

“Lünka täites”. Katse analüüsida Sten Karlingi kunstiteoreetilisi vaateid*

Krista Kodres

Artikkel keskendub Eesti kunstiteaduse ja -kirjutuse ajaloole, võttes vaatluse alla Sten Karlingi varasema teadusliku pärandi. Ühelt poolt analüüsitakse seda mõjutanud kunstiteoreetilist ideestikku, teisalt Karlingi tegevust ja tekste kui Nõukogude Eesti kunstiteaduse vundamenti.

1933. aasta algul saabusid Tartusse Sten ja Kerstin Karling. Sten Karling oli ülikooli äsjavalitud uus kunstiajaloo professor. Kaks aastat tagasi oli ta kaitsnud Göteborgis doktoritöö teemal ”Pargikunsti ajalugu Rootsis kuni Le Nôtre’i stiili läbilöögini” (”Trädgårdskonstens historia i Sverige intill Le Nôtre-stilens genombrott”).

Veebruari algul, paar nädalat pärast kohalejõudmist, kirjutas Karling oma tädile Karin Karlingile Göteborgi: ”...oli lõbus möbleerida maja nii vanade kui uute asjadega ... Esimesel pühapäeval olime visiidil prof. [Gustav] Suitsu juures..., koos meiega prof. [Hარი] Moora. Homme oleme seevastu kodus, sest prof. Haliste¹ tuleb vastuvisiidile. Olen nüüd hakanud kandma loengutes sooje riideid ... Suur osa ajast kulub nende [loengute] ettevalmistamiseks, aga millegi muuga

polnudki ma ju alguseks arvestanud. Mul on umbes 15 üliõpilast, enamasti naised ... Olen välja töötanud uue stuudiumiplaani. Olen isegi saanud kunstiajaloo kabineti juhatajaks – see käib õppetooliga kaasas. Amanuenss mag. Waga on jäänud mu truuks abiliseks, kes tegeleb kõigi praktiliste asjadega, tellib pilte jne. Kabinett on alati väga korras ja nõuaks väga palju vaeva, kui see ei oleks nii. Pärast kõva külma ... on Tartu osutunud ilusaks ja meeldivaks linnaks, suurepärase kliima, kuljustehelina ja rahva rõõmsa askeldusega tänaval...”²

Valdavalt Eestit kiitvad on kõik Tartust kaheksa aasta jooksul Göteborgi läinud kirjad. On ilmne, et Karlingitele Eestis meeldis ja võib olla kindel, et sõja tulekuta poleks perekond Tartust iial tagasi Rootsi lahkunud. Äraminek toimus 1941. aastal, saatuse iroonia tahtel kandis Karlingeid Stockholmi poole seilanud laev ”suure” nõukogude kultuuripoliitiku Andrei Ždanovi nime. Rootsis töötas Sten Karling aastail 1947–1972 Stockholmi ülikooli kunstiajaloo professorina.³ Ta oli ka 25 aastat Rootsi tähtsaima kunstiteadusliku ajakirja ”Konsthistorisk Tidskrift” peatoimetaja.

Kaheksa Tartu-aastat jätsid jälje mitte üksnes siia parimas eas, 27-aastaselt (!), saabu-

* Artikkel valmis ETF-i grandi nr. 6900 toel.

1 Prof. Haliste e. P. Bauman oli filoloog, kes luges ülikoolis kunstiajaloolastele antiiki, vt. M. Peil, Kunstiteadlased Tartu Ülikoolis 1919–1940. – Tartu Ülikooli ajaloo küsimusi VII. Tartu: Tartu Ülikool, 1979, lk. 119.

2 Sten Karling Karin Karlingile Tartust, 4. II 1933. – Krister Karling, Brev från Kerstin och Sten Karling i Tartu, Estland till gymnastikdir. Karin Karling i Göteborg jan. 1933 – mars 1941. Mns. Stockholm, 1991–1996, lk. 5–6 (käsikiri on artikli autori valduses).

3 Karlingi kõige nimekamad õpilased Erik Forssmann, Gerhard Eimer ja Lars Olof Larsson läksid tööle Saksa ülikoolidesse; nende uurimused kuuluvad 20. sajandi Euroopa kunstiajaloo kullafondi.

nud Sten Karlingi ellu, vaid ka Eesti kunsti-
teadusele. Nende aastate jooksul jõudis prof.
Karling õppetöö kõrvalt üllatavalt palju uurida
ja kirjutada. Ta jättis maha õpilased ja
pärandi, mis mõlemad osutusid pärast Teise
maailmasõja lõppu määravaks Eesti kunsti-
teaduse edasisele kujunemisele.

Selle veendumuse valgusel tekib küsi-
mus, missugused olid need kandvad teoreeti-
lised ideed, millele Sten Karlingi kunsti-
ajalookäsitlus toetus. On ju selge, et uurijal
on faktide järjestamisel, süstematiseerimi-
sel ja lahtikirjutamisel aluseks mingi üldi-
sem *agenda*, mis seda tegevust määratleb
ja mida omakorda raamib uurija enda kon-
tekst: tema õpingud, ümbrus, lugemus ja
kogemus. Viimased on aga seotud erialase
uurimiskeskonnaga nii kitsamas kui ka laie-
mas rahvusvahelises – mõttes. Nii ongi käes-
oleva artikli keskseks huviks selgeks saada
Sten Karlingi kunstiteaduslike ideede pärit-
olu ja iseloom.

Siinkohal pean etteruttavalt ütleva, et kui-
gi Sten Karling jõudis Eestis olles väga pal-
ju publitseerida, avaldas ta oma teoreetilisi
seisukohti vaid ühes üllitises, monograafias
"Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Re-
naissance und des Barocks in Estland" (1943),
mis ilmus juba pärast Karlingi Eestist lahku-
mist. On õige tähelepanuväärne, et autor pü-
hendas selle raamatu "noortele Eesti kunsti-
teadlastele", otsekui aimates, et tal endal enam
tagasipöördumist ei ole.⁴

Ei saa öelda, et Sten Karlingi rolliga Ees-
ti kunstiteaduse arendamisel poleks üldse
tegedud. Teedrajavaks on olnud Mirjam Pei-
li⁵ ja Mart Elleri⁶ käsitlused. Mart Elleri uuri-
muses "Tartu Ülikooli osast eesti kunstitea-
duses 1920–1930-ndail aastail" vaadeldak-
se arhiividokumentide abiga kunstiajaloo pro-
fessuuri täitmise konkurssi, tutvustatakse Kar-
lingi koostatud uut õppekava ning antakse
ülevaade temast kui kunstiajaloo uurijast.

Alates 1996. aastast Eesti Kunstiakadee-
mia kunstiteaduse instituudi korraldatavatel
nn. Karlingi-konverentsidel on Sten Karlingi
pärandi probleemistik jätkuvalt tähelepanu
all; esimeses konverentsikogumikus avaldati
ka Karlingi Eesti kunsti teemaliste kirjutiste
– monograafiatest kunstikriitika ja kunstni-
ke ning kunstiteadlaste nekroloogideni – loend,
milles on 106 nimetust.⁷ Ka Eesti Kunstitea-
daste Ühingu käesoleva, 2007. aasta konve-
rentsi ambitsiooniga sarnane aastatetagune
üritus, kus tegeldi Eesti kunstiteaduse ja -krii-
tikaga 20. sajandil, ei saanud mõistagi Sten
Karlingi pärandist mööda vaadata.⁸ Kriitili-
selt ja eneskriitiliselt tehtut üle lugedes peab
siiski tunnistama, et Karlingi kunstiteoreeti-

4 Õpetatud Eesti Seltsi publikatsioonide eest vastu-
tav dr. A. Raun kirjutab raamatu saatesõnas: "Sellele
väljaandele eessõna kirjutamise järel pidi prof. S. Kar-
ling kiiresti Tartust lahkuma, nii et ta ei jõudnud käsi-
kirja kõiki üksikasju enam üle kontrollida." (S. Kar-
ling, *Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renais-
sance und des Barocks in Estland*. Õpetatud Eesti
Seltsi toimetused / Verhandlungen der Gelehrten Est-
nischen Gesellschaft XXXIV. Dorpat, 1943, lk. xi.)

5 M. Peil, *Kunstiteadlased Tartu Ülikoolis 1919–
1940*, lk. 118–126.

6 M. Eller, *Kunstiajaloo uurimine. – Leninlik etapp
eesti ajaloo teaduses*. Koost. ja toim. E. Laul. Tallinn:
Eesti Raamat, 1970, lk. 252–256; M. Eller, *Tartu
Ülikooli osast eesti kunstiteaduses 1920–1930-ndail
aastail, I. – Kunstiteadus. Kunstikriitika 5*. Tallinn:
Kunst, 1983, lk. 60–75; M. Eller, *Tartu Ülikooli osast
eesti kunstiteaduses 1920–1930-ndail aastail, II. –
Kunstiteadus. Kunstikriitika 6*. Tallinn: Kunst, 1986,
lk. 158–173.

7 Sten Karlingi Eestiga seotud uurimuste täielik bib-
liograafia on avaldatud kogumikus: Sten Karling and
Baltic Art History. Eds. K. Kodres, J. Maiste, V. Vabar.
Proceedings of the Estonian Academy of Arts 6. Tal-
linn, 1999, lk. 246–255. Samas kogumikus esitab
Hans Lepp põgusa ülevaate ka Karlingi tegevusest
Rootsis Stockholmi ülikooli kunstiajaloo professorina.

8 K. Kodres, 16.–18. sajand Eesti kunstiteaduse
huviobjektina. – Eesti kunstiteadus ja -kriitika 20. sa-
jandil. Eesti Kunstiakadeemia toimetised 9. Toim.
T. Abel, P. Lindpere. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia,
2002, lk. 26jj.

lisi vaateid pole seniavaldatast üldse puudutatud.

Regionaalne kunstimaastik

Nagu öeldud, avaldas Sten Karling oma teoreetilisi seisukohti ainult ühes üllitises, monograafias "Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland". Selle eessõna ja sissejuhatuse teoreetiline osa mahub vaid üheksale leheküljele. Uurimuse eesmärkidest kirjutab Karling järgmiselt:

"Siinse töö põhieesmärk oli kunstiajaloo areng Eestis valitud valdkonnas, seda esindanud kunstnike tuvastamine ja nende sidumine Euroopa kunstiajalooaga.

Eelkõige tahtsin ma kirjutada mõningaid peatükke Eesti kunsti ajaloost, aga mulle oli seejuures selge, et ma täidan ühtaegu lünka [minu sõrendus – K.K.] kogu protestantliku Põhja skulptuuriajaloo tundmises. Meistrid, kes tegutsesid Eestis lühemat või pikemat aega, kuuluvad ka Põhja-Saksa, niisiis Lübecki, Mecklenburgi, Schleswig-Holsteini, Ida-Preisi nagu ka Taani ja Rootsi kunstiajalukku."⁹

Karlingi sõnastus viitab Euroopa kunstiajaloo teaduses parajasti aktuaalsele uurimisprobleemataitkale. Tuntud rootsi kunstiajaloolane, Stockholmi ülikooli kunstiajaloo professor Johnny Roosval oli juba 1927. aastal avaldanud uurimuse "Das baltisch-nordische Kunstgebiet".¹⁰ Roosval kordas ideed ühtsest Balti-Põhja kunstipiirkonnast 1933. aastal Stockholmis peetud rahvusvahelisel kunstiteadlaste kongressil, millel osales ka Sten Karling.¹¹ Kongressi peateemaks oli "Rahvusstiilide tekkimine kunstis".

Mitte riiklikust, vaid regionaalsest aspektist kirjutatav kunstiajalugu polnud ka Eestis päris uus mõte, siiski oli sel varasemalt olnud teine määratlus. Baltisaksa kunstiajaloolased olid formuleerinud "balti kunsti-

(regiooni)" (Eesti-Läti) kui ühe kunstiajaloolise n.-ö. üksuse, rõhutades seejuures "emamaa" Saksamaa rolli selle kujunemises ja kujundamises.¹²

Rahvuslik-riiklikke kunstiajalugusid olid Euroopa kunstiteadlased kirjutanud kogu 19. sajandi jooksul. Siis algas ka geograafilise asupaiga kui olulise kunstideterminandi formuleerimine, 20. sajandi algul võeti kasutusse mõisted kunstigeograafia ja kultuurigeograafia.¹³ Regionaalse kunstimaastiku (*Kunstdlandschaft*'i) kui kunstiproduktiooni mõjutava teguri teema tõstatas ühena esimestest Viini ülikooli *Wiener Institut*'i juhataja prof. Josef Strzygowski.¹⁴ Strzygowski, kes mui-

9 *Die Schilderung der kunsthistorischen Entwicklung in Estland auf dem hier gewählten Gebiet, die Kennzeichnung der Künstler, die sie vertraten, und deren Einfügung in den grösseren europäischen Zusammenhang, war der Hauptzweck dieser Arbeit. In erster Linie wollte ich einige Kapitel der Kunstgeschichte Estlands schreiben, aber es war mir dabei klar, dass ich zugleich eine Lücke in der Kenntnis der Plastik des ganzen protestantischen Nordens füllte. Die Meister, die kürzere oder längere Zeit in Estland tätig waren, gehören zugleich auch der Kunstgeschichte Norddeutschlands, also Lübecks, Mecklenburgs, Schleswig-Holsteins, Ostpreussens sowie derjenigen Dänemarks oder Schwedens an.* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. ix.)

10 J. Roosval, *Das baltisch-nordische Kunstgebiet*. – *Nordelbingen. Beiträge zur Heimatforschung* 1927, Bd. 6, lk. 270–290.

11 Johnny Roosvaliga olid Karlingil väga head sidemed, Roosval käis ka Eestis loenguid pidamas, vt. Sten Karlingi kiri 28. X 1937. – K. Karling, *Brev från Kerstin och Sten Karling i Tartu*, lk. 135.

12 Nt. W. Neumann, *Baltische Kunstzustände 1775 bis 1825*. – *Baltische Monatsschrift* 1902. Bd. 53, lk. 281–299; H. Pirang, *Das Baltische Herrenhaus*. Teil 1. Die älteste Zeit bis um 1750. Riga: Jonck & Poliewsky, 1926.

13 Th. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2004, lk. 58jj.

14 G. Pochat, *Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte*. – *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*. Hrsg. v. L. Dittmann. Stuttgart: Steiner, 1985, lk. 156–158.

de valiti 1922. aastal Tartu Ülikooli esimeheks kunstiajaloo professoriks, kuid kes sellele ametikohale iial ei astunud¹⁵, sõnastas raamatus "Die Krisis der Geisteswissenschaften"¹⁶ kunstiajaloolase ühe põhilise ülesandena geograafiliselt defineeritavate kunstimaastike karakteri määratlemise. Ajalis-ruumilise komponendi kõrval oli *Kunstlandschaft* määratletud ka etnilis-demograafiliselt. Regionaalse kunstimaastiku uurimismeetodiks oli Strzygowski meelest (piirkondade kunstiteoseid – *Denkmäler*) võrdlev meetod.¹⁷

Karlingi soovi näidata Eesti ala kunstiajalugu laiemas Euroopa kontekstis mõjutasid tõenäoliselt ka 1930. aastate Eesti kodused olud. 1925. aastal elluastunud ülikooliseaduses oli rõhutatud vajadust "edendada üldist ja eriti Eesti elu käsitlevat teadust".¹⁸ Viimaseid teadusi nimetati "rahvusteadusteks" ning sellesse ritta kuulusid kirjandus- ja ajalooteaduse kõrval ka etnograafia ja kunstiajalugu. Teisalt iseloomustas eesti intellektuaale alates 19. sajandist püües siduda Eesti kultuurilist identiteeti Euroopaga. Ühine regionaalne kunstiajalugu, mis hõlmaks Läänemere-äärseid maid, oli seega igati teretunud. Karlingi auks peab ütleva, et esiteks suutis ta oma teesi empiirilise materjaliga põhimõtteliselt veenvalt toetada ning lisas sinna baltisaksa uurimustes enamasti ignoreeritud Skandinaavia dimensiooni. Teisalt aga ei läinud ta kaasa siinmail 1920.–1930. aastail üsna tavapäraseks saanud saksavaenlikkusega.¹⁹ Selles suhtes pidas Karling, nähtavasti oma auväärse Rootsi kolleegi Johnny Roosvali eeskujul, silmas eesmärki, millega kunstiajalugu oleks kaasajapoliitikast n.-ö. lahti rakendatud: kunagiste kunstimaastike (Roosvali tähistas neid sõnaga *artedominien*) piirid kulgesid ajaloos erinevalt kui kaasajal ja neid kaasaegsete (ei maksa unustada, et tegu on 1930. aastatega, totalitaarreežiimide

kümnendiga – K.K.) rahvuslike identiteetide kehtutamiseks ära kasutada pole teaduslikult korrektne.²⁰

Sten Karling polnud tegelikult esimene, kes Eesti kunstiajalugu käsitledes toetus Roosvali kontseptsioonile. Alfred Vaga kirjutas 1932. aastal avaldatud "Eesti kunsti ajaloo" esimeses osas keskaegse arhitektuuri ja kunsti kohta sama, mida Karling "Holzschnitzelei's..." renessansi ja barokiperioodi analüüsid: "Tänapäeva kunstiteadus, juure arvatud ka saksa oma, ei vaatle enam Saksamaast põhjapool asuvaid maid endise saksa kunstiekspansiooni territooriumina, vaid on, eeskätt teeneterikka rootsi kunstiteadlase J. Roosvali uurimuste tulemusena, kogu keskaegse Põhja-Euroopa kunstiajalooliselt jaganud kaheks eriilmeliseks kunstiterritoriaalseks ühikuks, millel kunstide areng sündis enamvähem iseseisvalt ning mille loov vaim oma laadi järgi ümber kujundas ka möödapäasematud välismõjud."²¹

Kuidas Sten Karlingi kunstiregiooni ulatuvust (või kokkukuuluvusi – *die Zusammenhänge*) võrdleva uurimismeetodi abil tões-

15 Põhjuseks oli ilmselt see, et 1922. aastal kutsuti Strzygowski pidama loenguid USA-sse (vt. <http://www.dictionaryofarthistorians.org/strzygowski.htm>). Nagu teada, sai Tartu professuuri lõpuks rootslane Tor Helge Kjellin.

16 J. Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften. Vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst. Ein grundsätzlicher Rahmenversuch. Wien: Schroll, 1923.

17 G. Pochat, Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte, lk. 157.

18 Ülikooliseadusest, tsit. M. Eller, Tartu Ülikooli osast eesti kunstiteaduses..., I, lk. 73.

19 Vrd. näiteks tuntud kultuuri- ja kunstikriitiku Hanno Kompuse rahvuslikult meeletatud seisukohti.

20 Vt. L. O. Larsson, Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte. – Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930, lk. 172.

21 A. Waga, Eesti kunsti ajalugu I. Keskaeg. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, 1932, lk. 281.

tab, demonstreerib järgmine, Kärla kiriku altarit (1591) kirjeldav lõik:

”Kompositsioon seostub selle juhtumi puhul madalmaade eeskuju(lehtedega) – motiivi võib kohata juba Rogier van der Weydenil ja Quinten Matsysel. Pikaksvenitatud figuurid, pehmed liikmed ja peenelt lõigatud voldid on iseloomulikud õukondliku manierismi ideaalile. Õhukesed väljaulatuvad hermipilastrid ja akroteeridena teenivad urnid näivad kuuluvat Vredeman de Vriesi repertuaari. Kolmnurksesse viilu paigutatud Jumal-Isa, kes on õnnistades käed välja sirutanud, on Madalmaade plastikas tavaline motiiv, kuigi algselt Itaaliast üle võetud.”²²

Karlingi stiilikäsitlus

Karlingi monograafia pealkiri meenutab Heinrich Wölfflini 1888. aastal ilmunud raamatu ”Renaissance und Barock” tiitlit. Kuid ometi ei olnud Sten Karlingi arusaam kunstistiilist seotud vaid ega ainult Wölffliniga. Karling kirjutas:

”Samal ajal kui kiviskulptuur – nagu ka pronksskulptuur, niipalju, kui seda leidub – esindab oma olemuses õukonnakunsti ning on seetõttu enam seotud renessansi-ideaali ja humanismiga, on puuskulptuur oma kalduvuselt rahvapärasem. Seda kasutasid enamasti linnaraad ja kodanikkond ja teostasid pikka aega ainult tsunftiga seotud käsitöölised-puulõikajad.”²³

Kunsti seostamine kindla sotsiaalse gruppiga meenutab hilisemat Arnold Hauseri ”Kunsti ja kirjanduse sotsiaaljalugu”, kus samuti eritletakse õukondlikku (*höfischer*) ja kodanlikku (*bürgerlicher*) gootikat, renessansi ja barokki.²⁴ Lähemalt lugedes märkame, et Karlingi jaoks pole need aga olulised mitte sotsiaalsete, vaid pigem vaimsete, kunstiteose olemust määravate kategooriatena. Karlingi tarvitatud mõiste *Wesen* viitab mitmetele kunstiajaloolastele, kelle jaoks kunstiteose ”ole-

muse” tuvastamine muutus 1920. aastail fenomenoloogilise filosoofia mõjul oluliseks. Kunstiteose olemusega tegelesid 1920.–1930. aastatel näiteks nii juba nimetatud Strzygowski kui ka Erwin Panofsky, kelle käsitluses oli iga kultuuriline väljendus *Wesenssinn*’i (olemusliku tähenduse) representatsioon, mis väljendas ajastu ühtseina esinevaid vaimu ja tundeid.²⁵

Sten Karlingi jaoks oli kunstiteosel niisiis olemus, mida toodud tsitaadi kohaselt määratles tema tellijaskonna vaimsus. Kunstiteos väljendas ”vaimu”, mille olemus võis olla määratletud õukondliku/pürjelliku kõrval ka näiteks religiooni poolt (”protestantlik religioosus”²⁶). Samas võis vaimsus laotuda ka üle kogu ajastu nagu ”gooti vaim”.²⁷ Vaimsus

22 *Die Komposition knüpft in diesem Fall an niederländische Vorlagen an, – das Motiv hat sich dort schon mit Rogier van der Weyden und Quinten Matsys eingebürgert. Die langgestreckten Gestalten, die weichen Glieder und die feingeschnittenen, bewegten Falten sind charakteristisch für das Ideal des höfischen Manierismus. Die dünnen, ausgezogenen Hermenpilastrer und die als Akroterien dienenden Urnen scheinen dem Repertoire Vredeman de Vries’ anzuhören. Der in dem Giebeldreieck eingesetzte Gott Vater, der segnend seine Hände ausstreckt, ist ein in der niederländischen Plastik übliches Motiv, obwohl es ursprünglich aus Italien übernommen worden ist.* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 79.)

23 *Während die Steinskulptur – ebenso die in Bronze, soweit sie vorkommt – in ihrem Wesen eine höfische Kunst darstellt und daher an das Ideal der Renaissance und des Humanismus mehr gebunden ist, ist die Holzsulptur in ihrer Tendenz volkstümlicher. Sie wurde meistens vom Rat und von der Bürgerschaft der Städte in Anspruch genommen und lange Zeit nur von zunftgebundenen Handwerkern, den Schnitzern, ausgeführt.* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 3.)

24 A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1951, 1958). Bd. 1, 2. Dresden: Verlag der Kunst, 1987.

25 G. Pochat, *Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte*, lk. 153.

26 *Protestantische Religiosität* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 2).

27 *Der Geist der Gotik* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 3.)

avaneb ajastustiili – *Zeitstil* – kaudu.²⁸

Stiil kui ajastu vaimsust või loomust kajastav nähtus oli muidugi üks Euroopa kunstiteaduse aluskontseptsioone, mille ajaloo võib tagasi viia vähemalt Johann Joachim Winckelmannini. Ka 20. sajandi esimesel kolmandikul tegeles stiili mõiste samasoolalise mõtestamisega terve rida kunstiteadlasi. Tuntuimad neist olid Alois Riegl ja Max Dvořák, kelle "häält" on kuulda ka Karlingi tekstist:

"Alles [16. – K.K.] sajandi lõpuks, kui kokkusulamisprotsess oli lõppenud, ilmutas end uus, siiani tagasihoidud tung eneseväljendusele, vajadus dekoratiivsusest läbi murda. See erinevates suundades mõjunud reaktsioon oli välja kasvanud rahvast endast ja toitis end keskaja pinnasest."²⁹

Tekstis kasutatud "tung eneseväljendusele" viitab selgesti Riegli *Kunstwollen*-kontseptsiooni aktsepteringule, mille järgi inimkonnal on kõigil tema arengujärkudel tahe ja vajadus end kunstiliselt väljendada.³⁰ Ehk veelgi enam on Karlingi tekstis kuulda Riegli õpilast Dvořák, eriti tekstiosades, kus ta käsitleb renessansi asendumist manierismiga. Uus vaimsus tekitab uue kunstiväljenduse:

"[16. s. lõpul – K.K.] Märkame kõikjal tendentsi lasta ajastustiil õhku, et väljendada midagi isiklikumat. Igatsus vaimsema väljendusviisi järele ja reaktsioon antikiseeriva renessansipärandi vastu annab sellele kunstile enamasti manieristliku iseloomu, mis siiski erineb täiesti sensuaalsest õukondlikust manierismist. Vaimsetest, materiaalistest ja poliitilistest suhetest tingitud pessimism annab maad rahutusele, hirmule ja valule, samas ka tuntavale resignatsioonile ja endasestõmbumisele, isegi trotsile."³¹

Karlingi see tekstilõik ei jäta kahtlust, et ta oli tuttav Max Dvořáki artikliga "Über Greco und den Manierismus". Kirjutis 16. sajandi kunstist kui ajastu vaimu kehastajast

ilmus pärast professori surma kokkupanud kogumikus "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" 1924. aastal:

"See pettumus viis skepsisele ja kahtlustele mõistuspäraste teooriate ja keelatud tavade väärtuses ... Võiks rääkida vaimsest katastroofist, mis käis poliitilise [katastroofi – K.K.] eel ... Mida me saame jälgida Michelangelo ja Tintorettega seotud kunstilisest probleemiasetusest, oli kogu ajastu kriteerium...."³²

28 *Durchgehend macht sich eine Tendenz bemerkbar, den Zeitstil zu sprengen....* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 5.)

29 *Erst am Ende des Jahrhunderts, als der Verschmelzungsprozess abgeschlossen war, regte sich ein neuer, bisher zurückgehaltener Drang nach Ausdruck, die dekorative Hülle zu durchbrechen. Diese Reaktion, die sich nach verschiedenen Richtungen auswirkte, war aus dem Volk selbst herausgewachsen und schöpfte ihre Nahrung aus mittelalterlichen Boden.* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 4.)

30 Esimest korda sõnastas Riegl selle teoses: A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Wien, 1901.

31 *Durchgehend macht sich eine Tendenz bemerkbar, den Zeitstil zu sprengen, um etwas Persönliches zum Ausdruck zu bringen. Das Ringen um einen geistigen Ausdruck und die Reaktion gegen das antikisierende Renaissanceerbe verleiht dieser Kunst meist einen manieristischen Charakter, jedoch von ganz anderer Art als der sensuelle höfische Manierismus. Ein durch die geistigen, materiellen und politischen Verhältnisse bedingter Pessimismus gibt ihr einen Charakter von Unruhe, Angst und Schmerz, zugleich aber auch von beschaulicher Resignation und Innigkeit, ja sogar Trotz.* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 5.)

32 *Diese Enttäuschung führte zur Skepsis und zum Zweifel an jedem Wert verstandemässiger Theorien und verstandemässiger sittlicher Gebote.... Man könnte von einer geistigen Katastrophe sprechen, die der politischer vorausging.... Was wir bei Michelangelo und Tintoretto aus dem begrenzten Gebiete der künstlerischen Problemstellung beobachte könnten, war das Kriterium derganzen Zeit...* (M. Dvořák, *Über Greco und den Manierismus*. – M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München: Piper, 1928, lk. 270).

Tuleb märkida, et 1920. aastail kostis kunstiteadlaste seas juba ka hääli Riegli-Dvořáki ajastu vaimu teooria revideerimise poolt. Argumendina kasutati seejuures tõsiasi, mida näitas empiiriline materjal: et tegelikult on ajastutes paralleelselt esinenud enam kui üks kunstistiil – seega pidanuks justkui eksisteerima ka mitu ajastu vaimu, mille väljenduseks need mitmed kunstistiilid olid. Stiilpluralismi ja ajastu vaimu vastuolulist probleemi püüdis sünteesides kokku traageldada Wilhelm Pinderi nn. generatsioonide teooria, mida ta tutvustas 1926. aastal ilmunud raamatus ”Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas”.³³ Pinderi veendumuse järgi on stiil midagi dünaamilist ja muutuvat, selle muutuse tagavad ühel ajal koos elavad erinevad kunstnikegeneratsioonid, kelle vaimuse ja tegevuse määratlevad nende (erinevad) sünnihetked. Iga generatsioon ei too kaasa radikaalset ajastustiili muutust, see toimub alles siis, kui aeg on küps ajastu vaimu muutumisele.

Nii nagu eelmainitud kunstiteadlastegi puhul, ei viita Sten Karling otseselt ka Pinderile. Samas esineb mõiste generatsioon ”Holzschnitzerei...” tekstis väga sageli, Pinderi ideede tundmisele osutab ka uurimuse struktuur. Nimelt ehitas Karling oma raamatu üles juhtivate kunstnikupersonide ja nende stiiliringi kuuluvate meistrite teoste ülevaadetele. Nagu Pinderilgi on need meistrid, kes loovad stiili, sattudes aega, mis on muutuseks küps. Näiteks oli Tobias Heintze see, kelle kaudu ”murtakse renessansi traditsioon”³⁴, ja Christian Ackermann see, kes ”vahendab Eestis üleminekut kõrgbaroksele skulptuurile”³⁵.

Kuivõrd stiil oli Sten Karlingi jaoks vormikategooria, mis kajastab ajastu vaimu, siis on ka loomulik, et üksikuid objekte analüüsidest oli tema tähelepanu eelkõige vormil. Ning kuigi ”Holzschnitzerei...” on raamat,

milles tegeldakse valdavalt kirikliku kunsti- ga, pööratakse selles suhteliselt vähe tähelepanu iga üksiku altari või kantsli tähendusele, nende ikonograafilisele programmile. Karling küll seletab mõnikord, keda figuurid kujutavad, kuid ei pea ikonograafia³⁶ iseseisvat käsitlemist vajalikuks: see kõik esindab ju nii või teisiti ”Põhja protestantismi vaimu”. Objektide käsitlustes domineeribki seetõttu vormikirjeldus, milles võib märgata nii mõndagi wölfflinlikku. Näiteks lõigus, kus Tobias Heintze loodud vorme iseloomustatakse nende psühholoogilise mõju kaudu, on kasutatud põhimõtteliselt samu mõistekategooriaid kui Heinrich Wölfflin oma ”Kunstiajaloo põhimõistetes”.³⁷ Konkreetset puhul viitab Karlingi mõiste *Anschauligkeit* Wölfflini *Einheit*’ile:

”Algse pehme modelleeringu asemel on räme, peaaegu hakitud stiil, mis mõjub närviliselt ja tundlikult. Sellel stiilil puudub veel baroki hoog ja rütm. [...] ...kõigele ühine on aga võitlus romanismi vastu ja püüe saavu-

33 W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Berlin: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926. Vt. eriti autori kokkuvõtte lk. 153jj.

34 *wird die Tradition der Renaissance gebrochen* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 88.)

35 *Der Meister, welcher in Estland den Übergang zur Plastik des Hochbarocks vermittelt...* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 254.)

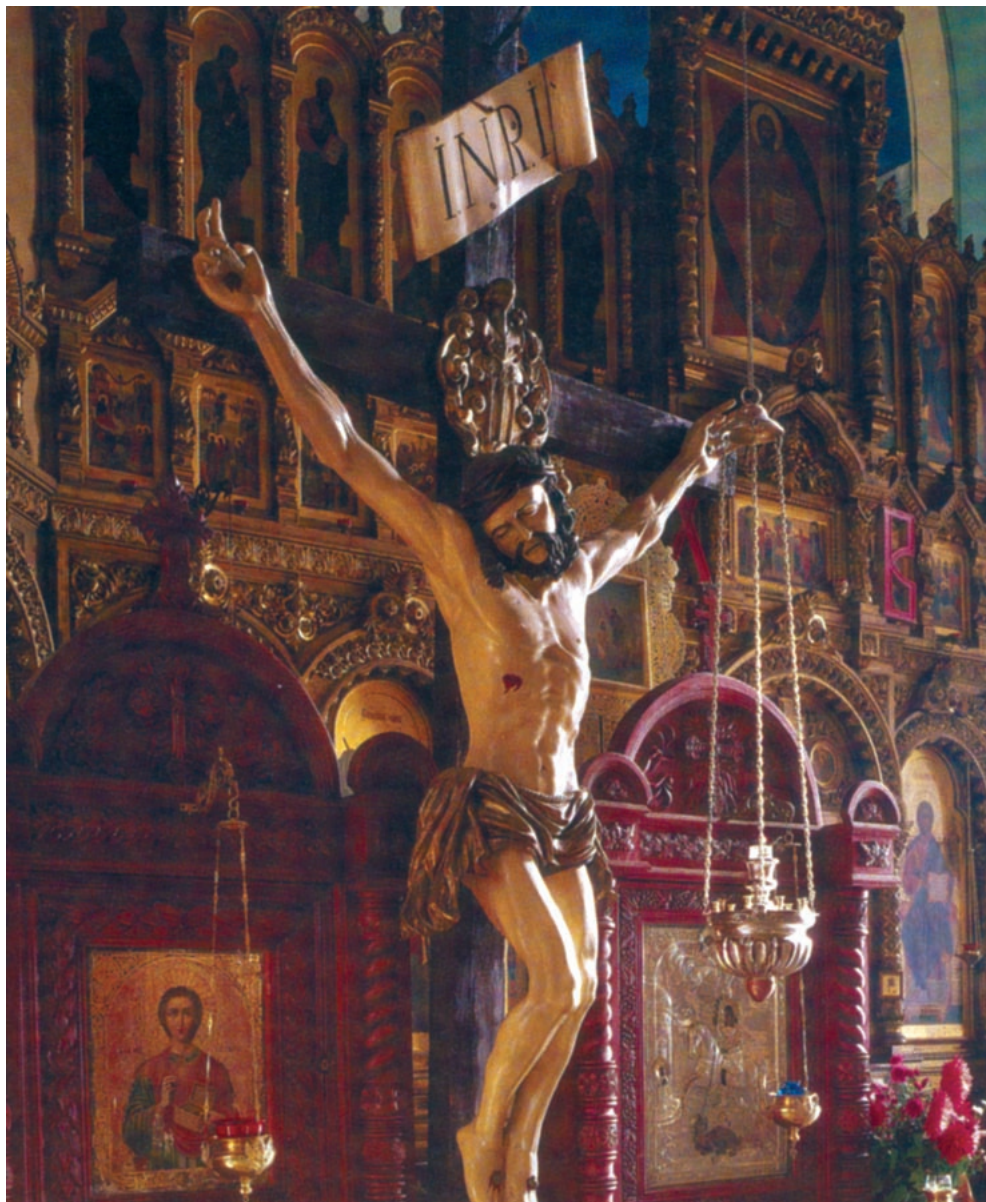
36 Ikonograafia kui üks kunstiteaduse uurimissuundi eksisteeris küll alates 19. sajandi lõpust, kuid saavutas laiema huvi vaatamata Émile Mâle’i, Aby Warburgi ja Erwin Panofsky uurimustele alles pärast Teist maailmasõda.

37 H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Bruckmann, 1915.



1.
Sten Karling
1933. aastal Tartus

Sten Karling
in 1933, Tartu



2.

Elert Thiele

Narva Saksa (Maarja) kiriku triumfikrutsifiks (praegu Narva õigeusu Ülestõusmise peakirikus). 1660. aastad

Foto Peeter Säre

Triumphal crucifix of the German (St. Mary's) Church in Narva (today in the Orthodox Church of Assumption in Narva). 1660s

Photo by Peeter Säre



3.
Narva Saksa (Maarja) kiriku triumfikrutsifiks
Detail
Foto Peeter Säre

Triumphal crucifix of the German (St. Mary's)
Church in Narva
Detail
Photo by Peeter Säre

tada suurem kunstiline ülevaatlikkus [s.t. ühtsus – *K.K.*].”³⁸

Niisiis kandis meistrite looming ajastu vaimu, mis avaldus teatud emotsionaalselt laetud vormivõtetes. Tuleb rõhutada, et kunstiajaloo vaatlemine ajastu vaimuajaloo väljundina ning wölfflinlike kategooriate kasutamise stiilide iseloomustamisel polnud loomulikult omane vaid Sten Karlingile. Dvořák ja Wölfflin olid 1920. aastate lõpul ja 1930. aastail Kesk- ja Ida-Euroopa akadeemilistes ringkondades kõige enam respektieritud kunstiajaloolased.³⁹

Stiilivahetus

Stiilivahetuse probleem oli 20. sajandi algupoolel stiiliprobleemi üks olulisemaid aspekte, n.-ö. suurte, kogu senist kunstiajalugu hõlmavate süsteemide ehitajad ei saanud sellest ei üle ega ümber.⁴⁰ Sten Karling jagas stiilivahetuse küsimuses eelkõige Dvořáki ja Pinderi arusaamu: nagu äsja näidatud, käsitles ta kunsti muutumist ajastu (vaimu) muutmise kaasnenuks paratamatusena ning teistsalt nägi stiilivahetuse initsiaatorina juhtiva persooni eestvedamisel toimivaid kunstnikepõlvkondi; viimane konstruktsioon võimaldas argumenteerida, miks ühes pikas ajalõigus – ”ajastus” (*Zeitalter*) – sai eksisteerida mitu stiilimodifikatsiooni.

Nagu peaks ilmne juba toodud tekstilõikudest, käsitleski Sten Karling stiili ja stiilivahetust sageli koos, vastandamine võimaldas seejuures iseloomustada nii vana kui ka tulevat stiili. Siinkohal maksab pisut pike-malt peatuda Karlingi gootik stiili käsitlel, sest see demonstreerib veel üht tema arusaamale omast olulist aspekti. Karling kirjutab:

”Gootika vaim, selle dünaamiline jõud elab käsitöölise kunstis edasi, et end – pärast esimest imetlust võõra vastu – iseseisvate vormidega hilisgootikale sarnase jõu ja kirega tõestada. Knorpelbarokk kui hilisgooti-

tika otsene pärand tõuseb esile eelkõige puusculptuuris.

Alles pärast visa vastupanu loovutasid puunikerdajad oma eripära uuele võimsale rahvusvahelise akademismi hoovusele, mis 17. sajandi lõpul vallutas kogu Põhja-Euroopa.”⁴¹

Ja veel, eespool teises kontekstis juba tsiteeritud lõigus:

”Alles [16. – *K.K.*] sajandi lõpuks, kui kokkusulamisprotsess oli lõppenud, ilmutas end uus, siiani tagasihoitud tung väljendusrikkusele, et ületada [kunstiteose pelgalt – *K.K.*] dekoratiivset pealispinda [s.t. saadi üle põhjapoolses Euroopas formaalselt üle võetud Lõuna renessansist – *K.K.*]. See erinevates suundades mõjunud reaktsioon oli välja kasvanud rahvast endast ja toitis end keskaja pinnasest.”⁴²

38 *An die Stelle der ursprünglichen weichen Modellierung ist ein grubiger, fast zerhackter Stil getreten, der einen nervösen, sensiblen Eindruck macht. Diesem Stil fehlt noch der Schwung und der Rhythmus des Barocks. [...] ...allen gemeinsam aber ist die Front gegen den Romanismus und das Bemühen, grössere künstlerische Anschaulichkeit zu erreichen.* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 124.)

39 W. E. Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*. Toronto: University of Toronto Press, 1989, lk. 97–98.

40 G. Pochat, *Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte*, lk. 142–164.

41 *Der Geist der Gotik, ihre dynamische Kraft lebt in der Holzschnitzerei der Handwerker weiter, um sich, nachdem die erste Bewunderung für das Fremde nachgelassen hatte, in selbständigen Formen mit derselben Kraft und Leidenschaft wie in der Spätgotik zu behaupten. Es ist vor allem die Holzplastik, in der das Knorpelbarock als direkter Erbe der Spätgotik aufrtritt. Nur nach zähem Widerstand gaben die Männer der Holzplastik ihre Eigenart zugunsten der neuen mächtigen Strömung des internationalen Akademismus auf, der in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts Nordeuropa überflutete.* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 3.)

42 Saksakeelset originaalteksti vt. viitest nr. 29. Karling kirjeldab edaspidi samas võtmes Tallinna Toomkiriku altariskulptuure 1696. aastast: *Zum ersten Mal in der Kunstgeschichte Estlands schlägt uns hier ein Hauch der italienischen Barockkunst in reiner Form entgegen.* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 302.)

Seejuures oli Karlingi raamatu aineseks olev puunikerdukunst/skulptuur mitte lihtsalt "gooti vaimu" kandja, vaid ka Põhja-(maade) enda kunstiarengu parim väljund üldse:

"Paremini kui arhitektuuris, kus uus lisan- dub enne ülevõtmist vanale kõigepealt pisi- asjades, paremini kui ainekult ühekülgses ja vormiliselt iseseisvusetus maalikunstis on Põhja-(maade) enda kultuuriareng äratuntav skulptuuris. Selles vallas ei taganenud gooti pärand ial uute vormide ees, siin ei allunud kunagi orjalikult itaalia renessansi eeskujudele."⁴³

Torkab silma, et Karlingi jaoks oli kesk- aeg sümpaatne põhjusel, et see oli justkui demokraatlikum, "rahva kantud", samas kui renessans oli Põhjamaade jaoks võõras ja elitaarne. Sellises arvamuses väljendub kesk- aega idealiseeriv vaatenurk, mis eksisteeris juba ammu ning on saksa kultuuriruumis ta- gasiviidav Goethe ja Hegelini. Gooti stiili kui germaani rahvusliku vaimu kandja ideed toetasid ka mitmed 20. sajandi alguse kunstiajalookirjutajad. Sten Karlingit võis mõju- tada nii Riegli poolt viidatud kui ka Strzy- gowski poolt lahtikirjutatud Lõuna-Põhja kunstiregioonide vaimuse vastandlikkuse idee⁴⁴, aga ka neist seisukohtadest ilmsesti mõjuta- tud Königsbergi ülikooli privaatdotsendi Karl- Heinz Claseni sõnastatud gootikatõlgendu- sed. Johnny Roosvali juba mainisime – tema Balti-Põhja ühtse *artedominium*'i mõiste või- maldas senist Põhjamaade (s.t. eelkõige Sak- sa) gootikale omast vaimust laiendada ka Skandinaaviale.

Riegl kirjutas näiteks, et "hingeline on saksa kunstitahtes algusest peale kõige tu- gevam. Hingeline on mittemateriaalne, hõl- mamatu, immateriaalne; sealt ka germaan- laste passiivsus hõlmatava, pildilise vastu kunstis".⁴⁵ Karl-Heinz Clasen kirjutas raama- tus "Die gotische Baukunst", et "see [gooti-

ka – K.K.] sai stiiliks, mis andis Euroopa lää- ne- ja põhjaosale selle vaimu täiuslikema nähtava kujunduse".⁴⁶

Silma torkab seegi, et Karlingil kannab rahvas oma gootilikku vaimust edasi ka veel pärast keskaja lõppu: 16. sajandi jooksul "su- lasid" keskaeg ja renessans kokku, siis tõs- tis gooti vaim manerismis – kui dekoratiiv- suse ajastus⁴⁷ – taas võimsalt pead, et lõpuks maad anda akademismile. Niisiis toetas Sten Karling wöflflinliku ja dvořákliku stiili üle- ajalise ideed: kunstistiilide areng on küll tsükliline, s.t. suletud, kuid sama vaimus võib uues kontekstis taas tagasi tulla, võttes uues ajastus juba uue vormi. Nii said renes- sans ja manerism erinevast vormikeelest

43 *Besser als die Architektur, in der das Neue sich erst in Kleinigkeiten dem Alten anfügt, bevor es ganz übernommen wird, besser als die in der Stoffwahl einseitige und formell unselbständige Malerei lässt uns die Plastik die eigene Kulturentwicklung des Nordens erkennen. Auf diesem Gebiet gab man das gotische Erbe zugunsten der neuen Formen niemals auf, hier hat man sich niemals sklavisch den Vorbildern der italienischen Renaissance unterworfen.* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 2.)

44 G. Pochat, *Der Epochenbegriff und die Kunstge- schichte*, lk. 157.

45 *Das heisst, das Seelische ist im germanischen Kunstwillen von vornherein das Stärkere. Das Seelische ist das Unkörperliche, Unfassbare, Immaterielle; daher die Passivität der Germanen dem Fassbaren, Bildbaren in der Kunst von Haus aus gegenüber.* (A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl*. Hrsg. v. A. Bur- da, M. Dvořák. Wien: Schroll, 1908, lk. 3.)

46 *Sie wurde der Stil, der dem Westen und Norden Europas im Mittelalter die vollkommenste sichtbare Prägung seines Geistes gab.* (K.-H. Clasen, *Die goti- sche Baukunst. Baukunst des Mittelalters*. Wildpark- Potsdam: Athenaion, 1930, lk. 3.)

47 Väljendi *die Zeitalter des Dekorativen* laenas Kar- ling Robert Hedickelt: R. Hedicke, Cornelis Floris und die Florisdekoration. Berlin: Bard, 1913, lk. 3.

olenemata olla gootilikud; viimasest saabki selles kontekstis pigem omadussõna.⁴⁸

Rahvaliku ”gootika vaimu, selle dünaamilise jõu”⁴⁹ kadumine oli Karlingi jaoks igal juhul negatiivse märgiga protsess, milles läksid kaduma hinnalised väärtused. Nagu juba ülal nii mitmestki lõigust ilmnes, nägigi Karling stiilivahetust kui kirgliku kunstistiilide (vormide) vahelise võitluse tulemust. Ka järgnev Karlingi tõdemus rõhutab seda:

”Kolmekümneaastase sõja järel asendus see meeoleolu suurema optimismiga ...

Oma uues barokses vormis jõudis humanistlik kultuur nüüd ka pürjelini, kes püüdis võimalustele vastavalt aristokraatiat imiteerida. Rikas hollandi kaupmeeskond seisis Põhja-Euroopat võidukalt vallutava klassitsismi eesotsas. Ta rajas teed kõrgbarokile, kuigi see oli päritolu poolest katoliiklik, vürstlikule absolutismile vastav väljendus. Selles pompöösses, kuid seesmiselt siiski tühjas vormide tulvas uppus Põhja käsitöökunst.”⁵⁰

Ja lõpuks:

”Meie käsitlus puuskulptuurist Eestis 16. sajandi algusest kuni sügavalt 18. sajandisse ei ole seepärast mitte eelkõige lõunast pärit representatiivsete vormide esiletõusu ja lõpliku võidu kirjeldus, vaid pigem uurimus sellest, kuidas reageeris Põhja käsitöökunst uusaegade ja kuidas ta kangekaelselt kaitses iseenda väärtusi [! – K.K.].”⁵¹

Toodud tekstilõikude abiga saab ka selgeks, kuidas Karlingi arvates stiilivahetus reaalselt toimus: see ei olnud kindlasti järsk, vaid pikk ”kokkusulamisprotsess”, kus ”uus lisandub enne ülevõtmist vanale kõigepealt pisiasjades”. Muutumist näeb ta seega (vähemalt kohati) kasvuna, ühe vormi teiseks muundumisena. Nii iseloomustas Karling näiteks pahmikstiili teisenemist akantusstiiliks 1670. aastatel, kui ”knorpel jäi esialgu veel püsima, kuid muutus pikkamööda, kaotas oma elunärvi ning läks lõpuks üle akantu-

seks”.⁵² Filosoofilisemalt oli kunsti orgaanilise kasvu kontseptsiooni püüdnud kokku võtta Karl-Heinz Clasen:

”Kunstis ei ole juhuslikku tekkimist, vaid nii üksikvormid kui ka stiilid tulenevad aeglasest, sisemistest seadustest tulenevast kasvust ja muutumisest ... Üksikud selle kasvu ja saamise lõigud pole ehk nii tähtsad kui kasv ja saamine ise ning jõud, millest need tulenevad. See toimumisjõud kehtib ka aja-

48 Vt. nt. S. Karling. *Holzschnitzerei...*, 103. Iseloomulik on aga seegi, et ”pseudogootika” seda vaimust Karlingi arvates enam ei kann! S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 421.

49 S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 3.

50 *Nach dem Dreissigjährigen Krieg machte diese Stimmung einer mehr optimistischen Gesinnung Platz.... In ihrer neuen barocken Form durchdrang die humanistische Kultur auch die Bürgerschaft, die nach Kräften die Aristokratie nachahmte. Die reiche Kaufmannschaft Hollands stand an der Spitze eines Klassizismus, welcher siegreich Nordeuropa durchzog. Er bahnte den Weg für das Hochbarock, das, wenngleich in seinem Ursprung und Wesen katholisch, ein angemessener Ausdruck für den fürstlichen Absolutismus war. In dieser Flut von pompösen, doch innerlich leeren Formen ertrank die nordische Handwerkerkunst.* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 5.)

51 *Unsere Darstellung der Holzsulptur in Estland vom Beginn des XVI. Jahrhunderts bis tief in das XVIII. Jahrhundert ist daher nicht vornehmlich eine Schilderung des Vordringens und endgültigen Sieges der aus dem Süden stammenden repräsentativen Formen, sondern eher eine Untersuchung über die Reaktion der nordischen Handwerkerkunst auf das Neuzeitliche und die hartnäckige Verteidigung ihrer Werte.* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 9.)

52 *Anfangs bleibt der Knorpel noch bestehen, aber allmählich verändert er sich, verliert seinen Lebensnerv und geht schliesslich in den Akanthus über.* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 248.) Konkreetset järgis Karling siin Felicitas Rothe käsitlust akantuse ”kasvamisest”: F. Rothe, *Das deutsche Akanthusornament des 17. Jahrhunderts*. Berlin: Deutscher verein für kunstwissenschaft, 1938 (Karling viitab ka raama-tule ”Holzschnitzerei’s...”, lk. 4).

looliselt muutuvate vormide puhul ja on käsitletav sisemise printsiibina."⁵³

Karlingi kirjutuslaud

Olles nii pikalt peatunud Sten Karlingi teoreetilistel vaadetel ning juba viidanud paljudele teda ilmselt mõjutanud kaasaegsetele kunstiteaduslikele publikatsioonidele, pakub mõistagi huvi, missugused raamatud olid Sten Karlingi raamaturiiulis. Kuigi me seda konkreetselt ei tea, annab 1933. aastal Karlingi sisse seatud kunstiajaloo õppekava selge arusaama sellest, missuguseid raamatuid ta pidas nii olulisteks, et neid teha kohustuslikuks ka oma üliõpilastele.⁵⁴

Niisiis: kunstiajaloo eriala alamastmes oli vaja tutvuda "mõnede metodoloogiliste töödega, näit. *H. Wölfflin*, Die klassische Kunst või sama autori Kunstgeschichtliche Grundbegriffe".⁵⁵ Keskastmes nõuti paari "kunstiteoreetilist tööd, näit. *M. Dvořák*, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, *W. Pinder*, Problem der Generation, *H. Cornell*, Charakterisierungsprobleme i konstvetenskapen".⁵⁶ Teoreetiliste tööde kõrval oli õppekava kohustusliku kirjanduse nimekirjas muidugi ka palju perioodi/stiili ja kunstimaa/-regiooni käsitlusi. Nende hulgas leidsid Alois Riegl "Die Entstehung der Barockkunst in Rom" (1908) ja Karl-Heinz Claseni "Die gotische Baukunst". Niisiis võime kindlad olla, et kirjeldades Sten Karlingit nimetatud kunstiteadlaste ideede rakendajana, me ei eksi. Mida me nimekirjast ei leia, on Strzygowski "Die Krisis der Geisteswissenschaften" ning puudub ka võimalus järele kontrollida, kas raamat oli saadaval Kunstiajaloo kabinetis.⁵⁷

Kunstiajaloo õppekava raamatunimekirjas leidsid aga veel üks oluline teos, nimelt Robert Hedicke "Methodenlehre der Kunstgeschichte" (1924). Hedicke oli Max Dvořáki õpilane ning jagas põhimõtteliselt tema seisukohta kunstiajaloo kui vaimuajaloo.

Hedicke 300-leheküljeline raamat kunstiajaloo meetodiõpetusest arendab Dvořáki suunda, pretendeerides "teadusliku objektiivsuse ja üldise kehtivuse kui ideaali saavutamisele".⁵⁸ Ajaloolaste ja kunstiteadlaste ringi, kes olid üliõpilastele mõeldud käsiraamatu (*Handbuch*) koostamisel olulised, tõi autor välja eessõnas: see ulatus "Winckelmannist Ranke, Burckhardti, Schnaase kaudu kuni Justi, Dehio, Neumanni, Heidrichini ning sealte edasi üldise vaimuajalooni".⁵⁹ Inspireerijate seas olid vastavalt Wilhelm Dilthey ja Max Weber, aga ka eraldi nimetatud Strzygowski oma raamatuga "Die Krisis der Geisteswissenschaften", samuti Riegl ning Wölfflin.

Hedicke raamatut edasi uurides ei jää märkamata, et just selles tekstikorpuses põhjal-

53 *Es gibt in der Kunst kein zufälliges Entstehen, sondern Einzelformen sowohl die Stile ergeben sich aus einem langsamen Wachsen und Umbilden nach immanenten Gesetzen. [...] Die einzelnen Abschnitte dieses Wachsens und Werdens sind vielleicht nicht so wichtig wie das Wachsen und Werden selbst und die Kraft, von der es getrieben wird. Diese Triebkraft gilt es an den historisch sich verändernden Formen zu erfassen und als immanentes Prinzip aufzuweisen.* (K.-H. Clasen, Die gotische Baukunst, lk. 5.) Kunsti ja arhitektuuri orgaanilise kasvu idee teooria juured on tagasi viidavad Albertini; romantismiajastul võttis teema uuesti jõuliselt üles J. W. von Goethe. Vt. C. van Eck, Organicism in Nineteenth-Century Architecture: An Inquiry into its Theoretical and Philosophical Background. Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1994, lk. 103jj.

54 E. V. Tartu Ülikooli Filosoofiateaduskonna õppe- ja eksamikord ning eksaminõuded. Tartu, 1939, lk. 37–39.

55 E. V. Tartu Ülikooli Filosoofiateaduskonna..., lk. 37.

56 E. V. Tartu Ülikooli Filosoofiateaduskonna..., lk. 38.

57 Teise maailmasõja eelseid Kunstiajaloo kabinetis raamatukogu nimestikke ei ole alles; praegusel hetkel seda Strzygowski raamatut kabinetis kogus ei ole.

58 *...aber das Ideal der wissenschaftlichen Objektivität und Allgemeingültigkeit ist das höhere Ziel.* (R. Hedicke, Methodenlehre der Kunstgeschichte. Strassburg: Heitz, 1924, lk. vii–viii.)

59 R. Hedicke, Methodenlehre der Kunstgeschichte, lk. x.

kult lahtikirjutatud seisukohad on leidnud kajastuse Sten Karlingi kirjutistes. Selles, et Karling "Meetodiõpetust" hindas, ei tohiks kahelda, nähes, et just Hedicke raamat on teooriaalsetest teostest ainsana Tartu Ülikooli kunstiajalooostuudiumi ülemastme soovituslikus nimekirjas.⁶⁰

Jagades üldist kontseptuaalset seisukohta kunstiajalooost kui vaimuajaloost, näib Karling jagavat ka Hedicke arvamust, et "üksiku kunstiteose analüüs ja üldised vaimsused ning üldised muutumise ühtivused tuleb teineteisest eraldada".⁶¹ Seda näeme ju eriti selgelt "Holzschnitzerei..." puhul: teoreetilist laadi sissejuhatus on raamatu struktuuris omaette tervik, edasi tuleb käsitlusviis, mida ise loomustab (eelkõige) teosekesksus. Hedicke eeskujul (kes ise ilmselt laenas Strzygowskilt) võib seda nimetada töötamiseks "mälestiseajaloolise meetodiga" (*denkmalsgeschichtliche Methode*).⁶² Meetodit rakendades oli esmatahtis allikas mälestis, kunstiteos ise, kirjalikud allikad olid sekundaarsed. Karling kasutas mälestisekeskset meetodit ühendatuna samuti kunstiajaloo meetodite hulka kuuluva "kujutavkunstilise" – *bildkünstlerische* – meetodiga, mille sisu Hedicke sõnastas järgnevalt:

"Kujutavkunstiline meetod peab uurima kunstilises kujunduses leiduvat vaimset/vaimsust ja vajab selleks mõõteriistu. Need mõõteriistad on kujunduse põhimõisted, mis on pikaajalise empiirilise kogemuse najal induktiivselt tuletatud ja mis ilmnevad edaspidi kujunduse hästikasutatavate mõõtmisvahenditena. Põhimõistetega analüüsitakse kõigepealt teost ja siis selle paiknemist mälestiste [teoste – K.K.] reas, otsides selle kunstilise kujunduse sisu. See annab selguse mälestise individuaalsest kujundusest, väljendatuna kujunduse üldmõistetes. Nii teeme me kindlaks mälestise stiili, kuuluvuse mingisse kunstiteoste ringi ja tema ajastustiili."⁶³

Siinkirjutaja veendumusel on mälestisekeskse-kujutavkunstilise meetodi rakendamine tunnuslik kõigile Sten Karlingi Eestit puudutavatele kunstiajalootekstidele. Tuleb rõhutada, et kirjeldatud meetod polnud ei Robert Hedicke ega ka Sten Karlingi jaoks kuidagi "vaimuajaloolisega" subordinatsioonis, vaid oli sellega kunstiajaloo meetodite hulgas võrdne. Nagu juba mainitud, ei tegelnud Karling oma teoreetiliste seisukohtade väljendamisega muudes uurimustes, peale "Holzschnitzerei...", eraldi üldse.⁶⁴

Mälestisekeskse-kujutavkunstiline meetod polnud 20. sajandi alguskümnenditel oma-

⁶⁰ E. V. Tartu Ülikooli Filosoofiateaduskonna..., lk. 39.

⁶¹ *Erstens scheint uns die Behandlung des Einzelkunstwerks als solchen... eine andere Methode zu haben und zu fordern wie die allgemeinen Geistigkeiten und die allgemeinen Wandlungszusammenhänge.* (R. Hedicke, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, lk. 25.)

⁶² R. Hedicke, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, lk. 25jj.

⁶³ *Die bildkünstlerische Methode soll das Geistige der künstlerischen Gestaltung erforschen und benötigt hierzu Maßstäbe. Diese Maßstäbe sind die Grundbegriffe der Gestaltung, welche in langer Empirie allmählich induktiv aufgebaut worden sind und welche fortwährend neu als brauchbare Messmittel der Gestaltung sich erweisen müssen. Mit diesen Grundbegriffen als Maßstäben wird das Einzelwerk zuerst und dann die Denkmalsreihe analysiert und auf ihren künstlerischen Gestaltungsgehalt untersucht. Das gibt Klarheit über die individuelle Gestaltung des Denkmals ausgedrückt in Allgemeinbegriffen der Gestaltung. So stellen wir Stil des Denkmals, Zugehörigkeit zum Kunstkreis und historischen Stil fest.* (R. Hedicke, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, lk. 27.)

⁶⁴ Muidugi ei tohi unustada, et "Holzschnitzerei..." on monograafia ja see teaduslik formaat eeldab üldistatavat eessõna; üksikküsimust käsitlev artikkel, mis on Karlingi Eesti-teemalise teaduslikus produktsioonis valdav, seda ei nõua. Kuid ka monograafias "Medeltida träskulptur i Estland" (Stockholm: Kungliga vitterhets historie och antikvitets akademien, 1946) puudub teoreetilisele üldistusele pretendeeriv eessõna, üksnes teose kokkuvõttes kordab Karling ülilühidalt samu mõtteid mida "Holzschnitzerei's...", viimasele ka viidates (lk. 260).

ne loomulikult mitte ainult Karlingi kirjutistele. Vaadeldes rahvusvahelist kunstiajalookirjutuse seis, näeme, et selline lähenemine oligi aastatel 1900–1940 Euroopa kunstiteaduse *mainstream*. Wilhelm von Bode "Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen" (1917), Albert Erich Brinckmanni "Barockskulptur" (1917), Erwin Panofsky "Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts" (1924), Adolf Feulneri "Die deutsche Plastik des siebzehnten Jahrhunderts" (1926), Anton Ulbrichi "Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen" (1926–29) jpt. uurimused, mille leiame Tartu Ülikooli kunstiajalooostuudiumi kirjanduse nimestikust, aga ka Sten Karlingi enda kirjutistes viidatud teoste seas, on kõik keskendunud mälestiste/teoste vaatlemisele: tegeldakse nende koha määratlemisega "teoste reas" nii sünkroonses kui diakroonses mõttes (võrdlev-ajalooline meetod) ning seejärel nende paigutusega ajastustiili sees.

Teoretiseerimine ei olnud seejuures ilmingimata vajalik, sest (nagu Hedicke kirjutab) kunstiajaloolane ei pidanudki sellega tegelema, selleks olid "vaimuloolased"; ka ei pidanud tingimata tegelema esteetikaga, mis oli kunstiajaloo "abiteadus" (*Hilfswissenschaft*).⁶⁵ Sestap kannustasidki Karlingit teadlasena eelkõige kunstiajalooline materjal ise ja ilmselt ka positsioon, mida ta oma uuel kodumaal kandis: Eesti vajas oma rahvusteadusi – uusi teadmisi oma maa ajaloo ja kunstiajaloo kohta ning rahvusülikooli kunstiajaloo professoril oli kohustus neid teadmisi pakkuda. Võib ette kujutada, et erutav oli seegi, kui palju oli siin teha (siinkohal peaks vabandama baltisakslaste ees, sest alguses olid ikkagi nemed!). Nii mälestised kui ka arhiivimaterjal ootasid Eestis valdavalt süütute neitsitena, et keegi nad võtaks, üles nopiks⁶⁶; ühesõnaga: materjal vajas "viljastamist": kirjeldamist, süstematiseerimist,

ritta seadmist – neid protseduure, mille kohustuse positivistlik arusaam teadusliku tegevuse sisust 20. sajandi algupoolel ühele humanitaarteadusele seadis. Kuid kas see "teooriavabadus" oli ka tegelikult vabadus teooriast ehk siis, kui palju määratles Karlingi mälestisekeskseid kunstiajalootekste raamteooria, mida ta "Holzschnitzerei..." sissejuhatuses esitles?

Eespool juba osundatutele lisaks olgu vastuse asemel siinkohal ära toodud veel üks lõik "Holzschnitzerei..." raamatust. Jutt käib Elert Thiele Narva Saksa Maarja kiriku triumfikrutsifikatsioonist (ill. 2 ja 3)⁶⁷:

"Kristuse jõuline keha on lõigatud barokkile iseloomuliku huviga musklite mängu vastu, samas aga anatoomilise asjalikkusega, mis isoleerib skulptuuri ruumist. Kõvasti ja kindlalt on musklid pingutunud luustiku ümber. Vaatamata paksule ülemaalingule, mis katab algset polükroomiat, avaneb siin meistri kvaliteet. Ei midagi maneristlikust saledusest, ei midagi ülepingutatud barokist pole selles teoses, vaid realism, mis on üles ehitunud hilisgooti traditsioonile. Teostus on

65 R. Hedicke, Methodenlehre der Kunstgeschichte, lk. 31.

66 Kuidas õnnestus seesugune töömaht realiseerida? Karling kirjutab ise: "Arhiiviuuringud, mis pakkusid kohalikku materjali ja võimaldasid peaaegu iga töö siduda meistri nimega, tehti [= tegin – K.K.] peamiselt Tallinna Linnaarhiivis ja Tartus Riiklikus Keskarhiivis, nende kõrval ka Narva ja Tartu linnaarhiivides ja Riigiarhiivis Riias. Ka kohalikud kirikuarhiivid andsid sageli väärtuslikke teateid. Uurimistöe läbiviimisel, nagu ka Eesti ja Läti reise jaoks, andsid tuge õpetatud Eesti Selts ja Tartu Ülikool. Võrdlevaks uurimistöök ja arhiiviskäikudeks Saksamaal, Taanis, Hollandis ja Belgias sain vahendid Rootsi Humanistlikust Fondist." (S. Karling, Holzschnitzerei..., lk. ix–x.)

67 Kiriku varemed lammutati 1950. aastatel, krutsifiksi Kristus on praegu Narva Ülestõusmise peakirikus.

veel täidetud pessimismiga, mis iseloomustab maailmavaate kriisiaastaid.”⁶⁸

Karlingi koolkond?

1947. aastal vahetas Sten Karling Stockholmi ülikoolis välja Johnny Roosvali ja oli seal professor 25 aastat, märksa rohkem, kui talle Tartus aega anti. Lars Olaf Larsson, Karlingi õpilane ja praegune Kieli ülikooli emeriitprofessor, raamatu ”Kunstiteaduse meetoditest”⁶⁹ autor, esitas Sten Karlingi 90. sünniaastapäeval endale küsimuse: kas saab rääkida Karlingi koolkonnast Rootsist? Ning vastas – jah ja ei. ”Oma eeskujuga ja otseste impulssidega juhatas Karling paljud noored õppurid iseenda uurimistemaatika, Rootsist 17. sajandi arhitektuuri juurde. Põhjalikud arhiiviuuringud ja täpne plaanianalüüs on Karlingi õpilaste tunnuseks, selles järgivad nad oma õpetajat. Selle kõrval on Karlingi õpilased vähem seotud kindlate meetodiliste uskumustega (*Glaubenssätze*), kui seda olid näiteks Gregor Paulssoni õpilased. Sten Karling oli avatud kõige erinevamatele meetodilistele lähtekohtadele, seda juhul, kui allikakriitilises mõttes töötati korrektselt. Moodisatest ekstravagantsustest ei lasknud ta end pimestada.” Larsson lõpetab, tsiteerides Gunnar Berefeldi: ”Me peame ... Sten Karlingist eeskujuga võtma eelkõige ühes punktis: teiste head tahet tuleb usaldada.”⁷⁰

Kui Sten Karling 1941. aastal Eestis lahkus, koostati Tartu Ülikoolis kokkuvõttev arvamus tema õppetegevuse kohta, milles jagati tunnustust ka tema õpilaste saavutustele: ”Nende poolt avaldatud teaduslikud uurimused tõendavad, et Eesti kunstiteadust juhib prof. S. Karlingi kujundatud koolkond [minu sõnenduse – K.K.], mis saab üheks aluseks olema ka edaspidistele sammudele.”⁷¹ Teaduse kõnepruugis tähendab koolkond eelkõige sarnaseid ideid ja metodoloogiat tunnustavaid teadlasi.

Mida Sten Karling ise Eesti sõjajärgsest kunstiajaloo teadusest arvas, pani ta kirja paljulubava pealkirjaga artiklis ”Kunsthistorische Forschung in Estland. Eine Übersicht”, mis ilmus 1988. aastal Lääne-Saksamaal esinduslikus kogumikus tiitliga ”Beiträge zur Geschichte der baltischen Kunst”.⁷² Kahjuks peab tõdema, et Karling vaid kirjeldab Eesti kunstiteadlaste saavutusi: ta loetleb ajalises järjekorras üles kõik olulised siinse kunstiajaloo uurijad ja nende uurimisteemad – Friedrich Amelungist ja Gotthard von Hansenist alates ning Rein Zobeli, Teddy Böckleri, Niina Raidi ja Kaur Altooga lõpetades; ei unusta ka väliseestlasi (Ilmar Laaban, Ervin Pütsep, Endel Kõks, Eduard Ole). Näib, et Karling oli üldiselt kõige Eestis avaldatuga hästi kursis, kuid hindama ja arutlema ta kirjutatu üle ei kippunud, pigem oli rõõmus, et eriala on Eestis ”elus” ja tegutseb.

Siinkirjutaja on arvamusel, et Sten Karlingi mõju Eesti Teise maailmasõja järgsele

68 *Der kraftvolle Körper des Christus ist mit dem das Barock kennzeichnenden Interesse für das Spiel der Muskeln geschnitzt, zugleich aber mit einer anatomischen Sachlichkeit, welche die Gestalt statuarisch in dem Raum isoliert. Hart und fest sind die Muskeln über den Knochenbau gespannt. Trotz der dicken Übermalung, welche die ursprüngliche Fassung verbirgt, offenbart sich hier die Qualität des Meisters. Nichts von manieristischer Schlantheit, nichts von überspanntem Barock kennzeichnet dieses Werk, sondern ein Realismus, der auf spätgotischen Traditionen weiterbaut. Die Auffassung ist noch erfüllt von Pessimismus, welcher die Jahre der Krise der Weltanschauungen kennzeichnet.* (S. Karling, *Holzschnitzerei...*, lk. 235.)

69 L. O. Larsson, *Metodelære i kunsthistorie*. Oslo: J. W. Cappelles Forlag, 1997.

70 L. O. Larsson, *Sten Karling 90 Jahre*. – Sten Karling and Baltic Art History, lk. 17.

71 M. Peil, *Kunstiteadlased Tartu Ülikoolis 1919–1940*, lk. 124.

72 S. Karling, *Kunsthistorische Forschung in Estland. Eine Übersicht*. – *Beiträge zur Geschichte der baltischen Kunst*. Hrsg. v. E. Böckler. Giessen: Schmitz, lk. 13–28.

kunstiajalookirjutusele oli sedavõrd otsustav, et Karlingi koolkonnast on põhjust rääkida küll.⁷³ Kui suur oli selle mõju ulatus nõukogude võimu "viljastavates tingimustes", kas saab rääkida arendustest, mutatsioonidest, eitusest? Kas "teoriavabadus", mis iseloomustas(b) Eesti kunstiajalookirjutuse põhivoolu, on Karlingilt päritud? Kas koolkondlikkus kestis edasi järgmistes uurijapõlvkondades? Kuidas konkreetselt see realiseerus? Kas selle tagajärjeks olid (on?) klišeed mingi perioodi kunsti mõistmises? Siin on näha palju küsimusi, millega tegelemiseks peaks aeg olema enam kui küps ja vajadus enam kui ilmne. Näib ka, et vastuseid ei saa anda ilma Karlingita, kelle uurimuste tõhusa lähilugemise aegu jään ootama.

73 Olen varem kasutanud ka nimetust "Tartu Ülikooli kunstiajaloo koolkond", kuid "Karlingi koolkond" on kindlasti täpsem: K. Kodres, 16.–18. sajand Eesti kunstiteaduse huviobjektina, lk. 26jj.