionaalsust. Ajastu emotsionaalsuse olulisust rõhutava esteetikaga sobisid Nietzsche seisukohad hästi. Nietzsche vaated tuginevad osaliselt ideele, et elu reguleerivad loomalikud ja primitiivsed instinktid ja tungid. Tema järgi võib asjade sügavaima olemuse, *Ur-Ein'i*, mille väljendamisele kunst pürgib, saavutada vahetu intuiitse lähenemisega. Kunsti ülesandeks ei ole seega reaalsuse kujutamine sellisena, nagu see on, vaid sellele elu lisamine, elujõu kandmine kunstnikult vastuvõtjale.⁴⁹ Nietzsche elufilosoofiline mõtteviis inspireeris omal ajal Saksa rühmitust Die Brücke, kes rõhutas, nagu rühmituse nimigi viitab, silda kunsti ja elu vahel. Ka Henri Bergson väidab, et asjade sügavaima olemuse ehk elu tuumani on võimalik jõuda läbi intuitsiooni. Intuitsioon on vaistliku tunnetuse puhtaim olek, vaist on suunatud elule, mis dünaamilisena (*élan vital*) vastandub nii materiaalsele kui ka intellektuaalsele.⁵⁰ Artiklis käsitletud kunstnike 1910. aastate alguse töodes peegelduvad Bergsoni mõtted kvalitatiivsest ajavoolust, mille puhul ajataju ja kogemusi väljendatakse maastikuvormide ähmastamise ja piiride hajutamise kaudu.⁵¹ Seda võib öelda näiteks Sallise varajaste maastike ja mõne Ragnar Ekelundi ja Juho Mäkelä 1910. aastate alguse ekspressionistliku maastiku kohta (ill 6).

44 Vt V. Kojo, Suruttomien seurakunta, lk 28. „Nõnda kõneles Zarathustra“ oli olemas Pasila Harakanpesä kunstnikekommunis, kus seda Kojo järgi luges Antti Wanninen. Teised Harakanpesä kunstnikud olid Alex Matson, Kosti Meriläinen ja Anton Lindfors.

45 H. Tirranen, Suomen taiteilijoita, lk 306.

46 Samas, lk 318. Tagore 1913. aastal Nobeli preemia saanud teos „Laulupalvelus“ avaldati soome keeles 1917. aastal.

47 E. Lydén, Taideymmärrys. – Uusi Aura 25. XI 1928.

48 Vt V. Kojo, Kiusauksesta kirkkauteen, lk 175.

49 Vt E. Anttonen, Kansallista vai modernia. Taidegraafikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää. Helsinki: Valtion taidemuseo, 2006, lk 47–48.

50 Bergsoni ideed levisid Soomes 1910. aastatel. Eino Kaila tutvustas Bergsoni filosoofia alustõdesid ajakirja Aika 5. numbris (15–16) 1911, lk 424. Väljaandes oli ka Kaila tõlge ajakirja La Rire (Naer) lehekülgedest 152–161. Intuitsiooni mõistest räägiti Soomes juba enne Bergsoni. Vt Bergsoni kohta ka P. Ardoin, S. E. Gontarski, L. Mattison (eds.), Understanding Bergson, Understanding Modernism. London: Bloomsbury, 2013.

51 M. Lahelma, Maapallon sydämenlyönnit: Ellen Thesleff ja elämänvoima. – Tahiti 2019, Vol. 9 (3), lk 22–39.

Kunsti elujõulisuse edendamisele aitas Kergemeelsete Kogukonnas kaasa Edvard Munchi kunsti imetlemine. Tema töid võis 1909. aastal näha Ateneumis Munchi isikunäitusel ja Norra kunsti näitusel 1911. aastal. Norra näituselt osteti Soome Kunstiühingu kollektsiooni vitalistlik „Suplevad mehed“ („Kylpeviä miehiä“). Näitus mõjutas vahetult noorte kunsti. Teose mõju võib näiteks näha Yrjö Ollila (1887–1932) maalides „Rannamännid“ („Rantamäntyjä“, ill 7) ja „Autoportree“ („Omakuva“, mõlemad 1912, Rahvusgalerii, Helsingi). Vitalism ja teatud fenomenoloogiline maastikku süüvimine, intuiitiivne lähenemine elule seob vaadeldava perioodi Soome kunsti otsapidi ka näiteks Konrad Mägi maastikunägemusega ja võib-olla ka Nikolai Triigi kunstiga. Pean silmas 1908. aastal Mägi tsiteeritud Rootsi kunstnikku Ola Hanssoni, kes oli samuti süüvinud Munchi loomingusse. Mägi rõhutas, et Hansson kujutab maailma katkematu, lõputu emotsionaalsete üleminekute jadana, enese ja looduse ühtesulandumisena.⁵² Usk intuiitiivsesse kogemusse köitis esimese põlvkonna kunstnikke tõenäoliselt just seetõttu, et selle saavutamiseks ei olnud vaja raamatutarkust ega akadeemilist tausta. Pigem arvati, et need võivad kahjuks tulla, mistõttu ei soovitud intuiitiivset kogemust ka sõnadesse vermida.⁵³

Kergemeelsete Kogukonnast rääkides tasub küsida, miks kaasnes tollal intuiitiivsusega ürgse jõu ja isegi jõhkru rõhutamine. Lisaks vitalistlikule elufilosoofiale on see seotud ka aastatel 1909–1912 sakslase Wilhelm Worringeri välja käidud mõttega põhjamaiste inimeste pateetilisusest ja sellega seotud kirglikust väljendusvajadusest.⁵⁴ Pärast Esimese maailmasõja lõppu tõusis esile Kampppuri mainitud Oswald Spengleri kultuurimorfoloogiline idee lääne suurriikide mandumisest ja feminiseerumisest. Rahvaste ja rasside vahelises võitluses hakati juba 1910. aastatel rõhutama jõudu ja mehelikkust. Ka slavismi peeti mandunud, naiselikuks printsiibiks, Soome kodusõja järellainetuses isegi soomlaste puhast hinge määriavaks.⁵⁵ Nii nähti taasiseseisvunud riike nagu Soome ja Eesti 1920. aastatel elujõuliste riikidena, mille õide puhkemine on alles ees.⁵⁶

52 E. Epner, Konrad Mägi, lk 198–199. Epner toob välja ka selle, et Mägi uskus üliinimlikkuses peituvasse võimesse kaotada piirid enda ja looduse vahel. Nietzsche teadlikkusest Eestis ja Nietzsche seosest dekadentsi ja selle definitsiooniga vt L. Luks, Dekadentsi mõiste tähendus ja kontekst Friedrich Nietzsche filosoofias. – Tuna 2023, nr 2, lk 113–138. <https://tuna.ra.ee/dekadentsi-moiste-tahendus-ja-kontekst-friedrich-nietzsche-filosoofias-lk-113-138/>

53 Näiteks ei tahtnud sõnu kasutada Tyko Sallinen ja Mikko Carlstedt. Vt U. Eskola, Routainen tie, lk 81–83; Mikko Carlstedt kiri Ludvig Wennervirrale Sääksmäelt 6. V 1932. Ludvig Wennervirra arhiiv. Vitalistliku intuitsiooni „loomupärasusest“ vt ka L. Lindgren, Elävä muoto. Traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1996, lk 160.

54 Worringeri mõtete tulekust Soome kujutavasse kunsti vt T. Huusko, T. Palin, Nationalism, Transnationalism, and the Discourses on Expressionism in Finland. From the November Group to Ina Behrsen-Coliander. – The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context. Ed. I. Wünsche. New York, London: Routledge, 2019, lk 223–228.

55 L. Rojola, Veren ääni, lk 169.

56 T. Huusko, Suomen sillan rakentajat ja hävittäjät. Heimoate, kulttuurimorfologiat ja 'eurooppalaisuus' Viron taiteen näyttelyn kontekstissa vuosina 1929–1930. – Kuvia lähellä. Taidehistoriallisia tulkintoja ja tutkimusasetteita. Tutta Palinin juhlakirja. Toim. J. Frigård, R. Grén, K. Kontturi, R. Niemelä. (Taidehistoriallisia tutkimuksia 53.) Helsinki: Taidehistorian seura, 2023, lk 37–39. Soome kirjandusrühmituse Tulenkantajat liikmed pidasid 1920. aastate lõpus Eestit noore ja elujõulise riigi näiteks.

Lõpetuseks: iseseisva Soome väärtusmaailm kui liminaalsuse vähendaja

Kergemeelsete Kogukonna jälgel võib Soome kunstiajaloos näha eelkõige selles, et ekspressionism ja Marraskuu-nimeline kunstnike rühmitus leidsid Soome kunstis oma koha.⁵⁷ Marraskuu (Novembri) rühma kutsuti teiste seas kunstnikud Kojo, Mikko ja Kalle Carlstedt, Ilmari Aalto, Alex Matson, Antti Wanninen, Anton Lindforss, Ragnar Ekelund ja Arvo Makkonen. Esimese põlvkonna Soome intelligentsi esindavate kunstnike ekspressionistliku, tundeid, värve ja vormi rõhutava kunsti populariseerimisel oli oluline roll seda kunsti kõrgelt hindaval kunsti-kaupmehel Gösta Stenmanil. Stenman korraldas oma galerii ruumides Marraskuu rühma esimesed näitused.⁵⁸ Tegelikult võib ka Stenmani pidada üleminekuajastu esindajaks, kuna ta suutis veenda omaaegset kunstipublikut, et hoolimata jätkuvalt kasvavast inflatsioonist tasub kunsti investeerida. Ta ise kogus sealjuures märkimisväärse jõukuse ja saavutas omaaegses kunstimaailmas suure mõju,⁵⁹ mis tekitas muidugi ka vastuseisu.⁶⁰ Marraskuu rühma asutajaliikmete hulka kuulunud Sallinen andis kogu oma 1913–1924. aastate loomingu Stenmanile kuupalga eest. Kojo osutas Stenmanile palju teeneid, muuhulgas laimates tema konkurenti, kunstikaupmees Ivar Hörhammerit.⁶¹ Marraskuu rühma kunsti lõplikuks läbimurdeks osutusid Soome kunsti näitused Kopenhaagenis 1919. aastal ja Göteborgis 1923. aastal ning näitustelt saadud tagasiside Skandinaavias.⁶²

Oma kunsti kehtestamine ja tunnustuse saavutamine tähendas samas põhimõtetealiste valikute langetamist ja liminaalsusseisundi kadumist. Suures osas oli asi ka selles, et „kergemeelsed“ said täiskasvanuks ja neil tekkisid pered. Soome iseseisvumise kontekstis tugevdas intuiitiivse ja emotsioonidele tugineva kunsti esilekerkimine osaliselt etnonatsionalistlikku lähenemist, mille väärtuslikeks kujutusobjektideks said siiralt ja originaalselt kogetud loodus ja Soome rahvas.⁶³ Marraskuu rühma kunsti hakati selles raamistuses kutsuma rahvuslikuks ekspressionismiks. Sellesse ei sobinud näiteks Jalmari Ruokokoski kunst, kuna ta kujutas soomepäraseks peetud maastike ja „ehtsa“ rahva asemel pigem linnatüüpe ja Arkaadia motiive.

1918. aasta kevadel lõppenud verisele kodusõjale järgnevas soomluse puhangus toonitati 1920. ja 1930. aastatel soome keele ja maaelu kujutamise olulisust, idealiseeriti külaelu ja luterlikke vöorusi.⁶⁴ Rahvuslik integratsioon ehk „rahvuslik ühtseks saamine“ tähendas kodusõja üle elanud töölisklassi sotsiaalse kõlblikkuse

57 Rühma kuulus ka haritlastaustaga kunstnikke, nagu Marcus Collin ja Alvar Cawén.

58 Rühmitus loodi juba 1917. aastal, aga Marraskuu rühma nime all korraldati esimene näitus 1918. aastal. Näitused toimusid 1924. aastani.

59 Stenmani kohta vt C. Hjelm, *Modernismens förespråkare*. Gösta Stenman och hans konstsalong. Helsingfors: Statens konstmuseum, 2008, lk 10–167.

60 A. Reitala, *Kansallisen ideologian vuodet. Suomalaisen kuvataidepolitiikan suuntaviivoja 1918–1945*. – Taidehalli 73. Helsinki: Taidehalli, lk 3; L. Wennervirta, *Taidearvostelu ja taidekauppiaat*. – *Ilta-lehti*, 14.4.1924.

61 V. Kojo, *Suruttomien seurakunta*, lk 164–170; *Det moderna Konstnärsgillet*. – *Hufvudstadsbladet* 2.4.1919.

62 Tagasiside koht vt T. Huusko, T. Palin, *Nationalism, Transnationalism and the Discourses*, lk 223–228, 237–239.

63 T. Huusko, *Alkuperäisyyden kaipuu ja avantgarde. Piirteitä suomalaisesta taideajattelusta 1920–1930-luvuilta*. – *Avantgarde Suomessa*. Toim. I. Hautamäki, L. Piippo, H. Sederholm. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2021, lk 171–175.

64 E. Sevänen, *Ensimmäisen tasavallan poliittinen tilanne ja kirjallisen älymystön toimintastrategiat*. – *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Toim. P. Karkama, H. Koivisto. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997, lk 39–42. Sama toimus 1920. aastatel ka Balti riikides.

järkjärgulist taastamist, kultuuripoliitiliselt aga ka seda, et Soome kultuuri püüti osaliselt maarahvale lähemale tuua. Võib öelda, et 1920. aastal toimunud renditalupoegade seaduse vaimus üritati pidetu linnaelu ja tõusiklikkuse asemel väärtustada tagasihoidlikku maaelu. Sellest räägib Kalle Carlstedti näide, millest Kojo kirjutab teises „kergemeelsete“ elule pühendatud raamatus „Kiusauksest kirkkauteen“. Selles läheb Carlstedt Helsingist tagasi oma kodukanti Sääksmäele väiketalonikuks ja abiellub maatüdrukuga (ill 8).⁶⁵ Kojo külastab maal Carlstedti, et toibutada end linnas saadud kopsupõletikust ja võõrandumistundest.⁶⁶ Sääksmäele kodutalu maadele kolis ka Kalle Carlstedti vend Mikko. Ka Mikko maale kolimise põhjuseks oli osaliselt pettumine „suures maailmas“, sest ta paljastas hiljem, et oli tänu Kunstiühingust saadud abirahale elanud 1914. aastal lühikest aega koos Arvo Makkose ja Väinö Kamppuriga Kopenhaagenis, kus neid üürikorterist tänavale visati ja nad jõid Roskildes maha oma viimsedki sendid. Sama aasta sügisel olnud tal Porvoos elu kõige närusem periood (ill 9).⁶⁷

Põhitoonina valitsev agraarne maailmapilt mõjutas ka arusaamu soorollidest, tugevnes stereotüüpne suhtumine naistesse. Klassiühiskonnale tuginevas agraarkultuuris peeti ideaalseks meest, kes oli oma töös võimekas ja osav, usin, südikas, otsustusvõimeline, mõistlik ja tasakaalukas. Tõelise mehe mõõduks olid jõud ja visadus töös. Maal eeldati naistelt füüsilist jõudu ja vastupidavust, aga ühtlasi ka tarmukust, kannatlikkust ja kokkuhoidlikkust. 19. sajandi lõpu haritlasnaise kuvandisse kuulus labiilne närvisüsteem, haavatavus, eneseohverdus, hingestatus, teenindusvalmidus, konkreetne mõtlemine, lüürilisus ja kalduvus kirjeldada konkreetset ja pinnapealset.⁶⁸ Seega võib arvata, et käelisi oskusi hindavas talu- ja töölist austaga meessugupõlves suhtuti 20. sajandi alguses linnaelule orienteeritud või orienteeruda püüdvatesse naistesse võõrastusega. Linnanaisi kujutati ärahellitatud mamslite või ihaldusväärsete seksuaalse naudingu objektidena.⁶⁹ Sellesse mõtteviisi ei mahtunud naiselikkusega seoses sellised mõisted nagu kunstianne, sõprus, ammugi veel geniaalsus.

Meeste kunstilt nõutud kargus ja väljendusjulgus ning universaalsuse esitamine või ürgse sügava tõe otsimine ei olnud midagi sellist, mida oleks võinud leida tolleaegsete naiskunstnike töödest.⁷⁰ Kojo 1920. aastate lugudes ongi tõeline mees tugev tegutsejatüüp, pigem käeliste oskustega kui esteet, kes tühja ei tänita, teeb kutsumuse sunnil ausalt oma tööd ega proovi iga hinna eest härrasmehena esineda.⁷¹ Noored kunstnikud olid Sallise just selliseks kunstnikutüübiks mütologiseerinud

65 V. Kojo, Kiusauksest kirkkauteen, lk 203–207. Selliseid elumuutusi juhtus ka tegelikkuses.

66 V. Kojo, Taiteen tie on pitkä, lk 129–162.

67 Mikko Carlstedti kiri Ludvig Wennervirrale Sääksmäelt 17. VI 1943. Ludvig Wennervirran arkisto. Kopenhaagenis õppis samal ajal ka nende sõber Kosti Meriläinen.

68 J. Löfström, Sukupuoliero agraarikulttuurissa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999, lk 160–183.

69 Selle mõtteviisi kõige äärmuslikumaks näiteks võib pidada Tyko Sallise suhet oma esimese abikaasa Helmi Vartiasega (1909–1916). Vartiainen oli Sortavalast pärit maalri tütar, kes õppis samuti Kunstiühingu koolis. Sallinen ei kujutanud teda aga oma nn Mirri-portreedes haritlaskonna noore esindajana, vaid bioloogilise oledina, rõhutades naise animaalsust. Sallise teine abikaasa Katariina Tschepurnoff oli harimatu koduperenaine, keda Sallinen kujutas lugupidavalt.

70 Tolle aja kunstnikest oleks tõenäoliselt vastanud nendele eeldustele Ellen Thesleff (1869–1954).

71 Kojo ilukirjandusliku loomingu ja selle teemade kohta vt S. Grünthal, Viljo Kojo sanan maalarina. – Viljo Kojo. Karjalainen kulttuurivaikuttaja. Toim. T. Huusko. Helsinki: Viipurin Taiteilijaseura ry, 2010, lk 55–69.

ja ilmselt tahtis ta endast ka ise samasugust kuvandit luua.⁷² Kui lähtuda sellest, et sugupool on laiem mõiste kui lihtsalt ontoloogiline meheks või naiseks olemine, ehk teisisõnu kultuur määratleb, keda peetakse naiselikuks meheks või millist tegevust ei peeta mehelikuks, siis näiteks Kojo ja Carlstedti maskuliinne looming 1920. aastate alguses kaldus oma performatiivsuses tugevalt vastama stereotüüpidest vabale talupoeglikule ideaalile. Valle Rosenbergi dändi identiteet või Onni Muusari androgüünsus ei oleks sellisesse mehekuvandisse sobinud.

Tõlkinud Margit Rebane-Pent

⁷² T. Karjalainen, Tyko Sallinen, lk 54–55.

Bohemian Artists in Liminal Space. Finnish Echoes of Modern Decadence

TIMO HUUSKO

In my article I discuss the manifestations of certain aspects of decadence in Finnish visual art through a community of artists called the 'Congregation of the Sorrowless'. The name comes from Viljo Kojon's (1891–1966) 1922 artist's novel Suruttomien seurakunta (The Congregation of the Sorrowless). The book and its sequel, published in the same year, romanticise the bohemian life and community of young artists in Helsinki. I connect the narrative constructed by the books and their actual artists to Mirjam Hinrikus's broad definition of decadence, which highlights the intensification of decadent traits during periods of social and historical upheaval and transition. In Estonia and Finland, the beginning of the 20th century and the end of the 19th century, a time when the modern nationalism of peripheral cultures was built on the ruins of old Europe, can be considered such a period of transition.

In Finland, the end of the state society came in the aftermath of the general strike that began in Russia in 1905. This led to a gradual blurring of the boundaries between the estates and the common people, and to the formation of a variety of intermediate identities for those who wished to change their status through social mobility. In Helsinki, the admission requirements for the Finnish Art Society's drawing school had already been relaxed in 1902, so that only those who had completed elementary school could be admitted. Some of the artists now came from poor families, and neither they nor their parents had any formal education. The result was the 'artist proletariat', whose activities Viljo Kojon described in his books. The best-known representatives of this artist proletariat, i.e. the first generation of the educated classes, who graduated from art school around 1902–1914, were Tyko Sallinen and Jalmari Ruokokoski.

By interpreting the narrative created by Viljo Kojon and the works of the artists he described, a multiple liminal space emerged that defined the fickle identity formation of this loose artistic community and characterised the upheavals in Finnish society at the time. I will discuss the features of modern decadence through four different ambivalent counterparts. The first and perhaps the most significant of these is the conflict between the common and the civilised people, which ultimately takes the form of a conflict between the concepts of primitiveness and civilisation, and the related feelings of inferiority among first-generation civilised artists. The second counterpart is the contradiction between vitality and weakness. At the individual level,

this manifested itself in the fumbling between the Nietzschean superhuman illusion and one's own inability. The third counterpart is the contradiction between the corrupt and alienating, the 'decadent' city and the regenerating countryside. Broadly, it was embodied in the idea of a young and vibrant Finland and a decaying and tired Europe. The fourth pair of opposites comes from the perception of women in this male artistic community: on the one hand, the sexual and neglected woman and, on the other, the idealised wife and mother.

In the beginning, Kojo was in awe of the art he saw and disapproved of the frivolous behaviour of young artists. In part, Kojo can be seen as a blank slate, a *tabula rasa*, whose agrarian and Christian background was stamped with the new concepts of art. Indeed, the word 'sorrowless' in the title of Kojo's key novel refers to the term used by the pietistic Lestadian sect in Finland to describe those who do not care about the doctrines of Christianity.

The behaviour of young, first-generation, educated artists was considered hooliganism. This referred directly to the fact that they did not conform to the norms of the gentry. The popular movements, and in particular the mass gatherings of the workers' movement and the need for change expressed in them, which also took on the characteristics of mass enthusiasm, increased the suspicions of the gentry. Gustave Le Bon's *Psychologie des foules* (1895), published in Finnish in 1912, stressed the blurring of individual consciousness and the loss of reasoning power as a result of mass behaviour. Discretion and emotional control, the control of impulses and instincts,

were considered the hallmarks of civilised Western man. Ideas of racial inheritance and the influence of the environment in which they grew up also meant that the first generation of civilised people could still be considered too primitive, too weak to be civilised. Such artists as Kojo faced the problem of upward mobility, in which the desire for civilisation was incompatible with the need to release what was considered primitive life energy.

The sense of community between Kojo and his partners was strengthened at the art school in the Ateneum building. Former students could also come there to catch up with each other. This was allowed at least until 1914 or 1915. The 1914 May Day party in the Ateneum building represented a defiance of the norms of the regulator and a decadent debasement of ideals. The party was a deliberately carnivalesque mixing of low and high culture, and showed contempt for what was considered literary ideals. Another place for community was the Brondin café in central Helsinki. It was full of artists and writers and, as a result, the normal hierarchies of power based on bourgeois culture did not apply there. The 'Congregation of the Sorrowless' and Brondin's café also made room for gender roles that deviated from the norm, such as the dandy, the aesthete and the androgynous. Overall, the community was male-centred. The community can thus be characterised as homosocial, without at this stage requiring the imposition of gender-stereotyped behaviours.

If decadence is defined as corruption and disregard for prevailing norms, the most decadent of the artists in this article was undoubtedly Jalmari Ruokokoski

(1886-1936). He was an artist who was different from the average Finn in that he was born in the big city of St Petersburg. He had no difficulty at all in adapting to the urban lifestyle, for its leisure pursuits, such as the cinema, reciting couplets and various circus variety shows, alongside the taverns, gave him great pleasure.

Kojo also gradually adopted a bohemian lifestyle. The key was to embrace conscious poverty and the identity of an independent artist. What he and his comrades were really up against was the neo-humanist bourgeois ideal of moral chastity, which was strong in Finnish bourgeois culture. According to this ideal, a person had to be brought up to be aware of what was best for the nation and thus become part of the people's spirit, first as a member of a family and then as a member of the working community. This idealism was replaced in many younger artists by Nietzsche's superman-idealism. Nietzsche's *Thus Spoke Zarathustra* was translated into Finnish in 1907.

In Finland in the 1910s, expressing oneself in art often meant making art with uninhibited emotional power. The Nietzschean view was well suited to the emotional aesthetics of the time. Nietzsche's view was partly based on the idea of how elements considered to be animate and primitive, such as instincts and desires, regulate life. Henri Bergson's thinking, which inspired the Finns, also emphasised the fact that the essence of life can be reached through intuition. Admiration for the art of Edvard Munch also contributed to the vitality of art. Vitalism and a kind of phenomenological experience of landscape, an instinctive focus on life and its essence, also link Finnish art to

Konrad Mägi's view of landscape and perhaps also to the art of Nikolai Triik.

At the time, instinct was also associated with an emphasis on primeval power and even brutality. Alongside vitalism, it was also linked to the idea of the pathos of the North and the accompanying passionate need for expression promulgated by the German Wilhelm Worringer between 1909 and 1912. The end of the World War also highlighted Oswald Spengler's cultural morphological idea of the degeneration of the Western superpowers. In the discourses concerning the struggles between nations and races, the emphasis on strength and masculinity had begun in the 1910s. Thus, in the 1920s, newly independent nations, such as Finland and Estonia, were seen as vibrant states whose prosperity had room for improvement.

The 'Congregation of the Sorrowless' left its mark on Finnish art history mainly through the establishment of expressionism and the group of artists known as the November Group, which they partly represented. The expressionist art of the 'Sorrowless' was appreciated thanks to Gösta Stenman, an art dealer who favoured them. At the same time, this meant a decisive choice of values and the disappearance of feelings of liminality. In the context of Finland's independence, the emphasis on instinctive and emotional art partly reinforced the ethno-nationalist viewpoint, in which nature and the Finnish people, genuinely experienced and with a primeval vision, were elevated to the status of valuable subjects.

The agrarian world-view that animated the young artists also influenced their perceptions of gender

roles. At the same time, stereotypical perceptions of women were reinforced. Women in the city and female art students were imagined either as spoiled *demoiselles* or as objects desired for sexual pleasure. In this mindset, these qualities associated with femininity were not compatible with true artistry or friendship, let alone genius.

Hingelise koormatuse lahendamine: Kristjan Raud, Erich von Kügelgen, Eduard Wiiralt

TIINA ABEL

Dekadentsi ja kujutava kunsti iseloomustamiseks kasutatavad mõisted (uusromantika, ekspressionism, juugend, sümbolism, neoimpressionism) ja nende omavahelised seosed on olnud hajuvas ning see on olnud kunstiteadlaste jaoks 19. ja 20. sajandi vahetuse kunsti käsitlemisel tõsine probleem. Kuna dekadentlikud hoiakud ja teemad ilmusid esialgu kirjanike tekstidesse, kipuvad ka tänapäeval kunstist kirjutajad nende ideid dekadentsikunstile üle kandma kunsti enda spetsiifikat arvestamata. Eestiski tulid dekadentsi vaimu kandvad/tutvustavad tekstid ja kunstikriitika kirjanike-literaatide sulest (Johannes Aavik, Friedebert Tuglas), kes tihti peale kunstiloomingu spetsiifikat ei mõistnud või sellesse ülemäära ei süvenenud. Kunstiteadlased on sellest alluvussuhte kimbatuses püüdnud üle saada sel moel, et käsitlevad dekadentsi sümbolismi asendava mõistena, kus radikaalsel vormiuuendusel puudub koht. Tundub siiski, et mõnelgi juhul aitaks just vormi ja sisu vahekorra tõhusam analüüs paremini avada teoste dekadentsi raskemeelsusega seostatavaid jooni. Käesolevas artiklis uuritakse kolme kunstniku – Erich von Kügelgeni, Kristjan Raua ja Eduard Wiiralti – 20. sajandi kolme esimese kümnendi loomingut dekadentsiga seotud hingelise koormatuse peegeldajana.

Dekadentsi mõiste rakendamine ei ole tehtav lihtsate ülekannete abil juba ainuüksi seetõttu, et see ei kata täiel määral ühegi Eesti kunstniku loomingut. Erik Obermanni ja mõõndustega ka Erich von Kügelgeni võib pidada vähesteks eranditeks. On dekadentsikunstile iseloomulike sugemetega teoseid (Konrad Mägi), mõnel käsitletava perioodi kunstnikul (Eduard Wiiralt) on dekadentsivaimususega küllastunud loomingulisi perioode. Kui nende teoseid lähemalt uurida, siis leiab eelkõige Eestis sümbolistliku või ekspressionistlikuna käsitletud teostest jooni, mis seostuvad dekadentliku teadvuse seisundiga: olemasolu mõtte kaalumise kaasnevat äärmuslikku psüühilist pinget, äärmiselt ekspressiivset vormikõnet, melanhooliat, süngust, pingestatud ja katkendlikku joont, veidrat ornamentikat, fragmentaarsust, ebamäära vormi, kui loetleda ainult mõned tunnused. Kodanluse kultuurihoiakuid ärritavast teemavalikust rääkimata.

Eestiga seostatavate kunstnike dekadentsiteadvuse loomingusse vallandamise strateegiad olid käsitletaval kolmel kunstnikul mitmekülgsed ja erinevad. Vormiuuenduse, ängi, afektide, erootikasse suhtumise, ande, tehnika valiku ja motiivieelistuste koosmõjus kujunesid nende loomingus välja erinevad dekadentsiteadvuse avaldumise viisid. Hingeline koormatus, ükskõik millise emotsionaalse seisundi (melanhoolia, eksistentsiaalse ängi, hüsteeria, ekstaasi) vormis on dekadentsiteadvuse üks avaldumisvorme.

2023. aasta algul ilmus dekadentsile pühendatud ajakirja Keel ja Kirjandus erinumber, kus programmilisena mõjuvas sissejuhatavas artiklis esitavad Mirjam Hinrikus ja Jaan Undusk nii mõnedki täpsed üldistused:

Vaimu võit liha üle – see ongi lihtsustatult dekadentsi üdi, tema valem: füüsilise maailma hävingu sageli üksikasjalik demonstratsioon, millele lisandub vaimne üleolek kehalisest lagunemisprotsessist. Kõlama jääb müstiline äratundmine elu ja surma, ilu ja inetuse, tervise ja haiguse, nooruse ja vanaduse katkematust üleminekust teineteiseks ning mingi vaimse alge püsima jäämisest selles ringkäigus.¹

Ja teisel: „Vaimse maailma mängumaa (vaimne kosmos) oli avaram kui mis tahes feodaalse pärandina saadud või raha eest ostetud reaalsus.“² Nende lausete mõtted raamivad siinkirjutaja analüüsi. Kügelgeni ja Wiiralti varasemat loomingut kannab eelkõige vaimu ja liha võitlus, milles võitjaid ei ole. Kristjan Raua puhul kõidab tema vaimse kosmose kramplik kunstnikuks saamise ja olemise koormus, selle allalaadimine eluülesannet täitma mõeldud vihjetest küllastunud loomingusse. Melanhoolia on tsiviliseeritud inimese vajaduste ja väliste põhjuste karmi tegelikuse vahelise vastuolu vältimatu tagajärg, kui osutada Paul Bourget’le.³

Erich von Kügelgen – dekadent *par excellence*

Eesti kunstiajaloos tuntud Kügelgenide suguvõssa kuulunud Erich von Kügelgeni (1870–1945) sõandab siinkirjutaja Anne Untera eeskujul siduda isikliku ängiga, kui-võrd tegemist oli äärmiselt tundliku ja endassetõmbunud isiksusega.⁴ Tema algselt Eestimaa Kirjanduse Ühingu kuulunud ja praegu Eesti Kunstimuuseumis säilitatav etüüdilooming katab mitmekülgselt dekadentliku kunsti erootiliselt pingetatud motiivide repertuaari. Tegemist on Eestis sündinud ja Tartus õppinud, nii Peterburis kui ka Tallinnas töötanud, kuid alles 1898. aastal, peaaegu 28-aastaselt, kunstiõpinguid alustanud arstiga. Edaspidises elus pidi ta olukorra sunnil pendeldama kahe ameti vahel, kuigi oleks soovinud end täielikult kunstile pühendada.

1 M. Hinrikus, J. Undusk, Dekadents kui ambivalentside esteetika. Segunemised ja sünteesisid. – Keel ja Kirjandus 2024, nr 1–2, lk 3.

2 Samas, lk 5.

3 P. Bourget, Esseid kaasaja psühholoogiast. Tlk H. Sahkai. – Loomingu Raamatukogu 2011, nr 21–23, lk 13.

4 A. Untera, Hingelt kunstnik, aga vastutahtsi arst. – <https://muuseum.tartu.ee/hingelt-kunstnik-aga-vastutahtsi-arst/> (vaadatud 13.02.2025).

Kuni 1905. aastani õppis Kügelgen kunsti Berliinis Wilhelm Müller-Schönefeldi eraateljees ja sealses kunstiakadeemias. Müller-Schönefeldi loomingust võib esile tõsta figuuridega täidetud maastikke ja nende poeetilis-tähendusrikast tundetooni. Kunstnik tegutses sajandivahetuse kunstide sünteesi taotlenud *Gesamtkunstwerk*'i ideest haaratuna nii maalija, raamatu- kui ka dekoratiivkunstnikuna. Huvitav on aga asjaolu, et ajal, mil Erich von Kügelgen temaga Berliinis kokku puutus, kannavad ta näitustel eksponeeritud tööd kataloogide andmetele toetudes sümbolistlik-dekadentlikule kunstile tüüpilisi sümboolseid allkirju: „Unelm“, „Kurb meloodia“, „Kevad“, „Muinasjutt“, „Igatsus“.⁵ Samalaadsed hingeülendusele vihjavad sõnad kaunistasid hiljem ka Kügelgeni teoste näituseetikette, osutamaks kunstniku ideedest tulvil vaimumaaile. Kügelgenile kui läbinisti dekadentlikust elutundest haaratud maalijale on kunstiteadlased kuni 2024. aastani, mil toimus suurem näitus Tartu linnamuseumis,⁶ küllaltki vähe tähelepanu pööranud. Põhjuseks võis olla asjaolu, et täiskasvanueas viibis ta Eestis vähe ja pärast 1914. aastat enam kodumaale ei naasnudki. Baltisaksa päritolu tõttu ei jätkunud talle tähelepanu ei Eesti Vabariigi ega nõukogude ajal. Kunstnik viibis Eestist eemal, ta meieni jõudnud väikesed ja etüüdlilikud tööd ei inspireerinud tihti peale eelkõige suuremaid formaate tähelepanuväärseks pidanud kunstiteadlasi. Pealegi oli arstiameti ja hiliste kunstiõpingute tõttu võimalik teda pidada pooleldi diletandiks, kuigi tema diletantism „pole mitte niivõrd doktriin kui vaimne hoiak, mis on ühtaegu äärmiselt intelligentne ja äärmiselt nautlev“.⁷ Ilmselt marginaliseeriti tema töid ka teoste perverssusesse, erootikasse ja vägivalda kalduva temaatika tõttu, mis ei saanudki (eriti Eesti Vabariigi ajal) kuigivõrd kõlapinda ega mõistmist leida enne tõhusamat dekadentsile pühendatud uurimistööd.

Kui Kügelgeni sadadele⁸ väikestele etüüdidele ja eskiisidele otsa vaadata, siis avaneb seal kogu Lääne Esimese maailmasõja eelse dekadentliku kunsti temaatika, eriti palju on antiikmütoloogiast ja piiblist ammutatud aineklikku. Kümnetes versioonides on visandatud apokalüptilisi ratsanikke, sfinksi, Charoni paadi, ammonlaste jumalat Moolokit⁹, Kirke ja Odysseuse, Leda ja luige lugu (ill 1). Antiikmütoloogia pakub ohtralt jumalatega seotud vägistamisstseene, andes võimalusi alasti keha kujutamiseks. Ent ka kristlike teemade puhul eelistas Kügelgen aktifiguuri kasutamist võimaldavaid motiive, nt Aadama ja Eeva süžeed. Isegi Kristuse jalge ees palub armu inimese alasti armetusele viitav aktifiguur („Önnistav Kristus“, 1905, EKM, ill 2). Inimese sisemaailma fiktsionaalsete seisundite (armastuse, leina, ekstaasi, meeleheite) väljendamiseks on (eriti naise) keha pingestatud asendid Kügelgeni peamised vahendajad. Tihti kujutavad naistega seotud teemad vägivalda, misogüünse varjundiga tegelaste hulga leiaime rahvusvahelise dekadentsikunsti tüüpregelase

5 Müller-Schönefeld, Wilhelm. – Hans Vollmer (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Band 25. Leipzig: E. A. Seemann, 1931, lk 248.

6 Vt <https://muuseum.tartu.ee/hingelt-kunstnik-aga-vastutahtsi-arst/> (vaadatud 13.02.2025).

7 P. Bourget, Esseid kaasaja psühholoogiast, lk 32.

8 Eesti kunstikogudes leidub 271 Erich von Kügelgeni teost. Vt A. Untera, Hingelt kunstnik, aga vastutahtsi arst.

9 Mooloki tegelaskuju olemuse suhtes on avaldatud erinevaid arvamusi. Ajal, mil Erich von Kügelgen teemat visandites arendas, oletati, et tegemist on paganliku, purustavat loodusjõudu kehastava jumalaga, keda tuli lepitada laste ohverdamisega. Ülekantud tähenduses on Moolokist kujunenud pidevalt ohvreid nõudva täitmata jõu võrdkuju.

- naise kui ahvatleja ja ohvri, kelle apofaatiline eitamine rõhutab hirmunud maskuliinsuse kohalolu („Sfinks ja ohver“, EKM). Teelolek, elu ringkäik, surm, üldse lõpumeeleolud tunduvad valitsevat Kügelgeni meeli, ajastu vaimule vastasid needki (ill 3).

Mütoloogilised tegelased otsekui õigustavad tavapärasest moraalist eemaldumist, pragmatismi haardest väljumist, aitavad arhetüüpsete legendidena maha laadida eneseunustuse seisundit, süütunnet ja sisepingeid. Korraga on võimalik kehastuda nii esteediks kui ka metslaseks. Dekadendid on oma kujutlustes alati kusagil mujal, graatsiline kannatamine ja vihkamine ei toimu siin ega praegu. Paljude stseenide tegevuse taustamaastikud on äratundmatuks stiliseeritud, pigem sümboolsed ohu või elujõu kandjad. Kügelgenile kangastuvat maailma pole olemas, fantaasialennus leiab ta tähenduslikkust, mis aitab käsitada elu tegelikke aspekte.

Kügelgen ei keskendu ainult dekadentsi meeleolulistele ja temaatilistele sõlm-punktidele, vaid ta oskas hinnata värvilaigu jõudu ja selles aktiivselt hingitsevat pildiruumi, kontrollitud „pläkerdamise“ loomingulist potentsiaali. Värvilaik on teadupärast loomult dünaamiline vorm ja selles on omajagu määratlematust, mistõttu see suudab käivitada vaatajas erinevaid ideid ja neile vormi anda. Dekadentlik elutunne kunstis hindas kõrgelt varjatut, tähendusi uputada suutvat pildipinda ja -ruumi. Piirjooned tuli hajutada, et teha ruumi kujutlusvõimele. Kui vaataja liigub kompositsiooni ees, uurides laiku, siis lähedalt vaatamise kogemus (läbipaistmatus, amorfsus) sulandub distantsilt vaatamisega (selge vorm), ilma et kaoks nende kahe vaheline pinge. Ja mis veelgi olulisem – säilib side amorfse kujundi ja selle tekitanud kunstniku käeliigutuse vahel, mis etüüdides-eskiisides on iseäranis tihe. Kügelgeni visandite värvigamma tundub arvesse võtvat kunstniku isa Hermann von Kügelgeni ettekujutust harmoonilistest värvipaaridest ja -triaadidest (vt TKM B 1166), kus kõigis värvikombinatsioonides valitsevad sümbolistlik-dekadentlikule kunstile tüüpilised summutatud toonid.

Kutsumusega sümbolist Kristjan Raud

Kristjan Rauast on kirjutatud palju, kuid eelistades dekadentsi mõiste asemel sümbolismi, eriti aga rahvusliku kunsti kontekstis. Paljudele Kügelgeni huvitanud teemadele võib leida peaaegu täpse vaste ka Raua loomingust. Olgu näiteks toodud tema varane „Rändaja“ (1902–1903, EKM), kus üksik inimfiguur on hetkeks mõtiskluseks maha istunud, et jätkata teekonda pildi sisemuses terendava valguse poole, saatjaiks ülaseras valvavate nägude pilgud. Mõlemaid kunstnikke kummitab leina ja surma teema, kuid Kügelgen kasutab rohkem dekadendist kunstnikele iseloomulikke otse lagunemisele ja surmale viitavaid sümboleid: surnukeha, luukeret ja pealuud. Raud vahendab meeltega tunnetamatut ideedemaailma tunduvalt abstraktsemalt, filosoofiliselt.

Kristjan Rauda võib pidada kõige huvitavamaks ja iseseisvamaks dekadentsi teemasid loova arendavaks ja eksistentsiaalset ängi dekadentsi võtmes väljendavaks Teise maailmasõja eel töötanud Eesti kunstnikuks. Vastuolu, mis on sündinud

tema isiku/loomingu kui eesti rahvusliku kunsti sümboli ning järjekindlalt dekadentlik-sümbolistliku kujutamislaadi vahel, nõuab siiski mõtestamist. Raua isikus ja loomingus on ühendatud kolm tihedalt omavahel seostatud hoovust: primitivism (seostub tema puhul rahvuslusega), kunstiline modernsus ja dekadentsitunnetus. Kunstiteaduslikud käsitlused on loonud Rauast võimsa ettekujutuse, kunstnikust ja tema loomingust on kujunenud omamoodi abreviaatuur,¹⁰ kõigile tuttav lühend, tähistaja, mida on erinevatel Eesti ajaloo ja kunstiajaloo perioodidel täidetud hetkel sobiva ja vahel ka täiesti suvalise sisuga. Oma loomingu elukaart ei saa kunstnik paraku kontrollida. Tundub, et Rauda ja tema sisendusjõuliste teoste mõju on erinevad valitsemisrežiimid omakasupüüdlikult ära kasutanud. Kunstniku loomingu rahvuslikkuse rõhutamine sobis ideoloogilistel põhjustel Voldemar Pätsi režiimile, kuid sama edukalt ka nõukogude võimule¹¹ ja isegi viimasele vastanduvatele opositsionääridele (aitas pärjatud kunstnikuna hoida sidet Teise maailmasõja eelse Eesti kunstiga). Kahe maailmasõja vahelise aja kultuuripoliitika kujundajatele oli oluline rahvuslik sisu ja sellele vastavana tundunud vorm, kõigi silmis nii enne kui ka pärast Teist maailmasõda oli tähtis kunstniku positsioon Eesti kunstipildis. Raua isik ja looming kujutab endast erisuste mahutavuse etaloni. Dekadentsi hämarus on tema isiksuses ja selle isiksuse pingeid lahendavas loomingus kohal.

Uurigem korraaks lähemalt primitivismi teemat. Kasutan primitivismi mõistet just seetõttu, et see ei seostu mitte ainult ülemöödunud sajandivahetuse vormi lihtsustamist taotlevate kunstisuundade ja „lihtsa elu“ kultusega, vaid Raua stiiliga, milles vormi stiliseeringul on põhimõtteline ja dekadentsitunnetusest kõnelev osa. Raua kujutamislaadi juured ulatuvad tema kujunemisaastatesse, millega kaasnes rahvusvahelise kunstivälja adapteerimine. Juba ainuüksi sellepärast ei saa ei kunstnikku ega tema teoseid kirjeldada dekadentsi mõistet suhu võtmata. Raua looming on õigupoolest, hoolimata sellest, et teda on püütud erinevate ideoloogiate teenistusse värvata, väga isiklik, võiks öelda isegi programmiselt isiklik. 1911. aastal kirjutas ta: „...sügav, tõsine kunstnik loob ainult üksi, iseendale ja oma südamele, selle peale vaatamata, mis ilm temast mõtleb.“¹² Kui märkame Raua pildil melanhooliat, surutist, ängi, rõõmu, kalduvust müstitsismi ja panteismi, siis ei ole need mitte ülevõetud moekad meeleolud, vaid põhjani läbi elatud. Ta ei jäta oma väljendusvahenditega šokeerida üritava virtuoosi, vaid pigem kobamisi oma ja müütilisele rahva elutundele kunstilise lahenduse otsija muljet.

Kuigi tõeliselt loov inimene on enamasti juba loomult kannataja, on Raua puhul tema eksistentsiaalsete eneseotsingute kinnituseks ka dokumentaalseid viiteid. Kirjavahetusest kaksikvend Paul Rauaga selgub, et juba noore inimesena ja hiljemgi painas teda maailmas oma koha leidmise motiiv:

Üle ämara ilma rut/t/avad pilved punased

10 M. Kivimäe, Kultuurid sümbolismikultuuris. Ajalooline muutumine ja vendade Raudade sümbolism. – Ühest sajandist teise. Eesti Kunstimuuseumi Toimetised. Tallinn: Kumu kunstimuuseum, 2008, lk 43.

11 3. märtsist 1940 kuni 1941. aasta 1. märtsini toimus viimane kunstiaasta, millele kunstniku 75 aasta juubeli puhul anti Kristjan Raua nimi ja mille tähistamine jäi osaliselt juba nõukogude võimu aega. Vt J. Kivimäe, Kristjan Raua nimeline kunstiaasta. – Kunstiteaduslikke Uurimusi. 8. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1995, lk 208–223.

12 [K. Raud], Museumid kui rahvahariduse asutused. – Postimees 4.05.1911.

Üle südame suikuva uitavad unenäod
 Põlistes pärnades kaebavad tuuled tusased
 Kõrkmik/k/udes kõik/u/vates kahiseb kaduvus.

Pime ümber
 Pime mu sees
 Üle täheta taevas
 Avan silmad pärani
 Koban käega teed
 Sam/m/uda ei näe edasi
 Näe ei tagasi

 Jumal oh Jumal juhata!¹³

Paul Bourget võtab luuletuses väljenduva hingeseisundi elegantselt kokku: „Ja nii joonistub taeva tühjale taustale hirmutav ja lohutav kuju, kes vabastab kõigist orjustest ja kahtlustest: Surm. [...] Selline on dekadentsiinimene, kelles on säilinud ravimatu igatsus esivanemate kaunite unelmate järele [...] ja kes hindab läbi-nägelikuks jäänud pilguga oma saatuse lootusetut viletsust...“¹⁴ (Ill 4) Siin põimuvad minevik ja lootusetus sujuvalt oleviku valikutes kahtlemiseks.

Rasked küsimused seisis Raua ees juba energilistel kujunemisaastatel Münchenis, kus tema silmapiirile kerkisid Hans Thoma, Arnold Böcklin, Max Klinger ja teised teda vaimustanud dekadentsiaja sümbolistid. Ta tutvustab kirjas Paulile¹⁵ omaaegse ortodokssesst luterlusest kõrvale kaldunud Johannes Mülleri (1864–1949) loenguid, kes nautis üle kogu Saksamaa meeletut populaarsust tõenäoliselt just seetõttu, et suutis, nagu okultistid ja spiritualistidki, pakkuda ajavaimule paremini vastavaid usku ja elu vaimset-hingelist külge puudutavaid ideid, elu mõtte tõlgendusi. Oma elu jooksul üle 40 raamatu avaldanud Müller algatas kultuurprotestantismi liikumise, industriaalühiskonna inimese jaoks mugandatud kristluse, mis köitis eriti haritud, kuid seni Jeesus Kristuse elu ja sõnumite tõepärasusele vähe tähelepanu pööranud inimesi. Samas oli Müller tihedas läbikäimises populistlikku eugeenikat (üks allakäiguteooriatest) pooldava teoreetiku Heinrich Diesmaniga, kelle ideid ta jagas kuni Hitleri võimule tulekuni 1933. aastal. Raud nimetas loenguid kõige kütkestavamateks elamusteks, mida elul talle seni pakkuda on olnud.¹⁶ Müller tegeles oma heuristilistes loengutes ja tekstides palju inimese eluteekonna, sellel ette tulevate psüühiliste takistuste ja nende ületamisega. Me ei tea täpselt, millest kõneles lektor loengutes Rauale, publitseeritud tekstide propagandistliku tooni põhjal võib oletada, et neis väljendatud mõtted võis ta

13 K. Raua saksakeelne kiri P. Rauale 25.11.1913. – Artiklite kogumik. Tallinn: Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum, 1978, lk 101–102.

14 P. Bourget, Esseid kaasaja psühholoogiast, lk 16–17.

15 K. Raua kiri P. Rauale 1902. märtsist. – Kristjan Raua kirjad Paul Rauale ja Karl Eduard Söödile. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1994, lk 56–57.

16 K. Raua kiri P. Rauale 1902. veebruarist. – Kristjan Raua kirjad Paul Rauale ja Karl Eduard Söödile, lk 52.

enne avaldamist esinemiste ajal läbi proovida. Nende seas oli mitmeid ideid, mis oma teed otsivat noort kunstnikku kindlasti kõnetasid:

Tee isikliku elu allikate juurde ei kulge läbi mugava konfessionaalse aseme ega dogmade tarandiku. [...] Õigel teel on kindlate usuharjutustega sama vähe tegemist kui esteetilise maitse suundadega, erilise eluviisiga sama vähe kui maailmavaate või meeleoluga. [Sellele teekonnal] peab midagi juhtuma: inimesega peab midagi toimuma, temaga midagi tehtama, temast midagi uut saama.

Ainult järele proovimine on õigustatud!¹⁷

Mülleri avastusõpetuses sai Raud kinnituse oma painavale intuitsioonile, et tuleb saavutada isikupära, asuda ennast looma. Ilmselt on teoloogi mõjul oma osa ka katse-eksituse meetodi kui loomingulise printsiibi omaksvõtul, mitmedki kunstniku tööd kõnelevad kõhklustest, tegemisest ja ümbertegemisest.

Primitiivsus, rahva hinge (esivanemate vaimu) tabamise ja arendamise teema seostus eriti Raua kodumaale naasmise järgsete mõtisklustega rahvaloomingu üle, rahvakunstile keskendumine võttis tal omamoodi enesekinnituse vormi. Kunstnik kirjutas sel teemal pärast Eestisse naasmist 1904. aastal järgneva kümnendi jooksul umbes 70 artiklit, neist lõviosa just rahvakunsti teemal. Raua elus oli see vana-vara kogumisaktsioonide korraldamise ja Eesti Rahva Muuseumi asutamise aeg. Sellegipoolest kõneleb see ühelt poolt kunstniku missioonitundest, aga teisalt selget keelt ka tema kunstilise maailmapildi kinnistumisest.

Põhjamaade kirjandusele ja kunstile on üldiselt iseloomulik lääne dekadentsikunstis tavapäraste mütoloogiliste kangelaiste asendamine kohalikega, kohaliku kultuuriolustiku ja dekadentsi vaimu põimimine.¹⁸ Primitiivsuse mõistel oli kindel koht dekadentide modernismitajus ja moodsa ühiskonna mõtestamisel. Suhtumine metsikusse ja primitiivsesse nii otseses kui ka inimloomuse mõttes, selle ürgse elujõu taju kasvas, vähemalt Raua puhul, välja nimelt leppimisest oma päritoluga, sellega kokku kuulumise tundest. Raua, nagu tollal paljude teiste jaoks oli eestlus antus, mitte diskuteeritav kujutletud kogukond.¹⁹ Dekadentlikud kired ja ekstaasid elas Raud läbi rahvapärimuses talletunud lugude ja tuttavate arhetüüpide. Raua kunstis on palju rahvapärimusest ammutatud ja rahvusvahelisse dekadentsikunsti sulanduvaid karaktereid ja motiive (surm, mure, ohverdus, inimese armetus kõik-suse ees), mille üksikasjalik analüüs ootab alles ees. (Ill 5, 6) Kunstnik otsis pidevalt ümbritsevast hingeseisundit mõjutavaid toetuspunkte ja selles protsessis oli rahvalooming see, mis pakkus Rauale tegutsemiseks vajaliku emotsionaalse ja filosoofilise turvaniši, eestlaste kollektiivsest alateadvusest lähtuva püsistruktuuri kui kindla kujundiloome põhja. Sümbiootiline side rahvakultuuriga kindlustas vabaduse

17 J. Müller, *Das Problem des Menschen*. München: Oskar Beck, 1914, lk 87–89.

18 Vt *Nordic Literature of Decadence*. Eds. P. Lyytikäinen, R. Rossi, V. Parente-Capková, M. Hinrikus. New York, London: Routledge, 2020.

19 Vt B. Anderson, *Kujutletud kogukonnad. Mõtisklusi rahvusluse tekkest ja levikust*. Tartu Ülikooli Kirjastus, 2020.

eksperimenteerida vormi ja sellest ammutatud teemade ja kujutiste tõlkimisega rahvusvahelisse dekadentlik-modernistlikuna mõjuvasse vormi. „Modernsus on ühtaegu nii lahkulöömine eelnenud epohhidest kui ka ühtsus, mitte ainult rida ainulisi lugusid. [...] Rahvosluse idee oli modernsuse saadus, mitte looja,“ on tabavalt väljendanud Ernest Gellner.²⁰ Nagu öeldud, võib Raua mitmekülgset tegutsemist Eesti kultuurielu kujundamisel pidada ühelt poolt egoistlikuks emotsionaalse turvaruumi tekitamiseks, teisalt aga kõigi Eesti esimeste modernistide suure probleemi – puuduva kunstnikuna tegutsemise ruumi, kunstielu struktuuri loomisse panustamiseks.

Raua rahvuslikkuse küsimuses on mulle sümpaatne ajaloo filosoofi Mart Kivimäe seisukoht, kes eristab Raua kunstilist modernsust tema etnilisest poliitilisusest.²¹ Neist esimene puudutab eelkõige tema kunsti, on eest leitud ja tõlgendatav traditsioon, sajandivahetuse sümbolismi ja dekadentliku kunsti traditsioon. Teine seevastu on sisemine, sest temas kogemuslikult olemas olev elamisstruktuur on samas ka alles loodav (kõikide Raua rahvakunsti puudutavate aktsioonide kaudu), on üleskutse ja programm loomiseks säilitamise kaudu. Paradoks seisneb nende algete ühenduses Raua kunstnikuisiksuses. Kivimäe oletab veenvalt, et kunstis esinevat saatusliku kaduvuse teemat, sümbolistliku kunsti üht kohustuslikku elementi, tugevdas Raua muu hulgas ka etnilise kadumise visioon. Aga ka n-ö puht-rahvuslik Raud on kunstnikuna avatud erinevatele kunstiväljadele ja just seeläbi jõuab ta suure sünteesini, suure stiilini, rahvusliku ja kosmopoliitse kõrgkultuuri ühendamiseni. Raua stiil tekitas teoste loomisajal laiemas publikus siiski sel määral võõristust, et kunstniku „Kalevipoja“ illustratsioonide kaitseks tuli Tartus kirjanike initsiatiivil 1937. aasta 18. aprillil kokku kutsuda kohus.²² Isegi kõige tuntumad ja rahvuslikumateks peetud Raua tööd, „Kalevipoja“ illustratsioonid, ei suutnud laiemat avalikkust rahuldada, loomulikult mitte teema, vaid võõristust tekitava vormi tõttu.

Kunstiteose teostuslikule küljele pööratakse dekadentsikunsti analüüsides küllaltki vähe tähelepanu. Uurimistöö keskendub motiiviridadele, dekadentsikunsti iseloomustavatele teemadele, sest selle kaudu sõlmuvad kõige lihtsamalt dekadentlikku elutaju kujutavad jooned, kus lagunemist on võimalik kõige efektiivsemalt kujutada surma ja moraalse allakäigu, mitte positiivsena mõistetud ülevuse abil. Surma ja lagunemise ülevaks ja isegi ilusaks tunnistamine iseloomustab kahtlemata dekadendi elutaju, kuid võiksime küsida, kas ürgse, igavikulise ja häirimatusest tajutud ülevuse moderniseerimine võib mõjuda dekadentlikuna? Moodne kunst otsis reaalsuse jälgendamisest väljapääsu ja teed spirituaalsusse mitte üksnes sisu, vaid ka vormikeele, väljendusviisi kaudu. Eriti tundub see kehtivat Raua puhul. Ta ei keskendu mütoloogiliste teemade vahendamisel mitte ainult meeoleulistele ja temaatilistele sõlmpunktidele, vaid tema eesmärk oli luua originaalne ja kaasaegne moodne stiil. Ja selleks kasutas ta mitmeid kunstnike käsutuses olevaid vahendeid. Raua üks läbivaid kunstiteose vormilist külge puudutav, filosoofilist

20 E. Gellner, *Rahvused ja rahvuslus*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2019, lk 21.

21 M. Kivimäe, *Kultuurid sümbolismikultuuris*, lk 36 jj.

22 L. Viiraja, *Kristjan Raud 1865–1943. Looming ja mõtteavaldused*. Tallinn: Kunst, 1981, lk 114.

üldistust ja tundejõudu vahendada suutev võte oli stilisatsioon, vormi tekitamine lihtsustamise abil. Siin pidas ta silmas natuuri jäljendamisest eemaldumist ja isikupärase, kunstnikust läbi voolanud kunstilise idee vormistamise viisi. Kunstliku, abstraktse, isikliku maailma loomine tähendas ka Rauale sama, mida kõigi dekadentide jaoks – vahendamissuhtlusest kantud eemaldumist labasest argipäevast, kasuloogikast, et puudutada inimhinge õilsust ja taasluua eestlasi ühendavat ürgset hingelist totaalsust. Stilisatsioon on nii mõneski teoses sedavõrd ekspressiivne ja figuurid välja venitatud, et meenutavad gooti kirikute portaalide tihedalt kokkusurutud figuuriridu (ill 7). Sedalaadi moodsat gootikat on üha rohkem hakatud nägema ka dekadentsi ja sümbolismiga seostatavates teostes.²³ Seegi arengusuund viitab dekadentsile kui pelgalt kahele vastandile rajatud loogika õõnestajale:²⁴ gooti kunsti vaimsus ei pruugi kuuluda ainult modernismieelsesesse aega.

Dekadentlik elutunne kunstis hindas kõrgelt tähendustest tulvil pildiruumi. Ebamäärane värvilaik, nagu eespool tõdetud, suudab käivitada erinevaid ideid ja neile vormi anda. Raua tööde järjekordne paradoks seisnebki selles, et piltide kujundistu on ühtaegu nii monumentaalne kui ka teose aluspinna kasutuses fragmentidest ja detailidest koosnev. Ja kui esimene on seotud moodsa kunsti vormiliikumistega, siis fragmentaarsus iseloomustab paljusid dekadentsikunsti ja isegi selle eellukku arvatud teoseid. Ideede ja tunnete allalaadimise protsessiks võib Raua loomismeetodit nimetada ka seetõttu, et ta alustas tihti ühel paberipinnal, ei mahtunud töö käigus sellele ära, lisas kaalutletud tervikuni jõudmiseks algele lehele üha uusi paberitükke. Raua puhul on põhjust tõdeda, et teose üksikud pinnafragmentid on need, kus toimub ägedaim väljendusvahendite võitlus. Raud leiab oma näiliselt lihtsates ja selgetest pindadest koosnevates kompositsioonides alati üles potentsiaalselt surnud, tühjad kohad, püüab need „elusaks muutmise“ emotsioonide mõjutamiseks kompositsioonitervikus toimima panna. Ta ei jäta kunagi vilunud virtuoosi muljet, tänu tulemuseni viivate loominguliste muutuste jadale on paljud teosed katkematus saamise, võbelemise seisundis.

Värv ei olnud Raua meedium, sest vormi tugeva stilisatsiooni korral hakkab see paratamatult mõjuma dekoratiivsena, häirides sügavalt läbimõeldud sisu mõju. Värvide täit kõlavust usaldab ta peamiselt üksikute suurte tööde („Kalev kosjas“, 1928–1938; „Ohver“, 1935, EKM) puhul, mõnele üksikule on ta lisanud värvi pisut, peaaegu märkamatu. Raud on väitnud, et värv on seotud looja isiksusega: see väljendab teatud temperamenti või hingeseisundit.²⁵ Ühetoonilise pildi, musta ja valge võimsast mõjust kirjutas Raud vend Paulile juba Münchenis õppides.²⁶ Tema arvamus usaldades võib kunstnikku kirjeldada kui sisepeingetest vaevatud musta ja valge vahelises tsoonis manööverdavat loojat. Asjata ei nimetata Raua töid söemaalideks, sest ta on musta ja valge vahele jäävatest sümbolistide/dekadentide

23 Vt Gothic Modern. From Edvard Munch to Käthe Kollwitz. Ateneum Art Museum, Helsinki 4 October 2024 – 26 January 2025. [Näituse kataloog.] Eds. J. Simpson, A.-M. von Bonsdorff. Helsinki: Finnish National Gallery, Ateneum Art Museum, 2024.

24 M. Hinrikus, J. Undusk, Dekadents kui ambivalentide esteetika, lk 4.

25 Tsit L. Viiraja, Kristjan Raud 1865–1943, lk 53.

26 K. Raua kiri P. Rauale Düsseldorfist 2.01.1898. – Artiklite kogumik. Tallinn: Eesti NSV Riiklik Kunstmuuseum, 1978, lk 32.

armastatud tumedusest osanud viimase välja võtta, nii ängistavaid emotsioone kujutada kui ka vallandada. Friedebert Tuglase essees teisest tumeduse poeetist Juhan Liivist seisavad sõnad, mis võtavad kokku ka Kristjan Raua kunstikontseptsiooni: „Sümbolism – see on õieti miskisugune kontrastide luule, äärmuste kunst. See on kuni omadeni viimseteni konsekventsideni viidud naturalism, mis nii tihedat elu-illusioni pakub, et meie temas lõppeks mitte enam elu nähtusi endid, vaid nende abstraksionisid, võrdlusi, sümbolisid näeme.“²⁷

Dekadentlik Wiiralt

Wiiralti isik ja tema varases loomingus eriti nähtavalt avaldunud keeruka sisemaailma vaatlus sobib omamoodi väljajuhatuseks artikli hingelise koormatuse ja dekadentsi teemast.²⁸ Wiiralti töid vaadates on kogu ta varane loominguperiood kirklik hingelugu, puhas dekadentsiteadvusele tuttav spirituaalsuse avaldus. Õpingute ajal, veelgi enam esimestel Pariisis viibimise aastatel loodud graafilised lehed ja joonistused on tähenduselt ja visuaalsete elementide tiheduselt kohati peaaegu läbitungimatud. Nagu Kristjan Rauagi puhul olid need ekstaatilised küpsusele jõudmise aastad, psüühiliste ja eluoluliste pingete lahendamise kõige visionaarsem aeg, mil plahvatas kujutlusvõime, mida on isegi raske sobitada kunstniku peaaegu autistliku natuuriga. Wiiraltit kirjeldatakse sõnaahtra ja kinnise inimesena, seega saidki eelkõige teosed vahendada tema kaunis hermeetilise vaimse maailma sõnu-meid, pildiks vormimisel tundus ta vältivat kõike, mida Friedrich Nietzsche nimetas enesepäratuseks.²⁹ Wiiralti graafilisi lehti ühendavad dekadentsikunstiga (ja muuhulgas ka Erich von Kügelgeni loominguga) mitmed põhikujud ja -meeleolud (vägivald, eneseunustuse seisund, allasurutud misogüünia, ill 8), pildipinna peensusteni minev läbitöötatus ja sellega saavutatav õõvatunne, mida võimendab graafiliste lehtede musta ja valge vahele jäävate hämarusetonide varjav iseloom. Ilu ühetaolisusele eelistas ta alati inetuse mitmekülgust. Detailide fanaatikuna kasutab Wiiralt kujunditega ülepakkumist, groteski ambivalentsust, mitmehäälsust, ta kuhjab ja kardab maneristide kombel tühja pildiruumi sel määral, et tema loomingut käsitledes on peaaegu võimatu kududa ilusat ja ühtlast mõistmise kangast. Korduvalt on tähelepanu juhitud Wiiralti kunsti stiilsusele, aga tõeliselt stiilne (kuigi seda nimetatakse puhuti eheduseks) saab olla kunst, mis vahendab kunstniku siseseisundit täpselt. Wiiralti geniaalsus seisneb nimelt selles, et ta suutis sisemise üksinduse surve all, küsimuste ja ideede „kanges õhus“ (F. Nietzsche) iseennast murdumatult välja kannatada, järgida, nagu Raudki, endaks saamise absoluutset imperatiivi. Hilisem Wiiralt on küll vähem kirklik, aga sama mõistuslik ja vaimsest tuge otsiv.

27 F. Tuglas, Juhan Liiv. – F. Tuglas, Kogutud teosed. Kd 12. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2013. 1914. aasta väljaande faksiimile, lk 62. Tsitaadile juhtis tähelepanu eespool osutatud M. Hinrikuse ja J. Unduski Keeles ja Kirjanduses ilmunud artikkel.

28 Wiiralti loomingust dekadentsi kontekstis on palju ja huvitavalt kirjutanud Lola Annabel Kass. Vt L. A. Kassi viiteid artiklitele autori käesoleva kogumiku artiklis.

29 F. Nietzsche, Ecce homo. Kuidas saadakse selleks, kes ollakse. Tlk J. Undusk. Vagabund, 1996, lk 97.

Nii Raua kui ka Wiiralti maailma keskmes on madala ja üleva vahel oma teed otsiv inimloom, kelle saatuslikku kahevahelolekut lahendatakse peaaegu erootilise enesenaudinguga, isekalt, visalt, pideva inspiratsiooni ekstaasis: „[“Põrgus”] olen kujutanud inimsoo abitust ja kaduvust – revolte igasuguste jumalate vastu.”³⁰ Oma elutunde ja kujutlusvõime pideva pinguldamise, Wiiralti kui „deemonliku selgeltnägija“ rolli täitmise tulemuseks sai olla ainult enese ületamine/ülendamine. Wiiralti loomisprotsessi iseloomustab ülimat kannatlikkust nõudva graveerimistöö ja täiesti taltsutamatu kujutlusvõime ühendus. Vampiirina ammutas ta informatsiooni tema ümber vohanud elukihistusest. Ajal, mil ta närvid olid pingul nagu viiulikeeled, suunas ta oma fanatismi kogu jõu graveerimisnõela ja pliatsisse. Lähedus tuli hüljata, isa matustele jäi minemata. Vennale kirjutas ta pool aastat hiljem: „Kunst on see, mis sunnib unustama ümbruse, omaksed, veel enam ajal, mil kõik kujunemas on ning jalgealune kindlusest. Võib-olla jääbki see tulemata...”³¹ See on valitud, omamoodi kontseptuaalne ja psühholoogiliselt põhjendatud argielu väljaarvamine.³²

Jungiaanide arvates on libiido seotud psüühika toimimise intensiivsusega, mis Wiiralti puhul tundub eriti vallanduvat veidrates, tihti peale dekadentlike *femme fatale*’i tüüpi naisekujudes, ähvardavana tunduvates meesteõgijates. Seda võiks kirjeldada nii, et oma loomupärasest ideaali – lihasuretust – elas kunstnik noorpõlves läbi selle apofaatilises eituses. Seda veidrat seisundit tundub mõistukõneliselt kirjeldavat peaaegu Wiiralti kaasaegne Jaan Oks: „Ainult üks kord võid sa inimlik olla – siis, kui sa elajalik oled, kui teie seda vastastikku olete. Kui sa ei häbene ei ilma ega jumalaid, vaid kui sa võid häbita oma jumalat teenida ainsa lugupidamisega, armastades tegelikult, s.o. elu-eesmärgiliselt üles astuda läbi võitva issandalise jõu.”³³

1926. aastal on Pariisis töötanud Wiiralt kirjutanud ühe, ilmselt Académie de la Grand Chaumière’is valminud aktikrokii servale prantsuskeelse märkuse: „Paljad naised on võimatud“ („Les femmes nues sont impossibles”). Spontaaniselt kirja pandud lause iseloomustas kunstniku toonast meeleolu ja võitlust naisekeha kui kujutamisobjektiga. Kunstnik oli ettevaatlik kõige suhtes, mis ähvardas naiseliku ürgjõu ja tundmatusse maailma neeldumisega. Wiiralti „Tütarlapse portree“, ühtaegu õrnuse ja iha sümbol, ammendub Jaan Oksa võrdluses: „Nagu lahtirebitud himur maa, mida ma kardan.”³⁴ (Ill 9)

Et hoida vaimset ja emotsionaalset vahemaad, paigutas ta pahe ja vooruse leeri endast kaugele: taevasse (madonna), põrgusse (prostituut), muinasjuttu (näkingeid, Eva). Seda enesekaitsevõtet on psühholoogid nimetanud psüühiliseks karskuseks, müüdi ülevus kaitses kunstnikku madala tegelikkuse eest. Tasapisi võtsid naise kuju, inimese pahelisus ja keeruline sisemaailm Wiiralti loomingus üha fantastilisemaid vorme. Ühelt poolt on see ehk seotud psühhoanalüüsi muutumisega Pariisi

30 E. Wiiralti kiri A. Rõudele Pariisis 21. veebruaril 1938. Tsit M. Levin, Eduard Wiiralt 1898–1954. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 1998, lk 57.

31 Tsit E. Wiiralti kiri vend O. Wiiraltile 29. aprillist 1933. Tsit M. Levin, Eduard Wiiralt 1898–1954, lk 62.

32 Siin on põhjust meenutada Nietzsche mõttekäiku: „Et hinnata seda, mis üks inimtüüp väärt on, tuleb välja arvutada tema ülalpidamiskulud – tuleb tunda tema eksisteerimistingimusi. Heade eksisteerimistingimuste tulemuseks on väärt...“ F. Nietzsche, Ecce homo, lk 139–140.

33 J. Oks, Nimetu elajas. – J. Oks, Otsija metsas. Tartu: Ilmamaa, 2003, lk 319.

34 Samas, lk 295.



1.

Erich von Kugelgen. Leda luigega. Õli. Lm 37,2×30,3. EKM M 1455.

Erich von Kugelgen. Leda and the Swan. Oil. 37.2×30.3. Art Museum of Estonia, M 1455.



2.

Erich von Kügelgen. Önnistav Kristus. 1905. Õli. Lm 40,1×23,6. EKM M 1396.

Erich von Kügelgen. The Blessing Christ. 1905. Oil. 40.1×23.6. Art Museum of Estonia, M 1396.



3.

Erich von Kügelgen. Apokalüptilised ratsanikud. Süsi. Lm 84,5×70,5. EKM G 3061.

Erich von Kügelgen. Four Horsemen of the Apocalypse. Charcoal. 84,5×70,5. Art Museum of Estonia, G 3061.



4.

Kristjan Raud. Viimane teekond. 1941. Pliats, guašš, tušš. Lm 28,3×21,8. EKM KR 223.

Kristjan Raud. The Final Journey. 1941. Pencil, gouache, Indian ink. 28.3×21.8. Art Museum of Estonia, KR 223.



5.

Kristjan Raud. Uni. 1899–1905. Grafiit, guašš. Lm 16,6×20,7. EKM G 11423.

Kristjan Raud. Dream. 1899–1905. Graphite, gouache. 16.6×20.7. Art Museum of Estonia, G 11423.



6.

Kristjan Raud. Mure. U 1938. Tušš, guašš. Lm 20,5×27,4. EKM KR 79.

Kristjan Raud. Sorrow. C 1938. Indian ink, gouache. 20,5×27,4. Art Museum of Estonia, KR 79.



7.

Kristjan Raud. Urn. Süsi, gvašš. 80,3×108. EKM KR 200.

Kristjan Raud. Funerary Urn. Charcoal, gouache. 80,3×108. Art Museum of Estonia, KR 200.



8.

Eduard Wiiralt. Naine häbipostis. 1919. Akvarell, pliiats. Lm 36,8×49,5. EKM G 11946.

Eduard Wiiralt. Woman in the Pillory. 1919. Watercolour, pencil. 36.8×49.5. Art Museum of Estonia, G 11946.



9.

Eduard Wiiralt. Naise portree (Tütarlapse portree). 1921. Pliiats, väriline pliiats. Lm 44,2×34,5. EKM G 12532.

Eduard Wiiralt. Portrait of a Woman. 1921. Pencil, coloured pencil. 44.2×34.5. Art Museum of Estonia, G 12532.



10.

Eduard Wiiralt. Naise pea. Visand kompositsioonile „Põrgu“. 1930. Pliats, värviline pliats, tint. Lm 14,6×11,3 cm. EKM G 14092.

Eduard Wiiralt. Sketch for the composition „Hell“. 1930. Pencil, coloured pencil, ink. 14.6×11.3 cm. Art Museum of Estonia, G 14092.

kunstiringkondade moeasjaks. Teiselt poolt suutis kunstniku palavikuliselt töötnud kujutlusvõime murda kehalise vaimsele allutamisel viimased konventsionaalsuse tõkked. Stiilsus põimub nägemuslikkusega, kusjuures see koosolu toimib läbi ekstaatiliselt venitatud figuuride, askeetlike ja meelaste nägude, pikkade kõhnade viiuldajakäte, pärani suuga karjuvate või unelevate tüüpide (ill 10). Prantsuse keeles kasutatakse nautlemise tähistamiseks avara tähendusruumiga sõna *plaisir*, mis hõlmab olulist osa kunstniku varase loomingu dekadentliku tegelaskonna käitumise repertuaarist: meeldida tahtmist ja enesepiiramist, varjamatut himurust, olematu armastuse teesklemist ja kogetud armastuse salgamist. Alkoholiuimas või erootilistesse mängudesse sukeldunud inimesed pakkusid enesesse suletud Wiiraltile siiruse ja enesekaotuse kogemuse. Nautlev inimene on avalil, võõra pilgu eest kaitsetu, temas on lapselikku sarmi ja intuiitiivset tarkust.

Sisehehtlustest, meeletust tööst ja rohkest alkoholi pruukimisest kogunesid kunstniku hinge pinged, mis pääsesid välja „Kabaree“ (1931, ofort, vasegravüür, EKM) ja „Põrgu“ (1930–1932, ofort, vasegravüür, EKM) paarikus. Ülespiitsutatud psüühika, üha süvenev veendumus, et inimloomus on paheline ja keeruline, inspireeris visioone, millest väljumiseks polnud lõpuks muud teed kui täielik füüsiline kokkuvarisemine. Kriisist väljutakse tavaliselt suurema tundlikkusega rõõmu osas, nii vahetas ka Wiiralt 1933. aasta paiku visionaarsuse virtuoossuse vastu.

Lõpetuseks

Dekadentsi inimene, kes ise on suuteline vastanduma kõigele harjumuspärasele, ei talu loojana binaarseid opositsioone. Nii hävitab kunstilistes kujundites peituvate tähenduste esitamise üheaegsus ja ambivalentsus võimaluse suruda kujutluslikku maailma formaalloomulisse arutlusse. Ainult propagandakunstis loodetakse üht moodi tõlgendatavale tähendusele. Kolme kunstniku käsitledes tõstsid esile ainult üksikud dekadentsivaimsuse ilmingud, kuid dekadents pakub (ehk liigagi) palju kunstiteose analüüsimiseks sobivaid lähtepunkte: mh estetismi, absoluutse kasutuse/kunst kunsti pärast idee, ühiskonna arenguvoogu ja argipäeva sekku-mise, teoreetiliste ja ajakajaliste mõjutuste, äärmuslike tunnete/käitumise, andro-güünia ja kimäärlikkuse, müstilise maailmavaate ja sellest lähtuva elukorralduse, muutuste paine, naistevihkamise avaldumise liine. Dekadentsi mõistest lähtuvalle uurijale tundub tihti, et iga ammendatust taotlev kunstiteose käsitus on võimatu, ometi lisab neist iga teema arendamine mõistmisele midagi juurde. Dekadentsitaju avaldumise otsinguis tundub varjatu esiletõstmisele panustamine, fragmendile keskendumine ja suurtest üldistustest loobumine mõistliku strateegiana. Eriti Eesti kunstnike puhul, kelle looming on silmatorkavalt hübriidne ja väga viljakalt adapteeriva iseloomuga.

Artikkel on valminud Eesti Teadusagentuuri grandil PRG1667 „Tsiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ toetusel.

Resolving Inner Struggles Through Artistic Practice: Kristjan Raud, Erich von Kügelgen, Eduard Wiiralt

TIINA ABEL

Much has been written about Kristjan Raud (1865–1943), mostly without using the term Decadence but instead in the context of Symbolist and national art. The boundary line between Decadence and Symbolism in fine art is indeed blurry. Art scholars have often resorted to simply using the term Decadence interchangeably with Symbolism. Yet a more substantive analysis of the interplay between form and content in the works would probably help to better understand the differences between Decadence and Symbolism, something not encouraged by a focus purely on form or thematic aspects. The term Decadence cannot therefore be applied using simple analogies. In my article, I focus on the works of Kristjan Raud portraying him as an artist who was immersed in the fin-de-siècle Decadent sensibility and who aspired to embody his perceptions in his art practice. To understand Raud's distinctive position in relation to his contemporaries, I examine two other artists who worked in the Decadence/Decadentism vein: Erich von Kügelgen (1870–1945) and Eduard Wiiralt (1898–1954), in whose work the discourse on Decadence is manifested mainly as typical themes explored in Decadent art.

Kristjan Raud was arguably the most independent of the artists associated with the Decadents, especially because of the conflict between his persona/oeuvre as a symbol of Estonian national art and his consistently Decadentist/Symbolist expression. In both his self-image and his works, primitivism, artistic modernity and a few very personalised forms and themes related to the Decadent sensibility were fused. Thanks to Raud's illustrations for the national epic *Kalevipoeg*, Estonians have a fairly good idea of this artist's works, but we rarely ask why these works are as influential as they are. Over time, Raud has become a symbol, one that can be filled in, depending on the period in Estonian (art) history, with content amenable to a given political situation, sometimes arbitrarily so. The semi-authoritarian Päts regime of the 1930s found it convenient to emphasise Raud's nationalist message, but so did the Soviet regime and anti-Soviet opposition. So in spite of its consistent Symbolist quality, Raud's works are full of ambivalence, and show how artistic and ideological differences can be relativised.

The roots of Raud's style of depiction extend back to his formative years. In 1897–1903, he displayed enthusiasm for adapting developments from the international art field. When we come across melancholy, angst, depression, joy, mysticism and pantheism in Raud's pictures, we feel he personally experienced these states. His works do not leave the impression of a virtuoso who was trying to use his techniques to shock audiences, but rather that he was casting about for artistic solutions to the question of how to live life. In this phrase, a sense of the importance of the past and

Decadent pessimism are woven fluidly into doubt about the point of existence.

Raud faced difficult questions as early as during his studies in Munich (1899–1903), which brought him into contact with Hans Thoma, Arnold Böcklin and other Symbolists of the Decadent era who inspired him. He praised the lectures of the theologian Johannes Müller, who had left the mainstream of contemporary Lutheranism and who, like the occultists and spiritualists, interpreted the meaning of life in a manner more in tune with the *Zeitgeist*. It was at these lectures that Raud reaffirmed his intuition that, in order to fulfil his artist's mission, he would have to, above all, build his persona and create *himself*. Raud saw being an artist as mediating the soul of the people, conjuring it in a form that resonated with his own time. In his early creative period, Raud sought the spirit of the nation (of his ancestors) first and foremost from folklore. Starting in 1904, Raud wrote about 70 articles over a decade, the lion's share on national art. Raud scoured the cultural space around him for anchor points that would stimulate creative productivity. In folk art, Raud found an emotionally secure niche and a suitable symbiotic structure that he needed to be prolific.

A general characteristic of Nordic culture and art is the replacement of typical Western mythological heroes with local ones, an interweaving of local tradition and the spirit of Decadence. In Raud's case, his attitude toward the wild and primitive in both the direct sense and in the sense of human nature, his perception of the primal life force, came from an acceptance of his peasant origins, of belonging to common stock. As with many others,

being Estonian for Raud was an inherent, unquestionable part of identity, not a flexible construct. He lived the passions and ecstasies of Decadence through tales collected from folklore and familiar archetypes. Many of the characters and motifs in Raud's art were drawn from old myths and legends and also meld with Decadent art (death, mourning, sacrifice, suffering and people's insignificant place in the universe).

Mart Kivimäe, a philosopher of history, astutely distinguished Raud's artistic modernity from his ethnic-determined political stance. His modernity stemmed above all from his art; he built on the turn-of-the-century Symbolism and Decadent tradition he discovered. His political essence, on the other hand, was the structure for living that he amassed through his peasant origin and was inchoate (it was based on all of Raud's actions pertaining to folk art); it was a call, an agenda for creation through the act of preservation. The paradox lies in how these basic root motivations were connected to Raud's artist persona. Even the 'purely national' Raud was receptive to various art fields and precisely this was in fact how he accomplished a great synthesis, a great style.

The analysis of Decadent art has devoted rather little attention to the execution of artworks. Research usually explores themes and motifs, because the choice of these most clearly highlight the typical characteristics of the Decadent sensibility of life and art. Yet modernists still sought a way out of the imitation of external reality, not only through a renewal of content but of the language of form as well. This seemed to apply in particular to Raud, whose goal was

to create an original, contemporary style for mediating spirituality, using for this purpose many artistic tools. One of Raud's all-pervasive techniques that managed to convey an artwork's form, philosophical generalisation and emotive power, was monumental stylisation. For Raud, creating an artificial, abstract, personal world meant what it did for all Decadent artists: a withdrawal from mundane everyday life and bourgeois utilitarianism, in order to visualise the ancient spiritual strength of the human/Estonian spirit.

Raud had an appreciation for the power in a patch of colour and the image-space alive within, the creative potential of an unforced hand movement. The Decadent ethos in art ascribed high value to a concealed picture surface and space capable of inundating meaning. A vague patch of colour is essentially a dynamic form; it contains its share of indefiniteness. Borders had to be blurred to make room for the imagination. Yet another paradox of Raud's works lies in the fact that his library of images was monumental while also consisting of fragments and details from the work's subsurface/paper.

Raud argued that colour was related to the creator's personality, expressing temperament and a certain spiritual state. On that basis, the artist can be described as a deeply melancholic individual tormented by inner tensions; a large part of his works are charcoal drawings done in shades of black and white. He knew how to coax out every bit of the power from the dark colours beloved by the Symbolists and Decadents. Contrasts and gradation of tones unleashed and gave shape to both oppressive emotions and a feeling of the sublime. Raud

wrote to his brother Paul about the powerful influence of monochrome black and white images when he was studying in Munich. The execution of ideas amounted to a *sui generis* process of downloading, which took place in an inner mindscape. He often started with one piece of paper, but as he worked, he could not fit the ideas that clamoured to be expressed on that paper, and kept on adding new pieces of paper to or on top of the first sheet. The work's individual surface fragments are where the stylistic devices compete most fiercely. Often the individual surfaces of his works are a trembling state of becoming. After all, Decadence, owing to its internal impulse to expand internationally, is more of a process than a completed action.

Raud's modernism was both a break from past artistic epochs and a forging of unity with the past. In this manner, Raud succeeded in fusing national elements with international modernist Decadent high culture.

Research for this article has been funded by the Estonian Research Council (PRG1667 Emergence of a Civilised Nation: Decadence and Transitionality 1905–1940).

Müüdava naise kuvandi mitmenäolisus Natalie Mei loomingus

KAI STAHL

Käesolevat artiklit võib pidada jätkuks Kunstiteaduslikes Uurimustes ligi viisteist aastat tagasi avaldatud artiklile, milles süvenesin küsimusse, mil viisil Natalie Mei naisena ja naissoost kunstnikuna kujutas ja vaidlustas meeskunstnikele prostitutsiooni teemast konventsionaalseks saanud visuaalseid tõlgendusi enda keha müüvatest naistest.¹ Artiklis esineb kokkupuuteid siinkirjutaja soomekeelse monograafilise doktoritööga,² mis valmis pärast Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse, Tallinna Ülikooli ja Eesti Kunstiakadeemia korraldatud 2023. aasta maikuist konverentsi „Dekadents eesti kultuuris: tõlge ja tõlgendus“.

Teadaolevate kunstiteoste põhjal on võimalik väita, et Natalie Mei (1900–1975) oli Eesti kunstiruumis enne Teist maailmasõda esimene naissoost kunstnik, kes üsnagi kindlalt piltides käsitles prostitutsiooni ehk seksitöö teemat. Tänapäevaks on kindel, et seda teemat tõlgendavad neli grafitipliiatsijoonistust. Kõik need on dateeritud aastaga 1928. Kõige eksplitsiitsemalt osutavad sellele pealkirja ja kompositsiooni põhjal „Kupeldaja“ (ill 1) nime kandev joonistus ja eeldatavasti pooleli jäänud „Kaks prostituuti“ (ill 2). Figuuride kujutamisiisile põhinevalt suhestub teemaga ka kunstniku „Naised“ (ill 3). Uurimistöö on võimaldanud tõsta teemakäsitluste hulka ka joonistuse „Ema lapsega“³ (ill 4), avan seda allpool detailsemalt.

Mõned Mei teosed nõuavad uuesti kunstniku loomingu poole pöördumist, et analüüsida nende võimalikke seoseid prostitutsiooni teemaga. Artiklis osutan, et visuaalse materjali põhjal on naised kunstnikena võinud oma loomingus käsitleda modernisel fallotsentristlikul kunsti- ja kultuuriväljal müüdava naise kuvandit veelgi implitsiitsemalt ja mitmetasandilisemalt, kui on varemalt eeldatud. Erilist tähelepanu pööran prostitutsiooni ehk seksitöö kuvandiga haakunud motiividele ja topostele, eelkõige ema ja lapse, mehe ja naise ning lebava naisakti kujutamise- ja

1 K. Stahl, Kultuuriruum ja Natalie Mei prostitutsiooniteemalised joonistused. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, 2011, kd 20 (1–2), lk 135–158.

2 K. Stahl, Dualismid marginaalides. Naistekijyys ja modernisaatio Natalie Mein 1910–1920-lukujen tuotannossa. Turku: Turun yliopisto, 2023, eriti lk 328–330.

3 Samas, lk 328–330.

tõlgendamisviisidele. Kuna analüüsitavate teoste autor on naine, läbib artiklit punase joonena kunstniku soo (*gender*) motiiv.

Teoreetilis-metodoloogilise raamistikuna kasutan varasemate uurimuste eeskujul feministlikku kunstiajalugu, kunstiteoste detailset lähilugemise praktikat ja lääne kunstiajaloo traditsioonilist ikonograafilist analüüsi.⁴ Pööran tähelepanu teostes esinevatele võimalikele konnotatiivsetele ja intertekstuaalsetele tähendusetele ja varjunditele. Analüüsis toetun Lääne-Euroopa kujutavas kunstis kanoniseerunud naisekujule, keda tüpoloogiliselt tõlgendatakse prostituudi või seksitöö tegijana. Võrdlusmaterjal võimaldab täheldada, et Natalie Mei loomingus esines prostitutsiooni teema visuaalne käsitlemine juba enne nimetatud nelja teose valmimist viimastel aastatel esile tõusnud 1928. aasta ühiskonnakriitilistel pliiatsijoonistustel. Komparatiivne ainek käsitleb osutades, et Mei ei olnud Eesti naiskunstnikest sugugi ainus, kelle Teisele maailmasõjale eelnenud loomingus esines prostituudi kuju. Pöörasin sellele põgusalt tähelepanu juba esimeses Natalie ja Lydia Mei loomingut käsitletud uurimuses 2005. aastal⁵ ning seda käsitles hiljuti ka kunstiteadlane Magdaleena Maasik.⁶

Järgnevalt annan läbilõike teemat puudutavatest senistest uurimustest ning seejärel juhin tähelepanu prostitutsiooni mõiste problemaatilisusele. Pärast sissejuhatavat peatükki osutan Mei seksitööd käsitlevate joonistuste järgnevusele, süüvin pildimaterjalile ja teaduslikele uurimustele toetudes mainitud toposte ja motiivide analüüsi ning prostitutsiooni teema laiendatud visiooni.

Uurimistöö seis

Näib, et laiem publik sai esmakordselt teada Natalie Mei seksitöötajaid kujutavatest piltidest kunstniku 100. sünniaastapäeva retrospektiivnäitusel Adamson-Ericu muuseumis 2000. aastal, mil väljas oli joonistus „Kaks prostituuti”.⁷ Näituse nimestiku põhjal otsustades olid näitusel ka joonistused „Naised“ ja „Ema lapsega”. Viimane kandis tollal pealkirja „Naine lapsega”. Nimetatud kolmest teosest kuulus „Naised“ Eesti Kunstimuuseumi, teised aga Juhan Kohali kogusse.

Pärast näitust tõstis kunstiajaloolane Ene Lamp esile Mei joonistuse „Kaks prostituuti“ ja avaldas sellest 2004. aastal reproduktsiooni Eesti kunstiajaloo uurimises märgiliseks saanud monograafias „Ekspressionism. Ekspressionism Eesti

4 Kunstiteose lähilugemine pakub mitmekülgsema võimaluse kui kunstiajaloo traditsiooniline kirjalikele allikatele põhinev ikonograafiline tõlgendus. Vt nt M. Bal, *A Mieke Bal Reader*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2006, lk 248–249; T. Palin, *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide, 2004, lk 33–36.

5 K. Stahl, *Rajoja rikkomassa. Urbaanin elämän representaatiot Viron naistaiteilijoiden tuotannossa 1920-luvulla. Taidehistorian pro gradu-tutkielma*. Turku: Turun yliopisto, 2005.

6 M. Maasik, „Moraalihoidjad ja naised kirklikes”. Feministlik seksitöö teemaline näitus Kumu kunstimuuseumis. Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Kunstikultuuri teaduskond, Kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituut, 2024.

7 Natalie Mei 100. Teatrikostüümid, kavandid, vabalooming. Toim K. Koll. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2000, lk [9].

kujutavas kunstis“.⁸ Ta tõi selle Pallase kunstikooli lõpetanud kunstnike verismimõjuliste teoste näiteks. Kuna joonistuse alumine pool näib visandlikuna ja ülemine pool tundub lõpetatumana, võib järeldada, et teos jäi kunstnikul pooleli. Sellel puuduvad ka kirjalikud märkused, nagu signatuur ja daatum, ning tekst, mis viitaks teose nimele. Joonistusest pole juttu ka kunstniku kirjalikus pärandis ega omaaegses ajakirjanduses. Me ei tea, kas autor pidas kaht naist kujutades silmas kedagi konkreetset või on ta esitanud üldistatud karakterid, kuid kujutamiseviis on olnud aluseks hilisemale teose pealkirjastamisele. Lamp tõdeb monograafias, et figuurid joonistusel „esindavad veristlikke jõhkraid ja lihalikke, halastamatult desilluseeritud selle elukutse [prostitutsiooni – KS] esindajaid“. Lisaks nendib ta, et eeldatavasti ei ole tegemist kunstniku ainsa veristliku rõhuasetusega teosega, kuid teiste olemasolu polevat veel teada.⁹ Kõrvale jäi Natalie Mei juba tollal Eesti Kunstimuuseumi kogudesse kuulunud ja nüüdseks Eesti kunstiajaloo märgiliseks muutunud teos „Kupeldaja“, mis osutab naise vaatevinklist kujutatud noore naise kupeldamise motiivi tõlgendusele. Kuigi teos registreeriti muuseumi kogusse 1947. aasta sügisel peremeheta varana,¹⁰ sai see laiemalt tuntuks 2000. aastate esimese kümnendi jooksul. Prostitutsiooniteemalise seose tõstis esile kunstiajaloolane Mai Levin 2001. aastal ilmunud artiklis.¹¹

Siinkirjutaja esimesed uurimused Mei joonistustest „Kupeldaja“, „Kaks prostituuti“ ja „Naised“ pärinevad 2005. aastast. Esialgu käsitlesin neid seoses linnastumise teemaga, seejärel naisautorsuse ja Juri Lotmani kultuurisemiootika vaatevinklist.¹² Kunstniku sotsiaalkriitilist hoiakut ja Eesti uusasjalikku kunsti analüüsides on Mei prostitutsiooniteemalistele teostele põgusalt tähelepanu pööranud nii kunstiajaloolane Mai Levin kui ka kunstiteadlane Katrin Kivimaa.¹³ Mainitud Mei teosed valiti ka Kumu kunstimuuseumi 2019.–2020. aasta talvel toimunud naiskunstnike suurnäitusele „Eneseloomine. Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis“. Laia temaatilisse ja ajalisse konteksti asetas need seejärel kuraator Magdaleena Maasik kunstiteaduse magistritööga kaasnenud ja muuseumi projektiruumis korraldatud näitusel „Moraalihoidjad ja naised kirglikud. Seksitöö kuvand Eesti kunstis 20. sajandi esimesel poolel“ 2024. aasta suvel.¹⁴ Maasik pööras mainitud Mei teostele tähelepanu juba paar aastat varem ilmunud artiklis „Töötavad naised vaatamas naisi töötamas“. Selles asetas ta need dialoogi Saksa kunstnike Elfriede Lohse-Wächterli (1899–1940) ja Jeanne Mammeni (1890–1976) kahe samateemalise teosega

8 E. Lamp, *Ekspressionism. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk 176.

9 Samas.

10 K. Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, lk 81–82.

11 M. Levin, Natalie Meist, aga mitte kui kostüümikunstnikust. – *Kunst.ee* 2001, nr 3, lk 91.

12 K. Stahl, Rajoja rikkomassa, eriti lk 85–99; K. Stahl, Prostitutiokuva kulttuurikentän rajanylityksenä. – *Kuinka tehdä taidehistoriaa? Toim. M. Ijäs, A. Kuusamo, R. Niemelä*. Turku: Utukirjat, 2010, lk 46–72; K. Stahl, Kultuuriruum ja Natalie Mei prostitutsiooniteemalised joonistused, lk 135–158; K. Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, eriti lk 320–360.

13 K. Kivimaa, Kunstnik, naisesus ja „naiselik“ kunst. Identiteediotsingud ja representatiivsed võimalused 1920.–30. aastate teostes. – *Eesti kunsti ajalugu*, kd 5, 1900–1940. Toim M. Kalm. [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk 519; M. Levin, Suundumisi 1920. aastate kunstis. – *Eesti kunsti ajalugu*, kd 5, 1900–1940, lk 294; M. Levin, Natalie Meist, aga mitte kui kostüümikunstnikust, lk 90–91.

14 Vt M. Maasik, Moraalihoidjad ja naised kirglikud. Seksitöö kuvand Eesti kunstis 20. sajandi esimesel poolel. Näitus toimus Kumu Kunstimuuseumis 25.04.–25.08.2024. Näituse kohta vt ka K. Kivimaa, Kuidas seletada seksitööd surnud moraalihoidjatele. – *Sirp* 31. V 2024, lk 20–21.

1930. aastate algusest.¹⁵ Natalie Mei sotsiaalkriitilisi, seksitöö teemale viitavaid pliiaatsijoonistusi eksponeeriti seejärel Kumu kunstimuuseumis 2025. aastal siin-kirjutaja ja muuseumi kuraatorite koostatud näitusel „Õed Meid. Avangard ja argielu“.¹⁶

Eesti dekadentsikunsti raames on seksitöö kuvandit viimasel aastakümnel uurinud kunstiajaloolane Lola Annabel Kass. Ta on seostanud prostitutsiooni teema moderniseerumise protsessiga kaasnenud elu varjukülgedega ning dekadentsi diskursuses prostitutsiooni võrdsustamise haiguste ja surmaga eelkõige meeskunstnike loomingus. Kassi uurimustes on pearõhk Eesti kunstnikest Eduard Wiiralti (1898–1954) teostel, Wiiralt oli kunstnik, kelle üheks juhtmotiiviks on peetud prostituuti.¹⁷ Natalie Mei siiani mainitud teosed jäävad Kassi dekadentsikunsti raamistikust välja. Mei hinnatuima Pallase kunstikoolikaaslase Wiiralti naisekuvand on oluline analüüsimaks Mei teoseid, nagu olen varasemateski uurimustes esile tõstnud.¹⁸ Tänu andekusele ja kunstikooli kontaktidele Saksamaaga sai Wiiralt end täiendada Dresdeni kunstiakadeemias kevadel 1922 (Mei kunstikooli esimese õppeaasta kevad) ja näha lähedalt Otto Dixi (1891–1969), George Groszi (1893–1959) ja teiste oma õpetajate seas hinnatuimate Saksa meeskunstnike naiste ja naisprostituutide kujutisi. Viimaste loomise taustal olid Saksamaal nii Esimese maailmasõja traumad ja sotsiaalängid kui ka 20. sajandi alguse ühiskonna moderniseerumisega kaasnenud muudatused.¹⁹ Vältimaks liigset kordamist, viitan Wiiralti teematölgendustele siinses artiklis vaid põgusalt. Samuti osutan vaid lühidalt tähelepanu seksitöö eksisteerimisele Eestis 1920. aastatel ja varem, kuna sellest on kunstiajalooliste uurimuste raames põhjaliku ülevaate andnud nii Ene Lambi varajased kui ka Maasiku, Kassi ja siin kirjutaja hilisemad kirjutised.²⁰ Ühiskonna- ja sotsiaalteaduslikud uurimused on osutanud, et 20. sajandi esimestel aastakümnetel oli Vene Keisririigi Eesti territooriumil ja Eesti Vabariigis seksitöö lubatud, kuid seadusega rangelt reguleeritud.²¹ Ülevaate Tartu seksitöö ajaloost tsaariaja viimastel aastakümnetel on andnud ajaloolane Jens Raevald.²² Põhjalik ülevaade seksitööst ja

15 M. Maasik, Töötavad naised vaatamas naisi töötamas. – Feministarium, 22. XII 2022. <https://feministarium.ee/tootavad-naised-vaatamas-naisi-tootamas/> (vaadatud 16.2.2023).

16 Märtsist augustini avatud Eesti Kunstimuuseumi näituse kuraatorid olid muuseumi arhiivikogu juhataja Ulrika Jõemägi ja Eha Komissarov. Näituse info muuseumi kodulehel: <https://kumu.ekm.ee/syndmus/oed-meid-avangard-ja-argielu/> (vaadatud 16.03.2025).

17 L. A. Kass, Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel. (Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste dissertatsioonid 88.) Tallinn: Humanitaarteaduste instituut, Tallinna Ülikool, 2024, eriti lk 393–394; L.-A. Kass, Naistevastane vägivald Eesti dekadentlikus kunstis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2019, kd 28 (3–4), eriti lk 49–50.

18 T. Abel, The Ambivalent Affair of Estonian Expressionism. – The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context. Ed. I. Wünsche. New York, London: Routledge, 2018, lk 175; T. Nurk, Kõrgem Kunstikool „Pallas“ 1919–1940. Tallinn: Kunst, 1977, lk 17; K. Stahl, Dualismit marginaaleissa, lk 335.

19 Saksa kunsti osas vt nt D. Rowe [Price], Desiring Berlin: Gender and Modernity in Weimar Germany. – Visions of the „Neue Frau“: Women and the Visual Arts in Weimar Germany. Eds. M. Meskimmon, S. West. Aldershot: Scolar Press, 1995, eriti lk 158–159; M. Tatar, Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997 [1995]; K. Stahl, Dualismit marginaaleissa, lk 270.

20 Vt E. Lamp, Ekspressionism, lk 35, 41; M. Maasik, „Moraalihoidjad ja naised kirglikes“, lk 12, 17; K. Stahl, Dualismit marginaaleissa, lk 325–326.

21 Nt M. Vanamölder, Kollane pilet. – Kõlvatu Tallinn. Koost M. Isak, M. Vanamölder, toim M. Karlson, P. Ehasalu. [Tallinn]: Tänapäev, [2024], lk 87.

22 J. Raevald, Prostitutsioon Tartus 1880. aastast kuni 1909. aastani. – Pühakutest patusteni Tartu ajaloos. (Tartu Linnaajaloo Muuseumid. Aastaraamat 2019 (22).) Toim M. Rennit. Tartu: Tartu Linnamuuseum, 2020, lk 50–65.

seksuaalse käitumise taustadest Tallinnas hiliskeskaja lõpust Teise maailmasõjani oli aastail 2021–2025 eksponeeritud Tallinna Linnamuuseumi näitusel „Kõlvatu Tallinn“.²³

19. sajandil mõjutas naise kuvandi muutumist naiste üha kasvanud emantsipeerumine, nende üha nähtavam kohalolek avalikus ruumis ja nende võimekus mees-tega konkureerida. Tärpanud ebakindlus innustas meesautoreid toetuma hukatuslikele fiktiivsetele ja müüdistatud *femme fatale*'i arhetüüpidele, mida sobitati ka reaalseid naisisikuid kujutades. Emantsipeerunud, väljaspool kodu toiminud niinimetatud uute naiste seostamises seksuaalselt rahuldamatute *femme fatale*'i arhetüüpidega nähti võimalust esimesi prostituutidena tõlgendada.²⁴ Nii nagu ajaloolane Leslie Choquette on osutanud, tõlgendati näiteks Alexander Dumas' ja dekadentsi võtmes mõtleja Charles Baudelaire'i tekstidele toetudes 19. sajandi keskpaigast alates prostituuti müüdava ja ostetava kaubana, suurlinna modernse elu sümbolina.²⁵

On oluline teadvustada artiklis korduva sõna „prostituutsioon“ komplitseeritust. Vaadeldavat perioodi uurides on Magdaleena Maasik eelistanud kasutada seksitöö mõistet. Termin võttis 1979. aastal kasutusele Carol Leigh (1951–2022), Ameerika Ühendriikide mitmekülgne autor, kunstnik, filmitegija, seksitöötaja ja seksitöötajate õiguste eest võitleja. Ta tõstab prostituutsiooni mõistega esile negatiivsed ja moraalitsevad konnotatsioonid, mis ei arvesta teenust müüvate isikute agentsusega.²⁶ Eesmärgiks oli ka väärtustada seksitöötajate tööd kui elatise teenimise vahendit.²⁷ Kuna mõiste loodi seksi jagamist ametiks pidavate inimeste hüveks ja rõhutamaks töötajate endi valikuid ja otsuseid, kasutan siinses artiklis siiski ajalisest kontekstist ja analüüsitavate teostest tingitult eelkõige sõnu „prostituutsioon“ või „intiimteenus müük“, mida olen teinud varasemaski uurimistöös. Artiklis vaadeldaval perioodil oli madalama haridustasemega ja seetõttu vaesemasse ühiskonnaklassi kuulunud naistel töö saamine raske, mis sundis neid viimase ölekõrrena keha müüma, nagu on rõhutanud ka kunstiajaloolane Linda Nochlin.²⁸

23 Näituse „Kõlvatu Tallinn“ info Tallinna Linnamuuseumi kodulehel: <https://linnamuseum.ee/cat-linna-elumuuseum/naitus-kolvatu-tallinn/> (vaadatud 12.11.2024).

24 Vt nt J. S. Smith, Berlin Coquette: Prostitution and the New German Woman, 1890–1933. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2013; K. Stahl, Dualismid marginaalides, lk 348.

25 Nt L. Choquette, Degenerate or Degendered? Images of Prostitution and Homosexuality in the French Third Republic. – Historical Reflections / Réflexions Historiques 1997, vol. 23 (2), lk 205–228.

26 M. Maasik, „Moraalihoidjad ja naised kirglikes“, lk 5–6.

27 Seksitöö terminist vt nt S. Bell, Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body. Bloomington: Indiana University Press, 1996, eriti lk 96, 108; K. McMillan, H. Worth, P. Rawstorne, Usage of the Terms Prostitution, Sex Work, Transactional Sex, and Survival Sex: Their Utility in HIV Prevention Research. – Archives of Sexual Behavior 2018, vol. 47, lk 1518–1520; H. Scarlot, C. Leigh, Unrepentant Whore: The Collected Works of Scarlot Harlot. San Francisco: Last Gasp, 2004, eriti lk 12, 66–69; E. Jeffreys, Sex Worker Politics and the Term 'Sex Work'. – Research for Sex Work 2015, Issue 14, September, lk 4–6.

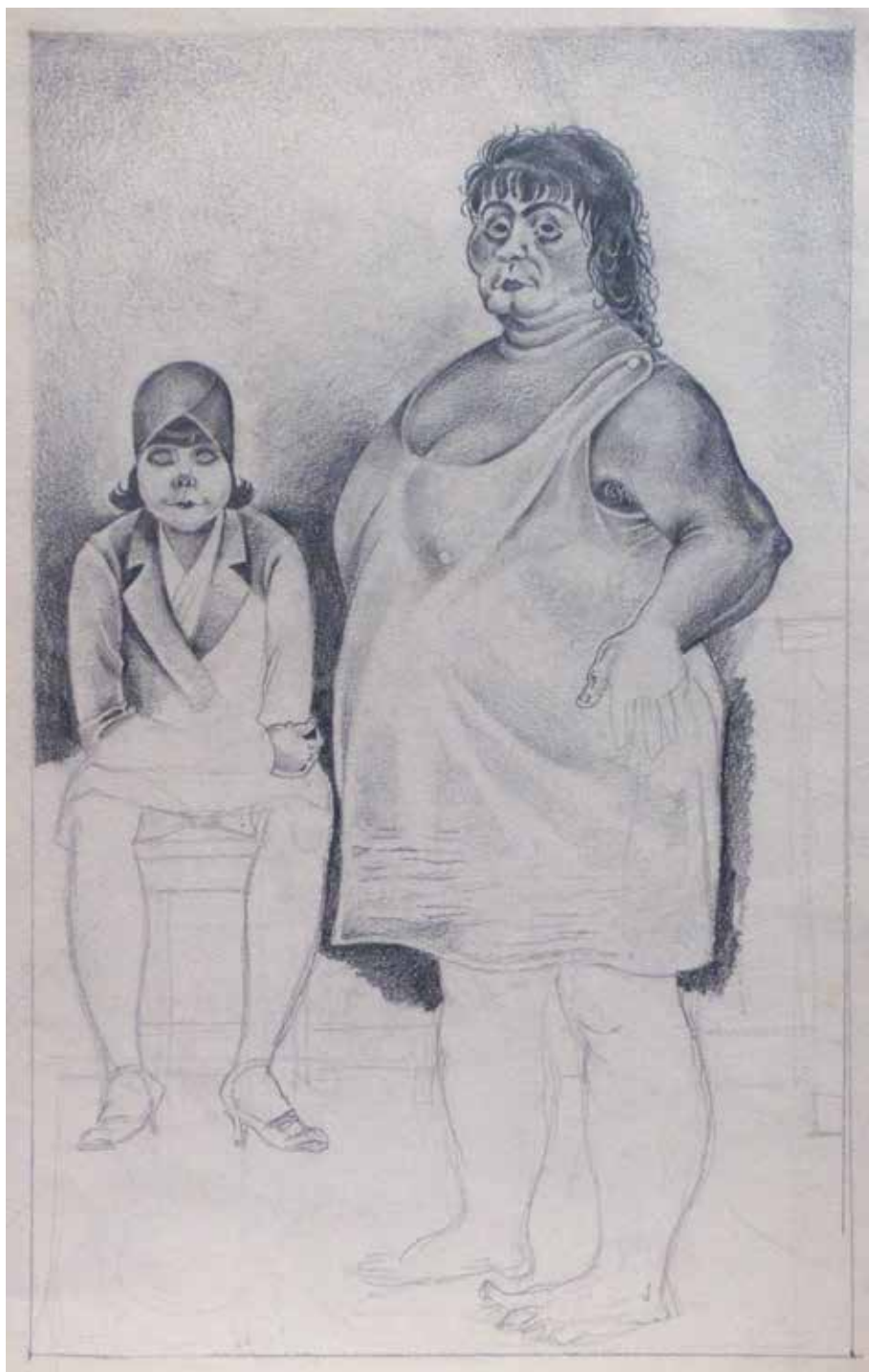
28 L. Nochlin, Misère: The Visual Representation of Misery in the 19th Century. London: Thames & Hudson, 2018, lk 21. Vt ka M. Vanamölder, Prostituudid ja nende klientuur. – Kõlvatu Tallinn, lk 145–146.



1.

Natalie Mei. Kupeldaja. 1928. Pliats. 36,9×45,9 cm. EKM G 4965.

Natalie Mei. Procureess. 1928. Pencil. 36,9×45,9 cm. Art Museum of Estonia, G 4965.



2.

Natalie Mei. Kaks prostituuti. 1928. Pliiats. 24,5×23,5 cm. Erakogu.

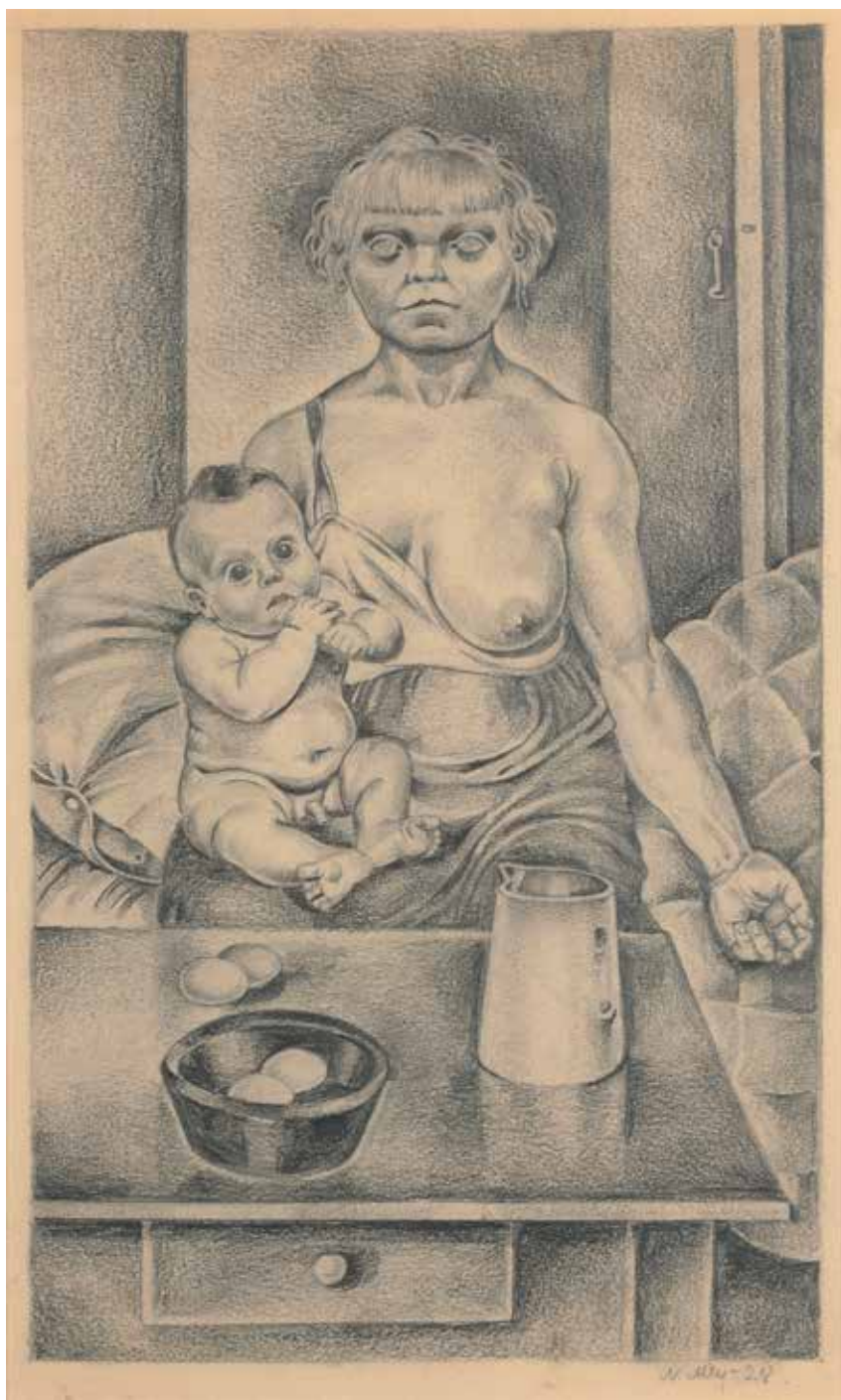
Natalie Mei. Two Prostitutes. 1928. Pencil. 24,5×23,5 cm. Private collection.



3.

Natalie Mei. Naused. 1928. Pliats. 45×37,2 cm. EKM G 4969.

Natalie Mei. Women. 1928. Pencil. 45×37.2 cm. Art Museum of Estonia, G 4969.



4.

Natalie Mei. Ema lapsega. 1928. Pliiats. 37,4×25,2 cm. EKM G 28327.

Natalie Mei. Mother with Her Child. 1928. Pencil. 37.4×25.2 cm. Art Museum of Estonia, G 28327.



5.

Tundmatu fotograaf. Ado Vabbe akvarell „Daam boaga”. 1925. TKM F 5172.

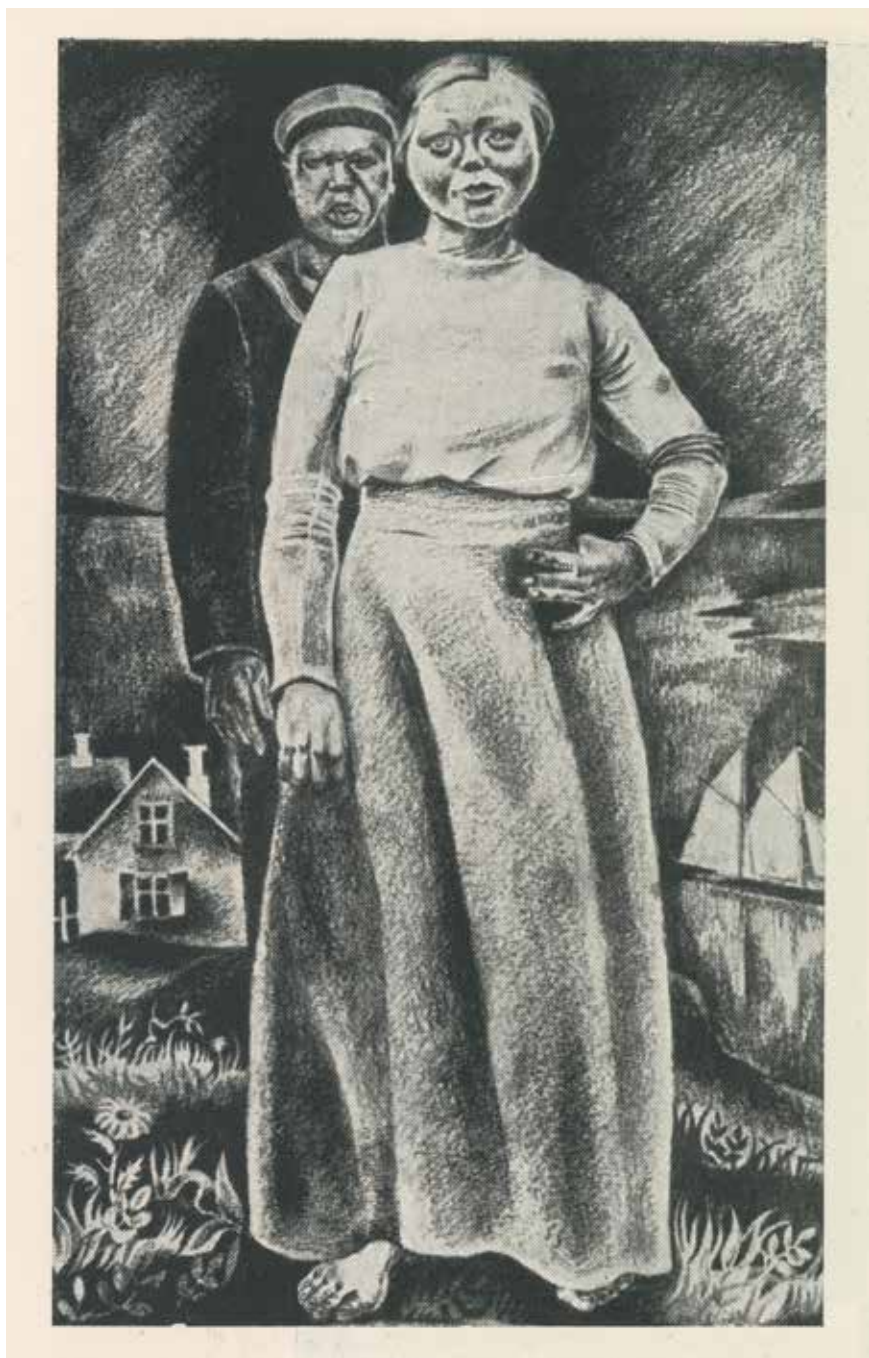
Unknown photographer. Ado Vabbe's watercolour Lady with a Fur Stole. 1925. Tartu Art Museum, F 5172.



6.

Elfriede Lohse-Wächtler. Lissy. 1931. Akvarell, pliiats. 49×68 cm. Erakogu deposiit, Städel Museum, Frankfurt. Foto: Wikipedia Commons.

Elfriede Lohse-Wächtler. Lissy. 1931. Watercolour, pencil. 49×68 cm. Städel Museum, Frankfurt am Main. Photo from Wikipedia Commons.



7.

Natalie Mey [Mei]. Tüdruk ja madrus. 1928. Pliats. 37,5×24,5 cm. Reproduktsioon ajakirjas Taie nr 3, 1928, lk 123.
Natalie Mey [Mei]. Girl and the Sailor. 1928. Pencil. 37,5×24,5 cm. Reproduction in the magazine Taie No. 3, 1928, p. 123.



8.

Aino Bach. Mees ja naine. 1935. Ofort. 40×35,4 cm. EKM G 24601.

Aino Bach. Man and a Woman. 1935. Etching, 40×35.4 cm. Art Museum of Estonia, G 24601.



9.

Natalie Mei. Lamav poolakt. 1921. Tušš, akvarell. 14,8×14,9 cm. Erakogu.

Natalie Mei. Reclining Semi-Nude. 1921. Indian ink, watercolour. 14,8×14,9 cm. Private collection.



10.

Natalie Mei. Lamav poolakt naise ja kassiga. 1921–1924. Akvarell. 25×26,7 cm. Erakogu.

Natalie Mei. Reclining Semi-Nude with a Woman and a Cat. 1921–1924. Watercolour. 25×26,7 cm. Private collection.

Kupeldatavast neiu

Natalie Mei pliiatsijoonistusi „Kupeldaja“, „Naised“ ja „Kaks prostituuti“ seostatakse stereotüüpselt prostitutsiooni ja nende tegelasi seksitöötajatega. Nagu eespool osutatud, ei ole kunstnik joonistustele „Kaks prostituuti“, „Kupeldaja“ ja „Naised“ kirjutanud ei daatumit, autori ega teose nime. Samuti ei ole kunstnik neile selgelt osutanud ka oma kirjalikus pärandis. Sellenimelisi teoseid ei leidu ka omaaegsetes näituste buklettides. Joonistus „Kupeldaja“ hakkas praegust nime kandma alates 1947. aastast, kui see registreeriti muuseumi kogusse peremeheta varana. Enne Teist maailmasõda kuulus see Kultuurkapitali Kujutava Kunsti Sihtkapitali valit-susele. Samanimelise ja samades mõõtmetes teose ostu kohta puuduvad aga and-med.²⁹ Seega on need teosed omistatud Meile joonistuste visuaalse käekirja alusel.

Joonistustele „Kupeldaja“, „Naised“ ja „Kaks prostituuti“ antud pealkirjad on deskriptiivsed. „Kupeldaja“ jälgib meeskunstnike stereotüüpilist kupeldajatopost, kus eluõhtusse jõudnud naine ärgitab noort vagurat neiut soostuma vanema, vara-kana näiva mehe ettepanekuga. Temaatilisel äratav joonistus assotsiatsioone nii mitmegi Hollandi kuldaja lõbutsemist kujutavate kupeldajateemaliste olustiku-maalidega, näiteks Jan Steeni (1625/1626–1679), Pieter de Hoochi (1629–1684), Hendrick Sorghi (1610–1670) kui ka Jan Vermeeri (1632–1675) teostega. Toetudes kunstiajaloolase Christopher Browne'i Madalmaade olustikumaalide uurimusele, olen varem tõdenud, et kupeldajakonograafia üheks tundemärgiks on alkoholi pakkumine noorele naisele.³⁰ Erinevalt nii varasematest kui ka oma kaasaegsetest meeskunstnikest kujutas Mei noort naist passiivse, ebaerootilise ja täiesti ligipääs-matuna. Kuigi ta on kujutatud *en face*, otse vaataja suunas vaatavana, ei saa temaga silmsidet, seda takistab naise jäigastunud külm pilk. Sama ligipääsematu pilk on noortel naistel ka teistel Mei prostitutsiooniteemalistel pliiatsijoonistustel.³¹

Näib, et Mei „Kupeldaja“ noore naise kuju kordub joonistusel „Naised“, kuigi tema haabitus on muutunud linnalikumaks. Statistilised uuringud on toonud esile, et seksitööga tegelenud naised pärinesid valdavalt mujalt kui pealinnast.³² Madalad majad jõe ääres viitavad agulimiljööle, kus ta seisab koos pisut eakama naiste-rahvaga. Korralikule naisele ebasobivalt on tal jakihõlmad avatud ning ta kaaslaste tugev meik ja räsitud karvakrae vihjavad naiste võimalikule eesmärgile: müüa intiimteenuid ja leida kliente.³³

Samad naised näivad korduvat veel lõpetamata joonistusel „Kaks prostituuti“, kuigi mõlema väljendus on veelgi kulunum, viidates justkui sündmuste kronoloogi-lisele järjestusele, millest järeldub, et joonistusel „Kupeldaja“ kujutatud noore naise kupeldamine on õnnestunud. Naised on kujutatud väljakutsuvatena ja ükskõikse-tena ning see osutab selgelt nende ametile. Noorem naine istub taburetil, vanem

29 K. Stahl, Dualismid marginaaleissa, lk 81–82, 321–322.

30 C. Brown, *Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*. London: Faber and Faber, 1984; K. Stahl Dualismid marginaaleissa, lk 331–332; K. Stahl, Kultuuriruum ja Natalie Mei prostitutsiooni-teemalised joonistused, lk 145.

31 K. Stahl, Dualismid marginaaleissa, lk 323–324, 343.

32 M. Vanamölder, Prostitutsioonid ja nende klientuur, lk 145; M. Isak, Avalike naiste registreerimise raamat koos piltidega. – Kõlvatu Tallinn, lk 136–137.

33 Vt teosest põhjalikumalt K. Stahl, Kultuuriruum ja Natalie Mei prostitutsiooniteemalised joonistused, lk 143; K. Stahl, Dualismid marginaaleissa, eriti lk 325–327; K. Stahl, Rajoja rikkomassa, lk 95–97.

seisab tema kõrval – mõlemad vaatavad teose vaataja suunas. Taburetil istuv figuur meenutab harkisjalu istuvat naisekuju Ado Vabbe akvarellil „Daam boaga“ (ill 5), mis oli väljas kunstiühingu Pallas 8. kunstinäitusel Tartus 1925. aasta kevadtalvel.³⁴ Erinevalt Vabbest kujutas Mei naist rõivastatult, kuid niisamuti harkisjalu *en face* istudes, mil vaataja pilk pääseb seeliku alla. Naise jalgevahe on siiski vaataja eest varjatud, kuna joonistuse see osa on kujutatud visandlikult. Tekib küsimus, kas kunstnik ei jätnud joonistust teadlikult lõpetamata, et mitte liiga palju paljastada?

Ei ole teada, kas Mei külastas Pallase näitust Tartus, kuid Vabbe akvarelliga oli võimalik tutvuda ka ajakirjanduse vahendusel. Kui sai teatavaks, et haridusministeerium plaanib osta selle teose ja Eduard Wiiralti ofordi „Susanna“ (1925, omaaegse pealkirjaga „Susanna ja vanakesed“) riigi kunstikogusse, puhkes äge diskussioon kunstiteose moraalsuse üle. Kirjalikku debatti elavdati mõlema teose reproduktiooniga ajakirja Agu suvises numbris.³⁵ Tärnanud diskussioon oli omamoodi jätkuks Saksamaal toimunud vaidlustele ja kohtuprotsessile Otto Dixi ja Georg Groszi moraalituteks tõlgendatud teoste üle. Just nemad kujutasid prostitutsiooni teemat kõige rohkem, provokatiivsemalt ja robustsemalt.³⁶ Esimese maailmasõjaga kaasnenud kannatused, füüsilised ja psüühilised traumad juhiti robustseisse ja brutaalseisse sugupoollest sõltuvatesse representatsioonidesse. Keskseteks kujunditeks said meeskunstnikele sõjaveteranid ja sõdurid, naiste vägistamiste, prostitutsiooni ja madalama ühiskonnaklassi naiste motiivid. Prostitutsiooni kuvand osutas samaaegselt nii degeneratsioonile kui ka suurlinna tarbimiskultuurile, kuid samas ka maskuliinse subjekti kriisile. Tegemist on dekadentsi sümbolitega. Weimari vabariigi ajal kujutasid kunstnikud sageli seksitöö tegijaid, kuid nagu kunstiteadlane Marsha Meskimmon juba 1990. aastate lõpus tähelepanu juhtis, siis kunstniku soost sõltuvalt erinevalt.³⁷ See on iseloomulik ka Mei teema tõlgendustele.

Mei teose „Kaks prostituuti“ alussärgis ja enesekindlana käsi puusas hoidev suur vormikas naisekuju meenutab bordelliemandat Wiiralti Pariisis valminud puugravüüril „Bordelli perenaine“ (EKM G 68) aastast 1926. Mei tugev paljajalu naine assotsieerub veelgi enam naisekujuga Elfriede Lohse-Wächtleri akvarellil „Lissy“ (1931, ill 6).³⁸ Kunstnikud on kujutanud naisi sedavõrd sarnaselt, justkui need oleksid valminud ühisel modellisessioonil või üks jälgendaks teist. Nad mõlemad on

34 Nt Nikodemus [Karl Adson], Teine Tartu kiri. – Päevaleht 7. III 1925, lk 7. Teose puhul kasutati ka pealkirja „Daam boaga“, nt K. Stahl, Kultuuriruum ja Natalie Mei prostitutsiooniteemalised joonistused, lk 146; E. Pihlak, Ado Vabbe – kordumatu peatükk eesti kunstis. – Ado Vabbe. Tallinn: Kunst, 1993, lk 52.

35 R. Kangro-Pool, Kölbavus kunstis. – Agu 1925, nr 7, lk 203.

36 Vt nt E. Lamp, Protest ilusa vastu: ekspressionism. – Eesti kunsti ajalugu 5. 1900–1940. Koost ja toim M. Kalm. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010, lk 249–252; E. Lamp, Ekspressionism, lk 41; K. Stahl, Kultuuriruum ja Natalie Mei prostitutsiooniteemalised joonistused, lk 146; K. Stahl, Dualismid marginaaleissa, lk 336–337; L. A. Kass, Naistevastane vägivald Eesti dekadentlikus kunstis, lk 44. Vt ka nt K. Kivimaa, Kuidas seletada seksitööd surnud moraalihooldajale, lk 20, 21; eriti vt M. Tatar, Lustmord. Sexual murder in Weimar Germany.

37 M. Meskimmon, No Place for a Lady: Women Artists and Urban Prostitution in the Weimar Republic. – Urban Visions: Experiencing and Envisioning the City. (Tate Liverpool Critical Forum 5.) Ed. S. Spier. Liverpool: Liverpool University Press, Tate Liverpool, 2002, eriti lk 38, 40–41; M. Meskimmon, Domesticity and Dissent: The Dynamics of Women Realists in the Weimar Republic. – Domesticity and Dissent: The Role of Women Artists in Germany 1918–1938 / Häusliches Leben und Dissens: Die Rolle der Künstlerinnen auf Deutschland 1918–1938. (Leicestershire Museums Publication 120.) Ed. A. Wadsley. Leicester: Leicestershire Museums, 1992, lk 29, 30; Dixi ja Groszi kohta vt ka nt D. Rowe, Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany. Aldershot: Ashgate, 2003, lk 154–163; J. Smith, Berlin Coquette: Prostitution and the New German Woman, 1890–1933. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2013, lk 9; K. Stahl, Dualismid marginaaleissa, lk 340.

38 K. Stahl, Dualismid marginaaleissa, lk 356; M. Maasik, Töötavad naised.

kujutanud naist poolprofiilis seistes, suunaga vasakule poole ja peaga vaataja poole pööratult, vasak käsi puusas. Mõlemal on naine tugevalt meigitud ning ta mõjub enesekindla ja eemaletõukavana. Interjäär on piltidel erinev. Kui Meil on naised tühjas ruumis, siis Lohse-Wächtleril on naine kohvikus, ühes seksitöötajate klientidega kohtamise paikadest. Kuigi Mei joonistus on dateerimata ja lõpetamata, võib kunstniku loomingulise käekirja alusel väita, et selle dateerimine aastasse 1928 on usutav. Lohse-Wächtler on dateerinud oma teose 1931. aastaga. Seetõttu ei saanud Saksa kunstniku teos Eesti kunstnikule eeskujuks olla. 1929. aastal oli Eesti kunsti näitus Saksamaal, kuhu valiti Meilt kolm joonistust.³⁹ Kuigi näituse bukletis ei mainita nimeliselt, millised kunstniku teosed välja valiti, ei saadetud välismaale kindlasti lõpetamata tööd. Pole mingeid vihjeid, et Mei ja Lohse-Wächtler oleksid omavahel kontaktis olnud. Mei ainuke teadaolev Saksamaa külastus toimus 1928. aasta juunis,⁴⁰ samal aastal valmisid, nagu teada, tema seksitöötajate tüpoloogiast mõjutatud sotsiaalkriitilised pliiatsijoonistused. Puuduvad kirjalikud andmed selle kohta, kus ta täpsemalt käis, keda kohtas ja mida nägi. Me ei tea sedagi, kas tema monokroomsed joonistused valmisid enne reisi, reisi ajal või pärast seda. Igatahes septembris eksponeeris Mei esmakordselt Kujutava Kunsti Sihtkapitali sügisnäitusel pliiatsijoonistusi, mis olid määratletud illustratsioonideks.⁴¹ Saksa uuema kunstiga kursis olemine ei eeldanud alati kohale sõitmist, vaid sellega oli võimalus tutvuda ka Eestisse jõudnud Saksamaal avaldatud publikatsioonide ja ajakirjanduse vahendusel. Arvukatest väljaannetest võib näiteks välja tuua nii ajakirjad *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, Simplicissimus* ja *Sturm* kui ka ajalehe *Berliner Illustrierte Zeitung*.⁴²

Nii Mei joonistusel „Kaks prostituuti“ kui ka Lohse-Wächtleri akvarellil „Lissy“ kujutati seksitöö tegijaid dixilikult ja groszilikult robustsetena, kuid naiskunstnikena esitasid nad neid suureliste ja provokatiivsetena, otse ja häbenemata vaatajate poole pöördunuina. Marsha Meskimmon on osutanud, et korduvalt Hamburgi seksitöötajaid jäädvustanud Lohse-Wächtler ei kujutanud selle elukutsega tegele- nud naisi passiivsetena, halvustavalt ega konventsionaalselt, vaid, nagu ka akvarellil „Lissy“, aktiivsete toimijate portreedena.⁴³ Portreelisuse taotlust näeme ka Mei joonistustel „Kaks prostituuti“ ja „Naised“. Nii Lohse-Wächtleri kui ka Mei mainitud teostest kumab Otto Dixi mõju. Meil kaudselt Pallase kunstikooli perioodil koolis valitsenud Saksa ekspressionistlikust-dekadentlikust kunstist mõjutatud atmosfääri tõttu. Lohse-Wächtleril oli Dixiga isiklik kontakt. Noor Lohse-Wächtler kuulus kunstnikerühmitusse *Dresdner Sezession Gruppe 1919* ja seeläbi oli ta oma kunstiõpingute algul vahetus kontaktis rühmitusse kuulunud Dixi ja teiste avantgardistlike, ultravasakpoolsete ja tugevalt ühiskonnakriitiliste ekspressionismi

39 Näituse bukletis ei tooda esile, mis teoseid Meilt näitusele valiti. Vt *Estnische Kunst-Ausstellung Katalog*. Lübeck: [Nordische Gesellschaft, 1929].

40 Tallinna Aadressbüroo aadresslehed. TLA.1376.1.155; K. Stahl, Ainulaadne sõsarkond. Õed Kristine, Lydia ja Natalie Mei. Toim Ulrika Jõemägi. Eesti Kunstimuuseumi arhiiviväljaanne. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2020, lk 143–144.

41 Samas, lk 139. Kujutava Kunsti Sihtkapital. Kunstinäitus 2. septembrist – 28. septembrini 1928 Tallinnas. Tallinn: Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsus, 1928.

42 K. Stahl, Dualismit marginaaleissa, lk 286.

43 M. Meskimmon, No Place for a Lady, lk 44–48; K. Stahl, Dualismit marginaaleissa, lk 356.

viljelenud meeskunstnikega.⁴⁴ Eesti kunstiväljal edendas aktiivselt kunstikontakte Saksamaaga eriti Pallases õpetanud skulptor Anton Starkopf (1888-1866), Natalie Mei õmees, kes oli olnud isiklikult tuttav mitmete Saksa kunstnikega, sh ka Otto Dixi ja George Grosziga.⁴⁵

Naissost kunstnikel ei flirdi seksitööga seostuv naisekuju vaatajaga ja teda ei kujutata halvustavalt või alandavalt, nagu oli tavaks meeskunstnikel, vaid tavalise naisena. Hea näitena võib selles osas ära märkida Meist vaid paar aastat vaneemat Saksa kunstnikku Gerta Overbeck-Schenki (1898-1977), kes jäädvustas juba 1922-1923 seksitöötajaid realistlikult, tööd tegevate naistena. Väikesel joonistusel „Prostituut“ (1923) on kunstnik kujutanud naist apteegis loputusvahendit ostmas. Marsha Meskimmon juhtis sellele tähelepanu juba üle paarikümne aasta tagasi.⁴⁶ Hilisemates teema visuaalsetes tõlgendustes ei olnud Overbeck-Schenk enam samavõrra reaalses kinni. Kunstiajaloolase Hildegard Reinhardti sõnul mõjutasid kunstniku väljendusviisi tema lähedased kokkupuuted töölisklassi majanduslike raskustega Hannoveris ja Dortmundis.⁴⁷

Elmise sajandi algkümnendite prostitutsiooniteemaliste teoste miljööks on tüüpiliselt nii trahterid (Mei joonistus „Kupeldaja“), töölisklassi elukeskkond agul (joonistus „Naised“) kui ka laiemalt võttes pea-, ülikooli- ja sadamalinnad. Weimari kunstnike seksitööteemalisi teoseid uurinud teadlased on esile tõstnud just sadamalinnad ja meremehed, kes olid ühed olulisemad prostituutide kliendid. Laialt on tuntud Dixi meremehe ja naise motiivid, kus naised on alasti või napilt rõivastatud ja himukad ning objektistatud, nagu näiteks akvarellidel 1922. aastast „Eksootiline bordell“ („Exotischer Puff“), „Troopiline öö“ („Tropische Nacht“) ja 1925. aastast „Meremees ja tüdruk (Mutzile)“ („Matrose und Mädchen (Für Mutz)“). Motiiv tõusis kunstniku loomingusse enne Dresdeni perioodi Hamburgis viibimise ajal.⁴⁸ Eesti kunstis võib nimetada ilmeka näitena Hando Mugasto (1907-1937) pliiatsijoonistust „Tänaval“ (u 1927, TKM B 2223), kus meremehe ja vürle taustal on kujutatud lõbumaja, mille aknail teenusepakkujad töötavad või kliente ootavad. Naiskunstnike sadamalinnade seksitöö teema käsitus erines sellest: naine ei ole vaatajale seksuaalse fantaasia objekt, vaid tavaline moodne naine. Hea näitena võib selle alateema puhul esile tõsta Saksa kunstiruumist Overbeck-Schenki eakaaslase Elsa Haensgen-Dingkuhni (1898-1991) ja tema Hamburgi St. Pauli punaste laternate tänava seltsielu kujutavad õlimaaliid „Große Freiheiti tänav St. Paulis“ („Große Freiheit in St. Pauli“, 1929) ja „Õhtu St. Paulis“ („Abend in St. Pauli“,

44 Vt ka B. L. Salsbury, Elfriede Lohse-Wächtler: A Feminist View of Weimar Culture. – Woman's Art Journal 2008, vol. 29 (2), Fall – Winter, lk 23, 25, 27; M. Meskimmon, No Place for a Lady, lk 45.

45 E. Lamp, Ekspressionism, eriti lk 49; K. Stahl, Dualismit marginaaleissa, eriti lk 157-159.

46 M. Meskimmon, We weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999, lk 23-27; K. Stahl, Kultuuriruum ja Natalie Mei prostitutsiooniteemalised joonistused, lk 154; K. Stahl, Dualismit marginaaleissa, lk 354;

47 H. Reinhardt, Gerta Overbeck (Dortmund, 1898-1977, Lünen). Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik der 1920er Jahre. [3. September-1. Oktober 2016]. Münster: Kunstkontor Dr. Doris Möllers, [2016]; K. Stahl, Dualismit marginaaleissa, lk 354.

48 M. Meskimmon, No Place for a Lady, lk 42, 45-55, 56-62. Vt ka A. Söll, The „New Masculinity“: Otto Dix's Seamen Pictures. – Otto Dix and the New Objectivity. Kunstmuseum Stuttgart; Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Lehrstuhl für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012, lk 50-55; K. Stahl, Dualismit marginaaleissa, lk 339-340.

1934).⁴⁹ Kuigi miljöo on kodune, on võimalik samasse kategooriasse liigitada ka Mei pliiatsijoonistus „Tüdruk ja madrus“ (1928, ill 7), kus meremees ja naine on kujutatud kõrgendikul ligistikku seismas, kunstniku tolle aasta teostele tüüpiliselt *en face*. Taamal on paarikese taustal üksiku purjeka siluett ja rannal kodumaja. Teose reproduktsioon avaldati 1928. aastal ajakirjas Taie,⁵⁰ kuid selle edasine saatus pole teada. Kuna kunstnik pärines meremeeste perest, peab arvestama ka meremeeste neutraalsema kujutamise võimalusega.⁵¹

Sama topos – noorem naine eespool ja meremees tema taga seismas – esines ka näiteks Otto Dixil eespool esile tõstetud erootilistest teostest pisut varem, 1920. aastal, märgatavalt neutraalsemana (vt graafilisi lehti „Meremees ja tüdruk“, ofort ja kuivnõel).⁵² Mõlema figuuri kujutamine grotesksuse varjundiga vihjab kliendile ja teenusepakkujale. Mei 1928. aasta joonistuste vaatenurgast on huvitav see, kuidas Dixi kujutatud naisekuju hoiab kahe käega väikest käekotti enda ees ja rinnal kannab usku, lootust ja armastust sümboliseerivat ehet, nagu ka Mei joonistuse „Naised“ nooremal naisel. Pole teada, et Mei oleks tutvunud Dixi teosega, kuid see valmis samal aastal, mil Mei peatne õemees Anton Starkopf kohtus Saksamaal Dixiga.⁵³ Tüdruku ja madruse pilditüübi teemaga seostub Eestis ka Aino Bachi (1901–1980) graafiline leht „Mees ja naine“ (1935, ofort, ill 8). Meist erinevalt on aga Bach kujutanud naist mahalöödud pilguga justkui häbenedes, et mehe embuses on tema käsi naise rinnal ja pilk jälgib naist samal moel kui klient Mei joonistusel „Kupeldaja“.⁵⁴

Üksikema Neitsi Maarjana

Mainitud Mei neljast pliiatsijoonistusest oli omal ajal näitusel vähemalt „Ema lapsega“. Seda joonistust ei leia me Kujutava Kunsti Sihtkapitali 1928. aasta septembrikuise näituse bukletist, vaid kunstnikust järele jäänud paberitükilt, millele on kirjutatud, milliste teostega ta osales.⁵⁵ Tänapäevaks säilinud ja teadaolevate teoste põhjal võib eeldada, et näitusel eksponeeritud teos „Ema, väikese lapsega“ viitab praegu „Ema lapsega“ nime kandvale joonistusele.⁵⁶

49 M. Meskimmon, *We Weren't Modern Enough*, lk 33–34; M. Meskimmon, *No Place for a Lady*, lk 45–55, 56–62; K. Stahl, *Rajoja rikkomassa*, lk 94; K. Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, lk 356.

50 Taie. Eesti kunsti ajakiri 1928, nr 3, lk 123.

51 K. Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, lk 357.

52 Teos näiteks Chrysleri kunstimuuseumi kogus (nr 2021.16.2) Norfolki, USA Virginia osariigis.

53 Anton Starkopf veetis 1920. aasta mai alguses aega Otto Dixi ja tulevase Pallase graafika- ja skulptuuriõpetaja Georg Kindiga Dresdeni lähedal Basteis. Vt A. Allikvee, Pinge. Saksa ekspressionism Eesti Kunstimuuseumi kogust: näituse kataloog – Unter Spannung. *Deutscher Expressionismus aus der Sammlung des Estnischen Kunstmuseums: Ausstellungskatalog*. Mikkelii muuseumi näitus 03.04.–31.10.2010. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Kadrioru Kunstimuuseum, 2010, lk 67–68, 139–140; E. Lamp, *Ekspressionism*, lk 49; K. Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, lk 158. Pool aastat hiljem peale Dixiga kohtumist abiellus Starkopf novembris 1920 Natalie Mei õe Lydia Meiga. Vt K. Stahl, *Ainulaadne sõsarkond*, lk 61.

54 K. Stahl, *Rajoja rikkomassa*, lk 93.

55 N. Mei märkmik ülestähendustega valmistatud tööde, arvustuste ja näituste kohta, 1954, EKMA.52.2.5.1.9. Vt ka Kujutava Kunsti Sihtkapital, *Kunstinäitus*, lk 8; K. Stahl, *Ainulaadne sõsarkond*, lk 140; K. Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, lk 323.

56 K. Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, lk 322–323.

Joonistusel istub väike poisslaps paljastatud rinnaga naise põlvedel. Ema ja lapse kujutamisel võime kergesti ära tunda, et kunstnik on järginud kristlikku Neitsi Maarja ja Jeesuslapse ikonograafilist pilditüüpi ja veelgi spetsiifilisemalt rinnaga toitva naise ehk Madonna topost. Mei eemaldub siiski märkimisväärselt kaanonist. Ta ei ole kujutanud abstraktselt Püha Ema, vaid kaasaegset naist realistlikult ja sotsiaalkriitilisest vaatenurgast. Kuna naisekuju joonistusel ei osuta mingit tähelepanu lapsele ega hoia temast isegi kinni, tekib kahtlus, kas naise ja lapse suhe on lähedane, kas tegemist on bioloogilise suhtega. Naine istub voodi serval, üks rind paeltega särgist väljas, taustal kohev padi ja vatitekk. Naise ees laual on sangata piimakann ja neli kanamuna. Uut elu ja sündimist sümboliseerivatest munadest kaks on laual ja kaks on jäetud kaussi. Joonistuse kristlikule tähendusele osutavad samuti naise vasaku käe sõrmed, mis on valmis õnnistamiseks ristimärki tegema. Ikonograafilisest pilditüübist ning konventsionaalsest ema ja lapse motiivist erinevalt ei ole naisel imetamiseks särgist väljas mitte lapsepoolne, vaid teine rind, mis on justkui vaatajale suunatud. Mõlemaid figuure on kunstnik kujutanud *en face*, kõnetamaks vaatajat samal moel nagu joonistustel „Kupeldaja“, „Naised“ ja „Kaks prostituuti“.

Kõigil neil teostel on naiste pilgud (välja arvatud kupeldaja oma) suunatud vaatajale, kuid vaataja ei saa naistega kontakti. Naiste intensiivsed läbistavad pilgud häirivad vaatajat, mistõttu vaataja pilk ei suuda neid objektistada.⁵⁷ Naine joonistusel „Ema lapsega“ meenutab noort naist nii joonistustel „Kupeldaja“, „Naised“ kui ka „Kaks prostituuti“. Tal on ümar nägu ja kergelt loksik lühikesed juuksed, kuigi füüsiliselt tundub ta olevat märgatavalt tugevam. Kunstnik on kujutanud teda isegi atleetikumana kui samal aastal valminud joonistuste meessoost jalgpallureid.⁵⁸ Sellest hoolimata on võimalik tõlgendada neid nelja Mei pliiatsijoonistust sarjana: noore naise õnnestunud kupeldamisest seksitöötajani ja üksikemani, kes on sunnitud lapse toitmiseks jätkama oma keha müümist. Viimasele viitavad ülestegemata voodi, kuid eelkõige avatud uksehaak ja küllastajate jaoks praakile jäetud uks.

Sellal kui Mei on vihjanud joonistusel „Ema lapsega“ delikaatselt üksikute detailide abil naise ametile, kujutas näiteks tema kaasmaalane karikaturist Gori ehk Vello Agori (aastani 1935 Grigori Tõnisson, 1894–1944) meeskunstnikuna eksplitsiitselt majanduslikes raskustes oleva väikelapse ema seksiteenuse osutamist joonistusel „Esimene teenistus“ (EKM G 21250).⁵⁹ Avatud uksele on toast lahkumas rahuloleva näoga tugev turske mees, käed taskus ja kaabu peas. Nii Mei kui ka Gori on kujutanud aluskleidis naist jõuetu ja tuimana istumas, taustal segamini voodi. Laual on üks rahatäht – tasu kliendilt. Naise kõrval on tähelepanuta jäetud väikelaps. Natalie Meist erinevalt osutab Gori joonistusele kirjutatud tekstiga, et naise

57 Vt kunstiteose vaatajapositsioonist G. Pollock, *Modernism and the Female*. Tlk K. Kivimaa. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2022, kd 31 (3–4), eriti lk 150, 157.

58 Pean silmas joonistusi „Jalgpallur“ ning „Jalgpallur ja küürakas“ aastast 1928. Neist viimase asukoht pole teada, kuid sellest avaldati samal aastal reproduktsioon ajakirja Taie 3. numbris. Joonistus „Jalgpallur“ kuulub praegu erakokku.

59 Võib eeldada, et kunstniku poolt dateerimata jäänud joonistus pärineb 1920. aastate teisest poolest või 1930. aastate algusest.

seksitöö alles algas. Märgiliselt ja meesautorist erinevalt kõrvutab Mei üksikema ja ehk ka seksitöötajat Madonna ja Neitsi Maarjaga.

Kui Mei „Ema lapsega“ oli 1928. aastal Kujutava Kunsti Sihtkapitali sügisnäitusel, võrdles kunstikriitik ja -ajaloolane ning teatrikriitik Hanno Kompus ajakirjas Taie kunstniku teoseid Henri de Toulouse-Lautreci (1864–1901), Saksa illustraatori ja karikaturisti Heinrich Zille (1858–1929) ja tema kaasmaalase Käthe Kollwitz (1867–1945) teostega. Võrreldes Mei Eesti kunstimaailmas ainulaadsete, sügavat traagikat väljendavate karikatuursete pliiatsijoonistustega tundusid meeskunstnike tööd Kompusele liiga kerglaste ja mänglevatena. Kollwitz teoseid pidas ta liiga paatoslikeks.⁶⁰

Zillet teati Eestiski hinnatud Saksa karikatuurilehe *Simplicissimus* kunstnikuna, kelle loomingut kajastati ajakirjanduses reproduktsioonidega. Ta pööras tähelepanu just agulielanikele ja nende sotsiaalsetele probleemidele nagu Meigi vaadeldud pliiatsijoonistusel. Kuigi Zille saavutas tuntuse eelkõige laste kujutajana, jäädvustas ta sotsiaalkriitilisest aspektist ka prostituute, näiteks rikkalikult illustreeritud raamatus „Tänavalapsed“ („Kinder der Straße“, 1908). Raamat saavutas sedavõrd suure populaarsuse, et sellest tehti mitmeid kordustrükke. Teose illustreerimise reproduktsioone avaldati ka Eestis 1922. aastal ajakirjas *Odamees* koos lühikeste kommentaaridega. Zille kaasaegsetele tundusid tema teosed südamläike ja ebaõigluse all kannatavatest tavalistest inimestest hoolivatena. Seesugune hinnang meenutab Kompuse 1928. aastal publitseeritud Mei teostele antud seisukohti. Sarnasust võib täheldada ka Mei joonistuse „Ema lapsega“ ja näiteks Zille litograafilise lehe „Nälg“ („Hunger“) vahel. Viimase last toitval emal puudub niisamuti empaatia ja pealkiri osutab puudumise põhjusele. 1924. aastal valminud teose puhul on kasutatud ka pealkirja „Naine lastega“ („Frau mit Kindern“).⁶¹

Mei ja Zille ema-lapse sotsiaalkriitilised teemalahendused viivad mõtted Mei kaasmaalase Jenny Uttari (1898–1988) sõejoonistusele „Simman“ (1928, EKM G 110), kus graafik kujutab sootsiumist välja tõrjutud ema väikese lapsega. Uttari joonistust ei ole võimalik otseselt seostada prostitutsiooni teemaga, kuid seda võimalust ei saa ka välistada, sest üksikema on samuti kogukonnast välja tõrjutud nagu seksitöötajadki, kes raske majandusliku olukorra tõttu olid sunnitud osutama seksi-teenuseid.⁶² Eesti kunstiajaloos vähetuntud Jenny Uttar kuulus Mei lähemasse tutvusringi; ta oli Mei klassiõde Agathe Uttari paar aastat vanem õde. Säilinud fotodelt on näha, et 1920. aastate teisel poolel suhtlesid Uttarid ja Meid omavahel. Kindlasti vahetati ka mõtteid naiste elu puudutavate aktuaalsete küsimuste üle.⁶³

60 Vt H. Kompus, *Yldkunstinäitus*. – Taie. Eesti kunsti ajakiri 1928, nr 3, lk 115; K. Stahl, *Kultuuriruum ja Natalie Mei prostitutsiooniteemalised joonistused*, lk 143.

61 Vt ka K. Stahl, *Dualism mit marginaaleissa*, lk 346–347.

62 Vt ka K. Kivimaa, *Kuidas seletada seksitööd surnud moraalihooldajale*, lk 20; M. Maasik, *Moraalihooldjad ja naised kirglikes*, lk 57–58.

63 Kooliõpetajana suhtles Natalie Mei õpilaste kodudega ja mõnegi lühimärkme kirjutas ta endale üles. EKMA.52.2.3.11. Mälestused õpetajatööst, Tallinna Harju kohviku külastajatest, Järve männik. Dateerimata.

Lamav Venus ja Olympia

1921. aastal valmis Natalie Mei väike neljakandiline tušijoonistus, millel ta kujutab noort pikkade tumedate juustega naist poolalasti voodil lebamas ja kahele kohevale padjale toetumas. Naine on mähkunud narmastega suurrätti, kuid tema ülakeha on võõni paljastatud. Naine vaatab suurte punnis silmadega vaataja poole, linnuliku profiliga pea on viltu, naise kuju nukulik. Kunstnik on joonistuse katnud läbi paistva roheka akvarellvärviga ja selle tagaküljele kirjutanud kohmaka käekirjaga „n. mei 1921“, seega on ta signeerinud selle vanemas eas ja tagantjärele. Seoses näitusega õdede Meide teostest Kumu kunstimuuseumis 2025. aastal sai kunstniku pealkirjata jäänud ja pikalt eravalduses olnud teos nime „Lamav poolakt“ (ill 9).⁶⁴ Mei väike teos järgib kanoniseerunud lamava armastusjumalanna Venuse topost ja selle puhul on võimalik väita, et noor kunstnik on tõlgendanud sellel uuesti aastasadu kunstnikke inspireerinud Itaalia meistrite Giorgione (u 1473/1474 või 1477/1478–1510) ja Tiziani (u 1488/1490–1576) maalidelt „Magav Venus“ (u 1510) ja „Urbino Venus“ (1538) ikooniliseks saanud alasti lebavat naist.

Aastaarv Mei teosel osutab, et see valmis tal Pallase kunstikooli astumise aastal. Teose traditsiooniline motiiv ärgitab küsima, kas tegemist võis olla lebava naisakti kujutamise oskuse omandamiseks õppeprogrammi kuulunud ülesandega. Väite kindituseks võib pidada asjaolu, et samal aastal või selle paiku kujutasid voodis lebavat lühikese soenguga moodsat naist täisaktina nii Meiga samaaegselt Pallases õppinud Wiiralt joonistusel „Lamav akt“ (1921)⁶⁵ kui ka õppeaastal 1921–1922 koolis õpetanud Saksa graafik ja skulptor Georg Kind (1897–1945) dateerimata ofordil „Lamav naisakt“ (u 1920, TKM G 415). Kuna Kindi ofort kuulub Eesti Kunstimuuseumi kogusse, pean võimalikuks selle valmimist kunstniku Tartu perioodil. Kui võrrelda nende kolme kunstniku enam-vähem samaaegset teemakäsitlust, on kerge märgata nende erinevaid, autori soost sõltuvaid tõlgendusi. Kind kujutas naist poolde reide ulatuvates sukkades vaatajale poseerimas ja oma keha esitamist nautimas. Wiiralti naine on esitatud järsu rakursi all, nibud kikkis ja punased, naise nägu käsivarte taha peidetud, kuid alasti keha vaatajale imetlemiseks avatud. Seevastu noore naiskunstniku visuaalset tõlgendust võib pidada peaaegu lääne kunstis kanoniseeritud alasti lebava naise paroodiaks, sest poolakt on kodukootud suurrätis ja villastes sokkides. Mei staatus muutus 1921. aastal, kui valmis „Lamav poolakt“ ja ta astus Pallase kunstikooli. Juba alates 1919. aastast oli ta osalenud kunstinäitustel ja saanud positiivset tagasisidet. Kui 1920. aasta alguses ilmusid tema illustratsioonidega raamat „Talihari“ ja „Looming I“, hakati teda kunstnikuna tunnistama.⁶⁶ Sellest hoolimata soovitasid kunstnikest tuttavad tal astuda Eesti edumeelseimasse kunstikooli Pallas.⁶⁷ Kunstnikust sai kunstiõpilane perioodil, mil kunstiväli oli meestekeskne ning kunstnikuks olemist ja sellena toimimist peeti sobilikuks ja võimalikuks vaid ühele soole.

64 Teosest olen soomekeelses uurimuses kasutanud varem nime „Lepäävä nainen“. Vt sellest põhjalikumalt K. Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, lk 240–241, 261–265, 308.

65 Alasti kujutatud lebavast naisest valmisid samal ajal Wiiralti joonistused „Lamav akt / Naisakte“, (1921, EKM G 12487/ab), „Lamav naisakt“ (1921, EKM G 12468) ja „Lamav akt“ (1921, EKM G 12443).

66 K. Stahl, *Ainulaadne sõsarkond*, lk 116.

67 N. Mei mälestused. EKMA.52.2.3.7, lk 2–3[b]; K. Stahl, *Ainulaadne sõsarkond*, lk 123.

Alasti lebava noore naise motiivi üheks murrangulisemaks uustõlgenduseks oli Édouard Manet' (1832–1883) õlimaal „Olympia“ aastast 1863. Kunstnik kujutab vaatajaga silmsides kaasaegset noort naist idamaisel narmalise salliga kaetud voodil padjale toetumas. Juustes kannab ta orhideed, kaela dekoreerib ilupael, ühte rannet kaunistab käevõru, teine peidab häbet, sääred on ristatud, üks toaking meeliselt varba otsas, teine voodil. Voodi otsas seisab kõigil neljal käpal prostitutsiooni sümbol must kass, saba püsti, helendavate silmadega enesekindlalt vaatajat jälgimas. Voodi taga on täies rõivastuses mustanahaline teenijanna, kes on naise poole pöördumas, et ulatada talle uhket lillebuketti. Kunstipublikut šokeerinud ja ägeda kriitika osaks saanud teosel kujutas naisekuju kunstniku kaasaegsete silmis enesekindla pilguga kurtisaani. Sellele osutas ka Émile Zola kunstniku 1867. aasta isikunäitusest kirjutades. Kurtisaanile viitab muuhulgas teose nimi. Modelliks oli noor Victorine Meurent (1844–1927), kellest, erinevalt meeskirjanike vihjetest, sai hiljem maalikunstnik.⁶⁸

20. sajandi alguseks oli alasti lebava noore naise motiiv kasvatanud populaarsust nii Pariisi koolkonna meeskunstnike kui ka Saksa ekspressionistide hulgas. Uustõlgendustes tõusid esile ühest küljest seksuaalsus, naise himu, teisalt aga moraali piirid, nagu kirjutas kunstiajaloolane Gill Perry juba aastakümneid tagasi. Kunstnikest naistele andis see motiiv võimaluse tõestada oma kunstilisi oskusi. Meeskolleegidest erinevalt aga ei kujuta nad lamavaid ja lebavaid naisi meelastena ega ka idealiseeritult, vaid tavaliste naistena. Lisaks tõlgendasid mitmed naised topost autoportreeliselt. Nendest võib siin esile tõsta nii Pariisi kunstiringkondadesse kuulunud Suzanne Valadoni (1865–1938) autoportreelist tõlgendust „Sinine tuba“ („La chambre bleue“, 1923) kui ka Rootsi modernisti Sigríð Hjerténí „Punane rullkardin“ („Den röda rullgardinen“, 1916) ja Ameerika modernisti Florine Stettheimeri (1871–1944, „Modell (Autoportree aktina)“, 1915) tõlgendusi.⁶⁹ Mõlemad naised viibisid Pariisi kunstimetropolis 1910. aastatel. Kui Mei kujutas akvarellil „Lamav poolakt“ modelli pikkade tumedate juustega, ärgitab see küsima, ega äkki temagi teose puhul ole tegemist akadeemilise motiivi autoportreelise tõlgendusega. Fotode põhjal otsustades olid Meil 1921. aastal veel pikad paksud tumedad juuksed.⁷⁰

On vähetõenäoline, et Eestisse oleks nii kiiresti jõudnud teadmine lääne kunstiruumi naisautorite 1910. aastate keskpaigas valminud alasti noore lebava naise motiivi autoportreelistest tõlgendustest, kuid maailma klassikute teoste reproduktsioonid ja fotopostkaardid olid küll kättesaadavad. Aastail 1907–1986 kuulus Manet' maal „Olympia“ Louvre'i kunstimuuseumi kogusse. See võimaldas ka

68 E. Lipton, Representing Sexuality in Women Artists' Biographies: The Cases of Suzanne Valadon and Victorine Meurent. – The Journal of Sex Research 1990, vol. 27 (1), Feb., lk 81–94. Manet' maali tähtsusest vaata ka nt K. Kivimaa, Kuidas seletada seksitööd surnud moraalihooldajatele, lk 21.

69 Mainitud naiste autoportreedest aktina vt nt G. Perry, Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and Feminine Art, 1900 to the Late 1920s. Manchester: Manchester University Press, 1995, eriti lk 123, 126–127; C. Langer, Camp Art in the Age of Modernism. – The Gay & Lesbian Review / Worldwide 2017, vol. 24 (5), lk 46–47; S. Behr, Académie Matisse and its Relevance in the Life and Work of Sigríð Hjertén. – A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925. (Avant-Garde Critical Studies 28.) Eds. H. van den Berg, M. Ølholm et al. Amsterdam: Brill Academic Publishers, 2012, lk 155–156, 158–160; K. Stahl, Dualismit marginaaleissa, lk 262–263.

70 Vt nt tundmatu fotograafi fotot „Kunstikool Pallase õpilased ning õppejõud söögilauas“ umbes aastast 1922 Eesti Kunstimuuseumi fotokogus (EKM FK 647).

eelmise sajandi esimesel ja teisel kümnendil Pariisis viibinud Eesti kultuuriväel tutvuda skandaalse meistriteosega.⁷¹ Pikemalt Pariisis viibinud Friedebert Tuglase pärandi hulgas on säilinud tänaseni paar maali kujutavat postkaarti.⁷² Natalie Meil ei avanenud kunagi võimalust külastada Pariisi, kuid Manet' „Olympia“ oli ta kindlasti teadlik. Sellele osutab tema teine hiljuti eravaldusest avalikkusesse jõudnud akvarell, kus ta mitte ainult ei tõlgendanud uuesti lamava noore naise motiivi lääne naiskunstnikele omasel viisil, vaid eeskujuks oli konkreetselt Manet' maal. Küsimus noore eesti kunstniku teadmiste kohta maaliga seotud konnotatsioonidest jääb esialgu vastuseta, kuid nende olemasolu ei saa ka välistada.

Hiljuti avastatud teos on dateerimata ja nimeta, kuid kompositsiooni, maalehnika ja värvigamma põhjal usun, et see valmis umbes samal ajal kui Mei „Lamav poolakt“ või pisut hiljem, tõenäoliselt siiski Pallase kunstikooli perioodil (1921–1924). Nikolai Triigi õpilasena vältis kunstnik tol perioodil musta värvi kasutamist.⁷³ Õdede Meide näitusel on sellele akvarellile antud nimetus „Lamav poolakt naise ja kassiga“ (ill 10). Mei on kujutanud sellel noort saledat voodil lebavat naist samas rakursis ja niisamuti poolaktina nagu 1921. aastaga dateeritud teosel. Nüüd on figuuril jalas ainult madalad vöökohaga sinised retuusid, jalalabad on paljad. Pikad liivakarva juuksed ning väikesed rinnad viitavad naise noorusele. Ta vaatab meie poole sama neutraalselt ja emotsioonitult nagu Victorine Meurent Manet' maalil „Olympia“. Otsest viited Manet' meistriteosele on kass ja teenijanna, kes on esitatud nii-öelda kodukootud tõlgenduses. Esikäppadega voodile tõusnud kass on ehtne kodukass, kes kuulus alati ka kunstniku perre ja keda ta on Manet' eeskujul kujutanud vaatajate poole vaatamas. Teenijanna on aga lihtsakoelises tagasihoidlikus kleidis, põll ees, pilk alandlikumast alandlikumana maha suunatud. Ta ulatab kõige suhtes ükskõiksele lamavale naisele jõuka kliendi saadetud laegast. See detail osutab, et tegemist võiks olla noore kurtisaaniga.

Lõpetuseks

Käesolev artikkel annab ülevaate sellest, millised Natalie Mei teosed peegeldavad eelmise sajandi algusel Lääne-Euroopa kunstis esinenud prostitutsiooni teemat ja seksitöötaja kuvandeid. Selgub, et kunstnik käsitles seda sotsiaalkriitiliste teemade raames 1928. aastal valminud nelja pliiatsijoonistuse seerias noore neiu kupeldamisest üksikema kujutamiseni. Märkimisväärne on, et Mei kõrvutab intiimteenust müüvat üksikema teosel „Ema lapsega“ Neitsi Maarjaga ning tõlgendab ema ja lapse motiivi Neitsi Maarja ja Jeesuslapse kuvandina.

Teiseks tõstab artikkel esile paarina seisva meremehe ja naise pilditüübi, mis esineb Mei loomingus ja mida näeme teistegi eesti naiskunstnike, näiteks Aino Bachi loomingus. Saksa kujutav kunst osutab, et pilditüüp seostus prostitutsiooni

71 Louvre'i külastamistest vt nt K. Kirme, Jaan Koorti päevaraamat. Tallinn: Kunst, 1989, lk 68; F. Kull, Mässumehi ja boheemlasi. Esimesi Eesti diplomaate. [Tallinn]: Eesti Rahvusraamatukogu, 1996, lk 86.

72 Pariisi Louvre'i kunstimuuseumi mustvalge fotopostkaart (UTKK PK 296/K6) ja värviline fotopostkaart (UTKK PK 296/K6) Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse kogus.

73 K. Stahl, Ainulaadne sõsarkond, lk 125.

teemaga ja oli eriti soositud eelmise sajandi teisel kümnendil. Sadamalinna miljöös kohtusid maale tulnud meremehed ja seksitöötajad. Teemakäsitus varieerus kunstnike soost olenevalt erootilistest naistüüpidest tavaliste naisteni.

Kolmandaks täheldab artikkel, et paar väikest Mei akvarelli on osutanud, et lääne kunstis prostituuti kujutavate pilditüüpidega oli ta tuttav juba varem, hiljemalt 1921. aastal Pallasesse astudes. Sellele osutab tema teadlikkus Édouard Manet' „Olympiast“, millest ta aastakümne alguses esitas oma versioonid, mida võib pidada naiskunstnike puhul vägagi haruldaseks.

Artiklis esile tõstetud ja analüüsitud teosed osutavad, kuidas Natalie Mei väljaspool Euroopa kunstimetropole rikkus 1920. aastatel traditsioonilisi ja akadeemiliste meeskunstnike teostes kinnistunud naise kujutamise kaanoneid ning esitas nendest naiskunstnikuna uusi tõlgendusi.

Artikkel põhineb 2023. aasta mais Tallinnas toimunud konverentsil „Dekadents eesti kultuuris: tõlge ja tõlgendus“ peetud ettekandel „Taas kord Natalie Mei prostitutsiooniteemalistest joonistustest“.

The Multifaceted Image of the Commodified Woman in the Oeuvre of Natalie Mei

KAI STAHL

This article continues my research published in *Studies on Art and Architecture* in 2011, where I examined how Natalie Mei, as a woman and a female artist among male peers, represented and challenged conventional visual interpretations of women selling their bodies through the first three drawings mentioned. In my previous research on female authorship, I explored Yuri Lotman's concepts of culture and non-culture within the semiotics of culture. This time, I will focus on the motifs and topoi associated with the imagery of sex work, examining three modes of representation and interpretation: (1) a mother and child, (2) a man and woman as a couple and (3) a reclining female nude.

Based on extant works of art, Natalie Mei (1900–1975) was the first female artist in Estonia to visually explore the subject of sex work before the Second World War. In my early research, I analysed her graphite pencil drawings *Procuress* (Fig. 1), *Two Prostitutes* (Fig. 2) and *Women* (Fig. 3) as interpretations of this theme. My subsequent research has also included the drawing *Mother and Her Child* (Fig. 4) on the same theme. The first three drawings were later dated to 1928, and the latter was dated to the same year by the artist herself. In this article, I will explore these four works both as a sequence and as a series, scrutinising in detail the second and fourth drawings.

As in my previous research, my theoretical and methodological framework draws on feminist art history, a detailed close reading of works of art and the traditional iconographic analysis of Western art history. I will focus on the possible intertextual meanings and connotations in the artworks, and on how the canonised female figure is depicted and the image of a woman is typologically interpreted as a sex worker. Subsequent research on the works of Natalie Mei's contemporaries, women in particular, and on German artists closely connected with the Estonian art scene in the early 20th century has revealed that the theme of prostitution was already present in Mei's work before 1928, albeit perhaps indirectly. It is also worth noting that Mei was not the only Estonian artist whose oeuvre before the Second World War might have incorporated the figure of a woman selling her body.

First, I will provide a brief overview of the history and research surrounding Mei's artworks that address the theme of prostitution in 1928. Then, I will explore

the motifs associated with this theme. The drawings *Procuress*, *Two Prostitutes* and *Women* were left untitled by the artist but were later given descriptive titles. These works did not gain widespread recognition until the early 21st century. They were exhibited at the Kumu Art Museum in Tallinn in 2025, as part of a joint exhibition by myself and the museum's curators entitled *The Mei Sisters: Avant-Garde and the Everyday Life*.

As I have previously analysed, the drawing *Procuress* adheres to the stereotypical depiction of a procuress by Western male artists, but Mei explores the subject from a female perspective. The young woman is portrayed as modest and unattainable. The same figure seems to appear in the drawing *Women*, where the setting is more urban. She stands on the outskirts of a city alongside an older woman with heavy make-up, suggesting their roles as solicitors of intimate services. They also seem to recur in the drawing *Two Prostitutes*, depicted in a veristic and disillusioned manner, clearly indicating their roles as sex workers. The younger woman is shown dressed up and seated on a kitchen stool with her legs spread, reminiscent of the nude in Ado Vabbe's watercolour *Lady with a Fur Stole* (1925, Fig. 5). However, Mei, a female artist, left the crotch of the female figure sketchy, possibly to avoid revealing too much, resulting in an unfinished drawing.

Artists of the Weimar Republic frequently depicted sex workers. In the late 1990s, the art historian Marsha Meskimmon highlighted how artists' portrayals of sex workers were influenced by their gender. Male artists, such as Otto Dix and Georg Grosz, often caricatured women as sexual commodities through

strong eroticism and brutality, presenting women as objects for sale. Conversely, female artists depicted sex workers as self-confident and shameless. An illustrative example of this is Elfriede Lohse-Wächtler's watercolour *Lissy* (1931, Fig. 6). Similarly, three years earlier, in the drawing *Two Prostitutes*, Mei had portrayed a corpulent female figure barefoot in an under-shirt.

The round-faced young woman with slightly curly short hair in Mei's drawings *Procuress*, *Two Prostitutes* and *Women* appears to recur in the drawing *Mother and Her Child*. While this work could be interpreted as following the iconographic imagery of the Virgin Mary and the Child Jesus, Mei significantly departed from this tradition. She portrayed a contemporary single mother living in poverty, with a cracked door in the background, suggesting she might resort to sex work. In addition, the woman's breast is exposed on the side facing the viewer, rather than the child's side. *Mother and Her Child* can be seen as a continuation of the first three works, assuming the young woman's procuring was successful. In all of these drawings, the women (except for the procuress) stare at the viewer directly and intensely, yet the viewer does not engage with them. It is plausible that Jenny Uttar's charcoal drawing *Village Dance Party* (1928), depicting a single mother with her child as social outcasts, also addresses the theme of prostitution.

German artists frequently depicted prostitution in port cities, where interactions between sailors and sex workers were common. These portrayals strongly reflected the artists' gender perspectives. Natalie Mei's pencil drawing *Girl and Sailor* (1928, Fig. 7) explores the motif of a sailor and a

woman. However, its connection to the theme of sex work is ambiguous due to Mei's familial ties to seafaring. In contrast, Aino Bach's etching *Man and Woman* (1935, Fig. 8) seems to depict the sexual tension between the figures.

In the final section, I will analyse two small watercolours by Natalie Mei which indicate her familiarity with the depictions of prostitutes in Western art, at least by the time she joined the Pallas School of Art in Tartu in 1921. Mei reinterpreted the canonical topos of the reclining goddess of love in *Reclining Semi-Nude* (1921, Fig. 9), depicting the figure partly dressed in woollen socks and wrapped in a blanket, with large, bulging eyes. Similarly, in her watercolour *Reclining Semi-Nude with a Woman and a Cat* (ca 1921–1924, Fig. 10), Mei reinterpreted Édouard Manet's renowned painting *Olympia* by portraying the reclining woman in tight trousers. These works position Natalie Mei as one of the few early 20th-century Western European female artists to present a female perspective on the iconic man-to-man motif of the naked woman on the bed, often linked to prostitution.

The article is based on a paper delivered at the conference Decadence in Estonian Culture: Translation and Interpretation in May 2023 in Tallinn.

Tõnis Vindi 1970. aastate aktikunstist dekadentsiesteetika taustal

TÕNIS TATAR

Artikkel vaatleb Tõnis Vindi loomingut ajaloolises, kultuurilises ja ühiskondlikus kontekstis, küsides, mil määral saab seda seostada ajaloolise dekadentsi ideoloogia ja esteetikaga. Kuigi Vint ei teinud ülemöödunud sajandivahetuse uusromantilise kunsti mõjudest oma loomingule saladust, on „dekadentsi“ märksõna seni kunstniku loomingu retseptsioonis esinenud vaid põgusalt ega ole leidnud põhjalikumalt avamist. Kuna Vindi tegevus ja looming on väga mitmeplaaniline, piirdub siinne käsitus tema loomingu ühe osaga, peamiselt 1970. aastatel valminud figuraalsete kompositsioonidega.

Tõnis Vinti on nimetatud olemuselt modernistlikuks kunstnikuks, kes uskus positiivsesse arengusse, tulevikku, uutesse vormidesse ja nende potentsiaali.¹ Võib-olla välistab see asjaolu juba eos Vindi seostamise dekadentsi esteetikaga? Matei Călinescu on siiski osutanud, et ühiskonna kõrge tehnoloogiline arengutase ja dekadentsitunnetus on algusest peale täiuslikult ühilduvad. Nõnda tähistas just 19. sajandi masinaajastu ning anonüümne suurlinn punkti, kus dekadents muutus eneseteadlikult modernseks.² Teaduslik-ratsionaalsele maailmapildile alates romantismist osaks saanud kriitika mõjul kaldus *fin de siècle*'i vaimne raskuskese teise äärmusse, uusromantilisse müstitsismi, esoteerikalembusse ja estetismi.

Tõnis Vint ei teinud seostest ajaloolise dekadentsiesteetikaga kunagi saladust, nimetades romantikuid ja prerafaeliite korduvalt oma mõjutajate hulgas ning tutvustades neid mitmes ajakirjanduses ilmunud artiklis.³ Vindi retseptsioonis on tavatsetud 19. sajandi lõpu Euroopa uusromantismist enam rõhutada seoseid eksootilise Kaug-Ida kunsti ja mõtteviisidega. Võib-olla mõjusid need eesti kunsti kontekstis lihtsalt põnevamana. Näiteks Eha Komissarovi sõnul toetus Vindi kunst

1 P. Kormašov, Tõnis Vint: positiivsust õhkav tulnukas. – Eesti Päevaleht 26. V 2012.

2 M. Călinescu, Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 2003, lk 155–157.

3 T. Vint, Aubrey Beardsley imeline maailm. – Kunst 1971, nr 3, lk 12–18; T. Vint, Edward Burne-Jones ja neo-romantism. – Kunst 1977, nr 1, lk 21–29; T. Vint, Gustav Klimt. – Kultuur ja Elu 1977, nr 8, lk 47.

1970. aastatel vähemalt kolmele metatasandile – idamaisele müstikale, 1960.–1970. aastate neoavangardile ja popkunstile.⁴

Romantilise vaimsuse külgetõmme näib Vindile loomumane, sügav ning püsiv. Nii meenutab kunstnik 1985. aastal lennuõnnetuses hukkunud ukraina graafikut Aleksandr Aksininit sõnadega, mis võinuks ehk kirjeldada teda ennastki: „Aksinini natuur oli juba algul tugevalt romantiline. See oli too harv traagiline romantika, mis otsib sümboleid ja salasõnumit igapäevaelust. Sellest ka mõistetav tema tööstiili n-ö öine aktiivsus, mis omane inimesele, kes vajab vaikust ja üksiolekut, kellele mõtisklus on argiaskeldustest tähtsam [---].“⁵

Eesti kunstis oli Vindi kunstiliste eeskujude ja mõjutuste ajalis-ruumiline haare ainulaadne. Siinse kunsti traditsiooniline paleus, prantsuse maalikool, oli talle võõras, samuti suurem osa Saksa maalikunstist. „Lähedasemad on hispaanlased, skandinaavlased, jaapanlased,“ on ta 1971. aastal öelnud. „Praegu jälgin näiteks huviga pop-kunsti arengut, huvitavad veel juugend ja Jaapani kunst.“⁶ Oma eeskujudena on Vint nimetanud Viini hilisjuugendit, Vermeeri ja Kaug-Ida kunsti ning aktikunstis romantikuid ja prerafaeliite.⁷ Nii juugendi kui ka jaapani kunsti vastu tekkis Vindil huvi juba õpingute aegu (ta õppis 1962–1967 Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis graafikat). Jaapani-vaimustus põimus omakorda samaaegse huviga baroki ja rokokoo vastu. „Vähetuntud hilisrokoko oli omalaadne üllatus. Ka siin oli midagi, milles võis tunda lausa jaapanlikku tundepeenust,“ on kunstnik meenutanud.⁸ Kaug-Idast oli talle lähedasim Jaapani varane *shinto* kultuur, aga ka hiina *tao*-õpetusele rajatud esteetika. 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse figuuraalsetes töödes kasutas ta oma sõnul india kunstist pärinevaid kompositsiooniskeeme.⁹

Tõnis Vindi huvid ei piirdunud kujutava kunstiga, vaid haarasid endasse kogu visuaalkultuuri, ornamendid, kujundused ja kõikvõimalikud tasapinnalised visuaalsed vormid.¹⁰ Vindist kui teoreetikust, õpetajast ja gurst on palju kirjutatud, teiste hulgas on seda teinud tema õpilased. Näiteks kunstnik Riina Grethiel Leppoja sõnul iseloomustas Vindi õpetust ebatraditsiooniline erinevaid teemasid sünteesiv vaatenurk. Vinti huvitasid kõik visuaalse kultuuri nähtused, mis seostusid teadlikult või alateadlikult n-ö vaimsete ja metafüüsiliste teemadega. Leppoja toob näiteks vanade kultuuride geomeetrilise sümboolika, Kaug-Ida kunsti (tiibeti mandalad, vanahiina maalid, jaapani esteetika) ja filosoofia, Carl Gustav Jungi teooriad, aga ka vararenessansi, sürrealistide, sümbolistide ja prerafaeliitide kunsti.¹¹

Konventsionaalsega mitterahuldumine ning selle asemel ebatavalistesse ja ülimalt individuaalsetesse huvidesse sukeldumine iseloomustas ka ajaloolist dekadentsiesteetikat. Üldtuntud ja -hinnatud kultuurinähtuste asemel kõitsid

4 E. Komissarov, Ruum ja raamat Tõnis Vindi loomingus. – Tõnis Vint ja tema esteetiline universum. Koost. E. Taidre. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2012, lk 58.

5 T. Vint, Kunstisalongis. – Sirp ja Vasar 20. XII 1985.

6 J. Olep, Tõnis Vindist. – Tartu Riiklik Ülikool 28. V 1971.

7 M. Helme, Tõnis Vint. – Noorte Hääl 2. V 1982.

8 T. Vint, Tõusva päikese lummus. – Vikerkaar 2002, nr 11–12, lk 86; E. Taidre, Eesti kunsti viimane modernist ja esimene postmodernist Tõnis Vint. – Sirp 1. VI 2012.

9 T. Vint, Tõusva päikese lummus, lk 86.

10 P. Kormašov, Tõnis Vint: positiivsust õhkav tulnukas.

11 R. G. Leppoja, Alternatiivse kunsthariiduse rajaja Tõnis Vint. – Sirp 8. XI 2019.

dekadenti eksootika ja esoteerika, millega seostus salapära, müstika, erootika. Nii müstik kui eksootika ihaleja püüvad ideaalse unelmate maailma poole, kuid üks otsib seda enese seest ja teine väljast. Kui müstika kulmineerub kirjeldamatus maailmas, siis eksootika konkretiseerub mõnes ajaliselt ja ruumiliselt kauges atmosfääris. Eksootilist esteetikat hindav kunstnik loob illusiooni meeleliselt erutavast eksistentsist oma kujuteldavas atmosfääris. Mario Prazi sõnul on eksootika-armastuse näol tavaliselt tegemist koguni seksuaalse iha projektsiooniga.¹²

Tõnis Vindi loomingus ja mõtlemises näeme eksootika ja esoteerika tundlikku ja delikaatset kombinatsiooni. Lihtsustatult võib öelda, et neid esindavad Vindi töös vastavalt figuraalne ja abstraktne element, mis tema figuraalsetes kompositsioonides omavahel põimuvad. „Olen püüdnud anda euroopa alkeemilisele kunstile uue visuaalse interpretatsiooni, säilitades esoteerilisele kunstile omaseid vaimseid printsiipe,“ on kunstnik oma taotlusi selgitanud.¹³

Tõnis Vint ja ühiskond

Dekadents armastas vastuoksusi ja ambivalentisust ning selline on ka selle suhe ühiskonnaga. Ühelt poolt arendas dekadents edasi romantismi keskset ideed, mille kohaselt on kunstiline kogemus eeskujuks teistele kogemisviisidele.¹⁴ Ent teiselt poolt kujutas dekadentlik kultuur endast loova kohanematuse deklaratsiooni, mis võis väljenduda ühiskondlikku kõlblustunnet riivavais hoiakuis.¹⁵ Esteetiline inimene oli põhiolemuselt isekas, ta oli ükskõikne religiooni, moraali, hariduse, poliitiliste põhimõtete ja sotsiaalsete hüvede suhtes, eelistades ühiskonnas kehivatele väärtustele neid, mis tulenesid tema privaatsetest esteetilistest huvidest. Dekadendil puudus üldkehtiv positiivne programm – miski polnud talle võõram kui idealistlikult või väikekodanlikult platvormilt lähtuv moraliseerimine ja hukkamõist.

Niisiis võib dekadentsikultuur seisneda nii elu kontsentreerimises kui ka sellest eemaldumises ja koguni sellele vastandumises. Ka Tõnis Vindi mõttekäikudes ja loomingus võib suuremal või vähemal määral täheldada dekadentsiesteetika mõlemat toimimisviisi. Ühelt poolt oli tegemist Eestis 1970. aastatel kujunenud keerulise, rafineeritud, eskapistliku ja šifreeritud „elevandiluust torni“ esteetika tüüpilise esindajaga. Sirje Helme sõnul järgis Vindi loomingu suhe ühiskonnaga Euroopa modernismi printsiipe, milleks olid arrogants ja individualism. Tema hinnangul Vint pigem ei soovinud luua silda tegelikkusega, vaid visandada ajaliselt ja ruumiliselt määratlemata paralleeluniversumit.¹⁶ Ka Eha Komissarovi sõnul oli Vint „suurepäraselt teadlik barjäärast enda ja väljaspoolse maailma vahel“. ¹⁷ Ent

12 M. Praz, *The Romantic Agony*. Birkenhead: Collins, 1960, lk 223–227.

13 T. Vint, *Tõusva päikese lummus*, lk 87.

14 S. Givone, *Intellektuaal*. – *Romantismiaja inimene*. Koost F. Furet. [Tallinn]: Avita, 2003, lk 238.

15 J. Undusk, *Saateks*. – *Kurja lillede lapsed*. Eesti dekadentlik kunst. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, Eesti Teaduste Akadeemia Uneri ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2017, lk 9.

16 S. Helme, *Korter nr 22* – üks Tõnis Vindi esteetilise universumi planeetidest. – *Tõnis Vint ja tema esteetiline universum*, lk 43–46.

17 E. Komissarov, *Ruum ja raamat Tõnis Vindi loomingus*. – *Tõnis Vint ja tema esteetiline universum*, lk 58.

teiselt poolt ei lõppenud Tõnis Vindi loomingu paralleelmaailm pildiraami ja galeriikuksega. Elnara Taidre on käsitlenud Vindi kunstipraktikaid tervikkunstiteosena.¹⁸ Vint ei olnud kunstnik, vaid ühtlasi mõtleja, kirjutaja, uurija ja õpetaja. Palju on kõneldud tema Tallinna Mustamäe ja Gonsiori tänava korterite jaapanipäraselt minimalistlikust kujundusest, mida tajuti stagnatsiooniajal ajal halli tegelikkusega väljakutsuvalt kontrasteeruva eluolu estetiseerimisena. Siinse artikli kontekstis on huvitav märkida, et ka Vindi kuulsate korterite interjööride tõenäoline eeskuju pärineb dekadentsi perioodist. Selleks oli *fin de siècle*'i esteetliku maalikunstniku James McNeill Whistleri kodumaja The White House (1877–1878) Londonis, mida Vint 1974. aastal põgusalt ka Eesti lugejale tutvustas. Vint nimetas Whistleri kodu juures kõige tähtsamaks jaapanlikku lihtsust, heledust ja selgust ning märkis kunstniku elulaadi täielikku kontrasti ümbritsevaga.¹⁹ Nagu Vindi puhul sagedane, kõneles ta siingi teisest kunstnikust kirjutades tegelikult ühtlasi iseendast.

Ajalooline dekadents püüdis hinnanguid andmata hõlmata ka elu ärevaid aspekte, nagu pahelisus, seksuaalsus, haigus ja surm.²⁰ Vindi loomingus puudub paheline, transgressiivne, liialduse, languse ja allakäiguga seonduv aspekt. Tema kunstnikupositsioon oli Eesti nõukogudeaegsele nonkonformistlikule intelligent-sile iseloomulikult sügavalt eetiline. Kunst ei olnud esteetiline mäng, vaid tõsine asi ja vastutus. Ummikutundes ja dissonantsides kümblemise asemel tuli näidata teed lahenduse poole. Tõnis Vindi jaoks oli selleks ilus, puhastes sümbolites ja õilsas geometrias seisneva esteetika ja eetika harmooniline ühendus, mis muudab maailma eredaks, värviliseks, elavaks ning inimesed vabaks, loomulikuks ja loominguliseks.²¹

Ka Vindi korterites aset leidnud salongilikke koosviibimisi iseloomustas püüdlus esteetika ja eetika harmoonilise ühenduse poole. See ei olnud koht enesehävituslikule hedonismile, reflekside ohjeldamatule peenendamisele, isegi mitte vahinglikule *Spiel*'ile. Leonhard Lapin on meenutanud: „Tema kodus ei korraldatud joominguid ega orgiaid, Tõnis Vint oskas külalisi vaos hoida ja estetiseerida. Ta ei tülitlenud ega söimelnud, aga ei sallinud lollust ja labasust. Ta õpetas meile selget meelt.“²² Õhkkond oli sulnilt intellektuaalne – istuti põrandal ringis, joodi teed ja kohvi, uuriti võõrustaja raamatukogu ja vahetati teadmisi. Leppoja sõnul oli Vindi eesmärgiks tutvustada oma õpilastele ja külalistele „teistsugust, vahel isegi jahmatavat vaatenurka, mis aitas välja tulla maailmavaatelisest tardumusest ning pakkus ainekst iseseisvalt edasi mõelda.“²³

Tõnis Vindi poolprivaatse ruumi lahutamatuks ja iseloomulikuks atribuudiks olid raamatud. Kunstniku jaoks kujutasid raamatud endast omanäolist kirge. Kriitik Evi Pihlaku sõnul vaatas Vint raamatuid esmajoonel kunstniku pilguga, ammutades neist puht visuaalset informatsiooni. Vint jäi ka lugedes kunstnikuks ja tema kunst on algusest peale olnud natuke raamatumõjuline.²⁴

18 E. Taidre, Tõnis Vindi kunstipraktikad kui sünkretistlik kunstiteos. – Tõnis Vint ja tema esteetiline universum, lk 19–39

19 T. Vint, Tühi ruum. – Kunst ja Kodu 1974, nr 2, lk 27.

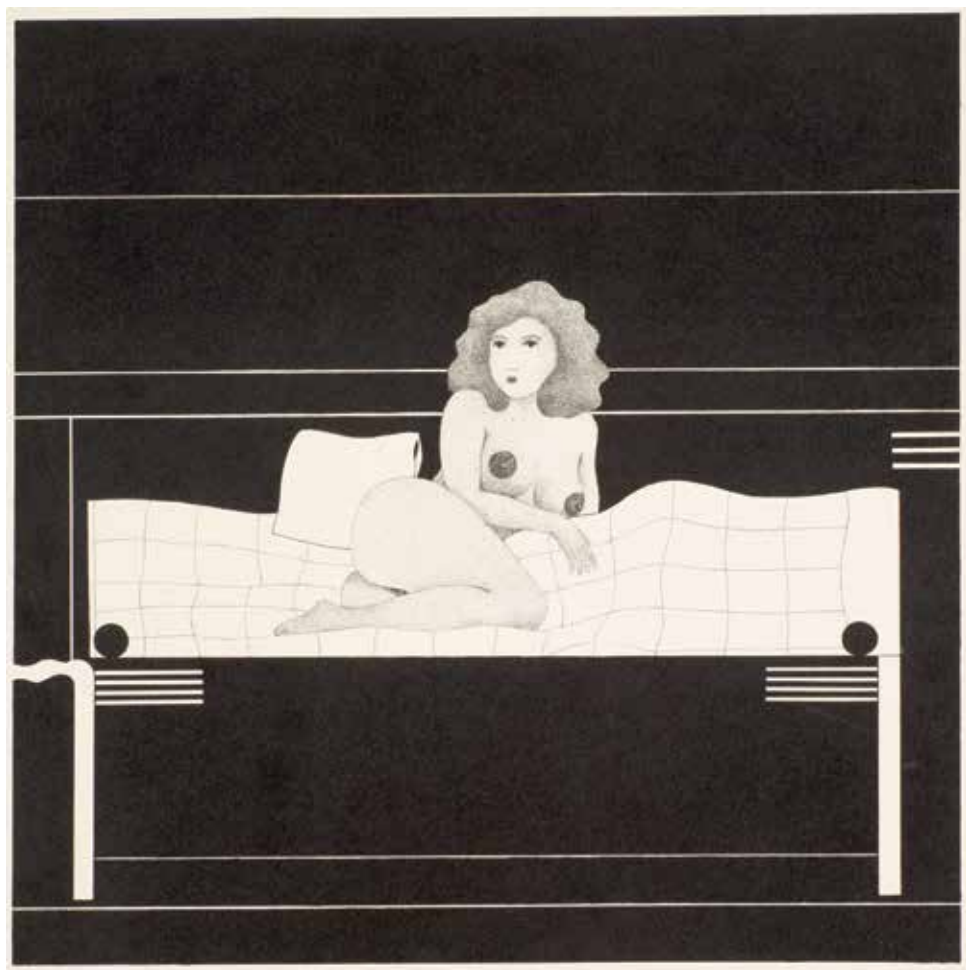
20 U. Eco, Ilu ajalugu. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, lk 330.

21 R. G. Leppoja, Alternatiivse kunsti hariduse rajaja Tõnis Vint.

22 L. Lapin, Õpetaja Tõnis Vint. – Sirp 28. VI 2019.

23 R. G. Leppoja, Alternatiivse kunsti hariduse rajaja Tõnis Vint.

24 E. Pihlak, Muutuv ja iseendaks jääv Tõnis Vint. – Kodumaa 11. IV 1984.



1.

Tõnis Vint. Voodis lamav tüdruk. 1973. Litograafia. Lm 62,2×60,2 cm. EKM G 11138.

Tõnis Vint. Girl on the bed. 1973. 62.2×60.2 cm. Art Museum of Estonia, G 11138.



2.

Tõnis Vint. Naine. 1969. Tušš. 36,5×11 cm. Erakogu.

Tõnis Vint. Woman. 1969. Indian ink. 36,5×11 cm. Private collection.



3.

Tõnis Vint. Tuba I. 1971. Tušš, gvašš. Lm 49,5×48,5 cm. TKM B 2120.

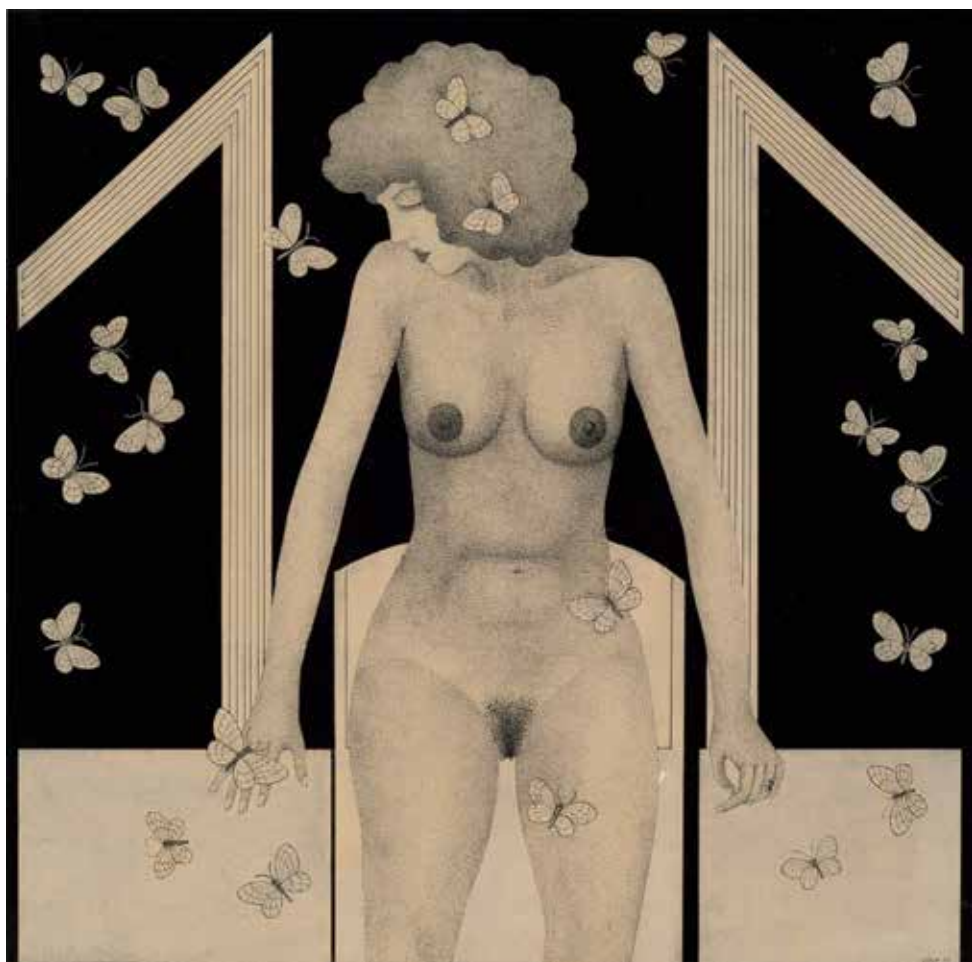
Tõnis Vint. Room I. 1971. Indian ink, gouache. 49.5×48.5 cm. Tartu Art Museum, B 2120.



4.

Tõnis Vint. Tuba II. 1971. Tušš, gvašš. 49,5×48,5. TKM B 2121.

Tõnis Vint. Room II. 1971. Indian ink, gouache. 49.5×48.5cm. Tartu Art Museum, B 2121.



5.

Tõnis Vint. Liblikad. 1973. Tušš, gvašš. 35×35 cm. EKM G 29502.

Tõnis Vint. Butterflies. 1973. Indian ink, gouache. 35×35 cm. Art Museum of Estonia, G 29502.



6.

Tõnis Vint. Figuur. 1973. Guašš. 35,6×35,6 cm. EKM G 11139.

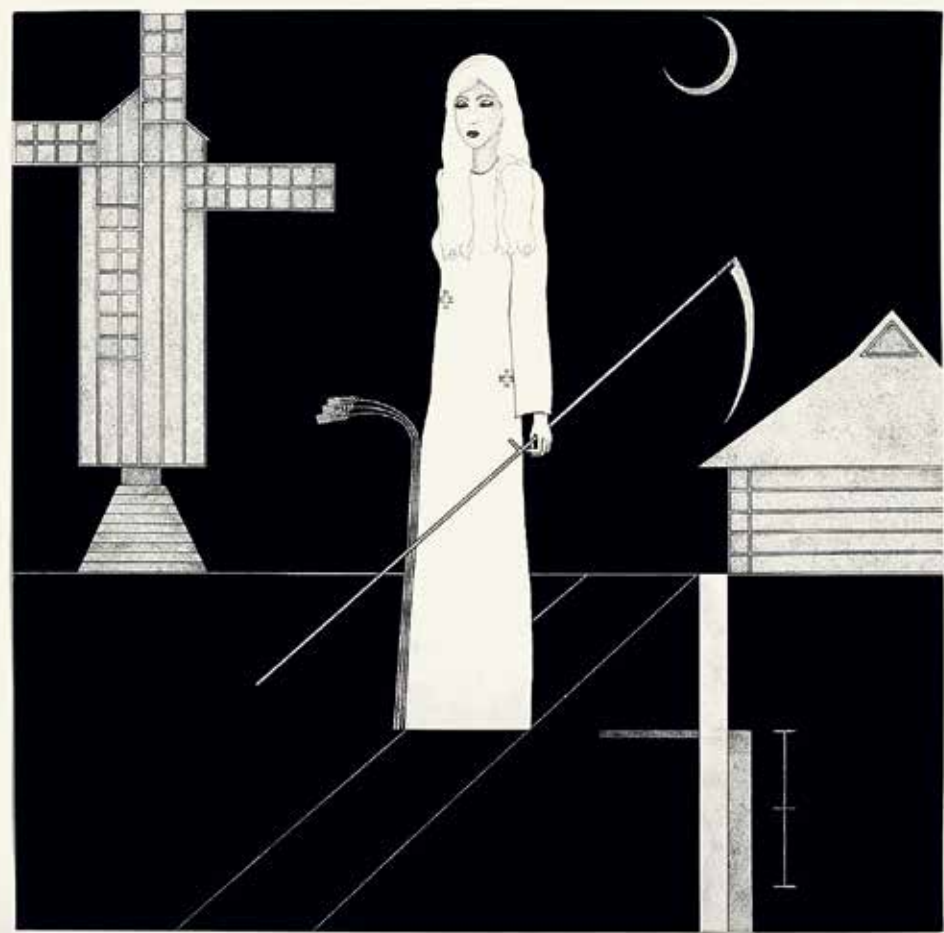
Tõnis Vint. Figure. 1973. Gouache. 35.6×35.6 cm. Art Museum of Estonia, G 11139.



7.

Tõnis Vint. Kahekesi lillega. 1976. Tušš, guašš. 42,9×42,9 cm. EKM G 10964.

Tõnis Vint. Alone With a Flower. 1976. Indian ink, gouache. 42.9×42.9 cm. Art Museum of Estonia.



8.

Tõnis Vint. Lõikuskuu I. 1982. Tušš, gvašš. 43×43,2 cm. Erakogu.

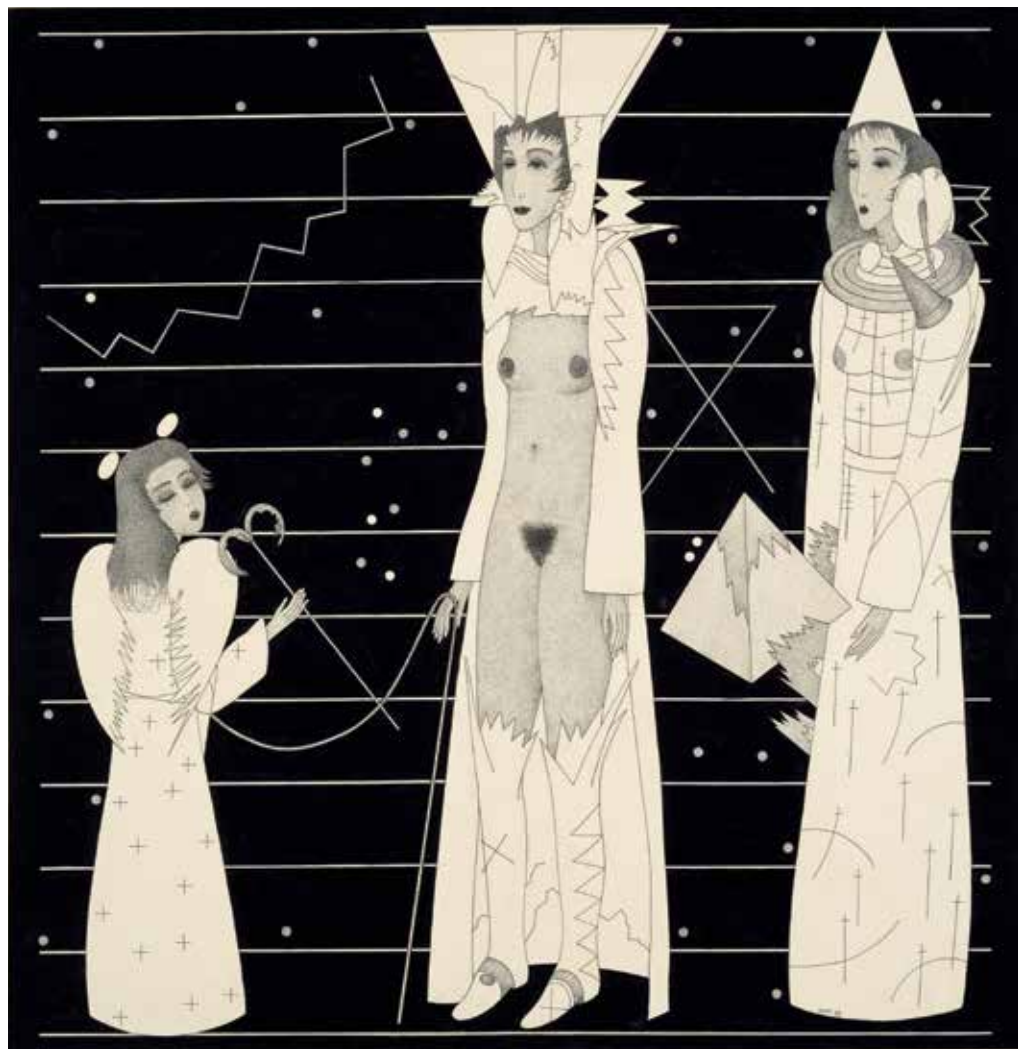
Tõnis Vint. Harvest Moon I. 1982. Indian ink, gouache. 43×43.2 cm. Private collection.



9.

Tõnis Vint. Tuuled I. 1983. Kõrgtrükk. 52×46 cm. EKM G 22738.

Tõnis Vint. Winds I. 1983. Relief printing. 52×46 cm. Art Museum of Estonia.



10.

Tõnis Vint. Ööhelbed I. 1988. Tušš, guašš. 62,5×60,7 cm. EKM G 26934.

Tõnis Vint. Night Flakes. 1988. Indian ink, gouache. 62,5×60,7 cm. Art Museum of Estonia.



11.

Tõnis Vint. Siiriuse kirjad II. 1986. Tušš, gvašš. 43,1×43 cm. EKM G 26932.

Tõnis Vint. Letters of Sirius II. 1986. Indian ink, gouache. 43.1×43 cm. Art Museum of Estonia.

Filoloogiline ja bibliofiilne hoiak ning meelelise ja intellektuaalse maailma sügav läbipõimimine esteetiliseks tervikuks on ehedalt dekadentlik nähe. Sirje Helme sõnul lõi Vint enda ümber võimsa omaette sfääri, mida iseloomustas vaimne sõltumatus.²⁵ Torkab silma, et mõnikord on kaasaegsete mälestustes raske eristada Vindi salongide sotsiaalset ruumi ning tema loomingu esteetilist ruumi. Näiteks on tarbegraafik Ivar Sakk võrrelnud Vindi kunsti propaganda ja räpasuse eest põgene misega valgesse, tühja, vaiksesse ruumi.²⁶

Oma ühiskondliku ideaali sõnastamisele jõudis Vint kõige lähemale 1986. aasta intervjuus, milles ta nimetas kunsti eetilise sihina loomulikkuseni jõudmist: „Ühiskond, kus tabusid vähem, on loominguliselt vabam ja jõulisem, loovus on üldse väga tihedasti seotud psüühilis-erootilise suhtlussfääriga, sealt tulevate impulssidega.“²⁷ Teisal on Vint avaldanud lootust, et inimkond jõuab vahepealse liigselt indiidiga seotud ja moonutatud maailmapildi juurest tagasi „õige ja normaalse juurde“.²⁸ Mõõngem, et viimast ideed on dekadentsiga seostada keeruline. Vint on kõnelnud uue põlvkonna teistsugusest, nõudlikumast ilutarbest.²⁹ Sellist ilustandardit esindas kahtlemata ka kunstniku looming, mille kohta Elnara Taidre on väitnud, et see oli mudeliks ka millelegi suuremale, mis võib väljuda pildiruumist reaalsesse keskkonda. Tema sõnul käsitas Vint oma töödes esinevaid ran geid geomeetrilisi struktuure ja tundelisi naiskujusid vastuoluvabalt, sest taoline korrastatud ruum pidi inimesele ka reaalselt elukeskkonnaks sobima.³⁰

Brežnevlik dekadents

Vindi looming ja tegevus olid rõhutatult apoliitilised, aga see ei tähenda tingimata, et kunstnikul puudus ühiskondlik positsioon ja suhtumine. Esteetiline hoiak võis nõukogudeaegses eesti kunstis kanda avaramat tähendust kui pelk maitseküsimus.³¹ Jaak Kangilaski sõnul kujutas suur osa hilissotsialistliku perioodi eesti kunstist endast esteetilist lunastust argipäevast. Ent samas oli paljudes teostes lisaks visuaalsele kvaliteedile ka sotsiaalseid või poliitilisi vihjeid ning nad võisid väljendada erinevaid meeleolusid ning ideid sarkasmist ja irooniast kuni nostalgia, ängi ja ahastuseni.³²

Sirje Helme hinnangul motiveeris ka Vindi ringkonda kohkumus selle üle, mis ühiskonnas ja kultuuris toimus.³³ „Inetus ahistab, olgu kas või kole pakend, purgisilt, mille katsumise järel tahaks käsi pesta, maailma inetuimad kirjaümbrikud,“ on kunstnik 1986. aastal öelnud. Ka Leonhard Lapini sõnul tuleb Vindi „loomingu

25 P. Kormašov, Tõnis Vint: positiivsust õhkav tulnukas.

26 Samas.

27 M. Peil, Draakoni galeriis. – Sirp ja Vasar 21. III 1986.

28 M. Sobolev, Haldjateriigi õukonnakunstnik Tõnis Vint. – Hommikuleht 7. X 1993.

29 M. Peil, Draakoni galeriis.

30 E. Taidre, Mudel, metafoor, mäng. Omamütoloogiline tervikkunstiteos visuaalkunstis 20. sajandi paradig mavahtuse kontekstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 2016, lk 157, 160.

31 S. Helme, Korter nr 22..., lk 47.

32 J. Kangilaski, Mõjukas monograafia eesti 1970. aastate kunstist. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2013, nr 1 (22), lk 234–235.

33 S. Helme, Korter nr 22..., lk 47.

mõistmiseks [...] teada tollast „nõukogude tegelikkust“, keskkonda, mis aasta-aastalt muutus üha koledamaks, ning inimsuhteid, mis käisid üha enam alla, vaimsust, mida lõpuks enam olemaski polnud. Kuna nõukogude esteetiliselt vaene keskkond, karused inimsuhted ei pakkunud kaunitest kunstidest vallatud inimhingele õieti midagi, tuli põgeneda „ilusa elu“ ja seda väljendavate „ilusate piltide“ maailma, rafineeritud esteetika unelmaisse, kultuuridesse, mis enamat pakkusid. Nii tõusis ausse ka „ülim ilu“, millega oma labastatud ja kurnatud hinge üritati lihvida.“³⁴

Tõnis Vint kuulus Eesti hilisnõukogude kunsti kõrgesteetika ülempreestrite kilda. Vindi esteetiline hoiak tähendas muuhulgas seda, et (esteetiliselt, eetilisel ja tehnilisel) laitmatu ei pidanud olema üksnes kunstiteose sisu, vaid ka vorm(istus). Vint kultiveeris lähenemist, mille kohaselt pidi iga võõraste silmade alla jõudev teos olema lõplik ja eneseküllane objekt. Kunstniku vend Toomas Vint on seda taotlust põhjendanud sooviga eristuda vene kunstnikest: „Meie koolkond oli selline, et näitusele esitati raamitud töö. Vene kunstnikud panid oma maalile neli värvimata liistu ümber ega loonud esteetilist platvormi, millelt ennast välja pakkuda.“³⁵

Radikaalne esteetiline ja moraalne võõrandumine ühiskonnast ning selle võõrandumise teadlik kultiveerimine kujutab endast ehedalt dekadentlikku viisi maailmaga suhestumiseks. Stagnatsiooniaegne Eesti NSV oli sellise positsiooni kujunemiseks ideaalne keskkond. Sotsioloog Aili Aarelaiu sõnul asendus 1970. aastate Eesti ühiskonnas igasugune tulevikuvaade lõputult kestva vastikuvõitu olevikuga. Seda perioodi iseloomustas sotsiaalne indifferentsus, inimeste enesesse sulgumine, enda ja süsteemi vahele seina ehitamine. Selgeks oli saanud, et süsteemi pole võimalik muuta, see kas laguneb kunagi ise või tuleb temast võimalikult sõltumatult elada. Süsteemist distantseerumiseks tuli luua oma reaalsus. Levis abstraktne mõtlemine abstraktsest ühiskonnast, mille kõrval päevapoliitikast kõnelemine oli teisejärguline.³⁶ Ants Juske sõnul sulguti 1970. aastatel endasse ja tegeldi süvendatult oma erialaga. 1960. aastate kunstiuuendajatest hakkas Kaljo Põllu fennougristik, Olav Maran pöördus religiooni, muusikas tulid avangardistliku dodekafoonia ja atonaalse muusika asemele keskaegsed koraalid ja vanamuusika. „Eks see kõik oli omamoodi eskapism selle absurdse nõukoguliku tegelikkuse eest,“ on Juske leidnud.³⁷

Intellektuaalne noorus hoidus poliitikast kõrvale ja otsis võimalusi vabamaks eneseväljenduseks kunstides ning teaduses.³⁸ Olgu tegemist Arvo Pärdi või Veljo Tormise muusika, Jaan Krossi romaanide, Juhan Viidingu, Hando Runneli, Jaan Kaplinski luule, Tiit Pääsukese, Enn Põldroosi, Olev Subbi maalikunsti või Tartu-Moskva koolkonna semiootikaga – ühiskonna jaoks depressiivne stagnatsiooniaeg andis kõrgkultuuris kõige silmapaistvamaid saavutusi. Kultuuris olid võimalikud värvid ja vabadus, sügavus ja rõõm, mida väsinud totalitarism sotsiaalses tegelikkuses tuimalt summutas. Mihkel Mutt mäletab 1970. aastate vaimsest atmosfäärist

34 L. Lapin, *Avangard*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003, lk 174.

35 T. Tatar, *Kolmas tee Eesti NSV kunstis: avangardi ja võimumeelsuse vahel*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2015, lk 91–92.

36 A. Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*. Tallinn: Virgela, 1998, lk 197, 201–202.

37 A. Juske, *Kirglikud aastad*. Tallinn: Eesti Päevaleht, 2006, lk 78.

38 A. Aarelaid, *Ikka kultuurile mõeldes*, lk 201.

tunnet, et haritlaste suhtelised vabadused mõjusid kuidagi kohatult ja taktist väljas. Need ei haakunud enam ühiskonnaga, kus kõik muutus jäigemaks ja nakksemaks.³⁹

Muti sõnul motiveeris stagnatsiooniaegse haritlaskonna käitumist vastumeelsus kaasa minna südika ja optimistliku riikliku üldhoiakuga: „Vene ajal jäi vahel mulje, et kõik kultuuri- ja suur osa muid inimesi olid südametunnistajad, kõik valulesid hirmsasti.“⁴⁰ Kunstirahva enamikul oli suhteliselt palju aega, raha ning ühtekuuluvustunnet. Viimane johtus niihästi ühise vaenlase tajumisest kui ka omavahelise konkurentsi vähesusest, mis omakorda tulenes ühiskondlikust süsteemist. Muti sõnul ei erinenud vaimueliit siin ülejäänud ühiskonnast, vaid oli selle vastupeegeldus ja kvintessents.⁴¹ Nähtavamaks eskapismi praktikaks oli boheemlus, joomine ja laaberdamine, vähem väljapaistvaks väikeste vaimuaristokraatlike omaruumide tekitamine. Doris Kareva: „Meie seltskond soovis elada väljaspool aega ja olemasolevat ühiskonda. [...] Mul oli ükskõik, mis riik minu ümber toimis, püüdsin üksnes seda vaimuhaigust vältida.“⁴²

Alasti Eesti NSV-s

Kuna Tõnis Vindi loomingust suhestuvad dekadentsi mõistega eelkõige tema naisaktid, tuleb järgmiseks peatuda alastikujutiste tähendusel hilissotsialistliku perioodi eesti kunstis. Alastuse ja seksualiseeritud keha kujutamine oli nõukogude visuaalkultuuris probleem, millesse suhtumine ei olnud ajas muutumatu ega ühene. Idealiseeritud naisakt kui akadeemilise kõrgkunsti žanr mahtus üldiselt nõukogude kunsti piiridesse. Sotsrealistliku meetodi lõdvenedes hõlmas lubatud ala ka modernistliku akti traditsiooni.⁴³

Teine lugu on erotiseeritud naisekujutisega. Nõukogude Eesti avalikus ruumis ja visuaalkultuuris puudusid seksualiseeritud naisekujud. Mihkel Muti sõnul kehtis hilissotsialistlikus Eestis kunstiloomingule kaks kindlat (kuid ebamääraste piiridega) tabu: pornograafia ja kompartei juhtiva osa eitamine.⁴⁴ Katrin Kivimaa on osutanud, et nõukogude moraalile omane erootikavastasus tulenes vähemalt osalt Läänele vastandumise läbi konstrueeritud vene identiteedist. Eesti kultuuriidentiteet seevastu oli lääne kultuuri mõjude ja eeskujudega tugevalt ja teadlikult seotud. Sama olulisena seostus erotiseeritud naisakt kui üks modernistliku kunsti olulisi troope kultuurilise modernsusega. Tajutud seos läänelikkuse ja modernsusega andis erootilisele kunstile siinses ühiskonnas sümbolse lisatähenduse nõukogudevastase eristumisaktina.⁴⁵

Totalitaarne nõukogude võim hõlmas ka inimese keha, eitades selle seksuaalsust ja allutades selle normeeritud soorollidele. Seevastu läänelik-modernse

39 M. Mutt, Mälestused IV. Kandilised sambad. [Tallinn]: Fabian, 2011, lk 13.

40 M. Mutt, Mälestused V. Päikesepoolel. [Tallinn]: Fabian, 2011, lk 141.

41 Samas, lk 141.

42 A. Aarelaid, Ikka kultuurile mõeldes, lk 227.

43 K. Kivimaa, Naisakt nõukogude perioodi kunstis. Varjatud erootika, politiseeritud žest, profotefeministlik kujund? – Ariadne Lõng 2010, nr 1 (2), lk 28.

44 M. Mutt, Mälestused VI. Elukott. [Tallinn]: Fabian, 2011, lk 34.

45 K. Kivimaa, Naisakt nõukogude perioodi kunstis, lk 27–30.

kehakäsitlemise üheks aspektiks oli eriti alates 1960. aastate seksuaalrevolutsioonist just subversiivne ja privaatne keha. Viimasega seondunud ihadest tulvil kujundi-maailm võis olla nõukogulikule moraale täiesti võõras.⁴⁶ Selles võtmes on Tõnis Vindi aktijoonistusi mõistnud Leonhard Lapin, kelle sõnul oli tegemist sotsrealistlike tööinimeste kujutiste paroodiaga: „Vindi naised ei tööta, vaid istuvad või lihtsalt seisavad, nad tulevad või lähevad eikuhugi, nad isegi ei tee pingsat mõttetööd, vaid lihtsalt mõõlutavad kuhugi kaugusse vaadates. [...] Tõnis Vint lisab figuuri-dele ka tugeva annuse erootikat naiste rõhutatult välja joonistatud sootunnustega ning atribuutikaga, mis viitab lembeelu primaarsusele. Kujutage ette nõukogude ametniku raevu, kui ta kunstinäitusele „töö ilu“ otsima minnes hoopis nägi kummalistes ruumides olelevaid kauneid alasti naisi, kes nõukogude inimest välja-kutsuvalt ahvatlevad seksitoimingutele.“⁴⁷

Vint on väitnud, et mõned tema varased tööd tsenseeriti kui erootilised: „Olin sellises nimekirjas, mille põhjal kirjutati žüriile ette, et mida vähem Vinti, seda parem.“⁴⁸ Kui 1975. aastal lasi Glavlit eemaldada almanahhi Kunst juba trükitud numbrist Vindi artikli „Kuldne lill. Tantra. Tao“, oli põhjuseks siiski orientaalne esoteerika, mitte erootika.⁴⁹ Avangardismist, erootikast ja ida müstikast hoolimata oli Vint läbi nõukogude perioodi kõigiti ja tunnustatud kunstnik, Eesti NSV Kunstnike Liidu liige, ajakirjade kujundaja ja esinduslikel näitustel ülesastuja.⁵⁰

Dekadentlik naisekuju

Tõnis Vindi erootiliste naisaktide käsitlemise puhul tuleb eelnevale lisada kunstiajalooline mõõde. Nagu juba märgitud, põimuvad siin mõjutustena eelkõige jaapani esteetika ning 19. sajandi prerafaelliitide ja uusromantiliste meistrite kunst. Mis puutub esimest, siis on Vint juba 1971. aastal öelnud: „Viimastel aastatel olen hakanud tundma üha sügavamalt huvi Jaapani kultuuri vastu. Ja kui ilusad on nende pildid – maastik, Buddha, jaapanlanna peegli ees, jaapanlanna vaatleb kirsioit, lihtsalt grupp jaapanlannasid või siis kured pilliroos. Väga lihtsad teemad, kuid neis on midagi täiuslikku.“⁵¹

Vindi 1970. aastate sümbolistlikus stiilis lisandus idamaisele lihtsusele, tasakaalule ja looduse ilu tunnetamisele uusromantiline naiseilu kultus ning dekadentlik hedonism ja erootika. Prerafaelliitidest oli Vindile lähedasim Edward Burne-Jones, kelle töödes ta tõstis esile erilist selgust, puhtusetaotlust ja lausa utoopilist positiivset ideaali.⁵² Elnara Taidre on Vindi puhul osutanud ikonograafilistele paral-

46 Samas, lk 29.

47 L. Lapin, Avangard, lk 176.

48 E. Taidre, Eesti kunsti viimane modernist ja esimene postmodernist Tõnis Vint.

49 P. Erelt, Tsensooride meelevallas. – Eesti Ekspress 24. VIII 2006.

50 Raul Meel on sarkastiliselt märkinud, et Jüri Arrak, Tõnis Vint, Leonhard Lapin, Andres Tolts, Ando Keskküla, Jüri Okas olid 1970. aastail ja 1980. aastate alguses Eesti kunsti tuntuimad nonkonformistid, kes ühtaegu jõudsid keskmiselt 30-aastasena headesse prestiižsetesse ateljeedesse ning said kunstnike liidu abiga korterid. Vt R. Meel, Minevikukonspekt. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2002, lk 191.

51 J. Olep, Tõnis Vindist. – Tartu Riiklik Ülikool 28. V 1971.

52 T. Vint, Tõusva päikese lummuses, lk 87; T. Vint, Edward Burne-Jones, lk 24.

leelidele Burne-Jonesi maalidega „Hukatuslik pea“ (1886–1887, Southampton City Art Gallery) ja „Veenuse peegel“ (1877/1898, Calouste Gulbenkian Museum), mis eelkõige seisneb nende keskendunud psühholoogilises, hüpnootilises meeleolus.⁵³

Kui prerafaelliidid olid fetišeerinud naiseilu, siis dekadents ritualiseeris seksuaalsuse.⁵⁴ Dekadentsikunstiga seoses tuleb puudutada Tõnis Vindi ühisosa Aubrey Beardsley'ga. Nad olid sarnased juba välimuselt. Mõlemad töötasid mustvalges laadis, mõlemad tavatsesid töötada öösiti, mõlemad ammutasid inspiratsiooni rokoost ja jaapanlikust peenusest. Vint ei teinud saladust, et rafineeritult erootilise aktikunstnikuna oli talle eeskujuks just Beardsley. Nii nagu Beardsley oli 80 aastat varem kopeerinud jaapani puulõikeid, hakkas Vint retušeerima Beardsley tušijoonistusi, õppides niiviisi omal käel tundma viimase voolavat joont.⁵⁵ Camille Paglia on Beardsley ületamatult graatsilise stiili puhul märkinud, et see oli kõike muud kui väärtusneutraalne. Juugendlikud vormid väljendasid dekadentlikku maailmavaadet, kurvilised rütmid sugereerisid apolloonilise tahtejoõ allutamist dionüüsilistele ahvatlustele.⁵⁶ Beardsley erootilisele laadile oli tunnuslik kummaline ihar ja impotentne kirk ja kontemplatiivne sensuaalsus. Paglia sõnul oli Beardsley kui kloosterlik pornograaf, kes taandas looduse värvid ja vormid viljatuks mustvalgeks, manades esile „esoteeriliste seksuaalsete tegelaskujude eneseküllase ruumi“.⁵⁷

Tõnis Vindi kunstile on samuti iseloomulik kontemplatiivne meelelisus, ent beardsley'likku salakavalat pahelisust selles siiski ei leidu. Ei ole ka teada, mil määral Vint seda aspekti oma eeskju kunstis teadvustas ja hindas. Kunstniku enda selgitus sellele, mis teda 19. sajandi uusromantikute juures paelus, oli järgmine: „Eelkõige huvitab mind nende juures aga nn kujutamisvabaduse eetiline printsiip. Sellele vastavalt leidsid nad, et mida suuremaid vabadusi lubatakse endale akti kujutamisel, seda kõrgem peab olema tausta organiseerimise aste, kompenseerimaks pealetükkivat meelelisust ning andmaks maalile erinevaid mõistmistasandeid.“⁵⁸ Teisal on ta sama mõtte sõnastanud niiviisi: „Mida tugevam on pildis psüühilis-erootiline pinge, seda õilsamat vormi ta nõuab.“⁵⁹

Vindi aktigraafika

Tõnisvindilik aktimotiiv ilmub meie ette esmakordselt 1969. aastal, mil on valminud väike tušijoonistus „Naine“ (erakogu, ill 2). Tööl kerkib lillelisest ümbrusest lähivaa-tes esile tõsise ilmega kaunis aktifiguur. Iseloomulik on lilleõite hoolikas ükshaaval kujutamine, mis lähendab looduse ornamendile. Joonistuse stiil vastab sellele, kuidas Camille Paglia on näinud prerafaelliitide kunsti, mis on tema sõnul staatiline ja väldib keskset fookust: „Meie silma ei juhita automaatselt inimfiguuridele, vaid

53 E. Taidre, Mudel, metafoor, mäng, lk 157.

54 C. Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books, 1991, lk 494.

55 E. Taidre, Tõnis Vindi kunstipraktikad kui sünkretistlik tervikkunstiteos, lk 25.

56 C. Paglia, *Sexual Personae*, lk 496.

57 Samas, lk 505.

58 M. Helme, Tõnis Vint.

59 M. Peil, Draakoni galeriis.

sunnitakse seda rändama mikroskoopilistel detailidel. [...] Prerafaeliitide maalil on kõik näha liiga selgelt.⁶⁰

Ajakirja Noorus 1969. aasta märtsinumbri kaanel kohtame esmakordselt Vindi figuraalstiili teist põhielementi – minimalistlikku jaapanipärast interjööri. Vindi sõnul oli tal esialgu raskusi geomeetrilise struktuuri ja figuraalsuse lepitamisega. Ammutades eeskuju Klimtist, Vermeerist ja Kaug-Ida kunstist, leidis ta lahenduseks struktuurile asetatud pildi.⁶¹ Tõepoolest, figuurid, objektid ja abstraktsed märgid kunstniku figuraalsetel kompositsioonidel näivad paiknevat kujuteldaval täisnurksel sõrestikul. Vindi figuraalsed ja abstraktsed tööd lähtuvad samast printsiibist ega vastandu teineteisele. Ühtlasi muudab sõrestikuline struktuur Vindi kunsti analoogiliseks modernistliku (funktsionalistliku) arhitektuuriga.

Naisakti ja jaapanipärase mustvalge interjööri õnnelik kohtumine leiab aset hiljemalt 1971. aastal töödes „Tuba I“ ja „Tuba II“ (mõlemad tušš, guašš, TKM, ill 3, 4). Siit edasi tegeles kunstnik aktimotiiviga järjekindlalt ja võime kõnelda tema vastavast stiilist. Kuna Vindi figuraalkompositsioonide pildisüsteem on tugevalt kordusvariatiivne,⁶² on selle põhijooni võrdlemisi lihtne kirjeldada. Tüüpilised Vindi naisaktid rõhuvad musta fooni ja valge kujundipinna kontrastile. Stiliseeriva joonega antud naisefiguure tasakaalustab jaapanipäraselt minimalistlik interjööri (*shoji* seinapaneelid, riiulid, napp mööbel, elegantne lühter, taimeoks vaasis) või geomeetrilised abstraktsed elemendid. Mõned Vindi kompositsioonid meenutavad tema kodu interjööri.

Vindi kunstisüsteemi vundamendiks on pinge tinglikkuse ja meelelise konkreetsuse vahel. Tema pildimaailmal on vähe pistmist renessansskunstist alguse saanud tsentraalperspektiivil ja kolmemõõtmelisel vormil põhineva „aknaga loodusesse“. Vindi mõnikord äärmiselt sensuaalsed naisfiguurid paiknevad eksimatult kunstlikus maailmas. Natuuri taandamine kõige olulisematele joontele võlgneb tänu Kaug-Ida kunsti ökonoomsusprintsibile. Tõenäoliselt teenis dekoratiivne lihtsus ja kolmemõõtmelise ruumi ignoreerimine kunstniku jaoks ka kontseptuaalset eesmärki. Nii on Vint oma õpilase Ene Kulli loomingust kirjutades seostanud sellist meetodit võimalusega suhelda sümboli kui absoluudiga.⁶³

Pildimaailma tehiskkust rõhutab mustvalge värviskeem, lineaarne ja dekoratiivne kujutuslaad, aga vahel ka teoste ebatraditsiooniline formaat. Enamasti töötas kunstnik ruudukujulises formaadis, ent rida 1970. aastate keskpaigas valminud lehti on ka ovaalsed, rõhutades veelgi pildimaailma dekoratiivset tinglikkust. Lisaks orientaalsetele eeskujudele toetub kunstnik siingi Aubrey Beardsley'le, kes Vindi sõnul avastas uued seaduspärasused pildi kompositsiooniks, ehitades selle üles ornamendina.⁶⁴

Sarnaselt Beardsley ja Klimti kunstile mängib ka Vint tühjade ja kontsentreeritud piirkondade vastanduse formaalsele ja psühholoogilisele efektile. Kunstnik on Klimtist kõneldes märkinud, et selline meetod hülgab küll tegelikkuse kujutamisel

60 C. Paglia, *Sexual Personae*, lk 490.

61 M. Helme, Tõnis Vint.

62 E. Komissarov, *Ruum ja raamat Tõnis Vindi loomingus*, lk 62.

63 T. Vint, Ene Kulli märkidest maailm. – *Vikerkaar* 1989, nr 12, lk 37.

64 T. Vint, *Tühi ruum*, lk 27.

järjepidevuse, ent on loogiline ja võimaldab ühendada tundlikku realismi geometrilis-ornamentaalse struktuuridega.⁶⁵ Vint võtab ainese tegelikkusest, kuid piltidele jõuab valikuline tegelikkus, mis on keskendunud kindlatele kujunditele. Kontsentreeritud piirkondadeks on Vindi dekadentlike aktifiguuride puhul naise nägu, rinnad ja häbe, samuti rekvisiidid, nagu lilled, puuviljad, lühtrid, peeglid, liblikad jms. (Ill 5)

Tõnis Vindi pildimaailm pole üksnes dekoratiivne, vaid ka sümbolistlik. Elnara Taidre sõnul viitavad näiteks detailid, nagu peegeldus seinapeeglis või fantastiliselt vohavad taimed, peeglitagusele maailmale kui teisele reaalsusele või inimese ja looduse maailma vastandusele ja tasakaalule. Samuti väljendavad formaalsed elemendid – rõhutatud keskpunkt, sümmeetria ja peegeldustena korduvad motiivid – terviklikkuse, harmoonia ja tasakaalu sõnumit.⁶⁶

1970. aastate töodes paigutas Vint valged aktifiguurid mustale taustale. Must taust võimaldab tegelased ja objektid nende olustikust isoleerida. Vindi sõnadega: paigutada nad absoluutsesse ruumi, kus nad omandavad iseseisva mõistelise kaalu.⁶⁷ Leonhard Lapin on musta tausta seostanud Vindi kalduvusega töötada öösiti, samuti Kaug-Ida kultuuri mõjudega. „Pimedus aitab meil puhastuda kõigest päevalgusega esile tulevast liigsest, ning on seotud ainekse loobumise ja transtsendentaalsusega,“ on Lapin väitnud.⁶⁸

Eha Komissarovi sõnul õilistas Tõnis Vint natuurist tuletatud kujundeid graafilise peenuse ja rafineeritud iluga, muutes siluetina antud kujundid märkideks eriliselt puhastatud maailmast. Vindi kunst on inspireeritud Ida kultuuridest, kus just üliökonoomsed objektid on väärtuse kandjad. Kunstiteadlane oleks justkui tutvunud Vindi sõnastatud nn kujutusvabaduse eetilise printsiibiga, kui märgib 1973. aasta aktiseeria puhul balansseerimist ilusa ülemisel piiril, mitte kaugel banaalsusest ja kitsist: „[---] ent nende tööde ornamentaalne kaunidus ja kõrgetasemeline teostus on ometi kõik tasakaalustanud, nõnda et kõrge kunst siingi äratuntav on.“⁶⁹

Beardsley kohta on öeldud, et ta lõi oma kunstis mütoloogia, mida suutis seletada vaid teine kaasaegne mütoloogia, nimelt psühhoanalüüs.⁷⁰ Taidre on visandanud ka Vindi aktigraafika jungiaanlikule psühhoanalüüsile toetuva tõlgenduse. Selle kohaselt instseneerib kunstnik oma töödes unenäo atmosfääri, milles mängib võtmerolli sugestiivne ja salapärase isoleerituse tunne. Võluvaid ja võrgutavaid naisfiguure saab aga seostada *anima* ehk naiseliku arhetüübiga mehe teadvustamatuses, mis toimib teejuhina kollektiivse teadvustamatuse ja iseenda (st isiksuse terviklikkuse) juurde.⁷¹

65 T. Vint, Gustav Klimt. – Kultuur ja Elu 1977, nr 8, lk 47.

66 E. Taidre, Mudel, metafoor, mäng, lk 156–157.

67 M. Peil, Draakoni galeriis.

68 L. Lapin, Tõnis Vint ja tema ajatus. – Ehituskunst 2002, nr 33/34, lk 8.

69 E. Komissarov, Tõnis Vint. – Noorus 1974, nr 2, lk 34.

70 W. Gaunt, The Aesthetic Adventure. Harm: Pelican Books, 1957, lk 169.

71 E. Taidre, Mudel, metafoor, mäng, lk 157–158.

Vindi naisekuju

Dekadentsikunst ärritas viktoriaanlikke kaasaegseid traditsiooniliste soorollide ümberpööramisega. Tüüpilisteks tegelasteks kerkisid feminiseeritud mees, andro-güün, homoseksuaal, jõuline ja domineeriv naisekuju (*femme fatale*), aga samuti haige, õrn ja graatsiline naisekuju (*femme fragile*). Dekadentlikud kangelased on nõrgestatud raskemeelsusest ja tüdimusest – traditsioonilised soorollid, jõrmid mees-kangelased ja emarolliks kohased naised ei kuulunud dekadendi maitsebuketti.

Vaadeldes Tõnis Vindi figuraalsetel kompositsioonidel kujutatud naistegelasi, tuleb eristada 1970. ja 1980. aastate töid. 1969–1981 valminud aktijoonistuste domineeriv meeleolu on rafineeritud, salapärase hedonism. Graatsilised naisfiguurid olesklevad intiimses jaapanipärase salongis (ill 6). Nii naised kui ruumid on niivõrd elegantsed ja peened, et saavad meie ajal kuuluda vaid linlikku maailma. Enamasti viibib malbe, ent iseseisva olekuga noor naine ruumis üksi. Ta on alasti, poolalasti või riietatud, seisab, istub või lamab staatilises poosis, suletud silmade või kõrvale pööratud pilguga. Õhkkond on rahulik, tõsine, intellektuaalse ala-tooniga, ent sensuaalne.

Vindi figuraalkompositsioonide pildiruumid mõjuvad harmooniliselt, staatiliselt ja ebamaiselt, puudub feminiinset energiat tasakaalustav mehelik-dünaamiline impulss. Konfliktist loobumine võib seostuda kunstniku sooviga vältida võimalust, et ta kunst mõjuks psüühiliselt negatiivselt.⁷² Erootilisuski on Vindi töödes eneseküllane ja sordiini all, vihjates alatasa sümbolse tõlgenduse võimalusele. Oma selgitustes on Vint käsitlenud figuure kompositsiooni formaalse elemendina, mille asemel võiks sama hästi olla midagi muud.⁷³ Selline retoorika ei ole moodsate aktikunstnike puhul ebatavaline. Erotiseeritud naisakti kasutamist sümbolises tähenduses on koguni nimetatud modernistliku kultuuri üheks peamiseks troobiks.⁷⁴

Erinevalt Beardsley naistegelaste dramaatilistest tohutute volangidega rüüdest, on Vindi riidemood rangelt ja elegantselt lihtne, sulandudes tihti figuuriga kokku. Selles kontemplatiivselt erootilises maailmas puuduvad vihjed naisele kui soo jätkajale. Vindi naisakte on sageli nimetatud „tundelisteks“, kuid keeruline on sõnastada, millist tunnet nad väljendavad. Samuti puudub neis sõnastatav narratiiv. Kunstilist mõju kannab pingestatus, psühholoogiliselt piiripealne seisund ja kujutise hüpnootiline mõju.⁷⁵ Vint ise on oma naisfiguuride kaunidust ja tundepeenust seostanud (hilis)rokoko kunstide mõjudega.⁷⁶

Tekib kiusatus kasutada veel kord Vindi loomingu kohta määratlust, millega ta ise on kirjeldanud teise kunstniku, nimelt Eduard Viiralti 1930. aastate töid. Ka Tõnis Vindi aktikompositsioone iseloomustab romantiline lähenemine, mis lubab aimata meelelist, väga kindlate piiridega tundemaailma.⁷⁷ Haldjatalised naised nõtkuvad sügavmustal foonil otsekui pikavarrelised lilled, on Vindi kunsti

72 E. Taidre, Eesti kunsti viimane modernist ja esimene postmodernist Tõnis Vint.

73 E. Taidre, Tõnis Vindi kunstipraktikad kui sünkretistlik tervikkunstiteos, lk 25.

74 K. Kivimaa, Naisakt nõukogude perioodi kunstis, lk 27.

75 E. Taidre, Tõnis Vindi kunstipraktikad kui sünkretistlik tervikkunstiteos, lk 25.

76 E. Taidre, Eesti kunsti viimane modernist ja esimene postmodernist Tõnis Vint.

77 T. Vint, Eduard Viiralt *75. – Kultuur ja Elu 1973, nr 3, lk 59.

romantilist alatooni kirjeldanud Mirjam Peil. Tema sõnul on need pildid tegelikult armastusemüüdid kultusepärastel ranges vormis.⁷⁸

Vindi sõnul on ta vaid paaris töös kasutanud konkreetse inimese näojooni. Tema tegelaste ilmed koosnevad kokkukorjatud detailidest.⁷⁹ Naisfiguurid Vindi graafikas varieeruvad avameelselt erootilistest (nt „Uni lilledes“, 1976–1982) selliseni, milles seksuaalne mõõde on vaevu või üldse mitte markeeritud (nt „Kahekesi lillega“, 1976, ill 7). Jaak Kangilaski on suulises vestluses meenutanud, et Vint tavatses leida motiive temani salaja Soomest toimetatud erootilistest ajakirjadest. Võimalik, et kunstnik sai neist inspiratsiooni huvitavate pooside leidmiseks, mida ta ehk ei täinud modellilt küsida. Tõenäoliselt pidi see aset leidma 1970. aastatel, sest järgmisel kümnendil muutuvad figuurid läbipaistvalt verevaeseks ning poosid trafaretseks. Kui Vindi puhul kõneldakse mõistatuslikest, habrastest ja erootilistest ideaalnaistest, peetakse ilmselt silmas just tema esimese kümnendi figuraalseid kompositsioone.

Eelnevat kokku võttes nägime, et Tõnis Vindi 1970. aastate aktikompositsioonides esineb kokkulangevusi ajaloolise dekadentsiesteetikaga nii vormis kui sisus, näiteks joone graatsilisus ja peenus, stiliseeritud ja õilistatud vorm, idamaine eksotism, figuride kaunidus ja tundepeenus, hedonism ja erootilisus, unenäo atmosfäär ja psühholoogiline pinge. Märkimisväärse erinevusena puudub Vindi süsteemis see, mida kunstiajaloolane William Gaunt on (Beardsley'st kirjutades) nimetanud „teatavaks süütaks tutvuseks kurjusega“.⁸⁰

Dekadentsist postmodernismi

1980. aastatel muutuvad Tõnis Vindi kunstis üksiku naise kujutistest tavapärasemaks mitmest naistegelasest koosnevad stseenid.⁸¹ Kui senised tööd olid teostatud valgete kujunditena mustal taustal, siis 1980. aastatel töötas kunstnik paralleelselt mustal ja valgel taustal (mõnes seerias lisandusid ka punased elemendid). Võrreldes eelmise kümnendiga muutub pildiruum ühelt poolt abstraktsemaks, teiselt poolt näivad figuurid väljuvat minimalistlikust jaapanipärasest salongist mingisse Eestimaa suveööde kosmiliste ulmadega ühendavasse fantaasiaruumi. Juba 1982. aastal ilmutavad end Vindi pildimaailmas abstraktsete kujundite ja sümbolite kõrval dekadentsiesteetikast kaugemale jäävad rahvusromantilised motiivid: rehielamu, tuuleveski, vikat ja kuusirp („Lõikuskuu I“, 1982, tušš, guašš, erakogu, ill 8). Vormilise poole pealt loobub kunstnik osades töödes tühjade pindade ja kontsentreeritud detailide kontrastil põhinevast esteetikast, asendades selle vabama käega antud joonte sigrimigriga (nt „Tuuled I“, 1983, kõrgtrükk, ill 9).

Vindi 1980. aastate pildimaailm tekitab assotsiatsioone muinasjuttude ja müütidega. Muide, kunstnik on nimetanud aktižanri eelisena just võimalust luua

⁷⁸ M. Peil, Draakoni galeriis.

⁷⁹ E. Taidre, Eesti kunsti viimane modernist ja esimene postmodernist Tõnis Vint.

⁸⁰ W. Gaunt, *The Aesthetic Adventure*, lk 167–168.

⁸¹ E. Taidre, Tõnis Vindi kunstipraktikad kui sünkretistlik tervikkunstiteos, lk 25.

individuaalsel tasandil mütoloogilisi maailmu.⁸² Puhuti ilmut ebamaiste nais-tegelaste kõrvale koguni habras meestegelane („Troonipärija“, 1983, tušš, guašš, erakogu) ja lapsed („Õõhelbed I“, 1988, tušš, guašš, EKM, ill 10). 1980. aastate Vindi figuraalsete tööde tegelased on varasemaga võrreldes tinglikumad – eelmise küm-nendi sisekaemusliku hedonismi asendab esoteeriline somnambulism. Figuuride füüsiline mõõde taandub, valged rüüd hakkavad siivsamt kehasid katma. Eelmise perioodi haprast ja salapärasest ideaalnisest saab tabamatu ja äraolev astraalnaine, kes ei kutsu esile dekadentsikunstile omast psüühilis-erootilist pinget. Mõnikord ilmuvad naisekujudele haldjalikud tiivad, kinnitades kuulumist meiega võrreldes teise aegruumi (nt „Hajameelne ingel“, 1982, tušš, guašš, erakogu). Kümnnendi teisel poolel sisenevad Vindi pildimaailma paranormaalsed nähtused (nt ulmeline kahe rinnapaariga figuur graafilisel lehel „Siiriuse kirjad II“, 1986, tušš, guašš, EKM, ill 11).

Filosoof Emil Mihai Ciorani tähelepaneku kohaselt on dekadents punkt, kus müütidest saavad taas mõisted. Dekadent on liiga moodne uskumaks muinasjutte, liiga skeptiline unustamaks end müütide maailma. Dekadent on radikaalne egoist, kes teeb elust omaette eesmärgi ja iseendast väikese erandi. Tema hedonismis ja kombelõtvuses ilmneb hingeline suutmatus jagada kogukonna müüdiusku.⁸³ On vähe asju, mis on dekadendile niivõrd vastunäidustatud kui rahvuslikud tunded. Selle määratluse kohaselt väljus Tõnis Vindi 1980. aastate kunst dekadentsi mõju-väljalt. Oma uusmütoloogiliste, rahvusromantiliste, etnofuturistlike ja ufoloogiliste assotsiatsioonidega on see kunst väga ajastutruu, ent erinevalt eelneva kümnnendi töödest jäävad seosed olgu siis ajaloolise uusromantismi või ajatu dekadentsivai-muga minimaalseks. Eklektilisem, jutustavam ning varjamatult esoteeriline stiil võimaldab Vindi 1980. aastate graafikat siduda juba postmodernismi esteetikaga.

82 M. Peil, Draakoni galeriis.

83 E. M. Cioran, Lagunemise lühikursus. (Avatud Eesti raamat.) Vagabund, 2002, lk 157–158.

On Tõnis Vint's Nude Art of the 1970s in the Context of Decadent Aesthetics

TÕNIS TATAR

This article discusses the Estonian artist Tõnis Vint's 1970s nude drawings and prints within the framework of decadent aesthetics. Vint's works have often been associated with Far Eastern art and philosophy, but he himself highlighted links to historical decadent aesthetics. He frequently cited Romanticists and Pre-Raphaelites as influences. Nevertheless, his reception so far has considered connections with decadence only briefly. As Tõnis Vint's oeuvre is very multifaceted, the current article focuses only on a part of it – the figurative compositions from the 1970s.

Tõnis Vint's artistic inspirations were unique in Estonian art, encompassing a wide temporal and spatial range, including movements such as Pop Art, Art Deco, Art Nouveau, Romanticism, Rococo and Baroque, as well as Japanese, Chinese and Indian art. His interests extended beyond visual art to include the entire spectrum of visual culture, all relating consciously or subconsciously to spiritual and metaphysical themes.

The paper emphasises that Vint's divergence from conventional artistic models in favour of personal interests aligns with a quintessentially decadent approach. The decadent artist is drawn to the exotic and esoteric, which, in Vint's 1970s nude art, are represented through a delicate interplay of figurative and abstract elements.

The paper also explores how decadent aesthetics manifested in Vint's work in two ways: as an embodiment of the sophisticated, escapist 'ivory tower' aesthetic of 1970s Estonia, and as *Gesamtkunstwerk* (total artwork), with Vint being an artist, thinker, researcher and teacher. In the context of Estonian art history, Tõnis Vint's salons, held in his Japan-inspired flats, are well known. The interiors of these famous flats likely drew inspiration from the decadence period, specifically from the home of the *fin de siècle* painter James McNeill Whistler, known as The White House.

The historical decadence sought to encompass unsettling aspects of life, such as depravity, sexuality, illness and death, without passing judgment. In Vint's work, the element of transgression, excess or moral decline is absent. His artistic stance was deeply ethical, reflecting the values of Estonia's Soviet-era nonconformist intelligentsia, and aimed at harmony.

Although Vint's work was apolitical, this does not imply a lack of societal engagement. His aesthetic and moral alienation from society, a hallmark of decadent art, was shaped by his reaction to the cultural environment of the Soviet period in Estonia. Vint spoke of a different, more demanding aesthetic purpose, which was also embodied in his works. His aesthetic stance emphasised that it was not only the content of an artwork that needed to be aesthetically, ethically and technically flawless, but also its form and presentation.

Aesthetic and moral alienation from society is a quintessentially decadent way of engaging with the world. The stagnation-era Estonian SSR was an ideal environment for such a position to develop. This period was marked by social indifference, withdrawal into oneself, and the building of a metaphorical wall between the individual and the system. At the same time, the socially depressive stagnation period produced some of the most remarkable achievements in high culture. Culture operated in a separate sphere from the stagnant society, while also being its quintessence.

Tõnis Vint's work most closely relates to the concept of decadence through his nude prints from the 1970s. Sexualised depictions of women were absent in the public space and visual culture of the Soviet Union. In the Estonian context, the perceived association with Western modernity gave erotic art a symbolic extra meaning as an act of distinction from Soviet norms.

Among the art historical influences on Vint's erotic female nudes, Japanese aesthetics intertwine prominently with the works of 19th-century Pre-Raphaelite and neo-Romantic masters. Among

neo-Romantic artists, Vint's greatest influences were Aubrey Beardsley and Edward Burne-Jones. There are several similarities between Tõnis Vint and Aubrey Beardsley, e.g. both worked at night and drew inspiration from 18th-century Rococo and Japanese refinement. Vint openly acknowledged Beardsley as a role model in the creation of refined erotic nude art. However, Vint expressed even greater spiritual affinity with Burne-Jones, highlighting the latter's remarkable clarity, purity and almost utopian ideal of positivity in his works.

Tõnis Vint's characteristic motif of the female nude first emerged in 1969. His typical female nudes emphasise the contrast between the black background and the white form. The stylized female figures are balanced by a Japanese-inspired minimalist interior or geometric abstract elements. The foundation of Vint's artistic system lies in the tension between stylisation and sensual concreteness. Sometimes highly sensual, the female figures are invariably situated in artificial worlds. The reduction of nature to its most essential lines owes a debt to the principle of economy in East Asian art. In addition to Oriental influences, Vint also drew upon the ideas of Aubrey Beardsley, who, according to Vint, discovered new rules for constructing images, building them up as ornaments.

The dominant mood of the nude drawings created between 1969 and 1981 is one of refined, mysterious hedonism. The graceful female figures lounge in intimate Japonist salons. The atmosphere is calm, serious and intellectual, yet sensuous. The eroticism in Vint's works is self-contained and restrained, constantly hinting at symbolic interpretations. The

artistic impact is driven by a sense of tension, a psychological borderline state, and the hypnotic effect of the image.

In the 1980s, Vint's art shifted from solitary depictions of women to scenes involving multiple female figures. The pictorial space became more abstract, while the figures seemed to step out of minimalist Japonist salons into a fantastical space that blended an Estonian summer night with cosmic dreams. Alongside abstract shapes and symbols, Vint's visual world then incorporated motifs of national romanticism and associations with fairy tales and myths. The contemplative hedonism of the previous decade's nude prints gave way to esoteric somnambulism. The eclectic, more verbose and overtly esoteric style of Vint's 1980s graphics allows them to be linked with postmodernist aesthetics.

Kuidas dekadentidest saavad propagandistid

Barbaruse ja Semperi näide

AARE PILV

Siinne kirjutis on jätk ja täiendus artiklile „Barbarus (ja Semper) ning „modernim ahvisugu“. XX sajandi esimese poole haritlasvasakpoolsuse estetistlikust aluspõhjast¹, kus on püütud leida sisemist loogikat, mis ühendab nende kultuuritegelaste dekadentlik-estetistlikku loomingulist lähtepunkti nende hilisema vasakpoolsusega ning lõpuks viib nõukogude ideoloogia propagandisti ja funktsionääri rollini. Käesolevas artiklis püüan kirjeldada seda estetiismi, avangardismi ja ideoloogilisuse omavahelist dünaamikat pisut üldistatuma skeemi kaudu ning liigun ajaliselt edasi Teise maailmasõja aega. Tollal tehtud valikud annavad lisanüansse avangardi ja ideoloogilisuse vaheliste süvasidemete kirjeldamiseks, ühtlasi keskendun siin veel ühele tehte liikmele, rahvuslusele selle eripärasel nõukogulikul kujul. Nagu eelmiseski artiklis, on Barbarus peamine vaatlusalune ning Semper kui tema lähim sõber pigem saatvas rollis. Estetistliku eluhoiakuga loojad, st kunstnikud, kelle suhe maailmaga oli määratletud peamiselt esteetilistes kategooriates (ilu, inetus, ülevus, vorm jms) ning kelle puhul see paistab olevat kujundanud ka nende eetilist suhet ümbritsevaga, liikusid avangardismi² kaudu sageli mõne tollase revolutsioonilise ideoloogia vooluveega kaasa, oli see siis vasakpoolne nagu näiteks paljude Prantsuse sürrealistide ja Vene avangardistide puhul või parempoolne nagu Itaalia futuristide puhul. See polnud muidugi reegel, oli ju küllaga kunstnikke, kes jäid otsesest aktiivsest ideoloogiate omaksvõtust eemale, kuid samas paistab, et modernistlike kunstnike ideologiseerumises oli midagi, mis polnud juhuslik, vaid nende kunstilisse elumõistmisse n-ö sisse programmeeritud. Barbarus ja Semper pole selles midagi erandlikku, pigem on nad ühed reljeefseimad eesti näited tollal üldisemalt levinud nähtusest.

1 Artikli aluseks on ettekanne Leedu Kirjanduse ja Rahvaluule Instituudi korraldatud 14. Balti kirjandusteadlaste konverentsil „Literature and Empire“ (Vilnius, 10.–13. oktoober 2023). Uurimistööd on finantseerinud Eesti Teadusagentuuri grant PRG1667 „Tsiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“.

A. Pilv, Barbarus (ja Semper) ning „modernim ahvisugu“. XX sajandi esimese poole haritlasvasakpoolsuse estetiistlikust aluspõhjast. – Keel ja Kirjandus 2024, nr 1–2, lk 144–157.

2 Avangardismi all pean siinse artikli kontekstis silmas 20. sajandi esimesel kümnendil esile kerkinud ja kuni umbes 1960. aastateni arenenud kunstilisi praktikaid ja kunstilisi kontseptsioone, mida iseloomustas vastandumine varasemale etableerunud kunstile, kunsti enese piiride pidev problematiseerimine (erinevalt varasemast kunsti kui autonoomse sfääri piiritletusest), aga ka laiemalt senise kunstilise representatsiooni viiside ja sotsiaalsete suhtluskorradest eiramine, mida kannab kunstilise ja sotsiaalse uuenduse kui iseväärtuse paatos. (Vt nt M. Călinescu, Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987, lk 112–120.) Selle termini all ei pea ma silmas laiemat kunstilise avangardi kontseptsiooni, mis tekkis juba 19. sajandi teisel poolel ja mis on jätkuvalt laiemas kultuuridiskursis radikaalse uuenduse kirjeldamiseks kasutusel, vaid konkreetsemat kunstiloolist perioodi.

Proloog Uluotsaga

Alustada võib pildist, mis on tehtud vahemikus 1905–1910, mil Johannes Vares (hüüdnimega Barbarus, millest hiljem sai tema luuletajanimi) ja Johannes Semper olid koolivennad Pärnu gümnaasiumis. Nende vahel istub Jüri Uluots (ill 1). Johannased valisid kunsti- ja kultuuriinimese tee, Uluotsast sai ülikooli juura-professor, kes töötas välja iseseisvale Eesti riigile hädavajaliku õigusajaloolise kontseptsiooni põhialused. Aegade muretusest ning koolisõprade headest suhetest, vaatamata tollal juba erinevaks kujunenud maailmavaadetele, annab tunnistust näiteks Semperi kirjakatke Barbarusele 1929. aastast: „Kahju et proua Siuts [Barbaruse abikaasa Emilie Rosalie Vares] ei tule enne jõulusid Tartu, oleksime teda veedelnud tantsukursusile. Võtame nyyd osa sellest gymnastikast. Seda korda juristide miljöös. [---] Isegi Uluots foksib...”³

Kümmekonna aasta pärast oli Uluots iseseisva Eesti viimane peaminister ning Vares koos haridusminister Semperiga nõukogude marionettvalitsuse liikmed. Sõja ajal tegi Uluots tagantjärele hinnates moraalselt keerulise otsuse kutsuda eestlasi üles Saksa armees sõdima, Barbarus ja Semper kirjutasid Moskvast innustavaid tekste Eesti Laskurkorpuse võitlejatele, mis samuti on tagantjärele vaadates moraalselt keeruline asi; nii ühel kui ka teisel puhul rõhustid nad eestlaste rahvustundele. Uluots suri teda juba enne pagulusse minekut vaevanud vähktõppe Stockholmis 1945. aasta alguses eksilvalitsuse juhina; Vares-Barbarus tegutses Nõukogude Eesti „presidendina“ veel ligi kaks aastat, kuni valis vabaturma. Semper pidas vastu kauem, ta oli pärast sõda Kunstide Valitsuse juhataja (sisuliselt kultuuriminister), langes seejärel kuueks aastaks põlu alla, kuid veetis seejärel oma viimased eluaastad autoriteetse rahvakirjanikuna, kes oli ustavaks jäänud oma poliitilistele valikutele.

Pool sajandit pärast esimest fotot, 1958. aastal on tehtud pilt, kus Barbarusest on järele vaid presidendilossi ette püstitatud pidulik ausammas, mille avamisel kõneleb tema lähim sõber Semper. On möödunud täpselt 13 aastat päevast, mil Uluots maeti 1945 Stockholmi Metsakalmistule. (Ill 2.)

See lühike pilk kolme noorusaegse sõbra elusaatustele aitab ehk paremini tajuda, millised olid 20. sajandi Eesti intellektuaalide valikuvõimalused.

Tänapäevases tagasisivaates võivad Barbaruse ja Semperi valikud tunduda raskesti seletatavad ning suunavad otsima põhjusi, kuidas vasakharitlastest said totalitaarse režiimi kaastöötajad nii ametnike kui kunstnikena. Kõige põhjalikumalt on sellele ajaloolase vaatepunktist ehk vastust püüdnud otsida Jaak Valge.⁴ Tundub mõistatuslikuna, kuidas sõjaeelses Eestis üsna häid elu- ja loometingimusi nautinud ning kultiveeritud esteetilise maitsega mehed läksid kaasa robustse võimuga, mis neid vabadusi oluliselt piiras – vähemasti nii paistab see praegu. Kas tõesti olid nad oma ideoloogilise kanapimeduse ohvrid? Kas ideoloogia oli neile olulisem kui loomevabadus? Või oli seal mängus midagi hoopis pragmaatilisemat, argisemat

3 Euroopa, esteedid ja elulähedus. Johannes Semperi ja Johannes Barbaruse kirjavahetus 1911–1940. 1. kd (1911–1929). Koost P. Rummo. Toim ja komment P. Rummo, A. Nagelmaa, T. Saluvere, Ü. Treikelder. Tartu: EKM Teaduskirjastus, 2020, lk 566.

4 J. Valge, Eesti vasakharitlased üle läve: nähtus, uurimisseis, küsimused. – Tuna. Ajalookultuuri ajakiri 2013, nr 1, lk 55–69; J. Valge, Punased I. Tallinn: Tallinna Ülikooli Eesti Demograafia Instituut / Eesti Rahvusarhiiv, 2014.

ja omakasupüüdlikumat, nagu püüab näiteks konstrueerida Mart Kivastik oma romaanis „Sure, Poisu!“⁵ Kas me võiksime midagi uut taibata siis, kui muudaksime pisut perspektiivi ja püüaksime seletusi otsida mitte tagajärgedest, vaid lähtekohtadest? Kui küsiksime, kas polnud nende valikud sellised just seetõttu, et nad olid kunstnikud ja esteedid? Siinne lähenemisviis pole ajaloolisi põhjuse-tagajärje seoseid otsiv (millised olid näiteks Barbaruse majanduslikud või eluolulised motiivid uue võimuga kaasaminekul), vaid püüab osutada võimalikule viisile, kuidas neid valikuid saab seletada ühtses tervikus nende loomingulise mõttega. Ehk on katkestusliku enesereetmise asemel võimalik siin näha mingit sisemist järjepidevust, mis omakorda heidab valgust 20. sajandi kunstimõtte eripärasele rollile ühiskonna vormimisel?

Barbaruse ja Semperi loomingukaar

Barbarus ja Semper alustasid luuletajatena 1910. aastatel. Mõlemad õppisid Vene keisririigi metropolides (Semper Peterburis, Barbarus Kiievis), kus nad kindlasti said oma kogemuse sellest, kuidas maalt pärit esimese põlve intelligent peab kohanema urbanistliku kultuurikeskkonnaga, nii uusi perspektiive avastades kui ka pettudes.⁶ See lõi eeldused ja tausta dekadentlike ja estetistlike⁷ joonte tekkele nende loomelaadis ja elutajus. Raamatubüüdini jõudsid nad Esimese maailmasõja lõpus⁸, kui olid läbi käinud sõjast: Barbarus rindearstina Ukrainas ning kohe seejärel Vabadussõjas, Semper kaudsemalt, õppides Moskvast nooremohvitseride kursustel ning osaledes 1917. aastal Eesti rahvusväeosade loomises. Nende noorluule oli üsna suurel määral mõjutatud dekadentlikust, sümbolistlikust ja estetist-

5 M. Kivastik, *Sure, Poisu!* Tartu: Väike Öömuusika, 2021. Kivastik näitab Barbaruse peamise motiivina Nõukogude salaluure pakutud paremat elujärge pealinnas ning positsiooni paranemist kirjanikuna. Kivastiku romaani alglätteks on ilmselt tema näidend „Vares“, mille lavastas Pärnu Endlas 2014. aastal Kalju Komissarov ja mis ilmus Kivastiku näidendikogumikus „Kangelased. Neli näidendit Eesti ajaloo pöördelistest aastatest“ (Tartu: Väike Öömuusika, 2024).

6 Seda nähtust on „tõusiku“ märksõna kaudu ja eelkõige Tuglase näitel huvitavalt analüüsitud Mirjam Hinrikus, kes muuhulgas toob välja ka Semperi iseloomuliku päevikuissekande, kus too nimetab end korraga „esteediks ja barbariks“. Hinrikus oletab ka, et Barbaruse pseudonüüm võib olla seotud kirjaniku samasuguse enesetajuga. Vt M. Hinrikus, Autentsuse probleemid: tõu(sik)rahvuslus, sünteesid ja „Felix Ormusson“. – Mäng ja melanchoolia. Friedebert Tuglase romaan „Felix Ormusson“. (Moodsa eesti kirjanduse seminar 3.) Koost ja toim M. Hinrikus, J. Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2021, lk 297–298, 306.

7 Ma kasutan sõnu *dekadentlik* ja *estetistlik* siinses kontekstis peaaegu sünonüümsetena, toetudes muuhulgas sellele, et 19. sajandi lõpus kasutati eri kultuurikontekstides neid kohati sünonüümsete või osalt kattuvatena (Inglismaal kõneldi peamiselt estetismist, Prantsusmaal ja mujal Mandri-Euroopas levis pigem dekadentsi mõiste, samas oli Prantsusmaal ka püüdeid dekadentsi selgelt eristada nt talle järgnenud sümbolismist; vt nt D. Denisoff, *Decadence and Aestheticism*. – *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Ed. G. Marshall. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, lk 31–52). Pikemas ja retrospektiivsemas vaates võiks lihtsalt nentida, et dekadentsiks nimetatav oli romantismiajast alguse saanud kantilikule esteetikakäsitlusele (esteetika kui subjektiivsete ning ilma pragmaatilise huvita maitseotsustuste valdkond) tugineva kunstimõistmise (kunst kui autonoomne valdkond, mis ei pea järgima üldisi sotsiaalseid, moraalseid ega tervemõistuslikke norme, vaid oma sõltumatuid kriteeriume) teravdunud ja radikaalsem vorm, mis omandas ka ühiskonna moderniseerumise suhtes varasemast teadlikuma reaktsiooni iseloomu. 20. sajandi alguskümnenditeks oli see dekadentsi filtrist läbi käinud estetism omandanud juba uusi vorme (nt see, mida on nimetatud sümbolismiks ja uusromantismiks) ning perifeerses eesti kultuuris oli tegu pigem millegagi, mis kandis endas kõigi eelnevate arengujärkude tunnuseid läbisegi. Et sellele osutada, kasutangi dekadentsi ja estetismi mõisteid siin koos või teineteist asendavatena.

8 J. Semper, *Pierrot*. Tallinn: Kirjanikkude Ühingu Siuru Kirjastus, 1917; J. Barbarus, *Fata-Morgana*. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus, 1918.

likust poetikast, mõlemad kultiveerisid oma luules erandliku ja moodsast kodanlikust ühiskonnast distantseerunud poeedi kuvandit, Barbarus provokatiivsemalt, Semper introvertsemalt. Nende luules on olemas tüüpilised estetismile omased teemad – lihalik armastus, spliin, põlgus väikekodanluse suhtes, ilu- ja ülevusekogemused, ambivalentne (ihaldav-küllastuv, ülendav-jälestav, ühesõnaga objektistav) suhtumine naistesse.⁹

Juba gümnaasiumiaastail olid nad hakanud huvituma vasakpoolsest ideoloogiast, tõsisema ilme võttis see aga nüüd revolutsioonilistel aegadel – Semper tegutses põgusalt ka otseselt parteipoliitilisel väljal (ta kuulus esseerina Eesti Asutavasse Kogusse).¹⁰ Loomingusse jõudis see nende 1920. aastate alguse luulekogudes, iseäranis Barbaruse „Vahekordades“ ja Semperi „Maa ja mereveersetes rytmides“.¹¹

Vasakpoolsetest ja revolutsioonilistest meeleoludest hoolimata jäi nende loominguilise lähenemise tuum estetistlikuks. Kui Barbarus kirjutab rõhutatud tööliste massist, siis ei vii see kaastundeni nende suhtes, vaid lüürilise mina jaoks jääb põhiliseks ülev vaimustus rahvamassi stihiast, nagu seda võiks tunda loodusjõudude suhtes. Revolutsioonilise puhangu taga näib olevat samasugune õudusesegune vaimustus, mida kogetakse tormise mere, kõrgmägede või looduse küllusesarvega silmitsi olles. Just nii võib ju kirjeldada Immanuel Kanti subliimsuse kontseptsiooni, mis mõjutas alates romantismist kogu järgnevat õhtumaist kunstilise elamuse hindamisalust. Olgugi et hilisemad arengud läbi dekadentsi ja sümbolismi teendasid algset kantilikku ilu- ja ülevusekäsitust, lisades esteetilise kogemuse sfääri ka inetu, eemaletõukava, haiglase, aga ka otsesemalt seksualiseeriva aspekti (neid kõiki võib näha ka Barbaruse ja Semperi tekstides), on selle tuum siiski sama. Oma põhiloomult jääb Barbaruse ja Semperi pilk revolutsioonile pigem estetistlikuks kui poliitiliseks seisukohavõtuks, see luule on pigem metafüüsiline kui sotsiaalne. See vahetegemine on ühtaegu nii märgiline kui ka pisut liiane – on tähtis tähele panna selle vasakpoolsuse aluspõhjas olevat iluelamust, mis näib olevat suurem loominguiline mootor kui ühiskondlik ebaõiglustunne. (Muidugi on igasugune kunst alati ühtlasi ka poliitiline, kuid praegu huvitab mind poliitiliste hoiakute tuumne estetism.)

Barbarus ja Semper ei osalenud Eesti Vabariigi ajal tegelikus poliitilises elus ei ametlikult ega pörandaaluste organisatsioonide kaudu, nad olid lihtsalt vasakpoolsete vaadetega intellektuaalid. 1920. aastate kesksajal jõudis Barbarus avantgardistliku poetikani. Luulekogusid „Geomeetriline inimene“ ja „Multiplitseerit inimene“¹² võib pidada klassikalise avangardi kõige väljapaistvamaks näiteks eesti luuleloos: ta kasutas poeetilise konstruktivismi ja kubismi põhimõtteid, moodsat ja mehhaanilist keelt, kirjutas simultaanluulet, mis koosnes mitmest samal ajal

9 Lähemalt vt A. Pilv, Barbarus (ja Semper) ning „modernim ahvisugu“, lk 145–148.

10 Samas, lk 144–145.

11 J. Barbarus, Vahekorrad (1920–1922). Berliin: Tarapita, 1922; J. Semper, Maa ja mereveerses rytmid. Luuletused 1920–21. Berliin: Tarapita, 1922. (Berliinis trükiti raamatud seepärast, et inflatsiooni tõttu oli see seal tollal eriti soodne; raamatud trükiti koos, Barbarus rahastas ja Semper tegeles trükikoja otsimise ja raamatute Eestisse toimetamisega.)

12 J. Barbarus, Geomeetriline inimene. V kogu värse. Tallinn: Propeller, 1924; J. Barbarus, Multiplitseerit inimene. VI kogu värse. Tallinn: Eesti Kirjanikkude Liidu Kirjastus, 1927.

esitatavast liinist jne.¹³ (Semperi põgusad katsetused avangardse poeetika suunas jäävad peamiselt „Rytmidesse“, hiljem liigub ta oma luules pigem erudeeritud ja vorminõutke estetismi ning proosas süvapsühholoogilise realismi juurde.)

Liikumist estetismilt urbanistliku ja tööstusliku ajastu mehhanistliku ja utopistliku luule juurde võiks tõlgendada põhimõttelise pöördena. Tegelikult on utopistliku ja tulevikku suunatud põhihäälestusega avangardil dekadentliku ja estetistliku hoiakuga mõned olemuslikud ühisjooned: esiteks, põlgus modernse progressivistliku ja humaansust õõnestava kapitalismi suhtes (ses osas on 20. sajandi avangardism üsna üht meelt nt Charles Baudelaire'iga), ja teiseks, esteetika domineerimine tegelikkusele lähenemisel. Erinevus seisneb selles, et dekadents taandub kapitalistliku modernsuse eest esteetika ja kultuuri valdkonda, avangardism aga püüab progressivistlikust modernismist üle saada seda tehnika ja massiühiskonna progressi veelgi jõulisemalt forsseerides, seda hüperboliseerides ning oma loomingu aineks ning printsiibiks muutes. Algne progressieitus estetismi kaudu, „kunst kunsti pärast“ põhimõte muutub avangardismis progressi enda estetiseerimiseks. Dekadentlik estetism on avangardi hädavajalik eelkäija: kõigepealt eraldati kantiliku esteetikakontseptsiooni hoovuses kunst ja esteetika autonoomsete hinnangukriteeriumidega valdkonnana pragmaatilisest tegelikkusest ja alles seejärel saab võimalikuks käsitleda reaalsust ennast estetiseerimise objektina „kunst kunsti pärast“ põhimõttel.¹⁴ (Ill 3)

Kõigepealt eraldab kunst ennast pragmaatilisest ja moraali sfäärist, millele järgneb idee, et elu ennast saab immoraalselt, puhtalt esteetiliste põhimõtete järgi ümber kujundada. See viib lõpuks reaalsuse korraldamise vabastamiseni pragmaatilistest põhimõtetest, utopia aktualiseerimiseni – see on siis avangardism. (Ill 4)

Sellise keerdkäiguga autonoomse esteetilise sfääri mõistmises on seletatav ka asjaolu, millele alguses viitasin, miks eri kultuurides on avangardistlikud poeedid ja kunstnikud nii sageli hakanud koostööd tegema utopistlikke ideoloogiaid ellu viivate poliitiliste režiimidega. Nad on näinud selles võimalust aktualiseerida oma esteetilisi ja utopistlikke ideid. Osutatud mõtet on ulatuslikumalt arendanud Boris Groys oma „Stalinismi totaalses kunstiteoses“.¹⁵ Ta kirjutab, et avangardismi esteetiline utopia kasvab üle ühiskondlikuks utopiaks ning totalitaarne ühiskond on vaadeldav teatava kunstiprojekti väljumisena kunstipraktikatest reaalsuse tasan-dile. Esteetiline revolutsioon otsib endale väljapääsu reaalsesse maailma ja leiab selle ideoloogias, mis kohtleb inimesi kui kunstilist materjali, mida võib vabalt töödelda.

Barbaruse luules võib 1930. aastatel näha teatavat resignatsiooni ja isegi depressiooni, ta hakkab kaotama usku oma ideaalide teostatavusse, nt luuletuses „Posthuumne“, kus ta lepib rolliga, et ta on vaid unustatud maanteeekivi, mille peale

13 See on Barbaruse loomingu kõige elujõulisemaks osutunud pärand, mis kõnetab ka uusi põlvkondi. 1980. aastal lavastasid Leonhard Lapin ja Kalju Komissarov omaaegses Noorsooteatris (praegu Linnateater) Barbaruse luulel põhinenud etenduse „Multiplitseeritud inimene“. 2007. aastal taastati see uute näitlejatega üheks etenduseks Von Krahli Teatris NU Performance Festivali raames.

14 Vt sellega külgnevaid arutlusi nt: P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde. Theory and History of Literature*, vol. 4. Tlk M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, lk 47–54.

15 B. Groys, *Stalinismi totaalne kunstiteos*. Tlk K. Pruul. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2019. Vt eriti peatükki „Demiurgi maised kehastused“.

valatakse tulevikutee asfalt – see on väga erinev tema varasemast heitlik-kirglikust meelestatusest.¹⁶ Semperi poliitiline resignatsioon oli rafineeritum, ta sukeldus tõlkimisse, kirjutamisse ja toimetamisse, oli 10 aastat ka Loomingu peatoimetaja. Näib üldse, et tema võime tagasilöökidega toime tulla oli parem: teatav optimismiseeme keset masendust säilis tal isegi põlustatuna 1950. aastail, nagu võib välja lugeda mõnest tema tollal kirjutatud luuletusest, mis aga ilmusid alles 20 aastat pärast tema surma.¹⁷

Minu hüpotees on, et kuigi Barbaruse ja Semperi tegevust alates 1940. aastast saab kahtlemata kirjeldada kui kollaboratsiooni totalitaarse võõrvõimuga, mida poliitilisel tasandil võib nimetada ka reetmiseks, ei ammenda me küsimust, kui peame selle aluspõhjaks pragmaatilist soovi saada kasu või teha karjääri. See polnud ka pika poliitilise tegevuse resultaat nagu tõeliste Eesti kommunistide puhul, kes olid eelmise 20 aasta jooksul pöranda all tegutsenud või oma tegevuse eest vangis olnud. Nende jaoks oli see eelkõige võimalus realiseerida oma kunagised estetismi ja utopismi pinnalt kasvanud hoiakud: nad olid estetistlikud/avangardistlikud kunstnikud ja Nõukogude Eesti oli samamoodi tohutu avangardistlik kunstiprojekt, nagu Groys on käsitlenud stalinistlikku impeeriumi.¹⁸ See oli nende jaoks eelkõige subliimne ja kaunis kogemus. Nad olid ka 1940. aastal tuumalt dekadendid, kes igatsesid midagi võimsat ja ülevat, totaalset esteetikat ning neile avanes imeväel võimalus pageda oma isikliku resigneerumise ohu eest. See polnud moraalne, kuid see polnud nende tajus ka ebamoraalne, see oli immoraalne, sest estetistlik maailmavaade on immoraalne.

Barbaruse ja Semperi sõjapropaganda: nõukogude eesti natsionalism

Ja siis algas sõda. Barbarus ja Semper evakueerusid Venemaale, nad hakkasid seal kirjutama propagandistlikku sõjaluulet, mille peaeesmärk oli tõsta rindel sõdivate sõjameeste võitlusvaimu. See väljendus juba kas või selles, et nende sõjaaegsed luulekogud¹⁹ ilmusid formaadis, mis olid parajad taskus kaasas kandmiseks. Barbaruse luulet peeti vajalikuks samasuguses rindeformaadis avaldada võimalikult kiiresti ka venekeelses tõlkes.²⁰ Nüüd said luuletuste põhimotiivideks fašistide needmine, kodumaaigatsus, sõdurite ja partisanide kangelaslikkus ja vaprus. See luule ei ole stilistiliselt väga rafineeritud, pigem püüavad poeedid vastu tulla laiade hulkade maitsele. Tolle aja üks olulisi kriitikuid Nigol Andresen kasutab seda muutust

16 J. Barbarus, Üle läve. XI kogu värse. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus, 1939, lk 109–111.

17 J. Semper, Lehekülgi nagu lehti puult. Lõpetamata luuletustest valinud P. Rummo. Tallinn: Eesti Raamat, 1972.

18 „Sotsialismiehitamise kõrgeim eesmärk oli seega esteetiline ja sotsialismi ennast mõistetakse kui kõrgeimat ilunormi, aga Stalini-aja kultuur sõnastab selle eesmärgi üldjuhul eetilisel ja poliitiliselt.“ – B. Groys, Stalinismi totaalne kunstitõde, lk 128.

19 J. Barbarus, Relvastatud värssid. 1941–1943. Moskva: ENSV Riiklik Kirjastus, 1943; J. Semper, Ei vaikida saa. Luuletusi 1941–1943. Moskva: Eesti Riiklik Kirjastus, 1943.

20 Й. Барбарус, Стихотворения 1941–1943. Перевод с эстонского. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1943. Impressumitest on näha, et Barbaruse venekeelne raamat anti trükki kolm nädalat pärast eestikeelset.

iseloomustades „rahvalikkuse“ mõistet, mis oli „nõukogude luule vajalik element“.²¹ Sõjasituatsioonile iseloomulikult on see luule väga ideoloogiline ja mustvalge. On üsna kummastav näha, kuidas senised poeetilised maailmarändurid on siin oma diapasooni sedavõrd kokku tõmmanud, kuigi endised rafineeritud toonid kumavad siin-seal sõnastuses ja värsivormis siiski läbi. Mõnes mõttes on irooniline, et nad tegid läbi sama teekonna nagu Belgia poeet Émile Verhaeren, keda nad mõlemad imetlesid ja keda Semper oli tõlkinud. Neist põlvkonna jagu vanem Verhaerengi oli alustanud dekadendina, arenes siis linnaelu ja töörahva poetiseerijaks ning lõpuks kirjutas ta Esimese maailmasõja ajal sakslastevastaseid propagandistlikke luuletusi, mida Semper nimetas 1929. aastal „maitsetuteks virildisteks“.²² Nüüd olid Barbarus ja Semper ise läbi käinud samasuguse loomingukaare. Propagandistlik sõjaluule on läbinisti pragmaatiline nähtus. Selle eesmärk on väljendada kirgi, mida on vaja, et hoida kõrget moraali niivõrd demoraliseerivas tegevuses nagu sõdimine. See on puhas ideoloogia, inimteadvuste programmeerimine (või kasutades tollal levinumat žargooni, inseneeria inimhingede kallal²³). Nõnda pole esteetika enam eesmärk, vaid millegi muu vahend – vastupidiselt sellele, kuidas esteetikat käsitati kantiaanlikult. Barbaruse üks tuntumaid sõjaaegseid luuletusi „Relvastatud värss I“ algab motoga *Inter armas non silent musae!* 'Relvade keskel muusad ei vaiki'. Kuid mille see moto ütle mata jätab, on sellise deklaratsiooni hind: muusad saavad relvade keskel kõnelda vaid nende teenritena. (Ill 5)

Kuid Barbaruse ja Semperi sõjaluule puhul tuleks rääkida veel ühest olulisest nüansist. Tollane Nõukogude tagalas loodud kirjandus oli rangelt tarbekirjandus, see pidi vastama kindlatele funktsionaalsetele nõuetele, eelkõige sõdurimoraali hoidmisele (luuletuste põhimotiivideks viha sakslaste vastu ja koduigatsus) koos õige maailmavaatelse meelestatusega. Selle muutis spetsiifiliseks just asjaolu, et oli olemas Eesti rahvusväeosa, 8. Eesti Laskurkorpus.²⁴ Mõistagi oli selline etnilisel alusel moodustatud väeosa rohkem motiveeritud Eestini läbi murdma, kuid see tähendas ka seda, et propaganda pidi mõjuma eestluse rõhutamise kaudu. Barbaruse ja Semperi luules on olemas tüüpiline nõukogulik kiht, kus kõneldakse vaprast nõukogude rahva võitlusest Saksa vallutajate vastu ja ülistatakse kangelaslikke suurlinnu Moskvat, Leningradi ja Stalingradi, kuid erilise tähelepanu saavad selles luules just rahvuslikud motiivid. Need võetakse peamiselt kaugest ajaloost ja mütoloožiast, kusjuures mõned motiivid kerkivad eriti esile. Üks neist on Kalevi ja Kalevipoja kuju, mis läbib eri autorite tekste ja mille apoteosiks on mõistagi Gustav Ernesaksa ja Semperi loodud ENSV hümn oma algusega „Jää kestma,

21 N. Andresen, Eesti luule Isamaasõjas. – Sõjasarv 5. Leningrad: RK Ilukirjandus ja Kunst, 1944, lk 120.

22 J. Semper, Émile Verhaeren. – J. Semper, Teosed IX. Mõtteärrakuid III. Artikleid ja esseid. Koost E. Siirak. Tallinn: Eesti Raamat, 1977, lk 11.

23 Väljend „kirjanikud on inimhingede insenerid“ oli nõukogude ajal tuntud troop, selle lausus 1932. aastal kohtumisel kirjanikega Stalin, omistades selle kirjanik Juri Olešale. Stalini sõnavõttu pole kirjalikul kujul, sellest on ainult kaudsed pärimused.

24 Rahvuslikke väeosi oli Punaarmee teisi, need eksisteerisid kuni 1956. aastani. Põhjalikumalt vt P. Kaasik, Eesti rahvusväeosade formeerimisest Nõukogude armee koosseisus aastatel 1940–1956. – Väeteenistusest Eestis ja eestlastest väeteenistuses. Military service in Estonia. Estonians in the military. – Eesti sõjaajaloo aastaraamat 2011, 1 (7). Peatoim T. Hiio. Viimsi, Tallinn: Eesti Sõjamuuseum – Kindral Laidoneri Muuseum, Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2011, lk 102–157.

Kalevite kange rahvas“. Laul võitis 1944. aastal hümni konkursi²⁵ ja see avaldati esmakordselt kõrvuti meie mitteametlikuks hümniks kujunenud lauluga „Mu isamaa on minu arm“²⁶. Rahvusliku mütoloogia keskseks sündmuseks kujunes tollal Jüriöö ülestõus, millest 1943. aastal möödus 600 aastat. Nagu Marek Tamm oma ülevaates²⁷ kirjutab, kulmineerus just siis Eesti kultuuri „Jüriöö-tekst“, mis oli alanud Eduard Bornhöhe „Tasujaga“ (1880). Tähtpäeva tähistati suurejooneliselt – aktused, kontserdid, kunstiteosed, ooper (Eugen Kapi „Tasuleegid“ Paul Rummo libretole), ilmus hulgaliselt tekste. See andis põhjuse alustada ka Loomingu-laadse kirjandusliku almanahhi „Sõjasarv“ väljaandmisega, mille esiknumber oli tervenisti Jüriööle pühendatud. Kokku ilmus „Sõjasarve“ kuus numbrit. Barbarus kui Nõukogude tagalas tegutsenud ENSV Kirjanike Liidu juht oli „Sõjasarve“ vastutav toimetaja, tegevtoimetaja oli algul Oskar Urgart, hiljem Jaan Kärner.²⁸ Pikemad luuleteosed kirjutasid Mart Raud (kantaat „Jüriöö tuled“) ja Jaan Kärner (poeem „Jüriöö“, millest „Sõjasarve“ mahtusid vaid katkendid), kuid mõnes mõttes kõige ilmekama Jüriöö-poetiseeringu kirjutas Barbarus ise. Tema ballaad „Jüriöö“ on 12 lehekülge pikk regivärsi stilisatsioonil lugulaul.²⁹ Erinevad registrid – rahvusromantiline ja nõukogulik – on ühte sulatatud neljajalalisse trohheusse, mis oli luuletehniliselt nõudlik ettevõtmine, kuna kasutati regivärsile ebatüüpiliselt lõppriime. Eriti huvitav on teose epiloog, kus tuntud ajalootroobid ümber mängitakse: Jüriöö pole eelkäijaks mitte enam Eesti Vabadussõjale (nagu see oli senini olnud), vaid 1905. aasta ja 1917. aasta revolutsioonidele. Vähe sellest – üks ballaaditegelastest, muistne vabadusvõitleja Udres põgeneb ballaadi lõpus Pihkvamaale:

Tervitades koidu kiiri,
 peskem alandus ja häbi,
 läki üle Pihkva piiri!
 Pigemini – parem pagu
 orja piinadest ja riust,
 seadkem samm, kust tõuseb agu,
 toogem Eestile sealt priiust!

25 Selle kohta on põhjalik ülevaade: T. Tannberg, „Kaunis raske oli neisse suruda kõik vajalikud mõtted – kants, punatäht, Lenin, Stalin, bolševik, vene rahvas – et seejuures ka veel luuleline side säiliks...“ Eesti NSV hümni sünniloost 1944–1945. – Akadeemia 2011, nr 9, lk 1595–1624; nr 10, lk 1822–1833. Sealt selgub, et algses versioonis oli esivärsis hoopis „eesti rahvas“, mis töö käigus teisenes „Kalevite rahvaks“. Pole teada, kas põhjused olid poliitilised (vältida sõnaühendit, mis oli tuttav juba sõjaelsest rahvuslusest) või kunstilised („Kalevite rahvas“ kõlab kindlasti kaunimalt ja pidulikumalt).

26 Rahvalikke laule segakoorile. Toim G. Ernesaks. Tallinn: RK Ilukirjandus ja Kunst, 1944, lk 3–6.

27 M. Tamm, Jüriöö-tekst Eesti ajalookultuuris. – M. Tamm, Monumentaalne ajalugu. Esseid Eesti ajalookultuurist. Loomingu Raamatukogu 2012, nr 28–30. Tallinn: Kultuurileht, lk 65–81.

28 Ülevaadet „Sõjasarvest“ ja ka muust Nõukogude tagalas toimunud kirjanduselist vt E. Sögel, Järelsõna. Kahurid kõnelesid, rahvas võitles, muusad ei vaikinud. – Sõjasarv. Koost E. Sögel. Tallinn: Eesti Raamat, 1984, lk 261–284. Tekst nõretab küll nõukogulikust retoorikast, kuid on ilmselt üks kompaktsemaid vastavateemaliste faktide ja viidete allikaid. Kogumik ise sisaldab valikut „Sõjasarve“ kuues numbris ilmunud ilukirjandusest ja artiklitest.

29 Hiljem on seda taastrükitud ainult tema „Kogutud teoste“ II köites. Ilmselt oli see tema muu loomingu taustal niivõrd kurioosne, et edaspidi jäi see valikkogudest välja.

Epiloogis tõmmatakse see Venemaaga liidus olemise liin lõpuni:

Valvel olles vabas Venes,
tõttasid nad abi tooma,
võisime kui ühtses peres,
asuda taas riiki looma.

Nüüd, kus käib taas võitlus äge
sama neetud saksa tõuga,
abistame Punaväge
kuuma tahtega ja jõuga.³⁰

Nõnda siis tuuakse mängu venelased kui igipõlised eestlaste vabaduse toetajad³¹ ja sellel on muidugi kahepidine eesmärk: ühelt poolt legitimeerida rahvuslikke motive, teisalt neid ohjata, sobitada need sovetiseerimise raamistikku ja otsekui kinni katta selle koloniseerivat loomust. Sellise venesõbraliku käigu tegi mõnevõrra sujuvamaks (st mitte läbinisti absurdseks) muidugi asjaolu, et saksavastasus oli eesti rahvusluse läbiv joon juba ärkamisajast saadik. Iseloomulik on see, et kuigi Vabadussõjas oli põhivaenlaseks Nõukogude Venemaa, kujunes populaarses teadvuses ja hiljem Eesti Vabariigi ametlikus ideoloogias tiputähiseks siiski võit Võnnu lahingus sakslaste üle, mida mõisteti kättemaksuna Jüriöö eest.³² (Ill 6, 7)

Pealispinnal võiks muidugi üllatada see, kuidas hiljutiste pigem kosmopoliitse hoiakuga intellektuaalide juures tõusis esiplaanile nende rahvuslus. Barbarus ja Semper olid Saksamaal pead tõstva natsismi kui rahvusluse radikaalse vormi suhtes ärevil juba 1930. aastate esimesel poolel, kuid tollal oli nende valik põhjendatav kaheti – vasakpoolsete internatsionalistidena olid nad vastu igasugusele rahvusluse kitsale ja hüperboolsele vormile³³, esteetidena võõristasid nad ilmselt instinktiivselt natsismis väljundi leidnud maitselagendat masside mässu³⁴. Aga tolles vastumeelsuses polnud rahvuslikku viha sakslaste vastu. Nüüd, sõja ajal rõhuvad nad täie jõuga just saksavihale, võitlus pole enam niivõrd maailmavaateline, kui võrd lausa tõuline. Mõnes mõttes pööratakse natside rassiteooria pahupidi nende

30 J. Barbarus, Jüriöö. – Sõjasarv I. Jüriöö ülestõusu 600. aastapäeva tähistamiseks. 1343–1943. Moskva: Võõrkeelse Kirjanduse Kirjastus, 1943, lk 20–21.

31 Barbarus pole selles esimene, sama motiivi kasutab juba nt Enn Kippel oma „Meelises“ (1941).

32 Võidupüha rollist Eesti ajaloo ideologiseerimises vt K. Brüggemann, Võidupüha. Võnnu lahing kui Eesti rahvusliku ajaloo kulminatsioon. – Vikerkaar 2003, nr 10–11, lk 131–142.

33 Näiteks Semper kirjas Barbarusele 27. detsembril 1934 Euroopa ja Eesti poliitilisest olukorrast kõneldes: „Natsionalismi psühhoos kestab edasi, kuigi see minu arvates on suurim internatsionalism.“ (Irooniline lause lõpp tähendab ilmselt, et natsionalism on muutunud rahvusvaheliselt levinud nähtuseks.) (Euroopa, esteetid ja elulähedus, lk 884. Huviväärne on jaanuaris 1925 Barbaruse ja Semperi kergelt poleemiline kirjavahetus kultuuri rahvuslikkuse ja rahvusvahelisuse üle, kus Barbarus on teravamalt rahvuslusevastane („Yhe sõnaga – vastu rahvusvahelisele tänapäeva kunstile ja elule (uus kunsti stiil on yhtlasi uue elu stiil), – tagumik rahvuslusele, väikekodanlusele, kirjanduskunstilisele sussi-vussitamisele ja umbkaudsele sumamisele“) ning Semper vastab tasakaalukamalt, et rahvus on kultuuri mitmekesisuse eeldus, ja manitseb: „Kuid ära sarnasta ial rahvust isamaalaste läägestet rahvuslusega ja madala maitsega, mis sellel kui tigu roomab oma limadega! Eemal olles saab väga teravat vahet teha selle ja tolle vahel. Minu vaade on internatsionalistlik, mitte kosmopoliitlik.“ (Euroopa, esteetid ja elulähedus, lk 269–274; poleemika vastastikune täpsustamine jätkub veel kahes järgnevas kirjas).

34 Muuseas, mulle näib, et Semperi ja Barbaruse valikute tagantjärele seletamises alahinnatakse asjaolu, et nende vasakpoolset ja lihtsat kaasaminekut nõukogude riigipöördega tõukas märkimisväärselt tagant just nende tugev vastumeelsus natsismiohu suhtes.



1.

Johannes Vares, Jüri Uluots, Johannes Semper (vasakult kolmas, neljas ja viies) koos koolivendadega.
Foto: P. Lanz. EKM EKLA B-30:146.

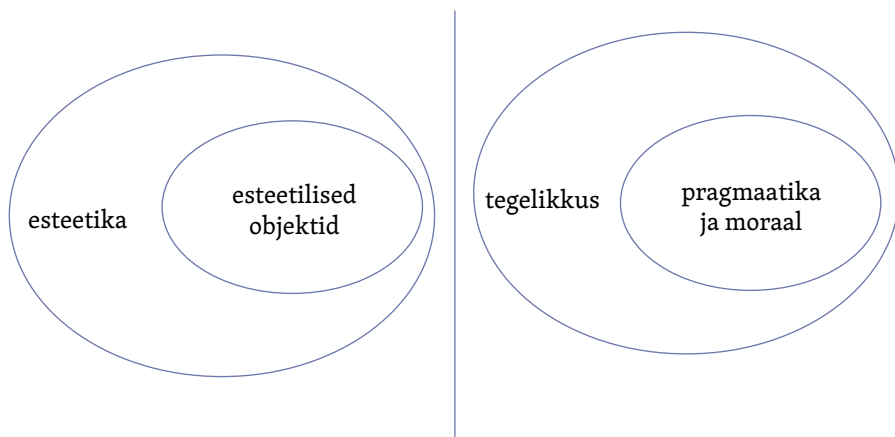
Johannes Vares, Jüri Uluots, Johannes Semper (third, fourth and fifth from the left) with their schoolmates.
Photo by P. Lanz. EKM EKLA B-30:146.



2.

Johannes Semper 13. jaanuaril 1958 Johannes Varesse ausamba avamisel. Foto: Gunnar Loss. EFA.335.o.190340

Johannes Semper on January 13, 1958 at the opening of monument to Johannes Vares. Photo by Gunnar Loss.
EFA.335.o.190340

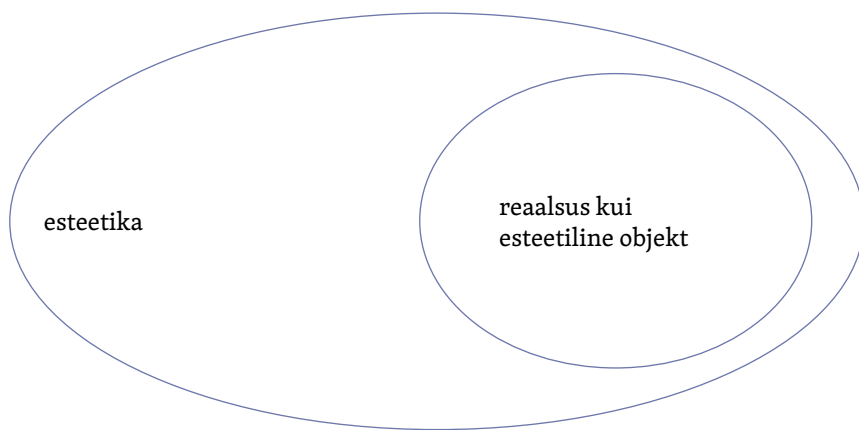


dekadents (lihtsustatud)

3.

Skeem dekadentsi kohta.

Scheme about Decadence.



avangard / utopism(lihtsustatud)

4.

Skeem avangardi / utopismi kohta.

Scheme about Avant-Garde / utopianism.

tegelikkus kui artefakt

esteetika
pragmatiseerumine
inter arma musae servi fiunt

ideoloogia (lihtsustatud)

5.

Skeem ideoloogia kohta.

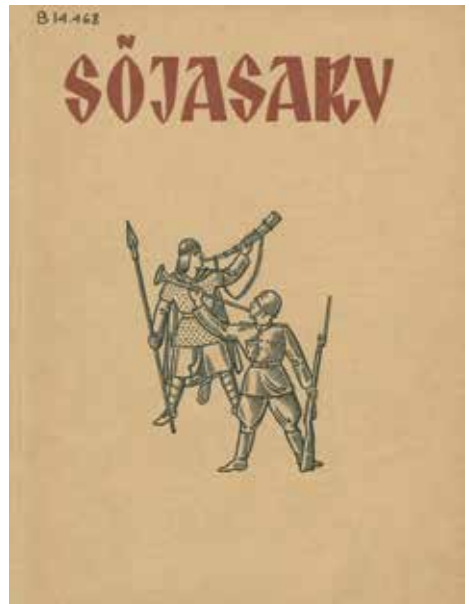
Scheme about ideology.



6.

Rindeajalehe Tasuja number jüripäevast 1944 (kujundanud Paul Reeveer). Muistne vabadusvõitleja koos Punaarmee vormis sõduriga oli sõjaaegse nõukogude eesti väljaannete ikonograafia korduv motiiv.

Newspaper for the soldiers on the war field Tasuja, St George's Day 1944 (design by Paul Reeveer). An ancient freedom fighter together with a soldier of the Red Army was a recurring motif in iconography of Soviet Estonian publications during the war.



7.

„Sõjasarve“ 1. numbri kaas (kujundanud Paul Luhtein).

Cover of Sõjasarv no. 1 (design by Paul Luhtein).

endi vastu, nähes sakslastes igipõlist poolinimeste tõugu, kes tuleb lõplikult alla suruda.³⁵

Sellel sõjaaegsel nõukogulikul rahvuslusel on lisaks teatavale järjepidevusele sõjaeelse Eesti riigi rahvusdiskursiga veel mõned kontekstid. Esiteks, muistse ajaloo kasutamine nõukogude propagandas koos tugeva natsionalistliku ja ksenofoobse varjundiga polnud eestlaste leiutis, pigem toimus Jüriöö motiivi ekspluateerimine vene analoogide kiiluvees. Tarvitseb kõige kujukama näitena meenutada Aleksander Nevski ja Jäälahingu motiivi. Vene ajalooteadvuses oli Aleksander Nevski juba tsaariajal olnud kangelaslik valitseja, kes peatas läänekristluse leviku itta. Nõukogude riigi alguses jäi ta küll „põlu alla“ ja tema väidetavad säilmed eemaldati Peterburi Nevski katedraalist. Teda nähti pigem feodaalina, kes lähtus oma erahuvidest. Pealegi peeti patriotismi, mille tugi Aleksander Nevski oli olnud, tollases nõukogude ajalookirjutuses kodanlikuks igandiks. Pööre saabus 1937. aastal, mil nõukogude ajalooteadus tegi Nevski küsimuses kannapöördi ja Sergei Eisenstein lõi partei tellimusel oma kuulsa filmi „Aleksandr Nevski“. Oli hetk, mil Nõukogude Liidu ja Saksamaa vahelised suhted olid pingelised ning Nevski film pidi mõjuma selge Saksa-vastase žestina. Film mõjus samasuguse ajalugu loova kunstiteosena, nagu „Tasuja“ Jüriöö kujutus mõjus eesti ajalooteadvusele. Kuulus rüütli läbi jää vajumine on filmiloojate fantaasia, isegi 1942. aastal (Jäälahingu 700. aastapäeval) asutatud Aleksander Nevski ordenil kujutatakse teda Nikolai Tšerkassovi kehastatud filmikujuna. Filmi laadi kohta on kõnekas, et Prantsuse fašistlik intellektuaal Robert Brasillach olevat nimetanud filmi fašistliku kino parimaks näiteks. Aastail 1939–1941, mil Stalin ja Hitler olid liidusuhetes, oli film Nõukogude Liidus keelu all.³⁶ Ses mõttes oli „Sõjasarve“ ja selle ümbruse rahvuslus pigem tollase nõukogude ametliku liini järgimine. Jüriöö motiivi ümber koondunud rahvuslus oli nõukogude patriotismi jäljendus spetsiifiliselt etnilises vormis.

Rahvuslus sisaldus nõukogude kultuuriideoloogias juba varasemast ajast. Maie Kalda on Nõukogude tagalas toimunud kirjanduslikke poleemikaid kirjeldades öelnud: „Sõjaaegne esteetiline mõte ilmutas silmahakkavat huvi kirjanduse rahvusliku spetsiifika ehk, nagu üldkäibivale vormelile „sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik kultuur“ tuginedes öeldi, rahvusliku vormi probleemide vastu. See huvi oli eeskätt üldteoreetiline: mis on rahvusliku vormi komponendid, mismoodi peaksid need olema rakendatud, kehastamaks sotsialistlikku sisu.“³⁷ Sõjalise pragmaatika kõrval mängis seega kaasa vana tuntud rahvusliku vormi küsimus ja see on juba poeetika probleem. Olgugi et suunis oli parteipoliitiline, nõudis selle järgimine kunstispetsiifilisi, esteetikaalaseid otsinguid. Muidugi võib väita, et Jüriöö ja saksa viha on ju pigem sisu küsimus, kuid meenutagem ülalpool esitatud borisgroysilikke arutlusi selle kohta, kuidas avangardism arenes edasi reaalsuse enese esteetiliseks

35 Midagi sarnast võib tänapäeval näha suhtumises venelastesse sellistes arutluskäikudes, kus sõda Ukrainas nähakse vene rahvusliku iseloomu paratamatu tulemina.

36 Andmed filmi kohta pärinevad venekeelsest Vikipeediast: Александр Невский (фильм). – Википедия, Свободная энциклопедия, ru.wikipedia.org/wiki/Александр_Невский_(фильм) (29. III 2024). (Tean, et Vikipeedia pole akadeemilises tekstis allikana parketikõlbulik, kuid see konkreetne artikkel on kompaktne asjastundlik algupärane teatmetekst hulga usaldusväärsete allikaviidetega – nende viidete mehaaniline ümberkirjutamine siia ei tundu mulle akadeemiliselt ausam ega usaldusväärsem.)

37 M. Kalda, Kirjanduskriitika „Sõjasarves“ ja „Rahva Hääl“ 1943–1944. – Keel ja Kirjandus 1975, nr 5, lk 268.

ümberkujundamiseks ideoloogia näol. Selle vinkli all muutuvad ka suured ajaloolised troobid pigem vormivõteteaks tegelikkuse kui kunstiteose loomisel.

Kasahstani kunstiteadlane Zemfira Jeržan on süüvinud printsiibi „sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik“ genealoogiasse.³⁸ See printsiip või loosung on esmakordselt selgelt formuleeritud Stalini 1925. aasta kõnes Ida Töörahva Kommunistliku Ülikooli³⁹ tudengitele, kuigi sotsialistliku asemel on juttu proletaarsest sisust. See on suhteliselt sofistlikuna mõjuv lõik, kus Stalin püüab seletada, et jutt rahvuskultuuride olulisusest Nõukogude riigis pole vastuolus Lenini arutlusega rahvuskultuurist kui kodanluse reaktioonilisest loosungist: „...proletaarne kultuur, mis on oma sisult sotsialistlik, võtab erinevate sotsialistlikku ülesehitustöösse kaasa tõmmatud rahvaste juures erinevaid vorme ja väljendusviise, sõltuvalt keele, olude jne erinevustest. Proletaarne oma sisult, rahvuslik vormilt – selline on see üldinimlik kultuur, mille poole liigub sotsialism. Proletaarne kultuur ei tühistata rahvuskultuuri, vaid annab sellele sisu. Ja vastupidi, rahvuskultuur ei tühistata proletaarset kultuuri, vaid annab talle vormi. Rahvuskultuuri lipukiri oli kodanlik lipukiri seni, kui võimu juures oli kodanlus ning rahvuse konsolideerimine toimus kodanliku korra kohaselt. Rahvuskultuuri lipukiri sai proletaarseks lipukirjaks, kui võimule tuli proletaariaat ja rahvuse konsolideerimine hakkas kulgema Nõukogude võimu egiidi all.“⁴⁰ Jeržan rõhutab oma analüüsis, et mõistagi polnud Stalin ise kultuuriteoreetik, vaid utreerib siin kunstikriitik Jakov Tugendholdi⁴¹ seisukohti. Kuna Tugendhold oli üks esimesi, kes hakkas korraldama Nõukogude Liidu rahvaste kunsti näitusi, püüdis ta ka mõtestada rahvuskultuuride rolli Nõukogude riigis, võttes eeskujuks selle, kuidas (tema tõlgenduses) oli Euroopa modernne kunst (iseäranis Põhjamaades) oma stiiliotsinguis pöördunud rahvuslike motiivide poole või siis eksootilise primitivismi poole, nt Gauguini või Saksa ekspressionistide puhul. Ka tollane vene kunst liikus samas suunas ja Tugendhold väitis, et vene kunstnike huvi ida eksootika vastu käib läbi Pariisi. 1915. aastal Euroopa kunstit kōneldes (vene kunsti pidas ta selle loomulikuks osaks) kui ka 1925. aastal Nõukogude Liidu paljurahvuselisuse voorusi sõeludes nägi Tugendhold kunsti arengu võimalusena just erinevate rahvuslike kunstikoolkondade arengut ja omavahelist sünergiat, rikkalikku stilistilist-vormilist varamut, mis võib nõukogude kunsti muuta moodsa kunsti avangardiks. Jeržan

38 З. Ержан, О возникновении доктрины советского искусства как „национального по форме, социалистического по содержанию“. – Киелі Жетісу. Казахский язык для русскоязычных. Статьи Земфиры Ержан. Искусствознание, kieli7su.kz/index.php/arterzhanmenu/isskmenu/59-0-vozniknovenii-doktriny-sovetskogo-iskusstva (29. III 2024). (Algselt ilmunud väljaandes: Антология искусства Казахстана. Живопись. Астана: Золотая книга, 2004.)

39 Tegemist oli aastatel 1921–1938 Moskvast tegutsenud õppeasutusega, kus valmistati ette nii Nõukogude Liidu Aasia-osa parteitöötajaid ja riigiametnikke kui ka teiste Aasia maade jaoks kommunistlikke revolutsionääre. Stalini kõne ajaks olid selle kooli lõpetanud nt türki luuletaja Nazım Hikmet ja Vietnami kommunistlik juht Ho Chi Minh, hiljem lõpetasid selle nt tulevane Hiina liider Deng Xiaoping, Keenia iseseisvuse rajaja Jomo Kenyatta ning Guomindangi liidri Chiang Kaisheki poeg, hilisem Taivani president Jiang Jingguo.

40 И. Сталин, О политических задачах университета народов Востока. Речь на собрании студентов КУТВ 18 мая 1925 г. – И. Сталин, Сочинения. Т. 7. Москва: Государственное издательство политической литературы, 1952, lk 138 (kasutatud veebiversiooni: Центр гуманитарных наук 21-го века. Зеркало библиотеки Михаила Грачева, Архив И. В. Сталина, czich.newcastle.edu.au/stalin/t7/t7_20.htm (30. III 2024).)

41 Jakov Tugendhold (1882–1928) oli Moskvast pärit kunstiteadlane, kes veetis nooruse Berliinis ja Pariisis õppides. Poliitilistelt vaadetelt sotsiaaldemokraat, oli ta Venemaal nii enne kui pärast oktoobripöört viljakas lääne kaasaegse kunsti populariseerija ja mõtestaja.

osutab, et varastalinlik Tugendholdi ideede edasiarendus ja eriti fraas „rahvuslik vorm“ tuleneb tollasest vene kultuuri avangardistlikust õhkkonnast, kus keskseks kunsti probleemiks oli nn vormiloomine (vn *формотворчество*), sest just uute vormide loomises arvati leiduvat uue inimese psüühika rajamise võtit.⁴² Silmas tuleb pidada, et vene kultuuri seisukohalt peeti rahvusliku vormi all eelkõige silmas teatavat orientaalsust või vähemalt euroopaliku suhtes eksootilist (ka Stalini kõne on ju peetud „eksootidele“) ja selles peitub ka teatav kolonialistlik, erinevaid Venemaa põlisrahvaid „teisestav“ hoiak. Hiljem ametlikuks kultuuridoktriiniks vulgariseerudes muutus rahvusliku vormi kontseptsioon lihtsalt pragmaatiliseks vajaduseks jõuda inimesteni neile kultuuriliselt tuttava stilistika kaudu.

Selles valguses omandab ka kompromissituma internatsionalisti Barbaruse ja tasakaalukama rahvust internatsionalismi eelduseks pidava Semperi padu-rahvuslikkusse pöördumine natuke teise värvingu. Esteetide ja avangardistidena võis seegi järsku omaks võetud rahvuslikkus olla nende jaoks mitte ideaalide ümbervahetamine, vaid uus samm nende esteetilise maailmaloomes vahendite otsinguil. Loodavaks kunstiteoseks polnud sel juhul mitte niivõrd nende propagandistlikud tekstid, kuivõrd utoopiline tulevikuühiskond ise. Võimalik, et nende rahvuslik sõjapropaganda oli nende estetistlik-avangardistliku loomingu *non plus ultra*? See on muidugi spekulatsioon, kuid võiks ehk anda nende autorite valikutele mõnevõrra paindlikuma seletuse.

Sügavale peidetud vastusega mõistatust nagu polegi. Barbaruse ja Semperi elu- ja loomingukaar jõudis võib-olla just sinna, kuhu nad soovisid, kuigi sel oli ehk teistsugune kuju, kui nad olid arvanud. Kui nii oletada, siis ei tulenenud Barbaruse elulõpu depressioon mitte ainult nõukogude korras pettumisest (nagu seda vahel on tõlgendatud), vaid see oli seesama depressioon, mille märke näeme juba 1930. aastail: üksikinimene ei suuda endasse kogu kosmist polüfooniat ja maailmakorra muutumise subliimsust ära mahutada. Ta on paratamatult lõpuks silmitsi oma väiksusega, eriti kui ta on niivõrd idealistlik ja maailma suhtes poeetiliselt meelestatud nagu Barbarus. Barbaruse tragöödia oli eelkõige selles, et ta n-ö nägigi oma jumalat palgest palgesse, nägi oma utoopiate realiseerumist, ja pidi mõnma, et ta ei kanna inimesena seda üleinimlikku mastaapi välja. Semper, nagu öeldud, oli mõnevõrra treenituma närvikavaga.

Kuivõrd selline uutmoodi rahvuslus rindemehi tegelikult mõjutas, on raske öelda. Huviväärne on siiski, et see uus ideoloogia, millega Punaarmee eestlastest sõdureid võitlema innustati, oli korraga nii internatsionalistlik kui ka natsionalistlik: natsionalism polnud internatsionalismi vastand, vaid selle eeltingimus. Internatsionalism koosnes paljudest üksiknatsionalismidest, mis oli koondatud ühte raamistikku. Eesti rahvuslus legitimeeriti varjatud vene rahvusluse või

42. Vt nt Kazimir Malevitši mõtteid selle kohta, kuidas uute vormide loomine on „psühhotehnika“ ja uued vormid toimivad inimorganismis nagu vana teadvust hävitavad bakterid (K. Malevitsch, Einführung in die Theorie des additionalen Elementes der Malerei. – K. Malevitsch, Die gegenstandslose Welt. Bauhausbücher 11. München: Albert Langen Verlag, 1927, lk 24) või Vassili Kandinsky põhjalikke arutlusi kunstilise vormi ja inimvaimu seoste kohta (V. Kandinsky, Vaimsusest kunstis, eriti maalikunstis. – V. Kandinsky, Vaimsusest kunstis, eriti maalikunstis. Punkt ja joon tasapinnal. Pildikunsti elementide analüüs. Tlk K. Simson ja M. Ruiso. Tartu: Ilmamaa, 2020, lk 7–104).

nõukogude patriotismi kaudu. Selle taustal on irooniline, et viis aastat pärast sõja lõppu süüdistati Semperit korraga nii natsionalismis kui ka kosmopolitismis. Kui Barbarus olnuks elus, oleks ilmselt sama juhtunud ka temaga. See süüdistus on oksümooriline, kuid ka Semper ise oli oksümooriline, ühtaegu nii vasakpoolne kosmopoliit kui ka natsionalistlik sõjapropagandist. Ja ometi oli nende mõlema poolusega kõrgstalinistliku repressiooniparaadi jaoks midagi valesti. Ma oletan, et see, mis tegelikult valesti oli, seisnes asjaolus, et fundamentaalses mõttes oli Semper esteet. Nagu eespool öeldud, on just estetism hilisema jäigaks ideoloogiaks muutunud avangardismi algläte. Dekadents ja formalism, neist viimane kui avangardismi üks põhitunnuseid, kust lähtus ka „vormilt rahvusliku“ kontseptsioon, olid tollal eriti rängad süüdistused just seetõttu, et nende kaudu oli liiga esil mälestus ideoloogia estetistlikust aluspõhjast, mida ideoloogia soovib teadvustamatusse tõrjuda. Ideoloogia on jäik ja staatiline, estetism ja avangardism on paindlikud ja elusad, st loovad ja seetõttu ideoloogiale ohtlikud. Lõppude lõpuks – kas polnud eesti rahvuslus Nõukogude imperialismi teenistuses samuti loov ja dekadentlikult ambivalentne nähtus? See kõlab muidugi naljana – kuid iga nali peidab endas mingit väljatõrjutud tõtt.

Artikkel on valminud Eesti Teadusagentuuri grandi PRG1667 „Tsiliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ toetusel.

How Decadents Became Propagandists.

The Example of Barbarus and Semper

AARE PILV

The paper is a continuation of an earlier article, „Barbarus (and Semper) and ‘modern apedom’“ (Keel ja Kirjandus 2024, no 1-2), which tried to discover an inner logic in the co-existence of decadent aestheticism, avant-gardism, earlier leftism and later Soviet ideology in the creative life of Johannes Barbarus and Johannes Semper. This paper clarifies some of these arguments and moves forward to the next stage in Barbarus’s and Semper’s lives and creative works: World War II. Looking at the choices made at that time provide additional nuances for comprehending the deeper connections between avant-garde and ideology; also, nationalism in its peculiar Soviet form comes into play. The paper argues that the ideological turn was not something that happened randomly with the modernist artists but was rather ‘preprogrammed’ into their artistic position. In this sense, Barbarus and Semper are no exceptional figures but rather the most outstanding examples of a tendency quite widespread at the time.

Johannes Vares-Barbarus (1890–1946) and Johannes Semper (1892–1970) were close friends whose creative work and lives were intertwined for several decades. They started as decadent and aestheticist poets in the 1910s, developed leftist world-views by the end of World War I, made an avant-gardist shift in the 1920s (Barbarus more explicitly; his two poetry collections in the middle of 1920 may be considered the peaks of the avant-garde in Estonian poetry; Semper’s attempts were more modest) and, after overcoming some reservations, in the 1930s they became collaborators with the Soviet regime, and then members of the first Soviet Estonian government. During World War II they were in Russia and wrote fierce propagandist texts against Germans, often filled with Estonian nationalist motifs. Barbarus became the ‘president’ of Soviet Estonia and committed suicide. Semper was a minister of culture, then a victim of Stalinist repression, but spent the last years of his life as an authoritative ‘people’s writer’ who remained true to his pro-Soviet convictions.

The development of their works contains several changes of course that may seem contradictory and paradoxical at first sight: aestheticists who became leftists, refined poets who enjoyed good reputations in the cultural life of independent Estonia, then functionaries of a totalitarian foreign regime, and finally these internationalist and leftist intellectuals became nationalist xenophobes. In Estonian culture and history Barbarus and Semper remained problematic figures, because Barbarus was our most outstanding avant-gardist in poetry and Semper was an interesting writer and an influential

translator, but both are perceived as traitors to our independence.

It is interesting to see that when they turned to the topic of revolution and the rights of workers in their poetry at the beginning of 1920s, their viewpoints remained at their core rather aestheticist and not social; they were not so much concerned with the rights of the oppressed as impressed by the sublimity and awe of the masses as if they formed some kind of natural force. Moving from aestheticism to the utopian avant-garde approach in their poetry was actually a sign of consistency. Decadence and the avant-garde had in common some important features, e.g. contempt for modern progressivist and capitalist non-humanity, and perception of reality based on aesthetics. Decadent art hid from capitalist modernism in the realm of aesthetics and culture (in the principle of 'art for art's sake'), but the avant-garde tried to overcome the progress of popular society by even further hyperbolising it. We could interpret the development of their attitudes in this way: initially the Kantian conception of aesthetics divided art from the pragmatic world (with its morality), with both having their own axiologies. Art separated itself from the sphere of pragmatics and morality, and on this basis the idea grew that reality itself could be formed immorally, purely by aesthetic principles, actualising utopias: this is the approach of the avant-garde. The aesthetic utopia grew into a societal utopia, and treated reality and people as materials for artworks: this was an ideology that grew out of avant-gardist projects. Schematically this can be presented as 1) autonomisation of aesthetics from pragmatic and moral reality (decadence), 2) reality as an object

of aesthetic manipulation (utopian avant-gardism), and 3) reality as an artefact (ideology). This process occurred in several totalitarian societies in the first half of the 20th century (Russia, Germany, Italy are the clearest examples).

So we can interpret the collaboration of Barbarus and Semper with the Soviet regime as the actualisation of their aestheticist core attitudes; they did not measure their activities by moral criteria; rather this was a sublime and totally aesthetic endeavour.

Another turn came with the beginning of the war between Germany and the Soviet Union. Barbarus and Semper fled to Russia and started to write passionate ideological propaganda poetry against the German invaders. Being Soviet in its ideology, their poetry was also fiercely and even xenophobically nationalist; because Estonians had their own national corps in the Red Army, the soldiers needed motivation on a national basis. One of the main tropes that was used (not only by Barbarus and Semper but by many other Estonian writers and artists in Soviet Russia) was the 600th anniversary of the Estonian uprising on St George's Night against German oppressors (1343); Barbarus wrote a lengthy poem, *St George's Night*, which in its final section connected the ancient events with the contemporary war. The paradox of internationalists becoming nationalists can be explained in several ways.

Firstly, in some sense it was borrowed from the general Soviet war propaganda that used plain Russian nationalist and Germanophobic motifs (one exemplary case is the heroisation of Alexander Nevsky and his victory over the knights of the German Order

on the ice of Lake Peipsi: its 700th anniversary was celebrated in 1942).

Secondly, the nationalism of Soviet Estonian war propaganda was a part of the realisation of the principle 'socialist in content, national in form' which was a ruling slogan of Stalinist art. Although the principle was made popular by Stalin in his speech in 1925, it actually had roots in an earlier Russian avant-gardist quest for new forms. The initial author of the conception was the art critic Jakov Tugendhold, who saw the national/ethnic/exotic artistic styles and forms of many ethnicities in Russia, and the synergy between them, as forming a cornucopia for the avant-gardist renewal of art. So the Stalinist principle originated from the avant-gardist conception of 'form-creation' (формотворчество), through which the psychology of the new human being would be created (or 'engineered', using the technical jargon of the era). The Estonian nationalism of the Soviet Estonian war propaganda also had its roots in the earlier avant-gardist programme of the aesthetisation of the new utopian world. In that light, the phenomenon becomes more logical in the case of Barbarus and Semper. Maybe their nationalist war propaganda can be interpreted as the next step in their aestheticist/avant-gardist attitude towards the world.

It is interesting that the new ideology that was meant to motivate soldiers was internationalist and nationalist at the same time: internationalism not as the opposite of nationalism, but as consisting of many nationalisms in one framework. In this context, it is ironic that five years after the end of the war Semper was accused of both nationalism and cosmopolitanism (if

Barbarus had been alive, probably the same would have happened to him). The accusation was oxymoronic, but Semper himself was oxymoronic, being both a leftist cosmopolitan and nationalist war propagandist. And yet both of these were unacceptable in the high Stalinist atmosphere. What was actually unacceptable was that Semper was an aestheticist. Aestheticism was the initial source of avant-gardism that later petrified into ideology. Decadence and formalism (the latter as a main feature of avant-gardism) were especially harsh accusations under Stalinism because they kept alive the memory of the aestheticist foundation of ideology, and ideology represses its memory about its origins into the unconscious. Ideology is rigid and static, while aestheticism and the avant-garde are flexible, vital, creative and therefore dangerous for ideology. Finally, Estonian nationalism in the service of Soviet imperialism was a creative and decadent ambivalent phenomenon. This sounds like a joke, but every joke hides some repressed truth.

Research for this article has been funded by the Estonian Research Council (PRG1667 Emergence of a Civilised Nation: Decadence and Transitionality 1905-1940).

Dekadentlik estetism humanitaaria programmina

LEO LUKS

Selles essee mõtisklen humanitaaria rolli üle tänapäeva maailmas, lähtudes enne- kõike isiklikust kogemusest kirjandusfilosoofia vallas. Probleemi avamiseks esitan töö esimeses osas ülevaate humanitaaria eneseõigustuse probleemist – selgub, et tehnokapitalistlikku elukorraldust iseloomustavas kasuloogika kontekstis on humanitaaria pidevas kriisis, tema vajalikkus küsimärgi all. Loominguliste inimestena leiutavad humanitaarid selles raamistikus enda eluõiguse tagamiseks üha uusi nn pehme kasu põhjendusi, leiavad üha uusi kokkupuutepunkte moodsa elu pragmaatilise sfääriga. Väidan, et selline õigustusviis on kahtlane.

Essee teises osas esitan ühe alternatiivse võimaluse humanitaaria enesekuvandi sõnastamiseks. Minu põhiväiteks on ettepanek mõista humanitaariat kunstina, mitte teadusena ning teha seda estetistlikus mõttes: humanitaaria olgu puhas kunst, kunst kunsti pärast, hoolimata mis tahes pragmaatilistest nõudmistest. See väide on olulisel määral inspireeritud prantsuse ja inglise dekadentlikest autoritest (Charles Baudelaire, Oscar Wilde), kes arendasid estetismi programmi 19. sajandil äärmusse, paljunki reaktsioonina modernsuse peamiste elementide (ratsionaalsuse, demokraatismi, massiühiskonna) lämmatavale pealetungile.

Otsides adekvaatsemat kirjeldust estetistliku humanitaaria ja ülejäänud elu suhetest, teen essee kolmandas osas mitmeid täpsustusi, mis mõjuvad esitatud põhiväite reservatsioonidena. Kunsti ja elu suhteid vaagides jõuan välja esteetilise maailmavaateni, milles väidetakse vähemalt esteetilise kogemuse esmasust teiste kogemustüüpide ees, kuid veelgi edasi liikudes pretendeeritakse universaalsele esteetilisele tegelikkusekäsitusele, kritiseerides traditsioonilisi epistemoloogia- või moraalikeskseid lähenemisi.

Estetism universaalse maailmavaatena muudab problemaatiliseks essee põhiväidet kandva kitsama, kunsti- ja ilukeskse estetismi. Kui kõik on kunst, siis ei olegi puhtal kunstil millegi ees kõrvale tõmbuda. Töö viimases osas kirjeldan visandlikult estetistliku humanitaaria piirjooni, ammutades veel kord inspiratsiooni mõningatest dekadentlikest loomeviisidest.

Kasuloogika ja humanitaaria vabadus

Eesti Vabariigi põhiseaduses leidub ilus lause: „Teadus ja kunst ning nende õpetused on vabad.“¹ Kes tunneb lähemalt Eesti teaduselu korralduse ja rahastuse mehhanisme, selle jaoks kõlab too deklaratsioon õõnsalt. Tehnokapitalistlikus raamistikus ja sellele omases vahetu mõõdetava kasu nõudmises² paistab teadus olevat pidevas kriisis ja humanitaaria veel eriti.³ Kõige otsesemalt teenib ajastu kasunõuet inseneeria, isegi loodusteadus peab oma alusuuringuid rakendusliku kasu baasina pidevalt õigustama.

Humanitaarid on arvukates eneseõigustustes arutlenud peamiselt sellesama kasuloogika sees, rõhutades, et humanitaaria toodab teistsugust, vahetult mõõdetamatut kasu – nt kasvatab demokraatlikke kodanikke⁴, arendab moraali⁵, aitab elus orienteeruda⁶, sh valmistades inimesi ette suhtluseks globaliseerunud maailma kirju elanikkonnaga või koguni posthumaanseks tulevikuks⁷ jms.

Kasuloogikasisene õigustamisviis võib olla küll poliitiliselt edukas, kuid on mitmes mõttes ohtlik. Esiteks *väljastpoolt tulev oht*: üleüldises utilitaarse rehkenduse masinavärgis kipuvad n-ö pehmed ja halvasti mõõdetavad kasud ikka ja alati tagaplaanile jääma. Kuid veelgi tõsisemaks pean välisest survest võrsumat *sisemist ohtu*: humanitaarid muutuvad pideva eneseõigustuse käigus tasapisi määndžerideks, raalides kogu aeg, kust mida järgmiseks taotleda, nõnda et uurimistööks jääb nii napp aeg, mis ei võimalda muud kui diskursuse simuleerimist.

Aprillis 2024 toimus Tallinna Ülikoolis esimene üle-eestiline humanitaaria aastakonverents pretensioonika nimetusega „Tulevikuhumanitaaria“. Konverentsi avaettekande pidas Tallinna Ülikooli filosoofist rektor Tõnu Viik ning peagi avaldas selle ka trükis. Viik liigitab humanitaaria lähenemisviisid ajaliste metafooride abil kolmeks: mineviku humanitaaria keskmes on vanade tekstide tundmine ning kaasajal arusaadavaks tõlgendamine; oleviku humanitaaria tegeleb kaasajaga, sageli üha kitsamalt mõnele probleemile spetsialiseerudes, ning tuleviku humanitaaria tegeleb tulevikus terendavate suurte vältimatute muutuste ennustamisega ning inimeste ettevalmistamisega nendeks.⁸ Viigi jutu iva ei seisne siiski humanitaaria kolme erineva fookuse eritlemises. Kuigi ta möönab mokaotsast, et visandatud ajastud-hoiakud esinevad reaalses elus samaaegselt⁹, jääb kõlama hoiatus, et õige pea on kõikidel teistel lähenemisviisidel peale tuleviku humanitaaria väga raske,

1 Eesti Vabariigi põhiseadus, §38. – <https://www.riigiteataja.ee/akt/115052015002> (vaadatud 7. V 2025).

2 Vt E. Belfiore, A. Upchurch, *Humanities in the Twenty-First Century. Beyond Utility and Markets*. London: Palgrave MacMillan, 2013.

3 Vt P. Reitter, C. Wellmon, *Permanent Crisis: The Humanities in a Disenchanted Age*. Chicago: The University of Chicago Press, 2021. J. Moran, *The Humanities and the University: a Brief History of the Present Crisis*. – *Critical Quarterly* 2022, 64 (3), lk 5–28. Lisaks majandusliku kasunõude ülepaistumisele avaldub viidatud uurijate jaoks humanitaaria kriis veel ka uurimistulemuste pidevas politiseerimises nn kultuurisõdade kontekstis.

4 Vt M. Nussbaum, *Not for Profit: Why democracy Needs the Humanities*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2010, lk 14–26.

5 Vt D. Martinelli, *Arts and Humanities in Progress. A Manifesto for Numanities*. New York: Springer, 2016.

6 Vt A. Tool, *Filosoofiline refleksioon humanitaarteaduste loomuse üle ja teaduspoliitika*. – *Studia Philosophica* 2005, nr V (41), lk 25–37.

7 Vt M. Epstein, *The Transformative Humanities. A Manifesto*. London: Bloomsbury, 2012.

8 T. Viik, *Humanitaarteaduste kasulikkusest tulevikus: argumendi raamid*. – *Sirp* 26. IV 2024, lk 26–27.

9 Samas, lk 26.

kui mitte võimatu püsima jääda.¹⁰ Humanitaaria väärtuspakkumiseks ühiskonnale saab olla vaid ärevuse leevendamine, lubadus täita nende tulevikusuunalisi ootusi.¹¹

Viik esitas oma kõnes käimasolevaid ja peagi käivituvaid muutusi humanitaaria maastikul neutraalselt kirjeldavas stiilis, justkui oleks tegu loodusnähtustega. Selline esitusviis võtab omaks neoliberalistliku diskursuse ja jätab varju asjaolu, et igasugune ühiskondlik korraldus tekib lõppeks inimlike poliitiliste otsuste tulemusena. Megatrendidele vaatamata on rahvusvaheline teadusmaastik siiski kirju ega mähku igal pool ühtviisi kasuloogika uttu. Viigi visiooni tasakaalustamiseks tasub alustuseks lugeda kas või hiljuti Balti teadusrahastuse reformidest doktoritöö kirjutanud sotsioloog Teele Tõnismanni mõtteid. Sealt selgub muuhulgas, et Leedus kehtestati filosoofide üksmeelsel nõudmisel palju paindlikum, humanitaaria eripära arvestav rahastussüsteem.¹²

Esile toodust ilmneb, et akadeemiline vabadus ei toimi seaduse tasandil, seda ei tooda meile kandikul kätte. Vabadust valida ise uurimisteemad ja -viisid tuleb esiteks pidevalt nõuda ja teiseks pidevalt võtta – uurides just seda, mis huvitab, õigemaks peetaval viisil ja nii kaua kui vaja. Tuleb püüda kasuloogikast välja murda, seda avalikult kritiseerides, julgedes olla programmiliselt kasutu.¹³ Järgnevalt pakun välja selleks ülesandeks ühe võimaliku kontseptuaalse raamistiku.

Humanitaaria estetismina

Teen ettepaneku teha taas üks esteetiline pööre ning mõista humanitaarset uurimistööd ennekõike kunstilise loominguna.¹⁴ Ettepanek ei tähenda pelgalt seda, et humanitaarias (aga ka sotsiaalteadustes) on teadmiste tootmisele lisaks tähtsal kohal ka stiil, tulemuste levitamiseks ehk isegi provokatiivsed kujundid (nt *kaks Eestit, demograafiline vetsupott, moraalsed vördjad*). Siinkohal esitan humanitaaria mõtestamiseks mitte üksnes servapidi esteetilise, vaid rangelt estetistliku väite: *humanitaaria mõistku ennast kunstina, puhta kunstina, kunstina kunsti pärast*.

See väide pole originaalne. Alustuseks võib märkida, et kui eesti keeles on saksa kultuuriruumi mõjul juurdunud termin *humanitaarteadused*, siis näiteks ameeriklased kasutavad mõistet *humanities*¹⁵, rõhutades valdkondlikus piiritletuses ka sugulust kunstiga (*Arts and Humanities*). Märkimist väärib ka keskajal välja kujunenud vabade kunstide programm, mille kauge kaja kostub siiani Tartu Ülikooli vastavanimelises rändprofessuuris. Mõistagi vajab mu radikaalne tees etümoloogilisest vinjetist kaalukamaid põhjendusi, kuid enne nendeni jõudmist esitan mõned täpsustavad eristused ja selgitused.

¹⁰ Samas, lk 27.

¹¹ Samas.

¹² T. Tõnismann, Teadusrahastuse reformid Balti riikides. – Sirp 3. V 2024, lk 16–17.

¹³ Vt ka Ü. Matjus, Filosoofia võimused ja võimutus. – Akadeemia 1997, nr 2, lk 326–343; E. Parhomenko, Filosoofia kasutusest. – Vikerraadio 2000, nr 10, lk 97–115.

¹⁴ L. Luks, Filosoofia kui looming. – Filosoofia kui looming. Tartu: Vabamõtleja, 2021, lk 28–41.

¹⁵ M. Tamm, Humanitaarteaduste metodoloogia: minevik ja tulevik. – M. Tamm (koost, toim), Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljaavaateid. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 2016, lk 13.

Estetismi teesi omaksvõtmine tähendab epistemoloogiliselt, et:

- 1) humanitaarsed tekstid ei pretendeeri tegelikkuse kirjeldamisele nii, nagu see päriselt on, ei esita tõeseid väidete kogumeid tõe vastavusteooria tähenduses nii, nagu käibib (problemaatiline) laiatarbearusaam loodusteadustest;
- 2) humanitaarsed tekstid ei esita statistiliselt kehtivaid seaduspärasusi ega ennustusi inimeste käitumise kohta (see pretensioon on omane sotsiaalteadustele);
- 3) humanitaaria ei pretendeeri tehniliste lahenduste ega muude süsteemide projekteerimisele või käitamisele (nagu teevad inseneriteadused);
- 4) humanitaarsed tekstid ei ole loodud mingite esteetikaväliste väärtuste kehtestamiseks või kinnistamiseks (eristudes propagandast ja kasvatustööst).

Olen teadlik sellest, et kõigi esitatud eristuste pidev ja täielik sisseviimine humanitaariasse jääb utoopiliseks eesmärgiks. Humanitaariat ei saa ühekordse deklaratsiooni korras kõigist mainitud valdkondadest lõplikult lahutada. Ikka võib juhtuda, et humanitaarseid tekste loetakse realistlikus võtmes tegelikkuse kirjeldusena või pedagoogiliselt eluõpetuse retseptina. Üritan estetistlikku piiritletust kaitsta ennekõike autorihoiaku tasandil, püüdes väita, et eelpoolnimetatud funktsioonid ei tohiks olla humanitaaria enesemõtestamise jaoks ülimuslikud. Seejuures ei pretendeeri ma erinevalt utilitaarsetest visionääridest oma lähenemisviisi ainu- ja üldkehtivusele, vaid taotlen sellele pelgalt eluõigust humanitaaria enesemõtestamise paljude võimaluste seas.

Minu veendumuse kohaselt on humanitaaria ennekõike looming. Humanitaarsed tekstid on interpretatsiooniendena kunstiteosed, mis pakuvad esmajoones nende loojatele, aga ka vastuvõtjatele esteetilisi elamusi (on ilusad, huvitavad, uudsed, ülevalt šokeerivad jne). Humanitaarseid tekste luuakse nagu teisigi kunstiteoseid ennekõike ilu pärast: miski inspireerib humanitaari ja sunnib looma. Põhitunnused, mille alusel humanitaariat mõtestada, ei peaks olema, kui tõene, kui täpne, kui kasulik see tekst on, vaid hoopiski, kui huvitav, originaalne, vapustav, kujundirohke see on.

Loosung „kunst kunsti pärast“ on vahetult inspireeritud dekadentlikust estetismist. Tahtmata küll pedantlikusse defineerimisse sukelduda, tuleb mõnda, et dekadents ja estetism ei ole sugugi kattuvad, vaid üksnes ristuvad mõisted, mille suhted on keerukad.¹⁶ Lisaks on ambivalentset ka esteetika ja dekadentsi mõistete tähendus. Korrates humanitaaria loomuse üle mõtiskledes loosungit „kunst kunsti pärast“, järgin esialgu üksnes seda emantsipatoorset juhtlõnga, mis vabastab esteetilise kogemuse representatsioonilistest ja praktilistest nõuetest.¹⁷ Nagu üldteada, sõnastas sellise autonoomianõude juba Immanuel Kant.¹⁸ Dekadentlik estetism keerab Kanti ideele vindi peale, käsitledes kunsti ja kasulikkust täielike antipoodidena. See hoiak on selgelt esil juba dekadentsi esiisa Théophile Gautier'

16 S. Golob, *Decadence and Aesthetics*. – J. Desmarais, D. Weir (eds.), *Decadence and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, lk 115–130.

17 Mõned teised dekadentsist inspireeritud hoiakud ja loomevõtted visandan essee viimases peatükis.

18 Vt S. Golob, *Decadence and Aesthetics*, lk 115–117.

kirjutistes. Eessõnas romaanile „Preili de Maupin“ (1834) tutvustab Gautier estetismi meeldejääva kujundi varal: „Tõeliselt kaunis on vaid see, millest ei ole mingit kasu; kõik kasulik on inetu, sest see on mõne vajaduse väljendus; inimese vajadused on aga iseäranis jälgid ja vastikud nagu tema väeti ja vägane loomuski. Kõige kasulikum koht majas on peldik.“¹⁹

Paralleelid 19. sajandi olukorra ja tänase vahel pole otsitud. Samuti sobib minu nägemusega humanitaariast kokku dekadentliku estetismi *eetos*, mille kohaselt pühendumine kunstile pole mitte ajuti võetav erialane roll, vaid universaalne eksistentsitüüp.²⁰ Esteet usub, et on võimalik kujundada kogu oma elu esteetilise kogemuse kultiveerimise kaudu.²¹ Sisutühja formalismi süüdistusi tõrjusid siin vaadeldud dekadendid-esteedid nõnda, et kunsti ei tehta siiski mitte üksnes iseenda pärast, vaid ilu pärast. Samas laiendas nende uljas pilk ilusate objektide hulka radikaalselt (raipeni välja), nii et tagantjärele targana on õigustatud dekadentide ilu mõistet avardada esteetiliste kategooriate paljususse (inetus, ülevus, šokeerivus jt).

Estetismi universaalsus

Arutluse praeguses järgus paistab, et ennast estetismina määratlev humanitaaria nõuab endale „vaikset nurgakest“ elu äärealal ning täielikku loomingulist vabadust, praktiseerimaks mõtlemise mõnu ning loomaks teksti-ilu, tahtmata üldsust ärevusse ajavate probleemidega käsi määrada. Selline positsioon sai küll fikseeritud, kuid tegemist pole mitte universaalsele kehtivusele pretendeeriva teesiga, mida järgnevad argumentid peaksid lõplikult kinnitama, vaid pigem kunstilise liialdusega, hüperbooliga, mille strateegiaks on vastata äärmusse kalduvale kasukultusele teise äärmusse liikumisega. Hüperboolne kirjanduslikkus ei ole käesoleva essee stilistiline kaunistus, vaid ka sisuldasa vältimatu osa, pidades silmas kirjatöö sõnumi enesekohasust – kui ma kuulutaks humanitaariat puhta kunstina mingilt ratsionaalse arutluse metatasandilt lähtudes, siis tühistaks see samm kohe essee paatose.

Estetistlik määratlus on küll ilus, kuid naiivne ja lihtsustav arusaam humanitaariast. Järgnevalt esitan tubli dekadendina selle seisukoha suhtes mitmeid enesekriitilisi reservatsioone, mis osutuvad samas hoovõtuks veelgi pöörasemate üldistusteni liikumisel.

Esimene reservatsioon: esteedi-hoiaku sisse võtmine ei vabasta kunstnikku täiesti muu elu mõjudest. Kunstniku loomeprotsessi taustal mängivad kahtlemata kaasa, sageli alateadlikultki, kõikvõimalikud elu mõjutused. Neid mõjutusi tunnistavad selgelt ka siinset käsitust inspireerinud dekadentlikud esteedid.

Ka kunsti pärast tehtavas kunstis esinevad seega kujundid, teemad, vormivõtted, mille valikul mängivad kaasa alateadlikud ja kultuurilised mõjud, seega võiks seda nimetada ka kunstiks „ükskõik mille pärast“ või isegi „ei tea mille pärast“. Eriti kehtib see just tekste loovates kunstides: kirjanduses, sh humanitaarses esseistikas,

19 T. Gautier, Ilust kunstis. Tlk M. Kütt, K. Talviste. Tartu: Ilmamaa, 2024, lk 88.

20 D. Welsch, Undoing Aesthetics. Sage, 1997, lk 35.

21 D. Townsend, Historical Dictionary of Aesthetics. Lanham etc: The Scarecrow Press, 2006, lk 18.

saab sellele hoiakule veel vindi peale keerata nii, et looming pöördub endasse, enesekirjeldusse, pidevatesse enesemäärangute otsingutesse.

Teine reservatsioon: kunstniku esteedi-hoiak ei kaota sugugi kunsti ühiskondlikku mõju, vaid paradoksaalsel moel hoopis suurendab seda. Nagu on põhjalikult analüüsinud esteetikafilosoof Jacques Rancière, ei ole kunsti esteetiline lahkulöömine ühiskonnas juurdunud hierarhiatest ja mõjumudelitest mitte kunagi neutraalne sündmus, vaid provokatsioon, süvitsi minev poliitiline akt.²² Selle poliitilisuse tuum seisneb estetistliku kunsti (Rancière nimetab seda kunsti *esteetiliseks režiimiks*) dissensuslikus mõjus, mille tekitab selle lahkulöömine ühiskondliku elu vormidest.²³

Igasugune harjumuspäraseid piire ületav kunst, ka programmiselt estetistlik ja eneseküllane, põhjustab ühiskonnas tõrjereaktsioone. Me näeme seda kas või juba Baudelaire'i ja Wilde'i vastu algatatud kohtuprotsessidest. See ei tähenda, et estetismi vastuvõtt on olnud üksnes tõrjuv. Piirdudes dekadentsi näitega, võib öelda, et Baudelaire'i „Kurja lilled“ on üks kõige kuulsamaid luulekogusid läbi aegade, samuti pälvivad nii Baudelaire'i kui ka Wilde'i teosed juba ilmumise ajal rohkelt tähelepanu, sh kiitvat kriitikat.

Pole asjakohatu küsida, kui puhas ja siiras on estetismi taotlus „kunst kunsti pärast“ ning mil määral on selle loosungi all tegutsedes mänginud kaasa avalikkuse irriteerimise mõnu ning sellega kaasneva tähelepanu nautimine. Tasub välja tuua, et paljud kesksed kunstnikud-dekadendid kõikusid maailmavaateliselt sageli mängulise estetismi ja elule kindlat tähenduskeset pakkuvate õpetuste vahel: näiteks pöördus Charles-Marie-Georges Huysmans katoliiklusse, mitmetest „dekadentsi lastest“ avangardistidest (nt Gabriele D'Annunzio) said fašistid. Siinses ajakirjanumbris kaardistab kolleeg Aare Pilv huvitavalt dekadentide Vares-Barbaruse ja Semperi kommunismini jõudmise intellektuaalset teekonda.²⁴

Probleem ei ole pelgalt psühholoogiline ega piirdu loovisiksuste heitliku meeleaga. Mainitud artiklis visandab Pilv, kuidas möödunud sajandivahetusel moodi läinud avangardistlik kunst hülgab (kitsamalt, teatud kunstivooluna mõistetud) dekadentsile omase progressikriitilise hoiaku ning asub progressi ennast esteetiseerima, jõudes välja reaalsuse enda ümbervormimiseni kõikehõlmavates kunsti-sündmustes. Nagu näitab oma tähelepanuväärses uurimuses Boris Groys,²⁵ on sellise hoiaku tulemuseks kunsti ja elu ühtepõimumine totalitaarsetes ühiskondades.

Probleemi tuleb mõista veelgi laiemalt. Reaalsuse mõjutamine ja ümberkujundamine ei ole mitte mõne veidra kunstivoolu erandlik liialdus, vaid iga õnnestunud ja avalikustatud kunstiteose funktsioon – teostunud *poiesis*. Selgelt ja täpselt kirjeldab ühes varasemas töös seda funktsiooni Aare Pilv, nimetades kunsti tegelikuse kehtestamise poieetiliseks laboriks ning väites, et igasuguse *mimesis*'e varjus

22 J. Rancière, *Esteetika kui poliitika*. Valik esseid. Tlk A. Saar. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 2017, lk 140–144.

23 Samas, lk 143–144.

24 A. Pilv, *Kuidas dekadentidest saavad propagandistid*. Barbaruse ja Semperi näide. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2025, nr 1-2, lk 168–183.

25 B. Groys, *Stalinismi totaalne kunsteos*. Tlk K. Pruul. (Bibliotheca controversiarum.) Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2019. Rancière nimetab kunsti sellist totaliseerivat mõjumudelit arhieetiliseks, vt J. Rancière, *Esteetika kui poliitika*, lk 140.

eksisteerib algne *poiesis* – jutt või luuletus, mis näib toimivat tegelikkuse representatsioonina, kujutab midagi ainult sedavõrd, kuivõrd ta loob mentaalse ja diskursiivse etaloni selle tegelikkuse jaoks, mida ta näib kujutavat.²⁶

Siiaamaani oleme arutluse selguse huvides püsinud implitsiitselt naiiv-realistlikul eeldusel, mille kohaselt jaguneb tegelikkus sfäärideks: esiteks füüsilised objektid ja nende kogumid, sh keerukad inimkoosluste süsteemid, mida peegeldab mimeetiliselt teadus; teiseks inimlikku valikuvabadust eeldav praktikasfäär, mis on moraali ja poliitika hallata, ning viimaks vaba kunstilise loomingu valdkond, kuhu tuleks sinne essee peateesi kohaselt humanitaarial oma näo säilitamiseks taanduda. Sellises lihtsas maailmas võiks jääda igaühele oma – teadusele tõde, moraale hüve ja kunstile ilu. Kui järele mõtelda, siis seadis viimati mängu toodud kunsti *poieetiline* funktsioon selle idüllil tööjaotusest juba kahtluse alla. Asudes nii laiemalt tuntud konstruktivistlikule positsioonile, väidan, et pole olemas privilegeeritud ligipääsu reaalsusele endale, subjektiivselt kogetav tegelikkus sünteesitakse erinevatest lugudest ja diskursustest, aga mõistagi ka neid sõnastama ärgitavatest afektidest. Meil võib olla küll teatav vabadus repertuaari kujundamisel, kuid puudub võimalus saavutada objektiivne vaatevinkel ning kogeda *asju endid*. Seda mõtet, mis ulatub tagasi vähemalt Kantini, väljendab väga täpselt taas Rancière: „Kunstivälist „reaalset maailma“ ei ole olemas. On vaid ühise tajutava koe kurrud ja krooked, milles esteetika poliitika ja poliitika esteetika ühinevad ja lahknevad. Pole reaalsust iseeneses, vaid selle konfiguratsioonid, mis on antud meile reaalsusena, meie tajude, mõtete ja sekkumiste objektidena. Reaalsus on alati fiktsiooni ehk sellise ruumikonstrueerimise objekt, milles nähtav, öeldav ja tehtav omavahel sõlmuvad. See on *domineeriv* fiktsioon, konsensuslik fiktsioon, mis oma fiktsionaalset iseloomu eitab, lastes end pidada reaalsuseks eneseks ning vedades lihtsa eraldusjoone reaalsuse valla ning representatsioonide ja nähtumuste, arvamuste ja utoopiate valla vahele.”²⁷

Rancière'i seisukoht pole kaugeltki unikaalne. Teaduslikku objektivismi ja sellel tuginevat epistemoloogiakeskset lähenemist hüljaval esteetikal põhineva maailmavaate apoloogiad muutusid levinuks möödunud sajandi lõpukümnendite filosoofias, sageli postmodernsuse käsituste raames.²⁸ Nende lähenemiste juures on keskne just tegelikkuse poieetiline kujundamine, tõde mõistetakse seejuures üldjoontes retoorilise kujundamisprotsessi käigus tekkiva teatava grupi raames keh-tiva konsensusena.²⁹

26 A. Pilv, Teese poieetilisest metonüümsuspõhimõttest. – Keel ja Kirjandus 2011, nr 10, lk 724–725.

27 Vt J. Rancière, Esteetika kui poliitika, lk 160–161.

28 Vt G. Vattimo, Aesthetics and the End of Epistemology. – P. J. McCormick (ed.), The Reasons of Art: Artworks and the Transformations of Philosophy. Ottawa: University of Ottawa Press, 1985, lk 287–294; W. Welsch, Undoing Aesthetics; Z. Bauman, Postmodern Ethics. Maiden etc: Blackwell, 1993; J. Baudrillard, Simulaakrumid ja simulatsioon. Tlk L. Tomasberg. Tallinn: Kunst, 1999.

29 Vt G. Vattimo, Modernsuse lõpp. Tlk M. Kangro, M. Kaplinski. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2013, lk 147–164.

Tagasi dekadentliku estetismi juurde

Hetkeks võib tunduda, et viimati esitatud programm esteetika esmasusest ja kõike läbistavast väest viib minu eelnevalt esitatud põhiteesi lõpliku kinnituseni, kuna tõrjub teadusliku objektivismi nõude, mis peaks olema ka tegelikkuse ratsionaalse haldamise ja sellel tugineva utilitaarsuse hädavajalik vaikiv eeldus. Kuid see on nõnda üksnes esmapilgul. Kainelt analüüsides oleme eelnevate üldistustega ennast algele uhkele teesile vastu rääkides mitmel moel õõnestanud.

Esiteks on loosung „kunst kunsti pärast“ mõttekas ja ehk isegi poliitiliselt kaalukas üksnes juhul, kui kunsti kõrval leidub ka teisi tegelikkuse sfääre, mis teda painutada-kamandada üritavad. Kui kõik on kunst, siis pole ka kunstil enam kellegi käest vabaneda, millegi eest endasse tõmbuda. Kui dekadentlik esteet kujutles, et dändina oma elust kunstiteose loomine on eriline ja harukordne ettevõtmine, siis kõikehõlmava esteetilise maailmavaate alusel saab igäühest oma elu kunstnik.

Veelgi hullem: esteetilise maailmavaate omaksvõtmisega kaasneb reaalne oht, et sellest kujuneb väga kõrgel abstraktsiooni astmel tehtav otsus, mis ei muuda praktika-pragmaatika tasandil mitte midagi. Tegelikkus koosneb lugudest ja diskursustest, mida kehtestatakse poieetiliselt, omistades nendele kollektiivsel tasandil retooriliselt tõesuse markeri – jutustamaks neile futuristlikku ärevust leevendavaid lugusid, nagu kõlas Tõnu Viigi ettepanek.

Vaadeldav kimbatu tuleneb esteetika mõiste tähendusrikkusest. Kui viimastel lehekülgedel oleme analüüsinud estetismi avaraimas, maailmavaatelises tähenduses, siis sinse töö põhitees lähtub esteetika kitsamast, kunsti ja iluga seotud tähendusest. Universaalse esteetilise maailmavaate omaksvõtmisest järeldub küll, et kõik tekstid on lood, fiktsioonid, kuid sellest ei järeldu hoopiski, et kõiki tekste tuleb maitseotsustuse tasandil võrdselt hinnata. Ettepanek mõista humanitaariat puhta kunstina seisneb üleskutses luua ja nautida üksnes rafineeritud maitsele vastavaid tekste. Universaalne esteetiline maailmavaade toimib sinse arutluse kontekstis üksnes taustana, mille abil tõrjuda pragmaatikute nõudeid väärtustada „reaalse elu“ vajadusi kunstist kõrgemalt.

19. sajandil ilmnenu modernse utilitaarsuse surve pole kuhugi kadunud ning sestap on kohane nii estetismi loosungi kordamine kui ka mõnede teiste dekadentlike loomestrateegiate jätkamine siin ja praegu. Lõpetuseks esitan nendest visandliku ülevaate.

1) Esteedist humanitaari valdavaks autorihoiakuks on *kõhkhus, otsustamatus*.³⁰ Ta on teadlik nii sellest, et tema loodav tekst ei pretendeeri tõesusele tegelikkusega vastavuse mõttes, kui ka sellest, et oma teksti täieliku veendumusega sisse elamine viiks mõne järjekordse praktilis-poeetilise avantüürini, mille käigus teksti kunstiline väärtus labastub. Sestap on tema jaoks oluline säilitada enda öeldu kohta teatav distants ja olla avatud reservatsioonideks, seda võimaldab kõigi oma uurimisobjektide suhtes sisse võetav esteetiline hoiak.³¹ See ei tähenda muidugi täielikku ükskõiksust

³⁰ Vrd J. Rancière, *Esteetika kui poliitika*, lk 91.

³¹ Vt M. Volt, *Esteetilise hoiaku ontoloogia*. – Akadeemia 2017, nr 8, lk 1379–1401.

oma materjali suhtes. Kendall Waltoni fiktsiooniteooriast kujundit laenates mängib humanitaar kirjutades nagu-usuks-mängu.³²

2) Eelnevast tulenevalt iseloomustab esteedist humanitaari umbusk teooria suhtes. Kui ta oma töös ka teooriale läheneb, siis üksnes nõnda, nagu armunud isasiil emasiilile – hästi ettevaatlikult, eklektiliselt erinevaid teooriaid vastastikku ristates ja lahjendades. Nietzsche meeldejäeva metafoori kohaselt vahetaks ta justkui maske- raadil pidevalt kostüüme, ilma et ükski talle hästi sobiks.³³ Esteedist humanitaarile on omane teoreetiliste liialduste pidev kriitika, mis ei muutu samas ühe ja sama vastase kinnismõtteliseks materdamiseks.

3) Lisaks teoreetilis-metoodilisele eklektikale iseloomustab esteedist humanitaari ka uurimisteede eklektika. Talle pole omane kõikehõlmav süvenemine mõnda teemasse, pigem liigub ta probleemide maastikul uitamisi, justkui dekadentlik flanöör suurlinna tänavail. Tema jaoks pole tabuteemasid, kuid samuti puudub sundus olla krampplikult transgressiivne. Reeglina väldib ta probleeme, mis on hetkel üldsust erutavas rambivalguses, sest need kistakse tegeliku elu banaalsete tähenduste ringlusse lakkamatu arvamusefestivali moel. Heaks strateegiaks säärase labastamise vastu on avaras tähenduses mõistatud kunsti uurimine – sel puhul on juba uurimistöö objektid argielu nõudmiste vastu mõnevõrra immuunseks muudetud.

4) Vormilt on estetistlik humanitaaria valdavalt fragmentaarne, kulgedes monumentaalsete monograafiate asemel mööda lühitekste, pudemeid. See ei pruugi olla pelgalt maneerlikkus, tema kirjatöödes väljenduv dekadentlik subjektiivsus on samuti killustunud, fragmentidest koosnev. Pole harvad juhtumid, kus ühe autori eri tekstid või ka sama teose erinevad fragmendid on loogika liistule tõmmates omavahel vastuolus (täiuseni lihvis selle omaduse juba Nietzsche). Baudelaire'ilt kujundit laenates rakendab ta üht sõnastamata jäänud õigust, millest viimseni kõik huvitatud oleks – õigust endale vastu rääkida.³⁴

5) Stiili domineerimine sõnumi üle. Kõiki eelnevaid ebalusi väljendab estetistlik humanitaartekst ennekõike häälestuse, mitte argumentatsiooni tasandil, teksti *logos*'est tähtsam on selle paatos, üldistustest kujundid.³⁵ Sõnumi liistule tõmmatuna on estetistlik humanitaaria ambivalentne, mitmeti tõlgendatav.

Mainitud tunnuseid ühendava humanitaaria iseloomustamiseks sobibki dekadentliku estetismi nimetus, sellise humanitaaria häälestuseks on küll langus ja nõrgenemine, võrreldes enesekindla teooriakeskse vitaalsusega, kuid see ei tähenda apokalüpsise kuulutamist, vaid pigem ambivalentside esteetika

32 Vt M. Sutrop, Mis on fiktsioon? – Akadeemia 1996, nr 2, lk 292–305.

33 F. Nietzsche, Sealpool head ja kurja. Tulevikufilosoofia eelmäng. Tlk J. Sooväli. Tartu: Ilmamaa, 2017, lk 154.

34 C. Baudelaire, Mu alasti kistud süda. – Loomingu Raamatukogu 2014, nr 30. Tallinn: Sihtasutus Kultuurileht, lk 68.

35 Vrd L. Luks, Nihilism ja kirjandus. Ei kogemine filosoofia ja kirjanduse ühtesulamisel. (Acta Humaniora.) Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2015, 1. ptk.

viljelemist.³⁶ Dekadentliku esteedi hoiak on seejuures jätkuvalt omajagu elitaarne: „Dekadentlikku kõrgkultuuri võib võtta kui loova kohanematususe manifesti, kui vaimse aristokraatia – talle eneselegi riskantset ja nii mõnigi kord fiaskoga lõppevat – jõudemonstratsiooni.“³⁷ Nii nagu juba Baudelaire'i ja Wilde'i puhul, pole ka tänaste neodekadentide aristokratism loomulik eluhiak, millesse oldaks sisse kasvanud, vaid ajastu vaimu suhtes reaktsiooniline utoopiline poos.

Haakudes lõpuks veel kord Tõnu Viigi kõnega, võiks katsetada üht metafoorset väljamurret argise aja modaalsustest ning nimetada ennast dekadentliku esteetismina määratlevat humanitaariat *igaviku humanitaariaks*. See lähenemisviis ei neeldu ühtegi kolmest Viigi kirjeldatud modaalsusest, jäädes võõrana kõikide aegade vahele ekslema, ometi pannes kõikjal tähele ilu ja sõnastades seda ebaleval moel. Võrdpildi korras võime kujutada igaviku humanitaari positsiooni Paul Klee maali ajalooinglina, kes seisab Walter Benjamini kauni tõlgenduse kohaselt seljaga tuleviku poole, kuhu teda tõukab progressi marutuul, keskendudes pilguga võimalikkuste varemetele, mis jäävad maha tegelikkuse vormumisest.³⁸

Artikkel on valminud Eesti Teadusagentuuri grandi PRG1667 „Tsiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ toetusel.

36 Vt M. Hinrikus, J. Undusk, Dekadents kui ambivalentside esteetika. – Keel ja Kirjandus 2024, nr 1–2, lk 3–26.

37 Samas, lk 5.

38 W. Benjamin, Ajaloo mõistest. – W. Benjamin, Valik esseid. Tlk M. Sirkel, H. Krull, T. Relve. Loomingu Raamatukogu 2010, nr 26–29. Tallinn: SA Kultuurileht, lk 173.

Mõtteid seoses Leo Luksi artikliga „Dekadentlik estetism humanitaaria programmina“

AARE PILV

Saab olla väga nõus Leo Luksi kirjutise kriitilise lähtepunktiga, et humanitaariat ei saa mõõta majanduslikku kasumiloogikat mööda – nagu muuseas ka mitte reaalteadusi. Humanitaaride muutumine diskurssi simuleerivateks mänedžerideks on samuti täiesti tõsine oht ja vastuhakk sellele tundub igati asjakohane ja tänuväärne.

Aga ma väga kahtlen selles, et akadeemiline humanitaaria peaks olema „kasutu“. Humanitaaria „kasu“ lihtsalt ei saa mõõta. Seega, mõõdetavusega koos ei peaks mu meelest välja viskama tema kasu ennast. Humanitaaria funktsioon on olla kultuuri enesekirjeldus, st eneseteadvus, refleksioon, sest kultuur, mis ennast ei peegelda, ei ole eluvõimeline, ta pole võimeline muutuma – aga muutumisvõime ongi kultuuri eluvõime. Seda eluvõimelisust ei saa loomulikult mingite mõõdikutega mõõta ja seda siis rahastuslikuks väärtuseks ümber arvutada. Aga just selles on humanitaaria kasu.

Olen nõus ka sellega, et humanitaaria ei ole ranges mõttes teadus; st ta pole teadus samas mõttes, nagu seda on reaalteadused. Aga see ei tähenda, et ta on kunst (vähe-masti mitte selles mõttes, nagu kunsti siin artiklis mõtestatakse). Humanitaaria on omaette valdkond, teatud rangetele mõtlemise reeglitele allutatud ja süvenenud eruditsiooni eeldav kultuurianalüüsi distsipliin. St ta nõuab samasugust distsipliini nagu reaalteadused, ainult tema uurimistulemused pole sama ühemõtteliselt hinnatavad nagu reaalteadustel. Humanitaaria ei loo teadmist, ta loob tõlgendust – põhjalikku, rangusele orienteeritut, informeeritut.

Humanitaaria tuum on *humanitas* – inimeseks olemine. Kui humanitaaria eesmärgiks pole mõtestada seda, mida tähendab olla inimene, siis pole tal erilist mõtet (peale selle, et on mingi hulk inimesi, kes selle kallal nikerdamise eest palka saavad – aga see on väline põhjus). Ja kui nii, siis on humanitaaria mingis mõttes alati pragmaatiline, sest inimeseks olemine on pragmaatiline küsimus. Kuidas midagi tõlgendada ja miks, mis tahku oma inimlikkusest me mingi tõlgenduse abil vormime – need on pragmaatilised küsimused. Aga ta ei saa olla utilitaarne, sest inimeseks

olemine ei ole utilitaarne küsimus. Inimeseks olemine ei „tasu ära“, aga ta on möödapääsmatu. Nii et võib-olla on küsimus hoopis selles, kuidas lahutada pragmaatilisus utilitaarsusest.

Konkreetses probleem minu jaoks seisneb aga selles, et kui võtta humanitaaria tegevusmudeliks „kunst kunsti pärast“, siis on see tegelikult utopia või vähemasti tinglik positsioon. See on loomult reaktiivne/reaktsiooniline positsioon ja sellisena jääb alati sõltuma sellest, millele ta reageerib. Ta jääb utilitarismist oma enesemääratluses ikkagi sõltuma.

Iseäranis kahtlane tundub mulle hoiak, et humanitaaria pole loodud esteetika-väliste väärtuste kinnistamiseks: esiteks mõistetakse siin väärtuste kehtestamist liiga kitsalt – propagandana, mis on ju tegelikult ainult üks kitsas väärtuste kehtestamise viis, ja kasvatustööna. Teiseks on humanitaaria aluseks just teatav väärtus – *humanitas*, inimlikkuse, inimsuse, inimeslikkuse väärtustamine uurimist ja analüüsimist vääriva nähtusena. On raske ette kujutada humanitaariat, mis ei saaks oma õigustust teatavast aksioloogiast, isegi kui see on dekonstruktivistlik või nihilistlik.

Probleemne tundub mulle seisukoht, et nii kunsti kui ka humanitaariat luuakse eeskätt „ilu pärast“. Oleneb muidugi, kui laialt ilu mõista. Kui seda mõista *kosmos*’ena, reaalsuse kaosest tõlgendamise teel korra loomisena, siis ehk küll. Ja tegelikult sihib selles suunas ka Leo Luksi kirjutise kolmas osa, mis võimaldaks humanitaariat tõlgendada kui üht eripärast poieetilist tegevust, mis kultuuri eneserefleksioonina ühtlasi ka loob seda ümber. Just sellest punktist arendaksin ma edasi humanitaaria põhjenduse.

Kunsti ja humanitaaria ühisjoonena tundub mulle pigem see, et nii kunst kui ka humanitaarsed distsipliinid on orienteeritud huvitavusele ses mõttes, et mõlemad püüavad pidevalt pakkuda mitte uut teadmist (nagu teadus), vaid uut nägemisviisi, uut artikulatsiooni. Nad mõlemad nihestavad/kummastavad harjumuspäraseid tõlgendusi ja just selle nihestuse/kummastuse abil nad saavadki toimida inimkultuuri ergastajatena, „teadvusele toojatena“ ehk teisisõnu eneserefleksioonina. Põhimõtteliselt on see üsna sarnane rancière’ilikule dissensusse loomisele. Reaalteadused otsivad vastuseid, humanitaaria otsib küsimusi ja ses mõttes on tal kunstiga sarnane olemus. Kuid „ilu“ on siin sekundaarne: ma arvan, et ka kunsti puhul on ilu sekundaarne. Seega võib-olla on meil Leoga lihtsalt kunstist erinev arusaam.

Ka lõpus oleva estetistliku humanitaari loomestrateegiate puhul näib mulle, et lihtsam oleks neid kõiki põhjendada sel pinnal, et humanitaari valdkonnaks on *humanitas*: ta ei uuri fakte, vaid inimese maailmataju ja selle viise, kus ei saagi olla lõplikke fakte, ta kõhkleb faktides, sest tal on mingi kindlam aluspõhi, milles endas ei saa kõhelda; ta umbusaldab rangeid teooriaid, sest inimene ei vasta neile, teooriaid tuleb pidevalt kritiseerida, kuid mitte estetistlikul põhjusel, vaid seetõttu, et ei tohi kaotada silmist inimese enda komplitseeritust. Uurimisteemad peavad olema avarad ja mitmekesised, sest me uurime inimest, kes on avar ja mitmekesine. Vormi fragmentaarsuse puhul ei oska nõustuda ega vastu vaielda, pigem arvan, et nii „luuletus“ kui ka „romaan“ on asjakohased, peaasi, et ei jäädaks formaadisundusse.

Stiili ja paatose nõue tuleneb just sellest, et neis pesitsevad väärtused, ja väärtused *humanitas*’e uurimisest tulenevad paratamatult. Olen väga nõus „loova kohanematusesega“ humanitaaria hoiakuna, kuid arvan ühtlasi, et see tuleneb humanitaaria erilisest uurimisobjektist, mitte spetsiifilisest dekadentlik-estetistlikust programmist.

Igal juhul tervitan Leo Luksi katset püüda (kas või kohalikus kontekstis) välja pakkuda humanitaaria põhjendust, mis oleks alternatiiv praegusele utilitaristlikule lähenemisele ning võimaldaks ka humanitaaridel endil kultuuris ja akadeemilises süsteemis mõtestatumalt tegutseda. Siinne vinjett oli püüe kaasa ja vastu mõelda ning kindlasti tuleks seda diskussiooni humanitaaria põhjenduse üle jätkata, sest see on humanitaaria väärikuse säilitamise küsimus.

Artikkel on valminud Eesti Teadusagentuuri grandi PRG1667 „Tsiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ toetusel.

Dekadents ja kujutav kunst

LAURA MOURE CECCHINI

Rindu paljastava pihikuga punases kleidis naine tõstab, parastav ilme näol, võidukalt õhku katkise marioneti ja hoiab teises käes pistoda (ill 1). Naine on pistodaga lahti lõiganud üle-eelmise sajandivahetuse kõrgklassi härrasmehe peente atributide – smokingu, silinderkübara, monokli ja jalutuskepiga varustatud nuku torso. Lahtilõigatud torsost välja voolavad kuldmündid kukuvad purskkaevu, mida kaunistab mao kuju – naissoo kiusatust sümboliseeriv piibellik sümbol. Naine seisab pjedestaalil ja selle serval tema jalge ees istub narr, käes pealuuga narrikepp. Narri tiivad viitavad sellele, et ta on tegelikult armastusjumal Eros, kellest on kire asemel saanud surma teener. Pjedestaali esiküljel näeme traditsiooniliste mehelike ametite esindajaid – maalikunstnikku, muusikut, literaati ja sõdurit – samasuguste marionettidena, nagu on nukk naise käes. Belgia kunstnik Félicien Rops maalis kirjeldatud akvarelli „Naine hüpiknukuga“ (*La Dame au pantin*) 1885. aastal, vastamaks pjedestaalile raiutud küsimusele: „Ubi mulier?“ [Kus on naine?]. „Siin ta on,“ vastab Rops, „manipuleerib mehega ja kasutab teda rahalisel eesmärgil ära.“ Seksuaalne iha on viinud alanduse ja surmani.

Võtame teise näite. Mehhiko maalikunstnik ja graafik Julio Ruelas teostas ofordi tehnikas autoportree, mis kujutab kaelast ära lõigatud, allapoole vaatavat mehepead tumedate silmaaluste kottide, kortsus kulmude ja veidi lahtiste huultega (ill 2). Mehe laupa on kohe-kohe läbistamas groteskse tiivulise olendi terav nokk; olendil on inimese käed ja naise rinnad, peas kõvakübar ja linnujalgu kaunistamas sukapaelad. Tema kõvakübarast voolab midagi, mis näib rõveda vooluse või tuleleegina. See kummaline olend hoiab ühes käes joonlauda, millega kunstniku koljut mõõta. Ofort „Kriitika“ (*La crítica*, 1906–1907), mis valmis Ruelase viimasel eluaastal Pariisi kolimise järel, kujutab kõigi nende kunstnike või intellektuaalide kannatusi, kes on tundnud, et neid mõistetakse valesti, aga kes ei saa endale lubada avaliku arvamuse kujundajate seisukohtade eiramist.

Mõlemad kujundid – *femme fatale*’id ja piinatud kunstnikud – viitavad dekadentsile. Sellised mõisted nagu rikutus, degradeerumine, perverssus, allakäik ja mandumine koonduvad mõtteliselt dekadentsi „tüütult allumatus“ mõistes,

millega sageli viidatakse pahelisele käitumisele, aga millega iseloomustatakse ka kodanlikke konventsioone eitavat kirjandust ja kujutavat kunsti. Amado Nervo kirjelduse, mis näeb Ruelase loomingus „varje, ahastust ja piina nautivat kujutlusvõimet [...] fantasmagoorilist piinarikast maailma“², võib vabalt üle kanda paljude mõlemal pool Atlandit tegutsenud *fin de siècle*'i kunstnike loomingule. Sõna dekadentlik, „ühtaegu vihjeline ja hoomamatu“³, ei allu küll täpsele definitsioonile, kuid paljude üle-eelmise sajandivahetuse kunstiteoste kirjeldamisel osutub see asendamatuks.

Kuigi *fin de siècle*'i perioodil sai oluliseks kirjandusliku dekadentsi mõtestamine, arutleti selle tähenduse üle kujutava kunsti kontekstis üsna harva. Terve rida tolleaegseid käsitusi keskendusid dekadentsi tähendusele kirjanduses: traditsioonile pani aluse Désiré Nisard'i „Dekadentlike ladina poeetide kriitilis-moralistlik uurimus“ (*Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, 1834), see jätkus Théophile Gautier' (1835, 1868) ja Charles Baudelaire'i tekstides (1857) ning kulmineerus Paul Bourget' kogumikuga „Esseid kaasaja psühholoogiast“ (*Essais de psychologie contemporaine*, 1883; e k 2011)⁴. Visuaalses kunstis jäi analoogne mõtte-liin välja kujunemata.

Raamatus „Esteedid ja võlurid“ (*Esthètes et magiciens*, 1969; ingl k *Dreamers of Decadence*, 1971), mis on üks väheseid dekadentsile ja kujutavale kunstile pühendatud uurimusi, käsitles Philippe Jullian üle-eelmise sajandivahetuse kunstnikke, kes maalisid pilte „satanismist, dändidest, eksootikast ja eelkõige erootikast – ning üleüldse kõigest, mida kodanlased dekadentlikuks pidasid“⁵. Sedavõrd avar dekadentsi määratlus andis autorile võimaluse analüüsida nii eripalgelisi kunstnikke nagu seda on Lawrence Alma-Tadema, William Bouguereau ja Pierre Puvis de Chavannes, kui ka kanoonilisi dekadentsikunstnikke nagu Fernand Khnopff, Odilon Redon, Jean Delville ja Félicien Rops. Kuigi Julliani käsitus laiendas dekadentsi tähendust ja kaasas suure osa vaadeldud perioodil tegutsenud kunstnikest, seavad nii originaali alapealkiri – *l'art fin de siècle* – kui ka ingliskeelses tõlkes kasutatud „Symbolist Painters of the 1890s“ dekadentsi mõistele ajalised piirid. Miks jätta välja kunstnikud, kes sellesse ajaraami ei mahu? Ja kuidas eristada sümbolismi ja dekadentsi – mõisteid, mis asuvad lähestikku, kuid ei kattu täielikult?

Selleks et mõista dekadentsi ilminguid kunstis, tuleks vaadelda mõiste kolme peamist rakendusviisi, mis seostuvad 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse kujutava kunstiga: dekadentsi kui kultuurilise allakäigu idee kasutust kunstiajaloos; seost konkreetsete stiilide, teemade ja ainesega, seda eriti naisekuju ikonograafia puhul; ning viimaks *fin de siècle*'i maailmavaatega haakuvate maneristide ja barokk-kunstnike loomingu taasavastamist dekadentlike loovisikute poolt.

2 A. Nervo, Máscaras: Julio Ruelas. – Revista moderna: arte y ciencia 1903, 6 (6), lk 82.

3 R. Flint, *Fin de Siècle: The Concept of Decadence in French and English Art during the Late-Nineteenth Century*. Doctoral Dissertation. Indiana University, 1980, lk 4.

4 P. Bourget, *Esseid kaasaja psühholoogiast*. Tlk H. Sähkai. – Loomingu Raamatukogu 2011, nr 21–23. Tallinn: Kultuurileht.

5 P. Jullian, *Dreamers of Decadence: Symbolist Painters of the 1890s*. New York: Praeger, 1975, lk 28.

Kunstiajalugu ja dekadentsi idee

Dekadentsi idee on kultuurilise allakäigu ja lagunemise tähenduses kunstiajaloo olemuslikult seotud. Distsipliini üldtunnustatud esiisad Giorgio Vasari, Johann Joachim Winckelmann ja Heinrich Wölfflin toetusid kunstiajaloo mõtestamisel ja oma kaasaja kunstile hinnangute andmisel kultuurilise languse mõistele (ning selle vastandile – progressile). Kõigi nimetatud kunstiajaloolaste tõlgendustes mängis kunsti arengudünaamiline mudel kesket rolli. Nende orgaanilise mudeli kohaselt valmistavad varasemad arenguetapid ette järgnevaid ja iga stiili õitseajale järgneb vältimatu langus, mil vana stiil asendatakse uuega.

Vasari teos „Silmapaistvaimate maalikunstnike, skulptorite ja arhitektide elulood“ (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*), mille esimene väljaanne ilmus 1550. aastal, esitas itaalia kunsti tõusvas joones kulgeva arenguloo 13. sajandist kuni 16. sajandini – „hea“ kunstist „parema“ ja seejärel „parima“ (või „jumaliku“) kunstini, Giottost kuni Michelangeloni. Vasari järgi toimus kunsti evolutsioon kuni kõrgrenessansini, mil see saavutas haripunkti, ning sellele järgnes ideaalse vormi lagunemisest tingitud taandareng. 20. sajandil analüüsis Ernst Gombrich renessansiaegse progressiidee mõju uute hoiakute väljakujunemisele kunstnike seas: nad ei pidanud ennast enam lihtsateks oskus- või käsitöölisteks, vaid hakkasid eksperimentide abil esteetilistele probleemidele lahendusi otsima ning suunasid oma loomingu väikesearvulisele kultuurieliidile, kes nende talenti hindas.⁶ Vasari kunstiajaloo mudel oli siiski pessimistlik: kui temast hiljem sündinud kunstnikud nõustuksid arvamusega, et Michelangelo on kunsti arengu tipp, siis kuhu oleks neil enam pürgida?

Ka Winckelmanni traktaadid „Mõtteid vanakreeka kunsti jäljendamisest maalil ja skulptuuris“ (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755) ja „Traktaat ilu tajumise võimest kunstis ja selle õpetamisest“ (*Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben*, 1763) ning peateos „Antiikkunsti ajalugu“ (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764) kasutasid tuttavat narratiivset skeemi: kujunemine, kõrgpunkt ja langus (ehk siis arhailine, klassikaline ja dekadentlik/languse periood)⁷ ning liigendasid käsitlusi kunsti evolutsioonist alates vanakreeka kunstist baroki ja rokokooni. Selle asemel et keskenduda patronaazisüsteemile, poliitilisele kontekstile või kunstniku biograafiale, esitas Winckelmann kunstiajaloolise narratiivi klassitsismi – tema silmis ülima stiili – tõusust, langusest ja taasavastamisest.

Winckelmann, kes kasutas süstemaatilist stiilianalüüsi terve lääne kunsti ajaloo käsitlemisel, jagas vanakreeka kunsti erinevateks perioodideks ja hindas neid ajalooülestel ilustandardite alusel. Alex Potts märgib, et Winckelmann oli „esimene kunstiajaloolane [...], kes väitis, et mingisse kunstitraditsiooni kuuluvad teosed, mis on valminud pärast traditsiooni klassikalist perioodi, on reeglina vähem väärtuslikud ning et ajaloolise imperatiivi loogika tühistab paratamatult kunstnike ja patroonide katsed väsinud traditsiooni elustada, ükskõik kui heade

6 E. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon, 1966, lk 7.

7 Winckelmanni pakutud antiikkunsti periodiseering sisaldab õigupoolest nelja arengujärku: arhailise, kõrge ja kauni (antud tekstis on need ühendamised klassikalisel perioodil) ja allakäigu aega. [Toim märkus]

kavatsustega need tehtud poleks”.⁸ Kuigi Winckelmann oli Vasarist optimistlikum, jättes avatuks ka võimaluse, et millalgi luuakse taas head kunsti, ei oleks selline kunst saanud olla originaalne: Winckelmanni meelest sai hea kunst olla ainult antiiki jälgendav kunst.

Kultuurilise languse ja lagunemise mõisted on silmapaistval kohal Heinrich Wölfflini eessõnas raamatule „Renessanss ja barokk“ (*Renaissance und Barock*, 1888) – teosele, mis kiirendas kunstiteaduse kui akadeemilise distsipliini sisseseadmist 19. sajandi ülikoolides. Kirjutades, et uurimuse teemaks on renessansi hääbumine (*Auflösung*) ja eesmärgiks vaadelda selle protsessi sümptomeid, näib Wölfflin esmapilgul ühinevat negatiivse hinnanguga renessansijärgsele perioodile, millel oli keskne roll Vasari ja Winckelmanni kirjeldustes.⁹ Tegelikult on Wölfflini analüüs, mis keskendub suhetele klassikalisel kaanonil põhineva kunsti ja baroki, vormi ja selle laialilagunemise vahel, palju keerukam. Kuigi näib, et Wölfflin peab renessansiaegset arhitektuuri barokkarhitektuurist korrapärasemaks, inimlikumaks ja võib-olla ka moraalselt paremaks, on barokk Wölfflini jaoks kunstiliselt sama tähtis kui renessanss.

Wölfflini selgitus, miks renessansile järgnes barokk, toetus teatavasti stiiliajaloole, mitte kunstnike ajaloole. Tema eesmärgiks oli luua stiilikirjelduste kaudu üldistav kultuuripsühholoogiline mudel, et uurida, kuidas eri ühiskonnad aegade jooksul ümbritseva maailmaga suhestusid ja milline oli nende ruumitunnetus. Wölfflini jaoks oli barokk klassikalise kunsti reeglitest ja normidest vabanemise ajastu. Erinevalt renessansist vältis barokk korrapära ja armastas vaheldust. Olles ratsionaalsusele selja pööranud, taotles barokk emotsionaalset kaasatust ja vahetut väljenduslikkust. Staatilisuse ja rahu asemel otsis barokkarhitektuur liikumist ja dünaamikat. Ning barokk-kultuur oli oma ajastu väärtusest vägagi teadlik ega pidanud end klassikalisest traditsioonist sõltuvaks ega vähem väärtuslikuks.

Wölfflini eristas Winckelmannist see, et ta pidas barokki oma kaasaja stiiliks: Richard Wagneri dramaatiline muusika, mida eelistas püsimatust, eitas traditsiooni ja rõhus emotsioonidele, oli tema silmis barokne.¹⁰ Varasemalt languseajatuks peetud ajajärke ei eiratud enam, pigem toodi esile nende tugev sarnasus *fin de siècle*’iga.

1894. aastal sõnastas itaalia kirjanduskriitik Enrico Nencioni sama mõttekäigu põhjalikumalt (ja arvatavasti Wölfflini teost lugemata). Firenze peetud loengus väitis Nencioni, et barokk on „olemuslikult *modernne*, otsides kirklikult uudsust mis tahes hinnaga”. Olemata kunstiajaloolane, oli Nencioni oma argumenti siiski üles ehitanud kunstiajaloolisi näiteid kasutades ja kunstiajaloolist arutlusviisi järgides. Tema lõppjäreldus lükkas ümber kujutelma langusest (dekadentsist) kui kahetsusest kunsti hetkeseisu üle, nagu seda olid kasutanud Vasari ja Winckelmann. „Unustage hetkeks käsiraamatud, õppetunnid, giiditektid ja see, mida *tuleks*

8 A. Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven, CT: Yale University Press, 1994, lk 39.

9 H. Wölfflin, *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München: Schlagwörter, 1888. (Artikli autor viitab ingliskeelsele tõlkele: H. Wölfflin, *Renaissance and Baroque*. Tlk K. Simon. London: Collins, 1964.)

10 Samas, lk 73.

arvata ja mida imetleda,“ soovitas Nencioni. „Vaadake oma silmadega, mõelge oma peaga ja tunnetage oma südamega. Ja võib juhtuda, et tunnete suuremat lähedust Bernini Daphne ja Püha Teresaga, aga mitte Junoga Villa Ludovisis ega Veenusega Kapitooliumil.”¹¹

Nencioni argumentid olid väga hoolikalt valitud, et veenda lugejaid ümber hindama oma senist arvamust barokist. Ta rõhutas barokkstiilile omast ambivalentsust, mainides, et baroki uudsusearmastus oli küll viinud kunstnikud deliiriumisse, kuid sellest sündisid ka tõeliselt originaalsed teosed. Seejärel palus ta lugejatel järele mõelda selle üle, et nende esteetilised eelistused on konstrueeritud: kui kunstipublik vabastaks end sajanditepikkuse klassikalise haridusega kaasnevatest eelarvamustest, kas nad ei hindaks siis barokki? Baroki ja modernse ajastu sarnasusi selgitades väitis ta, et erinevalt „kultuurilise“ päritoluga klassikalise kultuuri armastusest on baroki hindamine „loomulik“. Nencioni järeldas, et „[k]õik me oleme tänapäeval veidi barbaarsed, veidi bütsantslikud, veidi baroksed“, sest „meie elu on alati kunstlik ja alati ärev: närvisüsteem on pidevalt ülierutatud ja rahutu, see ihkab uut, kummalist ja ülemääraseid tundeid”.¹² Dekadents on paratamatult – ja uhkusega – modernse ajastu stiil.

Lühike ülevaade Vasarist Nencionini näitab, et kunstiajalugu – nii akadeemilise distsipliini kui kunstikriitikana – vajab dekadentsi ideed. Väärtushinnangud ja maitseotsustused kujundati bioloogilise sünni-kasvu-lagunemise mudeli põhjal, mille alusel eristati väärtuslikke ja mitteväärtuslikke kunstivorme. Kuid *fin de siècle*’i ajal loobus osa kunstiajaloolasi ja -kriitikuks seisukohast, et stiili lagunemine on negatiivne areng, mis tuleb ületada. Nad ei pidanud olevikku minevikust vähem väärtuslikuks ja väitsid Winckelmanni seisukohale vastandudes, et võidelda kaasaegsete suundumuste vastu vanakreeka kunsti imiteerides on täiesti kasutu. Sarnaselt kolleegidele kunsti ja kirjanduse vallas võtsid ka kunstiajaloolased uhkusega omaks antiklassikalise ja antiratsionaalse kunstimaitse, mis märgistas sajandilõpu stiilide originaalset ja eripärast iseloomu.

Dekadents ja *fin de siècle*’i kunstnikud

Samal ajal kui kujutavad kunstnikud viljelesid varasematele kultuurinormidele vastanduvat esteetikat, taasavastasid kunstiajaloolased langusperioodide kunsti ja hakkasid seda uuesti väärtustama, vaidlustasid dekadentsi negatiivse tähenduse ja esitasid küsimuse, kas selle peaks alati kõrvale heitma. Mida tuleks pidada dekadentliku teose määravaks kriteeriumiks – kas teose vormi või sisu? „Pole olemas ajaloolisi teemasid, mida saaks „iseenesest“ dekadentlikuks pidada,“ kirjutas Vladimir Jankélevich 1950. aastal. „Dekadents ei ilmne *in statu*, vaid *in motu*.“¹³ Sama võib väita ka dekadentliku kunsti vormitunnuste kohta: et arusaamad dekadentsi

11 E. Nencioni, *Barocchismo. – La vita italiana nel seicento: conferenze tenute a Firenze nel 1894*.

Toim G. Falorsi. Milan: Fratelli Treves, 1897, lk 297.

12 Samas, lk 297.

13 Tsiteeritud teoses: M. Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press, 1987, lk 155.

kohta tekkisid kujutavas kunstis pika aja jooksul ja erinevates geograafilistes kontekstides, on spetsiifilisi dekadentlikke stiiliomadusi peaaegu võimatu täpselt määratleda. Siiski eksisteerib rida esteetilisi tunnuseid, mida tavaliselt dekadentsiga seostatakse: vormide üleküllus, paheliste ja hedonistlike naudingute kujutamine, üldine rikutuse atmosfäär ja erootiline laeng.

1880. aastatel peeti formaalsete detailide rõhutamist terviku arvelt dekadentliku stiili tunnuseks kirjanduses: „Elu ei püsi enam tervikus,“ kirjutas Friedrich Nietzsche,¹⁴ ning teosel puudub veenev, ratsionaalne ja terviklik struktuur. Tekst, mida valitseb lagunemise esteetika, killustub fragmentideks. Nietzsche hinnang, mis on välja töötatud seoses kirjandusega, kehtib ka dekadentliku kunsti kohta.

Joris-Karl Huysmansi romaan „Äraspidi“ (*À rebours*, 1884; e. k 2013)¹⁵ sõnastas troopide kogumi, mis andis dekadentsi ideele visuaalse vormi, identifitseerides selle haiguse, luksusliku detailirohkuse ja lihalikkusega. Teose peategelane, hertsog Jean Floressas des Esseintes elab rafineeritud esteetilist elu, viljeledes ainult neid naudinguid, mis stimuleerivad tema meeli äraspidiselt – vastuoolu kõigele, mida peetakse normaalseks või loomulikuks. Des Esseintes'i rahulolematust oma ajastuga rõhutab teoses tema eemaldumine linnaelust, üksiolemise soov ja selliste maitse-eelistuste arendamine, mis olid vastuolus 19. sajandi kodanliku ühiskonna peavooluga.

Dekadentliku stiili tunnuste tuvastamiseks piisab sellest, kui vaadata 19. sajandi lõpu kunstnikke, keda romaanis nimetatakse. Huysmans laseb Des Esseintes'il avastada täiusliku dekadentliku tundlikkuse Odilon Redoni ja Gustave Moreau teostes. Romaani V peatükis kirjeldatakse pikalt ja detailselt ajavahemikus 1874–1876 valminud Moreau maali „Salome tantsib Herodesele“ ja akvarelli „Nägemus“. Des Esseintes avastas Moreau teostes „arhitektoonilisi hübriidvorme, kangaste luksuslikke ja ootamatuid amalgaame, hieraatilisi ja süngeid allegooriaid, mida täiesti tänapäevase neurootilisuse ärevad sähvatused veelgi teravdasid”.¹⁶ Luksuslikust maalist „Salome“ (ill 3) sai üks dekadentliku kunsti stilistilisi eeskujusid. Maali inkrusteeritud pind on detailidest tulvil: Herodese palee lambid, troon ja sambad ning maali tegelaste rõivad on maalitud erakordse detailitäpsusega. Herodes ja teenar, kellele Ristija Johannese hukkamine on usaldatud, on hieraatilistes poosides, näoilmed tumedusega varjutatud. Valgus mängib Salome kahkjäl nahal, eriti näol ja väljasirutatud käsivarrel. Tema keha on peaaegu haihtuv, kuigi see on nii Ristija Johannese kui Herodese kiusatuse allikas, aga see on kaetud kummaliselt pikkade ja raskete looridega. Kuigi mõned detailid on maalitud erksate värvidega – punane Salome rõivastuses ja ultramariinsinised kaunistused parempoolsel sambal –, tekib mulje, et vaadatakse viirukisuitsu täis templi sisse.

Moreau teoste pikad detailsed kirjeldused toovad need elavalt lugeja silmade ette. Mõlemad tööd osteti erakogusse vahetult peale eksponeerimist 1878. aasta Pariisi maailmanäitusel, mistõttu publik saigi nendega tutvuda ainult Huysmansi

14 F. Nietzsche, Wagneri juhtum. Nietzsche contra Wagner. Tlk J. Undusk. – Loomingu Raamatukogu 2024, nr 4–5. Tallinn: SA Kultuurileht, lk 21.

15 J.-K. Huysmans, Äraspidi. Tlk L. Tomasberg. Tallinn: Koolibri, 2013.

16 Samas, lk 56.

ekfraaside kaudu.¹⁷ Peter Cooke toob välja, et Moreau maalide rafineeritud detailid julgustasid vaatajaid lõuendit lähedalt silmitsema.¹⁸ Maali lähivaatlus kannab vilja: mida rohkem lõuendile tähelepanu pöörata, seda rohkem on märgata detaile, nagu paremal varjulises nurgas istuv lemmikloomast panter, Salome selja tagant paistvad teenijad, seintel asuvate mosaiikide meisterlik teostus jne.

Selline detailidesse süvenev vaatamisviis iseloomustas ka teisi dekadentsi visuaalseid väljendusi. Erinevalt sotsiaalsest pilgust, mida akadeemiline maalikunst soodustas, või põgusast pilguheidust, mida toetas impressionism, pidasid dekadendid kunsti vaatamisel oluliseks teose ja vaataja vahelist pikemat, isiklikku ja sügavat sidet. Näiteks Aubrey Beardsley lummasid erootilised tööd kuuluvad joonistuse ja trükikunsti vahealale, olles inspireeritud jaapani *shunga*'st, *fin de siècle*'i prantsuse plakatitest, 18. sajandi pornograafilistest gravüüridest, illustreeritud romaanidest, näidenditest, järjejuttudest, ajakirjade kaantest jms.

1892–1893 ilmunud teoses „Mandumine“ (*Entartung*), mille tõlked levisid peagi üle kogu Euroopa ja Ameerika, mõistis ühiskonnakriitik ja arst Max Nordau dekadentliku kunsti ülistamise hukka seda vääraks kunstiks nimetades. Nordau teos kuulus neuroloogia ja psühhiaatria valdkonda, mistõttu autor kasutas dekadentsi asemel erialaterminist mandumine. Teadlase autoriteediga andis ta negatiivse hinnangu enamikule modernsete kunsti ja kirjanduse suundumustele, pidades neid ilmselgeks hullumeelsuse väljenduseks. Veelgi märkimisväärsem on see, et ta eelistas vaadelda dekadentsi, allakäigu ja mandumise tähendust just kirjanduse ja kunsti kaudu. Nordau tõstis esile kunsti ja kirjanduse rolli ühiskondlike hoiakute kõige olulisema alalhoidjana: „Raamatud ja kunstiteosed avaldavad massidele võimsat mõju. Nendest ammutab ajastu oma moraali- ja iluideaali.”¹⁹ Samal ajal süüdistas ta neid ajastu allakäigus.

Nordau uskus, et haiguslik seisund välistab autentse loovuse, olles tuvastanud mandumise sümptomid paljude tollal kõrgelt hinnatud loovisikute loomingus. Viimaste hulka kuulusid nii dekadentsiga lähedalt seotud loojad, nagu Huysmans, Wagner, Paul Verlaine ja Stéphane Mallarmé, kui ka autorid, kel polnud dekadentsiga midagi ühist – John Ruskin, Lev Tolstoi ja George Bernard Shaw. Nordau pidas uusi arenguid kunstis, nagu näiteks impressionistide ja prerafaeliitide loomingu, ühiskondliku allakäigu märgiks – sellest andsid tema meelest tunnistust nii ebamoraalsed teemad kui ka stiil, mis rõhutas empiirilise vaatluse asemel subjektiivset kogemust. Raamatu eessõna asendas pühendus itaalia psühhiaatrile Cesare Lombrosole, kus Nordau kirjutas: „Kui [raamatud ja kunstiteosed] on absurdseid ja antisotsiaalseid, avaldavad need segadusttekitavat ja kahjustavat mõju terve põlvkonna hoiakutele.”²⁰ Kirjeldatud hoiakud jäid püsima ning kujutelmad, mis seostusid kuritegevuse ohtudega, kanti üle kunstnikele ja kirjanikele: neid hakati pidama

17 C. Bernheimer, *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2002, lk 111.

18 P. Cooke, *Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting*. – *Art Bulletin* 2008, vol. 90 (3), lk 404.

19 M. Nordau, *Entartung*. Kd 1. Berlin: Duncker, 1892, lk vii.

20 Samas.

rikutud ja teisi kõlbeliselt rikkuvateks inimesteks,²¹ kes kujutavad endast ohtu 19. sajandi lõpu ühiskondlike suhete võrgustikule.

Mattei Călinescu on väitnud, et „dekadendid kultiveerisid teadlikkust iseenda esteetilisest ja moraalsest võõrandumisest”.²² Kujutavas kunstis tähistasid kunstnike protesti 19. sajandi kodanliku kultuuri domineerivate poliitiliste ja sotsiaalsete jõudude vastu kontrollimatute ihade, ülekuumenenud hallutsinatsioonide ja eskapistlike fantaasiate kujutised. Siiski ei jõutud ühiskonna kapitalistliku baasi kriitikani. Demokraatlike väärtuste eitamine ja nostalgia aristokraatliku elu järele, mis rõhutas dekadentide erinevust „vulgaarsetest ärimeestest ja põlastusväärsetest rahvahulkadest”,²³ leidis väljenduse ülipeene tundlikkuse arendamises.

19. sajandi lõpul püüdsid Euroopa ja Ameerika kunstnikud illustreerida ajastule omast pessimismi, eelseisva hukatuse aimdust ja ühiskondliku rikutuse levikut. Näiteks Edvard Munchi „Õhtu Karl Johani tänaval” (*Aften på Karl Johan*, 1892) kujutab kodanlikku kultuuri sotsiaalse võõrandumise tekitajana: jalutajate tühjad pilgud ja eraldatus viitavad laialt levinud hirmudele ühiskondlike suhete lagunemise ees linnakeskkonnas. Hallutsinatoorsed kujutised – nagu Alfred Kubini „Äng” (*Angst*, 1903) või Munchi „Karje” (*Skrik*, 1893) – ilmusid paljudele teostele, mis andsid ängistusele nähtava kuju, luues kultuurilisest pessimismist ja ärevusest vaevatud ajastust viirastuslikke pilte.

Võrgutajad ja neitsid: dekadentlikud naisekujud

Dekadentliku kunsti kõige valdavamaks ikonograafiliseks programmiks sai naiste kujutamine. Nii hirmutavatest kui ka jõuetutest naistest said kogu lääne kunsti traditsioonis kõdunemise, mandumise ja allakäigu visuaalsed klišeed, mida kohatab nii erinevates kultuurides, nagu seda on Prantsusmaa, Inglismaa, Belgia, Hispaania, Austria või Mehhiko. Patricia Mathews on rõhutanud, et avangardistlikud *fin de siècle*’i kunstnikud seadsid kahtluse alla patriarhaalse kujutelmamehelikkusest. Selliseid kunstnikke nagu Moreau, Rops, Ruelas, Beardsley või Kubin võiks koos paljude teiste dekadentidega pidada „feminiseerunuiks”, kuivõrd nende looming toetus tundlikkusele, intuitsioonile ja vaimsusele. Kuid analoogselt Nordau ja Lombroso sugustele teadlastele olid vastukultuurilised kunstnikud ühel meelel selles, et geenius on olemuslikult meessoost, ning pidasid naisi ebaloomingulisteks ja ebaintellektuaalseteks. Mathewsi sõnul „oli ideoloogiline ja sotsiaalne kontroll naiste üle peamine strateegia, mis kinnistas geenius maskuliinse olemuse”.²⁴ Kuigi dekadentlikud kunstnikud sõnastasid nii vormikomponentide kui teose ainese kaudu kodanlike väärtuste kriitika, juhib Mathews tähelepanu

21 S. West, *Fin de Siècle: Art and Society in an Age of Uncertainty*. London: Bloomsbury Press, lk 29.

22 M. Călinescu, *Five Faces of Modernity*, lk 162.

23 R. Drake, *Byzantium for Rome: The Politics of Nostalgia in Umbertian Italy, 1878–1900*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1980, lk 221.

24 P. Mathews, *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1999, lk 70.

sellele, et nende kunst taastootis sedasama kodanlikku ühiskonnakorraldust, mida nad väidetavalt põlgasid, koos sellele iseloomuliku misogüünia, rassismi ja seisuslike eelarvamustega.

Ükski teine visuaalne komponent ei anna kirjeldatud olukorda nii hästi edasi kui kujundistu, mida Bram Dijkstra nimetas „misogüünia ikonograafiaks“ ja mis sai dekadentsile orienteeritud visuaalkultuuris valdavaks.²⁵ Misogüünset kujundistut kohtab kõigis tolleaegsetes kunstistiilides – akadeemilises kunstis, hilis- ja postimpressionismis, sümbolismis jm. Korduvate metafoorsete kujundite kaudu visualiseeriti nii üldaktsepteeritud arusaama naiste loomuosasest perverssusest kui ka vajadust takistada naiste võimutsemist neid ihaldavate meeste üle. Ehk siis, et mehi ei muudetaks lahtilõigatud kõhuga marionetiks Ángel Zárraga teoselt „Naine ja marionett“ (*La femme et le pantin*, 1909)* või abjektseks seaks Félicien Ropsi teoselt „Pornokrates“ (*Pornocratès*, ka *Femme au cochon* või *Dame au cochon*, 1878). Langenud naised ja nende seksuaalne vägi oli pandud tähistama sajandilõpu kultuuri peatset allakäiku.

Ühelt poolt viitas naiste portreeterimine sfinksi, vampiiri, mao või Medusana, koos lõputute Juuditi, Kirke ja Salome piltidega, ohtudele, mida sajandivahetusel aset leidvad muutused soosuhetes endaga kaasa tõid. Gustav Klimti kuulus teos „Juudit Olovernese peaga“ (1901) toob vaataja ette häbitu kastreeriva naise; uhkel-dav raam ja kullatud maalipind koos naise jultunud ilmega näitavad, et tegemist ei ole naiseliku vooruse kehastusega, kellena piiblitegelast traditsiooniliselt näidati. Jean Delville'i „Medusa“ (1893) kujutab transis olevat meediumi, silmad pahupidi, pead kroonimas maod, kes sülitavad mürki kahte madalasse kaussi, mida naine mõlemal pool pead hoiab. Mürk on saastanud kompositsiooni alaosas paiknevad õrnad moonikuprad ja neist eralduvad mürgised aured aimavad järele juugendstiili siuglevat joont. Juudit ja teised *femme fatale*'id kehastasid ideed, et erootika võrdub surmaga.

Teiselt poolt kujutasid kirjanduslikud kangelannad (Shakespeare'i Ophelia, Keatsi Isabella, Tennysoni Elaine jt), neitsilikud nümfid, „koduhalldjad“, ennast-ohverdavavad emad ja tiisikushaiged kaunitarid naisi abitute olenditena, kes ohverdasid ennast mehe hinge päästmise nimel. Näiteks Elihu Vedderi teosel „Kõidiku is hing“ (*Soul in Bondage*, 1891–1892) kehastab vaoshoitud ingellik naisekuju hingelist sisekonflikti. Naiste kujutamine haavatavate, kontrolli järele ihalevate olevustena oli suunatud kodanlasest mehe agressiivse energia ja peremehetunde turgutamisele ajal, mil naisõiguslaste liikumine ühiskonnas üha nähtavamaks muutus.

Viimasena tuleb välja tuua arvukad lesbiliste suhete kujutised ja vihjed naiste masturbatsioonile, mis väljendasid meeste hirmu selle ees, et naistel polegi mehi vaja. Ohtlikult eneseküllaseid naisi, kes suudavad iseseisvalt seksuaalse rahulduseni jõuda, kujutasid väga erinevas laadis töötanud kunstnikud: näiteks Beardsley lookleva joonega illustratsioonid Aristophanese komöödiale „Lysistrate“ (1896),

25 B. Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1986, lk viii.

* Kuigi ka Ángel Zárraga „Naine ja marionett“ kujutab meest hüpiknukuna naise meelevaldas, on autor siinkohal siiski ilmselt mõelnud Félicien Ropsi teost „Naine hüpiknukuga“, kus nuku kõht on lahti lõigatud (toim).

Brasiilia impressionist Eliseu Visconti maalil „Suvel“ (*No verão*, 1894) või Egon Schiele arvukatel joonistustel, mis kujutavad naise toorest iha. Nicole G. Albert on tähelepanu juhtinud sellele, et *fin de siècle*'i ajastul kujunes „sapfismist laialt kasutust leidnud ja isegi kinnisideeline teema”.²⁶ Näiteks Ropsi, Georges de Feure'i ja Tadeusz Styka, aga ka masstiraažis ilmunud rahvusvahelise trükimeedia – väljaannete *Gil Blas*, *L'assiette au beurre*, *Wiener Illustrierte Frauenzeitung* või *La vie parisienne* – illustraatorite üheks lemmikuks said teemad, kus figureerisid Sappho, Gomorra, ristriietumine ja homosotsiaalsed naiste ruumid (baarid, kabareed, kohvikud ja kaubamajad).

El Greco ja Gian Lorenzo Bernini kui dekadendid

Üle-eelmise sajandilõpu dekadentsi üheks keskseks ideeks on aimdus, et allakäigu ja lagunemise, ajaloo lõpus olemise tunne ei ole täiesti uus kogemus. Pigem võrdsustasid dekadentlikud kunstnikud ja intellektuaalid oma kaasaega tihti varasemate languseajastutega: Rooma kirjanduse hõbedase ajajärgu, hilisantiikse ja keskaegse Bütsantsi, hilisrenessansi, barokiajastu või 18. sajandi revolutsioonielse Prantsusmaaga. Huysmans laseb romaanis *Des Esseintes*'il öelda sellised sõnad:

Sest kui ajajärk, milles anderikas inimene on sunnitud elama, on lame ja nõme, haarab kunstnikku vahel ta enesegi teadmata igatsus mõne teise aastasaja järele.²⁷

Seega pole üllatav, et *Des Esseintes* oli, lisaks kaasaegsete kunstnike Moreau ja Redoni kogumisele, „magamistoa seinale riputanud ühe Theotokópoulose [El Greco] metsiku skitsi, kummalises koloriidis Kristuse, julmades värvides... pildi. [...] See sünge, vahajates, laibarohelistes toonides maal“ vastas *des Esseintes*'i ettekujutusele magamistoast. Et keerata selg endisele elule ja õistele naudingutele, otsustab ta „sisse seada see vaikuse- ja rahupaigana, mõtiskluste pelgupaigana, omamoodi palvekojana”.²⁸ Siiski oli talle „vastuvõetamatu patukahetsus- ja palvepaikade range inetus“, selle asemel „tuli rõõmsate asjadega kujundada midagi kurba“ ning anda ruumile „elegantsuse ja peenuse pitser”.²⁹ El Greco maal sobib kokku *Des Esseintes*'i luksuse ja hedonismi eelistusega, pakkudes samaaegselt võimaluse veelkordseks pühaduseteotuseks.

19. sajandi teisel poolel taaselustus huvi El Greco loomingu vastu. 1838. aastal avati Louvre'is Hispaania galerii, mis tõi näitusepubliku ette üheksa El Greco maali. Siiski ei pööranud suur osa publikust El Grecole nii suurt tähelepanu kui hispaania barokk-kunstnikele Bartolomé Murillole või Zurbaránile. El Greco taasavastajaks sai Théophile Gautier, üks keskseid autoreid dekadentsi kujunemises,

²⁶ N. G. Albert, *Lesbian Decadence: Representations in Art and Literature of Fin-de-Siècle France*. New York: Harrington Park Press, 2016, lk xix.

²⁷ J.-K. Huysmans, *Äraspidi*, lk 158.

²⁸ Samas, lk 60.

²⁹ Samas, lk 61.

kes kirjeldas El Grecot romantiliste maalikunstnike eelkäijana reisikirjas „Teekond Hispaaniasse“ (*Voyage en Espagne*, 1843). Gautier tõlgendas El Greco loomingut kunstniku arvatava hullumeelsuse väljendusena ning leidis, et tema teoseid mõisteti kunstniku eluajal valesti. Seetõttu sai El Grecost marginaliseeritud ja hullumeelse romantilise kunstniku prototüüp.

Justnimelt selline tõlgendus pakkus huvi Huysmansile ja tema põlvkonnale: El Greco oli olemuslikult klassikalisele kunstikaanonile vastanduv looja, kelle töid iseloomustasid tahtlikult moonutatud figuurid, masendavad ja morbiidsed teemad. Mario Praz väitis teoses „Ihu, surm ja kurat romantilises kirjanduses“ (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 1933; ingl k *The Romantic Agony*), et dekadentsi võib tõlgendada romantismi intensiivistunud jätkuna. El Greco moonutused, tontlike värvitoonide eelistamine ja arvatav soov luua uusi nägemisviise ei saanud kuidagi ükskõikseks jätta Des Esseintes'i, esteeti, kes põlgas konventsionaalset esteetikat. El Greco seostamisel dekadentsiga oli pikaajaline mõju. Isegi veel 1965. aastal võrdles Arnold Hauser maneristlikku loomingut dekadentlikuga, olles tuvastanud nende sarnasuse, mis väljendus „ladusa ja nõtke fraasi nautimises ning vormi ja artikuleeritud väljenduse kultuses nende endi pärast”.³⁰

Barokkskulptor ja -arhitekt Gian Lorenzo Bernini oli teine klassitsismile vastanduv kunstnik, keda hakati dekadentsi võtmes tõlgendama ja seda suuresti tänu kirjanik Gabriele D'Annunziole. Richard Drake'i sõnul oli D'Annunzio „dekadentsi säravaim täht [Itaalias]”.³¹ Tema hoolikalt vormitud isiksuses tulid esile kõik dekadentliku esteedi omadused: erakordne tähelepanu oma rõivastuse vastu, skandaalne käitumine, kunstiteostega täidetud eluase ja aristokraatlike hobide viljelemine. Kuid selle kinnituseks, et D'Annunzio on tõepoolest itaalia dekadentsi kõige silmatorkavam näide, sai tema teos „Nauding“ (1889; e k 1936, 1996)³², mille detailirohked kirjeldused ning puhtalt sensuaalse eksistentsi teema annavad tunnistust romaani „Äraspidi“ eeskujust. Raamatu peategelane on rikas egotsentriiline aristokraat Andrea Sperelli, kes elab Roomas jõudeelu. Romaan jutustab tema piinarikastest armusuhetest kahe naisega – *femme fatale*'i kehastuse Elena Muti ja Maria Ferres y Capdevilaga, kes on moraalse puhtuse ja lunastuse ideaali kandja. Sarnaselt Huysmansile kasutas ka D'Annunzio ümbruse ja meeleolude üksikasjalikes kirjeldustes äärmiselt rafineeritud keelt.

Kuigi romaanis kajastati 1887. aasta poliitilisi sündmusi, rõhutas D'Annunzio oma kangelase põlgust kaasaegse elu vastu, iseloomustades teda barokse printsina, kelle sooviks oli elada 17. sajandil ja kelle eluasemeks oligi uhke maneristlik Palazzo Zuccari (ill 3). Teoses mainitakse konkreetseid 17. sajandi maale või skulptuure küll üsna harva, aga läbivalt kujutatakse teoses Rooma barokse linnaruumi atmosfääri. Sperelli tunneb end kujuteldavas minevikus mugavamalt kui olevikus ning tema jõudeelu täidavad 17. sajandil elanud noore aadlimehe tüüpilised ajaviited: ta

30 A. Hauser, *Mannerism*. New York: Knopf, 1965, lk 28–9.

31 R. Drake, *Decadence, Decadentism and Decadent Romanticism in Italy: Toward a Theory of Decadence*. – *Journal of Contemporary History*, vol. 17 (1), 1982, lk 78.

32 G. D'Annunzio, *Nauding*. Tlk V. Pomm. Tartu: Loodus, 1936; 2. tr Tallinn: Eesti Raamat, 1996.

kirjutab luuletusi ja maalib, jookseb kaunite naiste järel, mõtiskleb depressiivselt elu mõttetuse üle.³³

17. sajandisse kuuluva linnaruumi õhustiku esiletoomine pole teoses ainuke seos Sperelli ja baroki vahel. Saanud kahevõitluses haavata, läheb Sperelli paraneema oma nõbu majja ja kavatseb tervenemise aja pühendada kirjutamisele. Tema loomeplaanide hulka kuuluvad „modernne luulevorm“, „kunstiraamat primitiivdest, renessansieelsetest kunstnikest“, „psühholoogiline ja kirjanduslik analüüs 13. sajandi luuletajatest“ ning viimaks, kolmas raamat Berninist – „suur dekadentsi uurimus, mis koondab selle erakordse mehe, kuue paavsti lemmiku ümber mitte ainult kogu kunsti, vaid kogu tema sajandi elu”.³⁴

Bernini mainimine 1889. aastal ilmunud romaanis on ajaloolises plaanis tähendusrikas: kui D'Annunzio kirjeldab 17. sajandi Roomat dekadentlikuna, siis vastandab ta end teadlikult varasemate intellektuaalide ja kunstnike kriitilistele hinnangutele baroki aadressil.³⁵ Wölfflini „Renessans ja barokk“, mis kaitses baroki ajaloolist legitiimsust, ilmus küll aasta varem, aga peaaegu kindlalt võib väita, et D'Annunzio ei olnud „Naudingu“ kirjutamise ajal Wölfflini raamatust teadlik, kui võrd see tõlgiti itaalia keelde alles 1928. aastal ja saksa keelt D'Annunzio ei vallanud. Seega näib, et tema ettekujutus Berninist kui dekadentlikust loojast ja barokiaegsest Roomast kui dekadentlikust ajastust sündis eelnevale negatiivsele hoiakule vastandumise tulemusel. Et dekadendid rõhutasid oma erinevust muust kodanlikust ühiskonnast ja lõikasid läbi sidemed kirjanduslike eelkäijatega, siis oli loogiline, et nad avastasid uuesti ja hindasid ümber kirjanike eelmise põlvkonna poolt enim põlatud stiili.³⁶

Lisaks moodustavad viited Rooma barokiaegsele linnaruumile osa D'Annunzio poleemikast uute poliitiliste, sotsiaalsete ja majanduslike jõudude vastu, mille eesmärgiks oli aristokraatia ja aristokraatliku elustiili hävitamine: paljud Rooma villad ja eraaiad lammutati, et ehitada uusi kaasaegseid hooneid. Romaani ühes stseenis, kus Andrea Sperelli otsib Maria Ferrese maja Via Nazionalel, ignoreerib D'Annunzio täiesti teadlikult kahte uut monumentaalset ehitist – neoklassitsistlikku Palazzo delle Esposizioni (1883) ja neorenessanslikku Banca d'Italia hoonet (1886–1892). See, et D'Annunzio vihjab Rooma barokiaegse kihistuse hävimisele ehitusprotsessis, ei väljendanud seega mitte ainult dekadentliku esteedi rafineeritud maitset, vaid mõistis lisaks hukka ühinemisejärgse Itaalia merkantiilsed väärtused.

D'Annunzio viited barokile ei olnud ajalooliselt täpsed, pigem kõnelesid need sellest, mida võiks barokk-kunstnikul olla ühist 19. sajandi lõpu intellektuaaliga: mõlemad olid oma aja poliitilise režiimi poolt ignoreeritud ja nad otsisid varjupaika ebatavalise ilu maailmas. Barokki, nagu teisigi langusperioodideks peetud ajastute

33 L. Cottini, D'Annunzio, Bernini, and the Baroque Prelude of *Il piacere*. – *Forum Italicum* 2017, 51 (2), lk 9.

34 G. D'Annunzio, *Il piacere*. Milano: A. Mondadori, 1989, lk 203–204; https://www.rai.it/dl/doc/2021/07/13/1626212119345_d_annunzio_il_piacere.pdf

(Inglisekeelne tõlge: D'Annunzio, *Pleasure*. Tlk L. Gochin Raffaelli. New York: Penguin, 2013, lk 145.) Analoogselt mitmetele varastele tõlgetele on ka 1936. aasta eestikeelne tõlge originaaliga võrreldes lühendatud, mistõttu selles ei sisaldu 2. peatiki seda osa, mis Sperelli loomeprojekte kirjeldab. (Tõlkija märkus.)

35 L. Simonato, *Bernini scultore: il difficile dialogo con la modernità*. Milan: Electa, 2018.

36 R. Drake, *Byzantium for Rome*, lk 221.



1.

Félicien Ropsi akvarell „Daam marionetiga“ (1883) on dekadentlik kujutis naisest kui *femme fatale*’ist, kes kasutab seksi meestega manipuleerimiseks ja nende hävitamiseks. (Fondation Roi Baudouin, deponeeritud Musée Ropsi.)



2.

Julio Ruelase „Kriitika“ (1906–1907) on autoportree kannatava kunstnikuna, kelle töö satub mõistmatu kriitika objektiks. (Museo Nacional de Arte in Mexico, Mexico City.)



3.

Gustave Moreau „Salome tantsib Herodesele“ (1874–1876) on ilmselt kõige sagedamini 19. sajandi dekadentsiga seostatud maal. (Hammer Museum, Los Angeles.)

stiile, hakati samastama dekadentliku esteetikaga, sest nii barokk kui dekadents otsisid kunstlikke stiimuleid sensuaalse naudingu suurendamiseks.

Kokkuvõte

Milliseid uusi võimalusi, mida mõisted *fin de siècle*, sümbolism või estetism ei paku, loob dekadentsi mõiste kujutava kunsti analüüsiks? Dekadents ei tähista organiseeritud ja sidusat kunstiliikumist ega konkreetset stiili nn pikal - 20. sajandi algul jätkuval - *fin de siècle*'i perioodil, vaid viitab teatud meeleseisundile ja eripärasele tundlikkusele, mis ei iseloomusta ainult 1880. ja 1890. aastaid ega ühte kindlat geograafilist piirkonda. Dekadentsi mõiste viitab nii ajastu kunstile ja kirjandusele, mida iseloomustasid komplekssed vormiuuendused, kui ka paljude autorite peenutsev-hedonistlikule elustiilile, ning selles sisaldub moraliiseeriv hinnang kultuuri allakäigule. Seda ideed illustreerib Ramón Casas teoses „Noor dekadent (Pärast balli)“ (1899). Tagasihoidlikult musta riietatud loid naine, käes midagi, mis näib olevat *carnet de bal*, tantsukaart, on väsinult diivanile pikali vajunud, mis ongi tantsupõrandal aset leidnud mandunud tegevuse eeldatav tulemus.

Kunstiteose nimetamine „dekadentlikuks“ vihjab sellele, et teos on moraalselt laostav: dekadentlik kunstiteos on vahend, mille kaudu mandunud kunstnik avaldab vaatajale ja laiemalt kogu ühiskonnale kahjulikku mõju. Dekadentlik kunstiteos ei väljenda seega mitte lihtsalt kultuuri allakäiku, vaid aitab aktiivselt kaasa selle kõlbelisele laostumisele. Kunstile omistati võime vaataja meelt ja kujutlusvõimet mõjutada, aga ometigi ei kasutanud dekadentlikud kunstnikud seda kunsti omadust ühiskonna hüvanguks. Paljud kaasaegsed leidsid, et sellised kunstnikud eitasid täielikult kultuuri harivat aspekti ja vältisid teemasid, mis vaatajat arendaks. Tundus, et nende ainuke püüdlus oli edasi anda sellise ilu tunnetust, mis ei olnud harmooniline, hariv ega loomulik.

Kunstnikud, kes säilitasid uhkelt oma sõltumatuse ajastu juhtivatest sotsiaalsest, kultuurilistest ja poliitilistest jõududest, kaitsesid õigust luua kunsti kunsti pärast. Nad ei pidanud oma loomingut vaimselt või spirituaalselt ülendavaks. Pigem pidas dekadentlik kunstnik end „ingellikuks olendiks, kes elab elu oma seaduste järgi“, samal ajal skandaale ja kurikuulsust nautides, nagu Frederic Harrison kirjutas essees „Dekadents moodsas kunstis“ (*Decadence in Modern Art*, 1893), mis käsitles 1880. aastatel Société des Artistes Indépendants'i ja 1890. aastatel Salon de la Rose + Croix' näitustel osalenud prantsuse kunstnikke.³⁷

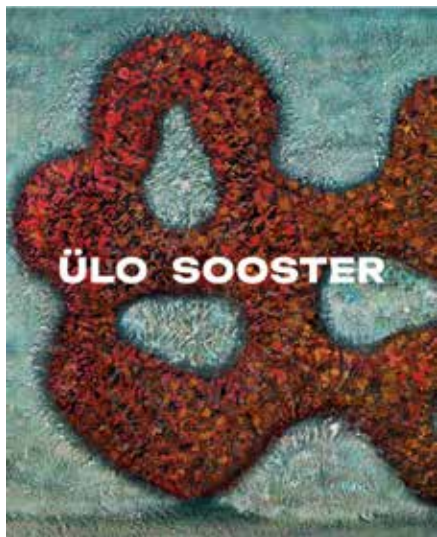
Dekadentsiga tegelevad kunstnikud olid tänu esteetiliste normide ja moraali-reeglite pilkamisele ning igasuguste konventsioonide eiramisele üdini anti-demokraatlikud. Nende kunst välistab juba eos üldlause heakskiidu ning selle üle ollakse uhked. Selline kunst on suunatud elitaarsele vaatajaskonnale, kes jagab kunstniku introvertset, antiutilitaarset ja eskapistlikku maailmavaadet.

37 F. Harrison, *Decadence in Modern Art*. – Forum 1893, 15, lk 436.

Dekadentlikud kunstnikud ja dekadentlik publik on ühiskonnast võõrandunud ning nad põlgavad kõiki, keda dekadentliku kunsti innovatiivne vorm ja eba-moraalne sisu šokeerib. Kokkuvõttes, dekadendid sõnastasid karmi kriitika üle-eelmise sajandivahetuse moraalse ja esteetilise *status quo* aadressil, aga elitarismi pooldajatena ja igatsedes taga möödaniku aristokraatlikku elustiili, keeldusid nad nägemast omaenda ideoloogilise positsiooni puudujääke.

Kogumikust „Dekadents ja kirjandus“ (Decadence and Literature, toim Jane Desmarais ja David Weir, Cambridge University Press, 2019) tõlkinud Katrin Kivimaa.

Ülo Sooster – tõlgenduste ringrada



**Liisa Kaljula, Elnara Taidre
(koost). Ülo Sooster. Tallinn: Eesti
Kunstimuuseum, 2024, 304 lk.**

JOHANNES SAAR

Mullu oktoobris avanes Mikkeli muuseumis väike, aga tihe Ülo Soosteri mälestusnäitus, mis oli osa kunstniku sajandale sünniaastapäevale pühendatud näituste-sarjast. Erakogudest kokku lõimitud ekspositsioon oli temaatiliselt liigendatud, alapealkirjadega kirjatud, ent näitus ise oli avalikkusele lantsseeritud lakoonilise brändinimega – „Sooster 100. Vaade erakogudest“. Ei enam. Selline meediasisend on tõstnud kunstniku staatuse samale pulgale tuntud kaubamärkidega – Hugo Boss, Ivo Nikkolo, Konrad Mägi, Donna Karan, Ene-Liis Semper. Just, avanes ju Semperilgi neil päevil oktoobri keskpaigas Eesti Kaasaegse Kunsti

Muuseumis isikunäitus, samuti üle pika aja ja pealkirjastatud vaid kunstniku nimega. Külalisi ja meediakajastust jagus mõlemale, sõnakehva pakendi kiuste. Asi töötas.

Või mis sõnakehv, oli ju Semper tihti näitusel kunstnikutuuri juhtimas, astus selgitustega üles tele jutusaateis ning jagas intervjuusid ka ringhäälingule. Soosteri artikleerimise eest hoolitsesid aga näituse kuraatorid Elnara Taidre ja Liisa Kaljula rahvarohketel kuraatorituuridel, lisaks neile ka ajakirjanikud ning valik autoreid järjekordses mahukas Soosteri isikkataloogis; mõistagi kõvad kaaned, avar formaat, läbiv värvitrükk ja täistõlge inglise keelde. Erakapital ei näruta.

Näitused tulevad ja lähevad, kataloogid jäävad. Jääb ka kõnealune trükis ning asetub senise Soosteri-diskursuse lõpp-sõnaks. Mida on sel öeldule lisada? Vaid kõmisev juubelitoost? Soosteri-kirjandust ju jagub. Tema enneaegne surm 1970. aastal vallandas järelehüüete ja tähtpäevaliste hüüatuste tulva ning see – tulgu Johannes Mikkeli vaim tunnistajaks – ei ole kunstiajaloo randadelt taganenud. Ikka noolib see kunstiajaloolaste tähelepanu, vallutab uurimismaastikku ning sekkub kollektiivse mäletamise poliitikasse. Kas ühe hiidlase sünd sada aastat tagasi on osutunud tõepoolest nii tähtsaks, et selle järgi kunstiajaloolist ajaarvamist pidada? Selgub, et on. 21. sajand pole mööda lasknud ei Käina mehe seitsmekümne viiendat sünniaastapäeva, ei üheksakümnenadat ning ammugi sajandat mitte. Ikka on ilma valgust näinud retrospektiiv ja luksusliku võitu kataloog elik raamat.

Selle tähtpäevakirjanduse eestikeelsed juured ulatuvad möödunud sajandi

lõpukümnendisse, mil represseeritute rehabiliteerimine jõudis ka kultuuri-politikasse. Juba kümnendi keskpaik võõrustas mahukaid tagasivaateid nõukogude kunstielule, milles põrandaalune ja -pealne olid kohad vahetanud. Endised teenelised rahvakunstnikud tõrjuti ukse taha, ateljeesse või keldrisse, peavoolulise keskpõranda vallutasid minevikuteadvuse uued peategelased, seni mahasalatud ja -vaikutud teisitimõtlejad. Viimaste hulgas troonib mäekõrguse titaanina nüüd Ülo Sooster, kelle ametlik retseptsioon kujunes toona kiirendatud korras välja täiemahuliseks tunnustuseks, kadunud poja naasmiseks kodusesse majapidamisse. Pöördeliseks kujuneb aasta 1996, mil ilmusid Soosteri kunstnikumüüdi eestikeelsed alustekstid – noorema mõttekaaslase ja ateljeenaabri Ilja Kabakovi analüütilised pildiuurimused muna-, kala- ja kadakamotiivide geneesist¹ ning kamraad Juri Sobolevi memuaristlik käsitlus Soosterist kui sillaehitajast Tallinna ja Moskva dissidentliku kunstiilma vahel.² Ka käsitlus Soosterist kui Moskva kontseptualismi isakujust, radikaalsest põrandaalusest dissidentist, kompromisistuse mütologeemist, mille vankumatu suveräänsus andis piirjooned ja näo kogu sealsele loomingulisele teisitimõtlemisele, sünnib eestikeelsena samal aastal.³ Viis aastat hiljem, aastal 2001 tekib taas vajadus Soosterit mälestada. On ju tema 75. sünniaastapäev ning toostid on vaja jälle täita kunstiajaloolise sisuga. Eha

Komissarovi tähtpäevakõnes, põhjalikus biograafilises ülevaates, asetub Sooster nüüd Euroopa stiiliajalukku: sürrealism, ekspressionism, kubism, abstraktsionism, René Magritte, Max Ernst, Pablo Picasso markeerivad Soosteri kunstilist panoptikum, teoorias panevad öla alla Roland Barthes, Georges Bataille, Gaston Bachelard.⁴ Retseptsioon pöördub Läände, nii nagu Eestigi pürib toona Euroopa Liitu ja NATO-sse. Moskva dissidentide asemel tähistavad Soosteri perekondlikku sarnasust teiste kunstnikega õhtumaade stiilikaanoni tähtnimed. Ent juba sessamas 75. sünniaastapäeva mälestusnäituse kataloogis laotub lehekülgedele ka Soosteri kolmas retseptsioon, mis rõhutab tema kuulumist Tartu järelpallaslikku traditsiooni ja 1940. aastate Tartu Kunstiinstituudi tudengite sekka, küll sarnaste loominguliste veendumuste, küll ühiste õpetajate, küll lihtsalt sõprusest ja sarnasest traumakogemusest sündinud ühise ajaloo tõttu. Reet Mark mõistab küll kõnealuse Tartu-retseptsiooni haprust ja nappi ajalulist ulatust, ent joonistab selle siiski välja kui kunagise ühisosa Lembit Saartsi, Kaja Kärneri, Silvia Jõgeveri, Valve Janovi, Valdur Ohaka, Heldur Viirese, Esther ja Henn Roodega.⁵ Just kuulumine Ado Vabbe ja Elmar Kitse represseeritud kunstitudengite hulka joonistub 2014. aastal välja Soosteri 90. sünniaastapäeva mälestusnäitusel ja kataloogis. Siin on korraga uurimisagendaks laseerimistehnika esinemine või puudumine Soosteri töödes ning samade „soosterlike“ motiivide – kalade, kadakate ja munade – ringirändamine Tartu kunstnike töödes, sõpruskonna

1 I. Kabakov, Ülo Soosteri pildidest. Subjektiivsed märkmed. Tallinn: Kunst, 1996.

2 J. Sobolev, Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva. – L. Lapin, A. Liivak (koost), Tallinn-Moskva 1956–1985. Näitus Tallinna Kunstihoones. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk 10–61.

3 J. Bakštein, Ülo Soosteri rollist Moskva kontseptualistliku koolkonna kujundamisel. – L. Lapin, A. Liivak (koost), Tallinn-Moskva 1956–1985. Näitus Tallinna Kunstihoones, lk 102–111.

4 E. Komissarov, Sürrealistlik Sooster. – Ülo Sooster 1924–1970. Mälestusnäitus. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2001, lk 8–37.

5 R. Mark, 1960. aasta rühmitus. – Ülo Sooster 1924–1970. Mälestusnäitus, lk 38–56.

ühine huvi dadaistliku kollaaži vastu.⁶ Soosteri määravat rolli kokkukuuluvustunde loojana mõndakse, ent kunstiliste mõjude kaardistamisel täheldatakse vastastikust sünergiat. Spetsiifilise „soosterlikult“ krobeda ja reljeefse maalifaktuuri sünd näiteks olevat dokumenteeritud esmalt hoopis Ellinor Aiki töödes ja alles siis „sillaehitaja“ maalides Moskvasse rännanud. Ja ühisnimetajana figureerib kõigis kolmes tõlgendusparadigmas, nimeagem neid lühiduse huvides Ida, Lääne ja Eesti retseptsiooniks, erineval määral ka Soosteri märtripositsioon, kunsti ja sõja pärast raskelt kannatanud visionääri kurblooline elukäik.

Võiks eeldada, et kunstniku 100. sünniaastapäevaks on kultuurimälu tööliste tasku tühi, kuskilt pole võtta värsket retseptsiooni, toosti, mis suudaks pälvida manuliste tähelepanu, ajakirjanduse huvi ning rahastajate heldust. Kuluaaris ringlesidki jutud kolleegide viitsimastusest asjaga suhestuda, kaua sa ikka kannatad selle kunstiajaloolise kirikukalendri kohustuslikke mälestusteenistusi ja eestpalveid. Aga võta näpust, kuraatoritel ajaloolastel on õnnestunud leida lähene misnurk, mis seni eesti keelde jõudnud vaid tükati ja põgusate mainimistena.

Mida siis pidulauas pakuti? Laual oli teistpidi lahti lõigatud Sooster, nimelt Sooster kui lihast ja luust inimene, animaator ja illustraator. Eeskätt kui teaduse populariseerimisse panustaja, reisi-, ulme- ja ilukirjanduse visualiseerija, sõna- ja pildikultuuri sildaja, jät kuna sellele, mis venekeelses Soosteriuurimuses juba raamatuiks saanud ja Tartu Kunstimuuseumis väiksemas

näitusekataloogis läbi töötatud.⁷ On üldteada, et Sobolevi vahendusel tõid just (teadus)illustratsioonide tellimused Soosterile leiva lauale. Üksmeelselt tõdevad kataloogi autorid ka, et selleski rahahäda sunnil vastu võetud tööjärjes demonstreeris Sooster erakordset annet ja pühendumust, mis annab tellimustöö mõistele ülevama teadusloolise tähenduse ning paigutab kunstniku teadusillustratsiooni pikka ja põnevasse traditsiooni, milles tõendus põhine teadus, teaduslik fantastika ja kunstniku looming ulatavad üksteisele käed. Üldse on kataloogis märgatav põhimõtteline uurimismetoodiline kannapööre. Kui vahepealseil aastail nähti vaeva, et luua Soosterist tervikkäsitus, leida tema fenomenile pädev ajalooline kontekst, sünteesida kildudest hõlmav loominguline biograafia ja ammendav retseptsioon, siis nüüd on ringiga tagasi jõutud Kabakovi mikroskoopilise lähenemise juurde – Soosteri vivisektsioonini, lahiti võtmiseni „analüütilisteks pulkadeks“. Nimetavad ju kuraatoridki oma töö tulemust fragmentariumiks. Ent kadakate, kalade ja munade asemel on nüüd uurimisühikuks erinevad teaduslikud distsipliinid ning Soosteri jagunemine nende vahel. Sellest siis näituse temaatiline liigendus, kataloogi peatükkide struktuur ning autorite valik. Valdkondlike piiride valvurid peavad siiski pettuma. Kataloogitekstide autorid mõõnavad, et teravat kunstilist vahet Soosteri vabaloomingu ja illustratsioonide vahel pole, käekiri on üldiselt sama. Ometi oli esimene Nikita Hruštšovi sajatuste ja sõimu saatel pagendatud põranda alla (räakimata eelnenud vangilaagriaegsest loomingust), teine aga leidis tunnustuse, lugeja/vaataja ja tuntuse

6 L. Kaljula (koost), Tartu sõpruskond ja Ülo Sooster. IV B. Täiendusi nõukogude aja kunstiloole I. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2014.

7 K. Mägi (koost), H. Sova (toim), Lähedane ja kaugel füüsika Ülo Soosteri illustratsioonidega. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2016.

nõukogude õpikute ning teadusajakirjade hiigeltiraažides. Põrandaalune sai põrandaale käima, ahjualune lesole peesitama. Saa siis aru.

Viimane sürrealist ja/või esimene postmodernist

Ja tõukub seegi kataloog eeskätt ikkagi inimesest endast. Nimelt Ülo Soosteri arvukast autoportreede sarjast, mis pärinevad enamuses tema elu algupoolest ning kujutavad tema küpsemise trajektoori inimese ja kunstnikuna, autobiograafilise sarjana, emotsioonide, meeleseisundite ja sisemonoloogide visualiseeritud teekonnana, mille on paberil kaardistanud Liisa Kaljula. Raamat jätkub Elnara Taidre käsitletuga Soosteri omamütoloogilisest loomemaailmast, milles valitseb sünkretistlik kord ja süsteem, alustrajava ürgmateeria diktaat välise vormi mitmekesisuse üle, siis aga taas Kaljula käsitus, sedapuhku Hiiumaa kadakate kasvamisest kontseptuaalseteks ilmapuudeks ja kosmilisteks mustrisüsteemideks. Nüüd on vahele pistetud Julia Tatiana Bailey kitsama fookusega biograafilisem käsitus aknamotiivist Soosteri pildikujundistus, mis ei pääse külma sõja, raudse eesriide ega „aken Euroopasse“ klišeemaigulisest tõlgendusraamistikust. Üldse tundub, et nn välispilk, nimelt ka Jane A. Sharpi ekslev lõpulugu, ei lisa kataloogile suurt midagi.

Ahhaa-elamusi siiski on. Leidub käsitusi, mis päästavad kunstniku sõja sunnil hiljaksjäänud sürrealisti reputatsioonist ning juhatavad sisse tema legitimeerimise värskema kultuuriõhustiku embuses. Nimelt Taidre värskel käsitus Soosterist kui postmodernismi ettekuulutajast, pillerkaaritajast kunstiajalooliste meemide prügimäel. Vabandagu kõik, kes käsitlesid Soosteri ja Sobolevi taaslavastuslikke

reide lääne modernismi ajalukku isikliku soovina järeleaitamistunde võtta, see narratiiv sobib liiga hästi eesrindliku metropoli ja tagurliku provintsi hierarhilisse jutumudelisse. Isegi kui kunstnikud ise käsitlesid lääne modernismi kiirkorras läbimängimist soovina võtta pikem samm, on nende töö tulemus, vähemalt Soosteri näitel tõesti loetav ka tsitaadilisuse karnevalina, mis puhkes alles 1980. aasta Veneetsia kunstibiennaalil transavangardi sünnina ja mida tollal märgati tunnustust vääriva ilukirjandusliku tendentsina, ka üldisema kultuurimiljöö atmosfäärilise sümptomina. Taidre rõhutab Soosteri suhtes lääne kunstiajalukku eeskätt imaginaarsust, isiklikust kujutlusvõimest ja isepäisusest sündinud iroonilist ja kriitilist distantssi lääne kunsti tähteostega, mis korreleerub geograafilise kauguse ja poliitilise äralõigatusega. Viimasest kahest saavad tema tekstis korraga puuduse asemel positiivsed suurused, mis toetavad kunstniku vaba ja iroonilist mänglemist Leonardo da Vinci ja Piero della Francesca pildipärandiga. Ja on nii, nagu autor väidab: Soosteri hommažid nimetatud renessansimeistritele pole epigoonlikud parafraasid, ammugi mitte ortodoksed rekonstruktsioonid, pigem ketserliku hoolimatuse ja trotsiga pealesoditud palimpsestid ja dekonstruktsioonid, milles Mona Lisa põrkub Soosteri pildisüsteemi ühe peategelase, kõikjalviibiva silma motiiviga ning kaotab kunstiajaloolise süütuse. Temagi tõmmatakse ainitiste metamorfooside ja kuju muutumiste karnevali, millega soosterlikult amorfne ürgmateeria end lõbustab. Selline kannibaliseeriv ja lustakas suhe konventsionaalsesse ismide impeeriumi, selle teadvustamine voorusena aitab kindlasti edendada elutervemat kunstiajaloolist minapilti ja väljumist „pisikese

piiririigi“ ja „tuulepealse rannamaa“ alaväärsuskompleksidest. Ja aitab tõlgendus-suundadegi „risomaatiline“ (Taidre sõnakasutus Soosteri otsingute mitmekülsuse ja -suunalisuse kohta) rohkus vabaneda lineaarse ajakäsituse spordivaimulisest painest; enam ei pea järjestama kunstnikke esimestest eelkäijatest viimaste põlvepikkuste pärijateni ulatuvatesse edurividesse, kirjasõnas saavad võimalikuks kunstnikud, kes on korraga maailma viimased sürrealistid, maailma esimesed postmodernistid ning oma eluajal kenasti taktis ja sünkroonis ka *art informel*’i ja tašismi sõjajärgsete suundadega. Hea.

Soosteri postmodernistlik retseptioon pälvib korraliku võimenduse Andreas Trossekilt. Tema juhtumiuuring lahkab Sojuzmultfilmis 1968. aastal valminud ning riulifilmi õnnetu saatusega animatsiooni „Klaasharmoonium“, milles Sooster kunstnik-lavastajana kaasa löi (režissöör Andrei Hržanovski). Muud ajastuomast memorabilia kõrvale heites – Goskino kirvetsensuur ja pakul purustatud filmilintide rümbad ei jää alla Prantsuse revolutsiooni veriste aastate giljotiinidemokraatialle – kunstiajalooliste tsitaatide spekter on hoogsalt laienenud. Magritte, Chagall, Bosch, Boticelli, Brueghel vanem, Chirico ja mitmed Itaalia ning Põhja-Euroopa renessansi teise järgu maalijad on nõukogude multifilmis koha leidnud pilditsitaatide tulevargina, et jutustada lastele kujundlikku lugu „kapitalistliku hüdra“ ahnusest, loomevabaduse elajalikust lämmatamisest „roiskuvast Läänes“. Imaginaarsus on saavutanud juba ideoloogiliselt korrektse taseme, kummati ka kontrollimatu kunstiajaloolise avaruse, mida kommunismiehitajad alla neelata ei suutnud. Artikli joone alt leiame huvipakkuvat kirjandusviite, et Soosteri postmodernistlik retseptioon

oli põgusalt jutuks juba 1991. aasta Teater. Muusika. Kinos, Reet Varblase ja Sulev Teinemaa intervjuus filmi režissööriga ning tegelikult vilksab läbi ka Bakšteini eelviidatud käsitlusest. Aina paremaks läheb.

Teadlane ja/või variator

Soosteri aasimine illustraatorina võtab endale kataloogi teise poole, laiendatud jätkuna sellele, mis juba 1996. aasta trükistes väikese eestikeelse debüüdi tegi. Käsitlused on mõistagi tunnustavad, üldse hakkab kõrva kurnama nende panegüürline ülemheli. Samas, mida sa ikka juubelil kärgid, põhjust pole, hetk pole ka sobiv. Soosteri hukkamõist jääbki nõukogude julgeolekutöötajate, Hruštšovi ja Goskino juhtide intermetsodeks, tagurpidi komplimentideks lindpriile, kellele kuuluse ka järelpallasluse raamid ahtavõitu olevat.

Illustraatorina ei näi Soosteril siiski kohanemisprobleeme olevat, neid vähemalt ei täheldata. Saabub erialane edu ja eneseteostus. Teema juhatab sisse Taidre käsitlus nn kunstiväliste teaduslike probleemide kujutamisest Soosteri loomes ning kunstiliste kujundite imbumisest „nähtamatute“ teaduslike faktide visualiseerimisse. See meloodiakäik on läbiv kõikide illustratsiooniuurijate tekstides, märgatakse vastastikku viljastavat toimet Soosteri vabaloomingu ja tema rakenduslike tarbepiltide vahel. Leitakse (või leiutatakse) Sooster kui tollase füüsikute ja lüürikute tüli lepitaja, reaalia ja humanitaaria sillaehitaja. Otsisid ju Soosteri ateljeeüksinduses küpsenud kujundisüsteemid väljundit ning selleks sobisid suurepäraselt, kindlasti paremini kui temaatilised kujutava kunsti näitused, teaduse mikroskoopides ja teleskoopides avanevad panoraamid, materjaluurinud, abstraktsed, teoreetilised ja äärmiselt

tehnilised probleemiseaded, mille kujutamiseks puudus veel visuaalne kate, ametlik ikonograafiline reeglistik. See annab vabaduse, mida kunstnik vajas, näib olevat autorite ühine seisukoht. Üksmeelselt tunnistatakse ka, et kunstnik kasutas seda vabadust äärmiselt tähelepanelikuks kaasamõtlemiseks teadustekstide autoritele, põhjalikuks süvenemiseks nende esitatusse, et alles siis tõlkida see allika-truult visuaalia sekundaarsesse keelde. Nüüd korraga on abi kompetentsist abstraksionismis ja opkunstis, nüüd lähevad käiku teravates rakurssides ülesjoonistatud maagilised kontrastid suure esiplaani ja kaugusse koonduva lineaarperspektiivi vahel, nüüd korraga on tühjadele maastikele asetatud hiiglaslikel objektidel lisaks sürreaalsele nihestatusele ka kandvam sõnum – meelelise maailma taga peituv lõpmatuses võib metafüüsika asemel vabalt luurata hoopis mingi tavamõistusele hoomamatu teaduslik tees. Ühiselt mõõndakse illustratsioonide maagilist mõju vaatajale/lugejale, see polevat vabaloomingut omast väiksem.

Kadri Mägi käsitus Soosterist kui teadusillustraatorist lisab midagi eelöeldule. Nimelt õhkuvat Soosteri 1960. aastate illustratsioonidest tollase kosmosekümneni teadusoptimismi. Esimeste mehitatud orbitaallendude ja kosmosekõndide aegu vürtsitas suurte avastuste ootus. Mitte ainult maapealne emake loodus, vaid kogu universum oli inimeste teadmisjanule oma saladusi loovutamas, kõikjale oli jõudmas inimese uudishimulik pilk; nii aduti ja serveeriti olukorda populaarteaduslikus kirjanduses. Sooster sai olla see tušisule ja viltpliiatsiga varustatud pilk, mille eest ei jää miski varjule. Tema ja mitmed teised Moskva kontseptualistid visualiseerisid tavasilmale nähtamatuid seiku orgaanilises ja anorgaanilises

keemias, akustikas, visualiseerisid molekulaarbioloogia ja anatoomia mikroskoopilisi tõsiasi ja füüsikalisi nähtusi. Teisalt osutab autor ka Soosteri isikliku kunstilise käekirja mõningasele taandumisele illustratsioonides, selle sarnastumisele teiste kaasatud illustraatorite panusega, ilmselgelt lõpptulemuse ühtluse huvides tehtud vaikivatele kompromissidele. Ise osutaksin veel ühele aspektile. Modernismieelne teadusillustratsioon, nagu ka teadus ise, oli paljuskori orienteeritud looduses valitseva jumaliku korra avastamisele ning selle kujutamisele õpetliku, staatilise, hierarhilise ning ettehooldatud süsteemina. Jutud liikide tekkest, nendevahelisest konkurentsist ja väljasuremisest siia maailmapilti ei kuulunud. Ilmakorda aduti taksonoomilisena, seda iseloomustas läbivalt olemise suurahel, kõikjaleulatuv hierarhiline struktuur surnud mateeriast järjest elusamate ja jumalikumate materiaalsuse sfääride suunas sirutuv liikide (Platonil ideede) alluvuskord. Eespool sai mõõdamines mainitud Soosteri vabaloomingut läbivaid vihjeid sünkretistlikule ilmakorraldusele, milles amorfne algmaterie (antiikne apeiron) justnagu lubab endale triksterlikku vormilist mitmekesisust ning metamorfooside lustlikku pillerkaari, milles sünteesitakse ilmvõimatut, metafüüsikat ja füüsikat, meelelist ja meelteülest maailma. See sealpoolsuse hõng on levimas ka Soosteri teadusillustratsioonides, võimalik, et osalt tänu joonistuste läbivale raamistamise võttele, millele Mägi ka osutab, ning mis loob keskaegsetelt altaritelt ja tegelikult ka antiigi triumfifriisidelt tuttava segmenteeritud ruumistruktuuri. Siin asetseb jumalik mõistagi maise kohal, selle allkorrusel aga elutu materie ja/või põrgu, millesse on heidetud patused ja/või alistatud vaenlased. Midagi sellest

ruumikorralduse kihilisusest on Soosteri vahendusel püsima jäänud ka nõukogude teaduse pildipoliitikasse.

Aare Pilve ja Elnara Taidre järgnevad käsitlused avardavad illustratsiooni-teemat ulme- ja ilukirjanduse töömaile. Muutust kunstniku käekirjas ja tööetikas ei täheldata, pigem võimendub teadus-illustratsioonide juures märgatu – ühest küljest jätkuvalt pedantne truudus teksti-universumi motiividele ja probleemidele, teisalt aga nende valamine veelgi jõulise-matesse, „poeetilistesse“ (Taidre) ja „peen-tesse“ (Pilv) visuaalidesse. Kadestada tuleb venekeelset lugejat, kes võis Ray Bradbury Marsi-ulmet, Juhan Smuuli „Jäist raamatut“ ja Oskar Lutsu „Kevadet“ lapates külastada raamatulehtedel ka Soosteri „isikunäitusi“. Leigemalt jagab Pilv tun-nustust eesti ilukirjanduse varasemate venekeelsete tõlgete illustratsioonidele, need olevat Soosteri kohta liialt kinni rahvalikus olustikurealismis. Seevastu „Jäise raamatu“ illustratsioonides märkab ta tekstitundlikkuse kõrgtasest, kirjaniku hüplev ja katkendlik publitsistika peegelduvat ka pildis – illustratsioonide kom-positsioon on mosaiikne ja hektiline nagu mõttekatkete kollaaž.

Erotomaan ja/või profoteminist

Siivselt on Soosteri senised retseptatsioonid siiani mööda kõõritanud tema loomingu avameelsest seksuaalsusest. Ikka on seda rüütatud alateadvuslike tungide, metafoorsuse, freudismi ja sürrealismi salon-gikõlbulikesse ismidiskursustesse, ikka on seda õilistatud dissidentluse auraga. See näitus ja kataloog seda viga ei teinud. Teemale vaadatakse sirgelt otsa ja see otse-sõnalisus mõjub värskelt Kaljula viimas-tes kataloogitekstides, kus tähistatakse Soosteri erootikat õigemate nimedega ning heidetakse see tagantjärele feminismi

kehakesksuse kaalule. Näituselgi olid väljas Soosteri suured erootilised joonis-tused, siin kordus ka „paarike rannas“ motiiv, mille populaarsust täheldati Tartu sõpruskonna töödes laiemalt, ning mis ka oluline – juubelinäituse pressiteadeteski oli erootika ülesvõetud teemana promi-nentsel kohal.

Tõlgendusprobleeme siiski jagub, seda osa Soosteri pärandist ei saa kergelt tõlkida kaasaegsemaks. Viimastest sür-realistist võib ju esimene postmodernist saada (kataloogis uudissõnana eelpost-modernist!), ent iga erotomaan ja sek-suaalsuse kõnetaja siiski feminismi ree peale ei mahu. Kehi, kehaosi ja lihalik-kust on Soosteri töödes palju, igatsuse, kire ja intiimse läheduse, hiigelnaise süle unistuslikke harduspilte leidub, jah... Ent nende vaatepunkt näib selgelt kuuluvat mehele, kes otsib oma ihadele väljundit, soovib projitseerida oma ootusi maailmale; nende autoriks on *male gaze*, nägemisviis, mida kirjeldas Moskvat ja Soosterit külas-tanud John Berger ning mis laseb naisel pilti ilmuda vaid vaataja enda fantaasiate täideviijana... Siinkirjutaja hinnangul paneb just see iseärasus piiri Soosteri kodustamisele feministina. Kaljula siiski nii kergelt alla ei anna, ent möönab temagi teatavat patriarhaalset künnist, mis ei lase Soosteri pärandil kadudeta õide puh-keda tänapäeva sootundlikumas sallivus-demokraatias. Tema sõnul on muuhulgas takistuseks Soosteri suhtemudel Lidia Serhiga, muusa ja armastatuga, kes kum-mati oli igapäevaelus surutud taustal toimetavaks ja ennastohverdavaks nais-poleks, kuna kunstnikust meesgeenius lubas endale arvukalt kõrvalsuhteid. Soosteri retseptiooni pärsib see otseselt, ei jõua ära imestada avameelsust, millega kunstniku sõbrad ja pereliikmed jagavad mälestustes tunnustust tema seksuaalsele

võimekusele ning edule teiste naiste juures. Asi, mis oleks võinud jääda eraeluliseks afääriks, on Soosteri avalikus diskursuses kohal heteronormatiivsuse varjuna, endastmõistetava soolise ebavõrdsusena, mida tolle aja inimesed ei pidanud vajalikuks häbeneda. Kaljula paikab väärtushoiakute ebakõla Julia Kristeva abjektsuse mõistega, veab Soosteri huulte/häbeme-mokkade korduvad pildimotiivid üsna sirgjoonelises sõnastuses eemaletõukavuse ja ligitõmbavuse ambivalentsele teljele ning passitab kahtluste ning reservatsioonidega võideldes, fetišeid, fallooseid ja fantaasiaid loendades Soosteri õlgadele protofeministi paguneid. Teeb seda kaude ja distantsilt, mainides seda kui kolleeg Aleksander Metsamärdi kunagist pakkumist. Olgu. Pean ise seda pakkumist siiski liiga suuremeelseks, ülevoolavaks. Ma saan aru küll, et juubel ja nii edasi, et peab kenade sõnadega kadunukest meeles pidama. Ent eelpostmodernisti seisusele lisada veel protofeministi medal? Mis liig, see liig, see on juba anakronistlik *overkill*. Mõni asi ei allu revisjonile, mõni peabki jääma minevikku. Mõnikord on hiigelnaine lihtsalt hiigelnaine, mitte soolise emantsipeerumise evangelist. Aga üks järgmine juubel annab arutust.

Raamat kui teejuht



Eesti linnaehituse ajalugu 1918–2020. Toim Epp Lankots, Triin Ojari. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2024, 516 lk.

KADRI LEETMAA

Teekond läbi ajalookeeriste

„Eesti linnaehituse ajalugu 1918–2020“ on läbi viimase sadakonna aasta asulate, linnaplaanide ja hoonete kulgev teekond, mis aitab märgata ja tõlgendada tähenduslikke jälgi ümbritsevas ruumis. Lugeses adume, et mitmeid praegusel ajal uudseid ruumisuundumusi oleme linnade ja asustuse arengus juba mõnes varasemas vormis kohanud. Raamatusse koondatud olukorrad aitavad ühtlasi suhtuda mängulisemalt praegusaja ruumivisioonidesse, sest ajas tagasi vaadates mõistame, et ühiskonna tõekspidamiste hüplikkus on pigem reegel kui erand, ning see, mis visioonidest ruumis teostub, näib vahel olevat isegi õnneasi.

Raamat on rohkemat kui linnaplaa-nide ja hoonete saamislugude kogumik läbi erinevate peatükkide autorite pilgu. Ruumi jäetud jäljed, või siis hoopis muutliku aja tõttu ära jäänud jäljed, jutustavad meile omal moel loo Eestist – enesekehtestamistest, kaotustest, aktsepteerimistest, taasleidmistest ja eri aegadele omastest peapööritustest. Vähem või rohkem aseta-vad autorid Eesti laiemasse geograafilisse ja geopoliitilisse konteksti, näidates seoseid ühiskonnamuutustega ja linnaehituse mõttelooga Euroopas ja muus maailmas. Raamat aitab mõista, kuidas väikestes kohtades saavad ruumiks suured küsimused – kuidas ülemaailmsed suundumused ja sündmused mõjutavad omal moel seda, mida ehitatakse meil siin, maailma mas-taabis väikestes vähetähtsates linnades ja asulates.

On sümboolne, et selle teksti kirjutamise ajal on vanim eestimaalane sünni-aastaga 1918. Raamat hõlmabki endas prae-guste põlvkondade elu jooksul toimunud sündmusi, ühiskonnamuutuseid ja nende väljendumist ruumis. Peaaegu kõike seda, mis on raamatus kirjas, võib veel keegi mäletada ja olla ise kogenud. Mõistagi näeme ka selles raamatus, et ajaloos kauge-mal asuvatele perioodidele annavad autorid küpsema tõlgenduse hiljutiste arhitektuuri-sündmustega võrreldes, milles autorid või nende kaasaegsed ise veel aktiivselt osalevad. Ajakihtide üksteise peale ase-tamisega tekib võimalus hinnata loodud ruumi sobitumist muutuva ühiskonnaga. Raamat annabki meile võimaluse hinnata eri aegadel loodud ruumikvaliteedi vas-tupidavust. Öeldes sedasama Eesti linna-planeerimise suurkuju Mart Pordi sõna-dega: „Õnnestumiste ja ebaõnnestumiste hindamisel on veel üks tegur, mida kipume

unustama. See on AEG. Ajategur.”¹ „Eesti linnaehituse ajalugu 1918–2020“ ongi taga-sivaade möödunud sadakonnale aastale tänaselt positsioonilt.

Sillad läbi aja

Raamatu lugemise teeb põnevaks seoste ehitamine läbi aja ja ruumi. Mitmed auto-rid on need seosed viidetega kirjandusele tekstides otseselt esile toonud, näidates ära, milliste rahvusvaheliste erialaste dis-kussioonidega olid meie linnaplaneerijad ja arhitektid oma kaasajal seotud. Mõned peatükid on olemuselt kirjeldavamad, jät-tes seoste ehitamise töö lugejale endale. Üks justkui kirjutamata jäänud peatükk (võib-olla teadlikult) selles raamatus on kokkuvõtte sellest, kuidas linnaehitus on sajandi jooksul distsipliinina arenenud ja Eesti linnaehitajate kogukonda kujunda-nud. Ehkki ainekse sellise analüüsi kokku seadmiseks on peatükkides omajagu, võib kirjutamata jätmise andagi lugejatele võimaluse teha eri autorite tekstidest ise oma süntees. Raamatupeatükid kombi-natsioonina panevad mõtlema, kuidas me ise, meie eel käinud põlvkonnad, aga ka arhitektide ja linnaplaneerijate kogukond, oleme pidanud kohanema nii olemasoleva ruumiga kui ka ümber kujundama oma hinnanguid paberil olevate ruumivisioo-nide kohta. Ajad, hinnangud ja väärtused muutuvad paraku kiiremini, kui ruumi planeerides osatakse ette näha.

Viimase saja aasta sisse mahub palju: mõisakeskuste Eestist linnastunud Eestiks saamine, maa-asulate õitsengu ja languse aeg, tööstuse domineerimine ja selle taandumine, sõjapurustused ja taastamine, poliitiliste sümbolite loomise kihk erinevate ühiskonnakordade ajal, linnaehituse majanduslike aluste täielik

¹ M. Port, Väike-Õismäest ja ajategurist. – Ehitus ja Arhitektuur 1987, nr 2, lk 55.

ümberpöördumine ja seda rohkem kui üks kord saja aasta jooksul. Asulatele ja linnadele on (sõja kõrval) suurima jälje jätnud ülikire kasvu ajad, mil suur osa uusi hooneid ja taristut ka päriselt valmis ehitati. Eesti linnad on eelmise sajandi teisel poolel olnud olukorras, kus plaanid saavad linnaruumiks vaid loetud aastatega ning muutused on nii kiired, et suur jagu ümbritsevast linnast ongi hiljuti kerkinud (näiteks 1970.–1980. aastad).

Samamoodi oleme elanud aegadel, mil muutused ühiskonnas on nii kiired, et juba mõne aasta pärast ei ole äsja loodud ruumivisioonidega suurt midagi peale hakata. Üks raamatus suuresti puudutamata jäänud teemasid on sillad läbi muutuseaastate erialainimeste kaudu. Lugeja saab küll artiklitest välja noppida need arhitektid ja linnaplaneerijad, kes olid erialaselt aktiivsed nii enne kui ka pärast ühiskonna murrangulisi perioode – nii 1930. aastatel kui ka pärast sõda ning nii 1980. aastatel kui ka pärast taasiseseisvumist –, kuid huvitav oleks aru saada, kuidas erialainimesed oma töös ja loomingus nende muutustega toime tulid ja kaasa läksid. Osa Eesti linnadest planeeriti ja ehitati ju ka nõukogude ajal Eesti arhitektide ja linnaplaneerijate poolt, kes olid hariduse saanud varasemas ühiskonnas. Sama saab öelda 1990. aastate kohta. Neis olukordades muutuvad ühiskond ja mängureeglid, kuid inimesed planeerimisbüroodes ja riigiasutustes jäävad vähemalt osaliselt samaks.

Linnaehituse loomulik osa on ka see, millised otsused tehakse varasemate funktsioonide taandumise järel seni loodud ruumide suhtes. On väga õpetlik mõelda paljudele praegustele kahanevatele asulatele ja väikelinnadele, kus omavalitsustel jätkub raha vaid tänavaukude lappimiseks ning kuhu praeguse aja uuemad ruumilooideed ei jõua,

kus aga mõned kümnendid tagasi loodi tollaste juhtivate arhitektide ja planeerijate loominguga toel majandi-, rajooni-, oblastikeskuse või tööstusasula sümbolarhitektuuri. Kasutuseta arhitektuuri-päränd jõuab linnaehituse aruteludesse enamasti siis, kui tekib võimalus selle taaskasutamiseks või vähemalt ressursid varasema lammutamiseks ja tuleb teha valik. Sellest raamatust leiab arhitektuuripärändi kohta küll objektide loomise loo, ent üsna vähe selle kohta, milline on praegune ruumimiljö samades kohtades ning milliseid valikuid tehakse kasutusest väljas ja praeguseks üledimensioneeritud ruumi ümberkujundamisel. Küsida võiks isegi laiemat arhitektuuriteoreetilise küsimuse: mida üldse on viimasel sajandil linnaehituse ringkondades mõeldud varasemast „kasutuks“ muutunud ruumipärändist? Raamatu peatükid annavad hea aluse selle teemaga tegelemiseks erinevaid ajalooetappe kõrvutades.

Seosed läbi ruumi

Erinevad peatükid toovad põnevaid näiteid, kuidas ühiskonna muutumise järel tuleb teha valik, millele saab senises linnaruumis väärtust juurde anda ning millest tuleks loobuda. Kaua põlatud puitasumitest on saanud saja aastaga kõrgelt hinnatud linlik-kogukondlik ruum, olgugi et need linnajaoed on läbi aegade seostunud segregatsiooni, kehvemate elamistingimuste ja korterijärjekorras mitteprioriteetsete elanike rühmadega. Pätsi-aegset arhitektuuri peame aga hoolimata selle loomisaegsest kaugenemisest demokraatiast ning koguni tõukumist Natsi-Saksamaa linnaehitustrendidest sellegipoolest praegugi väärtuslikuks sümbolarhitektuuriks. Nõukogude ajal linna kujundanud arhitektide ja planeerijate loominguga heakskiitmiseni on aga väga raske jõuda. Raamatus

mainitakse üksikuid selle aja hooneid (näiteks Linnahall, Sakala keskus) ning ka terviklikumaid arhitektuuriansambleid (näiteks Sillamäel), kuid nagu ühiskondlik diskursus tervikuna, seda teed praegu veel ei sõandata minna, et nõukogudeaegsest linnaehitusest midagi positiivset esile tõsta. Raamatu erinevad peatükid võimaldavad lugejal endal mõtiskleda selle üle, milliseid pikaajaliselt mõistlikke otsuseid tegid Eesti linnaplaneerijad ja arhitektid nõukogude ajal ning mis poleks arvestades globaalseid linnaehitustrende nii või teisiti linnastumise käigus tegemata jäänud. Oli ju Eesti Teise maailmasõja eel samamoodi aeglase linnastumise võrdkuju, nagu seda olid Soome või teised selle piirkonna riigid.

Linna veele (jõele, merele) sulgemine oli 20. sajandi keskpaigas ühine joon paljudele Euroopa linnadele, Tallinn poleks sellest pääsenud ka teistsuguse riigikorra ajal. Seda enam võiksime märgata tollaste linnaehituse suunajate otsuseid, mis nõukogude ajal Tallinna osaliselt merele avasid. On üsna universaalne, et suursündmused suunavad linnaehitust. Võiks arutada, kas näiteks 1980. aasta olümpiaregati võõrustamisel tehti jätkusuutlikumaid otsuseid, võrreldes teiste Euroopa ja maailma olümpialinnadega samal ajastul. Kindlasti on võimalik tuua paralleele elamuehituse valdkonnast. Sotsialismiaja linnades ehitati küll proportsionaalselt rohkem suurte kortermajadega elamupiirkondi, kuid sarnastest planeerimise ja ehitamise printsiipidest lähtuti igal pool. Üle Euroopa seisis linnad sõja järel silmitsi eluasemekriisiga ning paneel-elamupiirkondi püstitati kõikjal. Neid globaalseid sarnasusi arvesse võttes võiks linnaehituse ajalugu kirjutades julgemalt ära märkida ka oma aja kontekstis tehtud uuenduslikud ja head ruumilahendused. Näiteks praegusaja populaarsele 15-minuti linna kontseptsioonile on

keeruline pakkuda teist analoogi kui omaaegsed suurte kortermajapiirkondade planeeringud, ehkki viimastel leiame olevat palju puudusi ning kipume just neisse oma aruteludes kinni jääma.

On väga väärtuslik, et mitmed peatükkide autorid toovad näiteid ja paralleele linnaehituse ja planeerimise erialakirjandusest ja suundumustest mujal maailmas. See loob ülevaate, millised kohad maailmas ja millised nimekad arhitektid on olnud Eesti erialakogukonnale inspiratsiooniallikaks. On näiteks huvitav tõdeda, et enam kui sada aastat tagasi Suur-Tallinna plaani joonistanud Eliel Saarinen osales edukalt ka Austraalia pealinna Canberra planeerimisel. 1930. aastate kirjeldused riigivõimu tugevast sekkumisest linnaehitusse analoogselt Natsi-Saksamaaga on aga kõhedust tekitav peatükk rahvusvahelistest paralleelidest. Eesti suhteliselt väikesed linnad ja isegi väikeasulad saavad aga selles raamatus loogiliseks osaks maailma suuremast linnaehituse ja planeerimismõtte loost. Väga põnev on lugeda Eesti arhitektide ja planeerijate suhtlemisest muu maailmaga nõukogude ajal, näiteks rahvusvahelistel konverentsidel käimine ja erialareisid. Kuigi näiliselt eraldas raudne eesriie maailma pool sajandit, suhtles erialakogukond globaalselt omavahel siiski edasi ning kaasaja linnaehitustrendid jõudsid kohale ühiskonnakorraldusest sõltumata. Samuti toob raamat ilmekalt esile, et Eesti linnaehituses tegid nõukogude aastatel peamiselt ilma Eesti taustaga arhitektid. Vaid asulates, millesse koonduv tööstus oli üleliidulises alluvuses, peamiselt Ida-Virumaa linnades, suunasid linnaehitust teised Nõukogude Liidu arhitektid ja planeerijad.

Tekib taas üks üldisem teoreetiline küsimus: millal ja millistes olukordades kujuneb nii, et väikese perifeerse riigi

linnade ja asulate planeerimisel osaleb rahvusvaheline kogukond. Põnev on mõelda, et kui üldiselt on see juhtunud linna või asula kiire kasvu perioodil, siis näiteks hiljutise „Hea avaliku ruumi“ konkursiga sattusid välismaised arhitektid ja planeerijad ka meeskondadesse, mis kujundasid ümber meie kahanevaid linnu. Ka ülalmainitud mõte, kuidas linnaehituses on eri aegadel toimitud kasutuseta ja kahaneva linnaruumiga, on edaspidi sama väärtuslik uurimisteema nagu uue linnastruktuuri ja hoonete planeerimine.

Linn, kus me elame

Omaette väärtust kujutavad raamatus viited sellele, millised olid igas konkreetses ajalises kontekstis tollased linnaehituse diskussioonid. Linnaruumi otsused tehakse oma aja parimas teadmises: nähakse aegu, mis on juba olnud, ja neile antakse hinnang, kuid ettepoole nägemise võime on alati piiratud, hoolimata sellest, et generaalplaanid ja üldplaneeringud peavad prognoosima trende üsna pikalt ette. Raamatus on ajavaimust aru saada tahtvale lugejale väärtuslikke vihjeid, kust leida üles igale ajale omased ühiskondlikud arutelud. Näiteks mainitakse ajalehe Sirp ja Vasar artiklite seeriat „Linn, kus me elame“, millest võib leida nõukogude aja viimaste kümnendite valikute kohta aimu andvaid värvikaid linnaehitus-alaseid arutelusid. Sealjuures osales neis aruteludes oluliselt laiem ring kaasmõtlejaid kui vaid arhitektid ja planeerijad. Hoolimata piiratud sõnavabadusest andsid kirjanikud, teadlased ja teised tollased arvamusi liidrid linnaehitusele turmutuld, millegi sarnase kohta ei leia analooge näiteks 1930. aastatest.

Olgugi et kaasaegset kriitikat alati arvesse ei võeta – nagu ka tänapäeval –, annab selliste arutelude kajastamine

raamatus hea ülevaate, kuidas linnaehitus on ühiskonnas vastu kajanud ning mida eri aegadel on linnaruumist mõeldud. Linnaehituse seoseid oma ajaga aitaks veelgi paremini mõista, kui jälgida linnaehituse võtmeisikute endi kirjutisi erinevatel kümnenditel. Mitmed neist on olnud üsna aktiivsed kirjasõnas oma tõekspidamistest rääkima ning seda õnneks nii sel ajal, kui nad ise linnaehituse otsuseid tegid, kui ka hiljem küpsemas eas tagasi vaatena linnade kujunemisele.

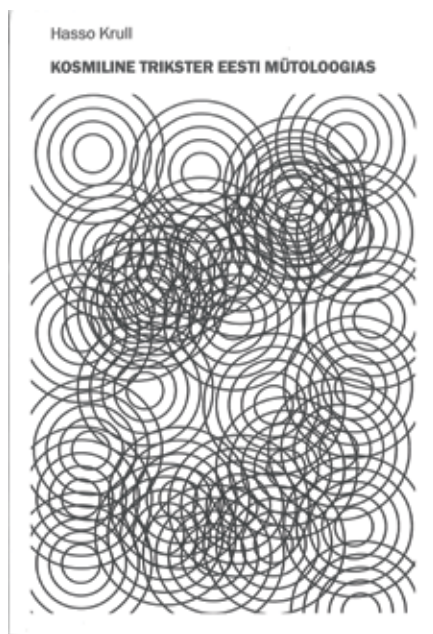
Väärtuslik läbilõige

Mõnel teisel ajamomendil kirjutatuna oleksid antud hinnangud samadele sündmustele ajaloos olnud kindlasti erinevad. On omaette väärtus, et toimetajad ja autorite meeskond on just praegu ajalookirjutamise ette võtnud ning läbilõike praegustest seisukohtadest eri aegadel linnaehituses toimunud kaante vahele seadnud. Valdavalt on peatükkide autorid oma tekstid koostanud pikaajalise uurimistöö alusel kogunenud teadmiste ja materjalide põhjal ning seetõttu on iga peatükk omaette võttes küps kokkuvõtte vastavast perioodist või alateemast linnaehituses. Üks olulisem puuduv, võib-olla põhjalikumalt uurimata lugu raamatus on ülevaade militariseerimise ja demilitariseerimise mõjudest meie linnade ja asutuse arengule.

„Eesti linnaehituse ajalugu 1918–2020“ on väärtuslik teejuht läbi aja, mida paljud veel ise mäletavad, kuid tähelepanu pööramine igale perioodile eraldi aitab neid aegu süsteemsemalt võrrelda ning tagab, et kõik linnaehituse perioodid oleksid meie ajalootundmises omal kohal. Raamat pakub detailirohkust linnaehituse asjatundjale ning võib olla samal ajal väärtuslik kaaslane inimesele, kes otsib endale harivat mõtisklusrohket nädalalõpu

jalutuskäigu sihti. Arvatavasti saavad raamatu peatükid inspiratsiooniks paljudele tulevastele tudengitöödele, jätkukirjutistele ning rikastavad ajalootundmisega avalikke arutelusid ruumist, milles elame.

Mässav trikster Eesti kultuurimaastikul



**Hasso Krull, Kosmiline trikster
eesti mütoloogias. (Dissertationes
Academiae Artium Estoniae 46.)
Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia,
2024, 299 lk.**

ÜLO VALK

Hasso Krulli traktaat ulatub muinasaja pärimusest 21. sajandi autoriloominguni, hõlmates nii folkloori kui ka kirjandust. Autori vaatenurk on süstemaatiliselt analüütiline, kuid uurimus ei takerdu detailidesse, vaid avaneb mõttetihedates arutlustes, mida seob omavahel triksteri kontseptsioon. Töös põimuvad erinevad metodoloogiad ja mõttesuunad, nagu näiteks vana hea võrdlev-ajalooline filoloogia, psühhoanalüüs, postmodernism, ontoloogiline antropoloogia ja ökofilosoofia. Sellises kirevuses on teatav risk libastuda eklektilisse referatiivsusse, mida siiski

pole juhtunud. Valminud on sünteetiline, sidus ja terviklik uurimus, uus peatükk eesti kultuuri- ja mõtteloos, mis näitab uusi teetsi pärimuse ja kirjanduse tõlgendamiseks.

Sissejuhatus visandab ülevaate eesti mütoloogia uurimisloost ning varasemate autorite arusaamadest selle kohta, milline on müüdi tähendus eesti kultuuris. Käsitlus hõlmab 20. sajandi kirjandust ja varasemat folkloori, samuti nende suhteid. Et müüdi ja rahvausundi uurimise ajalugu on võimatu mahutada lühikesse kokkuvõttesse, on Krull leidnud üldistuste tegemiseks teise tee. Ta eristab kaht põhilist metodoloogilist mudelit, mis esindavad taksonoomilist ja kontsentrilist vaadet. Neist esimese aluseks on teatud ülevaatliku loendi koostamine teemadest ja uskumustest, omamoodi rakendus olemise suure ahela printsiibist. Teine mudel põhineb mütoloogia mõttelise tuuma postuleerimisel, mille näitena toob Krull esiteks „Kalevipoja“ kui eesti rahvuseepose ja teiseks kuradi kui kristliku mõtte dominandi. Neile lisab Krull kolmandaks oma kontsentrilise mudeli, mille keskmes on trikster, keda ümbritsevad tema tegevusjäljed maastikul ja kohapärimuses. Varasemad kontsentrilised mudelid (Eduard Laugaste eeposekeskne ja Ülo Valgu kuradikeskne) põhinevad suuresti Eesti Rahvaluule Arhiivi materjalil, mis esindab 19. ja 20. sajandi rahvapärimust ja haakub uuema eesti kultuuriga. Krulli mudel ulatub kirjutatud ajaloost kaugemale, ületades ka mitmed juurdunud mõistelised vastandused, nagu kirjandus/folkloor ja kristlik/ristiusueelne. Trikster on eetiline, kultuurideülene kategooria, mis on kokku pandud paljude uurijate ühistöös. Seetõttu on triksteri kontseptsioon ajatult universaalne, luues metodoloogilise aluse, mis võimaldab töös

omavahel kõrvutada eesti, indiaani, aafrika ja teiste rahvaste pärimusi.

Krull on eesti triksteri leidnud nelja suure tegelase skemaatiliste vastandamiste ristumispunktis (lk 35). Need neli on Vanapagan, Kalevipoeg, Jeesus ja Kurat, kes selles skeemis esinevad pärsinimeliste tegelaskujudena. Triksteri otsimine just nende vahelt on julge mõtteline hüpe, mis viib meid 19. sajandist otse müüdilisse esiaega. On ju vanapagana nimetus üldse hilist päritolu, levides eelkõige Matthias Johann Eiseni rahvaraamatute kaudu, nagu on näidanud Ants Viires.¹ Folklooris on loodushiid Vanapagan ja Kalevipoeg lähisugulased; teisalt samastub vanapagan kuradiga. Kõigile neile vastandub eesti kultuuriloos Jeesus kui paganluse võitja, uue ajastu sümbol. Kui otsida triksterit nende keskelt, järeldub, et sageli on ta uuema materjali varjus peidus ja vajab äratundmist. Selleks on vaja trikster sobivalt määratleda ja luua talle kohane teoreetiline eluruum. Selles töös pole Krull üksinda, sest teda aitavad paljud varasemad uurijad ning mõtlejad, kelle tsitaate on töös rohkesti. Nende tõlkimisel heasse eesti keelde on Krull teinud suure töö. Mõnikord tekib ka küsimusi – eriti siis, kui autor eelistab oma originaalset tõlget juba hästi tuntud eestindusele. Näiteks mõjub üllatavalt Max Weberi kuulsa väljendi *die Entzauberung der Welt* uus poleemiline ümberpanek „maailma tuimenemine“ (lk 21–22). Henn Kääriku käibele läinud tõlge on „maailma vabastamine lummusest“², mis vastab inglise keeles tuntud mõistele *disenchantment of the world*. Siin peaks küsima, kas

1 A. Viires, Kui vana on vanapagan? – Keel ja Kirjandus 1989, nr 9, lk 542–551.

2 M. Weber, Teadus kui elukutse ja kutsumus. Tlk H. Käärik. – Akadeemia 1999, nr 9, lk 1893. Vt ka H. Käärik, Religioon, teadus, ratsionaliseerumine. – Akadeemia 1999, nr 9, lk 1895–1901.

moodsale ajale omase kalkuleerimise ja ratsionaliseerimise tulemusena muutub maailm meie ümber, või tabab vaimuvaene tuimus vaid inimest, eriti sellist, keda kammitseb ratsionaalse mõtlemise üksluisus ja ühekülgsus.

Raamatu esimene peatükk visandab triksteri piirjooned, milles autor toob esile viis põhitunnust: ambivalentsus, virtuaalsus ehk väesolu, liminaalsus, diegeetilisus ja intensiivsus. Selles käsitluses joonistub välja wittgensteinlik perekondliku sarnasuse printsiip, mis jätab triksteri mõistele tähendusliku avaruse. Kuigi kõik tunnused on olulised, ei tarvitse need esineda kõigi juhtumite puhul. Seejuures kõrvutab autor triksterit teistegi müütiliste tegelaskujudega (nt jumal, kultuurikangelane), osutades nende omavahelisele sugulusele. Varasemate mõtlejate töid kommenteerides sõnastab Krull oma arusaama triksterist, lisades talle teisi tunnuseid, nagu numinoosus ja objekt. Jutumotiivide tasandil avalduvad need omadused näiteks tegelaste hüperseksuaalsuses, lakkamatus näljas, rännukihus ja jämekoomilistes tempudes. Selliseid süžeeikäike ja jutuelemente, combineeritult või ühekaupa, esineb folklooris ja kirjanduses sedavõrd sageli, et neid võib pidada arhetüüpseteks. Triksteri kuju seostub Krullil müütilise kronotobiaga – „ennemuistse esiajaga“ (lk 7, 33 jm), mis vastandub nii tänapäevale kui ka ajaloolisele ajatunnetusele. Siin näeme üht erinevust Krulli käsituse ja folkloristlike ning filoloogiliste jutu-uurimuste vahel. Krulli trikster on ajatu müüdi tegelane, aga folkloristi huvitab ka juttude ajalooline ja sotsiaalne kontekst, mis kujundab folkloori muutuvaid tähendusi.

Ka ajaloolaste ja arheoloogide visandatud Eesti ajalugu on lineaarne, koosnedes kihtidest ja ajastutest. Tõnno

Jonuks kirjutab oma monograafias eesti muinasusunditest mitmuses, sest kiviajast peale on Eesti alal valitsenud kultuurides olnud nii suuri katkestusi, et selle järjepidevusest on raske rääkida.³ Valter Lang näitab oma monograafias „Läänemeresoome tulemised“ (2018), et geneetika ja arheoloogia andmetel sai läänemeresoome algkeele kõneleajate massiivne asustus Eestis alguse I aastatuhande alguses enne Kristust – pronksiaja üleminekul eelrooma rauaajale. Varem elasid nüüdse Eesti territooriumil germaanlased. Siit tekib palju küsimusi. Kuidas suhestuvad omavahel ennemuistne aeg ja ajalooline aeg? Kui trikster on geneetiliselt kiviaegne, siis kas kesk-aegset ja uuemat triksterit saabki pidada selleksamaks tegelaseks? Võib-olla lõpeb folkloorse triksteri elukaar kauges minevikus, mida sümboliseerivad tema hauakünkad maastikul? Krulli arhetüüpse triksteri kuju on igavikuline ja müütiline, ta rändab eesti ja maailma kultuuris nagu Igavene Juut, ilmudes folklooris ja kirjanduses aina uuesti. Et Krulli monograafia käsitluslaad ei ole ajalooline, vaid kontseptuaalne, lisab sellele omamoodi lummust, vastumõjuks maailma tuimemisele, mida on tagant tõuganud teadlaste analüütiliselt kriitiline mõte. Krulli eelistatud arhetüüpsel triksteril on siiski metodoloogiline mõte sees, sest vaevalt oleks ajalooliste triksterite elulugude rekonstrueerimine üldse võimalik. Ta pole ju autonoomne tegelaskuju, vaid pigem idee, mis kehastub paljudes tegelastes.

Raamatu teine peatükk käsitleb triks-terit 19. sajandi eesti mütoloogias. Siin näeme, et varaste literaatide (nt Gustav H. Schüdlöffeli ja Arnold Knüpfferi)

³ T. Jonuks, Eesti muinasusundid. Tallinn: Postimees, 2022.

kujutatud Kalevipoeg oli üsna robustne ja triksterlik, erinedes hilisema eepose kangelasest. Tähelepanu koondubki perioodile, mil paljude autorite ühistöös loodi eesti rahvuslikku mütoloogiat. Lähemalt vaatleb Krull Friedrich Robert Faehlmanni ettekannet Õpetatud Eesti Seltsi koosolekul 1839. aastal, mis pani aluse „Kalevipoja“ eepose süžeele. Ta kirjutab: „Faehlmann tegi triksterist kuningapoja, pistis talle mõõga pihku ja muutis ta romantiliseks vabadusvõitlejaks“ (lk 103). Seda tööd triksterliku loodushiiu ümberkujundamisel uue aja kangelaseks jätkas Friedrich R. Kreutzwald, kelle koostatud eepos on Krulli hinnangul ilukirjanduslik fiktsioon (samas). Selles peatükis vastandab Krull folkloorset ja kirjanduslikku loomingut, kuigi teistes peatükkides on ta pigem näidanud autoriloomingu ja rahvapärимuse põimumist, mis vastab tänapäeva folkloristikas juurdunud arusaamale jutuvestja loovast osalusest pärimusprotsessis. Nende jutuvestjate hulka kuuluvad ka Faehlmann ja Kreutzwald, kelle loova panuseta ei oleks Kalevipojast saanud eesti kultuuris sedavõrd monumentaalset tegelast, kellena teda nüüd tunneme.

Teises peatükis on Krull kirjutanud Kalevipoja mõõgast kui kuningavõimu sümbolist ja selle võimalikust algupärast. Ta jõuab järeldusele, et mõök on Faehlmanni ideoloogiliselt motiveeritud väljamõeldis. Tõepoolest, Faehlmann on üks eesti rahvusliku mütoloogia algatajaid, kuid raske on nõustuda vaatepunktiga, et maa valitsejana esindab Kalevipoeg vaid 19. sajandi kirjanduslikke fantaasiaid. Näiteks kirjutab Kalevipojast kui kuningast Tartu ülikooli ajaloo professor Friedrich Kruse, kes tegi 1843. aastal välitöid Peipsi ääres ja kelle monograafia eesti rahva ürgajaloost ilmus kümmekond

aastat enne „Kalevipoja“ eepost.⁴ Kodaverest lõuna pool Persekivi talu juures vestles Kruse kohaliku eestlasega, kes näitas talle Kalevipoja viskekiivi, mis oli heidetud lamba murdnud hundi pihta. Talumehe jutust selgus, et Kalevipoeg oli maa hea valitseja, kelle ajal põllud õitsesid ja karjad kasvasid.⁵ Eepose koostamisel ei olnud Kreutzwaldil käepärast Ida-Virumaa materjali, kus Kalevipoeg esineb nii triksteri kui ka maa kaitsjana, kes võitleb raudmeeste ja teiste vastastega. Kui Kreutzwald oleks Alutaguse materjali paremini tundnud, oleks ta saanud rahvajuhi kuju tuletada otse pärimusest. Kuremäe lähedal Kivinõmmes paikneb Kalevipoja haud, kus temaga koos on maetud mitu tündrit kulda ja tõllaratta suurune kulduur. On raske hinnata, millistel sajanditel transformeerusid kalevid kui muinasaegsed ülikud eesti folklooris loodushiidudeks. Siin on oma osa kristlikul pärimusel ja piiblit. Kalevipoeg kuulus piibelliku ajalookäsituse valguses nende vägimeeste sekka, kelle hiilgeaeg oli enne veeuputust (Thor Helle tõlkes „suured pikad mehed“; „vägevad, mis ammust ajast kuulsad mehed on“ (1Ms 6:4).⁶ Samasse kaleviidide suguseltsi paigutas Kalevipoja ka Kreutzwald (*das berühmte Riesengeschlecht der Kalewiden*).⁷ Langenud inglid, kes maa tütardega ühte heitsid ja vägilasi sigitasid, tõid maa peale ka sõjakunsti ja metallist sõjariistad. Sellest kirjutab apokrüüfne „Eenoki raamat“, mis oli

4 F. Kruse, Ur-Geschichte des Esthnischen Volksstammes und der Kaiserlich-Russischen Ostseeprovinzen Liv-, Esth- und Curland überhaupt, bis zur Einführung der christlichen Religion. Moskau: Friedrich Severins Verlagshandlung, 1846.

5 Samas, lk 182–183.

6 Piibli Ramat, se on keik se Jummala Sanna... Tallinn: Jakob Joan Köler, 1739.

7 F. R. Kreutzwald, Alg-Kalevipoja saatekiri 1853. – F. R. Kreutzwald, Kalevipoeg II. Tekstikriitiline väljaanne ühes kommentaaride ja muude lisadega. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1963, lk 7–16.

muuhulgas tuttav kirikuslaavi kirjanduses ja võis mõjutada meie folkloori. Mõõka kasutatakse vanades eesti pulmakommetes ja mõõgast on juttu sadades regilauludes, sealhulgas „Tähemõrsjas“ ehk „Salme laulus“, mille põhjal Kreutzwald koostas eepose esimese laulu. Miks peaks arvama, et rahvajuttude Kalevipojale torkas mõõga pihku alles Faehlmann, sest tahtis luua rahvuslikult meelestatud heeroose kuju?

Raamatu kolmas peatükk „Pärimuse maastik“ pakub ulatusliku ja originaalse käsitluse triksteri rollist eesti kohapärimuses. Trikster esineb siin loomistöö jätkajana. Krull kirjutab: „Kuna maailm on algselt loodud täiuslikuna, jääb triksteri osaks seda täiuslikkust rikuda, tekitada teatav loominguline viga, mis teeb võimalikuks paljususe, mitmekesisuse ja arengu“ (lk 119). Kalevipoja folkloorne künnitöö tõepoolest rikub Eesti maastikku ja selle põlluviljakust, mis oli maaharijast talurahva jaoks tähtis teema. Keegi pidi ju olema süüdi, et Jumala loodud muld ei olnud ühtviisi haritav ja viljakandev. Ristiinimese jaoks sobis patuoinaks veeuputuseelne rohmas hiiglane. Eelneva tsitaadi puhul on aga küsimus muus: muinasaegse Jumala loomistöös. Kas võiks arvata, et Jumal lõi maailma täiuslikuna juba enne ristiusu õpetuse jõudmist Eestisse? Krulli käsitluses see niimoodi paistab ja ses osas näib ta olevat ühel meelel Faehlmanniga, kelle arvates väljendas eestlaste ürgusund kõrgelt arenenud usulist tunnetust.⁸ Peatükk on omamoodi monumentaalne käsitlus triksterist ja tema suhetest Eesti maastikuga. Krulli kui sõltumatu mõtleja roll avaldub siin eriti selgelt. Teatavasti parandas Jakob Hurt oma

vanavarakogud eesti rahvale. Rahvaluule uurimiseks ja selle üle mõtlemiseks ei peagi olema folklorist. Pole põhjust kahetseda, et Krulli töös peaaegu puuduvad viited eesti uuemale rahvaluuleteadusele. Kohapärimuse uurimisest on küll saanud üks eesti folkloristika põhisuundi, mida tuntakse rahvusvaheliselt. (Inglisekeelne sõna *placelore* on läinud käibe eesti „kohapärimuse“ tõlkevas-tena.) Folkloristid uurivad kohapärimuse-
sena väga erineva tähendusega tähelepanuväärseid paiku, mitte ainult hiidude sänge, künnivagusid ja viskekive. Krulli huvitavad loomismüüdi, triksteri ja Eesti maastiku suhted. Tema uurimus pärimuse maastikust on põhjalikult mitmekülgne, luues seoseid kaugete kultuuri-
dega ning autoritega, kellele folkloristid pole enamasti viidata osanud (näiteks Christopher Tilley ja Peter Sloterdijk).

Neljas peatükk „Igavene tagasitulek“ arutleb pärimusliku triksteri kadumise üle ja näitab tema tagasitulekut modernismiaegses ja -järgses kirjanduses. Üleminek ennemuistselt ajalt modernismiajastusse (st müüdist ajalukku) toimub peatükis sujuvalt. Siin on uuritud triksteri hauakohti Eesti maastikul, mis sümboliseerivad müüdiajastu lõppemist. Lähema vaatluse all on August Kitzbergi „Maimu“ kui uuenduslikult uuspaganlik teos, mis heidab valgust ka vanapaganlikule usundile ja maailmapildile. Krull on samuti analüüsinud A. H. Tammsaare „Põrgupõhja uut Vanapaganat“ kui teost, mis kosmilise triksteri modernsuse lõksust vabastab. Triksteri intertekstuaalse uuestisünnina on Krull mõtestanud Enn Vetemaa „Kalevipoja mälestusi“, Kerttu Rakke „Kalevipoega“ ja Kristian Kirsfeldti teost „Kalevipoeg 2.0“; samuti triksterlikke elemente Andrus Kiviräha loomingus.

8 F. R. Faehlmann, Missugune oli vanade eestlaste paganlik usk. – F. R. Faehlmann, Teosed. 1. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 1999, lk 134–144.

Viimane peatükk müütilisest ökoloogiast seob traktaadis kujutatud triks-terlust 21. sajandi loodushoidliku mõtte-suunaga. Siin tutvustab Krull Arne Næssi ja Félix Guattari kui uuendusmeelsete ökosofiiliste mõtlejate vaateid. See tööd raamiv väljajuhatus omandab ka poliitilise mõõtme, sest autor loob seose kosmilise triksteri ja keskkonnasäästliku mõt-teviisi vahel. Triksterist saab siin mässaja, kes lammutab inim- ja loodusvaenulikke võimustruktuure. Nii jääb kõlama opti-mistlik noot, et trikster polegi kättpidi kirjandusse aheldatud. Tema elukaar jätkub ja eesti rahvas vajab teda ka tulevikus.

Kokkuvõttes tasub hinnata Hasso Krulli monograafia sünteetilisust ja teo-reetilisest küpsust. Keskendudes triksteri mõistele, on tal õnnestunud loovalt kokku siduda heterogeenset pärimuslikku ainet ja kirjandust – teemasid, ideid, motiive ja lugusid. Ta näeb neis ühisjooni, mida varem pole osatud märgata. Teos on sidus ja terviklik käsitlus eesti mütoloogiast, folkloorist, kirjandus- ja kultuuriiloost. Sellist filosoofilist raamistikku pole varem eesti mütoloogia mõtestamisel rakenda-tud. Paljukeelne kirjanduse loend on mul-jetavaldav; töös kaasatud folkloorsete ja kirjanduslike näitetekstide valik on esi-nuslik. Need rõõmustavad kindlasti sellist lugejat, keda pikad teoreetilised arutlused kipuvad tuimestama. Uurimus on tugevalt originaalne, triksteri arhetüüpne kuju kerkib lugeja ette võluvalt elavana. Töö paneb kaasa mõtlema, kohati ka vastu vaidlema. Kindlasti on sel viljastav toime eesti mütoloogia ja kultuuriilo edasisele uurimisele, samuti kunstilisele mõttele.

Ülo Valk oli Hasso Krulli doktori-töö eelretsensent ja oponent.

Kuidas teha teisiti?

Slaavi, Ida-Euroopa ja Euraasia uuringute ühenduse (Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies, ASEES) 56. aastakonverents Bostonis, 21.–24. november 2024.

EPP ANNUS,
LINDA KALJUNDI,
ANDRES KURG,
JOHANNA ROSS

ASEES-i konverentside ajalugu on pikem kui pool sajandit. Ameerikas asu-tatud Slaavi, Ida-Euroopa ja Euraasia uuringute ühenduse ASEES konverent-sid on olnud tihedalt seotud regionaal-uuringute kui omaette valdkonna esile-kerkimisega külma sõja aegses USA-s. II maailmasõja järgse uue geopoliitilise korra peegeldusena hakkas sealne kesk-valitsus rahastama eraldi geograafilistele ja kultuurilistele piirkondadele kesken-dunud uurijaid, kes kasvava piiride tõm-bamise, aga ka USA globaalse ambitsiooni kontekstis oleksid võimelised tundma eri regioonide olusid ja keelt ning pakkuma strateegilist tuge riigi poliitika kujunda-misel. Regionaaluuringute spetsialistid olid esmajoonel keele ja kultuuri tundjad, kes tulid traditsiooniliste teadusharude juurde (nagu sotsioloogia, ajalugu, polito-loogia, filosoofia) alles teises järjekorras ning sageli eristusid distsiplinaarsete sarnasuste ja seaduspärasuste otsimisest „teadmise kohapealt“. Olles nii küll tundlikud kohaliku konteksti suhtes, näi-sid nad väljakujunenud erialade esinda-jate meelest naiivse võitu empirikutena, kes rõhusid faktide kokkukujutamisele ja uuritava piirkonna erilisusele, ent kellele jäi metodoloogiline ja teoreetiline uuen-duslikkus võõraks. Mõistagi ei aidanud



ASEES plenaarpaneel. Foto: Leah Valtin-Erwin.

nende mainele kaasa ka poliitilise angažeerituse kahtlus.

Tänapäeval ei ole selline eristus enam nii mustvalge – külma sõja lõpp kaotas paljuski regionaaluuringute strateegilise rolli (ja ka senise rahastuse), postkoloniaalsed jms teoreetilised pöörded aga murdsid erialade senised dogmad ja regionaaluuringud mitmekesisistasid oma metodoloogiliste lähenemiste skaalat. Siiski võib siiani mõnedes konverentsietekannetes ära tunda soovi rõhutada mõne kultuuri „erilisust“ ning soovimatust näha kohalikke protsesse laiemate geopoliitiliste arengute kontekstis. Samuti on eri taustade ja erialaste huvidega konverentsi tase väga kõikuv ja kirju: esindatud on seltskond riigidepartemangu kaitseanalüütikutest Nabokovi nüansseeritud lugujateni. Ent selles mitmekesisuses võib olla ka oma võlu, sest ootamatult võib sattuda teemade otsa, mida oma igapäevatöös muidu ei jälgi.

Mastaapne on ka ürituse vormiline külg – osavõtjaid on veidi vähem kui kolm tuhat ja sessioone kuuesaja ringis. Nagu selliste suurte Ameerika konverentside

puhul ikka, tekitab see kõik vastakaid tundeid. USA ülikoolide kraadiõppuritele ja õppejõududele on tegemist olulise sidemete ja võrgustike sõlmimise paigaga, paljude jaoks ka kohaga, kus kohtuda võimalike tööandjatega. Ka nostalgia mängib siin rolli, taas saadakse kokku heade ülikoolikaaslastega, kes on aastate või aastakümnete jooksul hajunud üle mandri laiali. Ida-Euroopast ja Euraasiast kohalesõitnutele tähendab ASEES enamasti (väga) suurt auku nende komandeerimiste eelarves ning võimalust regiooni-kaaslastega konverentsihotelli ameerikalikkuse üle nalja visata, aga kindlasti ka juhust sõlmida sidemeid ja nuusutada tuuli. 2022. aastast alates on see hiidkonverents omandanud erilise emotsionaalse tähenduse Ukraina teadlastele, keda sõda on üle maailma laiali paisanud ning kellele reisimine keeruline ja seotud tüsilike viisatootlustega: interdistsiplinaarsel ASEES-i konverentsil on neil võimalus kaasmaalastega taas mõneks päevaks kokku saada.

Kogu kriitikast hoolimata kujundavad Euraasia ja Ida-Euroopa uuringute

suundumusi ikkagi (veel) angloameerika ülikoolid. Siiski oli ASEES-il nähtav ja tuntav ka RUTA (RUTA Association for Central, South-Eastern, and Eastern European, Baltic, Caucasus, Central and Northern Asian Studies in Global Conversation)¹ mõju, mis on Ida-Euroopa ja Kesk-Aasia uurijate asutatud võrgustik. RUTA on kantud soovist tugevdada regionaalset koostööd ja mõttevahetust, nagu ka juurutada uurijate kokkusaamine justnimelt Ida-Euroopas. Kuni sõja lõpuni toimuvad RUTA konverentsid Ukrainas: 26.–29. juunil 2025 leiab Karpaatia mägedes aset RUTA teine aastakonverents. RUTA eesmärgiks on esindada ja võimendada regiooni süvateadmistega uurijate hääli ning samas luua võrgustikke, mis võimaldaksid üleilmseid dekoloniaalseid arutelusid – nt Aafrika, India, Ladina-Ameerika ning RUTA regiooni uurijate vahel.

Bostonis näis sel aastal kõige enam kõlama jäävat tähelepanek, et korraga toimus justkui kaks konverentsi. Üks konverents koondas kriitilisi, sageli Ida-Euroopa ja Kesk-Aasia uurijate endi poolt eest veetud, dekoloniseerimisele üleskutsuvaid sessioone, ettekandeid ja plenaare. Teine konverents koondas aga mitmeid nimekaidki Ameerika ja Lääne-Euroopa uurijaid, kes küsisid halvasti varjatud tühimusega, kas aitab nüüd juba sellest kolonialismijutust. Soov naasta *business as usual* lähenemise juurde paistis hästi silma paljudest sessioonidest, kus arutleti üksnes Vene ajaloo ja kultuuri kanooniliste teemade, „Anna Karenina“, avangardistide jt üle ning tehti seda nii heldinult, nagu poleks täiemahulise sõja

mõjul mingeid üleskutseid slavistika uurimisteesmasid ja õppekavu dekoloniseerida kunagi olnudki.

Venemaa Ukrainasse tungimisega tekkinud uuest geopoliitilisest ja kultuurilisest reaalsusest oli ajendatud ka Londoni antropoloogi Michal Murawski omamoodi jõudemonstratsioon, kaks paneelide sarja pealkirjadega „Okupatsiooni infrastruktuurid“ (*Infrastructures of Occupation*) ja „Vabastamise infrastruktuurid“ (*Infrastructures of Liberation*), mis uurisid vene ja nõukogude (koloniaal)võimu piirialadel („vabastamine/vabanemine“ (*liberation*)) oli ka konverentsi seekordne peateema). Taristuobjektide eneste ja nende ajaloo kõrval tõusis esile küsimus, kuidas nende kaudu uurida ja jutustada lugusid võimu ja vastupanu praktikatest ning kuidas mõtestada ja kontekstualiseerida dissonantset pärandit. Ajaloolane Victoria Donovan (St Andrews Ülikool), kes on hiljuti ka Eestis õpetanud, näitas „kriitilise hoole“ (*critical care*) potentsiaali Ukraina tööstuspärandiga tegelemisel ja sellesse ka kogukondade kaasamisel. Ukraina noorte kunstnike ja teadlaste hulgast viimasel ajal erakordselt palju tähelepanu pälvinud Darja Tsembaljuk (Chicago Ülikool) uuris viise, kuidas loovuurimusliku ja etnoloogilise välitöö kaudu talletada ja mõista Kahhovka paisu lõhkamisega kaasnenud keskkonnakatastroofi mõju kohalikele. Tema raamat „Ökotsiid Ukrainas“ (*Ecocide in Ukraine*) ilmub 2025. aastal. Sellel taustal ei tundu juhuslik, et paljud dekoloniseerimise temaatikaga seotud paneelid tegelesid muuseumidega ning kogude ajaloo kõrval tõusis samavõrra esile ka (kunsti)ajaloo representeerimise küsimus. Üks huvitavamaid ettekandeid oli arhitekti taustaga Vera Smirnova uurimus nn okupeerimise tehnikatest: muutustest ja parandustest Venemaa seadusandluses,

¹ RUTA assotsiatsioon on juba organisatsiooni nimes püüdnud vältida regiooni taandavat või mineviku kaudu defineerivat hoiakut – sestap siis pikk ja kohmakas nimi ja lühema versioonina käibiv RUTA, mis pole akronüüm, vaid lihtsalt nimi, laenatud Ukrainas Ida-Karpaatia mägedes tüüpiliselt mäestikuliltele.

mis puudutavad omandit, kinnisvara ja maad, et paremini kohandada maa approprierimist. Meenutades Briti kollektiivi Forensic Architecture kriitilist lähenemist allutavale infrastruktuurile, osutas Smirnova uurimus laiemalt eraomandi ja riigi poliitika tihedale ja vaikumisi läbi viidavale põimumisele Venemaal.

Varasemate konverentsidega võrreldes oli jõuliselt esile tõusnud Venemaal elavate põlisrahvaste teema. Kui peaks nimetama konverentsi ühe uue märgilise teema, siis olekski see just põlisrahvad ja põlisrahvuslus Ida-Euroopa, Euraasia ja Vene ajaloo kontekstis. Epp Annus, Linda Kaljundi, Bart Pushaw ja Aro Velvet korraldasid paneeli eestlaste lähenemisest põlisrahva mõistele ja selle kasutusviisidest ennekõike 1990. aastate üleminekuajal (*Historicing Indigeneity: Decolonization, Disciplines, and Politics*). See pakkus üllatavalt palju huvi ka Balti sessioonide tavapublikust eristuvatele kuulajatele. Põlisrahvaste teemat kohtas veel paljudes paneelides, näiteks keskkonna- ja ekstraktivismi ajaloo teemalistes ettekannetes. Üheks põnevaks, arhitektuuriajalooa põimitud näiteks oli (varasemalt ka Eesti arhitektuuriga tegelenud) Ksenia Litvinenko (Leibnitzi Instituut) ettekanne eksperimentaalprojektidest põhja nafta- ja gaasiväljade elamuehituse jaoks. Litvinenko näitas, kuidas hilisel nõukogude ajal katsetasid nii mõnedki projektid põlisrahvaste arhitektuuriga – ning ei jätnud osutamata, et kõik need suurejoonelised projektid ja tööstuse laienemine toimusid põlisrahvaste aladel ja nende arvelt. Mitmed teisedki ettekanded puudutasid põlisrahvaste keskkonna ajalugu, tegid seda aga sageli viisil, mis jättis nende endi hääle varju. Nii võis ühel sessioonil kuulda väidet, et nende omakeelseid allikaid ei ole nõukogude ajast säilinud, kuna

pärast 1920.–1930. aastaid läksid kõik vene keelele üle. Sarnaseid keelevääratusi, mis andsid märku, et tsivilisatsioonilisest ülekutundest pole veel kaugeltki üle saanud ei vene ega lääne teadlased, kostus veel mujalgi. Ja isegi kui paljud olid vähem või rohkem siiralt adunud teema olulisust, jäi sel korral konverentsil puudu põlisrahvaste endi esindajate hääl.

Üheks avastuseks selleaastasel konverentsil oli paneel (algusega laupäeva hommikul kell kaheksa) poststalinistlikust marksismist Tšehhoslovakkias, mis oli pühendatud ajaloolaste Jan Mervari ja Jiří Růžička kahasse kirjutatud raamatule „Rehabiliteerigem Marx! Tšehhoslovakkia parteiintelligents ja stalinismijärgne modernsus“ (*Rehabilitate Marx! The Czechoslovak party intelligentsia and thinking post-Stalinist Modernity*). Raamat võttis vaatluse alla 1950. aastate lõpu ja 1960. aastate intellektuaalse kliima ja diskussioonid, mille hulka kuulus ka nn inimnäolise sotsialismi idee esilekerkimine. Samas ei käsitlenud raamat antud perioodi mitte niivõrd ettevalmistusena Praha kevadele, kuivõrd omaette kireva mõttemaailmaga ajahetkena, kus stalinistliku tõlgenduse kõrvale ja asemele tekkisid uued käsitlused ning marksismi üle hakati debateerima laiemas filosoofilises ja ühiskondlikus kontekstis. Nii joonistusid autorite jaoks välja kolm keskset suunda: dialektiline ortodoksia, humanistlik marksism ja tehnoptimism. Viimase peamine esindaja Radovan Richta oli oluline prognostika ja futuroloogia ideede tõlgendaja, populariseerides ühena esimestest ka Nõukogude Liidus laialdaselt kasutusel olnud mõistet „teaduslik-tehniline revolutsioon“. Selge see, et Tšehhi intellektuaalne debatt oli Nõukogude omast tunduvalt demokraatlikum ja rikkam ning Prahast sai

1960. aastatel oluline kohtumispaik idabloki mõtlejatele.

Traditsioonilisemas ASEEES-i vaimus oli kaitseuringute paneel „Venemaa sissetung Ukrainasse: põhjused ja lahendused“ (*The Russian Invasion of Ukraine: Causes and Solutions*), kus osalesid analüütikud ja kaitseeksperdid nii valitsusasutustest kui ülikoolidest. Kui Ukraina toetamise vajaduses keegi neist ei kahelnud, siis loosunglikkuse kõrval esitati ka päris selgesõnalisi analüüse eduvõimalustest sõjaväljal: Ukrainal on vaja mobilisatsiooni, muidu edu ei saavutata, garantiideta rahu korral puhkeb uus sõda statistiliselt järgmise seitsme aasta pärast, Venemaa selge eesmärk on oma impeeriumi laiendamine, kõik muud põhjused on selle kattevari. Kui palju oli selles tuttavat, siis samas jäi meelde paneeli kaine toon. Peavoolumeedia sõjaanalüüsid domineerivad tänapäeval mõttekodade ja riigi rahastatud instituutide analüütikute mõõdetud sõnavõttud, mille eesmärk on sageli avalikkust ja võimalikke investoreid rahustada. Konverentsipaneel koosnes osaliselt küll sarnase taustaga ekspertidest, ent kitsamas ringis oli nende sõnum filtrita. „Lootus on halb strateegia,“ nagu ütles üks osalejatest Paul D’Anieri.

Oli ka ajaloolise suunitlusega paneel, mis praeguse sõja kontekstis kaardistas Vene imperialismi pikka ajalugu. Hea kolleeg Lvivist, linnaajaloolane Sofia Dyak vaatas Nõukogude Ukraina alade taastamiseks loodud dokumente 1940. aastatel, sh äsja okupeeritud linnade klassifikatsiooni, kus võrdluse ja eristuse kaudu Venemaa linnadega loodi uus hierarhiline süsteem „emamaa“ mudeli järgi. Samas paneelis kõneles ka SUNY (State University of New York) hulka kuuluva Buffalo Ülikooli ajaloolane Katherine Zubovich, kes uurib Aseri tellisetehase toodangu kasutamist

II maailmasõja järgses ülesehitustöös Nõukogude Liidu aladel.

Paneel „Vaba aeg ja emantsipeeriv ruum Ida-Euroopa kunstis ja arhitektuuris 1960.–1980. aastatel“ (*Free Time and Emancipatory Space in Eastern European Art and Architecture, 1960s to 1980s*, korraldajad Andres Kurg, Mari Laanemets, Epp Lankots) kasvas välja uurimisgrandist „Prognoos ja fantaasia“ ning kesken- duse tööaja vähenemise ja „töö lõpu“ diskursustele idablokis, mis mõjutasid nii planeerimispraktikat kui arhitektuuri. Teisalt lähenes see doktriin ratsionaalse ajakäsitluse kriitikale 1960. aastate lõpu dissidentluses ja kunstipraktikates, kus see oli ühendatud suurema kaasatuse ja osaluse nõudega nii keskkonna kui kogukonna otsuste tegemisel. Paneel oli oma- moodi katse mõelda Ida-Euroopa näidetest võrdlevalt ning kaasata sarnased kunsti- ja arhitektuuripraktikad, mida tavapäraselt on käsitletud eraldiseisvate nähtus- tena – neist kõnelesid veel Ana Miljacki (MIT), Ksenya Gurshtein (Wichita State University) ja Magdalena Moskalowicz (Chicago Ülikool).

Omal moel üllatavalt kapseldunud või kindlatele ootustele vastav uurimisala on soouuringud. See valdkond on kahtle- mata ideoloogia ja poliitika suhtes tund- lik: mõnikord on seda süüdistatud liigagi tempokas muutumises ja hinnangute kii- res pea peale pööramises, enne kui publik jõuab ühe või teise tõe „selgeks õppida“. Teisalt aga käiakse omaenda radu ja rütme pidi, valides soovi järgi enesele lähenemis- nurga ja püsidess selle raames, reageerimata alati väga teravalt erialavälistele päeva- kajalistele virvendustele. Näiteks muu- tuva naiselikkuse teemaline paneel hõlmas ettekandeid emaduse kuvandist ja emade objektistamisest 20. sajandi algusküm- nendite vene ilu- ja ajakirjanduses; balti

hilisnõukogude tüdrukutekirjandusest kui fenomenist; naiskirjanduse „julmast optimismist“ ehk peategelaste püüdest hambad ristis täisväärtuslikku töö- ja pereelu elada; naiste seksualiseerimisest perestroika-aegses, uusi piire katsetavas satiirilises ajakirjanduses. Ei selle ega ka järgnevate paneelide puhul ei tihka väita, nagu oleks sõda Ukrainas kuidagi vahetult mõjutanud seal kõneldut, pigem uuriti ikka oma turvalist ja kindlalt raami võetud materjali.

Naiselikkusest märksa populaarsem teema oli mehelikkus – maskuliinsuse sõna esines kuue paneeli pealkirjas. Kolm neist moodustasid omaette sarja, mis tegeles vene maskuliinsu(t)ega tsaariajast tänapäevani. Neljas oli pühendatud kväär-uuringutele, viies sõjale Ukrainas (ainus, kus soouuringud nii selgelt ristusid selle aktuaalse teemaga). Ise jõudsin kuulama paneeli nõukogude mehelikkus(t)est, mis nõukogude naiselikkuse teemale muidugi paratamatult olulist täiendust pakub. Ka teemad ja meetodika tundusid sarnased. Sealsed ettekanded puudutasid „eksinud“ nõukogude pereisasid kui ühiskondlikku nähtust; pensioniea kehtestamisel tekkinud tarvidust luua ja sisustada mees pensionäri roll; hokit kui maskuliinset spordi-ala Nõukogude Liidus.

Veel üks põnev paneel oli pealkirjastatud kui „sotsialistliku seksrevolutsiooni“ otsing. Täpsemalt räägiti seal pornograafiakelust Ida-Saksamaal ning selle kasutamist ennekoike välisturistide vastu; suhtumisest seksrevolutsiooni Poolas pärast Praha kevadet; seksrevolutsioonist või õigemini selle väidetavalt täielikust puudumisest siirdeajastu Rumeenias. Kiirelt peeti maha ka traditsiooniline vaidlus selle üle, kas väited idaeuroopaliiku seksrevolutsiooni kohta on kolonialistlikud või mitte. Sedasi võiks arutada vist küll iga termini üle: kas selle tõstmine

veidi uude konteksti on teise olukorra eripärade jõhker eiramine või igati tere- tulnud katse midagi kultuuriliselt tõlkida ja mingeid paralleele tõmmata.

Varjamatult ja seetõttu eriti sümpaat- selt traditsiooniline soouuringute paneel puudutas aga Vene impeeriumi ajalugu 18. sajandist kuni 20. sajandi alguseni. Siin vaadeldi naiste agentsust eriti tra- ditsioonilistes valdkondades: filosoofia, juriidika ning religioon. Üks ettekanne kirjeldas 19.–20. sajandi vahetuse Skandi- naavia feministi Ellen Key ideede vastu- võttu; teine ämmaemandate tegevuspiire 18. sajandil; kolmas vaimulike abikaasade ja tütarde rolli ning võimustrateegiaid (seda muide Eesti materjali põhjal). Ettekandjad olid ajaloolased, kes tegelesid esmajoones arhiiviallikatest ammutatud huvitavate faktidega – nende üldkäibesse toomine on ja jääb vist küll igavesti tänu- väärseks tööks.

ASEEES-i ülevaade jääks poolikuks ilma sissevaateta prestiižsesse Presidendi plenaarpaneeli, kus piiratud aja jooksul esitatakse mitu (sel aastal kuus) lühikest viimistletud sõnavõttu ilma järgneva dis- kussioonita. Seekordses plenaarpaneelis jäid rohkem kõlama naisuurijate hää- led. Maria Popova (McGilli Ülikool) rün- das teravalt NSV Liidu kokkuvarisemise paradigmat (mida hiljaaegu taaskinnis- tas Vladislav Zubok oma monograafias „Kollaps: Nõukogude Liidu lagunemine“ (*Collapse: The Fall of the Soviet Union*), mis heitis Gorbatšovile ette liig pehmet käi- tumist. NSV Liidu kokkuvarisemise nar- ratiivi asemel pidanuks põhiline olema vabanemise paradigma, Balti kett selle protsessi ikoonilise tähistajana esirinnas – see perspektiiv näib Eestist vaadatuna enesestmõistetav, ent Põhja-Ameerika akadeemilistes ringkondades, ja eriti ASEEEES-il, kus eelmisel aastal auhinnati

Zuboki raamatut, kõlas see tees ülimalt uuenduslikult. Botakoz Kassõmbekova (Zürichi Ülikool) pakkus välja produktiivse mõistelise vahetegemise koloniaalse ja metropoliitse teadmisloome vahel (*colonial knowledge production vs metropolitan knowledge production*): omalt poolt seda vahetegemist näitlikustades võiks osutada, et putinliku Venemaa teadmisloome on koloniaalne/imperiaalne, kuivõrd selle eesmärk on teisi kultuure, rahvaid ja maid allutada; USA ja Lääne-Euroopa teadus- ja poliitilistes ringkondades võib aga kohata metropoliitset hoiakut, mis on heatahtlikult üleolev ja mille põhimureks on *status quo* säilitamine (mõelgem näiteks dekoloniseerimispüüdeid tõrjuvat USA reaktsiooni NSV Liidu lagunemise ajal või 2022. aastast alates pidevat muret „konflikt“ eskaleerumise pärast). Kassõmbekova kritiseeris ka vabastamise ja selle nimel toimuva võitluse romantiseerimist: vabastamisprotsessid ei ole tingimata heroiliselt võitluslikud, vaid nende põhiponnistused jäävad kõrvalseisjaile pigem nähtamatuks. Nüüdisaegses maailmas kuulub sinna paberimajandus ja arvutamine, grantide kirjutamine, igav, vaevanõudev, aeglane ja kurnav argitöö.

Plenaarplaneeli lõpetas aktivist Kimberly St. Julian-Varnon (Pennsylvania Ülikool), kelle sõnavõtust jäi kõlama sõna *mattering* – hoiatus küünilise, ironiseeriva, distantseeritud hoiaku eest. Lihtne on ironiseerida justkui tulutute vabanemispüüete üle meie kaotilises ja destruktiivses maailmas, kus kõik näikse aina kiiremini pööravat halvemuse poole ning teod ja sõnad kaotavad oma kaalu; lihtne on kritiseerida, nimetada vabanemispüüet metoodiliseks natsionalismiks, halvustada dekoloniseerimistaotlusi nii akadeemilistes ringkondades kui kultuuriruumis. Küünilise (ja sageli metropoli positsioonilt

avaldatud) iroonia asemele pakkus St. Julian-Varnon *mattering*-positsiooni, mis on angažeeritud, kaasaelav ja süvenev.

Nagu konverentsidel ikka, oli ettekannetega pea samaväärselt oluline informaalne suhtlus ja infovahetus kolleegidega. Räägiti Jean-Louis Coheni lahkumise järel tekkinud tühikust Nõukogude ja Ida-Euroopa arhitektuuri ajaloo tööde juhendamisel USA-s, üha keerulisematest töötütingutest akadeemilises maailmas (üks hea kolleeg oli viimase aasta jooksul välja saatnud 50 kandideerimistaotlust), aastaid venivatest kollektiivsetest raamatuprojektidest, aga tehti ka lootusrikkaid plaane, kuidas muuta Ida-Euroopa kunst USA akadeemilises kontekstis nähtavamaks.



Conference speakers in front of the Vilnius Academy of Arts. Photo by the Vilnius Academy of Arts.

Family Reunion

Conference *Baltic Art Histories: roles, references, relations*, 4-5 October 2024, Vilnius, Lithuania

KARINA SIMONSON

“Welcome to the family reunion”, Giedrė Mickūnaitė greeted the audience at the opening of the international conference *Baltic Art Histories: Roles, References, Relations*, which took place in Vilnius on 4-5 October 2024. It was organised by the Institute of Art Research at the Vilnius Academy of Arts. The conference examined the roles and perspectives of Baltic art histories. It explored disciplinary challenges, interdisciplinary connections and regional-global relationships, aiming to identify the evolving dynamics, priorities and civic responsibilities of art historians in the Baltics. The discussions addressed historical narratives, cultural diplomacy and decolonial perspectives, among other themes. I was invited to be a presenter, and therefore, I am happy to provide an insider’s overview of the conference.

The conference was divided into six key panels, divided by coffee and apple breaks, each consisting of two or three presenters, addressing various issues of Baltic art historiography, and it concluded with a round-table discussion. Attention to detail was expressed even in panels’ titles: all words in each starting with the same letter, thus creating visual pleasure. The conference participants were warmly welcomed by Marius Iršėnas, the vice-rector for studies at Vilnius Academy of Arts. Participants represented various Baltic art education schools and organisations, such as the Vilnius Academy of Arts, Estonian Academy of Arts, Art Academy of Latvia, Vilnius University, the Rundale Palace Museum, Latvian National Museum of Art, Lithuanian National Museum of Art, Latvian Centre for Contemporary Art and Lithuanian Culture Research Institute.

The conference opened with the panel *Messages, measures, media*, moderated by the conference organiser, Giedrė Mickūnaitė from the Vilnius Academy of Arts. The first presenter, Agnė Narušytė, in her presentation *Art Historian as a Cultural Whistleblower: Collaborations*,

Interventions and Media Presence, started a challenging discussion on how contemporary art historians can no longer remain detached observers, as their work often involves interdisciplinary dialogues with artists and the collaborative creation of art events that provide theoretical or political insights. These roles require them to challenge popular visual culture narratives and advocate for human rights while addressing the declining prestige of art history. Narušytė, drawing on examples from Lithuanian art historians and personal experiences and well-known for her active public position, reminded us of the critical works of Dainius Liškevičius, discussions raised by the Petras Cvirka statue artistic intervention by Eglė Grėbliauskaitė and works of the feminist artists' collective *Cooltūristės*. Katrin Kivimaa, in her talk titled *Looking Back: Thirty Years of Estonian Feminist Art History*, explored transnational networks and personal connections that have been vital in advancing feminist research in Baltic art histories, fostering cooperation through shared political commitments and interests. These networks have facilitated the circulation and transformation of feminist ideas, generating new knowledge and cultural change across diverse societies. Despite global power imbalances, Baltic feminist art histories have evolved from one-way exchanges to multidirectional dialogues, amplifying their voices on the international stage. Aiga Dzalbe presented the topic *Culture Magazines as a Source of Art History: Editorial Choices and Politics in Latvia*. The presentation explored how Latvian cultural media's editorial choices across the interwar period, Soviet era and present day have shaped public perceptions and historical narratives of art. Dzalbe was concerned that art criticism

in Latvia faces challenges such as fragmented commentary, a lack of systematic archiving and gaps in the analytical evaluation of art events. The proliferation of digital technology has led to a reduced emphasis on purposeful archiving, creating 'blank spots' that hinder future art history interpretations.

The coffee break and some heater hugging (due to the cold weather) were followed by the panel *Revisions, reflections, retrospect*, moderated by Agnė Narušytė from the Vilnius Academy of Arts. Ginta Gerharde-Upeniec, in her presentation *What is So Wild Here? Symbolism in the Art of the Baltic States (2018–2021): Project Evaluation and Resonance*, discussed the exhibition *Wild Souls. Symbolism in the Art of the Baltic States* project, launched in Paris in 2018 at the Musée d'Orsay. She was not only interested in the cultural exchange between the Baltic States and France, which offered unique national narratives but also helped the audience to see Baltic symbolism in a new light. She raised important questions regarding the 'wildness' of Baltic symbolism and its view from the outside, i.e. Paris, as the centre. In her talk *National Art Schools or Stereotypes? Reviews on Baltic Art in the Vilnius Painting Triennials, 1969–1987*, Kādi Talvoja examined how Estonian, Latvian and Lithuanian national art schools were represented in reviews of the Vilnius Painting Triennials from 1969 to 1987, focusing on changes in critical vocabulary, interpretation, disparity in representations and value orientations. Critics of the time often highlighted Lithuanian painting for its painterly expressiveness rooted in interwar styles, while Estonian art's Western influences and Latvia's stylistic diversity were seen as less conventional. The study argues that the emphasis on

national art schools in criticism was shaped more by the interpretative methods of the time than by the artworks themselves, reflecting value-laden portrayals of each republic's art. The panel concluded with a presentation by Ramutė Rachlevičiūtė, *Were the 1960s and 1970s Truly the Golden Age of Lithuanian Painting?* These decades are often considered the Golden Age of Lithuanian painting, with the Vilnius Painting Triennials playing a key role in establishing a Baltic art canon that highlighted Lithuanian expressionism, Estonian photorealism and Latvia's diverse styles. Despite Lithuania's prominence in hosting these triennials, Soviet critics were divided on its paintings, critiquing its spontaneity and admiring its modern expressionism, while Baltic artworks gained recognition in such foreign collections as the Norton Dodge and Ludwig collections. However, recent reviews show that Baltic works are being increasingly overlooked internationally, while local curators are revisiting marginalised artists, raising questions about the legacy of Lithuanian painting and its Golden Age status.

After a refreshing lunch, participants were ready to listen to the third panel of the day, *Consolidations, colonies, concepts*, led by Krista Kodres from the Estonian Academy of Arts. First up was Kristina Jõekalda, presenting her cross-boundary research *The Propagandist Livland-Estland-Ausstellung and the Continuing Afterlives of World War I*. The 1918 *Livland-Estland-Ausstellung*, a large and politically charged exhibition, has received surprisingly little scholarly attention despite its colonialist use of history to justify German territorial ambitions during World War I. This exhibition exemplified Germans' and Baltic Germans' collaboration in framing cultural narratives for expansionist purposes,

raising questions about the exhibition's stakeholders, the fate of its artefacts and its reception in contemporary media and later historiography. Drawing on Estonian and German archives, the paper examined the exhibition's cultural significance, its interwar repercussions and its treatment in Estonian and Latvian historiography. The second presentation in this panel was made by the review author, Karina Simonson. In her presentation *The Baltic Republics and the Global South: The Challenges of 'Friendship of Peoples' in Soviet Children's Media*, Karina Simonson examined how Soviet Lithuanian, Latvian and Estonian children's media represented African and Asian history, culture and people, reflecting on the Soviet concept of the 'friendship of peoples' as part of its ideological and geopolitical agenda. Using postcolonial theory, it explored the portrayal of Africa and Asia in children's periodicals and visual culture, highlighting Soviet efforts to position its foreign policy as progressive, anti-colonial and anti-racist during the Cold War. Through a case study of Lithuania, the research analysed direct interactions with individuals from Africa and Asia, diverse representations, and recurring tropes and stereotypes in Soviet children's media. Ieva Astahovska continued on similar topics, discussing *Decoloniality and Art Historical Alliances in the Baltics*. The paper examined how postcolonial and decolonial perspectives are reshaping Baltic art history, fostering regional cooperation and challenging entrenched narratives. While historically under-represented in Baltic art discourse, these frameworks have gained prominence following Russia's invasion of Ukraine, prompting new approaches to art and heritage. The study critiques the hegemonic centre-periphery model,

explores alternative narratives of avant-garde and neo-avant-garde movements, and emphasises the political implications of adopting a horizontal art history approach in the region.

The first day of the conference ended with the panel *Heritage heard*, moderated by Kristiāna Ābele from the Art Academy of Latvia. Laura Lūse presented her *Fine Diplomacy in the Interpretation of Cultural Heritage: A Case Study of Mežotne Palace*. As the author reminded us, art historians and architectural researchers play a persuasive role in advocating for the significance of cultural heritage, which is often influenced by the political contexts of their countries. This challenge is especially pronounced in such cases as Mežotne Palace in Latvia, whose interpretation has shifted from a symbol of nobility to a state resource, a restoration-worthy landmark and ultimately a burdensome property. The paper highlighted how professional advocacy and societal pressure are vital in shaping the future of such heritage sites amid ideological contradictions and changing priorities. Lūse also raised a question important to many Baltic art historians: how to deal with Russia's historical connections, which many of Baltic manors have? The manors topic was also key in the presentation *Theory in Practice – The Lithuanian Manors Summer School of Aistė Bimbirytė*. The Lithuanian Manors Summer School was established by the Lithuanian Society of Art Historians to address the need for better communication among heritage site owners, specialists and institutions. Prompted by cases of mismanagement at Lithuanian heritage sites, the programme provides an informal setting where participants tour manors, attend lectures and engage with historical artefacts to foster mutual understanding

and appreciation. Despite initial challenges in convincing private property owners to host participants, the programme has become an example of practical museology for others and a successful annual event, with some owners even pursuing studies in art history due to their involvement.

The second day of the conference started with the panel *Profession, principles, practices*, moderated by Ieva Astrahovska from the Latvian Centre for Contemporary Art. Silvija Grosa presented her *Research on Riga's Art Nouveau Architecture in the 21st Century: Prospects and Interpretations*, proposing a fresh perspective on Riga's Art Nouveau architecture. This architecture (sincerely envied by me and other Lithuanians) is extensively studied in Latvian art history and saw its canon shaped by Jānis Krastiņš in the late 20th century. The early 21st century brought new insights through expanded terminology, contextual understanding and enriched factual material, aided by digitalised periodicals and archival research. While contributions from international scholars have advanced the field, the rise of pseudo art history poses challenges, sparking concerns about academic dilettantism in the study of Riga's architectural heritage. Kristiāna Ābele introduced the audience to her research, *Book Reviews in the Contemporary Discourse of Art History in Latvia: Wistful National Phoenix Dreams of a Globally Endangered Species*. Her presentation examined the state of book reviews in Baltic art history, highlighting their decline across the humanities despite their importance for scholarly criticism and discourse, and the rise of the press release genre instead. Currently, book reviews persist in Latvia mostly through such platforms as *Mākslas Vēsture un Teorija* and unexpected venues, such

as the Catholic magazine *Katoļu Baznīcas Vēstnesis*. The inclusion of a book review course in the Art Academy of Latvia's MA program reflects ongoing efforts to sustain this practice, emphasising its role in professional recognition and the broader art historical discourse. The conference audience agreed that reviews are essential for the proper cultivation of the art history field. A conversation about texts was followed by Johannes Saar's presentation, *Estonian Vernacular Artist Novels: Revising Art Historical Narratives*. His personal and engaging presentation examined the narrative strategies and gender stereotypes in vernacular Estonian artist novels, highlighting their implications for art historical narratives. These novels blend Christian moral literature, melodrama and biblical passion stories, often portraying male artists as heroic outsiders struggling for recognition while side-lining women through misogynistic portrayals. Female characters are typically reduced to passive, stereotypical roles that reinforce traditional gender norms, serving as foils to the male genius archetype.

After the coffee break, the second panel of the day, *Masses, means, masters*, was moderated by Katrin Kivimaa from the Estonian Academy of Arts. Rasa Dargužaitė started with the *Art Production Factories: The Case of Art Production in the Baltic Republics during the Soviet Period*. During the Soviet period, art production factories in Lithuania, Latvia and Estonia operated as centralised hubs for professional and folk art, resembling industrial production in their organisation and purpose. These factories undertook urban decoration, event design and the creation of decorative and utilitarian items, blending art and design within the constraints of the Soviet political and economic

system. Dargužaitė's paper examined their emergence, structure and activities, highlighting specific local aspects, similarities and differences in their workshops, production and design. Next up was Triin Reidla, presenting her research *Exhibition as an Art Historical Tool: 'Bold and Beautiful: Estonian Private Houses from the 1980s*, arguing that Soviet architecture of the second half of the 20th century is not ugly but deserves attention. Reidla's doctoral research, exemplified by the reviewed exhibition *Bold and Beautiful: Estonian Private Houses from the 1980s*, explored the challenges of studying and preserving postmodernist private houses, which rely heavily on oral histories due to limited archival sources. The presentation highlighted how exhibitions can serve as research tools, offering new perspectives, engaging broader audiences, influencing heritage evaluation and providing immediate feedback through interactive communication methods. The last presentation of the conference was the energetic *Relations Between Lithuanian and Estonian Designers in the Late 1980s – Early 1990s* by Karolina Jakaitė and Triin Jerlei. This presentation was part of the research project *Baltic Way: Design Histories from Lithuania, Latvia, and Estonia in the Late 1980s–1990s*, conducted under the New European Bauhaus initiative. It examines the connections between Estonian and Lithuanian designers during the transitional period following the Soviet Union's collapse, focusing on their collaborations in establishing new structures and organisations. The study explores whether relationships forged during the Soviet occupation persisted and how local and international influences shaped these connections.

The panels concluded with CODA, a round-table discussion offering

conclusions and perspectives led by Giedrė Mickūnaitė. The conference *Baltic Art Histories: roles, references, relations* fostered fruitful dialogues between Latvian, Lithuanian and Estonian art historians. While the conference excelled in covering historical topics, contemporary art received comparatively less attention. Some of the central debates included questioning each other and the 'extended family' about what voices Baltic art histories have locally, regionally and globally. Presenters raised various concerns regarding the tension between national narratives and global art historical frameworks and expressed a wish to strengthen transnational and transdisciplinary connections. Another recurring theme was Baltic art historians' professional and civic priorities, which have strongly resurfaced since Russia's full-scale invasion of Ukraine. Concerns were also raised as to why only a few doctoral students participated in the event. Also, the overall size of the audience was expected to be bigger. Having only one male art historian presenter in the programme called to mind the age-old problem of gender imbalance in the field (and regarding salaries in the field), which is still present, though this elephant in the room was not addressed during the conference.

A few words should also be said about the conference booklet. Besides providing the usual conference programme and abstracts, the organisers printed 'family diagnosis' results on the last pages. *How do you do, Baltic art historian?* provided us with an overview of the general situation: from Latvia being the number one country Baltic researchers are working on, and research and teaching being the most popular roles for art historians, to

artistic and historical relations being the most relevant.

It is difficult to overestimate the *Baltic Art Histories: Roles, References, Relations* conference's impact and relevance to the field of Baltic art history, and therefore, as one of the participants expressed it, "Let's make the 'periphery' great again!"

Suvilatest ja suvitamisest Eesti Vabaõhumuuseumis

Teaduspäev Eesti

Vabaõhumuuseumi Setu talu
seminariruumis 6. XII 2024.

MARIA ELISABETH LEEMET

Eesti Vabaõhumuuseumi iga-aastase teaduspäeva seekordne teemavalik – suvilad ja suvitamine – oli ajendatud kunagise Rocca al Mare suvemõisa aladele püstitatud Šveitsi maja nime kandva hoone uuringutest, mille lõppesmärgiks on ette nähtud Šveitsi maja avamine külastele osana Eesti Vabaõhumuuseumi püsinäitusest. Nimelt ei leidu seni, vaatamata Rocca al Mare tihedalt suvitamisega seotud ajaloolle, vabaõhumuuseumi ekspositsioonis ühtegi suvilahoonet! Soovist kaasata Šveitsi maja muuseumi püsinäitusesse ning seeläbi täiendada muuseumi teemaringi suvitava linlase nähtuse võrra, sai tõuke vabaõhumuuseumi uus uurimissuund, mille raames tegeletakse suvilate ja suvitamise ajaloo, ruumi ja kultuuriga Eestis. Samad uurimisteemad võttis üles ka teaduspäev, mille ettekanded puudutasid lisaks Rocca al Mare ja Šveitsi maja uuringute ka suvituse ja supeluse kultuuri Eestis laiemalt ning spetsiifilisi suvilaid ja suvitusmaastikke lähemalt.

Suvitamine ja maa-arhitektuur on tihedalt omavahel seotud nähtused, mistõttu on ka teema vabaõhumuuseumi uurijate töölauale ning muuseumi huvifookusesse sattunud. Eesti elanike suhe maapiirkondade kui elupaikadega on viimase sajandi vältel kardinaalselt muutunud. Maarahva kolimine linna ning linlaste hooajaline maale tagasivoolamine on toonud maa-arhitektuuri suvila kui teise kodu, vahepealse koha. Praeguseks



Šveitsi maja Rocca al Mare suvemõisas ca 1930.
Foto EVM F 419:43.

ilmestavad suvilarajoonid linnalähedasi maastikke üle Eesti ning suvila kui selline on paljudele igati hingelähedane teema. Seetõttu seadis ka mullune teaduspäev eesmärgiks vaadata otsa küsimusele, kuidas muuseumid võiksid suhestuda suvitamise temaatikaga ning mil moel käsitleda suvilaid nii uurimise kui eksponeerimise vaatevinklist. Eesti suvilad on varem avalikku teadvusesse tõstnud 2020. aastal toimunud Eesti Arhitektuurimuuseumi näitus „Suvila. Puhkamise ja arhitektuur Eestis 20. sajandil“ (kuraatorid Epp Lankots, Triin Ojari). Nüüd, neli aastat hiljem, on järje üle võtnud Eesti Vabaõhumuuseum.

Teaduspäeva ettekanded jaotusid kolme teemaplokki: esimese fookus lasus Rocca al Mare ajaloo uuringutel, teises vaadeldi laiemalt suvitamise kui nähtuse ajalugu ja suvilapiirkondi vabariigi ajal ning kolmandas käsitlesid ettekandjad nõukogudeaegseid suvilapiirkondi. Pärast Vivian Siirmani sissejuhatust „Eesti Vabaõhumuuseum ja (Rocca al Mare) suvilad“ peeti teaduspäeva raames üheksa ettekannet, millest järgnevat on antud kompaktne ülevaade.

Rocca al Mare ala ning selle asunike ajalugu käsitles Hannes Vinnal teaduspäeva avaettekandega „Uusi vaateid Rocca al Mare ajaloolle“. Rocca al Mare

uurimine viis tagasi varasemaltki kaubandusajaloo ja materiaalse kultuuri uurijate töölaual olnud ekspeditsiooni-firma Thomas Clayhills & Son arhiivini, mis on Läänemere regiooni suurim kaubandusarhiiv. Nimelt oli Tallinna ühe mõjukama kaupmehe Thomas Clayhillsi firma liikunud eri abielutehinguid pidi Soucantonide perekonna valdusse, kui 1782. aastal päris firma Johann Karl Girard. Tema poja kaudu pärandus firma edasi Arthur Girard de Soucantonile, kes rajas Rocca al Mare suvemõisa. Eraldi väljatoomist vääriks arhiivis talletatud Soucantonide tapeedivabriku arhiiviga seotud uurimistöö, mis avas Tatari tänava ja Pärnu maantee ristumispaigas tegutsenud firma toodangut ja selle eripärasid. Samuti heitis ettekanne pilgu suvemõisaeele elukeskkonnale. Nimelt oli Rocca al Mare suvemõis 1879. aastaks välja söönud peaaegu kõik sel alal paiknenud kalurimajad ja kohalikud talud – vaese maa tõttu ebapopulaarne kalurite kodukoht muutus loodusliku ilu ja mere ligiduse tõttu ihaldusväärseks suvituspai-gaks. Kui tollal suri suvemõisa tulekuga pea täielikult välja kohalik kaluriküla, siis nüüdseks on omakorda hääbunud piir-konna suvituskultuur, mida on uurimise kaudu taas elustama asutud.

Taaselustamisega on seotud ka Šveitsi maja taastamisprojekt, mis viimistlus- ja konstruktsiooniuuringutega mullu sügisel hoo sisse sai. Ettekandes „Rocca al Mare Šveitsi maja uuringud“ tutvustasid Hilka Hiiop, Alois Andreas Põdra ja siin-kirjutaja Šveitsi maja ehitusajalugu ning möödunud aasta teise poole vältel toi-munud uuringute märkimisväärsmaid leide ja tulemusi. Ühes Hagemeistri maja ning Mechmershauseni majaga moodus-tab Šveitsi maja viimase säilinud kolmiku varem Rocca al Mare suvemõisa aladel

asetsenud suvilahoonetest – asjaolu, mis juba iseseisvalt annab põhjust hoone res-taureerimiseks ja eksponeerimiseks muu-seumi püsiekspositsiooni osana. Samuti on Šveitsi stiilis rõhtpalkhoone rohkete viimistluskihtide all säilinud ohtralt ori-ginaalmaterjali, sealhulgas Eesti konteks-tis märkimisväärselt rikkalikke tapeedi-leide – seda suuresti tänu Soucantonide tapeedivabrikule –, mis pakub omakorda uusi lähenemisviise hoone kaasamisele muuseumi ekspositsiooni.

Eesti Vabaõhumuuseumi vanemteadur Heiki Pärdi avas ettekandega „Suvitamine Eestis. Miks, millal, kus?“ suvitamiskul-tuuri teema laiemalt, keskendudes selle rahvalikumale osale. Siinkohal on olu-line rõhutada, et suvitamistraditsioon ei ole ajalooliselt kuigivõrd pikk: suvi-tamise põhilisele eeltingimusele, nimelt vabale ajale, on lihtrahvas saanud ligi-pääsu alles üsna hiljuti. Pärdi mõttelist jalutuskäiku läbi Eestis tärnanud varase suvituskultuuri ilmestasid lisaks rohkele pildimaterjalile väljavõtted toonasest kir-jandusest, mälestustest ja kirjavahetus-test. Eriti erksana salvestusid mällu jutus-tused maal sugulaste või tuttavate juures puhkavast linnarahvast, tihti humoorikad vested eri kultuuriruumide kohtumistest suvitamise tingimustes.

Anu Järsi äärmiselt haarav ettekanne „Sisemaa supelmaastikud 1920.–1930. aas-tatel“ heitis pilgu Eesti siseveekogude ümber kujunenud supeluskultuurile Eesti Vabariigi ajal. Eesti ajaloolise supel-kultuuri uurimises on seni valdavalt tegeletud mereäärsete kuurortitega – nii tsaariaja kui nõukogude aja raames on Eesti mereäärsest kuurordikultuurist ja arhitektuurist küllaltki hea ettekujut-us. Sisemaa aga on seni sellest aspektist tähelepanuta jäänud. Supeluskultuuri ei arendatud vaid suvitajatele tegevuse ja

teenuste pakkumise ning raha teenimise eesmärkidel. Suplemisel lasus lausa riiklik tähelepanu – ujumisoskust arendavaid programme ja infrastruktuure toetati inimeste tervise ja uppumissurmade vähendamise huvides. Seda ka põhjusega: käsitledava perioodi alguses oli uppunute statistika küllaltki masendav. 1926. aastal oli Eestis surmaga lõppenud juhtumeid 226, millest üle saja olid uppumised. Uppumissurmade vastase võitluse, rahva tervise parandamise ja kehakultuuri tähtsustamise tõttu peeti suplemist nii vajalikuks kui tervislikuks tegevuseks, mistõttu suuremate ujulate rajamine sai lausa linnavalitsuste ülesandeks. Kui varem oli olnud suplemise eesmärgil hinnas külm ja soolane merevesi, siis väärtuste muutmiselega hakati hindama soojemat vett – ujumiseks sobivate soojade siseveekogude ümber hakkas kujunema igati arvestatav supeluskultuur ja -infrastruktuur. Liikudes virtuaalekskursioonina mööda Eestimaa siseveekogusid, keskendus ettekanne järgmistele küsimustele: kes arendasid sisemaa supeluskultuuri; milliseid rajatisi püstitati; milliseid keskkondi loodi ning milliseid jälgi on supeluskultuuri arendus Eesti Vabariigi ajal jätnud meie siseveekogusid ümbritsevatele loodismaastikele tänapäeval?

Madis Tuuder tõi ettekandega „Narva-Jõesuu ja selle ümbruskonna kujunemine suvituspiirkonnaks ning selle samas funktsioonis areng/taandareng hilisematel aastakümnetel“ rohke pildimaterjali toel esile suvitusarhitektuuri (paljuski hävinud) pärleid Narva-Jõesuu kandist. Tuuder alustas asustuse tekkega Narva jõe kallastele, tutvustades seejärel ümbruskonna külade suvituskultuuri ja sellega seostuvat arhitektuuri, Narva-Jõesuu kui suvituslinna sünni, hiilgeaega ja hilisemat kehva käekäiku. Kahjuks, ent mitte

üllatusena järgnes paljude eriti säravate suvitushoonete tutvustusele morn tõdemus, et „ka see hoone hävis põlengus“, mis rõhutab veelgi enam Narva-Jõesuu arhitektuuripärandi uurimise, dokumenteerimise ja säilitamise vajalikkust.

Viimase ettekannetekolmiku avas arhitektuuri ajaloolane Epp Lankots teemaga „Kuidas puhkamisest kujunes ruumilise planeerimise küsimus: nõukogudeaegsete suvilakooperatiivide taustalugu“. Huvifookuses oli ehitatud keskkonna avarumise laiemalt: kuidas muutus linna ja maa dünaamika, mida on võimalik vaadelda ehitatud keskkonna arengu kaudu? Kui juba sõjaeelsete ühiskondlike muutuste tagajärjel tekkinud vaba aeg oli tähendanud puhkamise kui organiseeritud tegevuse kättesaadavaks muutumist kesk- ja töölisklassile, siis massidesse läks Eestis puhkamis- ja suvituskultuur nõukogude perioodil, mil suvituspaik kas isikliku suvila, maakodu või puhkebaasi näol muutus tavainimeselegi kättesaadavaks. Nõukogude ajal hakati tegelema vaba aja ja puhkuse uuringutega uue teadusdistsipliinina. Teadlikult asuti planeerima füüsilist infrastruktuuri, mis hõlmas suvila- ja aianduskooperatiive, kämpinguid, asutuste puhkebaase jm. Ettekanne käsitles vaba aega kui pea utoopilist temaatikat Nõukogude Liidus, kommunistliku vabaajahiskonna ideed ning sellest tulenevaid ehituslikke muutusi füüsilises ruumis. Et ettekande paeluvate teemade detailsem lahkamine siinsesse lühikokkuvõttesse ei mahuks, olgu siinkohal vähemalt ära mainitud puhkuse ja vaba aja uuringute ning ruumilise planeerimise kui uue piiriteaduse pioneerid-kangelannad Eestis: Asta Palm (1927–2021) ning Ene Lausmaa (1944–2021).

Vahelduseks suvituskultuuriga seotud laiemate nähtuste käsitlustele puudutas

Liina Pärna ettekanne „Juhend on kaasas ehk puitkilpsuvila Laulasmaal“ üht konkreetset suvilat: Türnide aiamaja Laulasmaal, mille uurimisega tegeles Pärn ka Eesti Kunstiakadeemia arhitektuuri konserveerimise ja restaureerimise täiendkoolituse lõputöö raames. Ettekanne tõi teaduspäeva eriti isikliku noodi – kaadrid tõeliselt sisseelatud ning eri põlvkondade elu näinud suvilahoone renoveerimisest töid vast paljudes kuulajates esile mälupilte seoses enda, oma pere või sõprade suvilatega. Pärn tõestas oma uurimusega, et ka muidu argisena näiv nõukogudeaegne suvilaarhitektuuri üksiknäide võib lisaks isiklike mälestuste kustumatu väärtuse kandmisele osutada ka viljakaks ning põnevaks teadusliku uurimise objektiks.

Viimasena esines digisilla kaudu Mari Nuga ettekandega teemal, mida ta käsitles ka oma doktoritöö raames: „Nõukogudeaegsest suvilast eeslinnakoduks: statistika, vaatlus ja etnograafiline uurimus“. Nuga uuris eeslinnas-tumise protsessi ning seda, kuidas suvilapiirkonnad sellesse haakuvad. Eriti meeldejäävaks osutus kaardipõhistel visualiseeringutel ilmnev suvilapiirkondade asupaikade seotus transpordivõrgustiku ja vastava infrastruktuuriga. Ajal, mil isiklik auto ei olnud tavapärane, sõltus suvilarajooni rajamine rongi- ja bussiihenduste olemasolust. Uurimistöö keskmes oli suvila elanik, rõhutades inimeste vajadustega arvestamise olulisust ruumilises planeerimises. Nii lõppes teaduspäev küllaltki humanistlikul noodil.

Kõik teaduspäeva ettekanded on järelvaadatavad ka Eesti Vabaõhumuuseumi maa-arhitektuuri keskuse YouTube'i kanalil.

Rahvusliku enesemääramise rahvusvahelised lood

Seminar „Rahvusliku enesemääramise rahvusvahelised lood. Kogemus, representatsioon ja mälu“ Kumu kunstimuuseumis 27. II 2025.

KAI VALLIKIVI

Eesti Kunstimuuseumi kaheaastase uurimisprojekti „Rahvusülene vaade moderniseerimisele ja rahvusriigi ülesehitamisele. Skandinaavia ja Baltimaade kunsti võrdleva uurimise võrgustik (2024–2025)“ eesmärk on elavdada 20. sajandi I poole eesti kunsti valdkondadeülest uurimist ning arendada tihedat koostööd eri institutsioonide, eriti muuseumide ja ülikoolide vahel. Võrgustik keskendub Skandinaavia ja Balti riikide suhete analüüsile ning püüab elavdada riikide moderniseerumise ja rahvusriigi loomise perioodi uurimist.¹ Uurimisprojekti raames toimus Kumu kunstimuuseumis rahvusluse representeerimisele keskendunud üritus, mille juhatas sisse Iiri Moodsa Kunsti Muuseumi (IMMA) kuraatori Seán Kissane'i loeng „Ühisjooned: kunst ja jagatud ajalood rahvuse konstrueerimise valguses“ (*Common Threads: Art and the Fabric of Shared Histories in Nation-Building*). Loengule järgnes vestlusring Seán Kissane'i, Norra Rahvusraamatukogu teaduri ja Oslo Ülikooli arheoloogia, konserveerimise ja ajaloo osakonna kaasprofes-

1 Rahvusülene vaade moderniseerumisele ja rahvusriigi ülesehitamisele. Skandinaavia ja Baltimaade kunsti võrdleva uurimise võrgustik (2024–2025). – Teadusprojektid, Teadustegevus, Eesti Kunstimuuseum, <https://kunstimuuseum.ekm.ee/teadustegevus/teadusprojektid/rahvusulene-vaade-moderniseerimisele-ja-rahvusriigi-ulesehitamisele-skandinaavia-ja-baltimaade-kunsti-vordleva-uurimise-vorgustik/> (vaadatud 3. IV 2025).



Vaade näitusele „Enesemääramine: globaalne vaatenurk“ Iiri Moodsa Kunsti Muuseumis (IMMA)
30.11.2023 – 21.04.2024. Foto: IMMA.

sori Ruth Hemstadi ning Tartu Ülikooli Johan Skytte poliitikauuringute instituudi poliitikateooria professori Eva Piirimäe osalusel. Vestlusringi juhatas Londoni Ülikooli kolledži Eesti ja Põhjamaade ajaloo professor Mart Kuldkepp.

Seán Kissane'i loeng keskendus Iiri Moodsa Kunsti Muuseumi näitusele „Enesemääramine: globaalne vaatenurk“ (*Self-Determination: A Global Perspective*²) ning tutvustas IMMA ajaloo ühe suurema näituse avamisele 2023. aastal eelnenud uurimistöö protsessi ning sisu. Samuti avas Kissane lühidalt IMMA kujunemislugu: ta tutvustas Iiri Vabariigi rajamise konteksti 20. sajandi alguses ning muuseumi arengut selle valguses. Kuraator tõi esile paralleele omariikluse väljakujunemisel teiste samal perioodil iseseisvunud Euroopa riikidega, loengu põhirõhk lasus aga näitusel esindatud riikide rahvusliku enesemääratlemise kujunemisel konkreetsete autorite ja kunstiteoste kaudu.

Näituse „Enesemääramine: globaalne vaatenurk“ kureerimisprotsess oli

mahukas ning vältas kolm aastat koostöös mitmete riikide kunstiasutustega. Eestist osales uurimisprotsessis ajaloolane ja kuraator Linda Kaljundi. Peale Iirimaa ja Eesti olid esindatud kunstnikud ja teosed Soomest, Lätist, Poolast, Ukrainast, Türgist ja Egiptusest. Ukraina kaasamine projekti oli kuraatori sihipärane valik. Keeruliste tingimuste kiuste õnnestus näituse jaoks kohale toimetada teosed, sealhulgas näituse avateoseks seatud Oksana Pavlenko „Naiste koosolek“ (1932), millel on kujutatud feministlikku koosolekut. Miitingul osalevate naiste ja kaasas olevate laste taustal on ruumi seinal plakat tekstiga „Revolutsiooni edu sõltub naiste panusest“. 1932. aastal valminud teos kajastab perioodi Ukraina ja Nõukogude Liidu vahelise sõja ajal (1917–1921), mil naisliikumine Ukrainas tugevnes ning paljud naised liitusid võitlus- ja luuretegevusega.³ Kuraatori sõnul oli ukraina kunsti ja (Ukraina) riigi ülesehitamise

2 *Self-Determination: A Global Perspective*. – IMMA, <https://imma.ie/whats-on/self-determination-a-global-perspective/> (vaadatud 31. III 2025).

3 *Art Work 2: Women's Meeting, (1932)*. – *Self-Determination. A Global Perspective. Information and Resources*. – Näitusekataloog. Prod. L. Moran. Irish Museum of Modern Art, 2023, <https://imma.ie/wp-content/uploads/2024/03/Self-Determination-information-and-resources.pdf> (vaadatud 2. IV 2025).

temaatika kaasamine teadlik toetusaval-dus Ukrainale ning sobis näituse sisuga suurepäraselt.

IMMA hoone seab Kissane'i sõnul moodsa ja kaasaegse kunsti eksponeerimisele mitmed piirid – näiteks pole neil suuri näituseruume. Kaasatud teoste ühisjoontest lähtuvalt jaotus näitusel „Enesemääramine: globaalne vaatenurk“ eksponeeritu väikeste ruumide ja erinevate märksõnade vahel, millest omakorda moodustus 20 teemapüstitust (nt „Võimuvõitlus“, „Arhitektuur ja sugu“, „Rahvuslikud allegooriad“, „Spirituuaalsed maastikud“ jne). Väljapaneku kaudu ei üritatud aga lõplikku tõde esitada ega teemat „selgeks teha“, temaatilised koos-lused püstitati eelkõige eesmärgiga teki-tada vaatajas edasisi küsimusi. Samas leiti näitusele kaasatud riikide iseseisvumis-lugudes ning eksponeeritud teoste vahel kohati tugevaid sarnasusi.

Näitus provotseeris vaatajaid, seades kahtluse alla ajalookirjutuses sageli esi-neva heroilise iseseisvumislooja identitee-dilooma narratiivi. Üheks selliseks näiteks on kunstniku Seán Keatingu teos „Vaade elektrijaama juurest ülesvoolu puuri-mismasina ja vagonetiga, Ardnacrusha“ (*Upstream of Powerhouse with Drilling Gang and Wagon Train, Ardnacrusha, 1926–1927*), mis illustreerib Iirimaa rahvusliku iden-titeedi kujundamist. Teosel on kujuta-tud ühte noore riigi moderniseerimise ambitsioonikat projekti, mis ei püüa esitada traditsioonilist vaadet Iirimaa iseseisvumisele. Riigi rahvusliku iden-titeedi loomine toimus kuraatori sõnul kunstis paljuskki just läbi tavainimeste, industrialiseerimise (tehased, masinad) ja muu taolise, mitte rahvuskangelaste kujutamise. Kissane'i sõnul eelnes Iirimaa vabanemise perioodile (1912–1923) küll pea 500-aastane Briti impeeriumi võimu

all kujunenud „vabaduse ajalugu“, mille jooksul ei loobutud Ühendkuningriigi valitsemisele vaatamata soovist iseseis-vuda. Siiski oli iseseisvusliikumine enne perioodi 1912–1923 marginaalne, mistõttu kunstis toimus oluline identiteediloomne just 20. sajandi I poolel.

Lisaks tõi Kissane välja sellel perioodil äsja iseseisvunud riikide kunstis tähel-datavad arengujooned (ametlik vs. mitte-ametlik kunstiloomne). Selles kontekstis ei tähistanud niisugune vastandus mitte riik-likult sätestatud tingimusi, milles tea-tud teemad on keelatud või lubatud, vaid juhib tähelepanu sellele, et riigid soosisid teadlikult tellimusi teatud kunstnikelt või kindlatel teemadel, mis mängisid riigi kuvandiloomes olulist rolli. Seejuures püüdis Kissane kaasata võrdselt nii mees-kui ka naiskunstnikke, mille puhul oli tasakaalu leidmine äärmiselt keeruline, kuna projekti kaasatud riikides on vähe näitusel püstitatud teemadega suhestu-vaid naisautoreid. Näitusele on küll ette heidetud liiga suurt mahtu ning käsitletud teemade üleküllust, kuid publikuarvu, uue teadmise ning rahvusvahelise koostöö poolest peetakse näituseprojekti äärmiselt edukaks.

Loenguosale järgnenud diskussioo-nis arutleti ennekõike paneelis osalenud päritoluriikide iseseisvumisprotsesside eripärade üle. Eesti kohta tõi Eva Piirimäe paneeldiskussioonis välja meie sarnasu-sed teiste Euroopa väikeriikidega, kuid samas juhtis tähelepanu ka mitmetele sisemistele vastuoludele. Ühe näitena tõi Piirimäe välja asjaolu, et Eesti alased, rah-vusliku identiteedi kujunemist ning ise-seisvumisprotsessi mõjutasid (ennekõike töötasid sellele vastu) tugevalt ka kohali-kud vähemusrahvused. Neist olulisimana tõi ta välja baltisakslased, kelle positsiooni ja arenguid võib samuti pidada rahvusliku

enesemääramise püüeteks. Omaette vastasseis tekkis ka nt kohalike bolševike ja teiste poliitiliste vaadete esindajate vahel. Nii baltisakslastele kui ka bolševikele vastandumine oli Piirimäe sõnul üks eestlaste enesemääramise viise. Eesti iseseisvumisprotsessis on mitmeid paralleele teiste Euroopa riikidega – seetõttu sobis Eesti näide ka näituse sisuga. Piirimäe viitas nii poliitilistele tingimustele (Esimese maailmasõja käigus tekkinud võimuvaakum) kui ka samas selleks ajaks tekkinud kultuurilisele initsiatiivile, mis löid eelduse Eesti iseseisvumiseks. Samas erines meie kogemus selgelt näiteks Norra omast, mida samuti diskussiooni raames põhjalikult käsitleti. Piirimäe väitis, et eestlaste rahvuslik enesemääramine toimus suurte ülemaailmsete liikumiste kõrval, nendest saadud impulsside kaudu ning samas neile vastandudes.

Lisaks käsitles Piirimäe eestlaste enesemääramise eripärana asjaolu, et iseseisvumisele eelnenud perioodil polnud võimalik toetuda minevikukogemusele, kunagisele iseseisvusele ega ajaloolisele mälestusele omariiklusest. Tõsi, sõdade vahelisel ajal üritati luua selleks mütoloogilist alust, kuid Esimese maailmasõja ajal seda Piirimäe sõnul siiski polnud. Eesti puhul saab tema arvates rääkida pigem lühikest aega kestnud enesemääramise hetkest suurte impeeriumide ja mitmete oluliste sündmuste seas ja vahel. Seda eriti mitmete teiste rahvaste ja riikide kõrval, kelle enesemääramise ja iseseisvumise protsess oli tunduvalt pikem ning nõrgemalt seotud „akendega“ keerulistes ja segastes ajahetkedes.

Ruth Hemstad arutles alustuseks asjaolude üle, mis oleksid toetanud ka Norra potentsiaalset sobivust toimunud näitusele (Norra teoseid näitusel polnud), kuna needsamad asjaolud kõnelesid sellele ka

otseselt vastu. Norra iseseisvumine erines mitmeski mõttes nii Eesti, Iirimaa kui ka teiste näitusele kaasatud riikide omast. 1814. aastani kuulus Norra Taani Kuningriigi koosseisu, mille järel võttis võimu üle Rootsi. Iseseisvumine leidis aset 1905. aastal. Idee iseseisvast Norrast tekkis 1880.–1890. aastatel ning rahvusliku identiteediloo kontekstis oli neil võimalik toetuda ka oma keskaegse/viikingiaegse omariikluse mälestusele. Rootsi võimu all olles ei esinenud Norras ka ränka rootsistamist ega võimupoolset allasurumist. Kõigest sellest lähtuvalt võiks Hemstadi sõnul Norra iseseisvumisprotsessi olulisimate muutuste perioodiks pidada 19. sajandit, mitte 20. sajandi algust, mil päriselt iseseisvuti. Seda protsessi saab pidada rahumeelseks ja loomulikuks arenguks, mitte pideva rõhumise vastureaktsiooniks.

Iirimaa vaatepunktile keskendus põhjalikumalt Seán Kissane, kes juhtis tähelepanu nii Iirimaa 500-aastasele „vabaduse ajaloo“ kui ka 1912.–1923. aastate toimimisele lõpliku iseseisvumise katalüsaatori või aktiivsema ja otsesema stardipositsioonina. Sealjuures arutles Kissane küsimuse üle, kuidas ja miks kujutavat kunsti ning kultuuri üldisemalt enesemääramise vahendina rakendati. Keskseks sai küsimus, milline peaks välja nägema iiri kultuuriline identiteet. Olulist rolli mängisid tema sõnul teosed, kus rakendati traditsiooniliste tegevuste kujutamiseks avangardi väljendusvahendeid: rõhutati nii iiri traditsioonilist pärandit kui pretendeeriti ka kaasaegsusele. Heaks näiteks on Margaret Clarke'i teos „Õmblejanna“ (*The Dressmaker*, 1924). Õlimaailil õmblejannat ning klienti kujutav stseen annab võimaluse piiluda 1920. aastate värskest iseseisvunud Iirimaa olustikku ning vaadelda kõrvalt samaaegselt traditsioonilist ning modernset suhet (õmbleja–klient).

Sarnast lähenemist võib tajuda ka paljude teiste näitusele kaasatud teoste ja riikide iseseisvumislugude puhul. See võimaldas kõnelenutel teha üldistavaid järeldusi oma päritoluriikide iseseisvuse kujunemise protsesside kohta. Nii Eesti, Norra kui ka Iirimaa iseseisvumisprotsessides oli mitmeid sarnasusi. Väikeriikide rahvusliku identiteedi kujunemist ning iseseisvumist on kõigi puhul mõjutanud mitmed suured välised tegurid (poliitilised tingimused, ajaloolised sündmused ja arengud). Siiski on kõigi kolme iseseisvumisprotsessi puhul ka ilmsed erinevused, nt Eestil ei olnud erinevalt Norrast võimalik toetuda mälestusele iseseisvast riigist. Iirimaa 500-aastane „vabaduse ajalugu“ toetas küll rahva iseseisvuspüüdlusi, kuid oli suuremas osas pigem marginaalne liikumine. Noorte iseseisvate riikide kunsti praktikas kasutati rahvusliku identiteedi kujundamiseks nii traditsioonilisi kui ka avangardi võtteid, fookusesse tõusis tavaanimene, industrialiseerimise sümbolid (masinad, tehased) jms. Kirjeldatust tulenevalt võib järeldada, et Iiri Moodsa Kunsti Muuseumis 2023. aastal avatud näitus „Enesemääramine: globaalne vaatenurk“ ning sellega kaasnenud vestlusring kõnetasid mitmekesist publikut ka väljaspool Iirimaad.

1. I–31. XII 2024

VÄLJAANDED

Eesti Kunstimuuseumi toimetised.

Tallinn: Eesti Kunstimuuseum,
2024, 224 lk.

Eesti linnaehituse ajalugu 1918–2020.

Koost Epp Lankots, Triin Ojari.
Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia,
2024, 516 lk.

Elisarion: Elisär von Kupffer.

Koost Andreas Kalkun, Kadi Polli,
Hannes Vinnal. Tallinn: Eesti
Kunstimuuseum, 2024, 120 lk.

Enn Põldroos. Kinnismõtete muuseum.

Koost Anders Härm. Tallinn: Eesti
Kunstimuuseum, 2024, 320 lk.

España Blanca y Negra: Hispaania maastikud Fortunyst Picassoni.

Koost Aleksandra Murre, Carlos
Alonso Pérez-Fajardo. Tallinn: Eesti
Kunstimuuseum, 2024, 160 lk.

Flow of Patterns. Works of Jaanus

Samma. Koost Krist Gruijthuisen.
Tallinn, Köln: Lagemik & Verlag
der Buchhandlung Walther und
Franz König, 2024, 312 lk.

Indrek Grigor. Donatella. Kris Lemsalu.

Tartu: Tartu Kunstimuuseum,
2024, 71 lk.

Joanna Hoffmann, Anna Pravdová.

Surrealism 100. Praha, Tartu
ja teised lood... Tartu: Tartu
Kunstimuuseum, 2024, 245 lk.

Mae Variksoo, Kadri Asmer.

Ilmar Malin. Igaviku hõõg. Tartu:
Tartu Kunstimuuseum, 2024, 156 lk.

Maria Kapajeva. Aastapikkune karje.

Tallinn: OPA! Publishing, 2024, 80 lk.

Muuseum+. Eesti muuseumide aastaraamat 2020–2022.

Koost Karen Jagodin. Tallinn: Eesti
Muuseumiühing, 2024, 170 lk.

Riides ja alasti. 110 aastat figuuriõpet Eesti Kunstiakadeemias.

Koost Reeli Kõiv. Tallinn: Eesti
Kunstiakadeemia, 2024, 288 lk.

Uneversum. Rütmid ja ruumid.

Koost Sandra Nuut. Tallinn:
Eesti Tarbekunsti- ja Disaini-
muuseum, 2024, 144 lk.

Urve Küttneri dialoogid loomingus.

Koost Heie Marie Treier. Tallinn:
Urve Küttner, 2024, 120 lk.

Varjatud maailmade avardumine.

Ida-Euroopa autsaiderkunst.
Koost Mari Vallikivi, Eva
Laantee Reintamm. Viljandi:
Kondase Keskus, 2024, 288 lk.

Ülo Sooster. Koost Liisa Kaljula,

Elnara Taidre. Tallinn: Eesti
Kunstimuuseum, 2024, 304 lk.

FILMID

Eesti rula lugu. MÕ ja Zbanski Kino, 65'.
Režissöörid Taavi Arus, Ivar Murd.

Jõgi ja kass. Euroopa kultuuripealinn
Tartu kogumikust Metsik Lõuna.
Vesilind, 13'. Režissöör Maria Aua.

Kunst ja külm sõda. Maagiline Masin,
85'. Režissöör Sandra Jõgeva.

Loov teadus. Piret Jaaks. Eesti
Kunstiakadeemia, Eesti Muusika- ja
Teatriakadeemia, TLÜ Balti filmi,
meedia ja kunstide instituut, 6:57.
Režissöör Rasmus Puksand.

Loov teadus. Liina Keevallik. Eesti
Kunstiakadeemia, Eesti Muusika- ja
Teatriakadeemia, TLÜ Balti filmi,
meedia ja kunstide instituut, 7:31.
Režissöör Rasmus Puksand.

Loov teadus. Elen Lotman. Eesti
Kunstiakadeemia, Eesti Muusika- ja
Teatriakadeemia, TLÜ Balti filmi,
meedia ja kunstide instituut, 6:53.
Režissöör Rasmus Puksand.

Loov teadus. Kärt Ojavee. Eesti
Kunstiakadeemia, Eesti Muusika- ja
Teatriakadeemia, TLÜ Balti filmi,
meedia ja kunstide instituut, 7:37.
Režissöör Rasmus Puksand.

Loov teadus. Jaanus Samma. Eesti
Kunstiakadeemia, Eesti Muusika- ja
Teatriakadeemia, TLÜ Balti filmi,
meedia ja kunstide instituut, 7:18.
Režissöör Rasmus Puksand.

Loov teadus. Juhan Uppin. Eesti
Kunstiakadeemia, Eesti Muusika- ja
Teatriakadeemia, TLÜ Balti filmi,
meedia ja kunstide instituut, 7:06.
Režissöör Rasmus Puksand.

Ma sündisin garaazis. Acuba film,
65'. Režissöör-stsenarist-
produtsent Arko Okk.

Maja. Euroopa kultuuripealinn Tartu
kogumikust Metsik Lõuna. Allfilm,
15'. Režissöör Carl Olsson.

Skulptuuride sosinad. BFM, 13'.
Režissöör Ksenia Buzhetskaya.

Ära karda kunsti. BFM, 8'. Režissöör
Nicole-Mari Gorlatš.

KONVERENTSID JA SEMINARID

Seminar „Ebamugavad lood: Hella
Wuolijoki ja Asja Läcise juhtumid“.
25. III 2024 Eesti Kunstiakadeemias.

Eesti Kunstimuuseumi ja Eesti
Kunstiteadlaste ja Kuraatorite
Ühingu (EKKÜ) seminar „Enn
Põldroos ja tema aeg“. 2. IV 2024
Kumu kunstimuuseumis.

Eesti Kunstiakadeemia doktorikooli
konverents 5. IV 2024 Eesti
Kunstiakadeemias.

Eesti humanitaarteaduste I
aastakonverents. 10.–12. IV
2024 Tallinna Ülikoolis.

Konverents „Sürrealism 100“ 14. V
2024 Eesti Rahva Muuseumis.

EKA Kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi uurimisseminar
David Vseviovi 75. sünnipäeva puhul
30. V 2024 Eesti Kunstiakadeemias.

Nüüdiskultuuri uurimise töörühma
konverents „Cultural heterologies
and democracy II. Transitions and
Transformations in Post-Socialist
Cultures in the 1980s and 1990s”
26.–28. VI 2024
Eesti Kunstiakadeemias.

Veebiseminar „Westsplaining in
Art History“ 28. VI 2024.

Nõukogude uuringute välksümposium
Nõval 8. VIII 2024.

Tartu Kunstimuuseumi sümposium
„Kunst loob lähedust“
9. VIII 2024 Palupera Põhikoolis.

Eesti Muuseumiühingu ja ICOM Eesti
konverents „Kellele kuuluvad
kogud“ Paides 16.–17. IX 2024.

Rahvusvahelise Muuseumiühingu
(ICOM) näituste osakonna (ICEE)
aastakonverents
30. IX–2. X 2024
Eesti Rahva Muuseumis.

Konverents „Borders, Margins,
Cartographies: Transnational
Modernist Women’s Writing“
4.–5. X 2024 Tartu Ülikoolis.

Balti kunstiajaloo konverents „Baltic
Art Histories: roles, references,
relations“ 4.–5. X 2024 Vilniuses.

EKA Kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi uurimisseminar: Rahul Sharma „Post-Cinema in Gallery Spaces: Films of Amit Dutta“
24. X 2024 Eesti Kunstiakadeemias.

Sarja „Etüüde nüüdiskultuurist“
konverents „Tondid, hundid,
tõved ja katk. Rehepapp ehk
November“ 25. XI 2024 Tallinna
Kirjanike Maja musta laega saalis.

Nüüdiskultuuri uurimise töörühma
sümposium „Kadunud ajas
nagu pisarad viimas.
Sümposium postmodernismist
üleminekuajal ja nüüd“
6. XII 2024 Tartu Elektriteatris.

Konverents „Boris Bernstein 100“
17. XII 2024 Eesti Kunstiakadeemias.

KAITSTUD VÄITEKIRJAD

EESTI KUNSTIAKADEEMIA

Gregor Taul, doktoritöö „Monumentality
Trouble. Monumental-Decorative
Art in Late Soviet Estonia,
Latvia and Lithuania“. Juhendaja
dr Anu Allas. Kaitstud Eesti
Kunstiakadeemias kunstiteaduse ja
visuaalkultuuri uuringute erialal.

Nesli Hazal Oktay, doktoritöö „Far-away
bodies: Co-creating Design(s) in and
for Remote Intimacy“. Juhendajad dr
Kristi Kuusk ja prof Danielle Wilde.
Kaitstud Eesti Kunstiakadeemias
kunsti ja disaini erialal.

Hasso Krull, doktoritöö „Kosmiline trikster eesti mütoloogias“. Juhendajad prof Virve Sarapik ja dr Margus Ott. Kaitstud Eesti Kunstiakadeemias kunstiteaduse ja visuaalkultuuri uuringute erialal.

Ulvi Haagensen, doktoritöö „In the In-Between: Explorations into the Line Between Art and Everyday Life as Seen Through the Eyes of a Practising Visual Artist“. Juhendajad dr Liina Unt ja dr Jan Guy. Kaitstud Eesti Kunstiakadeemias kunsti ja disaini erialal.

Reigo Kuivjõgi, magistritöö „Noor“ või „Esilekerkiv kunstnik“? – tänaste Eesti kunstnike võimalused kunstiturul galerii Art@Tonic näitel“. Juhendajad dr Kristina Jõekalda ja mag Triin Metsla. Kaitstud Eesti Kunstiakadeemias kunstiteaduse ja visuaalkultuuri uuringute erialal.

Magdaleena Maasik, magistritöö „Moraalihoidjad ja naised kirklikes“. Feministlik seksitöö teemaline näitus kunstimuuseumis“. Juhendaja dr Rebeka Põldsam ja mag Aet Kuusik. Kaitstud Eesti Kunstiakadeemias kunstiteaduse ja visuaalkultuuri uuringute erialal.

Regina Mets, magistritöö „Täiskasvanute kunstiteadlikkuse arendamise võimalused Eesti Kunstimuuseumi muuseumiprogrammide näitel“. Juhendaja Maarin Ektermann. Kaitstud Eesti Kunstiakadeemias kunstiteaduse ja visuaalkultuuri uuringute erialal.

Siim Raie, magistritöö „Miks ostetakse kunsti? Eesti kunstiosjate identiteedikujundamise motiivid tänapäeval“. Juhendaja dr Raili Nugin. Kaitstud Eesti Kunstiakadeemias kunstiteaduse ja visuaalkultuuri uuringute erialal.

Mae Variksoo, magistritöö „„Armistunud pale“: materiaalsest ja immateriaalsest kaost Tartu Kunstimuuseumi kogu näitel“. Juhendaja dr Anu Allas. Kaitstud Eesti Kunstiakadeemias .

Marta Marita Lauri, magistritöö „Magical Realism, Trauma, and Memory in Yoko Ogawa's „The Memory Police““. Juhendajad prof Eneken Laanes ja dr Alari Allik. Kaitstud Eesti Kunstiakadeemia ja Tallinna Ülikooli ühisõppekaval „Kirjandus-, visuaalkultuuri ja filmiteooria“.

Amitié Lee, magistritöö „The Representations of AI and Power Dynamics in Select Films: Exploring Societal Concerns and Anxieties“. Juhendaja dr Teet Teinemaa. Kaitstud Eesti Kunstiakadeemia ja Tallinna Ülikooli ühisõppekaval „Kirjandus-, visuaalkultuuri ja filmiteooria“.

Helen Murd, magistritöö „Documentary and Gaze: a Look Into the Depiction of Women In *Savvusanna Sõsarad* and *Ward 81*“. Juhendaja prof Daniele Monticelli ja prof Eneken Laanes. Kaitstud Eesti Kunstiakadeemia ja Tallinna Ülikooli ühisõppekaval „Kirjandus-, visuaalkultuuri ja filmiteooria“.

Suphon Niamkamnoet, magistritöö
„Armastus, tõde ja kino: armastuse
uurimine mitteinimliku
vaatenurga kaudu.“ Juhendaja
dr Kristiine Kikas. Kaitstud Eesti
Kunstiakadeemia ja Tallinna
Ülikooli ühisõppekaval „Kirjandus-,
visuaalkultuuri ja filmiteooria“.

Prachi Sarmalkar, magistritöö „The
Greys of Black and White
Cinema: An Expository Analysis
of Black-and-white Aesthetic
in (Mills, 2021)“. Juhendaja dr
Teet Teinemaa. Kaitstud Eesti
Kunstiakadeemia ja Tallinna
Ülikooli ühisõppekaval „Kirjandus-,
visuaalkultuuri ja filmiteooria“.

Olha Stovpivska, magistritöö „Valu ja
kannatuse kujutamine Ukraina
kaasaegses visuaalses kunstis
Evgeny Maloletka ja Kateryna
Lysovenko tööde näitel“. Juhendaja
dr Regina-Nino Mion. Kaitstud
Eesti Kunstiakadeemia ja Tallinna
Ülikooli ühisõppekaval „Kirjandus-,
visuaalkultuuri ja filmiteooria“.

TARTU ÜLIKOOL

Martin Oja, doktoritöö „Semiotics
of Multimodal Conflict:
Modes, Modalities and Audio-
Visual Incongruence in
Feature Film“. Juhendaja prof
Peeter Torop. Kaitstud Tartu
Ülikoolis semiootika erialal.

Raimond-Hendrik Tunnel, doktoritöö
„Video Game Design and
Development Bachelor's Curriculum
for Estonia“. Juhendaja dr Ulrich

Norbisrath. Kaitstud Tartu
Ülikoolis informaatika erialal.

Digne Üdre-Lielbārde, doktoritöö
„The Latvian Folk Ornament and
Mythology Nexus as Revival:
Contested Historical Layers,
Visualized Ideologies, and
Commodified Creativity“. Juhendaja
dr Elo-Hanna Seljamaa. Kaitstud
Tartu Ülikoolis folkloristika erialal.

Liina Kinks, magistritöö „Loova
tehisintellekti kasutamise võimalik
mõju kujutava kunsti valdkonnale
Eesti näitel“. Juhendaja mag
Kadri Asmer. Kaitstud Tartu
Ülikoolis etnoloogia erialal.

Hildegard Reimann, magistritöö „Teiste
liikide perspektiivi kogemise
võimalikkusest. Biotoopia
jalutuskäigud linnaruumis“. Juhendajad dr Aet Annist ja
dr Ester Bardone. Kaitstud Tartu
Ülikoolis etnoloogia erialal.

Grete Tiigiste, magistritöö „Tallinn
täispurjes. Linna muutev
olümpiaehitus“. Juhendaja
mag Anu Ormisson-Lahe. Kaitstud
Tartu Ülikoolis kunstiajaloo erialal.

Serhii Yershychkin, magistritöö „Visual
Techniques for Storytelling“. Juhendajad mag Svetlana
Bogomolova ja mag Taavet Jansen. Kaitstud Tartu Ülikooli Viljandi
Kultuuriakadeemias heli- ja
visuaaltehnoloogia erialal.

TALLINNA ÜLIKOOI

Jaana Davidjants, doktoritöö

„Participatory Social Media-Based Multimodal Storytelling of War and Conflict“. Juhendajad prof Daniele Monticelli ja prof Katrin Tiidenberg. Kaitstud Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste instituudis.

Aleksandra Ianchenko, doktoritöö

„Estranging Trams: Atmospheres of Trams in Art“. Juhendajad prof Tauri Tuvikene ja prof Jason Finch. Kaitstud Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste instituudis.

Lola Annabel Kass, doktoritöö „Inetuse ilu. Eesti dekadentsikunst 20. sajandi esimesel poolel“. Juhendajad dr Mirjam Hinrikus ja prof Kersti Markus. Kaitstud Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste instituudis.

Michael Andrew Keerdo-Dawson, doktoritöö „Drama & Anti-Drama: The Intervention of Interactivity in the Story Development Process for a Narrative Film, *The Limits of Consent*“. Juhendajad dr Dirk Hoyer ja prof Craig Batty. Kaitstud Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste instituudis.

Kadri Alesmaa-Visnap, magistritöö

„Riiklik kultuuripoliitika ja eesti kunstivälja kujundamine. Arengukava „Kultuur 2020“ rakendamise näitel“. Juhendaja dr Egge Kulbok-Lattik. Kaitstud Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste instituudis.

Kati Sarapik, magistritöö „Turistlik pilk ja flaneerimine: Carl Sarapi ja Hans Voolmanni 1930ndate Tallinna vanalinna fotode analüüs“. Juhendaja dr Kadri Kasemets. Kaitstud Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste instituudis.

Kerim Sütçü, magistritöö „Russian-speaking Young People's Perception of Soviet Monuments in Tallinn After the Full-scale Invasion of Ukraine“. Juhendajad prof Karsten Brüggemann ja prof Linda Kaljundi. Kaitstud Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste instituudis.

Aili Tammaru, magistritöö „Avaliku ruumi planeerimise võimalikkusest veekogude kallastel Eestis“. Juhendaja dr Tarmo Pikner. Kaitstud Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste instituudis.

Katrin-Helen Uulits, magistritöö „Pilt ja vaataja. Kolm propaganda plakatit Ġamāl ‘Abd ‘al-Nāṣir’i aegsest Egiptusest“. Juhendajad prof Kersti Markus ja mag Üllar Peterson. Kaitstud Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste instituudis.

Janar Vääk, magistritöö „Võimu visuaalne kujutamine Sassaniidide ja Rooma impeeriumis“. Juhendaja prof Kersti Markus. Kaitstud Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste instituudis.

Tiina Abel

tiina.abel@artun.ee

Kunstiajaloolane ja kuraator; usuteaduse magister.

Art historian and curator; MA in theology.

Epp Annus

eppannus@tlu.ee

Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste instituudi vanemteadur;

filosoofiadoktor eesti kirjanduse erialal.

Associate Professor, School of Humanities, Tallinn

University; PhD in Estonian Literature.

Timo Huusko

timo.huusko@gmail.com

Soome Rahvusgalerii Ateneumi kunstimuuseumi kogude

peakuraator; filosoofiadoktor kunstiajaloo.

Chief Curator of Collections in Ateneum Art Museum / Finnish

National Gallery in Helsinki; PhD in art history.

Linda Kaljundi

linda.kaljundi@artun.ee

Eesti Kunstiakadeemia teadusprorektor; filosoofiadoktor ajaloo.

Vice rector for research of the Estonian Academy of Arts; PhD in history.

Lola Annabel Kass

lola.annabel.kass@gmail.com

Kunstiteadlane, galerist ja kunstnik; filosoofiadoktor kunstiajaloo.

Art historian, gallerist and artist, PhD in art history.

Andres Kurg

andres.kurg@artun.ee

Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi

juhataja ja professor; filosoofiadoktor arhitektuuriajaloo.

Professor and head of the Institute of Art History and Visual Culture,

Estonian Academy of Arts; PhD in architecture history.

Maria Elisabeth Leemet

maria.leemet@artun.ee

Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse ja visuaalkultuuri magistrant.

MA student of the Institute of Art History and Visual

Culture, Estonian Academy of Arts.

Kadri Leetmaa

kadri.leetmaa@ut.ee

Tartu Ülikooli ökoloogia ja maateaduste instituudi geograafia osakonna

juhataja ja kaasprofessor; filosoofiadoktor inimgeograafias.

Associate professor and head of Department of Geography, Institute of Ecology

and Earth Sciences of University of Tartu; PhD in human geography.

Leo Luks

leoluks@hotmail.ee

Filosoof, kirjandusuuriija ja kirjanik, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse

vanemteadur, Eesti Maaülikooli õppejõud.

Philosopher, literature researcher and writer, senior researcher at Under and

Tuglas Literature Center, lecturer at the Estonian University of Life Sciences.

Aare Pilv

pilvaare@gmail.com

Kirjandusteadlane, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse nooremteadur-doktorant.

Literature researcher, PhD student and junior researcher

at Under and Tuglas Literature Centre.

Johanna Ross

johanna@keeljakirjandus.ee

Ajakirja Keel ja Kirjandus peatoimetaja, Tallinna Ülikooli

külalisteadur; filosoofiadoktor eesti kirjanduses.

Editor-in-chief of the journal *Keel ja Kirjandus* ('Language and Literature'),

guest researcher of Tallinn University; PhD in Estonian literature.

Johannes Saar

johannes.saar@artun.ee

Kunstikriitik, Eesti Kunstiakadeemia õppejõud ja teadur; meedia ja

kommunikatsiooni doktor.

Art critic, lecturer and researcher at the Estonian Academy of Arts; PhD in media

and communication.

Karina Simonson

karina.simonson@fsf.vu.lt

Kunstiajaloolane, Vilniuse ülikooli Aasia ja kultuurideülestes uuringute instituut.

Art historian, Institute of Asian and Transcultural Studies, Vilnius University.

Kai Stahl

kai.stahl@utu.fi

Kunstiteadlane, Turu ülikooli järeldoktorant.

Art historian, postdoctoral researcher at the University of Turku.

Tõnis Tatar

tonis.tatar@ut.ee

Tartu Ülikooli kunstiajaloo osakonna lektor; filosoofiadoktor kunstiajaloos.

Lecturer at the Department of Art History of the University of Tartu;

PhD in Art History.

Ülo Valk

ulo.valk@ut.ee

Tartu Ülikooli kultuuriteaduste instituudi eesti ja võrdleva rahvaluule professor; keeleteaduse doktor.

Professor of Estonian and Comparative Folklore at the Institute of Cultural Research, University of Tartu; PhD in philology.

Kai Vallikivi

kai.vallikivi@artun.ee

Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi magistrant.

MA student at the Institute of Art History and Visual Culture, Estonian Academy of Arts.

Margus Vihalem

margus.vihalem@tlu.ee

Tallinna Ülikooli filosoofiadotsent; filosoofiadoktor.

Associate professor of philosophy at Tallinn University; PhD in philosophy.

Neli numbrit aastas ilmuv *Kunstiteaduslikke Uurimusi* avaldab originaaluurimusi kunstiajaloo, -teooria ja visuaalkultuuri vallast, erialaste raamatute ja sündmuste ülevaateid. Ajakiri on eelretsenseeritav, käsikiri avaldatakse kahe positiivse anonüümse retsensiooni korral.

Artikli soovitatav pikkus on üks autoripoogen (40 000 täheruumi), resümee pikkus 4–6 lehekülge (7200–10 800 täheruumi). Eestikeelse artikli resümee võib olla kas inglise või saksa keeles, võõrkeelse artikli resümee on eesti keeles.

Käsit kirjajad saata elektrooniliselt (Wordi formaadis failina) aadressil: ingrid.ruudi@artun.ee (Ingrid Ruudi, peatoimetaja)

Illustratsioonid (kuni kümme) esitada digitaalselt. Eelistatud on tif- ja eps-formaadid (resolutsiooniga 300 dpi, joonistel 1200 dpi). Artikli tekstis tuleb ära märkida viited illustratsioonidele, allkirjad koos muude andmetega (teose asukoht, aasta, tehnika, foto autor ja aasta) anda eraldi artikli lõpus. Illustratiivse jm materjalide autoriõiguste kasutamise eest vastutab artikli autor.

Artiklites palume kasutada joonealust viitesüsteemi, mis järgib senist Kunstiteaduslike Uurimuste traditsiooni. Põhitekstis anda isikunimed esmakordsel mainimisel koos eesnimega. Tsitaadid, raamatute ja artiklite pealkirjad on tavakirjas jutumärkides, võõrkeelsed fraasid ja tsitaadid kursiivis.

Quarterly journal *Studies on Art and Architecture* publishes original scholarly papers on art history and theory and visual culture, as well as review articles. Contributions will be considered by the Editorial Board and will be submitted for anonymous peer reviews.

Articles submitted for publication and all editorial inquiries should be addressed to: *Studies on Art and Architecture* Institute of Art History and Visual Culture, Estonian Academy of Arts Põhja puistee 7, Tallinn 10412 e-mail: ingrid.ruudi@artun.ee (Ingrid Ruudi, Editor-in-Chief)

Articles should run approximately twenty-two pages (about 40,000 characters), with a summary of an additional four to six pages (7,200–10,800 characters).

Illustrations (up to ten) should be supplied as high-quality digital files. The text should include references to illustrations; a full list of captions with relevant data (e.g., information required for reproduction permission to be granted, in case of a reproduction the location of the original, author of photo, year, etc.) must be provided separately at the end of the article. Authors are responsible for obtaining permission to use any copyrighted material.

The references should be formatted in a footnote system, following the tradition of *Studies on Art and Architecture*. In the text, a person's full name should be given on first appearance. Quotations, book and journal titles are in normal lettering and in single quotes, phrases and citations in foreign languages in italics. Emphases in the text should be marked with underlining.



Hind 7 eurot

