

**TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIA TEADUSKOND
AJALOO OSAKOND
KUNSTIAJALOO ÕPPETOOL**

Ingrid Sahk

**Loodus pildis
Maastikumotiivid eesti kunstis 1890-1919**

Magistritöö

Juhendaja: Juta Kevallik, MA

TARTU 2005

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. Eellugu	9
1.1. Kuidas vaadata maastikku? Maastikumotiividest kunstiajaloos	9
1.1.2. Ideaalmaastik versus naturalistlik maastik.....	10
1.1.2. Romantismi motiivid.....	12
1.1.3. Maastik kui tekst	15
1.2. Maastikust 19. sajandi Eesti kunstis	17
1.2.1. Baltisaksa kunstnikud ja Eesti motiiv	19
1.2.2. Motiivid võõrsilt.....	21
1.2.3. Esimesed eesti kunstnikud. Kunstisituatsioon 19. sajandi lõpul.....	22
1.3. Motiiv ja maastik 20. sajandi algul	24
1.3.1. Eesti kunst 20. sajandi algul.....	28
2. Maastiku ruumid	30
2.1. Meeleoluruum	30
2.1.1. Meelolumaastiku tunnused.....	32
2.1.2. Meeleolumaastik eesti kunstis.....	34
2.2. Rändamise ruum	37
2.2.1. Populaarsed paigad.....	37
2.2.2. Motiivi valik ja koht.....	39
2.2.3. Reisipildid	41
2.3. Varjumise ruum. Linn maa varjus	42
2.3.1. Linn ja maa. Linnamotiivid.....	43
3. Motiivid maastikus	50
3.1. Puud ja metsad	50
3.1.1. Mets.....	50
3.1.2. Üksik puu	57
3.1.3. Puudega raamitud vaated – struktuur ja tähendus.....	59
3.1.4. Põhjamaisus.....	63
3.2. Veelilmad. Peegelmaastikud	67
3.3. Põhjavaalgus. Päike	72
3.3.1. Valgete ööde motiiv	73
3.3.2. Päike.....	75
3.4. Inimene ja maastik. Rändaja	77
3.4.1. Rändaja.....	78
4. Eesti maastiku motiiv ja retseptsioon	82
4.1. Maastik kui rahvusidentiteedi kandja	82
4.2. Eesti maastiku motiiv	85
4.3. Maastiku retseptsioon	92
4.3.1. Looduse kujutamisest.....	93
4.3.2. Rahvuslikkuse küsimus.....	95
Kokkuvõte	99
Kasutatud kirjandus ja allikad	102
Lisad	109
Summary	137

Sissejuhatus

Maastikule kunstis võib läheneda mitmeti. Magistritöö “Loodus pildis. Maastikumotiivid eesti kunstis 1890-1919” tõukub huvist üksikute motiivide vastu maastikupiltidel, nende tähendusest ja mõjust 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse eesti kunstis. Milleks peaks üldse maastikust tähendusi otsima? Käesoleva teema valikul on mitu lähtekohta. Ühelt poolt soov leida uusi vaatenurki 20. sajandi alguskümnenditele, mis on eesti kunsti ajaloos palju tähelepanu ning käsitlusi pälvinud periood. Sellist uudset vaadet pakub motiivide kaudu maastikupiltidele lähenemine, mida pole eesti kunstiteadlaste poolt palju rakendatud. Teiseks põhjuseks oli huvi maastiku kunstis esinemise viiside vastu, eeldades, et loodus pildis pole mitte neutraalne ning “puhas”, vaid toimib kujundi ja märgina, vahendab kultuurilisi hoiakuid ja eelistusi.

Olen seisukohal, et mitte iga kunstiloolise perioodi maastikumotiivide uurimine ei pruugi olla ühtviisi tulemuslik. Motiivikeskset uurimissuunda toetab ka ajastu valik. Teatavasti domineerisid 20. sajandi alguse eesti kunstis uusromantilised ja sümbolismihõngulised kunstisuundumused, mis annavad põhjust suhtuda tähelepanelikult ka tollaste looduspiltide kujundikeelde. Lääne-Euroopa kunstitraditsioonide ning –uuenduste tundma õppimine, kunstilinnades ringi rändamine avasid kunstnike pilgud erinevatele ideedele ja motiividele. Väliste eeskujude ja mõjude kõrval oli samal ajal oluline oma näo ning põhimõtete määratlemine. Sellel intensiivsete arengute ja otsingute perioodil jõudsid eesti kunsti korruga mitmete kunstivoolude tunnused. Olulised ja mõjuavaldavad tollases eesti kunstis olid nii juugend, sümbolism kui rahvusromantism. Õppimise ja rändamise ajastu tõi kaasa vaheldusrikka motiivistiku, millest siiski on põhjust otsida teatud ühisjooni.

Magistritöö on edasiarendus 2000. aastal kaitstud bakalaureusetööst, mis toetus eesti maalikunsti näidetele. Käesolevas töös on lisaks maalidele uuritud ka joonistusi. Motiivide analüüsi kõrval on põhjalikumalt käsitletud maastiku tõlgendamise teoreetilisi küsimusi ning motiivide ajaloolist kujunemist. Töö põhiosas, mis keskendub ühele eesti kunsti perioodile, aastatele 1890-1919, on esmaseks ülesandeks analüüsida ajastule omaseid maastikumotiive ning nende haakumist kunstisuundumustega. Selle kõrval jälgitakse eriti tähelepanelikult põhjamaisuse avaldumist maastikumotiivides, otsides kinnitust varasemate uurijate poolt välja öeldud mõttele 20. sajandi algusest kui põhjamaise maastiku ajajärgust eesti kunstis. Nimetatud küsimuste kaudu peaks olema võimalik teha järeldusi ka eesti kunsti maastikumotiivide eripära kohta võrreldes teiste maade näidetega.

Motiiv ja maastik. Püstitatud küsimustest nähtub, et magistritöö põhiosa tegeleb motiivide uurimisega. Sissejuhatava peatüki teljeks on maastiku kunstiajaloolise kujunemise jälgimine. Mõistete *maastikužanr* ja *maastikumotiiv* vahele pole antud töös tõmmatud ranget piiri, kuivõrd mõlemad on kunstis omavahel tihedalt seotud. Maastiku kui žanri kujunemisega on seotud motiivide eelistused, esteetiline suhtumine loodusesse jt küsimused, mis loovad tausta maastikumotiivide mõistmiseks. Samuti puudutavad maastikumotiivide uurimise põhjal tehtud järeldused maastikužanri laiemalt. Sellest tulenevalt on käesolevas magistritöös motiividega kõrvuti peatutud maastiku teemat laiemalt haaravatel küsimustel.

Töö keskne mõiste *motiiv* leiab kasutamist nii kitsamas - pildi element, üks osa pildist (nt puu, päike) - kui laiemas pildi teema tähenduses (nt linnamotiiv, Eesti motiiv). Selline küllaltki vaba termini kasutus lähtub materjalist ning soovist avada mõlemaid külgi maastiku kujutamisel kunstis. Teiste magistritöös olulisemate mõistete (uusromantism, põhjamaisus) selgitused on antud jooksvalt peatükkides.

Ajalised piirid. Magistritöös motiivianalüüsis osalevad eesti kunstnike teosed pärinevad aastatest 1890–1919. Seega on tegu ühe tervikliku perioodi, mitte pika arenguloo käsitlemisega. Perioodi ülempiiriks on 1919. aasta, mil toimunud Eesti kunsti ülevaatenäitust on traditsiooniliselt käsitletud eesti kunstiloo ühe etapi lõpuna. Sissejuhatava peatüki ajalised piirid on laiemad, hõlmates olulisemaid maastikumotiive euroopa kunstis renessansist kuni 20. sajandi alguseni.

Meetod. Käesolevas magistritöös ei ole kasutatud ühte metodoloogilist lähtekohta, vaid kombineeritud erinevaid lähenemisviise. Idee motiiviuurimuslikuks käsitlemiseks pärineb saksa kunstiteaduses tuntud *Motivkunde*-st, mis rakendab nii ikonograafilisi meetodeid kui motiivide statistilist analüüsi. Käesolevas magistritöös on põhirõhk motiivide võrdleva analüüsil. Nii on eesti kunsti motiivide kõrvale toodud näiteid Põhjamaade ja saksa kunstist. Motiivi juures antakse esmalt selle kujunemislugu, asudes seejärel eesti kunsti näidete interpreteerimisele. Motiivide tähenduste tõlgendamisel on toetutud sarnastele motiivinäidetele. Kindlasti ei tule käesolevas uurimuses esitatud motiivide interpreteeringuid samastada kunstnikepoolsete teadlike kavatsustega. Küll aga peegeldavad motiivid endas ajastu meeleolusid ning kunstikontseptsioone. Abistava materjalina ajastuomase loodusetunnetuse taastamiseks on kasutatud näiteid 20. sajandi alguse eesti kirjandusest.

Võrdleva vaatluse juures kerkib paratamatult esile küsimus võimalikest eeskujudest ja motiivide levikust. Sellele intrigeerivale probleemile ühese vastuse leidmine on aga keeruline. Sarnaste motiivide leidmine eri kunstnike piltidel ei osuta veel otsesele laenamisele või teadlikule jäljendamisele. Motiivid võivad levida kolmandate tööde kaudu, on ka palju nõ

tüüpmotiive, mida ikka ja jälle kasutatakse ebateadlikult, ilma konkreetse eeskuju või impulsita. Magistritöös on võimaluse korral viidatud üksikutele maastikumotiividele eeskuju andnud ideedele ning kunstiteostele, kuid see pole seatud eraldi eesmärgiks.

Struktuur. Magistritöö on jaotatud neljaks peatükiks, mis avavad erinevaid maastikumotiive puudutavaid teemasid ning küsimusi. Esimese peatüki ülesandeks on anda sissejuhatus teemasse, tuues maastikužanri kujunemisloo taustal esile tähtsamad maastikumotiivid- ja tüübid Lääne-Euroopa kunstis ja Eesti 19. sajandi kunstis. Samuti antakse täpsem iseloomustus maastiku rollile 20. sajandi alguses.

Teine peatükk keskendub konkreetsemalt uuritavale perioodile. Välja tuuakse kolm teemat, mis olid 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi algul maastiku kujutamisel olulised ning mõjutasid motiivide kujunemist ja valikuid. Esimesena uuritakse meeleolumaastiku kui ühe tollal moes olnud maastikutüübi tunnuseid. Teisena võetakse vaatluse alla eesti kunstnike reisimise ruum ning selle seos maastikumotiividega. Kolmandana leiab käsitlemist linna ja maa teema ning linnakujundi positsioon ja tähendus eesti kunstnike töödel.

Kolmas peatükk hõlmab üksikuid maastikumotiive. Esitatud valikus on toodud välja mõjuvamad ning nõ põhjamaisemad motiivid (*mets, põhjavalgus* jt). Uuritakse motiivide tähendusi ja eeskujusid omas ajas, kõrvutades neid Põhjamaade ja saksa kunsti näidetega. Lähemalt kirjutatakse lahti ka põhjamaisuse teema. Tinglikult võibki kolmandat peatükki nimetada põhjamaiste motiivide peatükiks.

Neljandas ja viimases osas uuritakse Eesti maastiku motiive rahvusideoloogilisest aspektist. Eesmärgiks on selgitada kodumaise maastiku tähendust rahvusromantismi perioodil. Erinevaid suhtumisi rahvusliku kunsti küsimusse ja kodumaa looduse kujutamisse jälgitakse omaaegse kunstinäituste retseptiooni kaudu.

Magistritöö lisadeks on reproduktsioonid. Pildimaterjali esitamisel on püütud jälgida ülevaatlikkust, et iga motiivitüüp oleks reproduktsioonidega kaetud. Kunstiteose esmasel nimetamisel tekstis on üldjuhul esitatud ka andmed töö kohta: dateering, tehnika (kui tegu pole õlimaaliga), kuuluvus muuseumikogusse ning reproduktsiooni number lisas.

Kasutatud kirjandus. Historiograafia. Üksnes maastikumotiivi põhiseid uurimusi on senises kunstiteaduses vähe tehtud. Samas leiab maastikel kujutatu tähendust puuduvat pea igast maastiku kunstiajaloolisest käsitlusest. Õeldu kehtib nii väliskunstist kui eesti kunstist kirjutatu kohta. Seepärast on magistritöös kasutatud kirjanduse hulgas üksikute motiivuurimuslike artiklite kõrval olulisel kohal maastikužanri uurimused.

Põhiküsimustes maastiku kui žanri kujunemisel Lääne-Euroopa kunstis esindab uuemat vaatenurka Malcolm Andrewsi “Landscape and Western Art”¹. Andrews vaatleb maastikupiltide ajaloolist kujunemist läbi erinevate teemade (Raamides vaadet; Maastik ja poliitika), jälgides tundlikult sotsiaalsete ja majanduslike tegurite osa erinevate maastikutüüpide tekkimisel.

19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse kunsti käsitlemisel on magistritöö autorile inspiratsiooni pakkunud kaks Põhjamaade maastikumaali uurijat: Roald Nasgaard² ja Torsten Gunnarsson³. Roald Nasgaardi Põhjamaade sümbolistliku maastikumaali käsitus on huvitav just võrdleva meetodi poolest. Ta kõrvutab sümbolistliku maastikutunnetust 19. sajandi romantismi motiividega ning Kanada kunsti näidetega 20. sajandi algul. R. Nasgaardile on magistritöö autor toetunud Põhjamaade sümbolistliku maastikumaali iseloomustavates seisukohtades.

T. Gunnarssoni uurimus hõlmab laiemalt maastikku 19. sajandi Põhjamaade kunstis, iseloomustades ning jälgides muutusi klassikalisest maastikust sümbolistliku looduspildini. Gunnarsson küll peab võimalikuks teatud ühisjoonte olemasolu Põhjamaade maastikumaalis, kuid rõhutab enam ajaloolistest ja kultuurilistest oludest tingitud põhimõttelisi erinevusi. Võrreldes Nasgaardiga, kes keskendub rohkem Põhjamaade sümbolistliku maastikumaali ühistunnuste leidmisele, kaldub Gunnarsson Põhjamaade kunstipildi sisemiste erinevuste toonitamisele, nähes ühisosa üldistes protsessides, kuid mitte niivõrd maastikumaali stiilitunnustes ja motiivides.

Lisaks nimetatud kahele autorile tuleb esile tõsta mitmeid näituste katalooge, kus lisaks reprodutseeritud pildimaterjalile on ilmunud põhjalikud teemakohased artiklid.⁴ Suureks abiks on olnud Põhjamaade sajandivahetuse kunsti näituste kataloogid-artiklite kogumikud, mis aitasid kujundada laiemat tausta motiividele, nii teoreetilise kui visuaalse poole pealt.⁵ Ja viimasena, kuid mitte vähimana, tuleb mainida maastiku nõ uuemat lugemist

¹ Andrews, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford University Press, 1999

² Nasgaard, Roald. *The mystic North: symbolist landscape painting in northern Europe and North America 1890-1940*. Art Gallery of Ontario, University of Toronto Press, 1984

³ Gunnarsson, Torsten. *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*. New Haven, London: Yale University Press, 1998; Gunnarsson, Torsten. *Äussere und innere Landschaft. Über den Durchbruch der Stimmungskunst in Schweden. - Landschaft als Kosmos der Seele*. Wallraf-Richartz-Museum [Kataloog], Köln, 1998

⁴ Nt: *Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald*. [Kataloog]. Berlin, 1987

⁵ Nt: Varnadoe, Kirk. *Nationalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art. - Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910*. [Kataloog] Ed. by K. Varnadoe. New York: Brooklyn Museum, 1982, p 13-15

esindavaid käsitlusi, eelkõige W. J. T. Mitchell'i kirjutisi, mis aitasid hoida erksat pilku maastikupiltide varjatud tähenduste suhtes.⁶

Eestikeelsest kirjandusest on leidnud kasutamist ja viitamist suurem osa perioodi kohta kirjutatust. Kunstnike elulooliste andmete osas on toetunud monograafiatele. Eelkõige tuleb mainida Evi Pihlaku 20. sajandi alguse põlvkonna kunstnike loomingu käsitlusi.

Eesti maastikumaali otsesemalt puudutav kirjandus piirdub üksikute artiklitega. Voldemar Vaga annab artiklis "Maastik Eesti maalikunstis"⁷ ülevaate alates Kõlerist kuni 1930. aastateni. Vaga jääb oma käsitluses kunstnikukeskseks ega too välja üldisemaid arengusuundi. Samas on tähelepanuväärne, et Vaga haarab maastike hulka ka linnavaated.

Mainida tuleks ka Kaia Raami (Haameri) diplomitööd "Maastikumaal Nõukogude Eesti kunstis"⁸, milles eessõnas ja esimeses peatükis antakse põhjalik ning ajaliselt laiapiiriline (alates 17. sajandist) iseloomustus maastiku kujutamisele Nõukogude Eesti eelse perioodi kunstis.⁹

Järjekindlamalt on maastikumaali uurinud Evi Pihlak, kelle poolt kirjutatu pakkus olulist abimaterjali käesoleva töö autorile. Artiklis "Maastik eesti maalis"¹⁰ markeerib Pihlak maastikumaali kujunemisetapid kuni Teise maailmasõjani, alustades Kristjan Rauast. Pihlak avab maastikumaalis kajastuvat üldist loodustunnetust, tuues sellele paralleele eesti kirjandusest. Põhjalikumalt peatub ta Konrad Mäe töödel ning lisab ülevaatesse Balder Tomasbergi maastikud, juhtides tähelepanu ka motiivide vahetumisele seotult uute otsingutega.

Maastikumotiivi seisukohast tuleb mainida ka Evi Pihlaku artiklit "Muutuv loodusmotiiv"¹¹, mis hõlmab 1940.-1970. aastate eesti maali, milles Pihlak eristab alajaotusi nagu industriaalne motiiv, lähi- ja sissevaated loodusesse, loodus kujutluspildina, loodus ja tehniline tsivilisatsioon. Kahjuks pole siinkirjutaja teada säilinud trükitud kujul Evi Pihlaku poolt 1981. a Balti Instituudi VI konverentsil peetud ettekanne teemal "Põhjamaade mõjust eesti maastikumaali kujunemisele käesoleva sajandi algul"¹², mis kõige lähemalt haakunuks käesoleva magistritöö teemaga.

⁶ Mitchell, W. J. T. Imperial landscape. - Landscape and Power. Ed. by W. J. T Mitchell. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994, p 5-34

⁷ Vaga, Voldemar. Maastik eesti maalikunstis. Looming, 1941, nr 3

⁸ Raam, Kaia. Maastikumaal Nõukogude Eesti kunstis. Diplomitöö, Tartu, 1965 - käsikiri TÜ ajaloo osakonna raamatukogus

⁹ 20. sajandi alguse maastikumaali iseloomustades mainib K. Raam ka K. Raua temperamaale "Puhkus rännakul" ning "Rändaja", mida maastikukujutuse kontekstis harva käsitletud.

¹⁰ Pihlak, Evi. Maastik eesti maalis. - Kunst, 1969, nr 2

¹¹ Pihlak, Evi. Muutuv loodusmotiiv. - Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt. 3. Artiklite kogumik, Tallinn, 1980

¹² vt Levin, Mai. Evi Pihlak 11.III.1928-7.V.1993. - Kunstiteaduslikke uurimusi 8, Tallinn, 1995

Allikad. Magistritöö põhiallikateks on olnud kunstiteosed, millega autoril oli võimalus tutvuda Eesti Kunstimuuseumi (EKM) ja Tartu Kunstimuuseumi (TKM) kogudes. Lisaks on kasutatud fotomaterjali Ajaloo Instituudi fotokogust ning Eesti Kirjandusmuuseumis Eesti Kultuuriloolises Arhiivis (EKLA) säilitatavat kunstnike kirjavahetust. Sooviksin siinkohal tänada muuseumite töötajaid osutatud abi eest.

1. Eellugu

Käesolev peatükk peaks selgitama maastikužanri erinevate vormide ja motiivide kujunemist kunstiajaloo, peatudes kokkuvõtvalt varasematel sajanditel ning pikemalt 20. sajandi alguse kunstisituatsioonil. Ajaloolise tausta kõrval ja sellega seotult tuuakse välja erinevad võimalused kujutavas kunstis maastikule lähenemisel. Omaette alapunktis antakse ülevaade maastiku osast 19. sajandi Eesti kunstipildis. Kuivõrd tegemist on sissejuhatava peatükiga, nõ eellooga, on autoril raske ülesanne olla korruga ülevaatlik ja põhjalik, varustades lugejat piisava informatsiooniga. Teatav referatiivsus on seetõttu paratamatu.

1.1. Kuidas vaadata maastikku? Maastikumotiividest kunstiajaloo

Maastiku rolli tõlgendamine kunstiajaloo on muutunud koos distsipliini endaga. Muutunud on nii maastiku positsioon kunstiliikide seas kui ka rõhuasetused küsimistes. Üldistavalt öeldes on kunstiajaloolistes uurimustes tähelepanu maastikumaali iseseisvumise alghetke tähistamiselt ning nn puhta maastiku väärtustamiselt liikunud maastiku kultuurilisele ja ideoloogilisele konstrueeritusele.

Pöördugem alustuseks klassikalise leksikonimääratluse juurde, mille järgi maastikumaal on “maaliliik, mille puhul maastik pole enam pildi tagapõhjaks, vaid moodustab maali süžee (põhisisu)”¹³. Antud definitsiooni kohaselt on maastikumaalile olemuslik tema iseseisvus, eraldumine žanrina ning sellest tulenevalt on traditsioonilisemates käsitlustes olulisimaks küsimuseks vastava kujunemisprotsessi esitamine. Tsiteeritud definitsioon visandab meie ette ka maastikumaali arengu põhitelje, mis seob erinevaid maastikuajaloolisi uurimusi, kus alguspunktiks on esimese puhta maastikumaali (= maastik moodustab pildi põhisisu) tekkekoht ja –aeg ning edasine areng maastikumaali säärase olemuse laiema kehtestumiseni.

Maastikumaali kui žanri kujunemise alguspunktid langevad eri autoritel laias laastus ühte. Loodusliku tausta tähtsus religioosse ja mütoloogilise narratiivi kõrval kasvas Itaalia renessansi maalikunstis ning arenes edasi põhja pool Alpe madalmaade ja saksa kunstikoolkondades 15./16. sajandi vahetusel.¹⁴ Maastikužanri kujunemisel on olulisemaks

¹³ Kunstileksikon. Arhitektuur, skulptuur, maalikunst, graafika, fotograafia, tarbekunst, sisekujundus. [1. 1995] Koost. M. Bernhard, G. Bodmer, M. Bogner jt. Tallinn: Kunst, 2000, lk 314

¹⁴ Andrews, Malcolm. Landscape and Western Art. Oxford University Press, 1999, p 51. Krestomaatilise käsitluse “Landscape into Art” autor Kenneth Clark alustab samuti Itaalia renessanssiga, kuid peab maastiku kunsti tulemise põhjajaks 17. sajandit, mil “suured kunstnikud” hakkavad tegelema maastikumaaliga ja püüavad viimase reegleid süstematiseerida. Vt Clark, Kenneth. Landscape into Art. [1. 1956] London: John Murray,

teguriks peetud just nn Põhja suunda, eriti Madalmaade maalikunsti, milles pöörati suuremat tähelepanu loodusliku ruumi (narratiivi tausta) kui figuride kujutamisele.¹⁵

Itaalia renessansist alanud maastikmaali iseseisvumine toimus nii mahuliselt kui sisuliselt. Sellega on seotud arvamus, et maastik justkui vabanes narratiivist, kuivõrd väiksemõõduline figuraalne stafaaz ei määranud enam maastiku interpreteerimist. Maastiku jõustumine iseseisva tekstina 17. sajandi Hollandi maalikunstis ei tähendanud küll veel lõplikku tunnustust, maastiku kehtestamine ja väärtustamine kujunes pikaks protsessiks. Selline võiks olla üldjoontes maastiku oma loo algus.

1.1.2. Ideaalmaastik versus naturalistlik maastik

Oluline on märgata juba selles alguses esinevaid erinevaid suundumusi, mis jäid pikaks perioodiks maastikumaali iseloomustama. Üldistavalt on eristatud Itaalia ja põhjapoolse Euroopa (Madalmaade, Saksamaa) koolkondi, milledes maastikumaali osakaal ja iseloom jäigi (geograafilistest, ühiskondlikest, kunstiloolistest eripäradest tulenevalt) erineva. Esimesel juhul domineerib idealiseeriv lähenemine maastikule – ideaalmaastik, milles eristatakse omakorda heroilist ja pastoraalset suunda. Teisele poolele on tunnuslik naturalistlikum, portreerivam maastiku käsitus, nimetatud ka topograafiliseks maastikuks.

Motiivide uurimise seisukohalt on oluline, et erinevate maastiku tüüpidega kaasnesid iseloomulikud motiivid ja kompositsioonivõtted. Ideaalmaastiku, eelkõige Claude Lorraine'i (Gellée') tööde alusel kujunes välja nn klassikalise maastiku struktuur, mis jäi pikaks ajaks maastiku ideaalkujuna püsima, pälvides mingil määral ka akadeemilise kunstiringi tunnustuse. Klassikaline maastik oli kindla kompositsiooniga, vaadet külgedelt raamivate kulissidega (*repoussoir*) ja kolmeplaanilise jaotusega, figuraalse stafaazi kaudu seotud veel müütilise või religioosse teemaga, ning kõrgetele tunnetele rõhuv¹⁶.

Naturalistliku, portreeriva maastikumaali rajajaks ning esindajaks olid hollandi 17. sajandi maalijad, kelle maastikud olid rohkem kohaga seotud, topograafilisemad (kuid kindlasti mitte veel täpsed ühe paiga kujutused), enam looduse meelega järgivad, maalilised

1976, p 229. Christopher Wood peab maastiku kui zhanri kujunemises omakorda murranguliseks Doonau koolkonna maalija Albert Altdorferi pisikesi metsapilte. Vt Wood, Christopher. Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape. Reaktion Books: London, 1993

¹⁵ Thomas Puttfarcken järgi oli juba 16. sajandi keskel levinud arusaamine *maniera italiana*-st kui figurimaalil baseeruvast, millest erines Põhja-Saksa ja Madalmaade taustamaali keskne kunst, ka mitte-kunst mõnedel arvamustel. Puttfarcken, Thomas. The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800. New Haven, London: Yale University Press, 2000, p 99

¹⁶ Gunnarsson, Torsten. Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century., New Haven, London: Yale University Press, 1998, p 51

lihtsama olustikuga (külatänavad, talumehed)vaated.¹⁷ Siit areneb hiljem ka idüllilise maaelu pildiskeem.

Sarnaselt klassikalise maastiku skeemile, kandus ajas edasi ka põhjapoolse ja lõunapoolse Euroopa maastikumaali tüüpide ja loodustunnetuse vastandamine, elustudes ennekõike 19. sajandi romantismis.

Loomulikult on selline maastiku üksnes kaheks tüübiks, ideaalseks ja naturalistlikuks, jaotamine sobiv eelkõige põhisuundumuste märgistamiseks. Tegelikult on arvukalt kunstnikke, kes sellise range jaotuse alla ei sobitu ning tingivad omaette teema avamist nagu näiteks Salvator Rosa omalaadsed romantilised metsikud kaljumaastikud, mis teostatud küll klassikalises kompositsiooniskeemis, kuid väljuvad ideaalmaastike ebaajaloolisest tunnetusest. 17. sajandil tegutsenud Salvator Rosa maastikud ennustaksid justkui ette järgnevaid muutusi ideaalmaastiku kaanonis.

18. sajandil valgustusega esile kerkinud idee looduse loomulikust korrast nihutas maastikumaali teoreetilises mõistmises pisut ideaalmaastiku positsioone, kuivõrd ka inimese poolt korrastamata metsikus ja vabas looduses hakati nägema teatavat jumalikku korda, seaduspära ning ilu.¹⁸ 18. sajandil arenes välja ka üleva kontseptsioon, mis maastikus väljendus uute motiivide eelistamisega. Üleva tunde tekitajaks ei saanud olla mitte iga looduspilt, vaid eelkõige hämmastust, aukartust tekitavad vaated nagu mäestikud, mäetipud, suured kosed, rannajärsakud. Üleva kogemust ehk kogemust millestki lõputust, hõlmamatust, salapärasest ja jõulisest, tekitas eelkõige inimesteta või otsese inimtegevuseta looduspilt.¹⁹

Nii kirjanduses kui kunstis on üleva näidismotiivideks mäed, ennekõike Alpid, millede suursugusest ja mõjuvust palju ülistati. Uutele motiividele kujutavas kunstis kanti aga üle klassikalise ideaalmaastiku skeem, seeläbi kodustati ja ühtlustati esteetiliselt võõrad ja metsikud vaated. Õeldu ei kehti mitte ainult 18. sajandi maastiku kujutamise kohta, vaid M. Andrewsi järgi võib sellist uute ja värskete kogemuste taandamist tuttavale ja koduselt turvalisele pidada üldisemaks toimumisviisiks.²⁰ Kontrollitud ja meeldivalit esitatud metsik ja vaba loodus kuulus maaliliste ehk pitoresksete vaadete kategooriasse, mis kujunes välja 18.

¹⁷ Andrews, M. *Landscape and Western Art*, p 86. Hollandi 17. sajandi maastikumaali traditsioonilisest käsitlemisest eelkõige natuurist lähtuva koolkonnana on viimastes uurimustes taandatud, tuues välja näiliselt loomulike motiivide konstrueerituse (näiteks eri paikadest pärit motiivide liitmise ühte pilti). Vt lähemalt: Adams, Ann Jensen. *Competing Communities in the "Great Bog of Europe": Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting. – Landscape and Power*. Ed. by W. J. T Mitchell, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002, p 35-76

¹⁸ Andrews, M. *Landscape and Western Art*, p 67

¹⁹ Roskill, Mark. *The Languages of Landscape*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996, p 157-158

²⁰ Andrews, M. *Landscape and Western Art*, p 129

sajandil. Maalilise ja vaba looduse väärtustamisel nii parkides kui maalikunstis omas kesket kohta Inglismaa.

Itaalia 18. sajand tõi maastikumaali veduudi – detailitäpselt maalitud panoraamse linnavaate. 18. sajandil algas ka maastikumaali tõus maalikunsti žanride hierarhias ning tugevnes naturalistliku ehk hollandipärase maastikumaali suund vastukaaluna ideaalmaastiku ülemvõimule. Hollandi maastikukoolkonna hindamisega seoses suurenes loodusvaatluse ja looduses maalimise osatähtsus²¹.

Nimetatud tendentsid - maastiku osatähtsuse ning populaarsuse suurenemine ning liikumine vabaõhumaali poole - määrasid maastikumaali arengusuuna 19. sajandil. Natuuritruuduse taotlus ning vabaõhumaali järjest suurenev osatähtsus läbi 19. sajandi voolude päädisid impressionismiga. Vabaõhumaal ei pääsenud võidule ühekorraga ning selle esimesed sammud (tundlikum ja värskem valguse ja värvikasutus) põimuvad sageli veel traditsioonilise stafaazi ja žanristseenidega. Vabaõhumaal muutis ka maastiku kompositsioonilise ülesehituse põhimõtteid. Klassikaline idealiseeriv maastikuskeem taandus siiski järkjärgult, mugandudes ning kohandudes uute ilmingutega, püüdes akadeemilises maalikunstis ja kunstiõpetuses kuni 19. sajandi lõpuni.²² Selline erinevate kunstinähtuste ning stiilitunnuste kõrvuti esinemine ja lõikumine oli iseloomulik just kunstitsentrumite suhtes ääremaadele, omades määravat tähendust nii Eesti ala kui Saksamaa kunstipildis 19. sajandil.

Arvestades hollandi 17. sajandi maastikumaali eeskujude andvat mõju 19. sajandi maastikumaali arengutes, võime öelda, et lähtuti nn põhja maastiku tüübist. Põhjamaise looduse tunnetusega on seostatud ka saksa romantismi.

1.1.2. Romantismi motiivid

Kuivõrd 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse saksa ja põhjamaade kunsti maastikumotiivide suhtes olid saksa romantismi järelkajad olulised, on vajalik pikem peatumine romantismi motiividel.

Romantikud olid huvitatud just looduse tunnetatavast, mitte nähtavast olemusest. Romantikute jaoks hõlmas loodus ülemeelelist, jumalikku mõõdet, millest inimene looduselamuse, looduse suuruse tajumise kaudu osa võis saada.²³ Kirjeldatud tunnetus oli

²¹ Horst, Ludwig. Münchner Landschaftsmaler im 19. und frühen 20. Jahrhundert. – *Weltkunst*, 1985, N 20, S. 3004

²² Samas.

²³ Vt nt: Vaughan, William. *German Romantic Art Abroad. - Romantic Spirit in German Art 1790 – 1900.* [Kataloog] Ed. by K. Hartley, H. M. Hughes, P.-Kl. Schuster, W. Vaughan. Thames & Hudson, 1994, p 53-61

omane just saksa romantismile. Saksa romantismi erilisele loodustunnetusele põhjuseid otsides on peatunud põhjamaise looduse omapärasel karakteril, mis tingivat suuremat sisekaemust ning inimese/looduse suhte teravdatult müstilisemat tunnetust.²⁴ Kuid see polnud kindlasti peamine põhjus, Saksamaal oli tähtis ka protestantismi idee looduse ja jumaliku olemuse vahekorra²⁵.

Saksa romantismi ideed inimese ja looduse suhtest kajastusid kontsentreeritult C. D. Friedrichi loomingus, kus maastik kannab jumalikku vaimu ja on ühtlasi inimese siseilma, vaimsete otsingute ja igatsuste peegeldus. Motiivides väljendas kirjeldatud tunnetust hõlmamatu ja lõpmatu loodusliku ruumi, sageli avara taevavõlvi kui jumaliku olemuse võrdkuju ees mõtisklev inimfiguur (nn *Rückenfigur*).²⁶ Jumalikkust ja vaimsust maastikus märkis ka valgus, mida on peetud õigusega üheks romantismi maastiku võtmemotiiviks - heledaim valgus oli maastikul ikka kauguses, vastandudes lähiplaani maisele pimedusele ja varjusolekule²⁷.

Robert Rosenblumi lennukal vaatenurgal saksa romantismi ja 20. sajandi alguse abstraktse kunsti ühisosast on omajagu asist toetuspinda. Just saksa romantismiga seoses on kõneldud teatud murrangulisusest, mida kandsid uuel tasandil kujunenud seosed kunstniku ja looduse, aga ka kunstniku ja ühiskonna vahel. Modernistlike tendentside tärgamist romantismi rüpes rõhutatakse saksa kunstiajaloo käsitlustes²⁸. Seejuures peetakse oluliseks just maastikumaali, mis tõusis 19. sajandil uuendusi kandvaks žanriks.

Saksa romantismi omapära ja rolli tunnustamine modernismi kujunemises on siiski suhteliselt hiline nähtus. Looduse ja inimese vahekorra salapärase ning metafoorses võtmes kujutamine ei sobitunud modernistliku (prantsuse maalikoolkonna keskse) puhta vormi kultusega, milles oli keskne roll nn puhtal (sümbolitest ja teisestest tähendustasanditest vabal,

²⁴ Laiema mõõtme põhjamaisele (maastiku)maalile andis Robert Rosenblum oma teoses "Northern Romanticism: From Friedrich to Rothko", kus ta käsitles 19. sajandi saksa romantismi maastikumaali, eelkõige C. D. Friedrichi loomingut, 20. sajandi alguse modernistide (Kandinsky, Klee, Mondriani) eelkäijana. Meeleoluliste, motiiviliste ja vormiliste ühisjoonte leidmisega püstitas Rosenblum teesi 20. sajandi abstraktsete ja ekspressiivsete voolude pärinemisest 19. sajandi romantismist. Vt Rosenblum, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition.: Friedrich to Rothko*. London: Thames & Hudson, 1975

²⁵ Vt Traeger, Jörg. *Die Kirche der Natur. Kunst und Konfession in der romantischen Epoche. – Kunst um 1800 und die Folgen*. Hrsg. v. Chr. Beutter, P. C. Schuster, M. Warnke. München, 1988, S. 181-196

²⁶ Roters, Eberhard. *Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft*. Köln: DuMont, 1995, S. 73

²⁷ Eschenburg, Barbara. *Landschaft in der deutschen Malerei*. Verlag C. H. Beck, 1987, S. 124

²⁸ *The Romantic Spirit in German Art. 1790-1990*. [Kataloog] Ed. by K. Hastley, H. M. Hughes, P.-Kl. Schuster, W. Vaughan. London: Thames & Hudson, 1994, p 14

looduse värve ja vorme tajutäpselt vahendaval) maastikumaalil. Vastavad rõhuasetused ning väljajätmised on täheldatavad maastikumaali arenguloo varasemates käsitlustes.²⁹

Samas oli romantismil ka teine poolus – hilisem ehk liignegi populaarsus, mis omaaegset uuenduslikkust varjutama kippus. Maastikumotiivide kujunemise ja leviku seisukohast on romantiliste motiivide järellaine olulisempi. Romantiline maastik, levides Euroopa akadeemiates, muutus peagi konventsionaalsuste kogumiks, milles jäi vähe ruumi elavale tundele.³⁰ Kujunesid romantilisele maastikule tüüpilised motiivid, mida korrati pildist pilti, ilma vahetu tundeelamuseta, lihtsalt kui teatud skeemi (mäetipud lossidega päikeseloojangus ja peegeldavate mägijärvedega).³¹ Romantismi maastikumotiivide trivialiseerumisele aitas omakorda kaasa hoogne reproduktsioonide ja vaatesarjade levik³².

Romantismi maastik astus suure sammu kunstniku subjektiivse tundeväljenduse ja metafüüsilise maastiku suunas, kuid nihkus kaugemale reaalsest motiivist. Realism ja Barbizoni koolkond tulid loodusele füüsiliselt lähemale. Looduses tehtud vabaõhuetüüdid, mis lõpetati ateljees, kujutasid barbisonlased vaateid puudest, metsaalusest (*sous-bois*). Maalitavale ligimineki tingis muudatusi ka kompositsiooniskeemis – barbisonlased kasutasid palju intiimset lähivaadet, mis andis edasi looduses, metsa sees oleku tunnet. Nina Lübbren on nimetanud *sous-bois* motiivi eelistamist barbisonlaste juures märgiks uuest loodustajust, vahetust kontaktist loodusega.³³ Ideaalmaastiku klassikalisest distantseeruvast skeemist oli lõplikult lahti öeldud. Barbizoni koolkonda on loetud ka märgiks hollandi maalikunstist alanud koduse ja realistliku maastikutüübi lõplikust võidule pääsemisest³⁴.

Välistest mõjutajatest olid Barbizoni koolkonna puhul olulised kindlasti inglise maalijad (Constable), kellede tööde motiivide vahendamisele 19. sajandi alguse Prantsusmaale aitasid kaasa vaategraafika sarjad ja reisikirjade illustratsioonid.³⁵ Nn *Voyages pittoresques* tüüpi vaategraafika sarjad, mis pakkusid nii romantilisi kui topograafilisi vaateid kaunitest ja vaatamisväärtetest paikadest, olid 19. sajandil väga populaarsed mitte ainult Prantsusmaal, vaid ka näiteks Eestis. Kohalikud vaated toimisid regionaalset identiteeti

²⁹ Nii näiteks Kenneth Clark ei pööra oma “Landscape into Art” esmatrükis (1949) C. D. Friedrichile mingit tähelepanu. Alles hiljem, saksa romantismi ülevaatenäituste mõjul, aktsepteeris Clark Friedrichi ja saksa romantismi rolli modernismi arengus. Vaughan, W. German Romantic Art Abroad, p 57-60

³⁰ Vaughan, William. Romanticism and Art. [1. 1978]. London: Thames & Hudson, 1994, p 180-182

³¹ Toodud tunnustega haakub näiteks šveitslase Alexandre Calame'i looming, mis oli omal ajal väga populaarne. Tema juures õppinud ka eesti kunstnik L. Maibach.

³² Sealtkaudu on tulnud halvustav väljend “õlitrukupildi romantika”, mida näiteks V. Vaga on kasutanud Maibachi maastike puhul. Vt Vaga, Voldemar. Maastik Eesti maalikunstis. – Looming, 1941, nr 3, lk 284-285

³³ Lübbren, Nina. Rural artists' colonies in Europe 1870-1910. Manchester University Press, 2001, p 81, 85

³⁴ Dabrowski, Magdalena. French Landscape. The Modern Vision 1880–1920. New York: The Museum of Modern Art/ Harry N. Abrams, 1999, p 14

³⁵ Herbert, Robert L. Barbizon Revisited: essay and catalogue. Yale University [Kataloog]. [New York] : Clarke & Way, 1962, p 17

toetavalt.³⁶ 19. sajand ongi ajaks, mil aktiveerub maastiku roll rahvuslik-ideoloogilisel tasandil, seda osana laiemast loodusliku keskkonna väärtustamisest vastukaaluks linnalikule elulaadile.³⁷

Realistliku suuna projekti viis äärmuseni impressionism, lahustades maastikus nähtavate asjade piirjooned ning näiliselt neutraliseerides motiivivaliku juhusliku pilguga.³⁸ Impressioniste köitsid suurlinna motiivid, kuid maastikus ei sattunud moodsad märgid, raudteed jm tehnilik maailm just sageli nende maalidele. Vabaõhumaali harrastamise kaudu kujunes impressionismist omamoodi maastikumaali sünonüüm. Impressionistide muljelistel pildidel polnud motiivil enam endist tähtsust. Puhta maastiku kõrgpunkt oli saanud.

Maalitud maastiku võidukäiku asus juba 19. sajandi keskel murendama jõudsalt arenev fotograafia. Fotograafia võimalused natuuri täpseks jäädvustamiseks kõigutasid esmalt portreemaali rolli, kuid ka maastikumaali saavutusi motiivi võimalikult natuuritruu tabamise osas. Mõjutused olid vastastikused, fotograafia jäljendas küllaltki palju maalikunsti kompositsiooniskeeme ja lemmikmotiive, neid seeläbi omakorda kinnistades ning trivialiseerides. 19. sajandi lõpukümnenditeks polnud motiivi täpses jäädvustamises maastikumaali jaoks enam väljakutset. Pöördumine tagasi romantikute pärandi poole oli omamoodi loomulik vastureaktsioon positivistliku täpsuse ajastule.

1.1.3. Maastik kui tekst

Eelnev ülevaade lähtus maastikumaali ja motiivide ajaloolisest kujunemisest. Sellise küllaltki traditsioonilise stiilikeskse maastiku arenemise loo kõrvale võib tänapäeval asetada teisi lähenemisi.

Uuem maastikuurimus, mis eelkõige väljendub maastiku tähenduse ümber defineerimises, on eemaldunud puhta maastiku kesksest käsitlusest. 20. sajandi lõpus ei keskendutud mitte niivõrd maastikužanri sünnihetke uurimisele, vaid peeti esmaseks osutada maastiku mõiste kui sellise konstrueeritusele, seades kahtluse alla maastiku puhta ja vahetu

³⁶ Vaategraafika mõju ja funktsioneerimise kohta, maastikupiltide tarbimisest 19. sajandil vt Nicholas Greeni põhjalikku käsitlust: Green, Nicholas. *The Spectacle of Nature. Landscape and bourgeois culture in nineteenth-century France*. Manchester University Press, 1990

³⁷ Samad ideed elasid edasi saksa 20. sajandi alguse *Jugendbewegung*-is, mis tõstis ülistatud ideaaliks tööstuseeelse kultuurimaastiku (st inimestega, asustusega, mitte päris metsik ja tühi nagu romantikutel), milles inimese ja looduse harmooniline kooseksisteerimine aimdus kõige paremini ning milles vaheldusrikkas koosluses jõed-järved, mäed-metsad, tasandikud-lagendikud jne. Wolschke-Bulmahn, Joachim. *Auf der Suche nach Arkadien: zu Landschaftsidealen und Formen der Naturaneigung in der Jugendbewegung und ihrer Bedeutung für die Landespflege*. München: Minerva-Publ., 1990, S. 37-39

³⁸ Impressionistide tööde poliitilist ja ideoloogilist konteksti on avanud John House. Vt House, John. *Impressionism : paint and politics*. New Haven: Yale University Press, 2004

kujutamise võimalikkuse. Taustaks sellele ümberhindamisele on nii geograafiateadusest alguse saanud maastiku uurimine kultuuriliselt tingituna³⁹ kui ka kunstiteoorias toimunud muutused modernistliku paradigma asendumisel postmodernistlikuga.

Postmodernism loobus kujutava kunsti arengu seletamisel modernistlikust progressimudelist. Maastikumaali vaatlemine ühesuunalise arenguna puhta looduse kujutamise suunas ei ole seega enam mõttekas, kuivõrd maastiku eraldumine narratiivist ning iseseisvumine on sageli petlik ja tinglik. Ka inimfiguuridest “vabastatud” ning otseste narratiivsete stseenideta maastik vahendab ikkagi mingit sõnumit, on mõjutatud teistest kultuuritekstidest, osaleb tähenduste võrgustikus⁴⁰.

Esmase panuse maastiku postmodernistliku lugemisse ja mõtestamisse andsid inglise kunstiajaloolased. Eelkõige Ann Bermingham, kes on uurinud pingelise maaküsimuse jt majanduslike ning sotsiaalsete probleemide kajastumist 18. sajandi Inglismaa kunstis.⁴¹ Kuivõrd loodust ja maad on traditsiooniliselt seostatud naiseliku printsiibiga, on maastiku kujutamist asunud käsitlema ka feministliku kunstiteaduse vaatenurgast⁴².

Üks mõjukamaid kunstiloolise maastiku uusi mõtestajaid on olnud W. J. T. Mitchell. Mitchelli järgi on modernistlik kontseptsioon kontemplatiivne, mõtisklev, rõhutab maastikumaalis progressiivset liikumist visuaalse puhastumise suunas, jättes kõrvale verbaalsuse, narratiivid, ajaloolised elemendid.⁴³ Postmodernistlik lähenemine seevastu rakendab interpreteerivat strateegiat - märksõnadeks maastiku dekodeerimine, maastik kui märkide kogum. Uuritakse näiteks silmapiiri ja vaataja positsiooni maastiku erinevates narratiivsetes tüpoloogiates (pastoraalne, ülev). Mitchelli järgi on oluline, kuidas maastik mõjub kultuurilises praktikas, kuidas ta töötab.⁴⁴

Postmodernistlik hoovus lükkas maastiku lõplikult lahti looduse- ja kunstikesksetelt tähistustelt, märksõnadeks said maastiku ideoloogilisuus, maastik kui tekst, millele osutuvad juba käsitluste pealkirjad: “Lugedes maastikku”, “Maastik ja võim”.⁴⁵ Võimusuhted, mis kujundavad maastikku, mõjutavad ka selle kunstilist esitust. Järjest olulisemaks on saanud

³⁹ Vt nt: The Iconography of landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments. Ed. by S. Daniels, D. Cosgrove. Cambridge: Cambridge University Press, 1988

⁴⁰ Andrews, M. Landscape and Western Art, p 28

⁴¹ Bermingham, Ann. Landscape and ideology. The English Rustic Tradition, 1740–1860. London: Thames & Hudson, 1987. Inglise 18. sajandi maastikumaalile jätsid oma sotsiaalsed konfliktid, maa hierarhiseeritus jt mitte-kunstilised küsimused. Vt sama teema kohta ka: Reading Landscape: country, city, capital. Ed. by S. Pugh. Manchester University Press, 1990

⁴² Gendering Landscape Art. Ed. by S. Adams, A. Gruetzner Robins. Manchester University Press, 2000

⁴³ Modernistliku vaatenurga ja maastiku kui „süütu silma“ loo traditsiooniliseks näiteks on Kenneth Clark "Landscape into Art" (1. trükk 1949). Mitchell, W. J. T. Imperial landscape. - Landscape and Power. [1.1994] Ed. by W. J. T Mitchell. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2002, p 5-6.

⁴⁴ Samas, p 2.

⁴⁵ Vrd ka "Landscape into Art" (K. Clark, 1949) ja "Reading landscape" (Ed. by S. Pugh, 1990).

maastiku mõistmisel kultuurilised faktorid ning inimtegevus. Rohkem pööratakse tähelepanu maastikku kujundavatele poliitilistele ning sotsiaalsetele protsessidele, maastik pole enam puhtalt looduslikult antu, vaid eeldab vaatajat. Postmodernistlik maastikukäsitlus ehk nõ uus lugemine eeldab ka erinevate distsipliinide kaasamist, ainult kunstiajaloolistest meetoditest ei piisa, et maastiku kihistunud tähendusi lahti harutada.

Kuidas haakuvad uuemad meetodid aga motiiviuurimusega? Võib tõdeda, et tuues fookusesse maastiku tähenduslikud küljed, toetab uuem käsitlus igati motiivikeskset lähenemist. Oluline on, et maastiku mõju ei piirata üksnes (maali)kunstiga, vaid uuritakse kõiki maastiku pildilisi esinemisi, mis mõjutavad motiivide ning nende tähenduste, maastikuideaalide ja -tüüpide kujunemist. Vaadates konkreetseid uurimusi, võime öelda, et siiani on uut meetodit rakendatud eelkõige vanema kunsti, eriti 18. ja 19. sajandi kunsti puhul, kuid küsimus maastiku toimimise mehhanismide, ideoloogilisuse järele on oluline ka 20. sajandi kunsti silmas pidades. Eesti kunsti puhul pakub kirjeldatud lähenemine samuti võimalusi maastiku ülelugemiseks, uuteks vaatenurkadeks. Käesolevas uurimuses on uuemaid seisukohti silmas peetud eelkõige maastiku rahvuslikkuse teema käsitlemisel.

1.2. Maastikust 19. sajandi Eesti kunstis

Järgnev alapunkt hõlmab eelkõige 19. sajandit ning pole mõeldud eesti maastikumaali ajaloolise ülevaatenähtena. 19. sajandi baltisaksa kunstil tuleb peatuda kui taustsüsteemil, mille suhtes eestlastest kunstike esimene põlvkond teadlikumalt või kaudsemalt oma kunstilised veendumused määratles. Toetun seejuures juba kirjutatud ülevaadetele (Voldemar Vaga, Tiina Abel, Voldemar Erm) ning reprodutseeritud pildimaterjalile, vähem vahetult nähtud-analüüsitud kunstiteostele.

Maastiku kujutamist Eesti kunstis jälgides võime tagasi minna 17. sajandini, tõsisemalt on põhjust maastikumaalist juttu teha alles 19. sajandil.⁴⁶ Maastikumaali kujunemistee võib välja noppida ka eesti kunstiajaloo üldistest käsitlustest ning artiklitest.

19. sajandi baltisaksa kunstis oli maastik olulisel kohal, jagades populaarsuselt esikohta portreega. 19. sajandi kontekstis on täpsem kõnelda mitte niivõrd maastikumaalist kui maastikuvaadetest kunstis, arvestades graafika ja joonistuste määravat hulka maali kõrval. Maalitud maastikud olid enamasti väikesed, intiimsed. Palju kasutati kergemaid tehnikaid – akverelli, guašši. Eriliselt populaarsed olid 19. sajandil erinevates graafikatehnikates

⁴⁶ Ajaliselt kõige laiem käsitluse maastiku kujutamisest eesti kunstist leiab: Raam, Kaia. Maastikumaal Nõukogude Eesti kunstis. Diplomitöö. Tartu, 1965 - käsikiri Tartu Ülikooli ajaloo osakonna raamatukogus

reprodutseeritud maastiku- ja linnavaated (*Vues pittoresques*), mille trükkimine mitmetes seeriates ning kordustrükkides osutab, et sellistele piltidele oli nõudlust ja ostjaskonda.⁴⁷ *Vues-pittoresques*-tüüpi sarjade õitseajal 19. sajandil levisid seeriad vaadetega turismipaikadest, koduümbrusest, kuulsatest linnadest ja kaugetest maadest nii Lääne-Euroopa kui Põhja-Ameerika kunstis. Vaategraafika näol oli üks ajastu maastikumotiivide kujutamise viise kajastatud ka Eesti 19. sajandi kunstis.

Eesti 19. sajandi maastikupiltidel esinesid omas rütmis, mitte eriti selgelt eristudes, olulisemad 19. sajandi kunstivoolud – klassitsistlik, romantiline ja realistlikum lähenemine. Üleminekud ning piirid erinevate stiilikriteeriumite vahel olid küllaltki hajusad ja tinglikud. Kunstistiilidega seotud motiivieelistused ei ole seetõttu eriti selgelt väljendunud. Pigem tundub maastikumotiivi seisukohalt 19. sajandi baltisaksa kunstnike töödes olulisem klassikalise maastiku skeemi, kulsside ja plaanidega kompositsiooni kasutamine ning kaldumus idealiseerimisele. Idealiseeriv lähenemine kujutatavale oli baltisaksa maastikes 19. sajandi jooksul vähem või rohkem esil. 19. sajandi teises pooles ilmnisid baltisaksa maastikes ka realistlikud tendentsid, nimelt Düsseldorfil koolkonna töödel.⁴⁸ Klassikalise, akadeemilise maastiku püsivust võib vast siiski pidada oluliseks tunnusjooneks kogu 19. sajandi baltisaksa kunstis.

19. sajandi baltisaksa kunsti elu oli suuresti orienteeritud Saksamaale. Prantsusmaal ja Pariisis toimunu jäi siinmail kaugeks kajaks, millega vähem suhestuti. Õppima mindi ikka Saksamaale, sajandi edenedes aga järjest rohkem sealsetes konservatiivsetes õppeasutustes pettudes. 19. sajandi teises pooles on märgitud Peterburi kontaktide kaudu vene kunsti mõju ning osatähtsuse kasvu.⁴⁹ Õpingud välismaa akadeemias jäid enamikel juhtudel küll poolikuks, kuid paljutki võõrsil nähtust ja kogetust jõudis siinset kunsti elu mõjutama. Võõrsil õppimise juurde kuulus ka rändamine ning maastikuvaadete joonistamine, mida peeti kopeerimisest ja kipsistuudiumitest paeluvamaksiki⁵⁰. Reisijoonistused teenisid käe harjutamise kõrval tänapäeva fotograafia eesmärki – jäädvustada nähtud muljeid.⁵¹

⁴⁷ Vaategraafika kui turistlike paikade populariseerija ja reisisuveniiri näitena olgu nimetatud 1833. aasta Tallinna juhi "Manuel-Guide de Reval et des environs. Reval Librarie de G. Kriech" ilmumine. Prantsuskeelsete kaastekstidega väljaandes olid trükitud mitmed Theodor Gelhaari vaselõiked, töid erinevatelt graafikutelt ja erinevate vaadete järgi. Motiivideks tänavavaated, vanalinn, Kadriorg. Vaga, Voldemar. Kunst Tallinnas 19. sajandil. Tallinn: Kunst, 1976, lk 48

⁴⁸ Abel, Tiina. Mõnedest realismi avaldusvormidest 19. sajandi teise poole eesti kunstis. – Kunstist ja kunsti elust Eestis 19. sajandil. Eesti NSV TA Ajaloo Instituut. Tallinn, 1988, lk 27

⁴⁹ Vaga, V. Kunst Tallinnas 19. sajandil, lk 80

⁵⁰ Vt nt Pezold, Leopold. Kolme Eestimaa kunstniku rännuaastad. Tallinn: Kunst, 1994

⁵¹ Jõukamatel reisijatel võisid 19. sajandi välismaal kaasas olla erilised reisijoonistajad, kes pidid üles joonistama nähtud ja meeldivad vaated. Vt: Pezold, Leopold. Kolme Eestimaa kunstniku rännuaastad. Tallinn: Kunst, 1994, lk 94

19. sajandi teisel poolel oli oluline õpikoht baltisakslastest kunstihuvilistele Düsseldorfis akadeemia. Seal maalikunsti studeerivate suhteline arvukus ning teatavad loomingulised ühisjooned on andnud eesti kunstiajaloo alust kõnelda Düsseldorfis koolkonnast, mis esindab ka maastikumaali kunstilist õitsengut Eesti kunstis 19. sajandil.⁵²

Düsseldorfis akadeemia puhul on esile tõstetud maastikumaali stuudiumi olulisust ja tugevust. Düsseldorfis akadeemias väärtustati elulähedust, natuuritruudust nii maastiku kujutamises kui žanristseenides, mis kujunesid eriti armastatud teemadeks. Hollandi maalikunst pakkus Düsseldorfis maalijatele eeskujuna oma elulähedusega ning “madalate” teemadega. Maastikumaalis oli oluline natuuri täpne jälgimine ja vabaõhumaali osatähtsuse kasv.⁵³ Motiiviuuringu jaoks on oluline kohaliku, kodukoha maastiku esiletõus Düsseldorfis koolkonnas ning põhjamaise maastiku motiivistikuga tegelemine. Kuigi selleks ajaks, kui baltlastest kunstioppurid Düsseldorfis jõudsid, oli akadeemia uuenduslikkus taandunud alalhoidlikkuseks, on eesti düsseldorflaste loomingus koolkonna põhitunnused jälgitavad⁵⁴.

Tänase pilgu jaoks näib Düsseldorfis koolkonna maastikes eluhõngu ometi väheseks jäävat. Kõrvuti vabaõhumaali ilmingutega kannavad koolkonna maastikud idealiseerivat pitsarit. Düsseldorfis koolkonnale oligi omane kahe nähtuse põimumine – ühtpidi hoolikas ja pedantne detailivaatlus ja –maalimine, teisalt ilustav idealiseeriv hoiak, mistõttu Düsseldorfis kooli laadi on seetõttu nimetatud idealistlikuks naturalismiks⁵⁵.

1.2.1. Baltisaksa kunstnikud ja Eesti motiiv

19. sajandi baltisaksa kunstnike töödel domineerib Eestimaine motiivistik. Palju kujutati suuremate linnade (Tartu, Tallinna) ja nende lähiümbruse vaateid. Eestit mööda (enamasti suviti, talviseid vaateid vähem) ringi sõitnud kunstnikud on jäädvustanud joonistustes ja maalidel ka teisi kohti nagu väiksemad linnad, mõisasüdamikud, linnusepaigad. Joonistuste järgi anti välja graafikasarju. Vaategraafika seeriates oli lisaks linnamotiividele esindatud ka looduslikult kaunid paigad. Põhja-Eestist on jäädvustamist

⁵² Düsseldorfis akadeemia omas määravat tähtsust ka Skandinaavia ja Soome rahvuslike kunstikoolkondade kujunemises 19. sajandil.

⁵³ Börsch-Supan, Helmut. Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870. Verlag C. H. Beck/Deutscher Kunstverlag: München 1988, S 90.

⁵⁴ Näiteks toogem Eugen Dückeri Põhja-Eesti rannikuvaated, mis kannavad hollandi maastike mõju, aga ka “Saaremaa maastik” (1860) ja “Lõuna-Eesti maastik” (1864). Samas on Dückeri teeneks peetud maastiku deheroiseerimist (kodumaa motiividele tähelepanu pööramist, tõearmastust, paatose kadumist). Abel, T. Mõnedest realismi avaldusvormidest 19. sajandi teise poole eesti kunstis, lk 32

⁵⁵ Mõiste defineerija Georg Schmidt. Tsit.: Abel, T. Mõnedest realismi avaldusvormidest 19. sajandi teise poole eesti kunstis, lk 30

väärinud näiteks Keila-Joa, Jägala juga, pankrannik. Kosed ja kõrged rannajärsakud kuulusid tüüpiliste maaliliste motiivide hulka. Baltisakslastest kunstnikud (nt A. von Pezold, E. H. Schlichting) jõudsid oma suvistel rännuteedel ka Eesti saartele, kus neid enam huvitas etnograafiline materjal, talupojatüüpide ja rahvarõivaste jäädvustamine, kui sealse looduse motiivistik, mis jäi siiski rohkem eesti kunstnike avastada (vennad Rauad, Mägi).

Nimetatud levinumate motiivide seas paistavad silma mõned erisugusemad. Meenutagem August Matthias Hageni rändrahnude etüüde, mis leidsid arvatavasti kasutamist teadusliku dokumenteerimise abimaterjalina⁵⁶. Motiivivaliku poolest eristuvad ka Georg Friedrich Schlateri 1830. aastatel maalitud Kalevipoja muistenditega seotud paigad. Neil väikesemõõdulistel maalidel on Schlater suutnud klassikalisest ideaalskeemist mööda põigata ning koha müütilist hõngu lähivaatesse tuua. Oluliseks tuleb lugeda just eesti rahvapärilusega seotud kohtade valikut, millega Schlater eristub üldisemast baltisaksa Eesti motiivistikust, milles eelistati baltisakslaste ajaloo ja minevikuga seotud paiku (Tallinna Toompea, Tartu Toomemägi, linnused).

Arvestades baltisakslaste teatud mõttes erandlikku positsiooni (ülemusrahva identiteediga, kuid arvulises vähemuses) 19. sajandi Eestis, täpsustagem baltisaksa kunstnike Eesti nägemust ja kujutamisi.

19. sajandi teisel poolel kasvas baltisaksa kunstnike huvi talumotiivide vastu, seda osalt eelpool mainitud Düsseldorfis koolkonna suurenenud huviga kohaliku ja olustikulise maastiku vastu. Sellest ajast pärinevad talumaastikud tunduvad siiski abstraktsete ja nähtuina läbi võõra pilgu ning idealiseeriva filtri. Tööde nimetused lokaliseerivad vähe: Maastik; Lõuna-Eesti maastik. jne. Nii näiteks Eugen Dückeri tööde puhul on raske eristada Eesti ja Hollandi ranniku vaadet, niivõrd sarnased on kujutatud kohad (vrd „Tiskre rannik“ ja „Hollandi rannik“, mõlemad 1886, 1-2). Idealiseerimine üldistab, koha eripära jääb välja toomata. Baltisakslaste suhe Eesti talumaastikuga jäi ikkagi distantseerituks.

Teistlaadi vahekorda motiiviga näeme linnavaadetel, mis pärinesid baltisakslastele kodusemast keskkonnast. Linnamotiividel kujutati Tartu ja Tallinna tänavaid, vanalinna. Kui talumaastikel kujutatud paigad jäid sageli nimetuiks, siis vaategraafikas ja –maalidel esitati tuntuid, kindlalt identifitseeritavaid paiku. Baltisaksa kunstnikud on palju kasutanud panoraamseid vaateid – vaatepunktiga kaugemalt, kõrgemalt, millisel juhul maastik laiub avarana vaataja silme ees. Näiteks motiivid linna lähiümbrusest kauni vaatega kohast, kust avanes vaade linnale silmapiiril. (vt nt J. Hau vaated Tallinnale Lasnamäelt, K. F. Kügelgeni

⁵⁶ V. Vaga andmeil jäädvustas Hagen rändrahnede Tartu Ülikooli mineroloogia professori ülesandel ja algatusel. Vaga, Voldemar. Kunst Tartus 19. sajandil. Tallinn: Kunst, 1971, lk 45

Tallinna vaated). Siin võib põhjusteks leida ajastu kunstimaitset, romantilist meelelaadi, kuid miks ka mitte baltisakslaste identiteediga seotud omaniku suhet kujutatavasse ehk siis võimupositsiooni avaldumist.

Veel üks tähelepanek: baltisaksa kunstnike maastikud on enamikel juhtudel tegelastega, kas siis inimfiguuridega või asustuse tunnusmärkidega. Ikka on pildil hoone või/ja inimesed, mis peaksid loodust justkui tuttavamaks tegema. Loomulikult on siin oluline ka klassikalise stafaaziga maastiku kontseptsiooni mõju.

Seega võime tõdeda, et arvuliselt kujutasid baltisaksa kunstnikud Eesti maastiku motiive palju, mis on loomulik, kuivõrd ka neilegi oli Eestimaa kodumaa, mida armastati ja meelsasti jäädvustati. Eelistatud motiivid katavad siiski vaid teatud punkte geograafilisest Eestist. Motiivivalikus ilmneb baltisakslastele omasem ruum, millesse 19. sajandi teisel poolel enam satuvad küll ka maarahva elu kujutavad motiivid, kuid nähtuna distantsilt ning idealiseeritult.

1.2.2. Motiivid võõrsilt

Kodumaiste motiivide kõrval leidsid 19. sajandi baltisaksa kunstis jäädvustamist ka võõramaised paigad, mis seotud kunstnike reisidega Euroopas. Itaalia motiive on Julia Hagen-Schwarzi jt loomingus. Otto Magnus von Stackelbergi, kes suurema osa elust võõrsil elas, Kreeka joonistused litografeeriti ja publitseeriti sarjana Pariisis.⁵⁷ Klassikalise ideaalmaastiku motiive pakkuva Itaalia kõrval äratavad tähelepanu Carl von Kugelgeni ja August Matthias Hageni Soome vaated, mis annavad põhjust rääkida põhjamaise maastiku teemast juba 19. sajandi baltisaksa kunstis. C. von Kugelgeni on koguni peetud Soome maastiku ja looduse üheks avastajaks, vastavat äramärkimist on Kugelgen leidnud Soome kunsti ajaloos.⁵⁸ Kugelgeni joonistustel näeme enamikus asula- ja linnavaateid, sekka klassitsistlikus raamistikus soomepäraseid motiive nagu järvepanoraamid ja kaljurahnud idüllilises kombinatsioonis karjaste ja majakestega kauguses.⁵⁹ V. Vaga on rõhutanud Kugelgeni klassitsistlikku idealiseerivat lähenemist, mis siinkirjutaja arvates ikkagi ei varjuta Soome

⁵⁷ Vaga, V. Kunst Tallinnas 19. sajandil, lk 35

⁵⁸ Markus Valkkonen viitab Aimo Reitala arvamusele selles osas. Valkkonen, Markku. Kultakaasi. Porvoo/Helsinki: WSOY, 1995, s 9, 10. V. Vaga nimetab soome autoreid, kes Kugelgeni rollile juba varem tähelepanu juhtinud – Nohström (1935), Okkonen (1955). Vaga, V. Kunst Tallinnas 19. sajandil, lk 104

⁵⁹ Carl von Kugelgen saadeti 1818. aastal tsaari ülesandel Venemaa uuest provintsist motiive jäädvustama. Kugelgeni seepiajoonistuste järgi trükiti litosari Soome vaadetega. Vaga, V. Kunst Tallinnas 19. sajandil, lk 14

maastiku eripära Kügelgeni joonistustel. A. M. Hagen jäädvustas soomelikke graniidikaljusid kidurate männipuudega.⁶⁰

Põhjamaade motiive tõi baltisaksa kunsti ka Ernst Hermann Schlichting, kes reisis Skandinaavias 1850. aastatel. Hiljem sattus sinnakanti ka Karl Alexander von Winkler, kes tegutses juba ajaliselt samas ruumis eesti esimese põlvkonna kunstnikega. Pariisi-igatsusest näis Winkler küll puutumata olevat, samavõrra ka tollastest uematest kunstisuundumustest. 20. sajandi esimestel aastatel reisis Winkler Itaalias ja Saksamaal. Kunstikriitikas on Winklerile omistatud erinevaid tiitleid. Tema itaalia maastike järgi on Winklerit nimetatud kunstnikuks, kellele “mitte põhja raskemeelsed akordid, vaid hoopis lõunamaiselt rõõmsad ja päikesepaistelised toonid” lähedased on.⁶¹ Samas hinnati Winklerit kui Eesti maastiku tundlikku kujutajat. Winkleri arvukad Eesti motiivid (eelkõige akvarellid) ajendasid teda nimetama isegi Baltimaade laulikuks, kes leiab ilu kodumaa karmis ja igapäevases looduses.⁶² Siinjuures on oluline märkida, et märksõnad nagu kodumaisus ja põhjamaaisus esinesid ka baltisaksa kunsti-aruandetes, kuigi erineva kaaluga 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi algul eestikeelses kirjasõnas kasutatult. Baltisaksa ja tähtsasti eesti kunstiruum jäid eraldi, nagu ka lähenemine maastiku motiividele.

1.2.3. Esimesed eesti kunstnikud. Kunstisituatsioon 19. sajandi lõpul.

19. sajandi lõpu viimaste kümnendite kunstielu olulisem muudatus oli eestlastest kunstnikkonna kujunemine. Tänapäevane eesti kunstiajaloo käsitlus püüdleb baltisaksa ja eesti kunsti mitte eristavale, vaid ühisele vaatlusele Eesti ala kunstina. Milliseks täpselt kujunes eesti ja baltisaksa kunstielu vastastikune positsioon, selles osas on uurijatel eri arvamusi. Kuidas muutusid aga maastikumotiive puudutavad märksõnad?

Baltisaksa 19. sajandi kunsti iseloomustuvad õpipoaajad olid esimeste 19. sajandi eesti kunstnike puhul endiselt olulised. Ants Laikmaa ja Kristjan Raud alustasid õpinguid Düsseldorfis, peagi näeme aga uute teede valikut ning eelnevast lahti ütlemist: Saksamaa asemel Pariisi, ateljeest välja vabasse õhku, viimistluse asemel muljelisus. Toimunud muutusi ei saa võtta üksnes vastandumisena baltisaksa kunstile, rohkem suunas eesti kunstnike huvi moodsama, akademismist lahtiütleva kunsti vastu. Akademismile ja klassikalisele maastikule

⁶⁰ 1835, 1836 Soomes Suursaarel, Korkeakoskis viibides. Samas, lk 45

⁶¹ Revalscher Zeitung, 1904, 4. Sept. Tsit.: Loodus, Rein. Kunstielu Eesti linnades 1900-1918. Tallinn, 1994, lk 21. Revalscher Zeitung, 1904, 4. Sept.

⁶² S. Von der Winkler-Ausstellung. - Revalscher Beobachter, 1909, 5. Dez.; A.B[ehrsing]. - Winkler-Ausstellung. Revalscher Zeitung, 1909, 27. Nov. Tsit.: Loodus, R. Kunstielu Eesti linnades 1900-1918, lk 30

selja pööramine toimus siinmail koos rahvuslike kunstikoolkondade mõjupositsioonide vahetumisega 19./20. sajandi vahetusel. Uued kunstistiilid tõid muutusi maastikumotiividesse. Milliseid motiive kujutasid eesti kunstnikud 20. sajandi algul, sellest pikemalt töö põhiosas.

19. sajandisse jääb Johan Köleri, esimese eesti soost kunstniku, looming. Köler maalis maastikke Itaalias ja Krimmis. Köler elas rohkem võõrsil, mistõttu Eesti maastikku kujutas ta vähem ja veel vähem on neid säilinud.⁶³ Köleri Krimmi maastikud on efektsed, akademistlikus laadis läbimaalitud vaated kaljusele rannikule, millede kõrval kodutalu järgi maalitud “Kunstniku sünnikoha” (akvarell 1863, õlirepliik 1868, mõlemad EKM, 3) lahendus mõjub eriliselt intiimsena. Nimetatud töö tähendus on sellest hoolimata suur (vt pikemalt 4. ptk).

Köleri looming jäi kauaks ajaks eesti soost vaatajaskonnale praktiliselt tundmatuks, välja arvatud üksikud tööd, sh Köleri sünnikodu talumaastik, mis reprodutseerituna levisid. Samamoodi hiline oli teise 19. sajandi eesti kunstniku, Karl Ludwig Maibachi Pühajärve maastikumaalide jõudmine kodupubliku ette (alles 1906. aasta eesti kunstinäitusel). Maibachi maastikumaali põhinev loomingut on seostatud nii hilisromantismi kui biidermeier realismiga.⁶⁴ Realismi ilmingutest enam jäi Maibachi töödes domineerima hilisromantismi motiivistik, mis eriti silmatorkav Tirolis ja Šveitsi ainelistes töödes - mäestikuvaated, kaljud loojuva päikese ja varemetega (Romantiline mägimaastik. 1888. TKM). V. Vaga on nimetanud neid Maibachi lõunamaised maastikke “õlitrukupildi romantikaks”, mis ateljee vaikuses erinevatest motiividest kokku kombineeritud.⁶⁵ Nii Vaga kui 20. sajandi alguse Maibachi arvustajad on pidanud Maibachi motiivide ja tundetooni mõjutajaks šveitsi kunstnikku Calame'i, kelle juures Maibach õppis.⁶⁶ Et Maibach maalis ka Pühajärve ümbruse vaateid, saame võrrelda eri paikadest pärit motiivide käsitlusi. Maibachi Eesti-ainelisi maastikke on peetud natuuritruumateks, realistlikumas võttes looduiks, võrreldes Alpi maastikega.⁶⁷ Siinkirjutajale tundub, et Maibachi kuulsad Pühajärve motiivid (nt “Tamm järve kaldal”. 1887), näitavad siiski tugevat romantilist motiivitaju ning püüdu ka Eesti maastikust romantilist motiivistikku leida.

⁶³ Hinnov, Virve. Johann Köleri kodumaaainelised teosed. – Eesti maalikunstnike. Johann Köleri loomingu probleeme. Tallinn, 1983, lk 62

⁶⁴ Abel, T. Mõnedest realismi avaldusvormidest 19. sajandi teise poole eesti kunstis, lk 29

⁶⁵ Vaga, V. Maastik Eesti maalikunstis, lk 284-285

⁶⁶ Calame'i töid reprodutseeriti arvukalt erinevates tehnikates. Siit ka arvatavasti Vaga halvustav vihje “õlitrukupildi romantikale”. “Õlitrukupilt”, “oleograafia” esines 20. sajandi alguse kunsti- ja kunstiteaduslikes omamoodi halvustava üldnimetusena sentimentaalsele ja ilutsevale püüdlilikult natuuritruule maastikupildile. Maibachi ja Calame'i kohta vt ka: Kangro-Pool, Rasmus. Eesti kunsti ülevaate näitus 1919.a. - Postimees, 1919, 28. juuli

⁶⁷ Abel, Tiina. Mõnedest realismi avaldusvormidest 19. sajandi teise poole eesti kunstis, lk 29

19. sajandi kunsti vaatluse võiks sellega ka lõpetada. Uurimustöö piirdaatum 1890. aasta hõlmab endasse ka Paul Raua loomingut, mis leiab analüüsimist töö järgnevates peatükkides.

Motiivide levik 19. sajandil. Foto, postkaart ja maastikumotiivid. Maastikumotiivide esinemine nõ kergemates žanrites (trükimeedias, postkaartidel) on alles tõsisemat läbiuurimist ootav valdkond, mõned märksõnad siiski järgnevalt visandaksin.

Maastikumotiivide retseptsiooni uurides puutume kokku teatud ootuste ja publiku maitsega, mille kujundajaks ei olnud üksnes maalikunst (mille tellija- ja tarbijaskond väike), vaid ka trükimeedias ringlevad motiivid. Ka 19. sajandil oli eestlastest elanikkonna visuaalse motiiviringi vahendajana oluline trükigraafika - kalendrite kaanepildid, ajalehtede päised, millel puulõike- vms tehnikas žanristseenid sekka loodusmotiiviga dekoreeritult. 19. sajandi lõpul lisandus fotograafia. Vaategraafika rolli võttis 20. sajandi algul üle postkaart. Kõige rohkem kujutati esimestel postkaartidel just linnavaateid jt vaatamisväärsusi. Trükitehnilised võimalused piirasid pikka aega eesti kunstnike töödest reprodutseerivate kunstpostkaartide trükkimist.⁶⁸ Seega trükigraafika ja postkaartide kaudu ei levinud mitte niivõrd maalitud maastikumotiivid, kui vaatamisväärsuste, turismipaikade, looduskaukite kohtade fotod. Postkaardid olid 20. sajandi algul kõige kättesaadavam ja põhiline materjal Eestimaast pildilise ülevaate saamiseks, kuni puudusid korralike piltidega vaatealbumeid.⁶⁹ Postkaartidel tiražeeritud vaated aitasid rohkem kui üksikud maalid kaasa “ilusa kodumaa Eesti” pildi loomisele ja kinnistamisele. Foto ja postkaart olid omavahel tihedalt seotud, mitmed tuntud fotograafid kirjastasid ise postkaarte.⁷⁰

1.3. Motiiv ja maastik 20. sajandi algul

20. sajandi alguse maastikumaalija ees seisvad probleemid ja ülesanded erinesid paljuski sada aastat varem tegutsenud kunstnike omadest. Koos üldisemate muutustega kunstis ja suhtumises kunsti, oli 19. sajandi toonud esile uued küsimused ka maastikumaalis. Fotograafia levik sundis kunstnikke oma eriala piire ja eesmärke üle vaatama. 20. sajandi algul muutus aktuaalseks piiriküsimus maastiku rollist ja iseloomust - kas maastik peaks olema kirjeldav, natuuritruu või esitama vabamat nägemust?⁷¹

19. sajandi lõpu kunstis võib üldistavalt tuua välja kolm suundumust:

⁶⁸ Eesti postkaart 1894-1994. Koost. V. Vende, R. Loodus. Tallinn: Olion, 1995, lk 51

⁶⁹ Samas, lk 21

⁷⁰ Tooming, Peeter. Tähelepanu, pildistan! Eesti foto minevikust 1840–1940. Tallinn: Kunst, 1986, lk 92

⁷¹ Dabrowski, M. French landscape, p 11

- nähtava maailma tõetruu, illusionistlik kujutamine;
- maalimisviiside ja –protsessiga tegelemine, nõ kunst kunstis;
- nähtava objektiivselt kujutamise asemel tundemaailmale (tunnetele, ideedele) väljenduse otsimine ja rõhu andmine.⁷²

Kahel esimesel juhul võib täheldada küsimuse *kuidas?* oluliseks muutumist. Motiivide tähendustele ja küsimusele *mida kujutati?* on enam põhjust vastust otsida viimasel juhul ehk siis sümbolistliku suundumuse raames.

Erinev lähenemine motiivile puudutab ka objekti ja pildi vahekorda moodsas maalikunstis 20. sajandi algul. Maastikumaal kui nõ objektivaba kunst haakus tollase avangardi printsiipidega ning sobis katsetusteks ja otsinguteks. Samas pole põhjust maastiku kandvat osa vormiotsingutes 20. sajandi alguse avangardis ka ülemäära rõhutada, kuivõrd vormiotsingud ei sündinud ühes kindlas žanris, akadeemiline žanripiiritlus ei omanud avangardi protsessides enam tähendust.

Ja ometi, impressionistidele mõeldes meenuvad kindlasti just maastikud, kuigi nende armastatud motiivideks olid ka linn, tänavad, inimesed. Kubistid alustasid maastikest, foovid ja Vahemere maastik on sünonüümid. Nii et ikkagi tundub, et maastik kehtestas ennast žanripiiride nõrgenemise ajastul avangardi kandjana.

19. ja 20. sajandi vahetuse kunstiavangardis olid esil nii intensiivne vormiprobleemidega tegelemine kui romantismimeelse kunstikeele taassünd sümbolismina. Vastavalt võime ka maastiku kujutamises kunstis tinglikult rääkida kahest lähenemisteest - formaalne/sümbolistlik maastik, mis asus varasema vastandpaari ideaalne/naturalistlik asemele. Ideaalse ja naturalistliku maastikutüübi puhul kasutatud põhja/lõuna vastandus maastikutunnetuse eristajana toimib ka 19. ja 20. sajandi vahetuse kunsti puhul, seda küll muutunud osapooltega. Vormikesksel maastikul oli suurem osakaal prantsuse kunstis, võrreldes näiteks Põhjamaadega, kus pöörati rohkem tähelepanu maastiku sümboolsele ja meeleolulisele tasandile.

Siinkohal peaksime täpsustama mõistete Põhjamaade ja põhjamaisus kasutust ja piire käesolevas töös. Põhjamaade all mõistan traditsioonilist kooslust: Norra, Taani, Rootsi ja Soome. Põhjamaisuse kategooria ei ole seotav niivõrd kindlate geograafiliste piiridega, kui teatud ühise tunnetusega. Loomulikult avaldus põhjamaisus Põhjamaade kunstis, kuid ka

⁷² Pisut erinevate nimetuste all, kuid sarnast jaotust võib kohata erinevates perioodi üldkäsitlustes. Vt nt: Kangilaski, Jaak. Varblane, Reet. Juske, Jaak. 20. sajandi kunst. Tallinn: Kunst, 1994; Hamilton, George Heard. Painting and Sculpture in Europe. 1880-1940. [1. 1967] Penguin Books, 1984

saksa kunstis ja teisteski maades põhja pool Alpe ja väljaspool Euroopat (nt Kanadas).⁷³ Kindlasti tuleb arvestada ka ajastu konteksti põhjamaisuse mõistmisel. Nagu kõigi terminitega, on põhjamaisuse puhulgi erinevaid võimalusi piiritõmbamiseks. 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse Euroopa kunstipildis kandsid põhja kujundit Põhjamaad. Põhjamaade, eriti Norra looduse ja kultuuri vastu tunti sügavat huvi. Kuivõrd käesolevas uurimuses on eesti kunsti maastikumotiividele võrdlusmaterjaliks Põhjamaade sümbolistlik maastikumaal 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi alguses, siis on põhjamaisusest kõneldes eelkõige silmas peetud just Põhjamaid, vajadusel konteksti täpsustades.

20. sajandi alguses põhjamaisuse defineerimisel oli oluline vastand- ja võrdluspunkt Pariisi kunstipilt. Ka eesti kunstnike esimese põlvkonna kujunemisel on keskne märksõna Pariis, kuhu jõudis läbi Peterburi ja Soome kunsti õppima enamik. Pariisis nähtust ja kogetust, ning ka nägemata ja vastuvõtmata vooludest, vormus suhtumine kunsti ning uuema kunsti probleemidesse. Tähelepanu köitnud ja üle võetud stiilivõtted määrasid ka maastikumotiivide kujutamist.

Üks käesoleva magistritöö kesksemaid ja läbivaid mõisteid on uusromantism. Uusromantism oli sajandivahetuse Euroopa kunsti üldisem nähtus, mis avaldus eri maade kunstis erineval määral. Vastavalt erineb ka uusromantismi termini kasutus ja mõistmine eri maade kunstiteaduses.⁷⁴ Leian, et 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse eesti kunstis mahuvad uusromantismi alla erinevad romantilise ja sümbolistliku varjundiga ilmingud, mis pöörasid tähelepanu kujutatava süžeele ja varjatud tähendustele. Uusromantiline meeleolu võis avalduda erinevate stiilitunnustega töödes, ühendades juugendkunsti vormikeelt, sümbolismi ideid ja rahvusromantilisi teemasid. Ka eesti kirjandusloos on uusromantism üheks 20. sajandi alguskümnendite märksõnaks.⁷⁵ Uusromantismi võtmes on oma 20. sajandi alguse kunsti analüüsinud ka läti kunstiajaloolased⁷⁶. Uusromantismi on peetud ka liig häguseks ja laialivalguvaks terminiks. Selgust peaks tooma uusromantismi erijoonte võrdlemine romantismiga – kas uusromantism oli lihtsalt uus romantismi laine või midagi iseseisvat.

⁷³ Näiteks R. Rosenblumi põhjamaise romantismi käsitlus hõlmab saksa romantikute kõrval ka hollandlast Mondriani ning šveitsi kunstnikku Hodlerit. R. Nasgaard on uurinud põhjamaisuse kujutamist Kanada maastikumaalis ning selle seoseid Põhjamaade kunstiga.

⁷⁴ Uusromantism on Põhjamaadest enim kinnistunud Norra kunstiajaloolaste käsitlustes. Gunnarsson, T. Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century, p 208. Vt ka uusromantismi ja rahvusromantismi terminite mõistmisi Põhjamaades: Kangilaski, Jaak. Norra rahvusromantilisest kunstist. - Akadeemia, 1989, nr 7, lk 1845

⁷⁵ Hennoste, Tiit. Hüpped modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 5. loeng. - Vikerkaar, 1994, nr 3, lk 49. Hennoste järgi tuli uusromantism eesti kirjandusse aastatel 1907-09 Noor-Eesti rühmitusega, arenes edasi sõjaeelses õhustikus ning nihkus sümbolistlikuma tuuma suunas 1917-1919 Siuru liikmete loominguks.

⁷⁶ Klavinš, Eduards. Features of Neo-Romanticism in Latvian Visual Art at the Turn of the 20th Century. [Summary] – Materiāli Makslas Vēsturei. Romantisms un neoromantisms latvijās mākslā. Izdevniecība AGB: Rīga, 1998

Kõrvutamise romantismiga on oluline ka motiivide jälgimise seisukohalt – kui palju kattub uusromantismi motiivide ring romantismiga?

Siin on uurijad eriarvamusel. Ühelt poolt on uusromantismi ikonograafias toonitatud erinevusi romantismi teemadest.⁷⁷ Teiselt poolt on ilmne mitmete 19. sajandi romantismi motiivide elustumine 19. sajandi lõpu kunstis.⁷⁸ Kindlasti on õigus mõlemal poolel, kuivõrd uusromantismi ajastu kunstis näeme ja tunneme ära mitmeid romantismi motiive, mille tunderõhud ja varjundid aga võivad erineda varasemast. Näiteks romantismi maastikukujutust läbivas teemas - inimese ja looduse, sise- ja välisilma vastastikusel peegelduses – tundub 19. sajandi lõpus rohkem pingestatust eraldatust ning vähem jumaliku vaimu avaldumist kui varem. Raske on tõmmata ka piiri teadliku romantismist eeskujude otsimise ning kaudse motiiviringluse vahel, mis ehk ei olegi niivõrd oluline. Nii romantismis kui uusromantismis toimus looduspilt kunstniku siseilma ja meeleolude laienduse ja vastukajana, milles maastiku elementidel ja motiividel oli tähenduslik roll. Üksikutest uusromantismi motiividest ning nende ühisosast romantismiga tuleb pikemalt juttu järgnevas peatükis (vt 3. ptk).

Uusromantismi alla sobituvad ka sümbolismile lähedased teemad nagu eksistentsiaalsed küsimused, elu ja surm, ahistavast reaalsest sissepoole, hingeruumi pöördumine, sealt vastuste otsimine. Omaette küsimuseks jääb maastiku osakaal sümbolistlikus kunstis. Kui lähtuda prantsuse sümbolistide loominguks, siis jäi iseseisev looduspilt seal teiste teemade varju. Rolf Wedewer on iseloomustanud sümbolistlikku maastikku kui ajatut ruumi, milles loodusel oli tähendus vaid müütiliste figuuride raamina, kohta atribueerivas tähenduses.⁷⁹ Sümbolistlikes töödes, kus literatuurne sisu vähem domineeris, esines ka romantismile tagasi viitavat, hingestatut maastikku.

Teisiti jagunesid rollid 19. sajandi lõpu Põhjamaade kunstis, milles sümbolismi põhiliseks avaldumisvormiks on loetud just maastikumaali ja looduse müstikat.⁸⁰ Põhjamaade sümbolistlikku maastikumaali kujunemist määras lisaks prantsuse sümbolismi ideede mõjule oma, põhjamaaise looduse motiivide ja meeleolu väärtustamine. Põhjamaaise looduse olemust ja sümbolistlikku meeleolu nähti eelkõige suveööde valguses ja puutumata looduses. Olulise

⁷⁷ Klavinš peab oluliseks erinevuseks argieluliste motiivide suuremat osakaalu võrreldes klassikalise romantismi ebatavalise ja üleva tunde eelistusega. Samas, p 122.

⁷⁸ Seda mõtet on arendanud R. Nasgaard, kes eelistab küll uusromantismile sümbolismi mõistet, just Põhjamaade maastikumaali osas. Nasgaard, Roald. The mystic North: symbolist landscape painting in northern Europe and North America 1890-1940. Art Gallery of Ontario, University of Toronto Press, 1984, p 6

⁷⁹ Wedewer, Rolf. Landschaftsmalerei. Zwischen Traum und Wirklichkeit. Idylle und Konflikt. Köln: DuMont, 1978, S. 156

⁸⁰ Varnadoe, Kirk. Nationalism, Internationalism and the Progress of Scandinavian Art. - Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910. [Kataloog] Ed. by K. Varnadoe. New York: Brooklyn Museum, 1982, p 13-15

eripärana on Põhjamaade kunstis nimetatud ka realistliku vormikeele ja sümbolistliku tunnetuse tihedat põimumist⁸¹.

Maastiku romantiline tunnetus oli jätkuvalt tugev ka Saksamaal, kus maastiku kui hingeruumi teemat jätkasid ning samas uut ja vahetumat kontakti loodusega otsisid 19. sajandi lõpukümnenditel Worpswedes ja Dachaus tegutsenud kunstnike rühmitused. Uusromantismiga seostub ka meeleolumaastiku mõiste, mis oli samuti 20. sajandi alguse piirimaal aktuaalne ning omamoodi ühendav termin uusromantilistele maastikele (vt pikemalt 2.1.).

Uusromantismi ja sümbolismi tunnused avaldusid eri paigus erineval moel. Põhjamaise sümbolismi maastikukesksust ei saa eripärasena võtta ainult prantsuse sümbolismi suhtes. Võrdluseks võiks nimetada vene uusromantismist samaaegset *Mir Iskusstva* rühmitust, kelle romantiline minevikuihalus oli paljuski linnakultuuri keskne ning maastik jäi nende huviorbiidist kõrvale⁸².

1.3.1. Eesti kunst 20. sajandi algul

Eesti kunstist ja kunstielust 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi algul on palju kirjutatud. Seepärast nimetaksin siinkohal ennekõike maastiku motiivide suhtes olulisemad märksõnad.

Eesti kunstnikud alustasid 19./20. sajandi vahetusel oma teed kunstis maastikust, mitte akadeemilisest figuraalkompositsioonist. Maastik ei seadnud kunstniku oskustele nii kõrgeid nõudmisi kui mitmete figuuridega kompositsioon ning sobis erinevateks katsetusteks õppimise protsessis.⁸³ Aga maastik oli ka moes ja populaarne žanr kunstipubliku seas.

Et maastikke maaliti palju, sellest saab aimu eelkõige tollaseid näitusekatalooge sirvides.⁸⁴ Suurema osa tollal eksponeeritud maastikupiltidest moodustasidki etüüdid, lõpetamata ja viimistlemata maalivisandid, pigem väiksemamõõdulised. Ka võõrsil õppivad kunstnikud saatsid Eestisse näitustele maastikuvisandeid ja katsetusi. 20. sajandi esimestel kümnenditel üldsõnalise nimetuste all “Maastik” näitustel väljas olnud töödest on kahjuks palju aja voolus kaduma läinud, mida tuleb arvestada üldistuste tegemisel. Kataloogidest näeme ka, et maastikke esitasid näitustele paljud kunstnikud, kuid maastikule keskendunud

⁸¹ Vt nt: Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880–1910. Ed. by K. Varnadoe. New York: Brooklyn Museum, 1982

⁸² Konstantin Somovi kummastavaid pargiruumi tasuks küll meeles pidada, kuid needki kuuluvad rohkem tsivilisatsiooni kui puutumata looduse juurde.

⁸³ Kommentaariks maastiku kohale õppeprotsessis: akadeemilises kunstihariduses oli 19. sajandi lõpuks naturistuudium juba suurema rolli saanud, rääkimata vabaakadeemiast, kus innustati õpilasi vahetult natuuri järgi maalima. Stieglitzi kunstikoolis küll maastiku kujutamiseni õppekavas ei jõutudki - vt Nurk, Tiina. Eesti kunstiõpilased Stieglitzi kunsttööstuskoolis. – Tartu Kunstimuuseumi Almanahh 3. Tartu, 1972, lk 40

⁸⁴ Nt Kolmas Eesti kunstinäitus Tartus, Tallinnas ja Pärnus 1910. a. [Kataloog] Eessõna B. Linde.

või maastikku tõsisemalt maalinuid oli vähe. Eestlastest professionaalne kunstnikkond oli alles kujunemas.

20. sajandi esimene kümnend oli “õpiaeg”, mil paljud kunstnikud sõitsid välismaale õppima, alustades Peterburist Stieglitzi kooliga, jõudes vahepeatustega Soomes välja Pariisi (nt Triik, Mägi). Mõjutatuna võõrsil nähtust ja õpitust jõudsid eesti kunstnike töödele nii impressionistlik loodustunnetus, vabaõhumaal kui ka impressionismi järgsete voolude tinglikum ja stiliseerivam maalimisviis, samuti juugend ja rahvusromantism. Kunstistiilide tulek eesti kunsti toimus kiirendatult ja korruga, mis lõi stiililise paljususe ja mitmekesisuse. Erinevatest kunsti üldpilti Euroopas läbinud kunstivooludest olid eesti kunstis sajandivahetusel mõjuvaimad juugend ja sümbolism, mis määrasid paljus ajastu maitse ja eelistused. Uusromantismi laine jäi eesti kunstis kümnendi võrra hilisemaks kui mujal - Põhjamaades algus 1890. aastatel, Eestis 20. sajandi esimesel kümnendil.

20. sajandi esimesel kümnendil jääb maastike juures silma võõramaiste motiivide suur osakaal. Üht põhjust sai juba nimetatud – maalimisaines kujunes loomuldasu reisi- ja õpikohtade järgi. Koduste, Eestimaiste teemadega hakati tegelema õpingutelt tagasi asudes. Üldistatult võib Eesti maastiku avastamist kirjeldada nähtusena, kus “oma” kodune ruum avastatakse täielikult alles pärast “võõrast”. Sarnast skeemi on täheldatud ka Põhjamaade kunstiloos, kus intensiivsele väljapoole rändamise ja avatuse perioodile 1880. aastatel järgnes uus sissepoole pöördumine, koduste teemade ja motiivide väärtustamine, mis sai tekkida just võrdlusmomendi olemasolul ja mõjutustel⁸⁵.

Motiiviuurimusliku töö puhul kerkib küsimus ka konkreetsematest eeskujudest motiivide levikul. Nagu sissejuhatuses öeldud, võime harva osutada ühele kindlale eeskujule, pigem tuleb lugeda määravaks üldist õhustikku ja vaimsust. Kindlasti polnud vähetähtis roll ka kirjandusel, mis oli omamoodi teenäitaja kujundlikkuse ja sümbolistliku meeleolu taotlustel. Rõhutagem siin veelkord “Noor-Eesti” rühmituse osa 20. sajandi alguskümnendite kunsti teoreetilises mõttes. Inspiratsiooniallikad ja arenguviisid olid kunstnike pidi erinevad, mis teeb üldistamise keeruliseks. Nii reproduktsioonidena kui näitustel vahetult nähtud tööd võisid anda impulsse. Samas ei tähenda näiteks Pariisi kunstipildist silma jäänud ja kunstniku kirjas märkimist leidnud autor kohest mõjujälge ja ülevõtmist kunstniku käekirjas. Kaasa mängis siin eesti kunstnike õblukese kunstiteooria ja -praktika lahusus, sõnas avaldatud ideed jäid tihti teostuses hajusamaks.

⁸⁵ Varnadoe, K. Nationalism, Internationalism and the Progress of Scandinavian Art, p 13-15

2. Maastiku ruumid

Järgnevalt leiavad lahtikirjutamist mõned juba esimeses peatükis mainitud märksõnad nagu meeleolumaastik ja reisimine. Peatüki pealkirja sõnastus ruumidena aitab kujundlikult osutada vaadeldavate märksõnade laiemale tähendusele uuritava perioodi eesti kunsti kontekstis. Käsitletavat teemat üheltpoolt jätkavad sissejuhatust 20. sajandi alguse kunstipilti, kuid on samas tihedamalt seotud juba konkreetsete motiividega. Nii meeleolumaastikku kui reisimist võib ka lugeda omaette suuremateks motiivideks. Varjumise ruumi all puudutatakse lähemalt linna ja maa motiive läbi uuema maastikuteooria, uurides eelkõige linnamotiivi kohalolu või puudumist eesti kunstike töödes 20. sajandi algul.

2.1. Meeleoluruum

Põhjamaade 19. sajandi maastikumaalist ulatusliku käsitluse kirjutanud Torsten Gunnarsson käsitleb sajandi lõpukümnendit peatükis pealkirjaga “Kujutlusvõime revolutsioon”. Gunnarsson toob esile, et meeleolu, tundeilma teadlikku rõhutamist 19. sajandi lõpu pildiloomes võib vaadata reaktsioonina realismile kunstis ning ühiskonnas (positivism, darvinism). Gunnarssoni poolt osutatud traditsiooniliselt nähtud sümbolistliku kunstisuuna esiletõusu põhjuseid.

Sümbolistlikest ja uusromantilistest suundumusest mõjutatud kunstimõttes 19./20. sajandi piirimail pöörduti erilist tähelepanu kunstiteose meeleolule. Tasub rõhutada, et vastavat sõnakasutust, meeleolumaalist ja tundeilma (Stimmungskunst, Stimmingsmåleri) kõnelemist esines juba tollastes kirjutistes ning seega pole tegu üksnes tagantjärele loodud kunstiajaloolise nimetajaga.⁸⁶ Meeleolukunsti raames muutus ka maastiku kujutamine – reaalsuse illusiooni asemel tõsteti maastikku esile kui kunstnike subjektiivsete tunnete vahenditumat edastajat (*tunnetatud*, mitte *nähtud* maastik).⁸⁷ Siin tunneme jällegi ära (uus)romantilised ideed kunstniku hingeelamuse primaarsuses kunstiteose loomisel, millele loodusvaatlus ja -visandid saavad olla vaid abivahendiks ja lähtepunktiks.

Meeleolu esiletoomine maalikunstis pole muidugi 1890. aastate algupärane saavutus. Meeleolulisi maastikke leiame varemaste perioodide kunstist. Ka meeleolumaastiku mõiste (*Stimmungslandschaft*, *Mood landscape*) pole ajaliselt rangelt piiritletud ning esineb erinevate

⁸⁶ Rootsi kunstnik R. Bergh sõnastas 1896. aastal, et kunstnik otsib instinktiivselt loodusest meeleolu, mis tema endale tunnete jaoks - R. Berghi kirjutis “Karl Nordström och det nordiska stämmingslandskapet” 1896, viidatud: Gunnarsson, T. Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century, p 203

⁸⁷ Gunnarsson, T. Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century, p 203-206

perioodide kunstiajaloolises iseloomustuses.⁸⁸ Lähemalt vaadates muutub meeleolumaastiku mõiste kasutus ja tähendus hajusaks. Ka sümbolistlik maastik, mida on peetud keskseks teemaks 19. sajandi lõpu Põhjamaade kunsti uurimustes, tähendab ju erilise meeleolu esilolu maastikus. Kuid meeleolulist maastikku ei saa piiritleda üksnes sümbolismiga. Meeleolumaastik haakus mitmete sajandilõpu kunstisuundumustega nagu uusromantism, sümbolism, rahvusromantism.

Kindlamalt on meeleolumaastiku (*Stimmungslandschaft*) mõiste juurdunud saksa kunstiajaloo, kus traditsiooniliselt on seostatud 1890. aastate meeleolu ja tundmusi toonitavaid maastikumaale looduslürismiga (*Naturlyrismus*), millel olid tugevad sidemed kirjandusega.⁸⁹ Looduslürika ja meeleolumaastiku esindajaiks saksa kunstis on peetud näiteks Worpswede ja Dachau kunstnikekolooniade maalijaid.⁹⁰ Looduspildi lüüriilise meeleolu toonitamine oli tunnuslik ka *Heimatkunst*-ile.⁹¹

Saksa kunsti puhul tuleb toonitada ka lüüriilis-sümbolistliku loodusnägemusega liitunud sotsiaalseid hoiakute tähtsust. Nii Saksamaal kui ka Põhjamaades tõusis kohati meeleolumaastiku ideoloogilisteks kaastähendusteks rahvuslik maastiku ja kodumaa looduse teema. Worpswede maalijate puhul on teada nende soov looduses nii midagi põhjamaist kui ka olemuslikult saksalikku tabada.⁹² Nii saksa kui Põhjamaade kunstis näeme meeleolumaastiku motiivide sidet rahvusromantismiga, mis tõi esile kodumaa looduse motiivi. 19./20. sajandi vahetuse Põhjamaade maastikumaalis põimus rahvusliku teemaga tugevalt kunstniku subjektiivne, individuaalne nägemus⁹³.

Nägime, et meeleolumaastikku on raske siduda ühe kindla stiiliga. Sümbolismiga olid sidemed tugevad, kuid mitte kõikemääravalt. Ehk on võimalik meeleolumaastikku piiritleda ruumiliselt? Nimelt eristus just Põhjamaade kunstis sümbolismimeelse ajastu tähisena eredalt maastiku kujutamine. Meeleolumaastikku ainult Põhjamaade või põhjapoolse Euroopaga (arvestades saksa kunsti ala juurde) piiritleda on siiski ennatlik.⁹⁴ Rohkem kannab võrdlus põhjamaise loodustunnetusega, lähtudes viimasele omistatud looduse metafüüsilise kujundi tasandile pühendumisest. Meeleolumaastikke ja looduse intiimsemat vaatlust on seostatud ka

⁸⁸ Nii kasutab Börsch-Supan *Stimmungslandschaft*-i mõistet 1820.-30. aastate Düsseldorfis koolkonna dramaatiliste (nt laevahukk jt motiivid) ja efektsete, tundelisusele rõhuvate maastike üldnimetajana. Börsch-Supan, H. Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, S. 326-327

⁸⁹ Haftmann, Werner. Malerei im 20. Jahrhundert. München: Prestel-Verlag, 1954, S. 72

⁹⁰ Samas.

⁹¹ Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918. Hrsg. v. H. Olbrich. Leipzig: Seemann, 1988, S. 89

⁹² Wedewer, R. Landschaftsmalerei. Zwischen Traum und Wirklichkeit, S. 177-181

⁹³ Gunnarsson, Torsten. Äussere und innere Landschaft. Über den Durchbruch der Stimmungskunst in Schweden - Landschaft als Kosmos der Seele, Wallraf-Richartz-Museum [Kataloog], Köln, 1998, S. 79

⁹⁴ Näiteks 1920. aastate Kanada kunstis olulise *Group Seven*'iga seoses on samuti kõneldud meeleolumaastikest.

kunstnike kolooniatega. Nina Lübbren märgib, et maapiirkondades paiknevad kunstnike kolooniad andsid kunstnikule vahetu looduses oleku kogemuse. Lübbren kasutab *Stimmung*-i mõistet avaramalt, saksa kunsti väliselt, seletades selle kaudu 19. sajandi lõpu maastikumaalijate loodusele ligiolekut, looduse vahetut ja emotsionaalset kogemist, sisemise ja välimise ruumi segunemist.⁹⁵

2.1.1. Meelolumaastiku tunnused

Kuigi meelolumaastik jäi erinevate sajandivahetuse kunstistiilide piirile, on siiski jälgitavad mõned läbivad meelolumaastikule iseloomulikud tunnused. Ühtpidi sisaldab nimetus ise esmase tunnuse – maastik, milles on kandev roll looduspildist võimendatud meeleolul. Selline määratlus ei anna aga palju juurde ilma täpsustuseta, milles see meeleolu avaldub.

19. sajandi lõpu meelolumaastiku puhul oli kindlasti oluline ajastu stiilisuundumustest lähtuv loodusvormide üldistus ja stilisatsioon, mis tõukus seisukohast, et subjektiivsete fantaasiate väljendamiseks on paratamatult vajalik nähtavate ja reaalsete loodusvormide muutmine ja kujundamine kunstniku nägemuse kohaselt.⁹⁶ Samas jäi stiliseeriva ning tingliku käsitluse kõrval ikkagi tunnetatavaks ka realistlik loodusvaatlus. 19. sajandi lõpu meelolumaastik pole dekoratiivne abstraktsioon, vaid realselt kogetud ruumi tunnustega. Küsimus realistlike ning sümbolistlike elementide vahekorra tundub meelolumaastike defineerimise juures olevat üheks kaalukeeleks. Näiteks rootsi kunstiajaloolane Lise Petersen on pidanud dekoratiivset struktuuri omaseks sümbolistlikule maastikule, meelolumaastiku juures olulisemaks aga realistlikult (õhuperspektiiviga) kujutatud ruumi.⁹⁷ Selline eristus haakub Põhjamaade sümbolistliku maastikumaalis esile tõstetud omapäraga, milleks oli just realistliku ruumi(kogemuse) kombineerimine sümbolistliku aktsendiga ning seeläbi lihtsates ja küllaltki natuuritruudes motiivides saavutatud kummastav meeleolu⁹⁸.

⁹⁵ Lübbren, N. Rural artists' colonies in Europe 1870-1910, p 110

⁹⁶ Mark Roskill on vaadelnud dekoratiivsuse kui olulise esteetilise kvaliteedi osa tundekunstides, täheldades, et spirituaalsete subjektiivsete ideede väljendamiseks valiti universaalne ja üldistatud vorm. Roskill, M. The Languages of Landscape, p 185

⁹⁷ Petersen väidab, et sümbolistliku kahemõõtmelise ruumi jõustumisel polegi alust enam kõnelda *Stimmung*-ist, vaid *Suggestion*-ist - nt Gaugaini ja Denis' töödel. Petersen, Lise Serritslev. Skandinavische Landschaftsmalerei. - Landschaft als Kosmos der Seele. Wallraf-Richartz-Museum [Kataloog], Köln, 1998, S. 12

⁹⁸ R. Rosenblum kasutab C. D. Friedrichi tööde juures mõistet "Loomulik üleloomulikkus" ("Natural Supernaturalism"), laiendades seda kogu põhjamaisele romantismile, millele on omane ümbritsevas looduses, lihtsas ja igapäevases üleloomuliku, jumaliku tajumine, tulenevalt protestantismi mõjudest. Rosenblum, R. Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, p 70

Siiski tuleb tunnistada, et ühe vormiprintsiibi alusel on meeleolumaastikke keeruline liigitada, pigem loeb vormi- ja sisutunnuste koosmõju.⁹⁹ Siin on ilmne ühisosa uusromantismi ja sümbolismiga, milledele samuti on otsitud kindlaid vormitunnuseid, kuid määravamaks tähistajaks siiski loetud kunstiteose literatuursust, sisulist külge. Pöördudes tagasi Põhjamaade sajandivahetuse maastikumaali juurde, tuleb samuti tõdeda, et selle olemuse defineerimisel on vormitunnustest olulisem defineerimatu ehk eriline meeleolu pildis – põhjamaise looduse atmosfäär.

Milline oli meeleolumaastiku vahekord motiividega? Meeleolumaastike motiive tuleb vaadata uusromantismi motiivide ringi raames. Romantismi maastikumotiividest trivialiseerus kiiremini just nn dramaatilise maastiku tüüp – mäestikuvaated jms motiivid.¹⁰⁰ Seepärast näeme 19. sajandi lõpus meeleolumaastikuga seotud kunstnike ja kunstnike rühmituste juures osalt teadlikult vastanduvat pöördumist lihtsamate ja vähem efektsete motiivide poole. Põhjamaade kunstis on samuti märgitud 1890. aastatel üheaegselt suveöö teema aktualiseerumisega toimunud nihet mägimaastiku motiividelt lauskmaa motiividele.¹⁰¹ 20. sajandi lõpu uusromantilisest maastikumaalis maaliti jätkuvalt ka mägesid, nii Skandinaavia mäestikke kui Alpe.¹⁰² William Vaughan on samuti täheldanud, et 19. sajandi lõpu sümbolistlikus maastikumaalis olid mõlemad poolused olemas: mäetippude kõrget vaadet eelistanud (nt A. Böcklin, H. Thoma, E. Munch, F. Hodler) ja vähem dramaatilise laadiga tasase maa maalijad (W. Leistikow, O. Modersohn, L. Dill).¹⁰³ Teatud motiivielistustest on seoses meeleolumaastikuga siiski põhjust kõnelda.

Worpswede kunstnikekoolonia maalijad panid kõnelema sealse lihtsa madala maastiku, näidates, et emotsionaalset pinget võisid kanda ka soo- ja nõmmemotiivid. Worpswede maastik oli sinna maalima sõitnud kunstnikele just veetlev oma arhailisuses, tühjuses ning lihtsuses. Neid omadusi toodi maastikust esile ning võimendati stilisatsiooni kaudu. Põhjamaade kunstnike motiivivalikusse sattusid ka sarnased soomaastikud, kuid rohkem sealsele loodusele omasemad metsamaastikud. Põhjamaade sümbolistliku maastikumaali juhtmotiiviks kujunesid aga valged ööd - põhjamaine pikk suveõhtu oma

⁹⁹ Näiteks Gunnarsson vaatleb rootsi kunsti meeleolumaastike näitena erineva vormikeelega kunstnikke, keda ennekõike ühendab sarnaste motiivide kasutamine ning sümbolismihõnguline looduse kujutamine.

¹⁰⁰ Maastikuvaadete, eriti mäestikuvaadete, trivialiseerumise kohta vt ka Barthes, Roland. "Sinine reisijuht". – Barthes, Roland. Mütoloogiad. [1957] Varrak, 2004, lk 140: "Ja maaliline on kõik, mis on ebatasane." 19. sajandil kujunenud mägede kui kauni ja maalilise vaate etaloni ülistamine püsis visalt ka 20. sajandi turismibrošüürides.

¹⁰¹ Gunnarsson, T. Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century, p 207

¹⁰² Mägesid maalinud nt norra kunstnikud Harald Sohlberg, Nikolai Astrup ja taani kunstnik Jens Ferdinand Willumsen.

¹⁰³ Vaughan, William. Symbolische Landschaften. – Seelenreich. Die Entwicklung der deutschen Symbolismus 1870-1920. [Kataloog] Hrsg. von I. Ehrhardt, S. Reynolds. München, London, New York: Prestel, 2000, S. 81

erilise valguse ja romantilisusele äratava meeleoluga.¹⁰⁴ Päikeseloojang oli samuti laiemalt uusromantilistes meeleolumaastikes eelistatud motiiviks. Suveöö- ja soomaastike väline vaikus ja lihtsus võrreldes romantiliste efektsete dramaatiliste motiividega varjas aga sisemist rahutust ja pinget. Sellist motiivi välise lihtsuse ja sisemise intensiivsuse ühildumist võib lugeda laiemalt 19. sajandi lõpu uusromantilisele maastikumaalile iseloomulikuks¹⁰⁵.

Põhjamaade maastike puhul on olulisena tunnuseks nimetatud ka inimtühja maastiku domineerimist.¹⁰⁶ Inimeste puudumine maastikus ei ole tunnuslik siiski mitte kõigile meeleolumaastikele. 19. sajandi lõppu romantismist edasikandunud motiiv - looduses mõtiskleja või ränduri figuur – oli aktuaalne saksa kunstis, kuid ka mujal inimese ja looduse suhte rõhutamisel. Meeleolumaastikele olemusliku tunnusjoonena tuleks nimetada ka intiimsust, mis ei avaldunud niivõrd formaalsetes pildi mõõtmetes, kui pigem lähenemises ainele.

Toodud tunnuseid ei ole omased üksnes meeleolumaastikele, vaid ka uusromantilisele looduse kujutamisele. Romantismiga sarnaselt oli 19. sajandi lõpu uusromantismis oluline maastiku valgus, mis kujundas atmosfääri, ning looduse salapära ja kunstniku nägemuse rõhutamine. Selleks kasutatavad kunstilised väljendusvahendid olid vaid romantismist erinevad – stilisatsioon, dekoratiivsed ning üldistatud vormid. Meeleolumaastike üldistavalt iseloomustades jäävad kõlama märksõnad nagu subjektiivsetest tunnetest kantud, inimesteta, realistliku ruumiga põimunud sümbolistlik ning stiliseeritud maastik. Sellelt aluselt saame liikuda edasi eesti kunstnike tööde ja motiivide juurde.

2.1.2. Meeleolumaastik eesti kunstis

Eesti kunstikirjutistes 20. sajandi algul oli meeleolust kunstis juttu õige mitmes varjundis. Saksa ja baltisaksa kunsti kaudu oli *Stimmung*-i mõiste üle võetud eestikeelsetesse kunstiarmustustesse. Tundub, et moodsamale kunstile orienteeritud nooremate eesti kunstitegelaste jaoks oli *Stimmung* pigem negatiivse varjundiga, ülitundelisusele ja sentimentalismile viitav mõiste, mida seostati baltisakslaste vanamoodsa kunstiga. Sentimentaalne *Stimmung* väljendus pildis harda loo jutustamise kaudu. *Stimmung* selles tähenduses (kui midagi baltisaksalikku ja vanamoodsat) tuli eesti uuemast kunstist eemal

¹⁰⁴ Gunnarsson, T. Äussere und innere Landschaft, S. 207

¹⁰⁵ Samas, S. 80

¹⁰⁶ Nasgaard, R. The mystic North, p 108

hoida.¹⁰⁷ Samas esines *Stimmung* tollases eestikeelses kirjasõnas ka neutraalsemas tähenduses - üldisemalt meeleolu, atmosfääri vastena.¹⁰⁸ Eesti kunstnike mõtteavaldustes kunsti kohta ja tollases kunstiartvustustes kohtame *Stimmung*-i mõistet siiski harva.

Eestikeelne kunstikirjutus ja -sõnavara oli alles välja kujunemas ning erialane sõnakasutus ebahütlane ja ebajärjekindel. Seetõttu ei leia me ka 20. sajandi kahe alguskümnendi kunstiartiklites kindlat arusaamist kunsti meeleolust (see sõnagi polnud veel eesti keelde juurdunud). Küll räägiti kunstniku vajadusest subjektiivse eneseväljenduse, oma tundmuste esile toomise järele, mille tarvis võib vajadusel looduse vorme moonutada ning ümber kujundada. Seega võime öelda, et emotsionaalsust maastikes hinnati, kuid püüti eristada tundlemisest ja sentimentalismist.

Teoreetilisel tasandil meeleolumaastiku mõiste omas ajas eesti kunstis puudus, mis ei tähenda, et praktikas sellist maastikulaadi ei hinnatud või ei kujutatud. Meeleolumaastikele Eesti kunstit vaadeldaval perioodil näidete toomisel jääme õieti hätta, sest ühtaegu võiks siia ritta panna enamuse tollastest kunstnikest, kes erinevatel etappidel oma loomingus sümbolistliku loodusmotiiviga kokku puutunud. Põhjamaades oli sümbolistliku varjundiga maastikumaal oluline 1890. aastatest kuni 20. sajandi esimese kümnendi lõpuni.¹⁰⁹ Eesti kunstis jäid sümbolismi laine ja meeleolumaastiku ilmingud kümnendi võrra hilisemaks.

20. sajandi alguse kahe esimese kümnendi ühed meeleolulisemad maastikuvisioonid pärinevad Balder Tomasbergilt (1897-1919). Tomasbergi varased joonistused jälgivad valitud motiivi omadusi realistlikus võtmes (Maastik Paldiski lähedal. 1912. Tušš. EKM). Hiljem, 1918. aasta paiku saab Tomasbergi maastikuminiatuuridele omaseks just meeleolu ja tundelisusega mängimine üldistatud vormidega looduspildis, milles on oluline kunstniku hingeline side motiiviga (Pakri eeleegia. 1918. Pastell, värviline kriit. EKM). Tomasbergi tööd on enamasti väiksemõõdulised, teostatud kas akvarellis või joonistusena, kuid läbitöötatud

¹⁰⁷ *Stimmung*-i olemasolu-puudumist eesti kunstnike töödes puudutati 1909. aastal II Eesti Kunstinäituse arvustustes. Arthur Behrsing, ainus baltisaksa arvustajatest, kes heatahtlikumalt eestlaste väljapanekut vaagis, rõhutas positiivsena värvile rajatud lüürilist loodustunnetust, kuid mainis puudusena vähest meeleolulisust. Behrsingi leebele märkusele reageeris kohe Juhan Luiga, leides, et *Stimmung*-i ülearune rõhutamine ja sentimentaalsus olla baltisakslastele omane ning eestlased just õnneks sellest härdameelsusest vabad on. A. B. [Artur Behrsing] Gemäldeausstellung N. E. Lund. - Revalsche Zeitung, 1909, 12. Sept.; J. L. [Juhan Luiga] Hindamise seisukohast. - Päevaleht, 1909, 25. september. Tsit. Loodus, R. Kunstielu Eesti linnades 1900-1918, lk 36

¹⁰⁸ Nt "...*Versaille aga hoopis ise Stimmungi annab...*" - A. Tassa kiri J. Aavikule Pariisist 29. november 1909.a, EKLA f 275 m 16:17 l 5/9 p

¹⁰⁹ Gunnarsson, T. Äussere und innere Landschaft, S 79

vormiga.¹¹⁰ Lühikese loomeea tõttu on kogu Tomasbergi loominguline pärand küllaltki terviklik, justkui ühest tunde puhangust kantud.

Asjaolu, et Tomasbergi “objektiks pole mitte niivõrd loodus ise, kui teatud meeleolu ja tundenüansside edasiandmine looduspildi kaudu”¹¹¹, on eesti kunstiajalookirjutuses juba varemgi märgatud. Tomasbergi maastike müstilist õhustikku on võrreldud ka tema õpetaja N. Triigi loominguga ning just Triigi maaliga “Vana aed”¹¹². See Triigi töö leidis juba omas ajas äramärkimist just erilise sümboolse õhustiku poolest.¹¹³

Kuidas on siis aga meeleolumaastikele tunnuslike motiividega eesti kunstis? Eesti kunstnikel pole olnud suurt romantilist mägedevaimustust. Uusromantiliselt ja moodsamalt vaadati rahulikemate motiivide poole. Konrad Mägi Norra maastike hulgas leiame küll soomaastike motiive, kuid hoopis stiliseerivamas ning mänglevamas käsitluses. Mägi maastikud libisevad õieti nagu meelolumaastike ringist välja. Mägi hilisemaid töid (Otepää maastikke) on tõesti põhjust rohkem ekspressionistliku nägemusmaastiku võtmes analüüsida, nagu on välja pakkunud Ene Lamp.¹¹⁴ Neis on jõulist nägemust ja väljapakkuvat värvirõõmu rohkem kui looduse vaikse salapära ja intiimse tunde väljendust.

Meeleolumaastike kontekstis tasuks nimetada ka Oskar Kallise töid, eriti tema päikesepilte, kuid ka talumaastikke pilvedega, milledes omamoodi vaikne ja poeetiline meeleolu. Kallise juurde võiks lisada veelgi nimesid nagu Aleksander Promet (Sügismaastik. Kuni 1915. TKM. 27) ja Kristjan Raud. Need on tollal tegutsenud kunstnikud, kes rohkem, kes vähem, uusromantismi või sümbolismi meeleoludest maastikku kujutades haaratud olid.

Kokkuvõtvalt öeldes võime Eesti kunstis meeleolumaastikest kõnelda küllalt tinglikult, ilma teoreetilise mõtte toeta. Looduspildi pakutav emotsionaalsus oli eesti kunstnikele oluline. Eesti kunsti loodusmotiivides leidub küll meeleolumaastike tunnuseid: on näha oma tunnete väljenduse otsimist, eemaldumist reaalsest maastikumotiivist, selle vormide stiliseerimist ja üldistamist ning kindlaid motiive nagu õhtuvalgus, soomaastik.

¹¹⁰ Nt Tomasbergi väikesed värvipliatsi miniatuurid kauni dekoratiivse joonega (Maastikuvisandid. EKM G 17112-17115. Repro 30).

¹¹¹ Viiraja, Lehti. Eesti kunst sajandivahetusest kuni 1917. aastani. Maal ja graafika. – Eesti kunsti ajalugu 1/II. Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940. aastani. Peatoimetaja I. Solomõkova. Tallinn: Kunst, 1977, lk 81

¹¹² Pihlak, Evi. Vähetuntud lehekülgi Eesti kunstist. Balder Tomasberg. - Kunst, 1967, nr 1, lk ?

¹¹³ Alfred Vaga nimetas Triigi “Vana aeda” psühholoogiliseks maastikuks. Vaga, Alfred. Nikolai Triik. Kunstniku 40-da sünnipäeva puhul. – Looming, 1924, nr 6 (7), lk 460

¹¹⁴ Lamp, Ene. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk 96

2.2. Rändamise ruum

20. sajandi esimesel kümnendil eesti kunstnikud rändasid palju. Võõrsil viibides õpiti kunsti tegema ja kunsti vaatama, omandati uusi kogemusi. Eesti kunstnike reisimisele ning seeläbi tekkinud kontaktidele väliskunstiga on kunstiajaloolistes uurimustes palju tähelepanu pööratud.¹¹⁵ 20. sajandi esimestel kümnenditel oli võõrsil viibimisel eriline osakaal ja mõju eesti kunstile. Eriti 1910. aastate puhul tundub, et kunstielu kese asus ajuti Eesti piiridest väljas. See ahvatleb kasutama K. Raua töödelt pärit rändaja figuuri kogu perioodi kujundliku iseloomustusena. Romantiline rändaja motiiv osutab nii füüsilisele ruumis liikumisele kui ka vaimus rändamisele ja unistamisele, mis oli samavõrra oluline sellel ootuste ja uute teede avanemise ajajärgul.

Siinkohal huvitavad meid aga sõlmpunktid, millede kaudu on omavahel seotud rändamine ja maastiku motiivide kujutamine. Reisimine pakkus muuhulgas kunstnikule uut maaliainest. Motiivide uurimise osas on oluline jälgida erinevate kohtade mõju kunstnike loomingule. Keskenduksin eelkõige teemadele nagu koha valik ja eelistused, reisidel valminud tööd, puudutades põgusamalt reiseid laiemat mõju maastiku tajumisele. Nimetatud punktidest peaks moodustuma rändamise ruum, mis omamoodi raamib maastikumotiivi teemat eesti kunstis 20. sajandi algul.

2.2.1. Populaarsed paigad

Kõige rohkem kunstnikke külastas Soomes Helsingit, mis pole üllatav, arvestades koha lähedust ja tihedaid kultuurikontakte soomlastega. Kõige pikemaks kujunesid viibimised Prantsusmaal Pariisis. Õpipaikadena olid olulised ka Saksamaa linnad, eelkõige München. Loomulikult ka Venemaa ja Peterburi, mis jäi küll rohkem hüppelauks reisidele lääne poole. Kõige reisiderohkem oli 20. sajandi esimene kümnend, pärast 1905. aasta revolutsiooni olid paljud kunstnikud sunnitud kodust eemal viibima, mis kindlasti pikendas välismaal viibimist. 1910. aastate teisel poolel takistas liikumist ja sundis koju pöörduma I maailmasõda.

Reisivõimalused olid kunstnikke pidi erinevad, sõltudes eelkõige muidugi rahalistest võimalustest, aga ka huvidest. Olude kiuste üks reisihimulisemaid oli Aleksander Tassa, kes pretendeerib esikohale oma külastatud maade arvuga (enamuses neis peatus Tassa küll

¹¹⁵ Vt nt Pihlak, Evi. Eesti maali kokkupuuteid teiste maade kunstiga käesoleva sajandi teisel aastakümnel - Eesti kunsti sidemeid 20. saj. algupoolelt, Tallinn: Kunst, 1978; Ratnik, Eha. Eesti kunstnikud välismaal 1905. a. revolutsioonile järgnenud reaktsiooniaastail. Almanahh "Kunst" 1966, nr 1

lühiajaliselt). Kõige lõunapoolsemasse ja eksootilisemasse paika, Tuneesiasse, jõudis rahalisi raskusi trotsides välja Laikmaa.

Kui võimalused ja olud kõrvale jätta, siis oli tollase kunstnikepõlvkonna unistustelinn ikkagi Pariis. Valides Pariisi, orienteeruti moodsamale kunstikeelele. Uue kunstikeskuse eelistamine märgistas Eesti kunstielus toimunud nihkeid võrreldes 19. sajandi baltisaksa kunstiga, kus akadeemilist traditsiooni järgides oli esmaseks reisisihiks Itaalia.

Pariisi ja teiste kunstilinnade-kultuurimekade kõrval tõuseb esile Norra kui maa, kuhu niisama möödaminnes ei satutud, vaid kuhu viis teadlikum valik. Maastikumotiivide uurimise seisukohalt on oluline, et Norrasse mindi mitte õppimise, vaid eelkõige sealse põhjamaise looduse pärast, uusi motiive otsima ja maalima. Eesti kunstnike Norra reisirid olid tollal Euroopa kultuuris moes olnud Põhjamaade imetluse ilmekateks tunnistajateks. Mõte reisiks sellesse põhjariiki näib olevat tulnud Pariisis olles. Pariis oli lähtepunkt ka teisteks uuteks reisideks. Norras käisid Jaan Koort, Nikolai Triik, Aleksander Tassa, Konrad Mägi, Roman Nyman. Norra loodust siiski ei õnnestunud täiel määral tundma õppida, napp eelarve ei võimaldanud Oslost suurt kaugemale sõita¹¹⁶.

Ka Ahvenamaa eristus paigana, kuhu sõideti looduse pärast. Kui muidu olid Pariisi poole vaatavad kunstnikud küllaltki kriitilised Soome suhtes, siis Ahvenamaa loodus ja sealsed inimesed pälvisid vaid kiidusõnu. 1906. aasta suve veetsid Ahvenamaal Tassa, Mägi ja Triik. Eriti jättis see sopiline saarestik unustamatu elamuse Mägile ja Tassale. Ahvenamaal tekkis Mägil huvi maalimise vastu, seal tajuti seda iseäralist põhjamaise looduse jõudu ja vägevust: "Kui õhtul kuskilt kalju mäe pealt ümber vaatad, kus silm laia merd ja lõpmata palju saaresi näeb. Kui meri salaliselt kohiseb, siis peab küll arvama, et midagi vägevamat ei ole kui põhjamaa loodus"¹¹⁷.

Esimese Ahvenamaa suve muretu idüllilisus võimendus eriti järgnenud Pariisi aastate majanduslike raskuste kõrval. Tassa meenutas hiljem: "Väga häämeelega näeksin seda aega, kus ligemad inimesed koos saaksivad olla ja seda sarnastes tingimustes, kus igasugune närvilisus puudub - mis küll saartel elamisega seotud on. Ah, iseäraliku hellusega mõtlen Al [Ålandi] aegade pääle tagasi; säääl oli minu sünd!"¹¹⁸ Tassa sattus Ahvenamaale tagasi 1913. aastal koos Tuglase ja Starkopfiga.

Loomulikult rännati uute maalimotiivide otsinguil ringi ka Eestis. Võrreldes 19. sajandi baltisaksa kunstiga kinnistusid Eesti kunsti kaardile nüüd uued maalimispaigad –

¹¹⁶ Mägi ja Tassa, Triik peatusid Oslo läheduses, vaid Stieglitzi stipendiaat R. Nyman käis kaugel Lomis - Pihlak, E. Konrad Mägi, lk 50

¹¹⁷ K. Mäe kiri P. Rootslasele, 12.VI.1906. Tsit. Paris, Rud.. Konrad Mägi, Tartu, 1932, lk 65

¹¹⁸ A. Tassa kiri F. Tuglasele Pariisist 23.detsember 1912, EKLA f 245 m 64:15 l 14/21 p

Lõuna-Eesti kuppelmaastik ja saared, viimaste etnograafilist olustikku olid baltisaksa kunstnikud 19. sajandil küll juba innukalt jäädvustanud. Saarte looduse omapära tõid eesti kunsti vennad Raudad oma suvistel matkadel 19. sajandi lõpukümnendil. Tiina Abel on pakkunud, et Raudade saarte-reisid võisid olla “euroopaliku puutumata looduse ja kultuuri ihaluse tasane vastukaja”.¹¹⁹ Mõned kohad ka kadusid, näiteks linnamotiive kujutasid eesti kunstnikud märgatavalt vähem võrreldes baltisaksa kunstnikega (vt pikemalt 2.3.).

2.2.2. Motiivi valik ja koht

Motiivi valikut on siinkohal vaadeldud kõige laiemas tähenduses maalimispaiga ehk koha valikuna, mis on kõige üldisem tasand maastikumotiivi juures.¹²⁰

Ühe maastikutüübi eelistamine teistele kõneleb laiematest esteetilisest hoiakutest. Saksamaa Worpswede kunstnike ringiga seotud austria luuletaja Rainer Maria Rilke, minimalistliku maastiku eeskõneleja, väitis, et lihtsa, tasase maastiku eelistamine polnud mitte üksnes kunstniku isikliku maitse eelistus, vaid märgiks uue põlvkonna uuest hingelist hoiakust.¹²¹ Nina Lübbren on esile toonud, et kunstikolooniate liikmed püüdsid teadlikult valida maalimismotiiviks midagi erilist, populaarsest maitsest ning tüüpilistest turistikohtadest erinevat. Sellises erilise koha otsimises lõi aluse kohamüütide kujunemisele - väärtused, mis teatud kohaga seotud, võisid seal tegelikkuses hoopiski puududa või mitte nii esil olla, kuid pildidel loodi siiski soovitud mulje.¹²²

Eesti kunstnike eelistustest erinevatele maade ja kohtade osas saame lisaks piltidele aimu kirjavahetusest ning hilisematest meenutustestki. Kindlaid väljakujunenud esteetilisi eelistusi siiski pole märgata. Hinnangud ja valikud sõltusid sageli suuresti kunstnike isiklikust käekäigust ja hetkemeeoludest. Koduste vaimsete olude mannetus ärgitas emotsionaalseid liialdusi, nii võis põhjamine loodus Eestiga seoses äkki negatiivseks tunnuseks osutada: "Põhja taevas ja maa näib ainult selleks olemaski olevat, et inimese fantaasiat tappa ja mõtteid

¹¹⁹ Abel, Tiina. Akadeemiliselt realismilt moodsamate kunstivoolude suunas arenemise võimalustest eesti kunstis (Paul Raua etüüdid alusel) - ENSV Riikliku Kunstimuseum. Kogude teatmik. Artiklid 1985. Tallinn, 1987, lk 32

¹²⁰ Täpsustuseks: antud juhul ei mõisteta seega motiivi valiku juures kitsamalt puid või järvi või teisi maastiku elemente, vaid eelkõige laiemat geograafilist kohta.

¹²¹ Lübbren, N. Rural artists' colonies in Europe 1870-1910, S. 161

¹²² Samas. Lübbren toob näiteks Worpswede, mida sealsed kunstnikud kujutasid arhailise ja loodusliku paigana, kuigi tegelikkuses oli tegemist küllaltki tihedalt asustatud ja kultiveeritud maastikuga.

rasketeks ning tuimadeks teha."¹²³ Eestimaa taevast ei pruukinud alati hall olla, kuid võimendas kohati igatsust millegi heleda ja lõunamaiselt kerge järele.

Motiivivalikut tingisid suuresti ka praktilised asjaolud, näiteks reisil olles jäi tihti linnast välja loodusesse maalima sõitmine rahapuuduse taha.¹²⁴

Ühe koha meeldivus tulenes mitmete faktorite koosmõjust. Laikmaa täheldas Capri võlude kohta: "Meeldiv paik, kallid inimesed, odav ja ilus ja rahulik elu. Maalimotivisi palju."¹²⁵ Oluline oli vaheldus, pikalt Vahemere ääres viibides tähendas Laikmaa Tuglase Ahvenamaalt saadetud postkaartide kohta, et "need näitavad loodust, mida ma siin kõigest hoolimata ei leia. Soomes oli mul mitu "minu kaljut" - siin veel ei ühtegi "oma"."¹²⁶ Laikmaale oli põhjamaise maastiku kargus hinge jäänud, nagu teistele kunstnikelegi, iseasi, kui selgelt see loomingus väljendus.

Looduse tajumises ja esteetilises hindamises on Euroopa kultuuris tihedad sidemed maastikumaaliga. Oleme harjunud looduslikust keskkonnast otsima maalikunstile sarnast visuaalset naudingut.¹²⁷ Erinevatest perioodidest võib leida küllalt ilmekaid näiteid, kuidas reisil avanevaid vaateid on hinnatud ja võrreldud maalitud maastikega.¹²⁸ Vaevalt küll eesti kunstnike kunstitudmise pagas nii suur ja koormav oli, et klassikalised maastikud oleksid hakanud vahetut looduse vaatamist segama. Mõned Pariisis näitustel nähtud pildid võisid küll kinnistada soovi Norrasse maalima sõita.

Koha tunnused ja iseloom avaldusid maastiku kujutamisel erineval viisil. Realistliku laadis maastiku puhul jälgiti eelkõige koha välist ilmet, seda täpselt edasi andes. Vaadeldava perioodi uusromantiliste ja meeleolumaastike puhul oli välisest sarnasusest olulisem teise tasandi seos kohaga kui meeleolu loova paigaga, mis ergutas kunstniku tundeid ja inspireeris teatud elamuse väljendamiseks või võimendamiseks. Näiteks Mägi "Norra maastik männiga" stiliseeritud vorme ja tulist koloriiti on raske ühe kindla kohaga seostada, kuid on olemas üldisemalt norraliku maastiku tunnused (mäed). Uusromantiliste maastikumotiivide juures on

¹²³ F. Tuglase kiri A. Tassale Kirvu 5. novembril 1913. a. Tsit.: Levin, Mai. Aleksander Tassa kirjad Friedebert Tuglasele. - ENSV Riiklik Kunstimuuseum. Kogude teatmik. Artiklid 1982. Tallinn, 1984, lk 12

¹²⁴ Motiivide otsimine vabast loodusest oli seotud omade kulutustega. Nii ka eesti kunstnikud Pariisis nägid suurt vaeva, et Pariisist suveks välja maalima saada, see nõudis eelkõige rahalisi kulutusi, mida maakohas tööga tagasi teenida polnud kerge. Näiteks Mägi rahalised raskused Norras; hiljem sõitmine Prantsusmaa põhjarannikule kui kõige lähemale ja loodetult odavate hindadega paika, samas Jaan Koort jäigi suveks Pariisi eeslinna maalima.

¹²⁵ A. Laikmaa kiri F. Tuglasele, dat-ta, EKLA f 245 m 40:1 17/7 p

¹²⁶ A. Laikmaa kiri F. Tuglasele Capriilt 21. august 1910, EKLA f 245 m 40:1 19/12

¹²⁷ Green, Nicholas. Rustic retreats. - Reading Landscape: country, city, capital., ed. by Simon Pugh, Manchester University Press, 1990, p 170. Vt ka Saito, Yoriko. Looduse väärtustamisest. - Vikerkaar, 1999, nr 2-3, lk 76-90

¹²⁸ Andrews toob tuntud näite 17.-18. sajandi kunstränduritest Alpides, kes järjest uute avanevate vaadete juures hüüatasid: "Salvator Rosa! Poussin! Saveri! Ruisdael! Claude!". Andrews, M. Landscape and Western Art, p 130

põnev avastada, kuidas reaalne maastiku motiiv, kindel koht, on leidnud kasutamist sümbolistliku teema ruumi loomisel.¹²⁹

2.2.3. Reisipildid

Kahjuks on eesti kunstnike 20. sajandi alguse reisidel tehtud etüüde vähe säilinud. Arvata võib, et joonistusi, visandeid tehti, pikemal peatumisel ka õlietüüde. Viimistletud tööd valmisid siiski enamjaolt ateljees, vähemalt tundub see nii uuritava ajalõigul enim maastikke maalinud K. Mäe puhul.¹³⁰ Siin üldistada siiski ei saa, kunstnike loomismeetodid olid erinevad.

Vahetult reisil olles maalitud tööde arvus ja säilimisel oli suur osa praktilistel oludel. Reisimine nõudis kulutusi, mille kõrvalt kallitele maalitarvetele palju ei jäänud. Välioludes maalimine tingis kokkuhoiu töö formaadis, reisisid oli suuri lõuendeid keerulisem ja kallim transportida. Reisingimused määrasid ka eelistused alusmaterjali valikul, palju maaliti papile või kerge alusraamiga lõuendile, mida oli lihtsam kaasas kanda¹³¹.

Kõige innukam “reisikunstnik” oli Laikmaa, kelle tööd omamoodi pildilise päevikuna mõjuvad, seda enam, et Laikmaal maastikes domineerib motiiv ja paiga enda võlu, mitte sümbolne motiivitagune tunnetus. Teiste kunstnike vähesed reisimotiivid-visandid lubavad jälgida erinevat lähenemist sarnastele paikadele. Näiteks on huvitav kõrvutada Laikmaa selgete koha tunnustega Capri vaateid (repro 13) ja Vabbe peaaegu abstraktset Capri meremotiivi (repro 28). Norra maastikud pakuvad samuti hea võimaluse võrrelda kunstnike kohatunnetust ning vormilist lahendust. Lähtepositsioonid olid ju enam-vähem võrdsed - kõigile oli Norra uus ja tundmatu maa, mida õhinaga avastama sõideti, ka kunstiõpingutes oldi suhteliselt alguses. Näeme, et ühelt maalt leiti erinevaid meeleolusid ja motiive, võrreldes näiteks Mägi Norra maastike röömsaid lillevälju Triigi tumedate metsadega. Muidugi on jälgitavad ka ühisjooned, mis peegeldavad ajastule tüüpilist: silueti ja värvilaikude mõju, dekoratiivsust.

¹²⁹ Näiteks vrd Kallise pastelle “Tondi liivapealne” ja “Liiva-Annus”.

¹³⁰ Näiteks K. Mägi kohta mainib Rudolf Paris, et Pariisis valmis Mägil Norras tehtud eeltööde järgi veel mitmeid maale ning ka 1911. aasta Normandia reisi etüüde viimistlenud Mägi hiljem. Paris, Rudolf. Konrad Mägi. Tartu, 1932, lk 125

¹³¹ Valk-Falk, Endel. Konrad Mäe maalide säilivusest ja restaureerimisest. – ENSV Riiklik Kunstimuseum. Kogude teatmik. Artiklid 1979. Tallinn, 1980, lk 81

Reisimuljed võisid veel aastategi pärast motiividena loomingusse jõuda. Ado Vabbe pikast Itaalia reisist on teada vähe visandeid, kuid nähtu talletus muljetena, mis hiljem mõju avaldasid.¹³² Teada on, et Laikmaa maalis Soome ja Itaalia vaadetest hiljem kordusi.

Uued kohad ja reisimine on tihti tähendanud ka muutust kunstnike loomingulises käekirjas. Iga uus maastik oleks justkui esile kutsunud uusi tundeid ja meeleolusid. Näiteks Konrad Mäe loomingut on traditsiooniliselt periodiseeritud lähtuvalt kunstniku viibimisest erinevates Eesti maakohtades – Võrumaal, Saaremaal, Pühajärve ja Saadjärve ääres.

Kokkuvõtvalt saame tõdeda, et reisimise ruum oli eesti kunstnike maastikupiltides olemas, aga vähem, kui võõrsil veedetud aeg oodata lubab. Eesti kunstnike rändamine oli linnakeskne. Rohkem viibiti linnades, kust aeg-ajalt küll eemale loodust maalima sõideti. Maastikumotiivide ring sai täiendust ka linnadest, sealsetest kunstisaalidest nähtust. Reisimise ruumis jäi peale praktiline soov õppida ja näha kunsti. Otseselt uute motiivide järgi sõideti vähem, ehk ainult Ahvenamaale ja Norra. Eesti kunstnike rändamise ruumi puhul ilmneb analoog paljude teiste provintsist Pariisi minekutega, kus esmalt oldi avatud välistele mõjudele ning hiljem koju tagasi pöördudes hakati tähelepanu pöörama kodumaistele motiividele.

2.3. Varjumise ruum. Linn maa varjus

Käesolev alapunkt peegeldab katset läheneda 20. sajandi alguse kunstnike töödele 20. sajandi lõpul kunstiteaduses esile kerkinud vaatenurga kaudu. Postmodernistlik käsitlus lõhkus maastiku näilise neutraalsuse ning “puhtuse” ning tõi fookusesse maastiku sotsiaalsed ja ideoloogilised varjundid ning positsioonid. Seeläbi tõusid tähelepanu keskmesse nn “puhta” maastiku varjus olnud teemad nagu maastik ja võim, maastik ja koht. Uus vaatenurk on pööranud suuremat tähelepanu ka kujutamata motiividele, mille puudumine teatud perioodi kunstis kõneleb samuti tollastest hoiakutest ja eelistustest maastiku kujutamisel.

20. sajandi alguse eesti maastikupilte ideoloogiatundliku pilguga vaadates ilmneb, et esteetiliste, stiililooliste, motiivuurimuslike jt küsimuste kõrval hõlmab looduse kujutamine mitmeid ideoloogilisi teemasid. Sellist tõdemust ei saa muidugi avastuseks pidada. Nii mõnedki maastiku ideoloogilised rollid, nagu näiteks rahvuslikkuse küsimus, on varemgi uurimustes tähelepanu pälvinud, ainult teisiti sõnastatuna ning teiste tähendusringide varjus.

Maastiku kujutamise loos pakuvad uusi aspekte erinevad postmodernistlikud käsitlused, näiteks küsimus modernismi ja lokaalsete arengute suhtest, nn väikese modernismi

¹³² Üprus, Helmi. Päikesemängud. Tallinn: Kunst, 1976, lk 112

ajaloo kirjutamine.¹³³ Uus küsimine lisab maastikupiltide traditsioonilistele tõlgendustele värskust, seejuures pole tegu mitte hinnanguliste positsioonide ümber asetamisega, vaid eelkõige kunstiteksti mitmekihilisuse valgustamisega, arvestades kunstifaktorite kõrval majanduslikke, poliitilisi, sotsiaalseid aspekte.¹³⁴ Interdistsiplinaarsus on selliste uurimuste juures loomulik.¹³⁵

Eesti maastiku sarnaseks uurimiseks tuleb ideoloogilisse filtrisse teha mitmeid kohandusi. Siinkohal jääb meetodi kirjeldus teednäitavasse rolli. Valitud on kujundlikum küsimuseasetus, mis lisab maastikumotiividele ühe haruteema. Küsimusteks, mis riivavad uutmoodi maastiku lugemist ning mida järgnevalt puudutaksin, on eelkõige loodusmaastike varju jäävad linnamotiivid ning nende kaudu avanev linna ja maa teema. Lisaks linnamotiividele võime vaadeldavast perioodist leida veel varjul olnud motiive nagu argine maastik, töö- ja taluelu, mis ei pärvinud meeleolukunsti ajastul suuremat tähelepanu.¹³⁶ Siin on kindlasti seos kunstisuundumustega – uusromantismis ja sümbolismis oli esil mitte konkreetne maastik, vaid tundemaastik. Nii võime ka uusromantismile laiendada 19. sajandi alguse romantismiga seoses öeldu, et “kasulikule” loodusele eelistati tundeid tekitavat.¹³⁷ Eesti maastiku rahvusideoloogilist tähendust ja hõlmatust puudutan pikemalt töö viimases peatükis.¹³⁸

2.3.1. Linn ja maa. Linnamotiivid

19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse kunstis oli aktuaalne kunstnike pöördumine linna ja tsivilisatsiooni pahede juurest looduse rüppe, sealt kadunud Arkaadia otsimine. Lihtsa ja puutumatu looduse väärtustamine industrialiseerimisele vastukaaluks kajastus teemana nii Põhjamaade kui Saksamaa kunstis. Saksa kunstiajaloolises kirjanduses, eriti maastikumaali ülevaadetes, tuuakse 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse üheks iseloomustavaks teljeks

¹³³ Vt nt: Treier, Heie. Kohalik modernsus kunstis. Eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil. Doktoritöö. Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut, 2004

¹³⁴ vt nt Eesti Kunstiakadeemia seminaride “Koht ja paik” artiklite kogumikud; Lukkarinen, Ville. Waenerberg, Annika. Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2004

¹³⁵ Ann Bermingham on märkinud, et maastiku tähenduse taastamiseks tuleb uurida kõiki väärtushinnanguid ning suhtumisi, mistõttu uurimuse teatav eklektilisus pigem tugevus. Bermingham, A. Landscape and ideology, p 5

¹³⁶ Laikmaa Läänemaa taludega maastikud 1910. aastatest esindavad ka siiski üldisemat romantilist laadi, mitte keskendudes taluolustikule.

¹³⁷ Börsch-Supan, H. Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, S. 329. Ka eesti kunstnike maastikel jäävad põllud ja taluelumärgid pigem erandlikeks. Vt nt H. Lukk. “Kuhilad” (1914. EKM. repro 48) – põld viljavihkudega moodsalt täppivas laadis. Jaan Koorti “Küntud põld” (1918), “Põllud” (1918)

¹³⁸ Võimalik rakendus uuemale vaatenurgale oleks näiteks 19. sajandi baltisakslaste maastikumaal ning selles kajastuv suhtumine maasse, talupoegadesse, omandisuhetesse.

linna/maa vastandust.¹³⁹ Kasvava industrialiseerimise ja linnastumise eest otsiti pelgupaika "puhtast loodusest"¹⁴⁰, kus oleks veel võimalik ületada hirm ja üksindus. Kuidas aga Eestis?

Sellele küsimusele saaks ühelt poolt justkui väga lihtsalt ja lühidalt vastata, lihtsalt tõdemusega, et tingituna teistsugustest ajaloolistest oludest, tehnoloogilise progressi mahajäämusest ning linnastumise probleemi puudumisest, ei tekkinud Eestis kunstnikel soovi ega vajadust linnaelu eest loodusesse varjuda. Arvesse tuleb võtta ka eesti kunstnike päritolu, tihedaid sidemeid maaeluga, mistõttu vahetu kontakt loodusega, mille järele Euroopa suurlinnades igatseti, oli eesti kunstnikel loomuliku elukeskkonnana olemas ning pigem igatseti sellest eemale. Eesti kunstnikud imetlesid ja maalisid küll loodust, kuid mitte opositsioonina pahelisele linnale. Millelegi vastandumiseks tuli seda ennem tunda, kogeda linna ahvatlusi ja pahesid. Eestis omas vaid Tallinn suurlinnalikke tahke, rännates saadi ettekujutus Euroopa suurlinnadest, Pariisist jm. Tundub, et Eestist tulnud kunstihuvilistele jäi Euroopa suurlinnade negatiivne poolus intensiivse kultuurielu ja selle võimaluste varju. Euroopa linnadesse suhtuti ikka positiivselt kui kultuurilinnadesse.

Seega, arvestades rändamise ja õppimise perioodi, võime pigem kõnelda eesti kunstnike mõneti vastassuunalisest liikumisest maalt suurlinna. Eesti kunstnikud koondusid 20. sajandi algul Pariisi, mida võime tinglikult tollaseks eesti kunstnike kolooniaks nimetada, kuid füüsiline linnaruumis asumine ei määranud veel üheselt motiivivalikut. Linnamotiive on antud perioodil maalitud vähe. Siin on justkui vastuolu suurlinnakultuuri igatsuse ja kunstiliste motiivieelistuste vahel. Linnamotiivide varjuloleku tagamaades selgusele jõudmiseks peatume korraks linna ja maa küsimusel 20. sajandi alguse Eestis. Siinkohal ei ole taotluseks linnaproblemaatika igakülgne avamine, vaid ennekõike seletuse leidmine linnamotiivide osale eesti kunstis 20. sajandi algul.

Eestlaste linnatunnetuses sajandi algul oli nii võõristavat hukkamõistu kui vaimustunud kaasaminekut. Eesti rahvuslastele oli linn pahede taimelava, rahva elujõud seoti maa ja loodusega elavas ühenduses olemisega. Ilmekamad sõnavõttud ja avaldused selles osas pärinevad Jaan Tõnissonilt, kes rõhutas, et eestlased olla ennekõike maarahvas, kellele linn alati võõraks ja hukutavaks jääb.¹⁴¹ Linnakultuuri eestkõnelejaks kujunes Noor-Eesti rühmitus. Nooreestlastele oli linn üldiselt positiivse värvinguga, tähendades avatust,

¹³⁹ Vt nt: Eschenburg, B. Landschaft in der deutschen Malerei, S. 165-181 ("Industrialisierung und Naturverklärung"); Wedewer, R. Landschaftsmalerei. Zwischen Traum und Wirklichkeit, S. 191-204

¹⁴⁰ Eschenburg räägib seoses worpswedelastega elu puhastamisest materialismist ja looduslähedusest, mis olid ajastu märksõnadeks. Eschenburg, B. Landschaft in der deutschen Malerei, S. 170

¹⁴¹ Karjahärm, Toomas. Sirk, Väino. Eesti haritlaskonna kujunemine ja ideed 1850-1917. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1997, lk 220

individuaalsust, kontakteerumist maailmaga.¹⁴² Siin näeme traditsioonilist jagunemist konservatiivsemaks maameelseteks rahvuslasteks ja linnausku modernistideks.

Seisukohad linna ja maa küsimuses olid väga lähedalt seotud internatsionaalse ja rahvusliku kultuuri vahekorda puudutavaga ning samavõrra mitmetahulised. Ühest positsioonivalikut ning selle selget avaldumist kunstilises loomingus näeme harva. Eriti kunstnike puhul olid nõ vahevormid tugevamadki, mis tähendab, et ei saa alati võrdusmärki panna konservatiivsuse ja maaelu väärtustamise vahele. J. Koort, kes pooldas moodsamat kunsti ja avaramat vaadet rahvuslikule kunstile, pidas end rohkem looduse inimeseks ning tahtis ideaalis maal elada ja tööd teha, kuigi elukoht polevatki tähtis peasi, et tööd saaks teha.¹⁴³ Koorti maalide hulgas on nii linnamotiive kui looduspilte. Samas K. Mägi, kes ise end linnainimeseks nimetas ja Eesti oludest suurt ei pidanud, pühendus ometi täielikult maastikumaalile. Toodud näited hoiatavad ennatlike üldistuste tegemise eest. Paljud hoiakud kunsti ja eesti rahvusliku kultuuri suhtes olid ajendatud kohalike olude piiratusest ning väiksusest. Nii tõukus ka linnavaimustus janust Eestis puudunud võimaluste ja sügavama kultuurimõistmise järele, mitte niivõrd eelistusest linnaliku keskkonna suhtes. Eelnevast järeldades ei saa ei linna ega maa suundumust eesti kunstis vaadeldaval perioodil üheselt õigeks pidada. Jällegi on eesti kunstis kõrvuti mitmed vastassuunalised liikumised ning erinevad hinnangud. Linn/maa opositsioon, mis koos nooreestlastega tõusis aktuaalseks teoreetilistes arutlustes¹⁴⁴, ei hakanud aga veel kõnelema visuaalsetes tekstides.

Millised olid siis need vähesed linnamotiivid eesti kunstis 20. sajandi algul? Vaatame eraldi Tallinna ja suurlinnade motiive.

Tallinn. Paul Burmanilt teame vast enim Tallinna vaateid, nii vanalinnast kui agulitest (repro 8). Paul Burmani "Raekoja plats Tallinnas" (1913-16). Linnalik keskkond P. Burmani käsitusel on õhu- ja valguserikas ning värvitundlikult tabatud. O. Kalliselt on tähelepanuväärsed paar romantilist Toompea vaadet - "Toompea vaade" (1914. Pastell. TKM), "Toompea" (1913/1914. EKM). N. Triigi akvarellidel on näha Tallinna vanalinna

¹⁴² Hallas, Karin. Eestlane ja suurlinn. - Kunstiteaduslikke uurimusi 8, Tallinn, 1995, lk 95. Tuglase poolt kirjutatu peaks päris hästi avama nooreestlaste suhtumist: "Väikeriikide pealinnadele annab erilise varjundi see tundepearsus, millega elanikkond nende kasvamise ja ilustamise eest hoolitseb. Nad on nagu hellitatud lapsed, keda ühtesoodu vaadeldakse ja imestletakse: küll väike, aga eks ole ta ilus! Ja see vabandav heatahtlus nakkab lõpuks võõrassegi. Tõeline suurlinn on aga sääraseks hellituseks liiga suur, temaga ei või tekkida nii intiimset vahekorda. Selline linn näib kasvavat otsekui omapead, loodusliku jõuga, ja ilustavat ennast ehetega, mis üksikult võttes polegi vahest ilusad. Nende peamine ilu peitubki vahel vaid suuruses ja elutempo vägevuses. Neis ei saa kunagi täit ülevaadet, neisse võib vaid liivaterana kaduda. Ja armastuse asemel tunneme rohkem nende ääretuse võlu." - Tuglas, Friedebert. Noorusmälestusi. Kogutud teosed VI, Tallinn, 1990, lk 244

¹⁴³ J. Koorti kiri Pariisist K. E. Söödile, 22. juuni 1913.a, EKLA f 173 m 9:24 l 25/59. Koort väitis ka, et kui Eestis tuleks "kuskil Tartus või Tallinnas elada, siis ma sooviks parem ennast üles puua." - J. Koorti kiri Pariisist K. E. Söödile, da-ta, EKLA f 173 m 9:24 l 36/81

¹⁴⁴ Karjahärm, T. Sirk, V. Eesti haritlaskonna kujunemine ja ideed 1850-1917, lk 220

tänavat aknast vaadatuna - "Vaade aknast" (1914. TKM. 10); "Vaade aknast" (1913. EKM) - kujutab Vana-Niguliste tänavat Triigi lapseõlvekodu juurest.¹⁴⁵ Triigi õlimaail "Tallinna vaade" (1915. EKM. 9) avaneb Tallinna siluett Oleviste kirikuga Toompealt vaadatuna. Tähelepanev on esiplaani looduslikkus - kummalgi pool pildi külgedel väänlevad puudevõrad.

Hanno Kompus on püüdnud Triigi vanalinna vaadetes näha kunstniku poolset iroonilist kõrvalpilku, mis justkui õigustaks säärase romantilise ja väikese motiivi valikut: "...uulitsate luule, nende ootamata käänakutega ja üllatavate majaviiludega, vaadeldud moderni inimese sellest ülekerkinud seisukohast väikse, mõnusa naeratusega /.../ mis näeb vanalinna väiksust ja teatud viisil natuke naeruväärilist, sest meie ajaga võrreldes nagu väiklast, askeldust."¹⁴⁶ Kui "Vaade aknast" oli Kompuse jaoks uinuva provintsilinna võrdkuju, siis Triigi "Suurlinna" tagant nägi ta avanevat teistsugust, kaasaegsemat ja elusamat linna.¹⁴⁷

Alfred Vaga tõlgendus lisab veel ühe linnamaastiku Triigi tööde hulka. Nimelt on A. Vaga pidanud Triigi "Vana aia" esimest versiooni (1915. aastast) just linna aia kujutamiseks, leides, et kujutatud on motiivi "mürgitatud õhuga ja suitsust tumestatud päikese all" (linna koleduslik pool). 1917. aasta repliiki kirjeldab A. Vaga kui kodusemat, romantilisemat aeda, mis seotud kunstniku noorepõlve mälestustega.¹⁴⁸ Nii suuri meeleolulisi erinevusi ei oska siinkirjutaja küll kahe aiamaastiku vahel leida.

Pisut teistsuguse, ehk isegi moodsama pilgu Tallinnale, mitte küll motiivi, vaid vormikäsitluse mõttes, pakub Herbert Luki "Vaade üle Tallinna sadama poole" ehk lihtsalt "Tallinna vaade" (1918. EKM), mis on maalitud Luki hilisematele töödele iseloomulikus neoimpressionistlikus võttestikus. Täpitus toob motiivi geomeetrilise rütmi, korstnate püstjooned lõikuvad horisontaalsete katuseharjadega. Arhitektuurse elemendi rõhutatud konstrueeritus, kunstlikkus kandub ka looduslikule. Rohelised puud killustuvad märkamatu punaste katuselaikude vahele, ja vastupidi - rohelisteks laigutatud korsten kaotab oma arhitektuurse loomuse.

¹⁴⁵ Pihlak, Evi. Nikolai Triik. Tallinn: Kunst, 1969, lk 99

¹⁴⁶ Kompus, Hanno. Eesti kujutav kunst 1916. - Eesti Kirjanduse Seltsi Aastaraamat IX, Tartu, 1917, lk 144

¹⁴⁷ "Võrrelge sellega Triigi "Suurlinna" - kuidas siin meie aja läbemata elu koondub, elu, mis õieti siis ärkab, kui elekter süütub. Kerkivad kõrged kaljusarnased majamürakad, mille jalal tramvaid ja autod, iga silmapilk kokkupõrkeid ähvardades, kihutamas /.../ - ei põrmugi enam sest pühapäevarahust, mis vanalinna uulitsail suigub." Kompuse sõnastusest kumab läbi kiindumus suurlinna tormakasse elurütmi. Kompus, Hanno. Eesti kujutav kunst 1916. - Eesti Kirjanduse Seltsi Aastaraamat IX, Tartu, 1917, lk 144

¹⁴⁸ Vaga, A. Nikolai Triik, lk 460

Huvipakkuv küsimus on linna asetumine oma/võõras teljel 20. sajandi alguses. Ehk tingis linna võõraste, mitte kodusesse ruumi kuulumine, Tallinna motiivide vähesuse? Eestlastest elanikkonna osa linnades kasvas järjest 19. sajandi jooksul¹⁴⁹, 1904. said eestlased Tallinna volikogus enamuse. Seega ei ole alust arvata, et linna tervikuna võõraks peeti, küll säilis see võõra tunne teatud piirkondade suhtes. Näiteks Tallinna vanalinna tajuti baltisaksa ruumi kuuluvana.¹⁵⁰ Võrreldes baltisaksa kunstnikega 19. sajandil, on eesti kunstnikud 20. sajandi algul vanalinna motiive ka vähem kujutanud. Samas on nad olemas, põhjuseks muuhulgas uusromantiline vaimsus, mis soosis minevikuühngulist salapära.

Suurlinnad. Pariisis viibis ajavahemikus 1905-1915 kümnekond eesti kunstnikku, kes kauem, kes vähem. Arvestades Pariisis veedetud aega on sealseid motiive kujutatud aga üllatavalt vähe. Millega seda seletada? Võib ju arvata, et mingi osa maalitud töödest ja visanditest on kaduma läinud, kuid ka viited Pariisis maalitud linnapiltidele puuduvad.¹⁵¹

Kas Pariisi käsitati üksnes vanemat ja uuema kunstikultuuri koondava linnana, mille pulbitsev argielu oli pigem elukitsikutega seostuv kaasnähtus kui jäädvustama kutsuv motiiv? Linn oma mitmekesiste vaadete, parkide ja bulvaritega oli ju sealsamas käepärase motiivina olemas. Pariisi motiivina varju jäämises kaldun põhjuseks pidama ikkagi motiivi valiku ja eelistuse küsimust. Suurlinnast ja selle pakutavast kunstiõhustikust ja võimalustest vaimustuti, eriti võrreldes koduse olustiku väiksuse ja mannetusega, kuid motiivina suurlinna elu ei paelunud. See oli seotud kunstistiililiste maitseküsimustega – romantikat ja sümbolistlikku meeleolu pakkusid teised motiivid. Ka see, et Pariisist Norrasse kiputi, näitab kunstimetropolis endas valitsenud igatsust puutumatu põhjamaise looduse meeleolude ja motiivide järele, millest eesti kunstnikudki nakatusid, mitte bulvarite saginast.

Kunstistiilidest seostub Pariisi bulvarite vaadetega enim impressionism, mis on tänapäevaks muutunud esimese omamoodi sünonüümiks. Ka Põhjamaade impressionismis oli linnamotiiv oluline teema.¹⁵² Pariisi tänavate saginat ja õhustiku jäädvustavad nõ klassikalised Pariisi motiivid leiame seetõttu ootuspäraselt 20. sajandi alguskümnenditel enim impressionismi kaldunud eesti kunstnikult – Paul Burmanilt. P. Burmani lühiajalisest Pariisis viibimisest (1912-1913) pärinevad pastellid bulvarivaadetega (nt "Pariis" (1912-13. EKM)). Tähelepanuväärne on, et P. Burmani köitis elav ja suurlinnalik Pariis.

¹⁴⁹ Pullat, Raimo. Eesti linnad ja linnalised XVIII sajandi lõpust 1917. aastani. Tallinn: Eesti Raamat, 1972, lk 59

¹⁵⁰ Hallas, Karin. Eestlane ja suurlinn. - Kunstiteaduslikke uurimusi 8, Tallinn, 1995, lk 105

¹⁵¹ Küll on teada, et Mägi viimistles Pariisis oma Norra motiive ja näiteks Aleksander Uurits maalis Pariisis rahvusmütoloogilise Torgla soo ainelise maali (teos pole meieni säilinud). Vaga, Alfred. Aleksander Uurits. Tartu, 1938, lk 18

¹⁵² Gunnarsson, T. Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century, p 173-202

Hoopis teistsugust, impressionistlike motiividega võrreldes vähem tüüpilist Pariisi näeme Jaan Koorti maalidel. Pariisis kõige kauem viibinud J. Koort maalis sealset eeslinna. Võrreldes Burmani pastellidega on Koorti õlimaalid maalähedaselt tugevad ja tuumakad - "Pariisi agul" (1907-10. EKM), "Pariisi eeslinn" (1909. TKM. 7), neist viimane, Koorti maalidest enim tunnustust pälvinud töö, mõjub ka mõõtmetelt imposantsena. Koorti Pariisi motiivide kohta on öeldud, et ta ei meeleolutsse.¹⁵³ Mingi asjalikkus ja maine kindlus on neis tõesti olemas. Oluline on ka tähelepanek, et Koort eelistab inimitühja tänavapilti.¹⁵⁴ Nii on Koorti Pariis hoopis vaiksema väikelinna hõnguga. Koorti sellise motiivieelistuse puhul võib toetuda tema enda maalähedase elu lembusele, kuigi väikelinnalikku piiratud mentaliteeti ta taunis.

Pariisi muljete tasakaalu huvides tuleb nimetada ka Tassa Versailles' vaateid, mis rangelt võttes ei kuulu Pariisi alla, kuid tähistavad seda minevikupärandi romantilist küllust, mis Prantsusmaa pealinnas sinnasõitnud eestlasi samuti lummas. Tassa Pariisi lemmikuteks olid kirikud ja lossid, mis kehastasid tema jaoks prantsuse sajanditepikkust kõrgkultuuri: "Siiski üks asi veel siin olema sunnib: s.o Versailles, Euroopa süda, kultuuri süda. Selle ära nägemisega võib ütelda, et midagi juba nähtud on. Olgugi Notre-Dame ning Saint-Chapelle suurepäralisemad kunstitööd, kuid siingi Versailles kõigist ette on. Neid ainult hindan, kui üleüldse prantsuse vaimu, täis aristokratilist peensust."¹⁵⁵

1912. aastast pärinevad Tassa kolm õlimaaali-pargimaastikku: "Suur Palee Versailles's" (1912. TKM. 11), "Amori tempel Versaille's" (1912. Tuglase majamuuseum), "Saint-Cloud' park" (1912. TKM. 12). Tassa Versailles' pargivaadetes on lisaks mineviku narratiivsusele oluline ka motiivide rohelus, mitte arhitektuur üksi, vaid selle salapärase peitumine pargiruumi võlus Tassat.¹⁵⁶

Tassa Versailles' vaimustusega kaasaminejaid ei ole otseselt teada. Ometi tekib kiusatus vaadata Tassa Versailles' motiive omamoodi tollase linnapildi üldistusena, mis ühendab nii suurlinnade kui Tallinna vaateid ajaloolise ja romantilise linna eelistamise kaudu. Rõhutagem, et see iseloomustab eelkõige visuaalset linna peegeldumist eesti kunstnike töödel, mitte suurlinna tajumist laiemalt.

¹⁵³ Gens, Leo. Jaan Koort. Tallinn: Kunst, 1964, lk 51

¹⁵⁴ Abel, Tiina. Jaan Koort maalijana. – Kunst, 1984, nr 63/1, lk 19

¹⁵⁵ Tassa kiri Pariisist Helsingisse Johannes Aavikule, 29.november 1909.a, EKLA f 275 m 16:17 l 5/9

¹⁵⁶ Oma lemmikteemat arendas Tassa ka kirjanduslikult. Noor-Eesti ajakirjas 1911. aastal ilmunud kirjanduslik etüüd "Versailles õhtupoolikul" on vahest värvikamgi kui maalid ning avab mõndagi selle kuningliku pargiga seotud fantaasiatest, mis piltidele pole jõudnud. Vt: Tassa, A. Versailles õhtupoolikul - Noor-Eesti ajakiri 1910/1911, lk 194-196

Tassa pargivaadete lähedusse jääb ajaliselt perioodi ainuke suurlinna atmosfääri sümboolsele üldistusele pretendeeriv töö – Triigi joonistus “Suurlinn” (tušš, seepia, tempera. 1915. TKM). See töö kuulub Triigi Berliini perioodi ning tõukus ilmselt isiklikest läbielamistest ja majanduslikest raskustest, mis Triigile Pariisis oleku ajal veel tundmata olid (vastasel juhul oleks ehk ka Pariisist valminud mõni “Suurlinna” laadne kompositsioon). Selles traagilise rõhutusega linnamotiivis on olulised ka saksa ekspressionismi mõjud. E. Lamp on Triigi joonistust sidunud ekspressionistliku linnatunnetusega, mida iseloomustasid varjatud traagika, suurlinna ahvatluste ja hukatuste põimumine, linnaüksinduse väljendamine.¹⁵⁷ Triigi joonistusel on olemas ka formaalsed suurlinna elemendid – kõrghooned, tänavavalgustus, trammid, inimesed kohvikus. Selline linnamotiiv jäi siiski Berliini eluoludest inspireerituks. Juba samal ja järgmisel aastal kujutas Triik rahulikku ja idüllilist Tallinna vanalinna, mis kunstniku jaoks tähendas Eestisse tagasi jõudmisega stabiliseerunud eluolu. Triigi linnamaastikud olid väljas 1916. aastal Eesti kunstinäitusel. Berliinis viibimise ainetel sündinud töö meeldis aga moodsamat kunsti ja elutunnetust hindavale kriitikale, kes nägi selles igatsetud metropolide pulbitseva elu võrdkuju¹⁵⁸.

Kokkuvõtvalt võime eesti kunstnike linnamotiivide kohta öelda, et linnaliku keskkonna eripära ei rõhutatud, vaid pigem jääb kõlama linnaruumi intiimne maaliline käsitus, mis avaldus ka enam eelistatud motiivides (agulid, tagahoovid, pargid, puisteed), milledes sisaldus suur annus maa-lähedast rohelust. Nii mõjuvad eesti kunstnike linnavaated eriti ekspressionistide linnakujundite kõrval leebelt looduslikena, mille määravaks põhjuseks on ühiskondlike arengute erinevus. Eesti linn tähendas tollal enam poriseid aguleid kui kivikõrbe. Tallinna vanalinn leidis eesti kunstnike poolt küll üksikuid romantilisi kajastusi, kuid siiski vähem võrreldes 19. sajandiga. Ka välismaal kunstikeskustes-suurlinnades elades ei sattunud linnamaastik oma erksal ja mitmekihilisel kujul kunstnike huviorbiiti. Tähelepanu oli järelkult mujal.

20. sajandi esimeste kümnendite eesti kunstnike linnamaastikes valitses veel romantiline idüll, mis jäi puutumata nii nooreestlaste poolt ülistatud suurlinnalikust avatusest kui ekspressionistlikust närvilisusest. Perioodi vähesed linnamotiivid kinnitasid omal moel eesti kunsti sajandi alguse põhisuundumusi - romantilist looduse ja mineviku müstikat. Ka linnas püüti tabada midagi olemuslikult püsivat ning põlist, mööda vaadates hetkelisest ja muutlikust.

¹⁵⁷ Lamp, Ene. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004, lk 66

¹⁵⁸ vt viide 146

3. Motiivid maastikus

Kolmas peatükk moodustab nii sisult kui mahult ning lähtuvalt töö pealkirjast ja teema püstitusest käesoleva magistritöö põhiosa. Järgnevalt on fookuses olulisemad maastikumotiivid eesti kunstis 20. sajandi alguskümnenditel. Tegu on valikuga laiemast motiivideringist, mida käsitlesin bakalaureusetöös. Magistritöö sihiks on keskenduda kõnekamatele motiividele, uurida nende stiililisi seoseid, esinemist nii eesti kui teiste maade kunstnike töödel, püüdes seeläbi kaardistada tollase eesti kunsti mõjutuste ruumi ning erijooni maastiku kujutamisel.

Motiivide tõlgendamisel olid autorile toetavaks materjaliks kunstnike kirjad, ning mõtteavaldused ajakirjanduses. Lisaks nimetatud allikatele on kasutatud ka omaaegset luulet ja kirjandust, milles esinevad looduskujundid aitavad interpreteerida visuaalkunsti motiive ning avada ajastu meelsust. Küsimused, miks maaliti just metsa ja päikest jne, jäävad paraku vastuseta, sest enamasti ei ole võimalik välja tuua ühest mõjutuste-eeskujude liini ning see pole olnud ka eesmärgiks. Sarnane kultuurisituatsioon ja kunstivaim võivad sünnitada lähedasi motiive ilma, et oleks tegu otsese jälgendamisega. Maastikumotiivide ning neis peituvate tähenduste tõlgendused ei pretendeeri muljele, et nii töö loonud kunstnik just arvaski. Motiivi tähendus on midagi, millele kunstnik ei pruugi mõelda, kuid mis kaasneb motiiviga ning seetõttu juba motiivi valiku kaudu asub kunstnik teatud sisulisele positsioonile, mille määrab ka valitud stiililine-vormiline teostus.

3.1. Puud ja metsad

3.1.1. Mets

Sa, mets, oled must ja tume

ja muremõtetes!

Su üle on hallid pilved

ja sügis ta ududes.

/Juhan Liiv. Mets. 1896./¹⁵⁹

Metsamotiiv on kahtlemata üks köitvamaid eesti 20. sajandi alguse maastikupildis. Seda mitte niivõrd oma arvulise ülekaalu, kuivõrd tähendusjõu ja veenvuse poolest. Mets on

¹⁵⁹ Liiv, Juhan. Mets. – Juhan Liiv. Sarjast “Väike luuleraamat”. Tallinn: Eesti Raamat, 1969, lk 28

üks selgemini eristuvaid motiive, mis pakub muuhulgas ahvatlevaid võrdlusvõimalusi samaaegse Põhjamaade kunstiga. Kunstnikud, kelle loomingus mets märkimisväärset rolli omab, on eelkõige K. Raud ja N. Triik. Mõlemad kunstnikud olid 20. sajandi algul seotud rahvusromantilise liiniga, huvitatud eesti rahvakunstist, selle stilisatsioonist ning Põhjamaade eeskujudest selles osas. Samuti on tegemist kahe sarnaselt kindlakäelise kunstnikuga, kelle loomelaad lubab motiivi valikut mitte juhuslikuks, vaid vastupidi teadlikult kõnekaks pidada. Need kaks kunstnikku annavad alust lähemalt vaadelda metsamotiivi eesti kunstis 20. sajandi algul.

Mets seostub põhjamaaisuse teemaga. Mets esindab ja koondab kategooriaid, mida harjumuspäraselt on kasutatud Põhja-Euroopa iseloomustamisel (ürgne, metsik loodus; korrastamatus, seaduste puudumine, üksindus), paljuski on see seotud ka vastandumisega linnaliku tsivilisatsiooniga Lõuna-Euroopale.¹⁶⁰ Eelkõige hõlmab metsamotiiv Saksamaad ja Põhjamaid, mis olid 20. sajandi alguse eesti kunstile oluliseks taustuumiks, kust võeti üle nii stiililisi kui motiivilisi võtteid. Metsamotiivile omab prantsuse kunst vähem mõju.

Mets omab erilist tähendust saksa rahvuse ajaloolises ja rahvuslikus teadvuses ning identiteedis.¹⁶¹ Kujutavas kunstis leidis mets ilmekaima väljenduse 19. sajandi alguse romantismis, mil ühelt poolt esitas metsa kui rahvusromantilist-muinasjutulist, idüllilist paika, kus tegutsevad haldjad jt tegelased (nt M. von Schwind¹⁶², L. Richter). Teiseks tugevaks romantismiaegseks kujundiks oli mets kui kirik. 19. sajandi alguse saksa romantism arendas metsavaate sihvakate sammastega ja pühaliku meeleoluga kirikuruumi metafooriks, sellises nn “looduslikus katedraalis” kujundati puudest sambad ja puuvõradest võlvid. Eesti ärkamisaja luules on leitud saksa romantismi lüürikast üle võetud metsakujundeid - mets kui hingeülendav ja kaunis paik, maine paradiis, ning mets kui maailm, jumala looming¹⁶³ – mis langevad kokku romantismi visuaalsete motiividega. 19. ja 20. sajandi vahetusel lisandus Saksamaal patriootilise ja sakraalse metsa kõrvale juugendkunstist mõjutatud sümbolistlikum

¹⁶⁰ Schama, Simon. Landscape and memory. New York: Alfred A. Knopf, 1995, p 81-100

¹⁶¹ Sakslased on korraldanud samuti vastavateemalisi kunstinäitusi. Nt: Näitus “Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald.” Berliinis Kunstide Akadeemias (Akademie der Künste) 1987. aastal.

¹⁶² Moritz von Schwindi nimetati 19. sajandil suisa saksa metsa esimaalijaks, kes jutustavat saksa metsade rahust ja andvat edasi saksa hinge. Nowald, Inken. Wie Maler den Wald gesehen. – Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald. [Kataloog]. Berlin, 1987, S. 97

¹⁶³ Kepp, Õne. Mets ja metsamõte klassikalises eesti lüürikas. Allikad, liigitus, isikupära. – Mis on see ise: tekst, tagapõhi, isikupära. Collegium Litterarium 11. Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 1999, lk 350

ja salapäraselt ohtlikum mets.¹⁶⁴ Tollal juugendipealinnas Münchenis viibinud K. Raud sai oma loodusmotiividele mõjutusi nii saksa romantikutelt kui juugendkunstist.

Põhjamaade maalikunstis tõusis mets motiivina esile 19. sajandi lõpul. Lisaks 19. sajandi lõpuaastail Euroopa kunstis ja kultuuris levinud primitiivse ja ürgse ihaluse lainele, omandas kodumaa maastik ja metsamotiiv Põhjamaade rahvusliku ärkamise õhkkonnas ka olulise patriootilise varjundi. Rahvusromantismis oli kodumaa loodus "oma" ruumiliseks tähistajaks, metsiku looduse puutumatus ja põlisus viitas rahva vabadusele ja päritolule.¹⁶⁵ Mainigem soome kunstnikke Gallen-Kallelat, ja eriti Pekka Haloneni, kes andsid Soome põlisläänte oma töödel patriootilise allegoorilisuse – mets kui soome rahva elujõu, vastupanu sümbol. Olgu aga siinkohal kohe ka nimetatud, et eesti kunstis mets niivõrd otsese rahvuslik-patriootilise sümbolina ei toiminud. Rohkem kajas eesti kunstnike töödes vastu põhjamaaisus kui looduse salapärase ja müstilise poole tunnetus. Põhjamaade kunstis põimus rahvusromantilise värvinguga subjektiivsem looduse kui meeleolukandja kujund.

Metsamotiive võib 19. sajandi lõpus eristada ka vormiliselt käsitluslaadilt. 19./20.saj. vahetuse kunstipilti mõjutanud suundumused Eestis ja Põhjamaades – rahvusromantism ja sümbolism, juugend - andsid erinevaid näited ka konkreetsete motiividena.

Rahvusromantilist kodumaa looduse ilu andsid kõige paremini edasi panoraamsed vaated üle järvede ja põlisläänte, mets ja puud raamimas esiplaani. Juugendkunsti mõjud on kõige tuntavamad metsainterjöörides, mis õieti kordavad romantikute mets-kirikuruumi, kuid ilma sakraalsuseta, rohkem puuderea dekoratiivsusega ja ligitõmbavusega mängides.¹⁶⁶ Metsainterjöörid olid enamasti lähivaatelised, suletud intiimsed motiivid. Sarnast lähivaadet metsa siseruumi kujutasid lisaks romantikutele juba ka Barbizoni metsades maalinud prantslased – nn *sous-bois* motiiv¹⁶⁷.

Juugendlikule vormikasutusele sobis üldse rõhutada puude vertikaalsust ja kontuure. Puutüvede rütm ja tihedus võimendasid metsaruumi suletust ja hõlmamatust, hämarus ja

¹⁶⁴ Rothe, Friedrich. Deutcher Wald um 1900. – Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald. [Kataloog]. Berlin, 1987, S. 69-70

¹⁶⁵ Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880-1910. [Kataloog]. Brooklyn Museum, New York, 1982, p 98

¹⁶⁶ Selline otsene metsa siseruumi visuaalne samastamine gooti katedraaliga pole mõnede autorite arvamusel 19. sajandi lõpus enam päevakohane. Kunstnikke ei huvitanud enam mitte niivõrd selline looduse arhitektuurselt korrastatult kujul esitamine, vaid looduse kaootilise, müstilise alge tabamine. Vt Nasgaard, R. The mystic North, p 99. Kuid esineb ka teisi näiteid. Nt rootsi kunstniku R. Berghi poeetilise nägemuse, mis ajendatud kaasmaalase prints Eugeni maalist "Mets" (1892) ning pigem kinnitab metsa-katedraali romantilise metafoori edasikestmist ka 19.saj. lõpul: "Mets kui piiritu kirik/.../majesteetlikud piilarid...päikesesära puutüvede vahel justkui kullatud klaasist kooriaken..." Northern light, p 98.

¹⁶⁷ Nina Lübbreni järgi olid 20. sajandi alguse metsainterjöörid vaatajast distantseeritumad, võrreldes Barbizoni maalijate *sous-bois* motiiviga, mis rõhutas inimese ja maastiku lähedust, üksteisesse sulandumist. Lübbren, N. Rural artists' colonies in Europe 1870-1910, p 89, 90

metsasügavusest kumav valgus vihjasid millelegi salapärasele, varjatule.¹⁶⁸ Visuaalsed seosed kristliku katedraaliga jäid metsainterjööride puhul kehtima ka 19. sajandi lõpul, kuigi mitte enam ideeliselt primaarsena. Olulisemaks tõusis mets kui hõlmamatu looduseväe koondkujund, argikogemusest erinevate reeglitega ruum, omamoodi võrdkuju ühtaegu veel lähedasele, samas juba võõrandunud loodusele. Tekkivas assotsiatsioonide võrgustikus olid endiselt olulised traditsioonilised metsa sümboolsed tähendused: pimeduse, tundmatute ohtude koht; metsa sisenemine kui läveületamine; hing satub seal ohtudesse; surnute riik; vaimude maailm, mis tuleb läbida, et endas selgusele jõuda¹⁶⁹.

Kristjan Raua mets

Metsainterjööre tasub meeles pidada Kristjan Raua töid vaadates. Võib pidada tähenduslikuks, et esimesena lisab värskeid, salapäraseid tuuli senisesse alalhoidlikult sentimentaalsesse maastikupilti Kristjan Raud (1865-1953) just läbi puude, metsa vaadates. Vastavad motiivid kerkivad esile kunstniku Müncheneri õpiaastate (1898-1903) loomingu üheaegselt sümbolistliku loodusnägemuse kujunemisega. Münchenis nähtu, sealhulgas saksa looduslürism (*Naturlyrismus*) kui segu rõhutatud ideelisusest, sügavmõttelisusest ja juugendlikust vormikeelest, mõjutas tuntavalt ka K. Rauda.¹⁷⁰

1900. aastal valminud joonistus "Mets" (pliiats, tušš. 1900. Erakogu. 17) on lähedane metsainterjööride ringile. Esmalt tõmbab tähelepanu romantismist tuttav motiiv - esiplaanil seljaga vaataja poole istuv figuur, looduse ees mõtiskleja (vt ka 3.4.). Jaotusest esi- ja tagaplaaniks saab selle väikese joonistuse juures ainult tinglikult rääkida, kuna suurte dekoratiivsete üksustega komponeerimine, joone ja pinna rõhutamine kaotab traditsioonilise perspektiivse kulgemise. Maastikumotiivide suhtes on aga olulisem teine pildil domineeriv kujund – tihe horisonti sulgev puudeviiirg, tundmatu mets, mille poole mõtiskleja oma pilgu suunanud. Taevast pole sellele pisikesele pildile mahtunud. Tekkiv suletud intiimne ruum rõhutab inimlikku üksindust ja sissepoole pööratust. Selliselt esitatuna (üle poole pildi pinna, tihedate joontega, samas ühtse, jõulise laiguna koonduv) võimendub motiivi emotsionaalne mõju, ja seda intensiivsemalt, et puud lõikuvad pildi ülaservaga ja seeläbi justkui jätkuvad vaataja ruumi.

K. Raua töödel on puud ja mets omamoodi reaalse ja muinasjutulise maailma piiralaks. Müncheni perioodi lõpust pärit maali "Rändaja" (u 1902-05. EKM. 18) pealkiri

¹⁶⁸ Nimetagem mõned näited, illustreerimaks motiivi küllalt laialdaselt levikut 1890. aastate sümbolismihõngulises kunstis: F. Khnopff "Fosses. Kuuskede all" (1894), G. Klimt "Kasesalu" (1901), P. Mondrian "Mets" (1898-1900), ka E. Munch "Suveöö unenägu (Hääl)" (1893).

¹⁶⁹ Cooper, J. C. Lexikon Alter Symbole. Leipzig, 1986

¹⁷⁰ Viiroja, Lehti. Kristjan Raud 1865-1943. Looming ja mõtteavaldused. Tallinn, 1981, lk 40

avab juba palju pildi meeleolust. Maali pliitsiga tehtud eskiisvariant on tuntud aga nime all “Kodumaa. Mälestused”, mis lisab kujutatud loodusmotiivile tähenduskihte - mõtteline rändamine minevikku, hingeroumis, mälestustes liikumine. Puud ja mets jagavad K. Raua maali pildipinna sümbolseteks väljadeks: valguseks-varjuks, millede vastandus seostub ära-tahtmisega siinpoolsest varjualusest. Sellele mängib kaasa ka esiplaanil vaataja poole seljaga istuv mehefiguur, kes on suunanud pilgu silmapiirile, kus kahe tumeda metsaseina vahelt paotub vaade heledale päikeselisele idüllile majaga. Vaid midagi läbides (antud juhul rõhuvalt rasket metsatumedust) võib rändaja jõuda selguse, valguseni. Suurtest puudemassidest aimdub looduse hõlmamatust ja saladuslikkust ning ehk ka pisut jumalikkust. On tähelepanuväärne, et sarnased “suured, otse nagu personifitseeritud puudemassid”¹⁷¹ korduvad ka Raua hilisemas loomingu, samamoodi nagu esiplaanil istuv romantilises äraolus figuur.

Mõlema kirjeldatud Raua töö puhul toimib mets piirina maastiku jagamisel siin- ja sealpoolseks, ruumi tõkestajana. Joonistusel “Mets” moodustavad puud eraldiseisva, omaette selgepiirilise üksuse, mis vastandub inimese ruumile. “Rändaja” puhul on inimene metsas sees ja seeläbi eraldatud metsavälisest, kaugemast, heledast ja helgest ruumist. Mets kui piir, eraldaja olemasoleva ja kättesaamatu vahel, oli oluline looduskujund ka ajastu luules, eelkõige Juhan Liivi, Ernst Enno luuletustes¹⁷².

Nikolai Triigi maastikud

Omapärast rolli omavad puud ja metsad Nikolai Triigi (1884-1940) loomingu. Triigi maastikke ei saa küll ainult metsapiltideks nimetada, kuid tumedatel puudel, mis vastu valgust kumavad, on neis suurem ja tähenduslikum roll, kui kellelgi teisel. Vaadates tema õpingu- ja reisikohti, mis sarnaselt paljudele selle põlvkonna kunstnikele haarasid Pariisi kõrval ka Põhjamaid, Norrat ja Ahvenamaad, tuleb just Triigi töodes tugevamalt mängu metsamotiivi ja põhjamaise loodustunnetuse küsimus.

Triigi "mets" on võrreldes eespool kirjeldatud juugendliku metsainterjööriga vaatajast distantseeritud. Üksikud puud on üldistatud rõhutatud kontuuriga massiks, seeläbi on ka maastiku emotsionaalne tervikmulje rahulikum, kontrollitum. Ruumiline kogemus on siin teatraalsem, silme ette kerkiv "dekoratsioon" ei haara vaatajat nii klaustrofoobiliselt intensiivselt, kui tervet pildipinda kattev “metsainterjööri” tihe sammastik, kus väljavaade peaaegu puudub. Triigi töodes on rohkem valgust ja taevast.

¹⁷¹ Viiraja, L. Kristjan Raud, lk 42

¹⁷² Saksaliku metsakujundi taustal eristub Juhan Liivi luule kui sügavalt Põhjamaine, Liivil ka metsaga seotud luuletusi arvukalt. Kepp, Ö. Mets ja metsamõte klassikalises eesti lüürikas, lk 360, 364

Kirjeldatud meeleolu leiame Nikolai Triigi maastikelt "Dekoratiivne Norra maastik" (1908. Erakogu), "Soome maastik" (1914. TKM. 19), ka "Vana aed" (1917. EKM. 20)¹⁷³. Kõigi nimetatud tööde puhul on tegemist suletud vaatega. Esiplaanil kõrguv üldistatud puudeviirg varjab horisondi, kuigi motiiv on valitud kõrgemalt mäeservalt, vaatega kaugustele. Paiguti on puude tagant aimata avarust, kuid vaate potentsiaal jääb realiseerimata, tekitades rahuldamata igatsuse kõikehõlmava ja selgitava panoraami järele, mis võiks avaneda, kui seda metsa ees ei oleks. Siin toimib mets või puudeviirg maastiku ruumilise piiritlejana sarnaselt K. Raua töödele, kuid Triigil sulgeb mets kindlamalt esiplaani, tekitades tugevama vastanduse kahe ruumiosa vahel ning välistades võimaluse pilguga lootuste silmapiirini rännata. Triigi maalide kompositsioonimudel on lähedane Gallen-Kallela ja Halose töödele, kus mets on piiritõmbaja, siin- ja sealpoolse eristaja. Otsesematest eeskujudest Triigi loomingus on olulisem norralane E. Munch, kuid siinkohal tuleb nõustuda E. Pihlaku arvamusega, et põhjamaise loodustunnetuse osas pole need mõjutused nii määravad kui vormilises käekirjas.¹⁷⁴ Pildiruumi pingestav kahene jaotus - intensiivne lähiplaan ning varjutatud kaugvaade - läbis kogu Põhjamaade sajandivahetuse maastikumaali ega jätnud puudutamata ka eesti kunsti (vt pikemalt 3.1.3.).

Suletumat ja intiimsemat "Vana aeda" (1917) on võrreldud kirikuruumiga: "...vanade puude lehestiku võlvidega hingab vanade poolpimedate kirikute jahedust, vaikust ja salapärasust."¹⁷⁵ Vana metsistuv aed jalgrajaga kutsub esile üldisemaid assotsiatsioone omaettehoidva loodusega, kuid romantiliselt kaarduvad puudevõrad lubavad ka kirikukujundisse sisse elada. Rõhutatult tumedad puud ja roosatav taevas loovad aiavaates müstilise meeleolu.

Triigi motiivide eripäraks jääb nende päritolu. Kui Halonen, Gallen-Kallela jt Põhjamaade kunstnikud eelistasid ja said inspiratsiooni oma kodumaa loodusest, kasutades seda patriootilises mõistukõnes, siis eesti kunstnikud vaadeldaval perioodil nii otseselt loodust rahvusliku märgina ei kasuta.¹⁷⁶ Triigi maastikes on esikohal universaalne põhjamaine tunnetus. Eesti maastikuski otsib Triik midagi sarnast, mille tulemuseks on võõrastav

¹⁷³ Maalist "Vana aed" oli kaks varianti: 1915. ja 1917. aastast. Üldiselt kompositsioonilt sarnased, mõlemates annavad tooni suurevõralsed jändrikud puud. Varasemal variandil on tagaplaanil läbi puude näha ka majad, mistõttu mulje pole nii metsik.

¹⁷⁴ Pihlak, E. Nikolai Triik, lk 52

¹⁷⁵ Kompus, J. /Hanno/ Eesti Kunstiseltsi näitus Tallinnas. – Postimees, 1916, 3.,5. mai. Siin kirjeldab Kompus küll 1915. aasta varianti tööst.

¹⁷⁶ vt ka eesti luules metsamotiividest vaid üks luuletus Juhan Liivil, kus noori mehi võrreldakse männimetsaga – ainuke vabadusekujund. Kepp, Ö. Mets ja metsamõte klassikalises eesti lüürikas, lk 359

meeleolu.¹⁷⁷ Nii Triigi kui teiste Põhjamaade kunstnike põlislaanepiltide läbivaks ja vältimatuks tunnuseks on aga nende inimtühjus, tsivilisatsiooni märkide puudumine, mis võiksid väärata metsiku ja ürgse põlislooduse (*wilderness*) maastiku aurat. Ka kõige metsikum loodusmotiiv on vältimatult märgistatud inimese poolt juba lihtsalt selle tähistamisena ja hindamisena maastikuna. Teisalt on näiliselt inimtühi maastik ometi tegelastega, milleks võib olla personifitseeritud loodus, nii võib pildil inimlikke tundeid edasi kanda niihästi üksik puu – motiiv, millest samuti eesti kunstis põhjust kõnelda.

Metsamotiivi lõpetuseks tahaksin peatuda veel ühel töö, mis annab juba märku uutest suundumustest, liikumisest emotsionaalselt laetud puudest kaugemale, linnade ja puhaste vormide poole. 1910. aastate lõpuosas loovutas romantiline ja rahvusromantiline vaimsus kunstis tasapisi koha konstruktiivsemale ja abstraktsemale lähenemisele ning müstiline loodus muutus värvi- ja vormimängude katselapiks. Õeldu ei tähenda muidugi romantilisema suuna hääbumist, vaid üksnes dominandi muutust ning uute mõjutuste pealevoolu. Herbert Luki (1892 – 1919) pisikesel kitsal maastikul aastast 1918 (Maastik. EKM. 22) on metsasiil silmapiiril lammutatud värviruutudeks. Lilladest, rohelistest, harjumatult heledatest laikudest põimitud loodus sulandub samalaadsete majatahkudega. Mulje on ühtaegu vahetu ja mänguline. Hele ja ruuduline mets kuulub kodusesse ruumi ega kutsu unelema, rääkida ei saa ka erilisest põhjamaaisest ürgse ja kõikvõimsa looduse tunnetusest.

Et metsa tajuti mingi üldisema romantilise kujundina ning teatud mõttes sünonüümina romantilisele looduspildile, mis 1919. aasta Eesti kunsti ülevaatenäitusel Siuru-seltskonna poolt iganenuks mõisteti, sellele viitavad A. Gailiti sõnad sama näituse arvustusest: “Ikka veel seisab melanhoolne Juhan Liivi paks mets ees ning üle selle metsa pole midagi näha. Aga meie kunstnikud on liig jõuetud, et metsa eest maha raiuda.” Romantilise tundetooni tagurliku positsiooni täpsustab Gailiti võrdlus kirjanikega: “Ikka domineerivad kujutatavas kunstis Anna Haava, Grossschmidt, Sööt, Ernst Enno. Aga kus on otsiv, janunev, Hendrik Visnapuu oma läbituntud omapärase lürismiga /.../”¹⁷⁸ Uus tee, rada edasi, ei läinud enam läbi metsa.

¹⁷⁷ Ilmekad on selles osas Tartu Kunstimuseumis säilitatavad etüüdid "Maastik" (1913-20. Repro 21), "Mets" (1913-20. lõpetamata) - mõlemas kerkivad loojangutaeva ette tumedad puudegrupid. Arvatavasti kuuluvad need visandid Triigi Leetse-Lepikul maalitud motiivide hulka.

¹⁷⁸ Gailit, August. Kunstnikkude ülevaatlik paraad . – Klounid ja faunid. Följetonid. Tartu: Odamus, 1919, lk 120-124

3.1.2. Üksik puu

Üksiku puu näol on tegemist väga tugeva ja laialtlevinud kujundiga, mis ulatub ajas kaugele ning omab palju erinevaid variatsioone. Muuhulgas kuulus üksiku puu motiiv 19. sajandi alguse romantismi pärandisse, mis uusromantilises laines uue elu leidis. Küll teatud reservatsioonidega, nimelt esines puu kujund sajandi lõpus erinevalt varasemast vähem otsesel heroilisel ja allegoorilisel kujul¹⁷⁹, jäädes üksikute kunstnike eelistusse, ilma suurema üldistusjõuta. Põhjamaade sümbolistlikus maastikumaalis ei tõusnud üksiku puu kujund valgete ööde ja põlismaantega võrdsele sümboltasandile. Samas piisab vaid meenutada V. Van Goghi või P. Mondriani töid, et mõista motiivi elujõulisust ja arenemisteid.

Eesti kunstis jõuame üksiku puu motiivi kaudu kolmanda suure meistrini sajandialguse eesti kunstis. Ikka ja jälle on Ants Laikmaa (1866-1942) maalinud mände ja seda tugevama romantilise varjundiga, kui temale üldiselt omane. Juba Laikmaa esimeste Soome maastike seas leiame üle pildipinna kõrguvaid mände, mille tüvede sihvakust rõhutab jaapani kunsti mõjuline kitsas pildiformaat. Ootamatult ekspressiivsena mõjub aga hilisem pastellmaal "Üksik mänd" (1917. EKM. 23).¹⁸⁰ Teos kajastab kunstniku sõjaaegse-perioodi üldmeeleolusid. Üksiku objekti asetamine vastu hõõguvat-õhetavat taevast on võte, mis seob männi-motiivi Laikmaa pisut varasemate ja samaaegsete Lääne-Eesti taluvaadetega. Tähelepanu väärib ka Laikmaa männimotiivi valguse kujundus, mis osutab taas romantismile: esiplaani valguseta, raskele materiale vastandub tagaplaani intensiivne helendus. Tugevad värvid (roosa-lilla-sinine) ning tumeda kontuuriga üldistatud nurgeline siluett lisavad männimotiivile ekspressiivsust ja võõrapärasust, nii et "...tugevalt rõhutatud kontuurid kipuvad eesti mände isegi piiniataoliseks stiliseerima".¹⁸¹ "Üksiku männi" puhul on esikohal motiivi üldisem karakter kui otsesed seosed mingi Eesti paigaga. Männi-motiivi algimpulss näibki pärinevat mitte kodusest Eestist, vaid võõrsilt, Soome maastikust, millele osutavad nii kunstniku enda märkmed kui Soomes maalitud tööd. Paljureisinud mehena tunnistas Laikmaa endale armsaimaks siiski põhjamaist loodust ja märkis esimeste Soome reise olulisust tema maastikumaalijaks kujunemisel.¹⁸²

¹⁷⁹ N. Kenti arvates 19. saj. lõpul nii ilmseid allegooriaid, nagu näit. Johan Christian Dahli "Kask tormis" (1849), üldjuhul välditi ning rõhuti rohkem teose üldisele atmosfäärile. Kent, Neil. Light and Nature in Late 19th Century Nordic Art and Literature. Acta Univ. Ups., Ars Suetica 13, Uppsala, 1990, p 153

¹⁸⁰ Tartu Kunstimuuseumis asuv "Maastik männiga" (1924) on sama motiiviga, kuid märksa vähem värvikam.

¹⁸¹ Raam, Villem. Ants Laikmaa loomingu arenguhooni. - Looming, 1941, nr 5/6, lk 562

¹⁸² 1966. aasta Ants Laikmaa tööde kataloogis nr. 202 all "Üksik mänd rannal ehk mänd Soome rannakaljul" (1915) viitaks tüübi päritolule, kuivõrd töö tagaküljel on kiri "Mänd seisab põhjala kaljusel....kaldal...". Soome kohtade tähenduslikkusest ja emotsionaalsest lähedusest kirjutas ka Laikmaa ise: "Soomes oli mul mitu "minu

Mõeldes Laikmaale kui isiksusele, näivad jõulised männi pildid ühtlasi autoportreedena. Vastavatele seostele osutas juba üks Laikmaa kaasaegseid: "Karedal mererannal tusase taeva all seisab üksik tuultest sasisitud jändrik määnd. See on motiiv, mis ikka jälle on esinenud Ants Laikmaa kodumaa maastikes. Kuid see on ühtlasi ka meistri enda sümboolne portree."¹⁸³

Puu personifitseerimine, samastamine inimesega, on üks kõige sagedasemaid tõlgendusvõimalusi. Üksik puu pildil koondab enamasti tähelepanu ja on oluline tegelane maastikus, sümboliseerides kas siis Inimest üldse või konkreetsemalt kunstniku enda isiksust. Puu sirutumine valguse poole võrdub inimese vaimsete püüdluste ja kasvuga. Raagus puu vastavalt kui vanaduse ja hääbumise sünge ettekuulutaja, lehtiv ja õitsev puu kui nooruse ja lootuse kehastus. Levinud on ka paralleelid üksiku puu ja romantilise kangelase vahel - üksikult seisvad puud kui üksildased inimesed, kes trotslikult omal jõul maailma vastu mässavad. Määnd, igihaljas puu, on ka surematuse ja surematu vaimu sümbol. Laikmaa puhul haakuvad sellised romantilised allusioonid sobivalt ka kunstniku elukäiguga, tema püüdluste ja ideedega. Üksikut puud inimtühjas põlismaastikus on tõlgendatud ka kui ainsat tegelast, tunnistajafiguuri puutumatus (*wilderness*) looduses¹⁸⁴.

Ühes Laikmaa 1918. aasta pastellis "Capri", nimetatud ka "Kartaago" (EKM. 24), on üksiku puu motiiv saanud tugevama ekspressiivse värvingu. Motiivi rahutus, eriti suurelt üle esiplaani murduva puu nurgeline vorm loovad assotsiatsioone ekspressiivse vormikõnega. Maalitud aastaid hiljem Itaalia reisis, oleks loogiline neid pidada Laikmaa loomingus tavapäraseks repliikideks, tööde dateering ja nimetused pole aga päris kindlad.¹⁸⁵ Siiski võiks pakkuda, et pildis kajastub lisaks kunstniku isiklikule rahutusele midagi ka sõjaaastate ühiskondlikest meeleoludest. Paralleelina meenutaksin ka Gallen-Kallela maali "Murdunud (põlis)määnd" ("Murtunut honka". 1906)¹⁸⁶, mis on käsituselt küll palju jõulisem ja allegoorilisem, kujutades pessimistliku visiooni murdunud, unustusse langenud kangelasest. Laikmaa oli Soome kunstiga hästi kursis ning hindas põhjanaabrite saavutusi selles osas kõrgelt. Männipiltide osas polnudki vaja niivõrd kunstilist eeskujut, piisas hingeminevast

kaljut" - siin [Capril] veel ei ühtegi "oma". Ants Laikmaa kiri Friedebert Tuglasele Caprilt 21.august 1910, Eesti Kultuurilooline Arhiiv (EKLA), f 245, m 40:1, 19/12.

¹⁸³ Kompus, Hanno. Ants Laikmaa ja eesti stiil. - Nädal Pildis, 1936, nr 3

¹⁸⁴ Bordo, Jonathan. Picture and Witness at the Site of the Wilderness. – Landscape and power. [1.1994] Ed. by W. J. T Mitchell. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2002, p 295

¹⁸⁵ Eesti Kunstimuuseumi fotokogus on sarnase motiiviga foto (nr 9250) nime all "Maastik Kartaago ümbrusest" (1910-12). EKM maalifondis nähtud tööd (M5838, M5839) on dateeritud 1918. aastasse Capri maastikena (M5838 küll küsimärgiga). Seega jääb lahtiseks, kas tegu on Kartaago või Capri motiivide repliikidega, mõlemad sobiksid eksootilise ja emotsionaalse mulje aluseks.

¹⁸⁶ Vt: Akseli Gallen-Kallela. [Kataloog]. Helsinki, 1996, repro nr. 258. Soome keeles eristus: *honka*-põlismäänd, *mänty*-määnd

loodusvaatestki. Siiski, kui arvestada, et üksikuid mände on soome kunstis tollal küllaltki palju kujutatud¹⁸⁷, võis impulss Laikmaale ka sealtkaudu, mitte üksnes vahetult loodusest tulla.

Nähtavasti oma õpetaja Laikmaa eeskujul on ka noor Oskar Kallis (1892 – 1917) huvi tundnud üksikute puude vastu. Motiivikordustest õpetaja ja õpilase vahel on teisigi näiteid. Kallise "Männi latv" (u 1913-14. Pastell. EKM), "Mänd" (1915-16. Pastell. Erakogu) ei esita teravat üksiku/üldise vastandust, vormid ja värvid on siin pehmemad. Üksiku puu eristumine, esiletõusmine metsast on samuti sedavõrra vähem pretensioonikam, pigem soov kui tahteavaldus.

Mänd oli ka Aleksander Tassa (1882 – 1955) lemmikmotiiviks, mida ta maalis kõikjal, nii Prantsusmaal Arcachonis kui Ahvenamaal.¹⁸⁸ 1913. aasta suvel Ahvenmaalt pärit akvarellidel näeme mikrokosmisteks taandatud mände, mis ei loo seoseid mässavate kangelastega (Mänd. 1913. TKM. 25). Tassa on muundanud puud taimedeks, ähmastades teisigi suhteid nagu maa/taevas, üleval/all. Tassa on puudes esile toonud juugendlikku vormivoolavust, kuid mitte romantilist mitmetähenduslikkust.

Üldisesse männilembusesse toob vaheldust Aleksander Promet (1879-1938), kes oma maastikel kaskedele keskse koha andis (Leinakask. 1920. Akvarell. TKM. 26). Selline eelistus ning Prometi stilisatsioonimaneer sunnib eeskujude osas ida poole vaatama. 1920. aastal oli Promet küll juba tagasi Eestis, kuid eelnevalt Venemaal veedetud aastatest võis ju mõni loodusmotiiv tagataskus kaasa tulla.

3.1.3. Puudega raamitud vaated – struktuur ja tähendus

Metsa ja puude motiivide lõpetuseks peatun ühel vormilisel võttel. 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse kunstis on silmatorkav ja läbiv võte puude, põõsaste vms esiplaanil lähivaates kujutamine, mis võis varieeruda tagasihoidlikest "kulssidest" külgedel üle tervet pildivälja haarava "eesriideni", millest tagant paistsid taevas, veepinnad, metsad. Antud kompositsioonilahendus, nimetagem seda siinkohal "läbi puude", astub dialoogi klassikalise maastikuga, samas pakkudes just sümbolistliku loodustunde jaoks sobivat ruumistruktuuri.

"Kulssidega" dekoreeritud maastikuvaade arenes välja 17. sajandil Claude Lorraine'i maastikes ning kinnistus sealtpeale klassikalise maastiku kompositsiooni. Traditsiooniliselt

¹⁸⁷ Vt nt Eero Järnefelti männid, mida traditsiooniliselt patriootiliste sümbolitena interpreteeritud. Lukkarinen, V. Waenerberg, A. Suomi-kuvasta mielenmaisemaan, s 293

¹⁸⁸ Levin, M. Aleksander Tassa kirjad Friedebert Tuglasele, lk 17

tähistatakse vastavat võtet terminiga *repoussoir*, mõeldes selle all tugevasti rõhutatud detaile tumedamal esiplaanil, mida kasutatakse suurema ruumilise sügavusefekti andmiseks.¹⁸⁹ Mitchell'i järgi annab *repoussoir* maastikupildile meeldivuse, mis seisneb vaataja varjamises, kaitsmises: "kulissid" külgedel pakuvad vaatajale ühtaegu pelgupaika ning samas avavad ligipääsu pildi tsentrumisse, raam annab turvalise tagatise, et tegemist on vaataja ruumist eraldatud pildiga.¹⁹⁰ Esiplaani rõhutatud piiritlemine, meenutagu see siis ruumijaotuselt teatrilava kujundust või harilikku vaadet aknast¹⁹¹, toob maastikumaalis esile teatud dihhotoomia, jagunemise siin- ja sealpoolsuseks koos vastavate emotsionaalsete tunnustega. Vastavalt on interpreteeritud näiteks 16.-17. sajandi maneristlikke maastikke¹⁹².

19./20. sajandi vahetuse kontekstis võib rääkida nimetatud vormivõtte omamoodi liialdatud variandist. Juugendstiil võimendas maastikupildides puude formaalset, pildiruumi organiseerivat tähendust. Juugendist mõjutatud pinnakunstides levis kaheplaanine kompositsiooniskeem. Seejuures ei saa üle hinnata jaapani graafika virgutavat mõju, mille tulemusena maastikumaalis näeme erinevate rakursside liitmist, tavapärase (euroopaliku) sujuva ruumitunnetuse hülgamist kontrastsemate plaanide kasuks. Jaapani kunsti mõjudel muutusid populaarseks ka kitsad püstised formaadid. Esiplaani detailidega mängimine lisas juugendlikult dekoratiivsele õhuperspektiivita pildiruumile sügavust. Juugendstiilile iseloomulikku pildipinnaga paralleelselt kulgevat kompositsiooni, maastiku lahendamist dekoratiivsete tasapindadena kohtame eesti kunstis järjekindlamalt N. Triigi loomingus¹⁹³.

Maastiku lähiplaani ja kauguste rõhutamist esines saksa romantismis, kuid uusromantismile kasutas "läbi puude" vaate näol maastiku plaanide teravdatumat ja eraldatumat jaotust. R. Nasgaard on kirjeldanud A. Gallen-Kallela tööde näitel ajastule iseloomulikku maastiku ruumilist lahendust: "Kui varasemas romantismi maastikumaalis ei suletud kunagi täielikult tagaplaani, vaid jäeti vaatajale alati "sissepääs" (nt jalgrada) esiplaanilt keskplaanile ja edasi, ühendades nii sujuvalt eri plaanid omavahel, siis Gallen-Kallela oma kõnnumaa seerias ei jäta esiplaanile tugipunkti pildi sisse kulgemiseks. Vastupidi: puudest vahesein jagab maaliruumi järsult kaheks eraldatud tsooniks - kompaktne, suuremõõduline ning füüsiliselt tajutav mikrokosmos esiplaanil, lükatud klaustrofoobiat tekitavalt vaatajale vastu nägu; ja kaugemal panoraamil makrokosmos, mis on vaid

¹⁸⁹ Repoussoir - tugevasti rõhutatud partii maali esiplaanil, näit. mingi(d) ese(med), figuur(id) vms., et anda pildile ruumilist sügavust. Paris, R. End, E. Kunsti leksikon. Stockholm, 1986

¹⁹⁰ Mitchell, W. J. T. Imperial Landscape, p 16

¹⁹¹ Andrews, M. Landscape and Western Art, *Chapter V - Framing the view* pp. 107-127

¹⁹² Clark, K. Landscape into Art, p 44. Kenneth Clark'i järgi oli kontrastne kaheplaanisus algselt flaami maastikumaalist pärit võtte.

¹⁹³ Pihlak, Evi. Eklektiline Nikolai Triik. - Kunstiteadus ja kunstikriitika 6. Tallinn, 1986, lk 130

kujutlusvõimega kombatav."¹⁹⁴ Nasgaard on leidnud, et Põhjamaade maastikupilte vaadeldaval perioodil iseloomustabki kas kahe ruumiplaani äärmuslik vastandus või siis keskendumine üksnes kaugustele või lähiplaanile.¹⁹⁵ Näiteid "läbi puude" motiivi levikust ja tähendusest, olgu siis jaapanimõjulise maastiku kujundusena või muidu loodusvormide monumentaalse alge stiliseerimisena, leiame mitte ainult Põhjamaade kunstnikelt¹⁹⁶.

Nagu mainitud, on "läbi puude" motiiv seotud dekoratiivsemate, stiliseerivate vormiprintsiipidega, pinnakunstidest mõjutatud lahendustega. Vastavatel juhtudel kohtame ilmekamaid näiteid ka eesti kunstipildis, kus esi- ja kaugplaani kontrastne vastandus vormus küll pehmemal kujul. Puuokste raamistust või muul kujul esiplaani läheduse toonitamist esineb pea kõigi vaadeldaval perioodil maastikumaaliga tegelenud eesti kunstnikel.

Kõige dekoratiivsemalt ning mõjuvamalt rakendab juugendlikku kaheplaanisust Triik. Tume liigendav puudesein kordub tema kuulsamates Norra, Soome ainelistes töödes kui Eesti motiivides, kus sama ilmekalt on jälgitav triigilik skemaatiline ruumilahendus. Laikmaalt võib omapärasemaks näiteks pidada üht kõrge vaatepunktiga Capri motiivi, millel pildi pinda katab tume okstemuster (Capri motiiv. 1911. Pastell. EKM). Kallise varasemate tööde hulka kuulub guaššminiatuur "Pihlakad" (1910-11. TKM. 29), millel dekoratiivselt käsitletud tumedate puutüvede vahelt avaneb vaade helesinisele järvele. B. Tomasbergi unistusmaastikel on horisont sageli madalal, lahtise taeva ette kerkivad lopsakad puudesiluettid, "kulissid", mis suunavad pilgu "lavasügavusse". Taoline motiivi ülesehitus kõrgendab vaatepildi kunstlikkust ning esitab kunstnikku lavastajana, kes kujundab maastikust mängupaiga oma fantaasiatele.

Esiplaani rõhutas ka Mägi, kuhjates lähivaatesse puudelatvu, lilli. P. Burmani maastikel jääb puudega suletud lähivaatega mängimine erandjuhuks. Tassa Ahvenamaal maalitud järvemaastiku vormilist üldistust toetab kompositsiooni sümmeetrilisus, hele keskväli piirneb külgedelt puudesiluettidega, mida on seostatud Ferdinand Hodleri maastike tasakaalustatud struktuuriga¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Nasgaard, R. The mystic North p 54

¹⁹⁵ Samas.

¹⁹⁶ Näiteid võiks tuua palju: H. Sohlbergi "Suveöö", E. Järnefelti "Järvekallas pillirooga", juba eespool mainitud Gallen-Kallela ja Halose metsapildid. Piet Mondriani varastes maastikes (tihti kirikumotiiviga) katab esiplaani omalaadne põsastest ja puudest "ekraan". Tumedad põimunud puuvõrad moodustavad omapärase võrgustiku, mille stiliseeritud tasapindsus katkestab harjumuspärase ruumilise kulgemise. Teame ka, et Mondrian jõudis hiljem oma loomingus abstraktsioonideni just puuokste rütmi stiliseerides. Nasgaard, R. The mystic North, p 146. Ka worpswedelaste maastikumotiividil on iseloomulikud pildi pinda loikavad puudesiluettid. Nt. Paula Modersohn-Becker "Majad, kased ja kuu" (1905).

¹⁹⁷ Pihlak, Evi. Aleksander Tassa kunstnikuna. – Kunst, 1970, nr 3, lk 33

Kaheplaanilisus kuulub laiemalt maastikumaali olemuse juurde euroopalikus kultuuriteadvuses (loodus kui argielu "ideaalne" foon). Üldine esi- ja tagaplaani, "siin" ja praegu" ning "seal, horisondil" eristamine haarab maastikumaali kaasa sotsiaalse kogemuse, mis avaldub erinevates kultuurikontekstides. Maastiku kahese jaotusega kaasneb terve rida mõisteid - esiplaanil on aktuaalsus, suhe füüsilise maa ja keskkonnaga, argikogemus; tagaplaanil sümboolne, ajalooline ruum, potentsiaalsus, argisest elust väljapoole jääv kogemus.¹⁹⁸ Need märksõnad olid olulised ka 19. sajandi lõpul, mil Alois Riegel sõnastas: "See, mida modernne inimene teadlikult või alateadlikult igatseb, on tunne, mis valdab üksikut vaatajat igal mäekõrgendikul. Sest mis läheduses armutu võitlusena näib, paistab kaugelt vaatajale rahuliku ühtsuse, harmoonilise kooslusena."¹⁹⁹ Sisulist kaheplaanilisust – esiplaanil empiiriline, asjade maailm, mis sümboliseerib selle taga asuvat inimese sisemaailma – on peetud ka sümbolistliku kunsti üheks tunnuseks²⁰⁰.

Sajandivahetuse sümbolismilembet õhustikku arvestades pole vast liialdus rõhutada "läbi puude" vaate emotsionaalseid kaastähendusi. Kontrastne kaheplaanilisus ning eriti lähivaate sulgemine toob meelde ruumilise teksti struktureerimisel levinud mõistepaari nagu "suletud/avatud" ruum. Puudega suletud intiimne lähiplaan mõjub mitte niivõrd koduse, turvalise ruumina, vaid ahistava reaalsusena, vastandudes tagaplaanil vabastavale avarusele.²⁰¹ Tõmmates vaataja kujutatule lähemale, suletakse samas vaba ligipääs horisondile. Kaheplaanilise, puudest suletud ruumi tähendused mängivad kaasa näiteks E. Munchi ängistava meeleoluga piltide, Gallen-Kallela ja Halose pateetiliste kõnnumaa, ja kindlasti ka K. Raua, N. Triigi maastike interpreteerimisel.

Mõnel juhul näib eelnevalt kirjeldatud visuaalne ruumistruktuur haakuvat kirjandusliku ruumiga. Ilmekas on selles osas eriti „Noor-Eesti“ rühmituse liidri kirjanik F. Tuglase looming. Tema novellide (nt "Felix Ormussoni") maastikupildid on sageli nähtud otseses raamistuses - rõdult või aknast²⁰²; kirjanik kasutab "kahepooluseliseks teravdatud ruumimudelit, millele on sageli tunnuslik suletus, tegevuspaiga sümbolväärtusega eraldatus ümbritsevast. /.../ süžee aluseks on ikka peategelase siirdumine ühest maailmast teise".²⁰³ Seega võiks kaheplaanilist ruumikujutust tõesti ajastule tunnuslikuks pidada.

¹⁹⁸ Lehari, Kaia. Ruum. Keskkond. Koht., Eesti Kunstiakadeemia toimetised nr 5, Tallinn, 1997, lk 53

¹⁹⁹ Eschenburg, B. Landschaft in der deutschen Malerei, S. 179

²⁰⁰ Kangilaski, Jaak. Sajandivahetuse kunstiajaloo põhimõistetest. – Kunstiteadus. Kunstikriitika. 6. Tallinn, 1986, lk 13

²⁰¹ Hohl, R. Bilder über Bäume. – Magie der Bäume. Ostfildern-Ruit, 1998, S. 15

²⁰² Sarapik, Virve. Keel ja kunst. Tallinn: Virgela, 1999, lk 301

²⁰³ Liiv, Toomas. Tuglas novellikirjanikuna. - Liiv, Toomas. Proosast. Tallinn, 1997, lk 113

3.1.4. Põhjamaisus

Mets mühab ümberringi.

Ma seisatan lagedal

ja mõtlen: Küll armas on elu

siin Põhja taeva all!

/.../

Ja metsa puude varjul

kui heljuks õnne-aim,

kui laulaks lõputa laulu

me kaitsja Põhjavaim...

/M. Heiberg/ 1913

Motoks kasutatud Marie Heibergi luuletus liidab endas kaks kõnekat kujundit: metsa kohina ja Põhja vaimu. Järgnevalt peatume lähemalt põhjamaisuse kategoorial ning selle mõistmisel 20. sajandi alguse eesti kunstipildis.

Põhjamaisuse fenomen on ikka ja jälle päevakorral olnud ning mitte üksnes kujutava kunstiga seoses. 1980. aastatel toimunud Põhjamaade 19. ja 20. sajandivahetuse kunsti ülevaatenäitused ärgitasid otsima vastet tollases kunstis ja kirjanduses tajutavale ühisosale, milleks leiti olevat valgus.²⁰⁴ Nn põhjavalgus heledatel suveöödel on kindlasti üheks põhjamaade looduse eripärasemaks jooneks.

Ajaliselt ja geograafiliselt laiemates piirides (kaasates Saksamaa) on Põhja-Euroopa ruumi ühisnimetajaks olnud eelkõige metsik ja inimtühi loodus (*wilderness*²⁰⁵), mis eristas põhjapoolseid maid ja maastikke lõunapoolsetest. 18. sajandil hakati metsikut ja tsiviliseerimata loodust, mida kehastasid tollal eelkõige Alpid, tasahilju ilusaks pidama. 19. sajandi algus oli nii põhjamaise maastiku kui põhjamaade kunsti esimene tõusuaeg²⁰⁶. Mägede varju jäi teine, ja ehk täpsemgi põhjamaise looduse tunnusmotiiv – põlismets, mis mängis juba renessansiajastust peale kaasa Saksamaa kui põhjamaa omakujundis ja kunstis

²⁰⁴ Komissarov, Eha. Valged ööd - Teater. Muusika. Kino., 1985, nr 7, lk 96

²⁰⁵ *Wilderness* on kitsamalt ameerika uusasukate kultuuritraditsioonis kujunenud tähistus inimesest puutumata (alistamata), eraldiseisvale loodusele. Enamasti kasutatakse *wilderness*'i küll laiemalt metsiku looduse vastena, mitte ameerika kultuuri kesksena, kuid mõningatel juhtudel võib olla vajalik täpsustada mõistega seotud loodustunnetuse omapära ning erinevust näiteks eestlaste loodustajust. Vt lähemalt: Tüür, Kadri. Maran, Timo. Metsik või põline. – Vikerkaar, 1999, nr 2-3, lk 71-75

²⁰⁶ Norra kunstnik J. C. Dahl maalib romantismi vaimus oma kodumaa mägesid, mis teadvustasid põlislooduse kui Põhjamaade elujõu ja tugevuse sümboli. Gunnarsson, T. Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century, p 80

ning põhi/lõuna maastikutüüpide vastanduses.²⁰⁷ 19. sajandi prantsuse kunstis mõisteti barbisoonlaste intiimseid metsaaluse vaateid (*sous-bois* motiiv) kui põhjamaise laadi väljendust.²⁰⁸ 19. sajandi lõpul põlislooduse motiivistik avarus ning teiseses. Piltlikult öeldes laskuti mägedest alla maa peale ning Alpidest Skandinaaviasse. 19. sajandisse jäi ka uue ja veelgi “metsikuma” põlislooduse “avastamine” Põhja-Ameerika kunstis, kus *wilderness* topos omandas juba teised mastaabid.

Põhjamaade maastikumaali ja põlislooduse motiivistiku kokkuviiimisel 19. sajandil on oluliseks peetud Düsseldorfis kunstiakadeemiat, kus pöörati tähelepanu kodukoha maastikule, seda küll veel idealiseeriva naturalismis võtmes. Düsseldorfis akadeemial oli ka hoopis otsesem ühendus põhja orientatsiooniga, nimelt juhatas sealset maastikustuudiumi pikka aega norra kunstnik Hans Gude, kelle käe all õppis akadeemias palju skandinaavia (norra, rootsi, soome) päritolu tudengeid.²⁰⁹ Düsseldorfis akadeemia andis olulise osa rahvuslike kunstikoolkondade ning maastikumaali kujunemisele Põhjamaades 19. sajandil.

Lisaks kindlale motiivilisele kujundile (põlisloodus, suveööd) võib Põhjamaade maastikumaali ühisosaks pidada ka sarnaseid arenguid ning protsesse. Gunnarsson leiab, et Põhjamaade 19. sajandi maastikumaali ühendavaks jooneks on välismõjudest sõltumise vaheldumine omakultuuri identiteedi otsingutega.²¹⁰ Samuti toob Gunnarsson ühisosana välja tugevama sideme loodusega ning suhteliselt madala linnastumise ja industrialiseerituse taseme. Põhjamaise meelelaadi märgiks on peetud ka ekspressiivsust ja tundeliialdust²¹¹.

Põhjamaisus Eestis. Mida arvasid eesti kunstnikud ise Põhjamaadest ja kokkukuuluvusest nendega? Eesti kunstis jäi suhtumine põhjamaisusesse ambivalentseks. Kujunevas oma-identiteedis alles valiti, mille suhtes end määratleda ning Põhja identiteet oli üks päevakorral olevatest: " Kõige meelsamini oleksid eestlased olnud seotud Põhjamaadega. Eestlaste teadvuses oli põhjaorientatsioon see kolmas tee, mis välistas saksa ja vene traditsioonilise domineerimise./.../ Eriline oli ühistunne soomlastega."²¹² 20. sajandi

²⁰⁷ Vt A. Altdorferi metsapildid. Wood, C. Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape, 1993

²⁰⁸ Einecke, Claudia. Das sous-bois: Motiv und Strategie der Natürlichkeit. – Rücksicht: Festschrift für Hans-Jürgen Imiela zum 5. Februar 1997. Mainz: Schmidt 1997, S 130. *Paysage intime* ja *paysage historique* – põhjamaine, topograafiline maastikutüüp versus klassikaline ideaalmaastik.

²⁰⁹ Börsch-Supan, H. Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, S. 92

²¹⁰ Gunnarsson, T. Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century, p 271-273

²¹¹ Vt nt K. Clark käsitleb peatükis “Northern lights” põhjamaiste kunstnikena Turnerit ja Van Goghi. Clarki jaoks on Van Goghi Vahemere motiivide päritolust määravam nende ekspressiivsus, mida Clark võtab kui põhjamaise kunstikeele omadust, seostades seekaudu Van Goghi Altdorferi jt Põhja-Renessanssi kunstnike liiniga. Clark, K. Landscape into Art, p 181, 197

²¹² Karjahärm, T. Sirk, V. Eesti haritlaskonna kujunemine ja ideed 1850-1917, lk 278

alguskümnendite kunsti erilist sidet Põhjamaadega on uurijatest esile tõstnud Armin Tuulse²¹³ ja Evi Pihlak.²¹⁴ Ühisjooned motiivides, vormilises käsituses kui ka loomulikult kõige otsesemad sidemed reisimise näol toetavad sellist määratlust, samas polnud põhjasuund kunstis ainumäärav.

Ühelt poolt oli Põhjamaade looduse ja kultuuri tõmme kunstnikele tugev. Ei ühelgi teisel ajal pole eesti kunstis väljendunud selline otsene tung põhja poole, reisimine Norras, Soomes ja Ahvenamaal ning põhjamaise looduse imetlemine.²¹⁵ Eriliselt jäi kunstniekst ränduritele meelde Ahvenamaa loodus, näiteks Tassale avaldas 1908. aastal igatsetud Norrasse²¹⁶ jõudmine oodatust vähem muljet ega ületanud Ahvenamaalt saadud elamust. Kui Tuglas nimetas Ahvenamaa maastikku liiga lüüriliseks, leidis Tassa vastu, et Ahvenamaa lüürika on hoopis sügavam võrreldes Norraga, kus võib leida vaid "pääliskaudset, kaugeffektilist ilutulestiku taolist atmosfääri värvisust".²¹⁷

Teisest küljest, hoolimata romantilisest põhjala looduse vaimustusest, orienteerus modernismimeelsem kunstnikepõlvkond laiemal kunstiteoreetilisel tasandil siiski mitte Põhjamaadele, vaid Lääne-Euroopale. Küsimuseks polnud mitte Põhja suuna täielik eitamine, vaid selle ainukeseks sihiks seadmine ning kasutamine rahvusliku kunsti etalonina. Skandinaavia, eriti Soome kunsti eeskujudega argumenteeris kunsti rahvuslikkusele peatähelepanu nõudev seltskond. Sellise kunsti omapära ja elujõu piiramisega kitsalt Põhjamaadega ei nõustunud nooreestlaste ring: "Mikspärast meie võitleme mõne Soome või Lätiga, meil peab Euroopaga tegemist olema ja ei kellegi muuga."²¹⁸

Eelnevast tulenesid ka erisugused suhtumised Põhjamaade kunsti ja loodusesse. Võrreldes Pariisiga oli näiteks Soomel noortele kunstnikele nende endi meelest vähe pakkuda. Ka eeskujusid otsiti ennekõike kaugemalt, prantsuse kunstist ja Pariisist. Seevastu hinnati

²¹³ Armin Tuulse sõnadel polnud Triigi, Mäe, Tassa ja Nymani Norrasse sõitmine polnud mitte üksnes boheemlik seiklus, vaid kujukas näide "eesti kunsti ühest põhisuunast". Põhjamaade kunsti iseloomustas Tuulse märksõnadega nagu romantiline realism, rahvusromantism, eriline loodus. Tuulse, Armin. Eesti osa Põhjamaade moodsa kunsti ajaloos. Tartu, 1940, lk 13

²¹⁴ Evi Pihlak on nimetanud 20. sajandi esimese aastakümne lõppu ja järgneva algust suisa põhjamaise maastiku ajajärguks. Pihlak, Evi. Maastik eesti maal. - Kunst, 1969, nr 2, 1969, lk 25

²¹⁵ "Seda suurust [põhjamaa loodust] vaadates tunnend ennast nii väikese ja võimetu olema selle määratu jõu vastu. Aga siiski on inimese vaim suur, mis ise omale uusi maailmasi võib luua. Meie oleme nii jõuetud, et meie selle looduse suurusi aru ei jaksa saada ja ka ühtlasi veel väiksemad, et inimese hingest aru saada." - K. Mäe kiri Ahvenamaalt P. Rootslasele, tsit. Paris, Rudolf. Konrad Mägi, Tartu, 1932, lk 65. Eesti maastikumaali põhjamaaisusest rääkides tuleks rõhutada, et Paul Burmani sidemed põhjamaiste kohtade ja motiividega jäävad küll kõige nõrgemaks.

²¹⁶ "Alles sügise eel sattusin ometi igatsetud Norrasse. Küll mitte maale, mägedesse, kuhu tahtsin, vaid istuma jäämine tuli Kristianiasse /.../ Aruldane puhas, värvirikas õhk on Norra iseärasuseks, vähemalt Kristiania ümbruskonnas." - A. Tassa kiri Pariisist J. Aavikule Helsingisse 18. jaanuar 1909. a., EKLA f 275 m 16:17 14/6

²¹⁷ A. Tassa kiri F. Tuglasele Pariisist 23. detsember 1912. a, EKLA f 245 m 64:15 1 14/21 p

²¹⁸ A. Tassa kiri J. Aavikule Pariisist 18. jaanuar 1909.a, EKLA f 275 m 16:17 14/5. Vt ka Levin, M. Aleksander Tassa kirjad Friedebert Tuglasele, lk 13

kõrgelt Põhjamaade loodust, rohkem kui sealset kunsti (kehtis eelkõige Soome puhul). Ei Tassa ega Mägi, kellele avaldasid küll muljet Ahvenamaa elu ja loodus, ei pidanud suurt soome kunstist.²¹⁹ Suhtumine Põhjamaade kunsti oli kunstnikke pidi küllaltki erinev. Teadlikumalt seadsid soome kunsti, eelkõige selle rahvakunsti pärandi loominguist ümbertöötamist, eestlastele eeskujuks K. Raud ja A. Laikmaa. Ka Triik, kelle maastikest põhjamaist raskust leida võib, vaatas põhja poole rahvusliku stiili loomise mõtetega.²²⁰ Triigi puhul võib küll kõnelda üldisemast põhjahuvist, mis ei piirdunud vaid Soome ja Norraga, vaid hõlmas ka Venemaad, viimase muinasloolist ja eepilist pärandit

Eesti kunstiarvustustes 20. sajandi algul mõeldi Põhjamaadest kirjutades eelkõige Soomet, mis oli kõige lähem ja tuntum. Soome kunsti, selle iseseisvust ja rahvuslikkust toodi arvustustes palju positiivse näitena. Tutvustati ka Norra kunsti, eelkõige rahvusliku kunsti küsimusi.²²¹ Ühisosa Norra ja Soomega tunnetati just rahvuslikkuse teema aktuaalsuse kaudu.

Põhjamaisust kasutati ka üldisemalt iseloomustavas tähenduses, vastena teatud meelelaadile. Põhjamaise karakteri kaudu kunstniku iseloomustamine esines ka baltisaksa arvustustes, mitte niivõrd kunstiajalooliselt põhjendatud maastikutüübi mõttes, kui lihtsalt temperamendi eristamises.²²² Triigi “Soome maastikus” nägi Hanno Kompus koguni erilist soomelikkust: “pea kogu Soome formelina tundub see maal”²²³. J. Luiga võrdles Mägi maale Griegi muusikaga, leides neis sarnast põhjamaist värvikust ning ootamatuid pöördeid, mis Luiga arvates aga eesti looduse juures kuidagi võõraks ja kunstlikuks jääb, mööndes siiski Mägi efektide mõjuvust vaatajale: “Seal on palju Põhja järsumaid värviheliseid, mis meie oma looduse kõrval liig kalk näitab. Seal on ehk liig palju üleluuletatud loodust /.../”²²⁴

Seega, põhjamaisus oli ja on 20. sajandi alguse kontekstis oluline märksõna. Kuid eesti kunsti eeskujusid ja mõjusid ei saa piirata vaid Põhjamaadega. Kunstnike endi suhtumine Põhjamaadesse oli erinev, põhjamaist loodust hinnati, põhjamaade kunsti ka, kuid ainult sellega ei tahetud piirduda. Maastikumotiivide seisukohalt on oluline just põhjamaise looduse imetlus, mis avaldus ka kindlate eelistustena. Põhjamaist tunnet oli eesti kunstis tollal rohkem

²¹⁹ Pihlak, E. Konrad Mägi, lk 34-35. Tassa heitis Pekka Halose töödele ette sügavuse puudumist. A. Tassa kiri J. Aavikule Pariisist 29. november 1909. a, EKLA f 275 m 16:17 l 5/8

²²⁰ “Arvan, et meie rahuliselt oma “stiili” Skandinaaviast, Põhja vene kubermangust mõnuga täiendada võime, ehk, et oma “Soome” ehk “Eesti” luua /.../ Põhja rahvaste vormide alusel tahan ka mina katsuda töötada. Muidugi ei ole see kerge ülesanne.” ja edasi ühe poolelioleva töö kohta “Jaani tulelised” [sic!]: “/.../ tahan rohkem põhja stimmungid”. Nikolai Triigi kiri K. E. Söödile. 11. november 1909, EKLA f 291 m 10:19 l 1/2

²²¹ Linde, Bernhard. Väikesed läbilõiked Norra kunstist - Eesti Kodu, 1910, nr 17, 18, 20

²²² Nt nii K. A. von Winkleri kui ka G. v. Rosenit on kargeks ja eepiliseks põhjamaise meelelaadiga kunstnikuks nimetatud. A.B[ehrsing]. – Gemäldeausstellung Gerhard Baron Rosen. - Revalscher Zeitung, 1912, 8. Sept. Tsit.: Loodus, Rein. Kunstielu Eesti linnades 1900-1918. Tallinn, 1994, lk 32

²²³ Kompus, Hanno. Eesti kujutatav kunst 1916. - Eesti Kirjanduse Seltsi Aastaraamat IX, Tartu, 1917, lk 144

²²⁴ J. L. [J. Luiga] III Eesti kunstinäituselt. Maastik. – Päevaleht, 1911, 4. jaanuar

sees, kui kunstnikud ise oleks arvanudki. Otseseid eeskujuvõtmisi (kunstnikult kunstnikule) ilmneb maastikumotiiviide puhul vähe, ühine oli üldisem põhja loodusest vaimustumine.

3.2. Veesilmad. Peegelmaastikud

*"Minu ees lõppes maailm. Paari pika ja sirge pedaja taga kadus äkki maa ja avanes otsatu sügavus, milles paistsid otsekui peeglis pisut valendavate äärjoontega liikumatud pilved. Kollane hämarus, mis täitis koidueelset taevast, oli järves peaaegu heledam ja selgem, ning järv näis sügavam ja unelikum olevat kui taevas. /.../ See kahekordne taevas kahekordsete pilvedega näis otsekui kahekordne unenägu kahekordsete viirastustega."*²²⁵

Millised olid veemaastike motiivid 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse kunstis? Üks iseloomulikumaid oli juugendlikust vormikäsitusest kantud veepindade lähivaade - ühtaegu intiimne ja dekoratiivselt üldistatud motiiv, kus "sageli kogu pildipinda haarav veevirvendus abstraktseks mustriks muutub"²²⁶ (nt rootsi kunstniku G. Fjaestadi talvised jõepildid). Seejuures on silmapiir pildist välja tõstetud ühtsema, tasapinnalisema kujutuse saamiseks. Selline võtte oli eriti omane juugendkunstile. Juugendliku veekujutusega haakub läti kunstniku W. Purvitise looming. Tema 20. sajandi algusaastatel valminud varakevadist loodust kujutatavatel maalidel on just vesi meeleolu kujundavaks elemendiks.²²⁷ Saksa kunstist meenuvad W. Leistikowi romantilise meeleoluga järvedega maastikud. Kui romantismi looduse kuvandis oli taevavõlv jumaliku printsiibi vahendaja, siis uusromantismi maastikumotiivides on veepind salapärase teispoolsuse peegeldaja²²⁸.

Juugendkunsti veemotiivi kõrval esines rahvusromantilisem panoraamne vaade järvele või merele - veteavarus tõuseb rahvusliku eneseteadvuse sümboliks. Kõrgelt vaatepunktist maalitud järvemotiivid kujunesid 20. sajandi alguses nii Soomes kui Rootsis eriti populaarseteks.²²⁹

Kumbki motiivitüüp pole puhtal kujul sattunud Eesti alles kujunevasse kunstiruumi. Veemaastikud ei olnud domineerivate maastikumotiivide hulgas. Antud asjaolu võib pisut üllatavaks pidada, arvestades näiteks Eesti geograafilist merelähedust ning ka ajastu

²²⁵ Tuglas, Friedebert. Felix Ormusson. Valik novelle. Teosed II, Tallinn, 1957, lk 105

²²⁶ Nasgaard, R. The mystic North, p 79

²²⁷ Katschalova, Tatjana. Die Landschaft in Lettland um 1900. – Studium zur Kunstgeschichte in Estland und Lettland. Homburger Gespräche. Heft 15, S. 138

²²⁸ Roters, E. Jenseits von Arkadien, S. 73

²²⁹ A. Edelfelti "Kaukola mäeseljandik päikeseloojangus" ("Kaukolan Harju Auringonlaskun Aikaan") (1889) - see püstise formaadiga panoraamvaade pani aluse uuele rahvusromantilisele maastikutüübile. Viidatud seisukoht pärineb Soome kunstiajaloolaselt Bertel Hintzelt. Tsit.: Northern light, p 88

romantilist vaimu, mis lubaks oodata suuremat tähelepanu avatud horisonidiga merevaadete suhtes.

Enamikel maastikukujutusega tegelenud kunstnikel kohtame küll üksikuid töid järve- või jõevaadetega, kus veesilm on vaatevälja sattunud ühe elemendina ümbritsevast keskkonnast. Paul Raud maalis Pakri ja Muhu matkadel rannaäärseid etüüde talumajade ja inimestega, nendest puhtad merevaated on mõned üksikud. A. Laikmaa on vett kujutanud rohkem võõrsil - Capril, Soomes. Veel vähem veemaastikke tunneme me Triigilt (nt kadunud "Maja järve kaldal" 1909). Ado Vabbet vastupidi näivad olevat köitnud, nii vähe, kui ta looduse kujutamisest üldse hoolis, just muutlikud veepinnad.²³⁰ Vabbe Itaalia reisist võib näiteks tuua pisikesed Capri mere akvarellid, pliiatsijoonistuse "Como järv" (1914), hilisemast loomingust muidugi "Seine'i jõgi" (1924. Akvarell. EKM). Rahvusromantilist veemaastikku aga eesti kunstis pole. Mägi maalis küll Lõuna-Eesti järved Eesti maastiku prototüübiks, kuigi ta ise "Eestit" ei tähtsustanud. Mägi Saaremaa maastikel on meri väikese triibuna.

Peegelduste ilm. Sisulise motiivina omab veepind enam kaalu Balder Tomasbergi maastikel. Kujutades järvi küll koos metsa, puude, majadega, jääb tähtis osakaal veepinnale, mis Tomasbergi maastikupiltidel tõuseb meeleolu kujundavaks teguriks. Eriti märgatav on see akvarellis teostatud tööde puhul, kus mängivad kaasa pindade läbikumamine ning toonide vesine sulavus. Kunstniku ühes tuntuimas töös "Unistus" (1918. Akvarell. EKM) lisab ligi pool pildipinda haarav kumer järvepeegel suletud motiivile avarust ja sügavust. Siinkirjutaja arvates annab just peegeldava veepinna motiiv Tomasbergi tööle romantilise, unistusliku hõngu.

Tomasbergi maastikes kordub omalaadne kompositsiooniskeem - madala horisonidiga ning suure lahtise taeva taustale kerkivad lopsakad puudesiluetid. Sageli on veemotiiv nähtav vaid kitsa triibuna pildi allosas ning maastiku emotsionaalset mõjuvust suunab veekogu äärse avaruse tunne (Tomasbergile koduse Paldiski ranniku meeleolu). Silmatorkav on kujutatud sümmeetrilisus nii vertikaal- kui horisontaalteljel: külgedel raamivad puud, metsasiilud vms ning nende vahel madalal keskel järvesilm, mis omakorda peegeldab taevast, puid ["Sügisõhtu" (1919. Pastell. EKM), "Metsajärv" (1918. Akvarell. EKM)].

Peegeldused viitavad näivusele, unistuste haprusele ja petlikkusele, esitavad illusiooni taeva lähedal olekust. Ühtpidi avali ja lahti kõike tagasi peegeldama, on Tomasbergi järved

²³⁰ Evi Pihlak on väitnud, et hoopis väiksema tähtsusega kui teistele eesti kunstnikele, oli Vabbe loomingus looduselamuste osa. Pihlak, Evi. Ado Vabbe - kordumatu peatükk eesti kunstis. - Ado Vabbe. Tallinn, 1993, lk 14

samas suletud. Lubamata heita pilku oma sügavustesse, varjavad nad kiivalt saladusi (vt nt repro 31).²³¹

Veepinna igatsuslik mõõde on veelgi rõhutatud "Maastikus" (Dat-ta. Pastell. EKM. 32), kus läbi rõhutatult tumeda puuvõra esiplaanil aimdub tagaplaanil kuldses valguses helendav järv, mis ahvatlevalt enda juurde kutsub ning samas ligipääsmatult kaugel on. E. Pihlak on Tomasbergi "unistusmaastikke" seletanud sõjasüngustest ajendatud äratahtmise, reaalsusest põgenemise sooviga²³², mille näiteks viimati kirjeldatud järHEMAASTIK iseäranis näib sobivat. Selline sümboolne ja peegeldav veepind on samamoodi piiripealne koht kui romantiline mets – habras piir näiva ja unenäolise ilma vahel. Samamoodi õrn on piir reaalse motiivi ja Tomasbergi unistusmaastike vahel – ajendatud looduselamusest, kuid kunstniku fantaasiast lõplikku vormi saanud. (Vahemärkusena meenutagem O. Kallise "Eleegiat" (1917. Pastell. TKM), kus helesinine veepind on samuti nukruse ja igatsuste kujund, elu- ja surmavalla piiritleja.)

Veemotiivi kujutavas kunstis on sageli seostatud ka muusikaga, helidega.²³³ Hanno Kompus on märganud Tomasbergi maastike kõlavust: "Ta on muusikaline hing /.../ maa ja taevas, puud ja kivid ja mäed ning nende kajastused vetes, nendest ehitab ta maastikke olematuist ilmust".²³⁴ Muusikalised on ka Tomasbergi tööde pealkirjad - Eleegia, Harmoonia.²³⁵

Enim mõjutas Tomasbergi tema õpetaja Triik, kellelt Tomasberg võttis üle maastiku kompositsiooniskeemi läbi puude avaneva vaatega.²³⁶ Tomasberg on Triigist aga romantilisem, tundelisem. Tomasberg jagab põhjamaade kunstnikega ühist uusromantilist tunnetust, andes veepindadele sümboolse koha maastikus.²³⁷ Noore kunstniku unistusmaastikes, mida on vorminud subjektiivsed meeleolud, mitte niivõrd ühe konkreetse paiga ilu, jäävad rahvusromantilised tähendused kaugemale.

Konrad Mägi maalidel on veesilmad küll sagedased, kuid mitte nii määravad terviku tunnetuses. Mägi maastikel on õieti raske üht elementi teistest esile tõsta. Rohkem on Mägi maastikke taeva kaudu kirjeldatud: "Mägi silm on ikka taevas. Mägi taevas on suur ja

²³¹ Tomasbergi maastike salapärasest tunnetusest täiendavad read K.-E. Söödi luuletusest: "Põlismetsalaanes järv on sügav/Sügav, salaline mustav vesi/ Kaldal emalepad kõrged, hallid/Juttu vestavad säääl tasakesi." Sööt, Karl-Eduard. Põlismetsa järv. - Noor-Eesti ajakiri 1910/1911

²³² Pihlak, E. Balder Tomasberg, lk 42

²³³ Ilmekaim ja lähedaseim näide oleks Gallen-Kallela "Mäntykoski" (1892-94)

²³⁴ Kompus, J. /Hanno/ Eesti Kunstiseltsi näitus Tallinnas. – Postimees, 1916, 3., 5. mai

²³⁵ Tomasbergi "Harmoonias" (1916-18. EKM G 9303) on esiplaanil veepind, millel peegeldub taga keskel vee piiril paiknev mošee ja puude taha vajuv kuldne päikeseketas.

²³⁶ Pihlak, E. Balder Tomasberg, lk 42

²³⁷ Mastaabid on muidugi võrreldamatud. Tomasbergi "Metsajärvele" (1918. EKM) lähedast motiivi - õhtutaevast peegeldavat üksikut metsajärve - kujutab Prints Eugeni "Vaikne vesi" (1901) 142x178 cm lõuendil.

vägevamõjuline.²³⁸ F. Tuglas jääb oma tähelepanekuga "taevakummardajate" leerist mõneti välja, leides, et Mägile sai omaseks just Ahvenamaal kogetud rannamaastik ning see kiindumus rannamaastiku, maa ja vee sümbioosi ehk mere poolt eraldatud looduse vastu elas edasi hiljem Saaremaa motiivides. Tuglas teeb veel ilusa üldistuse, pidades kolme saartel viibimist (Ahvenamaa, Saaremaa, Capri) ühtlasi tõusukohtadeks kunstniku loomingus.²³⁹ Tuglas jätab siin kõrvale Mägi Normandia rannamaastikud (repro 15).

Mägi Norra maastikel ei näe me fjordivaateid, lahesoppe, mis pole kunstnikule ette juhtunud või pole ta nende vastu huvi tundnud. Norrast inspireeritud maastike hulgas aga on eripärased soomaastikud. "Soomaastikus ehk Norra maastikus männiga" (u 1910. EKM) jahutavad kuus tumma ja külmsinist veesilma hõõguvat maastikku (vt ka "Norra maastik" (1908-10. EKM).

Veepind on märgatavam Mägi Eesti maastikes. Lõuna-Eesti veekogudega ilmestatud kupliread on omamoodi Mägi maastike prototüübiks.²⁴⁰ Veepind on neis maastikes looduse mosaiiki ilmestav sinine element, killuke üldisest värvinautlemisest (repro 33). Värvis erksad, kuid emotsionaalselt veel tasakaalukad nn "suure suve"²⁴¹ maastikud inspireerisid juba omas ajas kõrgeleennulisi kirjeldusi, mis eksalteeritumad kui kirjeldusalused maalid. ("Võtke Mäe Saaremaa rannamaastikud nende siniselt põlevate meredega, mille randadel mürgisena mädaneb merekõnts /.../ - kas nad ei ole elavad?"²⁴²) Emotsionaalne muutus toimus Mägi 1917.-1919. aasta Otepää maastikes, kus endine kompaktne ja taltsutatud struktuur on segi paisatud. Seni rahulikult orunõlvade sügavuses peesitanud järved on vaikelust välja tõmmatud ning kirgliku taeva alla avali laotatult sunnitud osalema tunde puhangus (nt Kasaritsa järv. 1916-1917. EKM. 54). Mägi Otepää perioodi maale võib tõlgendada ekspressionismi ühe tunnusmotiivi - visionäärse maastiku kaudu (repro 34)²⁴³.

Reisimuljed. A. Laikmaa loomingus 20. sajandi alguskümnenditel ei omanud veemaastik erilist tähenduslikkust. Sõltuvalt oma reisimistest jäädvustas ta kohalikke motiive, sealhulgas järvi ja merevaateid, neid teistele motiividele eelistamata. Laikmaa maastikud on kohatruud, üldjuhtudel küllaltki täpselt identifitseeritavad kindlate paikadega. Loomulikult on

²³⁸ [Luiga, J.] J. L. III Eesti kunstinäituselt. Maastik. – Päevaleht, 1911, 4. jaanuar. Vt ka Kompus, H. Eesti kujutav kunst 1916, lk 141

²³⁹ Tuglas, Friedebert. Mälestusi Konrad Mäest. – Tuglas, Friedebert. Valik kriitilisi töid. Teosed VII. Tallinn, 1959, lk 473-474

²⁴⁰ Konrad Mäe Lõuna-Eesti maastikud on andnud põhjust kõrvutuseks Tuglase looduskirjeldustega, mis pärinesid samuti kirjanikule kodust Lõuna-Eesti kuppelmaastikust.

²⁴¹ Evi Pihlaku poolt kasutatud üldnimetus Mäe 1914-1917. aastate Viljandi, Saaremaa ja Võrumaa perioodi kohta.

²⁴² Kompus, H. Eesti kujutav kunst 1916, lk 142

²⁴³ Lamp, E. Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis, lk 23

ka Laikmaal erandeid, kus romantiline tundetoon, meeleolulisus tõrjub motiivi turistliku, impressionistliku jäädvustuse kõrvale. Näiteks esimesel Soome perioodil maalitud muljetruude Vallinkoski maastike (Saima järv, Vuoksa jõgi) seas torkab üldistatud vormide, summutatud valgusega ning romantilisema tundetooniga silma "Järvemaastik" (1909. Pastell. EKM). Impressionistliku kerge mulje asemel kohtame siin kummalist, pisut raskepärast maastikku, mille esiplaanil domineerib sinine veepind. Itaalia reisi ja Capri pastellides on sinine meri olemas, kuid enamasti tagaplaanil, vastupidine on Laikmaa puhul erandiks. Näiteks "Bagno di Tiberio" (1912. Pastell. EKM), millel sume kaljune lahesopp päikeses helkiva veepinnaga mõjub eriti romantiliselt, isegi magusalt. Erandlikuks jääb merevaade Laikmaa Eesti maastike seas. Oleks Laikmaa rannikult pärit või sinna omale talukoha ostnud, küllap oleks ta siis ka merd maalinud.

P. Raua rannavaated pärinevad reisidest Eesti saartele. P. Raua mereäärsed etüüdid on omaette terviklikud poetilised miniatuurid, kus võlub just motiivi argine lihtsus, millele maaliline tundlikkus intiimsust ja soojust lisab ["Mereäärne põld" (Dat-ta. EKM) "Rannavaade" (1895. EKM)]. Valgusrikkad ning õhulised on need muljed. P. Raua kevadistes ja sügisestes etüüdid näeme sageli laiguti vett, mis toob loomulikult motiividesse õhku ning värskust ["Sügismaastik" ehk "Maastik kaskedega" (1906-08)].

Aleksander Tassa, keda kõitsid küll eelkõige Ahvenamaa männid ja kivid, maalis tagasiteel Pariisist koju 1913. aastal Ahvenamaal suvitades ka järvemaastikke, milledes E. Pihlak on leidnud hodlerlikku tunnetust.²⁴⁴ Lakoonilisus, millega Tassa on "Ahvenamaa maastiku" (1913) jaganud horisontaalseteks paralleelideks, on üllatav, kuid õrna akvarelli mõjuvus ja jõud on muidugi sootuks erinev Hodleri momentaalsetest lõuenditest.

Veelgi tinglikum ning peaaegu abstraktne on Ado Vabbe kaks 1914. aasta Itaalia reisilt pärit pisikest merevaadet. Pealkiri "Meri. Capri." (Akvarell. TKM. 28) ei ole siin üksnes nimetavas funktsioonis, vaid aitab oluliselt ka kujutatut interpreteerida. Visuaalsed märgid on sõnalistest tinglikumad: tumedam sinisem sulandus ühe töö ülaosas on loetav horisondiks, mis peaks jagama pildiruumi mereks ja taevaks. Ikkagi võib vaatajal küsimus tekkida, kumba pidi oleks õigem pilti vaadata.²⁴⁵ Kunstnik on kohati lõiganud, kraapinud tumedamat värvipinda, tekkinud valged sälgud markeerivad laineharju, valguse peegeldust vms. Koloriidilt tumedam (lillakaspunased, rohelised, tumesinised toonid) akvarell viitab

²⁴⁴ Pihlak, E. Aleksander Tassa kunstnikuna, lk 28

²⁴⁵ R. Kangro-Pool märkis, et Vabbe tööde juures on nähtud nii mõndagi kunstisõpra kimbatuses, et mis pidi tööd õigem oleks vaadata. Kangro-Pool, Rasmus. Eesti kunsti ülevaatenäitus 1919.a. - Postimees, 1919, 28. juuli

õhtusele meeleolule. Teine töö paarist on motiivikordus teistel valgustingimustel - helerohelises, -kollases, -sinises skaalas kumab päikesetõusu atmosfäär.

Tähelepanu tasub siinkirjutaja arvates pöörata Vabbe akvarellide tinglikkusele. Merevaate atribuutika on kunstnik taandanud peaaegu abstraktse miinimumini, milleks joonega eraldatud kaks värvilist pinda. Capri motiivis on Vabbet võlunud eemaldumine nähtavast looduslikkusest puhaste, tähendustest koormamata vormide poole. Kahe viimati käsitletud näite (Tassa ja Vabbe) puhul võiks oletada, et mere- ja järvevaated inspireerivad oma avaruses ja selguses loodusvorme puhastavateks, abstraheerivateks otsinguteks, seda juhul, kui kunstniku loomeprintsiibid kalduvad vormikõnele keskendatud väljenduse poole.

3.3. Põhjavalgus. Päike

Kõik on nii ihar, õrn: mets, puhmad, puud
Ja rohuladvad, lillesarjad teel,
Kõik, kõik, mis ümbruses on õitsvat muud.

Ja lõhn ja roheline valgus eel,
mis tõuseb vastu ülenevat kuud,
See võlub südame, sest sulab meel.”
/Villem Grünthal-Ridala. Suve öö./²⁴⁶

Põhjavalgus (*Northern light*) ehk valged ööd on spetsiifiliselt põhjamaaine motiiv, Põhjamaade sümbolistliku maastikumaali tunnuskuju, mis toodi esile 1980. aastate suurte Põhjamaade kunsti ülevaatenäituste järel.²⁴⁷ Valgete ööde motiiv ühendab 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguskümneni Soome, Rootsi, Taani ja Norra maastikumaali.

Uusromantilises kunstis kujutati meelsasti ka päikeseloojangu motiive. Ka eesti kunstis leiame romantilisi valgusega maastikumotiive, mida on kohati põhjavalguse ehk suveööde temast raske eristada. Alati ei ole pruugi tegu olla just suveöoga, selle meeleolu rõhutamisega. Seepärast puudutame järgnevalt valgete ööde kõrval loojangu, õhtuvalguse motiive laiemalt. Valgete ööde teema ei laiene aga kindlasti kõigile päikese motiividele. Selgelt eristub põhjavalguse motiivist täies elujõus (tõusva) päikese kujutamine, mis toetab juba teisi meelolusid kui loojuva päikese teema. Ka on õhtuvalguse ja päikese mõju ja

²⁴⁶ Grünthal-Ridala, Villem. Valitud värsid. Koost. O. Kruus. Tallinn: Eesti Raamat, 1986, lk 44-45

²⁴⁷ Vt nt Põhjamaade kunsti tutvustavate näituste kataloogide pealkirju: The light of the North; Dreams of a Summer Night; etc.

tähendus sajandilõpu maastikumaalis erinev. Seepärast vaatangi päikespilte suveõhtu ja loojangu motiividest eraldi.

3.3.1. Valgete ööde motiiv

Loojangumotiiv on üldiselt midagi romantilise kunsti repertuaari kuuluvat ning kergesti trivialiseeruvat. Valged ööde motiiv seevastu on iseloomulik kindlale ajale ja ruumile (Põhjamaade sümbolistlik maastikumaal), mistõttu on siinkohal eristus oluline. Kuid mõlema romantilise valguse motiivi toime maastikus on sarnane, sugereerides vaikset hääbumise ja unistuste meeolelu. Valgus võib anda lihtsale motiivile teise hingamise, luua maastikus metafüüsilise meeolelu. Kummastav suveöine valgus otsekui kutsub unistama, uskuma silmaga nähtamatusse. Põhjamaises looduses, eriti just heledatel suveöödel tunnetatavat ebareaalset meeolelu on kerge üle kanda sümboolsesse maailma.²⁴⁸ On ka öeldud, et maalimaks põhjamaist maastikku, peab kunstnik eelkõige olema poet, sulgema silmad ja unistama, kuulatama oma tundeid.²⁴⁹

Esimesena Põhjamaadest ilmus suveööde motiiv esile Norra kujutavas kunstis 1880. aastatel (C. Skredsvig, K. Kielland, Fleskumi kunstnikekoloonia). Küsimusele, kust tuli impulss uueks teemaks, pole ühtset vastust, kuid on pakutud, et määrav oli väline mõjutegur, kuivõrd Norra varasemas kunstis suveööde motiiv praktiliselt puudus. Inspireerivat mõju müstilisema tundetooniga tegelemiseks andis prantsuse sümbolism ja eriti P. de Chavannes'i looming.²⁵⁰ Täielikum ja otsustavam lahkulöömine realistlikust traditsioonist Põhjamaade kunstis ning sümbolistlike meeolelude valdavaks pääsemine toimus kümnendi võrra hiljem, 1890. aastatel, ja siis juba mitte ainult Norras. Subjektiivse mulje põhjal, näitusekatalooge vaadates tundub, et valgete ööde teema polnud võrdselt oluline kõigis Põhjamaades. Näiteks Soome kunstis jäi õhtupäikese ja erilise suvevalguse kujutamine panoraamsete maastike rahvusromantilise mõju varju.

Eesti valgus. Eesti kunstis meenuvad loojangutaevaga seoses Triigi maastikud, kus tumedad puudesiluetid vastu punetavat taevast seisavad ("Soome maastik", "Vana aed"), kuid mitte ainult. Punane, õhetav, kas koidu- või ehataevas jookseb motiivina läbi küll enamike eesti sajandialguse kunstnike loomingus. Isegi P. Burmanilt teame vereva taevaga looduspilti

²⁴⁸ Kent, N. Light and Nature in Late 19th Century Nordic Art and Literature, p 13

²⁴⁹ Palju refereeritud rootsi kunstniku Richard Berghi mõte. Vt nt Moser, Claes. Swedish realism and symbolism 1880 to 1920. - The Swedish Vision. Landscape and Figurative Painting 1885-1920 [Kataloog], Stockholm, 1985, p 14

²⁵⁰ Gunnarsson, T. Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century, p 208

(Lambad. Tempera, akvarell. Dat-ta. EKM), millel tagaplaanil kujutatud sünge tume mets vastu põletavalt puna-kollast taevast. Omapärast roosakaks-punaseks värvunud maastikku näeme A. Janseni "Luigejahis". O. Kallis on tõstnud ajalooliste hoonete minevikuromantikast loojanguvärvidega. Kallise "Toomapea vaade" (1914. Pastell. TKM) kujutab romantilist vaadet valgele majale kõrgel müüriserval, punetava taeva ja veepeegli esiplaanil (vt ka "Toompea" (1913/1914. Pastell. EKM). "Muhu kiriku" (1914. Pastell. EKM. 35) puhul köidab pilku eriline sinine suveõhtu valgus.

A. Laikmaa Capri reisist hiljem tehtud repliikide (Capri; Maastik. Capri. 1918. Pastell. EKM) taevast on rahutult õhetav. Tugeva romantilise taustavalgusega on Laikmaa talud (nt Läänemaa talu. 1918. Pastell. EKM. 40). Laikmaa 1910. aastate teise poole looduspiltidele on omane kompositsioon tumeda siluetiga (maja, puu) punetava, valgustatud taeva taustal. Selline rahutu kontrastsus annab Laikmaa maastikele romantilisema hõngu.

Tassa vähestest maastikest näeme tõelist värvide muusikat maali tüütil "Norra maastik" (1908. TKM. 36). Värvitriipudest võib aimata päikeseloojangut mägedes. Selgemalt, kuigi vähem värviliselt, on loojuva päikese motiiv olemas Tassa poolt Tuglase novellikogule "Õhtu taevast" tehtud illustatsioonides, näiteks novellile "Suveöö armastus", kus näeme päikeseketast kadumas lainetavasse taevasse, puude vahele (repro 39).²⁵¹

Tomasbergile on õhtu ja öö meeleolud olulised, millest kõnelevad tööde pealkirjad rohkemgi kui pildid ise, mis sageli lõpuni läbitöötamata ja visandlikuks jäänud - "Maiöö" (Dat-ta. Värviline pliiats. EKM. 38), "Jaaniöö" (Dat-ta. Värviline pliiats. EKM. 37). Loojanguvalgusega ja tumedate puudesiluettidega nagu õpetaja Triigil on mitmed Tomasbergi maastikud (Maastik. 1918. Akvarell. EKM).

Mainigem ka K. Raua aastate 1903-1913 joonistusi, millel pealkirjadeks "Õhtuvaikus", "Päikese veerul", "Loojang" jt.

K. Mägi, suurte taevaste maalija maastikel on valgusel eriline koht. Tuntuim näide võiks olla müstiline "Maastik punase pilvega" (1913-1914. EKM). Kuulsal "Norra maastikul männiga" (vt repro 16) on kogu loodus loojuvast päikesest punane. Päikeseloojang kuldab endasse süübitamise maastikku ("Meditatsioon"). Näib, et Mägile oli omasem äärmuslik valgusekujutus, kas siis suur ja hele suvi (Saaremaa, Võrumaa) või tume ja kontrastne valgusega maastik (Pühajärve). Päike annab loodusele valgust ja värvi, ning värv on Mägile oluline. Pühajärve maastikes (1918-20) on aga iselaadne ekspressiivne valgus, mis mõjub suveööde sumedusest ja mõtlikkuse jaoks liig jõuliselt ning seega antud motiivist eemale jääb.

²⁵¹ Tuglase novellikogu "Õhtu taevast" pealkirigi on teemakohane. Õhtu tundeid ja päikeseloojangu värve on ka teistes Tuglase novellides, vt nt "Oma päikese poole".

Eesti uusromantilises kirjanduses on õhkamine päikese järgi tihti esinev motiiv. Luuletused annavad avaramalt aimu looduse kohta tollal moes olnud kujunditest ja tundekeelest. Villem Grünthal-Ridalat on õhtu ja öö meeleolu eriliselt inspireerinud, vastavaid luuletusi on arvukalt just esimeses kogus (“Villem Grünthali laulud” 1908 - “Õhtu ood”, “Talvine õhtu”, “Südataalve öö”, “Sügistalve õhtu” jt). Maastiku valgus on Ridalale üldse tähtis, kuid ta eelistab varjundirohket õhtuvalgust selgele päevaajale.²⁵² Valge öö igatsust leiame Ernst Enno luuletustest, nt “Öö valge on õnn” (1920): “Nii pehme on valge öö hämaram tund./ Nii pehme ja sügav ta meel - /.../”.²⁵³ Valged ööd on siinseid luuletajaid, kunstnikke loomupäraselt ikka ja jälle köitnud. E. Pihlak on võrrelnud K. Mägi maalitud taevaid ja Marie Underi luule taevamaastikke ning leidnud neist ühist stiilitunnet.²⁵⁴ Võib seega tõesti öelda, et õhetavad loojangutaevad olid teatud hingelise meeleolu väljendamisel levinud ajastul lemmikkujundid.

Eelnevast võime järeldada, et romantiline valgusekujutus oli eesti maastikumotiivides uuritaval perioodil olemas. Päris suveööde ajastust ei ole siiski põhjust kõnelda, küll aga uusromantilisest loojangulembusest. Õhtutaevas oli nii kunstis kui luules silmapaistev kujund, suveöö meeleolu on luules isegi selgemalt väljendunud. Seega võib öelda, et Põhja valgus paistis eesti 20. sajandi alguse kunstile.

3.3.2. Päike

Päikest, ulatage mulle päikest!

Tahan joobnuks juua viimsest läikest –

siis kui veereb päike!

/A. Alle/²⁵⁵

Oskar Kallise loomingus tõmbab tähelepanu päike kui elujõu andja, kiirgav keskpunkt. Selline jõuline ja särav päike oli Põhjamaade sümbolismi motiivideringis suveööde hämarusega võrreldes marginaalsemal kohal. Päikesekujundiga seoses meenub esmalt kindlasti E. Munchi kavandatud Oslo ülikooli aula fresko (u. 1909-11/1912?), millel domineerivat päikeseketast on interpreteeritud kui valgustandva loodusjõu ülimate

²⁵² Kruus, Oskar. Villem Grünthal-Ridala mõistmiseks. - Grünthal-Ridala, Villem. Valitud värsid. Koost. O. Kruus. Tallinn: Eesti Raamat, 1986, lk 138

²⁵³ Eesti luule antoloogia aastaist 1637-1965. Koost. P. Rummo. Tallinn: Eesti Raamat, 1967, lk 228

²⁵⁴ Pihlak, E. Konrad Mägi, lk 89

²⁵⁵ Alle, August. Siis kui veereb päike. - Noor-Eesti album, IV, 1912

manifestatsiooni ja paganlikku sümbolit.²⁵⁶ R. Rosenblum on võrrelnud Munchi nimetatud tööd C. D. Friedrichi maastikega, kus päike toonitas metsapühamu jumalikkust, ning leidnud, et Munchil on päike ise jumalikul positsioonil.²⁵⁷ Nasgaard omakorda peab tähenduslikuks, et esimest korda põhjamaises sümbolistlikus maastikumaalis näeme Munchi freskol just täies elujõus, tõusvat päikest, mitte nostalgilist loojuvat, hääbuvat päikest.²⁵⁸ Ajastu laiemast kunstipildist leiame Munchi kõrvale teisigi “päikesemeistreid” nagu V. Van Gogh, K. Čiurlionis.

Kõige energiarikkam Kallise päikesepastellidest on “Päike. Maestoso.” (1917. TKM. 41). Sarnase tsentraalselt kiirgava, kuid pilvedest varjutatud päike, esineb ka ühel Kallise varasemal kavandil (Päike. 1915. Guašš. EKM).

Päikese soojendav ja eluandev jõud oli teemaks mitmetel 1917. aastal valminud Kallise pastellidel nagu “Suvepäikese paistel” (1917. EKM), “Päikese suudlus” (1917. TKM). Koos teiste päikesepiltidega on need alust andnud kõnelda päikese seeriast Kallise loomingus. Kallise päikeselembust on seletatud ka tema raske haigusega.²⁵⁹ Jõuline, kuigi loojuv päike valgustab ka Kallise rahvusromantilisi stseene – “Linda kivi kandmas” (1915. Pastell. EKM).

“Päike. Maestoso.” sunnib oma kujundi kindluses vaatama otseste eeskujude järele, mis noort kunstnikku võisid inspireerida. Päikesepildile antud lisanimi - *maestoso* - viib mõtte Čiurlionise muusikalistele päikesepiltidele. Maire Toom mainib, et Kallis oli huvitunud Egiptuse kunsti päikesekultusest ning tuttav Munchi ja ehk ka Čiurlionise töödega.²⁶⁰ Mõni nähtud reproduktsioon võis motiivile kindlasti inspiratsiooni anda. Mai Levin seob Kallise päikese-seeria juugendkunsti mõjudega.²⁶¹ Päikeseketas- ja kiired olid juugendkunstis armastatud stilisatsiooni allikas ja motiiv, mida kasutati palju tarbegräafikas. Kallise kirjadest avaldub, et palju elamusi sai noor kunstnik kirjandusest, eriti oli ta vaimustunud Gustav Suitsu luulest.²⁶² Võtkem kasvõi G. Suitsu kogust “Elu tuli” (1905) nimiluuletuse avaread - “Elu tuli helgib kui sinitaeva päikene, elu tuli sähvab pilvist kui äikene.” - mis sobivad hästi Kallise majesteetliku päikese kõrvale.

Kallise päikesemotiivi jõule sarnaneb eesti kunstis vahest vaid Mägi “Maastik päikesega” (Dat-ta. EKM), millel näeme suurt ja eredat päikeseketast keset pilti. Teosoofia

²⁵⁶ Rosenblum, R. Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, p 119

²⁵⁷ Samas, p 23, 119

²⁵⁸ Nasgaard, R. The mystic North, p 99

²⁵⁹ Ka Edvard Munchi päikesefresko kavandid valmisid haiglas viibides. Lucie-Smith, Edward. Symbolist Art. [1. 1972] London: Thames and Hudson, 1997, p 189

²⁶⁰ Toom, Maire. /Eessõna/ - Oskar Kallis 1892-1917 [Kataloog]. Koost. M. Levin, M. Toom, Tallinn, 1992, lk 4

²⁶¹ Juugend Eestis. [Kataloog, eessõna M. Levin]. Tallinn, 1978, lk 13

²⁶² Sirkel, Enna. Ühe “Koidu ja Hämariku” lugu. Oskar Kallise kirjad. – Eesti Kunstimuseum. Kogude teatmik 1988. 1990, lk 42-46

kaudu Mägi maastikke tõlgendanud E. Lamp on täheldanud päikesevalguse erilist sära Pühajärve maastikel ning viidanud, et teosoofilise õpetuse järgi oli päike peamine vaimse energia kandja.²⁶³

3. 4. Inimene ja maastik. Rändaja

Rändaja motiiv hõlmab inimese ja looduse suhet, maastikumotiivi ja figuuri kooslust. Üks käepärasemaid ning tavapärasemaid võimalusi on vaadelda inimese vahekorda maastikuga tausta ja objekti suhtena, kus üks on domineerivam osapool. Mõjutused on alati vastastikused ning sageli ei ole võimalik ühte teisest tähtsamaks pidada. Enamasti käsitatakse maastikulist tausta figuuri kontekstina.²⁶⁴ Inimeste sagedasemat kujutamist või mitte-kujutamist maastikus on seostatud eri maade kunstitraditsioonidega (vt 1.1). Omaette küsimus on sümbolistliku looduspildi ja figuuride suhe 19. sajandi lõpul. Nii on väidetud, et oma algkodus Prantsusmaal, oli sümbolism inimfiguurikeskne. Figuurid suutsid paremini edastada keerukaid allegooriad ning maastik jäi vähemtähtsa fooni rolli. Põhja-Euroopa kunstis kujunes situatsioon vastupidiseks - inimesteta maastik sai sümbolismi peateemaks.²⁶⁵ Siinkohal on põhjust seda Põhjamaade sümbolismi tunnusjoont pisut kommenteerida. Väidet Põhjamaade sümbolistlikule maastikukujutusele omasest maastiku inimtühjusest on arendanud R. Nasgaard, teised autorid ei tõsta antud asjaolu esile. Loomulikult leiab mõlemalt poolt, nii prantsuse kui Põhjamaade kunstis ka vastupidiseid näiteid. Küsimus on ehk selles, mis põhiliselt kannab sümbolistlikku tunnetust, kas eelkõige figuurid (prantsuse sümbolism) või maastik (põhjamaa loodus) üksi. Inimeste puudumine on põhjamaade maastikes märgatavam ja sagedasem kui prantsuse sümbolismis. Nii mõeldes kaldun Nasgaardi toetama, kuigi tema väidet ei saa absoluutseks tõsta. Tuleb rõhutada, et maastiku inimtühjus on kõnekas ka teistest vaatenurkadest lähtuvalt, näiteks *wilderness*-tüüpi maastiku omadusena. Põlisloodust kujutava maali puhul võimendab inimtühjus looduse ürgsust ja puutumatus.

Kuigi eesti sajandialguse maastikukujutust ei saa nimetada üheselt sümbolistlikuks, on siingi iseloomulik figuuride puudumine. Erandiks on seejuures huvitaval kombel Tomasbergi tugeva romantilise-sümbolistliku hõnguga maastikud. Samuti sobib Triigi maastike inimtühjus tõendama tema loodustaju põhjamaist kuuluvust. Rõhutaksin siiski, et inimesteta

²⁶³ Lamp, Ene. Konrad Mägi ja müstika - Kunstiteaduslikke uurimusi 8, Tallinn, 1995, lk 129

²⁶⁴ Charles Harrison peab üheks oluliseks indikaatoriks maastikumaali kui moodsa kunstivormi arenemisel traditsioonilise figuuri-tausta suhte ümber asetumist. Harrison, Charles. *The Effects of Landscape. - Landscape and Power.* [1. 1994] Ed. by W. J. T. Mitchell. Chicago, London: University of Chicago Press, 2002, p 216

²⁶⁵ Nasgaard, R. *The mystic North*, p 108

maastik võib liitudes teiste tunnusjoontega kõrgendada põhjamaiselt sümbolistlikku tunnetust maastikus, kuid seda ei saa, eriti eesti kunstis, pidada üheselt võetavaks tunnuseks. Järgnevalt uurime paari näidet, mis puudutavad inimest maastikus eesti 20. sajandi alguse kunstis.

3.4.1. Rändaja

Tõdesime just põhjamaise sümbolismile kohati omast inimtühja looduspilti. Kuigi 19. sajandi lõpu Põhjamaade kunstis ei kohta rändaja motiivi just tihti, sobitub rändaja motiiv hästi ajastu uusromantilise meeleoluga ja motiividega,

Rändaja puhul on tegu motiiviga, mida on põhjust taas romantismiga siduda. Samal ajal kui kunstis motiivina, s.o. romantismiajastul, muutus rändamine ka tegevusena aktiivsemaks.²⁶⁶ Kunstnik-ränduritest eesti kunstiloos on olnud üks markantsemaid kindlasti A. Laikmaa, kes läks jala Düsseldorf. Laikmaa kaasaegset K. Rauda on rändamise teema kunstis võlunud rohkem ülekantud tähenduses, mitte otseselt reisimise motiivina. K. Raua töödel on figuuri ja maastiku suhe erilise tähelepanu all. K. Raud polevat ka oma kunstiõpilastel kunagi lasknud kujutada puhast maastikku, vaid ikka koos figuuridega, (figuure maastikulisel taustal), väites, et loodus polevat kunagi tühi, vaid seal on alati elu.²⁶⁷ Õeldu leiab kinnitus Raua enda töödel, kus tihti kohtame inimfiguuri dialoogis loodusega, väljendamas kunstnikupoolset aukartust looduse suuruse ja salapära ees.²⁶⁸ Figuuri maastikus võib vaadata ka kunstniku personifikatsioonina.

Rändaja motiiv pole mitte juhuslik kõrvalpeõige Raua loomingus, vaid läbivam teema. Juba K. Raua 1890. aastatest pärit joonistustel, mis veel saksakeelsete pealkirjadega, kohtame romantilisi igatsuse kujundeid nagu rändur ja paat rannal.²⁶⁹ Aastatel 1892-97 õppis K. Raud Peterburi Kunstide Akadeemias. Tollased sentimentaalsed pildikesed kannavad juba meelelaadi, mis hiljem Münchenis kogetud sümbolismi ja juugendi vaimsuse toel sügavama ja kargema ilme saab. Müncheneri perioodi lõpust pärit maalil "Rändaja" (u 1902-05. EKM) kordub Rauale nii iseloomulik rändaja figuur, inimene looduse ees. Salapärase maastikupildi ees mõtisklev melanhoolne mehefiguur oli olulisel kohal K. Raua Müncheneri-aastate

²⁶⁶ Lipp, Wilfried. Der Wanderer. Anmerkungen zu einer Real- und Kunstfigur der Frühmoderne. – Kunsthistorisches Jahrbuch Graz. 23. Hrsg. v. G. Pochat, B. Wagner. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1987, S. 122

²⁶⁷ Viiraja, L. Kristjan Raud, lk 49 – viidatud vestlusest M. Roomiga

²⁶⁸ Vt nt tsükkel "Inimene ja õõ". Viiraja, L. Kristjan Raud, lk 61

²⁶⁹ Raua joonistuste vihik EKM kogus. "Der einsame Wanderer" (Üksik rändur) 1890. (EKM G 618) – selle joonistusel on mitu romantilist motiivi, inimelu metafoori, koos, tõusev päike, kaugusesse kulgev tee ning "rändaja" – suur liblikas. Või teine motiiv päikesega (EKM G 623), esiplaanil tühi pink puu all, taga horisondil päike. "Paat rannal" 1893 (EKM G 619) – tüüpiline romantismi motiiv tühja paadiga mere kaldal. Dateeringud neil joonistustel on kuupäevalised.

joonistustes ning hilisemaski loomingus (vt nt repro 43).²⁷⁰ “Puhkus rännakul” (U 1902-1905. Tempera. EKM), nimetatud ka “Egiptuse teel”, on süžeelt seotud Uue Testamendi looga, kuid sisemiselt lähedane “Rändajaga”. Pildi alumises nurgas on samas poosis mõtiskleja figuur, sarnane on ka maastikulise ruumi jaotamine kontrastseks valguseks ja varjuks, kusjuures rändurid asuvad varjupoelses ruumis, päikesevalgus jääb tahaplaanile. Mõtiskleja figuur on Rauale eriti lähedane ja armastatud olnud – dekoratiivsem lahendus kordub G. Risti eksliibrise kavandil²⁷¹.

Üksiku inimese sisedialoogist loodusega motiivi näiteks Põhjamaade maalikunstist oleksid E. Munchi maalid.²⁷² Raua puhul pole põhjust küll Munchi poole viidata, eeskujud oma Rändajale leidis Raud saksa kunstist. Mõtiskleja-rändaja figuur kujunes Raua loomingus välja Münchени perioodil ning osutab saksa kunsti mõjudele Raua tollases loomingus. Võrreldes näiteks Raua maali “Rändaja” ja Moritz von Schwindi “Ränduri puhkust” (pärast 1860. München, Schack-Galerie).²⁷³ Paralleelid on olemas, alates püstisest formaadist kuni lossini silmapiiril. Seda von Schwindi tööd võis Raud kindlasti ise Münchenis juba näha. M. von Schwind oli Rauale oluline kunstnik, kelle elulugu ta hoolega tudeeris.²⁷⁴ Raud on maastiku vorminud siiski hoopis erinevalt, moodsamalt kui von Schwind. Raua pildis domineerivad suured puudemassid rändaja üle. Kindlasti olekski liiga kergemeelne näha siin otsesest motiivi ülevõtmist. Rändaja motiiv, nagu paljud teisedki saksa romantismi motiivid, oli tollal nõ õhus, ja võis Rauani jõuda kasvõi hoopis H. Thoma või teiste saksa looduslühirike maalide kaudu. Tegu oli siiski väga populaarse ja küllaltki triviaalse motiiviga, mis levis ka trükigraafikas.²⁷⁵

Saksa *Heimatkunst*-is tõlgendati Rändajat ka kui kodumaa looduse imetlejat, kes kõrgelt mäetipult all laiuva maastiku kaunidusi kaeb. Rahvusromantiline meelsuse ja kodumaa looduse tähendusteringist jääb Raua “Rändaja” eemale, vähemalt sellisest otsesest patriotismist ja loodusearmastusest, millesse 20. sajandi alguse saksa *Jugendbewegung* ränduri kuju asetas²⁷⁶.

²⁷⁰ nt "Mets" 1900, "Jalutaja koeraga" 1901, "Mälestused" 1901, tsükkel "Inimene ja rändaja", maalidel "Rändaja", "Puhkus rännakul" u 1902-05

²⁷¹ Viiraja, L. Kristjan Raud, lk 44

²⁷² Northern light, p 185

²⁷³ M. v. Schwindi töö andmed: Lipp, W. Der Wanderer, S. 132

²⁷⁴ Viiraja, L. Kristjan Raud, lk 39

²⁷⁵ Vt nt M. Pukitsa raamatugraafika, eriti kaanekujundus K. E. Sööti kogule “Mälestused ja lootused” – pealkiri illustreerib romantiline motiiv puude all esiplaanil seisvast meesfiguurist, kelle pilk suunatud avaratele niitudele ja metsaveerule kaugemal (1903, värviline puugravüür. repro 42).

²⁷⁶ “Wandervogeliste” ajakirjas ilmus (1911) Schwindi “Ränduri puhkuse” reproduktsioon, mille kaastekstis toonitati maastiku hingematvat ilu ja ränduri soovi, et see kõik nii jääkski. Wolschke-Bulmahn, J. Auf der Suche nach Arkadien, S. 44

Raua Rändajale sarnast romantilist tegelast - kõrgelt esiplaanilt laiuvaid kaugusi silmitsevat figuuri - kohtame Tomasbergi monokroomsel pastellil "Maastik figuuriga" (Data. EKM) ja Kallise "Unistajas" (1915-16. EKM). Tomasberg on kujutanud otsusekindlamalt mõjuvat rändurit sauaga, Kallisel näeme sinise veemaastiku ees raugelt lamasklevat unelejat. Hoolimata teatud erinevustest, tekivad mõlemal juhul paralleelid saksa romantismist pärit motiiviga, millele eredaid näiteid leiame C. D. Friedrichi loomingust. Friedrichi tööde põhjal on see korduv motiiv ka nime saanud *Rückenfigur*²⁷⁷. *Rückenfigur* haakub ka Raua rändajaga. Refereerides B. Eschenburgi: esiplaanil hämarusse vaataja poole seljaga asetatud inimene, kes pilguga ahnelt helendavaid kaugusi haarab, sümboliseerib inimese sisemist kahestumist – ühelt poolt kehaline, teisalt vaimne eksistents; keha, mis on takistuseks vaimsele ja samas tingimus üldse igatsusteks.²⁷⁸ Romantikuid intrigeeris lõhe inimese ja hõlmamatu looduse vahel, selle ületamise võimalused. *Rückenfigur* sümboliseeribki ülevaga kontakti otsijat, mõtisklejat, loodusega suhestuda püüdvat tsiviliseeritud linnainimest.²⁷⁹

Millist rolli omab *Rückenfigur* maastiku ja vaataja suhtes? Kas pildi esiplaani toodud figuuri võib võrdsustada pildi vaataja või kunstniku positsiooniga? Andrews leiab, et Friedrichi maalidel korduv *Rückenfigur* hoopis sulgeb maastiku vaataja eest, vaataja ei näe, mida näeb tegelane maastikus ega saa sama kogemust.²⁸⁰ Figuuril maastikus on võimalus olla vahendaja looduse ja inimese vahel. *Rückenfigur* seda rolli ei täida, ta ei kontakteeru vaatajaga, pigem annab edasi kunstniku kui üksiku vaatleja positsiooni, rõhutab kunstniku maailma lahusolekut ja kaugust vaataja ruumist.²⁸¹

Ei Raua rändaja ega Kallise ja Tomasbergi unistajad ei ole nii kategoorilisel eraldaval positsioonil kui Friedrichi *Rückenfigur*. Raua tegelane, kes paikneb poolpöördes kompositsiooni serval, jätab sissepääsu maastikusse vabaks. Toodud eesti kunsti näidete puhul pakub figuur maastikus piisavalt kontakti vaatajaga ja samastumisvõimalust, olles eelkõige kunstniku subjektiivsete unistuste vahendaja ja võrdkuju igatsustele, mida äratavad vaated kaugustesse ja silmapiirile. Siiski tasub siinkohal meenutada 19. sajandi lõpul kujutavas kunstis olulist teravdatud ruumilist ja sisulist kaheplaanisust, mida romantilise varjundiga toetab ka rändaja motiiv.

²⁷⁷ Mõiste jääb siinkohal eestindamata, ka teistes keeltes kasutusel saksakeelse motiivinimena.

²⁷⁸ Eschenburg, B. *Landschaft in der deutschen Malerei*, S. 126, 128

²⁷⁹ Andrews, M. *Landscape and Western Art*, p 145

²⁸⁰ Samas, p 143

²⁸¹ Roskill, M. *The Languages of Landscape*, p 141

Mida me saame kolmandas peatükis käsitletud motiivide vaatlusest järeldada? Meid huvitas, kas tees põhjamaise maastiku ajastust eesti kunstis leiab kinnitust ka motiivide näol. Selgus, et mitmed maastikumotiivid tõesti näitavad ühisosa Põhjamaade 19. ja 20. sajandi vahetuse sümbolistliku maastikumaaliga. Seejuures tuleb aga hoiduda motiivilise sarnasuse sidumisest otseste eeskujudega. Kunstnike endi kahesugune suhtumine Põhjamaade kultuuri ja kunsti sunnib samuti ettevaatlikkusele põhjamaaisuse ajastu teemaks ülendamisel ning mõjutuste tähtsustamisel. Nii, nagu kunstistiilide puhul saame me harva kõnelda puhastest näidetest, on ka motiivides liitunud eri kihistused ning tähendused. Selgemaid ja puhtamaid motiivinäiteid ei ole palju. Maastike koguarvu arvesse võttes sellest üldistuseks ei piisa. Seega ajastu tunnusmotiivi maastikus välja tuua saame teatud mõõndustega. Põhjamaiseid, sümbolistlikke ning uusromantilisi motiive on palju, kuid puudub üks motiiv, mis erinevate kunstnike töid ühendaks. Kõige kindlam ja põhjendatum selleks on kompositsiooniline motiiv, maastikuruumi rõhutatud kaheplaaniisus, mida iseloomustasime “läbi puude” vaatena.

4. Eesti maastiku motiiv ja retseptsioon

20. sajandi algus oli rahvusideoloogiliselt aktiivne periood, samuti rahvusromantismi kõrgaeg eesti kunstis.²⁸² Kas ja kuidas kajastus eestlaste identiteediotsing maastikumotiivides, milline oli maastiku roll rahvuslikus ideoloogias, on seega küsimused, millest käsitletaval perioodil mööda ei saa vaadata. Tõsiasi, et maastik mängib olulist rolli rahvusliku kujundi loomisel, on teadvustatud juba ammu, see pole postmodernistliku kunstiteaduse vaatenurga tulem. Küll on viimase aja uurimused toonud esile teatud kultuurilist kodeeritust kunstnike ning stiilide puhul, mis varem arvati olevat ideoloogilisusest puutumatud.²⁸³ Mitchelli poolt antud maastiku määratlust meenutades: maastik ei ole žanr, vaid meedium ning kunstniku poolt maalitud maastikupilt ei vahenda meile üksnes loodustaju – ja tunnet, vaid ka suhtumist maasse, sellele omistatud väärtushinnanguid.²⁸⁴

4.1. Maastik kui rahvusidentiteedi kandja

Hollandi 17. sajandi kunstnike maalitud hollandi maastikke on muuhulgas interpreteeritud kui pildilist kinnitust noore vabariigi identiteedile.²⁸⁵ Tähelepanuväärne on, et just looduse ja maaelu vaated kujunesid Hollandi identiteedi väljenduseks.²⁸⁶ Maastikumaali õitsengut 17. sajandi Hollandis on seostatud ka aktiivse imperialistliku tegevusega - uue ruumi hõivamine kõrgendas huvi oma maa jäädvustamise vastu.²⁸⁷ Hollandi 17. sajandi maastikupiltidelt võime leida juba viiteid hiljem kinnistunud motiivile - arhailist maaelu ja talumaja kujutav maastik kui rahvusliku identiteedi kandja.

Teoreetilised seisukohad looduse ja rahvuse ühisosast ning kokkukuuluvusest kujunesid valgustusajal 18. sajandil. Patriotilisel looduspildil oli oma osa arvukates rahvuslikes ärkamistes, poliitilise ja kultuurilise iseseisvuse eest seismistes 19. sajandi Euroopas. Oma maa ja looduse ideoloogiline kujund aktiveerub teatud perioodidel. Enamasti langeb see kokku rahvusliku identiteedi kujunemise või uuesti loomise aegade, tingituna

²⁸² Rahvusromantismist eesti kunstis pikemalt vt: Levin, Mai. Rahvusromantism Eestis. – Eesti NSV Riiklik Kunstmuuseum. Kogude teatmik. Tallinn, 1988, lk 3-15

²⁸³ Näiteks on uuritud foovide maastike mõju Prantsusmaa Vahemere piirkonna turismi kasvule – Herbert, James D. Fauve Painting: The Making of a Cultural Landscape. New Haven, 1992. Poliitilistest ning majanduslikest aspektidest Hollandi 17. sajandi maastikumaalis vt Adams, Ann Jensen. Competing Communities in the “Great Bog of Europe”: Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting. – Landscape and Power. [1. 1994] Ed. by W. J. T. Mitchell, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2002, p 35-76

²⁸⁴ Mitchell, W. J. T. Imperial landscape, p 5

²⁸⁵ Andrews, M. Landscape and Western Art, p 86

²⁸⁶ Adams on nimetanud, et traditsioonilist valitseja kui riigi võrdkuju pildilist aset täitis Hollandis maastikumaal. Adams, A. J. Competing Communities in the “Great Bog of Europe”, p 42

²⁸⁷ Mitchell, W. J. T. Imperial landscape, p 17

kas siis tugevast välisohust või intensiivsetest sisemistest muutustest. 19. sajandi lõpul olid rahvuslik identiteet ning kultuuriline ärkamine aktuaalsed Põhjamaadest Norras ja Soomes, aga ka Ida-Euroopa väikerahvastel. Soome tollasest kunstist võime tuua ilmekaid näiteid, kuidas maastikumotiivid kujunesid patriootilisteks allegooriateks. Oma looduse ja maastiku juurde pöördumine ei pruugi toimuda ainult poliitilise võõra vastu koondudes. Prantsusmaal tõusis 1830. aastatel esiplaanile *La Belle France*'i kujund – arhetüüpne ja kaunis Prantsusmaa, rahulik ja harmooniline, alateadlik peidupaik urbaniseerumise eest²⁸⁸.

Rahvusromantilised meeleolud, oma eripärade väärtustamine ning rahvustundele tähelepanu pööramine olid olulised Saksamaal ja Rootsis 19. sajandi lõpul, mil uusromantiline laine Euroopa kultuuris soodustas laiemalt loodusesse pöördumist, sealt universaalsete väärtuste otsimist, samuti maaelu idüllilise idealiseerimist ning kujutamist kunstis. Saksamaa, kus õieti kogu 19. sajandit iseloomustas traditsiooniliste väärtuste, looduse ja lihtsa talupojaelu poole pöördumise teema, näitel tundub, et rahvusromantilistes maastikumotiivides esinesid koos erinevad tasandid - nii rahvusliku identiteedi küsimus kui ka üldisem mõtisklus inimese saatuse ja koha üle looduses²⁸⁹.

Defineerides midagi omana, tuleb alati eristada võõras ehk mitte-oma, mille suhtes eristuda. Rahvusliku olemuse defineerimises leidub harva üksmeelt. Üldiselt on rahvusküsimustes konservatiivsemale poolele oluline narratiiv, äratuntavad rahvuslikud motiivid ning omane kalduvus märgistada väliselt võõras mitte-rahvuslikuna. Välise rahvuslikkuse pooldajatele vastandub rahvuslikkust avaramalt mõistev pool. Kirjeldatud kahesus on jälgitav 20. sajandi alguse Eesti kultuuris, kuid omane ka teistele maadele. Näiteks Sloveenias, mis püüdis autonoomia Austria-Ungari keisririigi koosseisus, ei aktsepteerinud konservatiivne kunstikriitika 20. sajandi esimesel kümnendil modernistlikke ilminguid (impressionismi), eriti veel puhast maastikku, mida peeti madalamaks žanriks, sloveenia rahvusliku kunstina, eelistades selleks jutustava sisuga ajaloomaale.²⁹⁰ Toodud näide osutab ka, et rahvusliku identiteedi kandjana on soositud erinevaid kunstizhanre.

Rahvusluse visuaalseks kuvandiks on sagedamini maaelu ja looduslik keskkond, mitte linn. Lisaks rahvuslikule identiteedile on maaelu pilte seostatud loomuliku ja lihtsa elulaadi, pahedest ja muredest vaba idüllilise elupaigaga. Lääne-Euroopa kõrgema linnastumisega ja tööstustasemega riikides hakati intensiivsemalt 19. sajandil loodust ja maaelu tajuma idüllilise

²⁸⁸ Dabrowski, M. French landscape, p 16

²⁸⁹ Öeldu sobib iseloomustama ka saksa *Heimatkunst*-i 20. sajandi algul. Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918, S. 91

²⁹⁰ Smrekar, Andrej. Slovene early modernism. - National Gallery of Slovenia. Guide to the permanent Collection. Painting and Sculpture in Slovenia from 13th to the 20th Century. Ed. by B. Jaki. Ljubljana, 2004, p 98

pelgupaigana vastukaaluks suurlinnade võõrandumisele ja ebainimlikkusele.²⁹¹ Eestis tingimused ja ajendid niivõrd terava maa ja linna vastanduse teema esile kerkimiseks 20. sajandi algul puudusid, ühiskonna arengu situatsioon oli lihtsalt teine, puudusid suurlinnad, suurtööstus ning eestlaste suhe maaga, loodusega oli lähedasem. Sellest hoolimata toimis näiteks talumaastik eesti kunstis juba varakult tähendusliku määrgina ning romantiseeritud idüllina.

Modernism ja natsionalism. Suhtumises maastiku rahvuslikkusesse ning rolli kunstis tulevad mängu olulised erinevused Lääne-Euroopa suurriikide ning Kesk- ja Ida-Euroopa väiksemate rahvusriikide vahel. Nimelt üldjuhul on rahvuslus (natsionalism) konservatiivse varjundiga ning pigem ühtiv alalhoidlikumate kunstisuundadega. Modernismi üheks kriteeriumiks on aga peetud internatsionaalsust. Seega modernistlikus kunstiparadigma suhtes on rahvuslikkus midagi ebasobivat, marginaalset ning põhiküsimustest kõrvale jäävat. Kesk- ja Ida-Euroopa maade modernistlikud kunstnikud 20. sajandi algul osalesid aga rahvusliku kunsti loomises.²⁹² Kunstnikud pidid tahes-tahtmata suhestuma päevakorral olevate aruteludega rahvuslikkusest.²⁹³ Modernismi käsitlemisest jäigalt internatsionaalsusena pole enam õnneks põhjust kinni pidada. Just Euroopa väikerahvaste kunstiajalugu on näidanud, et modernism võis toimida väga rahvuslikuna.²⁹⁴

Eesti kunsti puhul pole vaja postmodernistlikku ülelugemist, et taibata ja märgata rahvusküsimuse olulisust kunstis. 20. sajandi alguskümnenditel tegeldi rahvusliku stiili ja kunsti küsimustega erilise hooga. Rahvuslikul identiteedil kunstis võib olla erinevaid avaldumisvorme, maastikumaal on siiski vaid üks neist.²⁹⁵ Millist kaalu omas eesti maastiku motiiv rahvusideoloogilises võrgustikus sajandi algul ning milliseks kujunesid motiivi pildilised ning sõnalised väljendused, tulebki järgnevalt vaatlusele.

²⁹¹ Inglismaal oli protsess juba varem alanud. Inglise kunstiajaloolased on uurinud maastiku ja talumaastiku tähendust majanduslikes ja sotsiaalsete muutustes 18.-19. sajandi Inglismaal. Vt nt Wood, Christopher. *Paradise lost. Paintings of English Country Life and Landscape.* London: Barrie & Jenkins, 1988

²⁹² Mansbach, Steven A. *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939.* Cambridge University Press, 1999, p 4

²⁹³ Smrekar, A. *Slovene early modernism,* p 97

²⁹⁴ Modernistliku värvi ja vormikeele arendamine rahvuslike motiivide pinnal oli üks internatsionalistliku modernismi ühiseid tunnuseid, mida on aga veel vähe uuritud. Brettell, Richard R. *Modern Art 1851–1929. Capitalism and Representation.* Oxford University Press, 1999, p 204

²⁹⁵ Ka tagantjärele on rahvusliku identiteedi avaldumise eesti kunstis vaadeldud just välistes vormiotsingustes, mis eelkõige baseeruvad rahvakunsti elementidel. Nii näiteks Krista Kodres keskendub rahvusliku identiteedi vormi kujunemisloos peamiselt arhitektuurile ja tarbekunstile. Kodres, Krista. *Rahvuslik identiteet ja selle vorm. Sada aastat otsinguid.* – Akadeemia, 1995, nr 6, lk 1136-1161

4.2. Eesti maastiku motiiv

Eesti maastiku motiivi all mõistame siinkohal Eesti maastikku kujutavat pilti ja motiivi laiemas tähenduses.

Eesti motiive pole vaadeldava perioodi kunstis eriti palju. Rohkem on loodust kujutatud reisidel, võõrsil olles. Õeldu kehtib aastate kohta enne 20. sajandi teist kümnendit, mil välismaal viibinud kunstnikud taas koju jõudsid. Sinna 1910. aastatesse jääb Eesti maastike värvikas ja külluslik avalööök K. Mägilt, kellele sekundeerib A. Laikmaa. Kuid ikkagi, suuremast huvist Eesti maastiku maalimise vastu, mida rahvuslikust meelsusest laetud õhkkonnas justkui esmapilgul ootaks, pole põhjust kõnelda. Triigilt on Norra ja Soome maastike kõrvale Eesti motiive vähe panna. Millest oli tingitud Eesti maastiku tähelepanu alt kõrvale jäämine?

Esiteks, kõige praktilisem põhjus – reisimine, õpiaeg Pariisis jt paikades, füüsiline eemalolek Eesti motiividest. Ka välismaal õppimise puhul õnnestus aeg-ajalt kodus käia, nagu oli võimalik J. Koortil, kes Pariisi perioodi suvedel Eestis olles maalis siinset loodust²⁹⁶.

Teiseks määravaks asjaoluks võiks pidada 20. sajandi alguse kunsti kaldumist sümbolistlikku tundelaadi ning kunstniku subjektiivsete meeleolude ja emotsioonide esikohale seadmist. Sellest tulenevalt varjutas kunstniku isiklik nägemus maastiku rahvusliku omapära ning kujutatud paiga konkreetsed tunnused²⁹⁷.

Ja kolmandana tuleb arvesse võtta kunsti rahvuslikkuse küsimuse ümber valitsenud meeleolusid. Nooreestlaste ringile oli Eesti teema üks paljudest, mitte primaarne. Nende arvates tuli esmalt omandada uuemad kunstisuunad ning mujal ilmas ringi vaadata mitte Eesti motiividesse pidama jääda. Välise rahvuslikkuse ja eestilikkuse ületähtsustamine osade kunstiarvustajate poolt vaevalt et kunstnikke Eesti temaatikale ka lähenema innustas, pigem vastupidi.²⁹⁸ Samuti tundub, et puhast maastikku ei tajutud sedavõrd rahvusliku teemana kui näiteks muinasilma ja folkloori. Rahvuslikku teemat nähti ja väljendati kunstis enam Kalevipoja eepose motiivide kaudu.

²⁹⁶ Näiteks 1910. aasta suvest pärinevad Pühajärve maastikud (vt ka repro 50). Abel, T. Jaan Koort maalijana, lk 19

²⁹⁷ Võrdluseks – ka Rootsi maastikumaalis oli Gunnarssoni sõnadel esil kunstniku intiimne ja individuaalne tunnetus, mis võis küll põimuda rahvusliku meeleoluga. Rootsis polnud rahvuslik enesmäaramine ka muidugi sel määral aktuaalne küsimus kui näiteks Soomes. Gunnarsson, T. Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century, p 254. Ka Eesti luulesse tuli 20. sajandi algul isiklikum suhe ainega (loodusega), erinevalt 19. sajandi rahvusromantilise luule isamaalisest toonist. Hennoste, T. Hüpped modernismi poole, lk 44

²⁹⁸ Selline üldistus tundub ehk ennatlik. Nimelt näiteks K. Raud, A. Laikmaa ja N. Triik olid nii modernistliku, moodsama kunsti pooldajad kui tõsihingelised eesti rahvakunsti pärandi väärtustajad ning “Eesti asja” ajajad. Eesti loodust ja kultuuri siiski hinnati, ainult sellega ei olnud põhjust ega tahtmist ka piiruda.

Kuid Eesti maastikku siiski kujutati, kuigi kunstnike ring polnud siin eriti arvukas. Millised olid Eesti maastiku motiivid 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi algul?

Maastik taluga. Rahvusliku värvingu võivad aja jooksul omandada erinevad geograafilised paigad maastikus. Ka Eesti loodusele on kujunenud omad tüüpilised vaated, mis oleksid justkui eriti Eesti.²⁹⁹ 19. sajandi lõpu eestlase rahvuslikule minapildile (eestlased kui maarahvas) vastas kindlasti kõige paremini maastik taluga. Esimese ning järgnevate kunstnike põlvkondade suhtes arhetüüpse talumaastiku andis Johan Köler, kelle maaliga “Kunstniku sünnikoht” (akvarell 1863, õlirepliik 1868, mõlemad EKM) võime alustada nii rahvusliku maastiku kui talumaastiku teemat eesti kunstis³⁰⁰.

“Kunstniku sünnikoht” on omandanud eesti pildikultuuris märgilise staatuse kui esimese eesti soost kunstniku esimene ja ainuke (ainsana säilinud) Eesti maastik. Suurema osa oma elust Peterburis elanud Köler maalis sünnikodu kindlasti erilise tundega. Eesti maastik talumajaga omandas ärkamisaja õhkkonnas ka erilise rahvusliku tähenduse ning leidis küllaltki palju vastukaja. Pildilt leiti varjatud vihjeid ärkamisaja meeleoludele (äikseline taevas talutare taga), aga ka otsesemaid allegooriaid eesti rahva saatusest erinevate võõrvõimude vahel (kana, rebane ja kukk esiplaanil)³⁰¹.

“Kunstniku sünnikoht” sai 19. sajandil eestlaste seas tuntumaks ning populaarsemaks kui mõni teine Köleri töö. Seda küll reproduktsioonide vahendusel, näitusel võis eesti kunstipublik Köleri talumaastikku näha alles 1909. aastal.³⁰² Maal reprodutseeriti heliogravüürina³⁰³ ning motiiv leidis edaspidi kasutamist mitmetel trükistel³⁰⁴. Köleri reproduktsioone tutvustavas Postimehe juhtkirjas 1886. aastal iseloomustati “Kunstniku sünnikohta” kui “üht päris vanaaegset Eesti talumaja ilma korstna ja muu uuema aja sisseseadmista”.³⁰⁵ Köleri maalitud talu jättis juba omaaegsetele arhailise mulje, vanadust ning arhailise sümboli tasandeid on talumajale hilisema ajaga ainult juurde tulnud. Köler

²⁹⁹ Nt Põhja-Eesti pankrannik, Lõuna-Eesti kuppelmaastik. Piisab pilgust mõnda vaatealbumisse, et selles veenduda. Eesti maastiku teadlikum ideoloogiline kasutamine, oma maa looduse ülistamine pildis muutus aktuaalseks 1930. aastate Eesti Vabariigis. Eestlaste maastikueelistusi on uurinud Hannes Palang. Vt Kaur, E. Palang, H. Maastik kui turismiressurs. <http://www.ecotourism.ee/oko/palang.html> (15.05.2005)

³⁰⁰ Mai Levin on pidanud Köleri “Kunstniku sünnikohta” eesti rahvusromantismi alguseks. Levin, M. Rahvusromantism Eestis, lk 6

³⁰¹ Väike Köleri sõnastik. Koost. A. Allas, T. Abel. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2001, lk 66

³⁰² Hinnov, Virve. Esimesed eesti kunstinäitused. - Tartu Riikliku Kunstimuuseumi almanahh 3, Tartu, 1972, lk 15

³⁰³ Nimelt oli Köler huvitatud oma tööde tutvustamisest kodumaal. Et konfliktide tõttu baltisakslastega näitust korraldada ei õnnestunud, lasi Köler valmistada oma teostest fotosid ja heliogravüüre. Kodumaaainelistest teostest oli reprodutseeritud ka “Kunstniku sünnikoht”. Hinnov, V. Johann Köleri kodumaaainelised teosed, lk 67

³⁰⁴ E. M. Jakobsoni kaanekujundus C. R. Jakobsoni raamatule “Teadus ja Seadus põllul” (1869)

³⁰⁵ Erm, Voldemar. J. Köleri käsitus eesti ajakirjanduses 19. sajandil. - Eesti maalikunstnike. Johann Köleri loominguprobleeme. Tallinn, 1983. vt ka: -I-. Eesti pildid. - Postimees, 1886, 3. oktoober

polnud omas ajas muidugi ainuke Eesti maastiku maalija. Baltisaksa kunstnike nägemus Eesti talumaastikest jääb siinkohal lähemalt käsitlemata. Võrdluspildina tasub neid aga silme ees pidada.

Köleri alustatud sünnikodu ja Eesti talu motiivi jätkajana on traditsiooniliselt vaadeldud Laikmaad ning tema Läänemaa talusid. Laikmaast pea kaks kümnendit varem avastasid Eestimaa loodust ja maaelu aga vennad Rauad oma Pakri ja Muhu retkedel (aastatel 1896-99). Taluelulist sattus rohkem Paul Raua (1865-1930) maastikuetüüdidele (repro 44).³⁰⁶ Taluõued argieluliste toimetustega köitsid P. Rauda eriti Pakri saarel.³⁰⁷ Pakril ja Muhus valminud maastikuetüüdid (reprod 52-53) tähistasid ka P. Raua loomingulist avanemist koduse ja hingelähedase teema mõjul.³⁰⁸ Paul Raua Eesti motiivid jäävad liiga etüüdlikeks, et tõusta suurema talumaastiku üldistuseni, kuid oma lihtsuses ning intiimsuses pakuvad omamoodi maaelule ja loodusele ligioleku tunnet ja värsket vahetust, millest isegi Laikmaa talumotiividel puudu jääb. Paul Raua etüüdidele lisab elavust ka asjaolu, et ta eelistas motiive inimestega. Liites nimetatud tunnustele veel vabaõhumaali nüansid, siis saame talumotiivi, mis näib küllaltki realistliku kajastusena tollasest olustikust.

Ants Laikmaa jõudis Eesti maastiku maalimiseni oma ilmarändude järel 1910. aastail. Itaalias ja Aafrikas vormunud kunstivõtted tulevad Laikmaaga kaasa Eesti piltidesse. Esimesed Saaremaa motiivid (1913. aastast) mõjuvad veel pisut ettevaatlikult, tunnistades võõramaiste motiivide peal järgi proovitud lähenemise kohandamist uuele teemale.

Kunstniku Eesti motiivid pärinevad enamuses Läänemaalt, Vigalast Laikmaa kodukandist ja Taeblast, kuhu Laikmaa 1915. aastal oma kodu ehitamise plaanidega krundi ostis.³⁰⁹ Talumaastiku kui Eesti kodu kujundit tugevdab oma kodukandi talude maalimine, mida näeme nii Köleri kui Laikmaa puhul. Tugeva rahvustunde kõrval oli Laikmaa ka Läänemaa patrioot, pöördudes nii oma reisidel, kirjatükkides kui kunstis ikka ja jälle sealsete motiivide ja eluolu juurde tagasi³¹⁰.

Vana talu. Köleri kodutaluga leiame veel ühendusniite – ka Laikmaa talud on enamasti vanad, minevikulised. Kohati viitavad sellele juba motiivide nimed “Vana talu”, "Talumaja (Suitsutare Taeblast)" (1917. Pastell. EKM. 45). Rahvusromantismiga seostutavat arhaiseerivat käsitluslaadi on Laikmaa juures täheldanud varasemadki uurijad. Silmatorkavam

³⁰⁶ Meenutagem, et esmakordselt eksponeeriti neid näitusel küll alles peale kunstniku surma, 1931. aastal, jäädes kõrvale 20. sajandi alguskümnendite eesti teema retseptioonist. Abel, T. Akadeemiliselt realismilt moodsamate kunstivoolude suunas, lk 30

³⁰⁷ Hinnov, Virve. Paul Raud. 1865 - 1930. Tallinn: Kunst, 1966, lk 29

³⁰⁸ Abel, T. Akadeemiliselt realismilt moodsamate kunstivoolude suunas, lk 32

³⁰⁹ Nirk, Endel. Kaanekukk. Tallinn: Kunst, 1977, lk 237-238

³¹⁰ Vt Laikmaa, Ants. Kas tõesti mina? Kirjad läbi elu. Koostaja Vaike Tiik. Tartu: Ilmamaa, 2001, lk 337 jj

on Laikmaa talude arhailisus pilte endid silmitsedes: mingi hääbumise ning kadumise vaikus on neis töödes. Kasvamine, hääbumine, kõdunemine näib iseloomustavat kõike looduslikus ruumis asuvat ["Kroonu talu Võntkülas" (1913. Pastell. EKM)]. Ei saa olla vist juhus, et Laikmaale just sellised motiivid ette juhtusid, küllap on siin tegu ikkagi valikuga, millest midagi on välja on jäetud – Vigala kandi majade värvilistest klaasidest eeskojad jt moodsad märgid, mida Laikmaa ise tunnustavalt on kirjeldanud.³¹¹ Taeblat nimetab Laikmaa küll mahajäänuna paigana, kust talukohad viletsad, nii et vanad ja laokil majad sellele kandile tunnuslikumad.³¹² Taeblast pärineb ka enamus talumotiive (vt nt repro 4). Kuivõrd Laikmaa talumaastikke on aeg-ajalt ka laiemal Eesti kujundi tasandil vaadeldud, tuleb nende rõhutatud arhailisusse tähelepanelikult suhtuda. Ilma Laikmaa talumaastike koguilmet vaatamata ei saa suuremaid järeltusi teha Käesolev uurimus hõlmab kuni 1920. aastani loodud talumaastike näiteid. Püüaksin siiski seda 1910. aastate vana talu kujundit interpreteerida.

Laikmaa talumaastike puhul torkab silma ka nende valgus. Mitte suur suvepäike, vaid vanade majade romantikaga sobiv õhtuvalgus. Laikmaa olevatki eelistanud üldiselt kujutada looduse lüürilisemaid meeleolusid - pilvist ilma, sügisudu, õhtust hämarust³¹³. Tihti on talumaastike taevas loojangupuna, mis õhetab hoonete ja puude tumedate siluettide tagant ["Läänemaa talu" (1918. Pastell. EKM)]. Enamasti jääb tume hoonesiluett valgusest puutumata. Talumaastiku romantiline valgustus on võte, mida kasutas juba ka Köler – veel üks kokkupuutepunkt Laikmaa ja 19. sajandi talumotiivi vahel.

"Räägu talu" (1919. Pastell. TKM) ning "Taebala-Nõmme" (1918. Pastell. TKM) puhul näeme valgusest dramatiseeritud talumaastikke, milles hele-tumeduse kontrastid ja erk koloriit lubavad kõnelda suurenenud ekspressiivsusest (sõjaaja ärevus ja rahutus mängib selles kindlasti oma osa).³¹⁴ Mürgiselt rohekas-kollane taevas loob ähvardava ja äreva atmosfääri. Tume maa, madalale horisondile koondunud talu puudega, on justkui endasse tõmbunud. Efektne, kontrastne valguskujundus kõrgendab iseenesest natuurilähedaste talumaastike emotsionaalse tähendust ning romantilist meeleolu.

³¹¹ Laikmaa kirjeldab Vati sillalt avanevat vaadet: "Sealtpool tuleva jõe äärt mööda on rida talusid ja samuti ülespoole paremat kätt ja kolmandamat jõeharu mööda /.../ Talud on ostust saadik uuendatud: pikad ja korstnatega head ehitused, voodrilaudadega löödud ja värvitud ja mitmel valged või muuvärvilised klaaskojakesed ees. Loomalautadelgi näen juba siin-seal aknaid ja õhukorstnaid." Laikmaa, Ants. Sõidul läbi Suure-Vigala. - Päevaleht, 1915, 4., 5., 7., 11. august. Tsit.: Laikmaa, A. Kas tõesti mina?, lk 359, 360

³¹² 1929. aastal on Laikmaa meenutanud, et "Taebala oli vanasti üks vaene, "pime nurk" ja "halb" – nimelt "kroonuväli". /.../ Aastat 16 tagasi, kui ühel sumedal suveõhtul siit mehega, kes praegu ministri nime kannab, jala Haapsalu poole rändasime, ei vaadanud siit madalaist lepikuist ja kiviste põldude vahelt muud kui madalad õlgkatustega väikesed taluhooned." Laikmaa, Ants. Taeblast. - Päevaleht, 1929, 31. november. Tsit.: Laikmaa, Ants. Kas tõesti mina?, lk 400

³¹³ Läti, Hilja /eessõna/ - Ants Laikmaa [Kataloog], 1966, lk 42

³¹⁴ Sõjaaja ärevus ja rahutus mängib selles kindlasti oma osa.

Mida me võime siit järeldada? Laikmaa vanad talud on kui peitumine noorusmälestustesse, hääbuva ja kaduva romantiseerimine. Laikmaal võis muidugi olla ka etnograafiline huvi vanade talude vastu, oli ta ju ka suur vanavara korjaja ja väärtustaja. Laikmaa on oma taluvaadetes igal juhul romantilisem kui esmapilgul paistab. Kui vaadata Eesti rahvusliku maastiku tüübi seisukohast, siis Laikmaa Eesti kuvand on mineviku romantikale toetuv, lüüriline ja omaetteisev maastik vana taluga

Ann Bermingham on uurinud rustikaalsete motiivide esilekerkimist 18. sajandi lõpu inglise maastikumaalis ning osutanud maalidel kujutatud maaelu idüllilise rahuolu vastandlikkusele tegelike murrangute ja pingetega võimu- ja omandisuhetes: "Just siis kui maapiirkonnad muutusid tundmatult ja dramaatiliselt, pakuti [inglise] kunstis maastikku kui kodust, tuttavat, ebaajaloolist".³¹⁵ Bermingham rõhutab talumaastiku kui turvalise pelgupaiga rolli, mida mööndustega sobib kasutada ka Laikmaa eesti teema kontseptualiseerimiseks. 1910. aastate teise poole sõjapingete ning ühiskondliku ärevuse suhtes mõjub kodukoha maastik, vana ja tõsine eesti talumaja tõesti turvalise pelgupaigana, mis oma minevikulises ja arhailisuses on kaitstud päevasündmuste eest ning mida sõjakajad jt uue aja rahutud märgid ei puuduta, kui välja arvata dramaatiline valgus silmapiiril.

Kuidas leidis Laikmaa pakutud Eesti maastiku motiiv märkimist omaaegses ning hilisemas retseptioonis? Eha Komissarov on leidnud, et "inimtühi, ajahambast näritud taluhoone metsikuvõitu maastikus" on Laikmaa üks mõjuvamaid rahvusromantiliselt arhaiseeritud kujundeid.³¹⁶ Tagantjäreli võib öelda, et Laikmaa 1910. aastate teise poole loomingu peateemaks kujunes Eesti maastik, eriti talumaastik, kuid omaaegses arvustuses ning hilisemateski käsitlustes jääb Laikmaa Eesti maastiku nägemus tema portreeloomingu varju või siis hoopis Mägi samaaegse, kuid jõulisema Eesti maastiku nägemuse varju.

Laikmaa talumaastikke oli rohkem väljas 1919. aasta eesti kunsti näitusel, mille ümber tekitatud uue ja vana kunsti sildikleepimises said Laikmaa tööd vaid üldsõnalist tähelepanu. Kui, siis mainiti Laikmaa portreid, mitte maastikupilte. Eesti talumaastikud, mis rahvusliku kunsti näitena paar aastat varem oleks kindlasti rohkem äramärkimist leidnud, jäid pea vastukajadeta. Paar aastakümnet hiljem pidas Voldemar Vaga Laikmaa Eesti maastikke kunstniku maastikest parimaiks.³¹⁷ Samas Alfred Vaga ei maini Laikmaa 1913.-1919. aasta loomingu kirjutades talumaastikke üldse, pidades iseloomustavamaks portreede ülekaalu³¹⁸.

³¹⁵ Bermingham, A. Landscape and ideology, p 9

³¹⁶ Komissarov, Eha. Ants Laikmaa ja rahvusromantism - ENSV Riiklik Kunstmuuseum. Kogude teatmik. Artiklid 1986. Tallinn, 1988, lk 14

³¹⁷ Vaga, V. Maastik Eesti maalikunstis, lk 286

³¹⁸ Vaga, Alfred. Ants Laikmaa. Tallinn: OÜ Kultuurikoondis, 1938, lk 41

Laikmaa talumaastike retseptioonis korduvad kaks märksõna: portreelisuus ja tüüpilisus. Laikmaale loomingule on laiemalt omaseks peetud nii muljelisust kui tüüpilise tabamist. Portreelisuust Laikmaa maastikes tõi esile Hanno Kompus, võrreldes Laikmaa maastikke Triigi töödega, kus olla enam tüüpilisust.³¹⁹ Kompuselt pärineb ka võrdlus Laikmaast kui terava silmaga turistist, kes tabab hetkega paigale iseloomuliku ja selle vahetult paberile jäädvustab.³²⁰ Villem Raam tõstis esile tüüpilisuse: "mitte teatud talud /.../ vaid pigem nende üksikute eriomaduste tüpiseeriv süntees," leides ka pealkirjades nagu "Eesti talu", "Rannatalu" toetust üldistavale lähenemisele.³²¹ Mai Levin on samas leidnud, et Laikmaa püüdis talumaastikes eestilikku omapära esile tuua, kuid domineerima jääb ikkagi portreeteriv lähenemine kujutatavale.³²² Toetan arvamust, et mõlemad, nii portreelisuus kui eestilikkus on Laikmaa talumaastike juures olulised märksõnad. Läänemaa paikadele omased tunnused on maalidel jälgitavad, sarnase motiivi – kesk lagedat seisev talu – korduv ettevõtmine kinnitab aga Laikmaa soovi Eesti maastikus mingi püsiosani jõuda.

Teised talud. Lähedal Laikmaa Eesti maastike rahvusromantilisele tundetoonile on Kallise talumotiividega pastellid, mis on küll tunduvalt päikselisemad õpetaja tumedate siluettidega looduspiltidest. "Rünkpilvedes" (1914-15. Pastell. EKM. 47) avaneb ilus ja helge suvepäevane vaade üle põllu paistvale majakatussele. Madal ja lahtine horisont lisab motiivile avarust ning annab keskse koha rünkpilvedes sinisele taevale. Paul Burmani loomingu üldpildis jäi talumaastik erandlikuks. Seda huvitavamad on kaks pastelli "Vana ait Pirital" (1912. EKM) ja "Vana talu" (dat-ta, pastell, EKM) Mõlemal tööl haarab esiplaani tugevate, kohati närviliste tumedate kontuuridega ümbritsetud maja.

Nimetagem ka ajakirjas "Linda" aastatel 1903-05 avaldatud Märt Pukitsa vinjette, millel tihti kordub juugendlikus raamistuses vaade talumajaga maastikus. Sellel idüllilisel kodukujundil on sarnasusi saksa *Heimatkunst*-i motiividega³²³.

Äramärkimist vajab ka Triigi joonistus "Kodu" (1917. Tušš), millel on kujutatud kõrge vaatepunktiga avar rannamaastik suure taeva ja pisikese rannakülaga. Triigile koduse paiga helge käsitus, millele panoraamne ja kõrge vaatepunkt lisab rahvusromantilist üldistust.

Konrad Mägi (1878-1925) ja Eesti maastik. Mägi oli õieti esimene eesti kunstnik, kes maastikumaalile keskendus ning eesti loodust kujutas. Seetõttu on teda ülistatud kui Eesti

³¹⁹ Kompus, H. Eesti kujutav kunst 1916, lk 143

³²⁰ Samas, lk 139

³²¹ Raam, Villem. Ants Laikmaa loomingu arenguhooni. – Looming, 1941, nr 5/6, lk 573

³²² Levin, M. Ants Laikmaa tähtpäeva puhul, lk 38

³²³ Juugend Eestis, lk 7

maastiku avastajat.³²⁴ Mägi puhul on raske rääkida erilisest eestilikkusest või rahvuslikust hoiakust, kuivõrd Mägi ise ei tahtnud end kuidagi siduda rahvuslikkuse küljes rippumisega või talupojamentaliteediga ning pidas end modernseks linnainimeseks.³²⁵ Ometi ei valinud ta maalimiseks linna, ei Euroopas ega Eestis, küll aga maastiku, kuhu ka üksikud majakatused ning teed sattusid, kuid ei midagi agraarset või talupoeglikku.

Mägi Eesti maastikel pole sellist sidet maalitava paigaga nagu rahvusromantiku Laikmaa töödel. Mägi ei maalinud sünnikodu ega kodupaika. Oma Eesti motiivide juurde sattus Mägi kas tervist parandama sõites (Saaremaa), tuttavate juures suvitades või muul sarnasel põhjusel.³²⁶ Motiiv oli kindlasti Mägile oluline, kuigi looduses jäädvustatud mulje sai hiljem ateljees ümber töötatud ja lõpptulemuses määras palju kunstniku oma meeleolu. Mägi pole siiski ükskõik millist Eestimaa kanti maalinud. Näiteks Emajõe äärne lauge ja lage maastik, mis Tartus elades oli maalimisainesena käepärane, ei inspireerinud Mäge maalima³²⁷.

Mägi maalide erilisest mõjust annab tunnistust tollases retseptisioonis tekkinud tava kõnelda "mägilikust" maastikutüübist: "Konrad Mägi stiliseeritud impressionistilised maastikud on saanud meie kunstiharrastajate ja haritud seltskonna juures teatava maastikutüübi sünonüümiks: Kui on jutt "Mägilikust" maastikust, siis on ju teada, mis sellega tahetakse öelda."³²⁸ 1919. aasta Eesti kunsti ülevaatenäitusel väljas olnud V. Ormissoni töid nimetati arvustustes mitmel korral mägilikeks.³²⁹ E. Pihlak on nimetanud, et Mägi alustas peaaegu traditsioonivabal pinnal, kuivõrd 20. sajandi eesti maastikumaal oli alles kujunemata.³³⁰ Seetõttu sai Mägi pakutud Eesti looduse nägemus iseenesest kaanoniks.

Millisena paistis Eesti maastik Mägi maalidel? Mägi omaaegses retseptisioonis mainiti ennekõike maastike omapärasest värvikirevusest, ka dekoratiivsusest. Esines arvamusi nii maastiku hinge tabamisest³³¹ kui vastupidi – üksnes välise stilisatsiooniga tegelemisest³³². Hilisemas retseptisioonis on nimetatud on ka teatud eksootilisust.³³³ Kõik need märksõnad on

³²⁴ "Meie maastik ja Mägi – need on praegu veel seevõrra sünonüümsed, et meie tulevastel peisazhistidel kõigepealt kaua tuleb töötada, et vabaneda Mäe mõjust ja näha ise ning näidata ka meile meie maastikku teisiti, kui oleme seda praegu harjunud nägema." Tuglas, F. Mälestusi Konrad Mäest, lk 485

³²⁵ Mägi ignoreerinud teadlikult rahvusliku vormi omapära taotlusi ega huvitunud maalähedase alge tabamisest maastikes, sellest hoolimata oli ta esimesi järjekindlamaid eesti aine kujutajaid maastikus. Pihlak, E. Konrad Mägi, lk 80

³²⁶ Vt Konrad Mägi publitseeritud kirjavahetus kataloogis – Konrad Mägi. [Kataloog, koost. T. Nurk]. Tartu Riiklik Kunstimuseum, 1969

³²⁷ Pihlak, E. Konrad Mägi, lk 89

³²⁸ Alle, August. Eesti kunsti ülevaatenäitus. - Sotsiaaldemokraat, 1919, 20.,21. juuli. Mägi maastike värvikaid sõnastusi on võrrelnud Virve Sarapik. Vt Sarapik, V. Keel ja kunst, lk 275-280

³²⁹ Semper, Johannes. Eesti ülevaatlik kunstinäitus. – Võitlus, 1919, 21. juuli

³³⁰ Pihlak, Evi. Konrad Mägi, Tallinn: Kunst, 1979, lk 70

³³¹ Alle, August. Eesti kunsti ülevaatenäitus. - Sotsiaaldemokraat, 1919, 20. juuli

³³² Gailit, August. Kunstnikkude ülevaatlik paraad. – Postimees, 1919, 24. juuli

³³³ Saaremaa rannik meenutavat värvidelt pigem Vahemere äärset loodust. Pihlak, E. Konrad Mägi, lk 74

asjakohased ja Mägi Eesti maastikes ka kohal. Mägi Eesti motiivide hulgas on erinevat meeleolu – heledat ja helget, tumedamat ja sünet, vastavalt kunstniku enda hingeseisunditele. Mägi pilk kodusele Eesti maastikule oli värviderikas ja emotsionaalne ning sellisena uudne ja omapärane.

Mägi maastike eestipärasust omaaegne kriitika peaaegu ei käsitlenud. See kodumaise maastiku asjaolu näib olevat positiivse hinnangu puhul kõrvaline olnud, olulisem oli Mägi värvikasutus ja emotsionaalsus. Siin oli kindlasti ka määrav, et kiitvad hinnangud pärinesid moodsamat kunstimõtet pooldavatelt autoritelt, kes välisele eestilikkusele tähelepanu ei pööranud, erinevalt konservatiivsemast kriitikast, kellele see oluline küsimus oli. Näiteks A. Vaga ei nõustunud Mägi kõige kodumaalisemaks maastikumaalijaks pidamisega, kuivõrd tehniliste oskuste nõrkuse tõttu ei olevat Mägil õnnestunud tabada kodumaa looduse omapärast ilu. Tundub, et A. Vaga pidas silmas äratuntavalt ja selgelt läbi maalitud looduspilti, millele Mägi eelistas enese vabamat väljendamist, mida Vaga pidas jällegi tehnilist nõrkust varjavaks improviseerimiseks³³⁴.

Üldiselt olid positiivsed hinnangud valdavad. Mägi maastikud võitsid omas ajas kiirelt populaarsust. Alates 1910. aasta näitusest, kus Mägi maastikud eesti publikule esimest korda näha olid ning kust ta töid palju osteti, olid vastukajad üllatavalt üksmeelselt kiitvad. Mägi oli ka väga produktiivne, näitustel esindatud ikka vähemalt kümnekonna maastikuga. 1916. aasta Eesti Kunstiseltsi näitusel olid väljas Mägi Eesti-ainelised Saaremaa ja Võrumaa maastikud. Ühes arvustuses mainiti, et Mägi tekitas lahkuminevaid arvamusi³³⁵, kuid üldiselt oli vastuvõtt taas positiivne. Arvustustes kirjutatu ei kajastu muidugi kogu kunstipubliku arusaamist ning võib arvata, et ka Mägi maastikega seoses tuli ette ka moodsama kunstikeele mittemõistmist.

Mägi maastike tekitatud mõju tuleb arvestada tollase kunstisituatsioonis, kus Eesti maastike tee oli veel praktiliselt avamata. Mägi Eesti maastikud esitasid modernsemat ja uuemat vaadet maastikule võrreldes Laikmaa talumaastike arhailise hõnguga. Oluline oli ka eri tehnikates teostatud tööde (pastell ja õlimaal) erinev mõju.

4.3. Maastiku retseptioon

20. sajandi algul oli Eesti kunstielu oli alles kujunemas. Esimese eesti kunstinäituse ekspositsiooni vastukajad 1906. aastal tunnustavad ilmekalt tollase publiku kunstist

³³⁴ Vaga, Alfred. Konrad Mägi. – Looming, 1925, nr 7, lk 553

³³⁵ Eesti Kunstiseltsi näitus Tallinnas. – Postimees, 1916, 3. mai

arusaamise taset.³³⁶ Näitusetegevus oli alles arenemas, samavõrra ka kunstikriitika, mis oli vähene ning loomult pigem kirjeldav, kui analüüsiv. Kõik see tulenes alles tärkavast õblukesest kunstikultuuri kihist. Kunstiasjatundlikumad kirjutajad eestlaste seas olid enamasti kirjanikud, vähem võtsid sõna kunstnikud ise. Eriti viljakas kunstipropageerija oli Laikmaa, tähelepanu väärised K. Raua avaldused kunsti ja looduse vahekorra kohta. 1910. aastatel oli kirjutajaid juba rohkem, säravate ja sisukate kunstivaatlustega tõusis esile Hanno Kompus.

Juba esimeste eesti kunsti ülevaatenäituste arvustustes kujunes oluliseks probleemiks kunsti rahvuslikkuse ehk eesti kunsti omapära küsimus. Kuigi otsesemad arutlused maastiku või looduse osast rahvuslikus kunstis puudusid, hõlmas eestiliku kunstiainese üle arutlemine ka Eesti loodust eesti kunstnike maastikumaalidel. Maastikumaali retseptioonist saame samuti rääkida vaid üldise kunstinäituste retseptiooni raames. Kitsamalt maastikumaali kohta öeldut on tollastest kunstikirjutistest vähe leida. Põhilisematest seisukohtades looduse kujutamise osas saame aimu kunsti olemust ja modernsust käsitlevatest arutluskatsetest, milledes oli keskseks küsimuseks natuuri kujutamise viisid ja võimalused.

4.3.1. Looduse kujutamisest

Loodust mõisteti üldisemas mõttes, mitte kitsalt maastiku aluseks oleva ainesena - loodus kui nähtav, ümbritsev tegelikkus.

Läbivaks teemaks aruteludes kunsti objekti ja kujutamiskiiside üle oli jäljendava, kopeeriva kunsti kõrval eluõiguse nõudmine kunstniku tunnetele ja omapärasele nägemusele, mille huvides looduse vorme muuta ja moonutada võib.³³⁷ Selle mõtte järgi sai nähtav motiiv olla üksnes lähtekohaks kunstniku oma hingepildile. “Loodus paistab N. Triigi töödes – nagu tema näopildidki, väljalõikena maalija hingest, vähem väljavõttena kainest loodusest. /.../ sellepärast ei panegi maalija rõhku looduse objektivilise tõenäosuse peale, vaid otsib loodusest pea- ja põhjusjooneid, “stiliseerib” /.../”³³⁸. Ümber sõnastades võime öelda, et väärtustati looduse emotsionaalset ja subjektiivsetest meeleoludest kantud kujutamist. Kunstnik ei pea kujutama mitte loodust kui objekti, vaid edasi andma oma tundeid, mida see

³³⁶ Viiroja, Lehti. Eesti kunstist ja kunstikäsitusest 19. sajandi lõpust kuni aastani 1916. Uurimusi Eesti kunstist ja kunstielust. Tallinn, 1993, lk 63

³³⁷ “Kunstnikul on oma ilm, ja kui ta loodusest midagi oma ilma loodusesse üle viib, muudab ta seda “oma”-kohaseks kui kujutav looja isevalitseja. Anomalias on palju luulet.” Raud, Kristjan. (F. Matwey ainetel). Vene kunstnikud-modernistid. - Noor-Eesti, 1910/11, nr 5/6, lk 477. Tutvustades vene kunstnikke-moderniste, avaldas K. Raud ka oma kunstnikukreodo. Vt ka Viiroja, L. Kristjan Raud, lk 60

³³⁸ Luiga, Juhan. Eesti kunsti näitusel. - Päevaleht, 1909, 17. september

esile kutsub.³³⁹ Sellistest seisukohtadest kajavad vastu sümbolistliku ja uusromantilise kunsti põhimõtted.

Looduspildi vaatamine lähtuvalt subjektiivsest kunstnikupositsioonist puudutas ka modernismi vormi- ja värviprobleeme. Moodsa kunsti ideid tuli kunstipublikule seletada ja tutvustada. Nõu keskmise vaataja maitsele vastasid hästi Maibachi maastikud, mis meeldisid laiemale publikule enim 1906. aasta näitusel.³⁴⁰ J. Luiga kurtis paar aastat hiljem: “Võtke kunstinäitused! Pildist otsitakse sisu enne muud. Kui selles nägu või maakoht midagi tuttavat meelde tuletab, siis arvatakse, pilt on ilus.”³⁴¹ Mittemõistmised ning selgitamisvajadus tekkisid juba pisemate uuemate vormivõtete (stiliseerimine, üldistamine, puhtad värvid) puhul, mis näitab modernismi ületuleku ning kohandumise keerukust siinsesse kunstiruumi. Moodsamad (impressionistlik visandlikkus jt) kunstivõtted võisid ka rahvusliku motiivi puhul takistada positiivset vastuvõttu. Näiteks Jaan Mändmets leidis, et Laikmaa ja P. Burman küll Eesti motiive teinud, kuid tööd olla liiga väikesed ja liiga visandlikud³⁴².

Looduse kopeerimise taunimise kõrval jookseb kirjutatust läbi mõte puhaste värvide loomulikkusest ja paremusest porikarva tonaalsuse ehk nn “düsseldorfi pruun sousti” ees. Värvide tähtsuse tunnetamine pildi seisukohalt lähtus impressionistlikust kunstimõttest. Siingi oli oluline kunstniku vabadus looduses esinevatest värvidest eemalduda: “kui looduse värvid mitte küllalt ilmekad ei ole...võib neid oma sihi kohaselt muuta...isegi uusi vorme ja värve võib luua...”³⁴³.

Nimetatud küsimused kajastuvad ka vaadeldava perioodi ühes kõiges põhjalikumas ja pikemas maastiku teoreetilises käsitluses, mis pärineb Hanno Kompuselt. Kompus, kirjutades 1916. aasta kunstinäitusest, andis pikema sissejuhatuse igale žanrile, sh maastikule. Kompus kordab mõtet, et ei kunsti ega maastikumaali ülesanne pole luua väliselt “tõelisi” kujutisi, selleks sobib fotoaparaat paremini, maastik kajastagu eelkõige kunstniku subjektiivseid tundeid ja hoiakuid: “Nii saab maastik, taidleja üleelamiste kujutajaks olles looduse vormidevärvide varal, ühtlasi oma autori esteetilise ilmakäsitluse avaldajaks, taidelise ilmavaatluse dokumendiks.”³⁴⁴ Selles on tunda järjekordset kaitsekõnet modernistlikule vormikäsitlusele.

³³⁹ Mõte pärineb Ants Laikmaa artiklist “Vene kunst Düsseldorfis näitusel.” - Olevik, 1898, 21. juuli. Lehti Viirjoja on pidanud Laikmaa artiklit esimeseks eesti keeles ilmunud tõsiseltvõetavaks kunsti ülesandeid ning sajandivahetuse modernse kunsti ideid puudutavaks kirjutiseks. Viirjoja, L. Eesti kunstist ja kunstikäsitlusest, lk 28

³⁴⁰ Hinnov, V. Esimesed eesti kunstinäitused, lk 13

³⁴¹ Semper, J. Noor-Eesti ja kunst. – Kümme aastat. Noor-Eesti 1905-1915. Tartu, 1918, lk 69

³⁴² J. M [Mändmets, J.] Tunnikene kunstinäituse ruumides. – Päevaleht, 1916, 1. aprill

³⁴³ Kompus, H. Eesti kujutav kunst 1916, lk 134

³⁴⁴ Samas.

Kompos toonitab ka impressionismi olulist mõju maastikumaalis: vahetu looduse tundmine ja maalimine puhaste värvidega.

Nimetatud märksõnade täpsem tähendus sõltus kirjutise kontekstist. Hingelikus, kunstiküpsus jt mõisted võisid ühtviisi esineda nii edumeelse kui konservatiivse kirjutaja sõnavaras, kuid olles loomulikult erineva värvinguga. Nii ei tähendanud looduse hingestatusest kõnelemine veel moodsat kunstimõtet, õieti jäi see liiga üldiseks nõudeks. Hingega asja juures olla ning oma elamusi pildis väljendada tahtis ka üks tubli realist ning düsseldorf'i koolkondlane. Vastandpooleks tundlikule, hingelisele lähenemisele oli kopeerimine, mõiste, mida jällegi sõltuvalt kirjutajast erinevalt mõisteti.

Kirjasõnas väljendas oma kunstipõhimõtteid, sh looduse kujutamise osas, ikkagi väiksem osa kunstnikest. Siiski võime toodud märksõnu pidada vähem või rohkem oluliseks eesti nooremale kunstnikepõlvkonnale 20. sajandi alguskümnenditel. Kunstiarutlustes päevakorral olnud küsimused nagu loodusvormide stilisatsioon, värvid ning pildi emotsionaalne jõud seostusid 19. ja 20. sajandi vahetuse Euroopa moodsa kunstimõttega, eelkõige sümbolismi ning uusromantismi tunnustega. Iseasi muidugi, kuidas need teoreetilised seisukohad praktikasse jõudsid. Kitsam arutelu looduse või maastiku kunstilise esitamise üle puudus, spetsiifilisteks teemadeks oli aeg veel liig varajane. Suuremat rolli mängis ning tulisemaid vaidlusi pälvis tollastes kunstikirjutistes ikkagi küsimus rahvusliku omapära avaldumisest kunstis.

4.3.2. Rahvuslikkuse küsimus

20. sajandi algul eesti kunstiavalikkuses päevakorral olnud aruteludest rahvusliku kunsti väljendusvormide kohta oli kaasa haaratud enamus kunstnikke, kes teadlikumalt, kes passiivsemalt. Teemaga tuli suhestuda, kasvõi eituse kaudu.

Euroopalikkusele orienteeritud moodsam Noor-Eesti rühmitus ning nendega seotud kunstnikud ei tahtnud kõike omanäolist ning väärtuslikku siduda ainult vanavara ja rahvatraditsioonidega. Eesti kunsti küsimus oli tähtis ka noortele kunstnikele, kuid ainult koos avatusega maailmale. Konservatiivsem ringkond seevastu pidas eestilikkuse aluseks ning tunnuseks eelkõige folkloori ning olmelist poolt, ehk siis välist külge - kujutava kunsti teos pidi väliselt rahvuslikke tunnuseid (motive, süžeed) kandma. Maastikumaali osas tähendas see Eesti motiivide eelistamist. Esimestel kunstinäitustel oli Eesti loodust tõesti vähe,

tulenevalt kunstnike viibimisest võõrsil.³⁴⁵ 1910. aastate keskel suurenes kodumaiste motiivide osakaal Eesti maastikumaalis (Laikmaa, Mäe maastikud, P. Burman), kuid etteheited kunstnikele vähese rahvuslikkuse osas jäid samaks. Järelikult oli küsimus mitte ainult formaalses Eesti teema kujutamises, vaid selle kujutamise laadis. Huvitav on, et kodumaa motiivide puudumist heideti ette ka baltisaksa kunstnikele: “Jäljendatakse Böcklini, Liebermanni, tuuakse kaasa pilte maailma kõikidest maadest, figureerivad mungad ja nunnad, aga meie kodumaa, mis ka nende oma olema peab, on täielikult hooletusse jäetud.”³⁴⁶ Suurem arutelu rahvusliku kunsti küsimuse ümber tekkis 1909. aasta kunstinäituse järel, samad probleemid olid endiselt aktuaalsed aga ka 1916. aasta näituste vastukajades.

1909. aasta eesti kunstinäituse teemade ringi võtab kujundlikult kokku ühe kirjutise pealkiri Postimehes – ““Eesti” otsimisel”³⁴⁷. Kirjatüki autori jaoks oli näituse töödes väga vähe “Eestit” näha, kuid kust võikski see “Eesti” tulla, kui kunstnikud võõrsil rändavad, nagu näitavad maastikud Norrast ja Soomest. 1909. aasta eesti kunstinäituse arvustustes jäi heakskiidu kõrval kõlama süüdistus, et “puudub tüüpiline Eesti, mis ainult meile omapärane ja mida keegi teine rahvas pääle meid luua ei saa”, mis Soome näitustel aga olemas olevat. Soome kunsti toodi hiljemgi positiivse näitena, sest soomlased eelistavat ikka oma loodust kujutada. Sealjuures jäeti tähelepanuta asjaolu, et ka soomlased olid esmalt välismaal õppinud ja sealt mõjutusi saanud, et oma kunst Euroopa tasemele viia, nagu märkis Tuglas³⁴⁸.

Erinevad seisukohad eestiliku kunsti küsimustes avaldusid ilmekalt A. Prometi ja “Noor-Eesti” vastasseisus. Prometi argumentatsioon tugines suuresti looduse ja rahva hinge (mis avaldub kunstis) seostamisele. Prometi järgi saab kunstnikul tihedam side tekkida ainult kodumaiste motiividega. "Kunst on peaaegu ikka selle looduse produkt, kus rahvas elab, sellepärast on kunst ka alati rahvusline!"³⁴⁹. Prometi arvamuse järgi on koduse maastiku motiivid kunstnikule lähedasemad, teised aga võõrad ja tabamatud, näiteks mägede ilust ei saavat (õige) eestlane hingega aru, sellest vaimustumine olevat võlts ja võõras³⁵⁰.

Tuglas sõnastas vastulauses Prometile seisukoha, et “...rahvusliku kunsti tõsiseks tundemärgiks on midagi muud, kui koduste kadakate fotografeerimine...”³⁵¹ Prometi enda kunstis nägi Tuglas halvemat liiki saksa kunsti, mis maalist eelkõige jutustust ja mütoloogiat

³⁴⁵ 1910. aastal näitusel oli K. Mägilt 31 Norra pilti, mida Uuritsa ja P. Burmani üksikud Eesti maastikud arvuliselt tasakaalustada ei suutnud.

³⁴⁶ [Hindrey, Karl August] K. A. H. Die Kunstausstellung. – Kleines Tageblatt, 1906, 18. April. Tsit.: Loodus, Rein. Kunstielu Eesti linnades 1900-1918. Tallinn, 1994, lk 62

³⁴⁷ Eesti ajakirjanik. “Eesti” otsimisel. – Postimees, 1909, 16. august

³⁴⁸ Tuglas, F. Üks Põhjamaa pärli – Noor-Eesti ajakiri, 1910/11, lk 633

³⁴⁹ Promet, A. Eesti... - Postimees, 1911, 28. mai

³⁵⁰ Promet, A. Eesti... - Postimees, 1911, 28. mai

³⁵¹ Tuglas, F. Üks Põhjamaa pärli, lk 633

otsib, mõju. Tuglas "Noor-Eesti" kunstitõdede esindajana tõdes, et oluline on ennekõike kujutatud kunstiline külg, mitte sisu. Euroopas õppimine ja välismõjud oli mõjutanud ka soome kunsti, mida Promet ekslikult kitsalt oma pärandile toetuvaks pidas.

1916. aasta kunstinäituse vastukajades põrkusid J. M. (Jaan Mändmets) ja Peet Aren, esimene esindas välist rahvuslikkust hindavat poolt. Mändmets tõi taas positiivse eeskujuna soome kunstnikke, kes ikka oma rahvakunstist ja loodusest ainekust ammutavad.³⁵² Peet Aren vastukaaluks pidas vajalikuks avaramat nägemist, eesti motiivide vaatamist euroopaliku silmaga ning tõdes, et ikka ja jälle otsitakse kunstist literatuursust, mitte kunstniku hingelist looduseelamust³⁵³.

Hoopis uued vastandused tõi esile 1919. aasta Eesti kunsti ülevaatenäitus. Seejuures polnud enam määrav kunsti rahvuslikkuse küsimus, vaid pigem uusromantilise ja sümbolistliku kunsti vastandamine uuematele kunstinähtustele. Uue märksõnana kõlas ajakohasus ja moodsa elu tunnetus, mille suhtes vaadatuna endised kunsti eestvõitlejad (Triik, Raud, Laikmaa) aegunute hulka mõisteti.³⁵⁴ Ägedamad hindajad (Alle, Gailit) olid noored kosmopoliidid, kes kunstikindraleid reameesteks lüües tõmbasid piiri moodsa, elava ja vana, surnud kunsti vahele.

Kokkuvõtteks maastikumotiivi ja kunstiretseptiooni vahekorras võime tõdeda, et 20. sajandi alguskümnenditel kunsti rahvuslikkuse ümber toimunud arutelud tõstsid kunstikriitikas päevakorrale nõude Eesti-aineliste tööde järele. Eesti maastiku motiivide osakaal kunstnikke pidi vaadates ei ole antud perioodil tõesti suur (kui jätta kõrval K. Mägi). Kunstnike viibimine võõrsil oli siin esmane põhjus, kuid samuti avaldas mõju modernismimeelsete kunstnike rahvuslikkuse avaram mõistmine ning üldisema sümbolistliku meeoleolu toonitamine looduspildis.

Teisel kümnendil ilmus näitustele juba rohkem Eesti maastikke, kuid endiselt kurdeti kriitikas Eesti ainese, sh maastiku vähesust kunstnike töödes. Siin haakub rahvuslikkuse erineva mõistmisega ka kunsti mõistmise üldisem küsimus. Konservatiivsemate ja vähem haritud arvustajate arvates olid paljud tööd liiga väikesed ja visandlikud, küllap oodati ka maastikest mingit jutustavat elementi või siis vähemalt ilusti ära maalitud ja selgelt ära tuntavat loodust. Ehk osalt sellepärast jäid Laikmaa 1910. aastate talumaastikud omaaegses

³⁵² J. M. [Mändmets, J.] Tunnikene kunstinäituse ruumides. – Päevaleht, 1916, 1. aprill

³⁵³ P. A. [Aren, P.] Ääremärkused. – Päevaleht, 1916, 9. aprill

³⁵⁴ Mõne vanameistri suhtes jäid noored kriitikud ka eriarvamusele. A. Alle pidas Tassa tööde hindamiseks erilisel vajalikuks looduse armastust ja süvenemist. Samas märgib R. Kangro-Pool mürgiselt, et võetagu Tassa "kividest" Tassa nimi, siis ei hakkaks keegi neist suurt kosmost hingevärinal otsima. Alle, A. Eesti kunsti ülevaatenäitus - Sotsiaaldemokraat, 1919, 20., 21. juuli. Kangro-Pool, R. Eesti kunsti ülevaate näitus 1919.a. - Postimees, 1919, 28. juuli

arvustuses vähe märgatuks. Rahvusromantilise suuna, mida Laikmaa esindas, kõrvale tungisid juba uuemad, vormikesksemad kunstinähtused. Laikmaa Eesti maastikud jäid ka Konrad Mägi maastike varju.

Huvitaval kombel keskendus Eesti maastikule esimesena ja põhjalikult just Konrad Mägi, kellel endal rahvusliku kunsti küsimustega vähe tegemist. Kuigi Mägi ei maalinud maastikku kuidagi eriliselt eestilikuna, vaid pigem rohkem lähtuvalt oma siseilmast, siis just retseptsioon aktsepteeris Mägi värvikirevad nägemused üllatavalt kiiresti omamoodi Eesti maastiku etalonina.

Kokkuvõte

Vaadates maastikumotiivide kujutamist läbi kunstiajaloo, näeme, et erinevatel perioodidel on soositud erinevaid maastikutüüpe ja -motive. Motiivid korduvad, trivialiseeruvad, neid avastatakse taas ja nad omandavad uusi varjundeid uutes kunstisuundumustes. Romantilised maastikuvaated, mis tänapäevaks on muutunud osaks kitši repertuaarist, tähistasid 18. sajandil metsiku looduse arvamist kujutamiseväärsede motiivide hulka. Motiivides kajastub, milliseid omadusi on tahtnud looduspildis rõhutada, kas hinnatakse lihtsat või dramaatilist maastikku, intiimset kontakti loodusega või idealiseerivat hoiakut.

Uusromantismi ajajärgul 19./20. sajandi vahetusel otsiti looduspildis eelkõige kunstniku meeleseisundi peegeldust. Maastiku objektiivne ja natuuritruu jäädvustamine polnud oluline. Uusromantismis elustusid mitmed 19. sajandi romantismi maastikumotiivid, kuid uute nüanssidega. Eripäraseks kujunes Põhjamaade 1890. aastate maastikumaal, milles realismi kogemus põimus sümbolismi mõjudega ning erilist tähelepanu pöörati põhjamaisele loodusele iseloomulikele motiividele.

Uusromantiliste maastikumotiivide puhul peeti tähtsaks kujutatatu meeleolu. Meeleolumaastiku tunnusteks saame pidada looduse salapära ning emotsionaalsuse rõhutamist ning realistliku ja sümbolistliku lähenemise põimumist. Eesti kunstis võime meeleolumaastikest rääkida siiski tinglikult. Kui Põhjamaade ja saksa kunstis oli meeleolumaastik juba omas ajas esinev mõiste, siis eesti kunstis see nii selgelt teoreetiliselt ei väljendunud. Eesti kunstist leiab küll meeleolumaastikega sobituvaid näiteid, kus natuurist lähtuvas motiivis on stiliseeringu ning tunderõhkude kaudu esile toodud salapärane tunnetus (nt Triigi “Vana aed”, Tomasbergi maastikud). Ajastu laiema teemaga – kunstniku subjektiivse meeleolu väljendamisega - haakuvad eesti kunstnike loodusmotiivid küll.

Uurides kohti, mis eesti kunstnike loodust kujutama inspireerisid, muutuvad oluliseks reisipaigad. Reisimise ruum oli eesti kunstnike maastikupiltides olemas, võõrad motiivid moodustasid olulise osa maastike koguarvust 20. sajandi alguskümnendil. Eesti kunstnike rändamine oli linnakeskne. Rohkem viibiti linnades, kust aeg-ajalt küll eemale loodust maalima sõideti. Reisimise ruumis jäi peale praktiline soov õppida ja näha kunsti. Otseselt uute motiivide järgi sõideti vähem, looduse pärast mindi Ahvenamaale ja Norrasse. Samas on oluline veelkord rõhutada, et eesti kunstnike Norra reisides kajastus Euroopas laiemalt moes olnud Põhjamaade kunsti ning põhjamaise looduse eelistus.

Tõdedes, et eesti kunstnikud reisisid ja õppisid linnades, tekib küsimus linnamotiivide esindatusest uuritava perioodi kunstis. Linnamotiivide juures on täheldatav kahetine tendents. Ühelt poolt hinnati suurlinnade kultuuri ja võimalusi, kuid linnamotiive praktiliselt ei kujutatud. Linnamotiivid on olemas (nt Koorti, Tassa Pariisi pildid), kuid neil näeme vaikseid aguleid, parke, mitte suurlinlikku saginat. Sellises motiivivalikus võis olla määrav uusromantiline meelsus, loodusmüstitsismi eelistamine argielu teemadele. Seejuures tuleb aga toonitada, et eesti kunstis ei ole põhjust rääkida teadlikust maaelu väärtustamisest vastukaaluks linnale, nagu oli iseloomulik saksa ja Põhjamaade kunstile.

Põhjamaaisusest saab rääkida kindlate maastikumotiivide kaudu. Põhjamaaisuse kategooriale vastavad põlislooduse motiivid, eelkõige mets. 19. sajandi lõpu Põhjamaade sümbolistliku maastikumaali tunnusmotiiv *põhjavalgus* ei ole eesti kunstis nii selgelt esindatud. Rohkem on eesti kunstnike maastikes põhjust esile tuua romantilist päikeseloojangu meeleolude rõhutamist. Kallise päikesepildid, kus päike on elujõu andja, ei kannu motiivina mitte niivõrd põhjamaist, kui romantilist ja juugendlikku vaimu.

Metsamotiivide juures eristus põhjamaisem (Triik) ning saksa romantismist mõjutatum (K. Raud) käsitlus. Huvitav on seejuures ajastu eesti luules esile toodud *metsa kui piiri* kujundi kokkulangevus Triigi ja Raua metsapiltide meeleoluga. Triigi maastike juures mängib põhjamaisele põlislooduse kujundile kaasa ka inimtühjus. K. Raua saksa kunstist pärit eeskujud on ilmsemad *Rändaja* motiivis, mis tähistab inimese ja looduse vahekorda, kinnitades romantilist vastandust läbi kaheplaanilise ruumi, kus igatsuslikud kaugused on eraldatud esiplaani argisusest. Uusromantilist tunnetust kannavad ka Tomasbergi veemaastikud, kus on eriline roll peegeldavatel veepindadel, mis loovad unistusliku meeleolu.

Eesti kunstnike endi suhtumine Põhjamaade kultuuri ja kunsti sunnib põhjamaaisuse ajastu teemaks ülendamisel siiski ettevaatlikkusele. Põhjamaade kunsti hinnati, kuid ainult selle eeskujuga ei tahetud piirduda. Otseseid kunstnikult kunstnikule mõjutusi on maastikumotiivide puhul vähe, kuid ühisosa eesti ning Põhjamaade kunstnike looduspiltide vahel on olemas. Selleks võib lugeda põhjamaise looduse imetlust. Oluline on tähelepanek, et kui Põhjamaade kunstnikud avastasid sümbolistlikku tunnetust oma kodumaa loodusest, siis Eesti kunstnikud jõudsid selleni võõraste paikade mõjul Ahvenamaal, Norras jm.

Nii, nagu kunstistiilide puhul saame me harva kõnelda puhastest näidetest, on ka motiivides liitunud eri kihistused ning stiilitunnused. Selgemad ja puhtamad põhjamaise maastikumotiivi näiteid jäävad üksikute kunstnike loomingusse. Põhjamaiseid, sümbolistlikke ning uusromantilisi maastikukujundeid on palju, kuid puudub üks motiiv, mis erinevate kunstnike töid ühendaks. Omamoodi ajastu tunnusmotiiviks tõuseb aga maastikuruumi

rõhutatud kaheplaanisus, mida iseloomustasime *läbi puude* vaatenägu ning mille juures on sümbolne unistuslike kauguste ja esiplaani reaalse kogemuse vastandus.

Rahvusromantism avaldus vähesel määral Eesti maastiku kujutamisenä. Kodumaised maastikke on ehk isegi üllatavalt vähe, arvestades perioodi rahvusromantilist meelsust. Kunstnike viibimine võõrsil oli siin esmane põhjus, kuid oma osa oli ka modernismelsete kunstnike rahvuslikkuse avaramal mõistmisel ning sümbolistlik-subjektiivsete meeleolude toonitamisel looduspildis. Samas oli 20. sajandi alguskümnenditel kunsti rahvuslikkuse ümber toimunud aruteludes päevakorral nõue Eesti aineliste tööde järele, mis hõlmas ka ootust Eesti maastiku jäädvustamise järele.

Rahvusromantilisi talumaastikke kujutas 1910. aastatel Ants Laikmaa. Tema Eesti motiivid jäid aga omaaegses arvustuses tähelepanuta, põhjuseks eelkõige Konrad Mägi Eesti maastike võimsam avalööök. Esimesena Eesti maastikule keskendunud Konrad Mägil oli rahvusliku kunsti küsimustega vähe tegemist. Kuigi Mägi ei maalinud maastikku eriliselt eestilikuna, vaid pigem rohkem lähtuvalt oma siseilmast, aktsepteeris retseptioon Mägi värvikirevad nägemused üllatavalt kiiresti omamoodi Eesti maastiku etalonina. Mägi maastikud jäävad aga juba välja uusromantilistest meeleoludest ja motiividest.

1919. aasta jääb uusromantiliste kunstisuundumuste lõpuajaks. Uusromantiliste looduspiltide koondmotiiviks eesti kunstis võime pidada metsa, kui salapärase ja suletud, põlist ja puutumatu, minevikulist ja põhjamaist ruumi. Et metsa tajuti mingi üldisema romantilise kujundina ning teatud mõttes sünonüümina romantilisele looduspildile, mis 1919. aasta Eesti kunsti ülevaatenäitusel Siuru-seltskonna poolt igapäevaks mõisteti, sellele viitavad August Gailiti sõnad sama näituse arvustusest: “Ikka veel seisab melanholne Juhan Liivi paks mets ees ning üle selle metsa pole midagi näha. Aga meie kunstnikud on liig jõuetud, et metsa eest maha raiuda.”

Kasutatud kirjandus ja allikad

Allikad

Eesti Kultuurilooline Arhiiv (EKLA) Eesti Kirjandusmuuseumis:

f 245 m 40:1 Ants Laikmaa, kolmkümmend üheksa kirja F. Tuglasele, 19.III.1907-28.VIII.1942

f 275 m 16:17 Aleksander Tassa, seitse kirja Johannes Aavikule, 5.IV.1903-21.IV.1909

f 173 m 9:24 Jaan Koort, kolmkümmend seitse kirja K. E. Söötile, 7.VIII.1908-15.IV.1931

Kirjandus

Abel, Tiina. Jaan Koort maalikana. – Kunst, 1984, nr 63/1, lk 17-19

Abel, Tiina. Akadeemiliselt realismilt moodsamate kunstivoolude suunas arenemise võimalustest eesti kunstis (Paul Raua etüüdide alusel). - ENSV Riikliku Kunstimuuseum. Kogude teatmik. Artiklid 1985. Tallinn, 1987, lk 28-39

Abel, Tiina. Mõnedest realismi avaldusvormidest 19. sajandi teise poole eesti kunstis. – Kunstist ja kunstielust Eestis 19.sajandil. Eesti NSV TA Ajaloo Instituut. Tallinn, 1988, lk 2-37

Adams, Ann Jensen. Competing Communities in the “Great Bog of Europe”: Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting. – Landscape and Power. [1. 1994] Ed. by W. J. T Mitchell. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2002, p 35-76

Alle, August. Eesti kunsti ülevaatenäitus. - Sotsiaaldemokraat, 1919, 20. juuli

Andrews, Malcolm. Landscape and Western Art. Oxford University Press, 1999

Ants Laikmaa [Kataloog, eessõna H. Läti], 1966

[**Aren, Peet.**] P. A. Ääremärkused. – Päevaleht, 1916, 9. aprill

Barthes, Roland. “Sinine reisijuht”. – Barthes, Roland. Mütoloogiad. [1. 1957] Varrak, 2004, lk 140-144

Bermingham, Ann. Landscape and ideology. The English Rustic Tradition, 1740–1860. London: Thames & Hudson, 1987

Bordo, Jonathan. Picture and Witness at the Site of the Wilderness. – Landscape and Power. [1. 1994] Ed. by W. J. T Mitchell. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2002, p 291-315

- Brettell, Richard R.** Modern Art 1851–1929. Capitalism and Representation. Oxford University Press, 1999
- Börsch-Supan, Helmut.** Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870. München: Verlag C. H. Beck/Deutscher Kunstverlag, 1988
- Clark, Kenneth.** Landscape into Art. [1. 1949] London: John Murray, 1976
- Dabrowski, Magdalena.** French Landscape. The Modern Vision 1880–1920. New York: The Museum of Modern Art/ Harry N. Abrams, 1999
- Eesti ajakirjanik.** “Eesti” otsimisel – Postimees, 1909, 16. august
- Eesti luule antoloogia aastaist 1637-1965.** Koost. P. Rummo. Tallinn: Eesti Raamat, 1967
- Eesti postkaart 1894-1994.** Koost. V. Vende, R. Loodus. Tallinn: Olion, 1995
- Einecke, Claudia.** Das sous-bois: Motiv und Strategie der Natürlichkeit. – Rücksicht: Festschrift für Hans-Jürgen Imiela zum 5. Februar 1997. Mainz: Schmidt, 1997, S. 129-139
- Erm, Voldemar.** J. Köleri käsitus eesti ajakirjanduses 19. sajandil. - Eesti maalikunstnike. Johann Köleri loomingu probleeme. Tallinn, 1983
- Eschenburg, Barbara.** Landschaft in der deutschen Malerei. Verlag C. H. Beck, 1987
- Gailit, August.** Kunstnikkude ülevaatlik paraad. – Postimees, 1919, 24. juuli
- Gens, Leo.** Jaan Koort. Tallinn: Kunst, 1964
- Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918.** Hrsg. v. H. Olbrich. Leipzig: Seemann, 1988
- Green, Nicholas.** Rustic retreats. - Reading Landscape: Country, City, Capital. Ed. by S. Pugh, Manchester University Press, 1990, p 161-176
- Grünthal-Ridala, Villem.** Valitud värsid. Koost. O. Kruus. Tallinn: Eesti Raamat, 1986
- Gunnarsson, Torsten.** Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century. New Haven, London: Yale University Press, 1998
- Gunnarsson, Torsten.** Äussere und innere Landschaft. Über den Durchbruch der Stimmungskunst in Schweden. - Landschaft als Kosmos der Seele. Wallraf-Richartz-Museum [Kataloog], Köln, 1998, S. 77-87
- Haftmann, Werner.** Malerei im 20. Jahrhundert. München: Prestel-Verlag, 1954
- Hallas, Karin.** Eestlane ja suurlinn. - Kunstiteaduslikke uurimusi 8, Tallinn, 1995, lk 90-121
- Hamilton, George Heard.** Painting and Sculpture in Europe. 1880-1940. [1. 1967] Penguin Books, 1984
- Harrison, Charles.** The Effects of Landscape. - Landscape and Power. Ed. by W. J. T. Mitchell. Chicago, London: University of Chicago Press, 1994, p 203-239
- Hennoste, Tiit.** Hüpped modernismi poole: Eesti 20. sajandi kirjandusest Euroopa modernismi taustal. 5. loeng. - Vikerkaar, 1994, nr 3, lk 41-49

- Herbert, Robert L.** Barbizon Revisited: essay and catalogue. Yale University [Kataloog]. [New York] : Clarke & Way, 1962
- Hinnov, Virve.** Paul Raud. 1865-1930. Tallinn: Kunst, 1966
- Hinnov, Virve.** Esimesed eesti kunstinäitused. - Tartu Riikliku Kunstimuuseumi almanahh 3, Tartu, 1972, lk 9-24
- Hinnov, Virve.** Johann Köleri kodumaaainelised teosed. – Eesti maalikunstnikke. Johann Köleri loomingu probleeme. Tallinn, 1983, lk 62-68
- Horst, Ludwig.** Münchner Landschaftsmaler im 19. und frühen 20. Jahrhundert. – Weltkunst, 1985, N 20, S. 3004 -3017
- Juugend Eestis.** [Kataloog, eessõna M. Levin]. Tallinn, 1978
- Kangilaski, Jaak.** Sajandivahetuse kunstiajaloo põhimõistetest. – Kunstiteadus. Kunstikriitika. 6. Tallinn, 1986, lk 5-16
- Kangilaski, Jaak.** Norra rahvusromantilisest kunstist. - Akadeemia, 1989, nr 7, lk 1839-1851
- Kangro-Pool, Rasmus.** Eesti kunsti ülevaatenäitus 1919.a. - Postimees, 1919, 28. juuli
- Karjahärm, Toomas. Sirk, Väino.** Eesti haritlaskonna kujunemine ja ideed 1850-1917. Tallinn:Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1997
- Katschalova, Tatjana.** Die Landschaft in Lettland um 1900. – Studium zur Kunstgeschichte in Estland und Lettland. Homburger Gespräche. Heft 15, 1997, S. 133-144
- Kent, Neil.** Light and Nature in Late 19th Century Nordic Art and Literature. Acta Univ. Ups., Ars Suetica 13, Uppsala, 1990
- Kepp, Õnne.** Mets ja metsamõte klassikalises eesti lüürikas. Allikad, liigitus, isikupära. – Mis on see ise: tekst, tagapõhi, isikupära. Collegium Litterarium 11. Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 1999, lk 345-369
- Klavins, Eduards.** Features of Neo-Romanticism in Latvian Visual Art at the Turn of the 20th Century.[Summary] – Materiāli Makslas Vēsturei. Romantisms un neoromantisms latvijās mākslā. Rīga: Izdevniecība AGB, 1998, p 122-123
- Kodres, Krista.** Rahvuslik identiteet ja selle vorm. Sada aastat otsinguid. – Akadeemia, 1995, nr 6, lk 1136-1161
- Kolmas Eesti kunstinäitus Tartus, Tallinnas ja Pärnus 1910. a.** [Kataloog, eessõna B. Linde]
- Komissarov, Eha.** Valged ööd. - Teater. Muusika. Kino., 1985, nr 7, lk 96
- Komissarov, Eha.** Ants Laikmaa ja rahvusromantism - ENSV Riiklik Kunstimuuseum. Kogude teatmik. Artiklid 1986. Tallinn, 1988, lk 12-15

- Kompus, Hanno.** Eesti kujutav kunst 1916. - Eesti Kirjanduse Seltsi Aastaraamat IX, Tartu, 1917, lk 125-154
- Konrad Mägi.** [Kataloog, koost. T. Nurk]. Tartu Riiklik Kunstimuuseum, 1969
- Kunstileksikon.** Arhitektuur, skulptuur, maalikunst, graafika, fotograafia, tarbekunst, sisekujundus. [1. 1995] Koost. M. Bernhard, G. Bodmer, M. Bogner jt. Tallinn: Kunst, 2000
- Laikmaa, Ants.** Kas tõesti mina? Kirjad läbi elu. Koost. V. Tiik. Tartu: Ilmamaa, 2001
- Lamp, Ene.** Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2004
- Levin, Mai.** Aleksander Tassa kirjad Friedebert Tuglasele. - ENSV Riiklik Kunstimuuseum. Kogude teatmik. Artiklid 1982. Tallinn, 1984, lk 10-21
- Levin, Mai.** Ants Laikmaa tähtpäeva puhul. - ENSV Riiklik Kunstimuuseum. Kogude teatmik. Artiklid 1985. Tallinn, 1987, lk 35-39
- Levin, Mai.** Rahvusromantism Eestis. – Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum. Kogude teatmik. Tallinn, 1988, lk 3-15
- Linde, Bernhard.** Wäikesed läbilõiked Norra kunstist - Eesti Kodu, 1910, nr 17, 18, 20
- Lipp, Wilfried.** Der Wanderer. Anmerkungen zu einer Real- und Kunstfigur der Frühmoderne. – Kunstihistorisches Jahrbuch Graz. 23. Hrsg. v. G. Pochat, B. Wagner. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1987, S. 122-145
- Loodus, Rein.** Kunstielu Eesti linnades 1900-1918. Tallinn, 1994
- Lucie-Smith, Edward.** Symbolist Art. [1. 1972] London: Thames and Hudson, 1997
- Luiga, Juhan.** Eesti kunsti näitusel. - Päevaleht, 1909, 17. september
- [**Luiga, Juhan.**] J. L. III Eesti kunstinäituselt. Maastik. – Päevaleht, 1911, 4. jaanuar
- Lukkarinen, Ville. Waenerberg, Annika.** Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2004
- Lübbren, Nina.** Rural artists' colonies in Europe 1870-1910. Manchester University Press, 2001
- Mansbach, Steven A.** Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939. Cambridge University Press, 1999
- Mitchell, W. J. T.** Imperial landscape. - Landscape and Power. Ed. by W. J. T Mitchell. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994, p 5-34
- Moser, Claes.** Swedish realism and symbolism 1880 to 1920. - The Swedish Vision. Landscape and Figurative Painting 1885-1920 [Kataloog], Stockholm, 1985, p 11-18
- [**Mändmets, Jaan.**] J. M. Tunnikene kunstinäituse ruumides. – Päevaleht, 1916, 1. aprill
- Nasgaard, Roald.** The mystic North: symbolist landscape painting in northern Europe and North America 1890-1940. Art Gallery of Ontario, University of Toronto Press, 1984

- Nirk, Endel.** Kaanekukk. Tallinn: Kunst, 1977
- Northern light: realism and symbolism in Scandinavian painting 1880-1910** [Kataloog]. Ed. by K. Varnadoe. New York: The Brooklyn Museum, 1982
- Nowald, Inken.** Wie Maler den Wald gesehen. – Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald. [Kataloog]. Berlin, 1987, S. 95-102
- Nurk, Tiina.** Eesti kunstiõpilased Stieglitzi kunsttööstuskoolis. – Tartu Kunstimuseumi Almanahh 3. Tartu, 1972, lk 36 - 44
- Oskar Kallis 1892-1917** [Kataloog]. Koost. M. Levin, M. Toom, Tallinn, 1992
- Paris, Rudolf.** Konrad Mägi. Tartu, 1932
- Petersen, Lise Serritslev.** Skandinavische Landschaftsmalerei. - Landschaft als Kosmos der Seele. Wallraf-Richartz-Museum [Kataloog], Köln, 1998, S. 11-18
- Pezold, Leopold.** Kolme Eestimaa kunstniku rännuaastad. Gustav Adolf Hippus, August Georg Wilhelm Pezold, Otto Friedrich Ignatius. Tlk, eessõna A. Lõugas. Tallinn: Kunst, 1994
- Pihlak, Evi.** Vähetuntud lehekülgi Eesti kunstist. Balder Tomasberg. - Kunst, 1967, nr 1, lk 40-46
- Pihlak, Evi.** Nikolai Triik. Tallinn: Kunst, 1969
- Pihlak, Evi.** Aleksander Tassa kunstnikuna. – Kunst, 1970, nr 3, lk 23-35
- Pihlak, Evi.** Konrad Mäe tulek Eesti kunsti. – Kunst, 1978, nr 54/4, lk 24-26
- Pihlak, Evi.** Konrad Mägi. Tallinn: Kunst, 1979
- Pihlak, Evi.** Ado Vabbe - kordumatu peatükk eesti kunstis. - Ado Vabbe. Tallinn, 1993
- Pullat, Raimo.** Eesti linnad ja linlased XVIII sajandi lõpust 1917. aastani. Tallinn: Eesti Raamat, 1972
- Puttfarken, Thomas.** The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800. New Haven, London: Yale University Press, 2000
- Raam, Villem.** Ants Laikmaa loomingu arengujooni. – Looming, 1941, nr 5/6, lk 562-576
- Raud, Kristjan.** (F. Matwey ainetel). Vene kunstnikud-modernistid. - Noor-Eesti, 1910/11, nr 5/6, lk 471-478
- The Romantic Spirit in German Art. 1790-1990** [Kataloog]. Ed. by K. Hastley, H. M. Hughes, P-Kl. Schuster, W. Vaughan. London: Thames & Hudson, 1994
- Rosenblum, Robert.** Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko. London: Thames & Hudson, 1975
- Roskill, Mark.** The Languages of Landscape. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996

- Roters, Eberhard.** Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft. Köln: DuMont, 1995, S. 67-91
- Rothe, Friedrich.** Deutscher Wald um 1900. – Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald.[Kataloog]. Berlin, 1987, S. 69-73
- Saito, Yoriko.** Looduse väärtustamisest. – Vikerkaar, 1999, nr 2-3, lk 76-90
- Sarapik, Virve.** Keel ja kunst. Tallinn: Virgela, 1999, lk 265-304
- Schama, Simon.** Landscape and memory. New York: Alfred A. Knopf, 1995, lk 81-100
- Semper, Johannes.** Noor-Eesti ja kunst. – Kümme aastat. Noor-Eesti 1905-1915. Tartu, 1918
- Semper, Johannes.** Eesti ülevaatlik kunstinäitus. – Võitlus, 1919, 21. juuli
- Sirkel, Enna.** Ühe “Koidu ja Hämariku” lugu. Oskar Kallise kirjad. – Eesti Kunstimuuseum. Kogude teatmik 1988. 1990, lk 42-46
- Smrekar, Andrej.** Slovene early modernism. - National Gallery of Slovenia. Guide to the permanent Collection. Painting and Sculpture in Slovenia from 13th to the 20th Century. Ed. by B. Jaki. Ljubljana, 2004
- Tooming, Peeter.** Tähelepanu, pildistan! Eesti foto minevikust 1840 –1940. Tallinn: Kunst, 1986
- Traeger, Jörg.** Die Kirche der Natur. Kunst und Konfession in der romantischen Epoche. – Kunst um 1800 und die Folgen. Hrsg. v. Chr. Beutter, P. C. Schuster, M. Warnke. München, 1988, S. 181-196
- Treier, Heie.** Kohalik modernsus kunstis. Eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil. Doktoritöö. Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut, 2004
- Tuglas, Friedebert.** Üks Põhjamaa pärli. – Noor-Eesti ajakiri, 1910/11
- Tuglas, Friedebert.** Felix Ormusson. Valik novelle. Teosed II. Tallinn, 1957
- Tuglas, Friedebert.** Mälestusi Konrad Mäest. – Tuglas, Friedebert. Valik kriitilisi töid. Teosed VII. Tallinn, 1959, lk 473-474
- Vaga, Alfred.** Nikolai Triik. Kunstniku 40-da sünnipäeva puhul. – Looming, 1924, nr 6 (7), lk 449-460
- Vaga, Alfred.** Konrad Mägi. – Looming, 1925, nr 7, lk 553-558
- Vaga, Alfred.** Aleksander Uurits. Tartu, 1938
- Vaga, Voldemar.** Maastik Eesti maalikunstis. – Looming, 1941, nr 3, lk 281-293
- Vaga, Voldemar.** Kunst Tartus 19. sajandil. Tallinn: Kunst, 1971
- Vaga, Voldemar.** Kunst Tallinnas 19. sajandil. Tallinn: Kunst, 1976

- Valk-Falk, Endel.** Konrad Mäe maalide säilivusest ja restaureerimisest. – ENSV Riiklik Kunstmuuseum. Kogude teatmik. Artiklid 1979. Tallinn, 1980, lk 75-84
- Valkonen, Markku.** Kultakausi. Porvoo, Helsinki: WSOY, 1995
- Varnadoe, Kirk.** Nationalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art. - Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910. [Kataloog] Ed. by K. Varnadoe. New York: Brooklyn Museum, 1982, p 13-15
- Vaughan, William.** Romanticism and Art. [1. 1978] London: Thames & Hudson, 1994
- Vaughan, William.** German Romantic Art Abroad. - Romantic Spirit in German Art 1790 – 1900. [Kataloog] Ed. by K. Hartley, H. M. Hughes, P.-Kl. Schuster, W. Vaughan. Thames & Hudson, 1994, S. 53-61
- Vaughan, William.** Symbolische Landschaften. – Seelenreich. Die Entwicklung der deutschen Symbolismus 1870-1920. [Kataloog] Hrsg. von I. Ehrhardt, S. Reynolds. München, London, New York: Prestel, 2000, S. 79-87
- Viioja, Lehti.** Kristjan Raud 1865-1943. Looming ja mõtteavaldused. Tallinn: Kunst, 1981
- Viioja, Lehti.** Eesti kunstist ja kunstikäsitusest 19. sajandi lõpust kuni aastani 1916. Uurimusi Eesti kunstist ja kunstielust. Tallinn, 1993
- Väike Köleri sõnastik.** Koost. A. Allas, T. Abel. Tallinn: Eesti Kunstmuuseum, 2001
- Wedewer, Rolf.** Landschaftsmalerei. Zwischen Traum und Wirklichkeit. Idylle und Konflikt. Köln: DuMont, 1978
- Wolschke-Bulmahn, Joachim.** Auf der Suche nach Arkadien: zu Landschaftsidealen und Formen der Naturanneigung in der Jugendbewegung und ihrer Bedeutung für die Landespflege. München: Minerva-Publ., 1990
- Wood, Christopher.** Paradise lost. Paintings of English Country Life and Landscape. London: Barrie & Jenkins, 1988
- Wood, Christopher.** Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape. Reaktion Books: London, 1993
- Üprus, Helmi.** Päikesemängud. Tallinn: Kunst, 1976

Lisad

Summary

Nature in picture: Landscape motifs in Estonian art 1890-1919

There are different ways to approach landscape in art. The present study is inspired by an interest in single motifs and in their symbolic meaning in Estonian art during the years 1890-1919.

These years are known as a formation period for the national school of Estonian art. The period is characterised by a combination of several influences and stylistic treatments. One can notice elements of impressionism, open-air painting, art nouveau etc. in the artworks of the period. The basic movement of that time was Neo-Romanticism which included Symbolism and National Romanticism. Neo-Romanticism paid more attention to the subjective mood than to the objective depiction of the nature. Neo-Romanticism preferred hidden and symbolic meanings in landscape motifs. Therefore there is every reason to take a closer look at the landscape motifs of this period.

The Master's Thesis continues a Bachelor project which concentrated only on paintings. Now, drawings were added to the selection of motifs. A more thorough introduction is given to the history of landscape types and motifs from the Renaissance until the beginning of the 20th century. Also, some theoretical issues are raised, concerning the different approaches to landscape painting in art history.

The main question is: are there any landscape motifs in Estonian art in 1890-1919 that could be regarded as characteristic of the whole period. Secondly, the problem of northern influences and the question of special Nordic-ness, a Nordic mood in the landscape motifs of Estonian artists, will be analysed. As a result, the varieties and particularities of landscape motifs in Estonian art should be recognized.

The method is as follows. The basic term – ‘motif’ – is understood in both a narrower (as an element of a picture) and a wider sense (as a theme of a picture – for example *Estonian motif*). The choice of motifs as well as the development of motifs is very much intertwined with the history of the landscape genre. Therefore, it is difficult to make a strict distinction between landscape as a genre and a landscape motif.

In dealing with motifs, the main method has been a comparison between motifs of different countries and artists. Otherwise, the combination of different approaches is used. At first, a wider historical background of the motif is given, followed by an interpretation of the

work of an Estonian artist. It should be emphasised that the author's interpretation does not aim to restore the intention of the artist. In addition to motifs of visual art poems from Estonian literature are used as illustrative material about the ideas of nature in the beginning of the 20th century.

When speaking about motifs, one cannot escape the question of possible influences and the spread of motifs. In that case, it should be remembered that the similarities found in the works of different artists of different countries do not always testify to a following or a borrowing of a motif. However, similar motifs or, especially, their similar treatment can be taken as a testimony to similar ideas and movements in art.

The present paper is divided into four chapters. The first chapter gives an introduction to the subject. The development and change of landscape types and motifs from the Renaissance until the 20th century is viewed. The first chapter also deals with the 19th century art in Estonia, concentrating on the main tendencies and motifs.

The second chapter gives a closer examination of landscape motifs in connection with the themes of mood, travelling and city/country relationship. Thus, the relationships between landscape and mood, landscape and place and landscape and city are discussed in this chapter.

The third chapter is the main part of the paper. It consists of an examination of five motifs: wood, lonely tree, waterscapes, summer night/the sun and wanderer. In every case the Nordic atmosphere is under special attention. The idea of Nordic-ness in general and the opinions of Estonian artists about Nordic art and culture will be analysed as well.

The last chapter deals with the ideological side of landscape, concentrating on the landscape as a representation of nationality. What was the position of Estonian local scenery in the period of National Romanticism? Art criticism and reception of the art exhibitions reveal different opinions in these questions.

The main sources for the present study have been the works of art by Estonian artists from the Estonian Art Museum and the Tartu Art Museum. Exhibition catalogues with articles about Nordic art, especially about landscape painting in the turn of the 19/20th century, have also been very helpful and have allowed to draw broader parallels. Monographs about landscape painting have been a useful source for motifs as well, because the number of studies based only on motifs of landscape is rather limited. Two authors who have been especially inspiring are Roald Nasgaard and Torsten Gunnarsson who have both written about the Northern symbolist landscape painting at the turn of the 19/20th century.

Conclusions. Through the history of art, in different times and periods, one can find certain motifs which are especially characteristic of a certain period. Motifs change and become common during the time. This could be also said about the very end of the 19th century when the Neo-Romantic movement caused revival of many romantic motifs but with new nuances.

The atmosphere of Neo-Romanticism also influenced the landscape motifs of Estonian art between 1890 and 1919. Mood landscape was a notion used by artists and art critics in Germany and in Sweden already at the end of the 19th century. In Estonia, the theoretical understanding of mood was not so clear. There existed no such term in the art criticism of those days in Estonia. However, the emotional level as well as the artist's subjective interpretation of nature was very much valued by Estonian artists. A subjective mood or something hidden and unsaid is found in quite many landscape scenes of those days. N. Triik's mysterious "Old garden" can be taken as an example of the mood painting.

Travelling abroad was very important for Estonian artists at the turn of the 19/20th century. Estonian artists visited art centres like Paris, which was the dream-city of the time. St. Petersburg, Munich and Helsinki were also important destinations. All these cities offered culture and opportunities for studies. Thus Estonian artists travelled not so much because of the new motifs as because of the studies. Still, in two cases we can talk about travelling for nature – these were trips to Norway and Aland (Finland). This happened in connection with an overall admiration for Nordic culture and nature which was in fashion in those days.

However, the time spent in big cities did not result in many cityscapes. It is also remarkable that the few city motifs by Estonian artists of that period represent not the modern and busy side of a city, but rather historical and idyllic scenery, like suburbs or parks and the palaces of Paris. Thus we may say that Neo-Romantic attitudes led the artists towards the romantic past and nature-like motifs even in the cities. In Western-European art, especially in German art, the opposition between nature and city was an essential feature of the period. Primeval nature and peasant life was seen as a refuge from urbanisation and industrialisation. As this was not yet a problem in Estonian agricultural society, there is not much reason to talk about such an escape into nature in Estonian art.

Nordic-ness of the landscape motifs was tested in the third chapter. The results were various. The most common motif of Nordic-ness, a wood, is essential to the works of Nikolai Triik. Kristjan Raud was more influenced by German art. His motifs of wood have a strong romantic atmosphere. The motif of wanderer is also essential in K. Raud's work. In his works there can very often be noticed a figure that is contemplative before nature (*Rückenfigur*). The

works of both artists share a common feature – wood functions as a border between two worlds, between dreams and reality. Such a structural duality in landscapes can be seen as a general characteristic feature in the period's art. Also the motif of water surface, which carries allusions to dreams and longings, can be interpreted as a borderland of two worlds: reflections and reality. (Works of Balder Tomasberg are the best examples)

The key-motif of the Northern symbolist landscape painting is said to be the Northern light. There have been very many exhibitions dealing with this phenomenon. In Estonian art this motif does not have such direct resonance. The romantic lightening heightens the mood of the landscapes. The twilight scenes are also quite common. The motif of sun (Oskar Kallis) represents parallels with romantic and art-nouveau symbols, not so much with the Nordic atmosphere.

Regarding the Estonian artists' thoughts and ideas about Nordic culture and art, there are different opinions. This does not allow taking the Nordic-ness as the only characteristic feature of the period's Estonian art. Estonian artists evaluated Nordic art and culture, but still they were more orientated towards Paris and French art. More positive opinions could be found about Nordic nature. Especially the time spent in Åland prompted admiration for its nature. This feeling of nature as a symbolic space could be said to be the most important common feature between Estonian and Nordic artists. With one difference – when Nordic artists found inspiration from their homeland, Estonian artists were more inspired by foreign places. However, motifs of Nordic nature and its special atmosphere did not inspire all Estonian artists. Also, no single motif that unites all the artists of the period can be pointed out. It is more the symbolist atmosphere and the use of the double structure of landscape that could be taken as a *Leitmotif* of the period.

In the beginning of the 20th century, when young artists studied abroad, discussions and activity around the issues of national culture flourished in Estonia. In Estonian art the first two decades of the 20th century were the heyday of national romanticism, which brought to the art scene the stories of myths and stylisation based on folk art. Estonian scenery and its national essence remained still undiscovered. National Romanticism did not bring along an admiration for Estonian landscape motifs. Here again the Neo-Romantic vision of art that gave preference to subjective moods rather than to concrete and recognisable motifs can be "accused". As we mentioned before, Estonian artists spent the first decade of the 20th century abroad. They were physically away from Estonia, which is also an important explanation for the lack of Estonian motifs.

In the reception of art exhibitions of those days we may consider a certain conflict between the nationally-minded art reviewers and modernist artists. The first took the subject as one and the most important feature of an artwork that also decided whether this was national art or not. This so-called conservative side demanded also more motifs of national landscape. The modernist artists, on the other hand, valued internationality and did not agree to limit their scope only to national subjects.

Two different approaches to Estonian landscape can be illustrated with the example of two artists – Ants Laikmaa and Konrad Mägi. A. Laikmaa, who had travelled and painted in many European countries, developed later in his career also an archaic vision of Estonian countryside. He painted very many motifs from his native Läänemaa, always with an old-fashioned farmhouse on the horizon. Laikmaa's vision of Estonia continued a tradition that had begun in the 19th century with Johan Köler, who also painted his birthplace with a romantic glow in the sky and with a farmhouse. Laikmaa's portraits of farmhouses that incline towards a typical Estonian landscape did not get much attention from the art critics in 1919. One of the reasons was that the artist Konrad Mägi had created a more modern, colourful and impressive vision of Estonian landscape. Mägi himself was not interested in national subjects in art. However, he became the first painter who concentrated on landscape and on Estonian motifs. Mägi was called the discoverer of Estonian landscape.

The year 1919 marks the end of Neo-Romanticism in Estonian art. Young critics did not care so much about romantic attitudes and mystic nature which they considered as something old-fashioned and burdening for modern life and futurism. In the following extract of an article of 1919 the romantic attitude is symbolised by wood that had become an obstacle for the new winds and paths: *“The dark and melancholic wood is still standing and nobody can look over it. But our artists are too weak to cut this wood down“* (August Gailit).