



130



# EKSPRESSIONISM

90  
24





HUGO RAUDSEPP

69-x  
678

# EKSPRESSIONISM

Uue kunsti teooriast ja praktikast

~~23274~~

„RAHVAÜLIKOOI“  
Tallinna

1922

2.

Tartu Riikliku Ülikooli  
Raamatukogu

39578

Gr. üh. „KIRI“ trükk, Tallinnas

## Kunsti suhted loodusega.

### I.

Kujutava kunsti saavutusi liigitades jõuab Max Deri oma essees: „Naturalism, idealism, ekspressionism“\*) otsusele, et maalkunstil ainult neli erinevat võimalust on looduspildi kunstilises kujundamises.

Kunstiajalooliselt võib kunstivoolude nimestik lõputa olla, määrates ikka aja uusi individuaal-jooni. Materiaalselt on kunstivoolud omis võimalusis piiratud: kõik ajaloolised voolud on oluliselt kokkuvõetavad nelja põhiliiki: naturalism, naturalistline permutatsioon, idealism, ekspressionism.

Need põhiliigid järgnevad loova kunstniku vahekorra loodusega, esemetega. Ja see vahekord on paratamata.

Kunstnik võib loodust armastada ja vihata, teda kunstnikuna jaatada või eitada, aga kas ta oma „miljööle“ andub, või teda ignoreerib, või vaheteid, kompromisse, leiab — suhe, vahekord on see igal tingimisel.

Muidugi on nimetused, mis Deri oma „kunstipõhiliikidele“ annab, vabalt leitud, nagu on „vaba“ ka lähtekoht liigitamisele enesele. Mõni teine võiks neid liike teisiti nimetada, mõni teine, välja minnes teisest lähtekohast, võiks anda teisi liigitamise süsteeme.

Kuid tähtis on siin moment: kunsti suhe loodusega. Sellelt lähtekohalt on Deri järele kunstil ainult neli võimalust, neli „põhiliiki“, mis enesesse mahutavad kõik ajaloolised voolud, kogu kunstiajaloo.

---

\*) Einführung in die Kunst der Gegenwart. E. A. Seemanni wäljaanne. Leipzig, 1919.

## II.

Õieti tunneb maalkunst kahte suurt „suhtumis-kategooriat“. Kunstipilt läheneb loodusele, ehk ta võõrdub temast, vabaneb.

Kujunduspildi tung looduspildile läheneda, „loomutruudust“ saavutada — on tung kopeerida. See on lihtne, naiiv tung, mis mingisuguseid erivõimalusi ei paku. See on looduse kui originaalpildi edasiand kujunduskoopias. See on — naturalism kunstis.

Kunstnikul, kellel tung loodusest võõrduda, on rohkem teid — vabaneda.

Naturalist maalib loomutruu inimese, loomutruu hobuse. Aga seal tuleb üks teine kunstnik, kes ka väga hästi suudab kopeerida inimest ja hobust, aga ta maalib olevuse, mille alumine osa on loomuliku hobuse keha, aga ülemine osa on loomuliku inimese keha ja pea. Ka see kunstnik on naturalist, kuid ta loomutruud asjad on vabalt kokku pandud: hobu-inimene. Ta lõhub looduse objektid ja kombineerib neist uued objektid, mille üksikud osad on loomutruud, kogu olevus aga „fantastiline“, mütoloogiline.

Niisugust loodusest võõrdunud kujundusviisi nimetab Deri naturalistlikuks permutatsiooniks.

Meie ütleme: inimene, puu. Kumbki isekategooria olevusi, asju. Kui naturalist inimese maalib, siis on tal kindel modell: ta maalib teatava inimese — liigist „inimene“. Maalib teatava puu — liigist „puu“. Maalib selle teatava inimese, puu, kõigi iseloomulikkude ja individuaalsete detailidega.

Kuid teist kunstnikku ei huvita teatava inimese, teatava puu individuaalsed, erinevad jooned. Ta otsib inimese, puu üldtüüpi. Ta sumbutab erijooned ja rõhutab, mis inimesele, puule on tüübiline, tõuline. Ta maalib inimese, puu „ideaali“, selle, mis inimese kehavormides, puu kasvus on jäädavat, püsivat. Ta annab inimese, puu üldvormi. Niisuguse looduse kujundamise, kunstniku suhte kujundamisobjektile nimetab Deri idealismiks.

Weel kolmas tee on loodusest võõrdumiseks, mis vastupidises sihis kaugeneb looduspildist — ekspressionism. Ekspressionism mitte erilisel praeguse ajaloolise modernismi mõttes, vaid tarvitav siin väljaspool aega, puhtoluliselt, psükoloo-giliselt.

Kui idealism kujundusobjekte tüübistab, üld-jooni jälgib, siis liialdab ekspressionism just — indi-viduaal-joontega. Ta rõhutab asjade eritunnusmärke, fantaseerib detailiga — siin ei ole üleüldse piire looduspildist võõrdumiseks. Detailide leidlikkus, nii öelda „nuumamine“, võib minna nii kaugetele, et side looduse, asjaga üleüldse katkeb, et — nagu see ka juba sündinud — jooned ja värvid kujutavas kunstis „iseseisvat elu“ hakkavad elama.

Neisse nelja liiki, ütleb Deri, on kogu kujutav kunst kogu ta ajaloolikkude vooludega mahutatav. Väikene jalutuskäik kunstiajalukku — teooria proo-vimiseks — ei oleks üleliigne.

### III.

Kujundav kunst, mis looduspildile võimalikult lähedale püüdis ja ajaloos naturalistliku vooluna tuttav, ei tarvita siin lähemat jälgimist. Ta on kõi-kidele kunstivõhikutele tuntud ja arusaadav, on sel-leks demokraatlikeks aluseks, millele toetades võib võidelda kõikide „modernismide“ vastu.

Ka nõndanim. naturalistline permutatsioon ei ole meile oma fantastikaga võõras. Ta realiseerib tavalikult mütoloogilist ilma ta muinsusolevustega. Rahvaluule on ta eelkäija. Selle liigi üks tuttava-matest edustajatest on Arnold Böcklin, kelle töid igaüks vähemalt piltpostkaarditelt on võinud tundma õppida. Muidugi on Böcklini ala laiem kui lihtne „permutatsioon“, ta võõrdub loodusest ka teistel teedel. Aga muu seas tema ka „permuteerib“, s. o. esitab oma piltidel inimestest ja loomadest kokku-pandud ja kombineeritud olevusi.

Idealismi on ajalooliselt edustanud ajajärk, mis meie nimetame „klassikaks“. Waadelge antiik raid-

kujusid: need ei ole inimesed, need on inimese keha-  
ilu vormelid, tüübid, proportsioonide harmooniad.  
Kogu klassikaline kunst puhkab kokkukõladel, on  
leidnud miskid „igavesed iluvormelid.“

Kuid sellest „igaviku-hingeõhust“ hoolimata, mis  
klassika kunsti pühendab, jäädvustab, ei ärata klas-  
sikakunst (idealism) mitte ainult „igaviku-tundmust“,  
vaid ka — igavusetundmust. Ta esemed, ilu vor-  
melisse, kokkukõla muusikasse koondatud, tüübisse  
lihtsustatud, puhkavad oma igaveses ja ideaalses  
rahus. Klassika on ikka lõpule jõudnud ja seega  
surnud kunst. Sumbutades iga tugevama indi-  
viduaalse joone ja elamuse, saavutab ta oma kokku-  
kõlad igasuguse joobumise, igasuguse tormi ja tungi  
kulul. Idealism kunstis, ehk ajalooliselt vaadatuna:  
klassika — on konservatiivne omas loomuses, s. o.  
alalhoidlus, mis ta läbi aastasadade alal hoiab.

Kuid klassika püsivus on ühtlasi ka ta nõrkus:  
ta on tardunud, monotoon, elutu, passiiv. Ja ikka  
tuleb aegajalt, iga klassika järele, mingisugune  
aktiivne kunstitunne, mis kunsti päästab ta „klas-  
sikalisest rahust“, ta tardunud kokkukõladest, ta  
iluvormelitest, ta eluta tüüpidest, klischeest. See  
aktiivne kunstikujundus on — ekspressionism. Kunsti-  
ajaloos võivad need elustamise-, revolutsioonijad  
mitmeid nimetusi kanda. Kuid oluliselt on seesama  
ekspressionism — lahkumine tüübist, kokkukõlast,  
sarnastusest, andumine individuaalsete joonte kul-  
tusele, detaileerimisele, elu ja inimest varieerides  
tundmatuseni. Et see väline anarhia kantud on  
sisemisest hingetõusust, põlemisest, aktiivsest elu-  
tundmusest, on iseenesest mõista.

Klassika — see on kunsti-ilm, mida valitsetakse  
kindla põhiseaduse piirides. Ekspressionism on  
kujundamine sisemise tungi järele, „kirjutamata“  
seadustega. Kui kunsti-kujunduslist ilma näituseks  
parlamendiga võrrelda, siis on kunsti tsentrum —  
naturalism. Parem tiiv on — idealism (klassika),  
mis looduse individuaaljooni püüab tüüpidesse, vor-  
midesse paelustada, looduse „naturalismi“ esteetiliselt  
„rahustada“. Pahemal tiival valvab aga ekspressio-

nism, millele natuura liig vähe individualistlik on (klassikutele on ta seda liig palju!) ja mis sellepärast temas igasuguse shablooni, loomuliku seaduspärasuse murravad.

Selle elutundmuse tõusu nimetab kunstiajalugu mitmesugustel järkudel mitmesuguste nimedega: kord on see „barok“, kord „romantism“, kord „tormi ja tungi“ aeg. Kuid oluliselt ja psükholoogiliselt on need kõik ajajärgud, mida võiks äratähendada sõnaga — ekspressionism. Rahutuse, aktiivsuse, sisemise põlemise ajajärgud, vulkaanlise väljenduse pidupäevad.

Oleme tutvunenud ekspressionismiga kui miski kujutava kunsti põhiliigiga — väljaspool kunsti ajaloolisi arenemisjärke.

Mitte ekspressionism kui teatava ajajärgu kunsti-vool, vaid ekspressionism kui kujutusviis üldse.

Mis tuleb aga ekspressionismi kui praeguajaliselt moodsa maalkunsti all mõista?

Enne kui selle küsimise peale vastata, tutvuneme ta ajaloolise eelkäija — impressionismiga.

## Impressionism kujutavas kunstis.

### I.

Oma raamatu eessõnas: „Ekspressionismi meetod“ kirjutab Georg Marzynski:

„Igal maalkunstil on oma allikas tõelikus. Isegi „abstrakt“ maalkunst ei suuda täiesti vabandada sellest realiteedist. Nii saame küsimuse: kuis saab realiteedi osakesest — pilt? Kahtlemata vastaks selle küsimuse peale kõige paremini kunstnik ise: kui ta mitte kunstnik, vaid psükholoog oleks. Et ta seda ei ole, peame meie, teised, selle ülesande lahendama.“

Impressionismi meetodi lahendades peaksime niisama küsima: kuis toimetab impressionist, et maalida pilti?

Sesse küsimusse süvenedes selgub meile eel

kõige impressionismi suhe loodusega: impressionism on imiteeriv kunst. Impressionistliku pildi sisu seisab realiteediga kas otsekohe või kaudselt mingis sarnanemisvahel korras.

Impressionist jälgendab loodust. Realiteedi jälgendamine, imiteerimine, ei ole muidugi impressionismi ainuõigus. Kogu Euroopa maalkunst, vähemalt renessansist saadik, oli imitatiiv. Marzynski ütleb: „On lõpuks ometi ükskõik, kas maalitakse taevast, põrgut või ilma, kus tegelikult elatakse, kui taevas ja põrgu ainult erilised väljakujundused on sellest „elukoha-ilmast“.“

Nii võiks kogu imiteeriva maalkunsti meetood paljastuda küsimuses: mis teeb kunstnik, et ümbritsevast ilmast pilti anda?

## II.

Muidugi on igal ajajärgul isesugusel viisil pildi maalimisele asunud. Et siin vahe ainult kujutamise tehnikas ei peitu, on ka selge.

Ka impressionism ei ole lihtsalt omapärane maalimise tehnika. Impressionism on eel kõige täiesti eriline viis asju vaadelda. Impressionismil on oma enese nägemistehnika, tema kujutamistehnika on selle nägemistehnika tagajärg ja paratamatus.

Impressionistile ei ole mitte tähtis, et ta asju teisiti kujutab (kui naturalist), või et ta asju maalib, mida kunagi varem ei ole kujutatud. Waid ta kujutab asju sellepärast teisiti, et ta teisiti näeb, või et ta midagi teist näeb. Impressionistide silm on ilma avanud, mis enne neid oli nägemata, kuigi ta kõigi silmade ees seisis. Sellepärast nad ka alati kordavad: meie kujutame ilma, nagu meie teda näeme.

Impressionistiline maalkunst on 50 aastat vana. Selle aja jooksul oleme kõik, enesele teadmata, õppinud impressionistlikult nägema. Ja teame: see nägemistehnika ei ole mingi kunstniku erisaladus. See on lihtsalt nägemisorganide füüsiline sündsus-

tumine, mis igaüks võib ära õppida, kelle nägemine on „harimisvõimeline“. End teatava kindla viisi järele „sündsustades“, näeb vaatleja silm ilma korraga niisugusena, nagu ta talle impressionistlikkudelt piltidelt vastu vaatab.

Mis on siis — impressionistline nägemine? Kuis näeb impressionist ilma ja kuis annab ta edasi selle nähtud ilma lõuendil?

„Impressionistline nägemistehnika,“ ütleb Marzynski, „laseb end jaota reduktsioonide järjestikku.“ See tähendab, ta lühendab „hariliku“ nägemispildi. Esimene lühendus seisab selles, et ta muudab kolmeulatuslise ilma kaheulatusliseks. See on kõige vanem ja enam tarvitatud reduktsioon, iga imiteeriv maalkunst pidi seda tegema, kuna ta ju ainult pinna-pilti võib pakkuda.

Teine „lühendus“ surub kõrvale nõndanim. „mäluvärvid“. Meie mälu on harjunud, et paber on „valge“, leht on „roheline“, sigar „pruun“ ja lapse ihu „roosa“, kuna need värvid tõelikult mitmesuguse valgustuse ja reflekside juures, alati väga erilist jume kannavad. Valgustuse refleks võib „valge“ paberi muuta näituseks sinakaks, roheliseks jne. Mälu on harjunud, et paber on valge ja see eelarvamine ei lase „harilikul“ nägemisel näha „valge“ paberi värvi, mis temal on teataval momendil teatava valgustamise ja vastupeegelduse juures. Mäluvärv on seega kogemusprodukt, mis üldistab ja salgab varjundid. Mäluvärvide redutseerimine impressionistlikus nägemistehnikas võtab nähtustelt nende kogemustest saadud sarnastamise kalduvuse ja lükkab esile asjade silmapilguvärvi. See on värvide elustamine, aktuaalseks tegemine.

Selles redutseerimises on impressionismil rida ajaloolisi eelkäijaid. Impressionism võib siin oma kontosse kirjutada ainult järjekindlust. Alles impressionism on „mäluvärvid“ täiesti kõrvale tõrjunud ja õpetanud asju nende tõelikus erivärvis nägema.

Kuid värvide varjundid on tingitud veel teistest asjaoludest. Värvil on erinev jume, selle järele, kas on ta teatava asja (pinna) värv, kas ta on värvi-

tulest valgustatud; näib teisiti, kui see värv teatavat ruumi täidab jne. Kõik need mitmesugused värvi ilmuvused lasevad endid redutseerida teatavale modifikatsioonile, mida Saksa impressionismi teoreetikud „Flächenfarbe“ nimetavad, tähendame selle mõiste siin „laikvärvina“. Kõige tuttavam „laikvärv“ looduses on taeva sina. Värv, mis mitte teatavat „asja“ ei kata, vaid ruumi laiguna täidab, omaette värvitasandiku sünnitab, on, võrreldes asju katvate värvidega, lõdvem, ebamaterjaalsem, hõljuvam. Iga „pinnavärv“ laseb end vastavaks „laikvärvi“ üle viia, kellel impressionistiline „silm“ puudub, võib katsed teha tehniliste abinõudega. Selleks ei ole muud tarvis kui asja pinda katvat värvi läbi ni kitsa augu (läbi papi, paberi jne.) vaadata, et asja äärjooned näha ei ole, kauguses, mil värv lihtsalt mainitud augu enesega täidab. Sellel vaatlusel kaotavad värvid oma ruumiliku seisukoha. Teiste sõnadega, kolme-dimensiooniline esemete-ilm kujundub kahe-dimensiooniseks pinnaks (pildiks), mis täidetud õhulikkude, läbipaistvate värvilaikudega.

### III.

Wärvi-ilmuvuste redutseerimine „laikvärvidele“, see on impressionistliku nägemistehnika peaomadus. Muidugi ei vaatle impressionist asju läbi mainitud „prao“, kartongi, vaid ta sumbutab nähtava ilma asja-piirjooni. Selle „pildi“ saavutavad nad, teatava viisiga, mitte püsivalt vaadeldes, vaid neid silmapilkselt vaatega riivates (flüchtiges Hinsehen), teisest küljest vaatlemist nõnda tagasi hoides, et kogu tähelpanu on koondatud värvi-ilmuvustele.

Impressionisti „lendpilkne“ asjade tabamine ilmutab end impressionistlike piltide skitseerivas iseloomus. Seda nähtust on peetud kunstniku laiskuseks, kes ei viitsi oma pilti „valmis“ maalida, vaid „kavandid“ pakub. Kuid tähtsam kui see mõnikord ettetulev „laiskus“ on teine asjaolu, et moment-nägemisel asju ümbritsev tühi ruum mingi karakteristliku värvi-ilmuvusega täitub, mis püsi-

vamal nägemisel jälle kaob. Sellepärast on arusaadav, miks impressionistid nii tähtsaks pidasid asju ümbritsevat tühja ruumi, õhku maalida. Alles impressionistile, kes „lendpilgul“ vaatab, täitub ruum värviga ja on seega maalitav — värvides edasi antav.

#### IV.

Oleme nüüd tähele pannud, missuguse nägemistehnika abil impressionist oma eriliselt nähtud ilma juure on jõudnud, mis ta kunstnikuna kujutada tahab. Siin peame nüüd tutvunema impressionistliku maalitehnikaga. Ja meie näeme, kuid impressionism siin ühe „probleemiga“ kokku põrkab, mille lahendamisest kogu kooli saatus rippuv on.

Meie mäletame, et impressionistiline nägemistehnika asjade pinnavärvid dematerialiseeritud „laikvärvidele“ redutseeris. Kuid värv lõuendil katab jälle pinda — kuid anda edasi laikvärvi lõuendi pinnal? See tehniline probleem lahendati nõndanim. „värvikomma“ abil, mis tehnika kannab nime — pointillism. See tehnika paneb „puhtad“ värvid punktidenä üksteise kõrvale, värve ei segata mitte „füüsiliselt“ paletil, vaid need lõuendile asetatud punktid, iseseisvad värvikommad, vaadatuna teatavast kaugusest, segunevad vaatleja silmas — „psüko-füüsiliselt“. Selle tehnika juures kaotavad värvid oma „aineliku iseloomu“, saavutatakse nõutud „laikvärviline“ mulje.

Pointillism on impressionistliku, laikvärvidega töötava kolorismi puhtam vorm, mida vanemad impressionistid veel ei tunnud. Uue tehnika käsitajaid nimetati sellepärast neoimpressionistideks. Peab ütlema, et pointillism siiski piiratud tarvitamist leidis. Suurem osa kunstnikka ei tahtnud mitte alluda sarnasele süstemaatilisele, kannatlikust ja püsivust nõudvale tehnikale, nad eelistasid vanemate impressionistide kujutustehnikat, püüdes seda uutele võimalustele arendada. Nii kasvas pointillismi kõrval uus tehnika, mis katsus suuri mateeria-masse värviliselt kokkuhaarata, kusjuures pintsli-tõmme hooli-

mata kõik piirjoonte detailid kustutab. Nii jõuti ühele impressionistlikule, laikvärvilisele kolorismile, milles asjade ainelikkus väikest osa mängib kunstniku isikliku temperamendi kõrval, mille väljendab ta pintsli-löök.

Impressionistid olid tõsised nägemise-fanaatikud, ja nende nägemise tehnika on tõepoolest uusi ilmu avanud.

Nende peaargument oli: „Et maalimine nähtava kunst on, tohib ta ainult seda maalida, mis tõesti nähtav on, tõesti nähtav on alati kujutamise väärt.“

See usutunnistus ütleb, et impressionistid olid kunstiliselt primitiivsed naturalistid.

Vahe nende ja teiste naturalistide vahel seisab selles, et impressionistid, kui nii öelda võib, ilma mitte sarnasena ei kujutanud, nagu ta nende eel oli, vaid nagu nemad seda nägid — uue silmaga. Nad nägid uut ilma, uut realiteeti ja lõid selle uue ilma pildistamiseks vastava tehnika, mis oli eriliselt värvitehnika.

## **Ekspressionism kujutavas kunstis.**

### **I.**

Impressionistiline maalkunst jäljendas realiteeti, nähtavat ilma. Oleviku moodne kunst seab oma pildi väljaspoole igasugust võrdlust tõelikkusega — see teeb ta mõistmise raskeks. Sest olime harjunud pilti kui nähtava ilma imitatsiooni vaatlema, olgu see ilm siis „tõelik“ või fantaseeritud. Nüüd tuleb aga ekspressionism ja seab meile ette pildid, millest teed realiteedile ei vii. Nii ei saa meie senniste kategooriatega moodsa maalkunsti meetodide uurimisele asuda, vaid peame esiteks selle erilise metafüüsika üles leidma, mida uus kunstimetood teenib.

See metafüüsika põhjeneb subjekti ja objekti, looja ja produkti uue vahekorra peal.

Eekspressionistiline kunst toetus objekti sfääridele; realiteeti imiteerides, produtseeris ta uusi

objekte juuresolevatele, ta — nagu öeldakse — „sublimeeris objektiivselt olemasolevat ilma“.

Ekspressionistline kunst ei „sublimeeri“ reaali- teedi olemasolu asjakülge, tema sublimeerib subjekti. Wanemale kunstile oli kunsti produkt, teos lõpu- eesmärk. Ekspressionistil on kunstiteos oma tsent- raalse, absoluut valitseva seisukoha kaotanud, teos on mingi võrdlemisi „tähtsuseta“ jaamake kunsti- loomingu protsessis. Ekspressionism on esimene mitte-imateeriv kunstivool, see väline sümptoom näitab muudatusi, mis on saanud uue ilmasuhtu- mise sügawustes. Uus kunst ei loobu tõelikkuse jälgendamisest, imitatsioonist mitte sellepärast, et ilm, mis teda ümbritseb, mitte küllalt ilus, mitte küllalt huvitav ei ole, vaid et siht, tee ja eesmärk on muutunud. Ekspressionistline pilt ei ole mitte miski enese ette seisev, subjektiist eraldatud „teos“, nii nagu loodasjad „looja kätetöö“ on: ekspressio- nistline kunstnik ei ole mitte looja, kes loodasjadele oma „asjad“ kõrvale seab. Ekspressionistline pilt ei ole mitte endasse liigestatud ja kokkuvõetud objekt, mingi loodasi, vaid ta on enesest miski üks- kõikne tükk materiat, mis väärtuse ja tähenduse ainult sellega omab, et ta on ühtlasi sillaks, mille kaudu kunstniku hingeline helevus kunstivaatlejasse üle voolab. Ka varemad pildid olid niisugused „sillad“ kunstniku ja publikumi vahel, aga nad olid seda „muu seas“. Eestkätt oli varena kunsti teos ees- märk ise, asi iseenese pärast. Nüüd on ta ainult abinõu.

Siiski tuleb ekspressionismi kui „subjektiivse“ kunstiga väga ettevaatlikult opereerida, et mitte vale eelarvamistesse sattuda. On väga tuttav see schab- loon, mis ekspressionismi tuuma järgmiselt seletab.

Kunsti eesmärk on mõjuavaldus. Eelmine kunst oli aheldud objekti, asja külge, sellepärast ta ei pääsenud puhtale eneseväljendusele. Alles ekspres- sionism annab kunstnikule täieliku vabaduse. Hinge- line helevus, tohtides ignoreerida looduse vorme, väljendab enese vahendita ja eksitamata. See vaade on ühekülgne ja ei taba ekspressionismi tuuma.

Eelmine knnst ei kannud objekti „ahelaid“ mitte

kui orjust, vaid see kunst tahtis jälgida välisilma vorme. Tema vaba ülesanne oli objekti „sublimeerida.“ Ekspressionismi kohta ütleb aga Marzynski, et uus kunst eel kõige mitte selle peale välja ei lähe, et „mõju avaldada“, või oma sisemise helevuse „puhast väljendust“ saavutada. Sest kui ekspressionism muud midagi ei oleks, kui kunstniku „enesekegitamine“, oma „sisemuse väljapurtskamine“, siis oleks see „laviin“, aga mitte kunstiteos, mis saabuks. Ekspressionismi kunstiline tähtsus ei seisa mitte „pimedas ja kontrollita eneseväljapurtskamises, vaid selles, et uus kunst pildistab subjekti regioone, nagu pildistas impressionism objekti regioone.

Eelmise kunsti pilt, maal, teos seisis selgesti piiratud eralduses looja-subjektist, teost tuli vaadelda kui miskit vastuseisvat loojale. Ekspressionistiline pilt ei ole ta loojast lahutatav, ta nõuab uut seisukoha võtmist, subjekt, looja sirutab enese objekti, teose kaudu vastu vaatlejale. Teiste sõnadega: impressionistlik pilt on maalitud perspektiivilt, mis eeldab vaatlejat kui kõrvalseisjat, kui seisjat valmis pildi ees. Ekspressionistlik pilt eeldab vaatlejat kui kaasloojat, vaatleja asetub, nagu looja seda eel olnud, pildi keskele, tal on võimalus antud jälgida kogu teose saamisprotsessi, seda helevust ennast, mitte nii palju neid abinõusid, mis selle helevuse edasiandjad on ainelises, asjalises realiteedis.

Iga kunst seisab piirjoonel subjekti ja objekti vahel. Imiteeriv kunst tungis objektile, nagu uus kunst tungib subjektile. Looduspildi seisukohalt pakkus impressionism subjektiveeritud objekte. Ekspressionistlikud teosed on subjekti objektivatsioonid. Impressionismis tungis objektide ilm lõuendile kaudu subjekti — kunstniku — kui „prisma“. Ekspressionismis tungib lõuendile subjekti sisemine ilm, murdes objekte ja muidugi — olles „ainest“ murtud: lõuend, pintsel ja värvid on ju paratamata „materია“. Ekspressionisti kohta võiks öelda, et tema laiendab enese isiku asjadesse, kogu kosmose sisse.

## II.

Nüüd oleksime ehk sedavõrd ettevalmistatud, et küsida: kuid hakkas ekspressionist pilti maalima?

Kuna ekspressionist subjekti objektiveerimisele tungib, pea ta maalilisi kujutusabinõusid hoopis teisiti kasutama, kui ta eelkäijad. Imiteerivale maalikunstile oli kaks momenti tähtsad: sarnasus loodusvärvidega ja võimalus nähtud ilma vastava tehnikaga jäljendada. Ekspressionistile on värvid midagi iseseisvat, nende teatav kokkusead äratav hingelisi elamusi, ka siis kui need värvikompositsioonid mingisuguses ühenduses ei seisa loodus-kujudega. Värvikombinatsioonide kõrval elavad ka joonte kompositsioonid iseseisvat elu. Ekspressionism ta radikaalsel kujul on katse värve ja vorme abstraktselt kunstiteoseks ülesehitada. Mispärast seda liiki sagedasti ka „abstrakt maalkunstiks“ nimetatakse.

Sellega oleme esialgu ainult ühte voolu uues kunstikoolis märkinud. Suurem osa ekspressioniste ei ole sugugi nii revolutsioonilised, et joonte ja värvide absoluuti välja kuulutada, oma pildi sisust loodust täiesti võõrandada. Teatawasti on ainult helikunst puhas ja autonoom kunst ja on märgusõnu, mis nõuavad kõikide kunstide muusikaks saamist, „muusistamist“. Idee võib ju hea olla, küsimus seisab aga selles, kas see on võimalik? Ja siin on nüüd enam-vähem selgunud, et värvide ja joonte kombinatsioonid, nende maalilised võimalused, helikunsti kõlakombinatsioonidega võrreldes lootusetu kitsamad ja kehvemad on, et kujutavast kunstist ainult — optilist muusikat teha.

Suur osa ekspressioniste ei ole end ka nii kitsastesse rangidesse lasknud needa.

Et teid jälgida, milles ekspressionistid kunstilisest naturalismist loobuda on püüdnud, tuleb eelkõige meelega tuletada, et on kaks lahkuminevat joonistamise viisi. Meid huvitab siin ainult nõnda nimetatud „sümbool-joonistus“, mille primitiivsel kujul leiame laste ja — loodusrahvaste juures. Selle

tendentsi on ekspressionistid peale aastasadu kestva vaheaja järele kilbile tõstnud. Naiivsemad vaimud tarvitavad lihtsalt lastejoonistuste abituid sümbolvärve. Teised on uuekujulistele sümbolvärvidele välja jõudnud. Nende katsete paremad saavutused näitavad, kuid ebakunstilisest kuigi kaunist loodustükist hingestatud kunstivorm tekib, kuid naturalistiline pilt ta samm-sammulises „lahendamises“ sümbol-pildiks muutub. Loodus-pildi „käristamine“ veendunud ekspressionistile ei ole mitte tuju või maneer (pealiskaudsetele jäljendujatele võib ta selleks saada), vaid tingitud uue kunsti erapoolikusest; kunstitundmusest, mis omas sisemises tungis on paratamatus.

### III.

Impressionistlikul maalikunstil olid peaasjalikult optilised huvid. Ta püüdis seda, mis ja kuidas ta nägi, võimalikult õieti imiteerida, tähelepanuta jättes teiste meelte vastuvõtet peale nägemise.

Ekspressionismi ülesanne ei ole mitte nägemuslikkude kogemuste pildistamine, vaid ta tahab nägemuslikus (optilises) pildis anda miski koguelamuse. Optilised muljed ühinevad siin tunde-, haiste- ja teiste meelte elamustega, liikumis-tundega jne. Kui silmitseda näituseks Corintheta „Obststilleben'i“, siis on see fruktide puhtoptiline pildistus, värvi-elamus. Modersohni „Stillebenis“ leiame samad fruktid, kuid siin ei näe me üksi värve, me tunneme fruktide temperatuuri (jahedus), ebaelastikkust, haistaksime kui nende lõhna.

Nii on ka liikumisega: Impressionist annab lihtsalt pildi liikuvast asjast, momendist, ekspressionist tahab äratada kujutluse liikumist enesest. Ta ei ripu mitte ainult elamuste optiliste, vaid ka mootorliste komponentide küljes. Siit järgneb, miks ekspressionistid jälle suuremat rõhku hakkavad panna plastikale, mis impressionismist kaduma on läinud.

Kui naturalist või impressionist nähtavat loodus-pilti lõuendil jäljendab, siis ei ole siin mitte lihtsa

kopeerimise tungiga tegemist, vaid kunstnik püüab siin neid elamusi, mis looduspilt talle pakkus, jäädvustada. Kunstnik näeb, ütleme, päikese loojaminekut maalilistes dekoratsioonides, suurepärase valguse efektidega, ta on liigutatud, tal on sügav elamus seda nähes. Et seda elamust jäädvustada, ka teistele võimalikuks teha, imiteerib ta selle looduspildi lõuendile: iga vaateleja, kes seda pilti näeb, juhatakse sellele elamusele tagasi, mis kunstnikku kord päikese loojanemisel looduspildil valdas.

Ka ekspressionismis tekib kunstiteos mingist kunstniku elamusest, kuid vahe on selles, et ekspressionistlik kunstnik ei tee enesele ülesandeks oma teoses selle inspireeriva looduspildi ja temast saadud elamuse enese juure tagasi pöörduda. Konkreetne elamus teatavalt looduspildilt andis temale ainult tõuke uutele ideedele ja elamustele.

Katsume seda näitusega selgitada. Keegi helilooja on üle elanud erootilisse kire kokkulangemise ja leiab sellest hiljem motiive ja ideesid sünfooniale, mille inspiratsiooni-allikaks oli mainitud elamus. Kuid sünfoonia oma helilises sisus ei anna ometi mingisusust otsekohest pilti sellest elamusest, sest kire kokkulangemisest, mis tõuke andis heliloojale komponeerida.

Nii ei tarvitse ka kunstipilt sarnastuda inspireerivale elupildile, kunsti-elamus sarnastuda sellele elamusele, mis ta sünnitanud. On sündinud miski sisemine ümberkujundus-protsess, mis kunsti teose vabastab elamuse kitsastest köidikutest. Ekspressionist laseb oma elamuse ümbersündida elamusrippumata kunstikujutuseks. Selles kunstikujutuses peitub teatav elamus ainult iduna, kuid ta on kasvanud „sinepi ivast suureks puuks.“

Elamusi piiramata vabaduses edasi arendada, see on ekspressionismi tugev külg. Ta nõrkus on vaateleja, kes seda lendu (väga vabandavatel põhjustel) kaasa teha ei suuda ja pildilt üleüldse elamusi ei leia, mis on traagiline kunstnikule kui ka publikumile.

#### IV.

Kui oleks inimese silm lihtsalt fotografeerimise aparaat, võiks ta nähtavat ilma tööpoolest objektiivselt tabada. Kuid silm on subjektiivne orgaan. Selle järele, missuguses sihis ta tähelepanemine juhitud, millest inimene huvitatud, kuis ta meelolu ja enesetunne: iga kord näeb inimene sama asja teisiti, „teise prilli läbi.“

Üksikud esinevad pildid, mis inimene mitme sugustel momentidel, meeolul ja huvidel teatavast asjast näinud, jäävad inimese mällu — nägemuse seeriana ning sünnitavad omas paljuses selle objekti ettekujutus pildi.

Kui objekt on inimese nägu, siis on inimesel muidugi, objektiivselt, üksainus nägu. Kuid teise inimese ettekujutus pilt selle inimese näost ta mälu on — paljunäoline. . . On ühe sõnaga — futuristline!

Impressionist maalib objektist selle, mis ta nägi ühel silmapilgul, riivaval pilguheitmisel. Kogu ta mälu teenis seda ühte moment-ülesvõtet.

Ekspressionist ei riiva asju pilguga, temale on tähtis ikka kogu olemus. Sellepärast pöörab ekspressionist mälu poole. Nii palju kui ekspressionisti kunstipildis on välist sarnasust looduspildiga, on tema natuurobjekt ikka mitmepalgne, paljunäolik, kaootiline, vastab edasiantud tõelikkuse ettekujutus pildile.

Teades seda ei üllata meid põrmugi enam ekspressionistlike piltide „asjade korralagedus“, portreede mitmepalsus, majade, müüride, tänavate vildakus, miski kaaos. Inimese ettekujutus pilt nähtavast ilmast on katkeline, segipaisatud, kaootiline, seal on kõik „viltu“ ja üksteisele sisselangev. Ekspressionist, oma ettekujutus pildile, mälu pildile toetades ei „lõhu“ looduspilti mitte „purustamise lõbu“ pärast, vaid et inimese loomulik mälu pilt tõelikkusest (kui inimese mälu piltide lademeid fotografeerida saaks!) on kaootiline, on faktiliselt „ekspressionistlik“ . . .

Oleme annud ekspressionismi karakteristikaks ta tähtsamates joontes, ta sisulikus kunstitingis. Lõpuks lubame üldise kokkuvõtte, milles ma Georg Marzynskile, kelle psühholoogilisi, uurimisi ma allikana tarvitanud, sõna annan:

„Ekspressionism ilmutab igas omas sihtjoones loobumist tõelikkusest, selles on tal teatav sugulus romantikaga. Ja kuna romantika üldnimelik haigus on, siis hakkasid ekspressionismi päevakorraale tulemisega ka allasurutud romantilised voolud jälle elama. Tõepoolest on aga ekspressionism täiesti ebaromantlik. Romantikud pagevad „paremasse ilma“, sest et reaalne ilme neile iluvaene on. Nad unistavad elamuse täiusest ja rikkusest, sellele seltsis nõrgemate hulgas veel haiguslik nõrkus — unenägu tõelikkusest kõrgemale tõsta.

Sellevastu ekspressionist ei loobu tõelikkusest mitte sellepärast, et see talle liig vaene, liig üheetooniline on, vaid et see tõelikkus on ainult loomulikult objektiiv, selle asemel, et olla kunstiliselt subjektiiv. See loomulik elamus, mis romantik intensiiveerida tahab, on ekspressionistile otse tõelikult ebakunstiline. Tema töötamine on tõelikkuse ümberkujundus, kunni looduskujund muutub kunstikujunduseks. Loodusnähtus omas olemuses on väljaspool subjekti seisvaist seadustest tingitud, hing peab ühtlasi tarretama, kui ta endasse peab need objektiivid kujundid võtma; kuna kunstikujund inimsustatud loodus on, millele võib pöörduda hing, ilma oma vabadust ohverdades.

Ekspressionismi meetood pidi selles seisma, et „sümboole“ kujundati, see tähendab tükikese tõelikkuse edasiandi, mis kõige väiksemal mõõdul veel loodustõtt sisaldab, selle eest aga subjektiiviteedile laia tegevusala jätab.

Teatavas mõttes on iga tõeline kunst „sümboolkunst“; ainult et senni „naturalistlikke sümboole“ tarvitati, nüüd aga niisuguseid, millele vorm hingeelulistest seaduspärasustest määratakse“.

Nagu iga revolutsioonile seltsis oma kari õnnekütte, kes kerge vaevaga loodab karjääri teha, nii on muidugi kunstivool, mis ekspressionismi nime kannab, palju kahtlast elementi enesega kaasa kiskunud, käsitöölisi ja moenarre. Meie ei ole siin püüdnud uut kunstivoolu eitada ega jaatada, vaid oleme temast püüdnud arusaada, oleme püüdnud süveneda selle uue inimese hingeellu, kes ausa kunstnikuna uute kunstiideaalide poole võitleb. See uus kunst on paljudele vastuvõtmatu, sest et ta on neile arusaamatu. Kuid tunda neid motiive, tegurid, mis kunstnikku sunnib uuele väljendusele, õpetab meile vähemalt, et siin mitte juhusliku korralagedusega tegu ei ole, vaid kindla kunstilise meetodiga, mille tundmaõppimine meid sisemiselt rikastada võib.

## Ekspressionism kui ilmavaade.

### I.

Omas raamatus „Die Methode des Expressionismus“ asub Georg Marzynski kunstipsükoloogilistele uurimustele, tõmmates kõrvuti jooni ekspressionismi ja ta ajaloolise eelkäija — impressionismi vahel.

Hoopis laiemate väljavaadetega asub küsimuse juurde F. M. Huebner. Ülevaates Saksamaa hilisema kunstiloomingu kohta kirjutab ta:

„On kombeks saanud uut kunsti, mis ekspressionismi nime kannab, ta eelkäija ning vastandiga — impressionismiga — mõtteliselt siduda ja ajalooliselt välja juhtida. Selle tagajärg on mäng kahe lööksonaga, ta lubab tõmmata kõrvuti jooni ja võrdlusi ning laseb nupukaid tuletusi antud vastolude kokkupõrkamistest üles kasvada, aga tunnetus, mis lõpuks üle jääb, on impressionismile kui ka ekspressionismile mitte ainult katkeline, vaid põhjalikult võlts ja viltu, sest mõlemad suurused, mis üksteise vastu peegeldatakse, ei lase end lõpuks ometi tõelikkude võrdlusvahekorda asetada: impressionism on stiiliõpetus, ekspressionism elamuse, tegutsemise norm, kokkuvõttes nii siis — ilmavaade.“

Nii seisab Huebner seisukohal, et võib impressionismi sugupõlvede möödanevate kunstivoolude järjestikku seada, mis 19. aastasaja kestel (klassitsism, romantism, realism, impressionism, sümbolism) enese ära elanud. Kuid ekspressionism olevat enam: kogu ajaloo pöörang. Mitte impressionism, vaid naturalism, materjalism olevat ekspressionismi vääriline vastaspool.

Naturalism kõiksuse mõttes — see on 19. aastasaja inimese elutundmus. Möödanev aastasaja tundis kunstivoolu, mis näilikult elust ja loodusest võõrduisid. Kuid sisulikult oli inimese, kunstniku mõttejoon ja tahtesihht ometi naturalismist tingitud.

Nii kirjutab Huebner:

„Loodus kui tõelikkus, loodus kui ülivõim, loodus kui korraldav seadus, see maksis 1820. a. niisama vankumata kui 1850 või 1880, ja ainult selles võivad need kolm ajaastet erineda, kuis ja missuguse täiusega nad end positiivsele ilmale, mis üldise nime „natuura“ omas, sündsustada katsusid. See sündsustumine oli igal pool passiivne.“

Allaheit loodusele, passiviteet reaalse või ka ettekujutatava ilma ees: see on kõigi möödanev aastasaja kunstivoolude elutundmus. Selles mõttes oli ka impressionism ja sümbolism — naturalism, looduse kummardamine. Maeterlinck oli metafüüsiline naturalist, tõrkumata alluv tundmata loodusjõudude fataalsele vägivallale.

19. aastasada oli suur tehnilise kultuuri aastasada, näis, et hiilgavad leitud, tehnilised võidud — on inimese võidud looduse üle. Tõepoolest näitas aga teadus ja tehnika looduse ülijõudu, tegi inimese väikseks ja tähtsusetaks asja kõrval. Et mitte loodusest, materiast maetud saada, pidi inimene looduse seadusi tundma ja teatavaks lugema, mis inimese olemasolu-võimalusi garanteerisid. Nii kaotas inimene samm-sammult selle isikliku vabaoleku tunde, mille talle olid jäädavalt kätte võita uskunud 18. aastasaja suured inimsoo valgustajad.

Sest kui võtta Darvini põlvenemise õpetus, Marxi materialism, bioloogiline ja kõlbline „päriivus-teooria“,

mille Ibsen isegi näitelavale viis; kui lugeda Hippolyte Taine'i kes nii hiilgavalt tõendab, et karakter, geenius ja iselaad kujunduvad mitte iseene seest, vaid on väliste reaaljõudude (tõug, ümbrus, aja moment) produkt.

Siis on selge, et inimese individuaal-tundmus nõnda piirati ja rippuvaks tehti, et tal omas abituses muud üle ei jäänud — kui müstitsismis hukkuda. Esivanemate tondid kihutasid inimese soonetes, materjaalne ilm arenes fataalselt oma mehaaniliste seaduste perra, inimest lükates ja tõugates, ja selle realiteedi taga oli miski müstiline ilm, mille ees Maeterlinck'i pimedad kerjused kosmist hirmu ja õudust tundsid. Nii üksi orjastud ja mahajäetud, kui aastasaja vahetusel, ei olnud inimene veel kunagi olnud.

Erguhellad hukkusid müstikasse. Teised kandsid looduse orjust nürimeelse harjumusega, õnnetud olemata. Kindel seaduspärasus kindlustas neile kodanlise rahu, kõrvaldas ühe tähtsa hingeliste vastolude valla. Oli isegi hooletu olla: inimene ei tarvitse nud ise elu üle otsustada: loodus dikteeris ja inimene allus loiaalse „alamana“. Mis loodus tegi, see oli hea, ja kui ta hea ei olnud, siis oli see vähemalt loogiline. Inimese ülem püüe oli loodusega rahu elada, tema seadustele ja määrustele alluda. Nii triumfeeris kõigeväeline loodus — usus, teaduses, kunstis, enesest mõistetavalt ühiskonnas.

Kui inimene veel kusagil „looja“ oli, siis „lõi“ ta midagi täpipealset „looduse näo“ järele (naturalism), või imiteeris seda loodust oma üleliigsest vastuvõtust nõrgendatud meeltega ja ütles siis: ma loon, nagu m i n a seda näen (impressionism). Kuid asjad ei olnud enam inimese päralt ja talle alluvad, ning kunstnik ei olnud loov, vaid imiteeriv, ta võis dikteerivat loodust ainult läbi oma „temperamendi“ murda, kuid seal juures murdus rohkem looja temperament kui asi.

Kui 18. aastasajal inimese „mina“ ja välise ilma vahel tasakaal oli valitsenud, siis murdus see tasakaal 19. aastasaja jooksul täielikult, inimese

kahjuks. Materiaalne (teinekord ka müstiline) ilm mattis inimese enese alla ning vedas teda võidujoovastuses enese järele.

Huebneri järele on ekspressionism ilmavaade ja elutundmus, mis tahab murda looduse diktatuuri, vabastada elava inimese surnud asja orjusest. Ja mitte ainult vabastada, vaid inimest valitsema panna, loojaks ja käskijaks tõsta. Ekspressionism kui ilmavaade, see on vaimu diktatuur mateeria üle.

Ekspressionist ei tunnista looduse ülivõimu, ta kahtleb ka looduse „tõelikkuse“ juures. Teadus on katse nähtusi märkida, mis kunagi ei anna ümberlülkkamata äratundmist, vaid ajaliku kestvusega hüpoteese. Loodus ei ole mitte miski objektiivilt muutumatu, ja miski ei ole suurem ja tähtsam kui inimene. Loodus allub tooresainena inimese ettekujutustele; loodus on „ei miski“, ta saab oma vormi ja kuju inimese kaudu, kes ta oma mõttega hingestab. Loodus on „uinuvad võimalused“ inimese vaimuavaldusteks, ideedeks.

Ekspressionism on usk kõik - võimalusse, ta on utopia - ilmavaade. Ta asetab inimese jälle loomingu keskele, et ta oma soovi ja tahte järele tühjuse täidaks joonte, värvide, häälte, taime, looma, Jumalaga, ruumiga, ajaga ja oma enese isikuga. Inimene algab jälle sealt, kust ta tuli miljonite aastate eest. Ta tohib nii vaba ja kitsendamata olla kui laps, kes praegu sündinud ja kes oma õnnelada võida ei lase tumestada oma „pärivuse“ küsimustest ja tingimustest ja maisest olemasolust. Isikuvabaduse probleemi, seda mõtlemise ja tahtmise sisupunkti, ei püüa ta mitte analüseerida, vastata, süstematiseerida, vaid ta võtab selle probleemi lihtsalt päevakorralt omas loovas tegutsemises.

Sellele uuele ilmavaatele on juba ammu kive kokku kantud. Kui Schopenhauer ütles: „Ilm on meie ettekujutus“, siis oli see juba „majesteet looduse“ haavamine, see oli hoop naturalismile. Võttes selle nurgakivi Schopenhauerilt, ei ühinenud ekspressionism ta aasialik-buddistliku lõpujärelõudusega:

„Tahe elamiseks on kuri ja peab võidetama.“ Selles punktis ühines ekspressionism rohkem Nietzsche traagilise optimismiga, mis elule hümne laulab.

Huebner ütleb, et Nietzsche „üliinimese“ tüüp uue ilmavaate mõnda aega hädaohtu viis maisele tagasi kalduma, „loojale“ miskit jäme - imperialistlikku laadi juure kujundama, kuid abi tuli Venemaalt. Uuele ilmavaatele ja elutundmusele andsid Dostojevski ja Tolstoi selle kolmanda võimu, mis tal seni puudunud: intellektist vabastatud usu müstika.

## II.

Et ekspressionism mitte miski kitsas „kunsti-probleem“ ei ole, vaid eel kõige uus ilmavaade ja elutundmus, sellel seisukohal asub ka Kasimir Edschmid omas essees „Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung“.

Kui lugeda Edschmidi lüürilispateetlikku esseed, siis tunned, et ekspressionism Saksamaal on kogunimeks ta viimase põlve noorsoo usule endasse. See on noorsugu, kelle kogu vaimustus andub suurele ideele ja suurele teole. Ja kes usub, et ta nurgakiviks on suurele ajaloo pöörangule, mis inimsoo edasi viib.

„Noorsugu selles mõttes tähendab vaimu revolutsiooni“, ütleb Edschmid. Ning selle vaimu revolutsiooni paatos on pildistatud järgmises lauses: „Kõik südamed tuksuvad suurte tundmuste tippudel, kõik südamed leegitsevad inimsoo suuremaist ideedest“.

Vaimu revolutsioon, kantud sest hiiglapotentist, loob ümber ka kunsti. „Meie päevade luuletoiming viib kestalt hingele, seisukorralt inimesele, kirjeldamiselt vaimule. Kunst saab positiivseks, ta ei kärista enam inimese, ta paneb ta rinda kogu kosmose.“

Mis on siis selle uue ilmavaate, selle uue kunsti idee, millest leegitsevad südamed?

Edschmid vastab: inimsuse idee, suurtest tundmustest, sisemisest palangust kantud. „Mis tähendab

davad siin teemad, mis tähendab siin mineviku kunsti kodanline sisu? Uus laine uhub kõrgelt üle literatuuri, ta on juba kõlbluse küsimus. See luuletoiming on juba iseenesest eetiline: inimene asetatud igaviku ette. Mitte jutlus. Aga tahe inimest tõsta, tõusule viia . . . ta sisu.“

Inimsuse ideed kannavad kolm monumentaali sammast: armastus, Jumal, õiglus. Edschmid kirjutab:

„Harva oli murrang nii järsk, kunst nii torm, hinge rütm nii paeluta. Inimesi kiigutada kosmoses. Armastus on neil kalduvus inimsusele. On religioositeet, mis üle konfessionaalse saavutab viimase, valjult mõistetud õigluse.“

Kõik inimesed kuuluvad ühte, inimkonda. „Kui võitlus tuleb, olgu see vaimust. Nad tahavad õiglust, aga mitte võimult, mis vaimuta iganes, vaid teo ja armastuse õiglust. Võitlushimulisem kui ükski põlv varem, võitlevad nad vaimu eest. Ajajärgu verest ja suitsust tõustes ja nõudes kohtavad nad neil teedel Jumala.“

Uus ilmavaade ja temast toidetud kunst tahab kogu kosmose värisema panna „lihtsa loomingu religiooslikus akkordis“. See kunst haarab ainult mis tähtis ja võltsitu, haarab „asjade olemusse“. Ei mingisugust ajalikku fassaadi. Ainult inimese tundmus. Maa all taeva kumera. Loomise meloodia luuletaja kutselt. „Jumal sünnitatakse kõikjal uuesti“.

Vaimu revolutsioon loob uued vormid. Uue elutundmuse palangus ärkab kunst visioonidele, nägemustele. Dikteerib vaim, küll mateeriaga lähedalt kokku sulanud, kuid seda mateeriat kujundades, temast rippumata. Kuid mitte tegutsemine mahlata vaimulikkuse kitsas õhukihis. Mitte vaim ja vaim ei paari, vaid vaim ja veri. Seepärast ei hirmu uus kunst ka naturalismi ees, ta kasutab teda oma sihtidel. Edschmid kirjutab:

„Meie tahame naturalismi üles piitsutada fanaatilisele visioonile. Asja vägistada vaimus . . . !“

Siin on sama motiiv puudutatud, mis varem Huebnerilt käsitasime. Naturalism ja ekspressionism on kaks vastakut ilmavaadet, ilmakorda. Naturalistlikus ilmakorras vägistab asi inimest, nüüd vägistab inimese vaim asja.

Edschmid kirjutab: „Naturalism uskus, et ta olemasolu vaimuta võimalik, ta algas võitlust Jumalaga. See surmas ta silmapilgul“.

Naturalismi kõrval seisis üks vastak vool täis suursugu, miski kunstiaadel. Hing ja luule asus kunsti. Hakati vahet tegema kirjelduse ja luule, kirjaniku ja luuletaja vahel. Selle liikumise keskel Saksamaal seisab Stefan Georgi kuju. Kuid see hingekultuur oli loid ja teotu, ta uppus kitsasse estetismi. Majandusline tõus ujutas kodanlise kihi kullavihmaga, kuid kultuuriline pind puudus, et kunst oleks võinud mängida „ilusat dekadensi.“

Siiski tõstis see liikumine kunsti väljendusvorme. George järele ei tohtinud enam unustada, et „suur vorm“ paratamata on suurele kunstiteosele. Algas impressionismi ajajärk, mille üks omadustest see on, et ta oli „silmapilgu-kunst“. See kunst kogus elamuste momente, seadis mosaiigi kõrvale mosaiigi, skitseeris. Kuid esemete wiimse tuuma ja mõtteni ta ei ulatanud. Olid jumalikud momendid, kuid jumalat ennast ei olnud. Impressionistide pilk ei suutnud haarata kogu kosmost ta kõikjal. Impressionism õnnestas, kus ta analüseeris indiviiduumi, leidis teemad kodanlisest seltskonnast. Kuid ta puuted kosmosega olid lõiked, silmapilgud. Ta võis jaotada, aga mitte ilma koondada, vormida, kosmiliseks, kõikjaks elupildiks. Impressionismi silm oli mikroskoop, mis analüseeris atoome. Renessansi suur ruumitundmus leidis temas oma lõpuliku otsa. See oli väikeste asjade ja väikeste tundmuste intensiveerimine.

Mis impressionismile järgnes oli anarhia. Sellele anarhismile on ka juba nimi antud: futurism. Edschmid ütleb, et ekspressionismil ei ole tegu futurismiga. Kui impressionistid kosmose olid jaotanud atoomideks, „pisiilmadeks“, lasksid futuristid

sellegi ilmastiku õhku, paisates segi ja üksteise sisse kõik meeltepildid. Ilm langes tagasi kaaosse. Üks ajajärk oli lõpul.

Edschmidi väidete järele ei ole ekspressionismil, s. o. uuel ilmavaatel, mis „selle lööksõnaga kahtlustäratavalt formuleeritud“, midagi tegu oma eelkäijatega. Ta tõendab, nagu Huebnergi, et ekspressionism mitte ei ole impressionismist välja kasvanud. „Tal ei ole mingisugust sisemist kontakti, mitte isegi seda tavalikku, igale uuele omast, mis vana purustab.“

Sest Edschmid on seisukohal, et vanad ilmavaated ja elutundmused on oma enese sisemises jõuetuses kokku langenud, nad surevad oma vanaduse loomulikkusurma. Vana maailm on varemets. Et ta varemets on, ei ole „vaimu revolutsioonil“ enam midagi purustada. Kaaosest peab kerkima uus ilmakeha. Selleks on tarvis loojat. Ja sellepärast tunnevad ekspressionistid esimeses joones — tegu ja loomingut.

Vähemalt on Edschmid väga skeptiline nende ekspressionistide vastu, kes esimeses joones uue kunsti „programmidega“ ümber jooksevad. Need on kaasjooksikud, kes moetaudi ohvriks langenud.

## **Ekspressionismi vormiprobleem kirjanduses.**

Kui ekspressionistid ise tunnistavad, et ekspressionism esimeses joones ilmavaate ja elutundmuse käsitus on, et seda voolu ei saa mitte vaadelda või võrrelda kunstiprobleemi, vormi ja stiili, kitsalt seisukohalt, siis ei tähenda see muudugi seda, et ekspressionism kui kunst väljaspool vormi või vormiprobleeme võiks seista. Vaid noor kunstivool on alles sedavõrd enese ärkamise ja uuestsünni ideedest võlutud, et ta enese väljendusvormi lähemale, teadlikumale analüüsile ja defineerimisele ei ole veel jõudnud asuda.

Olen lugenud üle paarikümne hilisema aja esseed, mis kaudselt või otsekohe uue kunsti sihte jälgivad, kirjutatud peajasjalikult ekspressionistidelt

enestelt. Olen leidnud uurimusi ekspressionistliku „metoodi“ üle kujutavas kunstis. Kuid kirjandusliku ekspressionismi kohta mitte ühtegi tõsisemat katset. Ilmavaade, elutundmus, ideed, kuid nende ideede, tundmuste kunstitehniline käsitus, stiil — seda probleemi ekspressionistidel kirjanduses esialgu ei leidu.

Ning lugedes Saksamaa noori kirjanikke, keda schablooniliselt ekspressionismi mütsi alla heidetakse, leiad seal küll stiile, kuid mitte kooli. On niisama palju eristiile, kui palju on iseseisvaid algupäraseid kirjanikke. Ekspressionistline propaganda jutlustab ideesid, mitte vormi. Öeldakse, et uus ilmavaade, uus elutundmus uue kunstivormi loob, aga mis on eriliselt ekspressionismi „stiil“ ja „uus vorm“, sellest minnakse pateetlikult mööda.

Tung uut lõkendavat elutundmust, uusi ideesid väljendada on noortel kirjanikkudel nii suur, et kogu rõhk on pandud teole, mitte selle vormile. Vorm näib kui miski iseenesest saabuv, alateadvuslikult kujunev. Väljendustungis elatakse selle potentsist, „ürgjõust“, mis võib matta isegi sõna mõtte ja sihi. Ei saa muigeta lugeda Edschmidi puhtsüdamlist tunnistust: „Kui ma kolme aasta eest, huvitamata kunsti eriasjust, oma esimese raamatu kirjutasin, lugesin ma suure imestusega, et need olevat esimesed ekspressionistlikud novellid“.

Õieti on iga kunstivool ka ilmavaade. Igal kirjandusvoolul on olnud omad „armsad ideed“. Kuid nende voolude välised peatunnusmärgid on olnud kunstitehnilised. On poolehoid olnud sellele, mida kujutada, kuid see, kuidas kujutada, on olnud paratamatus. Üks ja sama vool võiks eluprobleeme lugematuis vastandites kujutada, kuid kunsti suhe eluga, eel kõige väljenduse probleem, oli üks ja leidis analoogilise lahenduse.

Ekspressionism kirjanduses on praegu alles puhtideelise liikumise staadiumis. On tarvis idee kuulutada, elutundmus väljendada, ideaal teostada. Et sellest väljendusest sõnakunst, literatuur sünnib,

see on peaaegu juhus, sellel nagu ei ole veel olulist tähtsust. Luuletus, novell, draama: kõik seisab idee teenistuses. Ekspressionist ei tarvitse sugugi kirjanik ja kunstnik olla, idee on kuulutatav ja teostatav kõigile. On aga ekspressionist „juhtumisi“ kirjanik, siis tegutseb ta kirjanduse vormis, paenutades neid vanu vorme, nii palju kui see silmapilgul paratamata. Need „vormipaenutused“ on kõik juhuslikud, alateadvuslikud, üksikutes kätes laiali valguvad: vormiliselt ei ole praegu ühtegi ekspressionistlikku luuletust, novelli, romaani, näidendit. On ainult vanade vormide juhusline, kaootiline kärisemine uue käärivast sisust.

Ekspressionistlikku loomingut jälgides, jätamesellepärast vormi ja stiili küsimused, kui eluliselt vähem tähtsad ja välja kujunematad kõrvale. Ja ütleme: ekspressionism, see on kirjandus, mis kannab ja kuulutab suuri ideesid — inimsusest, armastusest, vendusest, õiglusest. Ja nõuab nende ideede absoluutlist teostamist. Ekspressionism on uus religioon: ta otsib Jumalat, Kristust ja Lunastajat Kolgatal, ta valab püha vaimu kõigele lihale, matteriale. Need ideed on kantud võimsamast tundmusest, inimene on kangelane, ta kannab kogu kosmose omas rinnas, ta seisab igaviku ees, ise Jumal, looja, lunastaja. Talle ei ole miski kauge, võõras, tundmatu. Aeg ja ruum kaotavad omad piirjooned. Inimene näeb asjade südamesse. Ta sõna on tegu.

See on — ekspressionism sõnakunstis. See on elutundmuse vormel, suggestioon. Olen lugenud Edschmid'i, Krelli, Benn'i, Picard'i, Döblin'i, Flack'e, Rudolf Kayser'i, Turel'i, Kurella, Holitscher'i, Wolfenstein'i esseesid sest „uest“ elutundmusest, eetikast: see ei ole miski „süsteematiseerimine“, kindlate piirjoonte ja suhete tõmbamine, ses on — tundmus. Mitte loogika, vaid suggestioon, kui tahate — pateetlik-lüüriline pihtimine.

Ma ütlesin eelpool, et ekspressionist ei tarvitse sugugi kunstnik, kirjanik olla, idee ei ole teosest, literatuurist seotud. Kuid ekspressionist kui kos-

milisest palangust kantud subjekt ei saa keelduda olemast idee teostaja, looja: iga ekspressionist on üldises mõttes kunstnik, geenius. Ja kuna ta selle, mis ta ise on, kõigile suggereerib (selles seisabki looming), ei ole ime, kui Ardien Turel kirjutab essee pealkirjaga: „Igamehe õigus geniaalne olla“. Geniaalsuse demokratiseerimine.

Kuigi ekspressionismist kui „stiilist“ kirjanduses veel vara on kõnelda, leidub siiski katseid selle uue kunsti „visiooni“ teoreetiliselt edasi anda. Kui ma siin sõna annan Edschmid'ile, siis mitte sellepärast, et tema „visioon“ uue kunstipildi üleüldise vormelina suudaks kokku võtta, ei — vormelid on veel varased. Kuid mulle näib, et just Edschmidil tulevasele ekspressionistlikule stiilile väärilisi varasid edasi anda on, mida mitte iga ta kaasvõitleja kohta ei julge öelda. Edschmidi kunstipildi nägemus on ta enese sõnadega järgmine.

„Tulid uue voolu kunstnikud, nad ei annud kergeid helevusi, alasti tõsiasju. Nad ei olnud enam vallatud kodanlise ja kapitalistliku mõtteviisi häda-dest ja isiklikkudest tragöödiatest. Nende t u n d m u s arendas enese määrata. Nad ei vaatlenud vaid nägid. Nad ei fotografeerinud, neil olid nägemused. Rakettide asemel löid nad vältava mõjuvalla. Eel kõige suur, kõikjät haarav ilmatundmus. Talle oli maa, olemasolu suur nägemus. Selles olid tundmused ja inimesed. Neid tuli tabada nende tuumas ja ürglikkuses.“

„Luuletaja suur heliteos on ta inimesed. Need inimesed kasvavad suureks, kui nende ümbrus on suur. Mitte kangelase kuju, see viib dekoratiivsele, ei, suur selles mõttes, et inimese olemasolu, ta elamus osa saab taeva ja mulla suurest olemasolust, et ta süda, vennastunud kõigega mis sünnib, tuksub ühises rütmis maailmaga. See nõuab ka kunstilise ilma vastsüнди. Pidi loodama u u s e l u p i l t, mis lihtne ja sellepärast ilus.“

„Maakera, see on hiiglamaastik, antud meile Jumalalt. Nii peab ta meile kujundamata tulema. Keegi ei kahtle, et see mitte õige ei ole, mis meile

välise realiteedina paistab. Realiteet tuleb meist kõrvale toimetada. Ei või leppida senni noteeritud, ustud tõsiasjadega, maailma pildi peab peegeldama puhtalt ja võltsimata. See on aga meis enestes.“

„Nii muutub kogu ruum ekspressionistlikule kunstnikule nägemuseks. Ta ei kirjelda mitte, ta elab. Ta ei jäljenda, ta kujutab. Ta ei võta mitte, ta otsib. Ei ole enam faktide ahelat: vabrikud, majad, lõbunaised, hulgumine ja nälg. Nüüd on nende visioon. Tõsiasjadel on tähtsust ainult kui palju kunstniku käsi, tõsiasjadest läbi haarates, omab selle, mis nende taga seisab. Ta leiab lõbunaises inimliku ja vabrikutes jumaliku. Ta paneb, mahutab üksik-ilmutused suurteose, mis kujundavad ilma.“

Mis asjade taga seisab . . . Teiste sõnadega, tungitakse asjade, nähtuste olemusse, leitakse viimane, äärmine karakter. Edschmid ütleb: „Maailm on olemas. Oleks mõtteta teda korrata. Aga teda ta viimases tõmbuses, asjaomavas tuumas üles otsida ja uuesti luua, see on kunsti suurim ülesanne.“

Kuis see uus kunst inimest kui elavat olevust käsitada tahab, seda karakterib Edschmid järgmiselt:

„Inimene ei ole mitte enam indiviiduum, seotud kohusest, moraalist, seltskonnast, perekonnast. Ta saab selles kunstis inimeseks. See on see uus ja kuulmatu kõigi eelmiste ajajärkudega võrreldes. Kodanline ilmamõte ei ole enam mõeldav. Ei mingid vahekordi, mis inimese pildi tumestaksid. Mitte enam abielujutud, ei tragöödiad, mis konventsiooni ja vabadustungi kokkupõrkamisest sünnivad, ei mis-kiid valjud peremehed, elurõõmsad ohvitserid, mitte nukud, kes ripuvad psükoloogiliste ilmavaadete traatidel, kes kannu seadusnorme, seisukohti, eksimusi ja ebavoorusi, seda inimestest tehtud ja kujundatud ühiskonna-olemasolu mängivad, naeravad, kannatavad.“

See „sotsiaalne fassaad“ on Edschmidile ajalik surrogaat, mille alt ja tagant tuleb otsida igavest inimest. See inimene on vaba ja suur omas tund-

muses, ta ekstaas on kosmiline. See inimene elab tõelikult, mitte reflekteerides. Tema jaoks ei kõlba tavalik „psükoloogia“.

Kunst, mis inimest „hingeeluliselt“ kujutas, viis analüüsile. See viis inimese jaotamisele, vaatlemisele, järeldamistele, seletamistele, paremteadmisele, s. o. kõigile sellele, mis sündmusele, teole järele käib. Kuid sündmust, ehk nagu Edschmid ütleb, i m e t ennast ei suutnud psükoloogiline kunst mitte tabada. Psükoloogia, see oli seaduspärasus, inimestest enestest vastu võetud ja usutud. „Seletamatele, kosmosele, Jumalale ei ole mööda läinud mingit seletust. Õlakehitus, eitamine. Sellepärast on uus kunst positiiv.“

Vabastades inimese aja „sotsiaalsest fassaadist“ ja ta kitsast „minast“, seatakse see inimene sellega kosmose keskele ja „igaviku ette“. See on õieti uus variatsioon panteismist. Kõrvaldades inimese kujundamises „psükoloogilise aparaadi“, arvab Edschmid, et uuel kunstil, mis loobunud analüüsist, on võimaldatud elu suurte probleemide sünteesi atakeerida otseteel intuitiivselt. Et see uus kunst, mis asjade tuuma otsib ja kõigest detailist, kribukrabust loobub, kõige sellega monumentaalsuse poole püüab, on iseenesest mõista.

Kõik need andmed näitavad meile ekspressionisti visiooni, näitavad meile uue kunsti elutundmust ja ilmavaadet: see on ekspressionisti elupilt, ideoloogia. Kuid ekspressionistliku ilukirjanduse meetod on alles seletamata. Kuidas seda elupilti tehniliselt väljendada? Mis sünnib sõnaga uues kunstis. Mis stiil vastab ekspressionistlikule kirjandusele? See kõik on alles udus.

Edschmid katsub ka siin esimesi, vagusid ajada. Ta kirjutab :

„Laused kujunevad teistsugustes rütmides kui senni harjutud. Nad alluvad samale tendentsile, sama vaimu voolule, mis ainult iseloomuliku annab. Meloodia ja paene valitsevad neid.

Kuid mitte eneseotstarvel. Laused teenivad suure ahela rippuvana vaimu, mis neid kujundab. Nad tunnevad ainult tema teed, tema eesmärki, tema mõtet. Nad seovad tera teraga, tõttavad üksteisesse, mitte enam seotud loogilise ülemineku puhvritega, mitte enam kaudu psükoloogia välise [vedrutava] kiti. Nende paenduvus on neis enestes.“

See on iseenesest kaunis „luuleline“ pilt, mis siin on antud „ekspressionistlikust lausest“, kuid asjalikku on siin öeldud vähe. Võime siin esialgu ainult seda konstateerida, et midagi uut ekspressionistline „lause“ ei paku. Et laused „teistsugustes rütmides“ kujunevad, kui senni harjutud, see on sündinud iga uue voolu juures, ja väga osavad on selles suhtes olnud nõnda nimetatud „esteedid“, kelle laused ikka on helisenud ja paendunud. Esteedidel sündis see sagedasti „enese otstarbel“. ekspressionistidel aga teenib lause stiil „vaimu mis teda kujundab“. Nagu iga lause ikkagi mõtet sisaldab ja mõtte väljendus kunsti lauses rütmi, stiili kujundab, nii on laused ka eelmise kunsti enam või vähem looja „vaimust“ rippuvad olnud: püssirohu ülesleidmist see ei tähenda. Huvitavam on juba tõendus, et ekspressionistline lause „loogiliste üleminekute puhvrit“ ja „psükoloogia välist kitti“ ei tarvita. Ma arvan, see on alles probleem. Kui ekspressionistile ilmapilt on — visioon, seal võib ju loogika ja psükoloogia üleliigne olla. Nägemus, nägemine iseenesest ei tarvitse olla ei „loogiline“, ei ka psükoloogiliselt „seletatud“, teda võib võtta naiivilt kui fakti.

Kui nüüd seda nägemust aga lausetesse valada, ja seda nägemust mitte ühte lausesse ei saa mahutada (on ju raske novelli või romaani „ühe lausega“ kirjutada!), siis on ometi selge, et laused ka ekspressionistlikus teoses loogiliselt kui ka psükoloogiliselt seatud peavad olema, sest vastasel korral tükelduks ekspressionistide kuulus „kosmos“ kunsti teoses, kunst ei pakuks omas tehnikas mitte nägemuse, visiooni tervikut, vaid selle mõttetuid (loogikata!) kilde.

Selles mõttes tuleb siin Edschmidi väiteid seletada kui piibli salme: mitte nende sõnade otsekohe- ses, asjalikus mõttes, vaid sümboolses. Need on piltlikud fraasid, millest võib aimata, et ekspres- sionistline lause ei ole nii palju loogilise mõtlemise ja psükoloogilise kalkuleerimise, kui tundmuse, ekstaasi vili: ta on spontaan.

On aga lause spontaansus midagi eriliselt eks- pressionistlikku? Uus ta igatahes ei ole. Spontaani lauset tunneb iga teinegi meeolelu kirjandus (näituseks impressionism), spontaan on iga puht- tundeline lüürika, mis sünnib loomise ekstaasis.

Nii peame otsusele jõudma, et erilist „ekspres- sionistlikku lauset“ ei ole. Vähemalt ei oska Edschmid selle olemasolu mitte tõendada.

Edasi püüab Edschmid karakterida uue kunsti sõna. Ta kirjutab:

„Ka sõna omab uue võimu. Kirjeldav, ümbrit- sev kaob, sellele ei ole enam ruumi. Sõna saab nooleks. Tabab asja sisemust ja hingestub sellest... Kaowad sõnad, mille otstarb on täita. Verbum astub eelplaanile, teravneb... Adjektiiv sulab kokku sõna-mõtte kandjaga. Ka tema ei tohi ära kirju- tada. Ta üksi peab olemuse napilt andma ja ainult olevuse.“

Nagu ei olnud ekspresionistlikku lauset, nii ei ole ka ekspresionistlikku sõna. Nii kitsalt on raske teha uue kunsti stiili-analüüsi. Kuid siiski on Edschmid siin mõne iseäralduse märkinud, mis ekspres- sionistlikku stiili teatava piirini karakterib. Eks- pressionism omalt hingeelult ja laadilt on aktiiv. Ja et seda aktiviteeti väljendada, nõuab ta aktiiv- set stiili, aktiivset, rühkivat lauset, nõuab tegutse- vat sõna. Passiivne, vaatlev, filosoferiv, analüseeriv elutundmus armastab kirjeldada, reflekteerida. Eks- pressionistline lause eel kõige tegutseb, selles lauses jääb tagumisele plaanile omadussõna ja juh- tiva koha saab — tegusõna. See oletus vastab ka jäiesti Edschmidi novellide stiilile. Kuid peab veelgi tähendama, leidub teisi ekspresioniste, kelle stiil

on rahulik, kus ei domineeri tegusõna, ning väga hästi annab edasi selle ideelise sisu, selle vaimu, mis on peategur.

Ekspressionistiline stiil kirjanduses — sellel ei ole ühist tehnilist meetodi, selle leidmiseks ja defineerimiseks on väga vähe sündinud. See stiil on — iga üksiku looja iseäraldus. Edschmidil on teine stiil kui Sternheimil, Döblinil teine kui Frankil. Stiili aktiivsus on sagedasti lihtsalt temperamendi küsimus.

---





EKSPRESSIONISTLINE DRAAMA  
EESTI NÄITELAVAL



## Georg Kaiseri „Gaas“ Estonias.

Teatriarvustus.

### I.

Miljardääri poeg on „valge herra“ defineerimise järel „jõudnud rikkuse perifeeriani ja tuleb tagasi keskkotta — südamesse.“ On omas vabrikus kaotanud sotsiaalse ülekohtu: ettevõtja lisakasu. Tulu jaotatakse tasavõrra töölistele ja miljardääri poeg on üks töölistest: ta ei taha rikkam olla teistest. Tulu tasavõrra jaotus on tõstnud töö produktiivsuse, geniaalne insener on läbi töötanud „formeli“, mis tehnilise võimise tõstnud ta tipule, selle hiigla suure tööhullustuse pingutuse saavutuseks on — g a a s. Energia, mis toonud uue ajajärgu suurtööstuse mehhanismi, vabrikud sundinud leiduse kohaselt ümber ehitama: kogu riigi masinad töötavad miljardääri poja gaasiga . . .

Siis sünnib midagi: gaas värvub. Vormel on õige, kõik andmed, mis inimline teadus kasutanud, on kokkukõllasse viidud, vormel on õige — ilma muruta, kuid — gaas värvub. Inimese teadus on piirini jõudnud, vormel areneb omapead, keerab end ise edasi, keerab ta leidja vastu — gaas värvub. Värvub, plahvatab ja pühib vabriku maatasa, huktab inimesed — töölised.

Nüüd tekib probleem: vabrik üles ehitada või mitte? Üles ehitada — vormel on õige, aga tuleb

silmapilk, gaas värvub — uus plahvatus . . . Mitte üles ehitada, jääb kogu tööstus, mis gaasiga liikus, seisma, vabrikud tuleksid nõrgema energia vormeli järele ümber ehitada, see oleks tööstuse, produktiooni langus, tehnilise kultuuri tagasimineku. Miljardääri poeg valib viimase tee: inimene on tähtsam, kui masin. Töötehnika, mis inseneeri ülivormeliga „plahvatas“, on enese ise maha matnud. Töö tuleb uuele alusele seada: asunikud rohelisel tagaseinal, üksikmajad õitsevate aedade keskel, elamiseks väike krunt. Inimene peab elama, töötama, mitte ta üksik ihuliige, masina külge seotud ööd ja päevad.

Kuid üksiku idee ei suuda peatada ühiskonna hoogu. Ilma produktioon on arenenud tööjaotuse sihis, on põlvest põlve arendanud spetsialiste, kutseinimesi. Ja inimesed, tööhullustuse teenimiskires, nõuavad kutsetööd. Geniaalne inseneer, kes leidnud kuulsa vormeli ja tööstusliku tehnika viinud ta tipuni, tahab uut vabrikut ehitada, mis gaasi valmistab: ükski nõrgem vormel ei ole ta võimisi väärt! Vabrikandid nõuavad gaasi — nende ettevõtted, mis gaasile rajatud, jääksid seisma ja vabrikute alla pandud kapitaal sureks. Kirjutaja tahab kirjutada, see on tema kutse kirjutada. Töölised nõuavad tööd, vabrik üles ehitada, plahvatuses plahvatusse! Ei ole inimest, on spetsialistid, kes oma kutsetööga seotud töösüsteemi külge — kui see süsteem omas tipus isegi plahvatab: otsast peale! Ja inimesearmastaja miljardääripoeg jääb alla, kui ta tõrgub vabrikut ehitamast, gaasi, mis plahvatab, valmistamast. Riigivõim on „maa hea käekäigu“ pärast sunnitud teda vabriku valitsemisest esialgu kõrvaldama ja gaasivalmistamise andma riigi ülevälge alla.

Ei ole inimest, on kutseorjad, töösüsteemi külge seotud kutseorjad. Uus inimene peab alles sündima — inimesest.

Miljardääri tütar (põlvili maas): Mina sünnitan ta!

## II.

Georg Kaiseri draama ei vaja omade ideedega poliitilis-parteilisi debaate: kunstiteos on ikka midagi muud, kui kihutusbroshüür. Opereerides sotsiaalsete andmetega, peab ta käima kokkukõlade järele, mis sünnitaksid kunstivõimsa terviku, siin eriliselt draama.

Kunstilises hindamises ei ole õieti tähtis, kui õige on võetud ettekujutus kapitalistliku masinakultuuri arenemise traagikast ja kas just tulu tasajaotus — vana töösüsteemi juures — selle tööhulustuse moodustab, mis „gaasis“ viimse tipu saavutab — enne plahvatust. Niisama nagu meil sugugi ei tarvitse hindama hakata seda uut, miljardääri pojast leitud töö-ilmakorda: asunikudega rohelisel tagapõhjal.

Vaid kunstiliselt ja dramaatiliselt on tähtis, et Kaiseril korda on läinud võimsaid, grandioose olukordi luua, neil sotsiaalsetel andmetel, milles ilm põleb ja käärib, ja et ta need olukorrad illusioonideks laseb kasvada, mis suggereerivad temperamendiga ja võluvad arenemise koondatud rütmiga: lavaliseks sündmuseks. On tähtis: võitlus kahe süsteemi, kahe ilmakorra vahel, on tähtis, et see võitlus on dramaatiline, tihedalt, loogiliselt ja paratamata täidab kõik vaatused, sunnib kaasa elama, kisub pöörisesse, rikastab vaatajat, süvendab ta tundeelu, põrutab, äratav, liidab näitelava publikumiga üheks elamuseks. Ja seda ta teeb: mitte ainult vormilise laitmatuse, vaid ka sisulise atmosfääriga, süsheega, millest kostub ajakisa, massirütm, kunstiraamis teisedatud revolutsioon . . .

Sest meie silmade ees langeb kokku vana süsteem: gaas plahvatab. Meie silmage ees seisab probleem: kas vana korda üles ehitada, või uut leida? Üks leiab uue tee, kõik nõuavad vana. Üks inimene nõuab inimest, kõik on kutseinimesed, nõuavad õpitud kutsetööd. Inimene kutseinimeste ilmas on traagiline kangeline. Ja „Gaas“ on draama. Kaiser on kunstnik.

### III.

Puhtsotsiaalselt ei saa siiski salata Kaiseri draama algupärast ideed. Kirjanikul on oma vaatenurk, mida ta kaitseb kunstniku vabaduse piirides.

Oleks ju nii kerge olnud paisutada see „ilmaparanduse“ draama klassivõitluse ja sotsialismi tavallikku päevaelu shablooni. Kõigi tuttavate hüüdsõnadega. Kõigi olu- ja vahekordadega, milles istume.

Kuid Kaiser arendab siin üht kõrvaljoont — võitluses inimese parema tuleviku pärast. Veel õigem, Kaiser astub päevaideaalidest veel sammu edasi — mingi sotsialistliku ilmakorra taha, kus „vormel“ küll õige on, kuid ise end keerama hakkab ja ettenägemata esile manab. Vabrikus, mis gaasi valmistab, ei ole enam „peremeest“, kapitalisti. Kapitaal ei kurna: tulu jaotatakse tasavõrra. See on sotsialismi ideaal: iga tööline pärib oma töövilja. Kuid selgub, et inimese kurnamine ei lõpe — kapitalismiga. Kapitaalset ehitatud masinad kurnavad edasi: see võetakse ju tervelt uude korda ühes! Sotsialism võtab saaduste valmistamise abinõud üle, kuid teeb sama „gaasi“, samade mehaaniliste abinõudega edasi: kutseinimeste eritöö kestab. Inimene kui organism ei loo, produtseerib ta üksikliige: jalg, käsi, silm. Tehnika areneb, kitsamaks muutub kutse, mehaanilisemaks muutub töö, mõttetumaks. Jääb ainus töömõte: tulu tasajaotus, mis „tööhullustusele“, suuremale saagihimule kihutab. Töö muutub elukardetavaks, töö hakkab tapma, gaas plahvatab . . .

Kas miljardääri poja „asunikud rohelisel tagaseinal“ inimsoo masinatöö needusest päästavad, selle üle oleks naiiv vaielda. Kuid ühte ei saa salata: tööstusabinõude ülevõtmisega, ettevõtja lisakasu ära kaotamisega ei lõpe inimese vabastamistöö. Ühest niisugusest vabastamis-variatsioonist annab meile kirjaniku fantasii aimu käesolevas draamas. Sest ikka leidub alasid, kus mingi „gaas“ plahvatab.

#### IV.

Georg Kaiseri „Gaas“ on meie näitelaval esimene katse lavastada ekspressionistlikku draamat. Faktilise vahemärkusena olgu lisatud et „Gaas“ Kaiseri eelmise draama („Korall“) järg on, millest on võetud ka motto: „Aga sügavaima tõe, selle leiab ikka vaid üksik. Siis on see aga nii määratu, et see võimatuks saab igaks tegevuseks.“ Saksamaal mängiti „Gaas'i“ esimest korda kaks aastat tagasi — Frankfurtis M. ä. 28. nov. 1918 a.

„Gaas'i“ tõlkija J. Semper kirjutab oma vastilmunud esseedekogu „Näokatted“ eessõnas ekspressionismi kui uue kunstivoolu kohta muu seas: „Kuidas ja mis, pole tähtis, tähtis on „ei“. See tähendab, teisel plaanil seisab vorm ja sisu, pearõhk on avalduse, ekspressiooni tugevuses, avalduse energia potentsis.

Olgu juure lisada, et Saksa ekspressionism kirjanduses veel mitte väljakujunenud vool ei ole, tal on omad teooriad, tegelikult aga esimesed katsed. Ka „Gaas“ on alles eksperiment, kuigi võrdlemisi õnnestanud eksperiment. Ja üksikud eksperimendid, ka näitekirjanduse alal, lähevad üksteisest mitmeti lahku, nimelt käsitusviisis. Sternheim ja Kaiser, Hasenclever, Verfel, Kokoschka, Kornfeld, Unruh, Göhring jne. — neid ühendab ühine tung, ühine tundmus, kuid väljendus jookseb mitmes sihis laiali. Käesolev ruum ei luba mitte pilku heita Saksa näitekirjanduslise ekspressionismi individuaalseisse erinemisse.

Kes Georg Kaiseri „Gaas'i“ lugenud, või selle teosega näitlikult tutvunenud „Estoonia“ lavastusel, sellele selgub, et näidend (nagu kogu näitekirjandusline ekspressionism) ka uut näitestili, lavalist väljendust tingib, et kirjanduslisi ekspressioone lavaliseks elamuseks kujundada. Saksa näitelava ja Saksa teatrikriitikad on juba mõned aastad võidelnud selle ülesandega, neil on selles praktikas kogemused. Meil puudub see praktika: juhatajal, näit-

lejal, ka arvustajal. Ja mitte ainult praktika, vaid ka eeskuju. Ja kui nüüd Eesti näitelava on julgenud üht ekspressionistlist draamat lavastada ja meie kriitika julgeb seda lavastust arvustada, siis oleme kõik algajad: ei näitejuhatus, ei arvustus ole autoriteet, vaid otsija: ta teeb selle eksperimendi kogemusteta, eeskujudeta, tundes teoriid, kuid mitte praktikat.

Alvin Kronacher kirjutab essees: „Lavakunsti olevik“ (kogus Einführung in die Kunst der Gegenwart“) muu seas järgmisi mõtteid:

„Kui uue kunstiteoste lavastuse seadusi otsida, siis põrkame ühte punkti, mis eneses tähelpanuväärt vastolu sisaldab. Teadliku üleolekuga, raffineeritud vaimlikkusega tingitakse otsus, olla täis tundmust. Aga et sellel tundmusel elementaarne loomusoodne väljendus puudub, teisendatakse mõte sellest elamusest lausete reasse, mis ulatab üle lehekülgede. Selle juures on keel sagedasti äärmiselt abstraktmõistetest juhitud, nii et näitlejal uus ülesanne kerkib, konkreet-inimesi puhas-abstrakt keeleabinõudega kujundada. Selle keele mõtterikkust (-oht-rust) peab näitleja verrega täitma ja nii tema nagu miski uue, miski spontaani elamusväljenduse (mida ta ei ole) publikumile edasi andma. Sternheim ja Kaiser on eesjoones need nimed, kellede kujundamise kaudu nende intellektualismi ja nende tundekülmuse ühel pool, ja näitleja elamuse teisel pool haruldaselt jahe leek sünnib. Sest neis luuletajais ei valitse mitte tugev veri — seda ei tunne keegi nii väga kui näitleja — vaid pea. Kuid eestkätt just Kaiser suudab oma külma keelt sedavõrd tõusvasse rütmi kihutada, et näitejuhatus selle varustusega sinfooni-lise ülesehituse võib luua, ja et kaudu selle tundmuse aseaine tekib, mis teinekord võltsita elamusest raske on eraldada. Kahtlemata on need kunstilised väljendused pigemini literaarse kui puhas-luule loomuga: ja sellepärast võib neid tegevus-aimdusi (näit. teisiku tragöödia „Korall“) küll mõttega jälgida, kuid mitte tunda. Näitleja peab oma-enese tundmusega

appi tulema, mis need teosed huvitavaiks ülesanneteks teevad. „Koralli“ järjestavas näidendis „Gaas“ on ees kõige — neljandas aktis tõesti midagi uut saavutatud. Inimesed ei ole siin mitte enam individuell, vaid idee puhtad kandjad, kes rütmiliselt äärmiselt tugevais vaimlistes kirgedes vastastikku kõnelevad. Lavastusel ei saa juttu olla sellepärast mitte realistlikust massistseenist, aga ka mitte ülesande lahendamisest, mis sarnastuks koori otstarbele antiik-tragöödias, vaid tõelikult millestki uuest, millestki, mis mõlemate vahepeal seisab. Ainult kaks parteid tohivad häälel ja vastuhäälel, rütmiliselt ja otsejoonelt — seda niihästi keele kui ka masside seadluse ja tegutsemise, kunni dekoratsioonide suhtes — optiliselt ja akkustiliselt tõusuastmel vastamisi kõneleda, nii et siin kaudu lavastuse võitlus kahe ilma vahel iga kõrvalkaldumiseta, iga psühholoogilise koormatuseta, esile pääseb.“

Pöördume lõpuks „Estonia“ ettekandele, näidendi lavalisele teostamisele.

Esimese vaatuse tegevuse-erk on paanika. Ta algab kirjutaja visiooniga füüsilisest õudusest, „valgest õudusest“, ühineb gaasi värvumisega, pulmapidu katkemisega, kantud miljardääri poja ja inseneeri katkelistest dialoogidest, tõustes kulminatsiooni punkti plahvatuses mõistuse kaotanud töölise vingerdustega stseenil. See paanika oli närvilise, kuid kindla rütmiga läbi viidud, lavaline tõlgitsemine leidnud teadliku ja läbitöötatud stiili, saavutati draamale omane tingiv kunstiline kõkkukõla.

Teine vaatus, millest peavad võrsuma ideed ja vastolud järgmisteks aktideks, on tempos nõrk, läheneb omas käsituses peaaegu tavalikule realistlikule draamale. See ekspressioonide nõrkus ja tekstiline realism on nähtavasti lavastamise probleemi kõigutanud: realistlikust lavastusest ta puhtal kujul loobuti, kuid ei leitud ka uut asemele. Iseäranis selgesti tundus see abitus tööliste ülesastumises: stseen rippus õhus. Konkreet ei tahtetud olla, teisiti ei mõistetud. Sedasama peab ütlema ka

kolmanda vaatuse nõupidamisekoosoleku kohta — viie musta herraga. Kui tööliste-stseenis reshii abitus tundus (kirjanikul on see stseen üleüldse nõrk ja värvita), võiks mustade herrade stseeni kohta öelda, et siin näitejuhi stiliseerimisekatset tundus, kuid näitlejad ei allunud, ei suutnud. Minu arvamine on, need mustad herrad oleksid pidanud olema individuaalselt rohkem allakriipsutatud, kogu stseen peaks olema groteskim. Kuna tööliste-stseen vast siis rohkem stiili tabaks, kui need kolm töölist võimalikult üksteisele sarnastuksid, massi illusiooni suurendades.

Mis nüüd sellesse neljandasse, sügavalt omapärasse akti puutub, mis — nagu Kronacher'i esseest kuulsime — midagi uut pakub, siis peab tunnistama, et dekoratiivne raam hästi leitud oli ja ka üksikud momendid sõnalises kujundamises teadliku ja mõjusa väljendustee olid leidnud, vaimliste kirgede vastu-põrkavais laviinides. Minul jäi tundmus, et hra Kompusel kui juhatajal läbimõeldud illusioon on selle ekspressionistliku akti lavastamiseks, et tal selleks maitse ja oskus käepärast — ainult see töö ei olnud veel küps. Ma ei kõnele mitte sellest, et mõni näitleja teksti käest kaotas, või teine näitleja-algaja enesest mingit ekspressiooni välja hüüda ei suutnud, kuigi ta füüsiliselt „pigistas“ — need oleksid käesoleval juhtumisel liig elementaarsed nõudmised, mis igal etendusel võimatad. Vaid see akt nõuab rohkem proove, vältavamat vaeva, sellel aktil, milles tekst kui tulimägi purskab, milles rütmid üksteist taga kihutavad, milles hää ja vastuhää ikka kõrgemale tõustes kuulderuumi kui sulava metalliga täidab (prl. Gleseril on niisugune tänulik vastukajasse süvenev, paisuv hää), ei pea kaduma mitte ainult suflööri-kast, vaid kõik üleliigsed pausid, kui nad isegi „stiliseeritud“ on: siin ei ole lõpulikult tõesti tähtis, mis ja kuidas, vaid „et.“ Ja see „et“ ei olnud veel küps.

Ma ei süvene rohkem ettekandesse, ei hinda ka üksikute näitlejate individuaalseid omadusi, kuigi

hra .Lauter ja mõni teinegi siin seda nähtud vaeva ja võimiste poolest teeniks, nagu ma nimetama ei hakka mõnda nõrka osa, mis juhatusele enesele mitte vähem tuttav. Ma konstateeriksin ainult fakti, et „Gaas'i ettekanne, kuigi ta veel küps ei olnud, siiski oletada lubas, et meil ekspressionistlise draama lavastus võimalik, et meil siin suurem arusaamise kui võimistega on töötatud ja et see arusaamine, mis esimene tingimine, võimisi tulevikus kaasa tõstab. See nõuab aga suurt tööd, proove, proove, proove!

1920.

## Alfred Brust'i „Igapvene inimene“ Hommikteatris.

### Teatriarvustus.

Ma nimetaksin selle teose „Kristus-inimeseks.“ Ta varieerib Kristuse legendi, mis selles draamas saab uue inimliku käsituse. Inimliku? Ei, Cordatus on üliinimene, kes tunnustab ainult absoluuti: kõik ehk mitte midagi. Kristus on — sõna. Me ütleme: Kristus. Ja mõtleme selle all igauks midagi muud. Kirikul on oma Kristus ja teadusel oma. On rahvuslikud Kristused. Usulahkude Kristused. On kodanlik Kristus ja kehvade inimeste Kristus, nagu teda näituseks on maalinud Mathaeus Grünevald. Cordatus on väljaspool piiritlusi, ei ühegi maa kodanik, ei ühegi aja seotud: igavene inimene.

Cordatus on Kristus armastuses, see on ta üliinimsuse tähis. Inimese armastuses on miski konkreetne. See ei ole printsiip, vaid tundmus. Cordatus armastus on absoluutne, ta on vahettegemata kõigile, ta on olemas ja ei tarvita motiveerimist, sest ta ei ripu millestki. Ta ei purune millestki. Cordatus isa mõrtsukas seisab ta ees: ma armastan, ütleb üliinimene. Ja inimene-mõrtsukas ütleb: idiot! Kui ekspressionistliku maalikunsti käsituses jooned ja värvid ise oma elu elavad ja nõndanimetatud „abstrakti“ maalikunsti sünnitavad (see on tavalikule kodanikule ka idiotism“), siis elab ka Cordatus armastus ise oma elu, see armastus on „abstrakt“. Nii ab-

strakt, et ta kandjagi abstraheerub. Abstrakt maalikunstis ei näe meie asja ja abstrakt tundmuses ei näe meie inimest. Cordatus on — puhas idee. Ilmavaate vormel. Rohkem ei saa ta enam olla ja vähem ei tohi ta olla.

Ekspressionism tarvitab jälle suuri sümboole, grandioose ajaloo-müüte. Tal on tarvis Jumalat ja suhteid temaga. Kristust, Lunastajat ja Püha Vaimu. Brust'ile ei ole need lihtsalt sümboolid, millele pöörduda kauni deklamatsiooni pärast. On usku tarvis ja selle tegusid. Käsulaudu: sina pead! Järel ateistliku aastasaja andub noor kunst jälle jumalateenistusele. See on religiooni vastsünd kunstis.

Miski keskaja karmus ja fanatism ilmutab end selle uue kunsti religioonis. Kui kunst senni Kristust käsitas, toodi ta inimesele lähemale. Sel moodsal Kristusel olid omad inimlikud nõrkused, ta oli relatiiv. Ja et see Kristus ise inimené oli, mõistis ta inimest ja andis armu. Ta armastus oli kaastundmus. See oli sentimentaalne Kristus, inimlik ja seltsimees.

Cordatus, Brust'i draama Kristus, — see on tagasipööramine absoluudile. Selle Kristusega õndsaks saada on inimesel raske. Cordatuse inimesearmastus on piirita. Aga et ta piirita, on ta karm. Inimlikult on Cordatuse armastus niisama halastamatu nagu vanatestamendi Jehoova „püha viha“: ta on fataalne, ta käest ei pääse kuhugi. Kahju — ma ei olnud lugenud „Igavese inimese“ teksti. Aga kui see Cordatus seal näitelaval oma isamõrtsukale armastuse sõnu kõneleb, siis tundsin ma: see armastus on halastamatu. Selle armastuse ees seisad sa kui müüri ees: see on kivi, ta seisab ja ei eelista kedagi. Sa tapad ja sind armastatakse. Sa annad oma elu teise eest ja — sind armastatakse. See armastus ei anna kellelegi armu. Ja nõuab kõigilt sama absoluuti, motiveerimata „armuta“ armastust.

Cordatusel on veel teisigi iseäraldusi. See on Kristus ilma evangeeliumita: ta vihkab kirja. Ta viskab oma jüngrite „evangeeliumid“ kuristikku. Armastus peab iseenesest sündima, mitte kirjatarku-

sest. Ja halvasti käib luuletaja käsi (ta esineb Tolstoi maskis), kes kirjutanud „teoseid“, kes jutlustab, aga isiklikult jäi poole tee peale, ei saanud Kristuseks. Sest kõik poolik on Cordatuse silmis jõe. See on isegi ususaliv Kristus, kui aga miski usk on saavutanud absoluudi. Pagan, kes kindlasti usub, on õigem kui kristlane, kes poole tee peal seisma jääb. Nii peab Cordatus usu temperamenti, potentsi, nii öelda — usu ekspressiooni tähtsamaks, kui ta konkreetset sisu. Brust algab Tolstoi jälgedes, kuid läheb lõpuni. Tolstoi ütleb: ära tapa! Brust ütleb: sina pead armastama seda tapjat! Saksa ekspressionistid kultiveerivad ohtralt Tolstoi sentimentalismi. Brust on sellelt sentimentalismilt üle jõudnud — absoluutse armastuse „püha vihani“. See armastus on ümberpööratud — tapp . . .

Uus eluvaade ja uued ideed rahuldavad uudishimu, nende perspektiivid üllatavad oma värskusega. Kuid tundub, et ekspressionismi miskid umbtänavad ähvardavad. Nimelt kujundlises mõttes. Suuri ideid on õnnetuseks hirmus vähe. Ja igal ideel on ainult üks „absoluut“. Kui nüüd „konkreet“ inimene ära kaob ja tema asemele astub „absoluut idee“ allegooria, on kujunduse võimalused väga piiratud. Piiratud võimalused sünnitavad aga kordamise, kordamisest sünnib shabloon. Ja shabloon on — surm. Tagasipööramine absoluudilt relatiivile on siis ainus pääsemine. Ja eestkätt vist küll näitelaval, kus liiguvad mitte ideed ja absoluudid, vaid inimesed omas „konkreedis“. Abstraktsioonist ei ela ükski teater kaua ära. Ja Kristuse „absoluudist“ ka mitte. Näitleja on inimene. Ent inimesel on igav olla ainult skeem, isegi üliinimese skeem. Kuid esialgu on see uudis ja sellepärast huvitav.

Nüüd ettekandest. Mul puudub informatsioon selle tegelastest: programmi-leht jätab saladusesse. Ei ole ka tähtis. Kahtlemata noored asjaarmastajad, kes suure hoole ja armastusega tööl. Ja arusäämisega, võrdlemisi. Kasinad, kuid stiilsed dekoratsioonid, kostüümid, kergelt „ekspressioneeritud“, ainsad värvid: must-valge. Dekoratsioonid — see ei

ole mitte ainult kunsti- ja fantaasiaküsimus, vaid ka raha küsimus. Ja fantaasiat on meil sagedasti rohkem, kui raha. Kuid siiski: dekoratiivselt, optiliselt oli ettekanne päris soliid.

Nõrgem oli inimene-materjaal. Ma ei kõnele andest, vaid tehnikast, mille annab kool ja praktika ning mida ükski and iseenesest ei aseta. Kuid see on iseenesest mõista, ettekande diletantline ilme oli paratamatu. Kuid niisama paistis silma see suur hool ja armastus, see tõsidus, millega oldi andunud huvitavale eksperimendile. Ma usun, et „Hommiikteater siiski tõsise huvituse enese püüete vastu on äranud. Ja et meie põnevalt ta järgmisi saavutusi jääme ootama.

Mis tundmata näitejuhisse puutub, siis on raske konstateerida, kui palju siin puudustest reshii arvesse tuleb panna ja kui palju näitlejate ansaambl veel sedavõrd paendumata oli, et alluda juhataja ideedele, kuid mul on usk ka sellesse tundmata näitejuhis, kes suudab ülesandesse tungida, kuigi ma selle juures ei saa salata mõnesuguseid dissonansse. Kuid ekspressionistliku draama lavastus on alles probleem ja probleemide üle võib alati vaielda.

Mul ei ole mitte „Igavese inimese“ teksti, ma pean leppima sellega, mis näitelaval pakuti, ning sellest tekstist läks paiguti puuduliku kõnelemise tõttu palju kaduma. Aga ma tean, et näidendi peakuju on Cordatus, et Cordatus õieti „Igavese inimese“ lavastuse „võti“ on, ja sellest Cordatusest on minul eeljoonistatud kujutus, mida nüüd otsin näitelaval. Ma otsin sealt seda Kristust, kelle kogu olemus on armastus, kuid karm ja sentimentaliteedita, sest armastus on talle käsk, on paratamatus igal juhtumisel. Selle armastuse „halastamatus“ peab andma kogu näidendile ta kõlpinna, atmosfääri.

Kus ma sarnaste eelarvamiste ja kujutlustega ettekandele lähenen, siis pean seda fakti konstateerima, et näidendi atmosfäär ettekandel rohkem imbinud oli armastuse sentimentalismist, kui armastuse „halastamatus“est“. Siin oleks tahtnud näha Cordatuselt suuremat jõudu, mehisust, fataalsust. Sen-

timentalismis rõhutamise mõnes pildis (näituseks esimene ja kolmas), kaasas hääle muusikalise orkestrerimisega, langes puhtasse impressionismi, sarnanes Maeterlinck'i stseenidele, tuletas meele „Pelleas ja Melisande'i“ hääldus-modulatsioone, ainult halvemas tehnikas. Kus Cordatus selle impressionistliku atmosfääri või miljöoga kokku puutub, muutub ta „magusaks Kristuseks“ ning hakkab südame peale. Kuid sellest hoolimata jääb üle õige tõsiselt läbitöötatud kuju, mis nii noorel näitelaval ja nii raskel ülesandel asjaarmastajale au teeb.

„Igavene inimene“ on „draama Kristuses“, ta on kirjutatud Cordatusel pärast. Suured ideed ja suured sümbolid kasvavad monumentaalide piramiididena võlvidele, igaveses ürglises tõsiduses. Ja nüüd seisame huvitava probleemi ees: tarvitab see „ideeline ekspressionism“, see „armastuse absoluut“, see monumentaal Kristus — dekoratsioone, mis maalikunstiliselt ekspressionistlikud on? On talle paratamatus see ebarealistlik miljöo, need groteskid kujud, maskid, ekstsentrilised liigutused karrikeeriv miimika? Ma arvan — mitte. See ekspressionistlik Kristus on monumentaal, heroiline absoluutne ja abstraktne, aga grotesk ja ekstsentriline ei ole ta mitte. Ta ei tingi ka ekstsentrilist miljööd, ei viltu majasid, must-valgeid värvi-kombinatsioone, ei inimesi, kes nii koomiliselt liiguvad ja maske lõikavad. See Kristus on võimalik ka hoopis teistsuguses miljöös ja teistsugusel dekoratsioonidel. Kui see „kirjandus-ideeline“ ekspressionism aga enese siiski groteski ja ekstsentrilise miljöoga ümbritseb, siis on see minu arvates juhuslik. Olles ise uus idee- ja sõnakunst, laenab ta oma „optilise ilma“ sama uuel maalikunstilt. Meil on siin kujutava kunsti sissetungimisega tegu sõnakunstisse, teatrikunstisse. Sellepärast liigub Cordatus selles groteskis optilises ilmas, millele ta ise ei sarnane ja milles ilmas ta tundub eriline, mahajäetuna kui kõik Kristused.

Seda groteski miljööd pildistab huvitavalt näidendi teine vaatus, mis võrdlemisi hästi õnnestas

Iseäranis huvitav ja stiilne, kujult kui maskilt, oli see vanamees (ta nime ei saanud ma „lihtsustatud“ programmilt kätte), kes „kõikteadjana“ Cordatuse isa mõrtsukaga jutleb ja oma groteski miimikaga algupärasusi saavutas. Õige stiilne oli ta nõdrameelne Tamaara, kujult kui ka hääle modulatsioonilt, kuid ta fraseerimine oli väga selgusetu. Selge ja karakteristlik diktsioon oli Steilzack'il, hingelise andumusega ja õnneliku maskiga esines luuletaja (Tolstoi), ka Mausche Michel oli tüüp. Tioma Betty'l on andmeid (iseäranis huvitav oli ta viimasel pildil), kuid mitte küllalt küpsust. Nõrgem oli Sanna.

Viimase pildi hääle orkestratsioon läks nurja naiste lõpustseenis. Häältel ei olnud jõudu, või puudus kool. Sai õnnetu modulatsioon. Et laulda, peab olema häält ja kooli. See lõpp oli ehitatud hääleredelile, kuid puudus vastav häälematerjaal. Siin oleks parem, kui see „instrumentatsioon“ ära oleks jäänud: muusika on väga täpipealne kunst ja tema kättemaks on hirmus.

Mind on see näidend huvitanud, on huvitanud ka ettekanne. Nad on minus mõtteid ja tundeid äratanud, mida siin püüdnud loogilisse järjekorda seada. Ettekande puudused ei varja selle eksperimendi tähtsust ja kordaminekut. Noor näiteseltskond võib julgesti oma tööd jätkata. Ta püüete tõsidus seisab väljaspool kahtlust, kuna ta võimete arenemine neil asjaoludel ripub tööst enesest.

1921.

## Walter Hasenclever'i „Poeg“ Estonias.

### Teatriarvustus.

Asetume selle näidendi silmitsemisele suurima naiviteediga, s. o. vaadeldes teda „välisilmast võetud elementide varal.“ Siis saame järgmise näiliku draama-sündmustiku.

On keegi auväärt ja korralik inimene, ameti poolest arst, kellel elult kogemused ja kogemustelt põhimõtted, mis enam-vähem ühised kogu valitsevale ja juhtivale vanema põlvele. See inimene

on muu seas ka Isa, temal on Poeg, keda ta tahab kasvatada ja luua oma enese näo järele, s. o. niisama tubliks ja kasulikuks ühiskonna liikmeks, kui ta ise. Kuid tal ei ole õnne selle Pojaga, kes eksamitel läbi kukub ja Isale „häbi teeb“.

Teisest küljest kannab jälle Poeg oma Isa kui ori ahelaid. Poeg tahaks vaba olla, ise oma elu elada, on aga tegelikult traadist tõmmatud nukk. Eksamil läbikukkunud, kutsub ta enese juure Isa, et see teda vabaks laseks, kuid saab julgete sõnade eest hoobi näkku, veel tugevamad ahelad seovad ta kohale. Ta on armastama hakanud talle Isa poolt hoolitsejaks määratud Preilit, kes valmis on talle õõseks tulema ja kõike tasuta ohverdama, kuid tuleb sõber ja kutsub ta välja, kus käärimas on noorus, teisedki rõhutud pojad. Poeg põgeneb isamajast.

Nooruse tung ise oma elu elada on kokku tõmbanud ühe liigi poegi, kes enesemääramist teostavad nõndanimetatud „rõõmu säilitajate (alalhoidjate) klubis“. Ei ole raske siin ära tunda estetismi ja individualismi boheemlist eneseavaldust. Vanad jumalad on troonilt tõugatud, asemele on pandud Mina. See on elu maitsev ja elu kõrvetav noorus. See on platvorm, mis võib ühendada noori kõikidest klassidest, peaasjalikult küll neid, kel ei ole leivamuresid: Sesse kluppi toob noor vürst oma nime, noor kapitalist oma raha ja noor demagoog oma poosi ja fraasid. See on salaselts, mis enesele muretseb naudinguid, kuid ei võitle millegi kaugemale ulatava idee pärast, kõikide poegade vabastamise pärast isade orjaikkest.

Sellele viimasele kihutab Sõber nüüd Poja, kes noortele kirglike kõne peab, noori üles kutsub mäsule isade vastu, ja keda kui kangelat kätel kantakse. Kuid kirglikud ideed piitsutavad üles ka kirglikud instinktid, nii leiame Poja pärast kuulsat kõnet — lõbutüdruku sängist. Seal tuleb aga noomiv Sõber ja näitab, et Pojal on suuremad kohustused ja ülesanded, kui „magamine kuulsuse ja naistega“. Ta on kõnelenud koosolekul revolutsioonilisi sõnu, õhutanud mässu isade vastu, liikumine on käimas;

ta ei tohi sellest kõrvale jääda, peab selle etteotsa astuma, peab asuma sõnadest teole. Eel kõige oma enese isa vastu, kes saatnud kommissari, et jooksi-  
kut poega vangistada ja teda aheldatuna tagasi tuua, isakodu sõnakuulmisele ja kohtupidamisele.

Mis pean ma tegema? — küsib Poeg Sôbralt. Ja sõber annab talle revolvri. Vägivallale võib ainult vägivallega vastata. Selle idee suggestioonil astub Poeg oma isa ette. Mitte kui süüalune, vaid kui kohtumõistja, arupärija. Ta nõuab heaga vabadust, õigust. Ja kui isa vägivallega ähvardab, tõstab poeg oma revolvri. See põrutav shest on isale üle jõu, teda tabab rabandus. See on juhus. Ta oleks võinud surra ka Poja kuulist. Poeg on oma õiguse jalale seadnud. Et see üle Isa surnukeha võimaldus, on paratamatus.

Nii oleks see näidendi realistlik elupilt, „välisilmast võetud elementide varal“. Kuid käesolev teos kuulub näidendite hulka, mille välisilma elementide taga peitub oma enese autonoom siseilm. Realismist loobudes on kõik hilisemad kirjandusvoolud asjade, reaalojektide taha peitnud oma müstilise, metafüüsilise ilma. Seda on teinud neoromantiline draama, sümbolistline draama, ekspressionistline draama. Nende draamade ühine omadus on — tee reaalselt sümboolile, individuaal-nähtuselt üldsusele, kogu nähtusele. Et see uus kunstitudmus ka draama vormi ja algelemendid ümber pae-  
nutab, on enesestki mõista. Ning sellepärast on arusaadav, kui vanade, kindlaskujunenud draama-vormide shabloonidele toetuvad teoreetikud pea alati leiavad, et „uuel draamal“ (olgu see uusromantiline, sümbolistline või ekspressionistline) puuduvad sagedasti isegi algelisemad draama-elementid, et nagu öeldakse, „see ei olegi draama“.

Vana draama kasvas välja kangelase individuaalkarakterist. Goethe aga ütleb kusagil: „Iga karakter kui erilik ta ka olgu, on miskil määral üleüldine“. Eritledes aga näituseks Hofmannstahl'i draamat „Elektra,“ lausub Alvin Cronacher, et sellel neoromantilisel draamal üleüldse enam „karakterid ei ole,

vaid ainult „üleüldine“. Veel suurema õigusega võib seda oletada sümbolistliku draama kohta, nagu seda näitavad Maeterlincki teosed, iseäranis selgelt aga praegu Draamateaatriis mängitav Leonid Andrejowi „Inimese elu“. Inimese asemel on seal inimese vormel ja inimese elu asemel — vormel. Teiste sõnadega, karakteri asemele astub idee, millele inimene on kestaks, nii öelda — „välisilma elementiks“. Inimene ei ole enam isik, ei ole ka niipalju tüüp, kui kateooria „inimene“ — inimkonna — juhuslik esitaja.

Hasencleveri draama on karakteri arendamisel, õigem hävitamisel, veel kaugemale läinud. Ka Hasencleveri „Poeg“ on sümbolistline draama, seda on õieti kõik nõndanimetud ekspressionistlikud teosed nende „välisilma elementide“ käsitlemisel. Kui „vana-sümbolistlikus“ draamas karakteri asemel „allegooriline kuju“ ehk „inimkonna“ — karakterist vabastatud — „esitaja“ (herra inimene Andrejevi „Inimese elus“) asetati, siis teeb sedasama ka „uussümbolistline“ või ekspressionistline draama: ta ei arene mitte mööda inimkujusid, vaid idee-kujunemisi. Vahe seisab aga selles, et kuna „vana-sümbolistlikus“ draamas idee (saatus) miskist „pimedast“ ja „teadmatust“ ruumist tuleb ja inimese „eksemplaari“ tõukab, inimesega mängib kui kass hiirega, on Hasencleveri „Pojas“ arenev idee sees inimese enese. Sellest kasvavad välja kaks ekspressionistlikku draama iseäraldust „vana sümbolistliku“ draamaga võrreldes. Viimase idee (saatus) tuli väljast, selle draama tegelased on passiivid mängukannid, „mõistmatu idee“ käes. Ekspressionistlikus draamas on inimene ise idee looja, teostaja — tema olemus on tegu, aktsioon. „Vana sümbolistliku“ draama idee tõukab väljast, tema inimese eksemplaaridel puudub omavahe-line keskendav tsentrum. Ekspressionistlikus draamas ei ripu see tsentrum mitte enam õhus, tühjas teadmatuses, vaid inimese eluinstinktis (meeltes), südames (hinges), eel kõige aga peas (vaimus). Inimene jaguneb siin mitmesse ossa, sünnitab terve inim-planeetide süsteemi, mis koos mitmesuguste trabantidega keerlevad sama päikese — idee — ümber.

Selleparast võibki „Estonia“ näitejuht näidendi seletuseks lausuda: „Tõepoolest ei ole Sõber ega Preili omaette inimesed, nad on Poja sisemised helid.“ Poeg, Sõber, Preili on kokku — inimene. Jumala kolmainus oli meie mõistusest üle, nüüd annab meile aga Hasencleveri inimese kolmainususe, inimese kui seeria personifikatsioon. Uus draama läheb juba nii kaugemale, et võidakse öelda: „neil ja neil kujudel ei ole oma iseseisvat hingeelu . . . nad on idee või mõne keskkuju vastuhelgid.“

Ku inimestelt on võetud nende karakter, kui inimesed on isegi vabaks kuulutatud „iseseisvast hingeelust“, kui inimesed muutuvad abstraktideks ideekestadeks või pakuvad tulevaste aktsioonide lõhkeideedest täidetud süüte-pomme, siis on arusaadav, et uus sisu purustab ka senise draama vormi. Uuel draamal ei ole veel kindlat vormi, on pigemini uue vormi otsimise kiring, iga uus draama on eksperiment, ning üksikud katsed on vastastiku alles lahkuminevad.

Hasencleveri „Pojas“ torkab silma eestkätt see haruldane jõudude keskendus poja kui peategelase ümber. See Poeg „ühes isikus“ peaks määratu pikke monolooge deklameerima, et kujutada enese „sisemist võitlust“. Nüüd on aga kirjanik Poja „sisemise võitluse“ teinud väliseks, teda ennast liikuma pannes mitmesse kujusse, monoloog on „optilise illusiooni“ abil tõstetud dialogisse. Poja „sisemised vastolud“ on personifitseeritud, sisemine võitlus ühes isikus saab näilikut võitluseks Poja olemuse „vastuhelkide“ vahel.

See „optiline illusioon“ on selle draama tähtsaim erisus. Kas see „võte“ ekspressionismi raudvarra kuulub, või on ainult juhus, selle üle on vara vaielda, Kuid teatav te h n i l i n e võit on ta igatahes: võimalus monolooge dialogiseerida!

Näidendi lavastus oli Erna Villmeri kätes. Siin tuleb eel kõige tunnistada, et „Poja“ lavastus stiilselt õige puhas ja kokkukõlaline oli. Eriliselt tuli see stiilipuhtus, heast maitsest kantud, esile dekoratiivsetes piltides (E. Polandi pintsli abil). Ruumi-jaotus — kolmnurk, kolmnurgeliste uste-avaustega:

viis vaatust läbi. Värvieffektide vaheldavus toetas enese trepiastmetest ülesviidud balkonile, oli huvitav, leiurikas ja here. Ruum must, pime, osalise valgusega, juhitud kujudele, stseenidele. Valgustuses oleks võinud olla rohkem süsteemi, tõstes esile peakuju, sumbutades ta trabante. Jäi meele nägemuslik efekt: Poeg seisab keskruumi valguses. Sõber seisab pimedas, ta must rüü sulab seina sünkusega, me näeme ainult inimese pead, profiili — mõistuse kollet. Kahjuks oli see rohkem juhus, kui läbiviidud süsteem.

On kord lavastajal korda läinud dekoratsioonides, kostüümides, värvieffektides, valguse jaotuses ja üksikute stseenide optilises pildis realiteeti otstarbeks teha (see illusioon oli huvitavalt saavutatud), lavailma nägemuslikes pildis iseloomulikku stiliseerida, meeoleu (atmosfääri) tihendada, siis ei paku üksikute kujude sõnaline ülesehitus enam erilisi probleeme. Vähemalt peab näitleja siin päris ausalt ja intiimilt oma teksti väljendama, ilma milleski „ekspressionistlik“ olla tahtes. See käib iseäranis nende kujude kohta, kellel on oma „iseseisev hingeelu.“ Kellel aga autori poolt ei ole antud „hinge“, kes on kahe jala peal kõndiv „idee“, neil kujudel tuleb näitlejal ilma „sisemise võitluseta“ ja püsiva jonnakusega (monotoonsusega) rõhutada ideed, tuleb ihuda seda „tera“, mis sellele kujule on ainuke. Viimases liigis pakkus siin huvitava ja iseloomuliku näituse H. Lauteri Sõber, mis maskilt kui ka fraasilt rahuldab kõik nõuded ja iseäraldused.

Suure intelligentsi, paenduvuse ja tundmusega kujutas jubilaar T. Tõndu draama peakuju. See kaju opereerib pateetliste lürismidega, mis Tõndu deklameeris rohkem intiimi tundehelluse kui pakitseva jõuküllusega. E. Kurnim andis isas teravalt joonistatud türanni-skeemi. Hilda Gleseri Preili oli resigneeriv, passiiv tundmus. Rahuldasiid Johansonini koduõpetaja, Lauri Tuchmeyer ja Merits'i vürst. H. Möller andis Keerubimist efektse skeemi, kuid ta peaks oma häälendamist ja Eesti keelt tõsiselt kontroleerima. Kuna muidu kogumäng väga ühtlane

ja stiilne oli, jäi Keerubim ainsaks kujuks, mis ansamblist suure rahuldustundega välja kargas. Alice Sermani Adrienne kohta ei ole ju midagi öelda. Aga ei oleks teinud viga, kui see kuju groteskim, värvikam, teravamalt stiliseeritud oleks olnud.

Üldiselt võime konstateerida kordaläänud la-  
vastuse.

1921.



## Sisu:

1. Kunsti suhted loodusega . . . . .	lhk.	5
2. Impressionism kujutavas kunstis . . . . .	„	9
3. Ekspressionism kujutavas kunstis . . . . .	„	14
4. Ekspressionism kui ilmavaade . . . . .	„	22
5. Ekspressionismi vormiprobleem kirjanduses . . . . .	„	29
6. Ekspressionistiline draama Eesti näitelaval . . . . .	„	39

# „Rahvaõlikooli“

kirjastusel ilmunud uuemad raamatud:

## Ilukirjandus.

<b>Mändmets.</b> Hiilib karil. Novellide kogu. Autori näopildiga. . . . .	Mk. 120 —
<b>Raudsepp, H.</b> Euroopa uuemast kirjandusest. Sisu: Euroopa uus kunst ja luule. Saksamaa. Prantsusmaa. Inglismaa. Itaalia. Holland.	„ 100 —
<b>Rutof, Chr.</b> Mäsfajad. Draama 4 järgus. Neg: sügisel 1914 aastal. . . . .	„ 60 —
<b>Stewenson, K. L.</b> Dr. Jetylli ja hra. Hyde'i imelik juhtumine. Inglise keelest H. G. Dras. Sulga piltidega ilustatud. . . . .	„ 60 —
<b>Wilde, Ed.</b> Mäeküla piimamees, romaan. . . . .	„ 180 —
— <b>Side.</b> Nelsja waatusoga draama. . . . .	„ 200 —
<b>Willi Andi,</b> Luuletuste kogu. I. oja ehk Perekonna raamat. I. Eru õrnem õitseageg. II. Kodusel koldel. Ühes autori elulooga ja pildiga. . . . .	„ 100 —

## Muusika.

<b>Pabst, P.</b> Helireedelid ja harjutused klaveril. Akfordid. . . . .	„ 75 —
<b>Türnyu, K.</b> All hanas sinuga, Soolohäälele ja klaverile. (Anna Saawa sõnad.) . . . . .	„ 30 —
— <b>Üürife.</b> Soolohäälele ja klaverile. (L. Koidula sõnad.) . . . . .	„ 15 —
— <b>Raugel.</b> Soolohäälele ja klaverile. (Jakob Tamme sõnad.) . . . . .	„ 25 —
— <b>Meestevoorid I-III.</b> . . . . .	„ 16 —
I. wiht. Mis oli see mis juba lapsepõlmes. (G. Suits). Talwine õhtu. (W. Grüntal). Rewade tunne. (W. Grüntal).	
II. wiht. Meil aia äärne tänawas (L. Koidula) Põud. (W. Grüntal). Mul' lapsepõlmes rääkis. (E. R. Jakobson).	

Tänapu laulud on peale kodumaa ka teinepool piiristid suurt lugupidamist wõitnud ja sellepärast ei tohiks nad ühegi muusikaarmastaja kogust puududa.

III. wiht. Luiged. (W. Grüntal). Kiirest kaowad meie päewad. (Kalewipoeg). Kuldrannake. (A. Reinwald). Terwitus. (Elise Nun). Syrie.

### Lasteraamatud.

Loomade elu, R. Werner, D. Verbeeck, prof. Eschenrot ja P. Winkleri järgi. Piltidega. . . . .	"	25 —
Küüraka imelikud juhtumised, Kalamees ja waim, Jutus- tused 1001 ööft. Joonistustega. . . . .	"	25 —
Rõia loobas. Prantsuse keelest F. <b>Drework</b> . Laste- jutt piltidega. . . . .	"	35 —
<b>Ewald, Karl</b> . Rahejalgne. Piltidega. Ewaldi lastejutud on igalpool tuntud ja lapsed loewad neid suure huwiga. . . . .	"	60 —
<b>Defoe, D.</b> Robinson Crusoe. Tõlkinud M. Kirsch- baum. Kunstnik T. Polandi joonistused. . . .	120 ja 90—	
<b>Gargantua</b> . Lastejutt hiiglasest. Piltidega. . . .	"	15 —
<b>Grünfeldt, P.</b> Muinasajast ja kodumajast. Walitud lastejutud, piltidega. . . . .	"	50 —
Halb eljitus. Jaapani jutuke lastele. . . . .	"	15 —
<b>Jögi, C.</b> Walitud lastejutud. Koguke kenamaid laste lugusid. . . . .	"	30 —
<b>Löns, L.</b> Kuldkael. Sult huwitawaid lastejutte loo- made elust. Piltidega. Eestistanud M. Sillaots. Saksamaal jutud auhinnaga kroonitud. . . . .	"	80 —
<b>Niggol, C. G.</b> Elajate ilmast, I. osa: Ahwid, naht- hiired ja putukasööjad. Dr. Karl Oppeli järele. Piltidega. . . . .	"	25 —
<b>Uksiloo, C.</b> Kuusik, C. Laste pildid, I. Loomad. II. Linnud. III. Loomad. (Mitmewärwiliised ühes wastawa tekstiga). . . . .	"	15 —
— Mudilaste wõsted. Sulga piltidega ilustatud laste- jutt Inglise ainetel. . . . .	"	30 —
— Laste elu. Mitmewärwiliised pildid tekstiga. . . .	"	15 —
<b>Wardi, G.</b> Kass ja hiir. . . . .	"	30 —
— Rebane ja karu õngitsewad kalu. Muinasjutt lastele. L. Wademannil ilustused. . . . .	"	15 —
— Jaanitulekõised. Rahwa muinasjutt lastele. Piltidega.	"	15 —

A

5346

39578

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 01042134 7