

Esteet Visnapuu ja tema „loov rahvuslus“

Aare Pilv

Teesid: Artikkel vaatlleb Henrik Visnapuu manifestatiivseid tekste tema 1910. aastate futurismiperioodist kuni 1930. aastate programmttekstini „Loov rahvuslus“. Andrew Hewitti käsitluse „Fascist Modernism“ taustal on vaadeldud, kuidas Visnapuu futurism kandis juba eos rahvuslikku hoiakut ja kuidas tema hilisem rahvuslus oli oma aluspõhja poolest futuristlik utoopia, kus rahvust ei tulnud mitte konserveerida, vaid alles luua nagu kunstiteost. Artikkel kuulub ühte sarja kahe eelmise artikliga Barbarusest ja Semperist, kus jälgin 20. sajandi algupoole estetistlike loojate liikumist utopistlike ideoloogiate suunas.

Võttesõnad: Henrik Visnapuu, futurism, rahvuslus, utopism, estetism, manifestid

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v29i36.26294>

Siinne kirjutus jätkab kahe artikli teemat, kus olen püüdnud jälgida, kuidas loojate estetistlik programm kasvab üle ideoloogiliseks – ning kuidas nendes programmides võib olla sisemine elutunnetuslik ühisosa. Nood artiklid (Pilv 2024; 2025) tegid seda Johannes Barbaruse ja Johannes Semperi näitel, kus estetistlikest, avangardistlikest, kosmopoliitsetest vasakpoolsetest said lõpuks Nõukogude funktsionäärid ja sõja ajal ühtlasi ka rahvusluse propagandistid. Mind huvitas nende spetsiifilise elu- ja loomingukaare puhul see sisemine loogika, kuidas estetistlik tegelikkusele lähene-mine leidis Nõukogude režiimis võimaluse realiseerida loomult kunstilisi utoopiaid (kuigi see realiseerumine tähendas paratamatult ka läbikukkumist). Igaks juhuks kordan üle, et minu põhiväide pole, nagu viiks estetism ikka ja alati poliitilise radika-lismini (või siis avantürismini – kuidas kellegi jaoks), vaid pigem see, et 20. sajandi utopistlik-totalitaristlike ideoloogiate kui modernismi väljendumisvormide aluspõh-jas on oluline esteetiline ja poeetiline mõtteviis, mis on isepärasel viisil hakanud kujundama poliitilist välja. Püüan seda visandada just üksikisikute loomingukaarte kaudu, mitte abstraktse üldspekulatsioonina, sest just üksikisiku valikutes leiab poliitika aset.

Käesolevas artiklis toon neile paralleelina kõrvale Henrik Visnapuu, kes küll ideo-loogiliselt oli teisel poolel, kuid kelle lähtepunkt sarnanes Barbaruse ja Semperi omaga – ka tema oli estetistliku maailmakäsitusega poeet, kes liikus avangardistlikust utopismist reaalse poliitilise ideoloogia sfääri.

Seejuures palun lugejal arvesse võtta, et see, kuidas ma kasutan sõnu *estetistlik* ja *dekadentlik*, ei käi ühte jalga praeguse dekadentsiuurimuse põhiliiniga (siinse kul-tuuriareaali seisukohalt olulisim näide sellest on Lyytikäinen jt 2020). Kuid kuna olen sellisest mõistekasutusest lähtunud artiklitsükli eelmistes osades, siis ühtsuse huvi-

des ei hakka ma ka siin neid tähendusvälju muutma – kui need artiklid on vaieldavad, siis olgu nad vaieldavad ühtses raamistikus. Ma kordan ja täiendan siin oma seletusi, mis olid artiklis Pilv 2025. Kasutan sõnu *dekadentlik* ja *estetistlik* siinses kontekstis peaaegu sünonüümsetena, toetudes muuhulgas sellele, et 19. sajandi lõpus kasutati eri kultuurikontekstides neid kohati sünonüümsete või osalt kattuvatena (Inglismaal kõneldi peamiselt estetismist, Prantsusmaal ja mujal Mandri-Euroopas levis pigem dekadentsi mõiste, samas oli Prantsusmaal ka püüdeid dekadentsi selgelt eristada nt talle järgnenud sümbolismist; vt nt Denisoff 2007). Pikemas ja retrospektiivsemas vaates võiks lihtsalt nentida, et dekadentsiks nimetatav oli romantismiajast alguse saanud Kanti-järgsele esteetikakäsitlusele (esthetika kui subjektiivsete ning ilma pragmaatilise huvita maitseotsustuste valdkond) tugineva kunstimõistmise (kunst kui autonoomne valdkond, mis ei pea järgima üldisi sotsiaalseid, moraalseid ega terve-mõistuslikke norme, vaid oma sõltumatuid kriteeriume) teravdunud ja radikaalsem vorm, mis omandas ka ühiskonna moderniseerumise suhtes varasemast teadlikuma reaktsiooni iseloomu. 20. sajandi alguskümnenditeks oli see dekadentsi filtrist läbi käinud estetism omandanud juba uusi vorme (nt see, mida on nimetatud sümbolismiks ja uusromantismiks) ning perifeerses eesti kultuuris oli tegu pigem millegagi, mis kandis endas kõigi eelnevate arengujärgkude tunnuseid läbisegi. Et sellele osutada, kasutangi dekadentsi ja estetismi mõisteid siin koos või teineteist asendavatena.

Avangardismi all pean siinse artikli kontekstis silmas 20. sajandi esimesel kümnendil esile kerkinud ja kuni umbes 1960. aastateni arenenud kunstilisi praktikaid ja kontseptsioone, mida iseloomustas vastandumine varasemale etableerunud kunstile, kunsti enese piiride pidev problematiseerimine (erinevalt varasemast kunsti kui autonoomse sfääri piiritletusest), aga ka laiemalt senise kunstilise representatsiooni viiside ja sotsiaalsete suhtlusnormide eiramine, mida kannab kunstilise ja sotsiaalse uuenduse kui iseväärtuse paatos (vt nt Calinescu 1987, 112–120). Selle termini all ei pea ma silmas laiemat kunstilise avangardi kontseptsiooni, mis tekkis juba 19. sajandi teisel poolel ja mis on jätkuvalt laiemas kultuuridiskursis radikaalse uuenduse kirjeldamiseks kasutusel, vaid konkreetsemat kunstilise tegevuse enesemõtestamise järku modernsel ajastul.

Kuigi dekadentsi/estetismi ning avangardismi vahel on omajagu ühist (lähtumine esteetikast kui iseväärtuslikust ja muu suhtes primaarsest valdkonnast, kriitika moodsa kapitalistliku ühiskonna suhtes, väljendusvahendite innovatsiooni poole püüdlemine jne) ning nende vaheline piir on ujuv, pean vajalikuks osutada ühele olulisele eristusele. Nad mõlemad on suhestuvad kriitiliselt modernse ühiskonnaga, kuid teevad seda erisuunaliselt: avangardism on orienteeritud tulevikule, ta seob ennast reaalse maailmaga utopismi kaudu, tajudes end tulevase maailma projekteerijana, nende ajalise-taju on terav ja suunatud saabuvalle tundmatule; dekadents/estetism

ei ole utopistlik, vaid pigem reaktsiooniline – kui mitte päris eskapistlik, siis igal juhul oma ühiskondliku keskkonna suhtes kas minevikku või ajatusse taanduv ning esindab sageli kodanlikku või pseudoaristokraatlikku individualismi, erinevalt avangardismi egalitaarsest ja antihierarhisest hoiakust (vähemalt idee tasandil). Ses mõttes on futurism kui tulevikulise dominandiga hoiak avangardismis lausa tuumne nähtus. Mõistagi on need ainult printsiibid, mis võivad ühessamas loojaisiksuses või teoses seguneda või vahelduda (eriti perifeerias, kus metropoli mõjusid võeti vastu tagantjärele ja läbisegi), kuid printsiipidena peab neid eristama, et välja tuua see dünaamika, mida ma oma artiklisarjas püüan tabada.

Muidugi, nagu Matthew Potolsky (2020) näitab, on juba dekadentsis olemas ka mittereaktsiooniline poliitiline mõte, mis teinekord viib nt anarhismi pooldamiseni või utopistlike taotlusteni, nt Oskar Wilde'i individualistliku sotsialismi nägemuseni, kuid seegi kinnitab siinset alusintuitsiooni, mis näeb avangardismi varasema esteetismi pärijana ning lõpuleviijana.

Niisiis, Visnapuu juurde. Ma piirdun siin ainult Visnapuu manifestilaadsete tekstidega ega süvene tema luulesse. Ma võtan neid manifeste endid teatavat liiki poeetiliste tekstidena, mis juba oma žanri poolest ühendavad endas luuletaja kunstilised ja poliitilised hoiakud ning kus on poliitiliste hoiakute väljendamiseks lubatud kasutada arutlev-diskursiivsete võtete asemel poeetilisi, aga kus poeetiline ühtlasi omandab poliitilise jõu otsesemalt kui luuletuse vormis.

Barbaruse ja Semperi käsitluse üks olulisi intuiitvseid tugesid oli Boris Groysi „Stalinismi totaalne kunstiteos“ (Groys 2019) ning selles leiduvad arutlused nõukogude ideoloogia esteetilisest ja avangardistlikest juurtest. Teine sarnase lähenemisega analüüs on Andrew Hewitti „Fašistlik modernism: esteetika, poliitika ja avangard“ („Fascist Modernism: Aesthetics, Politics and Avant-Garde“, 1993), mis vaatleb peamiselt Marinetti ja futurismi näitel Itaalia fašismi analoogseid suundumusi, muuhulgas käsitledes ka dekadentlikku maailmataju kui üht aluspõhja avangardi arengule totalitaarsete utopistlike ideoloogiate suunas (Groys seda avangardi eelduseks olevat dekadentsi lisakihti ei vaatle).¹

Hewitt näitab, et esteetilise ja poliitilise sfääri vastandamine on just nimelt esteetismi leiutis, kuid just sellesama vastandumispinge kaudu muutusid need sfäärid poo-

1 UCLA võrdleva kirjandusteaduse professori Andrew Hewitti lähenemisviisile on üldisemalt omane uurida poliitika esteetilist aluspõhja nii otseselt kunstiliste praktikate kui ka *aisthesis*'e kui kehaliste tajude mõttes, nt on ta kirjutanud ka huvitava käsitluse „Sotsiaalne koreograafia“ („Social Choreography“, 2005), kus ta käsitleb modernse ühiskonna sotsiaalseid seoseid areneva tantsukunsti, aga ka üldisemalt inimeste argiliigutuste repertuaariga, ühesõnaga, kuidas poliitika vormub ja väljendub inimkeha esteetilise liikumise kaudu. Sarnane esteetikat ja poliitikat seostav vaatevinkel juhib ka kõnealust fašismi-käsitlust.

lusteks, mis peavad teineteist vastastikku probleemiks, mida tuleb lahendada, nad ei asu lihtsalt teineteise kõrval, vaid püüavad vastastikku teineteise ala hõivata, teineteist asendada, jäljendada teineteise mõjumehhanisme, ning seetõttu hakkavad nad aja jooksul teineteisest läbi põimuma. Kanti-järgne selge vastandumine kunsti ja poliitika vahel tõi arenguna kaasa hoopis nende lahutamatus (Hewitt 1993, 70–86).

Dekadentsi kohta spetsiifilisemalt ütleb Hewitt:

Kui Benjamin kõneleb [oma tekstides „Kunstiteos oma tehnilise reprodutseeritavuse ajastul“, „Saksa fašismi teooriad“ ja esimeses „Pariisi kirjas“] poliitilise elu estetiseerumisest, siis peab ta silmas spetsiifiliselt dekadentlikku esteetikat. Ja võib-olla on see paratamatu. Sest esteetiliste kvaliteetide ülekanne poliitika valdkonda eeldab paratamatult teatavat dekadentsi või lagunemist; nimelt poliitilisuse ja esteetika kategooriate endi kui autonoomsete entiteetide lagunemist. Kuid siin on üks potentsiaalne paradoks. Sest traditsiooniliselt samastatakse dekadentsi kui esteetilist fenomeni estetismiga, s.t nende liikumistega, mis kõige tungivamalt väitsid, et esteetiline on taandamatu teistele diskurssidele, ja mis püüdsid esteetilist kogemust isoleerida igasugusest praktikast. Sisestada dekadentlikku esteetika poliitika valdkonda – see realiseerida – tähendab niisiis tema hävitamist. Kui fašism kindlasti märgib poliitilise elu estetiseerumist – kusjuures estetiseerumist, mis on ellu kutsunud spetsiifiliselt dekadentliku esteetika nimel – siis viib see samaaegselt lõpule ka puhtalt esteetilistel alustel defineeritud dekadentsi. Fašism oleks paratamatult dekadentlik dekadents: dekadentsi – tema esteetisel kujul – lagunemine. (Hewitt 1993, 70–71)

Liikudes edasi avangardismi juurde, leiab Hewitt, et ka seal tekib samasugune paradoksaalne dialektika:

Samamoodi märgib avangard punkti, kus esteetiline autonoomia nii realiseerib kui ka likvideerib enda, ja mis veel tähtsam, punkti, kus ajalugu realiseeritakse ja tühistatakse ideoloogilise legitimeerimise tähendusliku alusena. [. . .] Estetiseerumine ja politiseerumine saavad sünonüümseteks või vähemasti sama algupäraga nähtusteks. Politiseerumine on poliitikast välja arvatud indiviidi sisenemine esteetilise sfääri. Esteetika omakorda on valdkond, kus poliitiline muutub subjekti jaoks teostatavaks [*actionable*]. (Hewitt 1993, 77, 86)

Hewitti vaateviisis jõuab avangardismis lõpule varasema dekadentliku estetismi ja poliitilisuse vastastikune tõmbepinge, nii et

[m]ingis mõttes pole teemaks enam avangard kunsti sees, vaid kunst ise kui sotsiaalse ja ajaloolise eneserealiseerimise avangard. Mingis mõttes seega on estetism – oma täieliku vallakeerdumise paradigmaatilise hetkena – juba teatav avangard. [. . .] Estetismi otsustavat tähtsust avangardi jaoks ei tuleks

mõelda mitte kausaalsena, vaid imperatiivsena: estetism on avangardi teadvus ja südametunnistus [*consciousness and conscience*]. (Hewitt 1993, 78, 81)

Need mõttekäigud on minu kahe eelneva artikli ja käesoleva etüüdi jaoks olulised just seetõttu, et pakuvad tuge intuitsioonile, et 19. sajandi jooksul arenenud Kanti-järgse pragmatismivaba estetismi (mille reljeefseimaks kujuks on dekadentsi kunst ja selle tuletised) ning 20. sajandi alguskümnendel arenenud utopistliku avangardismi suubumist mõnede loojaisiksuste puhul tegelikkust esteetilistel alustel ümber kujundavate ideoloogiatega kaasaminekusse on tagant tõuganud sisemine loogika. Teatavatel tingimustel on see sisemiselt väga koherentne protsess ja olen seda püüdnud skematiseerida oma eelmistes artiklites.

Kui ma Hewitti käsitluse futurismi ja fašismi seostest toon mängu Henrik Visnapuu ideestikku vaadeldes, siis muidugi on esmapõhjuseks futuristlik mõttelaad Visnapuu manifestilaadsetes tekstides, kuid sellega ei taha ma mõista anda, nagu ma tõlgendaksin Visnapuud fašistina – või vähemasti mitte selles mõttes, nagu seda sõna kasutatakse tänapäeval. 1930. aastate kontekstis esindas nt Itaalia fašism laimat ajastu mõtteviisi, mis kätkes endas rahvuseluse ja ühiskonna sotsiaalse unifitseerimise, kollektiivse ühtsuse liitu, mille tagapõhjas oli oma osa ka sotsialistlikul ideestikul (Mussolini alustas oma poliitilist tegevust sotsialistina ja ka natside ideoloogia oli spetsiifilisel viisil mõistetud sotsialism). Erinevus tänapäeva fašismi-tajust on ka selles, et tollal oli see vasakpoolsete ideoloogiate sarnaselt samuti revolutsiooniline (mitte konservatiivne) ideoloogia, mille taotlus oli kujundada ühiskond kiirtempol ümber teatavate utoopiliste mudelite järgi. Itaalia ja eriti Saksa versioonid viisid need taotlused äärmuslike tagajärgedeni, kuid meie oma Eesti leebemad versioonid (nii vabadussõjalaste liikumine kui ka sellega võidelnud Pätsi rahvusühitsuse ideel rajanev poliitiline kord) lähtusid tegelikult sarnastest ideedest: individualistliku demokraatia asemel korporatistlikult üles ehitatud ühiskond, kus üksikisik on alati mingi suurema kogumi (rahvuse või elukutse) osa ning ainult sellisena osaline mingi kollektiivse projekti ülesehitamises.² Individuaalseid taotlusi selle kõrval tajuti kodanlike ja reaktsioonilistena. Erinevus vasakpoolsest revolutsioonilisusest seisneb eelkõige selles, et internatsionaalse klassikogukonna asemel on keskmes pigem teatav „tõuline“ kogukond. Seda tuleks edaspidist lugedes meeles pidada – et küsimuse all pole mingi Visnapuu varjatud

2 Huvitav ideoloogiliste tajude proovilepanija on Austria mõtleja Erik von Kuehnelt-Leddihn, monarhistlik liberaal, kes natsismi võimutsemise ajal elas Ameerikas; tema vastandas isikuvabadustele keskendunud „vabariiki“ moodsate massiühiskondade demokraatiatele, mis keskendub enamuse võimule vähemuste üle ning mille ilmekamateks näideteks olid tema jaoks Nõukogude Venemaa ja Natsi-Saksamaa. Kahtlemata on ta poleemikat tekitav autor, kuid annab hästi edasi oma kaasaja üht võimalikku poliitilist taju, mis pidas türanniat demokraatia, s.t rahvavõimu paratamatuks tulemuseks. (Vt Kuehnelt-Leddihn 2004.)

fašism, vaid avangardismi seos tollal levinud erilaadsete utopistlike massiühiskonna ülesehituskavadega, millel Eestis oli vasakpoolsuse kõrval ka rahvuslikule, „tõulisele“ utoopiale sihitud suundumus. See oli ajastu vaim nii ühel kui teisel puhul.

Henrik Visnapuu elu- ja loomingukaar on mõnevõrra sarnane Barbaruse ja Semperi omaga: alustanud estetistliku poeedina, jõudis ta ruttu oma kaasaja avangardistlike taotlusteni ning küpsemas eas sai ühe ideoloogilise režiimi funktsionääriks – Visnapuu puhul on selleks rahvastervikluse-ideoloogiale tugineva Pätsi ajastu Riikliku Propaganda Talituse kultuurinõuniku koht 1935–1940.

Visnapuu on sündinud 1890. aastal, seega on ta Barbaruse ja Semperi eakaaslane, kuid kui nood õppisid keisririigi metropolide ülikoolides (Barbarus Kiievis, Semper Piiteris ja Moskvast) ning osalesid sõdades (nii Esimeses maailmasõjas kui ka Vabadussõjas, Barbarus rindearstina, Semper pigem tagalaohvitserina), siis Visnapuu õppis koduses Tartus, ei osalenud üheski sõjas ja Eestist välja jõudis ta alles 1920. aastate alguses – Moskvasse ja Berliini, mis mõlemad olid tollal ühiskondlike käärimiste ning pulbitsevate kultuuriliste otsingute kohad (Moskva küll rangema ideoloogilise surutise all, kuid kultuurielu oli siiski veel väga kireva hoiakute paletiga).

Visnapuu laiem tuntus sai alguse 1913–1914, kui ta algatas koos Richard Rohuga rühmituse Moment. Rühmitus oli mõjutatud futurismist, rohkem küll teoorias ja hoiakus, vähem tegelikus poeetikas. Anti välja kolm ühisteost: „Moment. Esimene“ 1913 (autoriteks nende kahe kõrval ka lühikeseks jäänud loomingulooga Marie Heiberg ja juba 1918 surnud Reinhold Vellner), „Roheline Moment“ 1914 (autoriteks vaid Roht ja



Hilda ja Henrik Visnapuu ning Emilie ja Johannes Vares-Barbarus 1919. aasta paiku. Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA, A-162:17



Ado Vabbe ja Henrik Visnapuu umbes 1920–1922. Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Kultuurilooline Arhiiv, EKLA, B-181:2463

Visnapuu, kolmas nimi Alfred Varik on Visnapuu pseudonüüm) ja teatava epiloogina „Looming. Esimene“ 1920 (kus kolmandaks autoriks oli Barbarus). Lühikest aega – 1917–1920 – oli Visnapuu lähedane ka Barbaruse ja Semperiga, kui nad puutusid kokku Siuru kaudu.³ Varsti nende teed lahknesid: Barbarus ja Semper olid Tarapita rühmituse loomise aktivistid, kuid Visnapuu jaoks oli see rühmitus ilmselt juba liiga vasakpoolne, Visnapuu nende jaoks jällegi liiga kodanlik,⁴ pealegi olid Visnapuul juba uued perspektiivid – ta oli ühenduses Vene ja Saksa kirjanikega (sh näiteks Jesseniniga, ta saatis Jesseninit ja Isadora Duncanit Berliinis, aga osales ka pulbitsevas Moskva boheemlikus kirjanduselus)⁵ ning ta tajus end olevat väljaspool kitsast Eesti ringkonda (vähemasti nii tõlgendab asju Barbarus, vt Barbarus ja Semper 2020, 102–103).

Visnapuu on autor, ilma kellela eesti kirjandusloos futurismist rääkida on võimatu. Tiit Hennoste nimetab eesti futurismi põhiepisoodidena esmalt Semperi ja tema

3 Muuseas, Barbarus kirjutas Semperile tollal, et pärast Siuru lagunemist oli plaan luua maskuliinse luule rühmitus, „mitte enam niisugune bizarr, õrn, hell ja feminiin kui seda „Siuru“,“ aga ta leidis, et ainult ta ise, Semper ja Visnapuu oleksid sinna sobilikud (Barbarus ja Semper 2020, 49, 54).

4 Vastastikust poleemikat ilmestavad nt Visnapuu Tarapitale vastanduv ja „tõulise alateadvuse“ poole pöörduv artikkel „Meie kirjanduslik homme ja ülehomme“ (Visnapuu 2018, 130–137) ning sellele reageeriv Barbaruse artikkel „Looming ja aeg“ (Barbarus 1922), kus ta süüdistab Visnapuud tõusikkodanluse maitsele järeleandmises.

5 Selle kohta vt Visnapuu kirjutisi „Märkmeid Moskva kirjandus-kunstilisest elust“ (Visnapuu 2018, 176–181), „Punasel Venemaal“ (samas, 182–202) ning tema mälestusi Isadora Duncanist ja Sergei Jesseninist (samas, 245–260). Vt ka Kruus 1983.

tutvusringkonna futurismihuvi, mis aga jäi peamiselt tutvustuste ja tõlgete tasandile, kajastudes luuleloomingus vaid aimamisi, seejärel Visnapuu ja Richard Rohu Momenti, mis jõudis esimeste manifestideni, siis poeetikalises mõttes radikaalseima tipuna Albert Kivikase ja Erni Hiire katsetusi 1919–1920 ning lõpuks järelkajana kubofuturistlikke võtteid Barbaruse 1920. aastate keskpaiga avangardistlikes luulekogudes (vt Hennoste 2016, 314–332). Itaalia futurismi esimene maaletooja oli Semper oma loengute ja artiklitega Esimese maailmasõja eelõhtul, Visnapuu oli tõenäoliselt nendega kursis ja neist mõjutatud, kuid „Momentistide päevakäsus“ (1914) ollakse Semperi suhtes arrogantselt tõrjuvad (siin võib muidugi kahtlustada mõjuängi). Hennoste näeb Visnapuu puhul otsesemaid mõjusid pigem Vene kubofuturistidelt (nt seesama „Päevakäsk“ viitab oma vormiga vene kubofuturistide manifestile „Kõrvakiil seltskondlikule maitsele“, mis aga omakorda sisaldas otseseid Marinetti-reminiscentse) ning alates 1916. aastast tugevasti ka Vene egofuturistilt Igor Severjaninilt, kellega Visnapuud sidusid sõprussuhted. Pinge Itaalia ja Vene futurismide vahel mängib taustal muidugi olulist rolli, Marinetti visiit Venemaal 1914 võeti mõnede kohalike futuristide poolt vastu tõrjuvalt, sest taheti rõhutada oma futurismiversiooni algupärasust; kuid tegelikult polnud lõhe Itaalia ja Vene futurismide vahel nii ühene, vastastikune huvi, suhtlus ja mõjutumine kestis tegelikult 1920. aastateni (vt Salaris 2015, 822–837). Nii et Eesti kontekstis, kus futurism oli niikuinii derivatiivne ja sulandas kokku eri suundadest tulnud mõjutusi, ei pruugi neid eristusi väga üle tähtsustada, seda enam, et Visnapuu mainib Marinetti oma tekstides ka veel 1919 ja just seoses Severjaniniga.

Visnapuu luule ise on Hennoste iseloomustuse kohaselt eklektiline, selles on mitu luulelaadi läbisegi: futurism, ekspressionism, lihtne ühiskonnakriitiline luule, estetistlik uusromantism (nii nimetab Hennoste sümbolismi) ja lihtsalt romantiline armastus- ja loodusluule (Hennoste 2016, 319). Kuid Visnapuu hoiakut poeedikujuna ning tema manifestatiivseid tekste on tugevasti mõjutanud just futurism.

Järgnevalt toon esile olulisemaid kohti Visnapuu futurismimõjulistest metatekstidest.

„Momentistide päevakäsk“ (kogumikust „Moment. Esimene“ 1914): „Keelame ära: 1. Kõigil õpetajatel, advokaatidel, arstidel, ajakirjanikkudel, üliõpilastel, kooliõpetajatel, pangaametnikkudel ja ärijuhtidel kirjandusest ja kunstist, kirjanikkudest ja kunstnikkudest kirjutamise ja kõnede pidamise“ (Visnapuu 2018, 36). Järgnevad samasugused keelud mitmesugustele kultuuriinstitutsioonidele, nagu Eesti Kirjanduse Selts, Noor-Eesti, ajalehed, samuti kodanlikule ja väikekodanlikule seltskonnale. „Keelame ära: 10. Iseäraldi Semperil, Lindel, Aavikul, Grünthalil ja tutti quanti futurismi üle kirjutamise ja kõnede pidamise“ (samas, 37). Pangem tähele itaaliakeelse fraasiga Itaalia futurismile viitamist. Järgnevad käsud, nt: „Meie käseme: 2. Esimesel eesti vaimlisel

aristokraatial end „talupoja-kultuuri“ vastu Eesti elus, kunstis ja kirjanduses koon-dama hakata, end lihtrahva maitsete kummardamisest lahti öelda ja kodanlist ja väikekodanlist seltskonda Eesti elu esimesest seisupaigalt tagandada“ (samas, 38). Eriti oluline tundub järgmine käsk, mis peegeldab otseselt avangardistlikku esteetika-keskset eluhoiakut: „Meie käseme: 3. Oma rahva elu juhtida lasta ilust, tunnetest ja mängust“ (samas). Manifesti kokkuvõttev osa on tähelepanuväärne: „Seda kõike kee-lame ja käseme meie, MOMENTISTID, soovides, et Eesti elus suur liikumine, käärimine ja mädanemine algaks, missuguste protsesside tagajärjel Eestis uus suur ja uhke oma-pärane rahvusline kultuur õitsema puhkeks!“ (samas, 39). Tähele tuleb panna kääri-mise ja mädanemise motiivi elutäiuse saavutamise eeltingimusena – siin kajastub nii avangardistlik loova kriisi kontseptsioon, mis on sarnane nietzscheliku kontseptsioo-niga dekadentsist kui terveksaamise paratamatust etapist (vt selle kohta nt Luks 2023, 116–117). Teine oluline moment on, et futuristlik kultuuriutoopia on just nimelt „rahvusline“ – ja see on küll pigem Itaalia kui Vene futurismile omane joon.

Veebruarirevolutsiooni tuules üliõpilaste kongressil 27. märtsil 1917 peetud kõnes „Vastne aeg, vastne vaim“ (Visnapuu 2018, 51–55) räägib Visnapuu uue rahvusliku ideaali vajadusest: tuleb läbi viia radikaalne „ka keele ja kirjandus-taide revolutsioon, et saavutada suur ja ilus rahvuskultuuri süntees“ – taas avangardismipaatoosega esita-tud rahvusrevolutsioon.

Oluline märksõna Visnapuu ideestikis on *elu* – mitte igapäevaelu mõttes, vaid kui elutung kõigis väljendustes, miski, mis liigub pidevalt edasi ja loob uut elu.⁶ Iseloomu-lik on 1919. aastal kirjutatud egofuturist Igor Severjanini loomingut tutvustav artikkel (samas, 77–87): „Elada on julgus, elada on häbematus – roosieleegiline ajaleitsak on vaja tappa jämeda rahega! Seepärast elagu julm, jõhker, häbematu, ilus ja õnnelik elu!“

„Elav inimene“ vastandub Visnapuul „lohele“, mille all ta peab silmas nii pööblit kui ka kodanlikku seltskonda, kes vaba loomingut kammitseb. See kujund on ilmekalt lahti arendatud leheloos „Lohe liigutab“:

Lohe tähendab – publikum, hulk, rahvas, kraetud mehed ja pitsitetud naised, mees- ja naisühinglased, õssutajad, mees- ja naisseltslased, kohvikute krokodillid, kaamlid, hobused ja mullikad, kunstiarmasta-jad, maradöörid, liiakasuvõtjad, vargad, joodikud, idealistid, imperialistid, rõhujad, kurnajad, täheladu-jad, tantsjad[,] poesellid ja lihunikud, sõjahüääned, tohtrid, virilate ja loperguste pealuudega, professo-rid, hangeldajad, linnapead, salaja ja avalikult ja kõik ja kõik, kes valmis on kargama elava inimese kallale, et teda lõhki kiskuda. [. . .]

6 Selles kajab midagi nietzschelikku, ehk ka bergsonlikku, need nimed olid tollal moes ja käibel ka Eesti kultuurisõnas, kuigi Visnapuu ei maini neid kuskil otsesõnu. Nende hoiakute kohta tollases eesti kultuuris vt Hinrikus ja Kirikal 2024.

See lohemadu istub pehmetes buduaarides ja magab võõraste meestega perekonna sängides. See lohemadu istub kohvimajades, restoraanides, kabareedes, varieteedes, tsirkustes, teatrites ja parlamentides ning kohtukodades. See lohemadu varastab, riisub, petab, tapab, valetab, vägistab, hoorab, näljutab, kägistab, surub ja valitseb ja on aus [ilmselt tähenduses: on au sees]. See lohemadu on igal ajal valmis elava inimese kallale kargama. Elav inimene on talle põline verivaenlane, elav inimene on talle magus suutäis. (Visnapuu 1919; selle teksti konteksti vt Hennoste 2016, 293–295)

Manifestis „Vastne moment“ (kogumikus „Looming. Esimene“ 1920) jätkab Visnapuu oma elu-ülistust, liites selle taas kääriva põllurammu ning loova kriisi motiividega:

ELAGU KÕIK, MIS ON ELAV! [. . .] Elagu viha, elagu rõõm, elagu meeleheide, armastus, poliitika, naine, partei! Elagu inimene, elagu lihane inimene! [. . .] Meie hing on revolutsioneerit. Meie ei vaatle olemist enam esteedi külma üksikõikse südamega. Meie elame sooja südamega. [. . .] Maha aidroosid, sirelid ja tüümiad! Elagu värske sõnnik! [. . .] oleme vihkamiseni tüdinud endisest, realismist, romantismist, sümbolismist, impressionismist. [. . .] Kaos on suur. Asjad kaovad sellesse. Et neid kaosest paeluta ja päikse valgelle tuua, on tarvis jälle vägevast paatost, mis neid võitvana hüüaks nimepidi, mis neid fikseeriks ja ümber looks, et nad üksikuna püsiksid ja kaosesse tagasi ei vaoks. (Visnapuu 2018, 93–95)

Iseäranis huvitav on 1919. aastal ringreisil peetud kõne „Vabastuse sõda ja looming“ (ilmunud samuti „Looming. Esimene“, 1920), kus on omavahel suhestatud avantgardistlik uute vormide otsing, rahvuslus, tõuideooloogia ja vasakpoolne revolutsioonilisus: „[. . .] see vorm, millesse meie rahva loomejõud oli kokku surut, oli vastavalle sisule väike. Emb-kumb, kas pidi purunema vorm või kõdunema sisu. [. . .] Looming on tingit oma lõpulisloplikkuse kogu rahvast ja on oman sügavussügavusen teatava tõu salapärase jõudude avaldus“ (Visnapuu 2018, 100). Edasises arutluses väidab Visnapuu, et loominguks on tarvis kaht vabadust: rahva vabadus ja indiviidi vabadus, seega vajalikud on nii rahvuslik iseseisvus kui ka revolutsioon:

Heitlus isiku vabastamise pärast on heitlus loomingu vabaduse pärast, sen suhten langevad revolutsioonilise intelligentsi ja proletariaadi ning kirjanikkude-kunstnikkude teed ühte ja nad käivad seda sõbralikult käsi-käen, kuni revolutsioonilise proletariaadi võitlus mitte *vulgu*s'e mässuks ei osutu, siis lähevad nende teed halastamatult lahku. (samas, 101–102)⁷

⁷ See revolutsioonilisuse ning massi paratamatu ühendus ning sellest tekkiv ebamugavustunne individualistlikus revolutsioonilises poedis on ka Barbaruse ja Semperi teema, vt Pilv 2024, 147.

Muuhulgas teeb Visnapuu siin Marinetti ja tegelikkust otseselt muuta püüdva kunsti suhtes distantseeruva žesti – avangardi konsekventsid hakkavad Vene enamliku revolutsiooni näitel juba aimduma: „Niisugustel [kriisi]aegadel on seisnud Marinetti kesk Rooma foorumit, ülestõstet vasar peon, et purusta. [. . .] Kuid võtkem jäädavalt tunnista. Kunst on omaette. Iga välispidine vahend on meeletus. Millest futuristid sümboliseerivad rääkisid, ärgu seda teostagu klassibarbared ainen“ (samas, 104). Sellele sekundeerivad mõtted sellest, kuidas vabale loomingule on kahjulik nii bolševike püüe kunsti ideoloogiliselt angažeerida kui ka kodanluse majanduslik surve kunstile, ehk siis – vaba turg. See võib meenutada sõdadevahelisel ajal Euroopas levinud „kolmanda positsiooni“ ideed, mis leidis oma väljenduse nt nii Mussolini kui ka palju pehmemas Pätsi režiimis. See paralleel võib näida suvaline, kuid tegelikult väljendab Visnapuu siin just nimelt neid otsinguraskusi, mis tekkisid tollal kodanusekriitilise hoiakuga inimestel, kes ei soovinud minna kaasa vasakpoolse klassivõitlusliku positsiooniga. Pidagem meeles, et Visnapuu ei kõnele siin lihtsalt mugavast loomevabadusest, vaid ta esindab ühtlasi ka futuristlikku hoiakut, mille kohaselt kunst on revolutsiooniline ühiskonna teisendamise vahend – nii et selles kirjakohas ilmneb sisemine vastuolu utopismi ideaalide ning nende aktualiseerumise vahel, vastuolu, millesse ei saa konkreetsetes inimkäitumises püsima jääda ja mis tuleb lahendada ühele või teisele poole kalduva otsusega. Visnapuu kõne on peetud selle valiku eelsest positsioonist.

Visnapuu lõpetab oma kõne üleskutsega: „Vaba loomingu nimel. Lehviku uhkelt teie päade üle isiku vabaduse verine revolutsiooni lipp, leviku uhkelt rahva iseseisvuse sinimustvalge lipp. [. . .] On need kaks lippu teie üle – siis on võimalik suur ja püha looming“ (samas, 105).

See Vabadussõja ja revolutsiooni hõõguses peetud kõne on mingis mõttes sõlm-punkt. Juba mõni aasta hiljem toimub selge distantseerumine „verisest lipust“, Tarapita osutub Visnapuu jaoks liiga vasakpoolseks (aga võib-olla ka lihtsalt liiga ühemõtteliselt poliitiliseks?). Mingeid poliitilisi ja esteetilisi hoiakuid ühendavaid kirgi võib veel näha 1922. aasta poleemikates, kus vastamisi on Tarapita kesksed kujud Barbarus ja Semper ning teisalt Visnapuu ja tema sekundant August Gailit. Visnapuu poolt on selle selgeim väljendus Päevalehes ilmunud „Meie kirjanduslik homme ja ülehomme“ (samas, 130–137), kus ta sedastab taas kord eesti kirjanduse kriisi, milles peituvad loovad alged, aga mille lahendus ei ole nii pealiskaudne, kui Tarapita seda näib arvavat. Euroopalikkuse aeg on möödas, arvab Visnapuu, nüüd saabub uus ajajärk, mis sünnitab korraga nii rahvusliku kui üldinimliku kirjanduse: „See kirjandus peab avama eesti kirjanduse suurprobleemid, mis on tingitud rassist [. . .] mitte euroopaliste mustrite järelejoonistamine ei huvita muid ega meid, vaid oma mustrite leidmine [. . .] peame kuulutama oma tõu alateadvuses meie tunnete sala kõnelevat häält“ (samas, 133).

Visnapuu tunnistas, et esialgu võib see kirjandus publikule väga võõras ja uudne tunduda. Visnapuu on teravalt kriitiline nooreestlaste kirjanduskäsituse suhtes:

Nende vanade härrade sugupõlv on see kuulus epigoonide sugupõlv, kes [. . .] on opositsioonile kihutand uue sugupõlve rahvuslike ainete vastu. [. . .] Nemad on just olnud need meeletud, kes kevadise õitsemise ajal on õunu nõudnud, ning seda mitte leides on nad katsunud maha lõigata oma vihas oksad ühes õitega. (Visnapuu 2018, 134)

Ainsana erineb neist nooreestlastest Jaan Oks, kes „seisab kindlalt, jalad vastu oma kodumaa pinda“ – teda pakub Visnapuu „homse proosa“ lähtekohaks (samas, 135).

Seejärel ühiskondlik ja kultuuriline kliima stabiliseerub ning Visnapuu kui avalik ideoloog kaob mõneks ajaks, tema peamiseks väljundiks saab luule ja kirjanduskriitika.

1930. aastail muutuvad ajad taas ärevaks ning see äratub uuesti ka Visnapuu utopismi. Visnapuu oli kuigivõrd lähedane vapside ehk Vabadussõjalaste Keskliiduga. See ei olnud otseselt fašistlik organisatsioon, kuid sarnanes teiste tollaste autoritaristlik-rahvuslike populistlike liikumistega Euroopas, mis olid kriitilised jõuetuna tajutud kodanliku demokraatia suhtes, said lisajõudu hiljutise majandussurutise pingetest ning olid eriliselt vastalised vasakpoolsete liikumiste suhtes. Ka Eestis vapside populaarsus üha kasvas, nii et 1933. aasta referendumil võeti vastu vapside välja pakutud uus põhiseadus, mis kehtestanuks senisest autoritaarsema korra. Kartes, et vapsid võidavad ka 1934. aasta kevadel toimuma pidanud riigivanema valimised, kehtestas Konstantin Päts – vapside endi põhiseaduse sätteid enda kui hetkel ametis oleva riigivanema kohta osavalt ära kasutades – erakorralise seisukorra ning kehtestas nn vaikiva ajastu, mis tasalülitas suure hulga demokraatlike institutsioone. Vapsid keelustati ning nende juhtkujude üle mõisteti väidetava riigipöördekatse eest kohut. Iseene-
sest võttis Pätsi režiim omajagu üle vapside vaateist riigikorralduse osas (skepsis erakondliku demokraatia osas, tugev juht, ühiskonna korraldamine korporatistlikel alustel, rahvusliku ühtsuse ideoloogia), kuid polnud oma stiililt nii agressiivne.

Henrik Visnapuu polnud ise vapside liidu liige, kuid ta oli Sakala korporatsiooni liige, kuhu kuulusid ka mitmed vapside juhtkujud (liikumine oli algselt Vabadussõjas osalenud sõjaväelaste organisatsioon ja Sakala side kaitseväega on alati olnud tugev). 1934, napilt enne Pätsi riigipööret, hakkab Visnapuu tegema kaastööd vapside häälkandjale Võitlus, kirjutades vajadusest rahvuse vaimse uuestisünni järele (vt nt Visnapuu 2018, 347–353). Kuid tolle aja olulisim ja manifestatiivsem tekst „Loov rahvuslus“ ilmus 1934 Sakala korporatsiooni koguteoses. Vaadeldgem seda lähemalt.

Visnapuu arvates on rahvusluse mõiste diskrediteeritud, sest selle loosungi all on aetud musta äri. Seepärast tuleb rahvuslus ümber mõtestada ja mängu tulevad looming ja loovuse mõisted. Visnapuu arvates:

[. . .] iga tõise ja isikupärase suure talendi looming on rahvuslik ega võigi olla muud. Lisame siia kohe juurde, et see looming on rahvuslik ainult siis, kui ta on teadlik oma rassist ja jälgendamatu.⁸ [. . .] Kellel absoluutselt puudub rahvustunne, see on rahvuspime ja seda ei saa aidata kõige paremal juhulgi, nagu ei saa aidata pimedat päikese nägemisel. On ju ka värvipimedaid, kelle jaoks pole näiteks kollast või sinist värvi. Kuid me ei räägi neist. Me kõneleme normaalseist inimesist. (Visnapuu 2018, 340)

Visnapuu sõnul on rahvustunne tavaliselt alateadlik ja tõuseb pinnale ainult suurte kriisiaegadel, nagu oli näiteks Vabadussõda.

Visnapuu eristab kaht rahvuslust: „eeskavaline“, s.t programmiline rahvuslus ja loov rahvuslus, „rahvuslus olemuselt“. Nagu ta kirjutab, hoiavad noored rahvused tavaliselt programmilise rahvusluse poole; selle juures on mitmeid ohte: et võetakse üle teiste rahvuste valmismudeleid ja vorme, või suurrahvaste puhul, et rahvus võib muutuda agressiivseks ja ekspansionistlikuks. Väikerahva puhul on oht pigem selles, et rahvustundeid kasutatakse ära kitsama grupi majanduspoliitilistes huvides (see on seesama Lohe, kellest avangardist Visnapuu kirjutas 1919. aastal). Pääseteeks sellest ongi loov rahvuslus: „Suurrahvastele võimaliku ekspansiooni vastu seame ekspansiooni töös ja loomingus, töös ja loomingus oma rahvastiku karakteri kujundamise“⁹ (samas, 343).

Loov rahvuslus pole vastuolus „inimsuse aatega“, ta pole ka seotud poliitilise ega sotsiaalse korraga. Loov rahvuslus võib teostuda isegi kommunistlikus ühiskonnas – tarvitseb vaadata, kuidas Nõukogude Liidus on rahvuslus loov jõud, mis hoiab liiduvabariike omavahelises terves konkurentsisis (Visnapuu toob näited, kuidas Armeenia ja Gruusia võistlevad esikoha eest jõukuses ja kuidas Nõukogude Liidu parim teater on Gruusia rahvusteater).

Oluline on Visnapuu arvates aru saada, et eesti rahvus pole sugugi valmis, tal pole välja kujunenud karakterit – see tuleb alles luua. „Me tunneme end täisealistena, kanname prantsuse natsiooni lõuahabet, kuid oleme natsiooniks alles kujunemas ja käärimas. Vale momendi-hinnang on toonud selle lõhe ja isoleerituse, mis valitseb vaimu-

8 Tuleb märkida, et rass/tõug tähendas tollal natuke midagi muud kui tänapäeval, põhimõtteliselt seda, mida tänapäeval võiks nimetada (etniliseks) kultuuriks, ainult et seda peeti „looduslikult“ tingituks (see viimane viiski muidugi ka selle vaateviisi traagiliste tüsistusteni, kus rassi mõiste füsiologiseeriti üleni, eriti drastiliselt Saksamaal). Nii et Visnapuu ei pea siin ega varasemates tõust rääkivates kirjakohtades silmas „valget meest“ vms, vaid eestlasi kui „loodusliku liiki“ (Vt selle vaateviisi esilekerkimise kohta nt Banton 1998, 44–80, kus näidatakse, kuidas 19. sajandi alguses tekkinud Cuvier’ teooria rassist kui inimese kultuurilis-bioloogilisest tüübist tõi kaasa üle sajandi kestnud mõju antropoloogilisele ja etnoloogilisele mõtteviisile, kus inimese kultuurilisi eripärasid püüti seletada nende füüsiliste eripäradega, s.t geograafilise keskkonna ja bioloogiliste variatsioonidega; ühest küljest tõi see tollasele kultuuriuurimisele loodusteadusliku ranguse ilme, teisalt muidugi võimaldas ka rassismi teaduseilmelist põhjendamist.)

9 Siin muidugi võib kuulda kajamas Jakob Hurdalt pärit üleskutset saada „suureks vaimult“. Hurt on oma mõttekäigus samuti üsna julge, võiks isegi öelda, et oma aja kohta futuristlik ja utopistlik: ta ei pea silmas mitte ainult eestlaste hariduse ja kultuuri taseme tõstmist, vaid peab võimalikuks eestlaste kultuurilist domineerimist teiste rahvaste üle, tuues näiteks vanade kreeklaste kultuurilise domineerimise Rooma riigis ja hellenistlikul ajastul (Hurt 2012, 335–337).

inimeste väikese pere ja rahvahulkade vahel“ (samas, 344). Nagu näha, on Visnapuu endise *vulgu*’e-kartuse asemel hakanud nüüd massidest kõnelema. Me võime siin kuulda Visnapuu futuristliku perioodi reminiscentse, taas käärimise kujundi kaudu esitatud taju kriisist, mis peaks tooma uue kultuuri. Mõistagi on see uus rahvuslus klassideülene, nagu oli seda ka 1919. aasta kõnes esile manatud utoopia.

Juba üsna futuristlikult kõlab see, et „[. . .] loova rahvuskultuuri peamine ülesanne [on] [. . .] rahvusliku vormi leiutamine“ (samas, 345). Just leiutamine, mitte taastamine või puhastamine. Rahvus asub tulevikus, mitte minevikus. Visnapuu eristab selgelt iganenud „vanarahvuslased“ ning leiutamisaltid „noorrahvuslased“. Leiutada tuleb aga vorm, ning see on juba olemuselt esteetilis-poeetiline tegevus.

Siinkohal teen veel korra kõrvalepõike Hewitti Marinetti-käsitluse juurde:

Perverssel moel pole avangardis ajalugu mitte surnud ega lõpukorral, ta on lihtsalt „aegunud“ – ajaloolises mõttes. „Aeg ja Ruum surid eile,“ kuulutab Marinetti. [. . .] Isegi oma lepitust otsivas teoses „Futurismo e Fascismo“ [„Futurism ja fašism“, 1924] ütleb Marinetti: „Jah! Jah! Me peame edasi marssima ja mitte degenereeruma oma pühades püüdlustes. Kutsugem Itaalia noorust (kes on juba ette valmistunud ja valmis nii lihaste kui ka vaimu poolest) üles Itaalia Impeeriumi vallutamisetekke! See saab olema ja peab olema just Itaalia, sest Rooma Impeerium oleks restauratsioon või plagiaat“ [. . .] Modernistlik veendumus uudsuses, esteetilises uuenduses paneb Marinettit ajalugu ümber mõtestama spetsiifiliselt tekstuaalsetes terminites: plagiaadina. (Hewitt 1993, 80, 100)

Hewitti käsitluse järgi on avangardismile üldisemalt omane jälestus plagiaadi suhtes, ning me võime seda jälestust tabada ka Visnapuu „noorrahvusluses“.

Tähelepanuväärne on muuseas, et Visnapuu loova rahvusluse printsiibiks on „sisult üldinimlik, vormilt rahvuslik“ – see meenutab vägagi Nõukogude kultuuri printsiipi „sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik“. Nõukogude vormel on otseselt pärit vene avangardistide poeetilistest otsingutest (sellest vt põhjalikumalt Pilv 2025, 180–182).

Visnapuu ei konkretiseeri oma ideid näidetega, see on puhas teooria – või ka, nagu juba algupoole öeldud, see on poeesia. Kuid ma arvan, et siin on näha selge avangardistlik hoiak: rahvus on põhimõtteliselt miski, mis tuleb luua, leiutada, s.t ta on kunstiteos. Ja ühtlasi tuletagem meelde, et rahvus oli oluline mõiste juba Visnapuu futuristlikes programmtekstides, ja samuti käärimiste kaudu end taasloova elu kontseptsioon, mis nüüdki läbi kumab.

Vapside liikumine keelustati üsna varsti, nii et meil pole võimalik teada, kas Visnapuu ideedel olnuks mõju vapside edasisele ideoloogiale. Kuid juba aasta hiljem sai Visnapuu Riikliku Propaganda Talituse kultuurinõunikuks ning seejärel Pätsi ametlikku liini järgiva kirjandusajakirja Varamu tegevtoimetajaks (samal ajal kui Looming säilitas sõltumatu liini Semperi toimetamise all). Visnapuu etableerumine oli tollal nii reljeef-

ne, et isegi tema hea sõber ja Sakala kaasvend kirjanduskriitik Rasmus Kangro-Pool kirjutas talle avaliku kirja, kus süüdistas teda elu reetmises ja jäiga ideoloogia loosungite järgimises (Kangro-Pool 1937).¹⁰

Niisiis, olen püüdnud visandada Visnapuu puhul samalaadset kaart nagu oma eelmistes artiklites Barbaruse ja Semperi puhul – estetistlikult pinnalt lähtunud avangardist, kellest sai ideoloogiline figuur ja kes ehk nägi poliitilises režiimis võimalust oma esteetilis-utopistlike ideaalide teostamiseks. Barbaruse ja Semperi puhul võib rääkida läbikukkumisest, Visnapuu puhul jäi see areng katki, sest Pätsi Eesti Vabariik jäi pooleli ning Visnapuu oli sunnitud minema eksiili – kus ta küll samuti tegi olulisi kultuuri- poliitilisi sõnavõtte, kuid need olid juba paguluses ellujäämise juhised. Kuid meenutagem artikli alguses tsiteeritud Hewittit: mingis mõttes on utopistliku estetismi ja avangardismi olemuslik saatus alati läbi kukkuda – realiseeruda ja seejärel laguneda, realiseeruda lagunemisenä. Võimalik, et Kangro-Pooli avalik kiri Visnapuule märgib sümboolselt Visnapuu kui dekadendi ja avangardisti realiseerumist ja lõppu.

Artikkel on valminud Eesti Teadusagentuuri grandil PRG1667 „Tsiviiseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ toetusel.

Allikad

Banton, Michael. 1998. *Racial Theories. Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barbarus, Johannes. 1922. „Looming ja aeg.“ – *Tarapita* 6: 169–173.

Barbarus, Johannes ja Johannes Semper. 2020. *Euroopa, esteedid ja elulähedus. Semperi ja Barbaruse kirjavahetus 1911–1940*. Kahes köites. Koostanud Paul Rummo; toimetanud ja kommenteerinud Paul Rummo, Abel Nagelmaa, Tiina Saluvere ja Ülo Treikelder. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.

Calinescu, Mihai. 1987. *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism*. Durham: Duke University Press.

Denisoff, Dennis. 2007. „Decadence and Aestheticism.“ – *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, toimetanud Gail Marshall, 31–52. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/ccol9780521850636.003>.

Groys, Boris. 2019. *Stalinismi totaalne kunstiteos*. Bibliotheca controversiarum. Tõlkinud Kajar Pruul. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

Hennoste, Tiit. 2016. *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I*. Heuremata. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

¹⁰ Sellele järgnes Kangro-Pooli ajutine arreteerimine poliitilise politsei poolt, kuigi ilmselt mitte Visnapuu initsiatiivil – juhtumist ja Semperi suhtumisest sellesse vt Barbarus ja Semper 2020, 1014–1015.

Hewitt, Andrew. 1993. *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics and Avant-Garde*. Stanford: Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9781503622128>.

———. 2005. *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822386582>.

Hinrikus, Mirjam ja Merlin Kirikal. 2024. „Dekadents ja elu. Nietzsche-lik-bergsonlik liikumise ning voolamise esteetika Tammsaare ja Semperi varases proosas.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 108–143. <https://doi.org/10.54013/kk794a6>.

Hurt, Jakob. 2012. „Meie koolitatud ja haritud meestest.“ – *Keelemees*. Eesti Mõttelugu 107. Koostanud Jaak Peebo ja Hando Runnel, 323–340. Tartu: Ilmamaa.

Kangro-Pool, Rasmus. 1937. „Kiri Henrik Visnapuule.“ – *Nädal Pildis*, nr 18, 423–426.

Kruus, Rein. 1983. „Remizov, Kussikov, Pilnjak ja teised.“ – *Keel ja Kirjandus* 26 (6): 309–310.

Kuehnelt-Leddihn, Erik von. 2004. *Demokraatia analüüs*. Tõlkinud Andro Kitus. Tartu: EYS Veljesto Kirjastus.

Luks, Leo. 2023. „Dekadentsi mõiste tähendus ja kontekst Friedrich Nietzsche filosoofias.“ – *Tuna. Ajalookultuuri ajakiri* 3: 113–138.

Lyytikäinen, Pirjo, Riika Rossi, Viola Parente-Čapková ja Mirjam Hinrikus, toim. 2020. *Nordic Literature of Decadence*. New York; London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429025525>.

Pilv, Aare. 2024. „Barbarus (ja Semper) ning „modernim ahvisugu“. XX sajandi esimese poole haritlasvasakpoolsuse estetistlikust aluspõhjast.“ – *Keel ja Kirjandus* 67 (1–2): 144–157. <https://doi.org/10.54013/kk794a7>.

———. 2025. „Kuidas dekadentidest saavad propagandistid. Barbaruse ja Semperi juhtum.“ – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 34 (1–2): 168–186.

Potolsky, Matthew. 2020. „Decadence and Politics.“ – *Decadence. A Literary History*, toimetanud Alex Murray, 152–166. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108640527.009>.

Salaris, Claudia. 2015. *Futurismi nel mondo. Futurisms in the World*. Roma; Pistoia: Fondazione Echaurren Salaris; Gli Ori.

Visnapuu, Henrik. 1919. „Lohe liigutab.“ – *Vaba Maa*, 8. detsember.

———. 2018. *Millal sünnib inimene*. Eesti mõttelugu 139. Koostanud Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa.

Aare Pilv – Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjandusinstituudi ja Tartu Ülikooli nooremteadur, projekti „Tsiiviliseeritud rahvuse teke: dekadents kui üleminek 1905–1940“ täitja, kelle doktoritöö tegeleb poeetiliste tehnikate ja esteetika rolliga individuaalses ja kollektiivses eneseloomes, sh ka 20. sajandi esimese poole estetistlike ja avangardistlike luuletajate (Barbarus, Semper, Visnapuu) maailmavaatelistest ja eluhoiakulistest dünaamikatega.

E-post: pilvaare[at]gmail.com

Aesthete Visnapuu and his “Creative Nationalism”

Aare Pilv

Keywords: Henrik Visnapuu, futurism, nationalism, utopianism, aestheticism, manifestos

This article belongs to the same series as the two previous articles (Pilv 2004; 2005), which examined the relationship between the aestheticist artistic stance of Johannes Barbarus and Johannes Semper and their ideologization. Here, a similar development is examined using the example of Henrik Visnapuu's manifesto texts, specifically the intertwining of futurism and nationalism in his ideas. I try to observe how the aesthetic and poetic way of thinking is important in the foundation of 20th-century utopian-totalitarian ideologies as forms of expression of modernism, and I outline this precisely through the arc of creative work and choices of individuals, not as a general speculation.

I distinguish between aestheticism and avant-gardism, which have much in common (criticism of modern capitalism, poetic innovation, etc.), but which differ in their orientation: aestheticism (and decadence as a part of it) is rather individualistic and directed towards the past or timelessness, while the avant-garde (and futurism as its core) is directed towards the future and has an egalitarian way of thinking. There is a distinction between principles; in the work of individual artists, they appear side by side. I rely on Andrew Hewitt's treatment of “Fascist Modernism”, which, in analysing the relationship between Marinetti and Italian fascism, shows that the clear opposition of aesthetics and politics is precisely an invention of aestheticism, which later led to the specific interweaving of these spheres, developing into the avant-garde. In Hewitt's view, the avant-garde brings to an end the mutual tension between the earlier decadent aestheticism and politics, so that art itself becomes the avant-garde of social and historical self-realization.

Visnapuu achieved wider recognition in 1913–14, when he published futuristic manifestos in the publications of the Moment group. It is possible that he received the initial impetus for this from Semper's introduction to Italian futurism, although in terms of form he was more based on the Russian cubo-futurists, and he also had close contact with the ego-futurist Igor Severjanin. Visnapuu also briefly collaborated with Barbarus (who was later the main representative of cubo-futurism in Estonian poetry), but their paths diverged when Tarapita's group took an unequivocally leftist line.

The “Order of Momentists” (1914) is notable for manifesting an aesthetically centred attitude to life and for seeing a viable national culture as the goal, which is born through decadent fermentation and putrefaction. In his texts from the end of the decade, Visnapuu demands an artistic revolution from the young generation, the goal of which is “a great and beautiful synthesis of national culture”. The central concept in Visnapuu's ideology is “cruel, brutal, shameless, beautiful and happy life”. Life is opposed to the “dragon” - the mob and the bourgeoisie, who fetter free creativity. The glorification of life, together with the fermenting creative crisis, also fills the manifesto “The New Moment” (1920).

The speech “The War of Liberation and Creation” (1919) is interesting; the avant-garde search for new forms, nationalism, racial ideology and left-wing revolutionism are combined; national independence is necessary for the freedom of the people, while revolution is for the freedom of the individual. Visnapuu distances himself from both the Bolsheviks' attempts at ideological control and the economic pressure of the bourgeoisie on art, and here one can sense the search for a third way that was

active in Europe at the time: how to keep criticism of the bourgeoisie separate from the left-wing position of class struggle.

In the early 1920s, Visnapuu engaged in a polemic with left-wing literati, highlighting the importance of the original racial/ethnic unconscious in the creation of national culture and rejecting the epigonism of European culture by Noor-Eesti (Young Estonia), accusing them of interrupting the natural development of culture.

Visnapuu's ideological and utopian searches revived in the early 1930s, when he began to contribute to the mouthpiece of the right-wing populist-authoritarian Vaps movement, writing about the need for the spiritual rebirth of the nation. The most central text of that time, however, is "Creative Nationalism", published in the collected works of the student corporation Sakala. In it, Visnapuu finds that nationalism has been discredited by business interests and must be creatively rethought. True creation is national, true nationalism is racial. He distinguishes between, on the one hand, programmatic nationalism, which adopts ready-made forms from the outside and is often exploited in private economic and political interests, and, on the other, creative nationalism. Creative nationalism is not tied to any political system and is above class (Visnapuu also gives examples of this from the Soviet Union), but most importantly, it consists in recognizing that the nation is not yet ready; it is still fermenting, and the national character has yet to be created; the national form has to be invented. This conception of nationalism is futurist and aesthetic. It is noteworthy that Visnapuu uses the formula "universal in content, national in form"—this is reminiscent of the main slogan of the Soviet cultural policy at the same time, which is also of avant-garde origin.

The freedom fighters (the Vaps movement) were banned, but Visnapuu became an ideologist of Konstantin Päts's authoritarian regime in 1935. Thus, Visnapuu's development can be interpreted in the spirit of Hewitt: in a sense, the inherent fate of utopian aestheticism and avant-garde is always to fail—to realize and then to disintegrate, to be realized as disintegration.

Aare Pilv is a junior researcher / PhD student at the Under and Tuglas Literature Institute of the Estonian Academy of Sciences and the University of Tartu; participates in the project *Emergence of a Civilized Nation: Decadence and Transitionality, 1905–1940*. His doctoral thesis deals with the role of poetic techniques and aesthetics in individual and collective self-poiesis, including the dynamics of the worldviews and life-attitudes of aesthetic and avant-garde poets of the first half of the 20th century (Barbarus, Semper, Visnapuu).

E-mail: pilvaare[at]gmail.com