

Rahvussotsialistlik ja rahvuslik Saksa okupatsiooni aegsetes kunstikirjutistes

Kristel Valk

Sarnaselt kameeleonile värvub rahvuslus vastavalt kontekstile.¹

– Anthony D. Smith

Käesoleva artikli eesmärk on kõnelda rahvuslusest 1941.–1944. aasta Saksa okupatsiooni tingimustes Eesti ajakirjanduses ilmunud kunstikirjutiste näitel. Mainitud ajal ilmus Eestis üksnes kaks üleriiklikku ajalehte, “Eesti Sõna” ja “Postimees”, lisaks sakslastele suunatud “Revaler Zeitung”.² Need olid ühtlasi pea ainsad väljaanded, milles kunstist kirjutati ning need on seetõttu ka käesoleva käsitluse peamine allikaline alus. Olen otsustanud käsitleda kunsti kommunikatiivset külge vastavas ajas, loobudes konkreetsete teoste analüüsist. Niisiis ei tule siit artiklist otsida vastust küsimusele, kas sõja-aastate kunst oli rahvuslik või mitte, ega ka küsimusele, kas kunstnikud taotlesid oma loomingus rahvuslike eesmärgi, küll aga seda, kuidas kunsti neil aastail käsitleti, kuidas seda mõisteti, mida sellelt oodati, ehk teisisõnu – kuidas kunst toimis kujunenud ideoloogilis-poliitilises kontekstis. Arutlusele tuleb probleem, mil määral on neid käsitlusi võimalik rahvuslusega seostada, samuti see, mida peeti silmas mõiste *rahvuslik kunst* all.

Epiteet *rahvuslik* on olnud semantiliselt avatud, seda on kasutatud vasakult ja pare-

malt, see on lakmuspaberina saanud külge äärmuslike tähendusi ning on võimaldanud teha vastandlike põhimõttelisi otsustusi. Sõnadel *natsism*, *natsionalism*, *rahvussotsialism*, *rahvuslus* on üks ja seesama etimoloogia, äärmiselt erinev emotsionaalne ja moralistlik varjund. Kes tahab kõnelda rahvusluse tumedamast poolest, ütleb natsionalism, võib-olla ka marurahvuslus, natsism, fašism, kes helgemast küljest – rahvus, isamaa, patriotism.

Kaasaja sotsiaalanthropoloogias on levinud seisukoht, et rahvus pole objektiivne nähtus, vaid kujuteldav kogukond (Benedict Anderson³), 19. sajandil intellektuaalide loodud ühiskondlik konstruktsioon (Ernest Gellner⁴). On ka teine seisukoht, mille kohaselt doktriin produtseeritud rahvusest piirdub nn. moodsa rahvuse ideestikuga ja jätab arvestamata modernismieelse etnilise identiteedi. Seda suunda esindavad ajaloolased otsivad moodsa rahvuse juuri hoopis kaugemast minevikust kui Prantsuse revolutsiooni aegsest ühiskonnast.⁵ Rahvusluse terminit kasutavad eri autorid eri kontekstides kord rahvuseid ja rahvusriike vorminud protsessina, kord konkreetse rahvuse eneseteadvuse ja tundmustena, rahvuse keele ja sümbolite süsteemina, ideoloogiana – sealhulgas kultuuri-

1 A. D. Smith, *National Identity*. Reno, Las Vegas, London: University of Nevada Press, 1993, lk. 79.

2 Vt. täpsemalt Saksa okupatsiooni aegse kunstielu kohta: K. Valk, *Kunstikirjutised Eestis Saksa okupatsiooni ajal 1941–1944*. Peaseminaritöö. Käsikiri Tartu Ülikooli kunstiajaloo õppetoolis. Tartu, 2000. Sisaldab kunstikirjutiste bibliograafiat.

3 B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso, 1995.

4 E. Gellner, *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

5 Vt. nt. A. D. Smith, *National Identity*; D. Langewiesche, *Nation, Nationalismus, Nationalstaaten in Deutschland und Europa*. München: C. H. Beck, 2000.

doktriinina, mis taotleb rahvuslike püüdluste realiseerimist, kord sotsiaalpoliitilise liikumisenä, mis on suunatud nn. rahvusliku tahte ja eesmärkide elluviimisele. Rahvuslust on peetud üleilmse rahu saavutamise võtmeks ja vastupidi, konfliktide, sõdade ja terrorismi põhjuseks. Sõltub tihti ideoloogi enda "rahvuslikust" huvist, kas ta näeb rahvusluses probleemi või selle lahendust. Niisiis on mõistel *rahvuslus* erinev sisu, erinev vorm, erinev hinnanguline kaal. Erinev on ka rahvusluse suhe riigiga: rahvuslus rahvusriigi ideoloogiana või rahvuslus kultuuridoktriinina. Ühel juhul on rahvuslus vahend ja riik eesmärk, teisel juhul on riik vahend ja rahvuskultuur eesmärk. Rahvuslus võib olla nii endassesuletud ja eraldatud kui ka ekspanstiivne ja agressiivne. Lubatagu siiski üldistavalt defineerida rahvuslust samast rahvusest inimeste kokkukuuluvustunde ilminguna, mis on seotud keelelise, kultuurilise, usulise, rassilise ja/või territoriaalse eneseteadvusega.

Rahvuslus Teise maailmasõja eelse Eesti oludes ja kunstis

Mõistmaks seda, mida tähendas rahvuslus Eestis aastatel 1941–1944, rahvussotsialistliku Saksamaa okupatsiooni ajal, ei saa piirduda üksnes kaasaegsete käsitlemustega, mida on tugevalt võrreldud Teise maailmasõja mälestus ja globaliseeruva ühiskonna arusaamad. Sestap püüame heita pilgu rahvusluse mõttelisele ja mõistelisele arengule sõjale eelnenud aastakümnetel.

Eestlust on ikka arendatud läbi kultuuri.⁶ Sajandeid suhteliselt monoliitse ühiskonnana kandis meie identiteeti talupoeglik maa-kultuur, mis väheste kokkupuutepunktide kiuste arenes omatahtsi ja paralleelselt baltisaksa linnakultuuriga. Eesti sootsiumi difrentseerumine koos maarahva haridusliku

tõusuga leidis aset 19. sajandil ning viis rahvuslikule ärkamisele, selle mõiste modernises tähenduses. Moderniseerimist vajab ka kultuur, kui võrd talupoeglikud traditsioonid näisid aegunud. Eestluse uuenenud identiteedi sümboliteks ja ühtsustunnet loovaiks rituaalideks kujunesid laulupeod, rahvaluule kogumine ja sinimustvalge trikoloor.⁷ Kujunes veendumus, et rahva eksistents on rajatud kultuuriväärtustele. Vältimatuks kujunes oma ja võõra mõtestamine, isegi kui paradoksaalselt palju võeti uue kultuuri ja rahvusliku traditsiooni loomisel eeskujuna balti aadli linnakultuurist. Rahvuslus ja kultuuri loome olid sest saadik teineteisega tihedalt seotud.

Sajandi alguse Noor-Eesti üleskutse eestluse kõrval ka euroopa identiteeti püüda laienendas kultuurilaenu ringi kohalikust provintslisest saksa traditsioonist põhjamaade ja prantsuse eeskujude poole. Siiski ei peaks siit tingimata järeldama, nagu oleks eestlus ja eurooplus kaks sootuks erinevat nähet, veel enam, nagu oleks eestlus ehk eesti rahvuskultuur selleks hetkeks ennast ammendanud või valmis saanud. Omariikluse ajal usuti, et uute rahvuslike kultuuriväärtuste loomine, see, et pürgisime "vaimult suureks", andis meile iseseisvuse ja teisalt oli omariiklust vaja just eelkõige selleks, et arendada rahvuslikku kultuuri.

Rahvuskultuuri olemusse suhtuti mitmeti. Ühed soovisid näha eesti kultuuri võrsustumist üksnes eesti oma kontekstist, täpsemalt eesti külalt, teised maailmapärandist, kolmandad taotlesid omapärase kultuuri loomist eesti ja hõimurahvaste rahvaloomingu baa-

⁶ Vt. nt. E. Parhomenko, Eestluse kategoorilisest imperatiivist. – Vikerkaar 1991, nr. 12, lk. 60–64.

⁷ Idee rahvusliku identiteedi ja ühtsuse otsimisest oma etnilisest minevikust oli olnud ka Johann Gottfried Herderi kultuuriteooria nurgakivi.

sil.⁸ Arvestatavamad teoreetikud pidasid väliste kultuurimõjutuste hindamist täisväärtusliku eesti oma kultuuri arendamiseks väga oluliseks. Tõsi, soovitavaks peeti arendada kultuurisuhteid rahvustega, kellesse absorbeerumist polnud karta juba ruumilise kauguse tõttu, näiteks prantslaste ja anglosaksidega. Selle loogika kohaselt oli igati loomulik 1920. aastatele omane internatsionaalse modernistliku kultuuri, sealhulgas avangardkunsti levik, sest võimaldas see ju hiljem kogutut rahvusele tagasi anda.⁹

Ja tõepoolest, 1930. aastatel hakati kunstilt üha enam ootama osalust rahvusluse süvendamisel. Seda nii üle-euroopalise trendina kui ka ehk läheneva sõjaohu kartuses. Usuti, et tervikliku kultuuri olemasolu garanteeris läbi sajandite meie püsimise, küllap aitab rahvuskultuur meid ka tulevikus. Gustav Ränk kirjutas 1945. aastal: “Me ei ole väikerahvana püsinud mitte seeläbi, et rahvus on kunstlikult loodud, propagandaga ülal hoitud, vaid rahvuse sisemise olemise tõttu.”¹⁰ Rahvuskultuur oli vanem kui rahvusriik ja rahvuskultuur sai identiteedi hoidjaks ka pärast rahvusriiki. “Rahvus on kultuurimisjon ning rahvuslus on tahe seda teostada” – see noore rahvuspsühholoogia uurija Ilmar Tõnissoni deklaratiivne iseloomustus sobib vast kõige enam illustreerima rahvuslikult meelestatud haritlaskonna ideaale. Rahvusluse radikaalseid šovinistlikke vorme, sealhulgas rassismi, kritiseeriti. Seejuures usuti, et natsionalismi hädaoht võib peituda ainult kvantiteedis ja väikerahvas on selliste liialduste suhtes immuunne – “kus valgust – seal varju, aga varju pärast ei saa eitada valgust”.¹¹

Samas ei saa mainimata jätta ka märksa suletumat ja teinekord lausa piiratud rahvusluse kontseptsiooni, mis kutsus üles igasugustest võõrastest mõjudest vabanemisele, võitlusele kadakasaksluse ja pajuveneluse-

ga¹², kohati kaldudes müstifikatsioonideni hegeliaanliku rahvusvaimu kummardamise näol¹³. Spetsiifiline oli ka riiklik, seega ametlik rahvusluse kontseptsioon, mis põimus teise kaasaja suure trendi – juhikultusega.¹⁴ 1934. aasta riigipöörde järel hakati kultuuri arengut mõjutama majanduslike, ideoloogiliste ja osalt ka surveabinõudega, millest repressioonid ajakirjanduse suhtes oli üks näide. Vaikiva ajastu valitsuse aktiivseim rahvuskultuuri ideoloog siseminister Kaarel Eenpalu realiseeris oma rahvustervikluse ja tööeestluse ideid Riikliku Propagandatallituse juhina. See aeg vabaduste ja demokraatia piiramisega ning välistele efektidele panustamisega mõjus paradoksaalselt järgnenud karmide okupatsioonirežiimide eelkoolina. Vaikimine on kuld – selle tööga harjutati meid 1930. aastatel ning see osutus järgneval aastakümnel kasulikuks.

Olles visandanud üldise tausta rahvusluse temaatikale Eestis, mingem edasi konkreetsemalt kunstiküsimuste juurde. Ametlik vaikiva ajastu kunstipoliitika soosis rahvusliku identiteedi kaitsmise ja omakultuuri rõhutamise sildi all kultuuriisolatsionismi. Kui 1920. aastatel ja 1930. aastate algul oli Eesti kunstielus domineerinud kunstnike omaalgatus, siis kümnendi teisel poolel sekkus jär-

8 H. Moora, Eesti praegusest rahvuslusest. – Mõtteid valmivast intelligentsist. EÜS Veljesto koguteosed 1. Tartu: Odamees, 1923, lk. 61–67.

9 I. Tõnisson, Rahvuse olu ja rahvuslus. Tartu: Akadeemiline Kooperatiiv, 1934.

10 G. Ränk, Rahvuse olemasolu õigustus. – Homse nimel. Toim. I. Rebane, K. Lepik. Stockholm: Tuulisui, 1945, lk. 100–101.

11 I. Tõnisson, Rahvuslus kui kultuurimisjon. – Üliõpilasleht 16. XI 1931.

12 Vt. nt. J. Vilms, Erakondadeta ühiskonna poole. Eesti kui korporatiivne riik. Tallinn: [s.n.], 1933.

13 Vt. nt. J. Org, Rahvusliku õnne aluseid. Tallinn: Eesti Kultuur-ajaloo Selts, 1940.

14 Vt. nt. F. Toomus, K. Päts ja Eesti tulevik. Tartu: Loov Eesti, 1937.

jest aktiivsemalt riik, püüdes kunstnikkonda organiseerida ja integreerida. Mainitud omalgatusliku vabaduse piiramisega seltsis nii mõnigi kord riigivõimu esindajatest kultuurijuhtide asjatundmatus ja tõrjusus eriti moodsa kunsti suhtes ning sellest tulenevad ettekirjutused kunstitegemisele. See tekitas pingeid, mis eriliselt lahvasid seoses 1938. aastast kehtima hakanud nõudega kunstnikele registreerida end Haridusministeeriumi kutseoskuse osakonnas.¹⁵ Levis taas hiljem kasulikuks osutunud praktika, mille kohaselt kunstnikkond üritas oma autonoomsust säilitada ametliku suuna kiuste ja ettekirjutusi kunstile võimalusel eirates. Intelligenti enamik asus loominguvabaduse kaitsmise positsioonile.¹⁶ Samas toimus järkjärguline modernismist taandumine ilma valitsevate ringkondade survetagi. Eesti kultuur ja kunst sealhulgas oli juba omandanud Euroopa kunstisuundumustega ühise rütmi. Nii siis toimuski traditsioonilise, nn. uusklassitsistliku kunsti tugevnemine 1930. aastatel sünkroonselt kogu ülejäänud Euroopaga ka Eestis.

See, mille vastu protesteeriti, oli seega põhimõtteline küsimus – lastagu teha kunsti ilma ettekirjutusteta. Kahtlemata protesteeriti seejuures eriti häälte vastu, mis kutsusid üles enesesse sulguma, produtseerima rahvuslikku kunsti kindlate, eeskätt maarahva elu kajastavate süžeede ja rahvusliku ornamentika pinnapealse rakendamise alusel. Omakultuurilist määratlemist vaimses isolatsioonis tauniti. Juba eesti rahvakunsti, kõnelemata siis “kõrgkunist”, sünteesiti algpäraseid vorme Euroopast ülevõetuga ja just enda koha määratlemisega rahvusvahelises kontekstis loodi oma rahvuslikke vorme.¹⁷ Niisiis välistest kultuurimõjutustest ei taandatud, toimus üksnes muutus orientatsioonis, kus senist saksapärasust – ja eriti Saksa maal Hitleri võimustumisele järgnenud kultuurivastaseid aktsioone – taunides¹⁸ lähe-

neti inglise ja prantsuse traditsioonidele¹⁹ ning propageeriti ka Skandinaavia suunda.²⁰ Eesti 1930. aastate kunstikoolkond orienteerus selgelt kaasaegsele prantsuse kunstile, milles samuti oli domineerivaks saanud looduslähedane alalhoidlik suund. Selline kunst sisaldas küll vihjeid varasematele modernismikatsetustele, kuid “hea maitse” piirides.²¹

Mõõdukas opositsioonilisus, distantseerumine päevakajalisest ja kunstivälisest tegi just kunstikoolist “Pallas” rahvusliku ainekogu ja internatsionaalsete vormiotsingute sünteesija. Sellele lisandus õpilastes süvendatud arusaam vaimse avatuse vajalikkusest, soov olla kontaktis Euroopa kunstipärandi ja moodsa kunsti aktuaalsete ideedega.²²

Rahvusliku identiteedi küsimus, intensiivne rahvuslikkuse propaganda Eesti kultuuripoliitikas puudutas kahtlemata nii kunstiteadvust kui kunstnikke. 1930. aas-

15 Loe täpsemalt E. Lamp, *Kuldsed kolmekümnendad Eesti kunsti*. – Aja Pulss 1989, nr. 12, lk. 6–8.

16 Ö. Elango, *Kultuuripoliitikast ja -orientatsioonist Eestis aastail 1934–1940*. – Looming 1974, nr. 1, lk. 106–125.

17 Vt. ka K. Kodres, *Rahvuslik identiteet ja selle vorm*. Sada aastat otsinguid. – Akadeemia 1995, nr. 6, lk. 1136–1161.

18 Natslikku kultuuripoliitikat kajastasid omapoolse negatiivse tonaalsusega ajakirjad “Akadeemia”, “Looming” ja “Tänapäev”.

19 Vt. nt. Kolm vaimuinimest fašismi vastu. – Vastutusrikkal ajal. Tallinn: Sõprus, 1933, lk. 5–11.

20 M. Kuldkopp, *Baltoskandia kultuuriline koostöö*. – ERK 1937, nr. 3, lk. 60–64; H. Viires, *Meie kultuuripoliitiline välisorientatsioon ja Baltoskandia idee*. – ERK 1938, nr. 2, lk. 60–64.

21 Vt. S. Helme, J. Kangilaski, *Kunst iseseisvas Eestis 1919–1940*. – S. Helme, J. Kangilaski, *Lühike Eesti kunsti ajalugu*. Tallinn: Kunst, 1999, lk. 99jj.

22 T. Abel, *Pallase koolkonnast 1930. aastate kunstiprotsesside foonil*. Sissejuhatus koolkonna loomingu käsitlusse. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 8. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1995, lk. 143–170.

tate teise poole kunstikäsitlestes võib eristada kaht vastandlikku mõttelaadi – ideoloogiakeskset ja kunstikeskset. Neist esimene teenis ametlikku kunstipoliitikat ja teine kaitset esteetilisust ja puhta kunsti (kantiaanlikus mõttes) väärtusi. Meie kunstikriitikute põhituumiku moodustasid Hanno Kompus, Rasmus Kangro-Pool, Leo Soonpää, Adamson-Eric, Alfred Vaga, Märt Laarman, Armin Tuulse ja Rudolf Paris.²³ Erudeeritum osa neist püüdis oma kirjutistes näha kunstiarangu seaduspärasusi ja sõltuvust ajast. Prantsusmaa eeskujul tõsteti ausse neoklassitsism. Kunstiteose väärtust hinnati eelkõige selle vormilise kvaliteedi, mitte süžee või ideoloogilise suunitluse järgi.

Tõsi, tolaegsetes kunstikirjutistes oli *rahvuslikkus* üheks märksõnaks, mida kasutas kunstikesksete probleemide kõrval enamik kunstikriitikuid. Piir rahvuslusekeskse ja kunstikeskse lähenemise vahel oli ähmane. Arutlused rahvuslikust elumõistmisest vastukaaluna rahvusvahelisele mehhaniseeruvale tsivilisatsioonile domineerisid eriti 1930. aastate kultuuris, analoogilisi mõtteid väljendati aga õigupoolest juba 1920. aastatel. Näiteks kirjutab Kangro-Pool 1928. aastal: “Luu side või sild kunsti ja rahva, rahva ja kunsti vahel on kultuuripoliitika ülesandeid”²⁴ või ka Juhan Raudsepp 1935. aastal: “Unustatakse, et värv, vorm, käsitle viis on ainult abinõud idee ja ülesande lahendamisel.”²⁵ Domineeris aga veendumus, et rahvuslikkusest saab kõnelda üksnes üldises meelsuses, mis ei tohi piirata kunstnikku ei ideelises ega väljenduslikus plaanis.²⁶ Leiti ka, et kunstnik, kes on omandanud rahvusliku stiilitunde, võib käsitleda igasugust ainet ja teha sellest rahvusliku kunstiteose. Seega kunst, mis suudab vaatajas tekitada rahvuslikke tundmusi, puudutada rahvuslikke hingekeeli, ongi rahvuslik.²⁷ Rassismini küündiv rahvuslikkuse nõue ja selle väljendamine aka-

demistlikus vormikeeles, nagu see iseloomustas tolaegset Saksamaad, oli meie kunstiinimestele vastuvõetamatu.²⁸

Eeltoodust lähtub, et rahvusliku kunsti tähendusi oli sõja-eelses eesti kunstielus rohkem kui üks. Rahvuslikuks võis pidada kunsti, mis kajastab rahvuse eluolu, rahvuslikuks võis pidada kunsti, mis kasutas rahvuslikku vormi rahvakunstist ülevõetud ornamentika näol, rahvuslikuks harjuti aga pidama ka juba lihtsalt head kunsti, juhul kui selle mõju oli rahvust ülesehitav. See viimane seletab ka, miks hilisematel aastatel mahtus rahvusliku kunsti ringi ka palju iseenesest modernistlikku internatsionaalset kunsti. Paljud individuaalsed loojad, olemata ise pühendunud rahvuslased või taotlemata otseselt rahvuslust oma loomingus, võivad ometi saada rahvusliku loomingu osaks, sest nende teosed mõjuvad vaatajale rahvustunnet ergutavalt – olgu selliseks loojaks siis Beethoven või Viiralt. Võti on kontekstis. See, mis iseseisvas riigis paistis individualistlik, hakkas okupatsiooni tingimustes näima rahvuslik, kuna okupeeriv režiim oli individualistliku loomingu hukka mõistnud. Ka tuleb nentida, et üleskutsed rahvuslusele – olgu need siis sisult

23 M. Raup, Eesti kunstikriitika kujunemine XX sajandi 30. aastatel. Diplomitöö. Tartu Riikliku Ülikooli NSV Liidu ajaloo kateeder. Tartu, 1975.

24 R. Kangro-Pool, Eesti kunst 1927. aastal. – *Taie* 1928, nr. 1, lk. 10.

25 J. Raudsepp, Kunstimuseum ja kunst. – *Kunst ja Kodu* 1935, nr. 24, lk. 93.

26 R. Varblane, Mõttelaadi muutumine 1930. aastate Eesti kunstikäsitlestes. – Eesti Teaduste Akadeemia toimetised. Humanitaar- ja Sotsiaalteadused 1993, nr. 42 (3), lk. 309–318.

27 I. Tõnisson, Rahvuse olu ja rahvuslus.

28 Vt. nt. L. Soonberg, Sügishooaja kunstinäitused. – *Varamu* 1937, nr. 1, lk. 122–124; A. Tuulse, Kunstiprobleeme tänapäeva Saksamaal. – *Looming* 1938, nr. 2, lk. 195–201.

idealistikud või pragmaatilised, jäid 1930. aastate kontekstis tihti hüüdjaks hääleks kõrbes, lahvasid aga iseeneslikult järgmiste okupatsioonide vastuolulises kontekstis.

Rahvalik ja sotsialistlik nõukogude mõistes

Esimene nõukogude okupatsiooniaasta Eestis (1940–1941) tähendas põhjalikke muutusi poliitilises, majanduslikus, sotsiaalses ja ideoloogilises sfääris. Võõrvõimude tegevus ajendas kohalikke nii passiivsele kui ka aktiivsele vastupanule, samuti leidis kollaborante. Nõukogude võimu suhtes neutraalseks, kohati ka lojaalseks osutus teiste hulgas Eesti Vabariigi senise autoritaarsusele kalduva valitsusega opositsioonis olnud intelligents ja suur osa kunstnikke. Põhjus oli suuresti vaikiva ajastu riiklikku tsentraliseerimist taotleva kultuuripoliitika tõttu kujunenud opositsioonilisuses. Uus võim näis esmalt demokraatlikum. Kunstnikkonna osaline kaasamine kibestas poliitiliselt teadlikumaid inimesi ning kompromiteeris neid kaasaminejaid muidugi Saksa okupatsiooni ajal.

Ent kuidas elas selle aasta üle rahvusluse kontseptsioon? Esimese nõukogude okupatsiooniga läks käibeale mõiste *kodanlik natsionalism* tähistamaks rahvusluse vormi, mis nõukogude võimule ei sobinud. Positiivse terminina levis rahvuse kõrval sõna *rahvas*. Rahvas nõukogulikus tähenduses ei haaranud mitte kõiki elanikkonna kihte, ikka üksnes töö- ja talurahvast, nagu töörahvaski ei tähistanud kõiki töötajaid, vaid pigem lihttöölisi, proletariaati. “Rahvaste sõprus” ei hõlmanud mitte kõiki rahvaid, vaid ikka “progressiivsemaid”. Rahvuskultuuri asemel eelistati kõnelda rahvaloomingust. Natsionalistlikku – rõhutagem, et nimelt natsionalismi ja mitte rahvusluse termin tuleb siinkohal kasutusele – identiteeti pidi asendama klassisisene ja rahvusteülene identiteet “Kõi-

gi maade proletaarlased, ühinege!”, mille taga juba terendas uue loodava rahvuse – nõukogude inimese identiteet.

Uus võim pani meie kunstnikkonnale uued ülesanded. Nõukogude kunstiideoloogia aluseks oli Leninilt pärit juhtlause “Kunst kuulub rahvale”. Meenutame, et üleskutse kunstile ülesandeid jagada polnud iseenesest meigi riigis uus. Tekkinud olukorras aga kujunes subjektiivne elutunnetus anakronismiks ja senisest palju enam otseste repressioonide ajendiks selle rakendajaile loominguilises töös. Sotsialistliku realismi kunstikreodo dikteeris uued ideaalid – kunstiteose sotsialistliku sisu (ühiskondlikult eesrindlike nähtuste ja töötemaatika) ühendamise rahvusliku vormiga (mille all nüüd mõeldi tüpiseerivat ja “rahvapärast” selget käsituslaadi). Järgi – tööeestlust ja rahvuslikku vormi oli varemgi ülistatud. Kunstnikkonnale võis näida, et kõige suurem muutus seisneb hoopis selles, et võimalused kunsti abil teenida paranesid. Nõukogude võim näis kultuurilembene, mis avaldus muuhulgas kunsti suurenenud rahastamises. Tegelik paradigmaatiline nihe ja demagoogia ulatuslikkus jõudsid päralt järk-järgult.

Punase aasta kunstikriitika pidi mõistagi aitama uut ideoloogiat juurutada ja rahvani tuua. Aktuaalseks muutusid arutlused elulise, ühiskondliku sisu ja mõjuga ning realistliku vormiga kunstist, vastandatuna formalistlikule, subjektiivsele, vormi ja värvi sisule eelistavale ning rahvale raskesti mõistetavale loominguale.²⁹ Realismi ja formalismi kategooriatega läheneti ka meie senisele kunstipärandile.³⁰ Propageeriti monumen-

²⁹ Vt. nt. L. Soonpää, Realismist ja sotsialistlikust realismist. – Sirp ja Vasar 24, V 1941; L. Soonpää, Formalismist. – Viisnurk 1941, nr. 5/6, lk. 500–502 jt.
³⁰ B. Lukats, Kunstiküsimusi. – Viisnurk 1940, nr. 2, lk. 150–154; A. Tuulse, Kristjan Raua loomingu põhijooni. – Looming 1940, nr. 8, lk. 891–900.

taalsust praktikas ja kirjasõnas.³¹ Nende aastate väärtuslikumate kunstikirjutiste loojad – Voldemar Vaga, Armin Tuulse, Villem Raam, Voldemar Erm – pidasid siiski silmas eesti kunsti järjepidevust ega muutunud kitsalt ideoloogiliseks. Noorema põlve kirjutajate hulgas (Boris Lukats) oli vulgaar-materialistlikku lähenemist enam.³² Neid kirjutisi lugedes jääb kummitama tundmus, et uusi nõudmisi võeti veel mõneti huumoriga *à la* variatsioonid etteantud teemal ning arusaam asja tõsidusest, nõudmiste absoluutsusest ja positiivsete valikute kadumisest saabus osalt 1941. aasta suveks, osalt aga alles pärast sõda.

Murrangut uue elukäsitluse suunas tervel kunstirindel muidugi ei toimunud. Aeg oli lühike nii kunstnike kui ka kunstipubliku teadvuse bolševiseerimiseks ja tulevik näitas, et selleks ei piisanud ka viiekümnest aastast.

*Kuid inimene vaatab alla
nagu kahe tee harul
ega tea kuhu minna.*

*Sest tema ei mõista, tema ei saa enam aru ...*³³

Niisama äkki, nagu meie maailm oli pööranud itta, hakkas ta pöörama äkitselt läände. 1941. aasta saatuslikud sündmused paikasid kümned tuhanded eestlased, nende hulgas ka osa kunstnikkonnast, Nõukogude tagalasse. Jaroslavli koondatud eesti kultuuriinimesed said juba alanud ideoloogilisest kasvatustööst jätkuvalt osa. Eestisse jäänud pidid leppima uue võõrvõimu ja selle vaimuviljadega.

Rahvussotsialistlik Suur-Saksa mõistes

Nõukogude sotsialistliku realismi kontseptsioon oli ühendatud rahvapärasusega. Mis vahe on sellel kontseptsioonil rahvussotsialismiga võrreldes? Esmapilgul ja tihti puht-visuaalselt vahet ei märkagi. Ent milline oli

see emotsioon, mis ühelt poolt sotsialistliku ja teiselt poolt natsionaalsotsialistliku kunstiga vaatajas pidi tekkima, ehk millist ideoloogiat kandis see kunst? Eristuse aluseks on enamasti toodud rassismi ühelt poolt ja klassivaenu teiselt poolt. Nõukogude režiimi siiski rassismivabaks tunnistada oleks vale.

Saksa rahvuslus oli võimalikest rahvussuse variantidest kahtlemata just too ekspanssiivne, äärmuslik ja teisi rahvusi alaväärsitav. Saksa rahvussuse kõige tumedam külg oli rassism. Rassi mõiste oli seejuures märkimisväärselt segaseks aetud, mis muutis keeruliseks ka tema kriitika. Rass ehk tõug katvus kohati mõistega rahvus – rass kui tõuline omapära, rass kui identiteedi vorm. Rassi käsitleti kord füüsilistel ja loodusteaduslikel alustel, kord psühholoogilise nähtena³⁴, ent enamuses võib kõik need uurimused ebateaduse valda arvata³⁵. Arvukate rassiteemaliste käsitluste eesmärk ei olnudki ju mitte objektiivne tõde, vaid teadlik aaria ehk põhja rassi kui valitseva rassi ja saksa rahva kui selle rassi puhtaima esindaja ideoloogia juurutamine.³⁶

Rahvuslus oli niisiis natsionaalsotsialismi ehk rahvussotsialismi lahutamatu osa ning

31 Adamson-Eric, Kujutavale kunstile õige koht meie elus. – Sirp ja Vasar 4. I 1941; L. Soonpää, Monumentaalsusest kunstis. – Viisnurk 1941, nr. 2, lk. 176–178.

32 E. Lamp, Sotsialistliku realismi küsimuste käsitlemisest 1940.–41. a. Eesti NSV-s ilmunud kirjutistes. – Tartu Riikliku Ülikooli toimetised 229. Töid kunstiajaloo alalt I. Tartu, 1969, lk. 22–32.

33 J. Sütiste, Maakera pöördub itta. – Viisnurk 1940, nr. 2, lk. 131.

34 L. F. Clauß, Die nordische Seele. Eine Einführung in die Rassenseelenkunde. München: J. F. Lehmann, 1934.

35 I. [H] T[õnisson], Uudse rassismi teaduslikud alused. – Üliõpilasleht 27. V 1936.

36 Põhja rassi tõstis esikohale juba loodusteadlane Carl von Linné, samuti diplomaat Joseph-Arthur de Gobineau oma teoses “Essai sur l’inégalité des races humaines” (1853). Nagu palju muudki natsionaalsotsialistlikus paradigmas, polnud seegi originaalne.

mõningate mõõndustega ja arvesse võttes rahvuluse laia skaalat võiks saksa tollast kultuuriideoloogiat nimetadagi lihtsalt rahvuluseks.³⁷ Kõik mitterahvuslik – seda muidugi antud süsteemi hinnangute raames – tembeldati kultuurbolševismiks, viidates sellega bolševismi internatsionaalsele või ka juurtetule olemusele, mida kandis juudi vaim.³⁸ Nagu mainitud, olid antidemokraatlikud tendentsid poliitikas ja kultuuris 1930. aastatel üldised. Mitte igal pool ei avaldunud need aga nii äärmuslikult kui hitlerlikul Saksamaal, kus suhe kultuuri muutus kompromissitult mustvalgeks ning politiseerituks.

Kontrolli kunsti üle on taotlenud kõik tugeva keskvoimuga riigid, sest see aitab oma visuaalse, helilise või sõnalise väljendusjõuga kujundada rahvamasside teadvust soovitud suunas. Rahvussotsialistlik kultuuripoliitika defineeris hea ja lubatud ning halva ja keelatud kunsti. Viimane määratlus käis kogu moodsa kunsti suhtes, mille iseloomustamiseks tuli käibebe mõiste “mandunud kunst” ning mille viljelejaid hakati tituleerima “kustivabrikantideks”. Muutuma pidi kogu saksa kunstipoliitika, sealhulgas kunstitur, kus valitses pealegi tugev juudi element. Rahvussotsialistlik propaganda kõneles igavesest kunstist, mis pole seotud ajaga, küll aga rahva ja rassiga, kunstist, mis väljendab rassi hinge ja elutunnet. Kultuuritraditsioonide kaitsmise sildi all asuti ideoloogilisele ja füüsilisele rünnakule. Alates 1937. aastast algasid nn. häbistusnäitused, keelustati kõik “juutlik-modernistlikud” ilmingud kunstis ja nendega seoses näiteks Vassili Kandinsky, Paul Klee, Franz Marci, Max Beckmanni jt. looming.

Kolmanda riigi lubatud kunst pidi olema realistlik, ent analoogiliselt stalinistliku kunstiga tegelikkusest pisut ilusam, tundelisem. Õieti ei olnud see kunst mitte niivõrd realistlik kui allegooriline, kasutades inimkeha

ideoloogiliste sümbolite kehastamiseks. Stiililiselt ühinesid siin äärmine žanriline konservatism, triviale pateetilisus ning rõhutatud monumentaalsus.³⁹ Aukohal olid rahvussotsialistlikku revolutsiooni, selle juhti ja sõjasangareid, samuti saksa naist kui rahvusele väärika järelkasvu sünnitajat ja kasvatajat ülistavad teosed. Soositi ka saksa looduse, töö ja töupuhaste aarialaste kujutusi.⁴⁰ Isiksusele ja isikupärale orienteeritud tõlgendusviisid olid määratud hukule ning pidid asenduma Suur-Saksamaad idealiseeriva illusoorse mudeliga. See ühendas natsionaalsotsialistlikku kunsti nõukogude rahvalikule kunstiloomingule esitatud nõuetega.

Piirangud puudutasid ka trükisõna ja sealhulgas kunstikirjutisi. Iseloomustav on Eesti peatsensor Georg Lehberti kommentaar kõnelusest meie teatrikriitik Woldemar Mettusega: “Saksamaal praegu üldse ei ole olemas kunsti ... kriitikat selle sõna endises mõttes. Praegu on ainsana lubatud ja seetõttu ka tarvitusel *Bericht*, referaat, ... lihtsalt jutustatakse sellest, mida ... on pakutud ja kes seda on pakkunud.”⁴¹ Kunstikriitika asen-

37 Mõlemad terminid, nii *natsionaalsotsialism* kui ka *rahvussotsialism*, olid kaasajal eesti keeles paralleelselt kasutusel ilma hinnangulise vaheta.

38 Rassismi psühholoogiline käsitlus võimaldas hingeliste omaduste alusel arvata ühe rassi hulka antropoloogiliselt erinevaid subjekte. Kõik väärikad ilmakodanikud, suured loojad või juhid kandsid kahtlemata endas aaria rassi hinge, kõik vääritud, alatud ja muidu sobimatud isikud jällegi juudi rassi hinge – isegi, kui nad välimuselt olid sihvakad ja heledapäised.

39 K. Thomas, *Faschistischer Genrerealismus im Dritten Reich*. – K. Thomas, *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln: DuMont, 1994, lk. 187.

40 J. Kangilaski, *Kunst kahe maailmasõja vahel*. – A. Juske, J. Kangilaski, R. Varblane, 20. sajandi kunst. Tallinn, 1994, lk. 97jj.

41 W. Mettus, *Mask ja nägu*. Mälupilte kahest okupatsioonist. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv, 1969, lk. 208–209.

dati propaganda huvides kunstikirjeldusega nii natsionaalsotsialistlikul Saksamaal kui ka Nõukogude Liidus.

Rahvuslik ja rahvussotsialistlik Saksa okupatsiooni aegses kunsti-kriitikas

Ühisjooned 1930. aastate Eesti ja Saksa kunstielus olid niisiis riigi suurenev sekkumine, vormi konservatiivsemaks muutumine ja rahvuslikkuse-ideoloogia. Ainult et rahvuslus rahvussotsialismi mudelis küündis rassismi- ni, meil piirdus iseendasse süüvimisega. See- ga olid loodud isegi eeldused vastastikuseks mõistmiseks, mida kergendas eriti ühise vaen- lase olemasolu, punase aasta negatiivne kogemus. Näiteks rõhutab Carl Brinkmann “Re- valer Zeitungis” juhtkirjas Tallinna kultuuri- päevadest 1943. aasta kevadel – mis korral- datud sakslaste ja eestlaste “lahutamatu saa- tuseühtluse märgiks Euroopa tulevase rahu tähe all”,⁴² et eesti ja saksa kultuurielu vaim- ne hoiak toetub samale rassilisele alusele, mis ongi tinginud vastastikuse arusaamise. Koos võideldakse rindel “juutliku bolševismi” vas- tu, kõrvuti seistakse ka kultuuritöös.⁴³ Kui- das oli tegelikult?

Okupatsiooniaastate kunstikirjutistes ka- jastub rohkem või vähem üllatavalt hoogne loominguline areng, mis lubas eesti kunsti tulevikku positiivsete lootustega seostada. Esimesel nõukogude aastal sisendatud for- malismikartusest vabastati end kiirelt ja rõõ- muga. Kunstikriitika võis vanu sõja-eelseid radu mööda edasi astuda. Eesti kunstikirju- tised ei olnud sõja-aastail kindlasti ideoloogia- vabad, kuivõrd igasugune hinnangulisus on iseenesest juba ideoloogiline. Sõja-aastate kunstikriitika ideoloogiateks olid rahvuslus ja rahvussotsialism – ühe mündi kaks külge.

Euroopaliku traditsiooniga seotud rahvus- lik kunstikäsitlus oli eriti iseloomulik “Pos- timehele”. Rahvuslikkus torkab silma juba

ajalehe kultuurirubriigi visuaalses kujundu- ses, mis sellisena sõnalise tekstiga harmoo- nilise terviku moodustab.

Mõneti diferentseeritum oli “Eesti Sõna” kunstikirjutiste üldpilt, mis ühest küljest nagu olnuks rahvuslikumgi – õieti oma rahvuslu- ses suletum, teisalt mahutas aga ka ajastu- omase propaganda aktsente.

Isikupärase kirjutamisstiiliga paistsid eel- kõige silma Voldemar Erm, Armin Tuulse ja Helmi Üprus, kes käsitlesid Tartu kunstielu ja näitustegevust (põhiliselt “Postimehes”), Alfred Vaga, August Kruus ja Ella Vende Tallinna kunstinäituste vahendajaina (“Ees- ti Sõnas”) ning samuti poolanonüümsena Ras- mus Kangro-Pool.

Üks suur valdkond, mille puhul tuleb es- malt täheldada rahvuslikku meelsust, oli kir- jutised eesti kunstipärandist. Ajendi selleks andsid konkreetseid sündmused – Ants Laik- maa surm 1942. aastal ja Kristjan Raua surm 1943. aastal, “Pallase” 25. juubel, Amandus Adamsoni 15. ja Johann Köleri 45. surma- aastapäev 1944. aastal jne. See andis tõe- ke ikka ja jälle väärtustada nende loomingut eesti rahvusliku kunsti arengu kontekstis.

Eesti senise kunsti hindamisel muutus rah- vuslikkuseprintsip eelnenust ehk veelgi mar- kantsemaks. Arutleti nii eesti rahvakunsti ja kõrgkunsti kontinuiteedi⁴⁴ kui ka rahvusli- ku ja rahvusvahelise, rahvuse ja kultuurikon- teksti seotuse ning vastaspinge üle. Seejuu- res ei olnud kirjutajad üksmeelsed. Näiteks

⁴² E. Krieger, Tallinna kultuuripäevad 1943. – Eesti Sõna 9. V 1943.

⁴³ Ka kultuuritöös kõrvuti. – Eesti Sõna 1. VI 1943.

⁴⁴ H. Üprus, Must-valge-kunst puuesemeil. – Eesti Sõna 18. VII 1943.

Mart Pukits⁴⁵ arendas mõtet, et rahvuslik päritolu ei saa olla kriteeriumiks eesti vaimu-ellu sügavaid jälgi jätnud kultuuritegelaste väljalülitamisel meie kultuuriarengu ajaloost. Vastupidise näite toob Pukits oma teises artiklis, mis käsitleb K. T. Huhni elu ja loomingut.⁴⁶ Ta kirjutab, et on mitmeid kunstnikke, kes küll sünni poolest on eestlased, kuid kes on sulandunud võõra rahva sekka. Selliste eesti soost kunstnike loomingut ei saa kirjutaja arvates pidada eesti kunstiks.

Piir nn. rahvuslike ja lihtsalt (baltisaksa) kunstnike vahel on muidugi habras. Eesti rahvusliku kunsti isaks peetud Köler oli kunstnikuna seotud vene akadeemilise traditsiooniga. Ka Adamson ja August Weizenberg kuulusid nende hulka, kes oma kunstiliste võimete rakendamiseks kodumaal veel pinda ei leidnud. Ometi hinnatakse neid enamasti rahvuslike loojatena.⁴⁷ Rahvuslik ja rahvusvaheline põimuvad ja põrkuvad esseistlikus artiklis Adamsonist.⁴⁸ Autor nendib, et Adamsonil puudusid sügavamad seesmised kokkupuuted meie rahva eluga, siiski innustas nii mõnigi sinne meeolelu tema loomingut (“Äreval ootel”, “Muhu rauk” jne.). Kirjutaja hindab Adamsoni meisterlikkust oma aja ja ümbruse kontekstis, kuid toonitab, et “eesti kunst eesti elutukseist kantuna võis loomulikult arenema hakata hiljem eesti oma elu keskel”.⁴⁹ Seega käsitleb ta Adamsoni pigem teerajajana kui eesti kunsti esindajana.

Veendumus selles, et “päris” või “õige” eesti kunst sai alguse 20. sajandi alguse rahvusromantistest ning rahvuslikku ja euroopalikku kultuuri ühendada ja sünteesida püüdivatest kunstnikest, kõlab vastu enamikust eesti kunsti puudutavatest kirjutistest. Sellega tunnustati üheaegselt avangardistliku kunsti paremust akademismiga võrreldes ja seoti rahvusliku kunsti sisu moodsa vormi nõudega.⁵⁰ Moodsat kunsti käsitleti kunstiloomingu peaaegu ainsa edasiviiva jõuna. Väide

kehtib eriti Üpruse, Ermi ja Tuulse vaadete kohta, kelle lähenemine eesti kunstile on ka kõige formalistlikum, kunstikeskem. Esineb üllatavat julgust mässata ametliku kunstimõistmise vastu, mis annab tunnistust tennsuuri suhtelisest leebusest kultuuriküsimustes. Teatud opositsiooniline rahvuslus ilmnene näiteks Ermi veendunud poolehoius avangardismi ja eesti rahvusliku kunstikoolkonna kujunemise omavahelise seotuse osas: “Meie kultuurielus tähendas noor-eestlaste juhtmõtte [“enam europalist kulturi!” – K. V.] teostamine puhtkunstiliste loominguprintsiipide esiletõstmist seni domineerinud rahvuspoliitiliste ja sotsiaaleetiliste küsimuste arvel, seega sügavam murrangut senistes tõekspidamistes.”⁵¹ Saksa natsionaalsotsialistlik ideoloogia väärtustas aga kahtlemata just “rahvuspoliitilist ja sotsiaaleetilist kunsti”.

Oli ka kirjutajaid, kes eeldasid kunstnikelt sisuliste ülesannete lahendamist ja taunisid kunsti ainuüksi kunsti enda pärast. Kui “Postimehe” kunstist kirjutajad rõhutasid häbenematult või ka varjatumalt moodsa kunsti ja euroopalike kunstitraditsioonide valdavat tähtsust eesti rahvusliku kunstikoolkonna kujunemisloos, siis “Eesti Sõna” esikriitik Alf-

45 M. Pukits, Vanemaid Tartu kunstnikke. Oskar Hoffmann. – Postimees 8. VI 1942. Nimetatud artikkel on poleemika Alfred Vaga kirjutise “Kalevipoeg eesti kunstis” üle, milles oli Hoffmanni nimetatud “eesti rahvuskultuurilistest taotlustest väljapool seisvaks”. Vt. Eesti Sõna 23. V 1942.

46 M. Pukits, Eesti soost läti kunstnik. – Postimees 29. VII 1944.

47 A. Tassa, J. Köleri 45. surmapäeva puhul. – Postimees 22. IV 1944; vt. ka Lehekülgi kujur A. Weizenbergi päevikust. – Eesti Sõna 1. VI 1944.

48 K., Kujur Amandus Adamson. Tema 15. aasta surmapäeva puhul. – Postimees 23. VI 1944.

49 K., Kujur Amandus Adamson.

50 Vt. nt. K. Vilberg, Eesti talupoeg kunstis. – Postimees 28. XI 1942.

51 V. Erm, Eesti kunstielu virgumisest Tartus. – Postimees 12. VIII 1944.

red Vaga asetas esikohale rahvastervikluse ja rahvusmeelse kunsti ideed, kutsudes eesti kunstnikke üles looma elulähedast ja rahvusliku vaimususega kunsti. Kui aga “Postimehes” väärtustati rahvuslikku rahvusvahelise kaudu, selle baasil ja foonil, siis “Eesti Sõnas” keskenduti rahvuslikule ja rahvalikule iseeneses, seda foonile pigem vastandades. Tõsi – vastandiks ei valitud mitte niivõrd Euroopa kuivõrd Venemaa.

Näiteks toon erinevad käsitlused Kristjan Rauast ja teistest vanema generatsiooni suurtükijadest. Vaga oma käsitlustes⁵² rõhutab nende kunstnike elu ja tegevuse rahvuskultuurilist missiooni, teatud heroismi ja “tõulist omapära”, Tuulse⁵³ aga kõneleb kunstnikke mõjutanud Euroopa stiililistest ja ideoloogilistest suundumustest, hinnates peamiselt kunsti esteetilist külge. Viimane kehtib ka Ermi käsitluste kohta,⁵⁴ mis keskenduvad värvi- ja vormiküsimustele ja kus hinnatakse isikupära ja avangardsust. Vast teistest vähem ekspluuteerib Erm rahvusluse teemat, ent tema kõigutamatu poolehoid eesti moodsa kunsti esteetikale mõjus okupatsiooni kontekstis iseenesest juba rahvuslikuna elik opositsioonilisena.

Vaga jaoks on Raud kahtlemata kõige “rahvusvaimsem” kunstnik, kellele ta ühtlasi vastandab tema omaaegsed kriitikud – seega nn. moodsa kunsti toetajad ja tegijad. Ekspresionism, sürrealism ja kubism on langenud kirjutaja varjamatu põlguse ohvriks, mida ta on pealegi “põhjendanud” poliitilise propagandaterminoloogia – nagu “tõelist kunstiloomingut lagastavad juutlik-internatsionaalsed ja kultuurbolševistlikud ekstreemsused” – abil.⁵⁵ Ei saa ju imeks panna, et sellist sõnavara oma isiklike maitse-eelistuste väljendamisel noil aastail tõepoolest kasutati. Pigem võib imestada selle üle, et seda nii vähe leidus, ja eriti selle üle, et võis kirja panna ka sootuks vastupidisest ideoloogiast kantud

mõtteid. Olgu ka siinkohal täiendavalt öeldud, et nende aastate tähelepanu ja respekt, mida kunstiavalikkus eriti Rauale osutas, ei olnud mitte üksnes seotud tema surmaga. Raud kui muinasmaailma ja eestlaste ürgse jõu visuaalne kujutaja oli ise muutunud nagu mingiks eestluse sümboliks, kelles nähti rahvuslike püsiväärtuste kehastust.⁵⁶ Ikka ja jälle pikiti seejuures tekstidesse sõnumeid kaasaegsetele: “Kui võtame teatavaks, et väike-rahvana meie võitlus edenemiseks ja kultuuriväärtuste loomiseks polnud mõeldav muidu kui sellega rööbiti käiva võitlusega rahvusliku olemasolu eest suurrahvaste tõmbetuultes, siis mõistame vahest kõige paremini Kr. Raua kunstilise mõtlemise värvingut...”⁵⁷

Alfred Vaga esines selgelt moodsate kunstivoolude vastasena ja neoklassitsistliku vormiga kunsti pooldajana. Sellega sobitus ta natsionaalsotsialistliku kunstiideoloogia raamidesse. Ometi ei väljendu selles ilmselt kriitiku ustavus uutele võimudele, vaid tema

52 A. Waga, Ants Laikmaa elust ja loomingust. – Eesti Sõna 22. XI 1942; A. Waga, Kristjan Raua kunstiteed. – Eesti Sõna 23. V, 25. V 1943; A. Waga, Jaan Koort – GPU ohver. – Eesti Sõna 9. VIII 1942.

53 A. Tuulse, Ants Laikmaa loomingust. – Postimees 23. XI 1942; A. Tuulse, Kristjan Raua kunsti põhijooni. – Postimees 26. V 1943 (artikkel ilmus tegelikult juba 1940. aasta “Loomingus” nr. 8 ja sisaldas sotsialistlikku realismi puudutavat lõpuosa, mida arusaadavalt 1943. aasta väljaandes enam ei leia); A. Tuulse, Eesti kunstipioneeride loomingust. – Postimees 17. VI 1943.

54 V. Erm, Jaan Koort. Suurmeisteri 60. sünnipäeval. – Postimees 7. XI 1943; V. Erm, Konrad Mägi ja “Pallase” asutamine. – Postimees 21. XI 1943.

55 A. Waga, “Kalevipoeg” eesti kunstis. – Eesti Sõna 23. V, 28. V 1942.

56 Vt. nt. J. Viidang, Ürgiõuline elus ja loomingus. – Eesti Sõna 4. XII 1942; J. Viidang, Kristjan Raud in memoriam. – Eesti Sõna 22. V 1943; [R.] [Kangro-P]-ool. Kristjan Raua töö ja looming. – Postimees 10. VI 1943.

57 [R.] [Kangro-P]-ool. Kristjan Raua töö ja looming.

isiklik, juba varem väljakujunenud maitse. Ikka ja jälle teritab ta keelt meie omariikluse algaastate kunstielu peal, mis tema sõnul väljendus “igasuguste kunstiavantiiristide laiutavas enesemaksmapanekus, välismailt aruandmata laenatud ekstreemsete kunstiavalduste pimesi kummardamises ja vaimuvaeses jäljendamises, arvustuslageda moe- ja rühmakriitika kunstimõisteid lammutavas tegevuses ning kogu selle kunstiparasiitkonna [eelkõige kubistide-konstruktivistide – K. V.] moraalses ja koguni tegelikus terroris teistimõtletajate, kindlate loominguliste ideaalide kandjate vastu.”⁵⁸ Kui enamik kunstiavantiiristidest keerles kunstiteoste vormiliste kvaliteetide ümber, siis Vaga jaoks täiuslik vorm üksnes toetab “mõttesügavat” sisu ja selle “elulist” tõlgendust. Vorm ei saa olla tema arvates rahvuslik, selleks on vaimus. “Kunsti kannab rahvuslik vaimujõud” ja “Kus pole tõelist rahvust ..., seal pole ka tõelist väärtkunsti.”⁵⁹

Eesti kunsti liigset moderniseeruvat ja rahvusvahelist ilmet heitis ette veel nii mõnigi kirjutaja. Näiteks kirjutab Arvo Mägi, et “...tõeline kunst [peab] ennekõike olema rahvuslik, baseeruma rahva sügavamatel hingejõududel, rahva ainelisel ja vaimsel kultuuripärandil, kärpides liigisiklikke omapäratsemistunge”.⁶⁰ Rahvuslikkust otsiti ka puhtalt kunstiteose “vaimust” – selle idee alusel on rahvuslikkus esmalt just seesmiselt tunnetatav ning ei johtu kunstiteose sisust ega vormist.⁶¹ Publikuhäälena kõlab kirjutis 1942. aasta kevade “Postimehes”: “On aeg hakata looma midagi meie rahvale, mitte kunstirühmituste esindajaist kombineeritud ostukomisjonile. Ja meie tahame näha oma maad ning oma randa, oma metsa ja oma põldu me oma inimestega, mitte aga Pariisi eeslinna ja lamedanalansi tursunud huultega neegrilõustu.”⁶² Kirjutaja arvates on juba küllalt nähtud igasugust “vigurdamist” kunsti nimel. Vas-

tuseks võiks tsiteerida Helmi Üprust: “Õige kunst on olnud suuteline purustama igasuguseid ettekirjutusi ja nõudeid teema ja kujutusviisi kohta.”⁶³

Mainitud erinevates kunstiideoloogiates ei tule näha mitte sõja- ja okupatsiooniaastate eripära, vaid eesti kunstielus juba iseseisvusaajal eksisteerinud suundumusi. Rahvusliku kunstikoolkonna kaitsjatena esinesid tegelikult mõlemad – ühed rõhutades rohkem euroopalike kunstitraditsioonide osakaalu selle kujunemisel ja kunstisestest väärtuste primaati, teised jälle kitsamalt rahvuskeskseks jäädes, oodates kunstnikelt eesti inimese ja eesti looduse kajastamist ning asetades kunstile sotsiaalse kõlapinna kohustuse.

Eespool toodud väitele “Eesti Sõna” sihipärasest kunstivälisest ja rahvuskesksest ideoloogiast tuleb õigluse huvides lisada näitena üks erand, artikkel Karl Pärsimäest.⁶⁴ Kirjutist ei saa lugeda moodsat kunsti kui sellist põhimõtteliselt ülistavaks, küll aga selle taustal just Pärsimäe väljendusriikast ja isikupäraselt ainulaadset loomingut esile tõstvaks. Olgu selle tõenduseks kas või järgmine tsitaat: “Tema maalides ei leidu midagi jõhkra ega ka tühja, millega kunstnikud po-

⁵⁸ Vt. nt. A. Waga, Günther Reindorff. Kolmkümmend aastat mitmekülgset kunstiloomingut. – Eesti Sõna 23. I 1944.

⁵⁹ A. Waga, Vorm ja sisu. Kunsti kannab rahvuslik vaimujõud. – Eesti Sõna 16. V 1943.

⁶⁰ A. Mägi, Tartu Kunstimuseumi külastades. – Postimees 11. XII 1941.

⁶¹ Vt. nt. A. Murakin, Kunsti rahvuslikkusest. – Eesti Sõna 5. III 1942.

⁶² Mt, Mõningaid mõtteid lõppevast kunsti-kevadnäitusest. – Postimees 20. V 1942.

⁶³ H. Üprus, Tartu kunsti-sügisnäitus. – Postimees 14. XI 1942.

⁶⁴ H. Parrest, Kunstnik Karl Pärsimägi. – Eesti Sõna 21. XII 1943. Artikkel ilmus ajal, mil siinmail veel ei teatud Pärsimäe hukkumisest Oświęcimis koonduslaagris 1942. aastal.

seerimises on möödunud aastakümneil eriti kujutava kunsti alal nii sageli küünitatud geeniuuse loorberite järele oma narruse karkudelt.”⁶⁵ Kunstniku loominguline isepäisus on käesoleva kirjutusega selleski eesti ajalehes tunnustuse leidnud.

Niisiis tuleb kiusatus “Eesti Sõna” konservatiivsust “Postimehe” estetismiga vastandada esialgu alla suruda. Teatud kalduvust võib siiski konstateerida, samuti mainitud aktsendivahet rahvuslusekontseptsioonis. Eri-nevust on märgata veel ühes osas – rahvus-sotsialistliku ideoloogia osakaalus.

Kui senikäsitatud artiklid olid kõik kergelt opositsioonilised või mõõdukalt poliitilised, siis ei puudunud ka otseselt rahvus-sotsialistlikku ideoloogiat propageerivad kirjutised. “Postimehes” ilmus neid vähe ning põhiliselt okupatsioonaja algul. Need olid eranditult kirjutatud saksa kirjasaatjate poolt ja kõnelesid ainult võõrvõimude suhteliselt abituist katseist kujundada eesti lehelugeja väärtushinnanguid poliitiliselt korrektses suunas. Sellised artiklid olid kas nõukogude kunsti halvustavad⁶⁶, rahvus-sotsialistliku kunsti uudust, eposhi-loovust ja vägevust ülistavad⁶⁷ või Saksa ja Vene miljööd koomiliselt polariseerivad⁶⁸.

“Eesti Sõna” lugejad said hoopis põhjalikuma ideoloogilise kooli. Tõsi, siingi näeb teatud lünklikkust. Lõviosa mainimist väärivatest kirjutistest ilmus 1942. aasta kevadel ja need on seostatavad Alfred Rosenbergi külaskäiguga Eestisse. Selle puhul avaldati artikkel Alfred Rosenbergi elust, karjäärist, vaadetest ja seostest Eestiga⁶⁹, tutvustati külalise mõtteid nn. uuest Euroopast⁷⁰ ning kunstist ja kirjandusest – sõnastatud tema teoses “20. sajandi müüt”, mis kubises germaani müstitismist⁷¹.

Tutvustati mõistagi rahvus-sotsialistlikku kultuuri.⁷² Rahvus-sotsialistlik kultuur samastati rahvakultuuriga, mille eesmärgiks on ko-

gu rahva füüsiline ja vaimne areng. Artiklist võib lugeda, et mitte kõik ei olevat kultuuriks võimelised – inimese eeldused tõeliseks kultuuriks sõltuvat olulisel määral ta tõulise-st päritolust, rassist. Nii puuduvat juutidel vajalik idealism, sotsiaalne meel ja õige arusaamine tööst ning nad olevat seetõttu mitte ainult kodumaata, vaid ka oma kultuurita rahvas. Järgneb mõtisklus, millised on siis eesti rahva hingeelulised eeldused loovaks kultuuritööks rahvussotsialistliku mõõdupuu järgi. Väikese tagasivaatega meie suhteliselt lühikestele traditsioonidele, väidab artikli autor, et tendents on olnud “terve”. Ta koguni leiab, et rahvus-sotsialistlik maailmavaade on meie rahvuslikule kultuuriinstinktile alati omane olnud. Rahvuslikud püüded on olnud ikka meie kultuuriliseks alustalaks. Niisiis, tuleb meil lihtsalt “vana tuttavat rada” mööda edasi sammuda. Siiski, mitte kõik meie kultuuris ei ole olnud aktsepteeritav. Kultuur peab olema rahva oma ja talle arusaadav. Seega mõistetavalt ei või rahvale omased olla “mõne kummalise kunstivoolu tehnikas” või võõraid maid ja rahvaid kju-

⁶⁵ H. Parrest, Kunstnik Karl Pärsimägi.

⁶⁶ X. v. D, Nõukogude näitus Londonis. – Postimees 6. XII 1941.

⁶⁷ Rahvus-sotsialistlik arhitektuur. – Postimees 14. I 1942; -her, Südasuvine Berliin. – Postimees 28. VII 1942.

⁶⁸ Hintzer, Saksa külas ja Vene kolhoosis. – Postimees 22. I 1942.

⁶⁹ M., Alfred Rosenberg. Tema isik, töö ja võitlus. – Eesti Sõna 18. V 1942.

⁷⁰ A. Rosenberg, Traditsioon ja uuskujuendus. – Eesti Sõna 18. V 1942.

⁷¹ H. L. S., Alfred Rosenbergi mõtteid kunstist ja kirjandusest. – Eesti Sõna 21. V 1942. Rosenbergi teos “Der Mythus des 20. Jahrhunderts” lähtub Ludwig Claußi rassiteooriast rassist kui hingelisest nähtusest, võtab aga oma väidete tõestuseks appi välised tunnused, mis muudab selle teose ebajärjekindlaks ja laialivalguvalt müstitiseerituks.

⁷² R-a., Rahvus-sotsialistliku kultuurielu põhimõttest. – Eesti Sõna 4. IV 1942.

tavad kunstiteosed. Neid, s.t. moodsaid kunstivoole kirjutaja eesti rahvuskultuuri hulka parema meelega ei loeks.

Analoogilisi mõtteid väljendas pidevalt ka sakslaste kriitika eesti kunstinäituse puhul, näiteks Carl Brinkmanni sulest.⁷³ Brinkmannile pakkus silmarõõmu eesti vanemate kunstnike looming, samas kui nooremate hulgas oli tema hinnanguil arvukalt mandumistunuseid. Esimesena torkas see kriitikule silma Eerik Haamri juures, kelle "Isa ja poega" ta "määrduvad värvidega ogarate tüüpide" tõttu mandunud kunsti iseloomulikuks näiteks nimetab. Eksiteele juhitud olevat ka Linda Rida, mitmed graafikud ning osaliselt Salome Trei oma võraste mõjutustega. Kahetsusväärseks loeb Brinkmann mitmete meie maalikunstnike armastust prantsuse impressionismi vastu (Elmar Kits, Elmar Leppik jt.) ning sugugi puhas pole ka skulptorite leer, kelle hulgast Silva Jaanbergi grotesksed figuurid ilmutavat mandumise märke. Seda laadi kunsti eksponeerimist näitusel, mis toimub Tallinna kultuuripäevade raames ja seega peaks näitama eriti kõrget taset, peab kriitik halvaks üllatuseks ja pealegi eesti praegust kunstiüldväärtust peegeldavaks!⁷⁴

Või teine näide – ühe saksa võimuesindaja – linnakomissar W. Mentzeli sõnavõtt kunstinäituse "Kolm inimpõlve eesti kunstis" avamise puhul Tallinnas veebruaris 1942, kus ta ütleb, et eesti nooremate kunstnike loomingu hulgas "leidub teoseid, mis ei vasta täielikult meie praegusele tunnetusele. Nad osutavad pärastmaailmasõjaeegse laostava õhkkonna jälgi".⁷⁵ Ning igaks juhuks lisab, et "ka meil Saksamaal on esinenud mandumismähtusi, mille on esile kutsunud mürgitav juudi vaim. Juhi võimuhaaramise tagajärjel tekkinud murrang on juurteni hävitanud need laostunud juutliku suuna tooted ja aidanud võidule kauni ja puhta kunsti. Eesti kunsti ootab nüüd sama tulevik."⁷⁶

Seda, et eesti kunstnikud ikka õppust ei ole võtnud, on välja lugeda veel 1944. aasta kirjutistest (tõenäoliselt mõne saksa kirjasaatja sulest): "Saksa sõjavägi oma liitlastega on astunud viimaste ja kõrgeimate väärtuste kaitseks bolševistliku tormijooksu vastu, mis brutaalse purustusihaga kavatseb juutlik-plutokraatlike käsilaste nõusolekul Londonis ja Washingtonis jäljetult hävitada kogu Euroopa kultuuri."⁷⁷ Kirjutaja kurdab, et Tartu kunstinäituselt puudus täiesti "praeguse võitluse mõttekohane tõlgendamine selleks kutsutud kunstnike poolt", just see aga annaks kunstniku loomingule sisemise õigustuse.

Kui eesti kunsti üritati uude teoreetilisse süsteemi sobitada ja nagu näha, seda ka mõneti suudeti, siis meie idanaabrite kunstiavalduste kallal teritati lihtsalt hoolega keelt, justkui polekski tegu sisulise analoogiaga Saksamaal toimuvale. Mõni neist kirjutistest küündib suisa humoreskiks. Näitena toon ühe lopsaka keelepruugiga sõjakirjasaatja essee,⁷⁸ milles "iseloomustatakse" enamlaste kunsti relvituks tegeva bravuuriga. Nii on vene kunstitraditsioone võrreldud setukaga, kes nüüd enam üldse jalgu alla ei võta, ja deklareeritud: "Kõnts valitseb kunsti. Loominguline töö on ammu lämbunud Potjomkini-fassadi taha." Nõukogude asutuste esikülgedel iseloomulikult seisvad pasunatega figuurid, mis pidavat tähendama rahvastele maailmarevolutsiooni puhumist, olevat aga kirjutaja veendumusel tegelikult kujunenud Nõuko-

73 C. J. Brinkmann, Revaler Frühjahrs-Kunstausstellung. – Revaler Zeitung 26. VI 1943.

74 C. J. Brinkmann, Revaler Frühjahrs-Kunstausstellung.

75 Tallinnas avati näitus. – Postimees 13. II 1942; Eesti kunsti ootab õitseng. Avati kunstinäitus "Kolm põlve eesti kunsti". – Eesti Sõna 13. II 1942.

76 Eesti kunsti ootab õitseng.

77 S., Mõtteid kunsti ülesandeist sõjas. – Postimees 8. I 1944.

78 H. Grothe, Kreml, kunst ja kõnts. – Eesti Sõna 23. IV 1942.

gudele viimsepäeva pasunateks jne. Lõpuks jõuab ta kokkuvõteni: “nõukogude kunsti” polevat olemas, selle eest on juba hoolitse- nud Kreml “laostav demagoogia”.⁷⁹

Neist näidetest hoolimata andsid eesti aja- kirjanduses tooni ikka meie oma kunsti puu- dutavad kirjutised. Vajadusel leiti meie kunstipärandist midagi “sobivat” kaasaja nõudeile, enamasti aga järgiti varem väljakujune- nud esteetilisi ja kunstiteoreetilisi traditsioo- ne. Okupatsioonivõimude ideoloogiaga meie kunstikirjutisi seostada oleks meelevaldne. Meie kriitikute väljendustes võis leida küll ajastuomast poliitilisust, ent seoses vene bol- ševistliku kunstipoliitika taunimise ja mitte rahvussotsialistliku ideoloogia propageeri- misega. Rahvussotsialistlik propaganda piir- dus suuresti saksa ametiisikute kohalviibi- miste ja sõnavõttudega tähtsamate kunstinäi- tuste avamisel.

Meie kunstist kirjutajad lahendasid pigem konkreetseid kui üldisi küsimusi, jäädes see- juures enamasti kunstikeskseks (Erm, Tuulse, Üprus). Kohati ilmnenuid sotsiaalsus ja poliitilisus (Alfred Vaga) on vaid osaliselt seos- tatav uue ajaga. Nii kunstivälisel kui ka kunstisisesel ideoloogial oli oma kindel koht juba 1930. aastate eesti kunstikirjutistes. Rahvus- likust vaatevinklist lähenesid eesti kriitikud eesti kunstile, rahvussotsialismist lähtusid enamasti saksa kirjasaatjad ning valdavalt kõneldes saksa kunstist. Rahvussotsialism ja rahvuslus Eesti kontekstis 1941–1944 oli üheltpoolt okupatsioonivõimude ideoloogia, saksa rassistlik agressiivne rahvuslus, teiselt poolt kohalikku kultuurilist identiteeti alal- hoidev, oma juuri rõhutav ja endassesüüviv rahvuslus, rahvuslus kui kultuurimisjon, rah- vuslus nii sisult, vormilt kui vaimsuselt. Ut- reeritult võib väita, et see oli aeg, mil rah- vuslikuks võis mõelda, tunda ja vaadata pea- aegu kõike, mida loodi, sest see puudutas rahvustunnet.

Eesti kunst ja kunstikriitika, eesti rahvus- luse ideoloogia Saksa okupatsiooni ajal ku- junes omariiklusaegse mõttelaadi hiilgeajaks ja apogeeks kodumaal, ja teisalt – koos pal- jude meie kunstiinimeste emigreerumisega Läände paralleelselt Nõukogude okupatsioo- ni taaskehtestamisega 1944. aastal – välis- eesti kunstielu proloogiks. See oli mõnes mõttes igasuguse rahvusluse triumf, aeg, mil esines rahvuslust selle kõige paremas ja sel- le kõige halvemas tähenduses.

79 H. Grothe, Kreml, kunst ja kõnts.

National Socialist and National in Writings on Art during the German Occupation

Summary

This article deals with Estonian writings on art during the German occupation 1941–1944 through the prism of nationalism. The communicative role of art in politically and ideologically complicated context has been analysed. For the better comprehension of the context a brief overview of the contemporary discourse of nationalism has been given as well as of the different nuances of the meaning of the notion ‘national’ – national, nationalistic, national socialist, etc. Nationalism can be reticent and isolated, or, on the contrary, expansive and aggressive. In general, ‘nationality’ has been defined as the manifestation of the feeling of togetherness related to linguistic, cultural, religious, racial and/or territorial self-consciousness.

Nationalism in the pre-war conjuncture and art of Estonia was an essential category through which self-identification was carried out and the role of art was specified. Nationalism and cultural genesis were closely connected realms. During the era of the period of national independence of Estonia, national art was seen to spring both from the domestic context and from the world heritage. Art could be considered national if it expressed the mode of life of the nation or if it used national element in the form of ornamentics taken over from folk-art, but art was also accustomed to be considered national if it was simply good and had nation-building effect. Prominent theorists regarded highly the evaluation of exterior cultural influences for the sake of the development of the Estonian own culture of full value. Similar convictions prevailed also in the art union ‘Pallas’. That was one of the reasons that led

to the opposition in the second half of 1930s between the artists and the official cultural policy, the latter, in fact, propagating isolation under the aegis of the protection of national culture. In spite of different views, extremist racist forms of nationalism were generally not appreciated. Parallel to the rest of Europe, gradual withdrawal from modernism took place also in Estonian art.

During the first year of the Soviet occupation (1940–1941), popular art became a topic more often than national culture. Traditional nationalism was renamed ‘bourgeois nationalism’ in contrast to the friendship ideals of ‘progressive’ Soviet nations. Socialist realism which was based on the requirement of national form and socialist content was introduced under the slogan ‘Art belongs to people!’. National form in Soviet meaning signified popular, simplified, typifying manner. As a matter of fact, this became the only accepted way of practising art. The rest was declared to be formalism, the term itself in this context having obtained utterly negative connotation. The mentioned ideology was the key subject of the art discourse, nevertheless failing to bring about a break-through in bolshevising the world of art.

German invasion in the summer of 1941 relaxed Soviet tension in the sphere of culture. Regrettably, a new ideology – National Socialism – had to be stomached now.

German nationalism under Nazis was expansive, racist and deprecatory of other nations. Where Soviet art ideology had called inappropriate art – basically modernism – formalism, National Socialism labelled similar works of art as ‘degenerated art’. Neither social realistic nor national socialist art pattern found room for individuality, not to mention *l’art pour l’art*. While in Germany a fierce struggle against such artists was held, things didn’t go so far in occupied Estonia –

a more thorough purge might have been planned for the post-war period.

War-time cultural and art life (1941–1944) was unexpectedly vital and productive both from the aspect of art exhibitions and art market. Like in relation to national socialist art, a similar ideology – proceeding from national traditions – was applied also in relation to Estonian art. In spite, or perhaps because of this, one remained Estonian, the other German art.

Writings on art of the years of occupation kept to the traditions of the period of national independence. Our critics mostly remained focused on art. Sociality and politicality revealed at times are only partially related to the new era. The art ideology of Estonia was national. This nationalism lacked the chauvinism characteristic of National Socialism. By emphasizing its roots and individuality, separation from eastern (i.e. Soviet), but in some respects also from German mentality itself was made.

The writings on art of the years of the war tend to associate the previous development of art and the contemporary phenomena. Continuity between the present and the art life of the period of national independence and connection with European art in general were stressed. It makes no sense to look for qualitatively new theoretical aspects in these writings. Their individuality can be attributed to their difference from the written works done under the pressure of the two Soviet occupation periods immediately preceding and following. The characteristic nature of the writings becomes even more evident if compared to the official norms of Germany. In their essence, these writings organically belong to the tradition of the writings on art of the Estonia of 1930s and the exile of the post-war period.

National combined with European was how the daily ‘Postimees’ handled art. The

general picture of the writings in ‘Eesti Sõna’ was slightly more differentiated – on the one hand, it highlighted nationalism even more, or isolated itself in it, on the other hand, it contained accents of propaganda typical of the epoch.

Estimating Estonian art heritage, writers emphasized bonds with Western-European traditions and, what’s especially intriguing, the role of modern art as almost the only impellent. This applies particularly to the views of Helmi Üprus, Voldemar Erm ja Armin Tuulse. It was their approach to Estonian art that was most formalistic, art-centred. According to them, the aesthetic values of a work of art are more important than the essential ones. To be correct, their conviction seems to be that the form carries the essence.

Writings of the opposite position can be also found. The authors of those demanded art to be taken nearer to actual life and people, and Estonian nature and Estonians to be depicted more often. Sometimes topical, i.e. war-theme art was required. In doing so, the form had to be realistic, truthful. At this, Alfred Vaga should be mentioned who propagated national-spiritual and lifelike art and criticized modern art using here and there even national socialist lexis.

Still, both sides had in view the need to defend national art school in rough times. Estonian art and Estonian artists lived like in the self-created and self-orientated world. The fact that the formation of our national art school was a subject so frequently implies certain yearning for the past and isolation to find support for our identity. Conviction that Estonian culture had become deeply rooted, and that it was capable of further development, ought to have distracted hopelessness before ill-defined future.

Our art and our way of understanding art was more or less accepted by the Germans

located in Estonia. A German paper 'Revaler Zeitung' often wrote about Estonian-German co-operation on the front and in cultural life, trying to find similarities and compatibilities. It was this paper through which national socialist art ideology was attempted to be introduced most of all and that's why every now and then Estonian contemporary art was indicated as 'degenerated'.

National Socialism and nationalism in Estonia in 1941–1944 were the ideologies of, firstly, occupation authorities, and German racist aggressive nationalism, and, secondly, nationality preserving local cultural identity, stressing and going deep into its own roots. In a sense it was the triumph of any kind of nationalism, a period of nationalism in its best and worst meaning.

Lots of artists and a number of critics who shaped the art life of the occupation period later on had to continue their activities in exile. Thus, these years turned out to be the continuation and the final chord of the traditions of the period of national independence in the native country and the prologue to art life abroad.

Translated by Margus Sardis.