

TALLINNA ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY
DISSERTATIONS ON HUMANITIES

23



TALLINNA ÜLIKOOL

Merle Talvik

**AJAKIRJAGRAAFIKA 1930. AASTATE EESTIS:
STEREOTÜÜBID JA IDEOLOOGIA**

TALLINN 2010

TALLINNA ÜLIKOOI
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY
DISSERTATIONS ON HUMANITIES

23

Merle Talvik

**AJAKIRJAGRAAFIKA 1930. AASTATE EESTIS:
STEREOTÜÜBID JA IDEOLOOGIA**

Tallinna Ülikooli Kunstide Instituut

Dissertatsioon on lubatud kaitsmisele 17. juunil 2010. aastal Tallinna Ülikooli humanitaar-
duste doktorinõukogu poolt teaduskraadi *doctor philosophiae* kultuuriajaloo erialal taotlemiseks.

Juhendajad:

Heie Treier, PhD, Tallinna Ülikooli Kunstide Instituudi dotsent;

Kaalu Kirme, kunstiteaduste kandidaat, Tallinna Ülikooli Kunstide Instituudi emeriitprofessor.

Oponendid:

Maarja Lõhmus, PhD, Tartu Ülikooli Ajakirjanduse ja kommunikatsiooni instituudi dotsent;

Jaak Kangilaski, kunstiteaduste kandidaat, Tartu Ülikooli Filosoofiateaduskonna emeriitprofes-
sor, Eesti Kunstiakadeemia vanemteadur.

Kaitsmine toimub 24. septembril 2010. aastal algusega kell 14.00 Tallinna Ülikoolis, ruumis
L-208, Lai tänav 13, Tallinn.

Autoriõigus: Merle Talvik, 2010

Autoriõigus: Tallinna Ülikool, 2010

ISSN 1736-3621 (trükis)

ISBN 978-9949-463-31-2 (trükis)

ISSN 1736-3667 (analüütiline ülevaade, online PDF)

ISBN 978-9949-463-32-9 (PDF, online, abstract)

ISSN 1736-5031 (dissertatsioon, online PDF)

ISBN 978-9949-463-33-6 (PDF, online)

ISBN 978-9949-463-34-3 (CD)

Tallinna Ülikool

Narva mnt 25

10120 Tallinn

www.tlu.ee

SISUKORD

EESSÕNA	11
SISSEJUHATUS	13
Uuritav periood	16
Materjal ja allikad	17
Uuringu eesmärk ja uurimisküsimused	19
Metoodika	19
Uuringu osad	22

I OSA

AJAKIRJAGRAAFIKA UURIMISE PÕHIMÕTETEST: TEOORIA JA PRAKTIKA	25
1. AJAKIRJAGRAAFIKA UURIMISOBJEKTINA	25
1.1 Ajakirjagraafika kui sotsiaalsete representatsioonide avaldumisväli	26
1.2 Funktsionaalsus ja ideoloogilisus	28
1.3 Autorlussuhete problemaatilisus	31
2. AJAKIRJAGRAAFIKA TEOREETILINE KONTSEPTUALISEERIMINE	35
2.1 Bourdieu' väljateooria ja van Dijk'i ideoloogiateooria	35
2.2 Refleksiivse uurimise kontsentiline mudel	43
2.3 Mudeli rakendamine 1930. aastate Eesti ajakirjagraafika uurimisel	45

II OSA

UURIMISPROTSESS JA SELLE TULEMUSED	47
3. PILTIDE RUUM JA SELLE STEREOTÜÜPSED ELEMENDID	47
3.1 Ornament	47
3.1.1 Nõuded ornamendile	48
3.1.2 Ajakirjades esinev ornament	49
3.2 Kiri	52
3.2.1 Nõuded kirjakujundusele	52
3.2.2 Eelistatud kirjatüübid	53
3.3 Motiiv	58
3.3.1 Loodus	59
3.3.2 Arhitektuur	59
3.3.3 Figuur ja portree	60
3.3.4 Riiklik sümbolika	63
3.3.5 Toode ja pakend	64
3.3.6 Liiklusvahend	64
3.4 Kompositsioon	65
3.4.1 Pildi ja teksti sidumine	66
3.4.2 Illustratsioon või foto?	67
3.4.3 Kompositsiooniskeemid	68
3.5 Piltide ruumist kokkuvõtvalt	69

4. AUTORITE JA KOOLKONDADE RUUM	70
4.1 Tallinna kunstnike koolkondlik eristumine	71
4.1.1 Stilisatsioon	72
4.1.2. Rahvuslikkus ja „eesti stiil“	73
4.2 Tartu kunstnike koolkondlik eristumine	77
4.2.1 Maaliline laad	77
4.2.2 Modernistlikud kompositsiooniskeemid	78
4.2.3 Tallinn ja Tartu koolkonnad kunstiväljal	80
4.3 Autodidaktid	81
4.3.1 Illustratiivsus ja detailirikas joonistus	82
4.3.2 Autodidaktid kunstiväljal	83
4.4 Koolkondadest kokkuvõtvalt	84
5. SOTSIAALSE RUUMI DIMENSIOONID	86
5.1 Elumaailma taastootmine teemades ja motiivides	87
5.1.1 Elulaadilised pürgimused	87
5.1.2 Eesmärgistatud lokaalsus	94

III OSA

DISKUSSIOON JA JÄRELDUSED	99
6. DISKUSSIOON	99
6.1 Milles avaldus funktsionaalsus	100
6.2 Stereotüüpide konstrueerimise nähtamatud hoovad	102
6.2.1 Parema elu ihalus	104
6.2.2 Lokaalsus kui ideoloogia	107
6.2.3 Ühiskonna makrotasand	110
6.4 Kunstikõrgkoolide sotsiaalne ja kultuuriline kapital	113
6.4.1 Rudolf Parise ja ajakirja Varamu juhtum	118
7. KOKKUVÕTE	121
ALLIKAD JA KIRJANDUS	127
Arhiivimaterjalid	127
Käsikirjad ja suulised allikad	128
Kirjandus	128
KASUTATUD AJAKIRJADE REGISTER	140
Eesti ajakirjad	140
Valik välisajakirju	143
KASUTATUD LÜHENDID	144
MAGAZINE GRAPHICS IN ESTONIA IN THE 1930S: STEREOTYPES AND IDEOLOGY	145
Summary	145
ELULOOKIRJELDUS	155
CURRICULUM VITAE	156

LISA 1	
Ajakirjagraafika uurimise historiograafia Eestis	157
LISA 2	
EESTIKEELSE AJAKIRJANDUSE AJALOOLINE TAUST	160
Trükikojad ja ajakirjade väljaandmine Eestis aastail 1920–1940	161
Ajakirjade toimetamisest ja turundusest	165
LISA 3	
Õppesüsteemist ja graafika õpetamisest kunstikõrgkoolides 1930. aastail	171
Riigi Kunsttööstuskool	171
Kõrgem Kunstikool Pallas	175
LISA 4	
Diskussioon ornamendi ümber 1930. aastate ajakirjanduses	178
LISA 5	
Kunstnike biograafiad ja ajakirjades tehtud erialane töö	182
Riigi Kunsttööstuskooli koolkond	182
Tallinna kunstnikud väljaspool RKTki koolkonda	187
Kõrgema Kunstikooli Pallas koolkond	189
Autodidaktid	197
TALLINN UNIVERSITY. DISSERTATIONS ON HUMANITIES.	
TALLINNA ÜLIKOOI. HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID.....	202
LISA 6	
Illustratsioonid (CD)	

DISSERTANDI TEEMAKOHASED PUBLIKATSIOONID

TALVIK, M. 2008. 1930. aastate ajakirjandusgraafika autoreid II. – *Kunst.ee: Eesti kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri*, 1, *Graafilise disaini lisa* # 20, 90–94. ISSN 1406-6335.

TALVIK, M. 2007. 1930. aastate ajakirjandusgraafika autoreid. – *Kunst.ee: Eesti kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri*, 1, *Graafilise disaini lisa* # 19, 10–16. ISSN 1406-6335.

TALVIK, M. 2007. Eesti kunstnikud ajakirjandusgraafikas 1930. aastail. – *Mäetagused*, 33, 7–40. Tartu: EKM rahvausundi ja meedia töörühm, EFI. ISSN 1406-9938.

TALVIK, M. 2007. Schools of Estonian Graphic Art in Journalism in the 1930s. – *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, 34. Tartu: Folk Belief and Media Group of the Estonian Literary Museum, Estonian Institute of Folklore, 105–132. ISSN 1406-0947, e-version ISSN 1406-0949.

TALVIK, M. 2007. Sotsiaalne kontekst 1930. aastate ajakirjandusgraafikas. – M. Pulver (koost.). *Interdistsiplinaarsus sotsiaalteadustes. Eesti Sotsiaalteaduste VI Aastakonverents 4.–5. nov. 2005 Tallinna Ülikoolis. Artiklite kogumik*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 317–339. ISBN 978-9985-58-495-8.

TALVIK, M. 2006. Art deco-tyyliset aikakauslehdet Baltiassa. – *Rozentäls-Seuran Vuosikirja*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy, 35–42. ISSN 1457-2117.

TALVIK, M. 2006. Tartu koolkond ajakirjade kujundajana 1930–1940. – M. Kirme & K. Kirme (toim.). *Kultuuriloost noorteadlaste pilguga IV: Artiklite kogumik*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 62–104, ISBN-10 9985-58-447-3, ISBN-13 978-9985-58-447-7.

TALVIK, M. 2005. Art Deco in Estonian and Latvian Graphic Design Journals – *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, 30. Tartu: Folk Belief and Media Group of the Estonian Literary Museum, Estonian Institute of Folklore, 43–63. ISSN 1406-0947, e-version ISSN 1406-0949.

TALVIK, M. 2005. Riigi Kunsttööstuskooli põlvkond ajakirjade kujundajana 1930–1940. – M. Talvik & M. Kirme (toim.). *Kultuuriloost noorteadlaste pilguga III: Artiklite kogumik*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 119–148. ISBN 9985-58-374-4.

TALVIK, M. 2004. Tallinnas ilmunud ajakirjade kujunduslikust ilmest 1930. aastail. – *Vana Tallinn*, XV (XIX). Tallinn: Estopol, 220–231. ISSN 1406-5908.

TALVIK, M. 2003. Oma ja võõras eesti 1930. aastate ajakirjandusgraafikas. – A. Jürgenson (koost.). *Aeg ja lugu: Esseid eesti kultuuriloost. Scripta Ethnologica*, 5. Tallinn: Ajaloo Instituut, 90–97. ISBN 9949-10-234-0.

TALVIK, M. 2003. *Art déco* Eesti moodi 1930. aastate kultuuriajakirjades. – K. Kirme & M. Kirme (toim.). *Kultuuriloost noorteadlaste pilguga I: Artiklite kogumik*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 54–70. ISBN 9985-58-271-3.

TALVIK, M. 2002. Ajaloo- ja kultuuriajakirjad 1930. aastail. Kujunduslikust ilmest. – *Tuna: Ajalookultuuri Ajakiri*, 2, 149–156. ISSN 1406-4030.

TALVIK, M. 2001. Günther Reindorffi tegevus 1945–50 ja selle vastukajad = Activity of Günther Reindorff in 1945–1950 and its Repercussions. – K. Kirme & M. Kirme. (toim.). *Eesti kultuur 1940. aastate teisel poolel = Estonian Culture in the Second Half of the 1940s*.

ACTA Universitatis Scientiarum Socialium et Artis Educandi Tallinnensi = Tallinna Pedagoogikaülikooli toimetised, Humaniora A19. Tallinn: TPÜ kirjastus, 116–126. ISSN 1023-1064, ISBN 9985-58-189-X.

TALVIK, M. 2000. Mõningaid näiteid Eesti 1930-ndate aastate diplomite ja tunnistuste kujundusest. – *Tuna: Ajalookultuuri Ajakiri*, 3, 31–36. ISSN 1406-4030.

EESSÕNA

Käesoleva uurimuse teemaga viis mind kokku tegelemine Günther Reindorffi kujundusgraafikaga magistriõpingute raames Tallinna Ülikoolis (endises Tallinna Pedagoogikaülikoolis). Õpingute käigus sain teada, et enamuse Eesti tuntud graafikuid on märkimisväärse ja siiani avalikkusele peaaegu tundmatu osa oma töödest avaldanud ajakirjade lehekülgedel. Lisaks täheldasin, et Eesti kunstiajaloo pole leidnud käsitlemist terve põlvkond graafikuid, kelle looming piirduski peamiselt kujundusgraafikaga, mis rajas ometi aluse meie kirjakunsti ning ornamendikujunduse traditsioonidele mitmeks järgnevaks aastakümneks. Siit sai alguse huvi ning tekkis tugev missioonitunne ja soov tuua graafikute unarussejäänud looming avalikkuse ette.

Uurimuse valmimise eest olen tänu võlgu paljudele kolleegidele nii kodu- kui välismaalt. Kõigepealt tahaksin avaldada kahjuks hilinenult tänu hiljuti meie hulgast lahkunud emeriitprofessor Paul Luhtinale oma erakogu tutvustamise eest. Siiras tänu Günther Reindorffi tütrepojale Ravo Reidnale, kes on tutvustanud mulle enda ja oma ema Aleksandra Reidna erakogus asuvaid töid ning aidanud avada G. Reindorffi kunstnikuisiksuse olemust. Täna EKA graafilise disaini osakonna professor Ivar Sakki meeldiva koostöö eest. Täna ka EKM-i kirjastusosakonna juhatajat Renita Raudseppa suure hulga visuaalse materjali kättesaadavaks tegemise eest ning Salme Raunamit, tänu kellele on Oskar Raunami käsikirjad kättesaadavad kõigile soovijatele EKM-i arhiivis. Viljaka koostöö eest materjalide publitseerimisel täna Mare Kõivat, Ott Rauni ning Maris Kirmet. Täna ka Rein Loodust, kelle raamatugraafikat käsitlevad teosed ning vajalikud nõuanded on olnud mulle suureks abiks.

Tänuõnad kuuluvad Kaija Välimäkile Helsingi Ülikooli raamatukogust, professor Riitta Brusilale Lapi Ülikoolist ning Maarit Mäkeläle Helsingi Disaini ja Kunsti Ülikoolist, Riikka Pirttikangasele Balti keskusest Rozentāls-seura, Valda Vilitele ja Valdis Villerusšile Läti Kunstiakadeemiast – ilma nende abita ei oleks käesolev uurimus omandanud vormi, mis täna lugejani jõuab. Minu sügav lugupidamine kuulub Läti Kunstiakadeemia Informatsiooni Keskuse juhataja Ingrida Buranele, kes oli mulle suureks abiks Läti ajakirjagraafika uurimisel.

Eriliselt tahan tänada oma juhendajaid, kõigepealt TLÜ emeriitprofessor Kaalu Kirmet, kes on minu püüdlusi teadusradadel suunanud juba rohkem kui kümme aastat. Teiseks Heie Treierit, kes liitus professionaalsete nõuannetega alles hilja aegu. Tõlgete eest täna Heili Einastot, väärtuslike nõuannete eest Rein Rauda, Martin Ehalat, Toomas Karjahärmi, Kärt Summatavetit, Aili Vahtrapuud ja Maarja Lõhmust. Tänuõnad kuuluvad ka raamatukogude, antikvariaatide ja arhiivide personalile lahke kaasabi eest.

Lõputu tänu kuulub minu abikaasale, vanematele ja poegadele tohutu kannatlikkuse, mõistmise ja ennatsalgava toetuse eest.

SISSEJUHATUS

Kuivõrd oluliseks informatsiooniallikaks võib olla massimeedias avaldatud visuaalne materjal, näitavad Philadelphia reklaamibüroo N. W. Ayer and Son pamfletis 1926. aastal kirja pandud read: „Tuleviku ajaloolased ei pea enam lootma kasinatele muuseumikollektsioonidele ega süvenema hämaratesse arhiividokumentidesse, et rekonstrueerida tõetruud pilti 1926. aastast. Päev-päevalt talletatakse pilt meie päevist täielikult ja elavalt Ameerika ajalehtede ja ajakirjade reklaamkuulustel. Kui ka kõik teised allikad tänapäeva elu kohta kaoksid, annaks reklaam tulevastele põlvedele edasi, nii nagu meile praegu, Ameerika Elu teod, värvid, mitmekeesisuse, väärikuse ja pürgimused!.“ (Ayer 1926)

Tänapäeval mõistetakse ajakirjandusgraafikat kui ühte kujundusgraafika e graafilise disaini² alaliiki. Ajakirjandusgraafika hõlmab endas nii ajakirjade kui ka ajalehtede lehekülgedel ilmunud joonistused. Käesolevas väitekirjas uurin just ajakirjagraafikat, täpsemalt 1930. aastate ajakirjades ilmunud kunstnike autoritöid ning jätan kõrvale ajalehtedes ilmunu. Ajakirjad ilmusid võrreldes ajalehtedega harvemini, nende koostamiseks oli rohkem aega ning nii saadi pöörata rohkem tähelepanu nende illustreerimisele. Ajalehtede sisu pandi kokku kiirelt, ajaleht oli odavam ning mõeldud lühiajaliseks kasutamiseks, seetõttu ei pööratud illustreerimisele eriti tähelepanu. Ajakirjades ilmunud kunstnike tööde uurimine aitab avardada teadmisi erinevate autorite loomingust, kuid annab lisaks palju materjali inimeste igapäevaelu, nende

1. Originaalis: „Historians of the future will not have to rely on the meagre collections of museums, will not have to pore over obscure documents and ancient prints, to reconstruct a faithful picture of 1926. Day by day a picture of our time is recorded completely and vividly in the advertising in American news papers and magazines. Were all other sources of information on the life of today to fail, the advertising would reproduce for future times, as it does for our own, the action, color, variety, dignity and aspiration of the American Scene.“ (Ayer 1926)

2. Mõiste „graafiline disain“ võttis kasutusele raamatukujundaja William Addison Dwiggins 1922. aastal ajalehele „Boston Evening Transcript“ kirjutatud artiklis (Margolin 2007: 209). W. A. Dwiggins pidas ennast,struktuuraalse korra ning visuaalse vormi trükitud meediasse toojaks (Meggs 1998: xiii). Teise maailmasõja järgsel ajal võeti mõiste järk-järgult kasutusele, asendades sellised määratlused nagu „graafikakunst“, „kommertskunst“ ja „tüpograafiakunst“. 1930. aastate Eestis mõiste „graafiline disain“ kasutusel ei olnud, ajakirjagraafikast räägiti pigem kui rakendus kunsti v rakendusgraafika valdkonda kuuluvast alast, kasutati ka terminit „tarbe ja illustratsiooni graafika“ (Vestenberg 1933: 32). Kunstnikud esinesid oma sellealaste töödega ühingu RaKÜ ja Dekoor näitustel (*ibid*: 32; Kroonika 1933: 33). Käesolevas töös kasutan mõiste „graafiline disain“ asemel kitsamat mõistet „ajakirjagraafika“. Viimane hõlmab kunstnike kätega tehtud illustratsioonid ja kujundused 1930. aastate ajakirjades. Tulemus võib seejuures olla saavutatud nii graafika tehnikaid kasutades (puu- või linoollõige, vasegravüür jne) kui käsitsi joonistades (tušš, pliats). Tänapäeval liigitatakse graafika alla ka foto (nt Ljubljana rahvusvahelised graafikabiennaalidel ja Tallinna triennaalidel eksponeeritakse graafikatehnikate abil paljudatava kunstiga kõrvuti ka joonistust ja fotot). Minu käsitlus ei hõlma ajakirjade neid lehekülgi, kus tulemus saavutati vaid trükitehniliste vahendite kombineerimisega. Mõiste „graafiline disain“ hõlmaks aga ka need. „Ajakirjagraafika“ moodustab seega ühe osa ajakirja üldisemast „graafilisest disainist“. „Ajakirjagraafika“ (ingl k *magazine graphics*) on meie kunstiteaduses üsna vähe kasutatud termin, kuid vastab minu teemapäsitusele täielikult. Mõisteid „graafiline disain“ ja „kujundusgraafika“ kasutan sünonüümidenä.

maailmapildi, ühiskonnas valitseva ideoloogia³, võimu- ja majandussuhete, esteetiliste tõekspidamiste, kunstikontseptsioonide vaheldumise, ühiskonna religioossete tõekspidamiste ning rituaalide kohta.

Minu käsitus arvestab Päivi Hovi-Wasastjerna (Hovi 1990: 14) esitatud põhimõtet, mille järgi ajakirjagraafikat ei tohi vaadelda kui kujutava kunsti madaldunud jäljendust. Loomulikult on kujutav kunst ajakirjagraafikat mõjutanud, kuid ajakirjagraafika ei ole olnud ainult mõjutatav, vaid ka ise mõjutaja. Vaatlen ajakirjagraafikat sotsiaalse mikrokosmose e kultuurivälja (Bourdieu 2003: 74) kontekstis, lähtun kunstniku loova töö tulemustest konkreetse kultuurivälja struktuuris, konkreetsetes võimaluste-ruumis (Bourdieu 2003: 77). Minu töö fookuses on ajakirjades leiduvad kunstnike tööd, nendes kajastuvad stereotüüpsed motiivid ja ideoloogia. Töö uudsus seisneb seni kunstiteadlaste poolt sekundaarseks peetud materjali fookusesse tõstmises.

Ajakirja kunstniku loodud elementideks olid 1930. aastail kaas, esilehe tiitel e ajakirja pea, vinjetid, initsiaalid, vahetiitlid, reklaamleheküljed, illustratsioonid (sealhulgas moejoonised ja mustrid), karikatuurid ja koomiksid. Neist enamus on otseselt reklaami funktsioonis, et aidata kaasa ajakirja müügiedule. Kõik nimetatud elemendid määravad ajakirja esteetilise ilme ning nende olemasolu võib aidata kaasa ajakirja läbimüügile. Nii olid näiteks 1930. aastail väga oodatud Gori karikatuure (mida kaas-aegsed gorikatuurideks nimetasid; Soosaar 2003: 9) sisaldavad ajakirjad (Tänapäev, Huvitav Žurnaal, Aja-Kaja jt.).

Ajakirja esmaseks pilgupüüdjaks müügiletil on kaanekujundus, mida uurija võib tinglikult jagada eri tüüpideks. Ajakirjade kaante kohta ei ole Eestis tehtud ühtegi teaduslikku uuringut, küll aga on alates 20. sajandi keskpaigast uuritud ja liigitatud raamatukaasi. Esimesena Eesti kriitikas liigitas raamatuid nende väliskujunduse järgi 1940. aastal Paul Ambur (1940: 162), kes tõi välja 3 liiki, nimetades need plakatstiiliks, piltkujutusega kaanteks ja puht kirikaanteks. Seejuures käsitles ta „plakatlike-na“ erinevaid dekoratiivseid lahendusi, mis põhinevad värvi- ja joontemängul, „piltkaantena“ illustratiivseid lahendusi ja „puht kirikaantena“ illustratsioonita šriftilisi lahendusi, kus vajalikke efekte taotletakse vaid fooni ja kirjade kombineerimisega. Kui sama liigitust proovida rakendada 1930. aastate ajakirjade puhul, siis tuleks siia tingimata lisada ka neljas liik – fotokompositsioon e fotomontaaž, mis oli 1930. aastail küllaltki levinud.

1980. aastail on Rein Loodus (1982: 6) raamatute väliskujundust jaganud sisust lähtuvalt kolmeks põhitüübiks – informeerivaks, reklaam-propagandaliseks ja interpreteerivaks. Ka selline jaotus on üks viis kujundusi süstematiseerida, kuid enamus kujundustest ei allu siiski ei Amburi ega Looduse skeemile. Paljudel kaantel on kasutatud nii šrifti, piltkujutist kui fotot ja ei saagi öelda, et üks nendest oleks märgatavalt ülekaalus. Samamoodi võib üks kaas olla korraga nii informatiivne kui ka propagan-

3. Mõistetel „maailmapilt“ (maailmavaade) ja „ideoloogia“ on teatud kokkupuutepunkte, oluliseks erinevuseks on siiski asjaolu, et maailmapilti võib mõista nii individuaalsena kui ka paljudele indiviididele ühisena. (Lõhmus 1999: 21). Ideoloogia on Teun A. van Dijk'i (2005: 20) järgi grupi ühiste sotsiaalsete konstruktsioonide kogum. Siin ja edaspidi lähtun T. A. van Dijk'i definitsioonist.

daline. Ajakirja sisekujunduse osad (vinjetid, initsiaalid, vahetiitlid, reklaamkuulutused, illustratsioonid) aga ei allu nendele skeemidele kuigivõrd.

Nii ei olnudki mul väitekirja kirjutades toetuda ühelegi Eestis varem tehtud uurimusele (vt Lisa 1, „Ajakirjagraafika uurimise historiograafia Eestis“) –, pidin suunama pilgu piiri taha ja leidma eeskujusid sealt.

Graafilise disaini probleemistikuga tegelevad oma teaduslikes töodes informatsiooni ja massikommunikatsiooni (eriti visuaalse kommunikatsiooni) uurijad. Ka ajaloolased on oma uurimustes graafilist disaini käsitlenud. Palju on käsitletud trükinduse ja erinevate trükkimismeetodite ajalugu. Näiteks võiks tuua William M. Ivinsi („Prints and Visual Communication“, 1969), Estelle Jussimi („Visual Communication and the Graphic Arts“, 1974) ja Michael Twymani („Printing 1770–1970“, 1998), kelle uurimused kulgevad informatsiooniteoreetilisel suunal. Graafilise disaini ajalooga tegeleb Twymani kõrval ka näiteks Philip B. Meggs oma teoses „A History of Graphic Design“ (1983, 1998). Erinevalt eelpool mainitutest käsitleb Meggs oma raamatus graafilise disaini arengut kunsti algusaegadest kuni 1980. aastateni. Tema silmis on toimunud järjepidev areng Lascaux' koopamaalingutest April Greimani kaasaegsete plakatiteni. Meggsi tees on järgmine: graafiline disain (ehk visuaalne kommunikatsioon) sai alguse muinasajal ning sajandite jooksul on seda praktiseerinud kunst-käsitöölised, kirjutajad, trükkalid, kommertskunstnikud ja isegi kujutavad kunstnikud. R. Hollis („Graphic Design: A Concise History“, 2001) loeb graafilise disaini algusaastateks perioodi 1890–1914 ning alustab oma ülevaatlikku käsitlust sealt. Hollise raamat on tõlgitud ka eesti keelde („Graafiline disain: Ülevaatlik ajalugu“, 2007, tõlkija K. Kivimaa, toimetajad E. Näripea ja I. Sakk), väitekirja koostamisel kasutasin tõlgitud teost. Hollis rõhutab, et omaette elukutsena on graafiline disain eksisteerinud alates 20. sajandi keskpaigast, enne seda kasutasid reklaamitellijad ja nende agendid nn kommertskunstnike teenuseid. Nende spetsialistide hulka kuulusid kujunduskunstnikud, tüpograafid, illustraatorid, retušeerijad, kirjakunstnikud, plakatikujundajad, vahel ka kujutavkunstnikud (Hollis 2007: 11, 13).

Minu uurimus käsitleb just seda perioodi, mil graafilise disaineri elukutset polnud veel olemas. Sellepärast ongi mu uurimuse objektiks ajakirjagraafika“, mitte „graafiline disain“, kui uurin kunstnike kätega tehtud illustratsioone ja kujundusi 1930. aastate ajakirjades. Oluline on eristada mõisteid „graafiline disain“ ja „visuaalne kommunikatsioon“, millest esimene on konkreetne eriala, teine aga tähistuseks üldisele visuaalsele representatsioonile, millesse on kaasatud kõik inimesed. Visuaalne kommunikatsioon on märkimisväärselt avaram kategooria kui selle üheks osaks olev graafiline disain. Ajakirjagraafika on veelgi kitsam ala, sest sellest jäävad välja ajakirjakujunduse üldprintsüübid, küljendamine ja lehekülje liigendamine ning kõik muu, mis käsitletaval perioodil ei olnud kunstnike tööala.

Soomes on graafilise disaini valdkonnaga aktiivsemalt tegeldud alates 1990. aastast, mil Helsingis Taideteollinen Korkeakoulu väljaandena ilmus Päivi Hovi-Wasastjerna uurimus „Mainoskuva Suomessa: kehitys ja vaikutteet 1890-luvulta 1930-luvun alkuun“, milles autor pöörab tähelepanu reklaamkunsteose funktsionaalsusele. Kolm

aastat hiljem jõudis lugejani Tuula Karjalaineni uurimus „Ikuinen sunnuntai: Martta Wendelinin kuvien maailma“, milles käsitletakse soome kunstniku Martta Wendelini ajakirjades ilmunud joonistusi ja tuuakse välja joonistuste tähtsamad teemade plokid. Aastal 1994 ilmus Päivi Hovi-Wasastjerna järjekordne uurimus kaubamärkide ning aasta hiljem etikettide teemal (Hovi-Wasastjerna 1994; Hovi-Wasastjerna 1995). Soome autori L. Diaz-Kommoneni raamat „Art, Fact, and Artifact Production: Design Research and Multidisciplinary Collaboration“ (2002) on metoodiline materjal disainiga külgnevate alade uurimiseks, milles tuuakse välja kunstiteosel „oma ajas“ oleva diskursiivse „võrgustiku“, funktsiooni ja eesmärgi olulisus (Diaz-Kommonen 2002: 94–95). Soome autorite Päivi Hovi-Wasastjerna, Tuula Karjalaineni ja Lily Diaz-Kommoneni teosed on mulle käesoleva väitekirja kirjutamisel olnud kõige lähedasemaks toetuspinnaks, liiati on need autorid töötanud minuga paralleelselt.

Parimad uurimused Läti kunstiliikumiste arengust, milles pööratakse tähelepanu ka graafilisele disainile 20. sajandi I poolel, on kirjutanud M. Brancis (1994), S. Grosa (1999) ja J. Howard (2004). Valdkonna areng kulges kogu Baltikumis sarnaselt ning kultuurikontaktid olid tihedad, seega võimaldavad naabermaades tehtud uurimused tõmmata paralleele ja teha üldisi järeldusi. Siiski keskenduvad eelpool mainitud Läti autorid peamiselt juugendajastule, siinkirjutaja eesmärk on aga astuda ajas samm edasi ning võtta vaatluse alla just 1930. aastad, nn art déco ajastu kui tugevalt poliitiseeritud ajajärk Eesti kultuuris.

Uuritav periood

Uurimuses keskendun perioodile 1930–1940, lähtudes kahest asjaolust: esiteks sisulistel kaalutlustel, kuna nimetatud aastakümnel anti Eestis välja tohutul hulgal ajakirju. Teise maailmasõja eelse vabariigi aastate ajakirjandusväljaannete arvukuse absoluutseks tipuks kujunes 1933. aasta, mil eestikeelsete ajalehtede-ajakirjade koguarv jõudis peaaegu kolmesajani (Aru 2002: 47). Samuti oli just käsitletava aastakümne alguseks kujunenud Eesti kujundusgraafikas välja küllaltki kõrge tase, oli olemas arvestatav hulk kodumaise koolituse saanud professionaalseid (kujundus)graafikuid, kelle looming oli originaalne ja heatasemeline. Teiseks, seesama empiirilise materjali suur hulk piirab uuritava perioodi kümneaastaseks. Ühe doktoriväitekirja maht ei võimaldakski analüüsida rohkemat. Uurimuse kirjutamise käigus ilmnes, tõsi küll, kümnendi teise poole tööde olulisem roll käsitletava teemafookuse valguses, kuid sellele vaatamata otsustasin kaasata ka kümnendi esimese poole tööd, sest nii mõnigi iseloomulik tendents ilmnes juba enne „vaikivat ajastut“.

Materjal ja allikad

Käesoleva uurimuse raames on analüüsitud suurt hulka Eestis 1930. aastail väljaantud eestikeelseid ajakirju. Võrdlev analüüs hõlmab Läti, Soome, Lääne-Euroopa, Nõukogude Venemaa ja USA ajakirju.

Monograafialaadse uurimustöö käigus käsitleb uurija maksimaalselt mõndasada kunstnikutööd. Ajakirjagraafika uurimise puhul tulevad aga potentsiaalse uurimisobjektina kõne alla tuhanded tööd. Uurija peab seega oma käsitusobjekti täpsemalt piiritlema. Piiritluse aluseks on eelkõige uuritav periood ja jooniste funktsioon. Mida kitsamad on piirid, seda lihtsam on ainestiku valimine. Mida suurema piltide arvuga on tegemist, seda juhuslikum on pildivalik. Kui kõne all on Eesti ajakirjagraafika eelmainitud kümneaastasest perioodist, on selge, et uurija ei ole kõiki sel ajavahe-
mikul avaldatud ajakirju isegi mitte näinud ja osa neist on lõplikult hävinud. Nii ei saa ajakirjagraafika puhul täielikkuse nõuet rakendada samal viisil kui tavapärase monograafialaadse uurimuse puhul.

Oma uurimuses olen analüüsi alla võtnud ajakirjade kaaned, esilehe tiitlid e ajakirja pead, vahetiitlid, reklaamjoonised, vinjetid, initsiaalid ning illustratsioonid, mis kõik täidavad olulist rolli ajakirjade kujunduses ning annavad ühtaegu infot kunstnike isikupärase käekirja kohta. Välja on jäetud moejoonised, käsitõomustrid, mööbli jm esemete tööjoonised. Ka karikatuure ei ole eraldi käsitletud. Kuna karikatuur on eeskätt publitsistlik žanr ning tihedalt seotud oma aja päevaprobleemidega, tuleks karikatuuri vaadelda eraldi ja just poliitilises kontekstis. Niimoodi toimib E. Medijainen (1998), käsitledes Eesti sise- ja välispoliitikat läbi poliitilise satiiri. Kuna Eesti poliitilise karikatuuri areng saavutas kulminatsiooni 1920.–1930. aastatel, siis vääriks teema „Poliitiline karikatuur ajakirjades“ täiesti eraldi käsitlust.

Uurimist raskendav tegur on materjali heterogeensus. Väga olulised ja hästi jälgitavad on ajakirjagraafika puhul ajaloolised seosed, mistõttu on tähelepanu pööratud ka nendele.

Käesoleva uurimuse objektiks ongi ajakirjagraafika tema ajaloolises perspektiivis ehk tema olemus ja areng Eestis aastatel 1930–1940. Uuringu empiirilise osa moodustavad mainitud kümne aasta jooksul peamiselt Eestis välja antud eestikeelsed ajakirjad ning valikuliselt välisajakirjad (vt Kasutatud ajakirjade register). Uuringu koostamise eesmärgil vaatasin läbi 105 nimetust Eesti ajakirju ja 29 nimetust välisajakirju. Minu isiklikus, töö käigus tekkinud kogus on ligi 3000 pilti. Väitekirja koostamiseks kasutatud allikate nimekirjas on 302 ühikut (sealhulgas arhiivmaterjalid, käsikirjad ja suulised allikad ning kirjandus). Pildilisa on paigutatud väitekirja juurde kuuluvale elektroonilisele kandjale. Pildilisas (elektroonilisel kandjal) on esitatud 517 illustratsiooni 59-lt tuvastatud autorilt. Koostas autoritest biograafilise leksikoni laadse nimekirja, mis on toodud töö lisas nr 5 („Kunstnike biograafiad ja ajakirjades tehtud erialane töö“). Piltide valikul lähtusin esiteks põhimõttest, et iga autor oleks esindatud vähemalt ühe illustratsiooniga; teiseks püüdsin iga kirjeldatud nähtuse või temaatika kohta tuua piisaval hulgal illustratiivset materjali. Pildimater-

jal on trükitehniliselt erineva tasemega. Selle põhjuseks on asjaolu, et kümne aasta jooksul, mil olen materjali kogunud, on toimunud märkimisväärne nihe paljundus- ja fototehnoloogia arengus. Varem pildistatud või kopeeritud tööd on seetõttu kehvema kvaliteediga.

Uuritud Eesti ajakirjad pärinevad Tallinna ja teiste Eesti linnade raamatukogudest, eriti TLÜ Akadeemilise Raamatukogu Baltika osakonnast, samuti antikvariaatidest ning erakogudest. Uuritud Läti ajakirjad pärinevad Läti Kunstiakadeemia Informatsiooni Keskuse kogudest, valik Soome, USA ning Lääne-Euroopa ajakirju minu erakogust ning Helsingi raamatukogudest, Vene avangardistlike ajakirjade kohta annab süsteemse ülevaate Vladimir Krichevski 20-aasta pikkuse uurimistöo tulemusena ilmunud koguteos „Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917–1937“. Ajakirjade Мир Искусства ning Жарь-Птица üksikud aastakäigud on kättesaadavad TLÜ Akadeemilise Raamatukogu Baltika osakonnas. Vene 1920. ja 1930. aastate plakatite näiteid leidub Helsingi Ülikooli raamatukogus.

Olulist informatsiooni töö kirjutamiseks sain Eesti Riigiarhiivist (ERA) ja Eesti Kunstimuuseumi arhiivist, Oskar Raunami (1980–1990a; 1980–1990b) ning Julius Genssi käsikirjadest.

Ajakirjad pole käesoleva töö jaoks olulised mitte üksnes visuaalse info, vaid ka nende endi eneserefleksiooni ja -analüüsiallikatena. Ajakirjades avaldatud, nende endi sisu ja vormi arengut kirjeldavatest ülevaate tekstidest sain samuti tööks vajalikku teavet (Hamburg 1933; J. S. 1933; R. M. 1937; Urgart 1938). Materjali käesoleva uurimuse jaoks olen hankinud ka Eesti Ajaloomuuseumist, Tartu Kunstimuuseumist ning EKMi graafilise disaini kogust (EKM GD). Lisainformatsiooni ning täiendavaid materjale andsid vestlused Günther Reindorffi tütrepoja Ravo Reidna (1999), kunstnik Paul Luhteina (2001), disainerite Mart Andersoni (2005) ja Ivar Sakiga (2007).

Ajakirjades ilmunud joonised on tihti anonüümsed ning see toob kaasa atribuutsiooniprobleemid. On ju autori nimi see, mis loob suurel määral teose staatuse (Sarapik 2004: 76), tuntud autori marginaalne või ka halb teos on sageli olulisem kui tundmatu autori peateos. Anonüümne tunnus on seega teose ülim tunnustus. Trükitud raamatud ning samuti ajakirjad on õnnelikus seisus, nad on tiražeeritud – neist säilib eksemplar raamatukogus. Ka tundmatute autorite tekstid ja joonised säilivad. Signeerimisega asub autori nimi teost saatma – autori nimest saab seega teose eksistentsi üks tagatis, tema staatuse looja. Signeerimata tööd unustatakse, kunstilugude illustreerimiseks valitakse enamasti neid töid, mille autor on teada (*ibid*: 76). Ka käesoleva väitekirja puhul on analüüsiobjektiks peamiselt signeeritud tööd. Signeerimata tööde atribuueerimine oli töö teiseks etapiks materjali kogumise järel. Vajadusel kasutan näidetena ka tundmatuks jäänud autorite töid. Käsitletaval perioodil oli suur osa kunstnikke erinevate reklaamiettevõtete varjatud töötajad. Nendelt aitasid saladusloori kergitada Oskar Raunami käsikirjad (1980–1990a; 1980–1990b) ning Julius Genssi käsikirjalised „Eesti kunsti materjalid“ (1948). Minu töö üheks uudseks aspektiks seniste uurimuste kontekstis võibki tuua välja Oskar Raunami seni avaldamata käsikirjade kasutamise, mis on vajalik samm uurimisala edendamiseks.

Uuringu eesmärk ja uurimisküsimused

Töö põhiosa koosneb kahest suuremast plokist, kusjuures teine toetub esimesele. Esimene plokk („Uurimise protsess ja tulemused“) taotleb hiigelsuures empiirilises materjalis orienteerumist, süstematiseerib seda lähtudes materjalist endast.

Uurimuse eesmärkideks on:

- 1) kaardistada 1930. aastail ajakirjades esinenud kunstnike autoritööd ning tuua see osa professionaalsete ja iseõppinud kunstnike loomingust avalikkuse ette;
- 2) selgitada välja, millised stereotüüpsed lahendused domineerisid Eesti 1930. aastate ajakirjagraafikas ja kas need on võrreldavad välisnäidetega;
- 3) uurida, milline tähtsus oli ajakirjagraafika funktsionaalsusel ja kas leidub funktsioone, mis kerkisid eriliselt esile ;
- 4) uurida, millist rolli mängis kunstnike haridus ning kui suurt tähtsust võiks omistada koolide poliitilisele taustale .

Töö teine sisuline plokk („Diskussioon ja järeldused“) toetub eelnevale ja otsib vastuseid uurimise käigus üles kerkinud küsimustele ja probleemidele.

Uurimisküsimusteks on:

- 1) mil määral kerkis 1930. aastate teisel poolel ajakirjagraafika muude funktsioonide hulgas esile ideoloogiline funktsioon ja milline oli selle võimalik taustamehhanism;
- 2) millises ulatuses ja miks erinesid kunstnike tööd koolkonniti;
- 3) kuidas olid autorite koolkonnad seotud eri kunstikoolide poliitilise positsiooniga ja kuidas see positsioon mõjutas omas ajas ajakirjagraafikat;
- 4) milline oli Eesti ajakirjagraafika võrdluses välisnäidetega samast ajast, mismoodi erinesid või sarnanesid stereotüübid.

Peaaeg vajalikuks märkida, et uurin neid küsimusi visuaalsele materjalile tuginedes, lähtumata mingil perioodil nähtustele antud hinnangutest, kriitikast ja retseptioonist.

Metoodika

Metoodilisi otsustusi mõjutas töö „pioneerlik“ iseloom (vt Lisa 1, „Ajakirjagraafika uurimise historiograafia Eestis“). Et Eesti ajakirjagraafika valdkonnas on tegemist esimese ulatuslikuma kunstiajaloolise uurimusega, on ajaloolise tausta esitamine raamistikuna loomulik.

Uuritava materjali analüüsimisel kasutan kvalitatiivseid meetodeid. Esimeseks etapiks oli korduv empiiriline tutvumine materjaliga ja erinevate tööde omavahe-line võrdlemine. Vaatluse tulemusena tuvastan tööde visuaalsed tunnusjooned, esitan

nende kirjelduse ning „dekonstrueerin“ objekti osadeks. Seejuures sain inspiratsiooni alžeeria-prantsuse poststrukuralistliku filosoofi Jacques Derrida dekonstruktsiooni meetodist (Derrida 1978). Selle meetodiga otsib Derrida objektist sisemisi probleeme, mis võivad osutada alternatiivsetele tähendustele (Derrida 1978: 84). Dekonstruksioon on meetod, mis pöörab tähelepanu nii samasusele kui erinevusele. Dekonstrueerides objekti, Derrida justkui „pakib tähenduse lahti“ ülesehituslikeks elementideks.

Võttes dekonstruktsiooni meetodi kaudseks lähtekohaks, eristasin ajakirjades avaldatud piltides järgnevaid visuaalseid karakteristikuid e stereotüüpseid struktuuri-elemente: ornament, kiri, motiiv ja kujundite omavaheline seos e kompositsioon. Nimetatud elemendid võtsin aluseks piltide süstematiseerimisel. Järgmiseks etapiks oligi tööde struktuuri-elementide võrdlus. Elementide võrdluse alusel toimus ka signeerimata piltide atribuutsioon.

Võrdlemine on oluline sellepärast, et võrdluse käigus tulevad sarnasused ja erinevused selgemini esile. „Autorid, koolkonnad, ajakirjad jne eksisteerivad neid üks teisest lahutavates erinevustes ja nende erinevuste kaudu. Erineda ja tähendada on üks ja seesama,“ kirjutab Pierre Bourdieu (2003: 76). Märgid tähendavad midagi üksteisest erinedes, ja kindlasti kõik märgid, ükskõik kas kirjutatud või joonistatud, funktsioneerivad sellele printsibile vastavalt.

Piltide struktuuri-elementide erinevuste analüüsi tulemusena jõudsin järeldusele, et tööd erinevad koolkonniti.

Derrida (1982: 14–15) jõuab oma teorias erinemise ideega artefaktide⁴ tähenduseni. „Isegi kui tundub, et artefaktil ei ole tähendust või on vaid piiratud tähendus, ei saa me öelda, et tähendust pole olemas“, kirjutab Derrida (1982: 326). Olles fikseerinud peamised suunad ajakirjades avaldatud piltidel, liikusin oma analüüsiga samuti kujundite tähenduse ja konteksti uurimisele. Kujundus, mis ühendab pilti ja teksti, on multitähenduslik, st korruga võib olla tähendus paljudel elementidel. Tähendus ilmneb diskursuse kaudu (Cobley 1996: 12). Keelest erinevad kujundid, sh disain e kujundus, toimivad kui multitähenduslikud representatsioonid (Kress & Leeuwen 2001: 45–46).

Representatsioon e sotsiaalne esitus on „inimkoosluse poolt käitumise ja omavaheliste kokkupuudete tagajärjel loodud üksikasjalik ettekujutus sotsiaalsest objektist“ (Rämmel 1997: 2589). Sotsiaalne representatsioon mitte ainult ei jäljenda reaalsust, vaid ehitab üles mingit uut reaalsust. Representatsioon „on seotud arusaamise ja suhtlemise viisiga, mis loob nii reaalsuse kui tavamõtte“ (Moscovici 1984: 19). Koos indiviidide mentaalsete mudelitega on sotsiaalsed representatsioonid osa sotsiaalse struktuuri, grupi liikmelisuse ja diskursuse kognitiivsest kokkupuutepinnast (Dijk 2005: 268). Kui indiviid kõneleb või kirjutab grupi liikmena, siis hakkab

4. Artefakt – siin ja edaspidi tähenduses „kunstlikult loodud ese“.

tema liikmelisus mõjutama konteksti sotsiaalse representatsiooni kaudu, mida grupp jagab, ehk siis grupi teadmise, hoiakute ja ideoloogiate kujul (*ibid*: 268).

Sotsiaalse representatsiooni teooriat silmas pidades toon välja graafilise representeerimise iseloomulikud tunnused e stereotüübid ajakirjades avaldatud pildidel, mis lõpuks viivad gruppide (antud juhul kunstikõrgkoolide) ideoloogilise ja poliitilise tausta uurimiseni. Nii jõuan ideoloogia ja selle taastootmise diskursuse analüüsimiseni. Siin lähtun põhiliselt sotsioloog Teun A. van Dijk'i (2005) teooriast. Kuna ideoloogiat taastoodetakse suures osas massimeedia kaudu (*ibid*: 238), siis on ajakirjagraafika seos ideoloogiaga ilmne.

Kunsteose uurimisel võib lähtuda kas normatiivsest (traditsiooniline ümberjutustav, rekonstrueeriv, modernistlik kunstiajalugu, ka stiiliajalugu) või refleksiivsest (toetumine postmodernistlikule kriitilisele filosoofiale) käsitlusest. Käesoleva väitekirja kirjutamisel olen valinud viimase. Refleksiivne mõõde hõlmab küsimuse, mida me artefakti kasutades mõtleme või tunneme ning kuidas sellele tähenduse omistame (Margolin 2008: 51). Refleksiivsed parameetrid on seega piiramatud. Artefakti kasutades võib mõelda või tunda ükskõik mida, olenemata sellest, kas keskendumise selle operatiivsele väärtusele, poetilisele küljele või sotsiaalsele tähendusele (*ibid*: 53). Töö autorina positsioneerin ennast refleksiivse tõlgendaja rolli ehk analüüsin seda, mida objektis näen ja omistan sellele tähenduse vastavalt oma kogemusele ja teadmistele. Erilist tähelepanu pööran objekti sotsiaalsele tähendusele. Lähtun teadmistest, et diskursus ja ideoloogia on sotsiaalsed nähtused ning arvestan tunnetuse põimumist sotsiaalse konteksti ja ühiskonnaga.

Kuigi mu uurimus on multidistsiplinaarne, jään ikkagi eelkõige kunstiteadlaseks. Käesolevat uurimust tehes olen püüdnud distantseeruda traditsioonilisest kunstiajaloo käsitlusest, kus põhiprobleemiks on „nimetamine“ ja ajaloo rekonstrueerimine, ning haakuda kriitilise analüüsiga, mida angloameerika kunstiteaduses tuntakse alates 1970. aastatest „uue kunstiajaloo“ (*new art history*) nime all.

Jonathan Harrise (2001: 7) järgi on nn „uues kunstiajaloo“ aktsepteeritud neli meetodit:

- a) psühhoanalüüs, mis tegeleb sotsiaalse ja seksuaalse identiteediga;
- b) feministlik kriitiline analüüs, mis uurib naiste rolli ühiskonnas;
- c) kultuuriuurimuslik, poliitiline ja sotsiaalne analüüs;
- d) semiootiline ja strukturalistlik analüüs.

Mistahes visuaalselt tajutava kultuuriruumi puutuva valdkonna analüüsimine sotsiaalses ja kultuurilises kontekstis on tänapäeval aktuaalne. Oma töös analüüsin kunstnike loodud pilte ajakirjades, vaadeldes neid nende sotsiaalses kontekstis ning tuginedes Bourdieu', van Dijk'i, Derrida jt poststrukturealistide teooriatele. Seega

vastab mu töö Harrise loetelus kolmandale tüübile, tegemist on kultuuriuurimusliku ja poststrukturealistliku käsitlusega Eesti 1930. aastate ajakirjagraafikast. Ma ei vaata ideoloogiat rõhumise instrumendina, nagu see ilmneb paljude marxistlike⁵ teoreetikutite töödes, vaid eelkõige grupisisesest sidususe loojana, nagu seda teeb van Dijk (2005: 22).

Üldiste seaduspärasuste väljatoomise eesmärgil rakendan komparatiivset analüüsi (Hansen, Cottle, Negrine & Newbold 1998: 72–73), võrdlen erinevate Eesti kunstnike samaaegseid töid omavahel ning Eesti kunstnike töid Soome, Läti, USA ning Lääne-Euroopa kunstnike töödega.

Töid võrreldes selgub, et ühe kunstniku või kunstnike grupi töödes esineb mingi kindel viis asju kujutada, traditsiooniliselt on seda käsitletud kui „stiili“. Üldist jaotust „stiilide“ järgi ma oma töös ei tee, sest pean silmas asjaolu, et esiteks on „stiil“ vaid tinglik „munder“ (Gombrich 1999: 261), mille raames tegutsesid erinevate individuaalsete käekirjadega kunstnikud; ning teiseks, „stiil“ on alati mõjutatud valitseva maailmavaate, majanduslike, poliitiliste ja ideoloogiliste tingimuste poolt, milles uuritav grupp kunstnikke tegutseb (Schapiro 1994: 99). Kui ma edaspidi kasutan terminit „stiil“, siis toetun sisuliselt kunstiteadlaste Hans Beltingi (2003), Nelson Goodmani (1978) ja Janet Wolffi (1994) teooriatele. Lähtun põhimõttest, et iga „stiil“, nagu maitse-eelistus või mood, on tegelikult ühiskondlik kokkulepe. „Stiil“ tekib, kui silmaga tajutav esitusviis kohaldatakse mingile leppele (Belting 2003: 144). „Stiilid“ toetuvad materiaalsele taustale, sest kunst ei ole sõltumatu ühiskondlikust ja majanduslikust determineeritusest (Wolff 1994: 65). Semiootik A. Zemsz (1967: 59) defineerib „stiile“ kui „reeglite süsteeme, mis võimaldavad omistada tähendust taasesitatud/representeeritud ja nähtavatele sündmustele“. Nii võibki mingis „stiilis“ läbi viidud element (kiri, ornament vm) viidata mingi grupi ühisele representatsioonile. Just selles mõttes ma „stiile“ kasutangi. Omaette mõisteks kujuneb käesoleva uurimuse käigus ometi „eesti stiil“, nagu seda on varasemad kunstiteadlased (nt Sigrid Abiline) defineerinud ja määratlenud. „Eesti stiil“ on ajastule eriomane ja väärib seetõttu eraldi tähelepanu.

Uuringu osad

Väitekiri koosneb kolmest osast ja seitsmest peatükist. I osas räägin ajakirjagraafika uurimise põhimõtetest; kirjeldan ajakirjagraafikat uurimisobjektina ning tegelen uurimisprobleemi teoreetilise kontseptualiseerimisega. Lähtudes Bourdieu' (1993; 2003) väljateooriast ja van Dijk'i ideoloogiateooriast, loon oma visuaalse mudeli ajakirjagraafika uurimiseks selle sotsiaalselt konteksti arvestades. Nimetan selle ajakirjagraafika refleksiivse uurimise kontsentriiliseks mudeliks. Mudeli koostamisel on mulle eeskujuks Norman Fairclough' (1995: 59) kriitilise diskursuseanalüüsi mudel.

5. Kasutan x-tähega vormi „marxism“ kogumiku „20. sajandi mõttevoolud“ (Lipping 2009b: 537) eeskujul, soovides markeerida erinevust eelnevast nõukogudeaegsest marksistlik-leninistlikust traditsioonist.

II osas kirjeldan uurimise protsessi ja tulemusi. Empiirilise materjali struktureerimise süsteemi tuletan Bourdieu väljateooriast. Bourdieu (2003: 75–77) seostab kunstiteoseid nii ajaloolise, sotsiaalse kui ka individuaalse dimensiooniga. Nimetatud kolm dimensiooni saavad minu väitekirjas Bourdieu teooriast (2003: 72–75) lähtudes nimetused: piltide (teoste) ruum, koolkondade ja autorite ruum ning sotsiaalne ruum. Kogu materjal on süstematiseeritud vastavalt sellele. Koos moodustavad need kolm dimensiooni võimalusteruumi. „Võimalused, mida pakub ajalugu, määravad selle, mida on võimalik või võimatu ühel antud ajahetkel ühel antud väljal teha või mõelda,“ kirjutab Bourdieu (2003: 77). See tsitaat on läbivalt oluline minu töö puhul, mis vaatleb ajakirjagraafikat tema sotsiaalses kontekstis⁶. Pierre Bourdieu’ teooria, mis teeb universaalsuse tootmisest kollektiivse, karismaatilise autorist praktilise ja sotsiaalse olendi, kultuuritööstusest teatud reeglitele allutatud ettevõtmise, näib mulle realistlikum kui usk loova vaimu imelistesse väärtustesse ja puhtasse kirge puhta vormi vastu. Seepärast võtangi ta oma uurimuse üheks teoreetiliseks aluseks.

Kontsentrilise mudeli järgi „ühest ruumist teise“ liikudes analüüsin piltide stereotüüpseid struktuurielemente kolmel tasandil ning jõuan üldistuseni ajakirjagraafika iseloomulike tunnuste esinemise kohta koolkondade kaupa. Sotsiaalse ruumi dimensioone analüüsidest eristan kaht suurt elumaailma valdkonda, millega ajakirjade pildidel kujutatud teemad ja motiivid väga üldistatult suhestuvad. Nendeks on ühelt poolt elulaadilised pürgimused ja teiselt poolt eesmärgistatud lokaalsus. Kummagi eluvaldkonna kohta esitan tüüpilised teemad, millest omakorda joonistuvad välja stereotüüpsed motiivid. Lõpuks seon need teemad ja motiivid uuesti koolkondadega ning võrdlen neid välisnäidetega. Sellist „kontsentrilist“ skeemi mööda liikudes ning endale järjest uusi küsimusi esitades, avardub järjest asjaga seonduvate nähtuste ring, ilmneb probleemide erinev ulatus ja sügavus. Minu kujutlusvõime ning eelkõige analüüsitud materjal ise dikteerivad suuna, mida mööda kulgen sellel uurimisretkel meie kunstiteaduslikust mõttest seni suhteliselt puutumata alale, lootes leida vastused mind tegudele ärgitanud küsimustele.

Väitekirja III osa moodustavad diskussioon, kokkuvõte ja järeldused. Selles osas toon välja pildidel esinevad stereotüübid ja arutlen kunstikõrgkoolide poliitilise ja ideoloogilise tausta üle, vaadates koolkondi kui domineeriva positsiooni hõivamise nimel peetava võimuvõitluse osapooli.

6. Osaliselt on käesoleva uurimuse põhiseisukohad kajastatud minu eelnevalt ilmunud publikatsioonides (Talvik 2000; 2001; 2002; 2003a; 2003b; 2004; 2005a; 2005b; 2006a; 2006b; 2007a; 2007b; 2007c; 2007d, 2008). Artiklites olen tutvustanud autoreid Eesti 1930. aastate ajakirjagraafikas (Talvik 2006a; 2007a; 2007b; 2008), pööranud tähelepanu koolkondade eripärale (Talvik 2005b; 2006b; 2007c), analüüsinud *art déco* elementide kasutamist Eesti ja naabermaade ajakirjade kujunduses (Talvik 2003a; 2005a, 2006a) ning vaagitud suhteid võõraste mõjude ja kodumaise algupära vahel (Talvik 2003b). Ühe artikli olen pühendanud eraldi ajaloo- ja kultuuriajakirjade kujunduslikule ilmele (Talvik 2002) ning ühe Tallinnas väljaantud ajakirjadele (Talvik 2004). Viimatimainitud artiklid annavad mõningase ülevaate ka ajakirjade toimetajatest ja kaastöötajatest, samuti ajakirjade üldisest sisulisest suunitlusest. Artikkel „Sotsiaalne kontekst 1930. aastate ajakirjandusgraafikas“ (Talvik 2007d) tegeleb ajakirjagraafika sotsiaalse tausta ja kontekstiga.

Käesoleva uurimuse jaoks on oluline küsimus: kelle huve esindas kunstnik? Kas toimetaja huve, kes võis omakorda esindada poliitilise eliidi huve? Kui palju kasutasid pildid ajakirjandusliku manipuleerimise⁷ võtteid? Kas kunstnikud kasutasid teadlikult või mitte domineeriva ideoloogilise paradigma sümboleid? Kas on võimalik samastada ajakirjandusväljaandeid ja kunstnikke? Kas näiteks ajakiri Sõdur ilma Paul Luhtena kaanekujunduseta oleks olnud seesama ajakiri Sõdur? Kindlasti ei suuda käesolev uurimus vastata kõigile neile küsimustele, kuid kindel on see, et väljaandjad ja toimetajad määrasid ajakirjade erineva suunitluse.

Konteksti loovad ja selgitavad, aga ometi töö jaoks kahtlemata olulised peatükid esitan väitekirja lisadena. Lisa 1 annab ülevaate ajakirjagraafika uurimise historioograafiast Eestis, lisa 2 selgitab ajakirjanduse arengu tausta, lisa 3 heidab valgust õppesüsteemile ja graafika õpetamisele kunstikõrgkoolides, lisa 4 toob lugejani diskussiooni ornamenti ümber 1930. aastate ajakirjanduses. Lisa 5 võib nimetada kunstnike leksikoniks. Selles esitan biograafiad ja kunstnike ajakirjades tehtud erialase töö loetelu koos viidetega piltidele elektroonilisel kandjal (lisas 6). Kunstnike leksikoni olen koostanud suures osas arhiivimaterjalide (ERA, EKM GD), uuritud ajakirjade ja käsikirjaliste materjalide (Genss 1948; Raunam 1980–1990a; 1980–1990b) põhjal. Vaid pooled siinkäsitletud kunstnikest on mainitud EKABLis või teistes trükitud allikates (Kirme 1975; 1994; Loodus 1982; 1999; Nurk 1965; 1976; 1972; 1977; 2004 jne). Käesoleva väitekirja lisana esitatud kunstnike leksikonis võib näha abivahendit tulevastele uurijatele.

7. Ajakirjanduslik manipuleerimine tähendab inimese käsitlemist objektina, tema allutamist mõjutamisele ning vaimsele töötlemisele massikommunikatsiooni vahendusel (Lõhmus 1999: 28). Teadmised ja avaliku arvamuse tundmine, st informatsiooni omamine võib olla toimetamisel manipuleerimise vahendiks, kui ainet vaadeldakse „materjalina”, mida võib ideoloogiliselt töödelda. Üks iseloomulikke manipuleerimisvõtteid on ideoloogia(te) esitamine „antuna”, põhitõena, isegi avaliku arvamuseks. Kuidas täpselt ja kui teadlikult ning sihipäraselt nähtusi ajakirjandustoimetamisel muudetakse, on ajakirjanduse omanikest, ajakirjanduse/meedia positsioonist ja funktsioonist ühiskonnas (Lõhmus 1999: 29).

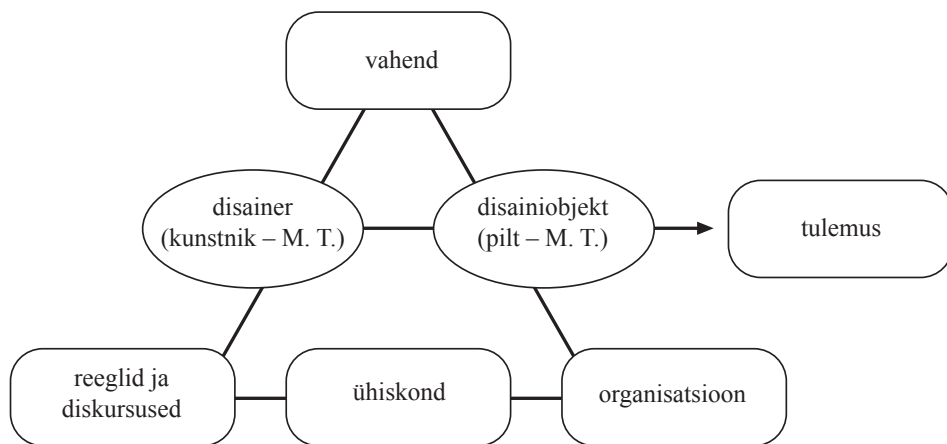
I OSA

AJAKIRJAGRAAFIKA UURIMISE PÕHIMÕTETEST: TEOORIA JA PRAKTIKA

1. AJAKIRJAGRAAFIKA UURIMISOBJEKTINA

Enne, kui asun analüüsima konkreetseid teoseid, keskendun valdkonna uurimisega kaasnevatele spetsiifilistele probleemidele, millele tähelepanu pööramata ei saa ajakirjagraafikat adekvaatselt analüüsida.

Ajakirjagraafika on disainivaldkonnaga külgnev ala⁸. Disainivaldkonnale võib läheneda tegevuspõhisest vaatenurgast. Seda suunda esindavad uurijad H. Simon (1996), A. Findeli (1998), P. Galle (1999) ja L. Díaz-Kommonen (2002). Herbert Simon (1996: 9) on defineerinud disaini kui inimtegevust, mis sisaldab eesmärgistatud käitumist kavatsusega esile kutsuda kindlaks määratud tulemusi. A. Findeli (1998: 66) mõistab disaineri tööd „sekkumisena“, mis põhjustab liikumise probleemilt selle lahenduse suunas. Seejuures avalikustab disainiprodukt midagi seda ümbritseva kaas-aegse maailma kohta. See toob esile materjali omadused ning kasutusviisi, samuti tarbimisharjumuste ja sümboolse mõtlemise omapära (Díaz-Kommonen 2002: 132). Disaineri tegevust kujutab Lily Díaz-Kommonen visuaalselt järgmise skeemi abil:



Skeem 1. Disaineri tegevuse visualiseerimine (Díaz-Kommonen 2002: 135).

8. Sissejuhatuses (lk 8) põhjendan oma teemavalikut, mis ei sisalda sõna „disain“, kuid ometi on kunstniku tegevus ajakirjandusvaldkonnas mitmeti sarnane disaineri tegevusele ühiskonna kultuuriruumis.

Disainer (kunstnik) on siin isik, kes loob disainiobjekte (pilte) selleks, et representeerida ja kontseptualiseerida. Ta loob sünteesi mitmesuguste lähtevormide põhjal ning „toodab“ visuaalse kujundi, tõlkides abstraktse idee konkreetseks. Oma teema kontekstis saan vaadelda kunstnikku kui disainerit, kes kasutab tehnilisi vm vahendeid, et luua disainiobjekt, milleks käesolevas töös on ajakirjas avaldatud pilt. Disainer e kunstnik tegutseb ühiskonnas. Teda mõjutavad reeglid ja diskursused ning organisatsioon, milles ta töötab (nt reklaamibüroo). Loomulikult on kunstnikul mingi oma arusaam sellest ühiskonnast, milles ta tegutseb, kuid tal peab ka olema arusaam või vähemasti ettekujutus tarbija arusaamast (Díaz-Kommonen 2002: 136-137). Disaineri e kunstniku tegevus sisaldab nii mõtlemist, loomist kui ka tegemist (Galle 1999: 58). Per Galle (1999: 58) järgi sisaldab disain kui tegevus endas disainitava objekti representatsiooni(-e) e sotsiaalset esitust. See tähendab, et käesoleva uurimistöö teemaks ei ole üksnes kunstniku tegevuse tulemuseks olevad pildid, vaid ka nende piltide sotsiaalne esitus e representatsioon. Seega pean ajakirjagraafika uurimisel arvestama, et pilt on mitmesuguste algallikate koosmõjul sündinud visuaalne kujund, milles me näeme ühiskonna ja selle gruppide sümboolse mõtlemise omapära.

1.1 Ajakirjagraafika kui sotsiaalsete representatsioonide avaldumisväli

Sotsiaalse representatsiooni mõiste pärineb prantsuse sotsioloog E. Durkheimilt. Sotsiaalsed või kollektiivsed representatsioonid olid tema jaoks inimeste poolt loodud kollektiivse (sotsiaalse) inimtegevuse regulaatoriteks. Šveitsi psühholoog J. Piaget kasutas representatsiooni mõistet analüüsima moraalse mõtlemise arengut ontogeneesis (Raudsepp 2002: 10). Sotsiaalpsühholoog S. Moscovici võttis representatsiooni mõiste kasutusele Piaget' eeskujul, ent kasutas seda mitte individuaalse teadvuse, vaid ühiskonna kollektiivse tavateadvuse analüüsimiseks (Moscovici & Markova, 1998: 395).

Sotsiaalsed representatsioonid koosnevad erinevatest representatiivsetest konstruktiivsetest (arusaamad, kujutlused, mõisted, väärtused, tegevusskeemid, mudelid, tähendused, kujutlused, seletused, interpretatsioonid, ideed jne). Seejuures ei ole sotsiaalne representatsioon nende konstruktiivsete amorfne kogum, vaid süsteem, millel on kindel struktuur ja funktsioneerimisviis (Raudsepp 2002: 10).

Selles võttes võib sotsiaalseid representatsioone käsitleda kui tähenduste süsteeme (vrd *cultural meaning systems*, *conceptual structures*, *interpretative schema*), mis käibivad mingis inimkoosluses ning millele toetudes konstrueerivad üksikisikud oma subjektiivsed tähenduste kompleksid (ja selle kaudu ka oma identiteedi sisu). Indiviidi jaoks on sellised tähenduste süsteemid kultuuri poolt pakutud tugi (orientiir, ressurss ja piirang) mõtlemise ja tegevuse korrastamiseks ning teiste inimestega suhtlemiseks (Raudsepp 2002: 11). Niisugusena käsitlen sotsiaalseid representatsioonide ka käesolevas töös. Kultuuri saab kirjeldada kui sotsiaalsete representatsioonide kogumit. Representatsioonid avalduvad inimeste kõnes, mõtlemises ja käitumises

(Bauer & Gaskell, 1999), aga ka kultuuriproduktides (kujundid, tekstid, diskursused jms). Sellised kultuuriproduktid on füüsilised objektid, mis jõuavad meieni, mida me saame vaadelda ja analüüsida ka ajaliselt distantsilt. Nende objektide tähendus sõltub kasutuse kontekstist ja kasutusviisist. Prantsuse filosoofi Michel Foucault' käsitluses lisandub sellele ka ajaloolise diskursuse mõiste. Foucault on öelnud, et „asjad tähendavad midagi ja on tõesed vaid spetsiifilises ajaloolises kontekstis” (Hall 1997: 46). Konteksti tähendust ja selle osa representatsioonis arendab edasi sotsioloog Teun A. van Dijk (1998, 2005), tuues diskursuseanalüüsi sisse uue arusaama ja mõiste. Tema teooria kohaselt konstrueeritakse diskursuse sees mudel sündmustest, mille kohta diskursus käib (Dijk 2005: 101). Diskursuse reeglid ja normid on sotsiaalselt ühised. Diskursuse tingimused, funktsioonid ja mõjud on samuti sotsiaalsed ning ka diskursiivne kompetentsus omandatakse sotsiaalselt (Dijk 2005: 17). Sotsiaalsed representatsioonid ühendavad endas nii grupi teadmist, grupi hoiakuid kui ka ideoloogiat (Dijk 2005: 109). Seega ei ole mingi teatud representatsiooni tõlgendamine ja mõistmine võimalik konteksti tundmata, mis omakorda tuleneb ja on mõjutatud kultuurist, milles teadetevahetus aset leiab.

Nõnda ei kasvata tähenduse tõlgendamisel oma olulisust mitte niivõrd märgisüsteem ise, vaid süsteem, milles märgisüsteem toimib ja mille võimuses on märgisüsteemi kujundada ning muuta. Me võime vaadelda ajakirjagraafikat kui märgisüsteemi, millele taga asuvad ühiskonnas tegutsevate gruppide sotsiaalsed representatsioonid e tähenduste kompleksid, mis määravad ära tingimused konkreetse artefakti loomiseks.

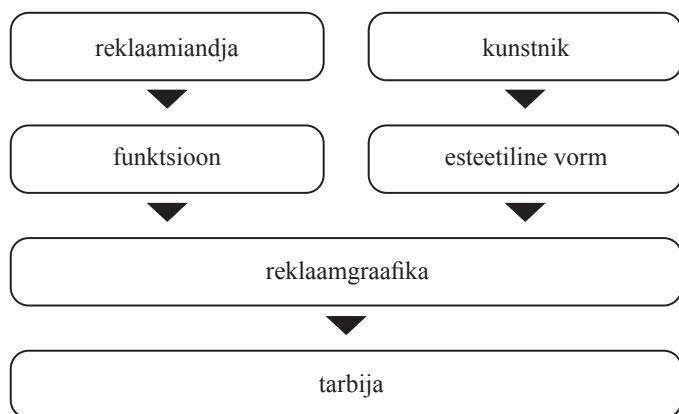
Representatsioonid ühinevad arusaamaga kausaalsusest e objekti loomise põhjustest ning toimubki reaalse artefakti loomine (Galle 1999: 58). Ajakirja juures töötav kunstnik on spetsialist, kes töötab ka metatasandil. Arvestades mõlemat, nii pildi loomingu sisu kui tellija poolt oodatavat tulemust, peab kunstnik/kujundaja tajuma kõigi protsessis osalejate ootusi. Ta peab õppima suhestuma ühiskonna reeglite ja diskursustega, samuti suutma toime tulla töö organisatoorse poolega. Ühiskonna normid ja reeglid on mõjutatud ideoloogiast. Vahendi, formaadi ja esitusviisi valik, mille kasuks kunstnik/kujundada otsustab, näitab meile ühiskonnas toimivaid tähenduste süsteeme, kuid mõjutab omakorda ka auditooriumi ning artefakti tarbijat.

1.2 Funktsionaalsus ja ideoloogilisus

Ajakirjagraafikat luuakse alati praktilisest vajadusest lähtudes ja konkreetse eesmärgiga. Ajakirjandusel kui valdkonnal tervikuna on mitmeid funktsioone. Olulisemad neist on: 1) informeerimine; 2) teabe tõlgendamine, 3) meelelahutus, 4) lugeja harimine, 5) müük (Hiebert & Gibbons 2000: 36), 6) kultuuri ja väärtuste jätkuvusele kaasaaitamine (McQuail 2000: 74). Ajakirjagraafika e ajakirjades avaldatud kunstniku loodud pilt võib aidata teksti mõista, interpreteerida, selgitada, pakkuda meelelahutust, toetada kogukonna kultuurilisi väärtusi, kuid eelkõige aitab pildi olemasolu edendada müüki, st pildidel on reklaamifunktsioon. Illustreeritud ajakirjad on atraktiivsemad ning meeldivad lugejatele rohkem kui illustreerimata ajakirjad. Seda näitavad ajakirjade tiraažid. Näiteks trükiti rohkelt illustreeritud Ajakirja Kõigile 1937. aastal 10 000, 1940. aastal juba 18 200 eksemplari. Tehnika Kõigile oli populaarteaduslik (väheste illustatsioonidega) ajakiri, tema tiraaž 1940. aastal oli 6 000 eksemplari.

Reklaami eesmärgil tehtud pildi puhul võib täheldada just sellele iseloomulikke jooni. Soome reklaamgraafika uurija Päivi Hovi-Wasastjerna (Hovi 1990: 14) on toonud välja erinevusi, mis eristavad reklaamifunktsiooniga graafikat kujutava kunsti teoseist. Kujutaval kunstil ja kommertskunstil on nii ühiseid kui erinevaid jooni. Kujutava kunsti funktsiooniks võib pidada esteetilist, religioosset vms elamus. Prantsuse filosoof Pierre Bourdieu (1993: 15) eristab samuti piiratud produktsiooniga kunsti (nt kujutav kunst) ning massproduktsioonilist kunsti (nt kommertskunst). Piiratud produktsiooniga kunsti tehakse suures osas teiste autorite ja muude erialainimeste jaoks, see asub muuseumides, galeriides, raamatukogudes, seda käsitletakse kooliprogrammides, sellest tõusev kasu on suuresti sümboolne (sümboolne kapital). Massproduktsioonilise kunsti alla liigitab Bourdieu televisiooni, enamuse filmikunstist, raadio, laiatarbekirjanduse. Loomulikult kuulub siia sfääri ka ajakirjagraafika. See valdkond moodustab enamuse komplekssest kultuuritööstusest ning siin on majanduslikul kapitalil suurem roll (Bourdieu 1993: 40-41).

Kommertskunstile seab eesmärgid ärimehhanism (eelkõige tellija). Kunstnik annab ideele esteetilise vormi. Kunstnik peab lähtuma funktsioonist ja tema esteetilised püüdlused on allutatud funktsioonile. Funktsiooni põhjal saab liigitada suure osa ajakirjagraafikast reklaamgraafika alla. Reklaamgraafikal on oma eesmärk ja tema otstarve on eelnevalt täpselt kindlaks määratud. Käesoleva uurimuse jaoks on oluline reklaamgraafika kahetine loomus. Reklaam on alati suunatud, tarbijad on selle potentsiaalne vastuvõtjaskond, kuid laiemalt võib rääkida reklaamgraafika kasutajatest, sest vastuvõtjateks on teisi rühmi kui tegelikud tarbijad. Sihtfunktsioon on antud juhul müügi edendamine, turundus. Reklaamgraafika puhul on huvitav vaadata, kui võrd on sõltuvussuhe mõjutanud lõpptulemust. Reklaamgraafika funktsionaalset sidusust on Päivi Hovi-Wasastjerna (Hovi 1990: 15) ilmestanud juuresoleva skeemi abil.



Skeem 2. Reklaamgraafika funktsionaalne sidusus (Hovi 1990: 15).

Skeem näitlikustab reklaamgraafika kahetisust. Kunstnik annab reklaamile esteetilise vormi ning tellija e reklaamiandja määrab funktsiooni. Reklaamgraafikal on sihtfunktsioon olemas juba kavandijärgus. Ülesande kaudu on reklaamgraafika suunatud kasutajale (vastuvõtjale, potentsiaalsele tarbijale). Reklaamiandja seisukohalt on tegemist sihtgrupiga. Seega tuleb reklaamgraafika uurimisel tähelepanu pöörata nii sihtfunktsioonile kui ka esteetilisele vormile. Nende tegurite vastastikust mõju ei tohi unustada.

1930. aastail saab ajakirjas ilmunud piltidest turunduse tähtis osa. “Ajakirjal meediakanalina on suur eelis teiste kanalite ees, kuna kallis läikpaber, erksad värvid, lühike ja konkreetne suur šrift ning võimukas kaanefoto tõmbavad edukalt ostjate tähelepanu,” kirjutab Chicago fotograaf Matt Siber (2005: 8). Need eelised annavad võimaluse kommunikeeruda suure hulga publikuga, nende keel on suures osas visuaalne ja ikonograafiline. 1930. aastate Eesti ajakirjadele olid seatud kaunid eesmärgid positiivselt mõtleva ja riigitruu kodaniku kujundamisest, mis pidi kokkuvõttes parandama kogu ühiskonna elamiskultuuri ja elukvaliteeti, mis omakorda võimaldas rohkem tarbida. Selle eesmärgi teenistusse oli tihti rakendatud ajakirjade visuaalne keel. Kunstniku individuaalne panus oli allutatud reklaamifunktsioonile.

Tähelepanuväärne on ka see, et kommertskunst (sealhulgas ajakirjagraafika) laenab sageli vorme kujutatavalt kunstilt, seega toimub teatud tingimustes ühtesulandumine kujutava kunstiga, kommertskunst muutumine üheks visuaalsetest kunstidest. Protsess on sageli kahe-suunaline – Läänes on kasutatud kommertskunstis „tainana“ avangardkunst loomisel (nt sürrealistide kollaažid kaubamaja kataloogidest). Krista Kodres (1996: 27) on näidanud, kuidas ajaloolisi vorme muudetakse või seotakse modernse vormiga, luues „vanadest“ uusi kooslusi, saades nii uusi unikaalseid kunstiobjekte, millele kaasaja kontekst veel oma tähendusvarjundi lisab. Oluline on eseme kui

müügiobjekti loogika, kuid ese või pilt võib kasulik olla ka mitte ainult utilitaarses mõttes, vaid tema funktsiooniks võib olla näiteks esinduslikkus, mida me näeme ka 1930. aastate Eesti ajakirjagraafika puhul. Kodres (1996: 28) nimetab seda suhtlust kunstniku ja tarbija vahel funktsiooni-dialoogiks.

Erinevate meediateoreetikute (Hansen *et al* 1998: 189–222; Hiebert & Gibbons 2000: 22–40; McQuail 2000: 71–82; Diaz-Kommonen 2002: 22–46) kirjutistest lähtuvalt võime väita, et Eesti ajakirjades avaldatud piltidel on täita sotsiaalne roll ja kindlad funktsioonid. Massimeedial on ühiskonnas oluline roll, sest see suurendab ühiskonna sidusust tema järgmistes aspektides: 1) integratsioon ja koostöö; 2) kord, kontroll ja stabiilsus; 3) kohanemine muutustega; 4) mobilisatsioon; 5) pingetega toimetulek; 6) kultuuri ja väärtuste jätkuvus (McQuail 2000: 74). McQuaili sõnul on meedial tendents toetada mitte üksnes ühiskonna kui terviku, vaid ka terviku osade väärtusi. Üldiselt toetab kohalik meedia kogukonna väärtusi ja kohaliku korra säilimist. Need suundumused johtuvad tavaliselt meedia soovist vastata oma võimalike kasutajate ootustele või neid vähemasti mitte solvata. Massimeedia on arengu käivitajaks, sest selle kaudu levitatakse tehnilist oskusteavet, julgustakse inimesi individuaalse elustiili muutusteks, edendatakse sotsiaalset mobiilsust ja demokraatiat, tekitatakse nõudlust tarbijate hulgas ning antakse abi kirjaoskuse, hariduse, tervise vms vallas (McQuail 2000: 73–77).

Meedia on seotud ideoloogiaga, teda peetakse eduka propaganda oluliseks tingimuseks (McQuail 2000: 400; Hiebert & Gibbons 2000: 126–127). Reklaamifunktsiooni kõrval tõusebki ajakirjagraafika puhul sageli esile teoste ideoloogiline sisu.

Pildid ajakirjades toetavad ühiskonna kui terviku kultuuri, aitavad tagada stabiilsust ning kontrolli ühiskonnas, osalevad propagandas. Pildid on väga informatiivsed, avades olulisi aspekte ühiskonna elustiilist teatud ajahetkel, edastades „ajastu vaimu“. Ajakirjagraafika ideoloogilist sisu avan edaspidi van Dijk’i (1998, 2005) ideoloogia-teooriast lähtuvalt. Seejuures on oluline, et ideoloogilist sisu (ka üksnes mõnes oma aspektis) kandvaid tekste, mõisteid ja kujundeid ei saa mõista, arvestamata nende kasutajaid ja kasutajate eesmärke (Kangilaski 1995: 265). Nii peab uurima ka kunstnike ning kunstiharidust andnud koolide majanduslikku ja poliitilist tausta.

Kesksele kohale ajakirjagraafika uurimisel tõuseb niisiis valdkonna seotus funktsioonidega. Samas ei tohi funktsiooni ületähtsustada. Bourdieu hoiatab (2003: 73) funktsiooni ületähtsustamise eest kultuuriteoste analüüsis: „Keskendumine ainult funktsioonidele viib selleni, et küsimus kultuuriobjektide sisemisest loogikast, nende kui *keelte* struktuurist jääb vaatluse alt välja; põhimõtteliselt unustatakse sel moel grupid, mis neid objekte toodavad (preestrid, juristid, intellektuaalid, kirjanikud, luuletajad, kunstnikud, matemaatikud jne) ja kelle jaoks need omakorda teatud funktsioone täidavad.“ Bourdieu võtab vaatluse alla spetsialistid (minu uurimuse kontekstis kunstnikud), nende eriomased huvid, see tähendab funktsioonid, mida nende tegevus ja selle tegevuse produktid nende endi jaoks täidavad. Ta rakendab kultuuritootjate sotsiaalsele maailmale relativistlikku mõtteviisi. Lühidalt kokku võttes on Bourdieu mõttekäik järgmine: sotsiaalne mikrokosmos, milles

luuakse kultuuriteosed, kirjandusväli, kunstiväli, teadusväli jne on eri positsioonide vaheliste objektiivsete suhete väli ning seal toimuvat ei ole võimalik mõista, ilma et paigutaksime iga agendi või institutsiooni objektiivsetesse suhetesse kõigi teistega. „Need spetsiifilised jõuvahekorrad ja võitlus nende säilitamiseks või muutmiseks loovad selle eriomase tekkehorisondi loojate strateegiatele, kunstivormile, mida nad pooldavad, ühendustele, mida nad loovad, koolkondadele, mida nad rajavad, ja seda neis jõuvahekordades kujunevate spetsiifiliste huvide kaudu,“ kirjutab Bourdieu (2003; 74). Nii võibki öelda, et funktsioon on küll tähtis, kuid samavõrd tähtis on ka kunstniku haridus, tema visuaalsed kogemused, positsioon kunstiväljal jne – need kõik on sotsiaalse mikrokosmose koostisosad ja neid tuleb arvesse võtta, kui püüame konstrueerida adekvaatset pilti mingil kunstialal (antud juhul ajakirjagraafikas) toimunust.

Koolitusega on seotud ka (välis)reisid. Koolituse ja õpetajate mõju kõrval on tähtsad ka kunstniku varasemad visuaalsed elamused, sest looming jälgendab visuaalset keskkonda ja visuaalset mälu (Hovi 1990: 31). Oluline on ka nn informaalne õpiprotsess (kultuuriline ülekanne), mis leiab aset perekonna sees ja kujundab välja inimese väärtushinnangud ning maitse-eelistused (Bourdieu 1993: 23–24). Lisaks peame arvestama, et pildid suhtlevad omavahel ka ise, ühed tööd on teistele eeskujuks jne. See kõik toimub väljaspool funktsiooni.

1.3 Autorlussuhete problemaatilisus

Ajakirjagraafikat uurides märkame, et suur osa töödest on signeerimata. Kujutava kunsti vallas on originaal tavaliselt kõige olulisem. Ajakirjagraafikat ja kujutatavat kunsti kõrvtades, võime funktsionaalsuse kõrval teise keskse erinevusena tuua välja just originaalsuse küsimuse. Ajakirjagraafikal on tähtsust alles paljundatuna. Originaalil pole pärast paljundamist enam endist rolli. Tiraaži suuruse määrab funktsioon – ajakirju trükitakse nii palju, kui on ühiskonnas nende järele vajadust, pildiajakirju rohkem, teadusajakirju vähem. Tiraažis on kõik üksikeksemplarid samaväärsed. Masstoodangu puhul on harjutud mõtlema, et seeria kõik eksemplarid on ühesuguse väärtusega. Teatud reservatsioonidega võib selle samaväärsuse kahtluse alla seada, kuid ometigi ei ole neil erinevustel ei funktsiooni ega esteetilisuse seisukohalt tähtsust.

Kui tegemist on graafilise lehe või skulptuuriga, millest on tehtud mitu tõmmist või valu, on tõmmised ja valud kunstniku poolt signeeritud ning nende arv on piiratud. Kui kujutatavas kunstis tõuseb esile individikesksus, siis ajakirjagraafika valdkonnas on suurema tähtsuse omandanud otstarve.

Ajakirjagraafikale iseloomulik omadus on anonüümsus. Kujutava kunsti teosed on tavaliselt signeeritud ja autorikesksed. Ajakirjagraafika võib, aga ei pruugi olla autori poolt märgistatud. Kujutava kunsti teoste puhul on autori personaalne roll märki-

misväärne. See teeb teosest kordumatu. Ajakirjagraafika autor peab alluma tellija ja kasutusotstarbe seatud piiridele. Kunstniku personaalne roll ei ole sedavõrd nähtav ning kirjastustegevuse suurema organisatsioonidesse koondumisega on tema osakaal järjest vähenenud ja meeskonnatöö süvenenud. Samas pole autori roll ja mõjuvõim ajakirjagraafikas olnud ajas muutumatu ning ulatuslikke üldistusi selle kohta teha ei saa.

Kujutava kunsti teostel on individuaalsus rõhutatult nähtav ka siis, kui tegemist on tellimustööga, näiteks altarimaaliga. Ajakirjagraafika kavandajale on kriitikuks töö tellija, kes kiidab töö heaks või lükkab tagasi – seega määrab tellija selle, kas töö jõuab kunagi levitamiseni ja saab vastuvõtjale nähtavaks. Kui töö tellijale ei meeldi, siis ei ilmu see avalikkuse ette mitte kunagi. Esmane tagasiside tuleb seega tellijalt ning alles seejärel ajakirja populaarsuse kaudu tarbijalt. Ajakirjagraafika jm kujundusgraafika retseptsioon ühiskonnas määrab teose tegeliku väärtuse. Olgu siinkohal toodud näide dokumendigraafika valdkonnast⁹: 1907. aastal kujundas Gustav Mootse juugendstiilis Eesti Põllumeeste Seltsi diplomi (joonis 376). Sama kujundus oli kasutusel veel 1930. aastail – teose retseptsioon ühiskonnas oli sedavõrd positiivne, et kujundust trükiti ikka ja jälle uuesti.

Muidugi on siinkohal veel oluline mainida, et ajakirjagraafika on trükitoode ja sõltub seega trükitehnika arengust (vt lisa 2, „Ajakirjanduse arengu taust“). Kunstniku kavandist alguse saanud pilt valmib meeskonnatööna teatud tööstusprotsessi tulemusena. Lõppresultaadile avaldavad mõju mitmed tegurid. Sellest hoolimata vastutab kunstnik tulemuse eest, vaatamata sellele, kas valmistamisprotsessis on osalenud teisi tegijaid või mitte Täpselt samamoodi vastutab näiteks skulptor monumendi kvaliteedi eest, kuigi sealgi on lisaks kunstnikule olnud ametis teisi osalisi. Seega – autor on oluline.

Anonüümsus on kahtlemata uurimist raskendav tegur. Praktikas on mõnikord raske kindlaks määrata isegi joonise päritolumaad. Ajakirjade kaaned joonistati Eestis küll enamasti kohapeal, kuid reklaamkuulutused olid sageli rahvusvahelised. Tihti oli tegemist välislaenudega, kuid selle tuvastamine ei ole lihtne. Näiteks on alust arvata, et Singeri õmblusmasinate reklaamkuulutused, Fordi autoreklaamid ning Zeissi fotoaparaatide reklaamid olid 1920. aastail ja osaliselt ka veel 1930. aastail välismaise päritoluga (joonis 371–373). Ühed ja samad stereotüüpsed lahendused olid kasutusel nii Eestis kui ka välisajakirjades. Kui tegemist on nii laia valdkonnaga nagu ajakirjagraafika, nõuab anonüümsete piltide identifitseerimine erakordselt palju tööd.

Ajakirjagraafika anonüümsusele võib leida mitmeid seletusi. Üks seletus on eespool käsitlemist leidnud funktsionaalne sidusus (skeem 2). Ajakirja pilt allub eesmärgile, milleks on propaganda, teavitamine või müük. Need eesmärgid ei rõhuta kunstniku personaalset panust. Samuti võib viidata ajakirjagraafika teisele eripärale – pilt on

9. Dokumendigraafikast 1930. aastate Eestis käsitletakse täpsemalt artiklis „Mõningaid näiteid Eesti 1930-ndate aastate diplomite ja tunnistuste kujundusest“ (Talvik 2000).

paljundatud. Selles suhtes võib ajakirjagraafikat võrrelda muude kunstnike kavandatud tööstustoodetega ning disainiga laiemalt. Ajakirjade pildid levivad tuhandetes eksemplarides ning kunstniku kavandatud originaal on kaotanud oma algse funktsiooni. Pilt on läbi käinud juba nii paljude vahendajate kätest, et autor ei pruugi enam soovida pildi taseme eest vastutada. Näiteks liikusid 19. sajandi lõpul trükiplaadid läbi terve Euroopa. Neid kasutati sedavõrd laialdaselt, et kunstniku nimel polnud enam olulist tähtsust.

Reklaamgraafika uurija Päivi Hovi-Wasastjerna (Hovi 1990: 246) kirjeldab varase reklaamgraafika traditsiooni Soomes: varajased puugravüüriateljeed töötasid 18. sajandi lõpul traditsiooniliste käsitöökodadena. Selles mõttes võib anonüümsusest rääkida kui traditsioonist. Paljud varajased kivigraveerijad siiski signeerisid oma töid. Nende tsunftid olid väikesed ja isiksustel oli seega suurem roll. Hiljem, kui töö isikupära hakkas kaduma, hakati märkima ainult firma nime. Trükikodade litograafid, kes varajase reklaamgraafika eest valdavalt vastutasid, kasutasid näidisteraamatuid. Lisaks oli üks varajase reklaamgraafika autorite pahedest ka innukas plagieerimine ning tagasihoidlikkusest lihtsalt „unustati“ nimi märkida. Olukord muutus, kui 19. sajandi lõpul hakkasid reklaamgraafika vastu huvi tundma vabakunstnikud. Et kunstnikud olid harjunud oma töid signeerima, signeerisid nad ka reklaamgraafikat. (Hovi 1990: 247)

Eestis oli olukord analoogne. Seoses suure hulga vabakunstnike tulekuga ajakirjagraafikasse 20. sajandi esimestel kümnenditel hakkas signeeritud tööde hulk suurenema. 1930. aastail oli signeeritud töid juba sellisel hulgal, et autorikeskset uurimist saab edukalt rakendada. Näiteks signeerisid õppinud kujundusgraafika professionaalid Günther Reindorff ja Paul Luhtein tavaliselt oma töid, kuid ometi on ka neilt teada väikesi reklaamkuulutusi, mille kunstnikud on anonüümseks jätnud. Kujutavkunstnikena tuntud Jaan Vahtra ja Peet Aren enamasti ajakirjagraafikat ei signeerinud. Mõnikord jätsid autorid nime märkimata nn prestiižipõhjusel. Palju reklaamgraafikat tehti ajutise rahapuuduse tõttu ja sellesse töösse ei suhtunud alati vajaliku pühendumusega. Siis ei tahetud töid ka signeerida (Reidna 1999). Eesti esimesed elukutselised tarbograafikud seevastu signeerisid oma töid järjekindlalt. Üks usinamaid reklaamkunstnikke oli 20. sajandi algul Guido Mamberg, kelle äratuntavat monogrammi võis ajakirjade piltidel näha aastakümneid.

Arvata võib, et ülesande iseloom ise dikteeris selle, kas autor oma töö signeeris või mitte. Kui piltidel oli autori jaoks ainult ajutine tähtsus, siis ta neid arvatavasti ei signeerinud. Oli tavaline, et kui joonis tehti töökoja või reklaamibüroo nime all, toodi esile tööandja, mitte pildi kavandaja. Teenäitajaks olid esimesed reklaamibürood. Reklaamibüroo ERA kasutas korraka nii töökoja märki kui autori monogrammi (joonised 36, 345). Harry Malmi reklaamibüroo juures töötanud kunstnikud (Axel Rossman, August Vahtel, Karl Vanaveski jt) jäid aga reklaampiltidel enamjaolt anonüümseiks (joonis 354). Reklaamitegevuse suurema institutsionaliseerumisega kaanes grupitöö ja kunstniku personaalse rolli vähenemine ajakirjagraafika tootmisel.

Isegi siis, kui pildil on kunstniku nimi või initsiaalid, ei ole aastaarvu tihtipeale märgitud. Kuigi aastaarv on ajakirja kaanel olemas, on pildi enese loomise aastaarv siiski oluline, sest samad pildid võisid kasutusel olla mitmeid aastaid. See kehtib eelkõige varajase ajakirjagraafika osas. 1920. aastail võis üks ja sama pilt aastate jooksul korduvalt ajakirjas esineda. Reklaamkuulutuste osas kehtis sama veel 1930. aastail. Piltide korduvkasutamine reklaamkuulutustel ei olnud enam niivõrd piltide vähesusest või kallist hinnast dikteeritud, vaid võis olla ka sihipärane kordamine, mida peeti reklaami efektiivsust suurendavaks (Hovi 1990: 247). Samal autoril võis olla ka mitu eri moodust oma töö signeerimiseks. Selliste eri variantide kokku viimine nõuab omakorda vaeva.

Peatüki kokkuvõtteks võib öelda, et ajakirjagraafika on keeruline ja interdistsiplinaarne valdkond, mille uurimisel tuleb arvestada asjoluga, et kunstnik/kujundaja loob sünteesi mitmesugustest allikatest ning „toodab“ visuaalse kujundi, tõlkides mingi abstraktse idee konkreetseks artefaktiks. Selle juures mõjutavad kunstnikku erinevad tegurid. Kunstnik kuulub mingisse sotsiaalsesse gruppi, millele on omased teatud iseloomulikud sotsiaalsed representatsioonid, mis mõjutavad kunstniku otsuseid kujundi, vormi või „stiili“ valikul. Tellija määrab teose funktsiooni, mis omakorda seab kunstnikule piirid esteetilise vormi valikul. Praktikas teeb ajakirjagraafika uurimise keeruliseks veel tööde anonüümsus – tihti ei suhtunud kunstnikud ajakirjagraafika loomisesse vajaliku pühendumisega ning seetõttu ka ei signeerinud oma töid.

2. AJAKIRJAGRAAFIKA TEOREETILINE KONTSEPTUALISEERIMINE

Selles peatükis annan ülevaate teooriatest, millele toetudes loon oma teoreetilise kontseptsiooni, esitan skeemina „ajakirjagraafika uurimise mudeli“ ning kirjeldan, kuidas selle skeemi järgi oma töö üles ehitasin.

Kirjutan oma uurimust nn uue kunstiajaloo paradigmas (Harris 2001: 6; Kivimaa 2009: 8), hüljates traditsioonilise idee, et kunst on autonoomne nähtus ja geniaalse indiviidi looming. Selle asemel vaatlen uurimisobjekti, ajakirjagraafikat, representatsioonina, mis enamasti (taas)toodab sotsiaalseid hierarhiaid, tähendusi ja identiteete. Niisugune arusaam seob ajakirjagraafika lahutamatu ühiskonnas domineerivate väärtushinnangute, esteetiliste ja elulaadiliste pürgimuste ning ideoloogiatega, andes põhjust seostada esteetilisi otsuseid sotsiaalse positsiooniga. Seda põhimõtet järgides arendan oma töö teoreetilise raamistiku välja P. Bourdieu' ja T. van Dijk'i kultuuri- ja sotsioloogilistest teooriatest lähtuvalt.

2.1 Bourdieu' väljateooria ja van Dijk'i ideoloogiateooria

Arvan, et ajakirjagraafika uurimisel on otstarbekas lähtuda Pierre Bourdieu väljateooriast ning Teun A. van Dijk ideoloogiateooriast, kuna mõlemad teooriad toetavad kunsti, eriti aga massproduktioonilise kunsti vaatlemist ühiskonnas toimuvate protsesside kontekstis

Sotsiaalse ruumi ja sealsete sotsioloogiliste protsesside toimimise üheks viimase aja tunnustatumaks analüüsijaks ja mõtestajaks on prantsuse filosoof Pierre Bourdieu, kelle töödel on oluline panus nii kultuurifilosoofia kui sotsiaalteaduse arengu seisukohalt.

Bourdieu teooria sobib minu uurimust toetama juba sellepärast, et minu uurimisobjekt kuulub kommertskunsti valdkonda. Bourdieu loobub modernistlikust vaatenurgast, mis sätestab kunstniku „vaba“ loojana, ning asetab looja tegutsema keerulisele ja amorfsele sotsiaalsele väljale¹⁰. Ta otsib ja leiab kunstiloomingu tagant praktilisi põhjusi, mis panevad looja ühte või teist „stiili“, koolkonda, teemat või sümbolit eelistama. Kunst ja selle tootjad (kunstnikud) ei eksisteeri vaakumis, vaid muutuvad „agentideks“¹¹ keerulises institutsionaalses võrgustikus, mis volitab, võimaldab ja seadustab nende tegevuse. Kunstnik on oma otsustustes ja valikutes vaba vaid sedavõrd, kui võrd „väli“ seda võimaldab.

10. Mõiste „väli“ on Bourdieu filosoofias suhteliselt autonoomne sotsiaalne universum, kus sümboolse tootmise professionaalid asuvad üksteise vastu võitlusse eesmärgiga panna maksuma loodusliku ja sotsiaalse maailma legitiimsed käsitlus- ja eristusprintsüübid (Bourdieu 2003: 101). „Väljal“ opereerijaid nimetab Bourdieu sotsiaalseteks agentideks.

11. „Agent“ tähendab Bourdieu käsitluses kultuuriväljal tegutsejat. Mõiste edaspidisel kasutamisel lähtun Bourdieu' definitsioonidest.

Niisugune vaatenurk võimaldab ja lausa kohustab kommertskunsti valdkonda kuuluvat ajakirjagraafikat analüüsima koos taustsüsteemiga. On ilmne, et ajakirjagraafika efemeerne iseloom seob seda tihedalt sotsiaalse, poliitilise ja majandusliku eluga vastavas kultuuriruumis. Ivan Chermayeff, disainer, on öelnud: „Ajaloو kujundaja on disainiajalugu“ („*The design of history is the history of design*“, cit. Meggs 1998: xiii). Tsitaadi mõte seisneb selles, et disainiajalugu on ajaloo uurijatele eriliselt tänuväärne materjal, kuna kannab endas väga palju informatsiooni ühiskonna kohta.

Niisiis – ajakirjagraafikaga tegelev kunstnik (nagu iga teinegi kunstnik) tegutseb kultuuritootmisväljal, mis pakub kõigile asjaosalistele võimalikkuste ruumi. See ruum omakorda annab kunstniku otsingutele suuna, määratledes probleemide, osutuste, vaimsete orientiiride universumi, lühidalt öeldes terve koordinaatsüsteemi, mida tuleb tähele panna. Selle võimalusteruumi tõttu ongi ühe kindla ajastu kultuuritootjad ruumis ja ajas paika pandud ning suhteliselt sõltuvad otsestest majandusliku ja sotsiaalse keskkonna tingitustest.

See üksikutest agentidest ülem võimalusteruum toimib omamoodi ühise koordinaatsüsteemina, millest tingitult kaasaegsed loojad, kui nad ka teadlikult üksteisele ei viita, on objektiivselt üksteisega suhestatud. Agentide asukohast väljal tulenevad nende maitse-eelistused ja otsustused.

Võimalusteruum väljendab sotsiaalset ruumi. On olemas sotsiaalsed vastuolud, mille pinnalt lähtuvad teoreetilised vastuolud (kunsti, kirjanduse või teaduse mikrokosmose probleemid). Võimalusteruumi moodustavad koosmõjus sotsiaalne ruum, autorite ja koolkondade ruum ning teoste ruum. Teoste ruumi (see tähendab vormide, „stiilide“ jne ruumi) võib käsitleda seisukohavõtude ruumina, eristavate lahknevuste süsteemina, koolkondade ja autorite ruumi aga eristavate positsioonide süsteemina tootmisväljal. Seejuures on oluline märkida, et autorid, koolkonnad, ajakirjad jne eksisteerivad neid üksteisest lahutavates erinevustes ja nende erinevuste kaudu. (Bourdieu 2003: 76–79) Need erinevused annavad suurepärase võimaluse materjali süstematiseerimiseks.

Eelnevalt kirjeldatud põhimõtte ongi käesoleva väitekirja sisu struktureerimise aluseks. Ajakirja piltide iseloomulikud vormielemendid moodustavad **piltide (teoste)¹² ruumi**. Koolkondade ja autorite erinevusi vaatlen kui **koolkondade ja autorite ruumi**, ning erinevad sotsiaalse elu dimensioonid ja nende peegeldumine ajakirjagraafikas moodustavad **sotsiaalse ruumi**.

Bourdieu (2003: 87–90) kasutab kunstnike biograafiatest rääkides mõneti tavatult väljendit „trajektoor“. Mõiste märgib ühe ja sama kunstniku poolt kunstivälja järjestikustel staadiumidel üksteise järel hõivatud positsioonide ahelat, eeldusel, et nende järjestikuste positsioonide tähendus, avaldamine ühes või teises ajakirjas või ühe või

12. Bourdieu kasutab nn kõrgkunsti terminit „teos“, minu töös esinevaid massproduktioonilisi pilte võib vaid tinglikult „teosteks“ nimetada. Enamus kunstnikest löid oma tõelised teosed väljaspool ajakirjagraafikat. Seejärel kasutan edaspidi Bourdieu' termini „teoste ruum“ asemel oma uurimuse konteksti sobivamat terminit „piltide ruum“.

teise kirjastaja juures, kuulumine ühte või teise rühmitusse on määratletav ainult välja struktuuris.

Välja ühe kindla olukorra piires, mille määrab võimalusteruumi seis, mida kunstnik hindab teistest erinevalt oma rohkemal või vähemal määral marginaalsest positsioonist ja sotsiaalsest päritolust tingitud dispositsioonidest sõltuvalt, orienteerub ta, enamasti täiesti mitteteadlikult ühele või teisele pakutud võimalusele: kuivõrd siinkohal on võimatu detailselt analüüsida dialektikat positsioonide ja dispositsioonide vahel, millele see tähelepanek tugineb. Positsioonide hierarhia (žanride ja nende sees „stiilide“ hierarhia) ning sotsiaalsete juurte, seega dispositsioonide hierarhia vahel võib täheldada erakordset vastavust. (Bourdieu 1993: 117) Nende positsioonide vahel on objektiivne suhe, mis kehtib vaadeldaval ajahetkel ühe suunitletud ruumi piires. Kunstniku elu on Bourdieu järgi fragmentaarne, katkeline, koosnedes põhjendamatult kõrvuti asetsevatest sündmustest, mis kerkivad esile etteaimamatul viisil, kuid ometi võimaldavad tavakogemust, milles tajutakse elu ühtse ja terviklikuna (Bourdieu 2003: 93). Nii on tegelikult väga keeruline vastata küsimusele, miks üks või teine Eesti kunstnik 1930. aastail mingi konkreetse tee valis, kuid arvestades kunstniku elutrajektoori, tema suhteid, kuuluvust ja positsiooni kunstiväljal ning valikuvõimalusi, mida elu antud ajahetkel üldse pakkuda sai, on siiski võimalik konstrueerida rohkemal või vähemal määral adekvaatne ülevaade kümne aasta jooksul Eesti ajakirjagraafikas toimunud.

Bourdieu teooria võimaldab vaadelda koolkondi kui *habitus* 'te¹³ kogumeid. Laiemas plaanis on sotsiaalsete positsioonide ruum dispositsioonide (või *habitus* 'te) ruumi vahendusel tagasiiviidav seisukohavõttude ruumile – või teiste sõnadega öeldes, eristavate lahknevuste süsteemile, mis määratleb erinevaid positsioone sotsiaalses ruumis. „Igale positsioonide klassile vastab *habitus* 'te (maitse-eelistuste) klass, mis on vastava positsiooniga kaasnevate sotsiaalsete tingituste tulemus, ja nimetatud *habitus* 'te ning nende generatiivsete võimete kaudu hüvede ja omaduste süsteemne tervik, mida seob omavahel teatav stiililähedus,“ kirjutab Bourdieu (2003: 24).

Koolkondadevaheline võitlus kultuuriväljal on vaadeldav kui kahe erineva *habitus* 'e võitlus oma seisukohtade legitimeerimise eest ühiskonnas. Eri positsioonidega kaasnevad erinevused – see, kes suudab oma maitse-eelistused ühiskonnas legitimeerida, saavutab ka hüved. Võitlused, mis taotlevad tootmisväljal kujunenud jõuvahekordade säilitamist või muutmist, toovad kaasa nende võitluste vahenditeks ja eesmärkideks olevate vormide välja struktuuri säilitamise või muutmise. Monopoolset seisundit on

13. *Habitus* on sotsiaalse agendi maailmavaatelistel, esteetilistel ja kehalistel hoiakute kogum (Johnson 1993: 2) ehk nagu kirjutab Bourdieu (2003: 25) ise: „*Habitus* on see generatiivne ja ühendav printsiip, mis tõlgib ühe positsiooni seesmiselt omased ja relatiivsed karakteristikud ühtseks elustiiliks ja ühtseks valikutetervikuks isikute, hüvede ja praktikate osas. /.../ Nende abil eristatakse head ja kurja, õiget ja vale, peent ja labast jne, ent need eristused ei ole kõigile ühesugused.“

lihtsam saavutada riiklikul õppeasutusel, sest riik on erinevat liiki kapitali¹⁴, füüsilise jõu või survevahendite kapitali (armee, politsei), majandusliku kapitali, kultuurilise või õigemini teabekapitali ja sümboolse kapitali kontsentreerumisprotsessi tulemus, mis kujundab riigi sel moel omamoodi metakapitali valdajaks ning annab talle võimu teiste kapitaliliikide ja nende valdajate üle (Bourdieu 2003: 123).

Bourdieu rõhutab ka haridussüsteemi otsustavat tähtsust konformsete *habitus*'te taastootmisel. Haridussüsteem loob „siirdatavaid kultuurilisi kalduvusi e dispositsioone“ (Bourdieu 1993: 63), mis järk-järgult muutuvad omaseks kindlatele akadeemilistele ja sotsiaalse staatusega gruppidele. Kunstiteose mõistmiseks on vaja teada koodi, millega teost lahti kodeerida. Õppeasutustes töötavad koodi valdavad inimesed, kes omavad tänu sellele kultuurilist kompetentsi ning kultuurilist kapitali. Nii näiteks põlistab nimelt kultuuriline kapital arusaama, et töölisperede järglastele on parimaks võimalikuks hariduslikuks profiiliks kutsekeskkoolid ja tehnikumid. Sellega soodustatakse sotsiaalse ebavõrdsuse püsivust tervikuna ka hariduses ja kultuurilises kompetentsis. Samal ajal paneb eraülikoolide ja avalike ülikoolide hariduse avaram haare täiesti legitiimselt paika jõuvahekorra, mida Bourdieu (2003: 52–56) nimetab rõhutatud klasside katkematuks alakoolitamiseks ja rõhuvate klasside ülekoolitamiseks. Erinevused sotsiaalses positsioonis muudetakse erinevusteks sotsiaalses väärtuses. Seejuures on riigikoolil erakooliga võrreldes suurem võimalus oma õpetust legitimeerida ja universaalseks kuulutada. Riikliku bürokraatiamasina rüpes saab tegeleda universaalse monopoli saavutamiseks vajaliku universaliseerimistööga (Bourdieu (2003: 151).

Erinevat liiki kapitalide kontsentreerumine (mis kaasneb vastavate väljade kontsentreerumisega) viib teatud spetsiifilise puhtriikliku kapitali tekkimiseni, mis annab riigile võimu erinevate väljade üle ja kapitali erinevate liikide üle, ja iseäranis nendevahelise vahetuskursi üle (ning selle kaudu nende valdajate jõuvahekordade üle). Sellest lähtuvalt toimub riigi konstrueerimine paralleelselt võimuvälja konstrueerimisega mänguruumi tähenduses, mille piirides (eri liiki) kapitali valdajad võitlevad põhiliselt riigivõimu pärast, see tähendab riikliku kapitali pärast, mis annab neile võimu erinevate kapitaliliikide ja nende taastootmise üle (peamiselt haridussüsteemi kaudu) (Bourdieu 2003: 123). Bourdieu sõnul on üldse väga raske riigist mõelda, sest riik, milles me elame, tegelikult mõtleb meid e kõik meie mõtted tekivad olemasoleva riigi sees. Siinkohal tsiteerib Pierre Bourdieu Thomas Bernhard'i „Vanadest meistritest“: „Kool on riigi kool, kus noortest inimestest tehakse riigialamad, see tähendab ei rohkem ega vähem kui riigi käsilased. Kui ma astusin kooli, astusin ma riiki ja kuna riik hävitab inimese, astusin ma inimese hävitamise asutusse. /.../ Riik sundis mind, nagu muide kõiki teisi, väevõimuga endasse astuma ja

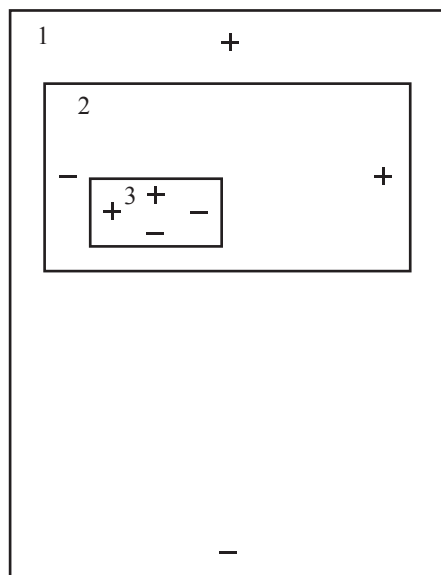
14. Karl Marx'i peateoseks oli „Kapital“ („*Das Kapital*“; I köide ilmus 1867). Bourdieu sõnastab mõiste ümber. Ta eristab mitut kapitaliliiki, millest kõige tähtsamateks on: majanduslik, kultuuriline, sotsiaalne ja sümboolne kapital. Viimane põhineb kõigi loetletud kapitaliliikide koosmõjul ja on seotud inimeste üldise uskumusega, et „lugupidamisväärne inimene on rikas, tark ja hea sel põhjusel, et ta on lugupidamisväärne, ja mitte vastupidi“. Inimene, kellel on arvestatav majanduslik, sotsiaalne ja kultuuriline kapital, võib arvestada ka suure hulga sümboolse kapitaliga (Callewaert 2000: 310).

muutis mu endale, riigile, kuulekaks, tegi minust riigiinimese, reglementeeritud ja registreeritud, dresseeritud ja diplomeeritud, väärastatud ja muserdatud inimese nagu kõik teisedki. Kui me näeme inimesi, siis näeme vaid riigiinimesi, riigiteenreid, kes teenivad terve oma elu riiki, ja seega teenivad terve oma elu loomuvastast¹⁵.“ Riik nõutab endale edukalt monopoli füüsilise ja sümbolse vägivalla seadusliku kasutamise üle teatud territooriumil ja kogu selle elanikkonna suhtes (Bourdieu 2003: 120). Seda osa Pierre Bourdieu’ teoriast on võimalik rakendada Riigi Kunsttööstuskoolis kasutusel (ja universaliseerimisel) olnud kujunduspõhimõtete analüüsimisel.

Paari lausega võib Pierre Bourdieu’ komplekse teooria kokku võtta järgmiselt: iga autor ja koolkond hõivab mingi positsiooni ruumis, see tähendab jõududeväljal, mis on ka jõududevälja säilitamise või muutmise nimel peetavate võitluste väli. Autor (kunstnik) eksisteerib ja säilitab oma eksistentsi üksnes välja struktureeritud sunduste tingimustes (näiteks žanride vahel kujunevad objektiivsed suhted). Autori positsiooni, vaatekohta tuleb mõista kui vaadet, mis võetakse omaks teatud punktis asudes, haarates ühe realselt võimalikest esteetilisest positsioonidest võimalusteväljal (ja omandades sel moel positsiooni teiste positsioonide suhtes).

15. T. Bernhard, „Maitres anciens (Alte Meister Komödie), Paris, Gallimard, 1988, lk 34. (cit. Bourdieu 2003: 113).

Bourdieu' diagramm (skeem 3) kujutab selgelt kogu protsessi võitluslikku iseloomu.



Skeem 3. Kultuuritootmisväli ja võimuväli (Bourdieu 1993: 38).

Kunstiväli (3) asetseb võimuvälja (2) domineeritud poolusel, kusjuures viimane asetseb ise sotsiaalse ruumi (1) domineerival poolusel (Bourdieu 1993: 38).

+ = positiivne poolus, domineeriv positsioon

- = negatiivne poolus, domineeritud positsioon

Positsioonile paigutatuna ei saa autor mitte-paikneda, mitte-eristuda, ja seda isegi omamata mingeid eristumispuudlusi – mängu astudes nõustub ta vaikides mängule omaste sunduste ja võimalustega, mis ilmnevad talle, nagu ka kõigile teistele, kellel on mänguvaist, kui „miski, mida tuleb teha“, kui vormid, mis tuleb luua, kirjutamisviisid, mis tuleb leiutada, lühidalt öeldes kui võimalused, millel on suurem või väiksem „eksisteerimistaotlus“ (Bourdieu 1993: 131). Teisiti öeldes, mingi ühiskonna poolt heakskiidetud kaanoni järgimine annab autorile võimaluse jätkuvalt kultuuritooteid luua ja ühtlasi legitimeerib kunstniku tegevuse. Kuidas see toimub 1930. aastate ajakirjagraafikas, on hea vaadelda eelkõige Günther Reindorffi ja Paul Luhtena loomingu näitel.

Viimase tegurina astub mängu veel teoste mõju teostele, mis omakorda toimib alati vaid autorite vahendusel, kelle puhtaimad esteetilised impulsid saavad kuju selle po-

sitsiooni sundustes ja piirides, mille nad on hõivanud ajalooliselt paigutatud ja dateeritud kunstilise mikrokosmose ülimalt spetsiifilise staadiumi struktuuris.

Muidugi, ka Bourdieu'sse suhtutakse tänapäeval kriitiliselt (Johnson 1993: 3). Kriitiku peamine argument võiks olla see, et Bourdieu' uurib Prantsuse ühiskonna- ja kultuuriruumi, mis ei pruugi täielikult vastata mõnele muule, näiteks Eesti, kultuuriruumile. Kuid minu arvates on Bourdieu' teooria küllalt üldistuslik ning seda võib rakendada ka Eesti konteksti uurimisel.

Sotsiaalsete gruppide kollektiivsete uskumuste ja eristustega on tegelenud Teun A. van Dijk. Tema peab iga sotsiaalse grupi alustalaks ideoloogiat, mida see grupp kannab. Van Dijk (2005: 8) jõuab multidistsiplinaarse ideoloogioteooriani, mis püüab vastata küsimusele, kuidas diskursuse ja kommunikatsiooni kaudu ideoloogiat kujundatakse, omandatakse ja muudetakse. Ta väidab, et ideoloogia korrastab ja „valvab“ grupile eriomaseid teadmisi ja hoiakuid (*ibid*: 159). Ideoloogiate puhul eeldatakse tihti, et nad ütlevad gruppidele ning nende liikmetele, mis on hea või halb, vale või õige (Dijk 1998: 33). Ideoloogiad tõstavad esile uskumusi ja arvamusi. Van Dijk toob välja erinevuse mõistete „arvamus“ ja „uskumus“ vahel. Ta ütleb, et arvamused ei ole uskumused, mis ütlevad meile midagi maailma kohta, pigem edastavad arvamused meile midagi nende inimeste kohta, kelle omad need on, või nende inimeste suhete kohta maailmaga. Hoiakut defineerib van Dijk kui üldisi, sotsiaalselt jagatud uskumusi, mis on omistatavad mingile sotsiaalsele grupile. Nii teadmine kui hoiak on sotsiaalse representatsiooni osa, nagu seda on ka ideoloogia (Dijk 2005: 64). Van Dijk (*ibid*: 58) jõuab järeldusele, et ideoloogia on üldiste, sotsiaalsete uskumuste kogum, mis on grupi uskumuste aluseks. Inimene usub midagi ega saa aru, et tegemist on ideoloogiaga. Seega ideoloogiad ei ole inimeste, gruppide või sootsiumite „kohal“ või „vahel“, vaid on selle liikmete vaimu või meelega osad.

Representatsioonide puhul peab van Dijk määravaks just ideoloogiaid. Ta loob teoreetilise kontseptsiooni, milles ideoloogia on sotsiaalsete representatsioonide alus (Dijk 2005: 159). Seejuures märgib ta (*ibid*: 326–330), et ideoloogiad saavad eksisteerida ja neid saab analüüsida vaid siis, kui eksisteerivad ka alternatiivid, teised näited, kultuurid, konfliktid kultuuride vahel – vastasel juhul ei ole tegemist ideoloogiatega, vaid üldiselt omaks võetud teadmiselega mingi asja kohta. Sarnaselt Bourdieu'le peab temagi eksisteerimise aluseks erinevust ja selle eristuvuse tajumine annab asjadele, nähtustele jne tähenduse.

Ideoloogiad kontrollivad mingis grupis kehtivaid sotsiaalseid representatsioone ning seeläbi ka grupi liikmete sotsiaalseid ja diskursiivseid praktikaid. Jällegi, sarnaselt Bourdieu'le, tegeleb van Dijk ka küsimusega, kuidas ühiskonnas võimu ja ideoloogiad diskursiivselt jõustatakse, taastoodetakse ja legitimeeritakse.

Van Dijk ei pea ideoloogiat läbinisti halvaks. Ükski grupp ei saa tema arvates sotsiaalse grupina eksisteerida ega tegutseda ilma grupi identiteedi ja selle liikmete poolt omaks võetud ideoloogiliste uskumusteta (*ibid*: 183). Otsustava tähtsusega võib olla sotsiaalne konflikt, võitlus või muu huvidest tulenev vastuseis gruppide vahel. Konflikti puhul on tõenäoline, et domineeriv grupp loob ideoloogia, mis vastab

tema enda domineerimise taastootmise huvile, ja allutatud grupp võib luua ideoloogia, mis on vastupanu või opositsiooni hoiakute, arvamuste, praktikate ja diskursuse aluseks (*ibid*: 173). Selline olukord oli ka 20. sajandi I poole Eesti kunstielus täiesti olemas – kunstikool Pallas kandis nn vastalisuse imagot, mis erines riiklikul tasandil heakskiidetud hoiakutest¹⁶.

Van Dijk viitab organisatsioonidele ja institutsioonidele, mis mõjutavad ideoloogiate teket neid ise produtseerides. Suurtel institutsionaliseerunud või muul viisil korras-
tatud gruppidel on oma spetsiaalsed ideoloogilised institutsioonid (koolitused, loen-
gud, seminarid, meedia ja propaganda), kus grupis kehtivad tõekspidamised, usku-
mused jms saavad täpsema väljenduse (*ibid*: 114).

Van Dijk (1998: 187) kirjutab, et massimeedia kui institutsioon on tänapäeva in-
foühiskonnas võtnud üle neid ideoloogiaid kujundavaid rolle, mis varem kuulusid
perekonnale, kirikule ja koolile. Ta sedastab, et meedial on fundamentaalne roll ideo-
loogiate reprodutseerimisel. Meediategelased haldavad seda läbi professionaalse
ekspertiisi.

Samuti mõjutavad ideoloogiate levikut institutsioonid ja inimesed, kellel on juurde-
pääs meediale, keda intervjueritakse ja küsitletakse. Van Dijk'i sõnul (2005: 119–
120) on hästi teada, et eliiti¹⁷ kuuluvatel isikudel, organisatsioonidel ja riigil on
meediale lihtsustatud juurdepääs ja seetõttu ka nende arvamustel ja ideoloogiatel
eelis seisundis levikuvõimalused. Kokkuvõtvalt, meedial on oluline roll eelkõige do-
minantsete, eliidi-ideoloogiate reprodutseerimisel. Juhtide ja eliitide peamiseks res-
sursiks on võim (*ibid*: 182).

Siin jõuamegi põhjuseni, miks van Dijk'i teooria sobib hästi 1930. aastate ajakir-
jagraafika uurimise teoreetiliseks taustaks. Kuna ideoloogilised eliidid kontrollivad
ideoloogilise tootmise vahendeid (poliitikas, hariduses ja meedias), on usutav, et nen-
de sotsiaalsed representatsioonid ühiskonnast on üsna mõjukad. 1930. aastate II poole
Eesti ajakirjagraafikas on see hästi jälgitav. Ajakirjade lehekülgedel domineerisid
poliitilise eliidi poolt heakskiidetud kujunduslaad ja motiivid. Ometi ei tähenda see,
et allutatud või marginaalsed grupid oleksid võtnud eliidi pakutud representatsioonid
täielikult omaks. Neil oli oma ideoloogia, kooli- ja argikogemus, mis sünnitas hoopis
teistsuguseid pilte. Ka need jõudsid ajakirjadesse. Suur osa nendest avaldati edu-
meelsetes ajakirjades Looming ja Tänapäev.

Kahe eelpool käsitletud teooriaga haakub ka radikaalse marxistliku filosoofi Louis
Althusseri teooria (2001; 2003). Althusseri filosoofilist mõtet kajastab tema 1971.

16. Sellest on täpsemalt kirjutanud Heie Treier (2004: 57–59).

17. Mõistega „eliit“ tähistatakse harilikult ühiskonna paremikki, valituimat osa. Van Dijk'i (2005: 209) järgi on
eliidid need, kes olulistel elualadel (immigratsioon, elamisluba, eluase, töökoht, haridus, tervishoid, heaolu või
kunstid) langetavad olulise tähtsusega otsuseid kaasaarvamise ja väljaarvamise üle. Järelikult on eliidid need, kes
eelsõnastavad ideoloogilisi argioskumusi. Lähtun van Dijk'i definitsioonist.

aastal ilmunud essee „Ideoloogia ja ideoloogilised riigiparaaadid“ („*Ideology and Ideological State Apparatuses*“¹⁸).

Oluline on siinkohal täpsustada, et kui oma väitekirjas Althusseri teooriat riivamisi kasutan, siis kindlasti mitte selleks, et väita, nagu oleks 1930. aastate Eestis mingi kujundusstiili või motiivistiku pealesurumiseks kasutatud repressiivseid meetodeid¹⁹. Pigem võtan temalt üle arvamuse, et igasugune inimpraktika toimub ühe või teise ideoloogia raames. „Inimene on loomu poolest ideoloogiline loom“ (Althusser 2001: 171). Althusser näitab samamoodi nagu van Dijk’ki ideoloogiate taastootmist ühiskonna eri tasanditel – kirikusüsteemis, haridussüsteemis, perekonnas, õiguslikus ja riiklikus süsteemis, meedias, kultuuris. Neid kõiki koondab valitsev ideoloogia, mis tuleneb võimuloleva ühiskonnakihi huvidest. Kuigi Althusseri „afektiivseid“ (Lipping 2009a: 600) ja lõplikena tunduvaid väiteid ei saa võtta viimase instantsi tõena, leidub neis veenvaid argumente, mis kinnitavad arusaama, mille kohaselt pole õige näha kunstis ideoloogiavaba valdkonda.

Kunstnik, nagu iga teine riigikodanik, omandab hariduse (riiklikus või erakoolis), interaktsioonis osaledes määratleb ta end subjektina, tunnistab ja võtab omaks mängureegleid ja tunnustab nende allikateks olevaid autoriteete. Nii saab temast ideoloogiline olemus, kes kannab edasi eksisteerivat ideoloogiat ning teeb selle kunstiloome kaudu nähtavaks laiemale publikule.

Ajakirjandus on ideoloogia oluline instrument, ajakirjagraafika omakorda selle viisuaalne representatsioon. Tekst annab meile teadmisi, pilt paneb meid „nägema, tajuma ja tundma“ (Althusser 2001: 222), ning see võib mõnikord olla märksa efektiivsem kui teadmine. Kunst näitab meile „järelduksi ilma eeldusteta“ (*ibid*: 224) ja seetõttu võtame me pilti enamasti vastu ilma eeldustele mõtlemata, põhjustesse süüvimata. Nii loob kunst tänuväärse tööpõllu „ideoloogia professionaalidele“ (*ibid*: 242), kelle ülesandeks on valitsevat ideoloogiat levitada, kinnistada ja taastoota. Kuidas see protsess 1930. aastate II poolel aset leiab, näeme Rudolf Parise ja ajakirja Varamu näitel.

Althusseri teooriat on kritiseerinud sotsioloog Janet Wolff (1994: 77–86). Wolff juhib tähelepanu marxistliku baasi ja pealisehituse teooria (millele Althusser oma teoreetilise süsteemi üles ehitab) ebapiisavusele. Samas tunnistab Wolff ka „kunsti autonoomia“ kontsepti ebapiisavust ning tunnistab Althusseri panust tema „suhtelise autonoomia“ teooria näol (Wolff 1994: 83), ehkki siingi jätab ta edasimõtlemiseks lahtisi otsi.

Janet Wolff arendab Althusseri teooriat omalt poolt ka edasi. Ta nõustub sellega, et ideoloogilised vormid on kehastunud kultuuri sellistes institutsioonides nagu koolid,

18. Ilmunud esseedekogumikus *Lénine et la philosophie*, 1969 – *Lenin and Philosophy, and Other Essays* (tõlk. Ben Brewster, 2001 (1971)).

19. Riigiparaadil on Althusseri arvates kaks koostisosa: ideoloogiline ja repressiivne. Nende kahe ühiseks ülesandeks on „distsiplineerida karjuseid ja nende karju“ (Althusser 1971: 145), samuti taastoota valitsevat ideoloogiat teatud praktikate rakendamise kaudu.

kirikud, õigussüsteemid, poliitilised parteid jne, samuti kultuuri artefaktides nagu kunstiteosed, hooned, tekstid jms (Wolff 1994: 50, 52–54).

Ideoloogiateooriate kohaselt on inimeste ideed ja uskumused süsteemselt seotud nende eksistentsi reaalse ja materiaalse olukorraga; ühiskonnas majanduslikult ja poliitiliselt domineerivad sektorid kalduvad üldjuhul domineerima ka ideoloogiliselt. Samas möönavad kõik eelpool nimetatud teoreetikud, et nn dominantne ideoloogia ei saa olla täiesti monoliitne ega üldkehtiv, teistsugused ideoloogiad võivad toimida kas „jäänukitena või esilekerkivate, opositsiooniliste, alternatiivsete nähtustena“ (Wolff 1994: 53). Ning otse loomulikult kehtib see ka 1930. aastate Eesti puhul. Riigi Kunsttööstuskooli dominantse ideoloogia kõrval leidis ka teisi alternatiivseid ideoloogiaid, millel omakorda oli roll kujunduse stereotüüpide²⁰ tekkimise, taastootmise (-kasutamise) ja kinnistamise juures.

2.2 Refleksiivse uurimise kontsentriiline mudel

Kogutud empiirilist materjali süstematiseerides ja seda refleksiivselt tõlgendades leidsin suure individuaalse varieerivuse taustal mitmeid tüüpilisi vormilahendusi ja motiive, mis esinesid sarnasena erinevate kunstnike töedes. Loomulikult on individuaalne varieeruvus „normaalne“ ning läbi valgustada tuleks hoopis tõsiasja, et erinevad inimesed paistavad väljendavat erinevates situatsioonides väga sarnaseid arvamusi. Just nimelt kooskõla ja konsensus on tähelepanuväärsed, mitte see, et erinevatel inimestel on erinevad arvamused. Andes endale aru, et pole võimalik adekvaatselt analüüsida iga persooni isiklikke motiive, seadsin enesele eesmärgiks luua üldisem raamistik, mis aitaks mitmekesisest empiirilist materjali teoreetiliselt modelleerida, et leida „elegantne“ viis, mis aitaks kirjeldada ja süvitsi lahata minu käes olevat „infot“.

Võtsin aluseks Bourdieu' põhimõtte, mille järgi kunstnik ei ole „vaba“ looja, vaid keerulise ja amorfse sotsiaalse välja osa, kes ei tegutse mitte vaakumis, vaid keerulises institutsionaalses võrgustikus. Teiseks, kui ajakirjagraafika on sotsiaalsete representatsioonide avaldumiseväli ja representatsioonide puhul on määravaks just ideoloogiad (Dijk 2005: 159), siis on erinevate autorite loodud sarnased lahendused vaadeldavad ideoloogia ja sotsiaalsete praktikate (majandusliku, poliitilise ning kultuurilise) kokkupuutepinnana.

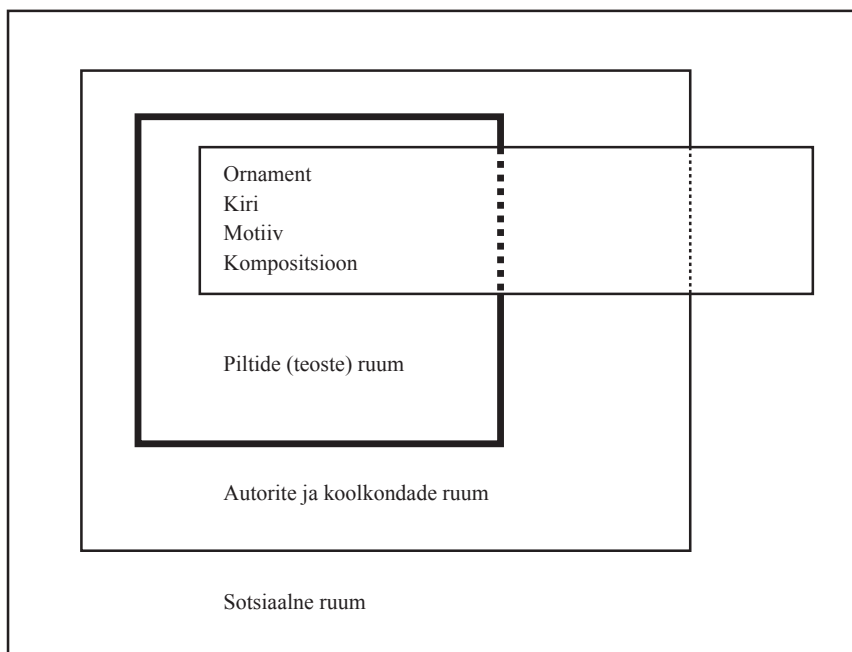
Nii ideoloogiad kui sotsiaalsed praktikad toimivad kultuuritootmisväljal, mis pakub kõigile asjaosalistele võimalusteruumi. Võimalusteruumi moodustavad, nagu juba eelpool (lk 28) öeldud, omavahelises koosmõjus sotsiaalne ruum, autorite ja koolkondade ruum ning piltide (teoste) ruum. Piltide ruumi moodustab realselt eksisteeriv hulk analüüsivat materjali, mida uurija saab vaadelda. See on ulatuslik empiiriline materjal, mida on võimalik eristada ja grupeerida mingite visuaalsete omaduste põh-

20. „Stereotüübi“ all mõtlen siin ja edaspidi kinnisarusaama, tüüpiliseks kujunenud hoiakut, käsitust vm.

jal. Materjali grupeerimiseks kasutasin dekonstruktsiooni meetodit (Derrida 1978: 84), mille abil „pakkisin“ empiirilise materjali lahti ülesehituslikeks elementideks.

Autorite ja koolkondade ruum ning sotsiaalne ruum on teoreetiliselt konstrueeritavad „ruumid“. Seostades ajakirjandusgraafilisi töid konkreetsete autoritega, joonistuvad selgelt välja kaks gruppi, Tartu ja Tallinna koolkonna kunstnike tööd. Kummagi koolkonna tasandil on tööde ülesehituslikud elemendid erinevad. Nende erisuste põhjal on võimalik liikuda edasi koolide poliitiliste ja esteetiliste põhimõtete analüüsini, mis on juba sotsiaalse ruumi küsimus. Teatud teemade ja motiivide, ka kindlat tüüpi kirja või ornamendi kasutamine viitab teatavatele ühiskonnaelu ilmingutele, mis andsid aluse teemade ja motiivide esilekerkimiseks. Sotsiaalse ruumi analüüs hõlmab temaatika ja kujundite konteksti autorijoonistel. Sotsiaalse ruumi funktsioneerimise aluseks on põhimõte, et eksisteerivad sotsiaalsed vastuolud, mille pinnalt tekivad teoreetilised ja kunstilised vastuolud. Seda arvestades on võimalik lahata ühiskondlikke protsesse, mis kujundasid koolkondade ideoloogiaid ning soodustasid seeläbi ühtede või teiste motiivide ja kujundite esilekerkimist pildidel.

Oma skeemi visuaali (skeem 4) kujundasin lähtuvalt Pierre Bourdieu' kultuuritootmisvälja kujutavast diagrammist (skeem 3) ning Norman Fairclough' (1995: 59) kriitilise diskursuseanalüüsi mudelist. Skeemi, mille visandasin, nimetan „ajakirjagraafika uurimise kontsentriiliseks mudeliks“, millel pildid ja nende ülesehituslikud elemendid e tunnused on vaadeldavad kolmel tasandil.



Skeem 4. Ajakirjagraafika uurimise kontsentriiline mudel, käesoleva uurimuse näitel.

Skeemil liigun teema arenedes kontsentriilselt „seestpoolt väljapoole“. Piltide (teoste) ruum kui reaalselt eksisteeriv kogum materjali on skeemil näidatud tugeva joonega. Piltidel on vaadeldav kompositsiooniline ülesehitus, ornament, kiri e šrift, stilisatsiooni iseärasused, proportsioonid, kontrastid, esiletoodud detailid, „stiil“ ja veel palju muid karakteristikuid. Olulisemad eristatavad elemendid on ornament, kiri, motiiv ja kompositsioon, millele pühendan eraldi peatükid. Neid elemente analüüsin kolmel tasandil – teoste, autorite ja koolkondade ning sotsiaalsel tasandil.

2.3 Mudeli rakendamine 1930. aastate Eesti ajakirjagraafika uurimisel

Eelpool esitatud ajakirjagraafika uurimise kontsentriiline mudel (skeem 4) on aluseks käesoleva väitekirja materjali süstematiseerimisele ja järgnevate peatükkide ülesehitusele. Mõistagi annaks siinset raamistikku veelgi detailsemaks joonistada. Ometi osutusid käesoleva uurimuse seisukohalt just need kolm tasandit keskseteks, sest töö eesmärgiks on analüüsida koolkondi, representatsioone, ideoloogiat ja stereotüüpe.

Minu skeem võimaldab näidata, kuidas tööde ülesehituslike elementide tüüpilised jooned kolmel erineval tasandil ikka uuesti esile kerkivad, omandades eri tasanditel uusi ja järjest sügavamaid tähendusi. Nende tasandite järk-järguline „lahti harutamine“ ajakirjades leiduvate piltide analüüsi käigus aitab näitlikustada, mismoodi toimus argielus ideoloogiliste põhimõtete levitamine ja kinnistamine visuaalse info kaudu. Visuaalne materjal oli rakendatud ideoloogia taastootmise teenistusse.

Peatükki kokku võttes olen jõudnud veendumusele, et ajakirjagraafikat kui sotsiaalse representatsiooni ilmingut on võimalik analüüsida lähtuvalt Bourdieu väljateooriast ning van Dijk'i jt ideoloogiateooriast. Neid põhimõtteid silmas pidades lõin „ajakirjagraafika uurimise kontsentriilise mudeli“. Mudel aitab materjali analüüsida, liikudes piltide (teoste) ruumilt autorite ja koolkondade ruumi ning sealt edasi sotsiaalsesse ruumi. Uurijana positioneerin ennast refleksiivse tõlgendaja rolli, minu analüüs lähtub sellest, mida objektis näen, mitte niivõrd objekti kohta varem kirjutatust. Niisugune skeem on abiks visuaalselt vaadeldavale materjalile tähenduste omistamisel.

II OSA

UURIMISPROTSESS JA SELLE TULEMUSED

3. PILTIDE RUUM JA SELLE STEREOTÜPSED ELEMENDID

Piltide (teoste) ruum, nagu juba eelpool öeldud, moodustub empiirilisest materjalist, artefaktidest, mis on säilinud ja vaadeldavad. Joonistus on märk paberil. Valides refleksiivse uurimismeetodi, vaatlen neid märke paberil ja proovin leida neile tähenduse. Kõigepealt on aga vaja leida, loetleda ja kirjeldada objekti visuaalseid tunnuseid.

Uurimise objekt e kunstniku loodud pilt ajakirjas võib koosneda mitmest osast. Kaanel on enamasti kiri, motiiv (joonistus, foto või trükipressi abil tehtud tõmmis) ning tihti ka ornament, kas iseseisva kompositsioonelemendina või kirjatähtedele paigutatult. Ajakirja sisekujundus võib olla puhtalt ornamentaalne või pildiline. Reklaamkuulutustel on kiri seotud pildiga. Pilt võib seejuures jällegi olla tehtud erinevaid tehnilisi vahendeid kasutades. Kujunduse ülesehituselemendid, nende stilisatsiooni iseärasused, proportsioonid, kontrastid, esiletõdetud detailid, kordused ja rütmid loovad kompositsiooni.

Järgneva analüüsi aluseks olen võtnud ajakirjagraafikas ilmnevad kujunduse elemendid. Nendeks on:

1. ornament;
2. kiri;
3. motiiv;
4. kompositsioon.

Selles peatükis analüüsin eraldi kõiki elemente ja toon välja neile omased stereotüüpsed jooned 1930. aastate ajakirjagraafikas.

3.1 Ornament

Sõna „ornament“ on tuletatud ladinakeelsest sõnast „*ornamentum*“, mis tähendab kaunistust, ilustust. Siit tulenevad mõisted „kaunistama“ ja „ornamenteerima“ ei ole aga sisult ühtivad, kuigi neil on kokkupuutepunkte. Kaunistada saab ka ilma ornamentideta. Näiteks värv, faktuur ja eri materjalid pakuvad selleks rikkalikult võimalusi. Ka maal või skulptuur võivad esineda kaunistustena, aga neid saab vaadelda ka iseseisvate kunstiteostena. Ornament enamasti iseseisva lõpetatud kunstiteosena, ilma esemeta, ei eksisteeri (kuigi oma kujunduslikelt tingimustelt võiks eksisteerida)

(Hansen 1965: 9). Ornament või muster ei kuulu olemuslikult eseme struktuuri, kuid võib täita mitmeid teisi eesmärke: rõhutada või varjata eseme struktuurielemente, täita ikonograafilist rolli (Peterson 1996: 531). Ornamenti valiku ja käsitluse uurimine võib anda informatsiooni nii ajastu esteetiliste tõekspidamiste kui ka sotsiaalsete ja poliitiliste väärtuste kohta²¹. „Muster ühendab kõiki kultuure kuni tänapäeva tehnouhiskonnani välja ning tal on kindel suhe nii loodusliku kui inimeste loodud maailmaga“, kirjutavad P. Phillips ja G. Bunce (1993: 5).

Ajaloos on olnud perioode, mil ornament, selle kasutamine või hülgamine, on valandanud tõsiseid vaidlusi. Nii näiteks kirjutas mõjukas Austria arhitekt Adolf Loos 1908. aastal essee pealkirjaga „Ornament ja kuritegu“²², milles ta kuulutab, et „kultuurievolutsioon liigub kiirmarsil ornamenti kõrvaldamise suunas kasulike objektide hulgast“ (Loos 2002/1908: 30). Tegelikult võitles Loos modernistina traditsionalismi vastu. Ornament oli tema arvates vanamoodne, selle puudumine aga „intellektuaalse tugevuse märk“ (*ibid*: 36). Ta toob näiteks tätoveeringud – tol ajal peeti inimest, kes laseb end tätoveerida, kas kurjategijaks või degenerandiks (*ibid*: 29).

Eestis toimus seoses modernistliku kunsti võidukäiguga võitlus ornamenti vastu 1920. aastatel. Selle eesotsas oli Märt Laarman, kes kirjutas ornamenti kui naiselikust nähtusest ning ülistas nn mehelikku kunsti, mis on „vaba kõigest liigsest, meelegra ilustada püüdvast“ (Laarman 1928: 7). Ka 1930. aastail käis avalik diskussioon ornamenti ümber, mille tagamaaks olid poliitilised protsessid. Millised olid 1930. aastate ornamenti diskussiooni argumentid, näitan lisa nr 4 ja diskussiooni peatükis (lk 178–181).

3.1.1 Nõuded ornamendile

Eseme praktilisuse ega mugavuse seisukohalt pole oluline, kas ornamenti kasutatakse või mitte, kuid ornamendiga saab detaile esile tuua, pinda liigendada ja osasid eraldada. Ornament on kaunistav element väljaspool praktilisust (kuigi temas võib esineda konstruktiivne tunnetus).

Ornamendis on iga motiivi siluetil oluline tähtsus, mitte vähem olulised pole üksik-elementide vahelised orgaanilised seosed ja kordused. Konstruktsioon mängib tähtsat rolli igasuguse ornamenti imaginaarses mõjus (Phillips & Bunce 1993: 6). Vaid ornamendis loob kordumine elamuse, mitte kunagi maalisis ega skulptuuris. Ornament peab olema loodud või seda tuleb kasutada vastavalt materjali omadustele, kuid nagu eelpool juba öeldud, ei ole ta ainult passiivne dekoreerimise vahend, vaid võib osutada teatud tingimustes poliitilise võitluse tandroiks.

21. Ornamenti ajaloost annavad hea ülevaate J. M. Woodham (1990), P. Phillips ja G. Bunce (1993) ning E. Wilson (1994).

22. Originaal saksakeelse pealkirjaga „*Ornament und Verbrechen*“ (Loos 1998/1908).

Omades spetsiifilist keelt, kutsub ornament vaatajais esile mitmesuguseid tundeid. Rakendades teadlikult rütmi ja sümmeetriat või asümmeetrilist ülesehitust, kontraste ja dominatsioone, võib tekitada kas piduliku, lüürilise, kerge ja mängleva või dünaamilise mulje. Ornament võib sisendada soojuse- ja kaitstuse tunnet, luua illusiooni luksusest ja materiaalsest kindlustatusest (seda põhiliselt sisekujunduses) (Woodham 1990: 7). Seega on ornament olnud ja arvatavasti jääb ka edaspidi täitma üht olulist ja tähendusriikast rolli meie igapäevaelu erinevates aspektides.

Erinevate ornamendimotiivide kasutamine annab erineva tulemuse²³. Geomeetriline ornament mõjub tõsisena, kainena, rangena, taimeriigist pärinevad motiivid romantiilisena. Loodusvormid lubavad enamasti vabamat ja voolavamalt ülesehitust ning suuremat vaheldusrikkust kui geomeetrilised vormid. Kompositsiooni seaduspärasuste rakendamisel on ornamendi emotsionaalne mõju. Ühest ja samast motiivist võib kujundada terve rea erinevaid kompositsioone. Igasuguse ornamendi loomise ja hindamise aluseks on need ornamendikujunduse põhimõtted.

3.1.2 Ajakirjades esinev ornament

Ajakirjapiltide esimese ülesehituskomponendi – ornamendi – kasutus 1930. aastatel oli suures osas „eestipäraseid“ motiive austav, hõlmates nii lilltikandi, vöökirja kui ka muud geomeetrilised ornamendimotiivid, mis esinesid eesti etnograafias. Ornamendi stilisatsioonis torkab silma *art déco* 'lik püüe esinduslikkusele, nurgelisuse kombinierimine ümarustega ning peen graafilisus. Saavutati omapärane süntees rahvuslikest motiividest ja *art déco* 'likust stilisatsioonist, mis ongi Eesti ajakirjade ornamendikujunduse põhiline spetsiifiline tunnusjoon. Ajakirjade lõikes on täheldatav, et ajakirjade sisekujundusvõttena kasutati ornamendi tihti riiklikes ajakirjades Varamu, Sõdur ja Muusikaleht, aga ka traditsioone austava kodukultuuri-ajakirja Taluperenaine kaanekujunduses.

Nn rahvusornament oli laialdast kasutamist leidnud võte 1930. aastate ajakirjakujunduses. Põhja-Eesti tikandi lillkiri ilmus ajakirjagraafikasse vinjettidel, päisliistudel, tiitli- ja kaanekirjade kaunistusena, initsiaalidena. Seda kasutasid oma töödes vähem või rohkem stiliseerituna²⁴ Günther Reindorff, Paul Luhtein, Johann Naha, Hugo Lepik, Karin Luts, Kristine Mark-Mei, Aleksander Rimmel jt (joonis 39, 48, 195, 219). Oluline on siinkohal märkida, et rahvakunsti süvendatud vaatlemisel leiame, eestipärase ornamendi juures palju sarnaseid jooni väga laial alal Euroopas levinud

23. Ornamenti võib kõige üldisemalt liigitada: a) geomeetriline ornament, milles kasutatakse geomeetrilisi kujundeid; b) looduslik ornament, milles esitatakse loominguiliselt tõlgendatud loodusvorme; c) abstraktne ornament, milles kasutatakse abstraktseid kujundeid, nagu näiteks pahkmikornament. Inimese poolt loodud kunstlike vorme, samuti ka rahvusliku pärandi motiive, mida sageli ornamendis kasutatakse, ei vaadelda omaette rühmitusena, kuna tõenäoliselt on ka nende eeskujudeks kauges minevikus olnud mitmesugused loodusvormid, kohandatuna praktilistele vajadustele (Hansen 1965:10).

24. „Stiliseerima“ tähendab siin ja edaspidi „tinglikke dekoratiivvorme looma“.

ornamentidega. „Ühetaoliste ornamendimotiivide ja -struktuuride lai territoriaalne levik räägib selget keelt mitte ainult naaberrahvaste kultuurikontaktidest, vaid eeldab ka välist kunstilis-kujunduslikku mõju²⁵“, märgib Elle Vunder (1993: 91). Ants Viirese (2004: 5) sõnul avaldub etniline omapära materiaalses kultuuris (sealhulgas käsitöös) selles, missuguseks tervikuks on omavahel seotud elemendid, mis võivad olla väga erinevat päritolu. Ornament, mis pealiskaudsel vaatlusel tundub läbinisti „eestipärane“, võib tegelikult koosneda küllaltki universaalsetest motiividest, mida leidub ka mujal Euroopas või Idamaades. Asja teaduslik fikseerimine pole kaugeltki lihtne ülesanne. Selleks on vaja läbi töötada suur hulk ornamendi elemente nende omavahelistes seostes. See aga ei ole käesoleva uurimuse ülesandeks ning nii käsitlen „eestipärase“ etnograafilise ornamendina nii Põhja-Eesti tikandi lillkirja, vöökirja kui ka muid geomeetrilisi ornamendimotiive (viiskand, rist, rõngasrist, sõõr, kaheksakand, sirkelrosett, Muhu männakiri), mis esinesid eesti etnograafias. Kõiki neid motiive kohtame ajakirjade pildidel, olgu toodud näideteks lilltikand Kristine Mei töödes (joonised 195, 196), aga ka sõõri, viiskanna ja ristimotiivide esinemine Aleksander Rømmeli ning Hugo Lepiku töödes (joonised 39, 243, 244).

Günther Reindorff armastas ornamenti nii üldkompositsioonis kui ka üksikute tähtede dekoreerimisel. Kirja, ornamendi ja joonistuse vahel on tihe side ning enamasti on ornament see, mille vahendusel kujundus tervikuks sulatatakse. Tema kuulsaim ajakirjagraafikaalane ning ühtlasi Eesti *art déco* klassikasse kuuluv töö on 1928. aastal loodud kunstiajakirja Taie fööniksikujutisega kaas (joonis 113), millel on ornamenteeritud kirjatahtede sisemus. Ornamentaalne töötlus on peen, tagasihoidlik motiivistik tähtedesse sulatatud fantaasiarikkalt. Graatsilise fööniksi kuju juures on tajutav Mir Iskusstva²⁶ rühma graafikute mõju, kuigi Reindorffi kujundus on vaba Vene kunstnikel sageli ilmnevaist ornamentaalsetest liialdustest. Pigem armastas Reindorff *art déco* 'likku nurgelist lillornamenti, mida näeme aastail 1936–1940 kujundatud Muusikalehe tiitli illustratsioonil (joonis 114).

25. Eesti rahvapärastes ornamentides on välja selgitatud terve rida keskaegseid, samuti renessansi, baroki- ja rokokoooperioodi ning hilisemate „kõrgstiilide“ motiive ja kompositsioone (Üprus 1969; Vunder 1981, Viires 1981; Kirme 1986, Vunder 1993). Eesti vanem ornament oli geomeetriline ja tal oli nii esteetiline kui maagiline tähendus. Lõuna-Eestis kaunistati rahvarõivaid geomeetrilise tikandiga kuni rahvarõiva kadumiseni 20. sajandi algul; Põhja-Eestis seevastu sai 18. ja 19. sajandil üldiseks rahvarõiva ilustamine taimornamendiga. Põhja-Eesti tikandi lillkiri pärineb põhiliselt 17. sajandi barokk-kunstist.

26. Mir Iskusstva (*Мир искусства* 'kunstimaailm') nime kandis 1890. aastate lõpul Peterburis tekkinud kunstirühmitus, samuti vene juugendstiili (vene *к стиль модерн*) ja modernistliku kirjanduse arengus olulisi rolli mänginud kultuuriajakiri (ilmus 1898–1904). Rühmitus kujunes välja gümnasistide eneseharimisingiust, kuhu algselt kuulusid tulevane kunstnik ja kunstiteadlane Alexandre Benois (1870–1960), literaat Dmitri Filosofov (1872–1940), kunstnikud Léon Bakst (1866–1924), Jevgeni (ka Eugene) Lansere (ka Lanceray; 1875–1946), Konstantin Somov (1869–1939) ja teatritegelane Sergei Djagilev (1872–1929), kellest peagi kujunes rühmituse liider ja ajakirja peatoimetaja. Esmakordselt tuli rühmitus avalikkuse ette 1898. aastal Soome ja Vene kunstnike ühisnäitusega. Järgnevatel näitustel liitusid rühmitusega Mihhail Vrubel (1856–1910), Isaak Levitan (1860–1900), Nikolai Roerich (1874–1947), Sergei Tšehhonin (1878–1937), Ivan Bilibin (1876–1942) jpt kunstnikud. Mir Iskusstva motoks oli puhas kunst ehk „kunst kunsti pärast“, millega nad vastandasid end nii ametlikule akadeemilisele kunstile kui ka peredvižnikute moraliseerivale realismile. Nende stiili kujunemisel mängisid tähtsat osa rahvusromantilised tendentsid, mis jätkasid eelmise kunstnikepõlvkonna vene stiili otsinguid. Tähtsamgi oli aga toetumine sümbolismi ja laiemalt neoromantismi poetikale, samuti rühmituse programmiline „eurooplus“.

Rahvakunsti geomeetrilist ornamenti, nt vöökirja, me Reindorffi ajakirjade kujundustes ei kohta. Kuna Reindorff oli eelkõige loodusekujutaja, siis on loomulik, et ka ornamendi arendas ta välja loodusvormidest. Lillornament sobis talle kõige rohkem. Joonistusliku külje peen viimistlus, otse kalligraafiline stilisatsioon, rafineeritus ja dekoratiivsus, joone väljendusrikkus ja ilu on see, mille Reindorff omandas Mir Iskustva esteetika mõjul, ja mida me näeme ka kunstniku ajakirjagraafikas. Vaimset lähedust on tema töödes Sergei Tšehhonini ja Ivan Bilibiniga (joonis 495 ja 496).

Günther Reindorffile sarnast ornamendikasutust võib leida tema õpilaste Paul Luhteina (joonised 48, 54), Ferdinand Liivi (joonis 42), Hugo Lepiku (joonised 38, 39) ning Johann Naha (joonised 91, 99–104) töödel, aga sarnasusi võib märgata ka terve rea signeerimata tööde puhul (joonised 401, 402, 425).

Raamatugraafikuna tuntud Ferdinand Liiv kasutab ajakirja Areng kaanel (1940 nr 3) Günther Reindorffi eeskujul ornamenteeritud ehiskirja. Erinevalt Reindorffist kasutab Liiv vöökirjamotiive, suhe tühja pinna ja kujunduselementide vahel on nauditav (joonis 42). Paul Luhtein armastas ornamendiga dekoreerida tähtede sisemust (joonis 48). Tema ornament iseloomustab rangelt asjalik õite ja lehtede kudum. Ornament mõjub kainelt ja funktsionaalselt, iseloomulik on püüd kujunduse terviklikkuse poole.

Aastail 1930–1935 teostas kogu Muusikalehe kujunduse Johann Naha. Ajakirja kujunduses esineb palju ornamentaalseid vinjette. Ornamentvinjetid on rahvuslikus laadis, koosnedes etnograafilisest lillornamendist või vöökirja motiividest (joonised 99–104).

Hugo Lepik lõi ornamentaalse tiitliillustratsiooni ajakirjale Eesti Noorus (1938 nr 2). See koosneb korrapärasest antiikvakirjast ning etnograafilisest lillornamendist, mis on ajastule omases võtmes (joonis 39) nurgeliselt stiliseeritud.

Karin Lutsule omane peen maalilisuus ning eriline maailmatunnetus, mis domineerib tema õlimaaliloomingus, ei kandu küll otseselt ajakirjagraafikasse, kuid kindel käekiri iseloomustab tema vinjette ning initsiaale igal juhul. Ajakirjas Varamu (1937–1938) näeme artiklite algul Lutsu joonistatud fantaasiaküllaseid ornamenteeritud initsiaale e ehistähti (joonis 188). Initsiaalides põimib kunstnik vöökirja geomeetrilise ornamendi vormid ja muud rahvuslikud motiivid osavalt ja loogiliselt kokku, ühendades rahvusliku traditsiooni pallasliku kunstikäsitusega.

Kristine Mark-Mei oli aktiivne ajakirjade illustreerija. Ajakirjale Varamu (1938–1939) joonistas ta vinjetid, mis põhinevad Põhja-Eesti tikandi motiividel ning jäävad truuks klassikalisele sümmeetrilisele kompositsioonile (joonis 195, 196). Karin Lutsule iseloomulikku loovat interpreteerimist ornament tema töödes siiski ei leia.

Põhiliselt kunstipedagoogina tuntud Aleksander Rimmel avaldas 1930. aastate algul ajakirjas Taluperenaine moejooniseid, käsitöömustreid ja puisevõitu stilisatsiooniga ornamentaalseid päisliiste (joonis 219–221). Tema ornament koosneb peamiselt sõõri- ja ristimotiividest ning kandiliselt stiliseeritud „eestipärasest“ lillmotiivist.

Maali- ja tarbekunstnik Adamson-Eric oli ornamendikasutajana erandlik. Ta tegi küll ajakirjadele väga põgusat kaastööd, kuid märkimisväärne on tema isikupärane ja vabameelne ornamendikasutus Varamu 4. numbris aastast 1939. Nimelt tõlgendas Adamson-Eric julgelt loodus- ja rahvakunstimotiive, kasutas abstraktseid geometrilisi kujundeid kõrvuti stiliseeritud inim-, linnu- ja loomakujutistega. Varamus avaldati Adamson-Ericu stiliseeritud pisut naivistlike inimkujutiste ja taimemotiividega vinjetid ning initsiaalid (joonis 1–4). Siinkohal ei tohi unustada, et Adamson-Ericu õpetajateks Euroopa kunstimetropolides olid G. Braque, A. Lhôte jt maailmakuulsad kunstnikud, kellelt ta sai julguse vormianalüüsiks ja iseseisvaks mõtlemiseks. See tõttu on ka tema stilisatsioon täiesti erinev kõigi teiste kõne all oleva perioodi Eesti kunstnike omast.

3.2 Kiri

Teiseks oluliseks kujunduse koostisosaks ornamendi kõrval on kiri e šrift. Kirjaajaloo uurija D. Jackson (1981: 172) mõtiskleb: „Iga kord, kui me kirjutame, avalikustame midagi endast ning iga kirjamärk on individuaalne nagu meie sõrmejälgi.“ Me ei loo uusi sümboleid, vaid paigutame ja kujundame ümber vanu nendes piirides, mille on seadnud meile 5000 aasta pikkune evolutsioon. Kaasaja saavutused ei ole mõeldavad ilma kirjata, kuid kirjamärgid ei ole üksnes tehniliseks mõtete säilitamisvahendiks. Erinevatel aegadel ja erinevates kohtades on kiri omandanud kunsti väärtuse. Eeldades, et lugejaile ei ole tundmatu üldine kirja ajalugu, tuleks siinkohal mainida vaid, et kunstiks muutub kiri siis, kui ta on loovalt lahendatud ning arvestab kõiki tähtsamaid kirjale esitatavaid nõudeid.

3.2.1 Nõuded kirjakuundusele

Eesti kirjakuunduse ja pedagoog Villu Toots toob 1956. aastal välja korrektse kirjakuunduse põhilised tunnusjooned. Need printsüübid on aegumatud ning üldjuhul kehtivad tänaseni. Hästi kujundatud kirja tunnusjooned Villu Tootsi järgi (1956: 127–128) on järgmised:

Loetavus. Kiri peab olema loetav, kuid see ei tähenda, nagu oleks selge, kuid kunstilisest isikupärast täiesti mõjutamata kirja kuju tingimata kõige otstarbekam. Mõnikord täidab kunstipärane kiri oma ülesannet samuti hästi. Loetavus sõltub ka muutuvaist tingimustest, näiteks keskaegne käsikiri võib tänapäeval osutada küllaltki raskesti loetavaks.

Lihtsus. Kirjas ei tohi esineda tarbetuid jooni ega tõmbeid.

Head ja õigustatud proportsioonid. Iga tähestiku põhivorm oma iseloomulike osade ja tunnustega moodustab kondikava, millele kirjakunstnik peab andma ümbritseva väliskujunduse.

Vormikujundus, st struktuur, rütm ja joendus peavad olema kooskõlas.

Tähtede erikujulised elemendid peavad olema isekeskis kooskõlastatud.

Iga täht peab kandma teda kujundanud tööriistale iseloomulikku laadi.

Igati korrektne kiri on ainult siis väljapaistev, kui kogu kujundus kirjale määratud ruumis kujutab endast hästikorraldatud terviklikku kompositsiooni.

Viimane nõue tähendab, et kirja visuaalset efekti mõjutab ka nn tühja ruumiga ümberkäimine. Selle kõige juures on veel tähtis, et kiri ei mõjuks raami surutuna ega otsitult kunstlikuna, kiri peab jääma loominguiliselt vabaks. Oluline on ka kirjastiili valik iga konkreetse töö teostamiseks, st otsustada tuleb, milline kirjatüüp on antud juhul kohasem (ametlik, pidulik, kerge, arhailine jne). Kirjastiili valik oleneb suurel määral teksti otstarbest ja sisust. Villu Tootsi sõnul (1973: 43) peab šriftil, mida kujundatakse, olema kindel aadress, see tähendab, et iga kirjapala ülesandeks on võimaluse piires edasi anda sisu, tekitada vajalikku emotsiooni. Erapooletuks, “kirjaks kui selliseks” jäämine pole õigustatud, kui see pole just sisuline taotlus.

Igal kirjatüübil on oma mõjusfäär, aga ka ajalooliselt välja kujunenud ideoloogiline taust. Ideoloogilises mõttes on näiteks modernistlik seriifideta Bauhaus-kiri (joonised 506, 507, 204) n-õ edumeelse inimese eelistus, samal ajal kui traditsioone austav ornamendiga täidetud antiikva (joonis 426) on pigem konservatiivse inimese eelistus jne.

3.2.2 Eelistatud kirjatüübid

Ajakirjagraafika empiiriline uurimine näitab, et 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi algul kasutati ajakirjade päiste kujundamisel hulgaliselt trükikirju (joonis 375). 1930. aastate ajakirjades olid kõik päised juba kunstnike kujundatud, trükikirju selleks enam ei kasutatud. Seetõttu pidi kunstnikel olema hea kalligraafiaoskus.

Eesti varasemate aastakümnete kirjakunstis oli kaalukas osa Saksa mõjudel. Levinud olid gooti kirjad. Käesoleva sajandi esimestel aastakümnetel tõusis joonistatud kirja osatähtsus. Hoolimata sellest, et gooti kirjade (joonised 497, 498) tähtsus pidevalt vähenes, olid need paralleelselt veel pikka aega juurdunud. Veel 1930.–1940. aastate piiril oli gooti fraktuur isegi ajalehtede trükkimise kirjaks, ka mõnedes kirjakunsti žanrites, nagu näiteks auaadressidel, kasutati peaaegu eranditult gooti tekstuari ja fraktuuri.

Üheaegselt gooti kirja taandumisega kasvas mitmesuguste antiikvakirjade osatähtsus. Antiikval on mitmesuguseid alaliike ja edasiarendusi, sest antiikva on kirja aja-

loos tähtsaima kirjastiili üldnimetuseks. 1920. aastail leidis ohtrat kasutamist jämedapildiline grotesk ehk plokk-kiri, mis on samuti antiikva-rühma kiri. Ajastu maitsest ja tegija isikupärast tingituna võis näha väga erisuguseid groteski variante. Kui 1920. aastate ajakirjagraafikas oli suurimaks vajakajäämiseks just kirjakujuanduse nõrk tase – kiri koos muu kujundusega ei loonud ühtset kompositsioonilist tervikut – siis mainitud puudus korvati 1930. aastail.

Erinevad antiikva-rühma kirjad olid 1930. aastate ajakirjades esinenud kunstnike lemmikud klassikaliste ehk eelmodernistlike kirjatüüpide hulgast. **Antiikva** (*littera antiqua*, rahvapärased ka 'ladina kiri') on renessansiajastu kiri, mis võttis omaks kõik need uuendused, mida kiri oma pika kujunemisaja kestel oli saavutanud. Pöörduti tagasi karolingide minusklite e väiketähtede selge kirja pildi juurde (Nash 1996: 106–107). Vastavad majuskliid e suurtähed leiti vana-rooma kapitaalidest, kuna need sobisid hästi minusklitega. Vastavalt kapitaalidest majusklitele olid ka minusklite vabalt algavad ja lõppevad tulbad varustatud seriifidega (Toots 1956: 40, joonised 512, 513). Üldmuljelt on normaaljämeduses antiikval hele kirja pilt, omane on selgus ja range akadeemiline korrapärasus (joonised 54, 57).

Antiikvat ja sellest tuletatud moodsamaid kirjatüüpe armastas ajakirjagraafikas Paul Luhtein. Tema akadeemiline kunstiharidus pärines Riigi Kunsttööstuskoolist ja Leipzigi Graafika ja Raamatukunsti Akadeemiast W. Tiemanni meistriklassist. „Leipzigis tutvus Luhtein küll Bauhausis viljeldud modernistlike ideedega, sealhulgas nn elementaarse tüpograafiaga, mis trükiste kujunduses taotles äärmist funktsionaalsust, kuid õpetaja Walter Tiemanni mõjul sai temast üks kindlameelsemaid *art déco* 'liku traditsionalismi viljelejaid. /.../ Kuigi Bauhaus Dessaus ei olnud ju geograafiliselt kaugel, jäid sealsed uuendused temast puutumata, sest „Tiemann oli autoriteet”,” kirjutab Ivar Sakk (2004a: iv). Luhteina kirjalahendused on tõepoolest küllaltki traditsioonilised. Ajakirjade kaantel näeme funktsionaalselt jagatud pildipinda, dekoratiivset värvikasutust ning selgesti loetavat antiikvasarnast kontrastsele joontegevusele ülesehitatud kirja või Bertholdi tüüpi meenutavat (vt Meggs 1998: 224; joonised 47, 51, 52 ja 487) ilma seriifideta plokk-kirja. Kiri paigutub kompositsioonis geomeetrilisele aluspõhjale, näiteks ristkülikule, mis on tegelikult Bauhausi kunstnikele iseloomulik võte (joonised 46, 47, 49, 51, 53, 55, 56). Seetõttu võin, erinevalt Sakist (2004a; 2004b), öelda, et täiesti tundmatu Bauhausi koolkond Luhteinale siiski ei olnud. Sõduri kaantel esineb erinevaid tiitlikirju vähemalt neli (joonis 64). Ühiseks jooneks on neil kirjakujuandustel geomeetiline täpsus ja puhtus, mistõttu kiri mõjub jahedalt ja mõistuspäraselt.

Antiikvakirja armastas ajakirjanduses ilmunud töödel kasutada ka Hugo Lepik. Tema töödel esinev antiikvakiri on proportsioonidelt peaaegu klassikaline, selge ja loetav (joonis 39, 40).

Nagu iga kirjastiili puhul, nii arenes ka antiikva kõrval välja tema kaldvorm – **kursiiv-antiikva** (*cursiva humanistica* – 'humanistlik kursiiv') (joonised 514–516). See kiri kujunes Roomas XVI sajandi algul kauniks kirjutuskirjaks. Kiri on hoogsavormiline ja seda ilmestavad minusklite üla- ja alapikendite arvukad variatsioonid. Kur-

siiv on laialt levinud käsikirjalises kunstis kasutatavaks laisulekirjaks, mis võimaldab isikupärast varieerimist. Kalligraafiline kiri kui vana kirjakunsti viimane staadium on samuti välja arenenud kursiiv-antiikvast. Laisulega kirjutamise kunst on Eestis olnud üsna populaarne. 1930. aastail kujunes Eesti kirjakunsti välja hõlpsasti kirjutatav ja küllalt loetav laisulekursiiv, mida tuntakse lihtsalt laisulekalligraafia nime all. See šrift on üles ehitatud peensulekalligraafia skeletile, kusjuures on arvestatud laisule spetsiifilise joonega.

Taolist kursiivkirja kasutas Günther Reindorff Muusikalehe kaanekujunduse juures (1938–1939; joonis 114, 115). Paul Luhtein aga kasutas kursiivkirja üllatavalt elegantsete A/S-i O. Kilgas siidsukkade ning kleidiriiete reklaamkuulutuste juures. Kirjakujundus nendel väikesemõdulistel reklaamkuulutustel on enamasti kaunis ja õhuline, suurtähed moodustavad fantaasiarikkaid kaari (joonis 68, 69).

1930. aastate ajakirjades ilmunud reklaamkuulutustele on kursiivkirja kasutamine üldse omane. Tihti kombineeritakse kursiivkirja klassikalist antiikvat või plokk-kirja meenutavate kirjatüüpidega. Seda näeme Heino Lehepuu, Paul-Aleksander Pederse- ni, Aleksander Laari, Karl Vanaveski (joonised 292, 296, 24, 29, 33, 309, 310) jt töö- del, aga ka arvukatel signeerimata kuulutustel. Meeldivaks lahenduseks kursiivkirjas on Heino Lehepuu joonistatud Maret'i tiitlikiri (joonis 289).

Karikaturist ja raamatugraafik Jaan Jensen oli tugev kirjakunstnikuna, millest annab tunnistust hoogne plokk-kirja ning kursiivi vaheldumine Eesti Spordilehe pealkir- jadel (joonis 15).

Antiikva tähtsa alaliigi **grotesk ehk plokk-kirja** päritolumaa on XIX sajandi algu- poole Inglismaa. Groteski tähtede struktuur on samasugune kui teistel antiikva-kirja- del, kõik jooned on ühetugevused. Põhiliseks erinevuseks on seriifide täielik puudu- mine. Viimase asjaolu tõttu on ta lihtsaimaks kirjaliigiks üldse (joonis 517).

Groteski leiame Jaan Vahtra töödel (joonis 238). Jaan Vahtra oli Peterburis kokku puutunud kubofuturismiga. See väljendub tema kirjakuundustes. Ta saavutas lakoo- niliste vahenditega kujunduse ekspressiivse üldmõju, väärtustades loetavat ja lihtsa- kujulist kirja. See võte kannab mõjutusi Vene konstruktivistlikest raamatukaantest ja plakatitest (joonised 481, 482). Eestisse naasmise järel sai temast Eesti Kunstnik- kude Rühma asutajaliige. Käsitletava perioodi autoriteetne uurija Ida-Euroopa alal, S. A. Mansbach on rühmitust nimetanud Kirde-Euroopa üheks juhtivamaks edu- meelseks kultuurikollektiiviks (Mansbach & Siemaszkiewicz 2007: 44), rõhutades oma raamatus just eraldi Jaan Vahtra rolli selles ning reprodutseerides tema töid. Pallases õpetajana töötades andis Vahtra konstruktivistliku abstraktsiooni põhimõtted edasi oma õpilastele.

Väljapaistev koht 1930. aastate ajakirjades oli nn „**eestipärasel**“ kirjal, mille loojaks ning esimeseks kasutajaks oli Günther Reindorff. Tähelepanu pööramine joonistatud kirja ilmekusele ja ilule iseloomustab Günther Reindorffi kujundusgraafika alast loo- mingut üldiselt. Ta lõi allapoole kitsenevate põhijoontega antiikvast ja gooti untsiaa- list tuletatud ehiskirja (Talvik 1998: 38), milles on täheldatud ka vene kirjade (kirillit-

sa, joonis 500 ja glagoolitsa, joonis 501) ning skandinaavia ruunimärkide mõju (Sakk 2004a: v) (joonis 499). Seda nn „eestipärastatud“ kirja (joonis 502) hakkasid kasutama mitmed Reindorffi õpilased ning järgijad, nagu näiteks Ferdinand Liiv, Paul Luhtein, Johann Naha ning Jaan Jensen (joonised 42, 91, 504). Selline kiri esineb ajakirjades Välis-Eesti Almanak, Eesti Hõim, Tuleviku Rajad, Sõdur (joonised 48, 91, 425–427) jne. Tihti on need tööd signeerimata ja me võime nende autoreid vaid tinglikult Günther Reindorffi järgijateks nimetada.

Koos stiliseeritud rahvusliku ornamendiga sai „eestipärases“ kirjast nn „eesti stiili“²⁷ tähtis koostisosa. Vene rahvusromantiline kirillitsa on tekkinud ruunikirjade ja kreeka alfabeedi segunemisel, millest annab tunnistust mõlema kirja puhul ilmnev püst-kriipsude rohkus ja vertikaalsus (Sakk 2004a: v). Lapsepõlve ja nooruse Venemaal veetnud Günther Reindorff oli vana-vene glagoolitsaga tutvunud õpinguteperioodil ja tõenäoliselt ei olnud tal raske seda kirjatüüpi kohandada Eestis kasutamiseks.

Varajaste gooti kirjade juures kasutati majusklitena lombardia versaale (joonis 503); XI sajandil tekkis kapitaali ja untsiaali sugemeil suurtähtumarkiri lombard ehk gooti majuskel. See kontrastsele joonetugevusele ülesehitatud kiri oli gooti ajastu peamine initsiaalide ja pealkirjade šrift (Gullick 1996: 304). Neid tähti kasutas Reindorff raamatute kaanekujunduste ja auaadresside juures. Ta joonistas lombarde peamiselt peensule ja pintsliga. Ta ei piirdunud üksnes lombardide ajalooliste vormide mahakirjutamisega, vaid lõi üsna edukalt uusi, omanäolisi tähekujusid. Selleks ühendas ta untsiaali- ja lombarditähti, laenates ka elemente antiikva versaalidelt ning ruunikirjast. Kunstnik tundis ilmset rõõmu joonega mängimisest, lõpptulemuseks oli nii mõnigi kord oma rikkalikkuses keskaegset käsikirjalist raamatut meenutav kujundus (joonised 111, 112).

Ajakirjade kujunduse juures (joonis 113) jääb Günther Reindorff ometi kainemaks ja tema joonistatud tähed on ilmselgelt saanud mõjutusi ka **modernistlikest kirjatüüpidest**. Oluline mõjutaja oli rahvusvaheline areng tüpograafia vallas. Aastail 1922–1923 kavandas sakslane Rudolf Koch Offenbachis uue kirjatüübi, mis sai nimeks Neuland (joonis 486). See kohmakas ja raskepärane kiri sobis hästi „talupoeglikkuse“ ja „põhjamaisuse“ väljendamiseks ning sai Eestis valdavaks 1935. aastate paiku (Sakk 2004a: vi).

Neulandi kõrval leidsid eesti ajakirjades kasutust ka teised modernistlikud kirjatüübid – Eckmann, Kabel, Futura, Bauhaus, Peignot, Bifur, Akzidenz-Grotesk jne.

Modernistlike kirjatüüpide arendamisel oli tähtis roll Saksa Bauhausi koolkonnal. Bauhausis ette võetud eksperimendid tähekujuude uuendamisel lähtusid rangelt geometrilisest aluspõhjast, loobuti renessansvormidest, fraktuurist jt raskepärastest kirjatüüpidest. Kiri moodustas lai ribasid (joonised 493, 494). 1927. aastal jõudsid avalikkuse ette seriifideta kirjatüübid Futura ja Kabel (joonised 509–511). Paksud ribajooned ning seriifideta kirjatüübid olid Bauhausi trükikunstis tüüpilised, kuid

27. „Eesti stiiliks“ ajakirjagraafikas nimetan „eestipärase“ kirja kasutamist koos rahvariietes figuuri, etnograafilise ornamendimotiivi, riikliku sümbolika või pidulikkust rõhutava tammelehemotiiviga.

moodustasid vaid ühe osa palju laiaulatuslikumast ja radikaalsemast reformist, mis uuris graafilise disaini elemente ja nende rolli informatsiooni edastamisel²⁸ (Hollis 2007: 70; joonised 506, 507).

Bauhausilikult lihtne ja funktsionaalne on ajakirja Olion esimese numbriga kaanekujundus, mille valmistasid koostöös Nikolai Triik ja tema kolmas abikaasa ning õpilane Anna Triik-Pöllusaar. See on puhtalt kirjale tuginev kaas, mille kompositsiooni ilmestab punane ristkülik (joonis 228). Kirjatüüp on lähedane A. M. Cassandre'i joonistatud Bifurile (joonis 488), mille puhul on silm võimeline joonistama tähtede puuduvad osad ning lugema välja sõnad. Sarnasusi on ka Futura kirjatüübiga (joonised 489, 490, 510). Sama kujundus veidi lihtsustatud kujul ilmus Olioni kaanel uuesti 1933. aastal, kusjuures igas ajakirjanumbris trükiti see erineva värviga.

Heal tasemel kirjakunstnik oli Hando Mugasto. Ta viljeles algupärast kirja hulgal aadressidel, mida kingiti nii Eesti kultuuritegelastele kui ka näiteks Inglise kuningale Georg V-le, Rootsi kunstiakadeemiale ning Ungari ülikoolile. Ajakirja Teater Vane muine ilmus aastail 1935–1938 Mugasto kaanekujundusega (joonised 203, 204). Kujundust iseloomustab konstruktivistlik pinnajaotus ning Bauhausi tüüpi kiri (joonised 506, 507).

Jaak Jensen kasutas Charles Peignot' kirjanäidistelt (võrdle jooniseid 13, 14 ja 491) tuttavat Deberny & Peignot' kirjatüüpi Eesti Spordilehe ning Politseilehe kaanel. Mõnikord lisas ta kirjale tillukese vöökirjamustri (joonis 15), mis kujunduse „eesti-pärasemaks“ muutis. Mõningatel Johann Naha töödel on geomeetiline ilma seriifideta kirjatüüp sarnane ungarlase A. Bortnyiki Futura töötlusele (võrdle jooniseid 98 ja 485). Jaak Siiraku šriftil Teatri 1935. aasta jaanuarinumbri kaanel (joonis 127) võib leida sarnasusi sakslase Otto Eckmanni leiutatud Eckmannschriftiga (joonis 492).

Olgu öeldud, et nimetatud õnnestunud näidete kõrval leidis 1930. aastate ajakirjades ka halbu ning ebaõnnestunud kirjalahendusi. Näiteks oli Peet Areni 1920. aastate lõpu ja 1930. aastate alguse kujunduste probleemseks elemendiks kiri (joonis 160). Järjekindlamat arengut kunstniku püüetes näitab kirja muutumine üha kandvamaks ja selgemaks kujunduskomponendiks kümnendi teisel poolel. Peet Areni kiri meenutab üldilmelt kohati tugevalt Jaak Vahtra rahulikku groteskkirja, kuid vormikäsitus on segunenud ekspressionistliku dekoratiivsuse ja rahvusromantilise motiivistikuga (joonised 161, 162). Küsitavaks jäävad Kevadiku kaane puhul siiski joonte laiused ja proportsioonid.

28. 1928. aastal avaldas Leipzigi kunstiakadeemias õppinud noor kalligraaf Jan Tschichold raamatu „Uus tüpograafia“ (*Die neue Typographie*), milles ta töötas välja kümme „elementaarset“ e alusreeglit, millest kolm esimest kõlasid nii: 1) tüpograafiat kujundavad funktsionaalsed nõudmised; 2) tüpograafia eesmärgiks on kommunikatsioon, see peab toimuma kõige lühemal, lihtsamal ja mõjuvama viisil; 3) tüpograafia koostisosad peavad olema nii sisemiselt (st korrastatud sisu) kui ka väliselt hästi liigendatud (st sobivalt korrastatud tüpograafiline materjal) (*cit.* Hollis 2007: 72).

Korrapäratut kirja näeme Nikolai Triigi loodud kahel Tänapäeva kaanel (joonised 229, 230) ning noore Elmar Kitse loodud Tartu õpilasajakirjade kaanel (joonised 172, 173). Ajakiri Rada kaanel on kirja ülesehitus täiesti läbimõttlemata, tähevormid juhuslikud²⁹ (joonis 172). Suhteliselt sobivad tähed leiab Kits Tartu Poeglaste Gümnaasiumi Loodusteaduste ringi ajakirjale Looduse Sõber (1932–1933, kokku kolm numbrit), kuid siiski jääb kiri kujunduse nõrgimaks elemendiks (joonis 173). Kõrge lahenduseeni jõuab ta 1937. aasta Kevadiku puhul. Kiri ja piltkujutus sobitub siin ekspressiivseks tervikuks (joonis 174).

Vahekokkuvõtteks olgu öeldud, et 1930. aastate ajakirjades esines mitmeid stereotüüpseid kirjalahendusi. Enim kasutatud traditsioonilised kirjatüübid olid antiikva kirjad sh grotesk ning kursiiv-antiikva, aga ka untsiaalset, ruunikirjast ning vene glagoolitsast välja arendatud nn „eestipärane“ kiri. Modernistlikest kirjatüüpidest olid levinud Bauhausis viljeldud geomeetrised ja ilma seriifideta plokk-kirja tüübid.

3.3 Motiiv

Joonistatud, pildistatud või trükipressi abil teostatud illustratiivne motiiv võib esineda kõikides valdkondades, kus midagi on kujundatud. Pildi kasutamine illustreeriva motiivina erinevates kujundustes, eelkõige raamatukujunduses sisaldab endas kontseptsiooni kirjutatud teksti kaunistamisest. Kuid pilt võib olla ka võrdväärne partner tekstile.

Suhe pildi ja teksti vahel võib olla erinev. Illustratiivne motiiv ei pruugi alati olla otseselt tekstiga seotud – seda võib kasutada nii teksti selgitamiseks kui ka lihtsalt kaunistamiseks (Gaur 1996: 345). Sellel võib olla didaktiline, utilitaarne, emotsionaalne, sümbolne, religioosne vm funktsioon. Seejuures võib illustratiivne motiiv paikneda kompositsioonis väga erinevalt ning olla loodud erinevate tehniliste vahendite ja võtete abil. Pildil võib esineda iga reaalsuses eksisteeriv või fantaasias kujutatav ese või tegevus. Selle mitmekesisuse tõttu on illustratiivne motiiv uurija jaoks üks keerulisemaid kujunduse koostiselemente.

Kuna uuritava perioodi ajakirjagraafikas kasutati väga palju erinevaid illustratiivseid motiive, siis nendest parema ülevaate saamiseks olgu nad rühmitatud vastavalt kujutatud motiivi iseloomule.

29. Ajakirja Rada 1. numbri (november 1933) dekoratiivne sini-valge kaas võiks kaitsta Elmar Kitse au kirjakunstnikuna, kuid ilmselt ei kuulu see signeerimata töö temale.

3.3.1 Loodus

Loodusmotiivide hulk on lõpmatu. Ajakirjagraafikut piirab nende kasutamisel aga nõue, et motiivid peavad sobima ajakirja sisu ja otstarbega. Näiteks oli tänuväärne koht loodusmotiivide kasutamiseks ajakiri Kodu. Ajakiri oli mõeldud eelkõige koduperenaistele ning selle kaaneillustratsioonid on kantud loodusearmastusest ja hellast meeleolust. Arvukatel, enamasti signeerimata kaantel näeme rannamände, kivitarsid, metsatukka, lainetavat merd, järvesilma, iidset puud varemete taustal jne (joonised 153, 378, 380). Sarnaseid motiive on ka Mareti ning Taluperenaise kaantel. Siin on sageli kasutatud loodusfotosid (joonis 381).

Tänapäevas (1935) avaldas tušijooniseid päiste ja illustratsioonidena maalikunstnik Richard Sagrits. Nendes avaldub emotsionaalne maailmavaade ja ehe loodusetunnetus (joonised 225, 226). Tartu kunstnikult Agu Peernalt pärinevad mitmed loodustemaalised gravüürid Olionis (joonis 208).

Ajakirjale Varamu (1938) joonistas kaunid loodusmotiividega vinjetid Hugo Lepik. Vinjetid kordusid numbrist numbrisse (joonised 35–37). Hugo Lepiku väikeste vinjettide laad on joonistuslikult korrektne ning graafiliselt peen. Osa Varamu intiimsetest vinjettidest pärineb Karin Lutsult (joonised 190, 191). Esialgsel vaatlusel on need Hugo Lepiku omadega nii sarnased, et selget vahet ei olegi lihtne teha. Tänu asjaolule, et mõlemad kunstnikud signeerisid oma töid, õnnestus autorlus tuvastada.

Huvitav on tähele panna, et käsitletava perioodi ajakirjades kujutatakse kaugete maade eksootilist loodust äärmiselt harva ja vaid siis, kui illustreeritakse mõnd välisautori teksti. Motiivid on pärit peaaegu eranditult kodumaa loodusest, mis viitab nende eesmärgipärasele kasutamisele.

3.3.2 Arhitektuur

Üsna levinud motiivideks ajakirjagraafikas on mitmesugused ehitised ja ehitiste osad, mis seostuvad mingi kindla ajalooetapi, sündmuse, toote või kohaga. Need motiivid sobivad temaatilise keskkonna rõhutamiseks (näiteks taluarhitektuur maarahvale suunatud ajakirja juurde). Madalad õlgkatusega taluhooned või taluhoonete kompleksid kivitara ja põllu taustal on korduvad motiivid Kodu ja Taluperenaise kaantel (1922–1940, joonised 377, 379, 381). Arhitektuurimotiivid ei ole siiski sedavõrd kohaliku kultuuri kesksed kui loodusmotiivid. Leida võib ka juhtumeid, kus sobiva teema olemasolul kujutatakse näiteks kõrghooneid (joonised 150, 151).

1936. aasta Huvitavas Žurnalis (sügisnumber) avaldati kirjutis Rootsi kuninga Karl XII mälestussamba avamise kohta. Artiklit illustreerivad Günther Reindorffi varem avaldatud kodumaist arhitektuuri kujutavad vinjetid kogumikust Eesti ja Rootsi (1929). Samast kogumikust võetud vinjett avaldatakse 1932. aasta Sõduri kaanel (joonis 116).

Ajakirjagraafikas võib leida arhitekturseid motiive, mille otstarbeks temaatilise keskkonna, sündmuse või koha esiletoomine. 1939. aasta Taluperenaise 3. numbri kaanel näeme Ernst Kollomi kuivavõitu gravüüri, mis kujutab Vanemuise teatrihooonet Tartus (joonis 179). Mõnikord kujutati reklaamkuulutustel tootmishooneid või poode. Selliseid näeme Valter Kõrveri (joonised 283, 288) ja Aleksander Laari kujundatud reklaamkuulutustel (joonised 24, 25).

3.3.3 Figuur ja portree

Figuur ja portree on ühed kõige enam kasutust leidnud motiivid ajakirjagraafikas. Inimeste kujutamine erinevates olukordades ja tegevuste juures võimaldab edastada lõputul hulgal erinevaid sõnumeid ja meeleolusid ning annab ka lugejale võimaluse samastada end piltidel kujutatuga. Ajakirjade kaantel ja sisekujunduses näeme mehi riigikaitset (joonised 53, 59, 61), naisi koduste tööde juures (joonised 92, 383), lapsi igapäevaste mängude või õppetööde juures (joonised 107, 108, 125, 384), puhkust nautivaid paarikesi, „tarbijaid“ kaupluste akendest möödumas või tooteid tarvitamas jne. Olgu sellest mahukast materjalist esitatud mõned ilmekamad näited.

Mitme Tänapäeva numbri kaanel on kasutatud Nikolai Triigi portreid-sõejoonistusi kultuuritegelastest (nt kirjanik Anton Hansen Tammsaare) (joonis 231). Huvitavate näidetena võiks mainida ka kahte Triigi kujundatud figuraalset Tänapäeva kaant. 1935. a. detsembrinumbri (nr 9) mitmevärvilises trükis kompositsioon kujutab muistset ratsanikku (joonis 230), 1936. a. jaanuarinumber suusatajate paari (joonis 229). Piltide kompositsioonis ja figuuride lahenduses võib leida sarnasusi Vene 1920. aastate ajakirjakaante (joonis 405) ning Soome ja Läti dekoratiivsete *art déco*'like kaantega (joonised 465, 468).

Reklaamikunstnik Richard Pallase laadi iseloomulikuks näiteks on Huvitava Žurnaali 1936. ja 1937. aasta kaanekujundused. 1937. aasta sügisnumbri kaanel näeme metsas aega veetvat naist, kes toetub puu najale; kasetüved moodustavad rütmilise korduse, figuur on lihtsustatud ning pinnaline (joonis 109).

Sensuaalset külgsaates naisenägu kujutab Peet Aren Tänapäeva emadepäeva-numbri kaanel (1936) (joonis 163). Sama kunstniku tehtud 1931. a. Kevadiku kaanekujundus on segu ekspressionismist ja *art déco* 'likust dekoratiivsusest, esineb nii ornament kui ka nurgelise stilisatsiooniga figuraalne kompositsioon (joonis 162).

Täiesti eripärane nurgeline figuuristilisatsioon torkab silma Ferdinand Kase illustratsioonil „Jumal Jumal Kali kunstnik Ferdinand Kase vaatenurgast“ (joonis 22), mis avaldati ajakirjas Ilo 1930. aastal.

Väga produktiivne ajakirjade (eriti naisteajakirjade) kujundaja oli Axel Rossman. Tema 1930. aastail ajakirjades ilmunud loomingus esineb arvukalt *art déco* 'likke naisfiguure (joonised 314, 315, 321).

Werner Birkenfeldt (Verny) kuulus nende kunstnike hulka, kelle humoorikas, ent ka magusavõitu laad tagas ajaviitekirjandusele laia leviku. Tema tööd ilmusid ajakirjades, mis rahvusvaheliselt klassifitseeruvad tüüpilisteks pildiajakirjadeks (*picture magazine*) – need on Huvitav Žurnaal ja Lood Elust. Sarnaselt Axel Rossmanile, oli ka Verny väga produktiivne, kuid mitte eriti hea joonistaja. Ta oli üks neist kujundajatest, kes šabloonset kopeerimist ära ei põlanud ning kelle kaaneillustratsioonidel leidis kümneid rõõmsalt aega veetvaid naise ja mehi, kes on väga sarnased mujal maailmas ilmunud samast aastakümnest pärit ajakirjakaantel kujutatud inimfiguuri-dele (võrdle jooniseid 256, 257 ja 462, 463).

Humoorikalt kujutas inimesi tegevuses Kaarel Joon, näiteks olgu toodud ETK puhastusvahendite reklaamkuulutus (joonis 272). Huumorit armastas ka Ott Kangilaski. 1936. aastal avaldas Kangilaski Tänapäevas illustreeritud “Avaliku kirja Eduard Wiiraltile”, mis sisaldab kokkuvõtet kunstitudjate ja publiku arvamusest Eduard Wiiralti näituse puhul (joonis 169). Vaimukas tekst on ühendatud humoorika pildiga Eesti kaasaegses kunstis laialdast pruukimist leidnud sümbolkujundeist, mida Kangilaski muigamisi soovitab ka Wiiraltil edaspidi rohkem kasutada.

Põhiliselt karikatuuridega esines ajakirjades Helmut Valtman (pseud. HA-VE). Vahetevahel tegi kunstnik ka kaanekujundusi. Karikaturistina oskas Valtman märgata erinevate inimtüüpide karakterseid jooni. Tänapäeva kaanel (nr 3/1937) vastandab ta hästisöönud mühakliku härrasmehe antiikskulptuurile, pilgates sellega vastuolu „vaimu” ja „võimu” vahel (joonis 249).

Natuuritruus illustratiivses laadis figuraalsed kompositsioonid iseloomustavad Aleksander Laari, Valter Kõrveri ja Arnold Edesi ajakirjades ilmunud töid. Laari RET raadio reklaamid Huvitavas Žurnalis ja Maretis kujutavad raadiot kuulavate inimeste grupe (joonised 28, 29). Realistlikult kujutatud meesterahvas esineb ETK tubakatoodete reklaamil Muusikalehes (joonis 31). Edesi kasutab pikaksvenitatud figuuri F. Schvarzi rätsepaäri kuulutusel (joonis 268), Põhjala suvekingade kuulutusel esineb *art déco*’lik glamuurne paar koeraga (joonis 265). Valter Kõrver töötas šokolaadivabriku Kawe juures aastail 1933–1941. Enamus Kawe reklaamkuulutustest on tema loodud. Neid kuulutusi iseloomustavad graafiliselt peened täppide või kriipsudega täidetud pinnad, tihedalt organiseeritud detailirikas kompositsioon ning tumedad siluettkujudid ja -figuurid (joonised 281, 284, 287).

Laste kujutajatena on tähelepanuväärsed Kristine Mei, Richard Kivit, Ott Kangilaski, Eduard Salu ja Lembit Rull. Mei tegi ulatuslikku koostööd ajakirjaga Laste Rõõm. Aastail 1931–1940 ilmus ajakiri Mei tiitli-illustratsiooniga (joonis 192), perioodil 1931–1933 oli pea igas numbris mõni tema meeldiv natuuritruu illustratsioon (joonised 193, 194). Ott Kangilaski Tänapäeva illustratsioone iseloomustab mahlakas joon (joonis 170). Richard Kiviti figuurikäsitust iseloomustab lihtne jutustav laad, aga ka joonistuslik ühetaolisus (joonised 275–278). Eduard Salu kujutab lapsi mõnevõrra üldistatult (joonised 125, 126), Lembit Rulli laadile on omane huumorimeel ning naivistlik lähenemine teemadele (joonised 222–224).

Kaks kunstnikku, Eduard Wiiralt ja Ado Vabbe, erinevad märgatavalt kõigist ülejäänutest, tuues valitsevasse, rõhutatult kohaliku ainesega ajakirjanduspilti sisse kosmopoliitsemat vaimu. Nende professionaalne figuurikäsitlus tõuseb tasemelt kõrgemale võrreldes kunstnikega, kes olid lihtsalt illustraatorid. 1935. aastal ilmus Taluperenaise 11. number Wiiralti puulõikega kaanel. Kaanepilt „Ema ja laps“ (joonis 251) kujutab üht tüüpilist näidet Wiiralti puulõikeloomingust. Pilt on ekspressiivne – emal ja lapsel ühine silm ja pale, silmad ebaharilikult suured võrreldes suuformidega, käed väikesed ja jooned rütmilisest lainetavad, valgus-varju efektid teravad. Ajakirja Varamu 3. number aastast 1938 on pühendatud Eduard Wiiralti 40. juubelile. Ajakiri on täis Wiiralti tööde reproduktsioone ja kaunistatud tema vinjettidega (joonis 252–254). Enamus vinjette kujutavad inimeste nägusid, nendes põimub ekspressionistlik meelelisus sürrealistliku elemendiga. Oskar Looitsa teksti “Lind – eesti omakultuuri ja vaimsuse vapp” (joonis 252) ilmestav inimnäoga linnu kujutis kannab endas nii õõvast salapära kui ka metafoorset tähendust. Korraks taas elustuvad siin kuulsa „Põrgu“ (1930–1932) fantaasiakujud. Kuna Wiiralt pidas kujundusgraafikaga tegelemist tüütuks³⁰, siis tõenäoliselt ei ole nimetatud tööd tehtud spetsiaalselt ajakirjadele.

Ado Vabbe kaastöö ajakirjadele oli samuti põgus, kuid seejuures väga omanäoline ja meelde jääv. Tema töödes näeb futuristlikku dünaamikat, ekspressionistlikku tundlikkust ja kergelt snobistlikku alatooni. Futuristik ei saa teda siiski nimetada, sest talle jäi võõraks futuristide masinaesteetika. Agressiivsed ja purustavad meetodid Vabbele ei sobinud. Talle oli sümpaatne futuristide pinna struktureerimise laad – pildipinna jagamine mosaiikseteks kildudeks, samuti liikumise efekti edasiandmine. Kuid, nagu kirjutab Reet Varblane (1994a: 185), jäi Vabbe alati esteediks, tema teoseid valitsesid tasakaal, elegants ja ilu. Selles mõttes on Vabbe võrreldav lätlase Sigismunds Vidbergsiga³¹. Ka romantikasse kalduvate maskeraadlike ja teatraalsete stseenide armastus lähendab Vabbe Vidbergsile³² (võrdle jooniseid 237, 437 ja 438). Muus osas on nende laad küllalt erinev.

30. Teatavasti tõrjus Wiiralt Pariisi-aastatel visalt kodumaalt tulevaid tellimustöid, mis mõjusid talle roiuvalt (Levin 1998: 69). Jüri Haini (1984: 64) hinnangul ei ole Eduard Wiiralt pärast Eestist lahkumist üldse ajakirjadele kaastööd teinud ning Varamus on kasutatud kunstniku Pariisi-päeval valminud puugravüüre. Seetõttu võibki öelda, et Wiiralti panus Eesti ajakirjagraafikasse oli enam kaudne kui otsene. Küll aga jõudsid Wiiralti illustatsioonid-puugravüürid 1927. aastal Prantsuse bibliofiilide ajakirja La Septimanie lehekülgedele (Levin 1998: 48). Kõige tuntum neist on Mai Levini andmeil illustatsioon „Musitseerivad inglid“, vähem tuntud mõtliku alatooniga töö „Teelahkmel“.

31. Sigismunds Vidbergs (1890–1970) oli üks omanäolisemaid ja mitmekülgsemaid autoreid Läti kunstis. Eelkõige on ta tuntud suurepärase graafiku ja raamatuillustraatorina, kuid ta on kavandanud ka tekstiile, vitraaže ja portselanimaali, töötanud teatrikunstniku ja kunstipedagoogina (Eesti...2002: 1). S. Vidbergs oli satiirajakirja Ho-Ho toimetaja ning ajakirja Ilustrēts Žurnāls kunstiosakonna juhataja. Tema tušijoonistuste laad lähtus juugendstiilist, hiljem *art déco*'st, seda iseloomustab dekoratiivsus, salonglikkus, elegants, idamaised mõjud ning erootiline alatoon. 1920. aastate teisel poolel ja 1930. aastail avaldas Vidbergs kaanekujundusi, illustatsioonid ja vinjette ajakirjades Dzīve (Elu), Eleganta Rīga (Elegantne Riia), Atpūhta (Puhkus), Jaunā Nedēļa (Noor Nädal).

32. „Läbi sogaste aegade ja surma loovis Vidbergs tagasi oma muinasjutumaailma, kus naistel libisevad alkoovid riided ült, kus nümfid kümblevad varjulisel allikal ja kus sirmi taga meelalt ringutatakse,“ kirjutab Johannes Saar (2002).

Ado Vabbe liikuva rütmiga antud muretult-vallatud tušijoonistused ilmusid kuukirjas Olion. Samasuguses muretus, pisut kergemeelseski laadis kujundas Vabbe Olioni 1930. a. 4. numbri kaane (joonis 234). Figuuri käsituslaadis võib sarnasusi leida itaallase Fortunato Depero 1929. aasta reklaamkuulutustega (joonis 480). 1939. aastal ilmusid Ado Vabbe vinjetid ajakirjas Varamu. Seal kujutab Vabbe inimesi ja eksootilisi loomi. Ühel Ado Vabbe joonistusel on iseäralik mõju. Antiloop, tiiger ja fragmentaarselt antud inimene astuvad kolmekesi ühes suunas, kuid kontakti nende vahel pole (joonis 235). See ongi tegelikult Vabbe figuraalsete kompositsioonide põhihoiak – iga figuur on tardunud justkui omaette hermeetilisse eksistentsi. Ene Lambi (1976) sõnul olid niisugused kõik tema populaarsed arlekiinid ja paljud illustatsioonide tegelased.

Kuna figuraalsed kompositsioonid annavad kunstnikule võimaluse väga laia teemade ringi käsitlemiseks ning on reklaamistrateegia oluliseks osaks, siis sisaldavad need tööd ka ühiskonna kohta enim infot. See, missuguse staatusega inimesi ning milliste tegevuste juures neid ajakirjades tüüpiliselt kujutati, saab käesoleva töö fookusest lähtuvalt järgmistes peatükkides üheks võtmeküsimuseks.

3.3.4 Riiklik sümboolika

Riikliku sümboolika kasutamine teatud kujundusgraafilistes töödes, nagu näiteks finantsgraafikas, on möödapääsmatu. Rahamärgid omavad kohustuslike kujunduselementidena riigi nimetuse ja tema sümboli. Teistes, vabamate nõuetega kujundusgraafika valdkondades, nagu näiteks ajakirjagraafika, viitab riikliku sümboolika ulatuslik kasutamine enamasti ideoloogilisele propagandale.

1930. aastate ajakirjades seostub riikliku sümboolika kasutamine eelkõige Paul Luhteina nimega. Ajakirjagraafika alal oli ta üks produktiivsemaid loojaid. Temalt pärinevad ajakirjade Välis-Eesti Almanak, Sõdur, Eesti Noorus, Kaitse Kodu!, Kaunis Kodu, Uus Talu, Tuletõrje Teated, Postisarv, Akadeemia ja Eesti Lendur kaanekujundused. Enamus neist ajakirjadest olid riiklikud väljaanded. Kõige rohkem esineb riiklikku sümboolikat ja selle elementide põimimist kompositsioonidesse ajakirja Sõdur kaantel (joonised 54 ja 56–58). Neil paatosliku hoiakuga riigitruudel kompositsioonidel näeme vapikujutisi, tammelehemotiive, Kaitseliidu sümboolikat ja trikoloorist inspireeritud värvilahendusi. Paul Luhteinale sekundeerib selles valdkonnas Jaan Jensen, kes tegi samuti koostööd riiklike ajakirjadega – Eesti Spordilehe ja Politseilehega. Need tööd on enamasti küllalt hea kompositsioonitaju ja dekoratiivse pinnajaotusega traditsioonilised lahendused (joonised 11–13), milles vöökirjamuster, tammelehe või vapileopardi kujutis pidulikku meeleolu taotlevad.

3.3.5 Toode ja pakend

1930. aastate reklaamgraafikas oli levinud võtteks reklaamitava toote enese või selle pakendi tarbija ette toomine.

Tooteid ja pakendeid kohtame Guido Mambergi reklaamjoonistel (joonis 84). Tema laadi iseloomustab lihtsustatud plakatlik dekoratiivsus ning realistlikkusetootlus esemete kujutamisel (joonis 89). Realistlikult kujutatud šokolaadipakendid esinevad Valter Kõrveri reklaamkuulutustel ajakirjades Sõdur, Kodu, Teater Vanemuine, Huvitav Žurnaal, Eesti Kool ja Laste Rõõm. Sarnaseid lahendusi leidub ka Karl Vanaveski ja August Vahteli töödel. Nende kunstnike kujundatud veini, kohvi-, kosmeetika- ja tubakatoodete reklaamkuulutusi iseloomustab tihe detailirikas kompositsioon, millel tooted ja nende pakendid on püüdliselt üles joonistatud.

3.3.6 Liiklusvahend

Reiside reklaamimisel oli kombeks kujutada liiklusvahendit, näiteks laeva. Liiklusvahendite kujutamine reise propageerivate reklaamkuulutustel oli väga levinud Soomes. Lennukid olid Soomes plakatite lemmiktemaks 1920. ja 1930. aastail (Hovi 1990: 227). Auto oli uue elulaadi sümbolina erilises seisundis juba 20. sajandi algusest alates (Hovi 1990: 38). Nende töödega kuuluvad ühte ka raadiote, fotoaparaatide, õmblusmasinate jm filmi- ja tekstiilitööstuse saavutuste ning erinevate tehnikaimede kujutised. Tuleb mainida, et võrreldes naabermaadega oli meie ajakirjades niisugune suund küllalt tagasihoidlikult esindatud, hõlmates põhiliselt vaid foto- ja raadioaparaatide, õmblusmasinate ja autode jooniseid (joonis 447–451). Laevu kujutatakse ajakirjades harva, küll aga on laevade jooniseid hulgaliselt kõikvõimalikel turismibrošüüridel ja -plakatil (joonis 460). Lennukite kujutisi näeme veelgi harvemini, mis näitab, et Soomega võrreldes oli meie rahvas vaesem. Vähestel oli raha lendamiseks, mistõttu ka lennukite kujutisi ajakirjades suurel hulgal ei trükitud³³.

Nagu eelnevast kirjeldusest näha, olid ajakirjagraafikas kasutatavad illustratiivsed motiivid väga mitmekesised. Nende sügavama analüüsi juurde tuleme tagasi järgmistes peatükkides.

33. 7. veebruaril 1920. aastal avas Eestis lennuteenused esimene postilend marsruudil Tallinn–Helsingi–Tallinn (reisijatevedu Helsingisse toimus alates 26. juunist 1923). 15. mail 1923. aastal alustasid „Aeronaudi“ lennukid reisijatevedu esimesel siseriiklikul marsruudil Tallinn–Viljandi–Tartu–Tallinn. Tallinna lennujaam Ülemistel avati ametlikult 20. septembril 1936, kuigi seda kasutati juba enne ametlikku avamist. Enne Teist maailmasõda sooritasid Tallinna lennujaamast regulaarseid rahvusvahelisi lende teiste hulgas Lufthansa, LOT ja Soome firma Aero (praegune Finnair).

3.4 Kompositsioon

Kompositsiooni (lad. k. *composito* 'kokkuseade') võib laiemas tähenduses mõista kui teose (nii kunsti-, kirjandus- kui heliteose) ülesehitust, osade ja terviku ning osade omavahelist seost, osade kokkuseadmisel moodustunud tervikut. Kompositsioonis ilmneb, millistes omavahelistes seostes on teoses kasutatud üksikud stilistilised ja ülesehituslikud võtted ning kuidas on neid rakendatud autori kunstikavatsuse ja teose kui terviku loomiseks.

Eesti Entsüklopeedia aastast 1934 defineerib kompositsiooni kunstis kui „masside, värvitoonide, joonte ja valguse ning varju jaotust kunstiteoses“. Seega hõlmab kompositsioon kunstis esmajoones figuuride jm kujutiste asetust, omavahelist ruumilist või pinnalist paigutust ning suhet ümbritsevaga. Enamasti on kompositsioon korraldatud geomeetrilisel printsiibil (sümmeetria, kolmnurk, ring, ovaal, diagonaal jm). Kompositsiooni elementide hulka kuuluvad ka rütm, proportsioon, vaatenurk, silmapiir ning perspektiivikäsitlus ja materjali plastiline käsitlus. Seejuures on igal ajaloolisel perioodil olnud omad eelistatuid põhiskeemid (näiteks Itaalia kõrgrenessansil püramidaalne, barokil diagonaalne skeem).

Igal ajastul on kompositsioon täitnud organisaatori rolli, mis korraldab teoses esinevate komponentide vahetust, kompositsioon on kui luustik, mis teose kõiki elemente kannab. Kompositsioon on teadliku üldistamise tulemus, milles valitseb vajalik konkreetsus ja terviklikkus, aga ka liigendamine (Hansen 1965).

Ajakirjandusgraafikas eksisteerivad teatud, nn disainiprintsiibid: fokuseeritus, kontrast, tasakaal, proportsionaalsus ja ühtsus (Hennoste & Kurvits 1994: 159). Nende printsiipide aluseks on asjaolu, et igal lehekülje elemendil on oma optiline jõud või kaal. Seda ei saa mõõta, vaid tuleb silma järgi hinnata. Näiteks suur ja tume element on kaalukam ja seega ka silmatorkavam kui väike ja hele. Kontrast on kujunduselementide vastandus, nt värviline/mustvalge, pikk/lühike, vertikaalne/horisontaalne jne (*ibid*: 160). Tasakaalu all mõeldakse pealkirjade, fotode jt pilgupüüdjate paigutamist nii, et ükski element leheküljel poleks märkamatu ega ükski liiga silmatorkav. Proportsionaalsuse all mõistetakse terviku ja selle osade kooskõla, sobivaid suurus-suhteid (*ibid*: 161). Ühtsus tähendab, et koos tuleb kasutada sama „iseloomuga“ elemente.

Iga kunstnik tunnustab teatud kompositsioonilisi põhimõtteid. Need reeglid ja printsiibid ei ole aga kõigutamatud. Kunstnik võib väljakujunenud norme ignoreerida või muuta, luua kompositsioonilahendusi, mis mõjuvad uudselt ja haaravalt.

3.4.1 Pildi ja teksti sidumine

Kunstniku/kujundaja ülesanne on siduda tekstiosa pildiga. Esmalt tuleb leida või valmistada sobiv pilt. Kiri peab olema kooskõlas pildiga (visuaalselt) ja tekstiga (sisult). Tekst kommenteerib pilti, et pilt oleks „õigesti“ arusaadav ja pilt omakorda kommenteerib või selgitab teksti (Nöth 1995: 453).

Prantsuse filosoof ja kirjandusteadlane Roland Barthes (1967: 38) eristab kahte tüüpi teksti-pildi suhtlust: „ankurdamine“ ja „teatejooks“. „Ankurdamine“ toimub siis, kui tekst juhib lugeja/vaataja kujundi kaudu tähenduseni, suunates teda ühe tähenduseni ja vältides tema jõudmist teiseni (*ibid*: 40). „Teatejooksus“ asetsevad pilt ja tekst teineteist täiendavas suhtes, nii pilt kui sõnad on ühe ja sama üldisema tarindi teenistuses ja sõnumi terviklikkust taibatakse kõrgemal tasandil (*ibid*: 41). Sõnumi kui terviku interpretatsiooni seisukohalt on „ankurdamise“ juhul tegemist pildi ja sõna sõltuvussuhtega, „teatejooksu“ puhul aga on tegemist teineteist täiendava suhtega.

Illustratsioonide puhul on pilt tekstiga tavaliselt alluvussuhtes (Nöth 1995: 454). Reklaamis toimib tihti vastastikune määratlemine, st „ankurdamise“ ja „teatejooksu“ segavariant, mil verbaalne tekst juhivad pildi interpretatsiooni, kuid ka pilt on hädavajalik selleks, et mõista sõnu. Näiteks esitab tekst küsimuse, mille vastuseks on pildil kujutatud toode või on tekst esitatud luulevormis ja pilt illustreerib luuletust. Signeerimata Tänapäeva reklaamkuulutusel hüüab tekst: „Pole Eestis seda taret kus ei oleks lemmik Maret“, pilt näitab meile tüüpilist eestlase kodumaja ning kahte suitsevavat sigaretti. Nii saame aru, et „Maret“ tähendab antud juhul mitte samanimelist ajakirja, vaid hoopis sigaretisorti (joonis 392). Ilma pildita võiksime seda sõnumit mõista teistmoodi.

Ajakirjapildile on olemuslikult iseloomulik pildi seotus tekstiga. Ometi on ajakirjagraafikas olukordi, kus pildil ja tekstil ei ole teineteisega tingimata midagi ühist. Nad lihtsalt asuvad kõrvuti, toetavad (või ei toeta) teineteise sõnumit, side võib olla ka puhtalt sümboolne. Reklaamkuulutustel on sageli püütud pildi sümboolikat teksti abil arusaadavaks teha.

19. sajandi lõpu Eesti ajakirjades ühendati pilt ja tekst sageli nii, et näib nagu poleks trükkija lõpptulemusele täpsemalt mõelnud. Dekoratiivse raamistusega püüti tõmmata vaataja tähelepanu tekstile. Sama tähematerjali hulka kuuluvaid märke kasutati eri tekstide juures. Et pildid ja tekst võeti näidisteraamatutest, jäi trükkija ülesandeks nende ühendamine. Seetõttu oli küljendus küllalt juhuslik. Järgiti harjumuspäraseid suundumusi. Sama probleem valitses veel 20. sajandi algulgi, mil pilt telliti kunstnikult ja tekst luuletajalt ning nende ühendamine jäeti tihtipeale trükkija hooleks. Mõnikord tuli kunstnikul paigutada pilt ruumi, mille teksti kirjutaja oli pildi jaoks jätnud (joonis 374).

On huvitav uurida küsimust, kumb jäi tervikus domineerima, kas pilt või tekst. 1930. aastail olid ajakirjade kaanekujundused Eestis juba peaaegu täielikult pildile rajatud.

Pilt kandis olulist rolli, sõnum edastati visuaalselt (joonis 377). Kaanekujundustega võrreldes oli reklaamkuulutuste osas olukord märksa mitmekesisem. Kuulutust vaadatakse lähedalt ja sõnumi saab edastada ka ainult teksti abil. Enne, kui pilt kuulutusel koha leidis, oli 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi algul periood, kus samal kuulutusel kasutati nii palju erinevaid kirjatüüpe, et loetavus hakkas kannatama. Erinevate kirjatüüpidega saavutati dekoratiivne efekt ja koos mõjusid nad ornamendina. Varajas-tele reklaamkuulutustele oli iseloomulik pildi ja teksti omavaheline sobimatus nii sisulises kui vormilises plaanis. Klišeed pärinesid välismaalt ja nad paigutati teksti sisulise põhjenduseeta. Ka 1930. aastail näeme kohati olukorda, kus pilt ja tekst oma- vahel ei haaku, vaid jäävad eraldiseisvateks, üksteisest lahutatud elementideks (joo- nis 371). Seda põhjustas tõenäoliselt olukord, kus kunstnikult paluti reklaami jaoks pilti ning mitte kogu kuulutust. Küljenduse kui terviku kokkupaneku eest vastutasid trükikojad. 1930. aastate algul näeme ka veel suhteliselt eklektilise kujundusega aja- kirjade kaasi, kus valitseb mitu erinevat kirjatüüpi, lisaks veel ornament ja pilt. Ühe sellise autoriks on näiteks koolitatud tarbegraafik Guido Mamberg (joonis 88).

3.4.2 *Illustratsioon või foto?*

Oluline nähtus siinkohal on fotode kasutamine ajakirjades. Foto ja fotomontaaž jõud- sid meie ajakirjadesse hilinemisega, hakates arvestatavat rolli mängima alles 1920. aastate lõpul. Peeter Linnapi (2007: 83) sõnul polnud koosseisulisi fotoreportereid ajakirjade ja ajalehtede juures pikka aega (kuni 1925. aastani) ja ka 1930. aastate lõ- pul oli neid kõigest kaks. Ometi on fotode ilmuma hakkamine ajakirjanduses üks olu- line teetähis ühiskonna üldises visualiseerumisprotsessis, millega kaasneb erinevate ideoloogiate uuelaadne propageerimine. 1930. aastail mängis foto (nagu ka illust- ratsioon) tähtsat osa optimistliku, elujaatava ja riigitruu elulaadi propageerimises. Loomulikult jäeti fotode autorid tagaplaanile. Foto nõudis endale „tõe“-positsiooni, fotograafid olid seejuures vaid vahendajad – tõel ju ometi autorit ei ole! (Levi Strauss 2003: 71, *cit.* Linnap 2008: 313). Oluline võte loomaks illusiooni fotode objektiivsu- sest oli nende esitlemine anonüümsetena.

1920. aastail hakati ajakirjades käsitsi joonistatud materjali kombineerima fotodega. Seega muutus eriti tähtsaks kompositsioonitaju. Fotode kasutamine reklaamgraafikas oli 1930. aastail moodne nähtus. Fotot peeti „tõepärasemaks“ kui joonistust. Mõni- kord oli nauditava tulemuse saamisel takistuseks tehnoloogia, kuna fotost ei saanud nii head reproduktsiooni kui joonistusest. Seetõttu oli joonistusel ikkagi tähtis roll. Sama kehtis mujal maailmas. Tänapäeval on olukord vastupidine – fotod „müüvad“ reklaamis paremini kui joonistused, sealjuures värvifotod paremini kui mustvalged (Hennoste & Kurvits 1994: 114).

Uuritavat materjali analüüsides näeme, et vaadeldava aastakümne vältel on kvanti- tatiivselt nii ajakirjade kaantel kui reklaamlehekülgedel ülekaalus ikkagi joonistus, fotomontaaži kasutati vähem. Fotot on reklaamiks hea kasutada, kui kaup või tema

pakend ise on kaunis ja hästidisainitud. Joonistus aga on enamasti mõjusam ning suudab asja tuuma paremini edasi anda. Oluline on graafilise joone ja kunstniku käe- kirja isikupära abil saavutatav eelis. Siiski hakkas 1930. aastail foto ajakirjadesse jõuliselt sisse tungima. Kõige rohkem fotomontaaže leiame ajakirjadest Tänapäev ja Muusikaleht. Nauditavate lahenduste autoriteks olid Jaan Vahtra ning Ernst Kollom (joonised 178, 239–241). Jaan Vahtra tööde kompositsiooniline ülesehitus on modernistlik, mistõttu neid võib võrrelda 1920.–1930. aastate Venemaal tehtud plakatite ja kaanekujundustega (joonised 481, 482, 484).

Nauditavat fotomontaaži näeme Karl Vanaveski tehtud Narva-Jõesuu kuurordi reklaamkuulutusel Kaunis Kodus (joonis 354) ning signeerimata Nivea päevituskreemide ja hambapastade reklaamkuulutustel Taluperenaises (joonised 358–360).

3.4.3 Kompositsiooniskeemid

Materjali vaatluse põhjal võib öelda, et 1930. aastate ajakirjagraafikas olid kompositsiooniskeemid küllaltki šabloonsed. Sageli jääb mulje, et teksti sisse jäeti ruum teatud baaskompositsioonist lähtudes ning pilt sobitati sellesse. Nii mõnigi kord järgisid Eesti kunstnikud kompositsiooniskeeme, mis olid kasutusele võetud rahvusvaheliselt tuntud reklaamifirmade poolt. Näiteks olid Eestis samamoodi nagu mujal maailmas populaarsed püramidaalsed (joonis 386), S- ja siksak-mudelid (joonised 67, 342, 390–392). Kuulutuste kompositsioonile oli omane diagonaaljoonte domineerimine (joonised 343, 386, 387, 389). Samuti oli iseloomulik piltide, teksti ja isegi tähtede asümmeetriline paigutus (joonised 97, 264, 343, 397, 448). Sageli moodustas osa pildist toote pakendi (joonised 30, 297, 351, 393, 398), tootmis- või müügihoone fassaadi kujutis (joonised 34, 35, 396), mida sarnasel kujul näeme ka välisajakirjades (joonised 394, 395).

Üldilmelt võib 1930. aastate ajakirjade küljendust pidada kirevaks. Oli veel rangelt pilti ja teksti eraldavat traditsioonilist konservatiivset küljendust (joonised 42, 52, 117, 333), kuid ka selgeid katseid pildi ja teksti uudseks ühendamiseks (joonised 301, 339, 355). Arvata võib, et uudsete kompositsiooniskeemide kasutuselevõtmist soodustas professionaalsete kunstnike tegutsemine ajakirjagraafikutena. Kujundust nähti tervikuna, mitte enam piltide ja sõnade lihtsakoelise kooslusena.

Kujundusgraafikas tuleb alati leida sobiv lahendus probleemile, kuidas panna pilt teksti toetama, näiteks kuidas pilti teksti suhtes suunata. Kui otsida erinevaid võimalusi, kuidas seda on vaadeldaval perioodil ajakirjagraafikas kasutatud, siis võib tuua järgmisi näiteid - liikuv inimfiguur võis tähistada nähtuse erinevust harjumuspärasest (joonised 86, 205); kompositsiooniline vastandamine (suuruse, värvi, kuju, joone iseloomu järsk kontrast) pidi looma dünaamilise üldmulje (joonised 165, 280, 295). Uudsust tekitasid kummalised persoonid, lustakas kalligraafia (joonised 256, 258, 272) ja vaimukad pealkirjad (joonised 18, 19, 274).

Fotomontaažidel elas 1930. aastail edasi 1920. aastate lõpul välja kujunenud kompositsioon, fotosid paigutati „trepp-diagonaalis“ üle paarislehekülje (joonised 245, 362, 363), nihutati lehe suhtes viltu, paigutati üksteise peale, sisse jne. Mõnikord koostati fotodest terved tiitlikirjad (joonis 178). Sama perioodi välisajakirjades olid need võtted samuti laialt levinud (joonised 364, 365).

Üldiselt oli piltide ülesehitus e kompositsioon 1930. aastate ajakirjade kujunduses traditsiooniline, tihti jälgisid kunstnikud välismaiseid eeskujusid. Leidus ka innovaatilisi katsetusi pildipinna ülesehituse traditsioonilisi või üldlevinud skeeme lõhkuda. Värskeid lahendusi tõi ajakirjadesse fotode kasutamine.

3.5 Piltide ruumist kokkuvõtvalt

Olles analüüsinud uuritavate artefaktide stereotüüpseid ülesehituselemente (ornament, kiri, motiiv, kompositsioon), võime tõesti öelda, et pildid (teosed – P. Bourdieu) moodustavad justkui omaette ruumi. Neile on omased kindlad tunnused, nad on vastastikustes suhetes, viitavad teineteisele, otseselt ja kaudselt. Viitamist on erinevat laadi, enamasti ei viidata vaid ühele pildile. Ajakirjagraafika, mis kuulub kommerts-kunsti sfääri, on allutatud massilise kasutamise seaduspärasustele palju enam kui nn „kõrgkunst“ ja stereotüüpsed lahendused seepärast valdkonnas levinud.

Teoste (piltide) ruumi käsitleb Bourdieu (1993: 118) seisukohavõtude ruumina, eristatavate lahknevuste süsteemina. Vormikujunduse põhimõtetest ja motiivide valikust saavad positsioonivõtmise protsessis domineerivad objektid, mis teiste sõnadega öeldes tähendab, et kunstnik, kes valib mingi motiivi või vormi oma töö läbiviimiseks, võtab sellega kindla positsiooni kunstiväljal. Ülesehituselementide analüüsi abil on võimalik neid positsioone määratleda, kunstnike töid üksteisest eristada, grupeerida ja lahterdada. See mitte ainult ei võimalda, vaid ka sunnib ühtsele alusele kokku viima „mittekokkuviidava“ ning loobuma laialivalgusest mitmekesisis vaadeldavas materjalis.

4. AUTORITE JA KOOLKONDADE RUUM

Minnes analüüsiga edasi, leidsin, et töödele iseloomulikke elemente üldistades saab need jagada kolme suurde rühma:

esimese rühma moodustavad tugevalt rahvusliku alatooniga tööd, milles domineerib „eestipärane“ kiri ja stiliseeritud ornament, rahvuslik sümbolika, rahvariietes figuurid ning traditsiooniline kompositsioon;

teise rühma moodustavad tugeva kunstnikukäekirjaga eripärased tööd, milles on kasutatud innovaatilisi kirjatüüpe ja modernistlikke kompositsiooniskeeme, ornament enamasti puudub, kasutatakse fotot ning muid tollal edumeelseid võtteid;

kolmandasse rühma jäävad ajaviitekirjanduse illustratiivsed kaanejoonised ja natuuritruul joonistusel põhinev väga arvukate näidetega esindatud reklaamgraafika. Selle rühma töodes ornamenti peaaegu ei esine, kirjatüüpidega on kasutusel klassikaline antiikva ning selle kursiiv, kompositsiooniskeemid on sarnased välisajakirjades leiduvatega (nt püramidaalsed, S- ja siksak-mudelid).

Niimoodi ajakirjades avaldatud töid nende ülesehituselementide tüüpiliste omaduste järgi grupeerides ja süstematiseerides jõudsin koolkondade eristamise vajaduseni. Alati on oluline teada, kes ütleb, kirjutab, joonistab (Cobley 1996: 18), tähtis on tegija taust, institutsioon, millest ta on välja kasvanud, ja maailmavaade, mida ta esindab.

Töid rühmitades selgus, et esimese rühma tööd olid väga suures ulatuses loodud Tallinnas, eelkõige Riigi Kunsttööstuskoolis hariduse omandanud kunstnike poolt, teise rühma tööd tartlaste, eelkõige pallaslaste poolt ning kolmas rühm seostus autodidaktidest kunstnikega, kes olid oskused omandanud töö käigus. Suurem osa autodidaktidest töötas Tallinnas ja väiksem osa Tartus. Nende kolme rühma kunstnike looming moodustaski kvantitatiivselt põhiosa 1930. aastate ajakirjagraafikast.

Rakendades nüüd komparatiivset analüüsi (Hansen *et al* 1998: 72–73), sean eesmärgiks välja tuua erinevused ja sarnasused kahe koolkonna esindajate ning autodidaktide loomingus ning lõpuks jõuda ka nende erinevuste taustani.

Kunstniku haridus on oluline. Bourdieu sõnul loob haridussüsteem „siirdatavaid kultuurilisi kalduvusi“ (Bourdieu 1993: 23), mis järk-järgult muutuvad omaseks kindlatele akadeemilistele ja sotsiaalse staatusega gruppidele. Kool on valitsevate ideoloogiate taastootmise paik (Dijk 2005: 162).

Iga autor ja koolkond hõivab mingi positsiooni ruumis ning ühtlasi võitleb selle positsiooni säilitamise ja tugevdamise eest. Koolkondade ja autorite ruumi käsitleb Bourdieu (2003: 76–79) kui eristavate positsioonide süsteemi kultuuritootmisväljal.

Uurija huviorbiidis peab olema mitte ainult autor, vaid kõik kunstiväljal tegutsejad. Kunstilooming pole üksnes individuaalne. Looja ei asu ideelises vaakumis, vaid tekitab kindlas sotsiaalses ruumis, milles tema loomeprojekt kujuneb. Teos kujutab

endast alati teatud kompromissi ta enda sisemise loogika ja sotsiaalse surve vahel. Ükskõik kui autonoomseks kuulutab autor oma kunstiteose, ikka ja alati arvestab ta mingil määral oma publikuga, ka siis, kui peab oma publiku alles kujundama. Kunstniku, kes loob teose, loob omakorda väli ka nende isikute abil, kellel on oma osa teose ilmumisel: kirjastajad, kriitikud, eessõnade kirjutajad, publik. Alles see produktiooniväli, laiemalt kogu sootsium, loob kunstiteose väärtuse (Bourdieu 2003: 75).

Kujundusgraafiku hariduslik taust võis 1930. aastatel olla erinev. Kunstialast haridust oli Eestis võimalik omandada kahes koolis: riikliku keskastme (alates 1938. aastast kõrgema) õppeasutusena töötavas Riigi Kunsttööstuskoolis ning erakoolina töötavas Kõrgemas Kunstikoolis Pallas³⁴. Oli ametliku koolitusega ja ka iseõppinud kujundusgraafikuid. Koolituse üheks osaks võib lugeda ka (välis)reise ja erialaseid väljaandeid. Erialaseid väljaandeid (kodu- ja välismaiseid) võib vaadelda kui konkreetseid mõjutajaid. Koolituse ja õpetajate mõjust laiem valdkond on varasemad visuaalsed elamused. Iga kunstnik jälgendab rohkemal või vähemal määral oma visuaalset keskkonda ja toetub oma visuaalsele mälule. Visuaalsed elamused mõjutavad kõiki kunstnike ajastust sõltumata. Teadmata iga kunstniku elu üksikasju, on tema visuaalsete elamuste tagantjärele kindlaks tegemine väga raske. Analüüsis ei ole võimalik kõigi kunstnike elutrajektoore silmas pidada, vaid tuleb keskenduda suurtele ja nähtavatele erisustele, milleks antud juhul on erisus koolkondade vahel.

Niisiis analüüsin järgnevalt, toetudes varasematele peatükkidele, kahte koolkonda 1930. aastate ajakirjagraafikas, täpsemalt Riigi Kunsttööstuskooli ja Kõrgema Kunstikooli Pallas kasvandike loomingut.

4.1 Tallinna kunstnike koolkondlik eristumine

Siia koolkonda kuuluvad eelkõige kaks mõjuvõimsat kunstnikku – Günther Reinдорff ja Paul Luhtein, aga ka Ulrich Gross, Roman Haavamägi, Ferdinand Kask, Ernö Koch, Aleksander Laar, Hugo Lepik, Ferdinand Liiv, Johann Naha, Harald Ruus, Eduard Salu, Adalbert Stieren, Richard Sööt, Voldemar Tomassov ja Eugen Vaino. Väga lühikest aega õppisid RKTKis produktiivsed ajakirjade illustreerijad Werner Birkenfeldt (Verny) ja Axel Rossman. Nende kahe kunstniku tööd on heaks näiteks selle kohta, kuidas vaid lühikest aega koolis viibimine jätab sügavama mõju avaldamata, ning nii kuuluvad nende kunstnike tööd struktuurielementide analüüsi põhjal palju enam kokku autodidaktide kui RKTKi lõpetanud kunstnike töödega. Töodes on puudu RKTKi koolkonna kaks põhilist tunnust – rahvuslikkus ja stilisatsioon. Seetõttu käsitlen nii Vernyt kui Axel Rossmani koos autodidaktidega.

Tallinna ajakirjade juures tegutsesid ka mõned kunstnikud, kelle haridus pärines mujalt kui Riigi Kunsttööstuskoolist, kuid kes järgisid RKTKis domineerivat kujundus-

34. Koolide õppesüsteemist ja graafika õpetamisest nendes vt täpsemalt lisa 3.

laadi. Selline oli eelkõige Jaan Jensen, kes õppis aastail 1923–1924 EKKKÜ studios (August Janseni ja Peet Areni juures).

Tallinna koolkonna eripära väljendus niisiis eelkõige kahes tunnuses, milleks on esiteks stilisatsioon ja teiseks rahvuslike kujunduselementide ning temaatika kasutamine e „eesti stiil“.

4.1.1 Stilisatsioon

Stiliseerimine kunstis tähendab tinglike dekoratiivvormide loomist, järgides enamasti mingi konkreetse „stiili“ võtteid. Tallinnas väljaantud ajakirjade analüüs näitab, et stilisatsioonist saab omamoodi võtmesõna, mis iseloomustab Tallinna koolkonda.

Stiliseeriti figure, loodusvorme ja ornamenti, peamiselt rahvusornamenti (joonis 136, 402). Stiliseerimise juures lähtuti eelkõige *art déco* 'st, mille kohta annab tunnistust dekoratiivsus, püüe esinduslikkusele, nurgelisuse kombineerimine ümarustega ning peen graafilisus. Figuuride ja peade tinglik, dekoratiivne esituslaad on iseloomulik Paul Luhtinale ja Günther Reindorffile (joonised 62, 117). Eriti laialdaselt kasutati ornamenti stiliseerimist. Olgu siinkohal näitena toodud Johann Naha kaanekujundus ajakirjale Välis-Eesti Almanak (joonis 91) ja Günther Reindorffi kaanekujundus Muusikalehele (joonis 114).

Siinkohal tuleb kindlasti käsitleda Peterburis Stieglitzi kunsttööstuskoolis õppinud Reindorffi kui peamist suunaandjat ajakirjagraafikas, kelle looming ning pedagoogitöö mõjutas tervet põlvkonda Eesti kunstnikke. Suureks tõukeks eestipärase ornamentika uusloomingus kasutamisel 1920. aastatel olid Riigi Kunsttööstuskooli õppe-tegevus ja kooli initsiatiivil kogutud ning välja antud raamat “Eesti rahvariiet ja ornament”. Kogumiku eessõnas kirjutatakse: „Kunst, mis rahvakäsitöodes leidub, on suurematele inimhulkadele arusaadav ning tema tundmaõppimine pakub rohkesti materjali aeg looliste stiilide rikastamiseks ja uute kunstivormide loomiseks.“ (Päts 1926: 1). Raamat pakub ülevaate eesti rahvakunstis kasutatud motiividest, püüdes täita eestipärase ornamentide käsiraamatu ülesannet. Nimetatud kogumik oli kunstnikele käepäraseks algmaterjaliks. Tihti paigutati mõni sealne motiiv lihtsalt uuele kompositsiooniväljale. Mõni kergema vastupanu teed selle asemel, et tegelda originaalide töötusega (Valk-Falk 1994: 51). Võrreldes kogumikus esitatud ornamentinäidiseid Reindorffi ornamentaalsete klišeejoonistega Eduard Taska ateljeele, selgub, et raamat on olnud talle uute kompositsioonide loomisel otseseks eeskujuks (joonised 118, 119 ja 424).

RKTKi õpilastööde albumites võib näha töid, mille põhivõtteks on stiliseerimine (joonis 409). Harjutused rahvusornamendiga olid RKTKis kompositsiooniõpetuse osaks, õpilastööde albumites leidub neid näiteid hulgaliselt (joonis 408–412). Nii võibki öelda, et RKTKis pandi Reindorffi eestvõtmisel alus stiliseerimisel põhineva-

le dekoratiivsele kujundusgraafikale (vt ka lisa 3, „Õppesüsteemist ja graafika õpetamisest kunstikõrgkoolides 1930. aastail“).

4.1.2. Rahvuslikkus ja „eesti stiil“

„Rahvusliku stiili“ analüüsimine ei ole kerge ülesanne. On samavõrd ahvatlev kui ohtlik üritada visandada mistahes rahvuse vaimulaadi. Eriti pisirahvuse puhul, kes on erinevatest sundmõjudest sedavõrd vintsutatud, et tuleb kõigepealt küsida, kust tema identiteet üldse algab. Ometi on püütud meie rahvuslikku visuaalset identiteeti määratleda ja teistest eristada – see on mõõdapääsmatu, kui küsime oma juurte järele.

Eesti „rahvuslikul stiilil“ on oma ajalugu. 19. sajandil, Eesti rahvusliku ärkamise ajal, mingit „rahvuslikku stiili“ ei tuntud³⁵. Johann Gottfried Herderi ja teiste kaasaegsete mõtlejate poolt algatatud rahvuse glorifitseerimise protsess kulges siinmail hoolimata ajutistest tagasilöökidest rahvusvahelise šablooni järgi ja tipnes Eesti riigi loomisega 1918. aastal. Rahvuslikkuse visuaalsed väljendused olid valatud ajastutruusse historitsistliku graafika vormi, mis kunstiajaloo arenguga kaasas käies muutusid 20. sajandi alguses juugendipäraseks.

Mööbli- ja sisekujunduse uurija Sigrīd Abilise (2000: 13) sõnul tuleb silmas pidada, et 20. sajandi algul polnud rahvakunsti väärtustamine, selles ilu ja omapära leidmine sugugi enesestmõistetav, pigem oli kasvav jõukus ja pürgimine kõrgemale ühiskondlikule positsioonile pannud eestlasi oma vanavara häbenema. Rahvakunsti propageerimise keskusteks said põllumeeste seltsid³⁶, talupojakultuuri materiaalse pärandi avastamisele aitas kaasa ERMi asutamine 1909. aastal. Hiigeltöö eesti rahvakunsti kogumisel, elustamisel ja tutvustamisel tegid ära kunstnikud Ants Laikmaa ja Kristjan Raud (Abiline 2000: 12–14).

Kujundusgraafikas on esimesed katsed rahvakunsti väärtustamisel seotud Märt Pukitsa loominguuga. Tema kopeerivaid katsetusi tuua raamatu- ja ajakirjagraafikasse rahvaornamentikat, peamiselt vöökirja motiive, võib näha Noor-Eesti I albumis (1905) ning ajakirjades Linda ja Album (joonis 423). 20. sajandi algusest pärinevad siiski ka mõned õnnestunud katsed. Parimad näited on seotud Kristjan Raua viljaka rahvakunstialase uurimistööga. Kasutades motiive kodumaa taimestikust, joo-

35. Rahvuslus sai riikide poliitikat ja piire määravaks jõuks 18. sajandi lõpul ja 19. sajandil. Alles siis ilmnes, et teiste tegurite seas on hakanud suurt osa etendama rahvuslik ühtekuuluvus, mis väljendub nii tunnetes kui ka ideoloogias ja eeldab inimestelt pühendumust ja aktiivset tegutsemist oma rahvusgrupi heaks (Jansen 2004: 338). J. Kangilaski (2001: 58) sõnul on rahvuslik kunst e „rahvusromantism“ rahvusvahelises kunstiteaduses juhuslik termin. Suurtes Euroopa keeltes kasutatakse seda üliharva ja siis enamasti mõne Skandinaavia rahva kunstist kirjutades. Nähtuste rühma „komplekteerimisel“ on mõnel juhul aluseks ainult kunstiteose süžee (Taanis, Norras, osalt Rootsis), aga mõnikord ka (või esmajoones) vormialased otsingud (Soomes, Eestis, osalt Rootsis).

36. Eesti põllumeeste seltside diplomid ja tunnistused moodustavad ühe huvitava peatüki Eesti kujundusgraafika ajaloos. Näiteks on Gustav Mootse joonistatud Valga Eesti Põllumeeste Seltsi diplom (1907, joonis 376) ilus näide siinmail loodud juugendlikust rakendusgraafikast (Talvik 2000: 32).

nistas Kristjan Raud väikesed vinjetid Noor-Eesti I albumile (1905). 1910. aastal tegi Raud tervikliku kujunduse „Juhan Liivi luuletustele“ (joonis 422), mis oli Eesti raamatukunstis tol ajal erandlik saavutus. Peale Raua viljelesid rahvusromantikat raamatukunstis Nikolai Triik (joonis 227), Aleksander Uurits, Oskar Kallis ja August Roosileht. Nende toleaeagsed peene graafilise ornamentikaga ülekülvatud tööd on tugevalt inspireeritud vene rahvusromantilise rühmituse Mir Iskustva laadist. See pole üllatav, kui teada, et Kristjan Raud õppis aastail 1892–1897 vabakuulajana Peterburi Kunstide Akadeemias ja Nikolai Triik aastail 1901–1905 Peterburis Stieglitzi kunsttööstuskoolis. Aleksander Uurits oli aastail 1906–1910 miriskusvalaste Nikolai Roerichi ja Ivan Bilibini õpilane Peterburi Kunstide Edendamise Seltsi koolis (Gussarova 1984: 99). 1910. aastatel, hilisjuugendi perioodil, andis ornamendi geomeetiline stilisatsioon võimaluse selle samastamiseks talupoegliku vöökirja, puulõike või põletustehnikaga.

Ka rahakavanditele paigutati rahvuslikke motiive. 1919. aastal teeb paar huvitavamat rahakavandit Kristjan Raud (joonis 404), millest 10-margane ka trükki läks (Leimus 1993: 47).

Mõningaid huvitavaid ornamendikäsitlusi leiame ka 20. sajandi alguse naiskäsitöö ajakirjadest. Ajakirja Naiste Töö ja Elu lisa Käsitööleht ilmus alates 1907. aastast. Enamus Käsitöölehes esitatud kavanditest on siiski matkiva iseloomuga; oma stilisatsioonis oli „eestilikult“ veenev Oskar Kallis, kelle kavand akna eesriidele aastast 1917 väärrib esiletõstmist (joonis 419). Oskar Kallise laadi on tugevasti mõjutanud Soome graafika ja tarbekunst, eriti Akseli Gallen-Kallela looming. Aastatel 1912–1917 lõi Oskar Kallis umbes neljakümnest pastellmaalist koosneva sarja rahvuseepose „Kalevipoeg“ teemadel (joonis 420).

Juugendile järgnenud *art déco* sobis hästi rahvusliku ornamendi rakendamiseks. Talupojabarokist pärit lilltikand ja geomeetiline ornament koos *art déco*'liku kolmnurkmustriga kaunistatud kirjatähtedega hakkasid ajakirjagraafikas domineerima (joonised 425, 426). Sellise laadi esimesed näited pärinevad 1920. aastate teisest poolest.

1930. aastatel nihkus rahvuslikkuse teema kunstis tulipunkti, jõuti otsekui rahvuslikkuse väärtustamise teise faasi (esimene faas langes ühte juba mainitud Noor-Eesti liikumisega, Ants Laikmaa, Kristjan Raua ja Nikolai Triigi tegevusega). Vahetult pärast riikliku iseseisvuse saavutamist muutus aktuaalseks „eurooplaseks saamine“, eeskujuks võis olla nii „klassikaline“ või „modernne“ Euroopa. 1930. aastail tekkis aga kerge protestiliikumine „moodsuse vastu“, mis nõudis Eesti algupärase kultuuri aussetõstmist ning selle kasutamist kaasaegses kultuuris (Kodres 2001: 242). 1927. aastal kokkutulnud Eesti omakultuuri kongressi kõnetoolist kutsus Hanno Kompus kõiki pöörduma „esivanemate kultuuri ergutava mõju poole“ (Kodres 2001: 242). Krista Kodrese arvates näitab rahvuslikkuse teema aktualiseerumine 1930. aastail asjaolu, et hakati üle saama rahvuslikust alaväärsuskompleksist ning uhkust tundma oma kultuuri tugevuse üle. „Eesti stiil“ kujundusgraafikas tähendas rahvuslikuks pärisvaraks peetud ornamentika kasutamist, eestipärase kirjastiili leitudamist ning rah-

variieles inimfiguuri, trikoloori, riigivapi vm rahvusteadvust õhutava sümbolkujundi kasutamist. Need kujundid geometriseeriti ja stiliseeriti ning saavutati traditsionalistlik rahvuslik kujundus. Sellist kujundust esineb laialdaselt mitmesugustel diplomitel ja tunnistustel (Talvik 2000: 31–36), aga ka ajakirjades (joonised 139 ja 324).

Teatavasti ei esinenud meie rahvakunstis endas inimfiguuride kujutamist, oli vaid ornament. Kujundusgraafikas aga ilma figuurita läbi ei saa ning nii leitaksegi „rahvuslik“ inimfiguur, mis on äratuntav eelkõige rahvariie te või muu rahvusliku sümboolika kaudu. Figuur stiliseeriti *art déco*’likult ning loodi niihästi moodne kui rahvuslik üldmulje. Rahvakunst oli lähtepunktiks, kuid seda käsitleti uues visuaalses kontekstis. Siinkohal on sobivaks näiteks Johann Naha kaas Muusikalehe erinumbrile (1930, joonis 96), millel rahvusromantilise ideoloogiaga seotud teema (laulupidu) on lahendatud *art déco*’likke vormivõtteid (nurgeline stilisatsioon, pildipinna lamedus, sakilised vormid) kasutades. Tulemus on kunstiliselt nauditav, moodne ning täidab ka rahvusliku eneseteadvuse tõstmise otstarvet. Teiseks näiteks võib tuua ajakirja Kodu „eesti stiilis“ kaaned, mille autoriks on Eugen Vaino (joonis 154). Figuurid on siin, tõsi küll, jäänud staatiliseks ning kompositsioon ja teostus ei ole eelmise näite tasemel.

Jaan Jensen traditsionalistlikud „eesti stiilis“ tööd (joonis 11–13) meenutavad nii kompositsioonilt kui motiivikasutuse poolest Paul Luhteina töid (võrdle jooniseid 11, 13, 14 ja 49, 52, 54). Jaan Jensen kasutas meelsasti vöökirjamustrit, tammelehemotiivi, trikoloori värve jm riiklikku sümboolikat.

Eesti „rahvusliku stiili“ kaanonitele tarbograafikas pandi tegelikult alus Peterburis („maaletooja“ Reindorff) ja Leipzигis („maaletooja“ Luhtein) 20. sajandi I poolel. Seesama kaanon on kestma jäänud tänase päevani. Kaanoni tekkeageadest alates kuni viimaste aastateni on selles tähtsat rolli etendanud Reindorffi õpilane Paul Luhtein, „kelle võimas karakter ja hea läbisaamine nii kapitalismi kui kommunismi aja poliitikutega ongi andnud tulemuseks nimetatud kaanoni“ (Sakk 2004a).

Mõned aastad tagasi kirjutas Ivar Sakk kriitilise artikli Paul Luhteina fenomenist Eesti tarbograafikas pealkirja all „Usinuse triumf“³⁷ (Sakk 2004b). Autori suulisel loal (Sakk 2007) tsiteerin siinkohal lõigu sellest avaldamata artiklist:

„Kes pole piisavalt usin üliõpilane, see peab jääma vabakutseliseks kunstnikuks. Ainult parimad teist saavad tööd tarbograafikutena.“ Sellist sõnumit kuulutas graafikaüliõpilastele 1932.–1982. aastal Tallinnas asuva kunsti kõrgkooli kateedrijuhataja Paul Luhtein.“

37. Ajakirja Kunst.ee, mille identiteet seostub algusest peale Graafilise Disaini lisaga, mida koostasid Ivar Sakk, Tõnu Kaalep ja Kristjan Mändmaa, kutsuti Leipzигisse tegema kaastööd Leipzигi Kaasaegse Kunsti Galerii kogumiku jaoks (Ida-Euroopa... 2003: 6). Kunst.ee toimetuse otsustas viia Luhteina kui Leipzигi kooli esindaja tagasi Leipzигisse. Ivar Sakilt telliti lugu Paul Luhteina kohta, tõlgiti inglise keelde, kujundati ja esitati Leipzигisse avaldamiseks. Paraku jäi kogumik Leipzигis ilmutamata.

Ivar Sakk on äärmiselt kriitiline Luhteina monopoolse võimupositsiooni suhtes, tema sõnul esindas Luhtein vanameelset arusaama kunstist ja taastootis seda õpilaste kaudu 50 aasta vältel, „hoides kinni“ arengut.

Heie Treier (2006) seostab Leipzigi koolkonna tohutut vitaalsust Eestis poliitiliste argumentidega: „Kui ühe (Leipzigi – M. T.) kooli taastootjaks osutub erakordselt andekas, vitaalne, poliitiliselt korrektne, võimumeelne, tugev isiksus, siis rohkem pole vajagi, et tasakaal väikeses kultuuris paigast ära ajada“.

Vaieldamatult oli Paul Luhteina väga mahukas looming RKTk-is valitsenud stilisatsiooni ja rahvuslikkuse koolkonna kandjaks. „Eesti stiili“ ilmingud on ulatunud 21. sajandini (joonis 428). Sõjaeelses Eesti Vabariigis väljaantud ajakirjad löid soodsa pinna „eesti stiilis“ töödele, eriliselt puhkes see „stiil“ ajakirjades õitsele pärast president Konstantin Pätsi autoritaarset riigipööret 1934. aastal, kümnendi esimesel poolel oli ülekaalus rohkem klassikaline *art déco* kõigis oma alaliikides. Huvitav on näha, kuidas „eesti stiil“ või „tammetõrustiil“³⁸ kestis edasi paguluses viljeldud raamatugraafikas. Eraldatuse tõttu Kodu-Eestist, kapselduti ka külma sõja ajal 1930. aastate sentimentalismi ja toodeti „tammetõrustiilis“ raamatukaasi veel 1990. aastatelgi (joonised 416–418). Sellest saame aimu, kui sirvime Anne Valmase raamatut „Eestlaste kirjastustegevus välismaal 1944–2000, II osa“ (2003).

Lisaks stilisatsioonile ja rahvuslike elementide kasutamisele oli Tallinna koolkonna kunstnike töödele iseloomulik küllaltki kindel, kuid traditsiooniline kompositsioon, mille aluseks oli kahtlemata süstemaatiline õpetus³⁹ (vt lisa 3, „Õppesüsteemist ja graafika õpetamisest kunstikõrgkoolides 1930. aastail“). Näiteid võib siin jällegi tuua Paul Luhteina loomingust, kus esineb nii tsentraalset (joonis 54), diagonaalset (joonis 55), kuldlõikelist (joonised 59, 63) kui ka vertikaalselt pooleks jagatud pildipinna jaotust (joonised 47, 53). Riigi Kunsttööstuskooliga oli seotud ka Harald Ruus, kelle kaanekujundusi iseloomustab küllaltki kirev ja mitmetasandiliselt läbitõotatud kompositsioon. Tegemist on ilmselt õpiaastail tehtud töödega, sest signeeritud on tööd järgmiselt: H. Ruus R.K.T.K (joonised 120, 121). Diagonaalide ja horisontaalide lõikumist kompositsioonis näeme Ulrich Grossi reklaamkuulutusel Huvitava Žurnaali 1934. aasta suvenumbris (joonis 5).

Samuti oli Tallinna koolkonnale iseloomulik loogiliselt ülesehitatud, selge ja loetav kiri, eelistatavad kirjatüübid olid antiikva (joonised 57, 66, 67) ja kursiiv-antiikva vormid (joonised 24, 65, 68 ja 108). Väljapaistev koht oli Günther Reindorffi loodud vanast untsiaalist, ruunikirjast ning vene glagoolitsast välja arendatud „eestipärasel“ kirjal (joonised 46, 60, 91, 425 ja 426).

38. Kristjan Mändmaa (2003: xiii) nimetab Reindorffi ja Luhteina stiili „tammetõru ja humalaõie“ maalähedaseks laadiks või heroilisemalt „Kalevipoja stiiliks“. Mändmaa sõnul on see stiil pseudorahvuslik ning keskaegsetest illumineeritud manuskriptidest innustust saanud.

39. Kunsttööstuskooli õppekavad sisaldasid peale erinevate tarbekunstiainete loovjoonistamist, stiliseerimist, ornamentaalset ja figuraalset kompositsiooni, geomeetrilist joonestamist, stiilide ja kirjade õpetust (ERA f 1108 n 6 s 842: 173; ERA f 1108 n 6 s 843: 111).

4.2 Tartu kunstnike koolkondlik eristumine

Tartu Pallase koolkonnaga on seotud paljud huvitavad ja isikupäraseid kunstnikud, kelle tööd ajakirjagraafika vallas olid mitmekesised. Koolkonda kuuluvad Pallase õpetajad ja õpilased Peet Aren, Ott Kangilaski, Elmar Kits, Ernst Kollom, Endel Kõks, Arkadio Laigo, August Luiga, Karin Luts, Kristine Mei, Hando Mugasto, Rudolf Paris, Agu Peerna, Aleksander Rimmel, Lembit Rull, Richard Sagrits, Nikolai Triik, Hugo Tsahkna, Ado Vabbe, Helmut Valtman, Jaan Vahtra ja Eduard Wiiralt.

Põhimõtete poolest kuulub Tartu koolkonna juurde ka Richard Kiviti, kelle kunsti-haridus oli tegelikult väga põgus. Ta õppis aastail 1904–1905 R. J. von zur Mühle-ni juhendusel Tartus Saksa Käsitöölise Seltsi joonistuskursustel, aastail 1921–1922 täiendas end Berliinis prof. H. Hermann juures akvarelli ja graafika alal. Tema rek-laamgraafikast võib leida modernistlikke kompositsiooniskeeme kui Tartu koolkon-nale iseloomulikke võtteid. Lisades 5 ja 6 käsitlen Kiviti loomingut siiski koos auto-didaktidega.

4.2.1 Maaliline laad

Tartu Kõrgemas Kunstikoolis Pallas hariduse saanud kunstnike vaimne kujunemine oli erinev Tallinnas, Riigi Kunsttööstuskoolis hariduse saanud kunstnike omast. Pal-las oli õppeasutus, kus kunstilised väärtused seisid poliitilistest kõrgemal. Empiirilise materjali analüüs näitab, et Tartu kunstnike käekirjad ajakirjagraafikas olid paljuski erinevad Tallinna kunstnike omast (vt lisa 3, „Õppesüsteemist ja graafika õpetamisest kunstikõrgkoolides 1930. aastail“).

Esimeseks oluliseks tunnuseks on nn maaliline käsitluslaad. Minu uurimuse konteks-tis tähendab see eelkõige lüürilis-poeetilise alatooniga naturist lähtuvat joonistust, looduse või inimese kujutamist, peent graafilist või maalilist maailmatunnetust, mis sageli kandub kunstnike õlimaaliloomingust või vabagraafikast edasi ajakirjagraafi-kasse – kaanejoonistesse, illustratsioonidesse või vinjettidesse. Tähtis on siinkohal rõhutada, et need tööd on täiesti paatosevabad. Kujutatakse tavalist inimest elulises situatsioonis, näiteks seenelisi metsas (joonis 210), vana naise kortsulist nägu (joonis 211) või murul pikutavat poissi (joonis 177). Niisuguse laadiga töid on loonud Niko-lai Triik, Ado Vabbe, Arkadio Laigo, Hando Mugasto, Richard Sagrits, Elmar Kits, Karin Luts, Rudolf Paris ja Agu Peerna.

1930. aastail oli Triik tihedalt seotud ajakirjadega Tänapäev ja Olion. 1936. a. Täna-päeva jaanuarinumbri kaanel olevad suusatajad (joonis 229) on väljendusrikkad ja inimlikud. Joonistus on tehtud värvipliatsitega, värvidest eelistatud punast, sinist ja halli.

Tänapäeva lehekülgedel ilmusid vinjettidena tugeva omapäraga graafikute Arkadio Laigo ning Hando Mugasto maalilised puugravüürid. Nende kahe kunstniku käekiri

on sarnane⁴⁰. Erinevust näeb põhiliselt selles, et Laigo lõikelaad on jõulisem ning kontrastsem, joon on rohmakas (joonised 182, 183), ilma pehmete üleminekuteta. Tegelaskujud on ränkjad ja massiivsete jäsemetega. Mugasto laad on fantaasiarikkam ja mõnevõrra pehmem (võrdle jooniseid 182, 200 ja 201).

Karin Lutsule omane maalilisuus ilmneb ajakirjas Varamu ilmunud tillukestes intiimset laadi vinjettides (joonised 189–191). Sama tundelised on Richard Sagritsa loodusteemalised Tänapäeva illustratsioonid ja päised (joonised 225, 226) ning Rudolf Parise visandlikud tušijoonised ajakirjas Olion (joonis 206). Elmar Kitse vinjetid, illustratsioonid ja kaanekujundused on ekspressiivsemat laadi (joonised 171, 175, 177).

Kõige produktiivsem maalilises laadis ajakirjagraafikat loonud kunstnik oli Agu Peerna. Enim viljeles Peerna linoollõiget. Ta harrastas robustsemat lõikelaadi kui näiteks Hando Mugasto, Arkadio Laigo või Ernst Kollom. Tihe koostöö oli kunstnikul Tänapäeva (1936–1939) ja Eesti Naiseaga (1930–1935), aga ka mitmete lasteajakirjadega, nagu Eesti Naise kaasanne Väikeste Sõber ning Lasteleht. Tänapäeva 1937. aasta 2. numbri kaanekompositsiooni moodustavad kerge ekspressionistliku alatooniga kujutatud inimeste pead (joonis 217). Samuti pärinevalt Agu Peernalt mitmed ajakirjades avaldatud gravüürid aastaist 1932–1939 (joonised 208, 209). Kõiki neid töid iseloomustab jämedakoeline, ekspressiivne kujutamislaad ning igapäevaelust võetud teemadering.

4.2.2 Modernistlikud kompositsiooniskeemid

1920. ja 1930. aastail levis Euroopas modernistliku kunsti konstruktivistlik suund, mis opereerib abstraktsete kujunditega, väldib tavaliselt vastandina ekspressionismi tundeväljendusele igasuguse emotsiooni kujutamist. Tähtis on vorm, pindade ratsionaalne liigendamine, värvivahekordade mäng. Graafilises disainis loovad emotsiooni kirglikud värvid (must ja punane), „lõikavad“ kompositsioonid ning kunstnike kompromissitus ideoloogiliste teemade suhtes.

Väga oluline oli 1917. aastal Hollandis asutatud rühmituse De Stijl (Piet Mondrian ja tema mõttekaaslased) ja samanimelise ajakirja mõju. Mitte vähem tähtis ei olnud Saksamaal Weimaris 1919. aastal asutatud kunstikooli Bauhaus (juhid Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Laszlo Moholy-Nagy) järjekindel funktsionalism. Bauhausi juures tegutses oma kirjastus, mis levitas ideid ajakirja ning raamatute seeriana, mille autorite valik lähtus modernismi internatsionaalsusest ja propageeris selliseid kunstnikke nagu K. Malevitš, G. Braque ja P. Mondrian (Lamp 2004: 18).

40. Laigo ja Mugasto laad oli sedavõrd sarnane, et nad tegid koos ühe raamatu, Friedebert Tuglase „Väikese Ilimari“ kujunduse, õigemini alustas Mugasto (I osa, 1937) ning lõpetas viimase surma järel Laigo (II osa, 1937). Erinevust raamatu kahe osa illustratsioonide vahel pole peaaegu märgata.

Kubistlik-konstruktivistlik liikumine jättis jälje Eesti kunsti 1923. aastal Tartus asutatud Eesti Kunstnikkude Rühma⁴¹ (Jaan Vahtra, Eduard Ole, Friedrich Hist, Arnold Akberg, Henrik Olvi, Märt Laarmann jt) näol. Rühmitus jälgis hoolikalt modernistlikku ajakirja L'Esprit Nouveau. (1920–1925). 1928. aastal avaldas Märt Laarmann programmilise „Uue Kunsti Raamatu“, mida saadeti mitmetele väljaannetele kogu Euroopas. Theo van Doesburg avaldas Berliinis väljaantud ajakirja Die Form 21. numbris 1929. aastal Märt Laarmani kujundatud „Uue Kunsti Raamatu“ kaane kui näite kaasaegsetest suundumustest Euroopa raamatukujunduses (Hain 1987: 51).

1920. aastail tõestasid Laarman ja Vahtra konstruktivismi rakendatavust ja efektsust Eesti raamatugraafikas, tuues kaanekujundusse loogilise kompositsiooniskeemi ja tüpograafiapärased kujunduselemendid. Groteskis kiri tõsteti kaane kunstiliseks komponendiks, kaanekujundus puhastati liigsest detailirikkusest ja kuhjatusest. Jaan Vahtra oli tegev ka ajakirjagraafikas, Märt Laarmann mitte. Pallases õpetajana töötamine aastail 1926–1933 seob Vahtrat Tartu ajakirjagraafika koolkonnaga. Tema ajakirjade jaoks loodud kaanepildid koosnevad geometrilistest põhivormidest. Olu-line on pildipinna lihtne ja loogiline ülesehitus (joonised 238–243). Iseloomulik on fotokunsti lihtsamate võtete edukas ärakasutamine ning lihtne ja kergesti loetav antiikva või grotesk-kiri. Jaan Vahtra saavutas lakooniliste vahenditega ekspressiivse üldmõju, väärtustades loetava ja selge kirja. Kaanekujundused on võrreldavad 1920. aastate teisel poolel Venemaal avaldatud raamatukaantega (joonised 481, 483, 484).

Alates 1936. aastast ilmus suur osa Noor-Eesti kirjastuse väljaande Tänapäev numbreist Jaan Vahtra kaanekujundustega. Lihtsaim kujundusviis oli värvilise ja valge pinna abil poolitatud kaas, mille keskel asus loodus- või olustikufoto, üleval ja all joonistatud antiikvakiri (joonised 239, 240). Selle kõrval näeme ka fantaasiarikkamaid lahendusi (joonised 242, 243, 245). Pindade kooskõlas puudub peen harmoonia, seda asendab mingi „ürgne jõud“, staatilisus ja sisemine pinge. Pinnakontrastide teravuse mahendamiseks kasutas kunstnik vahel pinna „täppimist“, millel on ka ruumilisuse loomise funktsioon. Seda võtet näeme Olioni (1930 nr 2) ning Eesti Kirjanduse (1930 nr 3) esilehtede kujundusel (joonis 246).

Modernistlikud ja Bauhausi nn „elementaarsest tüpograafiast“ mõjutatud on peale Jaan Vahtra ka Hando Mugasto tööd. Ado Vabbe loomingu teeb edumeelseks analüütiline kallak ning mustade ja valgete pindade vaheldumise rütmika (joonis 236), samuti figuuride dünaamika, aga ka püüd leida täiesti uusi, seni kasutamata kompositsiooniskeeme (joonis 234).

Ajakiri Teater Vanemuine ilmus aastail 1935–1938 Hando Mugasto kaanekujundusega (joonised 203, 204). Pildipind jaotub kuldlõikeliselt suurteks selgeteks ristkülikuteks, millele sekundeerib tollal innovaatiline Bauhausi tüüpi kiri⁴² (joonised 506, 507). Kirja alal oli Mugasto vaieldamatult tolle aja Tartu kunstnikest parim. Kuna

41. Eesti Kunstnikkude Rühm tegutses peamiselt Lõuna-Eestis, aga ka Tallinnas jt linnades.

42. Mugasto ise ei olnud Bauhausis õppinud, aga kasutas seda tollal innovaatilist kirjatüüpi, mida me tänapäeval tunneme Bauhaus-kirjana.

Pallase õppekava kirjaõpetust ei sisaldanud, siis olid nii mõnegi Tartu kunstniku kirjalahendused saamatud (vt lk 57–58).

Oluline on märkida, et Tartu kunstnike töödes rahvuslik ornament peaaegu puudub, seda esineb vaid kahe kunstniku, Kristine Mei (joonised 195, 196) ja Aleksander Remmeli (joonised 218, 219) töödes, olles ka nende loomingu pigem erandiks kui reegliks. Fotot kasutavad tartlased märksa enam kui Tallinna kunstnikud. Esirinnas sammus sel alal ajakiri Tänapäev koos kunstnike Jaan Vahtra ja Ernst Kollomiga (joonised 239, 240 ja 178).

4.2.3 Tallinn ja Tartu koolkonnad kunstiväljal

Kahekümenda sajandi algul oli Eestis kujunenud kahe linna vaimne vastasseis (Hallas 1995: 97), milles alalhoidlikum, parem, humaansem, aga ka demokraatlikum ja boheemlikum oli Tartu, uuendusmeelsem, kommertslikum, ebamoraalsem, kuid samas ka suurlinlikum, modernsem ning euroopalikum oli Tallinn. „Tartu on kuuvalguse, Tallinn autode linn,“ on A. H. Tammsaare öelnud, sõnastades „Tallinna võimu“ ja „Tartu vaimu“ müütide olemuse. Erinevus avaldus ka kummaski linnas tegutsenud kunstnike loomingu. Mõlemas linnas oli oma kunstikool, millest tulenevalt ka oma koolkond kunstis. Tallinna (Riigi) Kunsttööstuskooli õppekavade eeskujuks olid tarbekunsti profiiliga Peterburi Stieglitzi kunsttööstuskooli õppekavad. Tartu Kõrgema Kunstikooli Pallas õppekavad põhinesid Lääne-Euroopa kogemusel ning pidasid oluliseks head traditsioonilist kunstiharidust.

Pallas oli erakool. Riigikoolil on erakooliga võrreldes alati suurem võimalus oma õpetust legitimeerida ja universaalseks kuulutada, sest, nagu analüüsib Bourdieu, saab riikliku bürokraatiamasina rüpes tegeleda universaalse monopoli saavutamiseks vajaliku universaliseerimistööga (Bourdieu 2003: 151). Pallasel kui erakoolil see võimalus puudus, see aga andis neile omakorda rohkem vabadust. Õppekavades ja koolijuhtide mõtteviisis oli rohkem julgust, edumeelset mõtlemist ja vähem vajadust alluda riiklikule propagandale.

Pallas püstitas eesmärgiks hea klassikalise kunstihariduse. Õppekavade eeskujuks olid Lääne-Euroopa kunstikoolid, väga palju põhines õpetajate ja koolijuhtide isiklikul visuaalsel kogemusel – paljud neist käisid õppereisidel Lääne-Euroopas. Pallase õppekavades ei olnud süstemaatilist kirjaõpetust, nii oli mõnede Tartu kunstnike kirjakaasutus diletantlik. Ometi pärinevad parimad „Bauhaus-stiilis“ šriftiga tööd just Tartu kunstnikelt. Selle põhjuseks oli ilmselt Pallase õpetajate laialdane kunstikogemus, mis anti edasi ka õpilastele. Õpetajad väärtustasid omapära ja julgustasid õpilasi katsetama erinevaid „stiile“ ning kirjatüüpe. Ükski kujundusviis ei olnud kuulutatud ainuõigeks, nagu oli Tallinna koolkonnas. Nii ongi Tartu kunstnike tööd eripalgelisemad.

Kaks kooli ja koolkonda toimised kui kaks kunstiväljal paralleelselt tegutsevat *habitus* 't, mille puhul on ometi märgata teatavat stiililähedust. Kunstnikud lähtusid teadlikult või ebaseadlikult oma võimalusteruumist (sõltuvalt oma rohkemal või vähemal määral marginaalsest positsioonist, oma sotsiaalsest päritolust tingitud dispositsioonidest, suhetest jne) ja valisid sealt ühe või teise olemasoleva võimaluse. Koolist saadud väärtushinnangutele ja kogemustele lisandus argipäevakogemus ja nii tekkiski terve rida erinevaid valikutetervikuid, mis väljendusid ajakirjagraafikas.

4.3 Autodidaktid

Lisaks väljaõppinud kunstnikele tegutses nii Tallinnas kui Tartus terve rida autodidaktidest kunstnikke. Neil autoritel kunstiharidus kas puudus üldse või piirdus juhuslike ja amatöörkursustega. Paljud iseõppinud kunstnikud on loonud raamatu- ja ajakirjagraafikat, ajalehekuulutusi, pakendeid, kaubamärke, buklette, äride vaateakende ning tööstus-, kaubandus- ja põllumajandusnäituste kujundusi, seega väga suure hulga kujundusgraafikasse puutuvaid töid. Nendelt pärineb arvestatav osa ajakirjade kaanepilte, tiitlikirju, vinjette ning illustratsioone, eriti arvukalt joonistasid nad ajakirjadele reklaamgraafikat.

Minu analüüs riivab vaid üht osa (tosinkond kunstnikku) iseõppinud tarbograafikutest, nimelt neid, kelle kohta mul õnnestus koguda piisavalt materjali kindlalt nendega seostatava loomingu näol. Suur osa kujundusgraafikat on signeerimata, seega autorid jäävad anonüümseks, osalt on nad 1930. aastate reklaamettevõtete varjatud töötajad⁴³. Oskar Raunam (1980–1990a; 1980–1990b) on kogunud andmeid meie tarbograafikute kohta, kuid aegade muutlikkuse tõttu ei saanud ta seda teha piisavalt. Meieni jõudnud informatsioon on seega küllaltki lünklik. Ometi joonistub välja terve rida kindlalt eristatava käekirjaga autoreid, kelle loomingu keskendubki järgnev alapeatükk. Mitmete autorite puhul on üsna suurel määral tegemist välismaiste eeskujude järeleaimamisega, seda eriti tubakasaaduste ja toiduainete reklaami osas. Selle põhjuseks on arvatavasti asjaolu, et rohked tellimused kujundusgraafika alal löid tegutsemisvõimalused ka neile, kelle haridus ja erialane kogemus ei olnud piisav originaalsete lahenduste loomiseks. Võib ka arvata, et töösturid soovisidki näha läänelikke kujundusi. Vaatamata sellele ei saa öelda, et autodidaktide tööd oleksid kohe automaatselt küündimatud.

43. Üks tuntumaid ettevõtjaid reklaami alal oli Harry A. Malm (1898–1967). Reklaambüroo Malm asus Tallinnas Harju t 43 (EKM GD). Kunstnikest töötasid tema juures Axel Rossman ja Guido Mamberg, mõningaid töid teostas Günther Reindorff. Reklaamibüroo ILO tegutses lühikest aega (1922–1924) Tallinnas Eesti Kirjastusühisuse juures Pikk t 2, seal töötas Sergei Slastnikov koos Reindorffiga. Reklaamibüroosse IRA kuulusid Slastnikov, Sirokin jt vene rahvusest kunstnikud (Raunam 1980–1990a: 31, 84). ROE, ERA, ETA, HAOS, RAE jt reklaamibüroodes töötanud kunstnike kohta puuduvad andmed. Osa kunstnikke töötas pikemat aega kindlate firmade juures, nt Kawe juures töötasid pidevalt Vahtel ja Körver, Laferme juures Pedersen ning Vahtel, Pudu- ja Pesuäri Vennad Lepp ning A. Frederkingi seebitööstuse juures Lehepuu jne.

Arvestada tuleb asjaoluga, et autodidaktid tegutsesid samal kultuuriväljal, samades tingimustes, kuid ei käinud kunstikoolides ega saanud seega osa legitimeeritud kunstiharidusest. Seega oli nende kunstnike valikute juures põhjanev roll argipäevakogemusel. Nad said oma ideed nn „sümboolsete kaupade turult“ (Bourdieu 1993: 119). Kõik ümbritsev võis olla subjektiks, eelkõige aga kunstniku isik ise, tema muljed, emotsioonid, „objektiivsete suhete tervik“ (Bourdieu 2003: 89), seejärel alles loodus ja inimese loodud maailm, sealhulgas teised kunstiteosed. Välja ühe kindla olukorra piires seisid nad silmitsi sama võimaluseruumiga, kuid ei omanud kultuurilist kapitali diplomi näol ja sellest tulenevalt nappis neil ka sümboolset kapitali. Kui nad olid otsustanud siseneda mänguväljale, pidid nad mängureeglid iseseisvalt omandama.

4.3.1 Illustratiivsus ja detailirikas joonistus

Empiirilise materjali analüüs näitab, et autodidaktidest kunstnikele (Heino Lehepuu, Werner Birkenfeldt (Verny), Axel Rossman, Kaarel Joon, Valter Kõrver, Karl Taev jt) oli sümpaatne elastne realistlik joonistus, mis seadis põhimõtteks jutustamise ja karakterite toonitamise. Detailirikas joonistus arenes jõudsalt seoses kunsti üldise liikumisega maaläheduse suunas ning oli eriti oluline lasteajakirjade lehekülgedel ning ajaviiteajakirjanduses. Selle rühma töödes ornamendi peaaegu ei esine, kirjatüübid on väga erinevad, varieerudes antiikvast kursiivini.

Kõige meeldejäävamad on oma illustratiivse laadi poolest Valter Kõrveri loodud Kawe šokolaaditoodete reklaamkuulutused (joonised 284–287). Kõrver töötas šokolaadivabriku Kawe juures aastail 1933–1941, samast perioodist pärinevad ka tema arvukad kuulutused ajakirjades.

Illustratiivne laad iseloomustab ka Heino Lehepuu graafikat. Tema tegelased, nii lapsed kui täiskasvanud, on armsate ümmarguste nägudega. Neid leiame Mareti kaanejoonistelt (1936), aga ka Taluperenaise lisast Laste Maailm (1932–1934) (joonised 290–294, 302). 1930. aastate teisel poolel tegi Heino Lehepuu seebireklaame A. Frederkingi jt firmadele (joonised 292–299). Seebireklaamide tugevaimaks küljeks on oskuslik kirjakasutus ning romantiliselt kaunis pilt (joonised 293, 294, 295, 299). Realistlikult kujutatud figuure armastas reklaamkuulutustel ka produktiivne graafik Kaarel Joon (joonised 269, 270).

Tallinna ajakirjade juures tegutses kunstnikuna kirjandusteadlane Karl Taev. Aastail 1936–1940 tegi Karl Taev kaane- ja sisekujunduse ajakirjale Teater (joonised 328–333) ning 1939. aastal lõi Loomingu kaanekujunduse nõtkete tähtkujude seeriaga (joonised 326, 327). Temalt pärinevad ka Kevadiku 1932. aasta kaanekujundused (joonised 334). Need kujundused näitavad Taevi üpriski head joonistusoskust. Tema käekiri on peen, domineerib tundlik tušijoonistus.

Tihedat koostööd ajakirjadega tegid Axel Rossman ja Werner Birkenfeldt (Verny). Rossmani 1930. aastail ajakirjades ilmunud loomingut iseloomustab mõningase de-

koratiivsusega illustratiivne laad (joonised 317, 319, 324). Kohati on Axel Rossmanni kaanekujundused läbi viidud sarnases enesekriitikavabas laadis nagu Vernyl (võrdle jooniseid 258 ja 320). Nad mõlemad õppisid väga lühikest aega RKTKis ning asusid hiljem massiliselt ajakirju kujundama. Nende kujunduslaad täitis suure osa 1930. aastate ajakirjadest – Axel Rossmann oli peaaegu sama produktiivne kui Paul Luhtein.

Autodidaktidest kunstnike mõningaid töid reklaamgraafika alal iseloomustab tiheda koega detailirikas kompositsioon. Seda suunda esindavad eelkõige Valter Kõrver ja Karl Vanaveski. Graafiliselt peened täppide või kriipsudega täidetud pinnad ning realistlikult joonistatud tooted täidavad kogu reklaamkuulutuse ala. Kõrver kasutab ka musti pindu, mis mõjuvad dekoratiivselt, figuraalsed lahendused võivad olla ka maalilised, andes tunnistust heast joonistusoskusest. Valter Kõrveri laad on väga sarnane Karl Vanaveski laadile (võrdle jooniseid 281, 282, 285 ja 353, 355, 356). Viimase joonistatud arvukad detailirikad veini-, kohvi-, kosmeetikatoodete ja tubakapakendid esinevad ETK reklaamidel erinevates ajakirjades. Võib öelda, et Karl Vanaveski kompositsioon on detailidest lausa „raske“ (joonised 353, 356).

Sarnast pildipinna tihedust näeme ka Arnold Edesi (joonised 266, 267) ning August Vahteli mõningates töödes (joonised 340, 342). Nende kunstnike töödes on „õhku“ siiski rohkem ning selgelt joonistuvad välja tollal populaarsed kompositsiooniskeemid – diagonaal (joonised 265, 343) ja siksak (joonis 342).

1930. aastate ajakirjade analüüsist selgub, et tol aastakümnel kasutasid autodidaktid oma loomingus fotot haruharva. Ilmselt puudus neil selleks tahtmine, tehnilised oskused ja vilumus.

4.3.2 Autodidaktid kunstiväljal

Nagu eelnevast käsitlusest nähtub, oli iseõppinud kunstnike põhiline tööpõld reklaamgraafika, kuid nende käest pärineb ka mõningaid huvitavaid kaanekujundusi ja tiitlikirju. Rohkem kui koolitatud kunstnikud järgisid nad välisajakirjade eeskujule. Teoste mõju teostele (Bourdieu 2003: 89) on seega autodidaktide puhul kõige paremini jälgitav. See toimib alati vaid autorite vahendusel, kelle puhtaimad esteetilised impulsid saavad kuju selle positsiooni sundustes ja piirides, mille nad on hõivanud ajalooliselt paigutatud ja dateeritud kunstilise mikrokosmose ülimalt spetsiifilise staadiumi struktuuris (Bourdieu 2003: 89). Kuna autodidaktid olid põhiliselt tellimustööde tegijad, siis võib arvata, et toimetaja või väljaandja seatud nõudmised ning nende esteetiline maitse oli liigagi tihti pildi ilme määrajaks.

Autodidaktid (nagu näiteks Valter Kõrver, Karl Vanaveski, Heino Lehepuu) võisid olla ülimalt produktiivsed, kuid positsioonide hierarhias ei saavutanud nad iialgi sellist mõjujõudu nagu Günther Reindorff, Paul Luhtein või mõni teine koolitatud kunstnik. Vaatamata oma suhteliselt kehemale stardipositsioonile väljaõppinud

kunstnikega võrreldes, suutsid nii mõnedki autodidaktid luua visuaalselt nauditavaid töid. Olgu siin näiteks toodud Heino Lehepuu seebireklaamid.

4.4 Koolkondadest kokkuvõtvalt

Eelnev analüüs näitab, et „autorite ruum“ meie ajakirjagraafikas 1930. aastail oli küllaltki mitmekesine. Tööde eriilmelisus oli arvatavasti tingitud nii kunstnike erinevast koolitusest kui nende erinevatest visuaalsetest argipäevakogemustest ning erinevast positsioonist kunstiväljal.

Kokkuvõtvalt võib käesolevas peatükis analüüsitud kolme rühma töödele iseloomulikud tunnused esitada järgmise tabelina:

Tunnus	Tallinn	Tartu	Autodidaktid
Ornament	etnograafiline, laialdaselt kasutusel	enamasti puudub	enamasti puudub
Kiri	traditsiooniline: „ees-ti stiil“, antiikva, kursiiv-antiikva, grotesk, Berthold, Deberny & Peignot, Neuland, Eckmannschrift	innovaatiline: antiikva ja groteski variandid ning mitmed nendest tuletatud uued šriftid - Bauhaus, Futura, Kabel, Acier, Behrenschrift, Bifur jt.	traditsiooniline: antiikva, kursiiv-antiikva, grotesk ja nende alaliigid
Motiiv	joonistus või graafiline tehnika: arhitektuur, figuur ja portree, riiklik sümbolika	foto: loodus, olustik; joonistus või graafiline tehnika: loodus, figuur ja portree	joonistus (harva graafiline tehnika): arhitektuur, figuur ja portree, toode, pakend, liiklusvahend
Kompositsioon	traditsiooniline: sümmeetriline, tsentraalne, kuldloikeline	traditsiooniline või innovaatiline: konstruktivistlik	traditsiooniline või innovaatiline: püramidaalne, diagonaalne, S- ja siksakskeemid

Tabel 1. 1930. aastate ajakirjagraafika iseloomulike tunnuste esinemine koolkondade kaupa.

Tabelit üldistades võime öelda, et Tallinna koolkond on Tartu omaga kõrvutatult oluliselt konservatiivsem oma kunstiliste võtete poolest ning kasutab ohtralt etnograafilist ornamenti ja „eesti stiilis“ kirja. Tartu koolkonna esindajad võtsid ette innovaatilisi katsetusi nii fotograafia, kompositsiooni kui kirjatüüpide alal. Autodidaktid kombineerisid rohkem või vähem loovalt erinevaid eeskujusid, kuid kokkuvõttes sammusid kusagil traditsiooni ja innovatsiooni vahepeal, riikliku propaganda teenistusse nad oma visuaalsete kujunditega otseselt ei astunud.

Mõistagi esines minu valimis üksikuid töid, mis väljusid selle tabeli lahtrite piirest. See on ka loomulik, sest erinevad koolkonnad tegutsesid ju ühel ja samal kultuuriväljal ning ühed pildid ja autorid avaldasid mõju teistele piltidele ja autoritele. Pealegi esines suurel hulgal igasuguseid „seganähtusi“, mida võib lahterdada nii ühe kui teise tunnuse alla, näiteks võis kompositsioon olla ühtaegu konstruktivistlik ja kuldloikeline. Sellest tulenevalt tegin otsuse mitte kaasata oma töösse kvantitatiivseid analüüse.

5. SOTSIAALSE RUUMI DIMENSIOONID

Võimalusteruum koosneb piltide (teoste) ruumist, autorite ja koolkondade ruumist ning sotsiaalsest ruumist. Olen jõudnud oma käsitlesega viimase – sotsiaalse ruumi fenomenini.

Ajakirjandus on tänuväärne materjal sotsiaalse ruumi uurimiseks, sest ajakirjades kajastub üldine majanduse ja kultuuri tase, valitsevad esteetilised, poliitilised ja ideoloogilised tõekspidamised, võib näha tekkimas uusi kultuurimõjusid ja jälgida nende ulatust. Televisiooniaegsel ajal oli trükiajakirjandus suunatud elanikkonna kõige erinevamatele kihtidele, sel oli tollal riigi ja rahvuse elus praegusest palju kandvam tähendus. Pea ainsa massimeediakanalina omas trükiajakirjandus tohutut mõju inimeste maitse-eelistuste kujundamisel, suunates nii ühiskonna poliitilist korraldust kui kultuurielu.

Ajakirjagraafika arengule aitasid kaasa mõnevõrra avardunud trükitehnilised võimalused (vt lisa 2 „Ajakirjanduse arengu taust“). Areng oli üldjoontes sarnane raamatugraafika arengule. Vaatamata kunstilise ja tehnilise taseme tõusule jäi raamat, eriti kunstiliselt kujundatud ja trükitud raamat, oma suhteliselt kõrge hinna tõttu laiematele rahvahulkadele raskesti kättesaadavaks. Ajakiri oli odavam ja kättesaadavam ning seetõttu tegi ära suure töö kunstnike originaalloomingu toomisel laiema publiku ette, aidates samas ka kujundada ja vormida inimeste maitse-eelistusi ning arusaamu kunstist nagu ka ümbritsevast elust tervikuna.

Poliitilisest vaatekohast lähtudes on meedia demokraatliku poliitika üks põhielemente, kuna loob areeni laialdasteks aruteludeks, mitmekesise info ja erinevate arvamuste levitamiseks. Meedia on ka võimu instrument tänu poliitikute ja valitsustegelaste suhteliselt privilegeeritud juurdepääsule erinevatele meediakanalitele, mida nad võivad üldreeglina käsitleda kui oma seaduslikku õigust (McQuail 2000: 3). Kultuuri seisukohalt kujutab meedia endast sotsiaalse reaalsuse määratlemise esmast allikat ja kollektiivse identiteedi kõige laiemalt levinud väljendust. Meedia on vaba aja veetmise sõlmpunkt, pakkudes ühist kultuurikeskkonda enamikule inimestest ja tehes seda järjekindlamalt kui ükski teine institutsioon (McQuail 2000: 4).

Graafilise disaini valdkonda tervikuna iseloomustab otsesus ja lühiealisus, millele oma uurimustes juhivad tähelepanu P. B. Meggs (1998: xiii) ja M. Rickards (1988: 13). Ajakirjad on mööduvad igapäevaelu dokumendid, mille sisu ei ole sageli mõeldudki kestma kauem kui nädal või kuu. Ajakiri on alati suunatud kaasaegsele tarbijale, see jõuab ühiskonnas peaaegu igäheni. Sellest tuleneb ajakirja sisu ja välisilme seotus ühiskonna sotsiaalse, poliitilise ja majandusliku eluga, selle hetkeseisuga, mis võimaldab tihti palju lähemalt väljendada „ajastu vaimu“, andes selle kohta rohkem infot kui nii mõnedki teised inimliku väljenduse viisid, näiteks suhteliselt elitaarne maalikunst. Ajakirjadest me vaatame ja loeme inimlikku lugu. „Seitung tõi maailma talutaresse ja seletas selle maailma oma lugejale arusaadavalt lahti,“ kirjutab Krista Aru (2002: 23).

Kui eelpool toodud väidetega nõustuda, siis on selge, et ajakirjade kaudu levitatavatel teadatel, arvamustel ja meelelahutusel on eriline roll. Mitte vähem kui tekst mõjutab lugejat-vaatajat loomulikult ka ajakirjas esinev pilt ning ajakirja kui terviku visuaalne ilme. See toodab ja taastoodab teatud väärtushinnanguid ühiskonnas, mida peetakse „enesestmõistetavaks“.

Iga märk on osa elumaailmast, mida ta representeerib. Isegi kui artefaktis ei tundu olevat tähendust või tundub see tähendus olevat minimaalne, ei saa me öelda, et tähendust, mida me kergesti ei näe, ei ole üldse olemas (Derrida 1982: 326). Nii on põhjust keskenduda märke analüüsides sellele, milliseid sotsiaalse elu dimensioone need võiksid esindada.

5.1 Elumaailma taastootmine teemades ja motiivides

Olles analüüsinud ajakirjagraafikas eelistatud kujutamisobjekte ja teemasid, jõudsin järeldusele, et need representeerivad olulisi aspekte toonaste inimeste elumaailmast. Valitud tööde abil tahan järgnevalt näidata sotsiaalse elu ilmingute kajastamist ja taastootmist⁴⁴ ajakirjades ilmunud piltidel. Teemasid üldistades joonistus välja kaks suurt elumaailma valdkonda, milles koondusid selleaegsete inimeste teadmised, uskumused ja arvamused⁴⁵, mis jõudsid ka ajakirjagraafikasse. Nendeks on elulaadilised pürgimused ja eesmärgistatud lokaalsus.

Esimese teemadegrupi (taas)tootjaks oli parempoolne, elitaarne maailmavaade ning sobivaks rakendatavaks „stiilik“ *art déco*; teise teemadegrupi (taas)tootjaks oli nn üleriikliku rahvastervikluse ideoloogia elluviimine ning rakenduseks „eesti stiil“ ornamendis, pildis ja kirjas.

5.1.1 Elulaadilised pürgimused

1920. ja 1930. aastad olid kultuuri ja majanduse kiire arengu aastad. See periood hõlmab jazzmuusika ja raadioside leviku, vilklevad pilvelõhkujad, voolujoonelised rongid, lennukid ja autod, masstoodangule orienteerituse, reklaamikunsti populariseerumise, tohutu tolerantsi erinevate eksperimenteerivate kunstivoolude suhtes 1920. aastail ning selle kõige ülekasvamise natsionaalsotsialismiks, antisemitismiks, hitlerismiks ja stalinismiks 1930. aastail. „Häbenematu uudsus, šikk modernsus

44. Eesliide „taas“ tähendab, et tootmisakti korratakse.

45. Van Dijk (1998: 226) kirjutab, et kontekstide, nagu ka teiste mentaalsete mudelite puhul, on oluline hinnanguline komponent. Nad representeerivad lisaks teadmistele ja uskumustele ka sotsiaalses situatsioonis osalejate arvamusi. Konteksti ja sotsiaalse representatsiooni seoste kohta väidab van Dijk, et kommunikatiivses sündmuses toimub kõikide sotsiaalsete aspektide erinev jälgimine osalejate sotsiaalse representatsiooni nagu grupi-, kategooria- ja institutsionaalse kuuluvuse põhjal.

ja pidev muutumine mängisid rolli stiilide, vaadete ja toodete müriaadi loomisel, mis iseloomustasid sõdadevahelist perioodi,“ kirjutab M. Horsham (1997: 11). Eriti kiire oli areng noores rahvusriigis, sõdadevahelises Eestis, tuues kaasa palju muutusi. 1937. aastal kirjutas Hans Kruus (1937: 205):

„Iseseisvusajal oleme pidanud kõigil oma elualadel väga kiires tempos n-ö „järele ajama“. Oleme pidanud kiires korras oma elu, nii ainelist kui vaimset moderniseerima, palju hoopis uut ehitama, viima teda, nagu armastatakse öelda, „euroopalisele tasemele““.

Uus vabadus lubas kunstnikel kogu maailmas rikastada kasulike objektide kvaliteeti, mida eelnevalt alahinnati kui „tarbekunsti“ (Menten 1975: 3). Pragmaatiline kunst võitis endale eluõiguse. Massiliselt reprodutseeritav kunst ise e tööstuslik seeriatoode sündis 20. sajandi algul. See oli midagi uut, sellega hakkas tehnoloogia ise kuuluma olemuslikuna ühe loominguliigi juurde. „Tehnika kui pragmaatiline „tööriist“ tõmmati kunsti pärisomaks,“ kirjutab Krista Kodres (1996: 25).

Laevad, rongid, lennukid ja autod kui kiiruse ja tehnoloogilise progressi sümbolid olid perioodi suurimad lemmikud. Suhteliselt odav ja usaldusväärne kontinentidevaheline reis muutus igapäevaseks reaalsuseks. Euroopas ja USAs ilmus suur hulk reisiteemalisi brošüüre ja teisi pisitrükiseid (vt Levine 2006, joonised 453, 454, 456, 461). Koos reisidega levis modernne eluviis, luksuse ja mugavuse idee. Et ülendada laeva ja rongireiside voores, löid A. M. Cassandre jt graafikud neist kiiruse ikoonidest võimsad kujundid, rõhutades liikumist ja monumentaalsust hele-tumeduse kontrastide ja erinevate rakurssidega (joonised 452, 455 ja 457–459). Taolised kujundid ilmusid Pariisi ajakirja Arts et Métiers Graphiques (Kunst ja Tarbegraafika) ning Berliini ajakirja Gebrauchsgraphik (Tarbegraafika) lehekülgedel. Soome ajakirjades Suomalainen Suomi (Soomlase Soome), Kirjallisuuslehti (Kirjandusleht) ning Suomen Kuvalehti (Soome Pildileht) eksponeeritakse samuti ronge, autosid ja laevu, mis teevad vahemaad olematuks (joonis 441). Samas reklaamitakse hulgaliselt panku, sest reisimiseks oli võimalik võtta pangalaenu. Futuristlik usk paremasse homsesse lõi fantaasiapildid külluslikust elust ja luksusest, mis pani inimesed tarbima rohkem kui iial varem. Populaarsust kogus linlik elulaad, glamuurne *art déco* elustiil, kuigi Euroopa ja eriti Eesti ühiskond oli 1930. aastateni olnud valdavalt agraarne. Ka Eesti ajakirjade kaantele ja reklaamkuulutustele ilmusid autod, laevad, rongid ning pilvelõhkujad kui moodsa, kiirelt areneva elu sümbolid (joonised 366, 448). Suurenen inimeste vaba aja osakaal, mida oli vaja sisustada kas kodus või väljaspool kodu. Seetõttu suurenes koduperenaistele suunatud sisustus- ja moeajakirjade ning meelelahutuslike ajakirjade hulk. Uue nähtusena mängis kogu Euroopa ühiskondlikus elus tähtsat osa laiemate ühiskonnakihtide juurdepääs võimule.

„Linnad on täis rahvast. Majad täis elanikke. Hotellid täis sissesõitnuid. Rongid täis reisijaid. /.../ Supelrannad täis suplejaid. /.../ Enam nagu polekski kangelasi, on vaid koor,“ kirjutab J. Ortega y Gasset (2002: 11).

Massi all mõistab ta „keskmist inimest“, kellel on loomulik ja kõigutamatu veendumus, et elu on kerge, külluslik, ilma traagiliste piiranguteta; seetõttu kannab iga keskmine indiviid endas võidukat võimutunnet, ihaledes lõbusat elu. See on sama inimtüüp, keda võib defineerida kui pisikodanlast, kellel on suur, kuid ometi täitumatu soov muuta ajaloo käiku (Althusser 2003: 256–259).

Olukorda Eestis 20. sajandi kolmanda ja neljanda aastakümne piiril kirjeldab Kaalu Kirme (2007: 7–8) järgmiste sõnadega:

„Euroopa tõmbab hinge suure majanduskriisi valudest ja vaevadest. Heaolu valdab Euroopa ja Põhja-Ameerika kontinendi. Maailmanäituse sihvakad tornid sirutuvad taeva poole, pilvelõhkujate kõrgus ja Atlandi ookeani ületavate nooljate hiigellaevade kiirus aina kasvab. Maailma parimate arhitektide ja kunstnike loomingusse ilmuvad täpselt paika pandud meandrid, kaared ja ringid, geomeetriaga põimuvad lilleoksad. Ilmuvad žurnaalid imemahedas sügavtrüki romantiliste maastike, idülliliste linnavaadete ja flegmaatilistes poosides naisaktidega. Isegi kirjapaberid on kaunistatud pehmes sinises või pruunis toonis ilupiltidega. Valitseb stiil, mida tänapäeval on hakatud nimetama *art déco* 'ks. Kogu kultuurimaailm — vähesed laiema poliitilise silmaringiga spetsialistid maha arvatud — on kultuuri hõrku vilju nautivas heaolus ja pahaaimamatu muretus lehvitab oma petlikke tiibu rahvamasside kohal. Kuskil Abessiinias käiv sõda paljasjalgsete päriselanike ja Mussolini vägede vahel on nii kaugel ega puutu Euroopasse kuigi võrd. Veidi erutavamaks vaatepildiks kujuneb Hispaania kodusõda. /.../ Laiema rahvahulga jaoks jäi aga Hispaania kodusõda samale tähtsustasandile kui muud UFA kinoringvaate kroonikakaadrid ega kujutanud ohumärki peaaegu kellelegi.“ (Kirme 2007: 7–8).

Sellisel taustal ilmusid Eesti ajakirjade piltidele muretult aega veetvad väikekodanlased, iseteadlikud daamid ja härrad, kes tarbivad erinevaid tooteid. Oluliseks teemaks kujunes „naised reklaamis“ – peaaegu iga produkti võis müüa naisfiguuri abil. Uus tehnika ja ideed jõudsid laia üldsuse teadvusse suures osas reklaami kaudu. Uute toodete kaudu väljendati uusi ühiskondlikke ja sotsiaalseid ideid. 1930. aastatel käsitlesid reklaami ka nn kunstiväljaanded. Seal, kus tahteti ajaga kaasas käia, oli reklaam kõneaineks.

Johann Naha (1933: 17–20) kirjutas ajakirjas Rakenduskunst järgmised read:

„Liikudes meie pealinna käidavamail äritänavail, nagu: Viru, Harju, Karja, Rae-koja plats, Pikk t. jne., tahtmata hakkab silma see suur üliküllus välisreklaamis, millest kõik majade seinad, nurgad, ukсед, aknad, katused ja tänava postid ning laterna tulbad sõna tõsisel mõttes kubisevad. On ju tõsi, igal ärimehel on õigus oma kaupa reklaamida, sest peitub ju moodsa äri edu otstarbekohases reklaamis; kuid iseküsimus on, kuivõrt otstarbekohane on sarnane reklaam, mida läbiseigi paisatakse. /.../ Mujal kultuurimaades on ammu pöördud tänavreklaami korraldamisele vajalist tähelepanu. Meile võiks käesoleval juhul eeskujuks olla

ka Soome pealinn – Helsingi, kus õige rahuldava mulje jätab tänavreklaam. /.../ Abistava jõududena ajakohaste reklaam-kavandite valmistamisel tuleksid kõne alla kutselised rakenduskunstnikud ja graafikud, viimaseid mainin eriti kui enam kursis olevaid igasugu kavandite valmistamisel. Linna vastav kunstiline instants peaks selle järele valvama, et reklaamkavandid oleksid valmistatud linnale oma õigustest teatanud kunstnikkude poolt, vahest samal alusel kui ehitusprojekti alla-kirjutamisel on see õigus ainult registreeritud kutselisel arhitektil.“

Tsitaadist nähtub, et Johann Naha tundis muret avaliku ruumi esteetilise risustamise pärast ning soovis kunstnike aktiivsemat osalemist reklaami kavandamisel ja arendamisel. Taolisi artikleid oli teisigi. Nende artiklite eesmärk oli ennekõike inspireerida kunstnikke lööma kaasa uuel alal, mida reklaam ja reklaamgraafika endast kujutasid. On huvitav, et reklaami kaubanduslik-propagandistlikku mainet võõristamata haarasid teemast kinni just kultuuriringkonnad ja kujutavale kunstile lähedased isikud. Sellel pidi olema suhtumist kujundav mõju. Positiivne hoiak toetas üksikkunstnike katsetusi ja esteetilisi väärtusi reklaamivaldkonnas.

20. sajandil olid linnastumise ja ajakirjanduse kasvu tõttu reklaami tarbijate ring võrreldes 19. sajandiga tunduvalt laienenud. Just reklaamgraafika tõi uued ühiskondlikud ideed argipäeva. Elektrilamp, raadio, lennukid, kino jt uue ajastu tooted said oma kujutamiskiisi. Raadiot seostati džassi- või tangohelidega, mis väljendus ka ajakirjade joonistel (joonised 28, 29). Lennukid olid plakatite lemmikteemaks näiteks Soomes (Hovi 1990: 227). Auto oli uue elulaadi esindajana erilises seisundis juba 20. sajandi algusest alates (Hovi 1990: 38). Nii Soomes kui Eestis loodi pinnas reklaamibüroode sünniks. Reklaami kavandamiseks oli vaja spetsialiste.

20. sajandi alguse reklaamialastes aruteludes ja artiklites, mis ilmusid Euroopa ja Ameerika ajakirjades, vaadeldi reklaami teadusliku ja eelkõige psühholoogilise nähtusena (Hovi 1990: 35–38). Selles oli oma roll ka visuaalreklaami käsitlevatel erialastel väljaannetel, näiteks *Gebrauchsgraphik*’ul. Peamiselt Saksa ja teatud määral ka Ameerika väljaannete kaudu levitati „teadusmõtet“ reklaamist. See, mida niisuguse „teadusdiskussiooniga“ taotleti, oli ilmselgelt reklaami väärtuse tõstmine. Teisalt oli eesmärgiks võimalikult suur majanduslik tulu, et reklaamile kulutatud raha tühja ei läheks. Teiste sõnadega - püüti võita nende usaldust, kes kasutasid reklaami teenuseid turundusvõttena. Mitmed artiklid toetusid Ameerika psühholoogi Harry L. Hollingworthi (1920) teosele „Advertising and Selling, Principles of Appeal and Response“. Kuulutuste näited toodi peamiselt Ameerika ajakirjast *The Ladies Home Journal*.

Päivi Hovi-Wasastjerna (Hovi 1990: 38) sõnul jõudsid need „teaduslikud“ reklaamikäsitlelused Soome välismaiste reklaampiltide kaudu 1920. aastatel. Need „teaduslikud postulaadid“ muutsid reklaampildid stereotüüpseks. Selle ideoloogia järgi pidi hea reklaami tegemiseks teadma teatud psühholoogilisi asjaolusid. Näiteks tüpiseeriti, milline peaks olema mehe ja naise representatsioon. See, milline tüüp millalgi sobiv oli, sõltus ajastu muudest sümpaatiatest. Määrati kindlaks, kuidas väljendada reklaamis huumorit. Reeglid reklaampiltide joonistamiseks olid sageli väga šabloonsed ja andsid alust arusaamale, mille järgi võis teatud asjaolusid teades

luua „hea reklaampildi“ (Hovi 1990: 38). Näiteks tekkis ajastule tüüpiline nais- ja meesfiguur.

Art déco ajastu naine kunstnike reklaampildidel, nii Eestis kui mujal, oli isikupäratu näoga impersonaalne figuur, kellega igaüks võis end samastada. See veidi nurgeline naisekuju oli hoopis teistsugune tegelane kui juugendajastu uje naine (joonised 368–370). *Art déco* ajastu naine esines iseteadvalt, nõudes endale meestega võrdset positsiooni ühiskondlikus elus. Tüüpiline *art déco* naine oli end vabastanud korsesti ja turnüüri kammitaist, tema siluett oli sale ja pikk, ta kandis lühikesi juukseid, kellukesekujulist kübarat ning lüheldast kleiti, ta juhtis autot, tarvitas alkoholi ning suitsetas võrdselt meestega⁴⁶ (Sternau 1997: 27). Sellist täielikult muutunud naist võime näha Ameerika ajakirjade Vogue (Mood) ja Vanity Fair (Tühisuse Laat), Itaalia La Rivista (Ringvaade), Hispaania Nuevo Mundo (Uus Maailm), Inglise The Queen (Kuninganna), Saksa Die Woche (Nädal), Die Neue Linie (Uus Joon) ja Die Dame (Naine), Soome Kotiliesi (Kodukolle), Seura (Seltskond) ja Suomen Kuvalehti (Soome Pildileht), Läti Atpūhta (Puhkus), Zeltene (Tütarlaps) ja Dzīve (Elu) kaantel (joonised 469–474).

Moodne puhkav naine ilmub ka Eesti ajakirjade Huvitav Žurnaal, Vallatu Magasin, Ajakiri Kõigile ja Maret kaantele. Naise kaaslasteks on sageli voolujoonelise sale da kehaga hurdad või hirved (joonised 439 ja 467) kui kiiruse ja nõtkuse loodusest võetud sümbolkujundid. Mõnikord kujutatakse naist autode või lõbusõidulaevade läheduses. Taolisi stseene näeme Axel Rosmanni, Eugen Vaino ja Ernst Roose töödel (joonised 149, 312, 321). Isegi kui mõni neist töödest ei sisalda spetsiifilisi *art déco* välistunnuseid, on nad kindlasti *art déco* 'liku elustiili esindajad. Sellised stseenid näitavad, kuidas *art déco* graafikud löid „elupaguluse maailma“ (*ibid*: 69), esindades soovitatavat, ihaldusväärset ning toretsevat fantaasiamaailma, mitte aga tegelikkust. Siit tuleneb ka „stiilile“ iseloomulikuks peetud snobism ja glamuur. Ajastutüüpiline on ka armastus romantikasse kalduvate maskeraadlike ning teatraalsete stseenide vastu, mida samuti Eesti ajakirjadest leiab (joonis 443).

August Luiga Olionis ilmunud illustratsioonide stseenid on läbinisti romantilised. Tema linoolid „Päikesetõus“ ja „Terrassil“ (Olion nr 8 ja 13/1935) on ehedaimad *art déco* näited meie ajakirjade sisekujunduses (joonised 184, 185). Näeme „stiilile“ omast dekoratiivsust ja peenusetaotlust. Nurgelised vormid ristuvad ümarustega. Terrassil keelpilli mängiva daami salapärane looritatud pilk pikkade ripsmete alt (joonis

46. Esimene maailmasõda viis juugendliku raue naisekuju ajalukku. Naistele langes sõja-aastatel kogu taga- laelu raskus ning see muutis ka nende välimust. Pilvi Blankin-Salmin ja Aleksander Salmin toovad oma moeaja- lugu käsitlevas raamatus (1998: 186–188) ära August Renoir' poja Jean Renoir' kirjelduse sõdadevahelise ajastu naisest: „Lõpuks ilmus Vera. Tal olid lühikesed juuksed ja seljas täpselt põlvedeni ulatuv seelik. Tema riietus tundus seda kummalisem, et tulles mulle teatama minu ema surmast, kandis Vera ka ise leina. Tema seninäge- matu välimus jahmatas mind niivõrd, et ma ei mõistnud esimese hooga isegi saatusliku teate mõtet. Arusaam naiselikust ilust ja võlust oli ikka seotud pikkadest juustest seatud soenguga, kuid nüüd seisis minu ees täiesti uus ja muutunud Eeva: vaid mõne kuuga oli ta end vabastanud senise sõltuvuse sümbolitest. Meie endine orjatar, nõrgem pool, oli ühtäkki saanud meiega võrdseks, muutunud meie seltsimeheks.“

184), nn „magamistoasilmad“ (*bedroom eyes*), kuuluvad *art déco* graafikute poolt enim armastatud võtete hulka (joonis 471).

Tüüpiline meesfiguur *art déco* ajastu reklaampildidel, nii Eestis kui mujal maailmas, oli rahulolev, suitsetav või kompvekki sööv tarbija või naerata Hollywoodi staar. Me näeme seda rahulolevat tegelast arvukatel Eesti ajakirjades avaldatud toiduainete ja tubakatoodete reklaamkuulutustel, mille autoriteks on autodidaktidest tarbegraafikud August Vahtel, Valter Kõrver ja Karl Vanaveski (joonised 31, 350 ja 352). Mee-sakt kujundusgraafikas oli stiliseeritud ja monumentaalne, sportlik ja klassikaline. Näitena võib tuua Paul Luhtena kaane Eesti Nooruse võimlemismängude teemalise erinumbrile (joonis 52) ning võrdluseks Joseph Binderi plakati (joonis 479) või ameeriklase John Vassose illustratsiooni Contempole (joonis 478). Viimasele lisandub küniline tekst kaasaegse spordi kohta: „Kroonige võitjat kullaga, andke talle lepinguline töö vodevillis, saatke ta Hollywoodi. Ärge pakkuge talle loorberipärga, vaid esilehefotot ja suurt raha“ (Sternau 1997: 75).

Just *art déco* „stiilist“ sai teejuht uude holistilise disaini ajastusse. *Art déco*’ga sai alguse luksuse, priiskamise ja liialduste ajastu. „Stiil“ mõjutas moekunstnikke, arhitekte, skulptoreid, juveliire jt kunstnikke. Suurimaks saavutuseks oli aga see, et *art déco* abil sai disaini esteetika kogu ühiskonnale kättesaadavaks. Disain jõudis tava-inimese koju, odavast materjalist disainitud tooted suunati masstootmisse. Kuid *art déco* rüpes loodi ka hulk luksustooted, mille nautimine oli jõukohane vaid jõukale eliidile (Bedoyere 2005: 13–16).

Klassikaliselt iseloomustab *art déco* „stiili“ kunstide süntees, eklektilisus allikate osas, janunemine ilu järele, esinduslikkuse, luksuse ja elitaarsusepüüded ning nendega paratamatult kaasnev sisuline pinnapealsus.

Tüüpiliseks kujunes geomeetriseeritud ornament ja kuubilis-konstruktivistlik pinnajaotus, pildipinna lamedus ja stilisatsioon. Korduvad kujundid, kiirust väljendavad kontrastsed jooned, erksad põhivärvid ja geomeetiline lihtsus muutsid modernistliku kunsti ja mõttelaadi tervikuna arusaadavaks ning kättesaadavaks kõigile. Ja masstoo-dang ei pidanud S. A. Sternau (1997: 36) sõnul just tingimata tähendama kvaliteedi alandamist. Ka kirjajakundus muutus selgeks, loetavaks ning tüpograafiapäraseks. Raskestiloetavad gooti kirjatüübid kadusid ja nende asemele ilmusid antiikva, grotesk ning mitmed nendest tuletatud uued šriftid (Acier, Bauhaus, Behrensschrift, Berthold, Bifur, Eckmannschrift, Futura, Deberny & Peignot, Wendingen jt). Eriti populaarsed olid ilma seriifideta kirjatüübid nagu Bauhaus ja Futura (Heller & Fili 2004: 196–199).

Victor Arwas (1980: 186) pühendab oma stiilimonograafias maalile, plakatile, graafikale ja raamatuillustratsioonile eraldi peatüki, kus ta kirjutab:

„On selge, et mõned maalijad sobisid eriti hästi *art déco* liikumisse. On üllatav, kui erinevad mõned neist kunstnikest olid. Vähesed olid novaatorid. Enamik kohandas väga osavalt avangardistlikke maneere ja lahendusi traditsioonilistele probleemidele, noppis ja valis teatud jooni minevikustiilidest ja kaasaegsetest

liikumistest ning neil õnnestus luua jõulisi, omanäolisi kujundeid, mis on sageli *art déco* stiili epiroomideks kogu selle mitmekesisuses.”

Selles tsitaadis tuuakse esile mitu olulist iseloomulikku joont *art déco* kohta. Esiteks, minevikustiilide armastus, klassitsistlik stilisatsioon, mis sobis hästi traditsionalismi võidukäiguga Euroopa ja ka Eesti kunstikultuuris. Traditsioonilise kompositsiooni juures armastas *art déco* lillornamentikat, õis oli mõnevõrra geometriseeritud, seest kirjatud (ajakirjagraafika loojatest Eestis esindasid seda laadi Günther Reindorff ja Paul Luhtein ning arvukad nende järgijad, joonis 91, 161). Etnograafiline lillornament andis selleks tuhandeid võimalusi, samuti langes eesti graafikute sümpaatiat vöökirja vastu kokku *art déco* 'liku armastusega teravnurkade kuhjamise ja sakiliste vormide vastu (Johann Naha, Ferdinand Liiv, Aleksander Rimmel, joonised 99, 103 ja 221).

Teiseks juhib Arwase tsitaat tähelepanu „stiili“ mitmekesisusele. *Art déco* 'l olid oma alaliigid: karmi joonega geomeetiline „stiil“, pehme laineliste pöörlevate joontega *art déco*, tüpograafiline disain ja sajad individuaalse käekirja näited. On üsna loogiline, mida kinnitab ka Mai Levini analüüs (1986: 137), et eestlastele imponeeris rohkem rangem ja rahvakunstile omasem joon (Johann Naha, joonised 93, 94). Oma osa etendas ka mänglev geometrism (Jaan Vahtra, joonis 246), vaba ümberkäimine vormidega (Ado Vabbe, joonis 234) ning orientatsioon dekoratiivsele vormiefektile (August Luiga, Jaan Siirak, joonised 127, 185).

Kolmandaks juhib Arwas tähelepanu „stiili“ tugevale omapärale, võimele luua jõulisi kujundeid, mis olid arusaadavad laiemale publikule. Sellised on näiteks Paul Luhtaina loodud rahvuslikul sümbolikal põhinevaid Sõduri kaanekujundused (joonised 48, 50 ja 58).

Neljandaks, *art déco* kasutas ja esitas nähtusi kaasaja elust ja kultuurist. „Stiil“ väljendas täiesti erilist vaimsust, elegantsest tühisusest kantud elutunnetust. Moodne jõudeelu (Axel Rossman, Verny, Ernst Roose, joonised 256, 312 ja 314) oli sellele harmoonilisust taotlevale laadile sobivaks aineks. Lemmikud olid teatraalsed stseenid ja dünaamilised poosid (Ado Vabbe, Peet Aren, joonised 160, 162 ja 237), samuti looritatud pilk, nn „magamistoasilmad“ (*bedroom eyes*), mida Eesti ajakirjagraafikas kasutasid August Luiga ja Axel Rossman (joonis 184 ja 314).

Viiendaks on oluline see, et *art déco* „stiil“ ei ole põhjani tungiv ega novaatorlik, vaid on pigem kerge ja väikekoodanlik (Ernst Roose, joonis 312). Vaieldamatult esindas *art déco* parempoolset, elitaarset, tõusiklikku maaailmavaadet ja ideoloogiat.

Art déco 'lik kunst kandis endas Esimese maailmasõja järgset elutunnetust, mil eelnenud füüsilised ja psüühilised kannatused vallandasid vajaduse kergemeelsuse ja toreduse järele⁴⁷ (Levin 1986: 155). Meil oli *art déco* mõju samuti seletatav sõjajärgse elutunnetusega, värskest võimule tulnud ja majanduslikult kosuva kodanluse esindus-

47. Iseenesest mõista ei leidnud selline vajadus eriti soodsat pinda sõja kaotanud Saksamaal või rahvamassidele ümber orienteerunud kultuuriga Venemaal (Levin 1986: 155).

likkuse ihaluse ja maitsega, põhjamaise kiindumusega stilisatsiooni, üldise kompromissimeelsusega kunstis, reaktsioonina avangardismi vastu ja ühtaegu vajadusega seda kasutada ning elulähedasemaks muuta. Mitte vähem tähtis ei olnud kodumaise koolituse (Riigi Kunsttööstuskooli) orientatsioon stiliseerimisele ja ornamendiõpetusele. Selles kõiges väljendus eesti kultuuriruumi omapära ning koos sellega ka stabiliseerunud ühiskonnas elavate inimeste esteetilised ja elulaadilised pürgimused, soov nautida kerget ja põnevat elu.

5.1.2 Eesmärgistatud lokaalsus

Kui esimene teemadering oli suures osas internatsionaalne, siis teine oluline teemadering seostus otseselt meie kultuuritaustaga, millest kasvas välja rahvuslik e nn „eesti stiil“ (vt definitsioon lk 56).

„Rahvuslikku stiili“ tuleks vaadelda kahest aspektist: esiteks, „rahvuslik stiil“ kui sajanditepikkune rahvakunst või etnograafia, kui miski meile omane, millega ikka ja jälle peame tegelema, ja teiseks, „rahvuslik stiil“ kui ideoloogia, mis tekkis seoses selle rakendamisega võimul olevate struktuuride poliitika teenistusse.

Eriti teine aspekt sisaldab endas rohkelt probleeme, millega puutume kokku 1930. aastate ajakirjagraafikat analüüsid. Bourdieu kasutab mõistet „legitiimne rahvuskultuur“. Mõiste on seotud haridussüsteemiga ja selle olemus lühidalt kokkuvõetuna seisneb järgmises: kehtestades ja juurutades universaalselt (oma võimuala piires) valitsevat kultuuri, mis sel moel kujuneb „legitiimseks rahvuskultuuriks“, juurutab koolisüsteem tõelise „kodanikureligiooni“ aluseid ja täpsemalt öeldes (rahvusliku) enesepildi põhilisi eeltingimusi (Bourdieu 2003: 130). Kultuurilise unifikatsiooniga kaasneb domineeriva kultuurinähtuse legitimeerimine ja kõigi teiste kuulutamine väärituduks. Ühe teatud kultuurinähtuse kuulutamise üldkehtivaks tõrjutakse kõik teised iseäralikeks ja kui ka sel viisil kehtestatud nõudmiste universaliseerimisega ei kaasne nende saavutamise vahendite universaliseerimine, soodustab see universaalse monopoliseerimist mõnede üksikute poolt ja ühtlasi kõigi teiste ilmajätmist, kelle inimsust sellega mõnes mõttes kärbitakse (Bourdieu 2003: 131–132). Just sellest aspektist vaadates on „rahvuslik stiil“ problemaatiline. Järgnevalt püüan avada probleemi olemust.

Rahvuslikkuse väärtustamine seostub Eestis kodukaunistamise mentaliteediga. Ajakirjad õpetasid perenaisi oma kodusid kaunistama, aga ka üldisemat majanduslikku elukorraldust, näiteks teadlikku tarbimist. Ajakirjas Kaunis Kodu 1934. aastal ilmunud esilehekülje artikkel, mis õpetab naisi sisseoste tegema ja kaupa tarvitama (Naine... 1934: 1). Soovitatakse kokkuvõtet, praktilisust ja teadlikkust. „Suur tähtsus on perenaise teadlikul otstarbekohasel raha kasutamisel, sest perenaine on see, kes teeb ostusid suuremal määral, samuti on ka perenaine tegelikuks kauba tarvitajaks.“ Nii sai naistajakirjade missiooniks „teadliku ja haritud pereema kasvatamine“ (Peil 1988: 9) ning seeläbi kogu ühiskonna elukvaliteedi parandamine.

Kodukaunistamise mentaliteedil olid rahvusvahelised juured. 19. ja 20. sajandi vahetusel USA-s tekkinud liikumine „City Beautiful“ e „Kodulinn kauniks“ levis üle riigipiiride ning jõudis meile nagu enamuse moevoole mõningase hilinemisega 1920. aastail (Kalm 2001: 19), saavutades riikliku poolehoiu Konstantin Pätsi valitsuse ajal. Liikumise algatajad William H. Wilson, Mary Caroline Robbins jt lootsid keskkonna parandamise kaudu saavutada positiivset efekti inimekäitumisele (Szczygiel 2003: 107–109). Sama põhimõte oli aluseks meie kodukaunistamise riiklikule programmile, mis 1930. aastate teisel poolel hoo sisse sai. 24. aprillil 1936. aastal oli Kadrioru lossis Konstantin Pätsi juures kodukaunistamise hoogtööks moodustatud keskkorralduse nõupidamiskoosolek, kus president muuhulgas lausus: „Ilutunde arendamine on ka suur sotsiaalne ülesanne. /.../ Iluga käib kaasas puhtus, tervis, elurõõm, elamistahe. See on suur ja kasvatav ülesanne. /.../ Iseseisval rahval peavad olema ka vääriiselt korrastatud kodud.“ (ERA f 1093 n 2 s 17: 50, 106). Riikliku aktsioonina toimus nimede eestistamine, lipuvarraste püstitamine, rahvatantsude ja rahvariide propageerimine, emadepäeva, Eesti Vabariigi aastapäeva tähistamine, riigijuhtide kujude ja piltide levitamine, hümnioliste ja rahvuslike peolaulude võistlused, Võidupüha pühitsemine, laulupeo riiklik korraldamine, maanaiste päevade ja raamatunädalate korraldamine (ERA f 1093 n 1 s 66) – lühidalt, kõik, mis tõstis ausse eesti kultuuri, eesti kodu ja eestluse, kuulutati riiklikul tasandil pühaks.

Ajakirjanduses räägiti edusammudest nendes valdkondades:

„Eesti lipu toimikond kuulutas välja valdadevahelise rahvusliku võistluse. Kümnele vallavalitsusele, kus vabariigi aastapäeval lehvib kõige enam rahvuslippe, annetakse tänutäheks energilise propaganda eest rahvusvärvides laulipukene.“ (Valdad...1936)

„Nimede eestistamise aktsioon on kaitseväge juhtkonnas leidnud vääriiselt vastukõla ja tunnustamist /.../ Seniajani on perekonnanime eestistanud 197 keskkogu liiget /.../“ (Kaitseväge... 1936)

Kodukaunistamise aktsiooni arhiivimaterjalid 1936. aastast (ERA f 1093 n 2 s 17: 18–26) tõendavad, et olid olemas juhendid, kuidas kaunistada maanteid, sissesõiduteid, koduümbrust, kuidas värvida maju, kuidas ja milliseid puid istutada, kui palju need maksavad, kust kaunistamiseks materjali saab jne. Neid brošüüre levitati maakondades ja valdades. Loodi heakorra ja kodukaunistamise seltsid ja ühingud, lisaks terve rida maa- ja perenaiste seltsi, naisühinguid, noorsooühinguid, kristlikke ja rahvuslikke ühinguid.

Kodukaunistamise hoogtöö juhtimiseks loodi üleriiklik organisatsioon, mille patrooniks oli Konstantin Päts. Kunstnikest kuulusid peakomitee koosseisu tollane RaKÜ esimees Günther Reindorff ja liige Roman Nyman ning arhitekt ja kujutava kunsti aktivist Alar Kotli. Samuti kuulus peakomiteesse Riikliku Propagandatalituse nõunik Rudolf Paris (ERA f 1093 n 2 s 17: 14–15). Suurt rõhku pandi ajakirjanduslikule selgitustööle (ERA f 1093 n 1 s 300: 11), mille tulemusena ilmus ajakirjanduses hulk vastavasisulisi artikleid (Jaakson 1937; Kask 1937; Päts 1937; Selter 1937 jt).

Esirinnas sammus 1934. aastal Tallinnas asutatud ajakiri Kaunis Kodu, mille lehekülgedel leidub hulgaliselt üleskutseid kodude kaunistamise kaudu elu paremaks muutmiseks. Toon mõned näited:

„Käsi käes üldise kultuuri tõusuga ja majandusliku arenguga käib ka kodukultuuri tõus. Need nähted eeldavad üksteist ja olenevad üksteisest.“ (Selter 1937)

„Iseseisvuse ajal oleme juba palju korda saatnud. Oleme kõigil aladel uusi väärtusi loonud ja palju ehitanud. /.../ Praegu teist suve käimasolev *kodukaunistamise hoogtöö* on juba kogu riigis annud kaunikesi tulemusi. Linnades ja maal on läinud aastal ja tänava kevadel palju istutatud, värvitud ja kaunistatud. Peaks aga kõigile olema selge, et talitaksime ühekülgseks ning ekslikult, kui piirdume ainult välisfassaadiga. Kauni ja korrastatud välisilmega peab kaasas käima ka puhtalt ja otstarbekalt korraldatud kodu sisemus.“ (Kask 1937)

„Meie kodukaunistamine ja elamukultuur on asunud tõhusale arenguteele välise aktiivse – kodukaunistamise hoogtöö näol. /.../ Ümbruse mõju inimesele on kahtlematult suur. Inetu ja lohakas ümbrus süvendab meis tuimust ja tunnete labastumist. See omakorda mürgina kandub meie meeleolusse ja käitumisse, kus avaldub ükskõiksuses ja hooletus suhtumises ümbruskonda ja kaaslastesse. /.../ Armastusega korraldatud ja mugavalt sisustatud kodu on suureks tasakaalu teguriks meie argielu murede ja rõõmude vahel.“ (Jaakson 1937).

Voldemar Päts (endine RKTki direktor, aastail 1934–1940 haridusministri abi) kirjutab järgmised read: „Meie esivanemad olid ilumeelsed. Seda tõendavad need kaunid värviküllased rahvariided, mis äratavad veel praegu meie imestust. Võime kinnitada, et oleme seda ilumeelt pärinud põlvest põlve. /.../ Kool annab meie noortele üldteadmiste tagavara, mida läheb elus vaja leivateenimiseks ja tööks. Iluvalda suudab kool aga ainult teed juhatada ja kodude ülesandeks on seda teed pikendada ja laiendada. /.../ Kui on kodu kaunis ja harmooniline, siis ei kaldu siit välja kasvanud noor inimene kunagi kooskõlatusse kaosesse.“ (Päts 1937)

Illustreeriva materjalina ilmusid Kaunis Kodus lood riigitegelaste, nt Johan Laidoneri ja ministriabi Voldemar Pätsi kodude kohta (Ülemjuhataja...; Ministriabi... 1937). Palju ruumi eraldatakse Kaunis Kodus ja Taluperenaises soovitudele eestipärase mööbli ning kodutekstiiilide alal (nt Eestipärane... 1937; Lina... 1937, Oeste 1937), räägitakse käsitöö (Zweybrück 1935; A. J. 1939) ja rahvarõivaste (Treilmann 1934; Kurrik 1937) kultuurilisest väärtusest. Eesti Rahva Muuseumi kirjastusel ilmub suurteos „Eesti rahvarõivad“.

Soovitatakse ka uurida vanade Eesti talude ajalugu:

„Maa ja rahva tuleviku huvides tuleks /.../ teha kõik, mis võimalik, et meie kodukohiti mitte ainult ei kaunistataks, vaid et just ka nende minevikku uuritaks.

Nende ridade autori arvates peaks Kauni Kodu ülesandeks olema „eesti kodu sise- ja välise kaunistamise probleemide lahendamispüüete kõrval, samuti selle, eesti kodu

kultuur-ajaloolise külje jälgimine ja selle uurimistööle õhutamine ja vaimustamine“ (Randa 1937: 85).

Kodukaunistamise mentaliteedi kandjateks visuaalsel tasandil olid ajakirjade Kodu, Kaunis Kodu, Aed, Taluperenaine, Maret ja Eesti Naine kaanejoonised (joonised 138, 324, 379), millel motiividena esinevad korrastatud talumajad ja rahvariideis käsitööga tegelevad naised.

Kodude kaunistamisest suundutakse edasi nn „suuremate rahvuskultuuriliste ülesannete“ poole. 7. märtsil 1935. aastal pidas siseministri abi H. Kukke raadios kõne „Kujutavate kunstide arendamisvõimalusi rahvuskultuurilisest lähtekohast“, mille teksti koostas Rudolf Paris (ERA f 1093 n 1 s 300). Kõnes öeldakse järgmist:

“/.../ Meie kunstnikkonna paremik /.../ tegeleb eeskätt formaalsete ülesannetega ja probleemidega või mingi teise kunstialalise kitsa küsimusega. Kunstide ühiskondlik rakendamine ja suuremate rahvuskultuuriliste ülesannetega kokkupuude, mis meie rahva laiemaid kihte huvitaks, on jäänud kõrvalplaanile.” (ERA f 1093 n 1 s 300: 1). Edasi soovitatakse arendada graafilisi kunste praktilises suunas ja rakendada kunstnikkonna loovat potentsiaali rakenduskunstis, samuti luua monumentaalseid töid tähisteoseiks eesti kunsti arenguteel (ERA f 1093 n 1 s 300: 1-3).

Niisugune arutelu viitab autoritaarse riigi kunstikäsitlusele. 1934. aasta riigipööre tõi Eestis kaasa tõsise pöörde paatosliku traditsionalismi poole. Loomulikult oli ühiskonnas selliseid kunstnikke, kes niisuguste „marurahvuslike“ avalduste järel asusid rahvuslikku kunsti produtseerima. Selle tulemusena ilmusidki ajakirjade kaantele rahvusornamendi kõrval paatosliku hoiakuga võimukad kompositsioonid (Luhtein, Jensen, Rossman jt; joonised 11, 12, 48, 54, 55, 57, 58, 322), millel näeme sini-mustvalget värvikasutust, vapileopardi, mõõka, tamme- või loorberipärga, Kaitseliidu embleemi või koguni presidendi portreed. Kompositsiooni loomisel on tihti siduva elemendina kasutatud etnograafilist ornament (joonis 48).

1927. aastast ilmuvas Taluperenaises avaldasid rahvuslikus laadis mõõblikavandeid ja tarbeesemeid August Roosileht, Richard Wunderlich, H. Blaubrück-Sinilind (joonis 421) ja Aleksander Remmel, viimane propageeris ka moderniseeritud rahvarõivaid. Naiskäsitöö mustreid ja kavandeid avaldasid Leesi Erm, Vanda Johanson, Kristine Mark-Mei, kui nimetada siinkohal vaid üldtuntud nimesid. Maretis avaldas vaibamustreid tekstiilikunstnik Anita Laigo, Arkadio Laigo abikaasa, õppinud Pallasel Nikolai Triigi käe all ja töötas aastail 1937–1940 Eesti Rahva Muuseumi rahvarõivanõuande büroos. Taluperenaises avaldas rahvarõivajooniseid Hando Mugasto (joonis 202).

Ajakirjagraafikasse ilmus rahvusliku ornamendi kõrval positiivse hoiakuga rahvuslik figuur, kes kandis rahvariideid ning tegeles käsitööga või seisis trikoloori lehvitas riigikaitsel. Taolisi tegelasi kohtame näiteks Sergei Slastnikovi ja Axel Rossmanni

kaanekujundustel Käsitöölehele (joonised 132, 323, 324) ning arvukatel Paul Luhtena loodud Sõduri kaantel⁴⁸ (1931–1934).

Vaatan „eesti stiili“ ajakirjagraafikas kui legitiimse rahvuskultuuri ilmingut. Selle kasutamine oli riiklikul tasandil soositud ja suurendas seda „stiili“ kasutavate kunstnike nii majanduslikku kui sümbolset kapitali, kärpides nii ühtlasi teiste võimalusi. „Eesti stiilis“ kujundusgraafika tekkimisele ja kinnistumisele aastakümneteks andis aluse niisiis meie kultuuriline taust ja riiklik eesmärgistatud lokaalsuse rõhutamine, millest tulenesid kõige otsesemalt teemad ja motiivid.

Kui vaadata uuesti Bourdieu' diagrammi kunstivälja asukohast kultuuritootmise väljal (lk 40), siis näeme, et kunstiväli asub võimuvälja domineeritud poolusel ja võimuväli ise asetseb sotsiaalse ruumi domineerival poolusel (Bourdieu 1993: 38). Seega on kunstiväljal toimuv juhitud erinevate võimusuhte poolt, võimusuhted omakorda on hõivanud valitseva positsiooni kogu sotsiaalses ruumis. Kunstnikul jääb üle kas võtta omaks riiklikult pühaks ja ainuõigeks kuulutatud suuridee, legitimeeritud rahvuskultuur, või jääda väheste iseäralike hulka, kelle õigused ja ühes sellega ka sotsiaalne ning majanduslik kapital saab olema kärbitud. 1930. aastate ajakirjades avaldasid oma töid nii ühe kui teise valiku teinud kunstnikud.

48. Ajakirja Sõdur kujundusest vt täpsemalt Talvik 2004.

III OSA

DISKUSSIOON JA JÄRELDUSED

6. DISKUSSIOON

Ajakirjades ilmunud kunstnike pildid ei ole enamasti iseseisvad kunstiteosed, sest neid ümbritsevad tekstid, pildidel tekib seos või seosetus tekstidega. Ajakirjade pildid sõltuvad ühiskondlikust kontekstist ning tellija maitses, sest ajakirjade toimetused järgivad ühiskondlikku tellimust. Toimetamine võib olla kas avalik vestlemine, osalemine võitlusväljal või manipuleerimine. Seejuures võib ajakirjandus olla nii tegelik kui ka näiline võitlusväli, olenevalt sellest, kas arutlusprobleemiks lubatakse ainult „ohutud” teemad või ka olulised teemad (Lõhmus 1999: 25, 27).

Ajakirju tiražeeritakse tuhandetes eksemplarides. Nad osalevad ühiskondlikus ja poliitilises elus arvestatava mõjutajana. Ajakirjandus on olulisel määral ideede vahendamise väli, ideoloogia(te) kehtestamise ja kindlustamise vahend (Lõhmus 2000: 154). Ajakirjade lugejaskond on väga lai ning heterogeenne, suhe lugeja ja kirjutaja vahel on anonüümne, lugeja ja kirjutaja ei ole üldjuhul isiklikult tuttavad. Huvigruppide rohkus ja huvide ristumine, erisuunalisus ning lõikumine muudab situatsiooni ajakirjandusväljal keeruliseks. Milline aga võis olla ajakirjades ilmunud piltide kunstiline väärtus ja märgiline tähendus, ideoloogiline tagapõhi, sotsiaalne ning ajalooline kontekst? Kuidas toimus ühe või teise visuaalse kujundi või kunstilise võtte kinnistumine kultuuritootmise väljal? Konteksti tähtsust meediaga külgnevate alade uurimisel rõhutavad Hansen, Cottle, Negrine ja Newbold (1998: 15), sellele juhvivad tähelepanu ka Rickardsi (1988: 13), Swanni (1990: 10–11), Hovi-Wasastjerna (Hovi 1990: 268–269), Meggsi (1998: xiii) ning Hieberti ja Gibbonsi (2000: 22–31) uurimused. Visuaalse info kandjana oli televisiooniaegsel ajal ajakiri⁴⁹ kõige tõhusamaks väljundiks rahvahulkadega suhtlemisel. Eelnimetatud uurimustele tuginedes võib nõustuda A. Swanni väitega, mille kohaselt „kujutav kunst kui küllaltki elitaarne nähtus ei saa ialgi olla samavõrd informatiivne kui kujundusgraafika“ (Swann 1990: 10), mille osaks on ka ajakirjades avaldatud kunstnike tööd.

Ühiskondlik olukord tingis ka selle, et ajakirjagraafika oli sageli kunstnike elatusallikaks, Näiteks oli Ernst Kollomile ainsaks sissetulekuallikaks puugravüüride valmistamine, millest osa avaldati ajakirjades (Kirjanduslikud... 1939). Vabakutselised kunstnikud tegelesid ajakirjagraafikaga ka ajutise rahapuuduse tõttu (Reidna 1999).

49. Mõiste „ajakiri“ (prantsuse keeles *magazin* – 'kaubamaja') tähendas algselt „informatsiooni kaubamaja“, mis pakkus lugejatele erinevaid „tooteid“. Esimese inglisekeelse ajakirja Review asutas Daniel Defoe 1704. aastal. See oli poliitikast, kirjandusest ja seltskonnaelust huvitatud eliitklassi foorumiks (Hiebert & Gibbons 2000: 174). Järgneva saja aasta jooksul, koos silindertrüki kasutuselevõtmise ning postisüsteemi arenguga, muutusid ajakirjad massimeediumiks. Ajakirjad said teha seda, mida pika väljaandmisperioodiga raamatud ega iga päev ilmuvad ajalehed nii hästi teha ei saanud – astuda debatti eelmistes numbrites avaldatuga, avada sündmuste sügavaid tagamaid, tutvustada isikuid, avalikustada laiemaid probleeme (Hiebert & Gibbons 2000: 175).

Kui ajakirjas avaldatud joonisel oli autori jaoks ajutine tähtsus, siis neid tavaliselt ka ei signeeritud.

Alljärgnevas peatükis arutlen ajakirjades avaldatud piltide kultuurilise ja ideoloogilise tagapõhja üle. Otsin vastust küsimusele, kuidas ikkagi mõjutas ajakirjagraafika ilmet nende funktsionaalsus ja millised olid ajakirjades ilmunud stereotüüpsed lahendused.

6.1 Milles avaldus funktsionaalsus

Ajakirjade asutamise ja väljaandmise pidev kasv 1920. ja 1930. aastail avas laialdased võimalused kommertskunstnikele, pannes aluse reklaamgraafika levikule. Ajakirja kaant võib vaadelda kui reklaampilti, mis tutvustab ja reklaamib ajakirja ennast. Kaanepilt ei ole enamasti kõrgkunstiteos e „kunst kunsti pärast“, sest tema tähtsaim funktsioon on ikkagi müügi edendamine. Talis Bachmann (1994: 26–27) toob oma raamatus „Reklaamipsühholoogia“ välja viiskümmend põhjendust reklaami vajalikkuse kohta. Toogem siinkohal ära olulisema: informeerimine kauba või teenuse olemasolust, omadustest ja tingimustest selle kättesaamiseks, inimese üleskutsumine tarbima just seda kaupa või teenust.

20. sajandi alguskümnenditel lahkes reklaamgraafika muust rakenduskunstist, Reklaamgraafikas on esteetiline eesmärk alati allutatud funktsioonile. Reklaamgraafika ei ole kunagi sõltumatu ning reklaamgraafikat uurides tuleb selle funktsiooni alati silmas pidada (Hovi 1990: 266). Reklaampildi sõnum on kindla eesmärgiga ja suunatud kindlale publikule. Sihtgrupiks on inimesed, kellel on piisavalt raha, et toodet tarbida⁵⁰. Kunstnikud andsid ennast reklaami ja müügi teenistusse. Nii asusid nad esindama jõuka eliidi maailmavaadet, mida nad ise alati ei pruukinud jagada ei ideeliselt ega omaenda varandusliku olukorra poolest.

Tegelikult on reklaami toimimise areaal ja mõjupiirkond palju laiem kui pelgalt kaubavahetuse ja tarbimise maailm. Reklaamida võib armastust, positiivseid peresuhteid, poliitilisi vaateid või unistusi (nt reisifirmade reklaamid). Igasuguse reklaami puhul peab sõnum olema arusaadav, üheselt mõistetav. Seetõttu ongi reklaampildid tihti pinnapealsed ja triviaalsed. Reklaamlehekülj pole koht filosoofilisteks mõtisklusteks. Reklaam peab olema lühike, aga lõõv, teiste reklaamiteadete seas paistma silma (Bachmann 1994: 41). Eesmärgiks on luua positiivne kuvand firmast, tootest või

50. Uuemas kirjanduses (Gabriel & Lang 1995; Slater 1997; Campbell 2004; Campbell 2005) esitatakse kompliteeritud tarbijakujutis. Tarbija võib olla passiivne, manipuleeritav „haneksvõetu“, aga ka eneseteadlik produktide sümbolsete tähenduste kasutaja, kes valib ja kasutab tooteid, et jätta endast muljet, luua identiteeti või esindada elustiili. Tooteid omades ja kasutades tarbija justkui sulatab loomupäraselt võõrad massproduktid oma individuaalsete tähenduste maailma, personaliseerib ja n-ö kodustab need (Campbell 2005: 29).

staatusest. Esteetilised väärtused on seega olulised, viisakusreeglite vastu eksida ei tohi. Inetu pilt „ei müü“⁵¹.

Positiivsus oli 1930. aastate ajakirjades oluline märksõna, mis avaldus mitmeti. Esiteks olid reklaamis positiivsed assotsiatsioonid üldiselt kohustuslikud ja teiseks kehtis see eriti rahvusluse ja rahvusliku ideoloogia suhtes. Ajakirjad propageerisid ja ühtlasi ka reklaamisisid positiivset hoiakut riigi ja valitsuse suhtes. Toimus „tubli kodaniku“ kasvatamine ajakirjades trükitud piltide abil. Selles nn tubli kodaniku kultuures kajastub otseselt riiklik rahvustervikluse ideoloogia, mis nägi ette keskendumise positiivsele. „Tellitult positiivne, tendentslikult edumeelne, korralik-karske“ oli Mirjam Peili (1989) hinnangul toleaegete ajakirjade lugemisvara, sama tajume ka kujunduses.

Just 1930. aastail, seoses trükikunsti arenguga, muutusid õhukesed must-valged ajakirjakaaned kunstiliselt hästi kujundatud värvilisteks kaanteks. Ideoloogilise funktsiooni esilekerkimine muude funktsioonidega võrreldes oli nende aastate ajakirjade omapära. Maaeluga seotud ajakirjad mõjutasid Eesti maakodude välimust, seega kogu kodumaa ilmet. Käimas oli nn „kodukaunistamise hoogtöö ajastu“ (Viires 1993), mis tähendas, et Eesti kehvad kodud taheti muuta ilusaks, korralikuks ja armastusväärseks nii seest- kui väljastpoolt.

Peeter Linnapi (2007: 84) sõnul sai ka fotost 1930. aastate teisel poolel oluline vahend „kõik on hästi“-ideoloogia levitamiseks.

„Pildiajakirjandus oli tõe instrumendist muutunud võimsaks valetamise vahendiks, mille ainsaks sihiks oli tegelike sündmuste, inimsuhete ja poliitilise olukorra varjamine – õigemini asendamine õnneliku kuvandimenüüga,“ kirjutab S. Stein (1981: 171, *cit.* Linnap 2007: 84).

Õnneliku elu kuvand pidi kindlasti ka kena välja nägema, sellest annab tunnistust ajakirja Nädal Pildis viimase numbriga optimistlik kuulutus: „Järgmine Nädal Pildis ilmub 18. juunil suure kaksiknumbrina võidupüha tähistamiseks ja Nädal Pildis 5-aastase kestuse tähtpäeva puhul. See 64-leheküljeline erinumber on kaunim kui ükski seni ilmunud Eesti ajakirja number. Sisus on ühe- ja mitmevärviliste sügavtrükipiltide kõrval neli neljavärvilist sügavtrükireproduktiooni kunstitöödest, kleebituna kartongile. Kaas on kartongil 6-värvilises ofsettrükis.“ (Nädal Pildis, 1940 nr 18) Niisugused read avaldati 1940. aasta juunis, olukorras, mil vabariigi valitsus teadis Eesti lähipäevade saatust juba ette.

Ilmselt ei ole siin mitte tähtsusetu asjaolu, et nn vaikival ajastul, 1934–1940, oli ajakirjandusele kehtestatud valikuline tsensuur. 1930. aastate algul hakati sõnavabadust piirama kaitseseisukorra seadustega, mis andsid sisekaitse ülemale erakorralisi volitusi ajakirjanduse suhtes. Nimelt võis sisekaitse ülem oma määrusega ainuisikuli-

51. See seaduspära ei pruugi tingimata kehtida, nagu näitab 20. sajandi lõpu reklaamikogemus (rõivafirma United Colors of Benettoni küüniline šokireklaam 1990. aastail, milles räägiti teravatest ühiskonnaprobleemidest nagu aidsist, surmanuhtlusest, sõjast jms).

selt „seada sisse trükitoodete eeltsensuuri ja panna seisma kaitseseisukorra kestuseni perioodiliste trükitoodete ilmumise kui ka konfiskeerida trükitooteid“ (Riigi Teataja 1930, *cit.* Lauk 2000: 29). 1933. aasta augustis panigi Jaan Tõnissoni valitsus ajakirjanduse mitmeks kuuks eeltsensuuri alla. Vahetult pärast eeltsensuuri väljakuulutamist saatis Eesti Ajakirjanikkude Liidu juhatus valitsusele protestikirja. Selle avalduse ainus tulemus oli, et valitsusringkondades kaaluti eeltsensuuri asendamist järeeltsensuuriga. Tegelikult oli tsensuur valikuline, seda rakendati erakonnapoliitilistel kaalutlustel ja põhiliselt Tallinnas ilmunud ajalehtede (nende hulgas neli vapside lehte) suhtes (Lauk 2000: 29). Ajakirjandus allutati täielikult riigi kontrollile 1934. aasta detsembris koos Valitsuse Propaganda Talituse tegevusserakendamise. Mainitud asutuse töö tulemusena muutus ajakirjandus ohjatatavaks ning kuulekaks. Epp Laugu (*ibid.*: 32) sõnul valmistas 1930. aastate autoritaarne kord niiviisi omal kombel ette pinda järgnenud kommunistlikule diktatuurile.

Järgmine oluline funktsionaalsuse näide on eduka inimese kuvandi loomine, mille kaudu tekitatakse võimalus reklaami kaudu samastuda. Iseloomulikuks näiteks võib siinkohal tuua Paul Luhtena elegantsed sukareklaamid (joonised 68–72), mille dekoratiivsed kompositsioonid kannavad ilmselgelt just seda sõnumit. Kõik justkui võiksid endale neid sukki lubada. Sukkade kaudu luuakse teatud identiteet, need otsekui annaksid lubaduse kuuluda õnnelike ja rahulolevate inimeste hulka, kuigi tegelikkuses nii mõnigi endale siidsukki lubada ei saanud.

Vahekokkuvõttena võib öelda, et ajakirjagraafika ilmet mõjutasid 1930. aastail eelkõige kaks funktsiooni: reklaamifunktsioon ja ideoloogiline funktsioon. Ajakirja pilt oli loodud selleks, et muuta ajakiri ostja jaoks visuaalselt ligitõmbavamaks. Samas viidi piltide kaudu ellu ka riiklikku rahvastervikluse ideoloogiat, mille abil taheti kasvatada korralikku ja riigitruud kodanikku. Need kaks funktsiooni võisid väga edukalt esineda koos, st jooniseid võib vaadelda kui multitäenduslikke representatsioone (Kress & Leeuwen 2001: 45–46), kus korraga võib olla tähendus ja funktsioon paljudel elementidel. Näiteks võis pilt olla nii silmatorkav, kaunis ja positiivset meeleolu sisendav, et edendada müüki, kui ka riiklikku sümboolikat esitav, et ergutada rahvustunnet (joonis 96).

6.2 Stereotüüpide konstrueerimise nähtamatud hoovad

Eelmises peatükis (lk 86–98) tõin välja kaks suurt elumaailma valdkonda, millega ajakirjade pildidel kujutatud teemad ja motiivid väga üldistatult suhestuvad. Nendeks on: elulaadilised pürgimused ja eesmärgistatud lokaalsus.

Minnes nüüd analüüsiga edasi, saame kummagi eluvaldkonnaga siduda tüüpilised teemad, millest omakorda joonistuvad välja stereotüüpsed motiivid, ning lõpuks on võimalik seostada neid motiive koolkondadega. Saame alljärgneva tabeli.

Elumaailma valdkond	Teema	Stereotüüpne motiiv	Koolkond
1. elulaadilised pürgimused	1) tarbimine ja selle reklaamimine	a) rahulolev tarbija elulaadilises tegevuses b) toode, pakend, tootmisvõi müügihoone	autodidaktid, Tallinn, harva Tartu
	2) progress, tehnoloogia propageerimine, „futurism“	a) laev, lennuk, auto, pilvelõhkujad b) emantsipeerunud naine aktiivses meeste omases tegevuses	autodidaktid, Tallinn, harva Tartu
	3) vaheldusrikas elustiil, elitaarne eristumine	a) puhkus, reisirid, rannamõnused, lõõgastav paarik b) kõrgseltskonna elu	Tallinn, Tartu, autodidaktid
2. eesmärgistatud lokaalsus	1) paigaseotuse väärtustamine	a) kodumaa loodus, arhitektuur b) rahvuse esindaja traditsioonilises tegevuses	Tallinn, Tartu, autodidaktid
	2) ornament ideoloogilises funktsioonis	a) etnograafiline ornament b) tammelehemotiiv, riiklik sümbolika	Tallinn, harva autodidaktid ja Tartu

Tabel 2. Ajakirjagraafika stereotüübid.

Tabelist näeme, et valdkond „elulaadilised pürgimused“ hõlmab kolme liiki teemasid: 1) tarbimine ja selle reklaamimine; 2) progress, tehnoloogia propageerimine, „futurism“; 3) vaheldusrikas elustiil, elitaarne eristumine. Iga teema kujutamiseks oli kahte liiki stereotüüpseid motiive. See valdkond leidis kujutamist rohkem Tallinna koolkonna ja autodidaktidest kunstnike töödes, pallaslaste loomingus need teemad suuremat kajastamist ei leidnud. Tartu kunstnikud pöörasid vähe tähelepanu tarbimisele ja progressile, kuid tegelesid siiski elitaarse eristumisega. Valdkond „eesmärgistatud lokaalsus“ hõlmab kahte liiki teemasid: nendeks on paigaseotuse väärtustamine ja ornament ideoloogilises funktsioonis. Kummagi teema kujutamiseks kasutati jällegi kahte liiki stereotüüpseid motiive. See valdkond, eriti valdkonna teine teema – ornament ideoloogilises funktsioonis – esines ülekaalukalt Tallinna kunstnike töödes. Paigaseotuse väärtustamine oli ühtemoodi oluline kõigile kunstnikele.

6.2.1 Parema elu ihalus

Valdkonna „elulaadilised pürgimused“ töödes väljendus inimeste igatsus parema ja kergema elu poole. Piltide najal näeme, kuidas neid püüdusi tagant õhutati. Tarbimist ja selle reklaamimist kajastasid tööd, millel esines stereotüüp „rahulolev tarbija elulaadilises tegevuses“:

- laua ümber einestav perekond (Kaarel Joon, joonis 269; Valter Kõrver, joonis 286);
- suitsetav mees (Karl Vanaveski, joonised 350, 352; August Vahtel, joonis 341; Aleksander Laar, joonis 31; signeerimata, joonis 361);
- raadiot kuulavate inimeste grupp (Aleksander Laar, joonised 28, 29);
- laps ja/või täiskasvanu tootepakendid käes (Valter Kõrveri, joonis 287; Volde-
mar Tomassov, joonis 148);
- naine pesu pesemas või kumblemas (Heino Lehepuu, joonised 296, 297);
- laps ja/või täiskasvanu ajakirja lugemas (Richard Kivit, joonis 277; Kristine
Mei, joonis 192);
- laps hambaid pesemas (signeerimata, joonis 359);
- naine päikesevanni võtmas (signeerimata, joonis 360).

Rahulolev tarbija elulaadilises tegevuses on sage tegelane ka sama aastakümne vä-
lisajakirjadest. Näiteks kujutab signeerimata pesupulbri reklaamkuulutus ajakirja
Lloyd Zeitung 1938. aasta 5. numbris naeratavat mees-tarbijat, kel seljas säravvalge
särk (joonis 388). Signeerimata reklaamkuulutus Soome ajakirja Kotiliesi 1930. aasta
3. numbris kujutab nais-tarbijat rosinapakiga, kusjuures pakend on joonistatud veel
teistkordselt eraldi välja (joonis 393). Motiivi kordamine tõmbab sellele lisatähele-
panu.

Stereotüüp „toode, pakend, tootmis- või müügihoone“ väljendus järgmistes motii-
vides:

- raadio (Guido Mamberg, joonis 84; August Vahtel, joonis 345);
- toiduained (Valter Kõrver, joonised 281, 282; Karl Vanaveski, joonised 353,
355, 356; Paul-Aleksander Pedersen, joonis 309);
- pesuvahendid (Kaarel Joon, joonis 272; Heino Lehepuu, joonis 297);
- niidirullid (Aleksander Laar, joonis 30);
- tootmishoone või pood (Valter Kõrver, joonised 283, 288; Aleksander Laar,
joonised 24, 25; signeerimata, joonis 396).

Tiheda pitsina täidavad arvukad detailid toiduaineid reklaamivate kuulutuste pinna.
Taolises laadis reklaamkuulutusi leiab hulgaliselt nii Ameerikas (Ladies' Home Jour-
nal, Woman's Home Companion, The Saturday Evening Post), Saksamaal (Lloyd
Zeitung) (joonis 400) kui ka Soomes (Kotiliesi, Suomen Kuvalehti) (joonised 387,
393) ilmunud ajakirjadest. Ka tootmishoonete või poodide kujutamine oli rahvusva-
heliselt küllaltki levinud, selliseid näiteid võib leida Vene ajakirjadest 1920. aastail
(joonis 394) ning Soome ajakirjadest 1930. aastate algul (joonis 395). Siit järeldub, et

meie autodidaktidest kunstnikud (ja harva ka õppinud kunstnikud) jäljendasid välis-ajakirjade pilte, mis pidid olema neile kergesti kättesaadavad.

Teine teemadering inimeste elulaadiliste pürgimuste kujutamisel ülistas progressi ning propageeris tehnoloogia arengut. Seejuures võis progress olla nii tehniline kui ka n-ö elulaadiline, mille näiteks on naise emantsipatsiooniga seotud motiivid. „Futurism“ tähenduses „täiuslik homme“ avaldus Euroopa ja Ameerika ajakirjagraafikas alates 20. sajandi algusest kuni 1930. aastate keskpaigani, olles üheks põhiteemaks *art déco* laadis ajakirjadele. Bruce McCalli (2002) andmeil valitses see suund Ameerika ajakirjades kuni 1950. aastateni. See „galopeeriva optimismi kuldaeg“ ajakirjades kestis McCalli sõnul umbes nelikümmend aastat. Tegemist oli progressi poole püüdlemisega, autode, raadiote, lennukite, pilvelõhkujate, filmi- ja tekstiilitööstuse saavutuste ning muude inimese loodud tehnikaimede ülistamisega. Kujudid levisid teaduslike, populaarteaduslike ja meelelahutuslike ajakirjade kaantel ning reklaamkuulutustel. Neil pildidel (joonised 446, 452–461) puudusid futurismi kui kunstivoolu vormielemendid – abstraktsete vormide kaudu liikumise ja kiiruse väljendamise asemel kasutati just traditsioonilist kujutamiskiisi -, kuid võib öelda, et nende sisu oli „futuristlik“. Taolisi motiive võib leida ka Eesti ajakirjadest.

Stereotüübi „laev, lennuk, auto, pilvelõhkuja“ esinemise kohta meie ajakirjades võib tuua järgmised näited:

- laev (signeerimata, joonis 449, V. Peil, joonis 450);
- auto (signeerimata, joonis 371; signeerimata, joonis 447);
- õmblusmasin (signeerimata, joonis 372; signeerimata, joonis 373);
- pilvelõhkuja (Eugen Vaino, joonised 150, 151);
- laev, lennuk, rong ja auto koos (Jaan Jensen, joonis 17; signeerimata, joonis 448).

Progressiteemalistest töödest on silmatorkav signeerimata fotomontaaž Vallatu Magasini 1940. aasta eelkeevade (2.) numbris pealkirjaga „Käesolev aeg Ameerikas ja Euroopas“. (joonis 366). Siin on märgiliselt kõrvutatud nn Uue ja Vana Maaailma erinev arusaam progressist.

Huvitav on märkida, et teadusajakirjade illustreerimist ei peetud siinmail, erinevalt näiteks Ameerikast, sobivaks ja seetõttu nendes illustratsioone peaaegu ei esinenud. See viitab väga otseselt meie kultuuri sõnakesksusele. Teadus, mis oli midagi tähtsat ja kaalukat, ei vajanud pilte. Kas peeti pilte millekski „kerglaseks“ ja ebatahtsaks, et ainult „kergkaalu“ ajakirjades olid pildid, mis meeldisid „massidele“?

Oluline teemadering on seotud naise rolli muutumisega 1930. aastail (vt ka lk 91). Kunstnikud kujutasid meeleldi teemasid, mis viitasid naiste osalusele kultuuris, poliitikas ja avalikus elus. Stereotüüp „emantsipeerunud naine aktiivses meeste omases tegevuses“ esines meie ajakirjades järgmiselt:

- suitsetav naine (August Vahtel, joonised 339, 340);
- auto kõrval poseeriv naine (Ernst Roose, joonis 312);
- naised keskustelus, käes sigarett ja alkoholiklaas (Natalie Mei, joonis 197).

Välisnäidetena võib siinkohal tuua Sonia Delaunay' ja Georges Lepape'i kaanekujunduse Vogue'i 1925. aasta talvisele numbrile (joonis 469) ning Bernard Boudet de Monveli reklaamkuulutuse ajakirjas Suomen Kuvalehti (joonis 441). Signeerimata reklaamkuulutus ajakirjas Woman's Home Companion 1930. aasta augustinumbris kujutab kahte naist auto juures, kusjuures üks nendest istub roolis (joonis 476). Martta Wendelini kaanepilt ajakirjale Aitta (joonis 477) kujutab naist autoroolis talve- maastiku taustal. Kõik need pildid viitavad muutunud maailmale, milles naise traditsiooniline passiivne kuvand on asendunud aktiivsega.

Progressiteemad esitasid ajakirja tarbijale maailma, mis muutub uute tehnoloogiate ja ühiskondlike rollide juurutamise tulemusena aina paremaks. Inimene, kes need tooted või rollid omaks võttis, sai justkui legitimeeritud „õiguse“ kuuluda õnnelike ja edukate hulka. Taolised tööd näitavad ilmekalt, kuidas meedia konstrueeris ilu ja edukust.

Järgmine teemade rühm „vaheldusrikas elustiil, elitaarne eristumine“ (vt tabel 2) kasvab välja eelmisest, hõlmates kvantitatiivselt suurt hulka töid. Kaudselt on see teemade rühm kindlasti seotud progressiteemaga, odav ja usaldusväärne puhkuserais sai ju võimalikuks tänu majanduslikule edule ja tehnoloogilisele progressile. Visuaalselt aga moodustavad need tööd eraldi rühma, mida iseloomustab kergemeelne magusus stseenides ja motiivide valikus.

Stereotüüp „puhkus, reisirid, rannamõnud, lõõgastuv paarike“ esineb järgmistes näidetes:

- suverõõmude nautijad (Arnold Edesi, joonis 267; Abony Matvei, joonis 305; Verny; joonised 256, 257);
- talispordi nautijad (Heino Lehepuu, joonised 290, 291; Nikolai Triik, joonis 229; Axel Rossman, joonised 316, 318);
- üksik daam koerakese või linnukesega (Axel Rossman, joonised 314, 315, 321).

Verny tööd on hästi võrreldavad välisnäidetega Läti ajakirjast Atpūhta või Ameerika ajakirjast Woman's Home Companion (võrdle jooniseid 256, 257 ja 462, 463, 464). Talispordi nautivaid inimesi leiame lätlase Sigismunds Vidbergs'i loomingust (joonis 468) ning Soome ajakirjast Kotiliesi (joonis 465). Ka Axel Rossmani motiivide valik on küllaltki sarnane nii Soome, Läti kui ka muu maailma naisteajakirjade motiividele, daam koerakese või linnukesega oli tol ajal väga populaarne motiiv (joonis 466).

1930. aastail oli ka tavaks kujutada elitaarset kõrgseltskonna elu, mille juurde kuulusid siidsukad, kallid kangad, tualetid, kübarad, kasukad jm luksusese- med. Kujunes välja stereotüüp „kõrgseltskonna elu“, mille kohta võib tuua järgmised näited:

- seltskonnadaamide tualetid (Natalie Mei, joonis 197; Verny, joonis 260);
- peen paarike kaupluse vaateakent seiramas (signeerimata, joonis 398);
- siidsukad, kallid kangad (Paul Luhtein, joonised 67–75; signeerimata, joonis 399; Voldemar Tomassov, joonised 143–147; Sergei Slastnikov, joonised 129–131);

- jalutajad koeraga (Eugen Vaino, joonis 149; Arnold Edesi, joonis 265);
- teatri- ja kinostaarid (signeerimata joonis 362).

Selliseid näiteid on sadu ja sadu. Natalie Mei tööd on pildid elust enesest, millel iseteadlikud daamid naudivad teineteise seltskonda õhtuhämaruses rõdul, Tallinna vanalinna taustal või populaarses kohvikus Corso (joonis 197). Kujutatud on konkreetseid isikuid, kelle nimed on piltidele lisatud, vahel on lisatud ka kostüümide ja kleitide kirjeldused. Sama võtte leiab kasutust Verny fotomontaažil Huvitava Žurnaali 1934. aasta kevadnumbris (joonis 260). Siingi on konkreetsete seltskonnadaamade tualetid üles pildistatud ja neid kommenteeritud.

Samu motiive näeme kogu maailma ajakirjades (joonised 440, 442, 444, 445, 473, 474). Iseloomulikuks näiteks võib siinkohal tuua Ernst Deutschi Salamandri kingade reklaami (joonis 475) või Sigismunds Vidbergsi buduaariteemalise kaanepildi ajakirjale Dzīve (joonis 438), millega meilt võiks võrrelda Paul Luhteina sukareklaami (joonis 72). Kaunilt kaetud naise jalad on neil joonistel muudetud sümbolkujundiks, mis viitavad majanduslikule kindlustatusele. See on puhas manipuleerimine unistustega, soovitava eluviisi ja elustandardiga, inimliku täiusetaotlusega. Jalutajad koeraga on samuti internatsionaalne motiiv – seda kasutab lätlane Aleksandrs Apsītis akvarellil „Ooperiteatri juures“, mis trükiti ajakirjas Atpūhta 1932. aastal (joonis 466). Sama motiivi näeme Vladimir Bobritsky kaanepildil ajakirjale Vanity Fair (joonis 467) – meile avaneb pilt külluslikust elust, linlikust glamuursest elulaadist.

Teatri- ja kinotemaatika on enamasti lahendatud fotomontaažina, nagu näeme signeerimata reklaampildidel Soome ajakirjas Suomen Kuvalehti (joonis 364) ja Eesti ajakirjas Olion (joonis 362).

6.2.2 Lokaalsus kui ideoloogia

Teine suur teemavaldkond (vt tabel 2), milleks on kultuuri lokaalsuse rõhutamine, väärtustab paigaseotust ning etnograafilist ornamenti.

Paigaseotuse väärtustamine ajakirjagraafikas tähendas uuritaval aastakümnel eelkõige kodumaa looduse ja (talu)arhitektuuri kujutamist, aga ka inimese (rahvuslase) kujutamist traditsioonilises tegevuses. See teemade rühm hõlmab kõiki motiive teemal „mu koduke on armsake...“ ja moodustab stereotüübi „kodumaa loodus, arhitektuur“. Stereotüüp väljendub järgmistes näidetes:

- romantiline kodumaa loodus (Eugen Vaino, joonis 153; Agu Peerna, joonis 208);
- detailid loodusest (Karin Luts, joonis 191, Hugo Lepik, joonised 35–37);
- traditsioonilised lihtsad talumajad (signeerimata, joonised 377, 379);
- uhkemad häärberid (Richard Sööt, joonis 138);

Stereotüüp „rahvuse esindaja traditsioonilises tegevuses“ väljendub aga järgmistes töödes:

- talupere aias või põllul töötamas (Johann Naha, joonis 92; Guido Mamberg, joonis 79);
- naised metsas seeni korjamas (Agu Peerna, joonis 210);
- rahvariietes neiu veimevakka sorteerimas (Axel Rossman, joonis 324);
- tuletõrjujad voolikuid kerimas (Axel Rossman, joonis 325);
- vanaema lapselapsele kudumist õpetamas (Eugen Vaino, joonis 152);
- noorpaar murul seljad vastamisi istumas (Guido Mamberg, joonis 78);
- naine lastega tegelemas või musitseerimas, samal ajal kui mees seisab püssiga kodumaa kaitsel (Axel Rossman, joonis 323; E. N., joonis 436);
- sõdurid tööpostil või puhkehetkel (Paul Luhtein, joonised 53, 59–61);
- muistne vabadusvõitlus (Nikolai Triik, joonis 230; Agu Peerna, joonis 214).

Paigaseotuse väärtustamine oli küll teemana ülekaalus riiklikes ajakirjades, nagu Eesti Naine, Vabadussõja Tähistel, Eesti Tuletõrje, Sõdur jne, kuid esines ka mujal (Tänapäev). Seda teemade ringi armastasid peaaegu võrdselt kõikide koolkondade kunstnikud. Nende teemade lai levik näitab, et need ei olnud loodud ainult riikliku ideoloogia illustreerimiseks ja levitamiseks, vaid võimaldasid väga inimlikul moel kujutada eesti inimese tavapärasel elulolul.

Võrdlus välisajakirjadega näitab, et rahvuslase kujutamise traditsioonilises tegevuses ja kodukoha väärtustamine oli käsitletaval aastakümnel tavaline teema ka teiste maade ajakirjades. Olgu võrdlusena toodud Soome ajakirja Kotiliesi kaanepilt (joonis 382) ja Ferdinand Hofmanni reklaam Saksa ajakirjast Lloyd Zeitung, millel kunstnik kujutab rahvariietes naist väikelinna maastiku taustal (joonis 431). Soome kunstnik Martta Wendelin kujutab inimesi traditsioonilistes tegevustes ajakirjades Oma Koti ja Kotiliesi (joonis 433–435). Läti kunstniku Reinholds Kasparsonsi loomingus võtab see suund ülepingsutatult ideoloogilise hoiaku (joonis 432). Näited tõendavad seega, et analoogne stiliseeritud rahvuslane oli levinud tegelane ka Saksa, Soome, Läti jt maade ajakirjagraafikas. Järelikult oli tegemist üldisema tendentsiga, mis avaldus selgemalt riikides, mis olid võtnud omaks totalitaarse riigikorra või asunud liikuma selle suunas.

Sama tuleb tõdeda etnograafilise ornamendi kohta. Mida lähemal on riigikord totalitarismile, seda olulisemaks ideoloogiliseks relvaks kujuneb ornament. Nõukogude Venemaal oli juba 1920. aastail välja kujunenud nn nõukogude ornament, mille peamisteks elementideks olid riiklikud embleemid, vapid, viljapead, sirp ja vasar, viisnurgad, Kremli Spasski torn jne (joonis 505). Eestis ja Lätis hakkas ornament märgilist tähendust kandma pärast 1934. aasta riigipööret⁵². Olgu seda tõendama toodud

52. Märtsis 1934. a. sai Läti peaministriks K. Ulmanis. 15. mail 1934. a. korraldasid K. Ulmanis ja sõjaminister J. Balodis riigipöörde. Pärast seda hakati rakendama autoritaarseid valitsemismeetodeid. President sai õiguse Seimi (parlament) laiali saata ja kõiki seadusi tühistada. Presidendiks saanud K. Ulmanis pani riigis kehtima sõjaseaduse, saatis laiali Seimi ja keelustas kõik poliitilised parteid.

Läti kuntniku Jülijs Madernieksi kaanekujundus ajakirjale Sievietas Pasaule (Naise maailm) (joonis 430).

Stereotüüpi „etnograafiline ornament“ Eesti ajakirjagraafikas illustreerivad:

- etnograafiline lillornament (Hugo Lepik, joonised 38, 39; Kristine Mei, joonised 195, 196; Johann Naha, joonised 91, 99);
- etnograafiline geomeetiline ornament (Paul Luhtein, joonised 48, 50; Karin Luts, joonis 188; Johann Naha, joonis 101).

Stereotüüpi „tammelehemotiiv, riiklik sümbolika“ illustreerivad:

- tamme- või loorberipärg (Jaan Jensen, joonised 11, 12; Paul Luhtein, joonis 54);
- riigivapp (Paul Luhtein, joonis 57; Jaan Jensen, joonis 19);
- presidendi portree (Axel Rossman, joonis 322);
- võimusembolid ja sõjariistad – mõõk, püss jne (Axel Rossman, joonis 323; Paul Luhtein, joonised 48, 53, 55; Jaan Jensen, joonis 12).

Need ornamendiga seotud tööd ning vastav poleemika ajakirjanduses (vt lisa 4, „Diskussioon ornamendi ümber 1930. aastate ajakirjades“) viib mõttele, et ornament ei pruugi alati olla „süütu“ dekoratiivne fenomen, mis ta esmapilgul tundub olevat, vaid võib teatud ajastul teatud kontekstis diagnoosida poliitilist probleemi – valikute, otsustuste ja positsioonivõtmise küsimust.

Ornament võib olla legitiimse rahvuskultuuri ja ideoloogia osa – kehtestades ja juurutades legitiimset rahvuskultuuri, kehtestab riiklik süsteem nõuded või vähemasti soovitusel ornamendi vormi ja kasutuslaadi osas. Ornament on ideoloogilise vastasseisu sümboliks Eesti kujundusgraafika ajaloos olnud kahel korral: 1930. aastate II poolel sai ornamendist rahvustervikluse ideoloogia oluline osa; teema teravnes uuesti 1940. aastate II poolel, stalinliku ideoloogia rüpes, kui eesti kunstis kerkis üles nähtus, mida kirjeldatakse kui nn „ornamendi probleemi“ (Talvik 2001: 119). Mõlemal juhul on tegemist rohkem või vähem autoritaarse riigikorraga ning ornament oli rakendatud riigiaparaadi teenistusse, temast sai „ideoloogia praktika“ oluline tööriist (Althusser 2001: 133).

Erinevus 1930. ja 1940. aastate vahel seisneb peamiselt selles, et kui 1930. aastail esines ajakirjanduses rahvuslikkust õhutatavate artiklite kõrval ka teisi, mille autoriteks olid need, kes meisterlikkust kunstis rahvuslikkuse rõhutamisest olulisemaks pidasid (vt lisa 4, „Diskussioon ornamendi ümber 1930. aastate ajakirjanduses“), siis 1940. aastate lõpul see seisukoht trükivalgust ei näinud.

Alapeatüki kokkuvõtteks tahaksin märkida, et meie 1930. aastate ajakirjades esinevad kujunduse stereotüübid, mis representeerivad inimeste elulaadilisi pürgimusi ja eesmärgistatud lokaalsust, olid küllaltki sarnased mujal maailmas ilmunud ajakirjapiltidega. Iga selgelt eristuva stereotüüpse motiivi kohta leiab sarnaseid näiteid välisajakirjadest. Siit järeldub, et tõenäoliselt võeti välisajakirjadest eeskujuu. Samas on ka võimalik, et kapitalistlik kord toodab ise ja võib sarnasel ajastul taastoota sarnaseid

stereotüpe. Osa väljatoodud stereotüüpidest on kindlalt ajastuspetsiifilised, nagu näiteks suitsetav mees. Tänapäeval on igas endast lugupidavas kapitalistlikus riigis suitsetamise eksponeerimine keelatud ning suitsupakkidel olev kiri teavitab suitsetamise tervistkahjustavast mõjust. Mõned stereotüübid aga on küllaltki universaalsed, nagu näiteks naine tarbimisreklamais, mis on kujundina kasutusel tänapäevani.

6.2.3 Ühiskonna makrotasand

Bourdieu' (2003: 21) sõnul on sotsiaalne ruum konstrueeritud nii, et agentide või gruppide paiknemine vastab nende positsioonile kahel eristusprintsibilil, majanduslikul kapitalil ja kultuurilisel kapitalil põhinevas statistilises jaotuses. Selle kohaselt on agentidel seda enam ühist, mida lähemal nad üksteisele neis kahes dimensioonis paiknevad, ja seda vähem ühist, mida kaugemal nad üksteisest asuvad. Nii on ka meie ajakirjagraafika kõige lähedasem naabermaade Läti ja Soome ajakirjagraafikale. Nende maadega oli meil sarnane ajalooline ja poliitiline taust ning selle pinnalt sündis sarnane representatsioon ajakirjagraafikas. Vähem on ühisteemasid näiteks Ameerika Ühendriikides ilmunud ajakirjade piltidega, sarnasus seostub siin põhiliselt progressi- või glamuuriteemadega.

Kui 20. sajandi algus tõi kaasa radikaalse modernismi Euroopa kujutavas kunstis, kirjanduses ja muusikas, siis 1930. aastad tähistavad realistlikuma ja konservatiivsema kunstikäsitluse võidukäiku kogu Euroopa kunstikultuuris. Eelnenud aastakümne impulsiivne rahutus oli vaibunud ning asendunud tasakaalukama ja alalhoidlikuma maailmatunnetusega. 1930. aastail süvenes Euroopa riikides totalitaristlike režiimide mõju ning kultuuris tervikuna kalduti traditsionalismi. Traditsioonilisi esteetilisi arusaamu kaitses riiklik ideoloogiline surve. Pärast I maailmasõda tekkinud uued rahvusriigid toetusid traditsioonilisele kujunduskeelele, sest rahvusliku identiteedi kasvatamiseks ja kinnistamiseks sobis see kõige paremini (Kodres 2001: 236). Traditsionalismi positsioonide tugevnemist võib 1920.–1930. aastatel täheldada ka Põhjamaades, kus modernismi jäi imetlema vaid väike osa ühiskonnast (*ibid*: 236).

Eestlaste kõige laiem ja üldisem regionaalne identiteet seostus Euroopaga. Euroopa andis eestlaste identsusele globaalse dimensiooni, esmajoones euroopaliku kultuuriteadvuse kaudu (Karjahärm & Sirk 2001: 332). 1920. aastad olid Eesti kultuuris kohanemise ja otsingute aeg, milles oli tunda tugevat seotust iseseisvuseelse ajaga, ning uue vaimsuse kujundamine ei jõudnud järele revolutsioonilistele muutustele ühiskondlik-poliitilises elus. 1930. aastail, seevastu, selgines ühiskondliku mõtte üldpilt ning sel aastakümnel saavutati Eesti mõtteloos kvalitatiivselt uus, kõrgem tase (*ibid*: 227). Mõisteti, et rahvuslus pole ainus eestlaste identiteedi kujundaja, tunnetati end üha enam osalistena üleeuroopalistes protsessides, kadus Eesti ja muu maailma terav vastandamine. Eestis levisid Lääne moevoolud, väärtushinnangud ning hoiakud. Euroopluse taustajõududeks olid demokraatia, linnastumisprotsess ja industrialiseerimine (Talve 2004: 564). Sellega kaasnes läänelik mõtlemine kunstist, samuti Eu-

roopas levinud kujunduse stereotüüpide ulatuslik rakendamine. Siit kasvasid välja progressiteemad, ilusa ja vaheldusrikka elu propageerimine, tarbimismentaliteedi levitamine.

Kuid „Lääne kõrgvaimsus oli suuteline Eestit mõjutama sedavõrd, kui palju Eesti oli suuteline niisuguseid mõjusid vastu võtma, seedima, absorbeeruma,“ kirjutasid Karjahärm ja Sirk (2001: 227). Seega sai Eesti küll Lääne kultuuriruumi osaks, kuid Eesti kunst, sealhulgas ka ajakirjagraafika, jäi ikkagi suurel määral seotuks lokaalsuse kultuuriga. Internatsionaalseid teemasid lahendati oma kultuuriruumi kontekstis, glamuursed daamid ajakirjade lehekülgedel istusid Tallinna või Tartu kohvikutes, nende tualetid olid õmmeldud Eesti moeloojate poolt.

Vaadates 1930. aastate ajakirjagraafikat kui ühiskonnas toimuvate arengute saadust, ei tohi unustada asjaolu, et 1930. aastate Eestis, eriti kümnendi teisel poolel oli tegemist nn pro-totalitaarse süsteemiga, mille raames kunsti kaudu suunati rahvahulkadele teatud eesmärgistatud infot. See asjaolu seadis teatavad piirid võimalusteruumile Eestis 1930. aastatel ning tegi (eelkõige riiklikest) ajakirjadest ideoloogia tööriistad.

Olukorda mõjutas totalitaarsete režiimide tekkimine ja etableerumine mitmetes teistes riikides. Totalitaarsed režiimid eelistavad alati traditsioonilist vormi esteetikat (Kodres 2001: 236), mis on arusaadav enamusele inimestest ja võimaldab mõjutada suuremate rahvahulkade meeli. Mida tugevamini president Pätsi valitsus oma võimu kindlustas, seda selgemalt tulid esile kultuuri poliitilise unifitseerimise taotlused Eestis. Rahva varast ajalugu ning kunsti käsitleti idealiseeritult, romantilise paatosega (milleks kasutati eriti muistse vabadusvõitluse teemat). Valitsuse positiivse eluhoiaku propaganda ja rahvastervikluse programmi toetavaks printsipi sobis kõige paremini tuginemine natuuritruule meetodile, aga ka etnograafilise ornamendi jm rahvusliku sümbolika rakendamine uusloomingus. Ornament oli enamasti stiliseeritud, stilisatsiooniõpetus oli üks osa RKTki õppekavast (vt lisa 3, „Õppesüsteemist ja graafika õpetamisest kunstikõrgkoolides 1930. aastail“).

Nii moodustus mitmete tegurite kokkusulamise tulemusena kolmekümnendate aastate Eestis lokaalne kunstikultuur, mis kätkes endas teatavat mitmekesisust erinevate käekirjadega kunstnikuisiksuste näol. Siiski iseloomustas ajakirjagraafika üldpilti käsitluslaadide sarnasus ja selgelt eristatavate stereotüüpide rohkus.

Kristjan Mändmaa (2003: xiii) täheldab vaatluse all oleva perioodi graafilist disaini analüüsisid järgmist:

„Silma hakkab kujunduse ühetaolisus ja arengu puudumine tervelt kahe kümnendi jooksul. Juugendstiil on selgelt olemas, ent I maailmasõja eelsed ja järgsed „ismid“, mis Euroopas kunsti- ja graafikapilti oluliselt mõjutasid (futurism, dada, *Bauhaus*, *De Stijl*), näivad olevat eesti disainist möödunud jälge jätmata. Isegi puhastverd *art déco* on kuidagi kasinalt esindatud. Valitseb aga pseudorahvuslik, keskaegsetest illumineeritud manuskriptidest innustust saanud „tammetõru ja humalaõie“ maalähedane laad (ehedamaid viljelejaid teadagi Günther Reindorff

ja Paul Luhtein). Dekaadide kaupa toodeti sarnaseid logosid, plakateid, raamatukaasi.“

Tsitaat pärineb Villu Tootsi kogutud materjali arvustusest (koostaja Rein Loodus) (Toots 2002). Ajakirjades leiduvate piltide süvendatud vaatluse põhjal võib siiski öelda, et nii halb meie olukord tegelikult ei olnud. Käsitletaval perioodil leidub nii futurismihöngulisi töid (Ado Vabbe, joonis 234), Bauhausi geomeetrist „stiili“ (Hando Mugasto, joonised 203, 204) kui ka väga ilusa *art déco* näiteid (Jaan Siirak, August Luiga, joonised 127, 184 ja 185).

Tegelikult liiguvad kõigi eelpool mainitud kunstivoolude esindajad 1930. aastail realismi suunas, hakates huvituma traditsioonilisest kunstist. Lihtsus, kergestimõistetavus ja maalähedus said 1930. aastail kunsti voorusteks. Humanismi ja inimestevahelise solidaarsuse loosungid veensid paljusid kunstnikke selles, et „puhta kunsti“, ainult esteetiliste väärtuste viljelemine on vastutustundetü. Selle tendentsiga võib seletada tavainimese eluolu ja elukeskkonda kujutavate teemade ja motiivide rohkust ajakirjagraafikas.

Saksamaa kunstikoolide mõjul jõudis meieni lihtsate, geomeetriste vormide loogika. Funktsionaalse ja tüpograafiapärase kujunduse mõjul ning tänu vormianalüüsile kadus jooniste detailrikkus ning ülekujutus, asendudes *art déco*'liku dekoratiivsusega. Kuigi Eesti Kunstnikkude Rühm oli loonud 1920. aastatel Bauhausi ja Jan Tschicholdi Uuel tüpograafial põhinevaid trükiseid, ei jõudnud modernism Eesti graafilises disainis siiski juurduda. Me ei saa rääkida Eesti graafilisest disainist maailmasõdade vahelisel perioodil kui modernistliku mõtte lipukandjast. Hoopis vastupidi – *art nouveau*'st suubus see valutult *art déco*'sse ja seejärel stalinistlikku „vormilt rahvuslikku ja sisult sotsialistlikku“ pseudoklassitsistlikku laadi (Sakk 2004a: iv). Edumeelne „Bauhaus-stiil“ jäi väikese ringi Tartu kunstnike harrastuseks, samal ajal kui Tallinnas võidutses *art déco* 'likult stiliseeritud rahvusornamendil põhinev esindustraditsionalism.

Taimornamentika dekoratiivset (stiliseeritud) edasiarendust toetas 1930. aastate riigistruktuur, traditsionalistlikum osa kunstnikest ja „rahvas“, ning see laia levikuga suund tähistas „alalhoidlikkust“. Eesti poliitilise ja ärieliidi maitse ning teadlik valik, mis 1920. aastail oli kaldunud Vene tsaariõukonnast pärit stilistika poole, võttis 1930. aastail suuna dekoratiivsele „tammetõrustiilile“, kui kasutada Kristjan Mändmaa ironilisevõitu terminit. Kuna eliidid kontrollivad ideoloogilise tootmise vahendeid (eriti poliitikas, hariduses ja meedias), on üsna usutav, et nende sotsiaalsed representatsioonid ühiskonnast on mõjukad (Dijk 2005: 268). Lihtsad kodanikud moodustavad n-ö „massiavalikkuse“ (*ibid*: 167) kui suure allutatud grupi, kellele eliit oma ideoloogia märkamatu veenmise ja keelitamise abil peale sunnib. Juhtide ja eliitide peamiseks ressursiks on võim. Ometi ei pruugi allutatud grupid võtta eliitide representatsioonid ka tegelikult omaks. Neil lihtsalt võivad puududa alternatiivsed teadmise- ja arvamusallikad ning kui eliidi hoiakud pole ilmselges vastuolus allutatud gruppide huvidega, siis ei hakata vastu. Samas ei pruugi ideoloogiat kandvad, inime-

sed sellest ise teadlikud olla, ideoloogia võib tunduda neile nii „loomulik“, et seda ei tajutagi omaksvõetuna (*ibid*: 120).

Ideoloogia kujunemine on selles suhtes tõepoolest sotsiaalne, kahesuunaline protsess, milles ülalt-alla juhtimine ja mõju on tihedalt seotud alt-üles mõju, kogemise ja tegutsemisega. Küllap oli nii ka ajakirjagraafikas, eliit pani oma ideoloogia maksma, aga ka „mass“ tahtis teatud tüüpi pilte vaadata. Tellimus tuli kunstnikele ka „massi“ poolt, esindades niimoodi kollektiivset nõusolekut. Nii võis 1930. aastail „tammetõrustiil“ kõigile, nii selle levitajatele kui tarbijatena kasutajatele sedavõrd „loomulikuna“ tunduda, et puudus jõud, kes oleks hakanud otseselt vastu. Niimoodi toetas ja kinnistas tegutsemine allpool eliitide ideoloogiat. Teistsugust, alternatiivset ideoloogiat kandis Pallase koolkond, kes rõhutas kunstniku individuaalsust (vt lisa 4, „Diskussioon ornamenti ümber 1930. aastate ajakirjades“). Domineerima jäi riiklikult legitimeeritud suund.

Kommunikatsiooni üldine eesmärk ja seega ka ideoloogilise kommunikatsiooni eesmärk on mentaalsete mudelite juhtimine, mida kõneleja/kirjutaja vaatenurgast võiks nimetada „eelistatud mudeliteks“, kuna need representeerivad seda, mida kõneleja/kirjutaja tahab, et vastuvõtja teaks või usuks (Dijk 2005: 310). Nii on teatud ühiskonna struktuurid eriti olulised eelistatud mudelite veenmiseesmärgilisel juhtimisel. Need on n-ö ideoloogia diskursiivse taastootmise struktuurid (*ibid*: 310), millest üks olulisemaid on haridussüsteem. Järgnevas alapeatükis vaatame, kuidas 1930. aastate Eesti ühiskonnas ideoloogiat haridussüsteemi abil jõustati, taastoodeti ning legitimeeriti.

6.4 Kunstikõrgkoolide sotsiaalne ja kultuuriline kapital

Nagu juba korduvalt öeldud, töötas 1930. aastail Eestis kaks kõrgemat kunstiõppeasutust, Tartus asuv Kõrgem Kunstikool Pallas ja Tallinnas asuv Riigi Kunsttööstuskool (alates 1938. aastast kõrgem kool; vt ka lisa 3, „Õppesüsteemist ja graafika õpetamisest kunstikõrgkoolides 1930. aastail“). Kaks kohalikku kunstiõppeasutust hõivasid erinevad positsioonid kultuuritootmisväljal ning asusid oma positsioone kindlustama ja õpetuse põhimõtteid legitimeerima.

Riigi Kunsttööstuskool on enam mõjutanud meie tarbekunsti ja kujundusgraafika arengut. Kujundusgraafikat seostatigi tollal rakenduskunstiga, näiteks esinesid kujundusgraafikud oma töödega RaKÜ näitustel. Pallase koolkond oli esimene omariikluse arengutingimustes kujunenud ning toimiv maalikunsti ja skulptuuri koolkond. Ka selle kooli lõpetas terve rida andekaid graafikuid, nii mõnedki neist hakkasid tegelema ajakirjagraafikaga. Teisalt tingis majanduse ja kaubanduse kiirenenud areng terve rea autodidaktidest kunstnike-kujundajate esilekerkimise, kellele samuti sel alal tööd jätkus.

Tallinna (1924. aastast Riigi) Kunsttööstuskool oli esimene süstemaatiliselt kunstiharidust andev õppeasutus Eestis. Varasemad käsitöökoolid ei pretendeerinud professionaalse kunsti tasemele ning Ants Laikmaa ja Kristjan Raua ateljeekoolid piirdusid põhiliselt praktilise õpetusega.

Riigi Kunsttööstuskool oli eelkõige tarbekunsti profiiliga õppeasutus. 19. sajandi teisel poolel oli kogu Euroopas arvukalt tekkinud kunsttööstuskoole, et valmistada ette kunstnikke üha uutele ja uutele rajatavatele vabrikutele. Nende koolide õpetegevus kandis ajastule iseloomulikult eklektilis-historitsistlikku pitsert. Ometi õppisid tulevased kunstnikud neis koolides tehnilisi oskusi paljudel tarbekunstialadel, omandasid vilumuse ornamendi- ja vormikujunduse alal, muutudes oma ala professionaalideks. Õppeprotsessi tollastes kunsttööstuskoolides peegeldavad EKA raamatukogus asuvad Parun Stieglitzi Tehnilise Joonistamise Keskõppeasutuse ehk Peterburi Stieglitzi kunsttööstuskooli õpilastööde albumid (Сборникъ 1902, 1913, 1915a, 1915b, 1915c). Albumites avaldatud tööde põhjal võib arvata, et õppeprotsess koolis oli küllaltki rutiinne, ajaloolise ornamendi ja vormi stilisatsioonil põhinev (joonis 413).

Stieglitzi kunsttööstuskooli kogemustele tugines Voldemar Päts⁵³, kooli kasvandik, kes avas 1912. aastal koos kaaskondlastega Eesti Kunstiseltsi Graafiliste Kunstide kursused. Õppejõududest tuntumad olid Roman Nyman, Theodor Ussisoo, Alfred Kivi, Eduard Poland ja Osvald Jungberg. 1913. aasta sügisel lisandus võimekaima õppejõuna Nikolai Triik. 1914. aastal loodi kursuste baasil Tallinna Kunsttööstuskool. Kuratoorium (A. Kivi, J. L. Jürgens, A. Zirk, V. Päts, R. Hurt, T. Ussisoo ja O. Jungberg) valis kooli direktoriks konservatiivsete põhimõtetega Voldemar Pätsi (Kirme 1975: 14), kes töötas kooli direktorina kuni 1934. aastani.

1919. aastal Tartus kooli asutanud kunstiuhing Pallas koosnes aga kunstnikest ja literaatidest, kelle vaimses kujunemises mängis olulist rolli Euroopas omandatud mitmekesine kultuurikogemus. Kunstiühingu asutajaliikmeist viibis Konrad Mägi aastail 1907–1912 Prantsusmaal (vahepeatusena Norras); Ado Vabbe õppis 1911–1913 Münchenis, külastas 1914. aastal Itaaliat ning elas 1915–1916 Moskvas; Aleksander Tassa sõitis 1906. aastal Soome, elas 1907–1913 Pariisis, kust reisis Norrasse (1908), Šveitsi (1909), Hollandisse ja Belgiasse (1911), 1911–1912 õppis Münchenis, külastas Taanit ja Rootsit; Friedebert Tuglas reisis 1906. aastal Soomes ja Pariisis, käis Itaalias (1910), Belgias (1911), Šveitsis (1912) ja Hispaanias (1913). Nende kunstnike kogemus andis hea aluse euroopalike õppekavadega kooli ülesehitamiseks, millest omakorda kasvas välja esimene aktiivne moodsa kunsti põlvkond Eestis.

Pallasest pidi kooli asutajate eelduste kohaselt kujunema õppeasutus, kus keskendutakse kujutava kunsti spetsiifilistele probleemidele, hoidutakse poliitilisest angažeeritusest ning päevakajalistest kunstipoliitilistest probleemidest. Õppekava aluseks oli tugev natuuristudium, toonitati professionaalsust ning arvestati iga ande

53. Voldemar Päts (1878–1958) oli president Konstantin Pätsi vend, aastail 1934–1940 Haridusministeeriumi kutseoskuse osakonna juhataja ning 1936–1940 haridusministri abi.

iseärasusi. Seetõttu oli ka Tartus Pallases hariduse saanud kunstnike vaimne kujunemine erinev Tallinnas, Riigi Kunsttööstuskoolis hariduse saanud kunstnike omast. Erinevad on ka pallaslaste süvenenud natuurivaatlusel põhinevad õpilastööd (joonised 406, 407). Käesolev uurimus näitab, et erinev oli ka kahe koolkonna käekiri ajakirjagraafikas.

Kuigi haridussüsteemi peamine eesmärk on teadmiste taastootmine ning oskuste õpetamine, toimib see samas ka ühiskonnas domineerivate ideede taastootmise põhivahendina (Dijk 2005: 221). Kool, ülikool ja haridussüsteem tervikuna kuuluvad kõige keerukamate ja tõhusamate ideoloogiliste institutsioonide hulka juba sel põhjusel, et nad hõlmavad peaaegu kõiki ühiskonna liikmeid intensiivselt ja iga päev, vahel isegi kauem kui 20 aastat (*ibid*: 221). Ideoloogia taastootmine tähendab, et ideoloogiat „jätkatakse“, „tehakse jäävaks, kestvaks, püsivaks...“ jne. Sotsiaalsetes praktikates ja diskursuses toimuvad tootmisaktid iga päev, nad on tavapärase osa meie argielust (*ibid*: 270). Õpetamise, koolitamise, jutlustamise ja propaganda kaudu taastoodetakse pidevalt ideoloogiat, sest uued sootsiumi liikmed „omandavad selle“ või „õpivad seda kasutama“ (*ibid*: 271).

Samas ei ole ideoloogia alati halb, sest võimaldab inimestel kui grupi liikmetel korradada nende endi jaoks oma arvukaid sotsiaalseid uskumusi nende elus ja ümbritsevas maailmas toimuvast, hinnata toimuv kas heaks või halvaks, õigeks või valeks, ning käituda vastavalt.

Eesti 1930. aastate kunstikoolides omandati ja taastoodeti kahte erinevat ideoloogiat. Tartu ning Tallinna kunstikoolidel oli erinev poliitiline taust. Pallas oli erakool, mis vaevles pidevalt finantsraskustes (Nurk 2004: 90). Riigi Kunsttööstuskool (RKTK) asus Tallinnas. Pealinn oli poliitilise võimu keskpunkt, RKTK oli riiklik õppeasutus, kooli direktor oli presidendi vend. See kõik tagas RKTKi õppesüsteemile ja metoodikale legitiimse staatuse ja turvalise finantstausta. Taastoodeti Peterburis asuva Stieglitzi kunsttööstuskooli hariduslikke põhimõtteid, õpetati kuulekaid käsitöölisi (märksõnadeks olid ornament ja stilisatsioon), kunstnikke, kes eriti ei analüüsinud, vaid olid osavad dekoreerijad. Seevastu Pallases ei õpetatud ornamenti mitte kunagi. Kool asus sõltumatu vaimukeskuse imagoga Tartus. Pallase eeskujuks olid Pariisis riikliku kunstiakadeemia võimule vastukaaluks rajatud vabaakadeemiad. Üks sellistest, 1904. aastal asutatud maalile ja skulptuurile keskendunud Académie de la Grande Chaumière asukohaga Montparnasse'i bulvari samanimelisel põiktänaval, sai 20. sajandi algul soodsate tingimuste tõttu mitmete eesti kunstnike õpingukohaks Pariisis. Siit võeti eeskujuna kunstikool Pallase asutamisel ja õppesüsteemi väljatöötamisel (Treier 2004: 49).

Pallase koolkonna pealiiniks 1930. aastail oli impressionismist lähtuv nn „optiline kunstitraditsioon“ ja „esteetiline autonoomia printsiip“ (Treier 2004: 37, 51). Viimane kehtis Pallases eelkõige kantiaanliku „vaba ja huvidest mitte lähtuva maitseotsustuse“ printsiibi kujul. Teostes hoiduti jutustavusest, narratiivsusest, sündmuste otsesest kujutamisest, näiteks osalesid mitmed Pallase kunstnikud küll Vabadussõjas, kuid ei kujutanud seda otseselt oma kunstiteostel. Kunstis kontsentreeruti eelkõige

väljendusele, lähtudes värvist, vormist ja valgusest (*ibid*: 52–53). Vaadetes vastanduti ametlikule riigivõimule⁵⁴. Pallase ideaaliks oli isiksus, kes ise otsustab. Poliitilisus oli Pallases kunstiväline – väljaspool kunsti võis inimene olla milliste vaadetega tahes, maalikunst oli aga autonoomne. Kuna Pallases rõhutati individualistlikku otsuse langetamist, siis on ka loogiline, et koolkonnast kasvas välja nii natsistlike vaadete esindajaid (Axel Plath) kui ka kommunistlike ideaalide pooldajaid (Kaarel Liimand, Andrus Johani), staliniste (Boris Lukats) kui ka EV ametliku ideoloogia kuulutajaid (Rudolf Paris). Kogu poliitiline spekter oli Pallases esindatud, mida ei saa öelda RKTKi kohta.

Pallase üldine suund oli humanistlik. Kunstilised ja esteetilised väärtused olid tõstetud kõrgemale sotsiaalsetest ja poliitilistest, poliitikat peeti kunstist väljapoole jäävaks nähtuseks. RKTKis oli aga vastupidi – selle kooli ideoloogia oli monoliitne, sotsiaalne ja „kallutatud“ poliitilise eliidi maitse-eelistuste suunas. Poliitilised ja sotsiaalsed funktsioonid domineerisid seetõttu ka ajakirjagraafikas esteetiliste kaalutluste üle. Gruppidel on alati juhid või teised eliitliikmed (ideoloogid), kes ideoloogiat tunnevad ja seda uutele liikmetele õpetavad või edasi annavad. RKTKi ideoloogid olid Günther Reindorff ja Paul Luhtein, kes levitasid seda oma loomingu ja õppetegevuse kaudu. Reindorffi õpetamise meetodikat RKTKis kritiseerib rakendusgraafik Sergei Slastnikov Päevalehes 1925. aasta 28. detsembril: „Riigi Kunsttööstuskooli graafikaalased tööd on oma ilmelt nii Reindorffile iseloomulikud, et tahtmatult tekib mõte valjust distsipliinist nende loomisest“ (Slastnikov 1925).

Ideoloogia kontrollib grupi arvamusi, hoiakuid ja teadmist, sest grupile eriomane teadmine võib väga hästi olla seotud grupi huvide või muude omadustega ning olla kaasatud konkurentsi, võitluse või domineerimisse (Dijk 2005: 57). Sotsiaalsete agentide kollektiivid saavad omada ja jagada üht ja sama ideoloogiat. Institutsioon või organisatsioon on mitmes aspektis ideoloogia „praktiline“ või sotsiaalne paari-line. Nii nagu ideoloogia koordineerib grupi tunnetust, koordineerib institutsioon või organisatsioon sotsiaalseid praktikaid ja sotsiaalseid gruppe. Institutsioonid ja organisatsioonid saavad koordineerida ühiseid eesmärke ja tegusid, anda või jaotada ressursse ning teisi tingimusi ja piiranguid, valida või määrata juhte jne (*ibid*: 220).

Võitlus ja avalik konflikt ideoloogiate vahel toovad enamasti kaasa konkurentsi. Suuremat võimu omav grupp kontrollib juurdepääsu avalikule diskursusele ning lubab ainult mingite kindlate teadmiste ja arvamuste väljendamist ning laia levitamist, mis omakorda soodustavad ja suurendavad selliste mentaalsete mudelite ja sotsiaalsete representatsioonide teket, mis teenivad suurema võimuga grupi huve (Dijk 2005: 193).

54. Pallase imagole (individualistlik kunstnik *versus* riigi ideoloogia) pandi alus 1919. aastal, Vabadussõja ajal, seoses skandaalse tantsuetendusega Vanemuise teatris. Lühidalt oli skandaali sisu selles, et Siuru kirjanikud August Gailit ja August Alle ning Pallase kunstnikud Konrad Mägi, Ado Vabbe ja Anton Starkopf ründasid keset etendust soome-rootsi esitantsijaid O. Gabrieli ning M. Grippenbergi. Ründamisega seisti rahvuskaaslase Ella Ilbaku eest, kelle tants võeti kohalikus väikekoodanlikus seltskonnas vastu jahedalt, samal ajal kui seesama Tartu seltskond „lõmitas“ välismaalaste ees (skandaalist lähemalt vt Treier 2004: 57–59).

Kumbki koolkond püüdis 1930. aastate Eesti kunstis legitimeerida oma kunstilisi põhimõtteid, Tartu esteetilisi ja Tallinn sotsiaal-kommunikatsioonilisi. Tartu ei olnud tegelikult Tallinnale allutatud, kuid ei pääsenud ka võimule. Domineerimine eeldab aga võimu omamist (Dijk 2005: 193). Võim oli poliitilistel ideoloogidel, kes toetasid Tallinna kooli põhimõtteid või olid ise sellest koolist välja kasvanud (nt Paul Luhtein). Ideoloogidel on eelisjuurdepääs avalikule diskursusele ning ülesanne gruppi juhtida, koordineerida selle tegutsemist ning kindlustada grupi eesmärkide saavutamine ja huvide kaitse (*ibid*: 205).

Tallinna koolkond asus looma „siirdatavaid kultuurilisi kalduvusi“ (Bourdieu 1993: 23), mis järk-järgult muutusid omaseks akadeemilistele kunstiringkondadele. Toimus „vaimu riiklik konstrueerimine“ (Bourdieu 2003: 141–142) – sotsiaalsed agendid konstrueerisid sotsiaalse maailma läbi kognitiivsete struktuuride. Kui arvestada, et riik on võimeline oma territoriaalse võimkonna piires samaseid või sarnaseid kognitiivseid ja väärtustamisstruktuure kehtestama (Bourdieu 2003: 142), siis pandi alus nn „loogilisele konformismile“ (Bourdieu 2003: 142) ehk vaikivale, prerefleksiivsele kokkuleppele, millele tugineb maailma kogemine „terve mõistuse maailmana“.

„Terve mõistuse maailm“ koosneb teatud endastmõistetavustest, mida on mõttekas kasutada, et legitimeeritud kultuuritootjate ringi kuuluda. Praktiline meel ütleb kultuuriväljal tegutsevatele agendile, mida tuleb teha, milliseid põhimõtteid järgida, et „siseneda mängu“ (Bourdieu 1993: 5). Keegi ei soovi siseneda mängu selleks, et kaotada. Mängija võtab omaks konkreetse *habitus*'e poolt heakskiidetud endastmõistetavate dispositsioonide võrgustiku. Van Dijk (2005: 250) nimetab seda nähtust „sobitumiseks“, mis väljendub grupile eriomases teadmises ja hoiakutes, „kallutatud“ sündmus- ja kontekstimudelite konstrueerimises, tähenduste representeerimisel ja väljendamisel mitmesugustes vormides.

Kunstnik, nagu iga teine riigikodanik, omandab hariduse (riiklikus või erakoolis), interaktsioonis osaledes tunnustab mängureegleid ja nende allikateks olevaid autoriteete. Nii saab temast ideoloogiline olevus, kes kannab edasi eksisteerivat ideoloogiat ning graafilise representeerimise kaudu teeb selle iseloomulikud tunnused nähtavaks laiemale publikule.

Janet Wolffi (1994: 50, 52–54) arvates on ideoloogilised vormid kehastunud kultuuri artefaktides nagu kunstiteosed, hooned, tekstid jne. Inimeste ideed ja uskumused on süsteemselt seotud nende eksistentsi tegeliku ja materiaalse olukorraga; ühiskonnas majanduslikult ja poliitiliselt domineerivad sektorid kalduvad üldjuhul domineerima ka ideoloogiliselt. Samas ei saa nn dominantne ideoloogia olla täiesti monoliitne ega üldmaksev, teistsugused ideoloogiad võivad toimida kas jäänukitena või esilekerkivate, opositsiooniliste, alternatiivsete nähtustena (Wolff 1994: 53). Nii oli ka Eesti 1930. aastate ühiskonnas valitseva riikliku ideoloogia kõrval teisi, opositsioonilisi arvamusi, millest suur osa avaldati edumeelses ajakirjas Looming. Sellest annab ülevaate seoses ornamendi-diskussiooniga (lisa 4).

Kui indiviid kõneleb või kirjutab grupi liikmena, hakkab tema liikmelisus mõjutama konteksti sotsiaalsete representatsioonide kaudu, mida grupp jagab, ehk siis grupi

teadmiste, hoiakute ja ideoloogiate konkretiseeritud versiooni kujul (Dijk 2005: 268). Indiviidid kuuluvad aga tavaliselt erinevatesse gruppidesse. Kui igal grupil on oma ideoloogia, jagavad indiviidid järelikult korraga ka mitut ideoloogiat, olenevalt nende liikmelisusest eri gruppides (*ibid*: 107, 112). Üks niisugune inimene oli 1930. aastatel Rudolf Paris, kelle pildid ilmusid ka 1930. aastate ajakirjades (joonis 206).

6.4.1 Rudolf Parise ja ajakirja Varamu juhtum

Rudolf Paris on käesoleva töö raames käsitlust leidnud kunstnike reas tähelepanuväärne autor. Ta ei olnud mitte ainult ajakirjanduse illustraator, vaid nii 1920. kui 1930. aastatel poliitiliselt aktiivne ja kõrgel tasemel ideoloogiatöötaja. Rudolf Parise vaimse tausta mõistmiseks peatugem tema elulool. Paris õppis aastail 1916–1919 Tartus Konrad Mäe ateljees maalimist ning 1919–1922 Pallases maalimist ja graafikat, jätkates maaliõpinguid aastail 1922–1925 peamiselt Weimaris Bauhausis (lõpetas seinamaaliosakonna). Kunstiajaloohariduse omandas ta 1919–1922 ja 1928–1931 Tartu ning Helsingi Ülikoolis. Rudolf Paris oli aastail 1925–1929 Pallase maali- ja analüütilise joonistamise õppejõud ning aastail 1932–1935 Eesti entsüklopeedia üks toimetajaid ja autoreid. Ajakirjas Olion avaldas Paris 1930. aastal mitmeid kirjutisi, mida illustreerisid tema enda vabakäelised tušijoonistused (joonis 206). 1931. aastal avaldas ta Olioni lehekülgedel šarže (joonis 207). Nende tööde põhjal ei saa just öelda, et Rudolf Paris oleks Bauhausi laadist oluliselt mõjutatud. Ometi on tema joonistustes sümpaatset vaba joonekäsitlust ja Pallase koolkonnale iseloomulikku naturivaatlust.

Lisaks loominguilisele tööle pidas Rudolf Paris mitmeid kõrgeid administratiivseid ametikohti. Aastal 1919 kuulus ta Lõuna-Eesti kunstikaitsetoimkonda, aastail 1920–1922 oli Postimehe toimetuse illustratsiooni- ja karikatuuriosakonna juhataja, aastail 1935–1940 Riikliku Propaganda Talituse nõunik ning aastail 1938–1939 riigimeelse ajakirja Varamu kunstiosakonna toimetaja. Need ametikohad annavad Rudolf Parisele enamiku kunstnikega võrreldes teistsuguse positsiooni ühiskonnas. Ta oli võtmepeersoon meedias endas, mitte ainult kunstnik. Toimetajana oli ta tellija rollis ning nõunikuna ideoloogi rollis, kirjutades kõnesid ministritele⁵⁵, milles suunati kunstnikke rahvuskultuuriliste ülesannete täitmisele. Propagandanõunikuna kuulus Paris ka kodukaunistamise hoogtöö juhtimiseks loodud üleriikliku organisatsiooni peakomiteesse⁵⁶. Siin ilmneb huvitav fakt – ainus meie kunstnikest, kes omandas hariduse vasakpoolselt meelestatud koolis, Bauhausis, muutus „vaikiva ajastu“ tingimustes riigiametnikuks. See tähendab samas, et ta jagas indiviidina korraga mitut ideoloogiat. Pallase koolkonnale tüüpiliselt ei väljendunud Parise poolehoid riikliale ideoloogiale mitte pildides, vaid kunstivälistes valikutes – kunstiteoreetilistes tekstides ja kõnedes. Tema ajakirjades avaldatud pildid olid täiesti apoliitilised. Loo-

55. Täpsemalt lk 97.

56. Täpsemalt lk 95.

giliselt järgnes Parise tegevusele riigiametnikuna tema emigreerumine 1941. aastal Saksamaale, mis päästis ta stalinlikest repressioonidest.

Parise tegevus Varamu kunstiosakonna toimetajana pakub huvitavat ainet. Varamu tõuseb Parise isiku ja tegevuse taustal ideoloogilises mõttes oma ajastu võtmeajakirjaks⁵⁷. Toimub ju ideoloogia taastootmine peale koolide ka meedias, kuigi varjatumal, aga sellevõrra hõlmavamal ja mõjuvamal kujul. Meedia eesmärgiks on korrastada tegutsemist, diskursusi, pilte jne sellisel viisil, et ideoloogia tootmine ja taastootmine (sh auditooriumis toimuvad protsessid) oleksid kõige tulemuslikumad. Ideoloogilised huvid „valvavad“ ülesandeid, teateid, intervjuusid, valiku ning otsuste langetamise protseduure jt praktikaid (Dijk 2005: 222).

Varamu⁵⁸ toimetajana oli Rudolf Parisel võimalus osaleda kirjastamispoliitikas ja selle kaudu kultuuripoliitikas laiemalt. Paris oli tulnud Tartust Tallinna, olles välja kasvanud Pallase koolkonnast. Millistest kunstnikest ta kunstiosakonna toimetajana kirjutas ja millistelt tellis kaastööd eeljärgjekorras?

Perioodil 1937–1939 avaldas Paris artikleid Hando Mugasto (Varamu, 1937, nr 1), Voldemar Melliku (Varamu, 1938 nr 2), Aleksander Uuritsa (Varamu, 1938, nr 5), Eduard Wiiralti (Varamu, 1938, nr 3), Adamson-Ericu (Varamu, 1939, nr 4) ja Ado Vabbe (Varamu, 1939, nr 6) kohta, tutvustades niiviisi meie kunstnike loomingut laiemale publikule. Niisiis olid ülekaalus Tartuga seotud kunstnikud ja päris kindlasti olid nad kõik väga head kunstnikud.

Visuaalse analüüsi põhjal jagunevad Varamule kaastööd teinud kunstnikud peaaegu pooleks: hästi lahendatud ajakirja šriftikaane autor pole teada, initsiaale ja vinjette joonistasid põhiliselt Hugo Lepik ja Karin Luts. Vinjette joonistas ka Kristine Mark-Mei. Märkimisväärne on, et tartlase Mei vinjetid on teostatud Tallinna koolkonnale iseloomulikus rahvuslikus laadis. Kas Rudolf Paris tellis Kristine Meilt just sellised vinjetid või tegi selle valiku kunstnik ise, jääb meile täna teadmata. Siiski võime nentida, et Varamu näol ei olnud tegemist propagandaväljaandega kunstilise käsitluslaadi mõttes. Piltide temaatika oli ajakirjas suures osas üldinimlik, mitte päevapoliitiline.

Igal juhul annab Rudolf Parise ja Varamu juhtum tunnistust, et kunstnik võib kanda mitut ideoloogiat. Kui kunstnik asub esindama mingit ideoloogiat riiklikult kõrgel tasemel, võib ta loobuda õpiaastatel omandatud ideaalidest. Kuid teisest küljest vaadatuna vastas Rudolf Parise tegevus nii Pallase kui Bauhausi põhimõtetele. Pallase põhimõtteks oli iga õpilase individuaalne valik ja areng, Bauhausi üheks eesmärgiks kunsti viimine massidesse (nt tööstuskunst). Selles mõttes vastab Parise tegevus nii

57. Ajakirjade erinevast suunitlusest ja toimetajate/väljaandjate rollist selle kujundamisel vt täpsemalt lisa 2, „Eestikeelse ajakirjanduse ajalooline taust“, lk 166–167.

58. Ajakiri Varamu oli asutatud 1937. aastal Tallinnas Riikliku Propaganda Talituse algatusel. Varamu ilmus kuni 1940. aasta augustini, mil selle asemel hakkas ilmuma ajakiri Viisnurk. Positiivne oli see, et Varamu suutis koondada silmapaistvaid loovjõude, seal avaldati luuletusi, romaani- ja näidendikatkeid, novelle, probleemartikleid humanitaar- ja rakendusteaduste ning muusika (koos noodilisadega) alalt, teatri- ja kunstikroonikat, arvustusi, Eesti ja väliskunstnike reprodutsioone.

ühele kui teisele põhimõttele – ta tegi individuaalse otsuse, valides riigitruu suuna, ning sellel suunal tegutsedes aitas viia kunsti massidele lähemale.

7. KOKKUVÕTE

Käesolevas uurimuses vaatlesin eesti ajakirjades avaldatud pilte ning nende arengut kümne aasta jooksul, perioodil 1930–1940. Need olid eesti graafilise disaini ajaloos tähendusrikkad aastad, kuna just siis pandi tugev alus valdkonna edasisele arengule.

Mistahes visuaalkultuuri puutuva ala analüüsimine sotsiaalses ja kultuurilises kontekstis on tänapäeval aktuaalne. Seepärast analüüsisin pilte ajakirjades koos nende sotsiaalse kontekstiga, tuginedes Pierre Bourdieu' poststrukuralistlikule teooriale ning Teun A. van Dijk'i ideoloogiateooriale.

Võtsin aluseks Bourdieu' põhimõtte, mille järgi kunstnik ei ole „vaba“ looja, vaid keerulise ja amorfse sotsiaalse välja osa, kes ei tegutse mitte vaakumis, vaid keerulises institutsionaalses võrgustikus. Teiseks, arvestasin asjaoluga, et ajakirjagraafika on sotsiaalsete representatsioonide avaldumiseväli ning representatsioonil on määravaks just ideoloogiad. Nii on erinevate autorite loodud sarnased lahendused vaadeldavad ideoloogia ja sotsiaalsete praktikate (majandusliku, poliitilise ning kultuurilise) kokupuutepinnana.

Empiirilise uurimuse abil otsisin vastust küsimustele: 1) mil määral kerkis 1930. aastate teisel poolel ajakirjagraafika muude funktsioonide hulgast esile ideoloogiline funktsioon ja milline oli selle võimalik taustamehhanism; 2) millises ulatuses ja miks erinesid kunstnike tööd koolkonniti; 3) kuidas olid autorite koolkonnad seotud eri kunstikoolide poliitilise positsiooniga ja kuidas see positsioon mõjutas omas ajas ajakirjagraafikat; 4) milline oli Eesti ajakirjagraafika võrdluses välisnäidetega samast ajast, mismoodi erinesid või sarnanesid stereotüübid.

Uurisin küsimusi vastavalt sellele, kuidas need kunstnike töödes avalduvad ning kasutasin kvalitatiivseid meetodeid. Materjali süstematiseerimiseks sain inspiratsiooni Jacques Derrida dekonstruktsiooni meetodist. Dekonstrueerides objekti ülesehituslikeks elementideks, sain järgmised komponendid: ornament, kiri, motiiv ja kompositsioon. Nende komponentide esinemist, iseärasusi ja erinevusi analüüsisin kolmel tasandil: piltide (teoste) ruum, koolkondade ja autorite ruum ning sotsiaalne ruum. Üldiste seaduspärasuste väljatoomise eesmärgil rakendasin komparatiivset analüüsi, võrdlesin erinevate eesti kunstnike samaaegseid töid omavahel ning eesti kunstnike töid Soome, Läti, USA ning Lääne-Euroopa kunstnike töödega. Töö autorina positsioneerisin ennast refleksiivse tõlgendaja rolli.

Töö koosneb kolmest osast. Esimene osa taotleb põhiliselt orienteerumist teoorias, teine süstematiseerib empiirilist materjali lähtudes teooriast ja materjalist endast. Kolmas, diskussiooni peatükk, toetub kõigele eelnevale ning otsib vastuseid uurimise käigus kerkinud küsimustele ja probleemidele.

Jõudsin järeldusele, et ornamendikasutus 1930. aastate eesti ajakirjades oli suures osas „eestipäraseid“ motiive austav, sisaldades nii lilltikandi, vöökirja kui ka muid eesti etnograafias esinenud ornamendimote. Ornamendi stilisatsioon oli enamasti art déco'lik, mida iseloomustas püüe esinduslikkusele, nurgelisuse kombineerimine

ümarustega ning peen graafilisus. Saavutati omapärane süntees rahvuslikest motiividest ja *art déco*'likust stilisatsioonist, mis ongi eesti ajakirjade ornamendikujunduse põhiline spetsiifiline karakteristik. Tähelepanuväärne on, et ornament esines tihti riiklikes ajakirjades, nagu Varamu, Sõdur ja Muusikaleht, aga ka Taluperenaise kaanekujunduses.

Kirjakujundus 1930. aastate ajakirjades lähtus suures osas traditsioonilistest ajaloolistest kirjadest, kuid esines ka modernistlikke kirjatüüpe. Enim kasutatud kirjatüübid olid klassikalised antiikva, grotesk, kursiiv-antiikva ning untsiaalist, ruunikirjast ja vene glagoolitsast välja arendatud nn „eestipärane“ kiri. Uutest, modernistlikest kirjatüüpidest olid kasutusel seriifideta dekoratiivsed plokk-kirja tüübid, nagu Bauhaus, Futura, Kabel ja Bifur.

Kunstnike armastatud motiivid grupeerusid järgnevalt: loodusmotiivid, arhitektuuri-motiivid, figuur ja portree, riiklik sümbolika, toode ja pakend ning liiklusvahend. Iseloomulik oli, et loodusmotiividena kujutati peaaegu eranditult kodumaa loodust, puudusid pildid kaugetest eksootilistest maadest. Inimesed olid kujutatud enamasti traditsioonilistes tegevustes ning levinud motiiviks oli toodete reklaamimine naisfiguuri abil. Reklaamkuulutustel domineeris natuuriruu, detailne joonistuslaad, mille abil tihti kujutati toodete pakendeid või tootmishooneid. Liiklusvahendite kujutised esinesid reklaamkuulutustel, eriti juhtudel, kus oli vaja reklaamida reise.

Teoste ülesehitus e kompositsioon oli 1930. aastate ajakirjade kujunduses enamasti traditsiooniline, tihti jälgisid kunstnikud välismaiseid eeskujusid. Leidus ka innovaatilisi katsetusi pildipinna ülesehituse traditsioonilisi või üldlevinud skeeme lõhkuda. Värskeid lahendusi tõi fotograafia kasutamine ajakirjades. Reklaamgraafika kompositsioonis olid levinud püramidaalsed, S- ja siksak-mudelid.

Ülesehituselementide analüüsi tulemusena jõudsin järeldusele, et tööd erinevad koolkonniti. Võin väita, et 1930. aastail eksisteeris ajakirjagraafikas kaks koolkonda – Tallinna ja Tartu koolkond, mis erinesid nii motiivide, kirjatüüpide kui ka kompositsioonskeemide poolest. Kolmanda eristuva rühma moodustasid autodidaktidest kunstnikud.

Tallinna koolkonnale oli iseloomulik stiliseeritud etnograafilise ornamendi laialdane kasutus ning traditsiooniline kiri: „eesti stiil“, antiikva, kursiiv-antiikva, grotesk, Berthold, Deberny & Peignot, dekoratiivsemat tüüpi kirjades Neuland või Eckmannschrift. Tüüpiline on joonistatud motiiv: arhitektuur, figuur ja portree või riiklik sümbolika. Motiividel avaldus tugev paigaseotus ning sageli ka ideoloogiline sisu. Kompositsioon oli traditsiooniline: sümmeetriline, tsentraalne või kuldlõikeline.

Tartu koolkonda iseloomustasid tugeva kunstnikukäekirjaga eripärased tööd, milles kasutati innovaatilisi kirjatüüpe (mitmed antiikvast ja groteskist tuletatud uued šriftid – Bauhaus, Futura, Kabel, Acier, Behrensschrift, Bifur jt). Piltidel domineerisid üldnimlikud teemad: kodumaa loodus, figuur ja portree. Ornament enamasti puudus. Domineerisid modernistlikud ja innovaatilised kompositsioonskeemid, tihti kasutati loodus- või olustikufotot, mida paigutati „trepp-diagonaalis“ üle paarislehekülje, ni-

hutati lehe suhtes viltu, paigutati üksteise peale, sisse jne. Mõnikord koostati fotodest terved tiitlikirjad.

Autodidaktide töid leidis kõige enam reklaamgraafika vallas, aga ka ajaviiteajakirjanduse kaantel. Selle rühma töödes ornamenti peaaegu ei esine, kirjatüüpidenäidena olid kasutusel peamiselt antiikva ja kursiiv-antiikva, kompositsiooniskeemid on sarnased välisajakirjades leiduvatega (nt püramidaalsed, S- ja siksak-mudelid). Motiividena eelistati arhitektuuri, figuuri ja portreed, toodet, pakendit või liiklusvahendit. Eelistatud oli illustratiivne kujutamislaid.

Paljudele kunstnikele oli meelepärane *art déco*, mis sotsiaalsel tasandil väljendas inimeste püüdlusi elukvaliteedi parandamise suunas, visuaalselt aga oli stiliseeriv ning dekoratiivne. Sama püüdlus oli neil aastail omane kogu Euroopa kultuurile.

Jõudsin järeldusele, et ajakirjades ilmunud kunstnike pildid representeerivad olulisi aspekte kaasaegsete inimeste elumaailmast. Valitud tööde abil näitasin, kuidas ajakirjade piltidel leidsid kajastamist kaks sotsiaalse elu ilmingut: elulaadilised pürgimused ja eesmärgistatud lokaalsus. Esimese teemadegrupi kandjaks oli parempoolne, elitaarne maailmavaade ning sobivaks rakendatavaks „stiiliks“ *art déco*; teise teemadegrupi „toitjaks“ oli nn üleriikliku rahvustervikluse ideoloogia elluviimine ning rakenduseks „eesti stiil“ ornamendis, pildis ja kirjas.

Kolmandas, diskussiooni peatükis arutlesin ajakirjades avaldatud piltide tagapõhja üle, selle üle, kuidas mõjutas ajakirjagraafika ilmet funktsionaalsus ja tõin välja stereotüüpide konstrueerimise nähtamatud hoovad. Uurimuse tulemused lubavad arvata, et ajakirjagraafika ilmet mõjutasid 1930. aastail eelkõige kaks funktsiooni: reklaamifunktsioon ja ideoloogiline funktsioon. Ajakirja pilt oli loodud selleks, et teha ajakirja visuaalselt kaunimaks ja seega ka ostjale ahvatlevamaks. Samas viidi piltide kaudu ka ellu riiklikku rahvustervikluse ideoloogiat, mille abil taheti kasvata da korralikku ja riigitruud kodanikku. Need kaks funktsiooni võisid esineda koos, st pilte võib vaadelda kui multitähenduslikke representatsioone, kus korraga võib olla tähendus ja funktsioon paljudel elementidel.

Stereotüüpsed lahendused esinesid juba eelpool nimetatud kahes suures valdkonnas: 1. „elulaadilised pürgimused“ ja 2. „eesmärgistatud lokaalsus“. Esimene valdkond hõlmas kolme liiki teemasid: 1) tarbimine ja selle reklaamimine; 2) progress, tehnoloogia propageerimine, „futurism“ ja 3) vaheldusrikas elustiil, elitaarne eristumine. Iga teema kujutamiseks oli omakorda kahte liiki stereotüüpseid motiive, näiteks rahulolev tarbija elulaadilises tegevuses või emantsipeerunud naine aktiivses meeste omases tegevuses. Valdkond „elulaadilised pürgimused“ leidis kujutamist rohkem Tallinna koolkonna ja autodidaktidest kunstnike töödes, harva seadsid need teemad enesele ülesandeks pallaslased. Tartu kunstnikud pöörasid vähe tähelepanu tarbimisele ja progressile, kuid tegelesid siiski elitaarse eristumisega, kujutades näiteks seltskonnadaame populaarsetes kohvikutes.

Valdkond „eesmärgistatud lokaalsus“ hõlmas kahte liiki teemasid: 1) paigaseotuse väärtustamine ja 2) ornament ideoloogilises funktsioonis. Kummagi teema kujuta-

miseks kasutati jällegi kahte liiki stereotüüpseid motive, näiteks rahvuse esindaja traditsioonilises tegevuses või tammelehemotiiv, riiklik sümbolika. See valdkond, eriti valdkonna teine teema – ornament ideoloogilises funktsioonis – esines ülekaalukalt Tallinna kunstnike töodes. Paigaseotuse väärtustamine oli ühtemoodi oluline kõigile kunstnikele.

Eesti 1930. aastate ajakirjades esinevad stereotüüpsed motiivid, mis representeerisid inimeste elulaadilisi pürgimusi ja eesmärgistatud lokaalsust, olid küllaltki sarnased välismaailmas ilmunud ajakirjade piltidele. Iga selgelt eristuva stereotüüpse motiivi kohta leidsin sarnaseid näiteid välisajakirjadest. Seejuures kehtib seaduspärasus, et seda enam on piltides ühist, mida lähemal nad paiknevad üksteisele kultuurilises mõttes, ja seda vähem on neil ühist, mida kaugemal nad üksteisest on. Nii on Eesti ajakirjagraafika kõige lähedasem naabermaade Läti ja Soome ajakirjagraafikale. Nende maadega oli meil sarnane ajalooline ja poliitiline taust, mis annab aluse sarnasele representatsioonile ajakirjagraafikas. Vähem on ühisteemasid näiteks Ameerika Ühendriikides ilmunud ajakirjade piltidega, sarnasus seostub siin põhiliselt progressi- või glamuuriemadega.

Võimalusteruumile Eestis 1930. aastatel seadis teatavad piirid totalitaarsete režiimide tekkimine ja kinnitumine paljudes teistes riikides ning 1934. aasta riigipööre. Mida tugevamini Konstantin Pätsi valitsus oma võimu kinnitas, seda selgemalt tulid esile kultuuri poliitilise unifitseerimise taotlused. Rahva varast ajalugu ning kunsti käsitleti idealiseeritult, romantilise paatosega, mida näeme mäiteks muistset vabadusvõitlust käsitlevatel teemadel. Valitsuse positiivsuse ja rahvustervikluse programmi toetavaks printsipiks sobis kõige paremini tuginemine naturitruule meetodile, aga ka etnograafilise ornamendi jm rahvusliku sümbolika rakendamine uusloomingus. Ajakirjagraafikas kujunes välja nn „eesti stiil“, mis hõlmas „eestipärase“ kirja kasutamist koos rahvariietes figuuri, etnograafilise ornamendimotiivi, riikliku sümbolika või pidulikkust rõhutava tammelehemotiiviga.

Eesti 1930. aastate kahes kõrgemas kunstikoolis omandati ja taastoodeti kahte erinevat ideoloogiat. RKTKis taastoodeti Peterburis asuva Stieglitzi kunsttööstuskooli hariduslikke põhimõtteid, õpetati kuulekaid käsitöölisi, osavaid dekoreerijaid, mitte niivõrd analüütikuid. Ornamendi- ja stilisatsiooniõpetus oli üks osa Riigi Kunsttööstuskooli õppekavast. Pallases ornamendi ei õpetatud. Pallase eeskujuks olid Pariisis loodud vabaakadeemiad. Vaadetes vastanduti ametlikule riigivõimule, ideaaliks oli isiksus, kes teeb iseseisvalt otsuseid. Pealiiniks oli nn esteetilise autonoomia printsiip.

Kahte kooli võib vaadata kui paralleelselt kunstiväljal tegutsevat kahte *habitus*'t. Kunstnikud orienteerusid teadlikult või teadmatult vastavalt oma võimalusteruumi

seisule (sõltuvalt oma rohke-~~mal~~ või vähemal määral marginaalsest positsioonist, oma sotsiaalsest päritolust tingitud dispositsioonidest, suhetest jne) ühele või teisele pakutud võimalusele. Koolist saadud väärtushinnangutele ja kogemustele lisandus tavakogemus ja nii kujuneski terve rida erinevaid valikutetervikuid, mis väljendusid ajakirjagraafikas. Mõnikord võis kunstnik kanda ka mitut ideoloogiat, sellise olukorra näiteks on Pallases ja Bauhausis õppinud Rudolf Paris, kes oli riikliku ajakirja Varamu peatoimetaja. Tema sõnavõttud ja kõned esindasid riiklikku ideoloogiat, illustratsioonid ajakirjades aga olid poliitikast puutumata.

Bourdieu vaatleb kultuuritootmisvälja kui võitlusvälja. Selliselt olukorda analüüsi-des võime öelda, et võitlusväljal võitis Tallinna koolkond, sest nende ideoloogia sobis paremini kokku pro-totalitaarse režiimiga ja selle ideoloogiaga. Eesti poliitilise ja ärilise eliidi maitse ning teadlik valik näitas tookord „rohelist tuld“ dekoratiivsele „eesti stiilile“. Riigi Kunsttööstuskool oli riiklik õppeasutus, mistõttu oli lihtsam saavutada õppemetoodikale legitiimne staatus. Riigi Kunsttööstuskoolis kultiveeritav „eesti stiil“ saavutas nõnda kaanoni tähenduse. Kaanoni järgimine oli mõttekas, st kindlustas kunstnikule töö ja leiva mitmete aastakümnete jooksul. Koolkonna ideoloogideks olid pikka aega pedagoogidena töötanud Günther Reindorff ja Paul Luhtein, kellest esimese haridus pärines Peterburist Stieglitzi kunsttööstuskoolist, teisel RKTKist ja Leipzigi Graafika ja Raamatukunsti Akadeemiast.

Parimad modernismi vaimus lahendused pärinevad Tartu kunstnikelt, nagu näiteks Hando Mugastolt ja Jaan Vahtralt. Tõdeda tuleb, et modernistlikus laadis kujundusgraafilised tööd jäid 1930. aastail siiski väheste intellektuaalide eelistuseks.

Nõukogude perioodil oli aktsepteeritud „sisult sotsialistlik ja vormilt rahvuslik kunst“ ning „eesti stiil“ võis puhtdekoratiivses vormis⁵⁹ edasi kesta (mõnikord küll täiendatuna nõukogude sümboolikaga); noores rahvusriigis, 1990. aastate algul oli uuesti vaja rahvuslikku laadi, et eristuda muust maailmast ning rõhutada omapära. „Eesti stiil“ võeti taas kasutusele. Ning olgem ausad, rahva enamuse ideoloogia ei olnud neil otsustavatel hetkedel põhimõttelises vastuolus eliitide enamiku huvidega. Nii kinnistus eestipärane laad graafilises disainis ligemale kaheksakümneks aastaks, olles eriliselt vitaalne konkreetse võimalusteruumi tingimustes.

1930. aastatel eesti ajakirjades ilmunud kunstnike tööde põhjal on jälgitav riikliku rahvusliku propaganda teadlik suunamine kunsti kaudu inimeste teadvusse. Kaanepilt ei kandnud „kunst kunsti pärast“ mentaliteeti. Talle olid seatud kõrged eesmärgid tööka ja riigitruu kodaniku kujundamisest, mis pidi kokkuvõttes parandama kogu ühiskonna elamiskultuuri ja elukvaliteeti. Kunstniku individuaalne panus oli tihti alutatud funktsioonile, mille ideoloogiliseks aluseks oli rahvusühtlus ning usk paremasse homsesse. Eesti oli 1930. aastail avatud välismaailmale. Põhiline infovahetus

59. Nõukogude ajal võis esineda kaheksugust rahvuslikkust: a) riigivõimu suhtes „ohutu“ e kaunistuslik-dekoratiivne rahvuslikkus, mis oli lubatud; b) identiteedipõhine, rahvuste kokkusulamist mitteastav e „ohtlik“ rahvuslikkus, mis oli keelatud.

toimus Lääne-Euroopa nn metropolide kaudu. Kuid selle info põhjal sünteesiti ikkagi oma kultuurikontekstile vastav kunst.

Ajakirjad aitasid inimestel orienteeruda erinevate välismõjude rägastikus ning kujundada sellega oma isiklikku suhet. Uurijatele annavad ajakirjad hea ülevaate inimeste argielus toimuvast. Ajakirjagraafika on selles mõttes väga rahvalik kunst, et ta lähendab laiu inimhulki kunstile ning esteetilisele mõtlemisele enam kui ükski teine kunstiilik.

Ajakirjagraafika ajalugu Eestis ei ole varem sugugi uuritud. Minu töö fookus oli stereotüübistik ja ideoloogia, mille esilekerkimist ajakirjagraafikas tahtsin analüüsida. Lähtusin sellest, et iga teos on loodud ajalooliselt ja kultuuriliselt määratletud võimalusteruumis, mis paneb kunstniku valikutele peale oma piirangud.

Püüdsin näidata, et ka pealtnäha väike ja perifeerne lõik eesti kunstist, ajakirjagraafika, toimib representatsioonide väljana, millel luuakse visuaalseid identiteete ja tähendusi, sh neid, mis toetavad ühiskonnas domineerivat ideoloogiat. Valdkond on kaardistatud ning püütud leida vastused küsimusele, miks üks või teine kunstnik või koolkond ühe või teise valiku tegi. Vähemalt sedavõrd, kuivõrd seda on võimalik konteksti arvestades välja lugeda ajakirjades avaldatud töödest. Tulevastele uurijatele jääb ülesandeks tuua avalikkuse ette 1930. aastate moejoonised ning karikatuurid, samuti analüüsida fotot ajakirjades, mis on väga huvitav ja intrigeeriv valdkond. Teiseks tuleks analüüsida järgmise – poliitiliselt ülikeeruka aastakümne ajakirjagraafikat, ning lõpuks tuua uuring välja tänapäeva. Niimoodi saaksime ammendavama pildi sellest, mis on eri aegadel toimunud sedavõrd põneval alal nagu meedia ja kunsti piirimail asuv ajakirjagraafika.

ALLIKAD JA KIRJANDUS

Arhiivimaterjalid

ERA f 1093 n 1 s 66. nimede Eestistamise Liit. 1938. Aasta tegevuse kava.

ERA f 1093 n 1 s 104. Siseministri abi H. Kukke kõne *Kujutavate kunstide arendamisvõimalusi rahvuskultuurilisest lähtekohast*. (Raadios 7.03.1935). 1935.

ERA f 1093 n 1 s 300. Kirjavahetus Eesti rahvakunsti levitamise kohta. 1939. (24.05.1938–18.03.1939).

ERA f 1093 n 2 s 17. Kodukaunistamise aktsiooni materjalid ja paljundused. 1937. (08.04.1936–12.03.1937).

ERA f 1093 n 2 s 171 50–106. Päts, K. Kõne kodukaunistamise hoogtööks moodustatud keskkorralduse nõupidamiskoosolekul 24. aprillil 1936. Kodukaunistamise aktsiooni materjalid ja paljundused. (08.04.1936–12.03.1937).

ERA f 1108 n 6 s 842. Riigi Kunsttööstuskooli 1937/1938 õppeaasta tunnikavad, õppejõudude nimekirjad, kirjavahetus õppetöö korraldamise kohta. 1937.

ERA f 1108 n 6 s 843. Riigi Kunsttööstuskooli ja Riigi Kunsttööstuskooli juures asuva Trükitööstuskooli 1938/1939 õppeaasta tunnikavad, õppejõudude nimekirjad ja kirjavahetus. 1939.

ERA f 1812 n 1 s 48. Riigi Kunsttööstuskooli õppejõudude, õpilaste ja personali nimekirjad, inventarinimekirjad, väljaantud tõendid ja kirjavahetus organisatsioonilistes küsimustes. 1919.

ERA f 1812 n 1 s 112. Riigi Kunsttööstuskooli kantselei – õpilaste nimekirjad. 1923–1927.

ERA f 1812 n 1 s 128. Riigi Kunsttööstuskooli lõpetajatele väljaantud tunnistuste ära kirjad. 1924–1927.

ERA f 1812 n 1 s 172. Riigi Kunsttööstuskooli õpilaste nimekirjad. 1927–1928.

ERA f 1812 n 1 s 212. Riigi Kunsttööstuskooli lõpetajate lõputunnistuste ära kirjad. 1929. (1928/1929. õ.-a.).

ERA f 1812 n 1 s 229. Riigi Kunsttööstuskooli lõpetajate lõputunnistuste ära kirjad. 1930. (1929/1930. õ.-a.).

ERA f 1812 n 1 s 246. Riigi Kunsttööstuskooli õpilaste nimestik 1931/1932 õppeaastal. 1931–1932.

ERA f 1812 n 1 s 249. Riigi Kunsttööstuskooli lõpetajate lõputunnistuste ära kirjad. 1931. (1930/1931. õ.-a.).

ERA f 1812 n 1 s 269. Riigi Kunsttööstuskooli lõpetajate lõputunnistuste ära kirjad. 1932. (1931/1932. õ.-a.).

ERA f 1812 n 1 s 377. Riigi Kunsttööstuskooli ja Trükitööstuskooli lõputunnistuste ära kirjad 1939/1940. õ.-a. 1940.

RAUNAM, O. 1980–1990a. *Allikmaterjale. Eesti tarbegräafikud*. – EKM arhiiv f 30 n 1 s 4.

RAUNAM, O. 1980–1990b. *Eesti tarbegräafika VI. Eesti tarbegräafikud*. – EKM arhiiv f 30 n 1 s 2.

Käsikirjad ja suulised allikad

- ANDERSON, M. 2005. Vestlus autoriga. 03.05. Tallinn. (Üleskirjutus autori valduses).
- GENSS, J. 1948. *Eesti Kunsti materjale. III osa. Kunstnike leksikon*. Tallinn: Rahvusraamatukogu.
- LUHTEIN, P. 2001. Vestlus autoriga. 23. 04. Tallinn. (Üleskirjutus autori valduses).
- REIDNA, R. 1999. Vestlus autoriga. 28.05. Tallinn. (Helisalvestis autori valduses).
- SAKK, I. 2004b. Usinuse triumf. Tallinn. Avaldamata käsikiri.
- SAKK, I. 2007. Vestlus autoriga. 11. 01. Tallinn. (Üleskirjutus autori valduses).
- TALVIK, M. 1998. *Günther Reindorff kujundusgraafikuna*. Magistritöö. Tallinn: Rahvusraamatukogu, TLÜ raamatukogu.
- TREIER, H. 2006. Elektronkiri autorile. Tallinn. (Väljatrükk autori valduses).

Kirjandus

- ABEL, T. 1995. „Pallase” koolkonnast 1930. aastate kunstiprotsesside foonil (Sissejuhatus koolkonna loomingu käsitlusele). – *Kunstiteaduslikke uurimusi*. 8. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 143–166.
- ABILINE, S. 2000. Eesti stiili otsingud mööblikunsti 1900–1940. – *Eesti Kunstiakadeemia toimetised/Proceedings*, 7. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus.
- ADAMSON-ERIC. 1932. Hispaania kiri eestilikkusest. – *Looming*, 5, 595–599.
- ADAMSON-ERIC. 1939. Prantsuse kunsti külaskäigu ootel. – *Rahvaleht*, 18.03, 3.
- AHAS, E. 1935. Tänapäevase kaanepildi autorist. – *Taluperenaine*, 11, 291.
- AHAS, E. 1938. Tänapäevase kaanepildi autorist. – *Taluperenaine*, 4, 88.
- A. J. 1939. Rahvakunsti väärtus ja selle kasutamine tänapäeval. – *Tõusev Noorus*, 6, 177–178.
- ALTHUSSER, L. 2001 (1971). *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. B. Brewster (trans.). New York and London: Monthly Review Press.
- ALTHUSSER, L. 2003. *The Humanist Controversy and Other Writings (1966–67)*. F. Matheron (ed.). London, New York: Verso.
- AMBUR, P. 1940. Eesti raamatu kaaneilustustest. – *Varamu*, 2, 160–170.
- ANNUS, E. & LOOGVÄLI, T. (toim.). 2002a. *Eestikeelne ajakirjandus 1766–1940. I. A-N. Eesti retrospektiivne rahvusbibliograafia. IV osa*. Tallinn: Eesti Akadeemiline Raamatukogu.
- ANNUS, E. & LOOGVÄLI, T. (toim.). 2002b. *Eestikeelne ajakirjandus 1766–1940. II. O-Ü. Eesti retrospektiivne rahvusbibliograafia. IV osa*. Tallinn: Eesti Akadeemiline Raamatukogu.
- ARU, K. 2002. Eesti ajakirjandus aastatel 1766–1940. – E. Annus; T. Loogväli (toim.). *Eestikeelne ajakirjandus 1766–1940. I. A-N*. Tallinn: Eesti Akadeemiline Raamatukogu.
- ARWAS, V. 1980. *Art deco*. New York: Abrams.
- AVISTU, A. 2000. Ajaleheturunduse algusaegadelt. – Lauk, E. (koost.). *Peatükke Eesti ajakirjanduse ajaloost 1900–1940*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 57–66.

- AYER. 1926. (N. W. Ayer and Son). *The American Scene. An Exhibition of Art in Advertising*. Philadelphia.
- BACHMANN, T. 1994. *Reklaamipsühholoogia*. Tallinn: Kontuur Disain.
- BARTHES, R. 1967 (1964). *Elements of Semiology (Éléments de Sémiologie)*. A. Lavers & C. Smith (trans.). Rptd. New York: Hill and Wang.
- BAUER, M. W. & GASKELL, G. 1999. Towards a Paradigm for Research on Social Representations. – *Journal for the Theory of Social Behavior*, 29(2), 163–185.
- BEDOYERE, C. de la. 2005. *Art Deco*. London: Flame Tree Publishing.
- BELTING, H. 2003. *Art History after Modernism*. C. Saltzweid & M. Cohen (trans.). Chicago & London: The University of Chicago Press.
- BERNHARD, T. 1988. *Maitres anciens (Alte Meister Komödie)*. Paris: Gallimard.
- BLANKIN-SALMIN, P. & SALMIN, A. 1998. *Mood läbi aegade: Rõivastuskunsti areng alates Vana-Egiptuse ajast kuni XX sajandi alguseni. Lühitulevaade*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- BOURDIEU, P. 1993. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Edited and introduced by Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.
- BOURDIEU, P. 2003. *Praktilised põhjused. Teoteooriast*. L. Tomasberg (tõlk.). Tallinn: Tänapäev.
- BRANCIS, M. 1994. Jügendstila ornamentika Latvijas žurnālos 19. gs. beigās un 20. gs. sākuma. – *Ornaments Latvijā: Materiāli mākslas vēsturei*. Rīga: Zinātne.
- CALLEWAERT, S. 2000. Pierre Bourdieu. – *Classical and Modern Social Theory*, H. Andersen & L. B. Kaspersen (eds.). N/A Blackwell Publishers, 309–320.
- CAMPBELL, C. 2004. I Shop therefore I Know that I Am: The Metaphysical Basis of Modern Consumerism. – K. Ekstrom & H. Brembeck (eds.) *Elusive Consumption: Tracking New Research Perspectives*, 27–44. Oxford: Berg.
- CAMPBELL, C. 2005. The Craft Consumer: Culture, Craft and Consumption in a Postmodern Society. – *Journal of Consumer Culture*, Vol 5(1), 23–42. Sage Publications: London, Thousand Oaks; CA and New Delhi. www.sagepublications.com. 15.05.2006.
- COBLEY, P. (ed.). 1996. *The Communication Theory Reader*. London & NY: Routledge.
- DERRIDA, J. 1978 (1967). *Writing and Difference*. A. Bass (trans.). Chicago: University of Chicago Press.
- DERRIDA, J. 1982 (1972). *Margins of Philosophy*. A. Bass (trans.). Chicago: University of Chicago Press.
- CHEETHAM, M. A. 1991. *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- DIAZ-KOMMONEN, L. 2002. *Art, Fact, and Artifact Production. Design Research and Multidisciplinary Collaboration*. Publication Series of the University of Art and Design Helsinki A37. Jyväskylä: Gummerus Printing.
- DIJK, T. A. van. 1998. *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London, Thousand Oaks: Sage Publications.
- DIJK, T. A. van. 2005. *Ideoloogia: Multidistsiplinaarne käsitus*. M. Karise (tõlk.). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

- EESTI Kunstimuuseumi 2002. a. näituste plaan. – <http://www.ekm.ee/plaan2002.htm>, 17. detsember, 2002.
- EESTIPÄRANE mööbel. 1937. – *Kaunis Kodu*, 1, 21.
- EKABL [Eesti Kunsti ja Arhitektuuri Biograafiline Leksikon]. 1996. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- ETIKETID eestipärasteks. Nõupidamine riiklikus propagandatalituses. 1936. – *Oma Maa*, 20, (19.02.), 3.
- FAIRCLOUGH, N. 1995. *Media Discourse*. London: Hodder Education.
- FINDELI, A. 1998. Will Design Ever Become a Science? Epistemological and Methodological Issues in Design Research, Followed by a Proposition. – P. Strandman (ed.). *No Guru, No Method: Conference Proceedings*. Helsinki: University of Art and Design/UIAH, Helsinki.
- GABRIEL, Y. & LANG, T. 1995. *The Unmanageable Consumer: Contemporary Consumption and its Fragmentations*. London: Sage.
- GALLE, P. 1999. Design as Intentional Action: A Conceptual Analysis. – *Design Studies*, Vol. 20, No. 1 (January), 57–82.
- GAUR, A. 1996. Book. Decoration and Illustration. – J. Turner (ed.). *The Dictionary of Art*. Vol. 4. London.
- GOMBRICH, E. H. 1999. *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London: Phaidon Press Ltd.
- GOODMAN, N. 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- GROSA, S. (ed.) 1999. *Art Nouveau. Time and Space. The Baltic Sea Countries at the Turn of the 20th Century*. Riga.
- GULLICK, M. 1996. Script. Historical Survey. – J. Turner (ed.). *The Dictionary of Art*. Vol. 28. New York: Grove, London: Macmillan Publ.
- GUSSAROVA, A. 1984. *Mir Iskusstva*. Tallinn: Kunst.
- HAIN, J. 1984. Eduard Viiralt rakendusgraafikuna. – *Kunst: Kujutava ja tarbekunsti almanahh*, 65(3), 60–65.
- HAIN, J. 1987. Veel „Uue Kunsti Raamatust“ ja Deo van Doesburgist. – *Kunst: Kujutava ja tarbekunsti almanahh*, 69(1), 51.
- HAIN, J. 1992. Mees, kes tahtis tulla Tartu. – *Looming*, 1, 139–141.
- HAIN, J. 1993. Edmond Arnold Blumenfeldt, 1903–1946. – *Sirp*, 24. det.
- HALJASPÕLD, H. (koost.) 1939. *Kunstnik-tarbegraafik Guido Mamberg. 25-aastase kunstilise tegevuse juubel*. Tallinn: Eesti Kirjast.-Ühis.
- HALL, S. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications/Open University.
- HALLAS, K. 1995. Eestlane ja suurlinn. – *Kunstiteaduslikke uurimusi*, 8. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 90–121.
- HAMBURG, P. (P. Ambur). 1933. Looming 1923–1933 arvudes. – *Looming*, 4, 482–484.
- HANSEN, A. 1965. *Ornamendi kujundamise alustest*. Tallinn: Kunst.
- HANSEN, A., COTTLE, S., NEGRINE, R. & NEWBOLD, C. 1998. *Mass Communication Research Methods*. New York: Palgrave.

- HARRIS, J. 2001. *The New Art History: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge.
- HARRO, H. 1994. Ajalehtede tiraažide analüüsi võimalusi. – *Eesti ajakirjanduse ajaloost*, IX, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 73–84.
- HELLER, S. & FILI, L. 2004. *Euro Deco: Graphic Design between the Wars*. San Francisco: Chronicle Books.
- HENNSTE, T. 1994. Hüpped modernismi poole: Eesti kirjandus Euroopa modernismi taustal. 9. loeng. – *Vikerkaar*, 7, 75–81.
- HIEBERT, R. E. & GIBBONS, S. J. 2000. *Exploring Mass Media for a Changing World*. London: L. Erlbaum Ass. Publishers.
- HOLLINGWORTH, H. L. 1920. *Advertising and Selling, Principles of Appeal and Response*. New York: D. Appleton.
- HOLLIS, R. 2007 (2001). *Graafiline disain: Ülevaatlük ajalugu*. K. Kivimaa (tõlk.), E. Näripea & I. Sakk (toim.). Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- HORSHAM, M. 1997. *'20s and '30s Style*. London: Quantum Books.
- HOVI, P. 1990. *Mainoskuva Suomessa: kehitys ja vaikutteet 1890-luvulta 1930-luvun alkuun*. Helsinki: Taideteollinen Korkeakoulu.
- HOVI-WASASTJERNA, P. 1994. *Trade mark: Tavaramerkki*. Helsinki: TaiK-Offset.
- HOVI-WASASTJERNA, P. 1995. *Etiketti, Graafista suunnittelua 1920–30-luvuilla*. Helsinki: TaiK-Offset.
- HOWARD, J. 2004. From the Stieglitz Forward: The Snaking Progress of Latvian Applied Art ca. 1900–1914. – *Centropa: A Journal of European Architecture and Related Arts*, vol. 4, No 3, 267–280.
- IDA-EUROOPA kunstiajakirjad ümarlauas. 2003. – *Kunst.ee. Eesti kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri*, 4, 6.
- IVINS, W. M. 1969. *Prints and Visual Communication*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- JAAKSON, A. 1937. Loogem endale kaunis kodu. – *Kaunis Kodu*, 4, 1.
- JACKSON, D. 1981. *The Story of Writing*. New York: Taplinger.
- JANSEN, E. 2004. *Vaateid eesti rahvusluse sünniaegadesse*. Tartu: Ilmamaa.
- JANSON, H. W. 1977. *A History of Art, A Survey of the Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*. London.
- JOHNSON, R. 1993. Editor's Introduction. Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture. – *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Edited and introduced by Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.
- JOHNSTON, E. 1906. *Writing and Illuminating, and Lettering*. London.
- J. S. (J. Semper). 1933. Loomingu kümme aastat. – *Looming*, 4, 477–479.
- JUSKE, A. 2008. Karin Luts – Eesti esimene feministlik kunstnik. – *Eesti Päevaleht*, 12. juuli.
- JUSSIM, E. 1974. *Visual Communication and the Graphic Art: Photographic Technologies in the Nineteenth Century*. NY: R.R. Bowker.
- KAITSEVÄE juhtkond eestistab nimed. 1936. – *Oma Maa*, 11, (29.01), 2.
- KALM, M. 1994. *Arhitekt Alar Kotli*. Tallinn: Kunst.

- KALM, M. 2001. *Eesti 20. sajandi arhitektuur = Estonian 20th century architecture*. Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus.
- KANGILASKI, J. 1995. Postmodernismi mõistest kunstiajaloo. – *Kunstiteaduslikke uurimusi*, 8. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 265–281.
- KANGILASKI, J. 2001. Norra rahvusromantilisest kunstist. – *Kunstist, Eestist ja eesti kunstist*. Tartu: Ilmamaa.
- KANGRO-POOL, R. 1938. Ketseri mõtteid vabast rahvast. – *Tänapäev*, 2, 56–57.
- KAPR, A. 1955. *Deutsche Schriftkunst. Ein Fachbuch für Schriftschaffende*. Dresden: Kunst.
- KARJAHÄRM, T. & SIRK, V. 2001. *Vaim ja võim. Eesti haritlaskond 1917–1940*. Tallinn: Argo.
- KARLING, S. 1939. Tänapäeva kunstivoolud ja rahvuslik omapära eesti kunstis. – *Looming*, 9, 999–1004.
- KASK, O. 1937. Kodukaunistamise töö on aastaid kestev. – *Kaunis Kodu*, 3, 1.
- KIRJANDUSLIKUD ja teaduslikud auhinnad 1938. a. teoste eest. 1939. – *Varamu*, 5, 568.
- KIRME, K. 1973. *Eesti nahkehistöö*. Tallinn.
- KIRME, K. 1975. Tallinna Kunsttööstuskool. – *Kunst: Kujutava ja tarbekunsti almanahh*, 47 (1), 14–17.
- KIRME, K. 1986. *Eesti sõled*. Tallinn: Kunst.
- KIRME, K. 1994. Tallinna Kunsttööstuskool kui kunstihariduse andja. – *Kultuurileht*, 11. nov.
- KIRME, K. 2007. *Muusad ei vaikinud. Kunst Eestis sõja-aastail 1941–1944*. Tallinn: Kunst.
- KIVIMAA, K. 2009. Rahvuslik ja modernne naiselikkus eesti kunstis 1850–2000. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- KIWI, A. 1920. Eesti graafika kodule ja koolile. Tallinn: A. Kümmeli trükikoda.
- KODRES, K. 1996. Kasutatavad kunstid. Kunst – tarbekunst – disain. – *Muutumisi kunstis ja selle mõistmises. TKÜ ja Eesti-AICA 1994–1995 sügiskonverentside materjalid*. Tallinna Kunstiülikooli toimetised, 24–30.
- KODRES, K. 2001. *Ilus maja, kaunis ruum. Kujundusstiile Vana-Egiptusest tänapäevani*. Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus.
- KOMISSAROV, E. 1992. Vabbe – helesinine ratsanik. – *Kunst: Art in Estonia*, 3, 7–9.
- KOMPUS, H. 1933. RaKÜ I näitus. – *Rakenduskunst*, 1, 23–28.
- KORGER, H. 1975. *Schrift und Schreiben. Ein Fachbuch für alle, die mit dem Schreiben und Zeichnen von Schriften und ihrer Anwendung zu tun haben*. Leipzig: Fachbuchverlag.
- KRESS, G. & LEEUWEN, T. 2001. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Hodder Arnold.
- KRICHEVSKI, V. 2002. *Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917–1937*. Москва: Самолёт.
- KROONIKA. 1933. – *Rakenduskunst*, 1, 33.
- KRUUS, H. 1937. Isik, ühiskond ja riik. Kõne noorusele. – *Akadeemia*, 4, 201–209.
- KRUUS, O. 1992. Mis on saanud rahvuskirjanikest? – *Looming*, 9, 1273–1280.
- KURRIK, H. Ülevaade põhja-eesti rahvariideist. – *Taluperenaine*, 1, 7–8.

- KURVITS, R. & HENNOSTE, T. 1994. *Ajalehe kujundamine: Ülevaade kujunduse vahenditest ja võtetest*. Tartu: Tartu Ülikool.
- KURVITS, R. 2006. Eesti ajalehtede välimuse muutumine 1990. aastatel: Sotsialismist modernismi ja natuke postmodernismi ka. I. – *Akadeemia*, 12, 2579–2618.
- KURVITS, R. 2007. Eesti ajalehtede välimuse muutumine 1990. aastatel: Sotsialismist modernismi ja natuke postmodernismi ka. II. – *Akadeemia*, 1, 45–82.
- KÕKS, E. 1962. Kilde Tartu profiilist. – *Tulimuld*, 2, 91–105.
- LAARMAN, M. 1928. Uue kunsti raamat: Eesti Kunstnikkude Ryhma almanak = Neue Kunst in Estland = L'art nouveau en Estonie. Tallinn: Eesti Kunstnikkude Ryhm (Tallinn: Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus: Riigi Trükikoda).
- LAMP, E. 2004. *Ekspressionism: Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- LAPIN, L. 1992. Avangardistlik Vabbe. – *Eesti Ekspress*, 14. veebruar.
- LARISCH, R. von. 1904. *Über Leserlichkeit von ornamentalen Schriften*. Wien.
- LARISCH, R. von. 1905–1926. *Unterricht in ornamentaler Schrift* (1905 bis 1926 noch 8 mal aufgelegt). Wien.
- LAUK, E. 1996. Eesti ajakirjanduse süsteemi kujunemine. – *Eesti ajakirjanduse ajaloost*, VII, Tartu: Tartu ülikooli Kirjastus, 36–78.
- LAUK, E. 1998. Demokraatia kriis ja ajakirjandusvabaduse piiramine Eesti Vabariigis 1930-ndail aastail. – *Keel ja Kirjandus*, 1, 585–596.
- LAUK, E. 2000. Eesti ajakirjanduse arenguhooni XX sajandi algusest 1930. aastate lõpuni. – LAUK, E. (koost.) *Peatükke Eesti ajakirjanduse ajaloost 1900–1940*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 9–42.
- LEIMUS, I. 1993. *Eesti Vabariigi rahad 1918–1992*. Tallinn: Olion.
- LEVI STRAUSS, D. 2003. Photography and Belief. – D. Levi Strauss. *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*. New York: Aperture.
- LEVIN, M. 1978. (eessõna autor). – M. Levin & L. Kruuse (koost-d.). *Juugend Eestis*. Näituse kataloog. Tallinn: Eesti NSV Riiklik Kunstimuseum.
- LEVIN, M. 1985. Art déco Euroopas ja Eestis. – *Kunst: Kujutava ja tarbekunsti almanahh*, 2, 14–20.
- LEVIN, M. 1986. Art déco motiividest eesti kujutavas kunstis. – *Kunstiteadus. Kunstikriitika: Artiklite kogumik*. Tallinn: Kunst, 134–157.
- LEVIN, M. & SIRKEL, E. 1989. *Günther Reindorff. 100 a. sünnist. Näituse kataloog*. Tallinn: EKM.
- LEVIN, M. 1998. *Eduard Wiiralt 1898–1954*. Tallinn: EKM.
- LEVINE, D. 2006. *Graphic Design from the 1920s and 1930s in Travel Ephemera*. The virtual online gallery. – <http://www.travelbrochuregraphics.com/>. 24.05.2006.
- LINA filee vahe- ja äärepitsiga. 1937. – *Kaunis Kodu*, 1, 188
- LINDE, B. 1932. Rahvuslikkus ja internatsionaalsus kunstides. – *Looming*, 1, 96–101.
- LINNAP, P. 2007. *Silmakirjad: Kirjutisi fotograafiast ja visuaalkultuurist 1986–2006*. Tartu: Tartu Kõrgem Kunstikool.
- LINNAP, P. 2008. *Fotoloogia*. Tallinn: Jutulind.

- LIPPING, J. 2009a. Louis Althusser. – E. Annus (toim). *20. sajandi mõttevoolud*. Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- LIPPING, J. 2009b. Marxism. – E. Annus (toim). *20. sajandi mõttevoolud*. Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- LOODUS, R. 1976. *Günther Reindorff ja raamat*. Tallinn: Kunst.
- LOODUS, R. 1978. J. Vahtra ja M. Laarmani osast eesti 1920. aastate raamatugraafikas. – *Eesti kunsti sidemeid XX sajandi algupoolelt. Artiklite kogumik*. Tallinn: Kunst.
- LOODUS, R. 1980. *Paul Luhtein ja tema looming*. Tallinn: Eesti Raamat.
- LOODUS, R. 1982. *Eesti raamatukunsti teke ja areng (kuni 1940)*. Tallinn: Eesti Raamat.
- LOODUS, R. 1999. *Kunsti elust Eestis aastail 1918–1944*. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus.
- LOOS, A. 1998 (1908). *Ornament and Crime: Selected Essays*. A. Opel (ed.), M. Mitchell (trans). Riverside, California: Ariadne Press, 167–176.
- LOOS, A. 2002 (1908). Ornament and Crime. – *The Arts and Popular Culture in the Shadows of Adolf Loos*, edited by B. Miller and M. Ward, XYZ Books. [http://combergrex.com/school_site/hu254/course%20site/downloads/ornament.crime.pdf]
- LUHTEIN, P. 1977. *Laisulega kirjutatud alfabeete*. Tallinn: Kunst.
- LÄTI, H. 1960. *Günther Reindorff [elu ja looming]*. Tallinn: Eesti NSV Kunst.
- LÕHMUS, M. 1999. *Toimetamine: kas looming või tsensuur*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- LÕHMUS, M. 2000. Kust otsida meediatekstide sotsiaalset põhja? – *Meedia. Folkloor. Mütoloogia. Tänapäeva folklorist III*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.
- MANSBACH, S. A. & SIEMASZKIEWICZ, W. J. 2007. *Graphic Modernism from the Baltic to the Balkans, 1910–1935*. NY: The NY Public Library.
- MARGOLIN, V. 2008 (2002). *Tehislikkuse poliitika: Artikleid disainist ja disainiuuringutest*. I. Ruudi (tõlk.). Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- MCCALL, B. 2002. Futures that Never Arrived. – J. Heimann (ed.). *Future Perfect: Vintage Futuristic Graphics*. Köln: Taschen GmbH.
- MCQUAIL, D. 2000. *McQuaili massikommunikatsiooni teooria*. M. Karise, H. Noormets ja K. Saks (tõlk.). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- MEDIJAINEN, E. 1998. *Maailm prowintsionu peeglis. Rahvusvahelised suhted ja Eesti välispoliitika karikatuuridel 1918–1940*. Tartu: Kleio.
- MEGGS, P. B. 1998. *A History of Graphic Design. 3rd Edition*. New York: John Wiley & Sons, Inc.
- MENTEN, T. 1975. *Advertising Art in the Art Deco Style*. New York: Dover Publications, Inc.
- MINISTRIABI V. Pätsi „Külmatalu“ Lagedil. 1937. – *Kaunis Kodu*, 4, 118.
- MOSCOVICI, S. 1984. The Phenomen of Social Representations. – R.M.Farr & S. Moscovici (eds.). *Social Representations*, 3–69. Cambridge: Cambridge University Press.
- MOSCOVICI, S. & MARKOVA, I. 1998. Presenting Social Representations: A Conversation. – *Culture and Psychology*, 4(3), 371–410.
- MUSTIMETS, I. 2000. Georg Naelapea – ajakirjanik ja aja kirjanik. – Lauk, E. (koost.) *Peatükke Eesti ajakirjanduse ajaloost 1900–1940*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 193–207.

- MÄNDMAA, K. 2003. Grand prix? – *Kunst.ee: Eesti kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri*, 1, Graafilise disaini lisa # 7, xii–xiii.
- NAHA, J. 1933. Tänavareklaam Tallinnas ja moodne rakendus kunst. – *Rakendus kunst*, 1, 17–22.
- NAINE sisseostjana ja kauba tarvitajana. 1934. – *Kaunis Kodu*, 4, 1–2.
- NASH, J. R. 1996. Script. Renaissance. – J. Turner (ed.). *The Dictionary of Art*. Vol. 28. London.
- NURK, T. 1965. Kõrgema kunstikooli „Pallas” osa eesti graafika arendamisel. – *Kunst: Kujutava ja tarbekunsti almanahh*, 2, 31–36.
- NURK, T. 1972. Eesti kunstiõpilased Stieglitzi kunsttööstuskoolis. – *Tartu Kunstimuuseumi almanahh*, 3, 36–44. Tartu.
- NURK, T. 1976. Mõnda Stieglitzi kunsttööstuskoolist. – *Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt, I. Artiklite kogumik*. Tallinn.
- NURK, T. 1977. *Kõrgem kunstikool „Pallas” 1919–1940*. Tallinn: Kunst.
- NURK, T. 2004. *Kõrgem kunstikool Pallas 1919–1940. Täiendatud ja parandatud väljaanne*. Tartu: Tänapäev.
- NÖTH, W. 1995. *Handbook of Semiotics*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- OESTE, A. 1937. Rahvapärane põimitud sõidutekk. – *Taluperenaine*, 11, 347.
- ORTEGA Y GASSET, J. 2002. *Masside mäss = La rebelión de las masas*. Ruth Lias (tõlk.). Tallinn: Vagabund.
- PALLASE õpilastööde näitus Tartus. 1930. – *Kaja*, 25. 04.
- PAKENDID eestipärasteks. Töönduse ja rakendus kunsti esindajad pidasid nõu. 1936. – *Oma Maa*, 11, (29.01), 2.
- PARIS, R. 1939. Ado Vabbe. – *Varamu*, 6, 647–658.
- PEGEL, J. (koost.) 1994. *Eesti ajakirjanduse teed ja ristteed: Eesti ajakirjanduse arengust (XVII sajandist XX sajandini)*. Tartu, Tallinn: 1994.
- PEIL, M. 1972. Lõik eesti kunstist. – *Sirp ja Vasar*, 25(1489), 23.06., 9.
- PEIL, M. 1981. Edmond Blumenfeldt. – *Kunst ja Kodu*, 1(50), 34–37.
- PEIL, M. 1988. Eesti naisteajakirjadest, esialgu „Maretist”. – *Sirp ja Vasar*, 37, (9.09.), 9.
- PEIL, M. 1989. Eesti naisteajakirjadest, seekord „Taluperenaisest”. – *Reede*, 38, (22.09.), 8.
- PERT, J. 1930. Kunstikool „Pallase” kunstinäitus. – *Päevaleht*, 21. 05.
- PERT, J. 1932. Kunstnik Jaan Vahtra 50-aastane. – *Kunst ja Kirjandus*, 15 (30.05), 59.
- PETERSON, S. 1996. Ornament and pattern. – J. Turner (ed.). *The Dictionary of Art*. Vol. 23. New York: Grove, London: Macmillan Publ.
- PHILLIPS, P. & BUNCE, G. 1993. *Repeat Patterns: A Manual for Designers, Artists and Architects*. New York: Thames and Hudson.
- PULLAT, R. 2004. *Lootuste linn Peterburi ja eesti haritlaskonna kujunemine kuni 1917*. Tallinn: Estopol.

- RAUDSEPP, M. 2002. *Loodussäästlikkus kui regulatiivne idee: sotsiaal-psühholoogiline analüüs*. Tallinna Pedagoogikaülikool. Sotsiaalteaduste dissertatsioonid. Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikooli Kirjastus.
- PÄTS, V. 1926. *Eesti rahvariiet ja ornament*. Tallinn: Riigi Trükikoda.
- PÄTS, V. 1937. Kodude kunstikultuurist. – *Kaunis Kodu*, 1, 1.
- RAKÜ poolt korraldatud kaubandus-graafiline võistlus. 1933. – *Rakenduskunst*, 1, 34.
- RANDA, K. 1937. Vana eesti perekonnatalu. – *Kaunis Kodu*, 3, 85, 91.
- REIMO, T. 2000. *Eesti raamatu kronoloogia*. Tallinn: Eesti Akadeemiline Raamatukogu.
- REMMEL, A. 1931. Ilu hindamisest käsitöös ja rõivastuses. – *Taluperenaine*, 5, 117–118.
- REMMEL, A. 1932. *Otstarbekohane ja ilus kodu*. Tartu.
- REMMEL, A. 1933. *Rõivastuskunst ja mood*. Tartu.
- RIIGI KTkooli õpilaste tööd = Travaux des élèves de l'école d'état des arts décoratifs et des métiers. 1914–1928. 1928. Tallinn: RKTk.
- RIIGI KTkooli õpilaste tööd = Travaux des élèves de l'école d'état des arts décoratifs et des métiers 1932. 1932. Tallinn: RKTk.
- RIIGI KTkooli õpilaste tööd = Travaux des élèves de l'école d'état des arts décoratifs et des métiers 1934. 1934. Tallinn: RKTk.
- RICKARDS, M. 1988. *Collecting Printed Ephemera*. Oxford: Phaidon, Christie's Ltd.
- RKTki tegevus 1937-1938. 1938. Tallinn: Riigi Kunsttööstuskool.
- R. M. 1937. Kuidas sünnib „Taluperenaine“ tehniliselt. – *Taluperenaine*, 4, 98–103.
- ROBERT, K. & LOTT, M. 1988. Trükikunsti arengust Tallinnas. Robert, K. & Kari, J. (toim.) – *350 aastat trükikunsti Tallinnas. Näituse kataloog*. Tallinn: Eesti Raamat, 7–18.
- R. P. (R. Paris). 1937. Mõtteid Hando Mugasto loomingust. – *Tänapäev*, 7, 219–220.
- RUUTSOO, R. 1999. Identiteet. – J. Viikberg (toim.). *Eesti rahvaste raamat: rahvusvähemused, -rühmad ja -killud*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- RUUTSOO, R. 2002. Võimu vaimust ja vaimu võimust. – *Riigikogu Toimetised (RiTo)*, 5, 13–23. Tallinn: Riigikogu Kantslei.
- RÄMMEL, A. 1997. Kuidas seletada üldlevinud arusaamade kujunemist. – *Akadeemia*, 12, 2582–2617.
- SAAR, J. 2002. Eroolised eleejad. – *Eesti Päevaleht*, 14. 01.
- SAKK, I. 2004a. Eesti stiil – kas vene või saksa? – *Kunst.ee: Eesti kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri*, 3, Graafilise disaini lisa # 12, ii–xi.
- SARAPIK, V. 2004. Kunstnik ja nimi. – *Mäetagused*, 24, 59–80. [<http://haldjas.folklore.ee/tagused/nr24/sarapik.pdf>]
- SCHAPIRO, M. 1994. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. Selected papers, Vol. IV. New York: George Braziller.
- SELTER, K. 1937. Käsikäes... – *Kaunis Kodu*, 5, 1.
- SEMPER, J. 1934. Paralleele (Rahvuslikust vaimulaadist). – *Looming*, 1, 71–81.
- SIBER, M. 2005. Visual Literacy in the Public Space: Visual Essay. – *Visual Communication*. Vol 4(1), 5–20. Sage Publications: London, Thousand Oaks; CA and New Delhi. www.sagepublications.com. 15.05.2006.

- SIMON, H. 1996. *The Sciences of the Artificial*, 3rd edition. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- SLATER, D. 1997. *Consumer Culture and Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- SLASTNIKOV, S. 1925. Riigi Kunsttööstuskool ja tema aruandenäitus. – *Päevaleht*, 28. det.
- SOOSAAR, M. 2003. *Tuntud ja tundmatu Gori*. Tallinn: Eesti entsüklopeediakirjastus.
- SZCZYGIEL, B. 2003. „City Beautiful” Revisited. An Analysis of Nineteenth-Century Civic Improvement Efforts. – *Journal of Urban History*, Vol. 29 No. 2, January, 107–132.
- STERNAU, S. A. 1997. *Art deco. Flights of Artistic Fancy*. New York: Smithmark Publishers.
- STEIN, S. 1981. – The Composite Photographic Image and a Composition of Consumer Ideology. – *Art Journal*, Spring, 171–172.
- SWANN, A. 1990. *Design and Marketing. How to Target Your Graphic Design for the Right Market*. Oxford: Phaidon Press Ltd.
- СБОРНИКЪ классныхъ работъ учениковъ С.-Петербургскаго Центральнаго Училища технического рисования барона Штиглица за 1899 годъ. 1902. S.-Peterburg.
- СБОРНИКЪ классныхъ работъ учениковъ С.-Петербургскаго Центральнаго Училища технического рисования барона Штиглица за 1911 годъ. 1913. S.-Peterburg.
- СБОРНИКЪ классныхъ работъ учениковъ С.-Петербургскаго Центральнаго Училища технического рисования барона Штиглица за 1906 годъ. 1915a. S.-Peterburg.
- СБОРНИКЪ классныхъ работъ учениковъ С.-Петербургскаго Центральнаго Училища технического рисования барона Штиглица за 1912 годъ. 1915b. S.-Peterburg.
- СБОРНИКЪ классныхъ работъ учениковъ С.-Петербургскаго Центральнаго Училища технического рисования барона Штиглица за 1913 годъ. 1915c. S.-Peterburg.
- ZEMSZ, A. 1967. Les optiques cohérentes (La peinture est-elle langage?). – *Revue d'esthétique*, XX, 1, 40–73. (Actes sémiotiques: Documents de recherches du Groupe de recherches sémiolinguistiques, VII, 68, 1985).
- ZWEYBRÜCK, E. 1935. Käsitöö kultuurilisest väärtusest. – *Kaunis Kodu*, 6, 184–186.
- TALVE, I. 2004. *Eesti kultuurilugu: keskaja algusest Eesti iseseisvuseni*. Tartu: Ilmamaa.
- TALVIK, M. 2000. Mõningaid näiteid Eesti 1930-ndate aastate diplomite ja tunnistuste kujundusest. – *Tuna: Ajalookultuuri Ajakiri*, 3, 31–36.
- TALVIK, M. 2001. Günther Reindorffi tegevus 1945-50 ja selle vastukajad. – K. Kirme & M. Kirme. (toim.). *Eesti kultuur 1940. aastate teisel poolel. ACTA Universitatis Scientiarum Socialium et Artis Educandi Tallinnensis /Tallinna Pedagoogikailikooli toimetised, Humaniora A19*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 116–126.
- TALVIK, M. 2002. Ajaloo- ja kultuuriajakirjad 1930. aastail. Kujunduslikust ilmest. – *Tuna: Ajalookultuuri Ajakiri*, 2, 149–156.
- TALVIK, M. 2003a. Art déco Eesti moodi 1930. aastate kultuuriajakirjades. – K. Kirme & M. Kirme (toim.). *Kultuuriloost noorteadlaste pilguga I: Artiklite kogumik*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 54–70.
- TALVIK, M. 2003b. Oma ja võõras eesti 1930. aastate ajakirjandusgraafikas. – A. Jürgenson (koost.). *Aeg ja lugu: Esseid eesti kultuuriloost. Scripta Ethnologica*, 5. Tallinn: Ajaloo Instituut, 90–97.

- TALVIK, M. 2004. Tallinnas ilmunud ajakirjade kujunduslikust ilmest 1930. aastail. – *Vana Tallinn*, XV (XIX). Tallinn: Estopol, 220–231.
- TALVIK, M. 2005a. Art deco in Estonian and Latvian Graphic Design Journals. – *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, 30. Tartu: Folk Belief and Media Group of the Estonian Literary Museum, Estonian Institute of Folklore, 43–63.
- TALVIK, M. 2005b. Riigi Kunsttööstuskooli põlvkond ajakirjade kujundajana 1930–1940. – M. Talvik & M. Kirme (toim.). *Kultuuriloost noorteadlaste pilguga III: Artiklite kogumik*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 119–148.
- TALVIK, M. 2006a. Art deco -tyyliset aikakauslehdet Baltiassa. – *Rozentāls-Seuran Vuosikirja*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy, 35–42.
- TALVIK, M. 2006b. Tartu koolkond ajakirjade kujundajana 1930–1940. – M. Kirme & K. Kirme (toim.). *Kultuuriloost noorteadlaste pilguga IV: Artiklite kogumik*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 62–104.
- TALVIK, M. 2007a. 1930. aastate ajakirjandusgraafika autoreid. – *Kunst.ee*, 1, *Graafilise disaini lisa* # 19, 10–16.
- TALVIK, M. 2007b. Eesti kunstnikud ajakirjandusgraafikas 1930. aastail. – *Mäetagused*, 33, 7–40. Tartu: EKM rahvausundi ja meedia töörühm, EFI.
- TALVIK, M. 2007c. Schools of Estonian Graphic Art in Journalism in the 1930s. – *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, 34. Tartu: Folk Belief and Media Group of the Estonian Literary Museum, Estonian Institute of Folklore, 105–132.
- TALVIK, M. 2007d. Sotsiaalne kontekst 1930. aastate ajakirjandusgraafikas. – M. Pulver (koost.). *Interdistsiplinaarsus sotsiaalteadustes. Eesti Sotsiaalteaduste VI Aastakonverents 4.–5. nov. 2005 Tallinna Ülikoolis. Artiklite kogumik*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 317–339.
- TALVIK, M. 2008. 1930. aastate ajakirjandusgraafika autoreid II. – *Kunst.ee: Eesti kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliaajakiri*, 1, *Graafilise disaini lisa* # 20, 90–94.
- TSCHICHOLD, J. 1928. *Die neue Typographie, Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker.
- TOOM, M. 2004. *Riigi Kunsttööstuskool 1914–1940*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Toimetised 14.
- TOOMEMETS, T. 1978. Juugendlik tarbegräafika Eestis. – *Kunst: Kujutava ja tarbekunsti almanahh*, 52 (2), 22–24.
- TOOTS, V. 1956. *Tänapäeva kiri. Raamat kirjade kujundamisest*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- TOOTS, V. 1970. Kirja osa eesti raamatugraafikas. – *Kunst: Kujutava ja tarbekunsti almanahh*, 37 (2), 10–21.
- TOOTS, V. 1973. *Eesti kirjakunst 1940–1970*. Tallinn: Kunst.
- TOOTS, V. 2002. *Kiri Eesti kultuuriloos. Kõige varasemast ajast kuni 1940. aastateni. = Writing in the history of Estonian culture: from the earliest monuments to the 1940s*. R. Loodus (koost.), M. Aru (tõlk.). Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- TREIER, H. 2003. *Pärsimägi. Võrumaa-Tartu-Pariis*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduse Instituut.
- TREIER, H. 2004. Kohalik modernsus kunstis: Eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil. Doktori-

- töö. – *Dissertationes Academiae Artium Estoniae*, 1. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut.
- TREILMANN, H. 1934. Rahvarõivad. – *Taluperenaine*, 5, 150–151.
- TUNNUSTUS vaimsele tööle. 1940. – *Postimees*, 18.05.
- TWYMAN, M. 1998. *Printing 1770–1970: An Illustrated History of Its Development and Uses in England*. London: British Library Publishing.
- URGART, O. 1938. 15-aastase Loomingu puhul. – *Looming*, 4, 467–468.
- VAIM ja võim. 1940. *Album Eesti Üliõpilaste Seltsi „Veljesto” 20-ks aastapäevaks*. Tartu: EÜS Veljesto kirjastus.
- VALK-FALK, E. 1994. *Eduard Taska ja Eesti köitekunst*. Tallinn: Kunst.
- VALLAD võistlevad rahvuslippude levitamises. 1936. – *Oma Maa*, 11, (29.01), 2.
- VALMAS, A. 2003. *Eestlaste kirjastustegevus välismaal 1944–2000, II osa. Raamatukataloog*. Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikool.
- VARBLANE, R. 1992. Vabbe ja Kandinsky: Näitus „Ado Vabbe 100” Kunstihoones. – *Eesti Aeg*, 12. veebruar.
- VARBLANE, R. 1994a. Ado Vabbe ja moodne kunst. – *Kunstiteaduslikke uurimusi*, 7. Tallinn: Kunst, 180–198.
- VARBLANE, R. 1994b. Avangardism ja traditsionaalsus Ado Vabbe loomingus. – *Looming*, 10, 1403–1418.
- VESTENBERG, G. 1933. Dekoor viis aastat. – *Rakenduskunst*, 1, 31–32.
- VIRES, A. 1981. Eesti rahvakunst ajalooallikana. – E. Tarvel (koost.) *Eesti ajaloo probleemid: Eesti NSV Teaduste Akadeemia korrespondentliikme Artur Vassara 70. sünniaastapäevale pühendatud teaduskonverentsi ettekannete teesid*. Tallinn, 18.11.1981. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia, 184–190.
- VIRES, A. (toim.) 1993. *Muunduv rahvakultuur: Etnograafilisi uurimusi*. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia.
- VIRES, A. 2004. Etnilise eripära avaldumisest materiaalses kultuuris. – *Tuna: Ajalookultuuri ajakiri*, 3, 4–7.
- VIIS aastat. 1940. – *Tänapäev*, 4, 82–83.
- VUNDER, E. 1981. Lõuna-Eesti taimtikandi päritolu. – *Eesti NSV Teaduste Akadeemia Toimetised. Ühiskonnateadused*, kd. 30, nr 1, 57–75. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia.
- VUNDER, E. 1993. Renessansi mustriamatud ja eesti rahvakunst. – A. Viire (toim.) *Muunduv rahvakultuur: Etnograafilisi uurimusi*. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia.
- WILSON, E. 1994. *8000 Years of Ornament. An Illustrated Handbook of Motifs*. London: British Museum.
- WOLFF, J. 1994. *The Social Production of Art*. London: Macmillan.
- WOODHAM, J. M. 1990. *Twentieth Century Ornament*. New York: Rizzoli.
- ÜLEMJUHATAJA kindral J. Laidoneri kodus. 1937. – *Kaunis Kodu*, 4, 123.
- ÜPRUS, H. 1969. Eesti rahvakunst kunstiajaloo aspektist. – *Etnograafiamuuseumi aastaraamat XXIV*. Eesti NSV Riiklik Etnograafiamuuseum. Tallinn: Valgus, 7–36.
- ÜPRUS, H. 1976. *Päikesemängud*. Tallinn: Kunst.

KASUTATUD AJAKIRJADE REGISTER

Eesti ajakirjad

Aed 1923–1930, 1939–1940
Agu 1924
Aja-Kaja 1929–1932
Ajakiri Kõigile 1936–1940
Ajalooline Ajakiri 1928–1940
Akadeemia 1937–1940
Album 1906–1907
Areng 1933–1940
Auto 1928–1940
Drogistide Teataja 1937, 1938
Eesti Graafika 1930, 1931
Eesti Hõim 1931
Eesti Kalandus 1933–1937
Eesti Kindlustus 1930–1935
Eesti Kirik 1936–1938
Eesti Kirjandus 1930
Eesti Kool 1935–1940
Eesti Loomasõber 1936–1937
Eesti Mets 1939–1940
Eesti Naine 1928–1940, 1951
Eesti Noorus 1938–1940
Eesti Philips A.-S. 1931
Eesti Politsei 1931–1936
Eesti Skaut 1923, 1935–1940
Eesti Spordilehe Žurnaal 1938
Eesti Spordileht 1929, 1935–1940
Elu ja Seiklus 1930
Elukevade 1927–1928, 1936–1940
Huvitav Žurnaal 1933–1940
Ilo 1919–1921, 1929–1930
Kaitse Kodu! 1929–1940
Kalaasjandus 1925
Kasvatus 1930
Kaunis Kodu 1934–1937

Kaupmees 1939
Kevadik 1929–1937
Kirilind 1939–1940
Kodu 1922–1923, 1928–1940
Kodu ja Maailm 1932
Kristlik Kaitsja 1931
Kunst ja Kirjandus 1932
Käsitööleht 1907–1917, 1931–1935
Külvaja 1930, 1938
Lahtised Lehed 1930, 1932 (Olioni kaasanne)
Laste Maailm 1932–1940 (Taluperenaise kaasanne)
Laste Rõõm 1922, 1923, 1930–1940
Laste Sõber 1929–1930, 1935–1938 (Ajakirja Kõigile kaasanne)
Lasteleht 1930–1931, 1939–1940 (Postimehe kaasanne)
Linda 1887–1905
Lood Elust 1932
Looduse Sõber 1932–1933
Loodusevaatleja 1930
Looming 1923–1940
Lõikusetänu Leht 1934
Maanaine Kodu 1932
Maaomavalitsus 1925, 1931
Maret 1935–1940
Meie Aeg 1930–1932, 1937–1939
Merendus 1933–1940
Mesinik 1938, 1940
Muusikaleht 1924–1940
Naiste Hääl 1926–1932
Naiste Töö ja Elu 1907
Naisterahva Elu 1924
Naisterahva Soov 1923
Niit ja Katjamaa 1929–1932
Noorusmaa 1926–1927
Noor-Eesti 1910–1911
Nädal Pildis 1936–1940
Olion 1930–1933, 1935–1936
Oma Kodu 1937
Politseileht 1930, 1937–1940

Postisarv 1933–1938
Põllumajandus 1935
Raadio 1931
Raadioleht 1939
Rada 1933
Rahu Hääl 1933
Raudtee 1939–1940
Risti Vägi 1936–1937
Romaan 1924, 1927–1936
Sõdur 1925, 1927, 1930–1940
Sõjamehe Kodu 1922
Taie 1928, 1929
Taluperenaine 1927–1940
Teadus ja Tehnika 1941
Teater 1934–1940
Teater Vanemuine 1935–1940
Teekäija 1931, 1937
Tehnika Kõigile 1936–1940
Tuletõrje Teated 1937–1940
Tulev Eesti 1921–1924
Tuleviku Rajad 1938
Tõusev Noorus 1937–1940
Tänapäev 1935–1940 (sh Jüripäev, Jaanipäev, Künnipäev, Seitsme Magaja Päev, 1938)
Urikivi 1925
Vabadussõja Lood 1936–1937
Vabadussõja Tähistel 1936–1940
Vabaharidustöö 1932–1933
Vallatu Magasin 1936–1940
Varamu 1937–1940
Vikerkaar 1922, 1931
Väikeste Sõber 1935–1937 (Eesti Naise kaasanne)
Välis-Eesti Almanak 1929–1940
Õpilasleht 1935–1937

Valik välisajakirju

Arts et Métiers Graphiques (Prantsusmaa) 1924, 1930–1932
Atpūhta (Läti) 1926–1939
Contempo (USA) 1929
Deutsche Moden-Zeitung (Saksamaa) 1935
Die Dame (Saksamaa) 1930
Die Neue Linie (Saksamaa) 1930
Dzīve (Läti) 1930
Eleganta Rīga (Läti) 1930
Gebrauchsgraphik (Saksamaa) 1927–1931, 1933, 1935–1937
Jaunā Nedēļa (Läti) 1926
Jugend (Saksamaa) 1911
Kirjallisuuslehti (Soome) 1935–1938
Kotiliesi (Soome) 1930–1938
Lloyd Zeitung (Saksamaa) 1932, 1938
Modern Mechanix and Inventions Magazine (USA) 1935
Мир Искусства (Venemaa) 1899
Nuevo Mundo (Hispaania) 1925–1926
Oma Koti (Soome) 1932
Scribner's Magazine (USA) 1902
Seura (Soome) 1935
Staatliches Bauhaus in Weimar (Saksamaa) 1923
Suomalainen Suomi (Soome) 1934–1937
Suomen Kuvalehti (Soome) 1923, 1925–1930, 1933–1938
Zeltene (Läti) 1927–1930
The Queen (Inglise) 1935
Vanity Fair (USA) 1924, 1926, 1929
Vogue (USA) 1925, 1927
Woman's Home Companion (USA) 1930
Жарь-Птица (Venemaa) 1921–1922

KASUTATUD LÜHENDID

EKA – Eesti Kunstiakadeemia

EKKKÜ – Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühing

EKM – Eesti Kunstimuseum

EKM GD – Eesti Kunstimuseumi graafilise disaini kogu

EKR – Eesti Kunstnike Rühm

ERA – Eesti Riigiarhiiv

ERKI – Eesti Riiklik Kunstiinstituut

ETK – Eesti Tarvitajateühisuste Keskühisus

KKSKV – Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsus

RKTK – Riigi Kunsttööstuskool

RaKÜ – Rakenduskunstnike Ühing

TEKÜ – Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus

TKM – Tartu Kunstimuseum

TLÜ – Tallinna Ülikool

MAGAZINE GRAPHICS IN ESTONIA IN THE 1930S: STEREOTYPES AND IDEOLOGY

Summary

The present thesis researches the magazine graphics of the 1930s in Estonia, that is the artists' works published in the journals; newspapers are left aside. The reason for this is that journals were published more rarely when compared with newspapers, therefore more attention was paid to their illustration. Newspapers were compiled quickly, they were cheaper, not meant to last, thus their illustrations were not so important. Taking a closer look at the artistic works published in journals helps to expand our knowledge about the works of different artists, adding information about the individuals' daily lives and their world view, as well as changes in ideologies, power and economical relations, aesthetic notions and artistic concepts in the society. The dissertation's novelty lies in the fact that I focus on the material that in art studies has been considered as of secondary importance.

The elements that artists created in the 1930s were the cover, title of the front page (the so-called head of the journal), vignettes, initials, interim titles, advertisement pages, illustrations (including fashion drawings and patterns), caricature and comics. All these elements help to arrange the journal's appearance aesthetically and their existence can promote the sales of the journal. The primary attraction of a journal is certainly its cover design.

In my thesis I have concentrated on the covers, front page titles, interim titles, vignettes, initials and illustrations – all of which have an essential role in the overall design of journals and are informative about characterising an artist's specific hand. I have excluded fashion drawings, craft patterns, work drafts for furniture and other items, as well caricature – the latter is mainly a journalistic genre and therefore closely connected with its everyday issues. Therefore caricature should be treated in the political context.

I focus on the period when the profession of a graphic designer did not exist. Hence instead of the concept *graphic design* I use the concept of *magazine graphics*, observing the handmade illustrations and designs in the journals of the 1930s. It is crucial to differentiate between the concepts of *graphic design* and *visual communication* – the first is a specific profession whereas the other refers general visual representation that includes all people. Visual communication is a significantly larger category than its component graphic design. Magazine graphics is even narrower area that passes by all the issues of the general principles of journal designing, its layout, subdivision and all the aspects that did not belong into the field of the artists' work within the period.

In the research I concentrate on the period between 1930 and 1940. There are two reasons for this. First, in the mentioned decade there were a great number of jour-

nals printed in Estonia. In the pre-II World War Estonia the absolute top of journal publications was 1933 in which the total number of newspapers and journals reached almost three hundred (Aru 2002: 47). And by the beginning of the treated decade the level of Estonian graphic design was quite high; there was a number of professional (graphic) designers educated in Estonia whose work was of high level. Second, the huge amount of empirical material sets the limits of the period since the volume of a single doctoral dissertation would not allow for more. During the research process the more important role of the works from the second half of the period became evident, but despite this I decided to include the works of the first half of the decade since many a characteristic trend became evident before their so-called „silent era”.

Material and sources

I was looking at 105 different Estonian and 29 foreign journals. The comparative analysis includes journals from Latvia, Finland, Western Europe, Soviet Russia and the U.S.A.

My personal data collection that evolved over the research period contains about three thousand images. The illustration appendix (in electronic form, Appendix 6) presents 517 images from 59 identified authors. I compiled a list of authors in the format of mini biographical lexicon, presented in Appendix 5. When choosing images for the appendix I wanted to have at least one illustration per artist as well as presenting sufficient illustrative material for a phenomenon or theme.

The researched journals were found in the libraries of Tallinn and other Estonian cities; the main collection is of the Baltica department of the Academic Library of Tallinn University; besides I have found data in old books shops and private collections. The included Latvian journals were taken from the funds of the Information Centre of Art Academy of Latvia, selection of Finnish, US and Western European journals from my private collection and the library of University of Helsinki. Systematic overview of Russian avant-garde journals has been done by Vladimir Krichevski in his book „Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917–1937”.

Essential information for writing this thesis was obtained from the Estonian State Archives and the archives of Estonian Art Museum; manuscripts by Oskar Raunam and Julius Genss. Data sources for the present research were also obtained from Estonian History Museum, Tartu Art Museum and the collection of graphic design in the Estonian Art Museum. Additional information and materials was received from conversations with Ravo Reidna, Paul Luhtein, Mart Anderson and Ivar Sakk. The most valuable sources, of course, were the journals themselves and not only in visual terms but also because they reflect and analyse themselves. Such kind of overview texts describing the journals’ contents and form offered a great deal of essential information.

The aim and questions of the research

My aims were:

- 1) to map the works of artists in the journals of the 1930s and present this part of the self-educated and professional artists to the readers;
- 2) to clarify what kind of stereotypical solutions dominated in the magazine graphics of the 1930s in Estonia and compare them with foreign examples;
- 3) to research the level of importance of the functionality of magazine graphics and to see if any functionalities were more prominent than others;
- 4) to research the role of artists' education and clear up if the political background of the schools has an important role in this.

The thesis aimed to find answers to the following questions:

- 1) to what extent ideological function emerged into magazine graphics of the second half of the 1930s and what was its possible background mechanism;
- 2) to what extent and why artists' works differed by schools;
- 3) how were artists connected with political positions of different art schools and how this position influenced magazine graphics in its time;
- 4) how did Estonian magazine graphics appear in comparison with that of other countries, how different or similar were the stereotypes.

Methods

Methodical choices were ruled by the „pioneer” character of the thesis – this is the first wide-scale theoretical research in Estonian magazine graphics.

In analysing the researched material I use qualitative methods: first, repeated empirical examination of the material and comparing works with each other. Via observation I find the visual characteristics, describe these and „deconstruct” the object into parts. Here I was inspired by Jacques Derrida's deconstruction method (Derrida 1978). In deconstructing the object Derrida as if „unpack the meaning” into construction elements. By taking deconstruction method as an example I differentiated the following visual characteristics or structural elements in the published pictures of the journals: ornament, font, motive and composition. These elements were taken as a foundation for systematising the pictures. The next stage was the comparison of structural elements which also allowed to attribute unsigned pictures to their authors.

In writing the present thesis I positioned myself as a reflective interpreter, that is I analyse what I see in an object and give a meaning to it according to my experience and knowledge. Special attention is paid to the social meaning of the object. My

starting point is the knowledge that discourse and ideology are social phenomena and I take into consideration cognition's integration with the social context and society.

Though my research is multidisciplinary, I am still an art theoretician first and foremost. While carrying out the present research I have tried to distance myself from traditional art history treatments in which the main problem is „naming” and reconstructing history and to connect myself to critical analysis which in Anglo-American art theory is known since the 1970s as new art history.

According to Jonathan Harrise (2001: 7) new art history accepts cultural, political and social analysis as one of the research methods. My dissertation is this type of analysis on Estonian magazine graphics of the 1930s.

In order to present general regularity I apply comparative analysis (Hansen, Cottle, Negrine & Newbold 1998: 72–73) by comparing the works of different Estonian artists with each other and with their colleagues in Finland, Latvia, the U.S.A. and Western Europe.

Theoretical background

My treatment takes into consideration the principle presented by Päivi Hovi-Wasastjerna (Hovi 1990: 14) according to which magazine graphics should not be observed as a low copy of visual art. Naturally visual art has affected magazine graphics but is has not only been the influenced one but also an influencer on its own right. I treat magazine graphics in the context of a social micro cosmos or cultural field (Bourdieu 2003: 74), by proceeding from the concrete results of the artist's creative work within the structure of cultural field, in the concrete space of possibilities (Bourdieu 2003: 77). My thesis focuses on the artists' works published in journals, on stereotypical motives and ideology reflected in them.

By having ascertained the main trends to the images published in journals I moved on with my analysis onto the issues of meaning and context. Design that connects image and text is ambiguous, that is many elements can have meaning. Meaning is manifested via discourse (Cobley 1996: 12). Images different from verbal language, such as design, function as ambiguous representations (Kress & Leeuwen 2001: 45–46).

Together with the mental model of individuals social representations form a part of the cognitive contact surface of the social structure, group membership and discourse (Dijk 2005: 268). If an individual speaks or writes as a group member, their membership begin to affect the context via the representation shared by the group, that is in the form of the group's knowledge, attitudes and ideologies (*ibid*: 268).

While keeping in mind the theory of social representation I present the characteristic features of graphic representation or stereotypes in the images published in journals and this leads to examination of the ideological and political background of the

groups (in this case of art schools). Thus I reach the analysis of ideology and the discourse reproduction. Here I use mainly the theory by sociologist Teun A. van Dijk (2005). Since ideologies are largely reproduced via mass media (*ibid*: 238) the connections between magazine graphics and ideologies are obvious.

Parts of the thesis

The thesis consists of three parts and seven chapters. The first part deals with the principal concepts in the research of magazine graphics; I describe magazine graphics as a research subject and deal with the theoretical conceptualisation of the research question. By proceeding from the field theory of Bourdieu (1993; 2003) and the ideology theory of van Dijk I create my own visual model for examining magazine graphics by taking its social context into consideration. I call this a concentric model of reflective examination of magazine graphics. In composing the model my distant example was the model of critical discourse by Norman Fairclough (1995: 59).

In the second part I describe the research process and present my results. The system of structuring the empirical data was deduced from Bourdieu's field theory. Bourdieu (2003: 75–77) connects art works with the historical, social and individual dimensions. These three dimensions, being initiated by Bourdieu's theory (2003: 72–75) are called in my paper as: 1) the space of images (art works), 2) the space of schools and authors, and 3) social space. All material is systematised according to this model. These three dimensions together form a space of possibilities. Pierre Bourdieu's theory that makes collective being out of universal production, and practical and social being out of charismatic author, and an enterprise complying with certain rules out of cultural production seems to me more realistic than a belief in the miraculous values of the creative spirit and pure passion for pure form. Therefore I take this as one of the theoretical foundations for my research.

According to the concentric model I move from „one space into another” and analyse the structural elements of images on three levels and reach the generalisation on the appearance of characteristic features of magazine graphics by schools.

In analysing the dimensions of social space I differentiate between two large domains relating in general terms to the themes and motives depicted on journal images. These two are: 1) life style aspirations, and 2) targeted locality. Both life sphere is illustrated by typical themes which in turn evolve into stereotypical motives. Finally I tie these themes and motives again with schools and compare them with foreign examples. By moving along this „concentric” scheme and asking myself more and more new questions the circle of relevant phenomena expands and the different extent and depth of problems becomes visible.

The third part of the dissertation presents discussion, summary and conclusions. This part is based on all the previous parts and searches for answers to the questions and

problems that appeared over the research process. In the discussion part I present stereotypes on images and argue about the political and ideological background of art schools by observing schools as participants in struggles for dominant position.

The crucial questions within the context of the present research are: whose interests were represented by artists: editors' interests who in turn could represent the interests of the political elite? How much did the images use the methods of journalistic manipulation? Did artists use consciously or unconsciously the symbols of the dominant ideological paradigm? Is it possible to identify publications with artists? The present dissertation cannot answer to all these questions in depth, but it is certain that publishers and editors gave journals different direction.

The chapters explaining the context are presented as appendices of the thesis. Appendix 1 presents an overview of the historiography of magazine graphics research in Estonia; Appendix 2 explains the background of journalism; Appendix 3 throws light at the study system and teaching graphics in art schools; Appendix 4 presents discussions around ornament in the journalism of the 1930s. Appendix 5 could be called the lexicon of artists – in it I present biographies and list of professional work in journals with references to images in the electronic form (Appendix 6). The artists' lexicon is composed on the basis of archival materials, examined journals and manuscripts. Only half of artists covered here are mentioned in printed sources.

Results

I reached the conclusion that ornament usage in the Estonian journals of the 1930s was largely respectful of „Estonian” motives by including flower embroidery, belt patterns and other ornamental motifs in Estonian ethnography. Ornament stilisation is usually *art déco* like – this was characterised by aspirations to impressiveness, combining angularity with roundness, and decorative graphic form. There was a synthesis of national motifs and *art déco* like stilisation which is the principal specific characteristic of ornamental design in Estonian journals. It is significant that ornament is often found in the cover design of nation-wide journals, such as Varamu [Repository], Sõdur [Soldier] and Muusikaleht [Music Magazine], as well as Taluperenaine [Country Woman].

Font design in the journals of the 1930s proceeded largely from traditional historical fonts, though there were also some modern ones used. The most common were Antiqua, Grotesque, Humanistic cursive, and the so-called „Estonian font” based on Uncial, Ancient Runic and old Russian Glagolitic alphabet. Of modernist decorative sans-serif typefaces, such as Bauhaus, Futura, Kabel and Bifur were used most often.

The motifs preferred by artists can be grouped as follows: nature, architecture, figure and portrait, national symbols, product and package, and vehicle. It was characteristic of the period that homeland's nature was almost exclusively used as nature motif;

images of far, exotic lands were missing. People were usually depicted in traditional activities and it was common to advertise products with the assistance of female figure. In advertisements illustrative, detailed manner of depiction was dominant; by this often product package or production units were depicted. Vehicles were used in advertisements, especially on those advertising travel.

Picture composition in the journals of the 1930s was mainly traditional; artists often followed foreign examples. There were also innovative experiments in trying to break the common schemes of the surface construction of traditional images. Novel approaches were introduced by using photography in journals. In the composition of advertising graphics pyramid-like, S- and zigzag models were used.

As a result of the analysis of construction elements I found out that images differ by schools. I can state that in the 1930s there were two schools in magazine graphics – those of Tallinn and Tartu, and they differed by motives, letter fonts and composition schemes. The third group that clearly differed from the others was self-studied artists.

Tallinn school was characterised by the expansive usage of stylised ethnographic ornament and traditional „Estonian font” as well as Antiqua, Humanistic cursive, Grotesque, Berthold, Deberny & Peignot, and more decorative fonts like Neuland or Eckmannschrift. Typical was a drawn motif: architecture, figure and portrait or national symbolism. The motifs had strong locality associations and often an ideological content. The composition was traditional: symmetrical, central or golden sectional.

Tartu school was characterised by strongly individual artistic images in which innovative fonts were used, such as several new fonts: Bauhaus, Futura, Kabel, Acier, Behrenschrift, Bifur, etc, based on Antiqua and Grotesque. Universal themes dominated on images: nature of homeland, figure, portrait. Ornament was usually missing. Modernist and innovative composition schemes were dominant, nature and domestic life photos were often used that were placed in a „staircase diagonal” position over double page, on top of or inside each other, etc. Sometimes whole title letters were made out of photos.

The works of self-studied artists could be found most in advertising graphics, but also on the covers of light magazines. Their images contain very little ornament, used fonts were commonly Antiqua and Humanistic cursive, their composition elements were similar with those found in journals abroad, such as pyramid-like, S- and zigzag models. The preferred motifs were architecture, figure and portrait, products, packages or vehicles. Illustrative mode of depiction was favoured.

Many artists liked *art déco* that on social level expressed people’s aspirations to improvement of life quality, but was stylised and decorative visually. The same tendency was prevalent in European art at the time.

I concluded that the images published in journals represent important aspects of contemporary people’s lives. By selected works I demonstrate how two manifestations of social life were reflected: lifestyle aspirations and targeted locality. The carrier of the first theme group was right-wing, elitist world view and the appropriate

applied „style” was *art déco*; the second theme group was „fed” by implementation of national unity ideology by applying „Estonian style” in ornament, image and font.

The results of the research allow to presume that the appearance of magazine graphics was mainly influenced by two functions: advertising and ideological ones. The journal image was created in order to make the journal visually more beautiful and thus also more appealing to the reader. On the other hand images helped to implement the ideology of national unity that aimed to raise orderly and loyal citizen. These two ideologies could exist side by side, that is the images can be treated as ambiguous representations in which many elements can have meanings and functions.

Stereotypical solutions were found in the above mentioned two major areas: 1) „lifestyle aspirations”, and 2) „targeted locality”.

The area of „lifestyle aspirations” included three themes: 1) consumption and its advertising, 2) progress and promoting technology, „futurism”, and 3) varied lifestyle, elitist differentiation. In depicting each theme there were two kinds of stereotypical motifs, for example „a satisfied consumer in lifestyle activities” or „an emancipated women engaged in activities associated with men”. This area found more depiction in the works of Tallinn school and self-studied artists; it was rare for Tartu artists to present these themes. Tartu artists paid very little attention to consumption and progress but were dealing with elitist differentiation by depicting high society ladies in popular cafés.

The area „targeted locality” included two kind of themes: 1) valuation of locality, and 2) ornament in ideological function. Both themes were depicted via two types of stereotypical motifs, for example „the representative of the nation in a traditional activity” or „oak motif, national symbolism”. Ornament in ideological function was predominant in the works of Tallinn artists whereas locality valuation was common to all Estonian artists.

Conclusion

There are stereotypical motifs in Estonian journals of the 1930s that represented people’s lifestyle aspirations and targeted locality and they were quite similar to images in journals abroad. I found similar examples in foreign journals for each clearly distinguishable motif. There is also a regularity that the more there is common in images the closer the cultures are to each other, and the further the cultures, the less common is found in images. Thus Estonian magazine graphics is closest to Latvian and Finnish magazine graphics. These countries have similar historical and political background to us, providing us with similar representations in magazine graphics. There are less common themes with images published in the U.S. in which similarities are found in themes of glamour and progress.

To the space of possibilities in Estonia of the 1930s limits were set by the emergence and establishment of totalitarian regimes in many countries and the coup in Estonia in 1934. The more secure the Konstantin Päts's government, the more visible became aspirations for political unification of culture. The early history and art of Estonians were treated idealistically, with a romantic pathos. This can be seen in the depictions of the 13th century fight for freedom. The most suitable supporting principle of the government's positive national unity program was its relying on illustrative method as well as applying ethnographic ornament and other national symbolism in new creation. In magazine graphics so-called „Estonian style” evolved that included the usage of „Estonian font” together with a figure in ethnographic clothes, ethnographic ornament motive, national symbolism or oak leaf motif emphasising festivity.

In two higher art schools of the 1930s Estonia two different ideologies were obtained and reproduced. In State Applied Art School locating in Tallinn the educational principles of the Baron Stieglitz Central School of Technical Drawing of St. Petersburg were reproduced by training obedient artisans and skilful decorators but not analysts. Ornament and stilisation studies were part of this school's curriculum. In Tartu Higher Art School Pallas ornament was not taught and the examples for curriculum were Parisian free academies. They were opposing official authorities and idealised a personality who makes independent decisions. Their mainstream was the so-called principle of aesthetic autonomy.

These two schools can be treated as two parallel *habitus* in the field of art. Artists oriented consciously or unconsciously their space of possibilities according the opportunities offered by one or the other. Values and experiences obtained at school were supplemented with their everyday experience and thus emerged various choice entities that were expressed in magazine graphics. Sometimes an artist could sustain different ideologies, for example Rudolf Paris who had studied in Pallas and German Bauhaus, was the chief editor of the Varamu [Repository] journal. His speeches and written articles were political, but illustrations in journals were untouched by politics.

Bourdieu looks at cultural production field as a battlefield. When analysing the situation like that we can say that the battle was won by Tallinn school because it suited better the pro-totalitarian regime and its ideology. The taste and conscious choices of Estonian political and business elite gave „green light” to decorative „Estonian style”. State Applied Art School was an educational institution that was run by the President's brother which helped the study method legitimate status and the style cultivated there obtained the status of canon. Following this canon was sensible because it provided the artist with work and income for a long time. The ideological leaders of the school were artists Günther Reindorff and Paul Luhtin who had both worked long there as teachers. The first was educated in Stieglitz School in St. Petersburg and the other in State Applied Art School and the Academy of Graphics and Book Art in Leipzig.

The best modernist solutions were made by Tartu artists, like Hando Mugasto and Jaan Vahtra. However, modernist style graphics were preferred by very few intellectuals in the 1930s.

The Soviet period accepted „national art as socialist in content and national in form” and „Estonian style” could last in purely decorative form (sometimes with additions from the Soviet symbolism); in the re-independent state of the early 1990s new national style was needed to become differentiated from the rest of the world and get its specificity underlined. Thus „Estonian style” became into use again. And at these decisive moments the ideology of the majority of people was not in principal opposition to the interests of the majority of the elites. Thus Estonian style was fixed in graphic design for almost 80 years, being especially lively in the conditions of the concrete space of possibilities.

The present dissertation succeeded in showing that a seemingly small and peripheral section of Estonian art – magazine graphics – functions as a field of representations upon which visual identities and meanings, including those supporting the dominant ideology in the society are created.

Further researchers can present the public with fashion drawings and caricature of the 1930s, and analyse photos in journals – a very exciting and intriguing area. Magazine graphics of the next, politically very complicated decade should be studied and so on to reach finally the present day. This way we could get a more exhaustive picture of what has happened in the past decades in the field of magazine graphics that is located in the borderland between media and art.

ELULOOKIRJELDUS

Nimi: Merle Talvik

Sünniaeg ja koht: 01.04.1971, Tallinn

Kodakondsus: eesti

Hariduskäik

1998– ...	Tallinna Ülikool: doktorantuur kultuuriajaloo erialal
1994– 1998	Tallinna Pedagoogikaülikool: magister artium kunstiteaduse alal
1989–1994	Tallinna Pedagoogikaülikool: kunstiõpetuse ja joonestamise õpetaja eriala
1992–1994	Tallinna Pedagoogikaülikool: inglise keele lisaeriala, põhikooli inglise keele õpetaja
1978–1989	Võru Kreutzwaldi Gümnaasium

Teenistuskäik

2007– ...	Mainori Kõrgkool: Disaini Instituudi direktor, üldkunsti lektor
2004–2007	Tallinna Ülikool: kunstide teaduskonna prodekaan
2002–2004	Tallinna Pedagoogikaülikool: kultuuriteaduskonna teadusprodekaan
1994–2002	Tallinna Pedagoogikaülikool: kunstiosakonna asjaajaja
1993	Nõmme Gümnaasium: joonestamise õpetaja

Teadustegevus

Ajakirjagraafika 1930. aastatel; kunstipedagoogika- ja loovusuuringud; avaldanud üle 20 teadusartikli, koostanud ja toimetanud 2 teaduskogumikku, esinenud ettekan-
netega 13 teaduskonverentsil ja seminaril, korraldanud 8 teadusüritust.

CURRICULUM VITAE

Name: Merle Talvik

Date and place of birth: 01.04.1971, Tallinn

Citizenship: Estonian

Education

1998–...	Tallinn University, PhD studies in history of culture
1994–1998	Tallinn Pedagogical University, MA in art history
1989–1994	Tallinn Pedagogical University, teacher of art and technical drawing
1992–1994	Tallinn Pedagogical University, additional speciality of english teacher for secondary schools
1978–1989	Võru Kreutzwald Gymnasium

Professional career

2007– ...	Director of Design Institute, lecturer of general art, Mainor Business School
2004–2007	Vice-dean of the Faculty of Fine Arts, Tallinn University
2002–2004	Vice-dean for science and research of the Faculty of Fine Arts, Tallinn Pedagogical University
1994–2002	Tallinn Pedagogical University: study organizer of Art Department
1993	Tallinn Nõmme Gymnasium: teacher of technical drawing

Scientific work

Magazine graphics of the 1930s; art education and creativity studies; written over 20 scientific articles, presented 13 papers on scientific conferences and seminars, compiled and edited 2 collections of articles, organized 8 scientific events.

LISA 1

AJAKIRJAGRAAFIKA UURIMISE HISTORIOGRAAFIA EESTIS

Kunsti uurimine Eestis on traditsiooniliselt keskendunud nn kõrgkunsti uurimisele ja sageli avaldatakse tulemused monograafiate kujul. Ajakirjagraafika kuulub Eestis kunstiajaloo uute uurimisvaldkondade hulka. Viimastel aastatel on kunstiajalugu hakanud uurima ka valdkondi, mida varem ei peetud sinna kuuluvaks. Neist valdkondadest paljudele on iseloomulik see, et teos ei ole unikaalne, vaid on masstoodangu või massikommunikatsiooni osa.

Ajakirjagraafika uurimise oluline joon on interdistsiplinaarsus, mis iseloomustab kogu graafilise disaini valdkonda laiemalt. Kunstiajalugu on sageli vaevanud väärtuste jäikus, mis osaliselt seletab vähest huvi graafilise disaini uurimise vastu. Kuid vaevalt on olemas niisugust ülevaadet näiteks juugendstiilist, milles ei käsitletak ka graafilist disaini. Erinevalt Eestist uurivad Lääne-Euroopa ja USA erinevates ülikoolides graafilist disaini eri teadusharude esindajad (näiteks sotsiajaloolased, psühholoogid jne). Tänapäeval ühendatakse graafilise disaini uurimine meelsasti populaarkultuuri uurimisega, mis näiteks USA-s, Kanadas ja Inglismaal ulatub kunstiajaloo valdkonda. Kõige aktiivsem on graafilise disaini uurimine USA-s. Seal on graafilise disaini toodang ka kõige paremini dokumenteeritud. *Visual Communication* on paljudes ülikoolides eraldi osakonnaks.

Graafilise disaini uurimist tuleb vaadelda interdistsiplinaarse ülesandena, milles on kohustusi ka kunstiajaloolastel. Paljudes Soome ülikoolides (Lapi Ülikool – Riitta Brusila jt, Taideteollinen Korkeakoulu – Lily Díaz-Kommonen, Maarit Mäkelä jt) on seda juba kümmekond aastat tagasi teadvustatud. Käesoleval ajal liigub selles suunas ka Eesti Kunstiakadeemia (Ivar Sakk, Kristjan Mändmaa jt). Ometi puudub Eestis graafilise disaini uurimise traditsioon. Töö kirjutamisel puutusin kokku tõsise raskusega – vähe on inimesi, kellega sain professionaalset dialoogi pidada. On Ivar Sakk, Kristjan Mändmaa ja Tõnu Kaalep – praktikud, kes on hakanud teoreetiliselt uurima oma ala.

Küll on Eesti kunstiteadlased eelnenu aastakümnetel põhjalikult tegelenud „kunstistiilide“ analüüsiga. Juugendstiili ajakirjades on mingil määral analüüsinud Toivo Toomemets (1978) ning Mai Levin (1978). *Art déco* motiividest Euroopa ja Eesti kunstis on kirjutanud Mai Levin (1985; 1986), *art déco* esinemisest arhitektuuris Mart Kalm (2001: 220–225) ning sisekujunduses Krista Kodres (2001: 245–247). Nimetatud teosed leiavad käesolevas uurimuses ka kasutust. Ajakirjagraafikale lähedast valdkonda, raamatugraafikat, analüüsib oma arvukates kirjutistes Rein Loodus (1976; 1978; 1980; 1982 jt.), tuues seejuures välja ka mõningate tööde ühtekuuluvuse *art déco*'ga (Loodus 1976: 3-4). Uusim minu väitekirjale lähedasel teemal välja antud ulatuslik teos on Rein Looduse poolt Villu Tootsi materjalide põhjal koostatud „Kiri Eesti kultuuriloos. Kõige varasemast ajast kuni 1940. aastateni“ (Toots 2002),

milles leidub nii väärtuslikku visuaalset materjali kui ka isikuandmeid vähetuntud kujundusgraafikute kohta. Foto tulekust ajakirjadesse ning nende rollist riikliku propaganda elluviimisel on kirjutanud Peeter Linnap (2007; 2008). Eluloolisi andmeid Eesti tarbograafikute kohta esitavad Oskar Raunami käsikirjad (1980–1990a; 1980–1990b) ning Julius Genssi käsikirjalised „Eesti kunsti materjalid“ (1948).

Graafilise disaini ajaloost ja „eesti stiilist“ kujundusgraafikas on kirjutanud Ivar Sakk (2004a, 2004b) ja Kristjan Mändmaa (2003). Need artiklid on esimesed katsed kirjutada analüüsivalt ja kriitiliselt Eesti graafilise disaini ajaloost. Sellele lisaks on ilmunud mitu Eesti kujundusgraafikuid ja graafilise disaini koolkondi käsitlevat artiklit allakirjutanu sulest (Talvik 2005b; 2006b; 2007a; 2007b; 2007c, 2008).

Suureks abiks väitekirja koostamisel oli asjaolu, et ajakirjade üldine levik Eestis on väga hästi dokumenteeritud nimestiku „Eestikeelne ajakirjandus 1766–1940“ (Anus & Loogväli 2002a; 2002b) näol. Mõningatel juhtudel tuuakse allikpublikatsioonis ära ka ajakirjade kaanekujundajate nimed ning reprodutseeritakse kaasi. 1930. aastate ajakirjanduse probleemidest laiemalt annab hea ülevaate Epp Lauk artiklis „Demokraatia kriis ja ajakirjandusvabaduse piiramine Eesti Vabariigis 1930-ndail aastail“ (1998) ning kogumikus „Peatükke Eesti ajakirjanduse ajaloost 1900–1940“ (2000). Infot trükikodade ja kirjastuste kohta sain Tiidu Reimo teosest „Eesti raamatu kronoloogia“ (2000) ning kataloogist „350 aastat trükikunsti Tallinnas“ (Robert & Lott 1988). Toimetamisteoorias ning toimetaja rollist ajakirjanduses andis ülevaate Maarja Lõhmuse raamat „Toimetamine: kas looming või tsensuur“ (1999) ning ajakirjanduse sotsiaalset tagapõhja avab sama autori artikkel „Kust otsida meediatekstide sotsiaalset põhja?“ (Lõhmus 2000).

Küllalt põhjalikult on Eesti kunstiajaloolased tegelenud esimese Eesti Vabariigi aegse kunstihariduse uurimisega. Suurima panuse teema uurimisse on vaieldamatult andnud Tiina Nurk, kes on analüüsinud nii Parun Stieglitzi Tehnilise Joonistamise Keskõppeasutuse mõju eestlastest kunstiõpilastele (Nurk 1972; 1976) kui ka kunstiharidust Kõrgemas Kunstikoolis Pallas (Nurk 1965; 1977; 2004). Pallase koolkonda on analüüsinud ka Tiina Abel (1995), Riigi Kunsttööstuskooli õppesüsteemi Kaalu Kirme (1975; 1994) ja Maire Toom (2004). Andmeid koolide õpilaskonna kohta annavad Toomas Karjahärm ja Väino Sirk (2001) ning Raimo Pullat (2004). See ulatuslik materjal andis mulle tugeva aluse koolkondade analüüsiks ajakirjagraafika kontekstis. Abiks olid ka EKA raamatukogus leiduvad Riigi Kunsttööstuskooli (Riigi... 1928; 1932; 1934) ning Parun Stieglitzi Tehnilise Joonistamise Keskõppeasutuse (Сборникъ... 1902; 1913; 1915a; 1915b; 1915c) õpilastööde albumid, mis väitekirjas kasutamist leiavad.

Eesti ajalehtede visuaalset külge ja selle muutumist 1990. aastail on analüüsinud Roosmari Kurvits (2006; 2007). Need artiklid on kirjutatud meie kaasaja kontekstis, st arvutikujundusest lähtuvalt ning käsitlevad kvalitatiivselt ja kvantitatiivselt ajalehe kujunduse üldprintsipe – küljendamist, lehekülje liigendamist, tüpograafiat, trükikirjade kasutamist jne. Vähe on juttu sellest, mis oli 1930. aastail ajakirjades kunstnike tööks, Koostöös Tiit Hennostega on Roosmari Kurvits avaldanud raamatu „Ajale-

he kujundamine“ (1994), mis on vajalik õpik tänapäeva graafilisele disainerile pea kõikides ajalehe kujundamise põhiküsimustes. Mõningaid paralleele disainiprintsiipide üldpõhimõtete alal sain raamatust oma töösse tuua.

Viimastel aastatel on tekkinud (peamiselt ajakirja Kunst.ee veergudel, Mändmaa 2003; Sakk 2004a) arutelu nn „eesti stiili“ kui kaanoni esinemisest graafilises disainis. See viitab teema aktualiseerumisele, mille üheks märgiks on ka Põhjamaade Sümfooniaorkestri rahvuslikus kirjas plakadid, mida viimaste aastate jooksul Tallinna tänavatel näha on võinud⁶⁰ (joonis 429). „Eesti stiili“ tekkimisest ja arengust arhitektuuris ning sisekujunduses räägib Krista Kodres (2001: 242), mööblikunstis Sigrid Abiline (2000). Sisekujundusel on ajakirjagraafikaga ühiseid arenguhooneid, millele ka väitekirjas osutan. Rahvuslikkuse teemat analüüsid toetun arvukatele arhiivimaterjalidele, omaaegsele poleemikale ajakirjanduses (Adamson-Eric 1932; Linde 1932; Semper 1934; Kruus 1937; Kangro-Pool 1938; Karling 1939), põgusalt Ea Janseni (2004), Ants Viirese (1993; 2004), Rein Ruutsoo (1999) ja Ilmar Talve (2004) rahvuskultuuri ja identiteeti käsitlevatele kirjutistele ning Heie Treieri (2004) doktoriväitekirjale.

Kunstiellust Eestimaal käsitleval perioodil annavad ülevaate teosed „Kunstiellust Eestis aastail 1918-1940“ (Loodus 1999) ning „Eesti kunsti ajaraamat 1523–1944“ (Loodus, Keevallik & Ehasalu 2002), mida samuti vastavalt vajadusele väitekirja koostamisel kasutasin.

Kokkuvõtvalt võib öelda, et materjali, millele sain käesolevat uurimust kirjutades toetuda, ei ole just palju, veelgi vähem on seda, mis otseselt puudutab kunstnike loodud pilte Eesti ajakirjades. Olemasolevat püüdsin võimalikult tõhusalt ära kasutada ja oma töö fookusega seostada.

60. Siin on tegemist 1930. aastate teema äkilise aktualiseerumisega 21. sajandi alguse reaajas, mis on välja kasvanud disainerite ja kunstiopetajate Ivar Saki ja Mart Andersoni „eesti stiilis“ tööde ja õppeülesannete ning ajakirjas Kunst.ee avaldatud mõttekäikude tulemustest (Anderson 2005; Sakk 2007). Nimetatud õppeülesannete eesmärgiks oli ümber defineerida „rahvuslik stiil“ ning „kiskuda see välja“ Luhteina-Reindorffi paradigmat.

LISA 2

EESTIKEELSE AJAKIRJANDUSE AJALOOLINE TAUST

Kõige esimeseks eestikeelseks ajakirjaks peetakse Põltsamaa arsti P. E. Wilde väljaannet „Lühhike õppetuis mis sees monned head rohhud teada antakse“ (1766–1767), mis ilmus 41-s “tükis”. P. E. Wilde kirjutised, mis soovisid eelkõige talurahva elu paremaks muuta, olid saksakeelsed, eesti keelde tõlkis need A. W. Hupel. Eestikeelse ajakirjanduse traditsioonid rajas O. W. Masingu Marahwa Näddala-Leht (1821–1823, 1825). Need esimesed ajakirjad täitsid õpetlikku funktsiooni, pilkupüüdev välimus ei olnud nende puhul kuigi oluline.

Ajakirjanduse kujundamine ja illustreerimine on meie kultuuriruumis küllaltki noor nähtus, selle alguseks võib pidada 19. sajandi keskpaika. Selleks ajaks oli trükis juba saanud kaubaks, mida oli kergem toota kui müüa ning väljaandjad olid sunnitud tähelepanu pöörama trükiste välisilmele, tiitellehe asemel kaanele. Ostjate ligimeelitamiseks kasutati värvilist kaanepaberit. Esikaant raamis sageli geomeetiline ornament või ehtis illustratsioon, enamasti puulõige või litograafia. Sel ajal ilmusid meie esimesed ajakirjad: F. R. Kreutzwaldi Ma-ilm ja mõnda, mis seal sees leida on (5 annet, 1848–1849) oma puulõikepiltidega ning J. W. Jannseni Perno Postimees A. Daugelli biedermeierliku päismikuga, mis on inspireeritud tema kaasaegse Schwarzwälder Bote päismikust (Talve 2004: 268–269). 1860. aastaist võib meenutada Eesti Postimehe päismikke, aastaist 1878–1879 Meelejahutajat, E. M. Jakobsoni autori-kujundusega Sakalat (1878–1882), varasemat Lindat (1887–1905, kujundajad M. Pukits, G. Mootse, K. Raud, O. Jungberg, A. Sonne jt.) jne⁶¹.

19. sajandi II poolel arenes õpetlik-hariv lugemisvara avalikku arvamust mõjutavaks ühiskondlikuks jõuks. Epp Laugu (2000: 9) sõnul sai ajakirjandusest esimene teabevahend, mis jõudis massiauditoriumini. Seda võimaldasid demokraatia arenguga kaasnenud suurem sõna- ja trükivabadus, kirjaoskuse levik ja üldine haridustaseme tõus. Sama tähtsad olid tehnoloogilised uuendused ajalehetootmises (efektiivsem paljundustehnika, odava paberi tootmine) ja levitamises (transpordi ja side areng) ning põhjalikud muutused väljaannete finantseerimises (Lauk 2000: 9).

Trükiste kunstiline kujundus elavnes Noor-Eesti päevil. Noor-Eesti albumid ja ajakiri (kujundajad N. Triik, A. Uurits, R. Nyman, E. Obermann, K. A. Hindrey, K. Mägi, M. Pukits, K. Raud ja A. Jakimtschenko) tõid Eesti ellu uut vaimu, uusi mõtteid, tõstes rahva iseteadvust. Traditsioon jätkus hiljemgi, ajakirjade ümber koondus teadjam osa rahvast. Sajandivahetusel asendus geomeetiline ornament juugendstiilis kaunistustega. Paljud trükikojad avasid litograafiaosakonnad ja vastupidi – litograafiatöökodade juures avati trükikojad. Litograafiaosakondades trükiti raamatute ja ajakirjade kaasi,

61. Varasemate ajakirjade kohta vt täpsemalt: Peegel 1994: 220–228, 140–154, 241–254.

illustratsioone, maakaarte ja noote, samuti kviitungeid, arveplanke, kaubaetikette ja reklaamkuulutusi.

Kuni 20. sajandi alguseni telliti kõik trükkimiseks vajalikud klišeed mujalt, peamiselt Saksamaalt. 1899. aastal olevat J. Barsman saanud loa tsinkograafiatöökoja asutamiseks Tallinnas (Robert & Lott 1988: 12), kuid selle kohta puuduvad täpsemad andmed. Teisena sai loa fotograaf H. Tiedermann, kelle endaklišeeritud fotod J. Ploompuu poolt väljaantud Kümnnendas Rahva Lehes (1901) on K. Roberti ja M. Lotti (1988: 12) andmeil esimesed kohapeal klišeeritud fotoillustratsioonid Tallinna trükistes. 1906. aastal anti A. Perdi Päevalehe trükikojas käiku esimene rotatsioonimasin ning 1909. aastal võeti samas kasutusele esimene ladumismasin. Teised trükikojad järgisid A. Perdi eeskujul.

Esimese maailmasõja eelõhtuks oli käsitööstuslikust trükikunstist Eestis saanud ajanduse kõrgele seisev polügraafiatööstus. Esimene maailmasõda ja sellele järgnenud revolutsioon mõjusid trükitehnikale laastavalt. 1918. aastal tegutses K. Roberti ja M. Lotti (1988: 13) andmeil Tallinnas vaid viis trükikoda. Ajakirjanduse piiratusel räägib ka 1918. aastal ilmunud väljaannete arv – vaid 20 erinevat nimetust. Võrdluseks: 1917. aastal ilmus ajalehti-ajakirju koos lisalehtedega 70 (Aru 2002: 44). Trükiste visuaalse kvaliteedi säilitamine muutus väga raskeks. Sellele vaatamata püüti hoida kunstilist taset endisel kõrgusel.

TRÜKIKOJAD JA AJAKIRJADE VÄLJAANDMINE EESTIS AASTAIL 1920–1940

Riikliku iseseisvumisega hakkas trükiste arv uuesti kasvama. Teise maailmasõja eelses Eesti Vabariigis ilmus üle 200 ajakirja ja bülletääni, 90% neist olid eestikeelsed. Enamuse ajakirjade iga oli aga lühike. Esimesest aastakäigust ei jõudnud kaugemale ligikaudu 25% ajakirjadest. Trükiste arvu tõus tõi algul kaasa tehnilise kvaliteedi languse. Aegamööda tehniliste ja majanduslike võimaluste paranedes muutus paremaks ka ajakirjade kujunduslik külge.

Ajakirjandusele polnud arengueeldused ja tegutsemisvabadus kunagi nii soodsad olnud kui 1920. aastate algul (Aru 2002: 45). 1923. aastal oli Tallinnas registreeritud 24 trükikoda, Tartus 8, mujal Eestis 18. K. Roberti ja M. Lotti (1988: 13) andmeil tegutses Tallinnas kahe maailmasõja vahel ühtekokku 62 trükikoda, kuigi osa neist vahetas korduvalt omanikku. T. Reimo (2000: 62) andmeil tegutses 1937. aastal Eestis tervikuna 72 trükikoda ja 11 litograafiat. Loomulikult tegid Eesti trükikojad kaasa kogu Euroopas kahe maailmasõja vahel aset leidnud trükitehnika kiire arenguhüppe. Põhijoontes on ju Eesti ajakirjandus, nii nagu kogu meie maa vaimuelugi, järginud Euroopa arengumudelit, moodustades ühe osa Euroopa kirjakultuuri ja massikommunikatsiooni arenguprotsessist (Lauk 2000: 9).

Üheks suuremaks ja moodsamalt sisustatud ettevõtteks kujunes Riigitrükikoda. 1930. aastate lõpus töötas siin 247 töelist. Trükikojas oli 17 kiirpressi ja 4 ladumismasinat ning eriseadmed paberraha ja markide trükkimiseks (Robert & Lott 1988: 13). Trükikoda täitis eeskätt riigiasutuste tellimusi, siin trükiti Riigi Teatajat ja Eesti Statistikat, ajakirjadest Eesti Kooli (1935–1940), Trükitehnikat (1936–1938) ning ametlikku ajakirja Hariduse- ja Sotsiaalministeeriumi Teataja (1932–1940).

Trükitoode mahult tõusis 1930. aastatel esile Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisuse (TEKÜ) trükikoda. 1930. aastate teisel poolel oli TEKÜ-l 3 rotatsioonmasinat, 9 kiir- ja tiigelpressi ning 10 ladumismasinat (Reimo 2000: 49). Trükiste kujunduse seisukohalt oli oluline graafikaosakondade loomine Tallinna suuremate trükikodade juurde. TEKÜ-l oli graafikaosakond tsinkograafia, litograafia ja köitekojaga. Tsinkograafias valmistati klišeesid ka väiksematele nn perekondlikele trükikodadele, kellel vastavad seadmed puudusid (Robert & Lott 1988: 14). Trükiti peamiselt ajalehti ja ajakirju. TEKÜ oli majanduslikult heal järjel, seal maksti tollase Eesti ajakirjanduse suurimaid palku (Lauk 2000: 15). Trükikoja põhikasum tuli Päevalehest, mis kujunes suurima levikuga leheks. TEKÜ-l oli Tallinnas kaks raamatukauplust. TEKÜ-s trükitud ajakirjadest olid kunstnike poolt kujundatud Areng (1934), Eesti Graafika (1930 nr. 2), Film ja Elu (1935–1940), Kaitse Kodu! (1925–1940), Laste Rõõm (1921–1940), Teater (1935–1940), Eesti Mets (1931–1940), Välis-Eesti Almanak (1929–1931) ja Meie Noorus (1938–1940).

1922. a. Tallinnas asutatud trükikoda R. Tohver & Ko omas esimesi sügavtrükimasinaid Eestis ning varustas 1930. aastail vasegravüüridega kunstiraamatuid ja katalooge. Vasesügavtrükis illustratsioonid said siit ajakirjad Kaunis Kodu (1937 nr. 3–1938), Kodutööstus (1938–1940) ja Ajakiri Kõigile (1936–1940), samuti Kaupmees (1939–1940), Auto (1936–1940) ning Merendus (1935–1940). Trükikojad koondusid osauhingute kätte, millest väiksemad osteti tihti suuremate poolt ära. Üheks juhtivaks perioodiliste väljaannete kirjastajaks sai osauhisus Vaba Maa, mis andis välja ajakirju Huvitav Žurnaal (1933–1940), Eesti Lendur (1938), Eesti Laskur (1931–1933), Eesti Loomasõber (1938–1939), Kirilind (1939–1940), Ajude Gümnaastika (1933–1940), Eesti Graafika (1930 nr. 3/4), Eesti Majandus (1934), Geodeet (1937–1940), Ilo (1930), Kaunis Kodu (1937 nr. 1–2), Käsitööleht (1932 nr. 4), Lood Elust (1930–1932), Loodusesõber (1939–1940), Trükitehnika (1937, 1938) jt.

Tartu kirjastustest olid juhtivad Postimees (andis välja ajakirju Eesti Naine 1925–1940, Eesti Arst 1927–1940, Tervis 1921–1940, Olion 1930–1933), Noor-Eesti kirjastusühisus (ajakiri Tänapäev 1935–1940) ning O/Ü K. Mattieseni trükikoda (ajakirjad Taluperenaine 1931–1940, Kristlik Kaitsja 1933–1940, Kooliuuenduslane 1934–1936, Eesti Raamat 1936–1937, Eesti Rohuteadlane 1939–1940).

Oli tavaline, et 1930. aastail osales ühe ajakirja trükkimises mitu ettevõtet. Näiteks Taluperenaise loomisel oli aastail 1935–1940 tegevuses 5 ettevõtet (R. M. 1937: 98): kõigepealt Taluperenaise toimetus ja talitus, mis asus Tartus Peeter Põllu t. 5 ning O/Ü K. Mattieseni trükikoda, kus trükiti ajakirja põhiosa. Klišeed piltide jaoks valmistati V. Jägeri tsinkograafias, lõike- ja mustrilehed ning värvilised kaasanded O/Ü

Ilutrukis, värvilised vasetrükis kaasanded aga omakorda R. Tohver & Ko kivitruki-kojas Tallinnas.

Tiheda konkurentsi tingimustes muutus oluliseks väljaannete kujundus ja küljendus, illustreeriva materjali rohkus ja esitusviis. Teise maailmasõja eelse vabariigi aastate ajakirjandusväljaannete arvukuse absoluutseks tipuks kujunes 1933. aasta, mil eestikeelsete ajalehtede-ajakirjade koguarv jõudis peaaegu kolmesajani (Aru 2002: 47). Kui aastad 1920–1933 olid Eesti ajakirjanduse vaba ja demokraatliku arengu aastad, siis 1933. aasta sisepoliitiline kriis tõi kaasa sõna- ja mõttevabaduse piiramise. 1933. aasta augustis pani Jaan Tõnissoni valitsus koos kaitseseisukorra kehtestamisega ajakirjanduse mitmeks kuuks eeltsensuuri alla⁶². Eeltsensuur lõppes J. Tõnissoni valitsuse tagasiastumise ja üldise kaitseseisukorra tühistamisega 20. oktoobril (Lauk 2000: 30). Autoritaarsele valitsemiskorrale üleminek ja poliitiliste parteide tegevuse keelamine pärast 1934. aasta 12. märtsi tähendas faktiliselt demokraatliku ajakirjanduse kriisi. Koos kontrolliva ja tsenseeriva institutsiooni – Valitsuse Propaganda Talituse – tegevusserakendamisega 1934. aasta detsembris (muudeti Riiklikuks Propaganda Talituseks 1935. aastal) lõppes ajakirjanduse võimalus poliitilise kliima kujundamisel kaasa rääkida (Lauk 2000: 31). Ajakirjandus allutati täielikult riigi kontrollile, milles olulisele kohale tõusis väljaannete meelsuse ja lojaalsuse jälgimine (Lauk 2000: 31). Näiteks suleti 1938. aastal ajakirjad Tänapäev ja Akadeemia lugupidamatu suhtumise pärast valitsusse ja riigivõimu. Tuleb siiski mainida, et kehtestatud piirangud mõjusid halvavalt eelkõige ajalehtede arengule⁶³. Ajakirjade asutamine ja väljaandmine jätkus kitsendustele vaatamata tõusvas joones: igal aastal lisandus 5–7 uut nimetust (Aru 2002: 49). Ajakirju ilmus igale maitsele. Leidus kutse- ja huvialaseltside ajakirju peaaegu igalt elualalt, mis ilmusid väikestes tiraažides (mõnisada eksemplari). Oli ka mitmekümnetuhandelises tiraažis ilmunud üldsisulisi perekonna- ja ajaviiteajakirju, mis esitasid hulgaliselt illustreerivat materjali (nt *Maret* 1935–1940, *Huvitav Žurnaal* 1933–1940, *Ajakiri Kõigile* 1936–1940, *Vallatu Magasin* 1936–1940). Hulgaliselt ilmus õpilasajakirju (nt *Videvik* 1931–1934, *Mesilind* 1931–1937, *Tuleviku Rajad* 1935–1940, *Puhangud* 1932–1933, *Sütik* 1936–1940) ning vaimulikke ajakirju (nt *Kristlik Perekonna Leht* 1903–1940, *Kristlik Kaitsja* 1920–1940, *Evangeeliumi Kristlane* 1925–1940), mis kujunduslikult ilmelt varieerusid diletantismist kuni nauditava kunstnikutööni. Kirjandus-, kunsti- ja teadusalased ajakirjad (nt *Looming* 1923–1940, *Taie* 1928–1929, *Eesti Graafika* 1923–1924, 1930–1931, *Rakendus kunst* 1933, *Akadeemia* 1937–1940, *Varamu* 1937–1940, *Tänapäev* 1935–1940) hoidsid intellektuaalselt kõrget taset (Aru 2002: 50) ning nende kujunduski oli viimistletud ja terviklik.

Kitsamale lugejaskonnale mõeldud erialaseid ajakirju, nagu *Tehnika Kõigile* (1936–1940), *Tehnika Ajakiri* (1930–1940), *Eesti Raudtee* (1922–1940), *Drogistide Teataja* (1928–1938), *Ramatukogu* (1931–1933, 1935–1940) jt palju ei illustreeritud. Neil olid antiikvakirjas korrektsed ning asjalikud šriftikaaned.

62. Vt ka lk 101–102.

63. Demokraatia kriisi ajakirjanduses on põhjalikult analüüsinud Epp Lauk (1998).

Ajakirja välisilmele avaldab kujunduse ja illustratsiooni kõrval mõju ka paberi, kausta ja formaadi valik ning omapära. Selles osas valitses meie 1930. aastate ajakirjade juures paljusus või isegi kirjusus. Formaadid, kaustad ja paber olid erinevatel ajakirjadel erinevad, enamasti majanduslikest kaalutlustest tingituna. Ka ühe ja sama ajakirja erinevate aastakäikude vahel ei olnud alati ühtsust. Näiteks varieerus ajakirja Olion (toimetaja Georg Naelapea) välimus suuresti aastail 1930–1936. Kuni 1933. aastani läks Olionil majanduslikult väga hästi (Mustimets 2000: 51), ajakirja ilmus korrapäraselt 12 numbrit aastas, suures albumikaustas, heal paberil ning rohkelt illustreerituna. Lugejaile vahendati Eesti algupärast ilukirjandust, tõlkeid maailmakirjandusest, avaldati kultuuriloolisi ning (auto)biograafilisi mälestusi. Esimestel aastakäikudel oli ajakirjal ka tasuta kaasanne Lahtised Lehed, mis sisaldas peamiselt pildimaterjali päevakajaliste sündmuste kohta ning järjejutte. Olionile kirjutasid Eesti tippliteraadid – Anton Hansen-Tammsaare, Gustav Suits, Friedebert Tuglas, Oskar Luts, Jaan Kärner, Henrik Visnapuu, Bernhard Linde, August Annist, Johannes Aavik jt. Honorarid olid suured ning lugejaid jätkus (Mustimets 2000: 51). Kirjutas ka vastutav väljaandja ning toimetaja Georg Naelapea, samuti tema abikaasa Alice Naelapea. Kunstnikest tegid kaastööd Nikolai Triik, Ado Vabbe, Jaan Vahtra, Hando Mugasto, Agu Peerna, Hugo Tshakna jt.

Ometi olid mahuka värvitrukis ajakirja väljaandmise kulud suured ning alates 1933. aastast hakkasid Olioni trükitehniline ja sisuline tase majandusraskuste tõttu langema (Mustimets 2000: 201). Paljud nimekad kirjanikud eemaldusid ning Olioni veerge hakkasid täitma vähem tuntud kirjutajad, ilmus ka seltskonnakroonika. 1935. aastal ajakirja väljaandmine ajutiselt peatati. Hiljem püüdis ajakirja elustada hoopis teine väljaandja, tallinlane Jakob Loosalu. Ajakirja trükiti Tallinnas J. ja A. Paalmanni trükikojas (1935), viimased üksikud numbrid Külvaja trükikojas (1935 nr 17/18) ning Kiirtrükis (1936). Kirjastus Olion, mis andis välja ajakirja Olion, tegutses vaikselt edasi kuni 1940. aastani. Esimene väljaandja Georg Naelapea taastas ajakirja Olion aastate pärast paguluses, kus seda ilmus aastail 1956–1960 kokku 7 numbrit (Kruus 1992: 1276).

Lisaks kunstnike loodud kujundusele esineb ajakirjades erinevaid trükikirju. Kui vaadelda 1930. aastate ajakirjade trükikirju, siis võib öelda, et trükikodade kirjata-gavarad tunduvad küllaltki kasinad. Meie tollased trükikojad olid enamikus siiski väikeettevõtted, mis ei suutnud endale hankida kuigi suuri kirjaliikide tagavarasid. Kasutusel olevad kirjad olid kõik joonistatud välismaalaste, peamiselt Saksa kunstnike poolt. Olemasolevate andmete järgi (Ambur 1940: 166) ei olnud meie kunstnikud selleks ajaks valmistanud veel ühtki trükikirja originaaljoonistust. Seega, kui raamatu või ajakirja kaanele taheti saada mõnda uudset kirja vastavas suurusjärgus, siis tuli see lasta kunstnikul joonistada ning joonistus trükkimiseks klišeerida, just niisama nagu raamatu kaanepiltki.

Eelnevast võib järeldada, et soliidse ja järjekindlalt äratuntava ilmega ajakirja väljaandmine ei olnud iseseisvunud Eestis sugugi kerge ülesanne. Vaatamata sellele ilmus siiski terve hulk nii sisult kui kujunduselt Euroopa ajakirjadega võrdväärseid ajakirju.

AJAKIRJADE TOIMETAMISEST JA TURUNDUSEST

Ajakiri on kogu oma eksisteerimise vältel olnud ühelt poolt ühiskonnas olulisi funktsioone täitev poliitilis-kultuuriline massikommunikatsiooni kanal, teisalt aga äriettevõtte ja kaup, mis peab andma selle loojale ja tootjale kasumit. Kasumi teenimiseks oli ajakirja vaja nii sisuliselt toimetada kui ka targalt turundada.

19. sajandi keskpaiku olid trükikojaomanikud ühtlasi ka kirjastajad, ajalehtede-ajakirjade väljaandmine oli neile põhitegevuseks (Lauk 2000: 32). Järjest sagedamini hakati palkama täishõvelisi toimetajaid, millest annab tunnistust fakt, et ajalehtedes-ajakirjades hakkab väljaandja/kirjastaja nime kõrvale ilmuma ka toimetaja nimi. Nõnda saab toimetaja tuttavaks lugejate hulgas, kuid kõik teised lehetegijad ja kaastöölised, sealhulgas kunstnikud, jäävad veel pikaks ajaks anonüümseks. Tööjaotuse arenedes tekib juba diferentseerunud firma: toimetustöö eraldub selgelt trükkimisest, kirjastamisest ja administreerimisest. Ajakirjanikutööst saab elukutse, suureneb ajakirjanike tuntus ja sellega koos ka vastutus. Esimesed märgid Eesti ajakirjanike kutseteadlikkusest ulatuvad Epp Laugu (2000: 33) andmeil tagasi 1890. aastatesse, mil laienev turg pakkus üha enam töökohti. Toimetamistöö kujuneb harrastusest ametiks umbes samal ajal. Kui 1901. aastal asus teadaolevalt ajakirjandusse tööle 45 inimest, siis 1914. aastal oli neid juba 96 (Lauk 2000: 33). 20. sajandi alguskümnetel suurenesid ka toimetused.

Ajakirjanikele maksti palka üha sagedamini töö hulga, mitte kvaliteedi eest – põhimõttel „rida on raha“. Omanikud palkasid ja vallandasid ajakirjanikke oma suva järgi, töölepingud olid valdavalt suusõnalised ja lähtusid tööandja huvidest (Lauk 2000: 34). Kunstnikele maksti samal põhimõttel. 1930. aastail kujunes honoraride määraks kaane või illustratsiooni eest keskeltläbi 10–12 krooni, vinjetid olid loomulikult umbes poole võrra odavamad (Tunnustus...1940). Osa kunstnikke töötas ka püsivalt trükikodade juures, näiteks töötasid Eduard Salu (aastail 1932–1940) ja Axel Rossman (aastail 1931–1941) TEKÜ trükikojas graafikuna (Raunam 1980–1990b: 6). Richard Kivit oli aastail 1921–1938 H. Laakmanni trükikoja alaline kaastöölise „raamatu- ja reklaamkunsti alal“ (Ahas 1938), Helmut Valtman aga aastail 1937–1940 ajalehe Tallinna Post karikaturist ja kirjastuse Loodus kaastöölise. Heino Lehepuu oli ajalehtede Postimees ja Sädemed kaastöölise-karikaturist. Ka mitmed tootmisettevõtted palkasid kunstnikke. Nii töötasid näiteks Paul-Aleksander Pedersen ja August Vahtel aastail 1934–1944 A/S Laferme juures gravöör-litograafina. Laferme toodete reklaamkuulutused ajakirjades ongi põhiliselt nende kahe kunstniku loodud. Väga paljud käsitletava perioodi kunstnikest sattusid ajakirjade veergudele erinevate reklaamibüroode kaudu. Näiteks tegi Günther Reindorff kaastööd reklaamibüroodele ARS (1920–1924), ILO (1922–1924), OLE (1925–1927?), MALM (1930. aastad) ja GRAVIS (1930. aastad).

Arvata võib, et suures osas määras kunstnike loomingut iseloomu ajakirjanduslik toimetamine. Toimetamine võib tähendada kas osalemist meediaprotsessis (teksti loomine) või osalemist meediaesituses (teksti edastamine) (Lõhmus 1999: 24). Ajakir-

jandustoimetamise sihiks on kommunikatsioonis kui mõjutamise protsessis või esituses kokku viia ja suhestada selle erinevaid (avalikke ja varjatud) osalejaid. Nendeks on sootsium oma institutsioonidega, kultuur, ajakirjandussüsteem ja selles tegutsevad inimesed (*ibid*: 25), kelleks on tekstide loojad, edastajad, vastuvõtjad, samuti kunstnikud-kujundajad. Kommunikatsioonisubjektide omavahelised suhted võivad olla hierarhilised, sunnitud või vabad, teadvustatud või teadvustamata.

Toimetamistegevuse konkreetne sisu võib varieeruda, see võib tähendada (erinevate eesmärkidega) eri tegevusi (Lõhmus 1999: 25). Olulisimaid määrajaid on ühiskonna avatus-suletus ja vorm (demokraatlik, autoritaarne, totalitaarne korraldus jm) ning ajakirjanduse positsioon ühiskonnas. Toimetaja tegevus võib varieeruda iseseisvast tegutsemisest arvestatava subjektina avalikkuse väljal vabatahtliku või sunnitud samastumiseni mõne osaleja eesmärkide ja tegevussuundadega. Samastumine võib vastavalt toimetamise seesmistele hoiakutele olla kas tegelik või näiline, see võib ilmnedas kas avalikult või varjatult, intellektuaalsel või praktilisel tasandil. Mõjutamisprotsesse uurides on mõnel puhul samastatud ajakirjandusväljaandeid ning toimetajaid. Ajakirjanduse kriitilises uurimuses püütakse osalevaid subjekte võimalikult konkreetselt määratleda, esitades küsimuse „kelle huve toimetamine esindab“ ka sõltumatust deklareeriva väljaande puhul (*ibid*: 25).

Väljaandjad ja toimetajad määrasid tihti ajakirjade erineva suunitluse. Nii oli erinev suunitlus näiteks 1930. aastate kultuuriajakirjadel. Meie kõigi aegade edukaim kultuuriajakiri Looming alustas ilmumist juba 1923. aastal. Eesti Kirjanikkude Liidu häälekandjana ilmus see Tartus kuni 1940. aastani, edasi Eesti Nõukogude Kirjanike Liidu häälekandjana. Ilumine katkes Saksa okupatsiooni ajal. Loomingu esimene toimetaja oli Friedebert Tuglas, 1930. a. sai vastutavaks ja tegevtoimetajaks Johannes Semper, toimkonda kuulusid August Alle, Erni Hiir, Gustav Suits. Loomingu märksõnaks oli demokraatia. Kuna kõik meie loovad kirjanikud olid koondunud ühte ainsasse liitu, mis oli tolerantne kõigi voolude vastu, siis sai Loomingust kõigile avatud kirjandusfoorum (Urgart 1938: 468). „Looming oli algusest peale ignoreerinud kirjandusvoolulisi, maailmavaatelisi ja muid „seisusevahesid“,“ kirjutab O. Urgart. Kogu meie luule ja novelli, ka näitekirjanduse väärtuslikem osa sai trükivalgust nendel lehekülgedel. Lisaks veel uurimused, artiklid oma- ja väliskirjandusest, esseed, ülevaated, memuaarid, reisikirjad, arvustused, sissevaated teistesse kunstidesse ja muudesse mõtteloomingu valdkondadesse. 1920. aastate II poolel sai Looming stiliseeritud „eestipärase“ ornamendiga kaanekujunduse Peet Areni käest (joonis 161). Hiljem on Loomingu kujundus järginud soliidselt, kuid edumeelsele kirjandusajakirjale sobivat joont – ajastule iseloomulik moodne šrift koos väikese illustratiivse motiiviga on olnud läbivaks lahenduseks aastate vältel. Sisekujunduses domineerisid 1930. aastail väikesed ornamentäärised ja kaunistatud initsiaalid. Kujundus tervikuna oli kerge ja õhuline ning tekstile palju ruumi jättev (joonised 326, 327).

Demokraatlikku (kohati pahempoolsetki, joonis 243) joont hoidis ka viie aasta jooksul, aastail 1935–1940 Tartus ilmunud ajakiri Tänapäev. Algul andis ajakirja välja Noor-Eesti kirjastus, hiljem Kirjastusühisus Tänapäev. Tänapäeva toimetajateks

olid Endel Roone (Rotman) ja Jaan Kärner. Ajakiri võitles sõnavabaduse piiramise ja totalitarismi vastu. Sel põhjusel suleti Tänapäev 1938. aasta märtsis, ilmumisluba saadi tagasi 5. jaanuaril 1939. aastal⁶⁴. Vahepeal ilmus neli numbrit (albumit) teiste nimetuste all (Jüripäev, Jaanipäev, Künnipäev, Seitsme Magaja Päev). 1940. aasta kevadel sõnastati Tänapäeva veergudel toimetuse eesmärgid: „Oli tarvis ajakirja, mis omalt poolt aitaks rahvast ergutada „vaikiva oleku” rammestusest, mis tõstaks esile probleeme, mis rahva elus ja olemises on vältavamad ja kõrgemad, kui möödamineva segase olukorra õõnes ja labane paatos“ (Viis... 1940: 82). Ajal, mil mitmed väikerahvad püüdsid säilitada vabadust, oli oluline süstida inimestesse teadmist, et rahvana ja riigina võib Eesti püsida vaid siis, kui igaüks on iseteadlik, aktiivne ja oma õigustest ning kohustustest teadlik kodanik. „Õige rahvuslus on rajatud oma rahva parimate hingeliste vooruste väljaarendamisele, tema elujõu tõstmisele. Õõnsad fraasid kaovad, loov töö jääb. Rahvuslus tähendab kultuuri, poliitilist vabadust, julget ja iseteadvat kodanikku“ (Viis... 1940: 83). Tänapäeva kujundus oli rohkelt illustratiivset materjali esitav, seejuures kunstnike individuaalseid käekirju austav, lopsakas, talupoeglikult „mahlakas“, kubismi-konstruktivismi ja kohati ekspressionismi-hõnguline.

Vastukaaluks Tartus ilmunud pahempoolsemat suunda esindavatele Loomingule ja Tänapäevale asutati 1937. aastal Tallinnas ajakiri Varamu. Varamut andis välja K/O.-Ü. Kultuurkoondis, vastutav ja tegevtoimetaja oli Henrik Visnapuu, kunstiosakonna toimetaja Rudolf Paris. Varamu asutati EV Propagandatalituse algatusel, seega kajastas ta valitsuse vaateid. Väljaandmine toimus kultuurkapitali toetusel. Varamu ilmus kuni 1940. aastani, 10 numbrit aastas, iga number vähemalt 142 lehekülge. See kuukiri oli esinduslik, tal olid värvitrukis vahelehed ja artiklite algul fantaasiaküllased initsiaalid (joonis 188). Tähelepanu osutati eestipärasele ornamentikale (joonised 220, 221). Esitleti kordamööda eesti kunstnikke, pühendades mõned numbrid terveni ühe või teise kunstniku loomingule. Nii on kolmas number aastal 1938 pühendatud Eduard Wiiralti 40. juubelile, täis tema tööde reproduktsioone ning kaunistatud tema ekspressiivsete vinjettidega. Kogu numbri ulatuses on vaid Eduard Ole artiklis leiduvad kaunistused E. Ole enda tehtud. Sama aasta viiendas numbris avaldatakse pikk artikkel Aleksander Uuritsa kohta, kaunistuseks tema vinjetid ning reproduktsioonid. Number 4 aastast 1939 käsitleb Adamson-Ericu loomingut ning on kaunistatud tema vinjettidega.

Nagu eeltoodud näited lubavad arvata, vahendavad meedia ja ühiskonna vahelisi suhteid tihti mitmesugused survegrupid, mis püüavad meedia tegevust otseselt mõjutada, eeskätt püüdes kontrollida, mida avaldatakse ja mida mitte. Taolised grupid võivad olla religioossed, poliitilised, professionaalsed jms (McQuail 2000: 232). Pole kahtlustki, et turul põhinevas meedias mõjutavad sisu omanikud, kes võivad nõuda teatud teemade kajastamist või väljajätmist. Ka reklaamiandjate mõju võib olla märkimisväärne. „Enamik vabaturu meedialiikidest on orienteeritud reklaamiandjate vajaduste rahuldamise poliitikale, seistes nii ka enda huvide eest,“ kirjutab De-

64. 1940. aasta nr 5/6 arestiti sisekaitse ülema 14. juuni otsusega ja hävitati nõukogude võimu poolt.

nis McQuail (2000: 234). Selline praktika tagab majandusliku toimetuleku ja seda peetakse normaalseks. Seda oli näha juba 1920. aastatel, kui näiteks Päevaleht avaldas väga palju erakuulutusi. Nende eest sai leht kohe raha kätte, samal ajal kui suurkuulutajad (firmad) maksid reklaami eest perioodide kaupa (Avistu 2000: 61).

Tihti peegeldub reklaamiandjate huvi kujunduses, sest kunstnik annab reklaamile esteetilise vormi. Tellija seab reklaamile eesmärgid. Tekib funktsionaalne sidusus kujunduse ja selle tellija vahel (Hovi 1990: 14). Sihtfunktsioon mõjutab oluliselt kujundust.

Muidugi on tähtsaks meediaorganisatsiooni (antud juhul ajakirja väljaandjat) mõjutavaks teguriks auditoorium. Epp Laugu (1996: 20) uurimistulemused näitavad, et umbes 3 000 tellijaga nädalaleht majandas end 19. sajandi lõpul ja 20. algul küllaltki hästi ära. Näiteks teenis Eesti Postimees 1883. aastal 2 500 rubla kasumit.

Kahe maailmasõja vahelise Eesti Vabariigi ajal oli ajakirja kaubanduslik loomus üsna ilmne. Seda kinnitab fakt, et ajakirjandus kasutas tiraažinumbreid reklaamivahendina (Avistu 2000: 60). Suur tiraaž pidi ajakirja ka reklaamiandjate silmis atraktiivsemaks muutma. Mõnikord püüti näidata tiraažinumbreid suuremana, kui need tegelikult olid. Näiteks kaebas 1937. aastal ajakirja Maret väljaandja R. Puusepp Politseivalitsuse direktorile, et pärast seda, kui Maret'i väljaandjad teatasid tiraažiks 27 000, kuulutas Ajakiri Kõigile oma trükiarvuks 30 000. Tegelikult aga olevat Ajakirja Kõigile tiraaž vaid umbes 10 000 (Harro 1994: 78).

Ajalehe-ajakirja tiraaž sõltub otseselt kuulutuse- ja reklaamilehekülgede hulgast (Avistu 2000: 61). Mida rohkem suudab ajakiri müüa oma pinda reklaamkuulutusteks, seda edukam on ta majanduslikult. Majanduslik edu võimaldab omakorda suurendada tiraaži.

1930. aastail ei saanud enam kahelda selles, et kuulutused ja reklaam mängisid ajakirjanduse majandusliku toimetuleku juures olulist rolli. Seetõttu ei reklaaminud ajalehed-ajakirjad ennast ainult lugejale, vaid aina enam ka reklaamiandjale. Näiteks trükkis Päevaleht 1936. aastal esileheküljel sageli väikesi meeldetuletusi kuulutajatele ja reklaamijatele (Avistu 2000: 59). Taluperenaine nr 10 aastast 1930 teatab kuulutuste hinnad: kaane viimasel küljel kuulutamise maksab 120 kr, seesmisel küljel 100 kr, kuulutus tekstis (1 mm üle lehekülje) – 60 senti.

Üha rohkem hakati ajakirjanduses rääkima reklaamist kui tähtsast majandusharust, sellest, milline peaks üks korralik reklaam välja nägema, mida sisaldama ja mida mitte (Avistu 2000: 59). Kõige enam tegeles selle valdkonnaga ajakiri Rakendus-kunst. Näiteks kirjutab ajakirja 1933. aasta esimeses numbris Johann Naha reklaamist Tallinna tänavail ning soovitab äri meestel abiks võtta „õppinud kutseliste rakendus-kunstnikkude jõu kasutamine, milliseid meil küllaldaselt olemas on, kuid kes enamikus on tööta, kuna äri mees neid ei kasuta, sest et harimata õpipoois talle selle odavamalt ära teeb“ (Naha 1933: 20). Ajakiri Rakendus-kunst andis ka ülevaateid RaKÜ ning Dekoori tegevusest (Vestenberg 1933), nende korraldatud näitus-

test (Kompus 1933), samuti kajastas RaKÜ poolt korraldatud kaubandus-graafiliste võistluste tulemusi (RaKÜ... 1933).

Ka ajakirja tellimise järjest rutiinsemaks muutumine aitas turundusele kaasa. Ajakirjade tellimine muutus aja jooksul üha impersonaalsemaks. 1910. aastal hakkasid ajalehtede-ajakirjade tellimusi vormistama postiasutused. Enne seda oli ajakirjanduse tellimine pühalik talitus, tellimiseks mindi toimetusse, seal istuti, vesteldi toimetajaga, päriti ühte ja teist⁶⁵. 1930. aastateks oli see rituaal kadunud. Lugeja ei pidanud ajakirjanduse tellimiseks enam kirjastusse minema ega toimetusele isegi mitte kirjutama. Tal tarvitses minna vaid postkontorisse. Nii ei teadnud lugeja, kes lehte kirjutavad ega lehe toimetus, kes on lugejad. Tellimise asemel oli võimalik osta ka üksiknumbreid, mis tegi ajakirja harilikuks kaubaks, millele esitati samu nõudmisi, mida igale teisele kaubale – see pidi olema ilusasti „pakitud“, korraliku etiketiga. Sellega suurenes kunstniku roll, kes pidi andma ajakirjale „müüva“ välimuse.

1930. aastail maksis ajakirja üksiknumber (nt Maret, Romaan, Eesti Naine, Taluperenaine, Auto jt) keskmiselt 40 senti. Lasteajakirjad oli odavamad, näiteks Laste Rõõm maksis 1937. aastal vaid 25 senti. Ajakiri Kõigile ja Vallatu Magasin maksid 1940. aastal 50 senti.

Ajakirjades reklaamiti ka teisi sama kirjastuse poolt välja antavaid ajakirju ning ajalehti. Näiteks Eesti Naine, 1933 nr 3 reklaamib ajakirja Elav Teadus viimaseid numbreid. Iga anne maksis 1 kroon, köites 1 kr 50 s, aastakäik 9 kr, mida võis tasuda osakaupa. Raha tuli maksta posti jooksvale arvele. Ajakiri Maret 1937 nr 4 reklaamib ajalehte Uus Eesti. Postiga koju tellides maksis Uus Eesti esimene veerandaasta 5 kr ja edasi iga kuu 1.50 kr või 5 senti üksiknumber. Ajakiri Kõigile 1940 nr 11 reklaamib juba uusi – Nõukogude ajalehti Noorte Häält (6 kuu tellimine 6.90 kr) ja Rahva Häält (6 kuu tellimine 9.50 kr).

Ajakirja 12 kuu tellimishind 1930. aastate algul oli keskmiselt 4 krooni; kui tellimus tuli saata välismaale, siis 5 krooni. Mõnikord müüs väljaandja ka ajakirjade vanu numbreid. Näiteks Taluperenaise talituses müüdi 1930. aastal ajakirja vanu numbreid järgmiste hindadega: 1927. aastakäik (kõik numbrid) hind 175 senti; 1928. aastakäik (puudu nr 1 ja 2) hind 275 s; 1929. aastakäik (kõik numbrid) hind 325 senti. Üksikud numbrid ülalnimetatud aastakäikudest maksid 35 senti. (Taluperenaine 1930, nr 10, esikaane siseküljel).

Ajakirjade tellimusi võtsid vastu kõik postkontorid. Näiteks Laste Rõõmu andis 1937. aastal välja Päevalehe väljaandja TEKÜ, toimetus ja talitus asus Tallinnas, Pikk t 2. Laste Rõõmu tellimusi võtsid vastu lisaks postkontoritele ka kõik Päevalehe tellimuste vastuvõtjad, samuti peaaegu kõik algkoolide juhatajad. Tellimishind aastas oli 3 krooni (Laste Rõõm 1937, nr 10).

Kunstniku tegevus sai seega toimuda kõigi ajakirjandusväljal tegutsejatega (omanike, toimetajate, reklaamiandjate, lugejatega) kooskõlas. Neil kõigil olid oma hu-

65. Ajakirja tellimise protseduuri kirjeldab Vaba Maa ärijuht Aleksander Veiler (Vaba Maa, 1.3.1930).

vid, soovid ning kohustused, mis suuremal või vähemal määral kajastusid ajakirjades avaldatud piltidel. Pilte uurides saame jälgida, mil määral on taolised sõltuvussuhted erinevaid osapooli mõjutanud.

LISA 3

ÕPPESÜSTEEMIST JA GRAAFIKA ÕPETAMISEST KUNSTIKÕRGKOOLIDES 1930. AASTAIL

Riigi Kunsttööstuskool

“Graafika on muude kunstide kõrval dematerialiseeritud, abstrakt kunst. Graafikas kaotab loodus nagu oma kaalu, ränkuse ja tiheduse, püüab wabaneda kolmest ainelisest dimensioonist, et paremini kokku sulada pinnaga, mida ta kui puhtnägelik abstrakt ehib. /.../ Mustade tähekriipsude laad walgel pinnal määrab ära juba tema kaunistuste iseloomu,“ kirjutab Alfred Kivi, Tallinna Kunsttööstuskooli õppejõud ja ideoloog 1920. aastal (Kiwi 1920: 15, 17), tuues välja ka olulise tööga, et kõige laiemat võimalust “elava sõna ehk kunstitootega rahva hulka, tema hinge juurde teed leida“ (Kiwi 1920: 13) pakkus sel ajal trükiteos.

Tõepoolest, ajakirjade kaudu jõudis kunstnike originaallooming laiema publiku ette ning mõjutas otseselt tollaste tarbijate maitset. Mustri, šrifti või ornamentika spetsiifilised kasutusviisid annavad infot erinevate kultuuride kohta, nii nagu ka ajakirjades ilmunud pildid annavad seda koolide kohta, kus piltide autorid õppisid. Ka tsiteeritud kogumik annab infot selle kohta, milline oli Riigi Kunsttööstuskooli õppesüsteem ja ideoloogia.

1914. aastal asutatud Tallinna (Riigi) Kunsttööstuskooli õppekavade eeskujuks oli 1879. aastal Peterburis loodud Parun Stieglitzi Tehnilise Joonistamise Keskõppeasutus. Parun Alexander Stieglitz (1814–1884) oli suurtööstur, pankur ja kunstimetseen, panga- ja vabrikuomanik Peterburis, kelle nimi oli Eestiski tuntud. 1845. a. omandas ta Narva Kalevi Manufaktuuri ja 1851. a. rajas Narva Linaketramise Manufaktuuri.

Stieglitzi kunsttööstuskooli eesmärgiks oli ette valmistada joonistajaid-kujundajaid Venemaa tööstusele, mitte loovkunstnikke (Nurk 1976: 158). Stieglitzi kool oli õppetingimuste poolest lihtrahvale vastuvõetavam kui teised Peterburi kunstioõppeasutused ning seal on Tiina Nurga (1972: 38) andmeil hariduse saanud ligi 40 eestlast⁶⁶, nende hulgas kunstnikud Jaan Koort, Voldemar Mellik, Konrad Mägi, Nikolai Triik, Roman Nyman, Aleksander Tassa, Günther Reindorff. Õppejõuna tegutses Amandus

66. Raimo Pullati andmeil oli Peterburi kunstioõppeasutustest suurim eestlastest õppurite arv A. Stieglitzi Kunsttööstuskoolis ja Kunstide Edendamise Seltsi koolis. Mõlemas õppis eri aegadel vähemalt 21 eestlast. Kunstiakaademies õppis üldse 25 eestlast, kellest 15 jaoks oligi see ainus õppeasutus, 10 olid varem õppinud Peterburi muudes kunstioõppeasutustes (Pullat 2004: 254). Tegelikult oli Stieglitzi koolis õppinud eestlaste arv oluliselt suurem. Õpilastööde albumid, mis ilmusid vihikutena aastail 1896–1906 ja 1910–1914, sisaldavad “nimekirja õpilastest, kellele on omistatud tarbekunstniku või õppinud joonistaja kutse, kes on saadetud välismaale, aga samuti õpilastest, kelle tööd on omandatud koolile või premeeritud eksamitel” (Сборникъ 1902, 1913, 1915a, 1915b, 1915c). Perioodil 1897–1913 esineb nimekirjades vähemalt 63 õpilast, kes nime järgi otsustades võivad olla eestlased.

Adamson puunikerduse alal (1901–1904) ja Hans Kuusik klaasimaali ajutise õppejõuna (1902–1905).

Stieglitzi kunsttööstuskool andis „tarbekunstniku või õppinud joonistaja kutse“ (Сборникъ... 1913: 1). Üldklassides nägi õppeplaan ette rakenduslikku laadi ülesandeid: tarbeesemete, mööbli, armatuuri, hõbeda, kirikuesemete, mälestustahvlite jne kompositsioone, täpsete jooniste valmistamist, kusjuures erilist tähelepanu pöörati ornamendi dekoratiivsusele (Läti 1960: 7). Domineeris toretsev, eklektiline laad. Üldkunstiained baseerusid peamiselt eeskujude järgi joonistamisele (Nurk 1976: 159-161).

Õppesüsteemis valitses rutiin. Nõuti rangelt ajalooliste „stiilide“ rakendamist. Kategoorigiline kopeerimisnõue ei kehtinud teatridekoratsiooni klassis ja ofordiklassis, kus oli võimalik ka töötada vaba kompositsiooniga, kasutada motiive loodusest (Läti 1960: 7). Kooli õpilastööde albumites esitatud ofordid on enamasti siiski reprodutseeriva iseloomuga. Ajaloolistele „stiilidele“ hakkas üha enam lisanduma ka venepärane laad (Сборникъ... 1913; Сборникъ... 1915a, 1515b, 1515c). Hiljem valitses Stieglitzi koolis selgelt kaks laadi: historitsistlik ja pseudovenelik. Viimases võib näha näha ka „eestilaadse stiili“, mis valitses Riigi Kunsttööstuskoolis, algeeskujusid.

Tallinna Kunsttööstuskoolis õpiti algul viis aastat ja selle lõpetajad pidid saama nn õpetatud joonistaja nimetuse. Esialgu õpetati üldaineid ja üldisi kunstiaineid, näiteks joonistamist⁶⁷, kaalukas koht oli eesti rahvusliku ornamentika kultiveerimisel ja stiliseerimisel, järk-järgult hakkasid lisanduma mitmesugused tarbekunstialad (Kirme 1994).

Õppeaastal 1937/1938 jagunes õpe koolis juba kolmeks astmeks: 1) üldastmeks, kaheaastase õppeajaga; 2) töökodadeastmeks, kolme aastase kursusega (selle astme lõpetajad said kooli lõputunnistuse, mis oli ühtlasi ka õppinud töölise kutsetunnistus); 3) meistriklassiks, kestusega vähemalt üks aasta, olenevalt õpilase edukusest. Meistriklassi lõpetanu sai rakenduskunstniku nimetuse. Kooli täieliku kursuse lõpetamine andis pärast kaheaastast tööpraktikat õiguse kooli juures meistri kutseksami sooritamiseks. (RKTKi tegevus 1938: 4)

Kunsttööstuskooli on ka kõvasti kritiseeritud. Mai Levini (1989: 5) arvates on seejuures lähtunud liialt kujutava kunsti aspektist. Koolile on ette heidetud rõhuasetust stiliseerimisele, ent ajalooliste „stiilide“ õpetus vastas kooli spetsiifikale. Kunsttööstuskoolilt ei saanudki nõuda nende oskuste andmist, mis saadi kunstiakadeemialt või eraatlejeest. Ühtlasi valitses sajandialguse kunstis tugev „stiilitahe“, mis ei saanud jätta mõju avaldamata kooli kunstilisele suunitlusele (Levin & Sirkel 1989: 5). Kooli kasvandike „stiilile“ avaldas mõju nii historitsism, *art déco* kui teised internatsionaalsed kunstivoolud. Nendest lähtuvalt õpetati õpilasi eesti rahvusornamenti stiliseerima. Sellistel ülesannetel oli kaalukas koht kompositsiooniõpetuses (joonis

67. Joonistamist õpetati mitmes distsipliinis – akadeemiline joonistus, loovjoonistus, stiliseerimine, tehniline joonistamine (Toom 2004: 15).

408–410), millest annavad tunnistust EKA raamatukogus leiduvad RKTKi trükitöö õppekojas välja antud õpilastööde almanahid.

1938. aastal loodi kooli baasil kaks õppeasutust: Riigi Tarbe- ja Kujutava Kunsti Kool (õppeaeg 4 aastat) ja Riigi Kõrgem Kunstikool (õppeaeg 3 aastat), kusjuures mõlemad koolid töötasid erialadel rööbiti ja teoreetilistes ning üldkunstiainetes ühendatult (RKTKi tegevus 1938: 5). Sellega loodi võimalus omandada kõrgem haridus nii tarbe- kui kujutava kunsti aladel. Uue erialana lisandus sisearhitektuur ja kavandati ka aiakujundust, mis jäi küll vaid kursuste tasandile. Akadeemilisele joonistusele lisandusid vaba- ja loovjoonistus ning suurenes tahvelmaali tähtsus.

Teoses „Eesti nahkehistöö“ tsiteerib Kaalu Kirme Riigi Kunsttööstuskooli õppejõudu Günther Reindorff: „Riigi Kunsttööstuskool etendas eesti rahvusliku kultuuri arengus tähtsat osa /.../ Siit arenes välja terve rida meie tarbekunsti suuralasid /.../ Riigi Kunsttööstuskoolil oli kaalukas koht eesti rahvusliku ornamentika kultiveerimisel ja selle looval rakendamisel. Võib-olla, et tänapäeva vaatevinklist lähtudes oli kooli ornamentikaõpetuse metoodikas (õppejõud G. Rogožkin) vigu, kitsaks võis jääda haardeulatus – lähtuti ju ainult rahvusliku tekstiili ornamentikast – kuid tehtaval töö eesti ornamentika propageerimisel oli kahtlemata suur tähtsus“ (Kirme 1973: 28). Riigi Kunsttööstuskooli ja Stieglitzi kooli võrreldes on Reindorff öelnud: „Kui ma 1920. aastal tulin õppejõuks Tallinna kunstikooli, siis olin ma üllatunud selles koolis valitsevast loominguilisest õhkkonnast, mida kuidagi ei saanud märkida Stieglitzi kunstikooli kohta. Viimases propageeriti vaid vanu ajaloolisi stiile /.../ Stieglitzi koolis ei tunnustatud ühtki vabatööd, sealne tarbekunst oli rangelt kopeeriva ilmega ja kooli töö oli elust täielikult eraldatud. Riigi Kunsttööstuskoolis lähenes Peterburi kooli süsteemile vast kõige enam V. Pätsi tarbekunstialane kompositsiooniõpetus⁶⁸.“ (Kirme 1973: 28)

Kunsttööstuskooli asutajad toetasid nii loomingu kui mõtteavaldustes kunsti alalhoidlikku, akadeemilist suunda. Joonistamise, graafika- ja stiiliõpetaja Alfred Kivi väljaantud õpik „Eesti graafika“ (joonised 414, 415) oli praktiline õppevahend „Eesti laadi kaunistus-kunsti tundma ja armastama õpetamiseks läbi terve kooli kursuse“ (Kiwi 1920: 8). Raamatu eesmärgiks oli: „elusse minnes anda noortele inimestele kaasa kogu materjaali omaseks ja armsaks saanud eesti laadi kaunistus-kunsti, mis tohiks saada igale majaperenaisele tagawara-aidaks, millest võidakse ammutada Eesti maja ehtesaju, kaunistada Eesti kodu, – selle juures ühtlasi teed walmistades Eesti majadesse Eesti meeste puhta kunsti teostele“ (Kiwi 1920: 9).

Kõrgema kunstikooli Pallas tasemega võrreldes olid Kunsttööstuskoolis suhteliselt nõrgad kujutava kunsti harud, kuid küllalt tugev oli graafikapedagoogide kaader.

68. Riigi Kunsttööstuskooli viimase kursuse ja meistriklassi lõpetajate poolt valmistatud kompositsioonid (juhendajad V. Pätsi ja G. Rogožkin) trükiti 1936. aastal kogumikuks „Pitsid ja klaasid“. Kõik väljaandes esitatud klišeed valmistasid õpilased kooli tsinkograafia osakonnas, raamat trükiti graafika ja trükitöö õppetöökogas. 5 eksemplari raamatust saadeti Haridusministeeriumile, samuti muid õpilastööde albumeid (ERA f 1108 n 6 s 842: 82). Tööde iseloom on kopeeriv ja stiliseeriv (joonised 411, 412).

1920. aastal asus Kunsttööstuskooli tööle Günther Reindorff. Algul oli ta joonistusõpetaja, 1922. aastast graafikaõppetöökoja juhataja, 1936. aastast graafikaosakonna juhataja. Kunsttööstuskoolis tuli Reindorffil hoolitseda graafika õpetamiseks vajaliku tehnilise baasi loomise eest: seada sisse graafikaklass, litograafia (1920), trüki ja tsinkograafiatöökojad (1923). Ta õpetas ka kirjade õpetust (Reidna 1999; Toom 2004: 28). Tema pedagoogitöö tulemustele annab kõrge hinnangu M. Levin (1989: 6), arvestades kooli rakenduslikku iseloomu, suunitlust tarbekunstnike ja meistrite kaadri loomisele. Mitmed vabagraafika meistridki on enne Pallast esimesed kogemused es-tambi alal omandanud Kunsttööstuskoolis. Reindorffi õpilasi oli näiteks Salome Trei. Tuntud vabakunstnikest õppisid Kunsttööstuskoolis Alo Hoidre graafika ning Evald Okas dekoratiivmaali erialal. Kujundusgraafika alal tõusid Kunsttööstuskooli lõpetan-utest silmapaistvateks autoriteks Johann Naha ja Paul Luhtein.

Kunsttööstuskooli õppekavad sisaldasid peale erinevate tarbekunstiainete loovjoo-nistamist, stiliseerimist, ornamentaalset ja figuraalset kompositsiooni, geomeetrilist joonestamist, „stiilide“ ja kirjade õpetust, esteetikat, anatoomiat, kunstiajalugu ning joonistamise meetodikat (ERA f 1108 n 6 s 842: 173; ERA f 1108 n 6 s 843: 111). 1923. aastal loodi RKTki juurde oma õppetrukikoda (avati 1924). Trükikoja asu-tamise tingis järjest suurenev nõudlus mitmesuguse tarbegräafika (reklaamtrükiste, embleemide, raamatukujunduste) järele. Nüüd oli võimalik täita senisest rohkem tel-limusi ja see oli ka koolile majanduslikult kasulik. Selle töökoja baasil asutati 1930. a. kolmeaastase õppeajaga trükiteöstuskool, mis omakorda reorganiseeriti 1934. a. kutsekooliks. Trükiteöstusõppetöökoja meister-instruktorina töötas heade erialaste tead-mistega Leopold Triumph, „masinameistriks“ oli aastail 1923–1932 tarbegräafik Axel Rossmani isa August Rossmann (Toom 2004: 63). 1937. aastal avati Riigi Kunsttöös-tuskooli juures Trükiteöstuskeskkool. Kooli avamiskoosolekul, 12. novembril, öeldi välja, et erilist rõhku tuleb õppekavades panna nii erialase kui ka maitselise külje väljaarendamisele. Kool pidi igal aastal saatma välja vähemalt 10–15 õpilast. Peale kooli lõpetamist tuli läbida 18-kuuline praktika, mille järel anti lõpetajatele õppinud töölise kutsetunnistus (ERA f 1108 n 6 s 843: 52).

Riigi Kunsttööstuskooli õpilaste sulatamine kunstielu algas juba koolipäevil. Eriti suur oli graafika eriala õpilaste tööpõld. Nad osalesid raamatute illustreerimisel, aja-kirjade kujundamisel ja võtsid edukalt osa reklaamtrükiste võistlustest. Kooli vilist-lane Linda Ormesson koos õe Johannaga andsid välja kodukultuuri ajakirja Kaunis Kodu, mis ilmus aastail 1934–1938 ning tutvustas oma veergudel ka Riigi Kunst-tööstuskooli vilistlaste tegevust (Toom 2004: 90). Nii võib liialdamata öelda, et Riigi Kunsttööstuskooli lõpetajad kujundasid suures osas Eesti 1930. aastate kujundus-graafika näo.

Riigi Kunsttööstuskoolil olid ulatuslikud välissidemed Saksamaa kunsti- ja tarbe-kunstikoolidega, mida peeti parimaiks ja otstarbekohasemaiks Euroopas. Nende siht ja põhimõtted olid Hans Kuusiku⁶⁹ arvates üldjoontes vastuvõetavad ka meile (ERA f 1108 n 6 s 843: 147–153). Nii õpilased kui õppejõud käisid enesetäiendamise ots-

69. Hans Kuusik (1872–1953) oli aastast 1920 RKTki õpetaja, alates 1937. aastast direktor.

tarbel välislahetustel. Edukamad Reindorffi õpilastest suunati edasi õppima: Paul Luhtein Leipzigi Graafika ja Raamatukunsti Akadeemiasse, Gerda Hofmann Viini Akadeemiasse, Salome Trei Pallasesse (ERA f 1108 n 6 s 843: 309, 310).

Kõrgem Kunstikool Pallas

„Tartu vaim on kandunud generatsioonilt generatsioonile pidevalt uuenedes ja värskenedes. Ta on kujunenud eestlastele eri mõisteks ja eriliseks vaimuseks. Ta ei ole mitte elust irdunud, abstraktne vaimulähedus, mis iseenesest puhates enam loominguks võimeline ei ole. Ma arvan vastupidi, et Tartu vaimus on loomult aktiivne, kritiseeriv, omaksvõttev, julge ja katsetav ning seega tegelikkuses esinevaid nähtusi ümbermuutev ja loov.“ Nii kirjutab pallaslane Endel Kõks (1962: 91) paguluses.

Tõepoolest, Tartut eesotsas ülikooliga on alati peetud võimule vastanduvaks Eesti kultuurielu ja vaimuse keskpunktiks. Võimu ja vaimu vastuoludest on palju räägitud kui igavesest ja fataalsest seaduspärasusest. 1930. aastail tõusis vaimu-võimu probleem üsna dramaatiliselt arutlusaineks (nt Vaim... 1940). See oli aeg, mil suured ideed ja suured narratiivid valitsesid miljonite meeli, mil Saksa vaimufilosoofide (eelkõige Friedrich Nietzsche) mõtted olid laialt tuntud ka Eestis (Ruutsoo 2002: 15–16). Kõrge enesehinnanguga vaimueliit moodustas valitsusvastase opositsiooni, esindades ja vahendades väärtusi, mis tundusid neile tähtsad: demokraatliku vaimu sõltumatus võimust, eetika ja kohusetunne, „kunst kunsti pärast“-idee. Intelligentlike gruppide aktiivsus kasvas „vaikival ajastul“ kuni avaliku konfrontatsioonini (Karjahärm & Sirk 2001: 217). Tallinn oli poliitilise võimu keskpunkt, sealseid kunstnikke saatis suhteline kommertsedu ja riiklik soosing. Tartu seevastu kujunes omapäraseks akadeemilise ja kunstnikuvabaduse koldeks – see oli linn, mis võttis vastu inimesi kõikjalt, ja aktsepteeris nende individuaalsed omadused, liites nende talendi oma vaimusse ja muutis selle oma profiili üheks osaks (Kõks 1962: 91).

1919. aastal Tartus asutatud Pallase õppekavad põhinesid Euroopa mitmekesisel kultuurikogemusel. 1924. aasta sügisest alates töötas kunstikool Pallas kõrgema õppeasutusena. Tähtsusetu pole asjaolu, et Pallas oli erakool, kelle ülalpidajaks oli kunstihing Pallas. Erakoolina oli Pallasel rohkem vabadust õppekavade osas, kool oli võrreldes RKTkiga rohkem avatud innovatsioonile ja vähem sõltuv riiklikust ideoloogiast. Sissetulekud sai kool õppemaksust, riigi ning omavalitsuse toetussummadest ja vabatahtlikest annetustest (Nurk 1977: 58). Seetõttu oli kooli majanduslik olukord küllaltki pingeline. Ainult säästliku majandamisega suudeti Pallast aasta-aastalt edasi viia. Vaatamata kitsastele aegadele võeti iga aasta eelarvesse ühekordne välisstipen-

dium ühele õppejõule 60 000 marga ulatuses⁷⁰. Silmaringi avardamise eesmärgil suunati välisreisidele ka parimaid Pallase õpilasi.

Kõrgema kunstikoolina säilitas Pallas õppesüsteemi, mis oli välja kujunenud viie esimese tööaasta vältel, st ettevalmistava astmena alg-, üld- ja maaliklassi, spetsialiseerumise ateljeedes ja kooli lõpetamise meisterateljeega. Tegutses ka keskkooli joonistusõpetajate ettevalmistuskursus. Pallase õppejõududeks võisid olla isikud, kes olid lõpetanud mõne kõrgema kunstikooli (Nurk 1977: 58). 1930. aastail võeti tööle juba oma kooli lõpetajaid. Vähese loomingulise potentsiaaliga õppejõud lülitati kooli tegevusest välja (Nurk 2004: 99). Pallases peeti heaks tooniks teadust uurida, seda enam, et Tartu kordumatu imago oli seotud ülikooliga, kus ju kunstiõpilasedki võisid loenguil käia. Näiteks kirjutas Karl Pärsimägi 1925. aasta ankeedivastustes, et ta loeb “kirjanduslisi ja teaduslisi” raamatuid (Treier 2003: 32). Pallas püstitas eesmärgiks hea klassikalise kunstihariduse, mille osaks olid ka teoreetilised teadmised kunstist ning kultuurist.

Erialane spetsialiseerumine Kõrgemas Kunstikoolis Pallas toimus ateljeedes. Ateljee valiku nii eriala kui ka õppejõu osas otsustas õpilane ise. Maaliklassi lõpetanutel oli 1924. a. sügisel valida kolme õppejõu – Konrad Mäe, Ado Vabbe ja Nikolai Triigi vahel. Mäe osa tegelikus koolitöös langes ära, kuna 1924. aasta oktoobris siirdus ta ravile ja enam tööle ei tulnud. Triigi ajutine lahkumine 1926. aastal tõi kaasa Peet Areni ateljee rajamise. Mõnda aega töötas ka Rudolf Parise maaliateljee. 1930. aastate algul jäi ainult kaks maaliateljeed, mida juhatasid Triik ja Vabbe. 1938. aastal lisandus Aleksander Vardi ateljee (Nurk 1977: 101). 1930. aastast peale hakkas intensiivselt tööle graafikaateljee, mis oli aastaid olnud kooli valusamaid kohti⁷¹.

Ebastabiilne olukord graafika õpetamise alal kajastus ka kriitikas. 1930. a. Pallase kevadnäituse järel märgiti: „Graafikaateljees, mille ajutiseks juhatajaks oli Peet Aren, on väljapanekuid vähevõitu ning see osakond tundub kehvapoolsena.“ (Pallase... 1930). Tehnikatest harrastati Pallase graafikaateljees oforti, litograafiat ja monotüüpiat. Üldiselt oli aga õpilaste tööde ilme „segane ja laialivalgub, tehnikas ebakindel“, nagu nentis kooli näituste arvustaja J. Pert (1930). Tunda andis vasutatava õppejõu puudumine. 1930/1931 õppeaasta algul paluti graafikaõppejõuks Pariisis elavat Wiiraltit, kes aga keeldus kodumaale naasmast. Kuna Aren oli koolist lahkunud ning Triik vähese eduga juba proovinud graafikaõpetamist, siis otsustati

70. 1921. aastal anti stipendium Konrad Mäe kasutada. Järgmisel suvel sõitis Saksamaale ja Kreekasse dekoratiivmaaliga tutvuma Ado Vabbe. 1923. aastal siirdus Saksamaale Anton Starkopf koos õpilaste-stipendiaatidega. 1924. aastal määrati Vabbele ühekordne toetus dekoratsioonimaali erialaga tutvumiseks Pariisis (Nurk 1977: 43).

71. Aastail 1919–1921 haaras graafika peamiselt sule-, pintsli- ja pliatsijoonistuse, mõnevõrra ka linoollõike, sest graafikatehnikate ulatuslikumaks viljelemiseks puudus sisseseade (Nurk 1977: 15). 1921. a. kutsuti graafikaõpetajaks Georg Kind Dresdenist, kes töötas Pallases ainult ühe aasta (Nurk 1965: 31, 32). Edaspidi jälgisid graafikaateljee tööd Mägi ja Vabbe. 1924. aastal jaotati üldklass kahte ossa: 1) joonistusosakond, mis ühendati graafikatunniga sakslase M. Zelleri juhatusel, 2) maaliosakond, kus õpetasid V. Mellik ja E. Dörwald. 1. sept. 1924. a. registreeriti graafikaõpetaja kohustetäitjaks samal aastal Pallas lõpetanud Wiiralt. 1. sept. 1925. a. vabastati ta ametist välismaale siirdumise tõttu. 1925. aastal kutsuti graafikaõpetajaks Rudolf Paris. Kuid Paris hakkas õpetama maalitehnikat ja analüütilist joonistamist, mistõttu jäi graafikaateljee tegelikult õpetajata (Nurk 1977: 29, 77).

graafikaateljõe anda Vabbele (Nurk 1977: 121). Kuna Vabbe töötas Pallases kokku 21 aastat (1919–1940) ja Triik 17 aastat (1921–1926; 1928–1940), siis olid need kaks kunstnikku suunanäitajatenä vāga olulised. Ado Vabbe õpilane oli näiteks Hando Mugasto. Viimane asus ise graafikaateljõed juhendama 1935. aasta sügisel, kuid suri 1937. aasta kevadsuvel ja samal sügisel rakendati ateljees tööle Arkadio Laigo⁷² ja Roman Vaher⁷³. Vaher oli hea sügavtrükitehnikate valdaja, samuti oleks tal olnud võimeid õpetada kirjakunsti⁷⁴ (Toots 1970: 13, joonis 385), kuid tema väljendusviis oli korrektne ja asjalik ega avaldanud õpilastele erilist mõju. Seevastu leidis rohkesti jälgendajaid Laigo isikupärane figuurilaad (joonised 182, 183). 1939. aasta sügisel lahkus Vaher Eestist ja töö graafikaateljões jäi ainult Laigo õlgadele. Noorte pal-laslaste suurteks eeskujudeks graafikas Triigi ja Vabbe kõrval olid seega eelkõige Hando Mugasto ja Arkadio Laigo, aga ka vāga isikupärase käekirjaga Eduard Wiiralt, kes töötas Pallases graafikaõppejõuna õppeaastal 1924–1925. 1925. aastal sai Wiiralt aastase stipendiumi õpinguteks Pariisis, kuhu jäi kuni 1939. aastani.

Pallase graafikaõpilastele olid toeks õppejõudude oskused ja teadmised, kuid vāga suur osatāhtsus oli iseseisval tööil. Ateljees töötasid kõrvuti vanemad kogenud õpila-sed ja noored algajad. Ühises töös jagati tähelepanekuid ja kogemusi, mis olid oma-ette stiimuliks ning see lõi loomingulise atmosfääri. Ateljee töö ei olnud aastatega piiratud, vaid õpilane arenes ja kasvas vastavalt oma võimetele (Nurk 1965: 35). 1930. aastate õpilastõid iseloomustas juba sisuline ja tehniline mitmekūlg-sus. Nii suutis Pallas lühikese ajaga ette valmistada suhteliselt suure arvu graafikuid. Kui 1930. aastani moodustasid graafikud ainult 4% lõpetajatest, siis pärast 1930. aastat moodustasid nad juba 16% lõpetajate üldarvust (Nurk 1965: 36). Nii mõnigi neist andis märkimisvāarse panuse ajakirjagraafikasse. Ado Vabbe õpilastest tegutsesid aja-kirjagraafika alal näiteks Ott Kangilaski, Elmar Kits, Endel Kõks, Karin Luts, Hando Mugasto, Lembit Rull, Eduard Wiiralt jt.

Kunstikooli Pallas oli 1939. aastal lõpetanud 64 õpilast, neist maali alal 49 (32 meest, 17 naist), graafika alal kolm (1 mees, 2 naist) ja skulptuuri alal 12 (8 meest, 4 naist). 1940. aastani lõpetas Pallase ühtekokku 79 kunstnikku (Karjahärm & Sirk 2001: 209). Võrdlusena olgu öeldud, et Riigi Kunsttõõstuskooli lõpetas 1919.–1939. aastal 537 inimest, neist 205 kooli täiskursuse ja 322 töökodade astme (Karjahärm & Sirk 2001: 209). Seega arvuliselt oli Tallinna koolkond mitu korda suurem. Ometi suutis just Tartu koolkonna lüürilis-poeetilise alatooniga looming luua internatsionaalse ja rahvusliku suurepärase kooskõla eesti kunstis. Muidugi oli see eriti oluline koolkon-na kujutavat kunsti silmas pidades.

72. Laigo oli Pallase lõpetanud 1927. a. maalijana, kuid hiljem hakanud viljelema puugravüüri ning saavutanud sellel alal mõne aastaga tunnustuse.

73. Roman Vaher oli õppinud Pallases Vabbe juures. Hiljem oli ta siirdunud end täiendama Leipzigsisse. Õppe-jõuks kandideerimise hetkel omas ta “mitmekūlgseid tehnilisi teadmisi graafika alal” (Nurk 1977: 87), kuigi ei olnud veel esinenud oma töödega väljaspool kooli. Vaher töötas Pallases söõvitustehnikate alal.

74. Tarbegraafikat ega kirja Pallases otseselt ei õpetatud, millest tuleneb ka Pallase kunstnike teatav ebakindlus kirja alal.

LISA 4

DISKUSSIOON ORNAMENDI ÜMBER 1930. AASTATE AJAKIRJANDUSES

1930. aastate ajakirjagraafikas on ornament üks tähtsamaid võtteid. Eestipärase ornamentide kasutamise aktsiooni juhiti riiklikul tasandil. Eesotsas seisis Riiklik Propagandatalitus, kelle eestvedamisel korraldati mitmeid koosolekuid. Olgu siinkohal tsiteeritud mõningaid olukorda kajastavaid artikleid ajalehest Oma Maa (1936):

„Neil päevil toimus riikliku propaganda talituse algatusel trüki-, graafika-, šokolaa- di-, maitseainete- ja kosmeetikatööstuse ning rakenduskunstnikkude nõupidamine, kus kaaluti võõrapäraste motiivide kõrvaldamist meie tööstustoodete pakenditelt ja etikettidelt.

Sõnavõtust selgus, et peaaegu kõikide alade esindajad olidki sellele juba mõelnud, kuid ühtlasi konstateeriti mõningaid raskusi, mis enne aktsiooni algust tuleks kõrval- dada.“ (Pakendid... 1936)

Raskustena tuuakse välja, et senini on puudunud side töösturite ja kunstnike vahel, eksport puudub, ei suudeta toota suurtööstuse alusel, mispärast hinnad osutuvad kõr- gekes ja sunnivad sageli tarvitama odavamast välismaa kaupa.

„Rahva maitset on rikutud võõrapäraste ainetikuga juba vabariigi algusaastail, mil meie tähtsamad töösturid olid enamuses muulaste käes jne. Üldse leiti, et ei ole kül- lalt rõhku pandud rahvapäraste joone tarvitamisele pakendite ja etikettide juures, mil- leks meie ajalugu ja rahvaluule ometi pakub tuhandeid võimalusi ja mis ka ärilisest küljest on kasulik, kuna meie rahvalik aine- stik välismaal on väga populaarne.“ (Pa- kendid... 1936)

Artikli lõpus tunnustatakse vajalikuks alustada lähemal ajal üldist aktsiooni rahvusli- ku joone viimiseks reklaamgraafikaga seotud aladele.

Kuu aega hiljem leiab teema Oma Maa lehekülgedel taas käsitlust:

„/.../ suur osa sellisest toodangust (etiketid, pakendid ja ärireklaam – M. T.) on siis- ki veel omalt välimuselt välismaine /.../ Kuna aga selliste toodete massiline levik on suure kasvatusliku väärtusega rahva omapärase ilutunde ja töö tehnilise puhtuse hindamise suhtes, siis on siin ümberkorralduse läbiviimine vajalik kogu ulatuses. Seda nõuab ühelt poolt ka meie omatööstuse igakülgne kaitse ja teiselt – rahvusliku kunstimaitsse arendamise põhimõte.“ (Etiketid... 1936)

See koosolek oli laiapõhjaline, korraldatud taas Riikliku Propagandatalituse algatu- sel, kohal olid piltpostkaartide kirjastajad, laste mänguasjade valmistamise tööko- dadade omanikud, äride esindajad, Tallinna Kunstimuuseumi, Tartu Rahva Muuseu- mi, Sõjamuuseumi ja kunstnike esindajad ning RKTKi tolaegne direktor August

Kilgas. Nõupidamise propagandajuht H. Oidermaa soovitas „meie tööstussaaduste välisilmet ümberkorraldada rahvusliku ainekäsitle vaimus“. (Etiketid ...1936)

Toodi esile, et „publikul on võõrapärane maitse, eelistatakse välismaist kaupa. Samuti on rakenduskunstnikud harjunud töötama välismaiste eeskujude põhjal. Kunstis ja rakenduskunstis esineb meie rahvuslike vormide mitte tundmist, rahvusliku omapära väärilt tõlgitsust. Kunstnikkonna esindajad andsid seletust praegusest kunstnikkonna organiseerimisest, mis on suunatud kunstnikkonna rakendamisele kõigi selliste ülesannete lahendamiseks ja kaastöötamiseks.“ (Etiketid ...1936)

„Võõrapäraste motiivide kõrvaldamine“ kunstitoodetelt on tegelikult rahvusliku puhtuse nõue. „Puhtus“ on iseenesest religioosne mõiste (vaimses plaanis, ingl k *pure*) ja ka hügieeni mõiste (füüsilises plaanis, ingl k *clean*), tähendades midagi ilusat ja õilsat. „Puhtus“ on olnud ka üks enam levinud modernistliku kunsti mõisteid 20. sajandil, tähistades abstraktsionistlike maalikunstnike silmis raskesti saavutatavat kvaliteeti, absoluuti, üdini positiivse ja õilsana käsitletava taotlust (Treier 2004: 32). Puhtuse kategooria leidis erilist rõhutamist kunstivoolus nimega „purism“⁷⁵.

Kui „puhtus“ muutub ideoloogiliseks mõisteks, siis võib tulemus osutada vägagi julmaks, eriti kui selle taga on poliitiline võim, mis defineerib, mida „puhtuse“ all mõeldakse. Reaalsuses teostas „puhtuse poliitikat“ Adolf Hitler, kelle retoorikas oli „rassipuhtus“ üks keskseid mõisteid. Otsides „puhast aaria rassi“ hävitas A. Hitler „valed“ või „ebapuhtad“ inimesed. V. Lenin ja J. Stalin ajasid taga „ideoloogilist puhtust“, mille tulemusena samuti „ebapuhtad“ inimesed hävitati.

Eesti 1930. aastate riiklik ideoloogia otsis „rahvuslikku puhtust“. Meie sõdadevahelise perioodi kunstnike ja kriitikute leksikas kordus ka sõna „puhtkunstiline“ (nt Adamson-Eric 1939), millega tähistati kõike „üksnes kunstisse puutuvat“, hierarhilises „kõrge-madala“ skaalas aga kõrget kunsti (Treier 2004: 33). Nii oli „puhtus“ 1930. aastail justkui oluline kahes mõttes – ideoloogiatöötajad otsisid „rahvuslikku puhtust“ ja kunstnikud „kunstilist puhtust“. Nende kahe suuna vahel toimus diskussioon.

Vastuargumente ideoloogide kirjutistele esitavad mitmed kultuuritegelased ja literaadid. Need arvamused tõstavad „kunstilise puhtuse“, kunstilise vabaduse, meisterlikkuse ja väljendusrikkuse esiplaanile. Arvamused ilmuvad edumeelse Loomingu veergudel aastail 1932–1939.

75. Purism (ladinakeelsest sõnast *purus* – puhas) on pärast Esimest maailmasõda Prantsusmaal tekkinud kunstisuund. 1921. aastal ilmus nn purismi manifest. Purism kasvas välja kubismist, taunides viimase dekoratiivsust. Puristlikus kunstis valitses lihtsus, range matemaatiline kord ja puhtad vormid. Uuriti erinevaid rütme, matemaatilisi kompositsiooni loomise võtteid, „mooduleid“. Eesmärgiks oli kogu keskkonna ümberkujundamine vastavalt masinaajastu ideaalidele. Purismi nimekaimad esindajad on Le Corbusier, Amédée Ozenfant ja tšehhi arhitekt Bedřich Feuerstein. Purismi võib pidada funktsionalismi eellaseks. Puhtuse kategooriatest kunstis kirjutab Mark A. Cheetham (1991).

Bernhard Linde (1932: 96–101) kirjutab järgmised read:

„Tänapäeval on nihkunud uuesti tulipunkti rahvuslikkuse küsimus kujutavkunstis /.../ Kõigepealt ei muuda aine, süžee, ühtki teost rahvuslikuks. See on ja jääb kunsti-teoses ikkagi puht väliseks küljeks, millel on kõrvaline ja äärmiselt ebaoluline tähtsus rahvusliku ilme andmises. Nagu kunstide igal alal, nii kuulub ka kujutavkunstis rahvuslikkuse ilme peamine tähtsus käsitluslaadile ja hingestamisele, sisemisele küljele.

Rahvuslikkuse nõudjad on aga peaaegu alati jäänud peatuma just välisele küljele, olles pimedad vähem silmahakkavale sisemisele küljele.

/.../ Seega siis tunnistades rahvuslikkuse olemasolu kunstides, peame märkima, et selle taotlemine mingite väliste abinõudega on enam kui hüljatav kunstide kõikidel aladel. Rahvuslikkus väljendub iga kunstniku loomingus, ilmnedes loova kunstniku arusaamistes ja kunstilises edasiandes, kogu kunstiteose sisemises struktuuris ja hinges /.../ Tõsiasjaks on ja jääb, et internatsionaalse oskuse, meisterlikkuse kaudu kujundusvormides jõutakse tõelisele, sisemisele rahvuslikkusele ja alles selle viimase tõttu võib kunstnik tõusta oma rahva vaimu kandjana rahvusvahelise tähtsuse tasemele. Seepärast siis: internatsionaalse oskuse kaudu natsionaalse kunstiloomingu tippsaavutusile!“

Välist rahvuslikkuse taotlemist kunstis taunib ka Adamson-Eric (1932: 598–599):

„/.../Algusest pääle rahvuslikkuse poole sihtiv tarbekeramik (kui neid enamikus tarbetuid esemeid nii nimetada), ei suuda oma hoolika tanu- ja vöökirja ornamendikatte pääle vaatamata varjata vormi lagedust ja kõige vähemagi omapära puudust.

/.../ Midagi ei tohi selle vastu olla, kui tänapäev luuakse r a h v a p ä r a s e i d esemeid, aga et kõik meie esitusvaibad just nii piinlikult värvimaitsetud peaksid olema ja mitte vähem ka vormi- ja kompositsioonlagedad, selle vastu oleks aeg siiski võidelda. /.../ ja jälle tuleb alata juttu rahvuslikust kunstist, mida „riigi ja rahva rahal söödal olevad kunstnikud“ küllalt kiirelt ei produtseeri.“

Johannes Semper (1934: 80) läheb oma arutlustes kaugemale, rääkides eestlaste vaimulaadist üldse ja kritiseerides mõtete unifikteerimist:

/.../Oleme lugenud tasalülit Saksamaa ajalehtede tiraaži kohutavast langusest. Mõtete univormeerimine tähendaks väikerahvale kogu ta vaimuse langust. Mõttevabadus, vaadete pluralism, sallivus vastasvaate vastu, taotluste mitmeharalikus oma kultuuri loomisel — see on meie vaimlise tugevuse ja iseseisvuse pant.“

Sten Karling küsib, mis vahekorras on omavahel tänapäeva kunstivoolud ja rahvuslik omapära eesti kunstis (1939: 1003–1004):

„Lõpuks küsime: milline rahvuslik omapära leidub eesti moodsas kunstis? Küsimus juhib tsiteerima üht skandinaavia kunstnikku, kes sellisele küsimusele vastas: iga hää kunst on rahvuslik, iga „rahvuslik“ kunst on halb. /.../ Maalida rahvuslikke motiive ei ole iseenesest mitte sama kui luua rahvuslikku kunsti. See võib loomulikult küll

saada selleks, aga on sageli nii, et kui asutakse ülesande kallale teatud sihtidega, siis kannatab selle all kunstipärasus.

Nendest artiklitest näeme, et 1930. aastail toimus diskussioon kahe erineva ideoloogia („rahvusliku puhtuse“ ja „kunstilise puhtuse“ ideede) pooldajate vahel. Kultuurieliit astus välja ideoloogiaprofessionaalide vastu. Tolleaegse kultuurieliidi ühine arvamus rahvusliku kunsti vägisi juurutamise kohta oli lühidalt kokku võttes järgmine – kui sunnime kunstnikke tegema rahvuslikku kunsti, siis võime kaotada kunstilise vabaduse, meisterlikkuse ja väljendusrikkuse.

Käesoleva väitekirja seisukohalt on aga oluline see, et just Paul Luhteina (ning tema arvukate epigoonide) poolt sirkli, joonlaua ja lekaali abil saavutatud „puhastatud“ ornament oli see, mis neil aastail legitiimse eluõiguse saavutas ning aastakümneteks Eesti kujundusgraafika ilmet määrama jäi; ning et selle nähtuse juured ja põhjused said alguse 1930. aastate teise poole pro-totalitaarsest ideoloogiast.

LISA 5

KUNSTNIKE BIOGRAAFIAD JA AJAKIRJADES TEHTUD ERIALANE TÖÖ

Riigi Kunsttööstuskooli koolkond

Ulrich Gross (1906–?) õppis RKTkis graafika osakonnas aastail 1930–1934 (ERA f 1108 n 6 s 842: 9) ja lõpetas kooli kiitusega litograafia erialal. Ajakirjagraafikas on ta esindatud üksikute töödega. Huvitava Žurnaali tagakaanel (suvi, 1934) on Grossi reklaamkuulutus Kreenbalti puuvillatoodetele (joonis 5). Ajakirjadele Laste Sõber (1935–1936 nr 11, 1938 nr 12) ja Laste Rõõm (1935, 1936, 1938, 1939) tegi Gross kaanejoonised ja tiitlikirjad. Kaanekujundused on nukutaoliste figuuridega illustratiivsed kompositsioonid, mille kirjakujundus on küllaltki heal tasemel (joonis 6, 7).

Roman (õieti Roman Gottfried) **Haavamägi** (a-ni 1937 Espenberg; 1891–1964) kuulus RKTki õpilaste vanemasse põlvkonda ning tegi ajakirjadele põgusat koostööd. Haavamägi õppis Tallinna Kunsttööstuskoolis ja Triigi ateljees aastail 1914–1917. Haavamägi kujundas rea lasteväljaandeid, seda põhiliselt 1920. aastate esimesel poolel. Tema kujundatud olid ajakirjad Laste Rõõm (1922–1923) ja Vikerkaar (1922, 1931 nr 15, tiitli kujundus, joonised 9, 10), samuti mitmed õpikud. 1920. aastail kujundatud õpikute kaantel kasutab Haavamägi rohkelt ornamenti (joonis 8). Kunstniku laad ajakirjagraafikas on dekoratiivne. Edaspidi tema koostöö ajakirjadega katkes, sest ta pühendus peamiselt skulptuurile.

Ferdinand (õieti Ferdinand Adolf) **Kask** (1900–1941) kuulus samuti RKTki vanema generatsiooni hulka. Ta oli maalikunstnik ja graafik, kes õppis Tallinna Kunsttööstuskoolis aastail 1915–1919 (Loodus 1982: 136)⁷⁶. Ferdinand Kase loomingus esineb sageli juugendlikult stiliseeritud figuur ja eksootiline ornament, näiteks arabesk. 1925. aastal kujundas ta kaaneillustratsioonid noorsooajakirjale Urikivi. Hiljem muutus stilisatsioon *art déco*’likult nurgeliseks, mida on näha ajakirjas Ilo 1930. aastal ilmunud illustratsioonil “Julm Jumal Kali kunstnik Ferdinand Kase vaatenurgast” (joonis 22).

Ernö Koch (1898–1970) oli ungari graafik, kes aastail 1926–1941 tegutses Eestis. Tema kunstiharidus pärines Budapestist Ungari Kunstiakadeemiast ja Leipzigi Graafika- ja Raamatukunsti Akadeemiast. Ta oli 1930. aastail mõnda aega Riigi Kunsttööstuskooli õppejõud. 1931. aastal korraldati Eestis Ernö Kochi isiknäitus.

76. EKABL-i (1996: 169) andmeil õppis Ferdinand Kask Tallinna Kunsttööstuskoolis aastail 1915–1917, Villu Tootsi andmeil (1970: 13) oli ta üks Günther Reindorffi vanemaid õpilasi, mis viitab Reindorffi seotusele Riigi Kunsttööstuskooliga juba enne 1920. aastat, mil ta Eestisse opteerus. Arhiiviallikatest (ERA f 1812 n 1 s 48: 1–2, 21–26) ei leia 1919. aasta õpilaste ja õppejõudude nimekirjas ei Kase ega Reindorffi nime. Seega ei ole päris selge, kas kahe kunstniku vahel oli õpilase-õpetaja suhe. Kindlasti aga sai Kask (koos Eduard Wiiralti ja Paul Liivakuga) oma esimesed graafikaalased teadmised Riigi Kunsttööstuskoolis enne ametliku graafikaosakonna avamist.

Ernö Kochi Eesti perioodi loomingu olulisema osa moodustavad kaks valdkonda – linnavaated (Tallinn, Narva, Kuressaare jm) ning tööstusmotiivid. Kuivnõela, ofordi ja puugravüüri tehnikates graafika kõrval on kunstniku pärandis ka hulgaliselt joonistusi ning mõningal määral guaššmaale Ungari motiividel. Kochi tegevus langes Eesti graafika suurde tõusulainesse 1930. aastal. Ei ole liialdus näha Ernö Kochi mõju Tallinnas, RKTKi professionaalse graafikakoolkonna kujunemisele. Koch on teinud kaanekujunduse ajakirjale *Laste Rõõm* 1929. aastal (joonis 23).

Aleksander Laar (1909–?) oli tarbegraafik. Ta sai kunstihariduse RKTKis, õppides koolis graafikat aastail 1924–1928 (ERA f 1812 n 1 s 112: 5; ERA f 1812 n 1 s 172: 3). Tema puugravüüre on ilmunud Riigi Kunsttööstuskooli albumites nr I ja II. Muuhulgas on ta teinud Tallinna kujutavaid postkaarte linoolgravüürides (Genss 1948: 1). Laar oli väga viljakas reklaamgraafika alal. Tema joonistatud reklaam ilmus ajakirjades *Maret* (1937–1938), *Huvitav Žurnaal* (1937–1938), *Teater* (1938–1939), *Tänapäev* (1937), *Noor-Eesti suvealbum Jaanipäev* (1938), *Taluperenaine* (1934–1939), *Muusikaleht* (1938–1939) ja *Eesti Noorus* (nr 2/1938). Laar töötas reklaamiettevõtete ERA ja -R- juures. Tema valmistatud on mitmed reklaamjoonised RET raadiotele, tekstiilitoodetele (*A/S Tekla*, *Herman Rõivas*), *F. Schvartzi* rätsepaäriks, *ETK* tubakatoodetele ja toiduainetele, samuti *Orto* kosmeetikatoodetele, *Ginovkeri* maiustustele, *Esto* lihatoodetele ning Eesti Niidimanufaktuuri niitidele (joonised 24–31 ja 33). Laari töid iseloomustab illustratiivne laad, heal tasemel kiri ja kompositsioonitaju, kuid motiivide valikul kipub ta ennast kordama.

Hugo Lepik (1905–2001) oli maalikunstnik ja graafik. Ta lõpetas edukalt Riigi Kunsttööstuskooli 6-aastase kursuse graafika erialal 1929. aastal (ERA f 1812 n 1 s 269: 23) G. Reindorffi õpilasena. 1935. a. täiendas Lepik end kivi- ja ofset-trüki alal Berliini kõrgemas graafikakoolis. Pärast litograafiaeriala juhi sakslase Adalbert Stiereni lahkumist Eestist 1929. aastal, hakkas Hugo Lepik tööle RKTKi litograafia- ja tsinkograafiatöökoja juhatajana ning vabajoonistuse õppejõuna, tegutsedes sel alal kuni 1940. aastani (Toom 2004: 63). Hugo Lepik töötas alates 1924. aastast intensiivselt raamatugraafika alal ning tegi kaastööd ka ajakirjadele: *vinjetid* ajakirjale *Vikerkaar* (1924 nr 39), *Laste Rõõm* (1936, 1937, 1939) ning *Varamu* (1938) (joonised 34–37); kaanekujundus ajakirjale *Sõdur* (1929 nr 16/17, 39/40, 50/25); joonistused ajakirjale *Sõdur* (1933); kaanekujundus ajakirjadele *Kaitse Kodu!* (1929 nr 3) ja *Taluperenaine* (1939 nr 4). Hugo Lepiku laad on joonistuslikult korrektne ning graafiliselt peen. *Varamu* vinjetid kujutavad enamasti loodusmotiive, *Laste Rõõmu* omad on ornamentaalsed (joonis 38). Tiitlikujundus ajakirjale *Eesti Noorus* 1938 nr 2 koosneb korrapärasest antiikvakirjast ning etnograafilisest lillornamendist (joonis 39).

Ferdinand Liiv (1912–1948) on tuntud raamatugraafikuna. Ta astus RKTKi 1935. aastal ja lõpetas 5-aastase kursuse graafika alal 1940. aastal (ERA f 1812 n 1 s 377: 173). Ta on loonud kontrastsetel pindadel või kirjal rajanevaid kaanekujundusi ajakirjadele *Areng* (1938–1940), *Eesti Mets* (1940 nr 4) (joonis 41) ja *Tuletõrje Teated* (1940 nr 1–6), samuti tiitli illustratsiooni ajakirjale *Raudtee* (1939–1940). *Arengu* kaanel (1940 nr 3) kasutab Liiv ornamenteeritud „eestipärast“ ehiskirja, mille vormid

tulenevad gooti untsiaalist, kiri on kaunistatud väikeste vöökirjamotiividega (joonis 42).

Paul Liivak (1900–1942), graafik, oli üks Eesti linoollõike pioneere. Ta õppis aastail 1915–1919 (ERA f 1812 n 1 s 48: 1) Tallinna Kunsttööstuskoolis ja aastail 1919–1921 Tartus Pallases. Tema töodes on valdav siluetil põhinev dekoratiivne laad, iseloomulik on peen paralleelviirutusega faktuurikäsitlus. Paul Liivakult pärinevad ajakirja Sõdur tiitellehe illustratsioonid (1925 nr 18/19 ja 1927 nr 9, 39), Külvaja kaaneillustratsioonid (1930 nr 4, 6) ning Arengu kaane- ja sisekujundus (1934 nr 4/5 e Võidupüha erinumber). Liivaku ajakirjagraafikatööd on vaibalikult pinnalised, dekoratiivselt külmad ja kompositsioonilt laialivalguvad, näiteks 1934. a. Arengu võidupüha erinumbri kujundus (joonised 43, 44). 1932. aasta Kunstis ja Kirjanduses (nr 30) on reprodutseeritud Liivaku tundlik tušijoonistus „Merihärjad” (joonis 45).

Paul Luhtein (a-ni 1935 Luttein, 1909–2007) oli Reindorffi õpilane, tema õpingud RKTk-is algasid 1924. aastal. Ta lõpetas kooli graafika- ja trükitöösakonna 1930. aastal rakenduskunstnikuna (ERA f 1812 n 1 s 269: 24). Hiljem, aastail 1931–1932, täiendas Luhtein end riikliku stipendiaadina Leipzigi Graafika ja Raamatukunsti Akadeemias W. Tiemanni meistriklassis. Aastail 1932–1941 oli Luhtein RKTk-i tarbograafika õppejõud ning 1944–1982 ERKI õppejõud, seega tegutses ta õpetajana kokku 50 aastat.

Paul Luhteina looming on mahukas ja mitmepalgeline. Ta on loonud kujundusgraafikat kõikidel aladel, kuid ka vabagraafikat ning rakenduskunstikavandeid ⁷⁷ (Luhtein 2001). Ta oli üks produktiivsemaid kunstnikke ajakirjagraafika alal. 1930. aastail kujundas ta O. Kilgase tekstiilivabrikule pakendeid ja reklaame ning hulgaliselt raamatuid ja ajakirju. Temalt pärinevad ajakirjade Välis-Eesti Almanak (1931–1934), Sõdur (1931–1934), Eesti Noorus (Võimlemismängude erinumber, 1934), Kaitse Kodu! (1934 nr. 18), Kaunis Kodu (1935), Uus Talu (1936), Tuletõrje Teated (1937 erinumber), Postisarv (1937 nr. 9, 1938–1940), Akadeemia (1937) ja Eesti Lendur (1938) kaanekujundused, samuti ajakirjade Protestantline Ilm (1933–1940) ja Kaupmees (1939) tiitlikirjad ning ajalehtede Koit (1933), Teataja (1937) ja Lääne Elu (1938) pead. Luhteina looming on üldiselt rangeilmeline ja traditsioonilisi kujundusvõtteid austav. Erandiks on elegantne reklaamgraafika: ajakirja Teater (1939) tagumistel lehekülgedel, Taluperenaises (1939), Politseilehes (1939), Eesti Spordilehes (1940) ja mujal avaldatud A/S-i O. Kilgas siidsukkade ning kleidiriiete reklaamkuulutused (joonised 67–69 ja 72–75). Paul Luhteina pere valduses leidub kümneid diapositiive A/S-i O. Kilgas 1938–1939. aastate uudiskaupade, siidsukkade Libelle, Luksus, Lady, Viktoria, Täht ja Bemberg reklaampiltidest, mille funktsionaalne kompositsioon on ilmestatud graatsiliste naisfiguuridega (joonised 70, 71).

77. 2001. aastal avas Paul Luhtein minu silme all oma detailselt dokumenteeritud tööde nimekirjad ja mapid, kus säilitati vanameistri poolt pikkade aastate jooksul tehtud töid. Osa sellest toon käesoleva väitekirja raames lugejani.

Paul Luhteina äärmiselt selgele kirjale ja rangele arhitektoonikale tuginev „eestipärane“ laad on jälgitav terve põlvkonna tarbograafikute loomingus 1930. aastast alates. 1950. ja 1960. aastail esines see raamatutel, plakatitel ja õllesiltidel (joonis 504), alates 1990. aastate keskpaigast taaslustus kirjamarkidel ja šokolaadipaberitel (joonis 428).

Johann (Johan) **Naha** (1902–1982) oli samuti Reindorffi õpilane. Ta õppis RKTki graafikaosakonnas aastail 1923–1929, lõpetades 6-aastase kursuse (ERA f 1812 n 1 s 212: 44). Hiljem täiendas Naha end Pariisis, Berliinis jt Euroopa linnades. Johann Naha varases loomingus väljendub selgelt Reindorffi mõju: kujundus on ornamentaalne ja tugineb kirjale, palju on kasutatud vinjette ja ehisinitsiaale. Hiljem muutub kunstniku käekiri vabamaks, ta leiab oma laadi, loobudes Reindorffile iseloomulikest tihedalt ornamenteeritud pinnast. Aastail 1930–1935 teostas Johann Naha Muusikalehe kujunduse (joonised 93–104). Tema loomingut iseloomustab gravüürlilik dekoratiivsus, *art déco* mõjud, respekt rahvusliku teema, sealhulgas etnograafilise lillornamendi ja vöökirja suhtes. Johann Naha on teinud kujundused kristliku sisuga ajakirjale Meie Aeg (1937 nr. 1), rahvalikule kodumajanduse ajakirjale Maanase Kodu (1932) ning rohumaade-kultuuri käsiraamatule Niit ja Karjamaa (1929–1932). Peale selle avaldati ajakirjades hulgaliselt Naha reklaamgraafikat, sealhulgas firma-dele J. Puhk ja Pojad, Polaris, samuti O. Kilgase tekstiilivabrikule (joonised 105, 106). Viimases töötas Naha mustrikavandajana ja reklaamiosakonna juhatajana aastail 1929–1936.

Richard Pallas (1908–1951) oli reklaamikunstnik. Ta lõpetas 1931. a. kiitusega RKTki dekoratiivmaali eriala 6-aastase kursuse (ERA f 1812 n 1 s 249: 5) ning viibis 1937. a. riigi stipendiaadina Pariisis. Aastast 1924 töötas ta reklaamikunstnikuna: kujundas vaateaknaid, näitusi ja ajalehekuulutusi, lõi plakateid ning tegi ajakirjade kaanekujundusi. Tema ajakirjades ilmunud töödele on omased dekoratiivsus ja rütmitaotlus, reklaamgraafikas armastab kunstnik motiivide kordusi (joonis 110). Iseloomulikuks näiteks on Huvitava Žurnaali 1936. ja 1937. aasta kaanepildid (joonised 107–109).

Günther (õieti Günther-Friedrich) **Reindorff** (1889–1974) on enim tuntud vabagraafikuna, kuid 1920.–1930. aastail tegutses ta peamiselt kujundusgraafikuna⁷⁸, töötas Riigi Trükikoja konsultantkunstnikuna (1922–1932), tegi kaastööd reklaamibüroodele ARS (1920–1924), ILO (1922–1924), OLE (1925–1927?) ja GRAVIS (1930. aastad). Reindorff õppis Stieglitzi kunsttööstuskoolis aastail 1905–1913. Tema käekirja väljakujunemisele aitas kaasa vene rühmituse Mir Iskusstva raamatugraafikute (Ivan Bilibin, Sergei Tšehhonin jt) looming. Reindorff on kujundanud üle 200 auaadressi, mida on üle antud paljudele maailma suurkujudele. Mahukam osa kunstniku kirjagraafikaloomingust jääb sõjaeelse Eesti Vabariigi perioodi. Reindorff töötas õppejõuna RKTkis kuni aastani 1943 ja ERKIs aastail 1950–1958.

78. Reindorffi kujundusgraafikat olen analüüsinud magistritöös „Günther Reindorff kujundusgraafikuna“ (Tallinn 1998).

1920. aastatel pani Reindorff aluse kirja õpetamise metoodikale Eestis. Stieglitzi kunstikoolis, mille kasvandik ta oli, kirja ei õpetatud ja noor kunstnik tutvus sellega iseseisvalt E. Johnstoni ja R. von Larischi raamatute põhjal (Toots 1973: 16). Sulekirja õpetamisel lähtus Reindorff nimetatud autorite õppesüsteemist (Johnston 1906; Larisch 1904; Larisch 1905–1926).

Günther Reindorffi kuulsaim ajakirjagraafika alane töö on 1928. aastal loodud kunsti-ajakirja Taie fööniksikujutisega kaas (joonis 113). Reindorffi enda koostöö ajakirjadega ei olnud eriti tihe, see langes perioodi 1927–1940, kuid tema mõju on suur just koolkonna loojana. Aastail 1927–1928 lõi Reindorff kaanepildid kristlikule ajakirjale Elukevade, 1939. aastal avaldas reklaamkuulutusi Raadiolehes. 1928. aastal tegi Reindorff Eesti Lauljate Liidu ajakirjale Muusikaleht tiitli illustratsiooni, aastail 1936–1940 tervikliku kujunduse kursiivkirjas pealkirja ning *art déco* 'liku ornamentkaunistusega (joonis 114). Kahel viimasel aastakäigul kujundus lihtsustub ning ornament kaob (joonis 115). Reindorffi joonistatud reklaamkuulutus Taavet Mutsu balli-, peo- ja karnevalitarvete kauplusele (Raadioleht 1939 nr 6, tagakaanel) kannab Harry Malmi reklaamettevõtte märki (joonis 117), viidates Reindorffi seosele nimetatud ettevõttega. 1936. aasta Huvitavas Žurnaalis (sügis) avaldati Günther Reindorffi rahvusromantilised vinjetid kogumikust Eesti ja Rootsi (1929). Üks neist vinjettidest esineb ka 1932. aasta Sõduri 25.–26. numbri kaanel (joonis 116).

Harald (Hando) Ruus (1917–1945) lõpetas 1938. aastal RKTkIs graafikaeriala. Ta on teinud värvilises linoollõikes kaanekujundusi ajakirjale Kaunis Kodu (1937 nr 5 ja 6) ning vinjette ja vahetiitleid õpilasajakirjale Tuleviku Rajad (1938). Vinjettide ja vahetiitlite laad on dekoratiivne ning stiliseeritud (joonised 122–124), kaanekujundusi iseloomustab kirev ja mitmetasandiline kompositsioon (joonised 120, 121).

Eduard Salu (1906–1967) õppis RKTkIs aastail 1927–1932, lõpetades kiitusega 6-aastase kursuse graafika erialal (ERA f 1812 n 1 s 269: 16). Aastail 1932–1940 töötas ta litograafina Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisuse trükikojas. Salu põhiline looming seisneb tarbograafikas – etiketid, ajalehekuulutused, ornamenteeritud loosungid, ornamentaalsed päisliistud ajalehtedes, klišeejoonised Eesti Punase Risti nahaateljeele ning ajakirjade kaaned (Välis-Eesti Almanak 1930 nr 3, 1931 nr 7; Laste Sõber 1929 nr 11–12, 1930 nr 11–12; Laste Rõõm 1933–1934, 1939–1940; Romaani Jõulualbum 1936, Kaitse Kodu! illustratsioonid, 1929). Vabagraafikas on ta viljelenud linool- ja söövitustehnikat, maastikke, portreid, teinud eksliibriseid (Raunam 1980–1990b: 8, 12). Ajakirjades leiduvaid töid iseloomustab enamasti mõnevõrra üldistatud illustratiivsus (joonised 125, 126) ja rahuldav kiri.

Adalbert (õieti Ernst Adalbert Ferdinand) **Stieren** (1880–1974) oli baltisakslasest graafik ja maalija. Tema kunstiharidus pärines Stieglitzi koolist Peterburis, millele järgnesid õpingud Pariisis Th. Steinleni käe all ja Königsbergis (Loodus 1999: 54). A. Stieren tegutses illustraatorina Berliinis, 1923. aastal kutsuti ta Tallinna Kunsttööstuskooli graafikaosakonna õppejõuks. Õppejõuametit pidas ta kuni 1929. aastani, mistõttu saab teda seostada Tallinna koolkonnaga kujundusgraafikas. Stieren tegi 1920. aastail koostööd Tallinna ajakirjadega. Aastail 1923–1929 illustreeris ta

kergelt impressionistlikus laadis joonistustega ajakirja Vikerkaar ning ajalehte Es-maspäev. 1924. aastal kujundas A. Stieren ajakirja Agu kaane loodusvormi nurgeli-selt stiliseerides (joonis 136).

Richard Sööt (1903–?) oli tarbegraafik, raamatukunstnik ja disainer. Ta õppis (va-heaegadega) aastail 1931–1936 (ERA f 1812 n 1 s 246: 7, 16) RKTKis dekoratsiooni (Roman Nymani ja August Janseni juures) ning puuvoolieriala. 1937. aastal asutas Sööt Tallinnas ettevõtte Eesti Tarbekunst, mis tegutses (vaheajaga) aastani 1944. Ta tegutses põhiliselt sisekujundajana ja maalikunstnikuna, ta on loonud ka reklaam-graafikat ning kujundanud ajakirjade Aed (1939–1940) ja Elukevade (1940) kaaned. Ajakirja Aed kaanekujundus on lakooniline, kunstnik kasutab fotosid, hõbetrukki ning kujundina nelja kroonlehega õit (joonised 137, 138).

Voldemar Tomassov (1906–1961) oli kujunduskunstnik. Ta lõpetas 1925. aastal RKTKi dekoratiivmaali alal (ERA f 1812 n 1 s 128: 93). Seejärel tegutses ta kino Bi-Ba-Bo ja ärivaateakende dekoraatorina ning ettevõtete, sh kondiitrivabriku Kawe, moe-, pudu- ja pesuäri Vennad Lepp, A/S-i O. Kilgas, toidurasvade tehase Ekstrak-tor, äride A/S Tormolen ning Kapsi ja Ko reklaamikunstnikuna. Ta osales muuhulgas ka Eesti tööstuse- ja põllumajandusnäituste kujundamises perioodil 1926–1939. To-massov kujundas raamatuid, reklaamplakateid, diplomeid (joonis 139), auaadresse, loteriipileteid, pakendeid, ajalehekuulutusi, tegi kohvikute ja restoranide sisekujun-dusi. Temalt pärinevad ajakirja Eesti Philips A.-S. (1931 nr 5) ning kristliku rahvalehe Rahu Hääl (1933) kaanekujundused. Tomassovi kujundusgraafika kõrgpunkt langeb just 1930. aastaise. Ta on loonud lihtsas dekoratiivses laadis Bona taimevõid reklaa-mivad kuulutused (Eesti Spordileht 1937, joonised 140–142). Tomassovi ajakirjades ilmunud reklaamgraafikat iseloomustab illustratiivne laad, kompositsiooniline seos kujutatavate elementide vahel on kohati nõrk (joonised 143–148).

Eugen Vaino (1909–1969) oli graafik ja maalikunstnik. Ta sai kunstihariduse aastail 1924–1930 RKTKis, lõpetades 6-aastase kursuse dekoratiivmaali alal (ERA f 1812 n 1 s 229: 57). Aastail 1934–1940 oli ta Riigi Raudtee Peatehase kunstnik. Eugen Vaino viljeles nii vabagraafikat kui ka rakendus- ja raamatugraafikat. Aastail 1934–1935 teostas ta Käsitöölehe, 1937–1940 ajakirja Kodu (joonis 149), aastail 1938–1939 Kaitse Kodu! ning Välis-Eesti Almanaki kaanekujundused nr 6/1939 ja nr 1/1940. Kodu kaanepildid on enamasti lihtsate koduste stseenidega linool- või puulõiked (joonised 152, 153), aga ka „eesti stiilis” figuraalkompositsioonid (joonis 154).

Tallinna kunstnikud väljaspool RKTKi koolkonda

Adamson-Eric (õieti Erich Karl Hugo Adamson, 1902–1968) oli maali- ja raken-duskunstnik, kes tegi ajakirjadega väga põgusat koostööd. Tema kunstiharidus pärines Euroopa vabaakadeemiast (aastail 1923–1924 õppis ta Berliinis Char-lottenburgi kunsttööstuskoolis ning 1924–1927 Pariisis F. Colarossi, P. Ransoni ja Montparnasse'i vabaakadeemias ning V. Šuhhajeви eraakadeemias), tema õpetajateks

olid G. Braque, A. Lhôte jt maailmakuulsad kunstnikud, kellelt ta sai julguse vormi-analüüsiks ja eseseisvaks mõtlemiseks. Adamson-Eric tõlgendas julgelt loodus- ja rahvakunstimotiive, kasutas abstraktseid geomeetrilisi kujundeid kõrvuti stiliseeritud inim-, linnu- ja loomakujutistega. Ajakiri Varamu number 4 aastast 1939 avaldas tema julgelt stiliseeritud pisut naivistlike inimkujutiste ja taimemotiividega vinjetid ning initialsid (joonised 1–4).

Jaan Jensen (pseud. Sen-Sen; 1904–1967) oli karikaturist ja raamatugraafik. Ta õppis aastail 1923–1924 EKKKÜ studios (August Janseni ja Peet Areni juures). Aastail 1924–1932 töötas ta Tallinna kinodes reklaamikunstnikuna, seejärel vabakunstnikuna. Ta on põhiliselt tuntud karikaturistina, oma sellealast tegevust alustas ta 1928. a. Uudislehe juures. Kirjagraafikuna tegi Jensen plakateid, auaadresse, kutsekaarte jm. Ta on loonud ka lõbusaid ja hoogsaid lasteraamatuillustratsioone. Aastail 1935–1940 ilmus enamus Eesti Spordilehe numbroid Jaan Jenseni kaanepiltidega, samuti pärines temalt ajakirja sisekujundus koos pealdiste ning karikatuuridega. Enamasti on need hea kompositsioonitaju ja dekoratiivse pinnajaotusega traditsioonilised tööd (joonised 13–16). Jaan Jensen oli tugev kirjakunstnikuna. Mõnikord lisas ta kirjale tillukese vöökirjamustri (joonised 15 ja 19), mõnikord kasutas fotomontaaži (joonis 21). Jaan Jensen kujundas Politseilehe kaasi (vaheldumisi Axel Rossmaniga), vahetiitleid ja karikatuure aastail 1938–1940 (joonised 11, 12). Jensenilt pärinevad ka ajakirja Romaan päisliistud (1934) ning kujundus illustreeritud kuukirjale Elu ja Seiklus (nr1/1930), samuti pealdised ajalehtedele Jutuleht ning Uudisleht (1937, 1939).

Guido Mamberg (1895–1954) oli rahvusvahelise koolitusega rakendusgraafik. Ta õppis neli ja pool aastat Kopenhaagenis Kuningliku Taani Kunstiakadeemia kursustel vabakuulajana ning peale selle veel Kaupmeesteseisuse Keskorganisatsiooni spetsiaalsetel reklaami- ja rakendusgraafikakursustel (1919–1923). Hiljem täiendas Mamberg end Saksamaal, Rootsis, Austrias, Tšehhoslovakkias ja Inglismaal (Haljaspõld 1939: 6). Mamberg oli rahvusvaheliselt tunnustatud plakati- ja reklaamikunstnik, kes kuulus mitmesse rahvusvahelisse rakendusgraafikaseltsi. Tema töid on tunnustavalt hinnatud ja korduvalt reprodutseerinud ajakirjad *Gebrauchsgraphik*, *Advertising Display* ja *Dansk Reklame* (Haljaspõld 1939: 14). Mamberg tegutses hoogsalt ajakirjagraafika alal 1920. ja 1930. aastail, tema loodud tiitli- ja kaanekujundusi, vinjette ning reklaamgraafikat leidub ajakirjades *Kodu* (1923), *Naisterahva Elu* (1923), *Romaan* (1924, 1927–1933), *Kaitse Kodu!* (1929), *Eesti Spordileht* (1923–1938), *Lasteleht* (1930), *Teater* (1938), *Tõusev Noorus* (1939), *Turismi Teataja* (1934–1940), *Vabadussõja Tähistel* (1940) jm (joonised 76–88 ja 90). Tema laadi iseloomustab lihtsustatud dekoratiivsus, 1930. aastail võib märgata püüdlust realistlikuma kujutamislaadi suunas (joonis 89).

Jaan Siirak (1897–1959) oli tuntud peamiselt sisearhitekti ning mööblikujundajana. Ta sai kunstihariduse *art déco* pealinnas Pariisis. Siirak elas Pariisis aastail 1924–1932, kus tegutses moe alal ning aastail 1926–1929 õppis töö kõrvalt *École des Beaux-Arts*'is. Tema kaanekujundus Teatri 1935. aasta jaanuarinumbrile on *art déco*'lik (joonis 127) – nurgeline stilisatsioon liitub konstruktiivse pinnajaotusega.

Sergei Slastnikov (1896–1964) oli tarbegraafik ja kujunduskunstnik. Ta õppis Goldbladi kunstikoolis ning samaaegselt, aastatel 1913–1916, Tsiiviilinseneride Instituudis Peterburis. Slastnikov oli tegev Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisuse ajalehe Päevaleht juures. Ta asutas koos teiste vene rahvusest kunstnikega reklaambüroo IRA (1920–1922), hiljem koos Günther Reindorffiga ILO (1922–1924), oli tegev ka reklaambüroodes OLE (1925–1927) ja GRAVIS (1930-ndatel) (Raunam 1980–1990b: 14). Slastnikov on loonud kino-, näituse-, turismitakateid, ajalehekuulutusi, kaubamärke, reklaammarke, loteriipileteid ja rahatähtede kavandeid (1926), teatriprospekte, eksliibriseid, ajakirjade- ja raamatukujundusi ning mängukaartide kavandeid. Peale selle kujundas ta näitusi, oli tegev vaateakendekoori ja sisekujunduse alal, avaldas artikleid ajakirjanduses reklaami- ja kunstiküsimustes (Raunam 1980–1990b: 14). Oma ajakirjades avaldatud kunstiloomingus on Slastnikov tehniliselt leidlik, peene graafilise vormikeelega. Slastnikovilt pärinevad ajakirjade Kaitse Kodu! (1940 nr 1/2, 5/6, 40/42), Huvitav Žurnaal (kevad ja sügis 1936) ja Käsitööleht (1932 nr 1–3) kaanepildid. Kuna Slastnikov oli Eesti Kummitööstuse O/Ü Põhjala kunstnik aastail 1930–1936, siis leidub mitmes ajakirjas tema loodud Põhjala reklaamkuulutusi: Taluperenaine (1936 nr 6), Eesti Noorus (1936 nr 4), Maret (1936 nr 5), Huvitav Žurnaal (suvi 1935, suvi 1936) ja Politseileht (1938 nr 10) ilmusid reklaamkuulutused O/Ü Põhjala jalgrattakummidele ning spordijalatsitele. Viimane kujundus on dekoratiivne, põhinedes musta ja valge pinna kontrastil (joonis 128). Eesti Naine (1934 nr 1) ja Huvitav Žurnaal (suvi 1936) esitavad kunstniku reklaamkuulutusi A/S O. Kilgase rõivakollektsioonidele (joonis 129–131). Käsitöölehe kaanekujundused on illustratiivset laadi rahvuslikult meelestatud tööd (joonised 132, 133), Huvitava Žurnaali omad aga mõnevõrra naiivsed (joonised 134, 135).

Arnold-Peeter Vihvelin (1892–?) oli maalikunstnik, kes omandas kunstihariduse aastail 1910–1914 Peterburi Kunstide Edendamise Seltsi kunstikoolis ja 1920. a. Kunstide Akadeemias prof. A. Rõlovi ateljees. 1920. aastail tegi Vihvelin kaastööd ajakirjale Vikerkaar. 1930. aastal avaldas ta ajakirjas Olion natuuritruus laadis portreejoonistusi. Tema illustratsioonid ja kaanepildid ajakirjale Sõdur (1930–1933) on peene viirutusega dunaamilised tušijoonised. Sageli on Vihvelini eesmärgiks edasi anda liikumist (joonised 155–159).

Kõrgema Kunstikooli Pallas koolkond

Peet Aren (1889–1970) esindab Pallase koolkonda õppejõuna. Ta töötas Pallases aastail 1926–1930. Aren sai kunstiharidust joonistamise, maalikunsti ja dekoratsioonimaali alal 1908–1913. a. Peterburis Kunstide Edendamise Seltsi koolis (N. Roerichi, I. Bilibini ja A. Rõlovi juures). Seejärel täiendas kunstnik end Viinis ja Münchenis. Aastail 1920–1925 oli Aren Riigi Kunsttööstuskooli õppejõud dekoratiivmaali ja akvarelli erialal ja aastast 1921 tegutses õppejõuna ka Draamastuudios. Maaliloominguga paralleelselt on Peet Aren kavandanud plakateid, kalendreid, brošüüre, raamatuid, ajakirju, eksliibriseid ja finantsgraafikat. Areni varastes tarbegraafikatöodes avaldus

Mir Iskustva rahvusromantiline ja stiliseeriv laad, hiljem näeme ekspressionistlikku deformatsiooni ja *art déco* mõjusid. Aren andis ajakirjagraafikasse olulise panuse. Tema kaastöö ajakirjadele algas 1920. aastate teisel poolel Vikerkaare ja Loomingu kaanejoonistega (joonis 160 ja 161). 1930. aastate algul on tema kujunduste nõrgaks küljeks kiri. 1931. a. Kevadiku kaanekujundus on segu ekspressionismist ja *art déco*'st, esineb nii ornament kui ka nurgeliselt stiliseeritud figuraalne kompositsioon (joonis 162). 1936. aastal joonistas Peet Aren Tänapäeva külgvaates naisenäoga emadepäeva-numbri kaane (joonis 163). Tema parimaks tulemuseks ajakirjagraafika vallas võib pidada nii kaane- kui sisekaunistusi Teatri kahele esimesele aastakäigule (1934–1935). Kujundus moodustab siin läbivaldt terviku, rahutu ekspressiivsus kaob, kiri leiab sobivad proportsioonid (joonis 164–168).

Ott Kangilaski (1911–1975), graafik ja publitsist, õppis aastail 1934–1935 Pallasel Vabbe graafikaateljees. Ta oli õppinud ka Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonnas kunsti- ja kirjandusajalugu ning rahvaluulet. 1930. aastail illustreeris ta jõuliselt väljendusrikaste, osalt sümboolikat sisaldavate sullejoonistustega peamiselt Arbujaate sõpruskonna luuletajate teoseid. Kangilaski valdas sügavtrükitehnikaid ning puugravüüri, joonistas karikatuure. Tema sullejoonistuste laad on jõuline ja groteskne. Ott Kangilaski avaldas kunstialaseid artikleid ja raamatuid ning kujundas ühe Kevadiku kaane (nr 1 1930/1931). 1935. ja 1936. aastal trükiti tema illustratsioone Tänapäeva ja Olioni lehekülgedel (joonis 170). 1936. aasta Tänapäeva 5. numbris avaldas ta humoorika illustreeritud „Avaliku kirja Eduard Viiraltile“ (joonis 169).

Elmar Kits (1913–1972) oli Pallase maalikoolkonna silmapaistev esindaja. Ta tegutses küll raamatugraafikuna, kuid tema kaastöö ajakirjadele jäi põgusaks. Kits õppis Vabbe ateljees aastail 1935–1939, graafika alal oli ta Hando Mugasto õpilane. 1930. aastail kujundas Elmar Kits Tartus õpilasajakirju. Tartu Öhtuse Ühisgümnaasiumi õpilaskonna ajakiri Rada nr 2/3 (märts) 1933. a. sisaldab kahte Kitse linoollõiketehnikas illustratsiooni (joonis 171). Ajakirja kaanel on arvatavasti Kitse loodud dünaamiline lüürilise alatooniga figuraalkompositsioon (joonis 172). Kits on teinud kujunduse ka Tartu Poeglase Gümnaasiumi Loodusteaduste ringi ajakirjale Looduse Sõber (1932–1933, kokku kolm numbrit). 1935. aastal tegi kunstnik vinjetid ja ühe kaanekujunduse Eesti Naisele (nr 11) (joonised 176, 177), 1937. aastal kaanekujunduse Kevadikule (joonis 174). 1939. aastal tegi Kits väikesi linoollõiketehnikas vinjette Tänapäevale (joonis 177). Tema töid iseloomustab rõõmus ekspressiivne lõike-laad, kujunduste nõrgimaks elemendiks on kiri.

Ernst Kollom (1908–1974) õppis Pallasel Triigi ateljees aastail 1927–1931 ja hiljem, aastail 1943–1945, täiendas end graafika alal Moskva Kunstiinstituudis. Ernst Kollom oli üks Eesti viljakamaid raamatugraafikuid, kes viljeles peamiselt tonaalset ja värvilist puugravüüri. Raamatute kujundamisel taotles ta terviklikku üldmuljet. Kollom oli tohutult produktiivne, naturilt realistlik puugravüürimeister. 1939. aasta Taluperenaise 3. numbri kaanel näeme tema kuivavõitu gravüüri, mis kujutab Vane-muise teatri hoonet (joonis 179). Kollomi kaanekujundused ajakirjale Tänapäev on

enamasti fotomontaažid (nr. 7 ja 8 aastast 1937). Kunstnik kasutab konstruktivistliku pinnajaotust ning plokk-kirja (joonis 178).

Endel Kõks (1912–1983) astus 1934. a. Pallasesse, lõpetades selle Vabbe õpilasena 1940. aastal. Tema loodud on üks Kevadiku kaas (1935 nr 6) ning mitmed peitepildid ja õpetlikud illustratsioonid Lastelehele (1937–1940) (joonised 180, 181). Viimased pakuvad lastele nuputamist ja vajalikku teavet, mitmekesistavad ajakirja välimust ning on mõnikord ka päris vaimukad, kuid tõsist kunstiväärtust siiski ei oma. Need tööd ei rikasta oluliselt kunstniku senituntud loomingulist pärandit.

Arkadio Laigo (a-ni 1926 Arkadi Logvinenko; 1901–1944) oli graafik ja maali-kunstnik. Ta õppis Pallases Triigi ja Areni juures aastail 1922–1927, lõpetades kooli praktilise kursuse. Aastail 1937–1941 tegutses ta Pallase graafikaõppejõuna. Laigo loomingut iseloomustab mõõdukas kubistlik laad, André Lhôte'i eeskuju. Graafikat hakkas Arkadio Laigo järjekindlalt viljelema 1933. aastal. Temast kujunes silmapais-tev puugravüürimeister. Ta oli Tartu eelistatumaid ekliibrisekunstnikke. Laigo puu-gravüürid ilmusid vinjettidena ajakirja Tänapäev lehekülgedel (1937–1939) (joonised 182, 183). Tema tööde kompositsioon on rahulik ja tasakaalukas, vorm stiliseeritud.

August Luiga (1906–1985) astus 1937. aastal Pallasesse (Genss 1948: 204), kuid lõpetas 1947. aastal Tartu Riikliku Kunstiinstituudi. August Luiga linoollõiked ilmusid Olionis (1935, joonised 186, 187). Tema linoolid „Päikesetõus” ja „Terrassil” (Olion nr 8 ja 13/1935) on ehedaimad *art déco* näited meie ajakirjade sisekujunduses (joonised 184, 185): dekoratiivsed ja romantilised, nurgelised vormid ristuvad ümarustega.

Karin Luts (1904–1993) õppis aastail 1922–1928 Pallases (aastani 1925 Mäe ja aastast 1926 Vabbe juhendusel). Lõpetamisel saadud Pallase stipendiumiga täiendas end 1928.–1929. aastal Pariisis Académie de la Grande Chaumière'is. Alates 1925. aastast oli Karin Lutsul hea suhe Rudolf Parisega, kes oli tulnud Weimarist ja tutvunud V. Kandinsky ja P. Klee loomemethoditega. Lutsu suur autoriteet oli ka Eduard Wiiralt (Juske 2008). Karin Luts oli ajakirjadega mitmel viisil seotud: ta joonistas rohkesti vaibamustreid Kodukäsitööle ning avaldas ajakirjanduses artikleid Eesti ja välismaa kaasaegsest kunstist.

Ajakirjas Varamu (1937–1938) avaldati Lutsu joonistatud ornamendil põhinevad initsiaalid (joonis 188) ning tillukesed intiimses laadis vinjetid (joonised 189–191).

Kristine (Christine Hildebrand) **Mei** (Mey, 1921–1941 Mark-Mei; 1895–1969) alustas kunstiõpinguid 1913. aastal Helsingis Soome Kunstiühingu koolis, lõpetas selle 1916. aastal skulptuuri erialal (V. Malmbergi õpilasena). Ta oli aastail 1916–1921 Tallinna Kunsttööstuskoolis skulptuuriõpetaja (ERA f 1812 n 1 s 48: 26) ning 1922–1924 Pallases joonistusõpetajate kursuste õppejõud. Alates 1921. aastast kujundas Kristine Mei auaadresse ja diplomeid, kasutades eesti rahvuslikku ornament. Tema auaadresse ja diplomeid annetati nii Eesti kui välismaa riigipeadele, teaduslikele ja kultuurilistele asutustele ja üksikisikutele. Need leidsid tee mitte üksnes naabermaadesse ja Skandinaaviasse, vaid ka Saksamaale, Ungarisse ja Itaaliasse. Mei käest pärineb hulgaliselt kaanejooniseid ilukirjandus- ja teadusteostele. Need kaanekujun-

dused on suhteliselt lihtsad, põhinedes kirjal ja selle paigutusel. Kristine Mei oli ka aktiivne ajakirjade illustreerija. 1930. aastail tegi ta kaastööd kunsti ja kodukultuuri alal (artiklid, joonistused, käsitöömustrid) Tänapäevale, Postimehele, Eesti Naisele, Taluperenaisele, Laste Rõõmule ning Maretile. Kaastöö Laste Rõõmule oli ulatuslik. Aastail 1931–1940 ilmus ajakiri Kristine Mei tiitliillustratsiooniga (joonis 192), perioodil 1931–1933 oli pea igas numbris mõni tema natuuritruu illustratsioon (joonised 193, 194). Eestipärastel motiividel põhinevad Kristine Mei joonistatud vinjetid Varamule (1938–1939) (joonised 195, 196).

Natalie Mei (eelmise õde, 1900–1975) oli teatrikunstnik, raamatugraafik ja pedagoog. Ta õppis aastal 1918 Petrogradis Kunstide Edendamise Seltsi koolis ning astus 1921. aastal Pallasesse. 1922. a. lõpetas ta joonistusõpetajate kursused ja 1924. a. Triigi maaliateljee. Aastail 1929–1935 oli Natalie Mei Estonia teatri kostüümikunstnik; 1920. ja 1930. aastail tegutses raamatugraafikuna. Ta oli väljapaistev illustraator, kuid ajakirjades leidub tema töid vähe, põhiliselt moejoonistena. Ta oli ajakirjadele moejooniseid teinud kunstnikest omapäraseim. Ajakirjale Huvitav Žurnaal (1934–1935) joonistas Natalie Mei seltskonnadaamide tualette (joonis 197). Paljudel moejoonistel (eriti 1920. aastail) kasutas Natalie Mei jämedat varjutaolist kontuuri figuuride ümber, mis on ka üheks peamiseks jooneks, mille abil tema signeerimata töid ära võib tunda (joonised 198, 199).

Hando (a-ni 1936 Heinrich, Heino) **Mugasto** (Munstrum, a-ni 1925 Mundström; 1907–1937) oli graafikuna ja kirjakunstnikuna andekaim Vabbe õpilastest. Kunstialaseid algteadmisi sai Hando Mugasto Rakvere poeglastegümnaasiumis Gustav Mootselt. 1924. aastal Tartusse asununa, õppis ta (vaheajaga 1929–1931) Pallasel Wiiralti (1924–1925) ja Vabbe (1931–1933) juures. Kooli lõpetas Mugasto graafikuna 1933. a. Seejärel töötas vabakunstnikuna ja aastail 1935–1937 Pallase graafikaõppejõuna. Mugasto suri äkiliselt 1937. a. 11. juunil.

Olles erakordselt viljakas raamatugraafika alal, valmistas Mugasto rohkesti vinjette ja kaunistusi muudelegi trükitoodetele. Hando Mugasto puulõiked ilmusid Tänapäeva (nr 3, 1936; nr 7, 1937), Varamu (nr 1, 1937) ja Olioni (nr 11 ja 12, 1931) sisekujunduses (joonised 200, 201). Enamasti ei ole need ajakirja tarvis tehtud joonised, vaid juba varem luulekogude illustratsioonidena avaldatud tööd. Taluperenaises (nr 5, 1934) avaldas Hando Mugasto rahvarõivajoonised, mis olid muuseumis leiduvate rõivaste jäljendid, kuigi joonistatud kaasaegse moejoone järgi (joonis 202). 1937. aastal tegi kunstnik ühe kaanekujunduse (nr 5) Kevadikule, olles eelnevalt (nr 1, 1929/1930) kujundanud samale ajakirjale tiitlijoonise. Ajakiri Teater Vanemuine ilmus aastail 1935–1938 Mugasto kaanekujundusega (joonised 203, 204). Kujundust iseloomustab geometriseeritud pinnajaotus ning Bauhausi tüüpi kiri. See on üks kauneim näide *art déco*'like võtete rakendamisest Eesti ajakirjade kujunduses. Algupärast kirja viljeles Mugasto hulgal auaadressidel, mida kingiti nii Eesti kultuuritegelastele kui ka näiteks Inglise kuningale Georg V-le, Rootsi kunstiakadeemiale ning Ungari ülikoolile.

Rudolf (õieti Rudolf Johannes) **Paris** (1896–1973) oli kunstiajaloolane, -kriitik ja graafik. Ta õppis aastail 1916–1919 Tartus Konrad Mäe ateljees maalimist ning 1919–1922 Pallases maalimist ja graafikat, jätkates maaliõpinguid aastail 1922–1925 Weimaris Bauhausis (lõpetas seinamaaliosakonna). Kunstiajaloohariduse omandas ta aastail 1919–1922 ja 1928–1931 Tartu ning Helsingi Ülikoolis. Rudolf Paris oli aastail 1925–1929 Pallase maali- ja analüütilise joonistamise õppejõud ning aastail 1932–1935 üks Eesti entsüklopeedia toimetajaid ja autoreid ning pidas mitmeid kõrgeid administratiivseid ametikohti (vt lk 118–120). Rudolf Paris avaldas üksikuid vabakäelisi illustratsioone ajakirjas Olion (joonis 206). 1931. aastal avaldas ta Olioni lehekülgedel šarže (joonis 207).

Agü (õieti August) **Peerna** (1904–1950) õppis perioodil 1928–1932 (vaheaegadega) Pallases, 1942–1944 Kõrgematel Kujutava Kunsti Kursustel ja aastast 1945 Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis, lõpetades selle 1948. aastal. Peerna varased tööd on rahvusromantilises laadis, hiljem muutus käsitlusviis realistlikumaks, aga ka ekspres- siivsemaks. Enim viljeles Peerna linoollõiget. Peerna kaastöö ajakirjadele algas 1920. aastail, tema kujundatud on ajakirja Aed (1923–1930) ning Noorusmaa (1926–1927) kaaned. Järgneval kümnendil avaldas ta illustratsioone Laste Rõõmus (1931), Õpi- laslehes (1935–1937), gravüüre Olionis (1932–1933) (joonised 208, 209), käsitöö- kavandeid ja kaanekujundusi Eesti Naises (1930–1935) (joonised 210–213). Peerna on teinud ka kaanekujundusi ning illustratsioone Eesti Naise kaasandele Väikeste Sõber (1935), samuti Lastelehele (1939–1940) ja Kevadikule (1935 nr 4). Lasteaja- kirjade linoollõikes kaanekujundused ning illustratsioonid on loomulikest laadi ja mõnevõrra üldistatud (joonised 214–216). Tihe koostöö oli kunstnikul Tänapäevaga. Peerna kujundatud on ajakirja kaas 1937. aasta 2. numbrile (joonis 217). Samuti pä- rinevalt Agü Peernalt mitmed linoollõike-illustratsioonid aastaist 1936–1939. 1938. aastal illustreeris ta Noor-Eesti albumi Seitsme Magaja Päev, mis ilmus Tänapäeva asemel. Kõik need tööd on jämedakoelised ja ekspresionistliku alatooniga.

Aleksander Rimmel (1898–1982) oli nii Triigi kui ka Vabbe õpilane. Ta omandas 1923. aastal Pallases Triigi juhendamisel joonistusõpetaja kutse, aastail 1935–1937 õppis maalerialal Vabbe ateljees. Temast sai tunnustatud kunstipedagoog, kunstiõpe- tuse metoodika arendaja. Ta on kirjutanud raamatuid kodukultuurist ja rõivakunstist (Rimmel 1932; Rimmel 1933) ning avaldanud samateemalisi artikleid ajakirjandu- ses (Rimmel 1931). Tihe koostöö oli Rimmelil 1930. aastate algul ajakirjaga Talu- perenaine, milles ta avaldas moejooniseid, käsitöömustreid (1931–1932) ja puise- võitu stilisatsiooniga ornamentaalseid päisliiste ning tiitellehtede ja kaante kujundusi (joonised 244–246). Samuti kujundas ta päise Taluperenaise kaasandele Laste Maa- ilm (1932) (joonis 243).

Lembit Rull (1904–1987) õppis Pallases aastast 1925 graafikat ja maali, lõpetades Vabbe õpilasena (Nurk 2004: 275). Ta oli põhiliselt seotud lasteajakirjadega, valmis- tades linoollõikes illustratsioone, vinjette ning kaanepilte Lastelehele (1939–1940). Tema ajakirjades ilmunud tööde laadi iseloomustab huumorimeel ning naivistlik lä-

henemine teemadele (joonised 222–224). 1936. aastal avaldas ta Tänapäevas karika-
tuure.

Richard Sagrits (1910–1968) alustas kunstiõpinguid 1928. aastal RKTkIs, kus õp-
pis Roman Nymani juures dekoratsioonimaali ja Günther Reindorffi juures graafikat.
1930. aastal läks ta üle Pallasesse ja jätkas maaliõpinguid Triigi ning graafikaõpin-
gud Vabbe juhendusel. Kooli lõpetas Richard Sagrits 1936. aastal. Ta avaldas tuši-
jooniseid päiste ja illustratsioonidena Tänapäevas (1935). Nendes avaldub tundeline
maailmavaade ja ehe loodusetunnetus (joonised 225, 226).

Nikolai (õieti Nikolai Voldemar) **Triik** (1884–1940) sai kunstihariduse Peterburis
A. Stieglitzi kunsttööstuskoolis ning jätkas õpinguid Tallinnas A. Laikmaa ja 1906. a.
alguses Peterburis J. Braszi ateljees. Sama aasta sügisel astus ta Soome Kunstiühingu
kooli, aasta lõpul siirdus Pariisi, kus õppis F. Colarossi vabaakadeemias, Académie
Julian'is ning 1907–1908 École des Beaux-Arts'is. 1908. a. läks uuesti Peterburi ja
täiendas end vabakuulajana Kunstide Edendamise Seltsi koolis (N. Roerichi juhen-
dusel). Triik juhatas aastail 1910–1911 ajakirja Noor-Eesti kunstiosakonda⁷⁹ ning
oli Tallinna Kunsttööstuskooli (1914–1920) ja alates 1921. aastast Pallase õpetaja⁸⁰.
Raamatute ning ajakirjade illustreerijana oli ta väga kogenud. Esimesena oli tähele-
panu ärratanud tema romantiline Tulekandja Noor-Eesti I albumi (1905) kaanel.

1930. aastail oli Triik tihedalt seotud ajakirjadega Tänapäev ja Olion. Tänapäeva 1935.
a. detsembrinumbri (nr 9) kaas kujutab muistset ratsanikku (joonis 230) ja 1936. a.
jaanuarinumbri kaas suusatajate paari (joonis 229). Mitme Tänapäeva numbri kaanel
on Triigi valmistatud portreed-sõejoonistused kultuuritegelastest (nt kirjanik Anton
Hansen Tammsaare) (joonis 231). Ajakirja Olion (1930–1933) dekoratiivse kirjale
tugineva kaanekujunduse valmistasid koostöös Nikolai Triik ja tema kolmas abikaasa
ning õpilane Anna Triik-Pöllusaar⁸¹ (1902–1999) (joonis 228).

Hugo Tsahkna (1906–1935) astus Pallasesse 1924. aastal, olles varem õppinud
kunstnik Jaan Siiraku juures (Genss 1948: 380). Ta tegi kaastööd ajakirjale Olion,
mis jääb põhiliselt 1931. aastasse. Tsahkna avaldas Olionis puulõiketehnikas illust-
ratsioone, mida iseloomustavad veidi kummaliselt kandilised figuurid (joonised 232,
233).

Ado (õieti Adolf) **Vabbe** (1892–1961) õppis aastail 1911–1913 Münchenis A. Ažbé
kunstikoolis F. Eisengräberi juures maalimist ja P. Weinholdi juures joonistamist.
Aastail 1919–1940 töötas Vabbe Pallase maali- ja 1930–1935 graafikaõppejõuna
(aastast 1938 professor), ajavahemikus 1926–1929 ühtlasi kooli juhatajana. Tema

79. Nikolai Triik jagas kirjanike rühmituse Noor-Eesti toekspidamisi ning tema graafikalooming jäi seotuks
Tartus asuva Noor-Eesti kirjastuse väljaannetega, sealhulgas ajakirjadega.

80. 1. nov. 1924 – 1. aug. 1925. a. oli Triik Pallase juhataja kohusetäitja pedagoogilisel alal; 1925. a. väga lühikest
aega (august kuni oktoober) juhataja (Nurk 1977: 193).

81. Anna Triik-Pöllusaar-Kompos õppis aastail 1919–1926 Pallasel maalerialal Nikolai Triigi ateljees. Aastail
1932–1935 täiendas end samas skulptuuri alal. Töötas Päevalehe, Vaba Maa ja Revaler Zeitungi illustraatorina.

illustreeritud raamatute arv aastail 1917–1940 ulatub üheksakümneni. Kaastöö aja- kirjadele oli põgusam.

Ado Vabbe oli seotud Noor-Eesti põhimõtete, Aubrey Beardsley ja Mir Iskusstva kunstikäsitlusega. Teda peetakse radikaalseimaks eesti kunsti uuendajaks aastail 1916–1926. Puutunud Münchenis kokku uute kunstivooludega, sai temast nende in- nukas järgija. Vassili Kandinsky, keda Ado Vabbe isiklikult tundis⁸² (Paris 1939: 653; Hain 1992: 141; Komissarov 1992: 7; Varblane 1994a: 183; Varblane 1994b: 1405), ja rühmitise Der Blaue Reiter abstraktse ekspressionismi mõjul kujundas Vabbe improviseeriva esemete käsitluslaadi. Pärast Itaalia futuristide ja Vene kubofuturis- tide loominguga tutvumist süvenesid Vabbe loomingus analüütiline kallak ning geo- meetriliste pindade rütmika ja figuuride dünaamika.

1923. aastal kujundas Ado Vabbe Loomingu esimesele aastakäigule šriftikaane. 1930. aastail üldise realismi suunas liikumise taustal taandus ka Vabbe avangardism⁸³. Tema töödes näeb endiselt futuristlikku dünaamikat, mõjutusi ekspressionismist ja *art déco*'likku snobismi. Ta kujundas Olioni 1930. a. 4. numbri kaane (joonis 234) ning avaldas samas ajakirjas tušijoonistusi. 1939. ja 1940. aastal ilmusid Ado Vabbe vinjetid ajakirjas Varamu (joonised 235–237).

Jaan Vahtra (1882–1947) sai kunstialased algteadmised 1911. a. Viljandis R. Lepi- ku joonistuskursustel, käis aastail 1912–1913 Riia kunstikoolis (õpetaja V. Purvītis) ning õppis aastail 1913–1916 Petrogradis Kunstide Edendamise Seltsi koolis; see- järel aastani 1918 Peterburi kunstiakadeemias. Paralleelselt õpingutega töötas Vahtra Peterburis Pealinna Teataja juures ajakirjanikuna ning sealse Eesti Jaani kiriku kooli õpetajana. 1918. aastal naasis Vahtra Eestisse. Temast sai Eesti Kunstnikkude Rüh- ma asutajaliige. 1926. a. kutsuti ta joonistusõpetajaks Pallasesse, kus töötas aastani 1933. 1935. a. töötas ta samas ornamentaalse kompositsiooni ja joonistusmetoodika õppejõuna (Nurk 1977: 196). Aastail 1935–1940 tegutses Vahtra kirjastuse Noor- Eesti kunstilise nõuandjana, sealt ka tema tihe seotus ajakirjaga Tänapäev.

Peterburis puutus Vahtra kokku kubofuturismiga. Tema käsitluslaad muutus süntee- sivamaks ja vorm hoogsalt liigendatuks. Kubistlik laad püsis Vahtra loomingus kõige kauem raamatukujunduses ja avaldus seal ka kõige järjekindlamalt (Peil 1972). Aja- kirjagraafikas lõi Vahtra peamiselt kaanekujundusi, milles oli samuti säilinud konst- ruktivistlik laad.

Jaan Vahtra avaldas Olionis memuaristlikke humoreske ning oli Pealinna Teataja aga- raks kaastööliseks (Pert 1932). Ta tegi kaanekujundusi Olioni aastakäikudele (1930, 1935), mille puhul iseloomulikuks elemendiks on selge kirjatüüp – grotesk (joonis

82. Ado Vabbe näitusedebüüdi puhul 1914. aastal reklaamiti teda kui Vassili Kandinsky õpilast, kuid tradit- sioonilist õpetaja-õpilase suhet neil päris kindlasti ei olnud (Varblane 1992). Ado Vabbe ise on tutvust Vassili Kandinskyga meenutanud nii: „Läksin otsekohe Kandinsky juurde koju. Mulle meeldis, et tal oli julge suhtumine ja palusin teda oma juurde.” (Üprus 1976: 61)

83. „Siirdub ju kunstnik Euroopa kunstipealinnadest koju, provintsi – Emajõe Ateenasse. Siinne õhkkond, kuigi küllastatud „Tartu vaimust” lämmatab meistri,” kirjutab L. Lapin (1992) 1930. aastate Vabbe kohta.

238). Ka illustreeris Vahtra Olioni tasuta kaasande Lahtised Lehed. Alates 1936. aastast ilmus suur osa Tänapäeva numbreist Jaan Vahtra loodud kaanekujundustega (joonised 239–243 ja 245). Tänapäeva esilehe päise kirjakujuendus (joonis 244) pärineb samuti Jaan Vahtralt, kes tegi ajakirjale ulatuslikku kaastööd, illustreerides nii enda kui teiste autorite artikleid.

Vahtra oli 1930. aastail üks produktiivsemaid ajakirjade illustreerijaid. Ta tegi ka tiitlikirja ning esilehe kujunduse ajakirjale Eesti Kirjandus (1930). Tema töodes on jõulist joont, kuid ometi säilib kindel kompositsioon ja kirja loetavus. Ta „puhastas“ kaanekujunduse liigsest detailirikkusest ja kuhjatusest.

Helmut Valtman (pseud. HA-VE) (1909–1943) õppis F. Sannamehe juures ja aastail 1929–1930 Pallasel. Valtman avaldas oma esimesed karikatuurid 1925. a. Päevalehe lisas Kratt. Tegi kaastööd 1928–1931 pilkelehele Sädemed, 1932–1934 ajalehele Võitlus, ajakirjadele Aja-Kaja (1930), Nädal Pildis (1936–1937), Vabadussõja Lood (1936–1937) ja Tänapäev (1937). Valtman oli aastail 1937–1940 ajalehe Tallinna Post karikaturist ja kirjastuse Loodus viljakamaid kaastöölisi. Tema karikatuurid põhinevad teraval vastandusel. Ta on eelistanud situatsioonikoomikat ning loonud hulga elulisi tüüpe. Peale karikatuuride avaldas Valtman ajakirjanduses vestelugusid. Selle kõrval tegi kunstnik ka kaanekujundusi. Tema kaanepildid on Lastelehe (1931) ja Tänapäeva (1937) numbritel, samuti ajakirjal Oma Kodu (1937). Lastelehe kaanepildid on värvirõõmsad ja humoorikad (joonised 247, 248). Lastelehes ilmus ka hulk Valtmani illustratsioone, koomikseid ning karikatuure. Tänapäev sai Valtmanilt ühe kaanepildi kujunduse (nr 3/1937) (joonis 249).

Eduard Wiiralt (Wiiralt; 1898–1954) lõpetas Pallase 1924. aastal graafiku ja kujuriina. Esmase kunstihariduse omandas ta aastail 1915–1918 Tallinna Kunsttööstuskoolis. Aastal 1919. astus Wiiralt vastavatud Pallasesse, õppides Anton Starkopfi juures skulptuuri ning Ado Vabbe ja Georg Kindi juures graafikat. Seejärel jätkas kunstnik õpinguid Pallase stipendiaadina Dresdeni Kunstiakadeemias skulptuuri erialal (S. Werneri juures) ja täiendas end graafika alal, töötades ühtlasi P. Wenzeli vase-trükikojas. 1923. aastal pöördus Wiiralt tagasi Pallasesse ning lõpetas kooli 1924. a. graafiku ja kujurina. Aastail 1924–1925 töötas Wiiralt Pallasel graafika õppejõuna. 1925. aastal sai kunstnik KKSKV üheaastase stipendiumi õpinguteks Pariisis, kuhu jäi kuni 1939. aastani.

Wiiraltil kaastöö ajakirjadele peaaegu puudus. Wiiralt oli oma andelaadilt rohkem kujutaja kui kujundaja. Aastal 1919 lõi Wiiralt ajakirja Uudismaa kaanekujunduse, kus ta kasutab hulgaliselt inimfigure (joonis 250). Oma laadilt kuulub see töö „ees-tipärase“ hilisjuugendi alla.

1924. a. Vikerkaare kaanel avaldati Wiiralti gravüür „Päike metsamehe juures võõrsil“ (joonis 255). 1935. aastal ilmus Taluperenaise 11. number Wiiralti kaanejoonisega. Kaanel avaldatud puulõige „Ema ja laps“ (joonis 251) kujutab üht tüüpilist näidet Wiiralti vabagraafikast. Ajakirja Varamu 3. number aastast 1938 on kaunistatud Wiiralti ekspressiivsete vinjettidega (joonised 252–254).

Jüri Haini (1984: 64) hinnangul ei teinud Eduard Wiiralt pärast Eestist lahkumist üldse ajakirjadele kaastööd ning Varamus on kasutatud kunstniku Pariisi-päeval valminud puugravüüre. Seetõttu võibki öelda, et Wiiralti panus Eesti ajakirjagraafikasse⁸⁴ oli enam kaudne kui otsene. Küll aga jõudsid Wiiralti illustratsioonid-puugravüürid 1927. aastal prantsuse bibliofiilide ajakirja *La Septimanie* lehekülgedele (Levin 1998: 48). Kõige tuntum neist on Mai Levini andmeil illustratsioon “Musitseerivad inglid”, vähem tuntud mõtliku alatooniga töö “Teelahkmel”.

Autodidaktid

Werner Birkenfeldt (pseud. Verny; 1903–1942) töötas põhiliselt ajalehtede, aga ka ajakirjade juures. Ta õppis lühikest aega (1924–1926) RKTKis kivitrüki erialal (ERA f 1812 n 1 s 112: 5, 21). Verny töötas aastast 1924 ajalehe *Esmaspäev* juures fotode ümberjoonistajana, kujundas ja illustreeris OÜ *Vaba Maa* väljaandeid. Ta kasutas Eesti ajalehekujunduses ühena esimestest suuri tiitlijoonistusi ja fotomontaaži.

Verny kujundas ajakirja *Kirilind* kaaned (1939–1940, joonis 259); tegi vinjette, reklaamgraafikat, fotomontaaže (joonis 260), kaanekujundusi (1933 suvi, 1934 suvi, 1936 suvi) ja illustratsioone ajakirjale *Huvitav Žurnaali*; kujundas kaaned ajakirjadele *Lood Elust* (1932) ja *Maaomavalitsus* (1931 nr 17/18). Neist kõige värvirõõmsamad ja terviklikumad on *Huvitava Žurnaali* kaanekujundused. Verny loodud on ka mitmed kirjakujuandused (joonised 261, 262) ning üksikud reklaamkuulutused (joonis 263). Verny tööd on sageli humoorikad.

Arnold Edesi (1901–?) oli reklaamikunstnik, kes omas mõningast kunstiharidust, olles õppinud Riias kunstnik Schreimanni ateljees aastail 1925–1930. Samal ajal tegutses Edesi ka kinoreklaami alal. Aastatel 1930–1944 oli ta Tallinna kino *Gloria Palace* dekoraator. Edesi on loonud ärivaateakende dekoratsioone, ajalehekuulutusi, pakendeid, reklaamdiapositiive kinodele ning plakateid (Genss 1948: 275; Raunam 1980–1990b: 28). Arnold Edesi tegi reklaamkuulutusi Eesti Kummistööstuse O/Ü-le Põhjala. Mitmes ajakirjas (*Taluperenaine* nr 7/1937; *Eest Spordileht* nr 6/1937; *Teater* nr 5/1938; *Maret* nr 6/1938 jm) ilmus tema reklaam Põhjala suvekingadele (joonis 265); Ajakirjas *Kõigile* (1939), *Tõusvas Nooruses* (nr 4/1939), *Tänapäevas* (nr 3/1939), *Politseileht* (nr 7/1939) ning *Vabadussõja Tähistel* (nr 2/1940) reklaam sama firma toodetavatele jalgrattakummidele (joonis 264). Mõlemat kuulutust iseloomustab reprodutseerivalt realistlik dekoratiivne vormikõne ja ajastutüüpiline šrift. *Omega* kellade reklaamkuulutus ilmus Eesti Spordilehe *Žurnaalis* (1938) (joonis 266). Arnold Edesi tegi sisekujuanduse ajakirjale *Ajakiri Kõigile* (nr 6/1940).

84. Eduard Wiiralti rakendusliku iseloomuga tööde puhul on põhjust rääkida žanrisobivuse probleemist. Näiteks tema rahakavandid on küll pilkupüüdnud välimusega ning kunstiliselt huvitavad, kuid tema stiili tugev isikupära osutub raha puhul mõnevõrra segavaks (Levin & Sirkel 1989: 41). Nii osutusid Wiiralti rahakavandid küll auhinnatuks (Leimus 1993: 55), kuid teostuseni ei jõudnud.

Kaarel Joon (aastani 1937 Jürgens; 1892–1981) oli produktiivne tarbograafik, mitme tubakaettevõtte kunstnik – A/S A. Reier⁸⁵ & Ko ja A/S Regina aastail 1922–1933, A/S Astoria aastail 1933–1937, A/S Laferme 1937–1944 (Raunam 1980–1990b: 7). Aastail 1919–1933 töötas kunstnik Tallinna Linnavalitsuse tööbörsi ja töökaitse osakonna asjaajajana. Loomingulist tegevust alustas ta Martin Okase aabitsapiltide joonistamisega Rakveres (Raunam 1980–1990b: 11). Seejärel valmistas joonistusi Esimesest maailmasõjast ajakirjadele Rodina, Ogonjok ja Lukomorje. Need ilmusid Junakovi ja Ohlovi varjunimede all. Tarbograafikat viljeles kunstnik 1919 a. alates administratiivse töö kõrval kuni 1933. aastani. Seejärel oli ta ettevõtete kunstnik, valmistades etikette, pakendite kavandeid, mida pakkus teistele ettevõtetele A/S Astoria reklaamiagentuur (Raunam 1980–1990b: 7). Kaarel Joon on loonud kirjamarkide kavandeid, tähtpäevade puhul ajalehtede esikülgede tervik-kujundusi, arvukalt ajalehekuulutusi ja pakendeid tubakatoodetele ning maiustustele. Tema ajakirjades ilmunud töid iseloomustab realistlik joonistamislaad (ajalehe Uus Eesti reklaam Postisarve tagakaanel nr 3/1936, Huvitavas Žurnalis, suvi 1936 ja Politseilehes nr 11–12/1938; samuti ETK maitseainete reklaam ajakirjas Kaunis Kodu nr 5/1935) (joonised 269–271). Tihti kasutab kunstnik humoorikat tooni (ETK puhastusvahendite reklaam ajalehes Rahva Sõna, 1937, EKM GD) (joonis 272). 1933. aastal tegi Joon sisekujunduse ajakirjale Eesti Spordileht (joonised 273, 274).

Richard Kivit (1888–1981) õppis lühikest aega, aastail 1904–1905 R. J. von zur Mühlени juhendusel Tartus Saksa Käsitöölise Seltsi joonistuskursustel. 1910. a. ilmusid tal esimesed tööd – illustratsioonid vene keele õpperaamatule (Raunam 1980–1990b: 85). Kivit oli aastast 1921 H. Laakmanni trükikoja alaline kaastööline raamatu- ja reklaamgraafika alal. Samuti oli ta Meie Aastaaja ning Postimehe kaastööline karikatuuri alal (Ahas 1938). Aastail 1921–1922 täiendas Kivit end Berliinis prof. H. Hermanni juures akvarelli ja graafika alal; aastast 1935 oli OÜ Ilutrükk graafik. Richard Kivit oli viljakas laste- ja noorsooraamatute ning ajakirjade illustreerija, tema looming on suures osas šabloonne ning joonistuslikult keskpärane. Ta lõi reklaamgraafikat ajakirjale Huvitav Žurnaal, samuti etikette, ärimärke ja kalendreid. Enamust Kiviti töödest iseloomustab lihtne jutustav laad (joonised 275, 276). Üldistavat geometriseerimist võib näha Huvitava Žurnali (1935) lehekülgedel avaldatud reklaamgraafikas (joonis 279). Kiviti töid on ka ajakirjades Tulev Eesti (1921–1924), Olion (1930), Taluperenaine (1938–1939) ja Tänapäev. Aastail 1930–1931 teostas ta Lastelehele nii välis- kui sisekujunduse (joonised 275–278). Aastail 1933–1937 kujundas ta ajakirja pea ning vahetiitlid Eesti Kalandusele.

85. A. Reier oli esimene eestlane, kes asutas tubakavabriku. Laferme asutati samal ajal, aga tugines Vene ja Prantsuse kapitalile. Kaarel Joon valmistas Reierile esimese tubakapakendi "Kolm" (varem müüs Reier kodus valmistatud paberosse lihtsalt niidiga pakki seotuna). Laferme omandas Reieri ettevõtte konkurentsi kõrvaldamiseks. Saadud rahaga ostis Reier uue vabriku siseseaded ja ehitas tootmishooned Tartu maanteele (hilisem Leek) ning asutas tubakatehase Regina, mis muutus erifirmaks Astoria (Anton ja Co oli tema sõsarfirma). 1933, kui Joon vabanes asjaajaja kohalt, läks kunstnik täielikult Astoria teenistusse. Astoria ja Laferme liitusid 1938. a. Sellega seoses töötas Joon enne 1940. a. natsionaliseerimist Laferme juures (Raunam 1980–1990b: 11).

Valter Kõrver (1904–1941) õppis Tallinna Kolledžis ja Peetri Laevatehaste joonestusbüroos, töötades 1927. aastani Vene-Balti Laevatehases joonestajana. Kujundusgraafikuna oli ta autodidakt. Kõrver tegutses Tallinnas mitmete äride juures reklaamikunstnikuna. Šokolaadivabriku Kawe juures töötas ta aastail 1933–1941. Samuti oli ta reklaamgraafikuna tegev A/S Laferme juures (paberossireklaamid Päevalehes, 1933), biskviidi ja šokolaadivabriku Ginovker ja Co juures (kaerahelveste reklaam Aja-Kajas, nr 9/1931) ning A/S Kilgas juures, kus hiljem võttis tema koha üle Paul Luhtein. O. Raunami (1980–1990a: 36, 84) andmeil töötas Kõrver ka Harry Malmi reklaambüroos. Kõrveri reklaamkuulutusi firma J. Puhk ja Pojad toiduainetele avaldas 1933. a. Päevaleht ning reklaamkuulutusi V. Rebase klišeedevalmistamise töökojale 1935. a. Olion (joonis 280). Valter Kõrver on loonud ka pakendite kavandeid ning raamatukujundusi (Eesti Kehakultuuri aastaraamatud). Tema ajakirjades ilmunud loomingut iseloomustavad graafiliselt peened täppide või kriipsudega täidetud pinnad, tihedalt organiseeritud detailirikas kompositsioon ning tumedad figuurid (joonised 282–284). Kõrveri reklaamkuulutusi Kawe šokolaaditoodetele (joonised 281–287) trükiti ajakirjades Sõdur (1934), Kodu (1936–1940), Teater Vanemuine (nr 2/1935), Huvitav Žurnaal (1936–1937), Eesti Kool (nr 10/1937), Laste Rõõm (1939–1940) ning ajalehtedes Postimees (1937) ja Päevaleht (1936–1938).

Heino Lehepuu (1907–1944) töötas kujundusgraafikuna Tartus. Tema haridus pärines Tartu Ülikooli õigusteaduskonnast. Kunstihariduse omandas ta iseseisvalt. Aastail 1926–1928 töötas Lehepuu Vanemuise teatri dekoraatorina. Ta oli ka Eesti Reklaam-Klubi liige. Aastail 1925–1932 oli Heino Lehepuu ajalehtede Postimees ja Sädemed kaastööline-karikaturist. J. Genssi andmeil (1948: 72) kujundas ta 1930. aastail tosinkonna raamatu kaaned ning tegi ka siseillustratsioone. Kirjakunstnikuna oli Lehepuu väga võimekas, kuid tegutsemine põhiliselt reklaamgraafika alal ei lasknud tema kirjakunstiandel täielikult avalduda. Lehepuu kaastöö ajakirjadele algas 1920. aastail, mil ta tegi tiitli illustratsioonid ajakirjale Eesti Skaut (1923). Temalt pärinevad ka Eesti Kindlustuse kaanepildid (1930-1931; 1933 nr 5/6; 1935 nr 5/6), Maret tiitlikiri ja kaanepildid (1936) (joonis 289–291). Taluperenaise lisas Laste Maailm (1932–1934) avaldas Heino Lehepuu kaanepilte, siseillustratsioone ja karikatuure (joonis 302). Tema laadi iseloomustab illustratiivne lähenemine. 1930. aastate teisel poolel tegi ta seebireklaame A. Frederkingi jt firmadele (Maret 1938–1940, Huvitav Žurnaal 1934–1935, Taluperenaine 1937–1939, Eesti Naine 1935) (joonised 292–299), samuti kujundas reklaamkuulutusi Pudu- ja Pesuärile Vennad Lepp (joonised 300, 301, 303 ja 304). Viimased ilmusid aastail 1933–1938 ajakirjades Eesti Naine, Postisarv, Huvitav Žurnaal ja Teater Vanemuine.

Abony Matvei (?) valmistas sisearhitektuuri-alaseid töid ja jooniseid, dekoratiivseid maale, oli J. Genssi (1948: 272) sõnul “ruumikunsti arhitekt”. Ta on avaldanud illustratsioone Sõduris (1934), reklaamkuulutusi Huvitavas Žurnalis (joonis 305) ning tiitlikirju koos illustratsioonidega ajakirjas Kodu (1938, joonis 306). Tema laad on magusavõitu, kuid joonistuslikult küllalt osav.

Paul-Aleksander Pedersen (1906–?) oli rahvuselt norralane. Kunstiliselt ettevalmistuselt oli ta põhiliselt autodidakt, kuigi õppis lühemat aega kunstnik Anatoli

Kaigorodovi maalistuudios. Ta töötas aastail 1934–1944 gravöör-litograafina ja reklaamikunstnikuna tubakaettevõttes A/S Laferme ja šokolaadi-biskviidivabrikus A/S Ginowker ja Ko (Genss 1948: 175; Raunam 1980–1990b: 17). Nende kahe ettevõttega seotud reklaame avaldati 1930. aastate ajakirjades, eelkõige *Maretis*. Pedersen lõi ka alates 1930. aastast raamatukujundusi, põhiliselt aga kavandas tubakapakendeid, kaubamärke, ajalehekuulutusi, buklette ja eksliibriseid. Kaubandusgraafikaga ja eksliibristega osales ta alates 1936. aastast RaKÜ näitustel. Laferme ja Ginowkeri toodete reklaamkuulutusi iseloomustab dekoratiivsus (joonised 308–310). Kirja alal oli Pedersen osav, armastades antiikvakirja kombineerida kursiiviga. Joonistus on enamasti naturaallähedane. 1931. aastal kujundas Pedersen illustratiivses laadis kaane ajakirjale *Laste Rõõm* (joonis 307). Aastal 1934 tegi ta kaanekujunduse ka ajakirjale *Rahvanäitelava*.

Jüri Riis (1895–?) oli graafik ning töötas kunstiõpetajana Pärnus, Paldiskis ja Rakveres aastail 1919–1925. Ta on teinud õli- ja temperamaale, pastelle ning joonistusi (Genss 1948: 418). Jüri Riis on kujundanud ajakirja *Aja-Kaja* kaane (nr 9/1931). Kaas kujutab üle põllu koju sammuvat sõdurit (joonis 311). Nii kompositsioon kui šrift meenutab 20. sajandi alguse juugendlikke ajakirju. Sama joonist on kasutatud 1922. aastal ajakirja *Sõjamehe Kodu* tiitli illustratsioonil.

Ernst Roose (?) on praktiliselt tundmatu autor. Ta on teinud humoorikaid kaanejooniseid ajakirjale *Vallatu Magasin* (nr 2/1937) (joonis 313), *Maret* (nr 4/1937) ning *Ajakiri Kõigile* (nr 8/1940). *Mareti* kaanejoonis (joonis 312) on motiivivaliku poolest *art déco*’lik.

Axel (õieti Axel Bernhard) **Rossmann** (ka Roosman, Rosman; 1899–1974) oli produktiivne ajakirjagraafik. Ta alustas Riias litograafiaõpinguid, jätkas 1914.–1918. aastani Petrogradis, kus tegutses ka reklaamijoonistajana. Eestisse saabunud, õppis Rossmann väga lühikest aega (1922. aastal) Tallinna Kunsttööstuskoolis. Aastail 1923–1931 töötas Axel Rossmann Riigi Trükikojas ja 1931–1941 Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisuse trükikojas graafikuna. Axel Rossmann oli pärit trükitöölise perekonnast, tema isa August Rossmann oli aastail 1923–1932 Tallinna Kunsttööstuskoolis trükitöö meister. Axel Rossmann töötas Harry Malmi reklaamibüroos (Raunam 1980–1990a: 84). Enamasti puudub tema seal tehtud töödel autori allkiri, esineb ainult „Malmi” tähistav väikese ringi sees olev M-täht. Axel Rossmann kujundas terve hulga ajakirjade kaasi: *Huvitav Žurnaal* (1933–1935), *Kõigile* (1936 nr 2-4), *Tuletõrje Teated* (1937 nr 12, 1939 nr 12, 1940 nr 7, 9-12), *Käsitööleht* (1932 nr 5-10 kaas, tiitli kujundus 1932 nr 7/8 – 1935 nr 9), *Kaitse Kodu!* (1935 nr 11/12, 19/20, 23/24, 1936 nr 1–10, 12–13, 25/26, 1937 nr 10, 1938 nr 15, 19, 1939 nr 13/14–16, 23/24), *Eesti Loomasõber* (1936–1937), *Laste Rõõm* (1931 nr 12), *Lõikusetanu Leht* (1934, tagakaas), *Politsei-leht* (1938–1939), *Vabadussõja Tähistel* (1939–1940) jne (joonised 314–325). Ajakirjale *Vabaharidustöö* kujundas Rossmann tiitellehe (1932–1933) ning *Õpilaslehele* (1932–1939) tiitli illustratsiooni. Laialdast koostööd tegi Rossmann kristlike ajakirjadega: *Elukevade*, *Teekäija*, *Laste Sõber*, *Meie Aeg*, *Risti Vägi* ning illustreeris kolm

Eesti Kiriku Jõulualbumit (1936–1938). Tema 1930. aastail ajakirjades ilmunud loomingut iseloomustab illustratiivne, mõneti dekoratiivne laad.

Karl Taev (1903–1992) oli kirjandusteadlane, kes tegutses ka Tallinna ajakirjade juures kunstnikuna. Taev tegi kaastööd ajakirjale Vikerkaar 1924–1925. aastal, kujundades tiitlijoonise (joonis 336) ja tehes mõned kaanekujundused (nt 40/1924 ja 11/1925, joonis 335). Aastail 1936–1940 tegi Karl Taev kaane- ja sisekujunduse ajakirjale Teater (joonised 328–333) ning lõi 1939. aasta Loomingu tähtkujude seeriaga kaanekujunduse (joonised 326, 327). Temalt pärinevad ka Kevadiku 1932. aasta kaanepildid (joonis 334). Ajakirjagraafikas on tema käekiri peen, domineerib tundlik tušijoonis.

August Vahteli (1911–1943) kohta ei ole teada eluloolisi andmeid. Ilmselt oli ta kunsti alal autodidakt. Vahtelilt pärinevad Ajakiri Kõigile kaanepildid (1939 nr 1–2, 7, 10–12; 1940 nr 1, 3–4, 11–12) (joonis 337). Vahtel oli viljakas reklaamgraafika alal. Koos Paul Pederseniga töötas ta A/S Laferme juures. Tema reklaamkuulutused A/S Laferme tubakatoodetele ilmusid ajalehtedes Päevaleht (1935) ja Uus Eesti (1935) ning ajakirjades Eesti Spordileht (1935), Maret (1938), Vallatu Magasin (1937), Huvitav Žurnaal (1937), Tänapäev (1939) ja Teater (1939) (joonised 338–342). Ta on teinud reklaamkuulutusi ka Põhjala kalossidele (Teater, 1938; joonis 344) ning RET raadiole (Maret, 1937; joonis 345). Kunstniku ajakirjades avaldatud pilte iseloomustab detailirikas kompositsioon.

Karl Vanaveski (1909–1973) õppis aastail 1928–1930 Tallinna Tehnikumis arhitektuuri, kunstihariduselt oli temagi autodidakt. Õpingute kõrval oli Vanaveski tegev vabakutselise rakendusgraafikuna, hiljem (1928–1934) karikaturisti-ajakirjanikuna ajalehe Uudisleht juures. Aastail 1934–1940 oli Vanaveski Eesti Tarvitajateühisuste Keskühisuse (ETK) kunstnik, peamiselt allettevõttes Orto. Karl Vanaveski on loonud raamatugraafikat, ajalehekuulutusi, pakendeid, äride vaateakende-, tööstuse-, kaubanduse- ja põllumajandusnäituste kujundusi. 1934. aastal tegi Karl Vanaveski ornamendile ja fotomontaažile põhinevad kaanekujundused ajakirjadele Romaan (1934 nr 23) ning Kaunis Kodu (1935 nr 5) (joonised 346, 347), samuti osales ta mõningate ajakirjade sisekujunduse loomises. Temalt pärinevad illustratsioonid Sõduris (1932–1933) ja Huvitavas Žurnalis (1936–1937) ning päisliistud Eesti Spordilehes (1933–1937) (joonised 348, 349). Vanaveski ajakirjades ilmunud loomingu on iseloomulik detailirikas, asjalik joonistuslaad, illustratsioonid võivad olla humoorikad. Väga produktiivne oli ta reklaamgraafika alal. Arvukalt Karl Vanaveski tubakareklaame avaldati Eesti Spordilehes (nr 5/ 1937), Huvitavas Žurnalis (1936, 1937), ajalehtedes Uus Eesti (1936) ja Päevaleht (1935, 1937). Detailirikkad veini-, kohvi-, kosmeetikatoode ja tubakapakendid esinevad ETK reklaamidel ajakirjades Eesti Naine (nr 7/1936), Teater (nr 9/1936), Tänapäev (nr 7/1936), Kaunis Kodu (nr 2/1937), Postisarv (nr 12/1936), Huvitav Žurnaal (talv, 1936/1937), Taluperenaine (nr 6/ 1936) ning ajalehtedes Postimees (1937), Päevaleht (1937), Uus Eesti (1935, 1936) (joonised 353, 355–357), samuti mitmete brošüüride ja reklaambuklettide tagakülgedel (nt Draamastudio kavaleht, 1936, EKM GD).

**TALLINN UNIVERSITY
DISSERTATIONS ON HUMANITIES.**

**TALLINNA ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID.**

1. СЕРГЕЙ ДОЦЕНКО. *Проблемы поэтики А. М. Ремизова. Автобиографизм как конструктивный принцип творчества.* Таллинн: Изд-во ТПУ, 2000. 162 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 1. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-135-0.
2. MART KIVIMÄE. *Ajaloomõtlemise kolm strateegiat ja nende dialoogisuhted minevikuga (lisades tõlgitud R. Kosel leck, J. Rüsen, E. Nolte). Historismi muutumise, arendamise, üle ta mise prob leemid.* Tallinn: TPÜ kirjastus, 2000. 201 lk. Tallinna Pedagoogika ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 2. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-164-4.
3. НАТАЛЬЯ НЕЧУНАЕВА. *Миня как тип славяно-греческого средневекового текста.* Таллинн: Изд-во ТПУ, 2000. 177 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 3. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-125-3.
4. ОЛЕГ КОСТАНДИ. *Раннее творчество В. Каверина как литературный и культурный феномен.* Таллинн: Изд-во ТПУ, 2001. 142 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 4. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-180-6.
5. LAURI LINDSTRÖM. *Album Academicum Universitatis Tartuensis 1918–1944. Rahvus, sugu, sünnikoht ja keskhariduse omandamise koht üliõpilaskonna kujunemist ja kõrghariduse omandamist mõjutavate teguritena.* Tallinn: TPU Press, 2001. 92 p. Tallinn Pedagogical University. Dissertations on Humanities Sciences, 5. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-190-3.
6. АУРИКА МЕЙМРЕ. *Русские литераторы-эмигранты в Эстонии 1918–1940. На материале периодической печати.* Таллинн: Изд-во ТПУ, 2001. 165 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 6. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-205-5.
7. AIVAR JÜRGENSON. *Siberi eestlaste territoriaalsus ja identiteet.* Tallinn: TPÜ kirjastus, 2002. 312 lk. Tallinna Pedagoogika ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 7. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-239-X.
8. DAVID VSEVIOV. *Kirde-Eesti urbaanse anomaalia kujunemine ning struktuur pärast Teist maailmasõda* Tallinn: TPÜ kirjastus, 2002. 104 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 8. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-242-X.
9. ROMAN KALLAS. *Eesti kirjanduse õpetamise traditsioon XX sajandi vene õppekeelegraafika koolis.* Tallinn: TPÜ kirjastus, 2003. 68 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 9. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-256-X.
10. KRISTA KERGE. *Keele variatiivsus ja mine-tuletus allkeelte süntaktilise keerukuse tegurina.* Tallinn: TPÜ kirjastus, 2003. 246 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 10. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-265-9.

11. АННА ГУБЕРГРИЦ. *Русская драматургия для детей как элемент субкультуры: 1920–1930-е годы*. Tallinn: Изд-во ТПУ, 2004. 168 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 11. ISSN 1406–4391. ISBN 9985-58-302-7.
12. VAHUR MÄGI. *Inseneriühendused Eesti riigi ülesehituses ja kultuuriprotsessis (1918–1940)*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2004. 146 lk. Tallinna Peda googika ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 12. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-344-2.
13. HEIKKI OLAVI KALLIO. *Suomen ja Viron tiedesuhteet erityisesti Viron miehitysaikana vuosina 1940–1991*. Tallinn: Tallinnan Pedagogisen Yliopiston kustantamo, 2004. 243 lk. Tallinnan Pedagogisen Yliopiston. Humanististen tieteiden väitöskirjat, 13. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-350-7.
14. ÜLLE RANNUT. *Keelekeskkonna mõju vene õpilaste eesti keele omandamisele ja integratsioonile Eestis*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2005. 215 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 14. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-394-9.
15. MERLE JUNG. *Sprachspielerische Texte als Impulse für schriftliche Textproduktion im Bereich Deutsch als Fremdsprache*. Tallinn: Verlag der Universität Tallinn, 2006. 186 S. Universität Tallinn. Dissertationen in den Geisteswissenschaften, 15. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-409-0
16. ANDRES ADAMSON. *Hertsog Magnus von Holmsteini roll Läänemere-ruumis Liivi sõja perioodil*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2005. 156 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 16. ISSN 1736-3624. ISBN 9985-58-427-9.
17. АИДА ХАЧАТУРЯН. *Роман В.С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»: Ното urbanis в поле «усреднения»*. Tallinn: Изд-во ТПУ, 2006. 146 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 17. ISSN 1736–3624. ISBN-10 9985-58-435-X. ISBN-13 987-9985-58-435-4.
18. JULIA TOFANTSÜK. *Construction of Identity In The Fiction of Contemporary British Women Writers (Jeanette Winterson, Meera Syal, and Eva Figs)*. Tallinn: Tallinn University Press, 2001. 160 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities Sciences, 18. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-479-8.
19. REILI ARGUS. *Eesti keele muutemorpholoogia omandamine*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2007. 242 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 19. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-543-6.
20. ÕNNE KEPP. *Identiteedi suundumusi Eesti luules*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 222 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 20. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-559-7.
21. ANNELI KÕVAMEES. *Itaalia eesti reisikirjades: Karl Ristikivi „Itaalia capriccio” ja Aimée Beekmani „Plastmassist südamega madonna”*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 141 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 21. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-574-0.
22. ENE ALAS. *The English Language National Examination Validity Defined By Its Oral Proficiency Interview Interlocutor Behaviour*. Tallinn: Tallinn University, 2010. 232 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities Sciences, 22. ISSN 1736-3621 ISBN 978-9949-463-03-9.