



SISUKORD

Enn Põldroos	
Pilk eilsesse ja homsesse	1
Maire Toom	
Tartu kunstnikud juubeliaastal . . .	11
Mart Eller	
Monumendikunstist	14
Irina Solomõkova	
Oktoobrirevolutsioon ja eesti kunsti arengu küsimusi (1917—1940) . . .	20
Evi Pihlak	
Ajajärgu mõttekajastusi N. Triigi joo- nistustes aastail 1911—1921	27
Heini Paas	
Murranguaasta F. Sannamehe loomin- gus (1940/1941)	35
Lehekülgi väliskunstist	
José Renau	
Eukleidese ja Prometheuse vahel (Pü- hendatud D. A. Siqueirose kunstile) .	40
Varia	
V. Tigane	
Vabariigi kunstnike XIII kongress .	47
V. Raam	
Armin Tuulse sai 60-ne aastaseks .	50
Esikaanel:	
O. Männi. «Au tööle!» Figuurigrupi kavand monumendile Kohtla-Järvel. Savi. 1967.	
Tagakaanel:	
J. Raudsepp. Mälestusmärk vana- dele revolutsionääridele Pärnus. Gra- niit. 1958.	



KUNST · 3 · 1967



KIRJASTUS «KUNST»



Adamson-Eric. Kõrvitsad roosakal taustal. Õli. 1963.

Kunst

3 · (29) · 1967

KUJUTAVA JA
TARBEEKUNSTI
ALMANAHH

PILK EILSESSE JA HOMSESSE

Enn Põldroos

Pikemat aega on eesti kunstnikkonna tegude ja toimetuste eesmärgiks olnud Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäeva väärikas vastuvõtmine. Veelgi tõsisemalt kui muidu tõusid päevakorda küsimused kunsti parteilisusest ning kunstniku kodanikutundest. Vabariiklik juubelinäitus töötas kujuneda proovikiviks meie kunsti ehtsusele ja löögijõule. Nüüd on see näitus teoks saanud ning kunsti-kriitikale on antud kadestamisväärne võimalus üldistuste tegemiseks eesti kunsti palgejoonte kohta Suure Oktoobri 50. aastal.

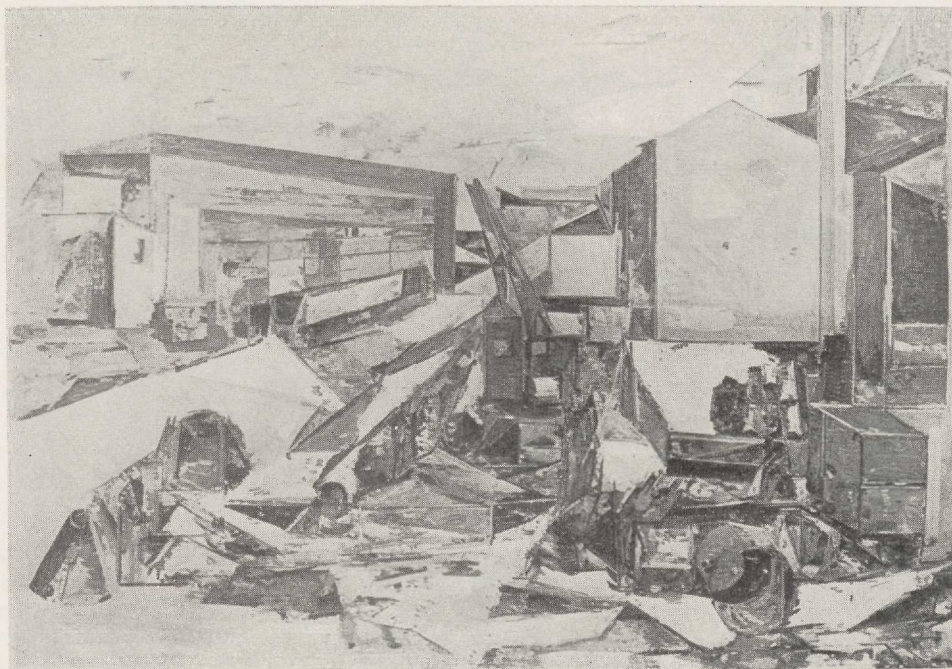
Juubelid on kokkuvõtete tegemise ajaks. Näib aga, et meil on teinegi põhjus peatumiseks ning pilgu heitmiseks endasse. Näib, et eesti kunst on jällegi läbinud ühe etapi oma arenguloos ja ees seisavad uued tundmatud rajad.

Sõjajärgsete aastate ühiskonna- ja vaimuelu pidurite kaotamisega algas ka Nõukogude Eesti kunstis tormiline areng. Kui nüüd tagasi vaadata kõigele sellele, mis noist päevist alates on tehtud, tuleks kõigepealt eraldada 1960. aastale eelnenud periood. See oli eelkõige meenutamiste aeg. Püüti taastada neid väärtuslikke jooni ja omadusi, mis eelnevatel aastatel olid õigustamatult häbiposti seatud. Uuesti tõusis ausse omaaegse «Pallase» traditsioon. Paljud kunstnikud pöördusid tagasi oma varasema loomingu põhimõtete juurde või vähemalt püüdsid seda teha. Kõrvuti noortega ilmusid taas näitustele mitmed vahepeal puudunud nimed.

Kuid peagi sai selgeks, et möödunud aegade saavutusi restaureerides kaugele ei jõua. Järgnes üks kirjumaid — aga ka dramaatilisemaid teelõike eesti kunsti ajaloo, mil poolt ja vastu sõnavõttude saavutasid erilise teravuse. Sellisel foonil arenes uute väljendusvahendite otsimine ja kasutuselevõtmine. Mõisteti, et tõsiste probleemide kallale asumist takistab eelkõige kunstiliste vahendite ebapiisavus. Kiires korras püüti läbi proovida kogu maailmakunsti kujundusvõtete arsenal, et siis kindlaks teha, mis sealt meile sobib ning mis mitte. Kilbile tõusis eksperiment.

Kõik see toimus koos rea uute nimede esilekerkimisega, kes tookordsetel noortenäitustel püüdsid öelda oma tut sõna. Olles ise osa võtnud nendest üritustest, tuleb siiski tunnistada, et esimeste taoliste näituste tase polnud kuigi kõrge. Seda suuremat au tuleb anda inimestele, kes toonastes mannetutes katsetes oskasid näha uue võrseid.

Iseloomulikuks kujunes sealjuures temaatilise maali areng. Esimese hooga püüti varasemast kroonuhõngust üle saada teatava sensuaalse kallaku abil (A. Viidalepa «Ehalesõitjad»). Kuid ka see ei viinud kuigivõrd edasi. Samas hakati temaatilist maali rikastama uudsete, mõjuvõimsamate väljendusvahendite tulevargiga, mida intensiivse eksperimenteerimise käigus oli omandatud. Aluseks sellele jäi paraku senise temaatilise maali veidi illustratiivne põhikude, millest olid kõrvaldatud vast kõige enam vastunäidustatud küljed — arendatud kirjanduslik süžee ning fotolik vorm. Koloriit rõhutas nüüd meeleolu ning lineaarne deformatsioon kriipsutas alla



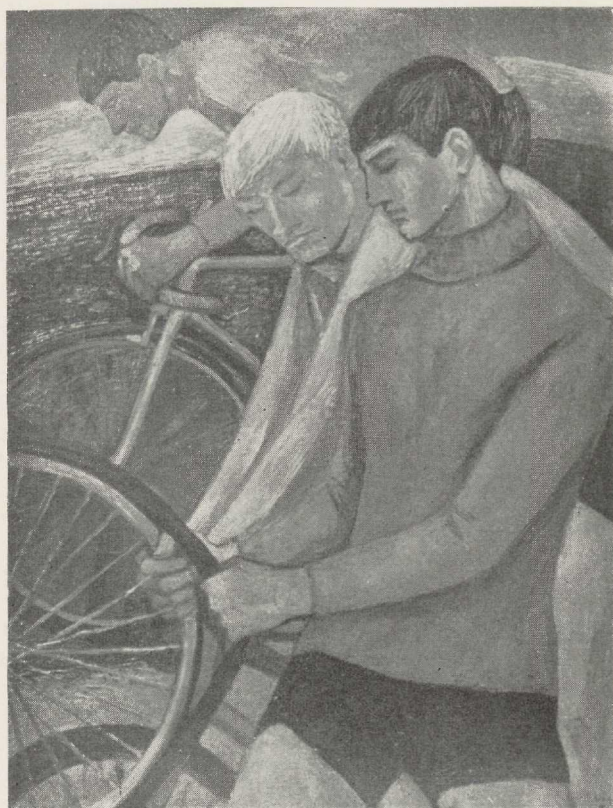
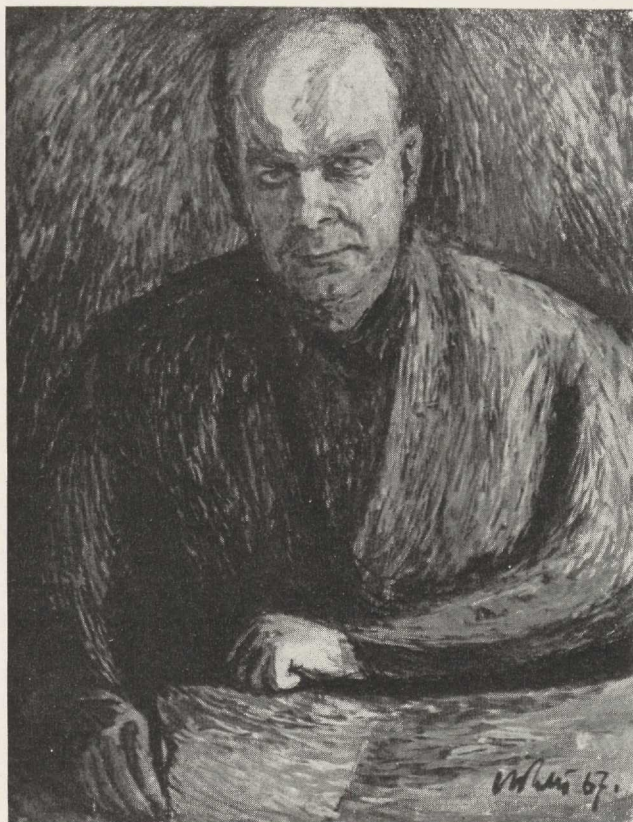
1. H. Roode. Linna rajamine. Oli. 1967.

2. K. Polli. Kirjanik E. Maasiku portree. Oli. 1967.

3. S. Uiga. Noorus. Oli. 1967.

1

2



3

2



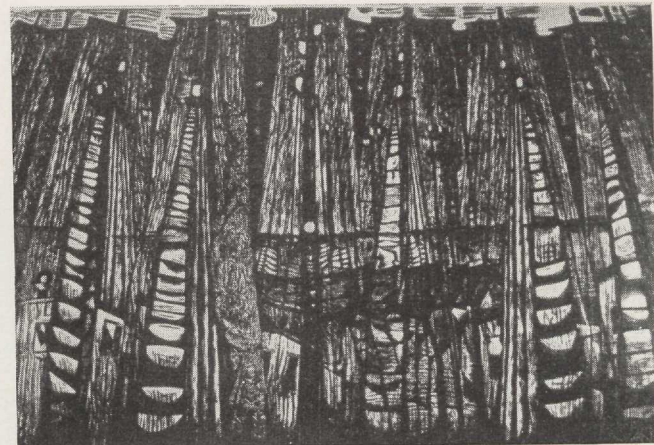
4

4. V. Loik. Viimased padrunid. Oli. 1967.

5



5. V. Tolli. Harilain, Sõovitus. 1967.



6. V. Tolli. *Aednik. Söövitus*. 1966.

7. P. Ulas. *Laevad*. Lito. 1967.

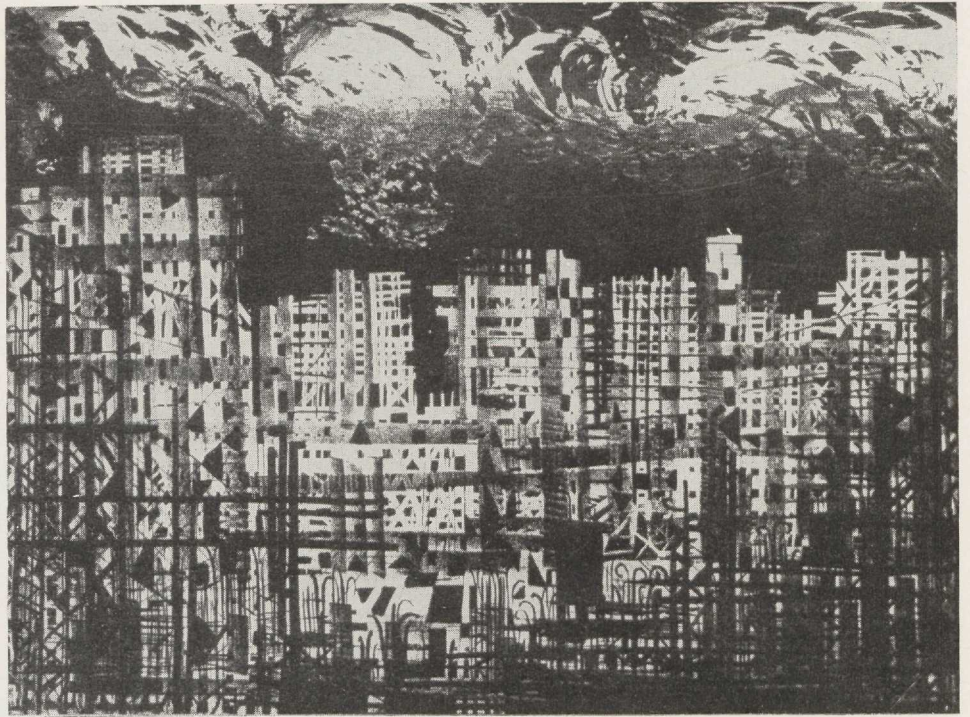
6

8



8. A. Keerend. *Noor puu*. Linool. 1967.

4



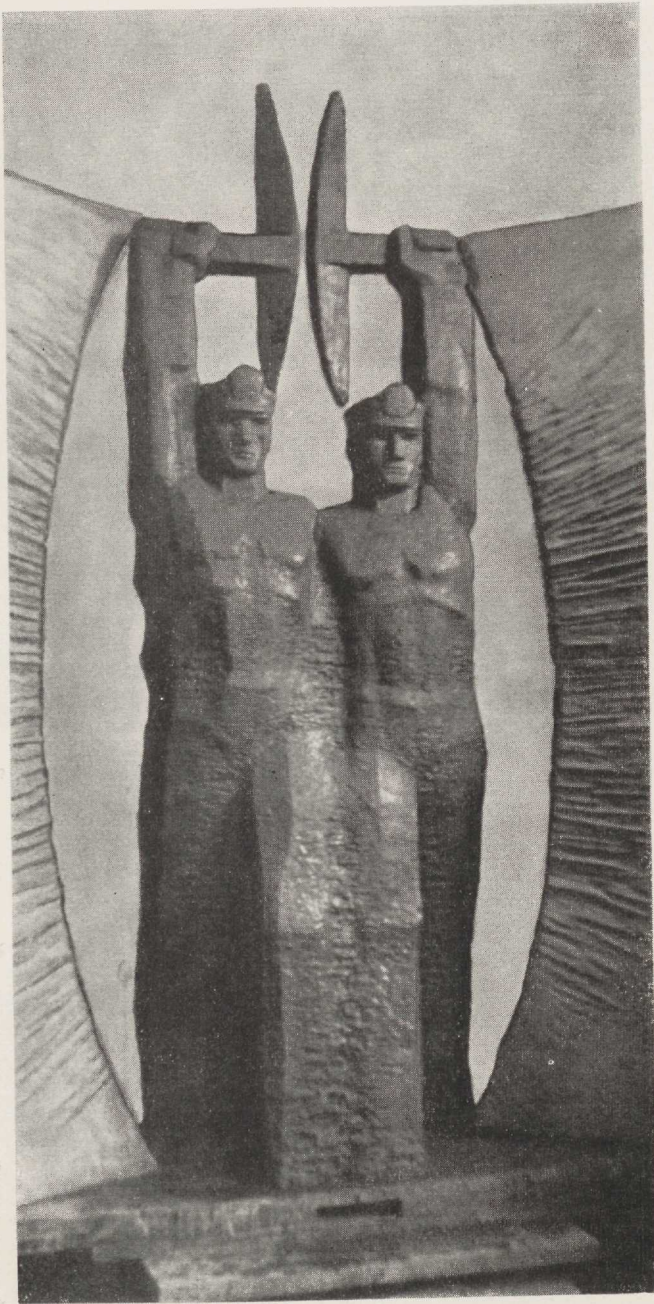
9. E. Okas. Tööstusmaastik. Lito.
1967.

9



10. M. Varik. Hällilaul. Kips. 1967.

10



11. O. Männi. «Au tööle!» Figuurigrupi kavand monumendile
Kohtla-Järvel, Savi, 1967.

12. J. Eskel. Ketravad. Terrakota. 1967.



11

12

13. K. Reitel. Sõbra ema. Savi.
1967.



13



14

14. M. Adamson. «Kiviill». Gobelään. 1966.

15



15. A. Lehis. «Punane täht». Nahavool. 1967.

16. N. Uustalu. «Kunstiring». Keraamika. 1967.

17. E. Reemets. «8. märts». Email. 1967.



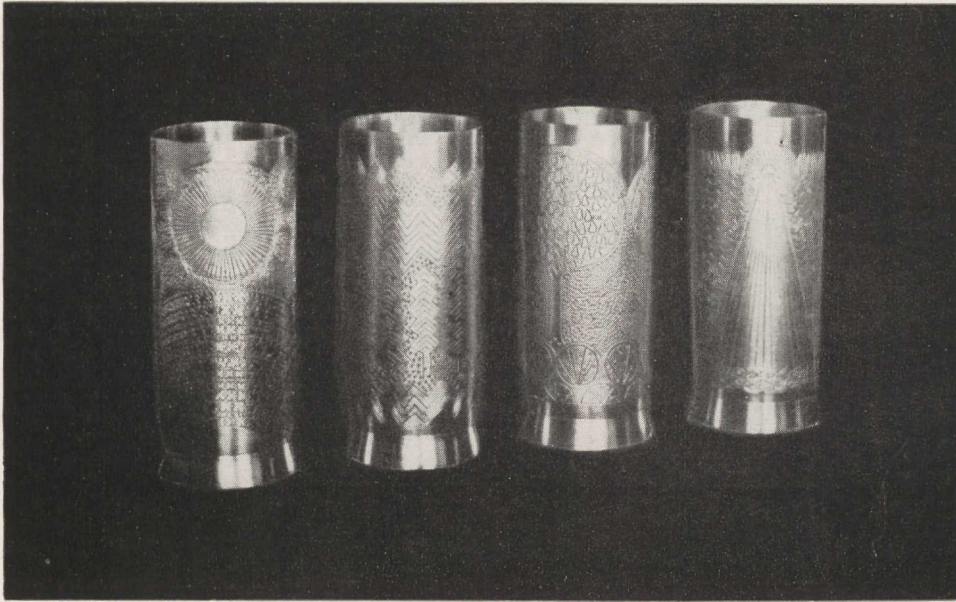
L. Makarova. Lilled. Öli. 1966.



16

17





18

figuuride karakterit. Vorm jäi seega tihtipeale vaid konkreetseks illustratsiooniks mingile eraldi väljendatavale abstraktsele ideele. Iseloomulikumaks, aga ka välja- paistvaimaks seda suunda esindavaks maaliks peaksin N. Kormašovi «Kalureid».

N. Kormašovi hilisemat tööd «Raudbetoon» võiks lugeda see-eest üheks esime- seks tähiseks uute joonte ilmumisel eesti temaatilisse kunsti. Siin näeme vormi väljenduslikkuse mõiste asendamist vormifilosoofia mõistega. Sünnib autonoomne, jagamatu kunstiline kujund, milles vorm enam ei piirdu eraldivaadeldava idee illustreerimisega. Mõte, idee sünnib selles kujundis ning võib eksisteerida ainult temas. See tähendas illustratiivsuse lõppu.

Kuigi siin esineb pidevalt sõna «vorm», on selge, et küsimuse tuum peitub kunsti sisulises arengus, kunstniku mõtlemisvõime kasvus. Vormifilosoofia võib kõne alla tulla ainult ande, meisterlikkuse — eelkõige aga filosoofilise mõtlemisvõime teatava taseme puhul. Samas on aga see tase vältimatuks eelduseks tõeliselt mõttetiheda kunsti tekkimisele. Näib, et see annab meile nüüd võimaluse lahti saada ka temaa- tilise kunsti seni «krooniliseks» peetud tõbedest — deklaratiivsusest, illustratiivsu- sest, sisemisest vastuolust. Ning kui meie kunstis säilibki eksperiment (seda kitsamas tähenduses; tegelikult on aga iga tõeline kunstiteos olemuslikult alati ja kõikjal eksperiment), langeb ka siin raskuspunkt vormikatsetuste mailt sisemiselt mõtes- tatud kujundi otsingutele.

Ma ei too siinkohal nimesid. Tähelepanelik kunstihuviline võib aga ise märgata, et meie kunstis on sündimas uus kvaliteet, algamas uus etapp. Selle etapi algus langeb ajale, mil meie kodumaa valmistub astuma oma ajaloo esimese sajandi teise poolde. Ning ka selles on oma mõte.

TARTU
KUNSTNIKUD
JUUBELIAASTAL

Maire Toom



19

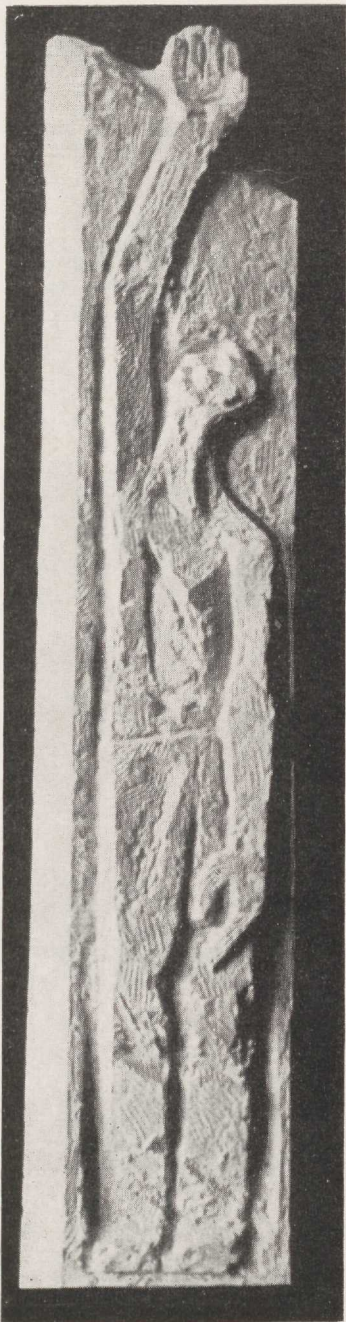
19. E. Allsalu, Monument. Oli. 1967.

Juba pikka aega valitseb Tartu kunstnike ateljeedes tavalisest elavam loominguline tegevus, mille peapõhjus ei vaja mingit selgitust. Ja kui me mai lõpul pöördusime mitmete Tartu kunstnike poole traditsioonilise küsimusega: «Teie plaanid Suure Oktoobri 50. aastapäeva tähistamiseks?», saime vastuseid ja nägime töid, mille alusel võib julgelt öelda, et Tartus pole kunstnikku, kes selle tähtpäeva peale ei mõtleks. Mõnel olid plaanid-kavatsused selged, enamus töidki juba tehtud, teisel teosed üsna algusjärgus, kolmandal mõtted alles kujunemas. Jah, momendil aega veel jätkus. Vabariiklik kunstinäitus deviisi all «Rahvas, partei, kommunism» avati augustis — seega kolm kuud pärast küsitlust. Võimalik, et just nende kunstnike hulgast, kellel mais olid plaanid veel ebakonkreetsed, leidis keegi kõige isikupärase vaatenurga, kõige leidlikuma väljendusviisi suure sündmuse tähistamiseks.

Ajakirjanduses on märgitud ENSV Kunstifondi Tartu töökodade teeneid monumentaalkunsti arendamisel. Ja tõesti, fondi kaudu tellivad kunstiteoseid paljud asutused — kolhoosid, rajoonide täitevkomiteed jt. Ka käesoleval aastal on tellimusi rohkesti, vast isegi rohkem, kui jõudu jätkub. Suurematest töödest mainigem

20. E. Taniloo. Vili. Savi. 1967.





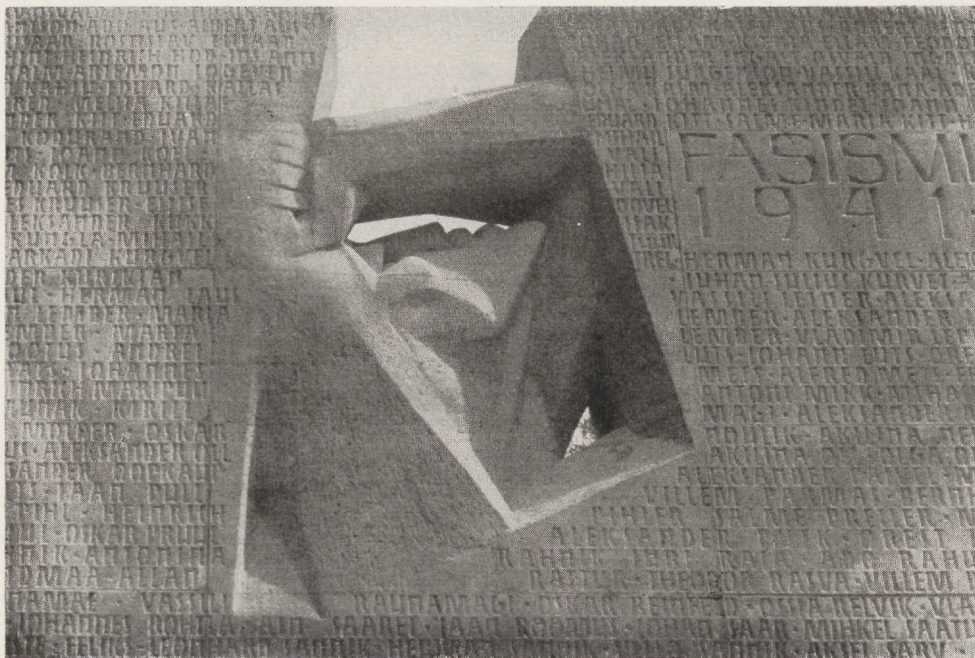
E. Rebase fašismiohvrite mälestusmärki Jõgeva rajooni Siimusti vennaskalmistule ning J. Paberiti analoogilise sisuga monumenti Paide linnale. Mõlemad tööd teostatakse reljeefina. Seitsme meetri kõrgusest neljakandilisest dolomiitsambast kasvab välja mehe reljeef, kõrval paikneb kahest üksteise peale asetatud kuubikust 2,7 meetri kõrgune sammas aastaarvudega 1941—1945 — selline on E. Rebase töö kompositsioon. Figuur on raiutud jõulisena, ei nõrkust ega enesehaletsust. Kuju nurgeline deformatsioon meenutab E. Rebase eelmist fašismiohvrite monumenti Tartu lähedal. J. Paberiti 2,5 meetri kõrgune neljafiguuriline graniitreljeef on lahendatud ümaramas, vähem stiliseeritud laadis. Langenute nimed raiutakse kõrval asuvale graniitplaadile. Mälestusmärk kujuneb Paide linna esimeseks arvestatavaks monumendiks.

Pidupäevase näo saavad paljude ametiasutuste ja klubide interjöörid. Tartu kunstnikelt tellitakse ulatuslikult metallreljeefe, keraamilisi pannooseid, maalitud aknaid. On iseloomulik, et ka sel alal tegutsevad peamiselt Tartu skulptorid, maalijad, vähem tarbekunstnikud. Huvitavaks töötavad kujuneda E. Rebase jaanitule aineiline keraamiline pannoo Pärnu rajooni «Bolševiku» kolhoosile ning A. Rimmi maa-elu teemaline reljeef Haapsalu rajooni Lenini-nimelisele kolhoosile. End tugeva monumentalistina näidanud L. Israelil valmisid maalitud aknad koos merekividest alusega Põlva Perekonnaseisuahtide Büroole. Ligi kahe meetri kõrgune õhukese värvikihiga kaetud klaasmaal kujutab röömsatoonilist, varakevadist metsa väikese õobikuga. Maalitud aknad on valmimas ka L. Makaroval ja L. Saartsil.

Metalli alal on viimasel ajal edukalt töötanud A. Rimm ja A. Suuman. A. Rimmi painutatud-keevitatud rauddetailidest reljeefid kaunistavad klubide interjööre Jõhvis, Haapsalus ja Ridalas. Sel aastal on kunstnikul täita ulatuslikud tellimused Tartu Peapostkontorile ja Pärnu rajooni kolhoosile «Uued rajad». Postkontor saab kaks reljeefi. Liikuva joone, vertikaalselt tõusva rütmiga ažuurne kompositsioon «Lehelugejad» mõjub rutakalt ning kaasaegselt. Analoogiliselt teostatud «Postipoisid» on antud huvitav ja materjalikohane stiliseering etnograafilisele tollile, postipoisile, hobustele. Maalähedus ja rahvapärusus iseloomustavad ka A. Suumani loomingut. Rakvere rajooni Reola sovhoosi klubile valminud painutatud varbade ja kohrutatud vaskplaatidega reljeefis on kunstnik ainet võtnud muistsetest ilmaräkidest ning rahvapärimumustest (kratid, näkid, nõiad jmt.).

Oktoobrinäituseks valmib skulptoreil veel rida vabaplastilisi töid — E. Tanilool naisakt «Vili» (puu), E. Rebasel «A. Kaalep» (pronks), A. Rimmil «A. Suuman» (graniit), R. Timotheusel «A. Konsa» (graniit).

Aga maalijad? Mis on neil plaanis? Plaane muidugi on, kuid esialgu veel üsnagi ebakonkreetsed. Ei vaja ju tahvelmaalijad tööde teostamiseks tavaliselt nii pikka ettevalmistusaega kui skulptorid ja monumentalistid. Otsingutejärgus olevatest tööddest ei armastata aga rääkida. Kindel on, et vaataja ette jõuab E. Kitse kompositsioon «Noored teadlased», mis oma laadilt meenutab viimase personaalnäituse töid. E. Allsalul on valminud maalid nagu «Monument», «Punane kraana», «Mees hammasrattaga». Teatavasti iseloomustab E. Allsalu senist töötamisviisi pehme varjun-dirikkus ning maalilisus, soojade toonide domineerimine. Tööde meeoleu on intiimne ning mõtisklev. On hea, et ka nende teemade juures, mis nagu eeldaksid jõulist, otseütlevat ning dekoratiivset lahendust, säilitab kunstnik oma käsitlusviisi ning vaatenurga. Isikupära eitades, endale vägivaldselt võorast laadi peale surudes jõuab üksnes tuimade ning pinnaliste lahendusteni, mis ei paku rahuldust ei kunstnikule ega vaatajale. Tartu maalijate hulgas leidub mitmeid nn. kammerlike žanride — maastikud, vaikelud, lilled — esindajaid, nagu A. Vardi, A. Kongo, L. Vallimäe-Mark, J. Uiga, L. Makarova, E. Aiki, E. Volmere jt. Arvatavasti esinevad nad sellelaadiliste töödega ka käesoleval aastal, sest just siin suudavad nad anda oma parima. Hall ning keskpärane pole aga juubeliaasta vääriline.



22. M. Varik, R. Kuld,
 arh. A. Murdmaa. Fašismiohvrite
 mälestusmärk Kingissepas Saare-
 maal. Detail. Dolomiit, 1965.

Monumendil on kahesugune ülesanne: tähtsa sündmuse või väljapaistva isiku mälestuse jäädvustamine ja nendega seotud ideede kunstiline väljendamine. Veel kümnekond aastat tagasi täitis meie monumendikunst, selle hulgas ka monumentaalskulptuur, neist ülesandeist enamasti vaid esimest ja sõna «kunst» polnudki iga kord tema kohta eriti sobiv öelda. Ent viimasel ajal on eesti monumentaalskulptuuri ilme tugevasti muutunud. Ta on lakanud olemast skulptuuriliik, kus kõige vähem oli põhjust kunstiväärtusi otsida. Võib isegi väita, et sageli on just monumentaalskulptuur julgeimalt uuendanud ja kaasaegsustanud meie plastika väljendusvahendeid. Nii ei ole tänapäeval enam alust hinnata mälestussambaid üksnes nende teemat ja ühiskondlikku tähtsust silmas pidades, vaid monumentaalskulptuuri praegune tase lubab end mõõta kunstiliste kriteeriumide alusel.

Monumentaalskulptuuri küllaltki kiire edasimineku ei ole juhuslik nähtus, seda ei saa mõista lahus viimase aja kunsti arengust. Meie monumendikunstil (üksikud erandid välja arvatud) ei ole, erinevalt dekoratiiv- ja kalmistuskulptuurist, leida eeskujusid varasematest aastatest, mis oleksid loonud teatava traditsiooni, arvestatava taseme. See ei olnud üksnes eesti kujurite viga. Möödunud sajandi teisest poolest alates valitses monumendiloomingus üldine langus, ja kui kahe- ja kolmekümnendatel aastatel mitmetes maades (kas või lähemate naabrite juures) sel alal üht-teist saavutati, siis meil jäi sellega kontakt enamasti saavutamata. Nõukogude võimu taaskehtestamine 1940. aastal võimaldas küll skulptoritel asuda leninliku monumentaalpropaganda poolt osutatud radadele, kuid kunstiliselt märgatavalt uut kvaliteeti ei toonud see kohe kaasa. Seda põhjustas asjaolu, et kunsti ilmet määranud valitsevad seisukohad ei arvestanud üksikute kunstiliikide spetsiifikat, kunstnike individuaalsust jne. Ka neljakümnendate aastate lõpu ja viiekümnendate aastate alguse mälestussambad (valdavas enamuses natuuri kopeeriva vormiga portreebütid ja -figuurid) täitsid vaid üht oma funktsioonidest — ideoloogilist. Ja sedagi kunstilise nõrkuse tõttu poolikult. Et aga esimestel sõjajärgsetel aastatel ei puudunud võimalused õnnestunud mälestussammaste loomiseks, näitab arhitekt A. Alase ja skulptor E. Roosi Tallinna vabastajate monument (1947), kus arhitekti ja kujuri koostöö tulemusena saavutatud monumendi kunstiline lahendus tõstab ta

MONUMENDI- KUNSTIST

Mart Eller



23. E. Taniloo, arh. Ü. Sirp. Eesti-
maa ametiühingute I kongressi
delefaatide mälestusmärk Uus-
Irboskas. Dolomiit. 1958.

23

meie parimate mälestusmärkide hulka. Ja alles kümnekonna aasta möödumisel valmisid järgmised teosed, mis võiksid samasse nimekirja kuuluda.

Kuid siis, viiekümnendate aastate teisel poolel, hakkas nõukogude kunst märgatavalt muutuma. Üksikute kunstiliikide spetsiifikat hakati õigemini mõistma. Monumendikunstis tähendas see püüdu monumentaalsusele ja dekoratiivsele mõjuvusele, mida saavutati vormi vajaliku tinglikkuse, materjali valiku ning plastika ja arhitektuuri kaasaegse sünteesi abil. Kontaktid teiste maade kunstiga muutusid tihedamaks ja mitmekülgsemaks: häid eeskujusid pakkusid läti ja leedu kujurid, kuid ka välismaade, eriti sotsialismimaade (Saksa Demokraatliku Vabariigi, Poola, Tšehhoslovakkia) kunstnike looming on äratanud palju uusi mõtteid. Kontaktide



24. E. Rebane, arh. V. Tamm. Fasismiohvrite mälestusmärk Tartu lähedal. Detail. Dolomiit. 1964.

leidmist ja mõjutuste vastuvõtmist soodustas paljude maade monumentaalskulptuurile ühine ainevald — II maailmasõja ohvrite jäädvustamine. Erinevalt vahepealsest nivelleerivast suhtumisest hakati nüüd rõhutama kunstniku individuaalsuse suurt tähtsust. See on monumentaalskulptuuri toonud kujureid, kelle loomupärane anne ja isikupärased taotlused on just siin saanud kõige täielikumalt avalduda ja areneda. Nii on meie tänapäeva monumendikunsti noorte skulptorite ja arhitektide osatähtsus küllaltki suur. Kõiki neid monumentaalskulptuuri arenguks soodsaid eeldusi on toetanud üsnagi arvukad tellimused ja konkursid mälestussammaste loomiseks.

Vaatleme järgnevalt veidi lähemalt viimast aastakümnet Nõukogude Eesti monumentaalskulptuuri arengus. Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäev õigustab omalt poolt tähelepanu pööramist monumendikunstile, sest silmapaistvamad teosed sel alal on pühendatud just murrangulistele sündmustele Eesti ajaloolises saatuses — Oktoobrirevolutsioonile ja sellele järgnenud revolutsioonilisele võitlusele, nõukogude võimu taaskestamisele 1940. aastal, Suurele Isamaasõjale.

1958. aastat võibki pidada pöördepunktiks meie monumendikunsti arengus. Sel aastal jõuavad kavanditena ning üksikute valminud töödena avalikkuse ette mitmed teosed, milles ilmnevad uued jooned, uued taotlused. Nii hakkasid näiteks 1924. aasta 1. detsembri ülestõusu mälestussamba osavõtjaterohkest konkursist alates monumentide makettides domineerima suured rahvahulki kujutavad ja sümboliseerivad grupid ning reljeefkompositsioonid. Neis ei püütud enam mingit sündmust väliselt kirjeldada, vaid rõhk asetati väljenduslikule küljele, idee edasiandmisele kunsti vahenditega. Skulptuurset lahendust toetas ja täiendas omalt poolt arhitektuur. Kuigi võistluse võitnud A. Mölder ja M. Pordi kavand on tänaseni jäänud teostamata, ei vähenda see nimetatud konkursi sisulist tähtsust — rohked kordaläinud kavandid said eeskujuks mitmete teiste monumentide loomisel. Samal 1958. aastal püstitatud J. Raudsepa graniitreljeefiga mälestusmärk vanadele revolutsioonäridele Pärnus on heaks näiteks, kuidas üldine murrang hakkab erinevate meistrite loominguks realiseeruma. Inspiratsiooni selle loomiseks sai J. Raudsepp ühest oma varasemast teosest — Tallinna 1905. aasta revolutsiooni monumendist, mis oli üks neist vähestest kodanliku perioodi mälestussammastest, kust tõesti võis järgimistväärivat leida. Teataval määral võime traditsioonidest rääkida ka E. Taniloo ja arhitekt Ü. Sirbi kavandatud (1959) Kudina vennaskalmistu mälestusmärgi, eriti



25. E. Rebane, arh. V. Tamm. Fašismiohvrite mälestusmärk Tartu lähedal. Detail.

leinavate graniidist partisanifiguuride puhul, mis viitavad meie kalmistuskulptuuri laadile. Kuid enamasti pidid skulptorid ja arhitektid otsima uusi võimalusi. Meie tolleaegses monumentaalskulptuuris oli selleks ka mingi sündmuse mõtte väljendamine sümboolse kaju kaudu, isegi sel mitte eriti originaalsel kujul, nagu ahelaid purustava töölise reljeef E. Taniloo ja Ü. Sirbi loodud dolomiidist obeliskil Eesti-maa ametiühingute I kongressi delegaatide mälestuseks Uus-Irboskas (1958). Siit-peale on dolomiit saanud üheks levinumaks materjaliks meie monumendiplastikas. Dolomiidil on rida positiivseid jooni — kerge töödeldavus, lihtsuse ja materjali võlu. Dolomiidi kui materjali eripära on mõnevõrra mõjutanud otsinguid monumentaalsuse saavutamiseks, muutes vormikäsituse suurtest pindadest lõigatuks ja tahuliseks. Kuid aeg pole veel tõestanud, kas dolomiidist monumentaalskulptuurid on küllalt vastupidavad ilmastikule.

Viiekümnendate aastate teisel poolel tehti niisiis algust meie monumentaalskulptuuri kunstilise võimekuse tõstmisega. Märkitavad on veel mõned teosed, kus kirjeldatud tendents ilmneb vähemal või suuremal määral. A. Eskeli 1905. aasta revolutsiooni mälestusmärgil Viljandis (1958) on kasutatud maalilist, perspektiivse sügavuse illusiooniga reljeefi, tema Punaarmee üht esimest lahingut 1918. a. tähistav mälestusmärk Järva-Jaanis (1959) on kontuurjoonel põhineva reljeefiga märksa dekoratiivsem, seda arengusuunda viib edasi graniitreljeefiga punakaartlaste

monument Tallinnas Kadriorus (1961). R. Rannasti ja arhitekt A. Alase Keila lahingu monument (1959) on mõjuv oma arhitektuurilise lahenduse lihtsusega, kuid reljeefis pole õnnestunud saavutada vajalikku ülevaatlikkust ja monumentaalsust. Arhitektuuriline külg domineerib täielikult M. Pordi Jäätetke obeliskis Maarjamäel Tallinnas (1960). Viimane on tõendiks, et monumendi põhilist ideed võib endas kanda ka arhitektuur, kuna skulptuurised detailid (L. Tolli) annavad talle konkreetsuse. Kuid samast ajast (1959) on pärit veel L. Palutederi ja M. Pordi 1905. aasta revolutsiooni mälestusmärk Tallinnas, mille naturalistliku käsitlusega skulptuurigrupp kinnitab, et kõik teosed ei lisanud meie monumendikunsti üksnes positiivseid väärtusi.

Kõige ilmekama väljenduse leidsid monumendikunsti tulnud uued jooned E. Taniloo ja Ü. Sirbi Saaremaa 1919. aasta ülestõusu monumendis Kingissepas (1963) ja eriti E. Rebase ja arhitekt V. Tamme fašismiohvrite monumendis Tartu lähedal (1964). Nüüd said teoks need 1958. aastal äratatud lootused monumentaalse figuurigrupi ja reljeefkompositsiooniga mälestussammastest. Mõlema teose materjaliks on dolomiit, kuid mõlemad kujurid on sellest vastavalt teemale ja oma isikupärale suutnud luua erineva tõlgendusega töö. Kui Saaremaa ülestõusu kolmefiguurilist gruppi iseloomustab raskepärane rahulikkus ja kindlus, mõte rahvahulkade vääramatust edasilikumisest, siis E. Rebase on osanud oma töös väljendada jõulist ekspressiivsust ja pinget. Lagedale väljale paigutatud horisontaalne steel paistab hästi silma ja juhib vaataja pilgu üheksafiguurilisele reljeefile, mis kehastab nii traagilist hukkumist kui viha vaenlase vastu. Nii oli kuuekümnendate aastate alguseks kujunenud meie monumentaalskulptuuris arvestatav jõud, mis pakkus tuge edasiseks arenguks. Kunstiküpsuse olid saavutanud skulptorid, kes veensid oma võimete monumendikunsti valdkonnas. Nad on jätkanud tööd ka edaspidi: E. Tanilool ja Ü. Sirbil on viimastel aastatel valminud mälestusmärk — monumentaalne graniidist sõduripea — Hiiumaa kaitse ja vabastuslahingute tähi-seks Kärddlas (1966), E. Rebase koos Ü. Sirbiga on valmimas Tartu fašismiohvrite mälestusmärgi eeskuju järgiv nõukogude võimu eest võidelnute monument Siimustisse. Siia gruppi võiks veel liita K. Reiteli fašismiohvrite samba Haapsalus (1965).

Teatavaid muutusi on märgata ka mõnede vanemate kujurite töödes, nagu A. Kaasiku ja arhitekt U. Tõlpuse Tallinnasse püstitatud Eestimaa ametiühingute I kongressi delegaatide mälestussamba pronksfiguuris, eriti aga huvitavas arhitektuurilises lahenduses (1963). Areng on puudutanud ka kõige konservatiivsemana püsinud portreelisi monumente. Juba A. Vommi ja arhitekt A. Alase Hans Pöögelmanni mälestussambas Tallinnas (1960) on püüdu vabaneda tafaretsusest ja ofitsiaalsusest; A. Murdmaa ja A. Eskel oma Eduard Vilde monumendis Harju tänava haljasalal Tallinnas (1965) — kaheks dolomiidist püstkülikuks stiliseeritud avatud raamatu motiiviga — on täiesti radikaalselt asunud uuele teele. Ainult samba ümbruse kujundus ei ole täiel määral korda läinud. Uut ja positiivset on portreelistesse mälestussammastesse tulnud veel teisest liinist — intiimsemas, kuid seejuures suure monumentaalse mõjuvusega stiilis on loodud A. Starkopfi Juhani Liivi mälestuskivi Tartus (1964), samuti Uderna kooli parki püstitatud Konrad Mäe portreebüst ning samas O. Ehelaidi Jaan Kärneri ja Leopold Hanseni reljeefid (1966). Kahjuks on tänaseni jäänud lahendamata A. Starkopfi kavandatud Kristjan Raua monumendi saatus.

Üheks viimase aja iseloomulikuks tendentsiks meie monumendikunstis on arhitektide osatähtsuse tõus. Kui viiekümnendate aastate lõpul alustatud mälestussammastes oli arhitektuuril enamasti abistav funktsioon, siis nüüd on arhitektuurilise lahendusega monumendid hakanud mitmel juhul domineerima, seda eriti ideekavandite võistlusel (E. Vilde monumendi, Maarjamäe memoriaalansambli jt. mälestusmärkide võistlused). Praegu Tartusse püstitatav astronoom Struwe monument on U. Ivaski poolt kavandatud arhitektuurilisena jne. Sellised teosed mitmekesistavad meie monumendikunsti üldpilti, kuid ei sooviks, et need valitsevaks muutuksid, kuna see paratamatult piiraks monumendikunsti väljenduslikke võimalusi. Arhitektide silmapaistev osa monumendikunstis on aga mõistetav ning on seletatav selle ala tähtsa kohaga tänapäeva kunstide hulgas üldse, mõnikord ka arhitektuuri suunava eeskujuga tinglike vormide leidmisel skulptuuris. Siit pinnalt on välja



26

kasvanud arhitektide ja kujurite viljakas koostöö, kus kumbki pool ei jää kaotajaks. Nii on monumendikunsti tulnud mitmeid uusi nimesid, nagu M. Varik, R. Kuld ja arhitekt A. Murdmaa. Nad on juba loonud fašismiohvrite monumendi Kingissepas (1965), mis paistab silma oma terviklikkuse ja kindla rütmi poolest, originaalse, dolomiidist steelist läbi raiutud skulptuuriga. Samad põhijooned iseloomustavad ka Tehumardi lahingupaika tähistavat obeliski ja selle skulpturseid detaile (1967). A. Murdmaa ja M. Varik koos mitmete kaasautoritega teostavad meie seni suurimat monumentaalteost — memoriaalansamblit nõukogude võimu eest võidelnutele Maarjamäele Tallinnas. Kõik need tööd on saanud sündida meie kunsti viimase aja kiire arengu baasil, kuid nad tõendavad ka oma loojate head kursisolekut teiste maade saavutustega sel alal.

Lisades siia veel mitmed valmimisel olevad teosed — O. Männi ja U. Ivaski «Au tööle» Kohtla-Järvele, J. Paberiti Paide rajooni nõukogude võimu eest võidelnute mälestusmärgi ja mitmeid teisi lähemaid ja kaugemaid kavasisid, siis võime kokkuvõttes tõdeda monumentaalkunsti tehtavat üsnagi elavat ja tulemusterikast tööd.

Nõukogude Eesti monumentaalskulptuur on viimase kümne aasta jooksul saavutanud meie plastikas esmakordselt tõeliselt arvestatava koha. Selle märgatav areng ei ole toimunud juhuslikult, samuti ei kannu seda mõned üksikud kunstnikud ja teosed. Juba nimetatud skulptoritele ja arhitektidele võib lisada veelgi nimesid. Samal ajal ei tohi unustada ka neid, kes mitmetest ideekavandite võistlustest osa võttes, kuigi nende projektid on jäänud teostamata, on aidanud oma mõtetega rikastada ja virgutada meie monumendikunsti. Veelkordselt tuleb aga rõhutada, et võimaluse monumentaalskulptuuri arenguks, mitmete kujurite siirdumiseks sellele alale, kus nende isikupärased võimed saavad kõige selgemini avalduda, on taganud kunsti üldine edasimineku, õigete arusaamade võidulepääs üksikute kunstialade eesmärkidest ja võimalustest. Nüüd võime rääkida monumendikunstist selle sõna tõelises tähenduses.

Oktoobrirevolutsioon, selle ajaloolised tulemused, kunsti ja kultuuri saatus tänapäeva maailmas ja eriti sotsialismimaailmas on probleemideks, mille vastu juba aastakümneid on huvi tundnud nii nõukogude teadlased kui ka progressiivsed kultuuriajaloolased ja väljaspool Nõukogude Liitu.

Eriilise aktuaalsuse on see küsimus omandanud seoses Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50-nda aastapäevaga, mil me XX sajandi teise poole tingimustes teraselt vaatleme Nõukogude riigi ja revolutsioonilise liikumise arenguteid ja tulemusi.

Meie kunstiteadlaste eriuurimustes ja artiklites on teiste küsimuste kõrval käsitletud ka rahva ajaloolise vabadusvõitluse kajastamist kunstis. Üksikasjalikumalt on seni valgustatud 1905.—1907. a. revolutsiooni mõju kunstile, mille tulemuseks oli kunstiliselt julge ning ereda revolutsioonilise ajakirjandusgraafika tekkimine.

Probleemidering, mis on seotud Oktoobrirevolutsiooni sündmuste mõju uurimisega, on ulatuslik. Oktoobrirevolutsiooni vahetu mõju meie kunstile ja kunstielule 1917.—1919. aastail, selle järelmõjud 1920-ndail aastail, kontaktid noore Nõukogude riigi kultuuriga 1930-ndail aastail — see oleks vaid küsimuste kõige üldisem loetelu. Kuna ülalmainitud küsimusi ei ole veel komplekselt ja üksikasjalikult läbi uuritud, saab alljärgnev kirjutus anda vaid kokkuvõtliku ülevaate probleemi olemusest ja uurimissuundadest.

Oktoobrirevolutsioon vapustas kogu kapitalistlikku maailma kuni selle alustaladeni. Teravnesid sotsiaalsed vastuolud, kiirenes polariseerumine loomingulise intelliigentsi ridades, eriti arenenud kultuuriga maades. Revolutsiooni õilsad eesmärgid ja humanistlikud ideaalid, revolutsiooni tulemusena kujunenud nõukogude ühiskond ja kultuur on omandanud järjest suurenevat külgetõmbejõudu neile kunstnikele, kes pole leppinud kapitalistliku maailma ja selle varjukülgedega. Oktoobrirevolutsiooni võtsid omaks Diego Rivera ja David Alfaro Siqueiros, Fernand Léger ja Pablo Picasso, Rockwell Kent ja William Gropper, Käthe Kollwitz ja Frans Maseréel, Willem Grosz ja John Heartfield, Max Lingner ja paljud teised, kes uue inimese kujunemises nägid oma lootuste realiseerumist. Revolutsioon stimuleeris nähtamatult nii progressiivsete traditsioonide loovat arendamist kui ka sügavalt inimliku uue kunsti otsinguid, mis olid seotud rahva taotlustega, innustas ideelisemaid kunstnikke võitlusse salongliku, akadeemilise ja pseudorealistliku kunsti vastu. Uus kunst oli vastuolus subjektivistliku ja dekadentliku kunstiga, mis ikka enam pääses valitseva vastuoludest lõhestatud kodanlikus ühiskonnas. Oktoobrirevolutsiooni ideede mõju kunstile ja kunstielu arengule ei ole ühesuunaline ega sirgjooneline, tugevnedes eriti 1930-ndail aastail, mil Nõukogude Liit saavutas suurt edu sotsialistlikus ülesehitustöös ja kultuuris maailmas toimuva imperialismi ja fašismivastase võitluse taustal. Edasiviivate kunstisuundade ja kunstnike areng Lääne-Euroopas ei toimunud alati ühesuunaliselt ega olnud alati seotud realistlike loominguprintsiipide ja taotlustega. Oluline on näha peasuunda, mis murrab endale teed läbi ajastu keerdkäikude ja labürintide.

Kultuuri ja rahvusliku iseteadvuse kasv XX sajandi alguses on selleks pinna-seks, millelt kasvab välja uus eesti kunst ja kujuneb välja tema rahvuslik omapära. Eriti kiirelt areneb see protsess 1905.—1907. a. revolutsiooni perioodil. Paljud rahva hulgast võrsunud kunstnikud lähevad kaasa revolutsioonilise võitlusega, saavad innustust oma loomingule elusündmustest. Tugevneb kunsti demokraatlik hoiak, mis muutub traditsiooniks. Ka revolutsiooni lüüasaamisele järgnenud aastail see traditsioon ei kao, omandades uusi vorme. Rahva elust võetud teemasid tõlgendatakse nüüd kas rahvusromantiliselt või žanrilises-realistlikus laadis. Tuginedes maailma kunsti parimatele saavutustele, luuakse kunstiteoseid, mida hingstab sügav armastus kodumaa ja tema inimese vastu.

Esimese maailmasõja aastail tugevnevad erksamalt elule reageerivate kunstnike loomingus pessimismimeeleolud, sageli esinevad surmamotiivid, hakkavad mõju avaldama Lääne-Euroopas ja Venes levivad formaliseeruva kunsti nähtused.

Revolutsiooniline 1917. aasta töö uut hoogu kunstielu. Tärkasid uued lootused kunsti elavnemiseks kodumaal, hakkasid liikuma mõtted uute kunstihingute asutamisest, kusjuures energilisemad kunstnike hulgast otsustasid rajada kunstiihin-

OKTOOBRI- REVOLUTSIOON JA EESTI KUNSTI ARENGU KÜSIMUSI (1917—1940)

Irina Solomõkova



27

guid demokraatlikul alusel. 1917. aasta kevade-suve meeleolusid iseloomustades kirjutas A. Tassa: «Selles elevas meeleolus kunstiorganisatsiooni tekkimine ei võinud paista juhusliku nähtusena, vaid oli juba tingitud asjaoludest, pigemini paratamatusest. Käis võitlus relvadega vabaduse eest, tuli samuti alata pääletungi kunstirindelt kunsti aate levitamise vajaduse nõudel meie kultuurikehvas õhkkonnas.»¹

Kuid kontrrevolutsioonilise Ajutise Valitsuse poliitika ei aidanud kaasa nende ideede elluviimisele. Enamiku kunstnike teadvuses polnud veel toimunud otsustavat murrangut, kunstis domineeris alles see loominguiline suund, mis oli võitnud sajandi teise aastakümne keskel.

Demokraatlikult meelestatud kunstnike elutunnetuses ja kunstilistes tõekspidamistes toimuvaid muutusi iseloomustavad eredalt N. Triigi kaks sümbolse kõla ja sügava alltekstiga joonistust — «Kodu» ja «Katastroof», mis avaldati 1917. a. ajakirjas «Siuru». Meenutame, et N. Triik oli üks aktiivsemaid poliitilise ja revolutsioonilise satiirijoonistuse viljelejaid 1905.—1907. aastail. Tušijoonistuses «Kodu» heidab päike pilvede tagant kiiri rahulikule rannale, mille sujuv joonterütm loob joonistuses helge ja optimistliku meeleolu. «Katastroofis» hukub leekides linn, mille esiplaanil paaniliselt tunglevad inimesed. Joonist iseloomustavad konvulsiiv-

¹ Al. Tassa, Mälestusi «Pallase» algupäevilt. «Kunstiühing «Pallas» 1918—1933», lk. 10.

selt tõmblevad jooned, kompositsiooni kroonivad paljastatud mõõkadega deemonid. Jätkuva maailmasõja koledate tunnetusega põimuvad siin nähtavasti ka ärevad aimdused ja ebakindluse tunne, millele võisid tõuget anda alanud sotsiaalsed vapustused.

O. Kallis hakkab taas kaastööd tegema J. Lilienbachi 1917. a. suvel uuesti ilmuma hakanud revolutsioonilisele ajakirjale «Tapper» (signeerib oma töid varjunimega «Okas»). Tema satiirilistes joonistustes ja karikatuurides võib näha revolutsioonilis-sotsialistliku kunsti esimesi võrseid. Kuid neid võrseid oli vähe ja nad olid nõrgad. O. Kallise 1917. a. suve ja sügise karikatuure iseloomustab salvav, kompromissitu hukkamõist kodanlike poliitikameeste aadressil, «pirukameeste» halastamatu väljanaermine. Graafiliselt veelgi teravamalt väljaarendatud paariskarikatuuris «Eesti kodanlik ajakirjandus enne ja nüüd» on kodanlike parteide häälekandjaid kujutatud koerakutsikatena, kes lakuvad militarismi saabast, hiljem aga kargavad sääرده proletaarlasele. Üldiselt juba ajakirjandusest tuttavate publitsistlike motiivide uus tõlgendus annab satiirile erilise teravuse. Omapärane on anonüümne vägi-kaika vedamise motiiv «Tapri» esilehel, mis sümboliseerib revolutsioonijõudude võitlust. Revolutsiooniaastate ajakirjandusest on näha, et mitmed kunstnikud võtsid revolutsioonikeerises nii või teisiti osa tähtsatest sündmustest, või olid nende pealtnägijaks. Kuid revolutsioonisündmuste vahetuid kajastusi, isegi kiireltreageerivas ajakirjagraafikas, on vähe. Huvitava näitena on meieni jõudnud noore E. Wiiralti, tol ajal veel Tallinna Kunsttööstuskooli õpilase, kaks joonistust, mis kujutavad Paksu Margareeta vangla põletamist 1917. a. märtsis ja pärast põlemist.

Seetõttu vääriwad tähelepanu ka järgnevail aastail valminud kunstiteosed, milles tunneme nende aastate sündmuste ja meeleolude vastuhelke.

Sotsialistlik Oktoobrirevolutsioon, võimu üleminek rahva kätte 1917. a. novembris tegi jäädava lõpu rahvuslikule, sotsiaalsele ja vaimsele survele Nõukogudemaal, rajas avara tee rahvusliku kultuuri vabale arengule.

«Oktoobrirevolutsioon, mis andis võimu tööraha enese kätte, avab laialdased perspektiivid igapähele, kes soovib siiralt pühenduda rahva teenimisele. Ei ole ühtegi eluala, kus rahvas oma võimsa käega ei teostaks murrangut, et luua tõelist uut hoonet, mis teeniks rahva enese huve,» kirjutati 24. detsembril 1917. a. Tartu Töölise, Soldatite ja Maatameeste Saadikute Nõukogu Täitevkomitee Kultuuri- ja Haridusosakonna üleskutses.

Nõukogude võim astus esimesi samme kunsti- ja kultuurielu ümberkorraldamisel väga rasketes tingimustes. Toetudes tööliklassi ja talurahva initsiatiivile ja progressiivse intelligentsi esindajate kaasabile, suudeti ära teha küllaltki palju. 1918. a. alguseks oli natsionaliseeritud enamik teatrihooneid, samuti kinod, rahvamajad, kontserdisaalid, trükikojad, muuseumid. Kuna töölistel puudusid mitingute ja kontsertide pidamiseks ruumid, siis natsionaliseeriti Oleviste kirik ning avati see pidulikult rahvakojana 14. detsembril 1917. a. Oktoobrirevolutsiooni mälestuse jäädvustamiseks kavatseti rajada muuseum Kadrioru lossi. Tallinnas alustati eeltöid (raha kogumist jne.) tööliste lossi rajamiseks. See oli Tallinna tööliste eneste algatus ning seotud uue, rahvaliku kultuuri loomise ideega.

Nõukogude võim võttis tarvitusele energilisi abinõusid kultuurivarade, samuti mõisahoonete ja -parkide kaitsmiseks ja säilitamiseks. «Teadus ja kunst peab tulevikus tööraha päralt olema, sellepärast on tööraha kohus teaduslisi ja kunstilisi väärtusi rikkumata alal hoida,» kirjutati Tartu Maakonna Tööraha Nõukogu Täitevkomitee ringkirjas 23. jaanuarist 1918. a. Eesti Tööraha ja Sõjaväelaste Nõukogu Täidesaatev Komitee avaldas juba 1917. a. novembris ajalehes «Tööline» artikli «Valla tööraha nõukogudele maaküsimuse kohta», kus erilist tähelepanu pöörati vajadusele säilitada mõisahooned, soovitati kasutada neid eelkõige koolimajadeks ja põllutööliste eluruumideks. Nõukogude võimuorganid — eelkõige Eesti Nõukogude Täidesaatva Komitee kultuuri- ja haridusosakond esotsas A. Vallneriga avaldas üleskutsed organisierida kultuuriväärtuste — raamatukogude, teaduslike kollektsioonide, pildigaleriide kaitset ja säilitamist, samuti premeleta kunstivarade hooldamist ja arvelevõtmist mõisates.

Kunstivarade hooldamisest ja arvelevõtmisest võttis 1917. a. lõpul aktiivselt osa Peterburist tulnud kunstnik August Jansen. Eesti Nõukogude Täidesaatva Komitee



28. O. Kallis, «Eesti kodanlik aja-
kirjandus enne ...» Karikatuur
ajakirjale «Tapper». 1917.

29. O. Kallis, «... ja nüüd», Kari-
katuur ajakirjale «Tapper». 1917.

28 29

30



30. Tundmatu kunstnik. Ajakirja «Tapper» nr. 2-1918 esilehe
kujundus.



31

31. N. Triik. *Ulguv koer. Tušš, seepia*. 1921.

kultuuri- ja haridusosakonna kunsti- ja kultuuriasjade korraldajana võttis ta üle Tallinna suurima muuseumi — nn. Provintsiaalmuuseumi, mille hooldajaks ta jäi kuni saksa okupantide sissetungini. Kultuuri- ja haridusosakonna komissar A. Vallner koostas koos A. Janseniga dekreedid kultuuriväärtuste arvelevõtmise kohta.

Aastad 1917—1919 olid rahutud revolutsiooni, ägeda klassivõitluse ja kodusõja aastad. Lühikest aega kestnud nõukogude võimule järgnes 1918. a. veebruaris saksa okupatsioon, 1918. a. novembri lõpul, pärast saksa okupatsioonivägede lahkumist, taaskehtestati suuremal osal Eesti territooriumist nõukogude võim — Eesti Tööraha Kommuun. 1919. aasta algul haaras jätkuva kodusõja olukorras võimu oma kätte eesti kodanlus.*

Nõukogude võim tegi suuri pingutusi uue ühiskonna aluste rajamiseks, püüdis kultuuri rahvale lähedaseks ja kättesaadavaks teha. Vaatamata mitmesugustele tõsistele raskustele, olid kunstiküsimused pidevalt nõukogude võimu ja Eesti bolševike partei tähelepanu orbiidis. Taas astusid jõusse nõukogulikud dekreedid ja määrused. Nõukogude võimul tuli lahendada raske ülesanne: säilitada kodusõjast haaratud territooriumil kunstiväärtused.

Eesti Tööraha Kommuuni tähtsamaks kultuurikeskuseks kujunes Tartu, kus viidi ellu murrangulise tähtsusega korraldusi kunstiela alal. Kõigi kultuurialaste dekreetide aluseks oli seisukoht, et kõik kultuuriväärtused peavad kuuluma rahvale, ning et kultuur tuleb teha kättesaadavaks kõige laiematele rahvahulkadele. Kultuuritöö organiseerijaks oli Eesti Tööraha Kommuuni Kultuuri- ja Hariduse Valitsus eesotsas Artur Vallneriga.

* 1918. a. novembris lahkusid Eestist Saksa okupatsiooniväed. 29. novembril 1918. a. kuulutati välja Eesti Tööraha Kommuun, mille võim kestis enamikul Eesti territooriumist 1919. a. veebruarini.

6. jaanuaril 1919. a. avaldati «Edasis» Jaan Koorti «Ettepanek Eesti Nõukogude Valitsuse Komissarile A. Vallnerile», mis oli otsustava tähtsusega kunstikaitse korraldamisel. Selle ettepaneku alusel loodi Tartus «Kommuuna kunsti ja teaduse kogude kaitse osakond», mille komissariks määrati J. Koort. Nõukogude võim assigneeris kunstikaitse eesmärkide elluviimiseks 10 000 rbl. suuruse summa. Oma lühikese tegevusaja vältel suutis toimikond ära teha küllaltki palju: sõjapiirkonnas olevaist mõisatest, eriti aga Tartu lähedal asuvast Raadi mõisast võeti hoiale 158 maali, 558 portselan- ja keraamikaeset, 12 skulptuuri, 20 mappi joonistusi, gravüüre, samuti haruldasi raamatuid, käsikirju, stiilset mööblit, Tartu Ülikoolile anti üle 7580 raamatut. Ja kui pärast Eesti Tööraha Kommuuni tegevuse lõpetamist 1919. a. korraldati Tartus kunstiihing «Pallase» ruumides nn. Lõuna-Eesti Kunstikaitse toimikonna näitus, siis enamik selle näituse eksponaatidest oli hoiale võetud juba nõukogude võimu ajal.²

Revolutsiooniliste ümberkujunduste õhkkonnas sai teoks kunstiihingu loomise mõtte, mis juba enne revolutsiooni oli liikvel olnud noorte kunstnike keskel. 1917. a. lõpul asutati Tartus uus kunstiihing «Pallas» (ametlikult registreeriti see 1918. a. algul). Asutajaliikmeteks olid K. Mägi, A. Tassa, A. Vabbe, Fr. Tuglas, V. Kangro-Pool jt. Uue ühingu programmis oli peale loominguvabaduse tähtsaks punktiks aktiivne kunstipropaganda rahva hulgas. Samas sündis ka uus idee: avada Tartus kunstikursused. Siit saigi 1919. a. sügisel alguse kunstikool «Pallas», mis sellest ajast peale etendas tähtsat osa eesti XX sajandi kunsti ajaloos.

1918. a. juunis organiseerisid eesti kunstnikud Petrogradis kunstiseltsi «Len-nok». Selle kunstiseltsi korraldusel toimus samal suvel kunstinäitus, kus oli esitatud kunstitöid A. Adamsonilt, V. Melnikult (V. Mellikult), J. Vahtralt, A. Vihvelinilt, M. Pukitsalt, A. Kalmuselt, A. Zolkilt, P. Liivojalt jt. Kuid see näitus jäigi viimaseks, sest enamik kunstnikke siirdus 1919.—1920. aastail kodumaale tagasi.

1918.—1919. aastail asub Eesti bolševike partei kirjastustegevuse keskus revolutsioonilises Petrogradis, kuhu okupatsiooniga seoses olid koondunud marksistlikult meelestatud haritlased. Ajakirjade «Klassivõitlus» ja «Tööraha Kultuur» veergudel avaldati mitmeid artikleid kultuuripärandist, uue proletaarse kultuuri eesmärkidest ja kunstipoliitikast. Kõiki kultuuriküsimusi püüti lahendada eelkõige revolutsiooni ja proletariaadi huvides.

Eesti Tööraha Kommuuni Ülikooli väljaandena hakkas 1919. a. Petrogradis ilmuma kuukiri «Tööraha kultuur», kus avaldati põhimõttelisi kunstiküsimusi puudutav artikkel «Proletariaadi kultuura põhijooned» A. Vallneri sulest. Autor käsitleb kultuuripärandi kasutamise küsimusi proletariaadi diktatuuri perioodil, rõhutades, et tööraha valitsuse ülesandeks on ainelise kultuuripärandi arvelevõtmine ja töörahvale üleandmine. Tööraha kultuuri kohta märgib autor, et see tekkis juba kodanliku korra tingimustes. Vallner nägi kahe kultuuri elemente rahvuslikus kultuuris. Veendunud marksistina väidab ta, et proletariaat peab ära kasutama kogu eelneva kultuuri saavutusi.

Ajakirja eesmärgiks oli mõjutada demokraatlikke haritlasringkondi, rõhutades uue kultuuri ja kunsti tähtsust sotsialistlikus ühiskonnas. Revolutsioonilistele sõduritele määratud brošüüris «Eesti punane sõjavägi ja tööraha kultuur» (1919) kirjutatakse, et maailm tuleb ümber ehitada tööraha uue moraali, teaduse ja ilu alusel. «Peale igapäevase leiva on igale töölisel, igale punaväelasele kõige kallim vara tööraha teadus, haridus, kunst, kõlblus...» Ollakse veendunud, et kultuuri ja kunsti arenemine on võimalik ka ilma kodanluseta.

«Tööraha teadus, haridus, kunst ja kõlblus võivad ainult siis edukalt areneda ja usinalt kõigi tööliste seas laiali laguneda, kui nende kultuura saaduste alus-põhi — majanduslik ilm saadusid valmistavate riistadega, masinatega ning looduse saadused ja jõud, vesi, päikesevalgus tööraha võimuses seisavad.»

Selles brošüüris põimub kaks mõtet: kaitsta iga kultuuriväärtust ja olla halas-

² Näituse kataloogi andmetel oli toimikonna poolt päästetud kunstiteoseid järgmiselt: 275 olimaali, 45 ikooni, 15 skulptuuri, 5637 katalogiseeritud ja 139 raamitud gravüüri, 571 nr-t portselani (700 nr-t portselani jäi Raadi mõisa), 1847 köidet haruldasi raamatuid ja käsikirju, samuti stiiliehtsat mööblit. Tartu Ülikooli raamatukogule anti üle kuni 45 000 raamatut.

tamatu töörahva vaenlaste vastu. Karmidel klassivõitluse aastail, mil võim käis käest kätte, mil järsult vaheldus vaimne õhkkond, materiaalsed raskused takistasid loomingut, mõjutati kunstnikke mitmelt poolt. Enamik kunstnikke ei läinud kaugemale ülddemokraatlikest ühiskondlikest ideaalidest, ei läinud kaasa revolutsioonilise tööliklassiga, mõistsid sageli võõriti kommunistlike ideaale. Paljud olid veendunud, et kunst on tegelikkusest kõrgemal ja peab kõrval seisma heitlustest.

1918.—1919. aastatel, vaatamata saksa okupatsioonile ja kodusõjale, ei soikunud kunstielu. Kunstnikud jätkasid tööd juba varem väljakujunenud kunstisuundades, korraldati mitmeid kunstinäitusi.

1918. a. kevadel korraldas kunstühing «Pallas» okupeeritud Tartus oma esimese näituse, et selgi kombel «fikseerida võõra peremehe ees oma vaimset olemasolu.»³

1919. a. juulis toimus Tallinnas kunstnike initsiatiivil esimene eesti kunsti ülevaatenäitus, mis kujunes mitmeti murranguliseks sündmuseks seoses näituse ümber puhkenud poleemikaga.

Juba kodanliku võimu algpäevil algavad demokraatlikult ja opositsiooniliselt meelestatud kunstnikel ägedad kokkupõrked kodanlike valitsusasutustega, kellelt algul loodeti suurt poolehoidu ja toetust kunstile. Kui kodanlike võimude korraldusel mobiliseeriti kontrrevolutsioonilisesse sõjaväkke N. Triik ja noored kunstnikud B. Tomasberg ja H. Lukk (kaks viimast langesid sõjaväljal 1919. a. algul) esines terava protestiga ajalehes A. Laikmaa, keda artiklis «J'accuse» toetas A. Alle.

Kokkuvõttes võib öelda, et kuigi kujutavas kunstis revolutsiooniline tegelikkus ei leidnud otsest kajastamist, sest sügavad muudatused kunstilistes töökspidamistes ja ideaalides toimuvad vaid pikaajalise protsessi tulemusel, avaldasid revolutsioon ja nõukogude võimu algatused ning korraldused suurt mõju kunstielule, «mõtlevatele peadele ja tuksuvatele südamele» (J. Barbarus). Oktoobrirevolutsiooni ideede ja algatuste sügavaid mõjutusi ja impulsse võime märgata kodanliku perioodi algusaastail. Seda mõju soodustasid rahvamasside jätkuvad revolutsioonilised meeleolud, kontrast revolutsioonaaastate taotluste ja ideaalide ning kodanluse tagurliku poliitilise tegevuse ja vaimse kitsarinnalisuse vahel.

(Järgneb.)

³ Al. Tassa. Mälestusi «Pallase» algupäevilt. «Kunstühing «Pallas» 1918—1933», lk. 13.

AJAJÄRGU
MÖTTEKAJASTUSI
NIKOLAI TRIIGI
JOONISTUSTES
AASTAIL 1911—1921

Evi Pihlak

Nikolai Triigi jaoks on kunstilooming alati tähendanud aktiivset eneseväljendust. Eriti ekspressiivseks kujuneb see käesoleva sajandi teisel aastakümnel. Nime-
tatud ajavahemik tähistab Triigi loomingu, samuti nagu eesti kunstis laiemas ulatuses, olulist ümberkujunemise protsessi. Jälgides üksikute kunstnike kompositsiooniloomingut, võib öelda, et etapp, mille väljenduseks olid rahvusromantilised eepose ja muistendite ainetel loodud pannookavandid, maalid, raamatuillustratsioonid, on oma kulminatsiooni selleks ajaks üle elanud. Ammendatuks kujuneb ka senine rahvusliku vormi tõlgendus, mille lähtepunktiks olid peamiselt rahvakunsti dekoratiivsed omadused. Esimese maailmasõja paiku võib jälgida paljude kunstnike pöördumist idealiseeritud muinasmaailmast tagasi kaasaegsemate elunähtuste kujutamise juurde. Seni eeskujuks olnud norra kunstnikud E. Munch, G. Munthe, vene maali- ja N. Roerich hakkavad tähelepanu orbiidist kõrvale nihkuma, selle asemele tugevneb saksa ja prantsuse kunsti mõju. Iseloomuliku rütmi harmooniaga juugendliku sünteesi taotluse tõrjub välja pingelisem, ruumiliselt komplitseeritum, vormidega vabamalt ümber käiv kunstiteose ülesehitus.

Uute impulsside andjaks nende aastate kunstile kujunevad kõigepealt A. Vabbe, A. Starkopf ja mõned aastad hiljem P. Aren. Küllaltki iseloomulikul kujul elab selle aja kunstiarengu käigu kaasa ka N. Triik. Kui Vabbe oma 1912. ja 1913. a. loodud «futuristlike parafrasidega», nagu neid sel ajal nimetati, 1914. a. alguses Tartus korraldatud «Noor-Eesti» kunstinäitusel publiku ette ilmus, siis ka Triigi loomingu hakkab uus ekspressiivne väljenduslaad maad võtma just samal 1913. aastal. Võrreldes A. Vabbega jääb Triik küll palju traditsioonikindlamaks, ta loomingu tekivad vaid muudatused, kuid mitte lahtiütlemine senisest väljenduslaadist. Vaatamata kahe kunstniku sügavale erinevusele moodustab nende mõlema looming koostisosa ühtses protsessis. Vanemast kunstnike juhtgrupist, kuhu kuulusid K. Raud, A. Laikmaa, K. Mägi ja J. Koort, oli Triik tegelikult esimene, kes oma eelnevale aastakümnele iseloomulikku kunstisuunda muutis ja lähemat kontakti otsis uute tekkivate kunsti avaldusvormidega.

Kõige selgemini avaldub uus ideestik ja kunstilise vormi ümberkujunemine Triigi puhul joonistatud kompositsioonide seerias, mis valmis ajavahemikul 1911—1921. Samaaegselt näib kunstniku portreelooming hoopis teist rada kulgevat, sõltudes suurel määral ka tellija maitsest. Peale Ants Laikmaa portree valmimist 1913. a. hakkab ekspressiivne väljendusjõud Triigi portreedes taanduma, andes maad küllaltki rahulikule, objektiivsele lähenemisele modellile. Oma rahutud tunded ja mõtted näib kunstnik välja elavat eelkõige joonistustes ning vähemal määral ka maastikes.

Joonistuste seeriaga teeb Triik algust Berliinis viibimise aastatel 1911—1913. Selle perioodi kohta kunstniku elust ja loomingu on tegelikult kasutada väga vähe allikmaterjali. Jälgi Triigi kujunemise kohta tuleks otsida eelkõige nende aastate kunsti- ja üldiste avalduste järgi Berliinis. Sellega seoses võime meenutada, et peale üldtuntud traditsioonilises vaimus Sezession'i näituste toimusid Triigi sealoleku ajajärgul ka esimesed ekspressionistide grupiesinemised nagu näiteks «Blaue Reiter'i» näitus galeriis «Der Sturm». Kuid «Blaue Reiter'i» kosmilistesse looduselamustesse tungivate kunstnike eeskujudest olulisem näib Triigi jaoks olevat varasema ekspressionistide rühma — 1905. a. Dresdenis tekkinud «Die Brücke» mõju. 1911—1912 koondus ka selle rühmituse tegevus Berliini. Peale näitustel esinemiste anti välja mappe gravüüridest, litograafiatest, puulõigetest. Nende kaudu pidi ka Triigil olema võimalus tutvuda K. Schmidt-Rottluffi, E. L. Kirchneri, E. Heckeli töödega. Oma graafikaga inspireerisid need kunstnikud kindlasti mõnevõrra Triiki tema joonistuste seeria loomisel.

Üldiselt propageerisid «Brücke» rühma esindajad kunsti humanismi, inimsuse, arengu nimel. E. L. Kirchner ütles rühma programmis: «...noorusena, kes tulevikku kannab, tahame me endale teo- ja eluvabadust nõuda, vastukaaluks seisjäänud, vananenud jõududele. Igaüks kuulub meie juurde: kes vahetult ja võltsimatult seda edasi annab, mis teda loominguks sunnib.»¹

Olles oma elu- ja kunstivaadetelt häälestatud kitsarinnalise tõusikkodanluse ja

¹ B. S. Myers, Die Malerei des Expressionismus. Köln, 1957, lk. 85.



32. N. Triik. Vitriini ees. Tušš, 1911.



33. N. Triik. Separeé. Tušš, 1911—1912.

32

33

tema militaristliku jõupoliitika vastu, asuvad mitmed ekspressionismist mõjutatud kunstnikud oma loominguga seda ühiskonda paljastama, tema hävingut ette kuulutama. Sageli esinevaks motiivide allikaks on kapitalistlik suurlinn oma pahe- dega, mille keskel arenevad drastilised isikudraamad. Peale «Brücke» rühma otseste esindajate on taoline temaatika väga tüüpiline ka samal ajal Berliinis olnud Ludwig Meidneri gravüüridele ja joonistustele, kelle loominguga Triik samuti paistab olevat lähemalt tutvunud. Ühiskonnakriitiline suhtumine leiab väljenduse tihti küll fantaasiaga segatud nägemuslikes kujudes ja piltides, kuid seda kirglikum ja mõju- vam on väljendusvorm, protestijõud.

Triigi loomingus oli huvi sotsiaalkriitiliste teemade ja ühiskondlike probleemide vastu esimest korda ilmnunud juba seoses 1905. aasta revolutsioonisündmustega. Sel korral leidis see väljenduse peamiselt karikatuurides. Järgnevatel aastatel tõr- juvad rahvusromantilised minevikuteemalised dekoratiivsed kompositsioonid selle huvisuuna ajutiselt kõrvale. Berliini kunstiline keskkond aitab seda uuesti äratada. Kunstniku pilku suurlinna elu sotsiaalsete kontrastide suhtes aitab seekord kind- lasti teravdada ka ta oma olukord. Erinevalt Pariisi-aastatest, on ta seekord Ber- liinis üksinda, ilma seniste kaaslasteta, kes varem oma seltsimehelikkusega ja boheemlasliku uljusega aitasid mõndagi raskust pehmenendada. Ka majanduslik puu- dus annab nüüd teravamini tunda. Seoses sellega kirjutab Triik Berliinist J. Lui- gale: «Viimasel kahel aastal ei ole oma edenemiseks peaaegu midagi teha saanud, ma olin kõige oma jõuga võitlema sunnitud, et kõige tavalisemat elu ülespidamist saada. Ka varemalt aastad 2 Peterburis olin seda sunnitud tegema, kuid seal ei olnud võitlus nii kibe.»²

² N. Triigi kiri J. Luigale 20. IX 1912. Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseum, käsi- kirjade osakond, f. 179, M 6 : 6.

Vastavalt taolistele meeleoludele ongi Triigi esimeste joonistuste teemaks eba-võrdsus ja sotsiaalsete kontrastide kujutamine. Kõige varasem selleteemalistest joonistustest on tõenäoliselt stseen «Vitriini ees». Otsustades paberi pöördede kirjutatud Kopenhaageni aadressi järgi, võis sellega olla algust tehtud juba 1910—1911 aastavahetusel, enne Berliini saabumist, mil Triik lühikest aega Taani pealinnas viibis ja sealsetele ajalehtedele mõningaid karikatuure valmistas. Vaadeldavast joonistusest on mitu varianti. Kõik nad rõhutavad tüpaaži ilmekust, keskne koht on antud paksule ja kõhnale hulgusele, kes moekaupluse vitriini uudistavad. Samaaegselt tuleb selgelt esile kavatsus suurlinna elu kahe kontrastse pooluse vastandamisest: luksuslik, tuledes helkiv moekauplus ja närused hulgused. Kunstnik ei ole seekord siiski veel oma mõtet väljendanud teravdatud emotsionaalses toonis, pigem pääseb mõjule koomiline element.

Tunduvalt teravamalt on sotsiaalsete kontrastide teema välja toodud järgnevas töös, see on lõpetamata akvarell «Kaks maailma», mis A. Vaga andmetel on mõeldud illustratsioonina mingile vene kirjandusteosele.³ Triik kõrvutab siin prassiva elumõnused nautiva seltskonna kehva töölistoaga voodis lamava haige ema ja kurnatud lastega. Läbi akna paistab vabrikukorstnate foonil tööliste demonstratsioon, mida ratsapolitsei laiali ajab. Üksikute kujude karakteristik on seekord palju teravam kui eelneval joonistusel. Näiteks prassijate kujutamisel on Triik andnud neile peaaegu degeneratiivselt eemaletõukava ilme. Siit pole raske välja lugeda kunstniku suhtumist selle poole maailma esindajatesse.

Elu mõnused nautiva tõusikliku kodanliku seltskonna pahelist atmosfääri kohtame veel korduvalt Berliinis alustatud joonistuste ja visandite hulgas. Lähedane «Kahe maailma» pidutsevale seltskonnale on karikatuurse kallakuga joonistus «Separée». Umbes sama motiiv kordub ka ühel Berliinis välja antud vene olustiku kujutavasse seeriasse kuuluval postkaardil.

Karikatuuri vormis olustikupiltide kujutamine ei näi kunstnikku siiski küllaldaselt rahuldavat. Samade sotsiaalsete teemade pinnalt hakkavad ta mõttes sündima laiemad üldistusjõuga ja nähtusi sügavamalt haaravad kunstilised kujud, mis on edasi antud tunduvalt suurema emotsionaalse pingega. Otsustades ühe Tartu Riiklikus Kunstmuuseumis säilitatava visandilehe saksakeelsete allkirjade järgi, paneb Triik ideekavandid uutest kavatsustest paberile juba Berliinis. 1913. a. suvel tuleb ta kodumaale ja siin leiavad väikesed kompositsioonid edasiarenduse. Valmis töödena on nad ära toodud 1915. aastal ilmunud Noor-Eesti V albumis. Kuna tööd ise on dateeritud 1913. aastaga, siis vaevalt valmisid nad poole aasta jooksul. See kinnitab nagu veel kord, et mitmega nendest on algust tehtud Berliinis.

Kõige resoluutsemalt erineb Triigi senisest loomingust joonistus «Märter». Taolist impulsiivset eneseväljendust pole Triik varem oma kompositsioonides kasutanud. Tööst hoovab vastu lausa sarkastilist kibedust. Inimese mina konflikt ümbrusega on siin antud äärmuseni teravdatud vormis. Ärariatud pead kõrgel vaagnal hoidev mees põleva linna taustal on nagu viirastus tontlikust tantsust, hukkumise piirile viidud inimese meeleteite väljendus. Siin näib enda ümber nähtu ja kogetu ühinevat isiklikuga. Meenub katkend Triigi kirjast Gustav Suitsule, kus ta ütleb: «Ma müüks ennast kas või kuradile või surmale ära, et mõni eluaasta loovate ülesannete kallal töötada. ... On õige kole niiviisi üksi ilmas olla. Sellest väljapääsmatuse tunne on kui silmus kaelas.»⁴

Võrreldes tööd teostuslikust küljest varasemate Berliini joonistustega, postkaartide sarjadega või «Kahe maailmaga», võime tähele panna järsult toimunud muudatust. Kunstniku impulsiivne tunde väljendus ei ole mahtunud enam suletud kontuuridesse ja harmoonilisse kompositsioonirütmi. Vorme pehmel embav kontuur on läbi murtud, sujuva siluetimõju asemele on tulnud dünaamiliselt järsk liigutus. Kusagil pole enam näha varasemate joonistuste paralleelviirutust, fooni tumedal pinnal lähevad üksikud jooned figuuri tagant hoopis nagu kiirgusena laiali. Võrreldes eskiise ja variante, on märgata, kuidas Triik teemat arendab pidevalt teravdatuma väljendusjõu suunas. Portreeloomingus võime analoogilist väljenduslaadi

³ A. Vaga, Nikolai Triik. Tartu, Tallinn, 1939, lk. 92.

⁴ G. Suits, Meie kunstnikkudest ja nende töövõimalustest. «Päevaleht» 1912, nr. 146.



34

kohata Ants Laikmaa portree puhul, mis valmis samuti 1913. aastal. Kõigis varasemates töödes valitseb veel tunduvalt rahulikum ja staatilisem kujude edasiandmine.

Ümbritseva keskkonna poolt surutud ja ummikusse aetud inimese teema kordub ka teistes 1913. aasta joonistustes nagu «Jaht» ning «Suurlinn». Erinevalt «Märtrist» on «Jahis» inimese üksinduse, kaitsetuse tunne antud veelgi vahetumal ja otsesemal kujul. Habras naisfiguur, mis on väga lähedane naise kujule G. Suitsu luuletuskogu «Tuulemaa» kaanepildilt, kujutab endast nagu toore jõu ees murduma sunnitud humaanse inimvaimu sümbolit. Töö tähendus ja mõte näib tunduvalt laiemaks paisuvat meelelisest naise tagaajamise motiivist. Emotsionaalse pinge, üksikute kompositsioonimotiivide lõhutuse poolest on töö analoogiline «Märtri» kunstilisele käsitlusele.

Samuti on «Suurlinn» Triigi jaoks nagu mingi kivine monstrum, liikluslabürint, mis inimese endasse neelab. Ta tänavad ja lõbustusasutused näivad välja hingavat inimest hävitavat ja kulutavat mürgist õhku. Kõik sellel joonistusel on dissonantsi tunnet sünnitav. Majad on ebanormaalselt suured, keskmine hoone torniga moodustab esiletungiva kiilu, tänav suundub järsu kurviga pildi sügavusse. Kui palju pingelisem on säärane ruumilahendus võrreldes eelnevate tööde ülesehitusega, mis mõnevõrra meenutasid vaataja suhtes paralleelset, kindlas tasapinnas lahtirullitud reljeefi. Suurlinna kujutamine Triigi töös valitsevas meeleolus oli ajajärgu kunsti ja kirjanduse lemmikteema. Palju kordi varieerub see teema umbes samadel aastatel kirjutatud G. Heymi, G. Benni, F. Werfeli ja teiste kirjanike luuletustes. Ka H. Visnapuu luuletus «Oktoobri õhtu suurlennan» on kirjutatud 1913. Kirjanduses on võib-olla linnapildid antud veelgi suuremate kontrastide ja sotsiaalsete pahede esiletoomisega kui maalil ja graafikas. Kujutavas kunstis tekib taoline teravdatuse aste õieti alles järgneva aastakümne piiril O. Dixi, G. Groszi, F. Maseréeli töödes.

Vene kunstist võiksime küllaltki lähedast analoogiat Triigi linna kujutamisele leida M. Dobužinski maalidelt ja joonistustelt, mis samuti on loodud ajavahemikul 1913–1915 ja mis kannavad varasemale «Mir Iskusstva» ajaloo idülliseerivale kujutamisele vastandlikku kaasaja rahutu ja pingelise elutunde väljendust. Sõja-aastatel üldse tihenevad Triigi kontaktid vene kunstiga uuesti. Näiteks 1914. aasta lõpul viibis Triik Kunsttööstuskooli ülesandel Moskvast. On loomulik, et ta sealset kunsti ja kunstielu ei jätnud tähele panemata.

34. N. Triik. Orjad. Tempera, 1913.

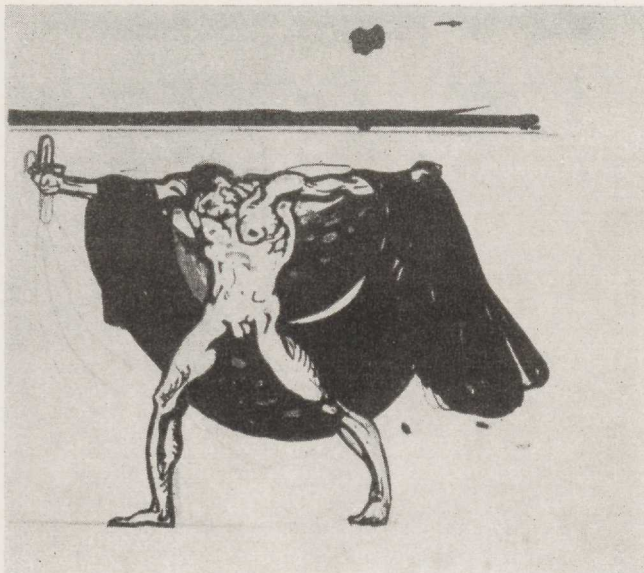
35. N. Triik. Suurlinn. Tušš, see-
pia, tempera. 1913.



35

Rõhutades rahvusvahelistest kunstikeskustest saadud impulsse ja ajajärgu meeleolude omaksvõtmist, ei või muidugi jätta tähele panemata ka Triigi kontakti kodumaa vaimse eluga. Nende aastate kujutavast kunstist me Triigi joonistustele just päris analoogilist käsitluslaadi ja temale iseloomulikke teemasid ei leia, kuid seda kergem on paralleelide tõmbamine kirjandusega. Kõige sobivamaks võrdlusmaterjaliks on sel juhul F. Tuglase looming, kellel 1915. aastal ilmus «Maailma lõpus» ning «Vabadus ja surm», 1916 «Kuldne rõngas», 1917 «Kangastus». Tuglase novellides on samuti pooleldi fantastiliste ja visionaarsete piltidega antud edasi inimese rahulolematuse, rõhutuse tunnet, ümbruse ängistavat mõju, aga ka protesti selle vastu. Kohati võiks analoogiat otsida isegi üksikute piltide vahel. Kas ei meenuta veel üks Triigi 1913. aasta joonistus «Alevi kõrts» mõnevõrra seda ümbrust, millesse satub «Kuldse rõnga» peategelane, tulles oma kodulinna. Esimesel hetkel peaaegu konkreetse olustikupildina mõjuva töö taga on tegelikult laiem ängistusmeeleolu, valitseva olukorra taunimine. Kahju, et pole säilinud Triigi Berliini äärelinna kujutavad maalid, mis aitaksid veelgi avardada ettekujutust linna temaatika varieerumisest tema loomingus.

Kui püüda vaadeldud töödest välja lugeda Triigi suhtumist oma aja ühiskonda, siis näeme, et kõigepealt püüab ta paljastada selle varjukülgi, näidata inimest nende ohvrina. Tema kunstiloomingus avaldub esmajoones passiivne protest, peaaegu täiesti puuduvad seal kujud, kes kannaksid endas aktiivset võitlusmeeleolu. Kõige rohkem võiks taolisele lähtepunktile ligineda vast väike maal «Orjad», mis samuti



pärineb 1913. aastast. Põleva laotuse poole käsi sirutav, vabadust nõudev orjade grupp, keda saadavad piikidega valvurid, kehastab kunstniku käsitusel juba ähvardavat jõudu, omamoodi tormi ennustust. Samaaegselt meenutab maal jällegi analoogiaid kirjandusest, kus võitlusmeeleolud kantakse üle sümboolsetesse kujudesse väljaspool konkreetset ajaloolist keskkonda, kus rahva ülestõusud toimuvad kuskil tundmatutel maalidel, tundmatute rõhujate vastu.

Vastuhakkavat jõudu kehastavate kujude hulka võiks tingimisi kanda ka väikese dekoratiivse joonistuse raamatugraafika alalt nn. «Simsoni» Noor-Eesti V albumist. See kahe käega müüre kõrvale suruv jõuline kuju kasvab Triigi lahenduses üle kitsalt dekoratiivsetest funktsioonidest.

Need olid tööd, mis valmisid Triigil enne I maailmasõja vallapuhkemist, kuid nad sisaldasid endas juba selle eelaimust. Sõja-aastate õhkkond annab kunstnikule veelgi rohkem materjali sotsiaalse ebavõrdsuse ja viletsuse nägemiseks, süvendades veendumust taolise ühiskondliku korra hävingule määratusest. Peale Noor-Eesti V albumisse mõeldud tööde valmimist tekib Triigi joonistuste seeriasse väike vahepaus. Mõnevõrra elavad joonistustes ilmnenu mõttesuunad edasi portreeloomingus. On teada, et Triik sel ajal sageli joonistas kujusid rahva hulgast. Tema modellidena esinesid töölised, voorimehed ja mitmed teised lihtsa ameti pidajad. Üks taolistest 1915. aastal valminud portreedest kannab nimetust «Proletaarlane». Triigi jaoks esindab proletaarlane lootusetult raskest tööst, sõjast, eluviletsustest vintsutatud ja väsinud inimest. Olgugi, et Triik ei loo ka siin otsest võitlejakuju, häälestab teos vaatajat sotsiaalkriitiliselt, sünnitab protestivaimu. Juba see fakt, et aasta enne revolutsiooni puhkemist, 1916. aasta kunstinäitusel Triik eksponeeris selle portree «Proletaarlase» ja mitte lihtsalt joonistuse, mehe pea või mõne teise nimetuse all, näitab autori meelestatust.

Sõja-aastate rahulolematuse, närvilisuse ja tõusva revolutsioonilaine kõige otsesemaks kajastuseks on kahtlematult 1917. aastaga dateeritud joonistus «Katastroof». Joonistusel «Märter» oli põleva linna motiiv tausta elemendiks, nüüd on sellest välja kasvanud peateema. Me näeme müürist piiratud linna kirikutorniga kõrgele tõusnud leegis kokku varisevat. Töö paremal serval kerkivad esile tõstetud mõõkadega noormeeste kujud nagu kohtumõistjad. Kunstnik on valinud jällegi oma mõtete väljendamiseks fantaasiast kantud visionaarse vormi, mis meenutaks nagu piibli apokalüptilisi stseene taevaste nägemustega. Taolise vana traditsioonilise võrdkuju kasutamine kaasaja teravate probleemide väljendamiseks oli laialt levinud kunstiline võte. Näiteks eespool mainitud saksa kunstnik L. Meidner, keda



37

nimetasime Triiki mõjutanud eeskujude hulgas, lõi juba 1911.—1912. a. apokalüptilisi maastikke ja stseene ning jätkas seda sõja-aastatelgi. Kirjandusliku analoogiana võime näiteks tuua otse samal 1917. aastal ilmunud F. Tuglase novelli «Kangastus». Triigi joonistus mõjub kohati peaaegu novelli illustratsioonina. Ka Tuglas kirjeldab taevast nägemust: «Aga ikka imelikumaks ja kohutavamaks muutus taevas. Nägemus rullus lahti nagu kangas.

Avanes hiigeltänav mõõtmatu väljavaatega. Hakkas kihisema inimesi, esiti vaevalt märgatava puruna, kuni aga selgusid piirjooned: veeresid sõidukid, kihutasid ratsanikud, ruttasid jalakäijad risti-rästi.

Korraga kerkis läbi tänavat täitva rahva esile salk vinnas odadega ratsanikke, inimesi nagu eest pühkides. Nad kihutasid täies hoos lähenevasse salka, seda jalge alla tallates, odadega pistes ning mõõkadega raiudes.»⁵

Tuglase novelli pildid ja nägemused vahelduvad kiiresti, peale laastavat hävingut ärkab loodus jälle, elu jätkub. Ka Triigi teine 1917. aastal loodud joonistus «Kodu»

⁵ F. Tuglas, Kangastus. Valik novelle ja miniatuure. Tallinn, 1957, lk. 46–47.

on antud hoopis teise meeleoluga — see on päikesepaisteline, pulbitseva eluga avar rannamotiiv. Eelmise kompositsiooniga sugulaslik on vast ainult liikuv ja jõuline väljenduslaad, maastikumulje kontsentreeritud pinge.

Kõikuvad oma meeleolult on samuti 1918. ja 1919. aasta joonistused. Sõjavastaste meeleolude väljendust näeme töös, mille nimeks on valitud reipa sõdurilaulu algusõnad «Ega's sa ei tea!». Kunstnik annab völlapuu ja surma meenutamisege nende uljale kõlale irooniliselt otse vastupidise tähenduse. Kunstiliselt ei kuulu vast töö Triigi kõige tugevamate loomingu näidete hulka, kuid kunstiliste väljendusvõtete arengus demonstreerib ta teatud mõttes uut etappi. Nimelt näeme nende aastate joonistustes graafilise elemendi kõrvale kerkivat maalilisemate võtete mõju kasutamist. Meeleldi rakendab kunstnik järskke nagu värelevaid valgusplekke. Eriti tugevalt on maalilist mõju tunda kirkast meeleolust kantud sõejoonistuses «Vabaduse sünd», millele kodanliku vabariigi esindajad püüdsid anda neile sobivat tõlgendust. Tegelikult on «Vabaduse sünni» ideestik palju avaram, laiemalt humanistlik. Seda tööd pole mingit põhjust eraldada eelnenud joonistuste tsüklist. Analoogiliselt teistele joonistustele puuduvad ka siin igasugused viited mingile konkreetsele poliitilisele situatsioonile. Nagu Delacroix' maalil «Vabadus, kes juhhib rahvast üle barrikaadide», on ka Triigi joonistusel keskseks kujuks kirgliku hoogsusega antud naisfiguur, kes kõrgele tõstetud kätel hoiab last — igavesti jätkuva elu ja vabaduse sümbolit. Kõik see on antud valgusleegis sähvatava nägemusena, pingeliselt ja liikuvalt. Töö on Triigi loomingu üks mõjuvamaid, seda eriti oma plastiliselt ja ilmekalt antud keske naisfiguuri tõttu. Teos oma lootusrikka, elujaatava alltekstiga moodustab vastukaalu teiste kompositsioonide pessimismile, hukkumismeeleoludele. On kõigiti mõistetav, et Triigi surma puhul ilmunud artiklid 1940. aasta ajaloolistel päevadel töid mitmeid kordi illustratsioonina ära just «Vabaduse sünni», nähes selles ideestikku, mis viis vastu uue ajajärgu sünnile meie maa ajaloo.

Hetkeks sähvatavaid lootusrikkaid meeleolusid ei jätkunud kunstnikul kauaks. Triigi joonistuste tsükkel lõpeb 1921. aastal valminud drastilise pildiga «Ulguv koer». Jällegi näib motiiv meeletu viulimängijaga, ulguva koera ja völlapuuga olevat sarnane F. Tuglase või H. Visnapuu kirjanduslikele kujunditele nendest aastatest. Kuid peale ajajärgu meeleolude kajastuse on töö ilmselt tihedalt seotud ka Triigi isiklike elamustega. Joonistus näib endas kandvat depressiooni ja loominguulise kriisi väljendust, mis järgnes Triigi esinemisele 1919. aasta Eesti kunsti ülevaatenäitusel, kus ta teosed said tahtlikult terava kriitika osaliseks. Vaatamata, et «Ulguv koer» on dateeritud 1921. aastaga, hakkas kunstnik temaga tegelikult töötama tunduvalt varem. Joonistusest on säilinud mitmeid eskiise ja variante, mille järgi näeme, kuidas kompositsioon areneb pidevalt kontsentreeritud väljendusjõu suunas. Peale «Ulguva koera» pole meil enam teada rohkem kunstniku kompositsioonialast loomingu, kui me ei võta arvesse tema üksikuid raamatuillustratsioone. Võib öelda, et edaspidi Triigi aktiivsus ajajärgu vaimsele ja poliitilisele elule reageerimise suhtes langeb. Kunstnik annab küll veel rohkelt hinnatavaid töid eesti kunstile, kuid seda peamiselt portreeloomingu kaudu.

Seega käesoleva sajandi teine aastakümme on kunstniku loomingu tema võimete kõige mitmekülgsemaid avaldusjärke. Vaadeldud joonistuste seeria näitab ainult kunstniku ühe loominguulise joone arengut, kuid selle joone põhjal näeme just kõige selgemini Triigi asumist demokraatlikult häälestatud intelligentsiga ühele positsioonile, kes ajajärgu probleemidele reageerib tõelise kaasaalamisega. Ühtlasi näitavad sidemed teiste kunstialadega ja teiste kunstnike loominguuga, et Triigi vaadeldud joonistuste seeria kõlapind on hoopis laiaulatuslikum tema oma loomingu sisemistest piiridest. Nad moodustavad koostisosa ajajärgu üldises iseloomulikus kultuuripildis.

MURRANGU-
AASTA F. SANNA-
MEHE LOOMINGUS
(1940/1941)

Heini Paas

Oma sõnavõttus 25. juulil 1940. aastal Tallinnas toimunud kunstnike ülemaalsele kongressil rõhutas tolleaegne haridusminister J. Semper kunstnike suurt osatähtsust uues ühiskonnas. «Kunstnik pole luksus, vaid ühiskonna tarvilik liige ja sotsialistlikus ühiskonnas kindlate ülesannete täitja. Meile on elavaks eeskujuks Nõukogude Liit, kus ühtki andekat kunstnikku ei jäeta kõrvale ühiskondlikust tööst. Et tõsta kunsti kvaliteeti, selleks peab olema kunstnikul kindel seisukoht ühiskonnas.»¹

Need sõnad leidsid tõestuse juba esimesel nõukogude aastal. Enamik kunstnikke asus looma kunstikultuuri, mille eesmärgiks oli teenida töötavat rahvast. Energiliselt lülitus eesti nõukogude kunstielu ka skulptor Ferdi Sannamees (1895—1963). Ta võttis elavalt osa kunstielu ümberkorraldamisest ning mitmete komisjonide tööst. Ta kuulus organiseerivasse toimkonda, mis oli valitud «Loovate tegev-kunstnikkude nimestiku koostamiseks ja ülemaalse kujutatavate kunstnike kongressi kokkukutsumise eeltööde tegemiseks».² Kunstnike kongressi poolt valiti ta kunsti-aasta reorganiseeriva toimkonna komisjoni.³

Aktiivselt aitas ta kaasa kunstnike kooperatiivi asutamisele, mis pidi kaitsma kunstnike majanduslikke huve, soodustama nende loomingulist tegevust ning teostama kunstipropagandat. Sannamees võttis osa kunstnike kooperatiivi nõukogu ja kooperatiivi organiseerimise keskjuhatuses tööst. Juhatuses nõukogu poolt väljatöötatud Eesti NSV kunstnike kooperatiivi põhikiri kinnitati Hariduse Rahvakomissari poolt.⁴ Peale selle kuulus Sannamees «kõigi kujutava kunsti alade silmapaistvamatest meistritest»⁵ moodustatud kaheksaliikmelisse erikomisjoni, kellele langes vastutusrikas ülesanne anda kunstnikele konsultatsiooni dekaadinäituseks teostatavate tööde osas, et tagada võetud kohustuste täitmist ja kaasa aidata kavatsatud ürituste õnnestumisele.

Kõige rohkem arenesid kunstnikud, nende hulgas ka Sannamees, loovas töös. Selleks avanesid suurepärase võimalused mitmete ideekavandite võistluste ja tellimuste näol, mis ergutasid neid kujutama rahva elu ja tööd nii maalil, graafikas kui ka skulptuuris. Need uudsed töövormid ning näituste ja konkursside korraldamine löid eeldused temaatilise kunsti viljelemiseks.

Vastutusrikkamateks ülesanneteks kunstnikele olid Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu org.-toimkonna poolt väljaantud töötellimused ligi neljakümnele kunstnikule eesti kunsti ja kirjanduse dekaadiks, mida kavatseti pidada 1941. aastal Moskvas. Ulatuslikumate teostena skulptuuri alal tuli näiteks valmistada «Lamma tallega» — E. Roosil, «Tänavatööline» — M. Saksal, «Põllutöö» figuraalne kompositsioon — F. Sannamehel, «Monumentaalreljeef» — A. Starkopfil.⁶

Sannamehele kui väljakujunenud kunstnikule, kes meie skulptuuris omas silmapaistvat kohta juba kodanlikul perioodil, usaldati teisigi tähtsaid ülesandeid. Ta võttis osa üleliidulisel põllumajandusnäitusel 1941. aasta kevadel avatud Balti liiduvabariikide ühise paviljoni kaunistustöödest, kavandas tööstust ja põllumajandust kujutavad reljeefid.

Väljaspool Eesti NSV piire oli Sannamees seotud veel ühe üritusega. 1940. aasta oktoobris saadeti Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogu Asjadevalitsuse korraldusel Tallinnast Moskvasse valikväljapanekute kogu Eesti NSV osakonna kujundamiseks NSV Liidu Rahvaste Muuseumis. Siia kuuluva üheksa kunstiteose hulgas olid peale A. Laigo puulõike «Kalarappijad», P. Liivaku puulõike «Aednikud», K. Liimandi õlimaali «Lõikus», K. Raua sõejoonistuse «Rukkilõikajad» ja E. Wiiralti külmnõela «K. Raua portree» ka kaks Sannamehe skulptuuri — «Ema lapsega» (pronks, 1940) ja «Kaevurid» (kips, 1938).⁷ NSV Liidu Rahvakomissaride Nõukogu juures asuva Kunstikomitee Kujutava Kunsti Peavalitsuse näituse direktiooni poolt tehti talle ettepanek esineda koos mitme teise kunstnikuga Suure Sotsialist-

¹ Kujutatavad kunstnikud koostöös rahvaga. «Rahva Hääli» 26. VII 1940, nr. 34, lk. 8.

² Kunstnikupaberid 142 loovkunstnikule. «Rahva Hääli» 19. VII 1940, nr. 27, lk. 5.

³ ORKA, f. R-14, nim. 1, st. 468, l. 71.

⁴ Kunstnike Kooperatiiv asub tööle. «Sirp ja Vasar» 5. X 1940, nr. 1, lk. 2.

⁵ Dekaaditööde konsultatsioonikomisjon. «Sirp ja Vasar» 14. VI 1941, nr. 24, lk. 1.

⁶ 50 töötellimust eesti kunstnikele dekaadi ettevalmistööde sarjas. «Sirp ja Vasar» 1. III 1941, nr. 9, lk. 4.

⁷ Eesti väljapanekutekogu NSV Liidu Rahvaste Muuseumis. «Sirp ja Vasar» 26. X 1940, nr. 4, lk. 5.



38

38. F. Sannamees. Vihusidujad. Kips, 1941.

liku Oktoobrirevolutsiooni 25. aastapäeva tähistamiseks korraldataval juubelinäitusel «Meie kodumaa» 1942. aastal Moskvast.⁸

Tallinnas võttis Sannamees osa kunsti kevadnäitusest 1941. aastal.

Arenedes loomingulise töö praktikas ja täites aktiivselt ühiskondlikke kohustusi, toimus Sannamehe kunstilistes tööspidamistes murrang juba 1940.—1941. aastal. Otsustavalt asus ta looma teoseid, mida nõudis tegelikkus. Ta kunstis, kus senini domineeris portree, kerkib nüüd tähtsale kohale tööteemaline kompositsioon nii ümarplastikas kui ka reljefis. Uue ainestiku kallal töötamist soodustasid oluliselt temale usaldatud ülesanded. Dekaaadi raames saadud tellimuse — kompositsiooni põllutööst — kavandas Sannamees kahest naisfiguurist koosneva grupina. Teose süžeeks valis ta viljalõikuse — üks naine on tegevuses viljavihkude sidumisega, teine vihkude tassimisega. Skulptuur kannabki nimetust «Vihusidujad» (kips, 1941).

«Vihusidujad», mis Sannamehe ütluse põhjal oli modelleeritud savist ka oma lõplikus suuruses, kuid sõja tõttu jäi kipsi valamata, on säilinud ainult kavan-

⁸ Viis Eesti NSV kunstnikku kutsutakse esinema juubelinäitusel «Meie kodumaa». «Sirp ja Vasar» 14. VI 1941, nr. 24, lk. 4.

39. F. Sannamees. Tööstus. Reljeef. Kips, 1941.



39

40. F. Sannamees. Põllumajandus. Reljeef. Kips, 1941.



40

dina. Kuid ka selle põhjal on võimalik ettekujutust saada skulptori taotlustest, tema lähenemisest ülesandele. Varasemal teotsemisperioodil taotles Sannamees figuraalskulptuuris peamiselt kehaliigutuste ilu, rütmi ja plastilise vormi väljendusrikkust ning harmooniat. Esimene nõukogude aasta toob aga endaga kaasa uued püüdlused. Töötava inimese kuju, mille vastu tal oli huvi juba varemgi («Külvaja», «Kaevurid»), köidab järjest rohkem tema tähelepanu, muutub 1940.—1941. a. tema teoste põhiteemaks. Kunstnik püüab nüüd väljendada liigutuste ilu töös, näidata töötajaid toimekatena ja aktiivsetena.

Sannamees, kes senini oli edukalt lahendanud ühefiguurilisi teoseid, on «Vihusidujate» puhul valinud kahefiguurilise kompositsiooni. See võimaldab tal kajastada uusi suhteid inimeste vahel ja pöörata suuremat tähelepanu olustikulisele küljele. Ringjoonel toimuv liikumine, mis muudab teose vaadeldavaks mitmest aspektist, ja figuuride ümardatud vormid viitavad lõpmatult korduvale tegevusele. Žanrilisuse rõhutamise ja töömiljöö sissetoomisega skulptuuri taotleb Sannamees suuremat konkreetsust ja elulist tõepärasust. Ta on püüdnud jäädvustada vastavale tööprotsessile iseloomulikku kehahoiakut ja kujutada figuure tööatribuutidega käes. Seda nõukogude skulptuurile iseloomulikku tendentsi kohtame esimesel nõukogude aastal veel teistegi eesti skulptorite teostes (V. Melliku «Kütja», A. Kaasiku «Kaevur» jt.).

Tegelikkuse tõlgendamine uuest aspektist toimub järk-järgult ja pingeliste otsingute viljana. Kuid ka selle kehastamiseks sobivate väljendusvahendite leidmine võtab aega. Sannamehe kavandit ei saa lugeda veel etapiliseks saavutuseks. Seda tuleb vaadelda kui esimest astet uute töökspidamiste realiseerimisel skulptuuris. Samast seisukohast tuleb läheneda ka reljeefidele, mis Sannamees valmistas Balti paviljonile üleliidulisel põllumajandusnäitusel.

Üleliiduline põllumajandusnäitus avati Moskvas 1939. aastal. Näituse suurejooneline kujundus oli Nõukogude Liidus üheks uut laadi nähtuseks suurte kunstilis-propagandistlike ansamblite loomise alal ja võimaldas laialdaselt rakendada monumentaal-dekoratiivkunsti. Kümned paviljonid, kaunistatud skulptuuride ja maali-dega, monumentaalsed väravad, Pariisi rahvusvahelise näituse Nõukogude Liidu paviljonilt Moskvasse tagasi toodud V. Muhhina skulptuurigrupp «Tööline ja kolhoositar», mis muutus nõukogude ühiskonna ja rahva sümboliks — kõik need kehastasid kujukalt sotsialismimaa võimsust.

Sellesse suurde ansamblisse lisandus 1941. aasta kevadel Balti liiduvabariikide ühine paviljon, mille mõjukust ja ilmekust pidid suurendama maalid ja skulptuurid. Sannamehelt telliti selleks kaks reljeefi — «Tööstus» ja «Põllumajandus» (mõlemad kips, 1941). Ta on nendel kujutanud kahte Eesti NSV-d iseloomustavat majandusharu: põlevkivitööstust ja karjakasvatust. Esimesel näeme kaevureid tegevuses põlevkivitöötlemisega, kusjuures taamal paistavad põlevkivilademed ja tööstushooned. Teisel on jäädvustatud karjakasvatusega seotud tööprotsesse.

Vastavalt uutele esteetilistele ideaalidele on reljeefides, samuti nagu «Vihusidujais», asetatud peaarõhk töötava inimese kujutamisele. Kunstnik on teoste lahendusena andnud grupipildi, kontsentreerituse saavutamiseks on suunanud tegevuse äärtelt keskele ja seostanud figuurid ühtsest sisemisest rütmist kantud liigutustega. Lähtudes soovist liita inimesi tihedamalt keskkonnaga, on ta taotlenud reljeefides ruumilise sügavuse muljet nii esemete paigutuse kui ka pinnakäsitluse abil. «Tööstuses» ja «Põllumajanduses» on Sannamees kasutanud kahekordset valgust ja varju — ühelt poolt valguse mõju reljeefile tervikuna, teiselt poolt krobeline pinna puhul tekkivat valgust ja varju. Selle tulemusel kaotavad vormid teravuse, sulavad pehmel reljeefipinda ning teoste üldmõju on väga maaliline. Vaatamata sellele, et reljeefides on palju tähtsust osutatud ehitusele, loomadele ja ümbrusele, on kunstnik püüdnud säilitada inimkujude domineerivat osa nende paigutuse ja modelleeringuga. Nad on modelleeritud kõrgreljeefis ja jätavad valguse ning varju mõjul ümarplastika mulje. Inimkujud on antud tõsistena ja asjalikkudena ning seda tõsist tööatmosfääri rõhutab ka teoste tagapõhi.

Erinevalt eesti dekoratiivskulptuuri meistrist A. Starkopfist, on Sannamees «Tööstuses» ja «Põllumajanduses» kasutanud perspektiivreljeefi. A. Starkopfi tööteemalises reljeefis «Õsuja» (tamm, 1941) on kujutised ühel plaanil, ilma ruumilise taotluseta ning neutraalsel foonil. Mõlemad reljeefiliigid on kunstiajaloo endale eluõiguse omandanud ja kummalgi on oma eelised. Perspektiivreljeef, mis läheneb maalile, püüab anda optilise tõelisuse muljet ning võimaldab teemat avada mitmekülsemalt. Tasapinnaline reljeef on aga selgem, ülevaatlikum, esimese pilguga haaratav, on seinapinnaga rohkem seotud ning selletõttu eriti kohane ehituste kaunistamiseks. Sobivust ehitusega on ka Sannamees oma reljeefide juures teatud määral arvestanud. Ta on küll teoste kompositsiooni lahendanud maaliliselt ja on sisse toonud sügavuse momendi. Kuid seinapinnaga on ta püüdnud seostada reljeefe sel teel, et on teoste silmapiiri sulgenud mitmesuguste esemetega, peaarõhu asetanud esiplaanile ning on tegevuse koondanud ühele horisontaaljoonele. Kui aga meenutada reljeefide asukohta seinal ligi nelja meetri kõrgusel, ei osutu kasutatud abinõud piisavaks. Selguse ja ülevaatlikkuse mõttes oleks tulnud kasuks suurepinnalisem, vähem detailne käsitlus.

Reljeefid «Tööstus» ja «Põllumajandus» seati üles Balti liiduvabariikide paviljonis 1941. aasta mais.⁹ Kunstnik Adamson-Eric, kes oli seotud paviljoni kunstilise kujundamisega, hindas pärast Moskvas tagasitulekut teoste sisulisi ja vormilisi väärtusi kokkuvõtlikult järgmiselt: «Ferdinand Sannamehe reljeefid kui esimesed katsed

⁹ «Sirp ja Vasar» 17. V 1941, nr. 20, lk. 1.

temalegi uues temaatika vallas, näitavad kahtlemata teda endiselt osava modelleerijana — söandaksin neid reljeefe lugeda parimate hulka mitte ainult Balti paviljonis, vaid üldse näitusel, vastavas laadis.»¹⁰ Adamson-Eric on õigesti alla kriipsutanud teoste uudset sisu ja võib-olla on tal õigus ka vormi osas, kui arvestada tolleaegse näitusekujunduse üldist taset.

Reljeefid hävisid arvatavasti Suure Isamaasõja ajal. Kipsmudelid kinkis autor 1961. aastal Tallinna Riiklikule Kunstimuuseumile.

1940.—1941. aastal lõi Sannamees ka mõned portreed. Teadaolevail andmeil valmisid tal kipsis «Modelleering pronksi», «Mehe portree» ja kaksikportree «Naine ja laps». Neist «Modelleering pronksi» oli esitatud 1941. aastal kunsti kevadnäitusel ja leidis tunnustavat äramärkimist.¹¹

Nimetatud portreed, kuigi nad ei kuulu kunstniku tippsaavutuste hulka, näitavad Sannameest endiselt tugeva portretistina ning annavad tunnistust tema portreekunstile iseloomulikust laadist. Nad põhinevad vahetel tundel, on teostatud hea karakteriseerimisoskusega ning on modelleeritud varjundirikkalt. Kuid uued jooned, mis nii selgelt ilmnesid temaatilises kompositsioonis (ning leidsid täit rakendamist Suure Isamaasõja aastatel), kajastuvad tema portreeloomingus ilmekamalt alles hiljem, eriti sõjajärgsetel aastatel. See on ka täiesti mõistetav, sest olles arvamusel, et kõige paremini saab väljendada ajajärgu taotlusi süžeealise kompositsiooni abil, viljeles ta esimesel nõukogude aastal rohkem figuraalskulptuuri.

Kokkuvõttes võib öelda, et esimene nõukogude aasta on Sannamehele uute sisuliste ja vormiliste otsingute ajaks. Skulptori püüe rakendada oma kunsti uue ühiskonna teenistusse avardab tema teoste temaatikat aktuaalsuse suunas. Tema loomingu kerkib esiplaanile tööteema, töötava inimese kuju. Oma kunstiliste kavatsuste realiseerimiseks kasutab ta peamiselt žanrilise lahendusega temaatilist kompositsiooni.

Sannamehe hoogsalt alanud tegevuse eesti nõukogude kunsti arendamisel katkestas ajutiselt fašistliku Saksamaa ootamatu kallaletung Nõukogude Liidule. Sannamees evakueerus Nõukogude rindetagalasse, töötades alguses Tšuvaši ANSV-s, hiljem Moskvast. Uute kunstiliste ülesannete lahendamisel Suure Isamaasõja päevil ja ka pärast sõda kasutas ta ära 1940.—1941. aastal omandatud kogemusi.

¹⁰ Balti paviljon Põllumajandusnäitusel. «Sirp ja Vasar» 31. V 1941, nr. 22, lk. 4.

¹¹ R. Kangro-Pool, Kunsti kevadnäitus, «Kommunist» 3. VII 1941, nr. 157, lk. 4.

EUKLEIDESE JA PROMETHEUSE VAHEL

José Renau

Kunstniku loomingus ei ole ilu, millel puuduks risk. Ning meie päevil leidub veelgi vähem ilu, kus puuduvad teravad vastuolud. Ent siiski võivad ainult Prometheuse legendaarsesse sugukonda kuuluvad gigandid neelata tuld ennast sealjuures kõrvetamata.

Nii nagu paljudele suurtele taiduritele — ja väga tõenäoliselt kaugelt rohkem kui kellelegi teisele — on mehhiko maalijale David Alfaro Siqueirosele omane sagedane kirgede ülepaisutamine, mis on teda hulljulgel viisil viinud ohtliku kuristiku servale. Kõigiti õigustatud uute maalimisinstrumentide ja materjalide eelistamine on teda lubanud minna otse tehnoloogilise instrumentalismi lähistele. Kirglik nõrkus seinamaalingute funktsionaalse dünaamika vastu on teda tihti juhtinud peaaegu funktsionalistliku formalismini. Vastupandmatu soov viie objekt tema ülimesse materiaalsusesse on teda paradoksaalsel viisil viinud otse abstraktsionismi piirimaile. Püüd võitu saada pildipinna kahemõõtmelisuse tõkkest on teda juhtinud sellesse väljapääsmatusse ummiktänavasse, mida ta ise nimetab «plastomaaliks». Tema tuline tahe, anda maalile omaste vahenditega edasi revolutsioonilist kõnekust, on teda kohati viinud puht jutustava käsitluslaadi haripunkti monumentaalmaalis.

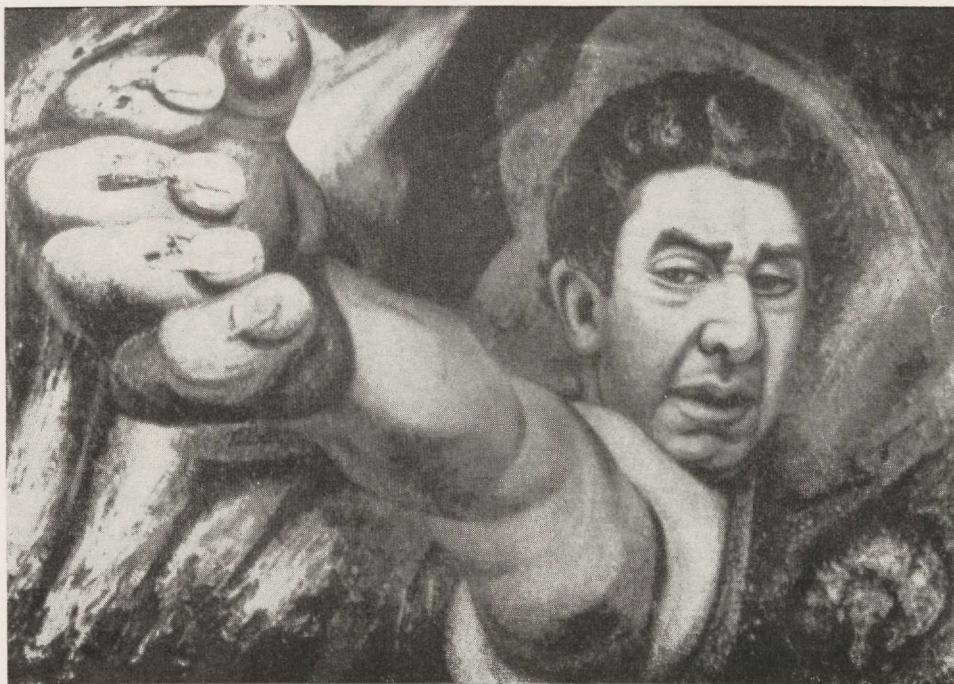
Kõik ülaltoodu kehtib kahtlematult Siqueirose loomingu kohta. Ja siiski ei ole tema maalilooming — nii selle parimad näited kui ka kogusummas — ei tehnoloogistlik ega formalistlik, ei funktsionalistlik, abstraktna ega retooriline. Ja jätmata kahe silma vahele ühtainustki, tegelikult vastuolulist, kuid faktiliselt tema loomingus esinevat elementi, siiski pakub Siqueiros meile julgeimat, originaalseimat ja õnnestunumat näidet realismist maalikunstis, mida meie aeg on suuteline looma.

Kuigi realism kunstis on kategooria, mis mahutab endasse objektiivse reaalsuse peegeldamise läbi subjektiivse prisma (kunstniku isikupära), ei lase realismi mõiste end lõpliku normatiivina defineerida ega üldistada. Ja kuna teda sealjuures käsitatakse veel pealisehituse elemendina, mis on võrratult tundelisem, võrreldes aja ja koha kategooriatega, siis on realism ajalooline kategooria. Ajaloolise kategooriana ning sellest tulenevalt on realismil igal epohhil erisugune iseloom ning isegi ühe ja sama epohhi raamides võib see tähendus olla erinev, sõltuvalt vastava rahva või kultuuri ajaloolise arengu ja kunstitraditsioonide tasemest. Mis puutub kunstialasesse loomingusse, siis ei olene see niivõrd sellest, kas need mõlemad on võrdse nivooga, kuivõrd sellest täiuslikkuse kraadist, millega kunstiteos peegeldab antud rahva, kultuuri või epohhi konkreetset tegelikkust, olles ise sealjuures sõltumatu selle relatiivsest arengutasemest. Voolamine ja liikuvus ajaloo ulatuses ei lase realismil kunstis samal ajal muutuda relativistlikuks või ebamääraseks arusaamaks, vaid muudab ta mõisteks, mida determineeritakse väga mitmekesisel viisil nii ajaloolistes situatsioonides kui ka nendest tulenevates nüanssides koolkondade, tendentside ja üksikute kunstnike loomingu poolt.

Siqueirose maaliloomingut, nii nagu kunsti üldse, on võimatu täies ulatuses mõista, kui ta on abstraheeritud neist ajaloolistest, ühiskondlikest ja geograafilistest tingimustest, mis teda esile kutsusid. Liiatigi veel, kui silmas pidada fakti, et tänane mehhiko maalikunst ei ole mingi «normaalse» kunstialase järjekestvuse produkt, kuna teda lahutab iidsetest mehhiko kultuuridest sajanditepikkune seisak, mida tõi endaga kaasa Hispaania ülemvalitsus, vaid tuleneb otse sotsiaalse revolutsiooni seesmisest olemusest. Kõrvuti Diego Rivera ja J. C. Orozcoga kuulub Siqueiros mehhiko kujutava kunsti revolutsioonilise uuestisünni tähtsamate teostajate hulka. See uuestisünd, mille teostasid umbes tosin Euroopa publikule vaevalt tuttavat kuulsat kunstnikku, ulatub tähtsusele kaugele üle rahvuslike piiride, mängib ülimalt olulist osa kogu meie ajastu ladina-ameerika kultuuris ja on omandanud ülemaailmse tähtsuse.

Kõikidest mehhiko maalijatest on Siqueiros olnud lääne maalikunsti vooludele kõige vastuvõtlikum. Tema poleemiline vastuvõtlikkus nende voolude suhtes on samaaegselt ülimalt enesekriitiline. Nii nagu tema maalilooming selgesti näitab, on Siqueiros vahetult peatunud tähtsaimate lääne «ismide» künnisel, ilma neile ohvriks langemata. Vastupidi, ta ise assimileeris nende positiivsed elemendid. Mis on aga see, mis kaitses tema realismi meie ajastul valitseva kunstialase võõrandumise eest?

1967. aasta 1. mail, ülemaailmse tööliste solidaarsuse päeval said teatavaks nende rahu eest võitjate nimed, kes said rahvusvahelise LENINI preemia «Rahu eest kindlustamise eest rahvaste vahel» 1966. aasta eest. Nende hulgas oli ka Mehhiko vabadusvõitleja — kunstnik David Alfaro Siqueiros. Järgnevalt avaldame hispaania kunstniku José Renau mõtteid selle mehhiko maalikunsti fenomeeni loomingu kohta. Käesolev töö on tehtud saksa keele vahendusel ajakirjast «Bildende Kunst» 1965, nr. 6.



41

Põhjused selleks on objektiivset ja subjektiivset laadi. Peame siinjuures piir-duma vaid olulise esiletõomisega. Esikohal, ja nimelt objektiivsete põhjuste killas, seisab fakt, et Mehhiko revolutsioon oli kodanlik-demokraatlik revolutsioon, mis — kui silmas pidada varase Hispaania ülemvalitsuse ajast pärandina kaasa saadud ja eriti jänkide imperialistliku rõhumise tulemusena säilinud majanduslik-sotsiaalse struktuuri feodaalset ja poolkoloniaalset iseloomu — kandis agraarset ja rahvalikku, antiimperialistlikku ja rahvuslikku pitsarit. Tollel ajastul veel tähtsusetut osa etendanud tööstusproletariaat ja revolutsioonilise intelligentsi ülimalt progres-siivne kiht põimusid revolutsiooni sotsiaalseks lõpulüliks. Mehhiko maalikunst peegeldab väga vahetult selle revolutsiooni agraarset ja rahvalikku sisu ning sotsiaalseid püüdlusi. Toimus ju revolutsioon 1910. aastal, 7 aastat varem, kui sai teoks maailma esimene tõeliselt sotsialistlik revolutsioon. Kujutatavate kunstide uuendusliikumine algas Mehhikos aga alles 1922. aastal, pärast seda, kui oli lõppenud revolutsiooni sõjaline faas. Viimane seik on kahtlematult ülimalt tähtis. Mehhiko kunstnike, kriitikute ja kunstiteoreetikute enamik võttis revolutsiooni ühest või teisest etapist aktiivselt osa ning, nii nagu selgub mehhiko seinamaali-dest, olid nad tugevasti mõjustatud Suurest Sotsialistlikust Oktoobrirevolutsioonist.

Subjektiivseks faktoriks, mis oli määravaks Siqueirose ja teiste mehhiko maa-lijate kutsealases arengus ning muutis neid immuunseteks teatavate modernistlike tujutsemiste suhtes, oli nende osavõtt kodumaa revolutsioonilisest võitlusest. Nappide sõnadega kõneleb maali ja sellest oma autobiograafilistes ülestähendustes:

«...1911. aastal (Siqueiros on sündinud 1896. a. — J.R.) Kujutatavate Kunstide Kõrgemas Koolis — kus ma õppisin — toimunud üliõpilasstreigi päevil olid meie nõudmised lihtsad, kuid ka tähtsad: me nõudsimme ühtaegu akadeemiliste meetodite kõrvaldamist ja raudteede riigistamist. Sest me mõistsime, et nende kahe asja vahel oli olemas seos...

1913. aastal, pärast streigi võitu, rajati Santa Anita esimene vabaõhumaali kool. Pärast armee (traditsiooniliselt reaktsioonilise) poolt teostatud riigipöõret ja vabariigi presidendi tapmist muutus meie kõrgem kool vandenõulaste keskuseks.

1914. aastal avastati Kujutatavate Kunstide Kõrgemas Koolis vandeselts ja paljud



42

42. D. A. Siqueiros. *Revolutsioonär*. 1957.

meie seltsimehed mõrvati. Teised — kelle hulka kuulusin ka mina — otsisime varjupaika revolutsioonilise armee ridades. See selgitabki, miks ma olen ohvitser ja miks minust sai Hispaania brigaadikomandör.

Revolutsioonilisest võitlusest osavõtmise tõttu said meist uut tüüpi kodanikud. Maalijatest said eranditult aktiivsed revolutsionäärid ja ametiühinguorganisatsioonide liikmed. Nad organiseerisid kaevandustöölise ametiühingu keskkomitee ning asusid ise vastutusrikastele kohtadele...»

D. A. Siqueiros on kahtlematult kõikide aegade maalijate hulgast see, kes on kõige kaugemale arendanud seinamaali teooriat ja praktikat selle kõigis kolmes aspektis — kujunduslikkus, avalik funktsioon ja sotsiaal-poliitiline osa.

Mina õppisin suurt seinamaalikunstnikku tundma 1936.—1939. aastatel Hispaania kodusõjas, kus ma võitlesin vabariiklaste ridades vanemleitnandi aukraadis. Hispaanias viibimise päevil tutvustas Siqueiros hispaania maalijatele oma niinimetatud neorealismi teooriat maalikunstis, mis leiab jõuliseima väljenduse mehhiko seinamaalides.

Pärast seda, kui Hispaania kodusõda oli jõudnud traagilise lõpuni, langes minu otsus pagenduspäiga osas kindlalt Mehhiko kasuks. Eesmärgiks oli elada selle mehhiko maalikunsti fenomeeni läheduses, kes oli mulle juba aastaid imponeerinud. Ning vaevalt olin ma 1940. aasta algul sinna jõudnud, kui mulle langes osaks õnn osa võtta hiigelsuure, ligikaudu saja ruutmeetri suuruse seinamaali teostamisest. Selle maali, mis kandis nimetust «Kodanluse portree», oli Mehhiko Elektri-
töölise Ametiühingu hoonele kavandanud Siqueirose juhtimisel töötanud noorte



43

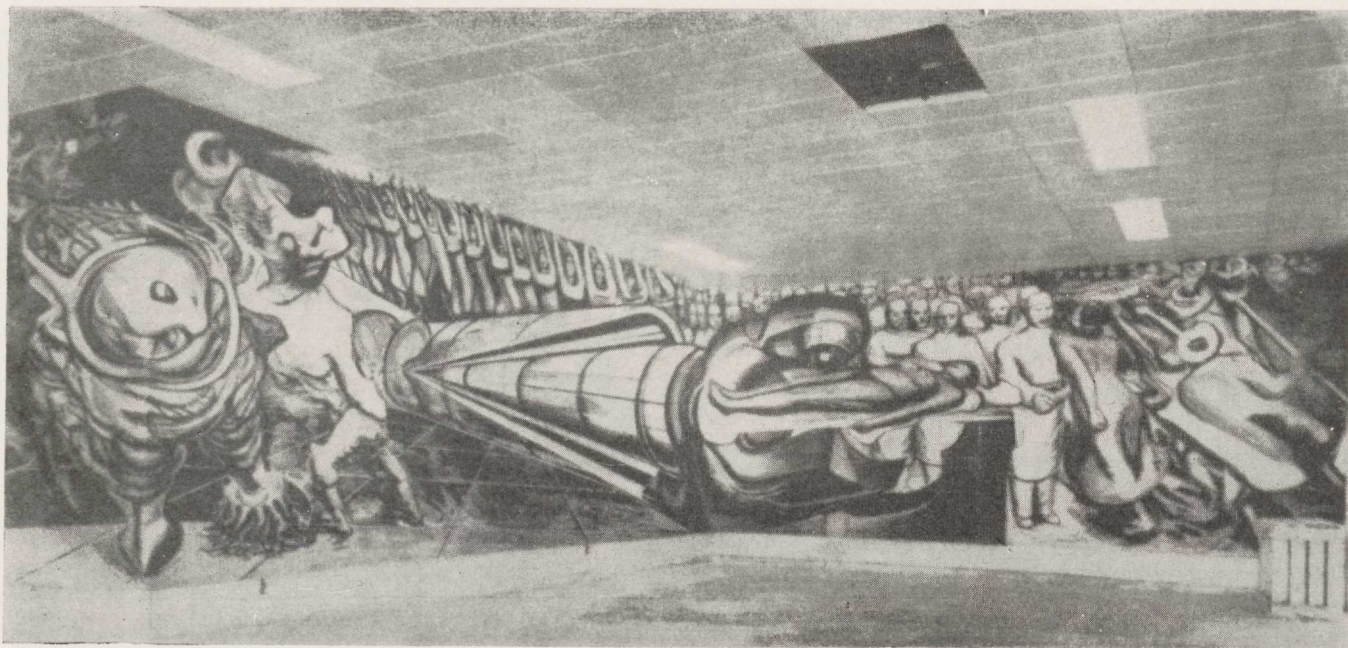
maalijate kollektiiv. Poliitilise võitluse situatsioon nõudis aga, et Siqueiros ja teised kaastöötajad pidid ajutiselt Mehhikost pagendusse siirduma ning minu ülesandeks jäi töö üksinda lõpetada. Selle töö juures ma respekterisin südamest nii teose üldist, ühiselt väljatöötatud põhiideed kui ka Siqueirose enda maalitud osi.

Mainin neid täiesti isiklikke üksikasju seepärast, kuna pean oluliseks näidata, et minu teadmised mehhiko seinamaali kohta on midagi enam kui ainult puht-teoreetilised. Ja kuigi pean tunnistama, et mõned tema ideed kutsusid minus algul esile teatava segaduse ja kahtluse, pidin siiski üsna peatselt nentima, et nad ei põhinenud üksnes hästi läbimõeldud teoreetilistel alustel. Määravamaks oli nende puhul kõrgemat tüüpi praktika ning radikaalselt uus kontseptsioon seinamaali mõistmises. Minu veendumus on, et Siqueirose peamine suurus seisneb selles, et ta on esimesena põhjendanud seinamaalikunsti spetsiifikat kui maalikunsti seda vormi, mis on kõige kohasem esteetiliste vahendite abil levitama meie ajastu sotsialistlikke tulevikuideid.

Kahjuks olen ma käesoleval juhul sunnitud esitama tõeliselt ebaharilike uudsete faktide ja kogemustega seoses olevat kogupilti skemaatilisemalt, kui see mul algul kavas oli. Need on isegi kujutava kunsti eriteadlastele vaevalt teada. Seda kaalukamad oleksid need teadmised, kui nad avaksid maailma avangardile üha uusi objektiivseid võimalusi ka maalikunstis kõikjal tajutava kriisi ületamiseks ning kui mehhiko eeskuju võiks kujuneda noortele maalijatele, eriti sotsialismi leeri noortele, paeluvaks, tulevikule vastu avanevaks teeks.

Avalikkus ja määratult suur enamus maalijaid arvab, et seinamaalis ei ole vaja lahendada mingeid spetsiifilisi kunstiprobleeme ning piisavat vaid sellest, kui normaalseid maalidimensioone või äärmisel juhul «monumentaalsuse» aprioorse «intuitsiooni» järgi käsitatud objekte suurendada seina mõõtmete vastavõtteks... Paljude kuulsate seinamaalide kompositsiooni põhiidee piirdub sellega, et erinevaid elemente paigutada vastavalt Eukleidese seadustele nii, nagu seda nõuavad arhitektuuripinnad. See tähendab, et kohandatakse igati arhitektuuripindade staatilisele «imperatiivile», sõltumatult nende funktsionaalsest paigutusest ning suhtest vaatajaga. See pildikompositsiooni põhiidee jätab tähele panemata faktilise, massidena esineva vaataja liikumise, kusjuures ollakse arvamisel, nagu püsiks see liikumatult ning seisaks pikka aega seina frontaalsel teljel nii, et perspektiivse lühenduse mistahes aste hävitaks koguteose planimeetrilise algidee.

Vastupidiselt sellele lähtub Siqueiros, olgu seinamaal ühe- või mitmepinnaline,



44

kolmemõõtmelise ühtsuse dünaamilisest põhikäsitusest, mis, kuigi ta on kindlaks määratud kunstiliselt kujundatud arhitektuurilise kompleksi poolt, on optilisest seisukohast lähtudes selle dünaamilise käsituse vahendusel kunstniku enda poolt loodud ruumilisest parameetrist sõltumatu. Niisuguse parameetri kindlaksmääramine ei toimu sugugi meelevaldselt, vaid sõltub väga rangelt kahe põhijapaneva funktsionaalse eelduse dialektilisest muutumisest. Neist üks on püsikindel ja staatiline, teine voolav ja dünaamiline. Esmajärjekorras arvestab kunstnik kujundit, suurust, asendit ning, juhul kui seinamaal on mitmepinnaline, maalipindade omavahelisi suhteid, ning alles seejärel «vaataja» liikumist, mille määrab kindlaks arhitektuuriline või linnaehituslik liigendus. Selle liikumise tegelik väljaselgitamine (lugematute vaatajate statistiliselt keskmise kokkusattumus) ei toimu ainult üheainsa juhuliku vaatepunkti vaid erinevate, tegelikult kasutusolevate vaatepunktide määramiseks, kust läbilõike-vaataja on sunnitud maali vaatama. Teemaatilised ja väljenduslikud nõuded (s.t. teose sisu) peavad olema ranges kooskõlas mainitud funktsionaalsete eeldustega. Ning see komplitseeritud (igal konkreetsel juhul isesugune) probleemistik ei ole üksnes funktsionaalne, vaid ka kujunduslikult väga tähtis ning toob nähtavale tõelise maalidünaamilise väärtuse.

Pildipinna ebataoline muundumine kolmemõõtmeliseks ruumiks on Siqueirose poolt loodud radikaalselt uus ja originaalne maalikäsitus. Vastupidiselt maalikunsti kui «ruumi kunsti» — s.t. staatilise kunsti — traditsioonilisele definitsioonile võib Siqueirose maalialast põhikäsitust nimetada ruumilis-ajaliseks — s.t. dünaamiliseks. Selles muundumises ei katke side üksnes kõigega, mis on loodud «vanas» või «moodsas» seinamaalis, vaid ta toob kvaliteedilt dialektilise erineva momendi sisse ka niisuguste seinamaalikunstnike nagu Rivera, Orozco, Portinari, Léger jt. põhikontseptsiooni. Nende teosed, vaatamata nende kõrgele kunstiväärtusele — mis paljuski ületab Siqueirose töid — on ikkagi kogu aeg olnud vangid seinapinna vana eukleidesliku parameetri normide kammitsates.

Seinamaal on Siqueirose maalialase põhikontseptsiooni tuumaks. Ta viljeleb samaaegselt ka teisi maalžanre, kuid neil on tema kunstnikuisiksuse kujunemise seisukohalt suhteliselt teisejärguline tähtsus. Nendeks oleksid tahvelmaal tema peamistes teisendites ja graafika. Kuivõrd Siqueirosele tüüpiline põhikäsitus sõltub objektiivselt seinamaali spetsiifilistest seaduspärasustest ilmneb selles, et tema seinamaalide ning tahvelmaalialase loominguga vahel on eriti terav vahe. Loomulikult esi-

44. D. A. Siqueiros. Vähi üle võidu saavutanud tulevaste meditsiiniteaduste ülistamiseks, 1958. Seinamaal Sotsiaalkindlustuse Instituudi Arstliku Keskuse Onkoloogiahoones, Mexico-City.

45. D. A. Siqueiros, *Angelica portree*, 1947.



45

46. D. A. Siqueiros, *Hirm*, 1950.



46

neb see erinevus kõikide teistegi monumentaalmaalijate juures, kuid see ei ole ühelgi puhul nii selgesti tajutav kui Siqueirose kunstis.

Oma tahvelmaalides väljendab Siqueiros inimest kujutades (enamikus on need üksikfiguurid) tugevaid tundeliigutusi, nagu valu, hirm, ahastus, võitlustahe, mis sageli on tõusnud lausa palavikulisteks, langemata aga eales nende tunnete väljenduses masenduse tasemele, mida viimasel ajal on hakatud nimetama meie ajastu «suureks hirmuks». Seda Siqueirose maalidele iseloomulikus laadis psühhologismi esineb harvemini ka tema suurtes seinamaalides (ning kui see ilmnebki, siis vähemõnnestunud kujul). Vaataja ei puutu neis otseselt kokku üksikute inimsaatustega, vaid ta näib olevat tihedalt ümbritsetud inimesest näiliselt väljaspool seisvate jõudude kohutavast keerisest. See keeris on inimese endaga kaasa tõmmanud, mõnikord saatusliku võimu «kosmilise» paratamatuse ohvrina, enamikul juhtudel aga aktiivses, revolutsioonilises vastupanus ja tõrkumises, ennast hävitades, end selle halastamatu paratamatuse läbi võõrandada lastes. See võim, s. t. ajaloolise paratamatuse muutuv jõud (mis avaldab mõju loodusele ning inimesele ning toimib samaaegselt ise inimese kaudu) on Siqueirose teoste tõeliseks peakangelaseks, nende kunstiliseks mootoriks, eluplasmaks, tõeliseks sisuks, olgu siis nende teoste konkreetne teema mistahes.

Samaaegselt on see jõud aga ka ülivõimas impulss, mis kutsub sügavuses esile tolle optilise voolamise — tõelised plahvatused rahutukstegevas sikeiroslikus seinaruumis —, tema on see, mis viib esemed ja figuurid (või nende teatavad osad) selleni, et nad seinast välja tungivad ning kasvavad mõõtmatuteks, et siis tohutu jõuga vaataja peale söösta. Jaa, pildi kõnekus omandab Siqueirose juures niisuguse liikuvuse ja funktsionaalse väe, et muutub sageli niivõrd agressiivseks, et paljud vaatajad elavad Siqueirose seinamaalide ees läbi tugeva vaimse šoki.

Vaatamispunktide äärmuseni viidud muutlikkuse mõistukõne ja sõlmpunktide rohkuse üllatava mõju tõttu, mis õigest kohast vaadatuna sunnib tema seinamaale käsitama kui tervikuid, on neid niisama vähe võimalik fotograafiliselt kujutada kui literatuuriselt kirjeldada (silmas on peetud peamiselt seinamaale «Kodanluse portree», «Surm interventidele», «Cuauhtemoc Mythuse vastu» ning eriti maali de la Raza haiglas). Üksnes liikuva kaameraga võetud film, mis järgiks tegeliku vaataja teed, on suuteline andma ettekujutust originaalteostest kogu nende tervikkuses. Sel põhjusel pean ma vajalikuks piirduda ainult üksnes selle seinamaali põgusa, täpsemalt öeldes temaatilise kirjeldusega, mis minu arvates kätkeb endas tema maalialase põhikäsituse kokkuvõtet ja kõrgpunkti.

Enne kui Siqueiros 1960. aasta augustikuus arreteeriti ja mõisteti revolutsioonilise tegevuse pärast vangi, teostas ta viimasena niinimetatud «de la Raza» seinamaali vastehitatud de la Raza haigla auditoriumi vestibüülis pealinnas Mexikos. Maali kogupind on 300 ruutmeetrit suur ning ta on paigutatud konkaavsele, poolovaalsele seinale ning ruumi lae ühele osale nii, et ta moodustab pideva, jätkuva pinna. Arhitektide poolt selleks otstarbeks projekteeritud maalipinnad koosnevad õhukestest raudbetoonplaatidest ning on tõelisest seinast eraldatud õhukambritega, miskaudu kunstiteos võib «hingata».

Üldjoontes võttes on seinamaali teemaks tänapäeva kahe maailma — kapitalistliku ja sotsialistliku — ajalooline antitees. Vertikaalse seinavaakul küljel kõrgub ebainimlikult industriaalsete ja hoonetetaoliste konstruktsioonide kaootiline segakuhjatis, väljenduslaadilt kahemõtteline, poolenisti mehaaniline, poolenisti saatanlik, mis kaudu kujutatakse kapitalistliku «korra» saatuslikku irratsionaalsust.

Seinamaali dramaatiline osa kujutab ühiskondliku töö võõrandamist. Seda sümboliseerib lõputu transportöörliini, millele on paigutatud reana tootjate inimkett. Lakkamatult edasi liikuv lint transpordib peadpööritava kiirusega esiplaanile ühe tööilise surnukeha, nagu oleks ta vahetult kapitalismi Moloki sisikonnast välja heidetud ülejääk. Teda saadavad osa ekspluateeritavate seltsimeeste tardunud kabu-hirm ning teiste hääletu raev. Kogu hoonete ja masinate kompleks puruneb hõõguva laavakapitalismi vastuolude — hõõguvas purskes, mis moodustab ülivõimsa demiurgi keha, mis arvatavasti sümboliseerib Prometheust. Tema parem käsi vibutab omalaadset leekivat kilpi, kuna vasak käes hoiab ta märgutulena valgetest pilvedest moodustuvat valguskiirte kimpu. Vastas asuval seinal kõrguvad selge, kuid kerkivate pilvedega, otsekui vastsündinud taeva taustal suurejooneliste, mitmeiaadilistes perspektiivides sümboliseerivate tähendusega ajaloolised ehitused (Kremlitorn, üksteise kohal paiknevad egiptuse ja tolteki püramiidid, hiina pagood...) ning mateeriat muundavate tööstuskomplekside ning masinate ansambel. Nüüd on nende paigutus jõuliselt ja harmooniliselt rütmiline ning on võõrandumisest vabanenud, sotsialistliku tootmise võrdkuju. Ülal, seinakõrgusel loomab kahe inimvoolu ees punane täht. Üks neist koosneb naistest (ladina-ameerika naise kahekordse, bioloogilise ja ühiskondliku rõhumise sügav sümbolika). Sellest inimvoolust eralduvad kaks säravat ja helget naisekuju ning sammuvad otsusekindlalt selle ees. Samal ajal kui vasakpoolne naine surub last vastu rinda — seda naise ja looduse igavest kontrapunkti —, lehvitab parempoolne, otse vaataja poole pöördunud naine omalaadset «relva» — otsekui embleemiks ülendatud viljavihku. Üks järgnevatest naistest kannab käes kirjarulli naiste poolt esitatud nõudmistega. Teine, erinevate elukutsetega mees- ja naistööstelised moodustuv inimvool püüab naiste voolu endale allutada ning samaaegselt ise temaga ühineda, et ühiselt tulevikule vastu marsida...

See teos on Siqueirosel vist kõigest teistest paremini õnnestunud. Ta sisaldab niihästi temaatikas kui ka kujutise projektsioonis ruumi laevõlvile niisugust dünaamikat, et ta näib rikkalikku värvidemängu ja suurt elulisust tulvil kolmemõõtmelise filmistseenina.

Niisamuti nagu objektiivne tegelikkus, on ka Siqueirose kunst mitmepalgeline, paljufiguuriline ja tohutult liikuv. Sellest tuleneb tema ainulaadne, radikaalselt antinaturalistlik realism. Samaaegselt on see aga temale iseloomulike vastuolude allikaks.

David Alfaro Siqueiros ei ole ealeski läinud kokkuleppele eukleidesliku harmoonia heatujulise, mugava ja turvalise garantiiga. Elukool — revolutsioon — oli talle õpetanud, et praegused ajad ei ole kohased aegade vaatamiseks, vaid nende muutmiseks ning ta on läinud võitluses lahtiste kaartidega mängimise riski peale välja. Nii nagu tema Prometheuski, on ta toitunud üllaimast auahnusest — nimelt sellest, mis viib tema kunsti leegitseva kõne mitte mingi üldise, abstraktse «inimeseni» vaid rahvamassidesse, meie ajastu mootorisse.

Siqueiros kuulub nii nagu Goya, nii nagu Michelangelo nende väheste kunstnike kilda, kes on suutelised end varjamatult oma ajastule pühendama ning Sartres'i sõnade järgi ei tunne mingit hirmu kui peab koos sellega surema. Tunnistuseks selle kohta on tema kunst, leegitsev tõe nimel.

V A R I A

VABARIIGI KUNSTNIKE XIII KONGRESS TALLINNAS

V. Tigane

24. ja 25. aprillil 1967. a. kuulus ENSV Ülemnõukogu istungisaal Toompeal kunstnikele. Siin peeti Eesti NSV Kunstnike Liidu järjekordset, arvult kolmeteistkümmendat kongressi. Hulgaliselt oli kokku tulnud liidu liikmeid, vabariigi valitsuse ning kultuuriasutuste juhtivaid tegelasi, ajakirjanduse esindajaid ja rohkearvuliselt külalisi vennasvabariikidest.

Kongressi avasõnad ütles ENSV Kunstnike Liidu juhatuse esimees, vabariigi rahvakunstnik J. Jensen. Järgnevalt kinnitati pävakord, valiti mandaat- ja redaktsiooni komisjonid. Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee tervituse luges ette EKP KK sekretär L. Lentsman. Järgnevalt kuulati ära ENSV Kunstnike Liidu ja ENSV Kunstifondi juhatuste ning revisjonikomisjoni aruanne tehtud tööst ajavahemikul 1964.—1967. a.

Pealelõunasel istungil algasid sõnavõttud, mis jätkusid ka teise päeva hommikupoolel. Sõnavõttudega vaheldumisi töid kongressile tervitusi ja kingitusi kõik kohalolevad vennasvabariikide kunstnike esindajad. Tallinna Keskrajooni Sõjakomissariaadi esindaja pooit anti 40 kunstnikule ja kunstiteadlasele kätte Suure Isamaasõja mälestusmedalid. 36 kunstnikku said NSVL Kunstnike Liidu diplomid ja aukirjad eduka esinemise eest Balti liiduvabariikide 25. a. juubelinäitusel Moskvas. ENSV teenelisele kunstnikule L. Muugale anti kätte NSVL Rahvamajanduse Saavutuste Näituse kuldmedal esinemise eest maaliga «Orkester» näituse Kultuuripaviljonis möödunud aastal.

Kongressi lõppistungil valiti ENSV Kunstnike Liidu uus, 35-liikmeline revisjonikomisjon. Juhatus omakorda valis 13-liikmelise presiidiumi. Juhatuse etteotsa valiti uuesti ENSV rahvakunstnik J. Jensen, aseesimeesteks ENSV teeneline kunstitegelane B. Tomberg ja maalikunstnik E. Põldroos, vastutavaks sekretäriks taas I. Torn. Kongress lõppes ühise koosviibimisega restoranis «Gloria».

Järgnevalt lühike kokkuvõte mõningatest kongressil üles tõstatatud mõtetest ja seisukohtadest.

Oma aruandekõnes märkis juhatuse esimees J. Jensen viimaste aastate väljapaistvama tendentsina arenguvõimaluste andmist kujutava ja tarbekunsti kõige erinevamatele väljendusvormidele, žanridele ja stiilidele. Selle perioodi iseloomustavaks tunnuseks on ka meie kunstnike loomingulise aktiivsuse järsk tõus, samuti noorte kunstnike osatähtsuse kasv, kes üha selgemini hakkavad kujundama meie kunstiloomingu üldpilti. Tunnustustvääriv on eriti maalikunsti hoogne areng, tõhusat tööd on teinud ka meie graafikud ja tarbekunstnikud. Saavutused skulptuuri alal on tagasihoidlikumad, kuigi ka siin on häid dekoratiivse kallakuga töid. Tunnustustväärivalt edeneb monumentaalplastika. Selles valdkonnas on meie vabariigis viimasel ajal püstitatud rida silmapaistvaid teoseid. Tunda annab ennast ainult kvaliteetsete materjalide vähesus.

Kunsti ja arhitektuuri sünteesi probleemide lahendamine pole jõukohane üksikult võttes kunstnikele ega ka arhitektidele. Et küsimust kohalt nihutada, on käesoleval ajal loodud monumentaal-dekoratiivkunsti ja arhitektuuri sünteesi vabariiklik komisjon, mille tööleasumist on loota lähemal ajal.

Pikemalt peatus kõneleja kunstikriitikute töö. Siin on vabariigi teadlastel palju hinnatavaid saavutusi (osavõtt Eesti Kunstiajaloo II köite ja Eesti Nõukogude Entsüklopeedia koostamisest, mitmed monograafiad, põhjanevad artiklid ajakirjanduses jm.). Kahjuks ei saa

jätta mainimata ka küllaltki olulisi puudujääke. Vähe ilmub teoreetilisi artikleid, mis aitaksid lugejal orienteeruda kaasaja keerulistes kunstiprobleemides, ka ettekannetes jääb vajaka teravamate päevaprobleemide käsitlemisest. Edasi analüüsis kõneleja ENSV Kunstifondi ja kirjastuse «Kunst» tööd, kus samuti mitmedki puudused ja kitsaskohad vajaksid kiiret kõrvaldamist. Lõpuks kutsus sm. Jensen kõiki kunstnikke üles vääriliselt tähistama uute kunstiteostega Oktoobri-revolutsiooni 50. aastapäeva käesoleval ja Nõukogude Armees sama tähtpäeva järgmisel aastal. Kolme aasta pärast seisab ees ka Nõukogude riigi rajaja V. I. Lenini 100-da sünnipäeva tähistamine. Kohaliku tähtsusega sündmustest võiks mainida eeloleva aasta algul (4. jaanuaril) saabuvat ENSV Kunstnike Liidu 25. a. juubelitähtpäeva. Kõik need sündmused vajaksid väärilist tähistamist.

ENSV Kunstnike Liidu Tartu osakonna juhatuse esimees E. Allsalu kõneles kunsti populariseerimisest ja propageerimisest Lõuna-Eesti rajoonides. Vajadus kunsti mõistmise järele on suurem kui seda suudetakse rahuldada, ka vajab meie arenev elu järjest rohkem kunstikaadreid. Kõneleja küsis, kas ei oleks õige avada uusi kunsti õppeasutusi suuremates rajoonikeskustes, mis võiksid koondada oma ümber ka kunstihuvilisi.

Maalisektsiooni büroo esimees E. Põldroos käsitas oma sõnavõttus muuhulgas välisnäituste vahetamise küsimust. Ka kunstnikud ise peaksid senisest rohkem saama võimalusi liikumiseks välisriikides, mis on silmaringi laiendamiseks eriti tähtis. Küsimust saaks lahendada ainult pikemaegsete loominguliste komandeeringute näol, kuna tavalised turismimatkad aja piiratuset tõttu selles osas ei rahulda.

Graafika sektsiooni büroo esimees H. Arrak rääkis peamiselt meie viimaste aastate valulappest — trükibaasi puudulikkusest. Uute trükitoolliste kaadri ettevalmistamisega võiks tegelda ka Riiklik Kunstiinstituut.

Skulptuuri seksiooni esimees K. Reitel puudutas oma kõnes eksperimenteerimiseks vajaliku skulptuuri ateljee rajamise hädavajalikkust. Pikemat aega vajab lahendamist ka kvalifitseeritud abitööjõudude tööerakendamine, ateljeede muretsemine noortele skulptoritele jms. Kibedaid etteheiteid pälvivad ka kunstikriitikud, kes kunstinaïtusi retsenseerides piirduvad skulptuuri puhul vaid põgusate märkuste või nn. «killukestega».

Kogemustega oskustööliste puudusest, kes oleksid suutelised realiseerima loovkunstniku mõtte, kõneles ka tarbekunsti seksiooni büroo esimees L. Valter. Ka tarbekunst kannatab eksperimentaalbaasi puudulikkuse all. Kunstitoodete Kombinaat on muutunud tootvaks ettevõtteks, mille finantsplaan ei kannata eksperimente. Kolmandaks pidurdavaks teguriks tarbekunsti arengus mainis kõneleja nõuetekohaste materjalidega puudulikkust varustamist.

Pikema sõnavõtuga monumentaal- ning dekoratiivkunsti ja arhitektuuri arenguprobleemidest esines ENSV Arhitektide Liidu esimees M. Port.

ENSV Riikliku Kunstiinstituudi rektor J. Vares võttis vaatluse alla ka meie olemasolevad kõrgematesse õppeasutustesse sisseastumise vastuvõtutingimused. Vastavad eeskirjad on kohaldatud nii, et pahatihti jäävad andekamad ja lootustandvamad noored ukse taha (eesõigus on tööstaaziga ja suunamiskirjadega sisseastujatel). Ei vaja vist eriti tõestamist, et kunstniku elukutse vajab igakülgselt laia silmaringi, kuid ilma vastava andeta on kasutu ka suurim tööarmastus.

Kunstiteadlaste seksiooni esimees L. Gens peatus mõnedel rasketel momentidel kriitikute töös. Ei ole alati kerge leida vastavat sõnavormelit, mis aitaks selgelt lahti mõtestada kunstniku poolt spetsiifilise märkide keele abil vormitud teose. Kuna kunstiga koos areneb ka kunstiteooria, siis ei suuda kriitik pahatihti õigesti tabada kunstiprotsesside keerukust, et anda lugejale ja vaatajale am-

mendavat vastust. Peamiseks kriitika ülesandeks peaks olema vaadata meie kunsti arengut terviklikult, näha üksikute küsimuste vaimset seost, mahajäämust ja arenemist. Kuid see on meie nõrk kül. Kuna ollakse teorias mahajäänud, siis piirduakse kunstiteoste hinnangu andmisel sageli tühipalja teoretiseerimisega. Ka kunstkriitika taseme tõstmisele oleks kasuks laialdasem tutvumine niihästi vennasvabariikide, rahvademokraatia kui ka kapitalistlike maade kunstiga.

Ka kunstiteadlane R. Sarap käsitas oma sõnavõtus kunstiteoste teoreetilise lahkamise küsimusi. Kunstnike Liidu juhatuse esimehe B. Tombergi sõnavõtt oli terveni pühendatud Tarbekunsti Muuseumi loomise vajadusele, milleks ta tegi rea konkreetseid ettepanekuid.

Tallinna Riikliku Kunstimuseumi direktor I. Teder omakorda viitas uue kunstimuseumi hoone ehitamise kiires korras päevakorda võtmise vajadusele. Suurem osa muuseumivaradest seisab kasutult fondides, kuna ruumide kitskuse tagajärjel puudub muuseumis juba pikemat aega alaline ekspositsioon. Ka rajoonides vajab lahendamist muuseumi alaliste filiaalide loomiseks vajalikkude ruumide küsimus.

ENSV TA Ajaloo Instituudi teaduslik töötaja L. Viiraja tõstis järjekordselt päevakorda Kristjan Raua maja-museumi loomise küsimuse, mis võiks olla õppebaasiks ka Nõmmel elunevale koolinoorsoole ning kunsti huvilistele. Edasi pidas kõneleja vajalikuks tõsta vastavate instantside ees üles küsimus erialalise kunstikirjanduse, eriti lääne kunstiteooria ja üksiküsimusi käsitlevate teoste osas, kättesaadavaks tegemise kunsti-teadlastele.

Väljavõtted NSVL Kunstnike Liidu sekretäri J. Belašova sõnavõttust on ära toodud «Kunst» nr. 2 — 1967. a.

Sõnavõttudega esinesid veel: kunstnik-arhitekt V. Pormeister (ruumikujunduse probleemidest), graafik V. Toots (raamatukujundu-

sest), tarbekunstnikud M. Adamson (kunstielu sündmustest vajaliku informatsiooni puudulikkusest), I. Rosenfeldt (tarbegraafikast), I. Vaher (tööstuskunsti probleemidest), S. Sõmer (keraamikast). M. Bormeister käsitles oma sõnavõtus kunsti oskustööliste kaadri ettevalmistuse puudulikkust, samuti vajadust kunstilise kasvatusetundide suurendamiseks üldhariduslikes koolides. EKP KK Teaduse ja kultuuri osak. juhataja aset. O. Utt käsitles esteetilise kasvatusetunde tähtsust rahva hariduses.

Kongressi lõpul võeti vastu:

ENSV KUNSTNIKE LIIDU XIII KONGRESSI RESOLUTSIOON

Käesolev aasta on Nõukogudemaajal eriline aasta. Täitub 50 aastat Suurest Sotsialistlikust Oktoobrirevolutsioonist, mis avas uue ajastu maailma ajaloo. Seda aastat tähistavad Nõukogude Liidu rahvad uute töövõtudega kommunismi ehitamise tandrill. Oma osa selles üldrahvalikus entusiasmis on ka nõukogude kunstnikel. Meie, Nõukogude Eesti kunstnikud, tähistame rahva suurt pidupäeva aktiivse loomingu tööga ja oma XIII kongressiga.

Kolmele kongressidevahelisele aastale tagasi vaadates võime rahuldustundega märkida tõhusaid edusamme oma töös rahva esteetiliselt ja ideelisel teenindamisel ja kasvatamisel. Kujutav ja tarbekunst on saavutanud meie vabariigi elanikkonna vaimutoidus märkimisväärse koha. Seda tõendab kunstinaïtuste külastajate arvu pidev tõus, mis 1966. aastal jõudis ligi 1 miljonini. Sellist suurt huvi kunsti vastu on tinginud meie kunstnike meisterlikkuse ilmne kasv, kunsti rahvalikkus ja mitmekesisus. Kasvanud on kunstnike loomingu aktiivsus, mis võimaldab korraldada üha rohkem näitusi. Möödunud aastal oli neid meie vabariigis näiteks enam kui 150, tänava tõe see arv 200-ni. Need on head näitajad.

Nõukogude Eesti kunsti kõrge taseme tõestuseks oli meie ekspositsioon Balti liiduvabariikide juubelinäitusel Moskvas möödunud aastal, mis sai kõrge hinnangu osaliseks. Eriti rõõmustav on maali jõuline edasimineku viimaseil aastail, mille tulemusena ta on nüüd kerkinud võrdsena graafika ja tarbekunsti kõrvale. Positiivseks nähtuseks on ka noorte kunstnike üha suurenev erikaal kunsti üldpildis, mis on toonud palju värskust ja otsivat vaimu näitustele ning muutnud need mitmekesisemaks ja vaheldusrikkamaks.

Meie professionaalne tarbekunst on üha enam hakanud tungima rahvamajandusse kvalifitseeritud tööstuskunstnike käe läbi, kelle armee on kasvanud ligi 200 liikmeliseks.

Paigalt on hakanud nihkuma meie monumentaal-dekoratiivkunst; on astunud esimesed organisatsioonilised sammud: EKP KK büroo otsusega moodustatud vastav vabariiklik komisjon ENSV Kultuuriministeeriumi juurde. See lubab lootusrikkalt vaadata selle ala tulevikku.

Kõige selle rõõmustava kõrval on ENSV Kunstnike Liidu töös ka olulisi puudujääke ja kitsaskohti. Loomingulistes otsingutes kipuvad sisulised probleemid mõnikord stiiliküsimuste varju jääma, seda eriti noorema põlvkonna esindajate juures. Meie kunstikriitika ei suuda sammu pidada mitmesuguste uute nähtustega kunstielu ega vajalikult analüüsida paljusid probleeme selles. Loominguliste sektsioonide töö on pisut üheplaaniline, vajaka jääb aruteludest ja diskussioonidest seltsimeheliku kriitika vaimus. Vaatamata näitustegevuse intensiivsusele on sellesse tekkinud mõningane stamp — vähe on kitsamaid temaatilisi või erialaseid näitusi. Lubamatuid viltulöömisi on esinenud interjöörikujuanduses maarajoonide ühiskondlikes keskustes. Rahul ei saa olla ENSV Kunstifondi Kunstitoodete Kombinaadi tööga, mis kipub elust maha jääma. Kõik ei ole korras ka kunstnike järelkasvu ettevalmistamisega nii ENSV

Riiklikus Kunstiinstituudis kui ka Tartu Kunstikoolis.

ENSV Kunstnike Liidu XIII kongress tunnistab liidu juhatuse senise töö heaks ja otsustab:

1) Lugeda Eesti Nõukogude kunstnike tähtsaimaks ülesandeks ellu viia partei leninlikku kurssi ja direktiive meie kultuurielu arendamisel, rahva ideelisel ja esteetilisel kasvatamisel, kindlalt juhindudes kunsti parteilisuse ja rahvalikkuse printsiibist. Selleks:

- a) koondada kõik loomingulised jõud eelseisva suurte näituste — Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. a. juubelinäituse ja V. I. Lenini 100. sünniaastapäeva näituse läbiviimiseks kõrgel tasemel;
- b) tõhustada ideelis-poliitilist kasvatustööd kunstnike, eriti noorte kunstnike hulgas, leida selleks uusi ja huvitavaid vorme ja otsida siin kontaktiteiste loominguliste liitudega;
- c) nõuda loominguliste sektsioonide büroodelt kindlamat kätt kunstnike loomingu suunamisel, kasutades siinjuures selliseid vorme nagu üksikute kunstnike loomingu ülevaatusi-arutelusid, diskussioone ja vaidlusi seltsimeheliku kriitika vaimus;
- d) parandada kunstikriitika-alast tööd, kohustades selles kunstiteadlaste sektsiooni intensiivsemalt tegelema mitmesuguste kunstiteoreetiliste probleemidega, olema initsiaatoriks nende arutamisel ajakirjanduses ja liidu loomingulistes sektsioonides;
- e) taotleda vastavate instantside ees, et ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis laiendataks vastuvõttu ja taastataks see tahvelmaali ja skulptuuri eriala, mis 1966. aastast on antud monumentaal-dekoratiivkunstile. Taotleda Tartu Kunstikooli laiendamist ning vastuvõtu tunduvalt suurendamist, samuti õppeprogrammide muutmist vastavalt elu vajadustele.

Teha ENSV Haridusministeeriumile ettepanek luua vabariigis üks eksperimentaalne kunstilise kallakuga internaatkool. Juhtida Haridusministeeriumi tähelepanu vajadusele parandada otsustavalt koolinõuandust esteetiliselt kasvatamist, mitte lubada joonistus- ja kunstitundide arvu kärpimist vanemates klassides.

2) Lugeda üheks tähtsamaks loominguks ENSV Kunstnike Liidu ja tema juhatuse töös kunstipropagandat tema kõige mitmesugusemates vormides. Kunstipropaganda tõhusdamiseks:

- a) mitmekesistada näitustegevust: pöörata suuremat tähelepanu mitmesuguste kitsamate erialaste ja temaatiliste näituste korraldamisele; näituste arvu forsseerimise asemel tõsta nende kvaliteeti hoolika ettevalmistamise ja valiku abil;
- b) taotleda vastavate instantside ees kirjastuse «Kunst» olukorra parandamist tema väljaannete trükkimisel;
- c) seada vabariikliku monumentaal-dekoratiivkunsti komisjoni ette esmase ülesandena teha laialdast vastavasisulist propagandat eriti rajoonides, selgitada välja ja mobiliseerida kõik kohalikud ressursid monumentaal-dekoratiivkunsti levikuks vabariigis; juhtida Kunstnike Liidu Tartu osakonna ja Kunstifondi Tartu töökodade kunstinõukogu tähelepanu vajadusele tõsta nõudlikkust interjöörikujuanduse alaste tööde juures;
- d) forsseerida uue näitusehalli ehitamist Tallinnas. Astuda vabariigi valitsuse ees samme täiendavate summade assigneerimiseks, et võimalduks ehitada ajakohane ja esinduslik hoone.
- e) taotleda vabariigi kõrgemate organite ja Tallinna Linna TSN Täitevkomitee ees tarbekunstimuseumi loomi-

seks vajalike ruumide saamist Aida tänaval praegustes laohoonetes;

Niguliste kiriku muutmist vana kunsti muuseumiks; tõsta üles küsimus Oleviste kiriku kasutamisest muuseumina.

- f) taotleda ENSV Kultuuriministeeriumi ees Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi materiaalse olukorra parandamist; taotleda kõigi linnade ja rajoonide kultuuri-asutuste varustamist vajalike seadmetega kunstinäituste korraldamiseks; osutada igakülgset abi isetegevusliku kunsti arendamisele vabariigis;
- g) taotleda ENSV Kultuuriministeeriumi ees Kr. Raua majamuuseumi moodustamist.
- 3) Kunstnike loomingulise töö tingimuste parandamiseks:
- a) pöörduda ENSV Ministrite Nõukogu poole taotlusega moodustada vabariigi tööstuskunstnike ühing;
- b) moodustada Kunstnike Liidu graafikasektsiooni juurde tarbegrafika sektor;
- e) leida võimalusi ehitada lähemas tulevikus Tallinna kunstnikele uus elamu koos ateljeedega; kaaluda samasuguse, kuid väiksema ehitamist mõnda teise linna, näiteks Pärnu, et suunata sinna elama ja töötama grupp kunstnikke, kes kujuneksid kohaliku kunstielu arendajaks;
- d) alustada Kunstitoodete Kombinaadi teise järgu projekteerimist ja monumentaal-skulptuuri ateljee ehitamist, kusjuures viimasesse ette näha monumentaal-dekora-

tiivkunsti eksperimentaalbaas;

- e) moodustada Kunstitoodete Kombinaadi juurde kompleksne sisekujunduse keskus, ette valmistada kunstilise klassi, tekstiili ja keraamika eksperimentaalbaasi organiseerimine;
- f) teha ENSV Kunstifondile ülesandeks leida võimalused ja ruumid ajutise pronksivalu töökoja organiseerimiseks skulptoritele, kohustada Kunstifondi juhatust astuma vajalike instantside ees samme skulptorite abitööjõu seadustamiseks;
- g) kohustada Kunstifondi juhatust otsustavalt parandama kunstnike, eeskätt tarbekunstnike, varustamist vajalike materjalidega; Kunstifondil organiseerida hiljemalt 1967. a. lõpuks fotolaboratoorium ja foto- ja filmoteek;
- h) teha NSVL Kunstnike Liidu ja Kunstifondi juhatusele ettepanek näha Kunstnike liitude finantseerimiseks ette eraldi summad loominguliste komandeeringute jaoks.
- 4) Kutsuda vabariigi üldsust üles veel aktiivsemalt kaitsma kodumaa looduse ilu, mitte lubama looduslike ja kunstiajalooliste väärtustega hooletult ümberkäimist. Toetada kõigiti looduskaitse laiendamist vabariigis.
- 5) Kohustada ENSV Kunstnike Liidu juhatust oma edaspidises töös silmas pidama eriti neid löike liidu töös, milles kongress märkis puudusi.

ENSV KUNSTNIKE LIIDU XIII KONGRESS

Tallinnas, 25. aprillil 1967. a.



47. Armin Tuulse.

47

ARMIN TUULSE SAI 60 AASTASEKS

V. Raam

1. oktoobril 1967. aastal pühitses oma 60-ndat sünnipäeva Stokholmis töötav eesti kunstiajaloolane dr. phil. Armin Tuulse. Hoolimata sellest, et juubilar juba üle kahekümne aasta on jätkanud Eestis alustatud uurijateed võõrsil, pole ta kunagi unustanud kodumaa kunstiajalooa, eriti aga selle ehituskunstilise osaga seotud probleeme. Loova teadlasena ning abivalmis kolleegi siira rõõmuga on ta pidevalt jälginud Nõukogude Eestis tehtavat kunstiteaduslikku tööd, mille meetodite loomisel on tema uurimistulemustel olnud vaieldamatult suur tähtsus. Lõpetanud professor Sten Karlingi õpilasena Tartu Ülikooli, kaitses A. Tuulse 1942. aastal sama ülikooli juures doktori väitekirja, milles käsitles Eesti ja Läti keskaegsete linnuste ehituslugu, nende geneesi ning kunstiajaloolist tähtsust. Kapitaalse uurimusega on mainitud töö jäänud tänaseni arhitektuuriajaloolastele põhiorientaalseks. Väitekirjale eelne-

sid mitmed mahult väiksemad uurimused, mis oma tähenduselt polnud eesti kunstiajaloole mitte vähem pöördelised ning sundisid nii mõnetigi ümber hindama seniseid, peamiselt balti-saksa uurijate poolt publitseeritud seisukohti. Meenutagem neist Õpetatud Eesti Seltsi Toimetistes avaldatud tööd *Zur Baugeschichte der Tallinner Burg* (1937), *Viljandi ordulossi kapiteelid* (1938), *Das Schloss zu Riga* (1939), *Die Kirche zu Karja und die Wehrkirchen Saaremaas* (1940). Aastail 1942 kuni 1944 töötas Armin Tuulse kunstiajaloo professorina Tartu Ülikoolis, esimese eestlasena sellel kohal. Õppetöö kõrval jätkas ta materjalide kogumist peamiselt eesti vanema kunsti valdkonnast, mis osutusid tähtsaks lähtealuseks pärast sõda võõrsil ilmunud uurimustele. — *Försvarskyrkorna i Estland* (1945), *Monument och konstverk, som förstörts i Estland 1941—1944* (1948), *Die spätmittelalterliche Steinskulptur in Estland und Lettland* (1948), *Om konstförbindelserna Estland-Finland under medeltiden* (1953). Neile lisandusid lühiauurimused vanadest ristimiskividest, raidkividel kujutatud joogisarve motiivist, Ruhnu väikesest puukirikust ja mitmest muust.

Armin Tuulse kuulub nende kunstiajaloolaste hulka, kes ei pea õigeks oma töö piiramist ühe kitsa ajastu või kunstiliigi probleemide ringiga. Süvenedes keskaega, võttis ta juba enne sõda noore teadlasena elavalt osa ka uuema kunstiga seotud küsimuste lahendamisest. Meenutame paljude ajaleheartiklite kõrval näiteina ta analüüsivat eessõna H. Mugasto väikesele eksliibrisemapile (1939), saundandvat kirjutist K. Raua loomingu põhijoontest (1940) ja esmakordset katset selgitada Eesti osatähtsust põhjamaade moodsa kunsti ajaloos

(1940). Hilisemast ajast tunneme A. Tuulset E. Wiiralti arengujoonte jälgijana (1958) ja mitme väljaspool kodumaad töötava eesti kunstniku loomingut käsitleva artikli autorina. Kuid oma peatähelepanu on juubilar pühendanud romaanikale, gootikale ja renessansile.

Enne sõja lõppu siirdus A. Tuulse 1944. aastal Rootsi, kus ta kuni viimase ajani on aktiivselt pühendunud oma erialale. Võttes algul pikeemat aega osa suure ning pikki aastakümneid kestnud kunstiajaloolise väljaande «Sveriges kyrkor» paljude köidete koostamisest, töötab ta alates 1962. aastast Stokholmi Ülikoolis põhjamaade ja võrdleva kunstiajaloo korralise professorina. 1966. aastal omistati talle akadeemiku austav nimetus. Aastaid kestnud töö «Sveriges kyrkor» väljaandmisega seotud teaduslike ülesannete juures kujundas A. Tuulset põhjamaade sakraalarhitektuuri silmapaistva spetsialisti, kelle sellealastest arvukatest ning ulatuslikest uurimustest toodagu siinkohal näitena monograafiline teos *Hossmo kyrka* (1955), mis käsitleb idatorniga kindluskirikute ulatuslikku probleemi, ja *Der Kernbau des Doms zu Strängnäs und sein Umkreis* (1964), kus Põhja-Euroopa mastaabis on vaadeldud ehituskunstilisi suhteid XIII ja XIV sajandil. A. Tuulset pidevalt köitnud lemmiktemaks on olnud kindlusarhitektuur. Juba üliõpilaspõlves kirjutas ta auhinnatöö Baltikumi linnustest. See huvi on jäänud elavaks tänaseni. 1950-ndatel aastatel mitmes euroopa keeles ilmunud uurimus Lääne-Euroopa linnuste päritolust ja tüpologia arengust keskajal oli aastakümneid kestnud töö meisterlikult üldistatud kokkuvõtteks. Enam kui saja teadusliku töö hulgas, mis kannavad A. Tuulse allkirja, ei tahaks vaikesid mööduda uurimismeetodilt

tähelepandavast raamatust *Gustav Vasas reformationstavlor* (1958), kus analüüsitakse keerukat peatükki renessansskunsti sissetungist Skandinaaviasse. Viimased aastad on A. Tuulse pühendanud uuele üldistatavale uurimusele *Romaani kunst põhjamaades*, mille ilmumist on oodata kõige lähemal ajal. Seoses viimati mainitud raamatu koostamiseks vajaliku materjali kogumisega sattus autor üllatavale avastusele — seinamaalingule, mis kujutab (ilmselt pealtnägija silmaga nähtuna) eestlaste ja taanlaste vahelist lahingut Tallinna all aastal 1219. Eesti kunstiajaloo alal on A. Tuulse muuhulgas juba pikemat aega kogunud tähelepanekuid ja materjale Karja kiriku unikaalse raidkunstiga seotud probleemide tõe le senisest lähemale ulatuvamaks lahendamiseks. See on kahtlemata töö, mille valmimine võimaldaks tänu juubilarikogu gootika arhitektuurimaailma vahetule tundmisele senisest märksa sügavamalt ning kaugemale ulatuvat pilgubeitmist mitte ainult Karja kiriku vaid ka paljude teiste temaga seotud Eesti ehitusmälestiste kunstiajaloolisele minevikule.

Armin Tuulse kui uurija on endas suutnud harmooniliselt ühendada kahte määravat poolust, mis võrdsest on vajalikud pädeva kunstiajaloolise uurimuse valmimiseks — range ning väsimatu väliuurimuslik töö ehituskunstilisel objektil ja sama väsimatu hoolikus mitte ainult arhiivimaterjali kogumisel, vaid kogu arengulise tausta kõigeüldsemal tundmaõppimisel. See meetod koos loomingulise põlemise ning erakordse töökusega on viinud juubilar põhjamaade kunstiajaloo juhtivate teadlaste esirinda. Soovime talle kodumaa kolleegide poolt palju õnne, jõudu edasiseks ja jätkuvat edu põhjamaade ning kindlasti ka eesti kunsti viljakal uurimisteel.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Эни Пылдроос</i> О вчерашнем и завтрашнем	1
<i>Майре Тоом</i> Тартуские художники в юбилейном году	11
<i>Март Эллер</i> Об искусстве монумента	14
<i>Ирина Соломькова</i> Октябрьская революция и вопросы развития эстонского искусства (1917—1940)	20
<i>Эви Пихлак</i> Отражения мысли эпохи в рисунках Н. Трийка за период 1911—1921 гг.	27
<i>Хейни Паас</i> Переломный год в творчестве Ф. Саннамеес 1940/1941	35
Страницы о зарубежном искусстве	
<i>Хозе Ренау</i> Между Эвклидом и Прометеем. (Посвящено искусству Давида Альфаро Сикейроса)	40
В а р и а	
<i>В. Тигане</i> XIII съезд художников республики	47
<i>В. Раам</i> Армин Туулсе 60 лет	50

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1. Х. Рооде. Строители улиц.
 2. К. Полли. Портрет писателя Э. Маазика.
 3. С. Уйга. Молодежь.
 4. В. Лойк. Последние патроны.
 5. В. Толли. Харилайу.
 6. В. Толли. Садовник.
 7. П. Улас. Корабли.
 8. А. Кеэрэнд. Посадка деревьев.
 9. Э. Окас. Промышленный пейзаж.
 10. М. Варик. Колыбельная песня.
 11. О. Мянни. Эскиз монумента «Слава труду».
 12. Ю. Эскель. Ткачи.
 13. К. Рейтель. Мать друга.
 14. А. Лехис. «Красная звезда».
 15. М. Адамсон. Стенной ковер «Каменный цветок».
 16. Н. Уусталу. «Художественный кружок».
 17. Э. Реэметс. «8 марта».
 18. Х. Пихельга. «Времена года».
 19. Э. Аллсалу. Монумент.
 20. Э. Танилоо. Урожай.
 21. Э. Ребане. Памятник жертвам фашизма в Сиймусти. Макет. Фрагмент.
 22. М. Варик, Л. Кулд, арх. А. Мурдмаа. Памятник жертвам фашизма в Кингиссепи на о. Сааремаа. Деталь.
 23. Э. Танилоо, арх. Ю. Сирп. Памятник делегатам I съезда Эстонских Профсоюзов в Новой Ирбоске.
 24. Э. Ребане, арх. В. Тамм. Памятник жертвам фашизма около г. Тарту.
 25. Э. Ребане, арх. В. Тамм. Памятники жертвам фашизма около Тарту.
 26. Э. Танилоо, арх. Ю. Сирп. Фигура с братского кладбища Кудина.
 27. Н. Трийк. Родное место.
 28. О. Каллис. «Эстонская буржуазная печать до...» Карикатура для журнала «Таппер».
 29. О. Каллис. «...и теперь», Карикатура для журнала «Таппер».
 30. Неизвестный художник. Оформление титульного листа журнала «Таппер». № 2 — 1918.
 31. Н. Трийк. Воющая собака.
 32. Н. Трийк. Перед витриной.
 33. Н. Трийк. Сепаре.
 34. Н. Трийк. Рабы.
 35. Н. Трийк. Большой город.
 36. Н. Трийк. Самсон. Эскиз.
 37. Н. Трийк. Катастрофа.
 38. Ф. Саннамеес. Вязальщики снопов.
 39. Ф. Саннамеес. Промышленность.
 40. Ф. Саннамеес. Сельское хозяйство.
 41. Д. А. Сикейрос. Высокое начальство. (Автопортрет).
 42. Д. А. Сикейрос. Революционер.
 43. Д. А. Сикейрос. Революция против диктатура Порфирио Диас.
 44. Д. А. Сикейрос. Прославление будущей медицинской науки, одержавшей победу над раковыми заболеваниями.
 45. Д. А. Сикейрос. Портрет Анжелики.
 46. Д. А. Сикейрос. Страх.
 47. Армин Туулсе. Фото.
- На первой странице обложки:
О. Мянни. Эскиз монумента «Слава труду!»
- На последней странице обложки:
Ю. Раудсепп. Памятник революционерам в г. Пярну.
- Цветные:
Адамсон-Эрик. Тыквы на розовом фоне.
Л. Макарова. Цветы.



AU JA
KUULSUS
TOORAHVA
VABADUSE EEST
LANGENUD
VOITLEJAILLE



ЧЕСТЬ И
СЛАВА БОРЦАМ,
ПАВШИМ
ЗА СВОБОДУ
ТРУДОВОГО
НАРОДА

1905 · 1917 · 1924 · 1941 · 1944