

FROM PARIS TO VITEBSK

Marc Chagall and Anatoly Lunacharsky on Proletarian Art

doi.org/10.23995/ths.673.c1177

Early Soviet cultural politics were shaped by the émigré networks Russian artists and intellectuals, many of Jewish descent, formed in Paris before the outbreak of the First World War. This informal community of largely non-French artists, known today as the *École de Paris*, included numerous young Jewish artists from Eastern Europe who had left their hometowns in Poland, Lithuania, Belarus, Ukraine, and Bulgaria to study art in Paris, among them Moïse Kisling, Jacques Lipchitz, Emmanuel Mané-Katz, Jules Pascin, and Chaïm Soutine. They were predominantly active on the left bank in the Parisian neighborhood of Montparnasse, having found quarter at the infamous artists' colony La Ruche (The Beehive).¹ Also in residence at La Ruche were the Russian-Jewish painters Natan Altman, David Shterenberg, and Marc Chagall, as well as the Russian Marxist revolutionary, intellectual, and publicist Anatoly Lunacharsky. It was this formative environment of radical émigré artists, writers, and the bohemia of La Ruche that Lunacharsky, future People's Commissar of Enlightenment (Narkompros), drew on as a model for an idealized proletarian culture in which educated workers and radical artists would strive together to transform bourgeois society.²

Marc Chagall and Anatoly Lunacharsky in Paris, 1914

The artists' community at La Ruche introduced Lunacharsky (1875–1933, fig. 1), who was more at home with the serious matters of revolutionary politics, to a more colorful side of life. Born in Poltava, Ukraine, Lunacharsky first became interested in Marxism and involved in political activities at the age of fifteen while attending the First Kiev Gymnasium.³ In 1895, he enrolled at the University of Zurich, where he studied philosophy and the natural sciences. He was greatly influenced by the lectures of Richard Avenarius and his theory of empirical criticism, which maintained that knowledge could only be based on direct experience. The idea that “everything is experience when it has been stated as experienced by an individual” became the foundation of Lunacharsky's thought and work.⁴

Following completion of his studies, Lunacharsky returned to Russia in 1898 but was soon arrested and exiled because of his revolutionary activities.⁵ A charismatic figure and gifted orator, he disseminated Social Democratic propaganda and organized lectures for Russian students and political refugees in foreign countries. When the Bolsheviks split into followers of Lenin and those supporting Aleksandr Bogdanov, in 1908, Lunacharsky sided with his brother-in-law (he was married to Bogdanov's sister, Anna). The following year,

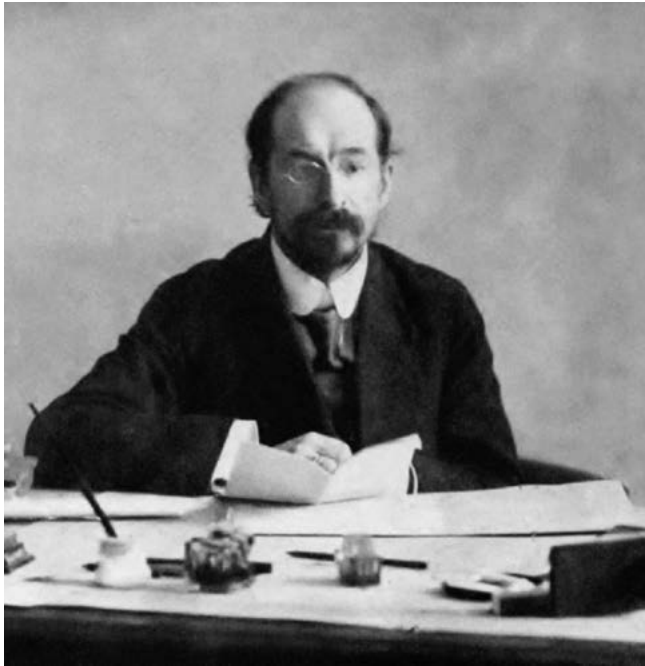


Fig. 1. Anatoly Lunacharsky, ca. 1921, photograph.

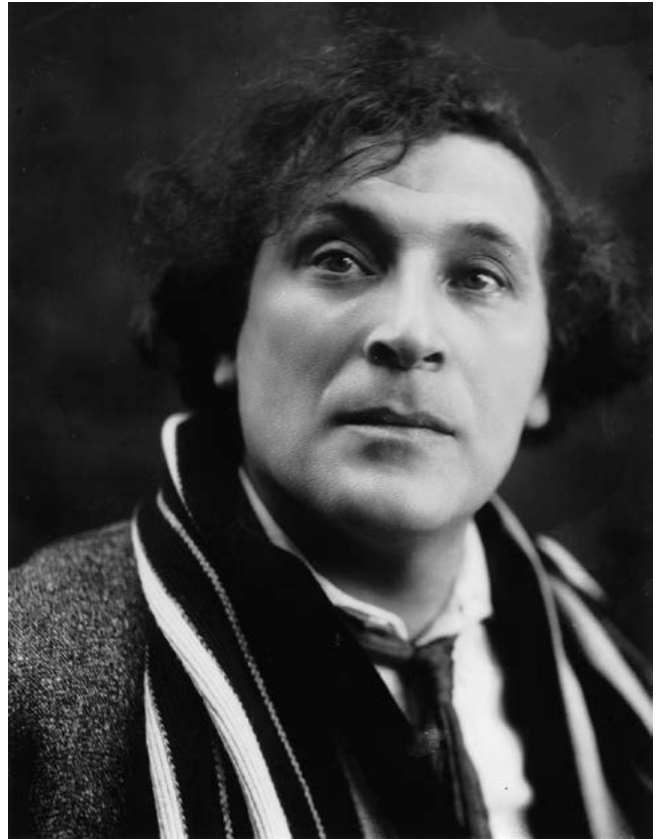


Fig. 2. Marc Chagall, 1920s, photograph by Petr Shumov (1872–1936). Source: *Russkii Parizhiani: Fotografii Petra Shumova* (Moscow: Russkii put', 2000).

Lunacharsky joined Maxim Gorky on Capri, where, together with Bogdanov, they set up an advanced school for Russian socialist workers. In 1911, Lunacharsky moved to Paris, where, after the outbreak of the First World War, he took an internationalist, anti-war position.

In Paris, Lunacharsky came into contact with radical émigré artists and writers—the bohemia of La Ruche, which he described to his Kiev readership as “young Russia in Paris.”⁶ He enjoyed their company although he was, in age and artistic taste, closer to the *Mir iskusstva* (World of Art) artists, preferring the writings of Emile Verhaeren and Maurice Maeterlinck and the frescos of Puvis de Chavannes over the “pretentious posing and... sick taste” of the Cubists and Orphists and the “purely subjective chaos” of the Futurists.⁷

One of the many artists Lunacharsky encountered there was David Shterenberg (1881–1948) who came from a Jewish family in Zhitomir, Ukraine, and had studied art in Odessa.⁸ Following the 1905 pogrom in Odessa, Shterenberg emigrated to Vienna, but eventually settled in 1907 in Paris, where he studied with Kees van Dongen at the Académie Vitti and became interested in the work of Paul Cézanne, as well as Fauvism and Cubism. He and his wife Nadezhda had a studio in La Ruche and were active members of its community of international artists and intellectuals. Shterenberg frequently visited Russia but did not permanently return there until after the 1917 October Revolution. A close associate of Shterenberg was the Russian-Jewish artist Natan Isaevich Altman (1889–1970), born in Vinnytsia, Ukraine, who likewise studied art in Odessa before

moving on to Paris. If not already in Odessa, the two artists certainly met at La Ruche in Paris, where they became involved with the international avant-garde.⁹

The other artist whose acquaintance Lunacharsky made in Paris was Marc Chagall (1887–1985, fig. 2), who came from a poor Jewish Hassidic family in Vitebsk.¹⁰ Chagall received his first instruction in painting at the private art school of Yehuda Pen in Vitebsk. In 1906, he moved to St. Petersburg, where he studied at the Drawing School of the Imperial Society for the Encouragement of the Arts. In 1908, he became a student of the well-known painter and stage designer Léon Bakst at Elizaveta Zvantseva's School of Drawing and Painting.

In 1910, Chagall moved to Paris, setting up his own studio there. He studied at the Académie de La Palette and befriended the poets Blaise Cendrars and Guillaume Apollinaire and the painters Sonia Delaunay-Terck and Robert Delaunay and Fernand Léger, thus witnessing the emergence of the Parisian avant-garde firsthand.¹¹ Focusing on universal themes such as birth and death, love and hate, good and evil, he harmonized motifs of Jewish religious life with the stylistic influences derived from Cubism, Orphism, and Futurism.¹²

In 1913, Apollinaire introduced Chagall to the Berlin art dealer Herwarth Walden, who in quick succession invited the artist to show his works at the *Erste Deutsche Herbstsalon* in Berlin, featured him in his *Sturm Bilderbücher* [Sturm Picture Books],¹³ and organized his first major exhibition in Germany in fall 1914.¹⁴ Throughout his time in Paris, Chagall also remained in contact with avant-garde artists in Russia and participated in most of the exhibitions Mikhail Larionov organized in Moscow. Thus, Chagall was an important link between the art scenes in Paris, Berlin, and Moscow.

In the spring of 1914, Shterenberg introduced Lunacharsky to Chagall, leading

the publicist to write a review of the artist's work for the Ukrainian journal *Kievskaya Mysl* (Kiev Thought).¹⁵ Lunacharsky, who lectured on Renaissance art so passionately that his listeners would break into tears,¹⁶ was rather ambivalent when it came to modernist painting. In the review, he characterized Chagall as "an interesting soul, though, no doubt, a sick one, both in its joy and its gloom. A young (E.T.A.) Hoffmann from the slums around Vitebsk. More precisely: a Remizov of the brush, a Remizov of the Pale of Settlement."¹⁷ Although dismissive of Chagall's work, he found that "Chagall's pictures and drawings [are] an entertaining endeavor, for they contain a hallucinating, bright imagination. Their lubok-like character does not interfere with it."¹⁸ Lunacharsky criticized Chagall for his lack of technique, but noted:

*"Nevertheless, he remains an interesting artist. First of all, he is interesting as an original poet. A poet who strives to express his exceptional soul in graphic forms and colors, and attains it in a unique manner. [...] Unfortunately, eccentricity without the mastery of the craft, riding on sheer talent, unsupported by powerful means of expression—this is a disease of many young people. But Chagall is forgiven for it. His paintings are curious, absurd, and yet they make you laugh and scare you in turn, and you feel that he himself is like this, that, after all, it is all profoundly sincere."*¹⁹

These two aspects—his disapproval of formal experiments in modernist and avant-garde art occurring at the expense of artistic-technical perfection (something he particularly valued in classical, romanticist, and symbolist art), offset by his appreciation of the artistic sincerity he found—shaped Lunacharsky's approach to and support of the avant-garde artists after the October Revolution.

Anatoly Lunacharsky and Narkompros

After the February Revolution, Lunacharsky returned to Russia and, along with Leon Trotsky, rejoined the Bolsheviks in August 1917. An impressive orator, Lunacharsky played an important role in persuading the industrial workers of Petrograd to support the October Revolution.²⁰ In November 1917, Lenin appointed Lunacharsky People's Commissar of Enlightenment (Narkompros), a position equivalent to a minister of education (fig. 3). Lunacharsky served in this position from 1917 to 1929, significantly shaping the development of socialist culture, particularly in the areas of education, theatre, cinema, and literature. He left Narkompros when Stalin came to power and was appointed Soviet ambassador to Spain in 1933, but died before he could take up his post.

At Narkompros, Lunacharsky was involved in reforming the Russian education system and also responsible for the Soviet government's campaign against adult illiteracy.²¹ Another initiative was the installation of workers' faculties—adult education facilities that provided intensive and accelerated courses to train technicians and administrators from the working class and the peasantry. Reflecting the revolutionary enthusiasm of 1918–1919, the initial approach to education was broad and open-minded, the main focus being on making it accessible to everyone. This is also reflected in Lunacharsky's appeal "To All Who Teach" of May-June 1918, in which he writes:

"The teacher, the true teacher, must first of all be with the masses in all their experiences and through all their wanderings.... Let us build a new school of the people. I, the people's commissar of education, do not want to force anything on you or on the schools.... Let us build together a parliament of enlightenment,

*a vast government committee for the education of the people. With friendly efforts let us build together a commission instead of a ministry – a commission which will not hinder and command but which will make the work easier and aid all healthy initiative. Let us finish the process of decentralization of schools and the transfer of their management to self-governing bodies..."*²²

Lenin's plan for building socialism in Russia included three major directions: industrialization, collectivization, and cultural revolution.²³ The Bolsheviks understood that culture of all forms would play an important role in building the new society and put a strong emphasis on education, persuasion, and propaganda. The new Bolshevik government decided that art was of utmost importance for the education of the proletariat and entrusted Lunacharsky with determining the direction of artistic policies of Soviet Russia.²⁴ He was not their first choice for People's Commissar of Enlightenment,²⁵ but his background and open-mindedness made him an excellent candidate.

Among the Bolsheviks, Lunacharsky, who had spent most of his life before 1917 in Western Europe, was regarded as a political lightweight.²⁶ Lenin is reported to have said about him: "You know, I am fond of him, he is an excellent comrade! He has a sort of French brilliance. His lightmindedness is also French: it comes from his aesthetic inclinations."²⁷ In turn, Lunacharsky described himself as "an intellectual among Bolsheviks and a Bolshevik among intellectuals."²⁸ Lunacharsky's views on art were much more liberal than those of the party establishment or Lenin, who if asked about his opinion on a work of art would usually reply: "ask Lunacharsky."²⁹

After a series of meetings between Lunacharsky and the art critic Nikolai Punin, the Department of Fine Arts (IZO) was set up within Narkompros in January

Fig. 3. Vladimir I. Lenin and Anatoly Lunacharsky inspect the guard of honor, May 1, 1920, photograph by Alexey Ivanovich Savelyev (1883-1923). Source: *Lenin: Collection of Photographs and Stills in Two Volumes* (Moscow: Institute of Marxism-Leninism, 1970), 1:244.



1918; it had its main headquarters at the Winter Palace in Petrograd.³⁰ In April 1918, Lunacharsky placed David Shterenberg in charge of the Petrograd IZO and appointed Vladimir Tatlin head of the Moscow IZO. The collegium in Petrograd consisted of Shterenberg, Punin, Natan Altman, Sergei Chekhonin, Aleksei Karev, Aleksandr Matve(y)ev, Petr Vaulin, and Grigory Yatmanov. In Moscow, it included Tatlin, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Ilya Mashkov, Aleksandr Rodchenko, Olga Rozanova, and Nadezhda Udaltsova. Dominated by avant-garde artists, both branches of IZO Narkompros were involved in reforming art education and realizing Lenin's Plan for Monumental Propaganda.³¹

In charge of establishing a socialist culture in the field of the arts, one of Lunacharsky's tasks was to assess the work of leading Russian and foreign artists with respect to class struggle and the cultural enrichment of the working class. Lunacharsky insisted that cultural heritage must belong to the

proletariat, and his position enabled him to preserve many historic buildings and works of art from destruction during the Civil War.³² As a founder of proletarian literature, Lunacharsky took part in organizing groups of writers, believing that soon there would be great authors who would represent the working people.

*"We acknowledge the proletariat's absolute right to make a careful re-examination of all those elements of world art that it has inherited and to affirm the truism that the new proletarian and socialist art can be built only on the foundation of all our acquisitions from the past. At the same time we acknowledge that the preservation and utilization of the genuine artistic values that we have acquired from the old culture is an indisputable task of the Soviet government."*³³

In the early Soviet days, Lunacharsky served as a crucial link between the new government and leftist artists and intellec-

tuals. Despite his criticism of avant-garde art as the “fruit of the unhealthy atmosphere of the boulevards of bourgeois Paris and the cafés of bourgeois Munich,”³⁴ he became one of its most loyal supporters. The Bolsheviks, reflecting Lenin’s conservative taste in matters of art, would have preferred to work with academic artists of a more traditional orientation, but many of them had left Russia, were refusing to co-operate with the new government, or were otherwise preoccupied with their own work.³⁵ In contrast, leftist artists were the first to join Narkompros in its efforts to create a new art for a new society; IZO was dominated by them. Lunacharsky embraced their enthusiasm and maintained that even if one could not yet speak of avant-garde art as a proletarian art, one could refer to individual Futurists—the collective term for the avant-garde at the time—as artists who were close to the proletariat, and that this “young art” would rapidly find its place in the proletarian artistic ideology.³⁶ Thus, during the Civil War, the avant-garde was tolerated by the regime and dominated all areas of artistic activity.³⁷

Marc Chagall and the People’s Art School in Vitebsk, 1917–19

Upon his appointment, Lunacharsky offered to place Chagall in charge of the fine arts; however, Chagall chose to return to Vitebsk within a few days of the October Revolution, and Lunacharsky instead appointed Shterenberg head of IZO at Narkompros.

Chagall, who was not politically inclined and much more at ease in Vitebsk, eventually set up an art school in his home town. In August 1918, he submitted a proposal for such a school to Lunacharsky and, in September, he returned to Petrograd to get final approval for his project. Lunacharsky appointed Chagall plenipotentiary for the affairs of art in the province of Vitebsk; his responsibilities were described as follows:

*“Comrade Chagall is accorded the right to organize art schools, museums, exhibitions, lectures, and presentations on art and all other artistic enterprises within the boundaries of the city of Vitebsk and its Province. All Revolutionary authorities in Vitebsk are requested to grant Comrade Chagall full cooperation in fulfilling the abovementioned goals.”*³⁸

In the following months, Chagall set up the People’s Art School along with a Museum of Modern Art and workshops for artists and artisans in Vitebsk, but his main task initially was to organize the celebrations of the first anniversary of the October Revolution in Vitebsk. Together with artists from the whole region, he set out to decorate the town with more than 450 large-scale posters, banners, and canvases.

The People’s Art School in Vitebsk began accepting enrollment in November 1918 and negotiations with artists from Petrograd were conducted with the support of Narkompros throughout December 1918. In December, Chagall published a letter in *Iskusstvo kommuny* (Art of the Commune), encouraging art teachers to “leave the capital and go to the provinces,”³⁹ and he was uniquely fortunate in that Vitebsk “happened to be one of the few places in Russia at the time where food was adequate if not plentiful.”⁴⁰ Malevich, for example, wrote: “I am forced to accept the offer of the Vitebsk studios guaranteeing me all conditions for living and working and to give up work in Moscow.”⁴¹ Artists were thus more likely to come to Vitebsk for its promises of food and shelter in a war-torn world, but they also saw there an opportunity.

A telegram from December 20, 1918, confirmed Mstislav Dobuzhinsky (1875–1957) as director and Nadezhda Liubavina, Nikolai Radlov, Ivan Tilberg, and Chagall himself as instructors at the new school.⁴² Chagall spent the winter holidays

in Petrograd; at a New Year's Eve Party, he ran into Kseniya Boguslavskaya (1892–1972) and her husband Ivan Puni (1892–1956), both of whom he knew from Paris. He offered them both teaching positions in Vitebsk, which they accepted on the spot. Thus, on January 13, 1919, Dobuzhinsky and Liubavina, along with Boguslavskaya and Puni, arrived in Vitebsk from Petrograd, and the school officially opened on January 28th.

Liubavina was in charge of the preparatory workshop, Puni taught painting, and Boguslavskaya ran the applied arts workshop. Radlov, who was supposed to be in charge of the graphic arts, did not come to Vitebsk, so Chagall appointed the art critic Aleksandr Romm (1886–1952), an old friend with whom he had studied at Elizaveta Zvantseva's Art School in Petersburg, as head of the drawing studio and also as a lecturer for art history. Another instructor, already in Vitebsk in 1918, was the Latvian sculptor Ivan Tilberg (1889–1972), who taught sculpture at the new school and was appointed head of the sculpture workshop of the Vitebsk Commission for the Arts.

A closer look at the initial faculty reveals that most of them knew each other, and a number of them, including Chagall, Romm, Boguslavskaya, and Puni, were well-trained and had spent extended time periods in Paris, congregating around La Ruche and the Russian Academy of Painting and Sculpture. Thus, they also knew Lunacharsky and Shterenberg.

A few of the instructors soon left, so adjustments had to be made over the summer.⁴³ After Dobuzhinsky's return to Petrograd in April 1919, Chagall took over the directorship, and Vera Ermolaeva (1893–1938), who arrived in Vitebsk in the same month, took over his painting studio and was appointed assistant director of the school. Chagall invited Yehuda Pen (1854–1937), his first art teacher, to join the teaching staff in June 1919. Liubavina spent only one semester in Vitebsk; her responsibilities for running the preparatory workshop were transferred to Nina Kogan (1889–1942), who arrived from Petrograd in mid-1919. Tilberg taught at the school until the summer of 1919 and was replaced by David Yakerson (1896–1947), a



Fig. 4. Instructors at the People's Art School in Vitebsk, July 26, 1919, photograph. From left to right: El Lissitzky, Vera Ermolaeva, Marc Chagall, David Yakerson, Yehuda Pen, Nina Kogan, Aleksandr Romm (standing, the school secretary).

native of Vitebsk, in fall 1919. Boguslavskaya and Puni left in May or June 1919; they were replaced, to some degree, by El Lissitzky (1890-1941), who arrived in Vitebsk in late spring, and by Malevich, who arrived in November 1919.

The group photograph of the professors (fig. 4), taken on July 26, 1919, shows the broad range of artistic approaches and aesthetic positions from the socially engaged realism of the Peredvizhniki to the avant-garde represented at the People's Art School in Vitebsk in mid-1919. Dobuzhinsky, the first director, was a representative of the World of Art and a former drawing teacher at Elizaveta Zvantseva's Art School in Petersburg, where Chagall and Romm had studied. The faculty included the realist painter Pen, Chagall's first art teacher from Vitebsk, who had also trained Osip Zadkine and Lissitzky; Liubavina, a member of the Petersburg artists' group Soiuz Molodezhi (Union of Youth), and other avant-garde artists such as Boguslavskaya and Puni, and the art critic Romm, who had arrived in Vitebsk in November 1918 at the personal invitation of Chagall. They were followed by Ermolaeva and Kogan from Petrograd and Lissitzky and Malevich from Moscow.

Marc Chagall on Proletarian Art

Chagall's goal of embracing a wide range of artistic approaches is reflected in the appointments he made and in his proposals for a new, proletarian art. At the time, Chagall thought of himself as a "leftist" and a member of the avant-garde. In an article published in *Revolutsionne Iskusstvo* [Revolutionary Art] in March or April 1919, he carefully explored the meaning and intent of "Revolution in Art."⁴⁴ He argued against "beauty in art" and "art for art's sake," but in defining "proletarian art," he explained, we must "be very careful not to define it by its ideological content, in the usual sense of that word."⁴⁵

*"Our comrades in Petrograd are right when they assert along with us: Proletarian Art is not an art for proletarians or an art about proletarians. Let us remember once and for all: it is the Art of proletarian painters. In the person of the proletarian painter, creative gifts are combined with proletarian consciousness. He knows precisely that he himself, like his talent, belongs to the collective."*⁴⁶

Chagall goes a step further, emphasizing that "the breath of the essential laws of the new art" is not to be found in heroic representations of the struggles of the workers and peasants but in "respect above all [for] the value of the plastic language."⁴⁷ Chagall is clearly aware that his view of proletarian art is not a majority position and may initially be misunderstood, but he sees it as the most viable position in the long term.⁴⁸ Thus, Chagall was a clear advocate of individual creativity within the collective. As Jonathan Wilson has pointed out: "Chagall showed demonstrable courage by insisting that, in his definition, proletarian art was in fact avant-garde and broadly experimental and had nothing whatever to do with uplifting portraits of men at work, or indeed any kind of art that might be imagined as 'accessible to the masses.'"⁴⁹

From the very beginning, Chagall's primary objective was to provide an artistic education to those who had not been able to attend art schools and universities before the October Revolution. In his outline of the school's curriculum of August 1918, he declared three main goals:

- 1) formal education in the arts and aesthetics, based on both artistic and revolutionary trends,
- 2) discovery and promotion of unknown talent,
- 3) artistic training for local artisans and workers in the field of the applied arts.⁵⁰

The new art school in Vitebsk was thus intended as a true people's art school— in Chagall's own words: "an exclusively revolutionary and truly artistic nest in the provinces... especially for the needs of the poorest classes of the city and the whole Western Land."⁵¹ For a short time, the People's Art School turned the provincial town of Vitebsk into a major place of creative activity and influential center of the Russian avant-garde.

Chagall, however, could not sustain the school's ideal that "within our walls, the leading artists and studios of all trends — from left to 'right' inclusively—are represented and function freely" for long.⁵² The People's Art School came under attack from two sides: the Soviet authorities and the avant-garde itself. With the end of the Civil War and the introduction of the New Economic Policy (NEP), the Soviet authorities began to regain control over cultural politics and to restrict the activities of those directions in art they saw not as directly serving party ideology and the socialist order. Inside the school, the situation changed with the arrival of Malevich and the establishment of UNOVIS, i.e., the Champions of the New Art, in February 1920. The school split into two camps: Malevich and his followers, who pursued a new collective utopia, namely the creation of a Suprematist, non-objective world, and Chagall and the more conservative teachers. According to Romm, the "dictatorship" of Malevich's group "puts its stamp on all pedagogical work and studios,"⁵³ eventually uniting the majority of students.

Chagall's efforts to develop a revolutionary, proletarian art independent of style or dogma came to an end in May 1920, when Malevich seized the opportunity to take over leadership of the school. Disillusioned, Chagall left Vitebsk in June 1920 and took a position at the Jewish theatre in Moscow. With Lunacharsky's support, he eventually returned to Berlin in 1922 and finally settled

in Paris in 1923. Malevich and the UNOVIS collective were active in Vitebsk for another two years. In May 1922, the first graduating class of the People's Art School in Vitebsk was also its last. Shortly thereafter, Malevich left Vitebsk for Petrograd together with a group of his followers.

Conclusion

Chagall and Lunacharsky both were firm believers in the power of art and promoted freedom of artistic expression and a pluralist conception of proletarian art. They were convinced that true art consisted of works of high artistic quality devoid of immediate revolutionary or ideological content rather than the production of tendentious works of poor quality constructed according to the party line. Thus, they sought not to promote an art by or about proletarians, but rather art that combined artistic talent with a proletarian consciousness. Their open-mindedness and willingness to accommodate and support a broad range of artistic movements was shaped by the cultural climate they had encountered while living in Paris before the First World War. After the October Revolution, Lunacharsky, as People's Commissar of Enlightenment, pursued a cultural policy of accommodation and reconciliation towards artists of the various movements and artists' groups and thus served as a crucial link between the new government and leftist artists and intellectuals. Chagall, in his efforts to set up a true People's Art School in Vitebsk, invited artists representing the whole spectrum of art from the Peredvizhniki and Mir iskusstva to the avant-garde, embracing and introducing the students to a wide range of artistic approaches. Chagall and Lunacharsky shared an open concept of a proletarian culture that would be built upon the artistic and cultural achievements of the past and present in order to design the future. They were able

to sustain their viewpoints on art and efforts to maintain cultural diversity and dialogue among competing artistic groups for the short time between the October Revolution and the introduction of NEP.

Isabel Wünsche is Professor of Art and Art History at Constructor University Bremen. She studied art history, classical and Christian archaeology in Berlin, Moscow, Heidelberg, and Los Angeles and received her PhD from Heidelberg University. Her research interests are European modernism, the avant-garde movements, abstract art, and artists' networks.

Notes

- 1 Stanley Meisler, *Shocking Paris: Soutine, Chagall and the Outsiders of Montparnasse* (New York: St. Martin's Press, 2015), 5–8.
- 2 Robert C. Williams, *Artists in Revolution: Portraits of the Russian Avant-garde, 1905–1925* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), 53.
- 3 Timothy Edward O'Connor, *The Politics of Soviet Culture: Anatolii Lunacharskii* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1983), 1–21.
- 4 Friedrich Carstanjen, "Richard Avenarius and His General Theory of Knowledge, Empiriocriticism," *Mind*, N.S., Vol. 6 (1897): 449–475, see https://en.wikisource.org/wiki/Richard_Avenarius_and_His_General_Theory_of_Knowledge,_Empiriocriticism (accessed May 25, 2020). Lenin attacked this philosophical approach in his book *Materializm i empiriokrititsizm* (Materialism and Empiriocriticism) (Moscow: Izd. Zveno, 1909).
- 5 O'Connor, *The Politics of Soviet Culture*, 2–13.
- 6 Anatolii Lunacharskii, "Mark Shagal," *Kievskaya Mysl*, No. 73, May 14, 1914.
- 7 Williams, *Artists in Revolution*, 53.
- 8 Mikhail P. Lazarev, *David Shterenberg, 1881–1948* (Moscow: Art-Rodnik, 2006).
- 9 Mark Etkind, *Natan Al'tman* (Moscow: Sov. Khudozhnik, [1971]).
- 10 Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2004), 48–49; Jonathan Wilson, *Marc Chagall* (New York: Schocken, 2007), 3. See also Viktor Martinovich, *Rodina: Mark Shagal v Vitebske* (Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017).
- 11 Wilson, *Marc Chagall*, 33–53; Benjamin Harshav, *Marc Chagall on Art and Culture* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003), 10.
- 12 Harshav, *Marc Chagall on Art and Culture*, 12.
- 13 *Sturm Bilderbücher I: Marc Chagall* [Sturm Picture Books I: Marc Chagall] (Berlin: Verlag Der Sturm, 1923).
- 14 Wilson, *Marc Chagall*, 52–53; Harshav, *Marc Chagall on Art and Culture*, 11.
- 15 Lunacharskii, "Mark Shagal."
- 16 Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky October 1917–1921* (London: Cambridge University Press, 1970), 7.
- 17 "Anatoly Lunacharsky: Marc Chagall (1914)," in Harshav, *Marc Chagall and His Times*, 215. Here Lunacharsky is drawing a parallel to Remisov's interest in Russian folklore and imitations of medieval folk tales.

- 18 Ibid.
- 19 Ibid.
- 20 O'Connor, *The Politics of Soviet Culture*, 17–18.
- 21 In 1917 over 65 per cent of the adult population were illiterate but by the time Lunacharsky left office in 1929, it was virtually zero.
- 22 Anatoly Lunacharsky, "To All Who Teach," May-June 1918, <https://www.marxists.org/archive/lunachar/works/teachers.htm> (accessed May 25, 2020).
- 23 Natalia Murray, *Art for the Workers: Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917–1920* (Leiden, Boston: Brill, 2018), 93.
- 24 Ibid., 95.
- 25 Alexandre Benois and Sergei Diaghilev were offered the position first, see *ibid.*
- 26 O'Connor, *The Politics of Soviet Culture*, 19.
- 27 Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment*, 2.
- 28 Ibid., 1-2. See also Williams, *Artists in Revolution*, 24.
- 29 Murray, *Art for the Workers*, 104.
- 30 Ibid., 100.
- 31 Ibid., 101.
- 32 O'Connor, *The Politics of Soviet Culture*, 70.
- 33 Anatolii Lunacharsky and Yuvenal Slavinsky, "Theses of the Art Section of Narkompros and the Central Committee of the Union of Art Workers Concerning Basic Policy in the Field of Art, 1920," in *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism*, ed. John E. Bowlt (New York: Thames and Hudson, 2017), 183–84.
- 34 Williams, *Artists in Revolution*, 53.
- 35 Murray, *Art for the Workers*, 103.
- 36 Ibid., 105.
- 37 Christina Lodder, Martin Hammer, *Constructing Modernity: The Art and Career of Naum Gabo* (New Haven, London: Yale University Press, 2000), 57.
- 38 Harshav, *Marc Chagall and His Times*, 252.
- 39 Marc Chagall, "Pis'mo iz Vitebska" (Letter from Vitebsk), *Iskusstvo kommuna* (Art of the Commune) 3 (December 22, 1918): 1, cited in Pamela Kachurin, *Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918–1928* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2013), 38.
- 40 Wilson, *Marc Chagall*, 71.
- 41 Aleksandra Shatskikh, "K. Malevich v Vitebske," *Iskusstvo* 2 (1988): 38–43; see also Aleksandra Shatskikh, *Vitebsk: The Life of Art* (New Haven, CT: Yale University Press, 2007), 93.
- 42 Shatskikh, *Vitebsk: The Life of Art*, 27.
- 43 Ibid., 53.
- 44 Mark Shagal, "Revoliutsiia v iskusstve" (Revolution in Art), in *Revoliutsionnoe Iskusstvo* (Revolutionary Art) (Vitebsk, 1919), 2-3. I am grateful to Willem Jan Renders for providing me with a copy of the original issue along with an English translation by Alexander Lisov. See also Alexander Lisov, "The Vitebsk Debate on Revolutionary Art, 1918-19," in *Chagall, Lissitzky, Malevitch The Russian Avant-garde in Vitebsk, 1918-1922*, ed. Angela Lampe, exh. cat. (Paris: Centre Pompidou; Munich: Prestel, 2018), 29–32.
- 45 Ibid. English in Harshav, *Marc Chagall on Art and Culture*, 31.
- 46 Ibid., 31–32.
- 47 Ibid.
- 48 Ibid., 32.
- 49 Wilson, *Marc Chagall*, 68.
- 50 "Report by the Artist Marc Chagall Concerning the Art College (August 1918)," in Harshav, *Marc Chagall and His Times*, 247.
- 51 Ibid.
- 52 Marc Chagall, "O Vitebskom narodnom khudozhestvennom uchilishche" (On the Vitebsk People's Art School), *Shkola i Revoliutsiia* (School and Revolution), Nos. 24-25 (August 16, 1919): 7-8, cited in Angela Lampe, "A Revolutionary Laboratory," in *Chagall, Lissitzky, Malevitch The Russian Avant-garde in Vitebsk, 1918-1922*, ed. Angela Lampe, exh. cat. (Paris: Centre Pompidou; Munich: Prestel, 2018), 13. For full text, see *ibid.*, 228–29.
- 53 Aleksandr Romm, "Vitebskaia gosudarstvennaia khud. masterskaia" (The Vitebsk State Art Studio), *Iskusstvo* (Art), 2–3 (1921): 24, quoted in Kachurin, *Making Modernism Soviet*, 57.

SUOMEN SILLAN RAKENTAJAT JA HÄVITTÄJÄT

Heimoaate, kulttuurimorfologiat ja 'eurooppalaisuus'
Viron taiteen näyttelyn kontekstissa vuosina 1929–1930

doi.org/10.23995/th.s.673.c1178

”...jos nämä taideteokset tarjoavat teille jotakin Eestistä, jos ne saattavat teidät paremmin ymmärtämään jotakin asianhaaraa Eestissä ja pystyvät tuomaan eestiläisen elämän ja luonteen teitä lähemmäs, niin olisi näyttelyn tarkoitus saavutettu.”¹

Helsingin Taidehallissa avattiin helmikuussa 1929 Viron taidetta esitellyt näyttely. Kuten yllä mainitusta Viron Suomen-lähettilään, Aleksander Hellatin, avajaisissa pitämän puheen sitaatista ilmenee, hän toivoi, että näyttelyn teokset toisivat virolaisuuden tutummaksi. Tämä olikin piirre, mihin Suomessa julkaistuissa taidenäyttelyn arvosteluissa keskityttiin. Niissä ei haluttu tarkastella ainoastaan yksittäisen kansan taidetta ja ominaispiirteitä, vaan kirjoittajien odotuksiin vaikutti monesti myös heimoaate eli kulttuurinationalistinen oletus suomalaisten ja virolaisten etnis-kulttuurisesta yhteenkuuluvuudesta.² Heimoaate ilmeni selkeästi esimerkiksi näyttelyn avanneen opetusministeri Lauri Ingmanin puheessa. Hän toteasi Viron hengenviljelyn pohjautuvan meille läheiseen kansansieluun ja näyttelyn olevan uutena todistuksena Suomen suvun mahdollisuuksista ihmiskunnan henkisen viljelyksen kilpailulla ja kertovan siitä, että ”meidänkin heimollamme” on jotakin omaperäistä ihmiskunnalle annettavana.³

Viron taiteen näyttely oli huomattava tapahtuma, avajaisiin osallistui tasavallan presidentti sekä joukko ministereitä ja noin tuhat kutsuvierasta. Näyttely noteerattiin laajalti Helsingissä ilmestyneissä sanomalehdissä ja kausijulkaisuissa. Sanomalehdissä annettiin puheenvuoro myös virolaisille taiteentuntijoille, mutta näyttelystä kirjoittivat ajan merkittävät suomalaiset taidekriitikot, kuten Onni Okkonen (*Uusi Suomi*), Signe Tandefelt (*Hufvudstadsbladet*), Edvard Richter (*Helsingin Sanomat*), Aune Lindström (*Ilta-lehti*), Ludvig Wennervirta (*Tulenkantajat*) ja Nils-Gustav Hahl (*Nya Argus*).

Tutkin artikkelissani Viron taiteen näyttelystä syntynyttä lehtikirjoittelua ja sitä, miten Suomen ja Viron välinen heimoaate ja Lauri Ingmanin puheestakin luettava suomalaisten hieman ylemmydentuntainen, ”Suomen sukua” ja ”meidän heimoa” korostanut asenne vaikutti mahdollisesti kirjoituksiin. Olen pyrkinyt löytämään kaikki näyttelyä käsittelevät kirjoitukset.⁴ Rajaani aineistoni vuosiin 1929–1930, koska näyttelyyn liittynyt heimoaate sekä Viron ja Suomen välistä kulttuurista valta-asetelmaa koskenut kirjoittelu jatkui vielä vuonna 1930, erityisesti *Tulenkantajat*-lehdessä. Pohdin, onko suomalaisten Viroon kohdistamissa asenteissa havaittavissa empaattista uteliaisuutta, vai onko niissä löydettävissä

myös patronisoivia ja kulttuurista hegemoniaa ilmentäviä sävyjä. Onko arvioissa ilmeviä 'virolaisuuden' määrittelyjä syytä toisin sanoen tarkastella jopa osittain postkolonialistisesta näkökulmasta?

Pohdinta Viron 'nuoren' taiteen kansallisista ominaispiirteistä liittyi heimoaateen ohella läheisesti myös Oswald Spenglerin kulttuurimorfologiseen ajatteluun. Siinä kulttuurien nuoruutta, kukoistusta ja ylikypsyyttä kuvaavat biologiset kasvumetaforat määrittivät kansakuntien kohtaloita ja yhdyntivät uusia kansallisvaltioita innostaneeseen nationalistiseen ajatteluun.⁵ Omaleimainen ja elinvoimainen taidetraditio oli tässä viitekehyksessä osoituksena oikeutuksesta kansalliseen olemassaoloon, ja siksi taiteesta haettiin mieluummin ja kehäpäätteläisesti kansallisia piirteitä.⁶ Spenglerin "Länsimaiden perikato" (*Der Untergang des Abendlandes*) ilmestyi saksaksi vuosina 1918–1922, ja sen ajatukset tunnettiin Suomessa ainakin pintapuolisesti.⁷ Spengleriläisestä näkökulmasta oli anteeksiannettavaa, jos kulttuurin traditio oli nuorta, koska juuri nuoruus oli taiteen elinvoimaisuuden takeena. *Tulenkantajat*-lehdessä korostettiin Viron elinvoimaisuutta siinä määrin, että Lauri Viljanen halusi suomalaisten menneen "Eestin kautta Eurooppaan".⁸ Artikkelin loppuosassa käsittelemäni sitä, miten tämä virolaisuuden läpi nähty eurooppalaisuus vaikutti heimoaatteeseen ja tulenkantajien kulttuuriseen itseymmärrykseen.

Heimoaateen historiaa

Viron ja Suomen välille syntynyttä heimoaateetta voidaan pitää nationalismiin piiriin kuuluvana ilmiönä. Sille oli leimallista etsiä kulttuurista ja etnistä yhteenkuuluvuutta Suomen ja Viron kansallisten ominaispiirteiden kesken. Heimoaateen fraseologiseksi iskulauseeksi tuli puhe "Suomen sillan" rakentamisesta, ja itse käsite "Suomen silta" on peräisin Virosta.⁹ Sekä Suomelle että

Virolle oli jo 1800-luvulla ominaista nähdä oma kansa omaperäisenä kielellisenä ja kulttuurisena yhteisönä. Viron kansallisen identiteetin määrittelylle oli lisäksi ominaista se, että Suomen kulttuuria pidettiin esikuvallisena, koska Suomella oli autonominen asema Venäjän vallan alaisuudessa. Suomalaisuus liitettiin Virossa sukulaisuuteen viimeistään 1880-luvulla.¹⁰

Virolaisten kiinnostus Suomen kulttuurisävyistä kohtaan vahvistui suurlakkovuoden 1905 jälkeen, jolloin monet Noor-Eestin eli nuorvirolaisen liikkeen edustajat tulivat Helsinkiin opiskelemaan ja alkoivat pitää Suomea välittäjämaana 'eurooppalaisille' pyrkimyksilleen. Viron itsenäistyttyä Tarton yliopistosta tehtiin vuodesta 1919 lähtien leimallisesti virolaisen sivistyksen ja kansallisen rakennuksen yliopisto, ja siihen tehtävään haluttiin professoreita myös Suomesta. Tämä lisäsi suomalaisten kiinnostusta Viron kulttuurielämää kohtaan. Monet Viroon liittyvät ilmiöt herättivätkin Suomessa kiinnostusta vasta tässä vaiheessa. Tarttoon perustettiin Suomalais-Virolainen Ylioppilasklubi vuonna 1920 (vuodesta 1923 Akateeminen Heimoklubi) ja Helsinkiin Virolais-Suomalainen Ylioppilasklubi 1921 (vuodesta 1924 Akateeminen Heimoklubi). Suomalaisten Viro-kiinnostukseen sekoittui Helsingin yliopistossa 1920-luvun lopussa myös Suur-Suomi-ideologia, jossa Suomesta käsin haluttiin määritellä läheisten oletettujen sukulaiskansojen, jopa Viron, kuuluminen Suomen johtamaan kulttuuriseen ja poliittiseen kokonaisuuteen.¹¹

Näyttelyn taustaa: Ludvig Wennervirta ja Noor-Eesti

Viron taiteen näyttelyn suunnittelu alkoi kesällä 1925. Suomen Taiteilijaseuran silloinen puheenjohtaja Ludvig Wennervirta (1882–1959) kirjoitti yhdelle Noor-Eestin johtohahmolle, Friedebert Tuglasille. Sovittiin, että virolainen taidekriitikko Alfred

Vaga kirjoittaisi Taiteilijaseuran joulualbumiin taidemaalari Nikolai Triikistä, kuvanveistäjä Jaan Koortista ja maalari-graafikko Ado Vabbesta. Tuglas itse lupasi lähettää novellin, jonka aiheena oli taidemaalari Konrad Mägi.¹² Kaikki nämä kuvataiteilijat kuuluivat Noor-Eesti-liikkeeseen. Tuglasin kautta syntyi oletettavasti ajatus järjestää pieni Jaan Koortin teosten näyttely Helsinkiin Taiteilijaseuran näyttelyn yhteyteen syksyllä 1925. Wennervirta oli Koortin vierailun isäntänä, ja Koort kertoi tämän jälkeen, että Viron taiteilijat halusivat järjestää jo kevääksi 1926 näyttelyn Helsinkiin.¹³

Erinäisten viiveiden ja valmisteluvaiheiden vuoksi suunnitelma näyttelystä Helsingissä toteutui siis helmikuussa 1929, jolloin näyttely avattiin Helsingin Taidehallissa 9.2. kolmeksi viikoksi. Viron puolelta näyttelyn komissaari oli Juhan Raudsepp, ja näyttelyn toimikuntaa johti August Jansen. Toimikuntaan kuului Viron eri taiteilijajärjestöjen edustajia. Mukana oli yhteensä 270 taide-teosta ja 65 taiteilijaa.¹⁴ Näyttelyn rahoitti Virossa 1925 perustetun Eesti Kultuurkapitalin (Viron kulttuurisäätiön) alainen kuvataidesäätiö.

Näyttelystä sai jokseenkin kattavan kuvan siitä, mitä Viron kuvataiteessa oli itsenäistymisen jälkeen tapahtunut.¹⁵ Mukana oli joitakin jo 1800-luvulla toimintansa aloittaneita taiteilijoita, mutta pääosan muodostivat Tartossa muodostetun Pallas-taiteilijaryhmän, Tallinnassa toimivan ”Viron kuvaamataiteilijoiden keskusyhdistyksen” (Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühing) ja ”Viron taiteilijoiden ryhmän” (Eesti Kunstnikkude Rühm) edustajat. Kuvataiteilija ja näyttelytoimikunnan sihteeri Märt Laarman (1896–1979) kirjoitti näyttelyluettelon johdantoluvun. Hän esitteli siinä näyttelyn taiteilijat ja kertoi muun ohella, että ensimmäinen Viron taiteen näyttely järjestettiin niinkin myöhään kuin vuonna 1900 Tartossa.¹⁶

Suomen puolelta näyttelyhankkeen johdossa oli Suomen Taiteilijaseuran puheen-

johtaja Ludvig Wennervirta. Hän totesi osuudestaan myöhemmin heimoaатteen hengessä, että koska hän edusti ”kansallista suuntaa”, hän koetti edistää suomalaisvirolaisia suhteita aina, kun se oli mahdollista.¹⁷ Taidesuhteiden vaalimisessa hän kääntyi siis Noor-Eesti-liikkeen puoleen. Nuorvirolaisten pyrkimykset eivät olleet Wennervirrälle vieraita, sillä hän oli tutustunut yhteen nuorvirolaisten keskushahmoista eli Gustav Suitsuun jo 1910-luvulla. Suitsusta tuli sittemmin Tarton yliopiston kirjallisuustieteen professori.¹⁸ Ystävyys oli niin läheistä, että Suits halusi vuonna 1930 vastikään väitöskirjan tehneen Wennervirran Tarton yliopiston taidehistorian professoriksi.¹⁹

Wennervirta kirjoitti itse arvion Viron taiteen näyttelystä *Tulenkantajat*-lehteen vuonna 1929. Hän korosti Noor-Eesti-liikkeen merkitystä Viron taiteelle ja viittasi liikkeen tunnuslauseeseen ”Olkaamme virolaisia, mutta tulkaamme samalla eurooppalaisiksi”.²⁰ Wennervirrälle nuorvirolaisen liikkeen merkittävimmät taiteilijat olivat Nikolai Triik, Konrad Mägi ja Jaan Koort. Näyttelyn uusinta taidetta katsellessa hänestä tuntui kuitenkin siltä kuin painopiste olisi siirtynyt liikaa eurooppalaisuuden puolelle. Hän toivoikin, että seuraavalla näyttelykerralla Viron taiteen kansalliset erikoispiirteet esiintyisivät nykyistä selvemmin ja teoksiin olisi tullut lisää herkistynyttä sie-lukkuutta.²¹ Uusimmalla taiteella Wennervirta viittasi ”Viron taiteilijoiden ryhmään” ja sen kubistiseksi ja konstruktivistiseksi luonnehdittuun taiteeseen, jota mm. Märt Laarman edusti.

Helsingin Sanomissa julkaistiin samaan aikaan virolaisen nuorvirolaista liikettä lähellä olleen taidekriitikko Alfred Vagan alustus Viron taiteesta. Hän tähdensi, että Noor-Eestin siihen saakka kirjallisuuspainotteiseen liikkeeseen noin 1908–1910 liittynyt taiteilijapolvi pyrki tietoisesti kansallissivistykselliseen tehtävään. Tarkoitus oli näin kohottaa Viron taide kansainväliselle tasolle

sulattamalla kansainvälisen taiteen parhaimmat puolet kansalliseen perustaan.²² Vagan kirjoitus ja toisaalla *Uudessa Suomessa* julkaistu Viron taiteen kansallista narratiivia ja Noor-Eestin roolia korostanut taidekriitikko Rasmus Kangro-Poolin esittely maan taiteen kehityskulusta olivat omiaan suuntaamaan suomenkielisiä lukijoita tarkastelemaan näyttelyn taidetta heimoaatteen näkökulmasta.²³ Märt Laarmanin kirjoittama näyttelyluettelon esipuhe julkaistiin myös *Hufvudstadsbladetissa*, ja siitä saattoi puolestaan lukea, että Laarman ei Viron taidetta luonnehtiessaan antanut erityistä painoa sen paremmin Noor-Eesti-liikkeelle kuin kuvataiteen kansallisten erityispiirteiden tarpeelle. Hän puhui kyllä veljeskansasta ja sanoi lopussa, että virolaiset rohkenevat nyt esittää saavutuksiaan taiteen poluilla, joilla suomalaiset suurmestarit olivat jo ehtineet menestyksekkäästi astella.²⁴

Näyttelyn asettamista heimotunteen raameihin sekä käsitystä suomalaisten esikuvallisuudesta ja edelläkävijyydestä edisti se, että virolainen kulttuuriälymys oli 1800-luvun lopulta lähtien ja ainakin vielä nuorvirolaisten keskuudessa vuosina 1905–1909 identifioinut itsensä osin Viron ja Suomen muodostaman kokonaisuuden kautta, missä Suomi nähtiin korkeakulttuurin asteelle päässeenä sukulaiskansana.²⁵ Akateeminen Heimoklubi Suomessa oli julkaissut Helsingissä 1926 *Viron-kirjan*. Tuglas kertoi siinä Viron omaperäisen kulttuuriluonteen ilmentämisen olleen Noor-Eestin käymän kansallisen ja kansainvälisen dialogin tulos. Liike halusi irti venäläisestä ja saksalaisesta vaikutuspiiristä, ja siihen oli hänen mukaansa tarvittu gallialaisen ”ylikypsän” kulttuurin ja skandinaavisen raikkaan aatemaailman vastamyrry.²⁶ Saksa ja Venäjä olivat Virossa vieraina pidettyjä pitkäaikaisia hallitsijoita, ja siksi maiden kolonisoivista vaikutteista haluttiin irrottautua.²⁷ Alfred Vaga kirjoitti samaten siitä, miten Noor-Eestin taiteilijoiden päämääränä oli päästä eroon saksalais-

venäläisen provinsialismin ummehtuneisuudesta yhdistämällä Euroopan uusimman taiteen ja Pohjoismaiden lahjakkuuksien esikuvallisuus Viron kansalliseen tunne-elämään.²⁸

Suomessa venäläisvastaisuus oli 1920-luvulla vielä voimakkaampaa kuin Virossa.²⁹ Lehtien kirjoittelussa kiinnitettiin huomiota Saksan ja Venäjän kielteisiin vaikutteisiin ja annettiin ymmärtää niiden olevan virolaisuudelle vieraita. Kriitikko ja taidehistorian professori Onni Okkonen arvioi, että kubismilla oli Virossa tärkeä tehtävä venäläisen väritunteen ja saksalaisen deskriptiivisyyden vastapainona sekä maun puhdistajana ja tyylitunteen luoja.³⁰ Taidemaalari ja arkkitehti Uno Alanko puolestaan näki Viron taiteessa ilmeisiä venäläisiä vaikutteita, minkä hän arveli johtuvan vanhempien taiteilijoiden Venäjällä saamasta koulutuksesta ja siitä, että nuoret eivät olleet vielä ehtineet löytää yksilöllistä ilmaisuun.³¹

Kulttuurintutkimuksellisesta näkökulmasta näissä nuorvirolaisten ja mainittujen suomalaisten kommentissa kiinnostavaa on ensinnäkin se, että tietyt venäläisinä ja saksalaisina pidetyt piirteet Viron taiteessa toiseutetaan ja tehdään ikään kuin vieraiksi ja asiaan kuulumattomiksi. Voidaankin kysyä, oliko näin annettu kuva Viron taiteesta vääristävä, Edward Saidin terminologiaa mukaellen väärä ja toiseutettu kuva (*false image*) Viron taiteen olemuksesta.³² Mainituissa suomalaiskommenteissa kyse oli viime kädessä vallankäytöstä ja siitä, miten ihmisryhmiä ja heidän kulttuurisaavutuksiaan representoidaan ja miten heidän identiteeteistään tehdään eri määritelmillä neuvottelujen ja uudelleenneuvottelujen kohteita.³³ Suomalaisten valta-asemaa ja kulttuurista hegemoniaa korostava asenne ilmeni hyvin myös monissa väitteissä, joissa annettiin ymmärtää, että suomalaisilla on virolaisia pidempi taidetraditio takanaan. Näin sanoivat esimerkiksi Edvard Richter, Aune Lindström, Nils-Gustav Hahl ja Signe Tandefelt.³⁴

Heimoaate ja kolonialismi

Heimoaateen nimissä tapahtunutta ”väärää” ennakoasenteellisuutta ja ehkä tiedostamatontakin ajatustason kolonisaatiota tai rodullistamista³⁵ on luettavissa niissä kommentteissa, joissa virolainen taide haluttiin nähdä kutakuinkin yhtenevänä sen kanssa, millaiseksi suomalainen omaperäisyys miellettiin. Wennervirran ohella Suomesta käsin asemoituvan kansallisen yhtenevyyden perään haikaili taidearvostelija Aune Lindström. Hänen mielestään juuri suomalaisilla oli heimoustunteen myötä parhaat edellytykset virolaisen luonteen ja sivistyksen ymmärtämiseen. Lindström katsoi siis Viroa ennakolta vääristävän sapluunan läpi. Itse näyttelyn hän koki kuitenkin laadultaan kirjavaksi ja oleti jäykän ja itseensä sulkeutuneen suomalaisen vaivaantuvan, kun tämä koettaa etsiä sukulaispiirteitä näyttelyn vuloaan värirunsauden ja yleismaailmallisuuden joukosta.³⁶ Ruotsinkielinen Signe Tandefelt etsi Wennervirran tavoin kansallista ominaislaatua mutta totesi etnonationalismin hengessä, että virolaiset olivat unohtaneet, että taiteella on viime kädessä juuret siinä maassa, joka antaa kansalle sen luonteen. ”Virolaista luontotunnetta” hän ei löytänyt yhdestäkään teoksesta. Hän olisi toivonut näkevänsä välitöntä, itsensä kuuntelemisen kautta syntynyttä vaistonvaraista taidetta, mutta kypsintä ja ehjintä hänelle oli näyttelyn konstruktivistinen taide.³⁷ Myös Nils-Gustav Hahl kiinnitti huomiota sellaisen taiteilijan puuttumiseen, joka olisi tulkinnut erityisesti virolaista maisemaa.³⁸

Noor-Eestin merkitystä Viron kansallisen taiteen luomisessa on Virossa korostettu 2000-luvulle saakka.³⁹ On kuitenkin huomautettu, että nuorvirolaisten eurooppalaisuuden ihailu merkitsi ulkoisten vaikutteiden kulttuurisessa omimisessaan tiedostamatonta itsekolonisaatiota. Virolainen Tiit Hennoste luetteli 2008 ilmestyneessä esseessään tukun kulttuuriselle kolonialis-

mille ominaisia ja nuorvirolaista kulttuuria koskettaneita piirteitä. Näitä piirteitä voi löytää myös aiempina mainituista suomalaisista kirjoituksista, joissa Hennosten mukaan kolonisoivaa oli muun muassa se, että taidearvostelijat katsoivat virolaisuutta oman näkemismallinsa läpi ja tiesivät ikään kuin ennakolta, millaista virolaisen taiteen pitäisi olla. Toinen kolonialistinen piirre on pyrkimys kulttuurin puhtauteen ja klassillisuuteen, mikä tässä kontekstissa liittyy juuri edellä mainittuihin pyrkimyksiin päästä eroon Viron taiteessa nähdystä venäläisyydestä ja saksalaisuudesta.⁴⁰

Suomalaisten kokemaan heimotunteeseen kytkeytyi selvimmin kolonialistinen elei jopa imperialistinen elementti Elsa Enäjärven arvioissa. Enäjärvi oli puolisonsa Martti Haavion tavoin innokkaimpia heimoaateen kannattajia.⁴¹ Ainakin tässä yhteydessä hän näki Viron kanssa tehtävän heimoityön kuitenkin enemmän Suomen kulttuuriin laajentamisena ulospäin, ”Suomen tärkeänä voimanlisänä”, kuten hän totesi.⁴² Hän edustikin käsittelemisensä arvioissa ainoana Suur-Suomi-ajattelun värittämää heimoaateetta.

Enäjärven kynästä tuli oletettavasti myös *Tulenkantajat*-lehden kolmannessa numerossa vuonna 1929 julkaistu päätöksellinen vironkielinen kirjoitus, joka ilmestyi vähän ennen kuin näyttely Helsingissä avattiin. Siinä kerrottiin, että virolaiset ja suomalaiset olivat itse asiassa kansoina samaa alkujuurta ja heillä olikin yhteinen historia, kunnes he hajaantuivat Itämeren vastakkaisille puolille ja unohtivat toisensa. Siitä huolimatta he säilyttivät kielensä, tapansa ja ennen muuta psyykensä yhdensukuisina. Lopuksi kirjoittaja totesi, että nyt kun ”verisiteisiin” punotaan näyttelyn myötä myös kulttuurisiteet, niin suomalaiset ja virolaiset ovat jälleen yksi kansa.⁴³ Kirjoitus on hyvä esimerkki Anthony D. Smithin esille tuomasta nationalismin muodosta, joka ikään kuin olettaa ”kansakunnan ennen nationalismia” ja on

luonteeltaan primordialismin ja etnistä yhtenevyyttä sekä sen kulttuurisia merkkejä korostavaa.⁴⁴

Kulttuurimorfologiat ja kansakunnan nuoruus diskurssina

Kaikki kirjoittajat eivät kuitenkaan ottaneet heimoyhteyttä tai kansallisenä pidettyä luontotunnetta taidenäyttelyarvostelujensa keskeiseksi mittapuuksi. Toinen lähtökohta oli huomion kiinnittäminen Viron nuoruuteen ja siitä tulevaan elinvoimaan kansakuntana. Kuten sanottu, näissä arvioissa on yhteys Spenglerin kulttuurimorfologioihin ja ajatukseen siitä, että nuoret kansakunnat voivat vielä pelastaa Euroopan lännen rappiolta. Nuoreksi mielletyn kulttuurin priorisointi voidaankin nähdä osana laajempaa itsearviointia, jota maailmansodan jälkeen syntyneissä uusissa eurooppalaisissa reunavaltioissa harjoitettiin.⁴⁵ Ajatustapaa ilmentää suoraan *Tulenkantajat*-lehdessä alkuvuonna 1929 ollut pääkirjoituksen loppukaneetti ”Nyt on tullut Euroopan nuorten (harv.) kansojen aika!”⁴⁶

Onni Okkonen suhtautui omassa arvostelussaan Viron taiteen ’nuoruuteen’ varsin avoimin mielin. Aluksi hän pohti, onko Viron taide luonteeltaan kansallista vai onko se vain jonkinlainen välialue viereisten germaanisten ja venäläisten taidepiirien välillä. Hänelle vaikutelmana oli, että virolaisella taiteella oli jo kasvupohja, joka oli ehkä viitaalisempi kuin Suomen vaikka ei yhtä syvä ja omavoimaisesti viljelty. Okkoselle suomalaisten taiteilijoiden vikana oli kuitenkin se, että he syventyessään usein unohtivat, mitä he tavoittelevat.⁴⁷ Nuoren kansan voimaan viittasi myös Aune Lindström. Hänelle virolainen oli sekarotuisempi kuin suomalainen ja siten vaikutteille taipuisampi ja alttiimpi. Tällainen alttius oli tosin hänen mukaansa ominaista jokaiselle eteenpäin pyrkivälle nuorelle kansalle.⁴⁸ Edvard Richter piti virolaisia joustavina, taipuisina, mukautuvina ja

kehityskelpoisina.⁴⁹ Myös Nils-Gustav Hahl katsoi Lindströmin tapaan, että Viro haluaa nuorena valtiona kohottautua länsimaiseen kulttuuripiiriin.⁵⁰ Signe Tandefelt käytti samaten nuoruusmetaforaa todetessaan, että hän tunsikin olevansa vakuuttunut siitä, että Viron nuorella taiteella on puuttuvasta kypsyydestään ja kehittymättömyydestään huolimatta tarpeeksi voimia ja uskoa, joilla pääsee pitkälle.⁵¹

Onkin kiinnostavaa verrata Okkosen ja Lindströmin puhetta suomalaisten passiivisuudesta virolaisissa nähtyyn virkeyteen. Oletettu virkeys tuntui tuovan lisäarvoa myös heimoaatteelle, mikäli on uskominen Enäjärven väitettä siitä, että Viron taidenäyttely sai hänet tuntemaan kuin hän olisi herännyt puolinnukkuneen luonnonkansan tasolta toimivan länsimaisen ihmisen nykyyhetken tasolle.⁵² Jotain vastaavaa tapahtui myös *Aitosuomalainen*-lehden kriitikolle, joka saattoi näyttelystä lähtiessään tuntee, että Viron taide oli äkkinäisestä kasvustaan huolimatta – tai ehkä juuri siksi – kykenevä antamaan rohkeutta ja rakenteellista voimaa, jota Suomen taiteesta vielä niin suuressa määrin puuttui.⁵³

Viron taiteen elinvoimaisuutta korostavat kommentit osuivat Suomessa ilmeisen otolliseen maaperään, sillä Suomen maalaus-taiteessa korostettiin pitkään tunnevoimaista näkemystä ja välitöntä luonnonkuvausta. Yksi sen merkittävimmistä puolustajista oli juuri Wennervirta. Näkemystä ryhdyttiin kuitenkin vastustamaan näihin aikoihin. Kaivattiin henkisyttä ja klassisuutta ja älyn kirkastamaa taidetta, mitä korostivat esimerkiksi Onni Okkonen ja Uno Alanko sekä William Lönnberg.⁵⁴

Selkein kulttuurimorfologinen viitekehys Viron taiteelle löytyy Uno Alangon tekemästä arvioinnista. Alanko oli tuolloin Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun rehtori. Hän ei arvioinut näyttelyä suomalais-kansallisten silmälasien läpi vaan korosti enemmän universaaleina pitämiään sielul-

lisiä ja henkisiä arvoja.⁵⁵ Hänen mukaansa Viron taiteelle oli ominaista ”joustava äly [-] josta tulee kerran kasvamaan uusi maailmankulttuuri ja taidetyyli”. Uudelle omistautuminen ei Alangon mielestä tarkoittanut sitä, että virolaiset kadottaisivat itsensä, koska he luottivat tarpeeksi rotuve-reensä tietoisina siitä, että ominaislaatu säilyy, kun uppoutuu rehellisesti ja koko sielullaan työhön. Taiteen kuului kietoa mennyt tulevaisuuteen ja siten luoda uusia henkisiä arvoja, joiden kautta kansa kasvaa ja kehittyy. Näyttelyssä oli Alangolle jo erityisen lupaavia merkkejä siitä, että nuorimmat taiteilijat olisivat löytämässä itsensä, ja kunhan tämä tapahtuisi, saattaisi heidän taiteessaan löytää sekä maailmankansalaisen, virolaisen että yksilön. Tämä tarkoitti Alangolle samalla kulttuurin tyyliä, kansallista tyyliä ja henkilökohtaista tyyliä. Spengleriläisessä morfologiassa Viron taide oli siis Alangon mukaan kaikista kiinnostavimmassa ja luovimmassa vaiheessaan eli aikuisuutensa (Spenglerin termin ”miehuutensa”) kynnyksellä: ”Viron maan yli puhaltavat raikkaat tuulet ja siellä työskennellään miehekkäällä otteella.”⁵⁶

Eläköön ”Suomen sillan” sortuminen!

Viron taiteen näyttelyn Suomessa saamasta huomiosta huolimatta sellainen heimoaate, jossa Virosta katsottiin suomalaisia ylöspäin, oli 1920-luvun lopussa jo hiipumassa. *Tulenkantajat*-lehden piirissä asetelma kääntyikin tässä vaiheessa jo pääläelleen eli virolaiset nähtiin esikuvallisina ja eurooppalaisina.⁵⁷

Alussa lehden Viro-innostukseen liittyi myös vihamielisyys Suomen ruotsinkielisiä kohtaan. Lehden kirjoittajiin kuului alkuaikoina Elsa Enäjärvi. Hän harmiteli *Tulenkantajien* näytenuumerossa sitä, että suomalainen ei ollut päässyt suoraan kulttuuriyhteyteen maailman kanssa, vaan se oli tapahtunut ainoastaan ruotsalaisen välitystyön kautta. Siksi suomalaiset olivat jääneet eurooppalaisuudesta jälkeen.

Kirjoituksen lopussa oli lihavoituna ja laatikoituna huudahdus ”Me olemme Eurooppa! Me olemme nuori Eurooppa!”⁵⁸

Sen lisäksi, että *Tulenkantajat* tervehti ilolla Viron taiteen näyttelyä⁵⁹ ja siinä ilmestyi Wennervirran arvio näyttelystä,⁶⁰ lehdes- sä ilmestyi vuosina 1929–1930 kuvituksena virolaista taidetta ainakin yhdeksässä eri numerossa.⁶¹ Siinä, missä Elsa Enäjärven vironkielinen intomieli Viron taidenäyttelyn johdosta perustui vielä perennalistisen nationalismin sävyttämään heimoaatteeseen,⁶² oli toisten *Tulenkantajat*-lehden kirjoittajien mielestä selvää, että yhteyksiä virolaisiin tuli vaalia ennen muuta sen takia, että he olivat suomalaisia edellä nykyhetken kuvauksen ja ajankohtaisten eurooppalaisten kulttuuri-virtausten tuntemuksessa.

Kirjailija Lauri Viljasen mukaan suomalaisten kuului mennä ”Eestin kautta Eurooppaan”. Hän viittasi toukokuussa 1930 tapahtuneeseen virolaisten kirjailijoiden vierailuun Helsingissä. Sen yhteydessä hän oli oivaltanut, että monet eivät tunne riviäkään virolaisten kirjailijoiden tuotannosta eivätkä siitä, millainen määrä tietoja ja tyylielämyksiä Venäjän, Saksan, Ranskan ja Englannin kirjallisesta sivistyksestä oli kulkenut virolaisten aivojen läpi. Viljanen korosti evolutionistisessa hengessä, että suomalaisten olisi opittava veljesmaalta sitä hermovireyttä ja älyllistä uteliaisuutta, mikä on nuoren elämäkelpoisen sivistyksen tuntomerkki.⁶³ Kirjoituksen loppuun oli ladottu isolla huudahdus ”Eläköön ’Suomen sillan’ sortuminen!” Virolainen Henrik Visnapuu oli häiriköinyt tällä tokaisulla kirjailijavierailun illallisia, ja sukkelana pidetty tempaus oli tulenkantajille osoitus ”etenkin taiteilija- ja intelligenssipiireissä” tunnetusta tympään- tymisestä heimoaatefraseologiaa kohtaan.⁶⁴

Kirjailijavierailuun palattiin *Tulenkantajissa* vielä syyskuussa 1930. Lehdessä referoitiin virolaisten mietteitä heimoaatteesta ja suomalaisten Viro-suhteesta. Samalla siteerattiin taidemaalari Märt Laarmanin ”Orja-

kansa” (*Orirahvas*) -kirjoitusta.⁶⁵ *Tulenkantajat* nosti esille sen, että Laarmanin mukaan yksi virolaisen orjamaisuuden tunnuksista oli juuri heimotunteen olemassaolo. Alkuperäistekstissä Laarman totesi virolaisten köyristävän orjamaisesti selkensä erityisesti ihannoidessaan Suomea, tuota ”henkisesti koteloitunutta umpimielisen ajatustavan omaavaa Ruotsin provinssia”. Suomalaisen heimotunne toteutui hänen mukaansa käytännössä sillä tavalla, että suomalainen saattoi tulla pyhäpäivisin laivalla Tallinaan juomaan viinaa ja tappelemaan.⁶⁶

Tulenkantajien ja muidenkin suomalaiskirjailijoiden innostus Viroa kohtaan alkoi olla niin ylitsevuotavaa, että se herätti virolaisissa hämmennystä. Siitä kertoo Viron kirjailijaliiton *Looming*-lehden päätoimittajan Johannes Semperin Viron ja Suomen kirjailijoiden eroavuuksien analyysi, jota referoitiin myös *Tulenkantajat*-lehdessä.⁶⁷ Semper ihmetteli suomalaisten puhetta Viron eurooppalaisemmudesta. Itsesyöttökset suomalaisten eristäytyneisyydestä tuntuivat hänestä peräti vaivaannuttavilta. Suomen kirjailijaliiton tiloissa pidetyllä vastaanotolla Semper oli kuitenkin pohtinut, että oliko se ”...todellakin heimotunnetta, alitajunnallista sukulaisuudentunnetta, jota vastaan olet aina ollut skeptillinen ja minkä nyt tunnet vastaanhangoittelusta huolimatta tässä heräävän eloon? Kenties, miltei.” Semper teki silti selvän eron virolaisen ja suomalaisen luonteen välille ja oletti suomalaisten pateettisten kehujen johtuneen siitä, että kyse oli tulenkantajien naiiveista unelmista. Semperin mielestä virolaiset pitivät naiiviutta lapsellisuutena. Hänen mukaansa virolaisilla oli tapana ironisoida itseään ja todellista kantaa tuli etsiä irvokkaan asenteen takaa.⁶⁸

Märt Laarmanin ”Orjakansa”-kirjoitus edustaa Semperin mainitsemää irvokasta kirjoitusasennetta parhaimmillaan. Laarman oli yksi tärkeimmistä Viron ”kubistikonstruktivistiseksi” luonnehditun suunnan edustajista Helsingissä pidetyssä Viron

taiteen näyttelyssä. Hänen taidekäsitykselleen ei ollut olennaista pyrkimys erityisesti kansallisen olemuksen ilmentämiseen, vaan tavoitteena oli uuden ajan koneihmisen kuvaaminen. Kirjallisuudessa tavoite näkyi tulenkantajien ihailmassa Johannes Barbaruksen *Geomeetrisine inimene*-runokokoelmassa,⁶⁹ joka julkaistiin vuonna 1924 ja jossa muun muassa kaivattiin runoutta, joka tunkeutuu rajattomaan avaruuteen pois yksilön ja kansakunnan tai maitten ja merten määrittämästä viitekehuksesta.⁷⁰ Kuvataiteessa tavoite ilmeni Märtilä Laarmanin manifestina vuonna 1926. Sen mukaan uudet kuvanveistäjät ja maalarit eivät ottaneet aihepiiriään kirjallisesta sisällöstä vaan muodoista ja väreistä ja rakensivat niistä teoksen, kuten insinööri rakentaa auton.⁷¹ Laarmanin ja monien muiden Eesti Kunstnikkude Rühmin taiteilijoiden tavoitteena olikin mekaniisemman ihmiskuvan mahdollisuuksien tutkailu.⁷² Laarman kirjoitti vuonna 1931, että uusi ihminen asettaa yleisinhimillisen etusijalle johonkin erityisesti kansalliseen nähden ja että on yhtäläillä vanha kuin uusi totuus, että ihminen on pohjimmiltaan osa kaikkeutta.⁷³ Siksi ei ollut ihme, että Suomen ja Viron erityisiä kansallisia juuria etsineet arvostelijat eivät löytäneet niitä kubistien ja konstruktivistien tuotannosta.

Yhteenveto

Viron taiteesta Suomessa vuosina 1929–1930 laadittuja kirjoituksia on mielekästä tarkastella heimoaateen ja Spenglerin kulttuurimorfologia-ajattelun viitekehysesä. Heimoaate oli monissa arvioissa kirjoitusten lähtökohtana ja innoittajana, ja siihen liittyi vahvasti myös ajatus siitä, että taiteen kuului ylipäättään kuvastaa kansanluonnetta. Samalla etnonationalismin tukema heimoaate, jossa oletettiin Viron taiteen samankaltaisuus Suomen taiteeseen nähden, näyttäytyi välillä isällisenä ja osittain kolonialistisena asenteena Viroa ja virolaisuutta kohtaan.

Virolaisuutta katsottiin monesti vääristävi- en suomalais-kansallisten silmälasien läpi, ja siitä haluttiin sulkea pois asioita, jotka eivät tukenet kuvaa välittömään luontotuntee- seen pohjautuvasta taidekäsityksestä, mikä ilmeni esimerkiksi Ludvig Wennervirran, Aune Lindströmin ja Signe Tandefeltin arvi- oinneissa. Samaten haluttiin sulkea pois ve- näläisiksi ja saksalaisiksi miellettyjä taiteen elementtejä, mihin ilmeisesti saatiin innoitus jo virolaisten Friedebert Tuglasin ja Alfred Vagan vuonna 1926 esittämistä arvioista. Näyttelyn järjestelyihin vaikuttaneen Lud- vig Wennervirran yhteys Noor-Eestiläisiin keskushahmoihin oli selvästi vaikuttamassa siihen, että heimotunne oli näyttelystä pu- huttaessa vielä niin merkitsevässä roolissa. Oli myös kiinnostavaa verrata myöhemmän virolaisen kulttuurintutkijan Tiit Hennosten arvioita Noor-Eestin itsekolonisoinnista nii- hin tapoihin, joilla suomalaiset tuolloin arvi- oillaan kolonisoivat käsitystä virolaisuudesta.

Viron taiteen näyttelyn vastaanotto tuotti kuitenkin myös juhlapuheita ristiriitaisem- pia kirjoituksia. Osittain kyse oli yllätykses- tä, kun Viron uusin taide ei avannutkaan heti lähettiläs Hellaksen toivomaa virolaisuuden olemusta tai siinä ei tunnettu ministeri Ing- manin olettamaa kansansielun läheisyyttä. Käytännössä kyse oli eroista, joita aiheutti suhtautuminen yhtäältä Noor-Eestin pii- ristä tuleviin taiteilijoihin ja toisaalta nii- hin taiteilijoihin, joiden katsottiin tekevän kubistis-konstruktivistista taidetta. Halusin tuoda artikkelin lopussa esille enemmän myös Märta Laarmanin taidekäsitystä, koska se auttaa ymmärtämään, miksi kubistiseksi ja konstruktivistiseksi luonnehditun taiteen omaksuminen oli erityisesti kansallisia piir- teitä etsineille hankalaa.

Uuno Alanko yhdisti Viron taidetta ar- viodessaan selkeimmin spengleriläisen ajat- telun biologiset kasvumetaforat kulttuuri- nationalismiin eli siihen, että yksittäisen tai- teilijan teoksesta voidaan parhaimmillaan lukea nousevan kansakunnan kulttuurin

olemus. Siinä missä heimotunteen kokemi- nen oli 1920-luvun lopussa ainakin virolais- ten näkökulmasta jo hieman vanhakantaista, vaikuttaa Spenglerin kulttuurimorfologiaan liittyvä nuorten kansakuntien elinvoiman tähdentäminen suomalaisen kulttuurihisto- rian viitekehyksessä uudelta tuulahdukselta. Viron kulttuuri näyttäytyi ikään kuin vitaa- lisen sykäyksen antajana myös Suomen tai- teelle ja kirjallisuudelle. Näyttelyarvostelujen ohella piirre ilmeni erityisesti tulenkantaji- en intomielisyydessä, jossa vedettiin yhtä- läisyysmerkkejä virolaisuuden ja eurooppa- laisuuden välille. *Tulenkantajat*-lehdessä kyseenalaistettiin nationalistisen heimoaat- teen juhlapuheet ja haluttiin nähdä Viro esi- kuvallisena nuorena eurooppalaisena kansa- kuntana.

FL Timo Huusko on Ateneumin taidemuse- on intendentti ja väitöskirjatutkija Turun yli- opiston taidehistorian oppiaineessa. Hänen väitöskirjatyönsä käsittelee alkuperäisyyden kaipuun ja nationalismin leikkauskohtia Suo- men maalaustaiteessa 1910-luvun puolivälistä 1930-luvun alkuun.

Viitteet

- 1 ”Virolaisen taidenäyttelyn avajaiset. Talvikauden huomattavin taidetapaus,” *Uusi Suomi* 10.2.1929.
- 2 Heimoaatteen kehittämisestä ks. Helena Sepp, ”Kulttuurisild või kaitseliin? Üks vaatenurk Soome-Eesti üliõpilassuhete arengule 1920.–1930. aastatel,” *Kulttuurisild üle Soome lahe. Eesti-Soome akadeemilised ja kultuurisuhted 1918–1944* (Tartu: Eesti kirjandusmuuseum, 2005).
- 3 ”Virolaisen taidenäyttelyn avajaiset. Talvikauden huomattavin taidetapaus,” *Uusi Suomi* 10.2.1929.
- 4 Lähteenäni oli Kansalliskirjaston digitaalinen lehtihakemisto digi.kansalliskirjasto.fi.
- 5 Oswald Spengler, *Länsimaiden perikato. Maailmanhistorian morfologian ääriäiviöjoja*. Lyhennetty laitos, 2. korjattu painos (Helsinki: Kirjayhtymä, 1996), 97 ja 95. Biologisten kasvumetaforien liittymisestä nationalismiin ks. myös Tutta Palin, ”Myöhään kukkiva lajike. Iän merkitys Ester Heleniuksen vastaanotossa ja julkisuuskuvassa,” teoksessa *Nainen kulttuurissa – kulttuuri naisessa*, toim. Viola Parente-Čapkova, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis (Turku: Turun yliopisto, 2015), 294.
- 6 Taiteen merkityksestä nationalismille ks. Anthony D. Smith, ”Nationalism and Modernity,” teoksessa *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930* (Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 2002), 72, 75 ja 78–80.
- 7 Spengler oli käynyt luennoimassa Turussa vuonna 1924. Hannu Salmi, ”Kulttuurihistoria ja länsimaiden perikato,” Hannu Salmen professoriluento Turun akatemiatalossa 30.5.2012. <https://kulttuurihistoria.wordpress.com/2012/06/01/kulttuurihistoria-ja-lansimaiden-perikato/> Viitattu 28.12.2021.
- 8 Lauri Viljanen, ”Eestin kautta Eurooppaan,” *Tulenkantajat* 11–12/1930, 152.
- 9 Suomen silta – Soome sild – oli terminä jo *Kalevi-poeg*-eepoksessa ja heimoaatetta merkitsemässä Lydia Koidulan runossa 1869.
- 10 Kari Alenius, *Ahkeruus, edistys, ylimielisyys. Virolaisten Suomi-kuva kansallisen heräämisen ajasta tsaarinvallan päättymiseen* (Jyväskylä: Kustannus Pohjoinen, 1996), 66 ja 91.
- 11 Jenni Puolakka, *Kieli ja kulttuuri heimoveljeyden perustana. Kielitieteilijä Lauri Kettusen heimoaatteen synty ja ilmenemismuodot vuoteen 1924 saakka*. Aate- ja oppihistorian Pro gradu -tutkielma (Oulu: Oulun yliopisto 2013), 3–5; Marko Lehti, ”Suomi Viron isoveljenä. Suomalais-virolaisten suhteiden kääntöpuoli,” teoksessa *Suomi ja Viro: yhdessä ja erikseen*, toim. Kari Immonen ja Tapio Onnela (Turku: Turun yliopisto, 1998), 107–109.
- 12 Tuglas, Friedebert. *Friedebert Tuglas Wennervirralle, 18.7. ja 4.9.1925, Tallinna*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- 13 Koort, Jaan. *Jaan Koort Wennervirralle, 27.11.1925, Tallinna*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256. Koortin teosten arvostelusta esim. Ludvig Wennervirta (”L.W.”), ”Taiteilijaseuran syysnäyttely,” *Iltalehti* 26.11.1925 ja Jalmari Lahdensuo (”J.L.”), ”Taiteilijaseuran syysnäyttely,” *Uusi Suomi* 27.11.1925. Arvioinneissa ei liitetä Koortin teoksia Viron taiteen kansalliseen narratiiviin.
- 14 ”Viron taiteen näyttely muodostuu edustavaksi kulttuuritilaisuudeksi,” *Uusi Suomi* 3.2.1929.
- 15 Viron tuon aikaisesta taiteesta *Eesti kunsti ajalugu 5: 1900–1940*, toim. Mart Kalm (Tallinn: Kultuuri-leht, 2010).
- 16 Näyttelyn luettelo on Kansallisgallerian tietopalveluysiköissä, Helsinki.
- 17 Wennervirta, Ludvig. ”Suhteita Viroon,” 8. *Biographica*. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- 18 Wennervirta, ”Suhteita Viroon”. Suitsun puoliso Aino Thauvón oli Wennervirran luokkatoveri Helsingissä.
- 19 Suits, Aino. *Aino Suits Wennervirralle, 8.8. ja 29.12.1930*, Tartto. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256. Myös Koort, Mari. *Mari Koort Wennervirralle, 5.1.1931*, Tallinna. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- 20 Iskulauseen esitti ensimmäisenä Gustav Suits *Noor-Eesti*-lehdessä 1905.
- 21 Ludvig Wennervirta, ”Virolainen taidenäyttely,” *Tulenkantajat* 5/1929, 74–76.
- 22 Alfred Vaga, ”Viron taide,” *Helsingin Sanomat* 10.2.1929.
- 23 ”Viron taiteen kehityskulku. Kirj. tri Rasmus Kangro-Pool,” *Uusi Suomi* 9.2.1929.
- 24 Märt Laarman, ”Estlands konst,” *Hufvudstadsbladet* 9.2.1929.
- 25 Sepp, ”Kulttuurisild või kaitseliin,” 138–139.
- 26 Friedebert Tuglas, ”Uudempi virolainen kaunokirjallisuus,” teoksessa *Viron-kirja. Maa, kansa ja kulttuuri*, toim. Helsingin Akateeminen Heimoklubi (Helsinki: Kirja, 1926), 166.
- 27 Viron vironkielisten kulttuurisesta itsemäärittelystä 1860-luvulta vuoteen 1914 ks. Seppo Zetterberg, *Uusi Viron historia* (Helsinki: SKS, 2017), 177–202.
- 28 Alfred Vaga, ”Kuvaamataiteet,” teoksessa *Viron-kirja*, toim. Helsingin Akateeminen Heimoklubi (Helsinki: Kirja, 1926), 220.
- 29 Ks. Sepp, ”Kulttuurisild või kaitseliin,” 140–147.
- 30 Onni Okkonen, ”Virolainen taidenäyttely,” *Uusi Suomi* 18.2.1929.
- 31 Uno Alanko, ”Den estniska konsten,” *Arkitekten*

- 3/1929, 41. Ks. myös Nils-Gustav Hahl, ”En blick på Estlands konst,” *Nya Argus* 5/1929, 59–60.
- 32 Saidin käsitteestä esim. Lutfi Hamadi, ”Edward Said: The Postcolonial Theory and the Literature of Decolonization,” *European Scientific Journal, ESJ*, 10(10), June 2014, 40–42. <https://ejournal.org/index.php/esj/article/view/3689> Viitattu 1.3.2022. Kiinnostavaa on, että Saidin mukaan myös oman maan kulttuurieliitti – kuten tässä artikkelissa nuorvirolaiset – voi antaa yksinkertaistetun ja ”länsimaalaistetun” kuvan oman maansa kulttuurista.
- 33 Ks. Juuso Koponen, ”Kulttuuria ja yhteiskunnallisia valtasuhteita teoretisoimassa,” *Agricola. Suomen humanistiverkko* 23.8.2019. <https://agricolaverkko.fi/review/kulttuuria-ja-yhteiskunnallisia-valtasuhteita-teoretisoimassa/> Viitattu 30.12.2021; Leila Koivunen ja Anna Rastas, ”Suomalaisen historia-tutkimuksen uusi käänne? Kolonialismikeskustelujen kotouttaminen Suomea koskevaan tutkimukseen,” *Historiallinen Aikakauskirja* 118:4 (2020), 429–431.
- 34 Esim. ”Virolaisen taidenäyttelyn avajaiset. Talvikauden huomattavin taidetapaus,” *Uusi Suomi* 10.2.1929; Alfred Vaga, ”Viron taide,” *Helsingin Sanomat* 10.2.1929; Edvard Richter (”E.R-r”), ”Virolainen taidenäyttely Helsingissä,” *Helsingin Sanomat* 9.2.1929; Aune Lindström (”A.L.”), ”Virolaista taidetta Taidehallissa,” *Iltalehti* 11.2.1929; Nils-Gustav Hahl, ”En blick på Estlands konst,” *Nya Argus* 5/1929, 59–60 ja Signe Tandefelt (”S. T-lt”), ”Estländska konstutställningen,” *Hufvudstadsbladet* 18.2.1929.
- 35 Rodullistamisen ja ”valkoisuuden” vivahde-erojen huomioon ottamisesta post- ja dekolonialistisessa keskustelussa ks. Suvi Keskinen, Faith Mkwesha ja Minna Seikkula, ”Teoreettisen keskustelun avaimet – rasismi, valkoisuus ja kolonialismin purkaminen,” teoksessa *Rasismi, valta ja vastarinta. Rodullistaminen, valkoisuus ja koloniaalisuus Suomessa* (Helsinki: Gaudeamus, 2021), 50–54 ja 60–62.
- 36 Aune Lindström (”A.L.”), ”Virolaista taidetta Taidehallissa,” *Iltalehti* 11.2.1929.
- 37 Signe Tandefelt (S.T-lt), ”Estländska konstutställningen,” *Hufvudstadsbladet* 18.2.1929.
- 38 Nils-Gustav Hahl, ”En blick på Estlands konst,” *Nya Argus* 5/1929, 59–60.
- 39 Tiitu Talvistu, ”Noor-Eesti ja kunstnikud,” teoksessa *Methis. Studia humaniora estonica 1/2 2008. Noor-Eesti erinumber* (Tartu: Tartu Ülikool ja Eesti Kirjandusmuuseum, 2008), 229–241.
- 40 Tiit Hennoste, ”Noor-Eesti enesekoloniseerimisprojekt. Teine osa. Olulised kirjandusmõtteviisid ja nende suhted kolonialismiga 20. sajandi algupoole eesti kirjanduses,” teoksessa *Methis. Studia humaniora estonica 1/2 2008. Noor-Eesti erinumber* (Tartu: Tartu Ülikool ja Eesti Kirjandusmuuseum, 2008), 262–274 ja Rein Veidemann, ”Ühe (suure) kultuurinarratiivi saatus: Noor-Eesti,” teoksessa *Methis. Studia humaniora estonica 1/2 2008. Noor-Eesti erinumber* (Tartu: Tartu Ülikool ja Eesti Kirjandusmuuseum, 2008), 288–297. Hennoste sanoo: ”Koloniseerija teab, milline peab kultuur olema, ja täidab selle lahtrid vajalike ’tükkidega’ ja ”Puhtana tõlgendatakse kolonialismis aga just oma või laiemalt Euroopa kultuuri ning selle klassikalisi-klassitsistlikke väärtusi.”
- 41 Hannu Remes, ”Martti ja Elsa – kaksi kulttuurisillan rakentajaa,” *Elo* (28.3.2019), <https://www.tuglas.fi/martti-ja-elsa-kaksi-kulttuurisillan-rakentajaa> Viitattu 30.12.2021.
- 42 Elsa Enäjärvi, ”Ei enää haaveiluja vaan tekoja,” *Nuori voima* 20.2.1929.
- 43 ”Virolaisen taidenäyttelyn johdosta,” *Tulenkantajat* 4/1929, 49 (sivunumerointi puuttuu).
- 44 Smith, ”Nationalism and Modernity,” 75. Tällaista etnonationalismia edustaa esimerkiksi saksalainen kansansielua korostava romantiikka. Smithistä nationalismitutkimuksen kentällä ks. Tuomas Tepora, *Lippu, uhri, kansakunta. Ryhmäkokemukset ja -raajat Suomessa 1917–1945* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2011), 32–37.
- 45 Suomen suhtautumisesta muihin reunavaltioihin ks. Vesa Vares, *Vieroksutus kohtalotoverit* (Helsinki: SKS, 2015).
- 46 *Tulenkantajat* 1–2/1929, 1.
- 47 Onni Okkonen, ”Virolainen taidenäyttely,” *Uusi Suomi* 18.2.1929.
- 48 Aune Lindström, ”Virolaista taidetta Taidehallissa,” *Iltalehti* 11.2.1929.
- 49 Edvard Richter (”E.R-r”), ”Virolainen taidenäyttely Helsingissä,” *Helsingin Sanomat* 9.2.1929.
- 50 Nils-Gustav Hahl, ”En blick på Estlands konst,” *Nya Argus* 5/1929.
- 51 Signe Tandefelt, ”Estländska konstutställningen,” *Hufvudstadsbladet* 18.2.1929.
- 52 Elsa Enäjärvi, ”Ei enää haaveiluja vaan tekoja,” *Nuori voima* 20.2.1929.
- 53 ”V.H.” [Vilho Helanen?], ”Käynti eestiläisessä taidenäyttelyssä,” *Aitosuomalainen* 16.3.1929.
- 54 Tästä esim. Timo Huusko, ”Alkuperäisyyden kaipuu ja Avantgarde. Piirteitä 1920- ja 1930-lukujen taideajattelusta,” teoksessa *Avantgarde Suomessa*, toim. Irmeli Hautamäki, Laura Piippo ja Helena Sederholm (Helsinki: SKS, 2021), 182–184. Tunnevoimaisuuden ja passiivisuuden yhteenkietomisestä ks. Riikka Rossi, *Alkukantaisuus ja tunteet. Primitivismi 1900-luvun alun suomalaisessa kirjallisuudessa* (Helsinki: SKS, 2020), 50.
- 55 Alangon taidekäsitys ilmenee hyvin hänen kirjeestään Wennervirrälle 6.7.1916, Lahti. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- 56 Alanko, ”Den estniska konsten,” *Arkitekten* 3/1929, 41.

- 57 Tulenkantajista yleensä Matti Mieskonen, *Kirjallisuuteen kietoutunut käsite. Tulenkantajien historiakuvan rakentuminen 1924–1987* (Turku: Scripta Lingua Fennica Edita, 2020) ja Vesa Mauriala, *Uutta aikaa etsimässä: Individualismi, moderni ja kulttuurikriittikki tulenkantajien elämässä 1920- ja 1930-luvulla* (Helsinki: Gaudeamus, 2005).
- 58 Elsa Enäjärvi (”E. Evi”), ”Suomalainen - Eurooppalainen,” *Tulenkantajien* näyttenumero 30.11.1928, 10–12. Ks. myös Erkki Vala, ”Uusi vuosi – uusi aika,” *Tulenkantajat* 1–2/1929, 2.
- 59 ”Virolaisen taidenäyttelyn johdosta,” *Tulenkantajat* 4/1929, 49 (sivunumerointi puuttuu).
- 60 Ludvig Wennervirta, ”Virolainen taidenäyttely,” *Tulenkantajat* 5/1929, 74–76. Arvostelussa oli kuvituksena Anton Starkopfin, Eric Adamsonin, Eduard Olen, Arnold Akbergin, E. A. Blumenfeldtin ja Eduard Viiraltin teokset.
- 61 Ks. *Tulenkantajat* 3/1929, s. 43; 4/1929, s. 56, 59, 62, 63; 5/1929, s. 74–76; 6–7/1929 kansikuva; 20/1929 kansikuva; 7–8/1930, s. 109; 9–10/1930, s. 128; 11–12/1930, s. 150 sekä 15/1930, s. 222.
- 62 ”Virolaisen taidenäyttelyn johdosta,” *Tulenkantajat* 4/1929, 49 (sivunumerointi puuttuu).
- 63 Lauri Viljanen, ”Eestin kautta Eurooppaan,” 152.
- 64 *Tulenkantajat* 11–12/1930, 152. Kirjailijavierailusta ks. Kerttu Saarenheimo, ”Elina Vaara ja Viro,” *Sananjalka* 39(1)/1997, 171–188.
- 65 ”Eestiläiset kirjailijat Suomen vierailustaan,” *Tulenkantajat* 15/1930 (1.9.1930), 223–225; Märta Laarman, ”Orirahvas,” *Olion* 7/1930, 18–23.
- 66 Laarman, ”Orirahvas”, 18. Laarman käyttää ilmaisu ”...too vaimsesse tigukarpi lukustund kinnise mötlemisviisiga rootsi provints”.
- 67 Ks. ”Eestiläiset kirjailijat Suomen vierailustaan,” *Tulenkantajat* 15/1930 (1.9.1930), 223–225.
- 68 Johannes Semper, ”Soome kirjanikkudel külas,” *Looming* 6/1930, 730–735. Kirjoitus ilmestyi elokuussa. Vesa Maurialan väitöskirjan mukaan 1920-luvun lopun tulenkantajuutta onkin perusteltua tarkastella romantiikan kulttuuriperinteen jatkumona, urbaaniromantiikkana.
- 69 Semper, ”Soome kirjanikkudel,” 732–733.
- 70 Liis Pähläpuu, ”The Group of Estonian Artists. An experiment in the culture of 1920s and 1930s Estonia,” teoksessa *Geomeetiline inimene. Geometrical Man* (Tallinn: KUMU, 2012), 42–43.
- 71 Pähläpuu, ”The Group of Estonian,” 47.
- 72 Wojtech Lahoda, ”Extended modernity,” teoksessa *Geomeetiline inimene. Geometrical Man* (Tallinn: KUMU, 2012), 103 ja 105.
- 73 Pähläpuu, ”The Group of Estonian,” 53.
- Lähdeluettelo
- Aikalaislähteet
- Alanko, Uuno. *Uuno Alanko Ludvig Wennervirrälle, 6.7.1916, Lahti*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- Alanko, Uuno. ”Den estniska konsten.” *Arkitekten* 3/1929: 41.
- ”Eestiläiset kirjailijat Suomen vierailustaan.” *Tulenkantajat* 15/1930: 223.
- ”Eläköön ’Suomen sillan’ sortuminen.” *Tulenkantajat* 11–12/1930: 152.
- Enäjärvi, Elsi (”E. Evi”). ”Suomalainen – Eurooppalainen.” *Tulenkantajien* näyttenumero 30.11.1928: 10–12.
- Enäjärvi, Elsa. ”Ei enää haaveiluja vaan tekoja.” *Nuori voima* 20.2.1929: 77–78.
- Hahl, Nils-Gustav. ”En blick på Estlands konst.” *Nya Argus* 5/1929: 59–60.
- Kangro-Pool, Rasmus. ”Viron taiteen kehityskulku. Kirj. tri Rasmus Kangro-Pool.” *Uusi Suomi* 9.2.1929.
- Koort, Jaan. *Jaan Koort Ludvig Wennervirrälle, 27.11.1925, Tallinna*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- Koort, Mari. *Mari Koort Ludvig Wennervirrälle, 5.1.1931, Tallinna*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- Laarman, Märta. ”Estlands konst.” *Hufvudstadsbladet* 9.2.1929.
- Laarman, Märta. ”Orirahvas.” *Olion* 7/1930: 18–23.
- Lahdensuo, Jalmari (”J.L.”). ”Taiteilijaseuran syysnäyttely.” *Uusi Suomi* 27.11.1925.
- Lindström, Aune (”A.L.”). ”Virolaista taidetta Taidehallissa.” *Iltalehti* 11.2.1929.

Okkonen, Onni. ”Virolainen taidenäyttely.” *Uusi Suomi* 18.2.1929.

”On tullut euroopan nuorten kansojen aika.” *Tulenkantajat* 1–2/1929: 1 (sivunumerointi puuttuu).

Richter, Edvard (”E.R-r”). ”Virolainen taidenäyttely Helsingissä.” *Helsingin Sanomat* 9.2.1929.

Semper, Johannes. ”Soome kirjanikkudel külas.” *Looming* 6/1930: 730–735.

Suits, Aino. *Aino Suits Ludvig Wennervirralle, 8.8. ja 29.12.1930, Tartto*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.

Tandefelt, Signe (”S.T-lt”). ”Estländska konstutställningen.” *Hufvudstadsbladet* 18.2.1929.

Tuglas, Friedebert. *Friedebert Tuglas Ludvig Wennervirralle, 18.7. ja 4.9.1925, Tallinna*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.

Vaga, Alfred. ”Viron taide.” *Helsingin Sanomat* 10.2.1929.

Vala, Erkki. ”Uusi vuosi – uusi aika.” *Tulenkantajat* 1–2/1929: 2.

Viljanen, Lauri. ”Eestin kautta Eurooppaan.” *Tulenkantajat* 11–12/1930: 152.

”Virolaisen taidenäyttelyn avajaiset. Talvikauden huomatuin taidetapaus.” *Uusi Suomi* 10.2.1929.

”Virolaisen taidenäyttelyn johdosta.” *Tulenkantajat* 4/1929: 49 (sivunumerointi puuttuu).

”Viron taiteen näyttely muodostuu edustavaksi kulttuuritilaisuudeksi.” *Uusi Suomi* 3.2.1929.

”V.H.” [Vilho Helanen?]. ”Käynti eestiläisessä taidenäyttelyssä.” *Aitosuomalainen* (2) 16.3.1929: 2.

Wennervirta, Ludvig (”L.W”). ”Taiteilijaseuran syysnäyttely.” *Iltalehti* 26.11.1925.

Wennervirta, Ludvig. ”Virolainen taidenäyttely.” *Tulenkantajat* 5/1929: 74–76.

Wennervirta, Ludvig. ”*Suhteita Viroon*”, 8. *Biographica*. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.

Tutkimuskirjallisuus

Alenius, Kari. *Ahkeruus, edistys, ylimielisyys. Virolaisten Suomi-kuva kansallisen heräämisen ajasta tsaarinvallan päättymiseen*. Jyväskylä: Kustannus Pohjoinen, 1996.

Eesti kunsti ajalugu 5: 1900–1940, toimittanut Mart Kalm. Tallinn: Kultuurileht, 2010.

Hamadi, Lufti. ”Edward Said: The Post-colonial Theory and the Literature of Decolonization.” *European Scientific Journal, ESJ*, 10(10), June 2014: 40–42. Viitattu 1.3.2022. <https://eujournal.org/index.php/esj/article/view/3689>

Hennoste, Tiit. ”Noor-Eesti enesekoloniseerimisprojekt. Teine osa. Olulised kirjandusmõtteviisid ja nende suhted kolonialismiga 20. sajandi algupoole eesti kirjanduses.” Teoksessa *Methis. Studia humaniora estonica* 1/2 2008. *Noor-Eesti erinumber*, 262–274. Tartu: Tartu Ülikool ja Eesti Kirjandusmuuseum, 2008.

Huusko, Timo. ”Alkuperäisyyden kaipuu ja Avantgarde. Piirteitä 1920- ja 1930-lukujen taideajattelusta.” Teoksessa *Avantgarde Suomessa*, toimittaneet Irmeli Hautamäki, Laura Piippo ja Helena Sederholm, 169–191. Helsinki: SKS, 2021.

Keskinen, Suvi, Mkwesha, Maith ja Seikkula, Minna. ”Teoreettisen keskustelun avaimet – rasismi, valkoisuus ja kolonialismin purkaminen.” Teoksessa *Rasismi, valta ja vastarinta. Rodullistaminen, valkoisuus ja koloniaalisuus Suomessa*, 45–68. Helsinki: Gaudeamus, 2021.

Koivunen, Leila ja Rastas, Anna. ”Suomalaisen historiatutkimuksen uusi käänne?”

- Kolonialismikeskustelujen kotouttaminen Suomea koskevaan tutkimukseen.” *Historiallinen Aikakauskirja* 118:4 (2020): 427–437.
- Koponen, Juuso. ”Kulttuuria ja yhteiskunnallisia valtasuhteita teoretisoimassa.” *Agricola. Suomen humanistiverkko* 23.8.2019. Viitattu 30.12.2021. <https://agricolaverkko.fi/review/kulttuuria-ja-yhteiskunnallisia-valtasuhteita-teoretisoimassa/>
- Lahoda, Wojtech. ”Extended modernity.” Teoksessa *Geomeetrisine inimene. Geometrical Man*, 85–105. Tallinn: KUMU, 2012.
- Lehti, Marko. ”Suomi Viron isoveljenä. Suomalais-virolaisten suhteiden kääntöpuoli.” Teoksessa *Suomi ja Viro: yhdessä ja erikseen*, toimittaneet Kari Immonen ja Tapio Onnela, 84–115. Turku: Turun yliopisto, 1998.
- Mauriala, Vesa. *Uutta aikaa etsimässä: Individualismi, moderni ja kulttuurikritiikki tulenkantajien elämässä 1920- ja 1930-luvulla*. Helsinki: Gaudeamus, 2005.
- Mieskonen, Matti. *Kirjallisuuteen kietoutunut käsite. Tulenkantajien historiakuvan rakentuminen 1924–1987*. Turku: Scripta Lingua Fennica Edita, 2020.
- Palin, Tutta. ”Myöhään kukkiva lajike. Iän merkitys Ester Heleniuksen vastaanotossa ja julkisuuskuvassa.” Teoksessa *Nainen kulttuurissa – kulttuuri naisessa*, toimittaneet V. Parente-Čapkova, H. Grönstrand, R. Hapuli, K. Launis, 293–320. Turku: Turun yliopisto, 2015.
- Puolakka, Jenni. *Kieli ja kulttuuri heimoveljeyden perustana. Kielitieteilijä Lauri Kettusen heimoaateen synty ja ilmenemismuodot vuoteen 1924 saakka*. Aate- ja oppihistorian Pro gradu –tutkielma. Oulu: Oulun yliopisto 2013.
- Pählpää, Liis. ”The Group of Estonian Artists. An experiment in the culture of 1920s and 1930s Estonia.” Teoksessa *Geomeetrisine inimene. Geometrical Man*, 13–69. Tallinn: KUMU, 2012.
- Remes, Hannu. ”Martti ja Elsa – kaksi kulttuurisillan rakentajaa.” *Elo* (28.3.2019). Viitattu 30.12.2021. <https://www.tuglas.fi/martti-ja-elsa-kaksi-kulttuurisillan-rakentajaa>
- Rossi, Riikka. *Alkukantaisuus ja tunteet. Primitivismi 1900-luvun alun suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 2020.
- Saarenheimo, Kerttu. ”Elina Vaara ja Viro.” *Sananjalka* 39, nro 1 (1997): 171–188.
- Salmi, Hannu. ”Kulttuurihistoria ja länsimaiden perikato.” Hannu Salmen professoriluento Turun akatemiatalossa 30.5.2012. Viitattu 28.12.2021. <https://kulttuurihistoria.wordpress.com/2012/06/01/kulttuurihistoria-ja-lansimaiden-perikato/>
- Sepp, Helena. ”Kulttuurisild või kaitseliin? Üks vaatenurk Soome-Eesti üliõpilassuhete arengule 1920.–1930. aastatel.” Teoksessa *Kulttuurisild üle Soome lahe. Eesti-Soome akadeemilised ja kulttuurisuhted 1918–1944*, 133–250. Tartu: Eesti kirjandusmuuseum, 2005.
- Smith, Anthony D. ”Nationalism and Modernity.” Teoksessa *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, 68–80. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 2002.
- Spengler, Oswald. *Länsimaiden perikato. Maailmanhistorian morfologian ääriälyvojo*. Lyhennetty laitos, 2. korjattu painos. Helsinki: Kirjayhtymä, 1996.
- Talvistu, Tiiu. ”Noor-Eesti ja kunstnikud.” Teoksessa *Methis. Studia humaniora estonica* 1/2 2008. Noor-Eesti erinumber, 229–241. Tartu: Tartu Ülikool ja Eesti Kirjandusmuuseum, 2008.
- Tepora, Tuomas. *Lippu, uhri, kansakunta. Ryhmäkokemukset ja -rajat Suomessa 1917–1945*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2011.
- Tuglas, Friedebert. ”Uudempi virolainen kaunokirjallisuus.” Teoksessa *Viron-kirja. Maa, kansa ja kulttuuri*, toimittanut Hel-

singin Akateeminen Heimoklubi, 152–182. Helsinki: Kirja, 1926.

Vaga, Alfred. ”Kuvaamataiteet.” Teoksessa *Viron-kirja. Maa, kansa ja kulttuuri*, toimittanut Helsingin Akateeminen Heimoklubi, 211–226. Helsinki: Kirja, 1926.

Vares, Vesa. *Vieroksutut kohtalotoverit*. Helsinki: SKS, 2015.

Veidemann, Rein. ”Ühe (suure) kultuurinarratiivi saatus: Noor-Eesti.” Teoksessa *Methis. Studia humaniora estonica 1/2 2008. Noor-Eesti erinumber*, 288-297. Tartu: Tartu Ülikool ja Eesti Kirjandusmuuseum, 2008.

Zetterberg, Seppo. *Uusi Viron historia*. Helsinki: SKS, 2017.