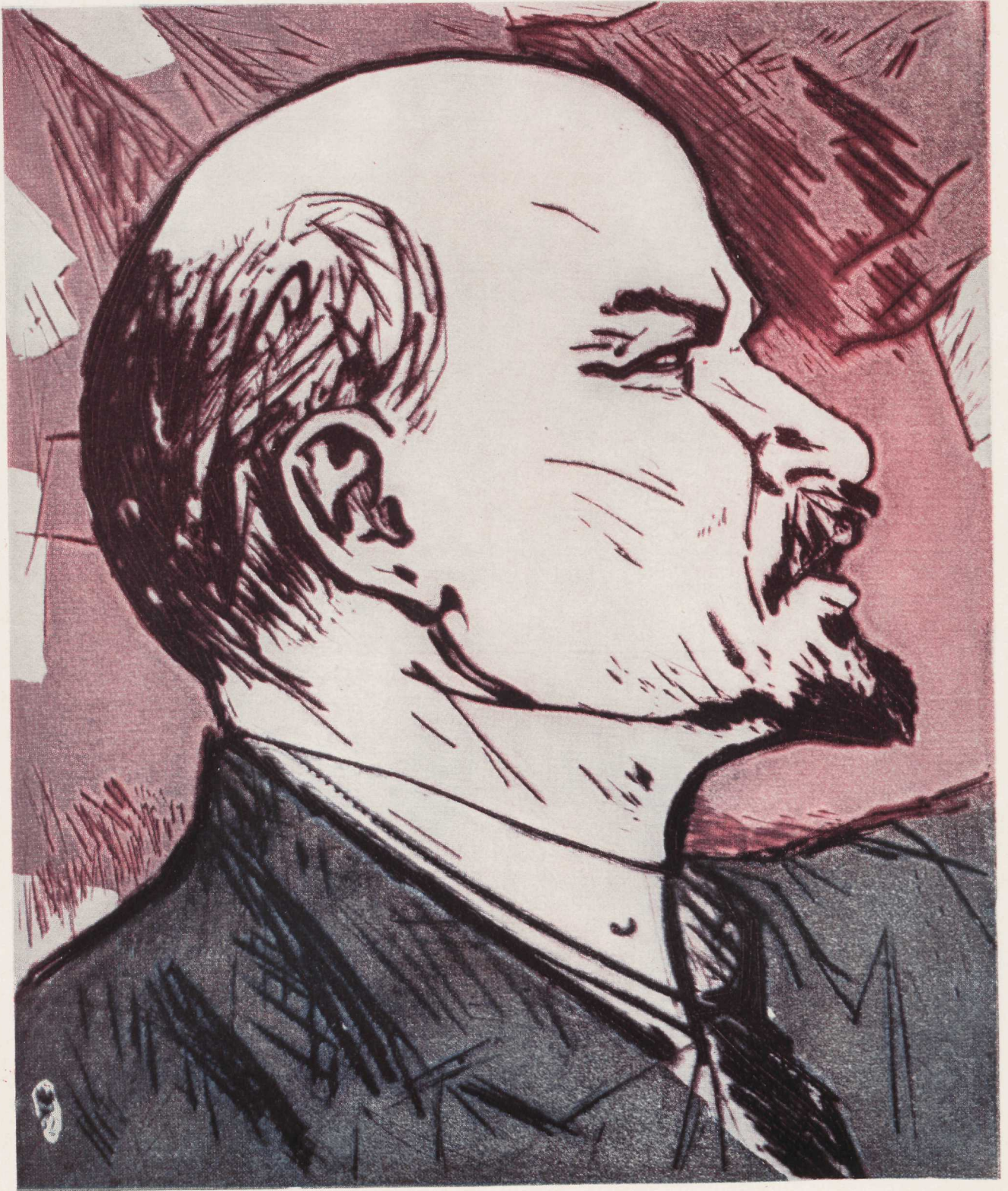




Kunst 1·1970



E. Okas. V. I. Lenin. Kuvnõel, akvatinta. 1969.

Kunst

1 · (36) · 1970

KUJUTAVA JA
TARBEKUNSTI
ALMANAHH

LENIN JA
KUJUTAV KUNST

Moissei Kagan

Enne kui tutvuda Lenini vaadete ja seisukohtadega kunstiküsimustes ning tema kui organisaaatori praktilise tegevusega kunstikultuuri ülesehitamisel noores Nõukogude riigis, tuleb analüüsida meie kunsti olukorda ja arenguperspektiive tänapäeval ning leida tee, kuidas läheneda sellele probleemile leninlike kriteeriumide seisukohalt. Mida siis õpetab meile Lenini teoreetiline pärand?

1

Kunstivaldkonda puutuvate otsuste ja arvamuste avaldamisel lähtus V. I. Lenin mitte oma isiklikust maitsest, vaid inimühiskonna kunstiliste arenguseaduste teaduslikust tõlgendusest. A. V. Lunatšarski, kes oli Lenini vahetu abiline noore nõukogude kunstikultuuri juhtimisel, kinnitas, et Lenin ei teinud kunagi oma kunstimaitsest poliitikat. Selle tõenduseks järgmine episood. Lenin tuli monumentide projektide näitusele, mis toimus «monumentaalpropaganda» ühe üritusena. «Vladimir Iljitš,» meenutab Lunatšarski, «silmitses kõiki neid mälestussambaid väga kriitiliselt. Ükski ei meeldinud talle. Eriti imestunult jäi ta peatuma ühe futuristliku monumendi ees. Kui aga päriti tema arvamust monumendi kohta, vastas Lenin: «Ma ei mõista mitte kui midagi, küsige parem Lunatšarskilt.» Minu sõnade üle, et ma ei näe siin ühtki väärilist mälestussammast, tundis ta suurt rõõmu ja lausus: «Ja mina arvasin, et panete püsti mingisuguse futuristliku peletise.»¹

Kuigi Lenin armastas kunsti, ei pidanud ta ennast selle ala spetsialistiks. Kord tuli Leninil ööbida ühe seltsimehe kodus, kellel oli suurepärane Knackfussi kunstiväljaannete kogu, mis sisaldas maailma tuntumate meistrite loomingut. Järgmisel hommikul pöördus Vladimir Iljitš Lunatšarski poole: «Missugune kütkestav ala on kunstiajalugu. Kui palju tööd on siin marksistil. Eile öösel istusin hommikuni üleval, aina lehitsesin üht raamatut teise järel. Ja kahju hakkas, et mul pole olnud ega ole ka edaspidi aega kunstiga tegelemiseks.»²

Lenin suhtus kunsti mitte kui asjaarmastaja, vaid kui poliitik, revolutsionäär, filosoof ja sotsioloog. Ning just sellest teoreetilisest seisukohast lähtudes nägi ta kunsti suurt ühiskondlikku tähtsust ja kaalukat osa inimeste vaimses elus. Toon järgnevalt kaks näidet, mis peaksid lugejat eespool öeldus veenma.

...1905. aasta. Novembrikuu. Revolutsioonisündmuste tulipunkt. Revolutsiooni üheks tulemuseks oli dekreet mitmesuguste vabaduste, nagu trükivabaduse, koosolekute vabaduse jms. kehtestamise kohta. Tsensuuri äramuutmise tõttu hakkasid bolševikud organiseerima esimest legaalset ajalehte «Novaja Žizn». Ja sellisel pingelisel poliitilisel momendil pidas Lenin vajalikuks kirjutada ajalehele «Novaja Žizn»

¹ A. V. Lunatšarski, Artikleid kunstist. Moskva—Leningrad 1941, lk. 448—449 (v. k.).
V. I. Lenin kirjandusest ja kunstist. Tallinn 1964, lk. 651.

² A. V. Lunatšarski, Artikleid kunstist, lk. 558.
V. I. Lenin kirjandusest ja kunstist, lk. 651.

artikli proletaarse kirjanduse ja kunsti spetsiifilistest ülesannetest. See oli tema laialt tuntud artikkel «Parteiline organisatsioon ja parteiline kirjandus».

Teiseks iseloomustavaks näiteks on Lenini suhtumine «monumentaalpropaganda» ellurakendamisse.

1918. aasta. Esimene sotsialistlik revolutsioon maailmas oli äsja võitnud. Noorel Nõukogude riigil oli vaja lahendada keerulisi probleeme nii poliitilises kui majanduselus, nii sõjalistes küsimustes kui diplomaatias. Raske on kirjeldada selle perioodi pingelist olukorda. Ent 1918. a. algul valitsenud komplitseeritud olukorras suunas Lenin uuesti oma tähelepanu kunstile ja fikseeris tema koha revolutsioonis.

A. V. Lunatšarski märkis, et just sellel perioodil avaldas Lenin talle järgmise seisukoha: «Kunsti tuleb esile tõsta kui agitatsioonivahendit.»³ Siinkohal meenutas Lenin itaalia sotsialisti-utopisti Campanella teost «Päikeselinn», milles on juttu linnast, mida piiras seitsmekordne kõrge müür (kaitseks võimalike vaenlaste vastu). Kõik müürid olid pilte täis joonistatud «nii seest- kui väljastpoolt». Nagu Campanella seletab, «... kujutavad need pildid kõikide teaduste suurepärasest jaotumist ning on omamoodi näitlikuks vahendiks linnaelanike, ennekõike aga selle noorte asukate harimisel». Jutustades sellest Lunatšarskile, ütles Lenin: «Ma ei pea seda kaugeltki naiivseks. Teatud muudatustega võiks seda praegu ka meil rakendada.» Lenin aga ei piirdunud «monumentaalpropaganda» üldiste ideede esiletoomisega, vaid tegi ettepaneku koostada konkreetne programm koos detailse plaaniga ja nende isikute nimede äratoomisega, kellele esmajoones tuleks mälestusmärk püstitada, ning välja anda vastav Rahvakomissaride Nõukogu dekreet. Lenin kirjutas nendele dokumentidele isiklikult alla. Ja vaatamata rohketele riikliku tähtsusega ülesannetele kodumaale rasketel päevadel, ei jätnud Lenin kordagi kahe silma vahele monumentide püstitamise probleemi. Toon järgnevalt mõned faktid, mis kinnitavad, kui suurt tähtsust osutas Lenin «monumentaalpropaganda»-plaani täitmisele.

1918. a. juulikuu esimestel päevadel saatis Lenin Hariduse Rahvakomissariaadile ja Vabariigi Varade Rahvakomissariaadile kirja, milles ta nõudis viivitamatult andmeid selle kohta, mida on konkreetsetelt tehtud 13. aprillil 1918. a. väljaantud dekreeidi täitmiseks «... Kahekuine venitamine dekreeidi täitmisega — mis on ühtviisi tähtis nii propaganda kui ka töötatööliste töö andmise seisukohalt — on andeksandmatu.»⁴

8. juulil võttis Rahvakomissaride Nõukogu vastu Lenini koostatud määruse, milles rahvakomissariaate süüdistati lubamatult ükskõikses suhtumises «monumentaalpropaganda»-plaani täitmisele. Samas nõutakse vastutava isiku määramist, kes seda tööd juhtima hakkab ning kelle ülesandeks jääb kaks korda nädalas Rahvakomissaride Nõukogu esimehele, s. o. Leninile endale, olukorrast ette anda.⁵ See ülesanne pandi N. D. Vinogradovile, kellele anti välja ka mandaat Lenini allkirjaga.⁶

Kahe kuu möödudes, täpsemalt 18. septembril 1918. a., saatis Lenin Lunatšarskile ja Pokrovskile järgmise sisuga telegrammi: «Täna kuulasin ära Vinogradovi ettekande büstide ja mälestusmärkide kohta, olen hinge põhjani pahane; kuude kaupa ei tehta mitte kui midagi; siamaani pole ühtegi büsti. Radištševi büsti kadumine on lausa komöödia. Marxi büsti, mis kõlbaks välja paigutada, ei ole, pole midagi tehtud selleks, et teha propagandat tänavale ülespandavate loosungite kaudu. Teen noomituse kuritahtliku ja hoolimatu suhtumise eest, nõuan, et mulle saadetaks kõikide vastutavate isikute nimed, et neid kohtu alla anda. Häbi saboteerijatele ja tõlplastele. Rahvakomissaride Nõukogu esimees Lenin.»⁷

Kui monumentide loomisega lõpuks aktiivselt tegelema hakati, külastas Lenin konkursside näitust ning võttis osa ka nende aruteludest.⁸ Hiljem aga esines korduvalt mälestusmärkide avamisel. 1918. a. 7. novembril pidas Lenin kõne Marxi ja

³ A. V. Lunatšarski, Artikleid kunstist, lk. 489.

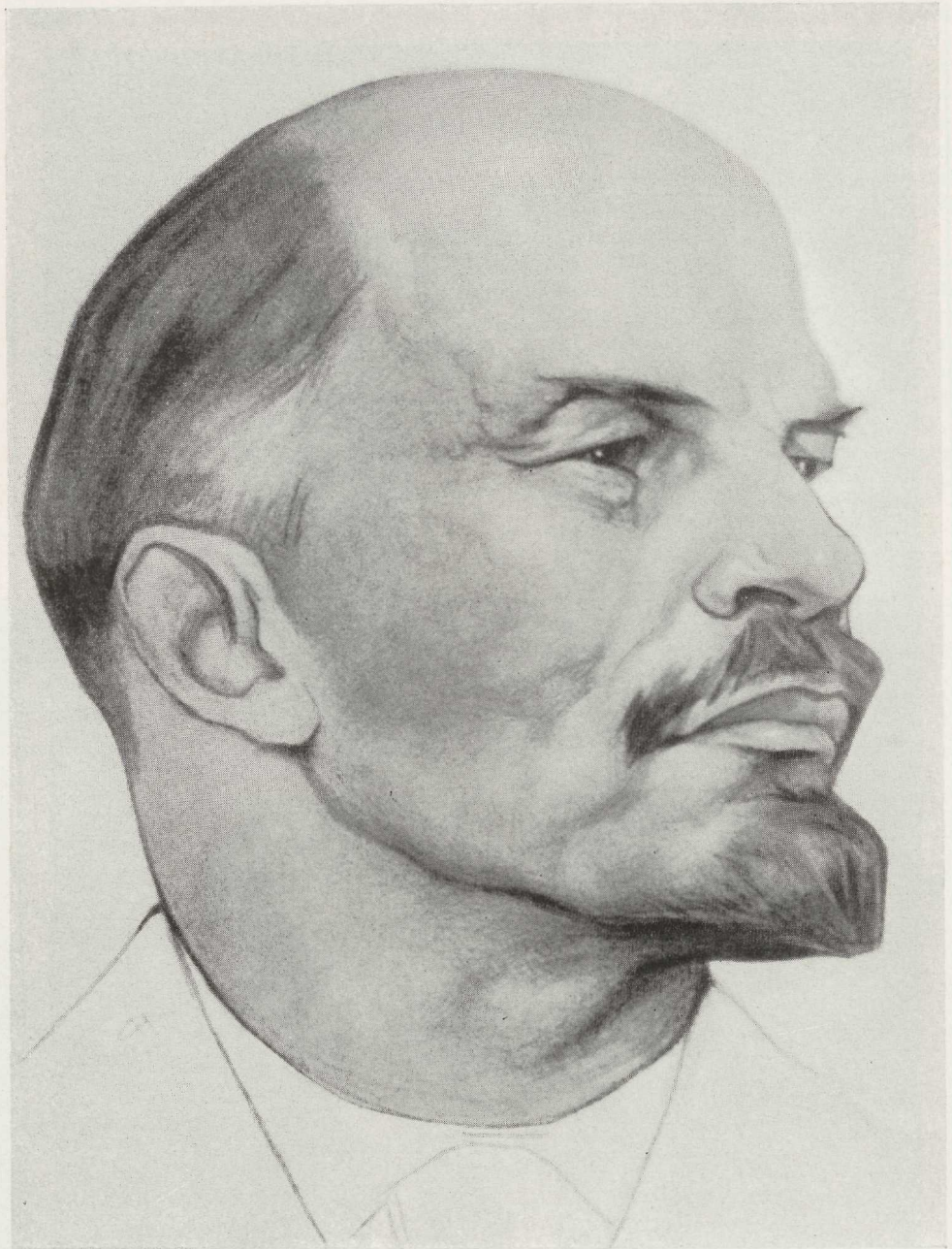
⁴ V. I. Lenin kirjandusest ja kunstist, lk. 472.

⁵ «Iskusstvo» nr. 1, 1939, lk. 29. (v. k.)

⁶ «Iskusstvo» nr. 1, 1939, lk. 31. (v. k.)

⁷ V. I. Lenin, Teosed, 35. kd. Tallinn 1955, lk. 307.

⁸ A. V. Lunatšarski, Artikleid kunstist, lk. 448—451.



1. N. Andrejev. V. I. Lenini portree. Värviline pliiats. 1919.

1

Engelsi mälestussamba avamisel, seejärel aga Oktoobrirevolutsiooni võitlejate mälestustahvli avamisel.⁹ 1. mail 1919. a. esines ta kõnega Stepan Razini mälestussamba avamisel¹⁰; 1. mail 1920. a. Vabastatud töö monumendi nurgakivi panekule pühendatud miitingul.¹¹

Need on peamised faktid, mis kõnelevad sellest, kui suurt tähtsust osutas Lenin kujutavale kunstile töölisklassi revolutsioonilises võitluses ja kommunistliku ideo-

⁹ V. I. Lenin, Teosed, 28, kd. Tallinn 1955, lk. 147 ja 149.

¹⁰ Samas, 29. kd., lk. 304.

¹¹ Samas, 31. kd., lk. 103.



ПОМОГИ

2. D. Moor. Plakat «Aita!». 1922.

3. K. Petrov-Vodkin. 1918. aasta Petrogradis. Oli. 1920.

loogia propageerimisel. Need ülesanded olid pandud meie parteile ja valitsusele, kes löid vajalikud tingimused nõukogude kujutava kunsti igakülgeks arenguks. Ja kunsti elu hakkabki hoogsalt arenema: süstemaatiliselt korraldatakse vabariiklikke, oblastilisi ning üleliidulisi näitusi, töötatakse välja «monumentaalpropaganda»-plaani täitmise edasised abinõud. Kunstielu intensiivistumisest kõnelesid ka edusammud estambis ja raamatugraafikas. 1968. aasta lõpul NSV Liidu Kunstnike Liidule omistatud Lenini orden on parimaks tõendiks sellest, et Kommunistlik Partei ja Nõukogude valitsus hindavad leninlikelt seisukohtadelt kujutava kunsti suurt ühiskondlikku tähtsust ka tänapäeval.

Ent siiski ei saa me öelda, et kujutava kunsti arengu mastaap, esmajoones aga «monumentaalpropaganda»-plaani ellurakendamine, vastaks täiel määral Lenini ideedele ja tänapäeva reaalsele võimalustele. Tahaks siinjuures meenutada, et mitte kuigi kaua aega tagasi leidis inimesi, kes suhtusid monumentaal- ja dokumentaal-dekoratiivsesse maalikunsti ja ka skulptuuri kui tühipaljastesse «kaunistustesse» ja «liialdustesse». Nende inimeste arvates polnud kaasajal nõukogude arhitektuuril vaja mingisugust seost kujutava kunstiga. Niisugused tõekspidamised leiavad kajastust paljudes meie maa uutes, ääretult ilmetutes elamurajoonides. Tahaksin lisada, et samal ajal, kui arhitektide, skulptorite ja maalikunstnike ühise

3



töö viljana ehitati Pioneeride Palee Moskvas, Soome vaksal ja Noorsooteater Lenin-gradis ning mitmed sanatooriumid Krimmis ja Kaukaasias, kerkisid ka mujal ehitused, mis jätavad sügava ideelis-esteetilise mulje ning millel ei puudu kaasaja hõng. Sellest järeldub, et leninlikku «monumentaalpropaganda»-plaani ei saa enam suhtuda selliselt, nagu seda tehti 1918. aastal. Eelkõige tuleb seda plaani mõista kui kunsti monumentaaltvormide arendamise mitmetahulist ja pidevalt rakendatavat programmi, ent samaaegselt ka kujutava kunsti arengu programmi tervikuna, mis kajastab Lenini tõekspidamisi sotsialistlikus kunstis.

2

Need arusaamad kasvasid orgaaniliselt välja Lenini üldistest esteetilisest tõekspidamistest. Veendunud realismi pooldajana mõistis ta realistliku kunsti demokraatlikku olemust ja ühiskondlikult progressiivset tähtsust (meenutagem sellega seoses kas või tema artikleid Leo Tolstoi loomingust); samalt positsioonilt suhtus Lenin ka kujutavasse kunsti. Selgesõnalist kinnitust leiame selle kohta Lunatšarski mälestustes, kus on öeldud, et «Lenin armastas realistlikku kirjandust ja maalikunsti», et ta hindas kõrgelt peredvižnikute loomingut.¹² See ei olnud Lenini puhtsubjektiivne maitse, vaid tema esteetiliste tõekspidamiste programm, mis tugines veendumusel, et kunstil, mis kajastab elu tõetruult, on ka tugevam side töölikklassiga ja kogu rahva vaadetega kunstile. Parteilisus, rahvalikkus ja realism — need on kolm põhi-printsipi, millele Lenini veendumuste kohaselt peab tuginema sotsialistliku ühiskonna kultuur. Tegelikkuse, tõe ja õiguse täielik tunnetamine — nagu Lenin seda väsimatult ja alatasa kordas — aitab omaenda vigadest ja puudustest jagu saada ning edasi viia revolutsiooni ja üldist arengut. Kunst on elutõe tunnetamise üks vahend.

Seepärast on täiesti mõistetav Lenini absoluutselt eitav suhtumine realistliku meetodi peamistesse vaenlastesse — s. o. tegelikkuse lakeerimisse ja formalismi ilmingutesse. Sellest räägivad ilmekalt tema hinnangud paljude kunstiteoste kohta esimestel revolutsioonijärgsetel aastatel.

Arutledes Oktoobrirevolutsiooni ülesandeid ja olemust väikekodanlik-anarhistlikult positsioonilt neil aastail, kuulutasid mitmesuguste pahempoolsete kunstivoolude esindajad oma abstraktsionistliku või poolabstraktsionistliku loomingu «puhtproletaarseks» ja «revolutsiooniliseks». Lenin muidugi mõistis suurepäraselt selle «pahempoolsuse» lastehaiguse» ideelis-esteetilist olemust meie kunstikultuuris ning kritiseeris «pahempoolset» kunsti korduvalt. «Oleme liiga suured «maalikunsti kummardajad»,» rääkis Lenin Klara Zetkinile. «Ilusat tuleb säilitada, teda tuleb eeskujuks võtta, temast tuleb lähtuda isegi sel juhul, kui ta on «vana». Miks peaksime me lahti ütleva tõeliselt kaunist, loobuma temast kui lähtepunktist edasisele arenemisele üksnes sellepärast, et ta on «vana»? Miks on tarvis kummardada uue ees nagu jumala ees, kellele peab alistuma üksnes sellepärast, et ta on «uus»? Mõttetus, täielik mõttetus! Siin on palju variserlikkust ja muidugi ka ebateadlikku austust Läänes valitseva kunstimoe vastu. Me oleme head revolutsionäärid, kuid me tunneme endid millegipärast olevat kohustatud tõestama, et me seisame ka «kaasaegse kultuuri tasemel». Minul on aga julgust kuulutada end «barbariks». Ma pole võimeline pidama ekspressionismi, futurismi, kubismi ja muude «ismide» teoseid kunstigeeniuse kõrgemaks ilmutuseks. Mina neid ei mõista ega tunne nendest mingit rõõmu.»¹³

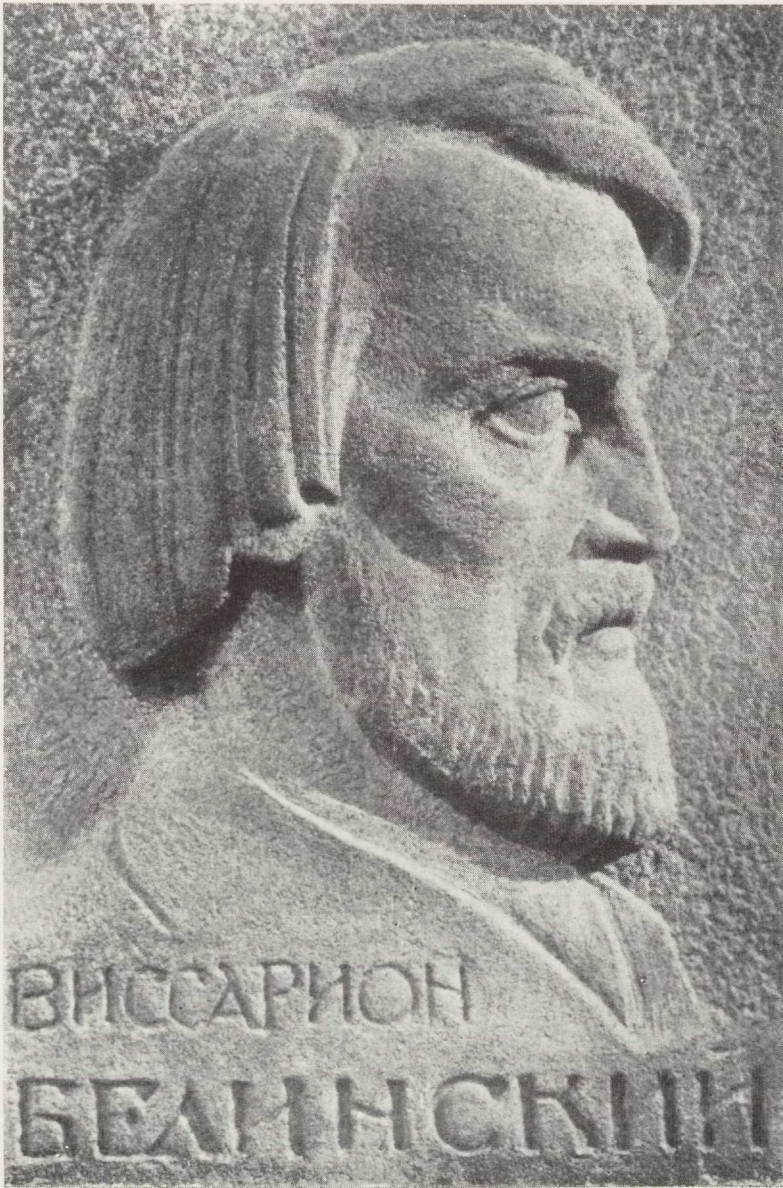
Oleks muidugi ekslik näha nendes sõnades kutset epigonismile, «vana» jäljendamisele kunstis ning mõista süüdi igasugune novaatorlus, ekslik sellepärast, et samas vestluses Klara Zetkiniga ütles Lenin sõnaselgelt: «...kommunistlik kunst peab otsima endale uue sisu ja leidma sellele vastava vormi.»¹⁴ Sellega on tahetud öelda, et Lenin oli eelkõige uue fetišeerimise vastu kunstis, mitte aga selle uue

¹² A. V. Lunatšarski, Artikleid kunstist, lk. 448, 452, 558.

¹³ Kogumik «Lenin kunstist ja kultuurist». Moskva 1956, lk. 520. (v. k.)
V. I. Lenin kirjandusest ja kunstist, lk. 647.

¹⁴ Kogumik «Lenin kunstist ja kultuurist», lk. 522—523.





5

tegeliku kunstiväärtuse vastu. Teiseks pidas Lenin vorminovaatorlust tulenevaks sotsialistliku sisu novaatorlusest. Sellistes kunstivooludes nagu ekspressionism, futurism, kubism ei saanudki ta leida mingisugust sotsialistlikku sisu.

Lenin astus ägedalt välja elu lakeerimise vastu kunstis. Ükskord õnnestus inglise naiskunstnikul Claire Sheridanil külastada Leninit tema kabinetis, et modelleerida Lenini portreed. Pärast järjekordset seansi näitas Claire Sheridan Leninile oma tööde fotosid, sealhulgas fotot «Võidujumalanna» monumendist, mis oli pühendatud imperialistlikule sõjale. «Lenin ütles mulle avameelselt,» meenutas kunstnik, «et monument ei meeldi talle. Ta kinnitas, et olin kujutanud võidujumalannat liiga ilusana. Mina aga väitsin vastu, et just toodud ohvrid teevad ta ilusaks. Lenin ei tahtnud sellega nõustuda.»¹⁵ Ta seletas, et «militarism ja sõda on oma olemuselt

¹⁵ Kogumik «Lenin ja kujutav kunst», Memuaarid. Leningrad 1934, lk. 266. (v. k.)

alati olnud inetu ja eemaletõukav, isegi kangelaslikkus ja eneseohverdamine ei suuda seda muuta paremaks. Selles peitubki kodanliku kunsti viga, et ta alati elu lakeerib».¹⁶

Seejärel näitas Claire Sheridan Leninile oma poja ja onu — Winston Churchilli portreede fotosid. Ja uuesti vihjas Lenin modellide idealiseerimisele, kunstniku poja portree kohta ta aga lisas: «Poja portree puhul ei tahaks teid kuidagi idealiseerimises süüdistada, kuid palun teid seda mitte minu portree puhul teha.»¹⁷

Lugedes Lenini arutlusi kunstist, meenub tahtmatult, kuidas Marx ja Engels kritiseerisid elu idealiseerimist kunstis ning avaldasid soovi, et revolutsioonijuhte kujutataks kunstis «Rembrandtile omases karmis värvigammas ja kogu elutões».¹⁸

Marxi ja Engelsi seisukohti positiivse kangelase idealiseerimisest leiame kirjadest F. Lassalle'ile, viimase tragöödia «Franz von Sickingen» puhul, ning ka Engelsi kirjast saksa naiskirjanikule M. Kautskyle.¹⁹ Nii nagu Marx ja Engels, väitis ka Lenin, et elu lakeerimine viib kodanliku või väikekodanliku ideoloogia positsioonini ning on seetõttu proletaarsele kunstile vastuvõtmatu.

Tuleb alla kriipsutada just selle marksistlik-leninliku esteetilise hinnangu sügava mõistmise vajadust, et õigesti orienteeruda nõukogude kunsti ajaloos. Kogemused on näidanud, et kui kolmekümnendatel aastatel hakkas meie maalikunst, skulptuur ja ka ilukirjandus, teater ja filmikunst tasapisi kõrvale kalduma kainest ja realistlikust elu kujutamise meetodist, vahetati elutõde peaaegu järjekindlalt mitmesuguste muinasjutukeste, idüllide ja pastoraalide vastu ning astuti sotsialistlikule ideoloogiale vastuvõtmatu teele — elu väikekodanliku lakeerimise, s. o. omalaadsele «esteetilise purusilmaajamise» teele. Isikukultuse ja selle mitmesuguste tagajärgede kriitika paljastas neoklassitsistliku kallaku hädaohu meie kunstis ning suunas selle realistlikule teele, mille teoreetiliseks alusepanijaks oli Lenin. Et ka praegu tuleb meil vahet vahel kokku puutuda reaalse elu lakeerimise ilmingutega, elunähtuste illusoorse kujutamise ja nende naturalistliku fotografeerimisega, on vaja ikka ja jälle meenutada Lenini esteetilisi tõekspidamisi, et mõista realismi olemust kunstis tõeliselt marksistlikult positsioonilt. Rahva esteetilise kasvatamise leninlikul programmil — kultuurirevolutsiooni ühel aspektil — on meie jaoks samasugune tähtsus. Ja nii ongi tänapäeval, mil kultuurirevolutsioonil on juba palju võite, kogu rahva esteetiline kasvatamine saanud üheks tähtsamaks ülesandeks. NLKP uues programmis pole sellele probleemile asjatult nii suurt tähelepanu osutatud.

Kujutaval kunstil — skulptuuril, maalikunstil, graafikal, nii suur- kui väikevormidel, muuseumidel, näitustel ja tarbekunstil on suur tähtsus meie elus, sest nad on leidnud, igaüks omal viisil, kindla koha inimeste argielus ning saanud nende lahutamatuks kaaslasteks. Ent ükskõik kui suured edusammud meie rahva kunstimaitse arendamisel ka poleks, tuleb veel palju teha selleks, et nii praegust kui ka järeltulevat põlvkonda ümbritseksid tõelised kunstiteosed, sest ainult niisugune kunst arendab vaataja maitset õiges suunas. See aga tähendab, et Lenini õpetus «kunsti lähendamisest rahvale ja rahva lähendamisest kunstile»²⁰ on aktuaalne ka praegu nagu pool sajandit tagasi.

¹⁶ Samas, lk. 230.

¹⁷ Kogumik «Lenin ja kujutav kunst». Memuaarid. Leningrad 1934, lk. 266. Peale Claire Sheridani on ka mitmel nõukogude kunstnikul olnud võimalus Leninit joonistada ja modelleerida naturist. Nende mälestusi leiame kogumikust «Lenin kunstnike loomingu ja mälestustes» (Moskva-Leningrad 1928).

¹⁸ K. Marx ja F. Engels, Teosed, 7. kd., lk. 280. (v. k.)

¹⁹ K. Marx ja F. Engels kunstist. 1. kd. Moskva 1957, lk. 9, 26, 29, 31. (v. k.)

²⁰ Kogumik «Lenin kunstist ja kultuurist», lk. 520.



6. E. Okas. Razlivis. Kuivnõel, akvatinta. 1964.

7. E. Okas. V. I. Lenin. Kuivnõel, pehmelakk. 1969.

6

K ü s i m u s: Vanemaid ajaleheväljalõikeid lapates leidsin ühe intervjuu 1963. aastast. Juba siis rääkisite, et teil on kavatsus teha graafiline sari V. I. Leninist. Materjali olite igatahes kogunud. Nüüd on teil kaks sarja valmis. Millistele allika-tele olete selles töös toetunud?

E v a l d O k a s: Nõukogude kunstnikud on ikka ja jälle oma loomingus Lenini juurde tulnud. Ta paelub kunstnikke kui revolutsiooni ja riigijuht, kui filosoof, kui lähedane inimene. Väärtuslikuks materjaliks on siin loomulikult nende kunstnike pärand, kes on teinud visandeid ja joonistusi natuurist, V. I. Lenini enda, mitte fotode järgi.

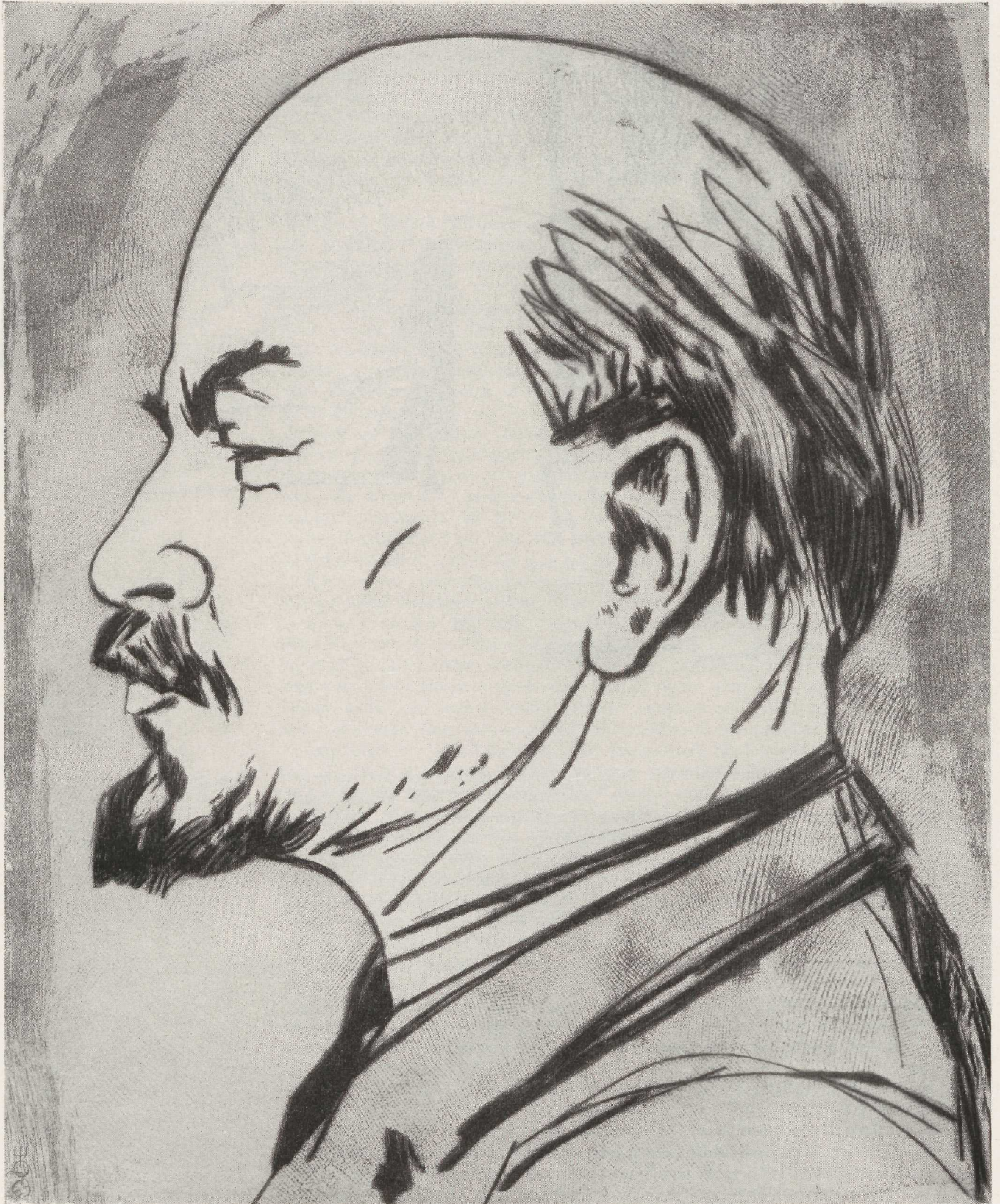
Mulle meeldivad näiteks N. Andrejevi põhjalikud joonistused, mille põhjal võib vabalt skulptuure modelleerida. Kuidagi väga usutavalt on Leninit tabanud N. Altman. Nisuguse energilise, tugeva ja jõulise on temast jäänud mulje ka dokumentaalfilmidest. Huvitavalt ja elavalt on Leninit jäädvustanud L. Pasternak ning mõned teised. Samas aga ei tahaks lõpuni uskuda I. Brodskit, kelle pehme, vatine, justkui nügitud joonistus tundub olevat rohkem fotos kui natuuris kinni.

Palju kasulikku olen leidnud filmidest. Eeskätt muidugi kõigist dokumentaalsetest kaadritest, mida kahjuks on aga üsna vähe. Võrdlusmaterjali annavad ka kunstilised filmid. See on nagu teise meistri töö vaatamine. Tõstaksin eriti välja filmi «Lenin Poolas», mis oma inimliku läheduse ja vahenditusega toetab minu ettekujutust töörahvariigi rajajast.

Mida veel? Olen kohtunud vanade revolutsionääridega, näidanud neile oma töid. Olen käinud muuseumides, Lenini korteris Kremliis, lugenud mälestusteraamatuid, Häid tähelepanekuid ja detaile leidub N. K. Krupskaja mälestustes.

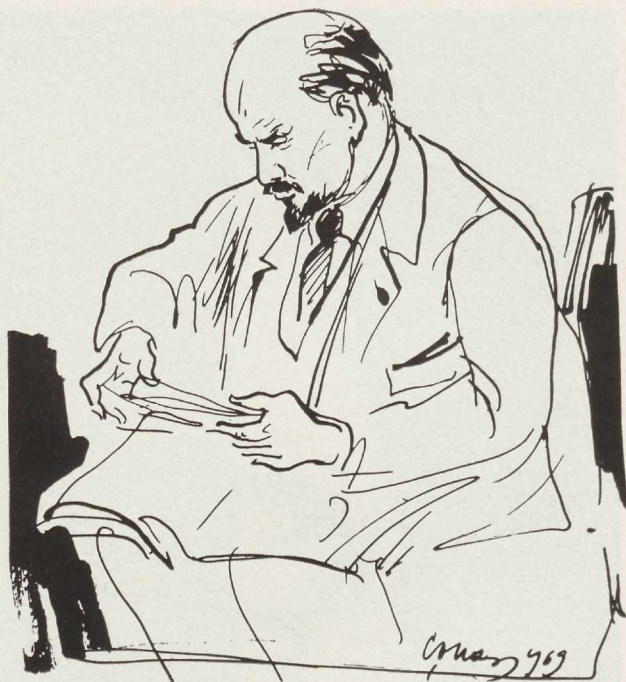
KAKS SARJA V. I. LENINIST

(Intervjuu
NSVL rahvakunstnik
prof. Evald Okasega)





8



9

Üsna suurt tööd olen teinud fotodega. Neid on märksa rohkem kui dokumentaal-seid filmikaadreid ehk elavaid pilte. Minu eesmärgiks pole aga olnud fotode kopeerimine. Muide, ka nii on Leninit küllalt tehtud. Mina olen vaeva näinud, et just päevapildi mõjust vabaneda. Püüdsin fotodelt kõige olulisemat mällu talletada — Lenini tüüpi, liigutust, ilme väljendusrikkust. Siin panin fotod kõrvale ning kat-susin juba peast teha. Niimoodi olen kasutanud ka filmilõike ja teiste meistrite teoseid. See annab natukene distantsi. Minu arvates on õigem rohkem musta tööd teha ja ka eksida, kui minna dokumentaalse materjali asjaliku jäljendamise teed.

Ajapikku kogunes sadu visandeid ja joonistusi. Edasine töö käis juba nende põhjal. Lähtematerjali püüdsin lihtsalt ära unustada. Nii tekkis teatud kindlus. Mappides oli juba nagu minu materjal, nagu otse naturist tehtud. Graafiliste lehtede loomisel kasutasin ainult seda. Katsusin nii saavutada värskust, hoogu, muljeerksust ning säilitada sellise töö jaoks vajalikku julgust või enesekindlust. Tehnikasse viies kraapisin kujutise plaadile otse, mitte aluseks olnud sulejoonistust kopeerides.

K ü s i m u s: Kas nii töötades ei tekkinud teil vahel kahtlusi, näiteks portreealise sarnasuse kohta.

E v a l d O k a s: Tekkis küll. Mõlemas sarjas on lehti, mis ma võib-olla just seepärast olen kõrvale pannud. Kuid sellele küsimusele võib vastata ka küsimusega: mis on absoluutselt õige? Kui erinevad on juba naturist tehtud joonistused. Mui-dugi, osalt seepärast, et Lenin ei poseerinud kunstnikele. Kuid vaatame muudki. Paljudel rahvastel on kunstnikke, kes on kujutanud Leninit. Neil on kasutada

8. E. Okas. V. I. Lenin. Visand. Tušš. 1969.

9. E. Okas. V. I. Lenin. Visand. Tušš. 1969.

olnud, ütleme, põhiliselt sama algmaterjal. Ja ometi pole tulemused ühesugused. Olgu need kunstnikud ungarlased, poolakad, sakslased, kasahhid või... Ikka on oma nägemine, oma ilmestus, oma erinev käsitlus.

Tooksin ühe laiemalt tuntud näite. Pärast Juri Gagarini lendu joonistas Pablo Picasso temast huvitava ja elava portree. Muidugi fotode, küllap üsna väheste põhjal. Küsimus on siin foto tõlgendamises ja kunstniku ande jõus. Selles, mida tal öelda on. Minu arvates pole näiteks P. Vassiljevi fotosid kopeerivad joonistused Leninist ei kunstiteosed ega portreed.

K ü s i m u s: Kuidas olete rahul mõlema sarjaga? Milles on nende põhiline erinevus?

E v a l d O k a s: Esimese sarja valmimisest on möödunud juba üle viie aasta. See koosneb 11 suureformaadilisest kuivnõela ja akvatinta segatehnikas lehest. Nendest on ehk 6—7 näituste ja reproduktsioonide kaudu tuttavamad. Ma mõtlen lehti nagu «Kremlis», «Oktoober 1917», «Razlivis», «Kiri» ja veel mõned.

Kui ma esimese sarjaga täielikult rahule oleksin jäänud, siis võib-olla polekski teise kallale asunud. On ju ikka nii, et sügavuti minek on vaevaline ja nõuab aega. Esimeses sarjas tungis isegi nagu vastu tahtmist sisse liigne annus esinduslikkust ja paatost. Kahtlemata mõjutas siin mingil määral see tava, kuidas Leninit väga sageli kunstiteostes ja filmides kujutatakse — igal juhul rahvatribuun, igal juhul kangelane.

Uues seerias püüdsin võimalikult vältida nii esinduslikkust, plakatlikku paatost kui ka olustikulist jutustamist. See on intiimsem — seda juba oma formaadiltki. Keskne on Lenini nägu. Püüdsin anda erinevat ilmet, varjundeid ja näo dünaamikat vastavalt erinevatele psühholoogilistele seisunditele. Tahtsin näidata Leninit võimalikult lähedasena. Ka lehed ise on lähedalt vaatamiseks. Kas või ainult mõne joone nautimiseks, kui selliseid leidub.

Sarja 15 lehest valisin välja 8, millest kujundasin mapi.

K ü s i m u s: Graafilisi sarju on teil küll juba vähemalt kümmekond. Kas eelmiste tsüklite tegemisel saadud kogemused on kuidagi seda tööd kergendanud?

E v a l d O k a s: Ma olen tööpoolest sageli läinud just sarjade loomise teed. Põhjustele mõeldes on vist kõige rohkem süüd sõja-aastatel. Need panid minu, väljaõppinud maalija, üldse nobedama graafikaga tegelema. Ja Suure Isamaasõja ajal kogunenud joonistuste ning muljete põhjal tegin juba 1948. aastal esimesed litod. Tekkis mõte luua teatud kokkuvõte, üks terviklik sari. Seda mõtet kandsin kaua, sest nagu teate, sain sarjaga «Suur Isamaasõda» hakkama alles 1960. aastal.

Loogiliselt on sarjadeks muutunud reisimuljed. Madalmaad, Itaalia, Pariis, Jaapan. Nii-öelda aja-, koha- ja tegevusühtsus esineb tsüklites meie põlevkivitööstusest, suurehitustest, Kalevipojast, samuti «Mustades lehtedes».

Muidugi ei saa Lenini-sarju teiste sarjadega päriselt kõrvutada või võrrelda. See töö on olnud mitmes mõttes komplitseeritum ja erinev. Ometi olid siingi kasuks need kogemused, mida eelmised tsüklid andsid. Ma mõtlen sarjade ülesehitust, terviklikkuse taotlust, lehtede omavahelist sobivust ja mõju, nende järjekorda, värvi kasutamist või mitte, formaate. Tavaliselt teen rohkem lehti kui on sarja mõeldud. Materjali on mul algul ikka palju ning lõpliku valiku tegemine raske. Seepärast teen lõpliku valiku alles tehnikasse viidud tööde hulgast. Mõnele lahendusele võib ju tehnika ootamatult palju juurde anda. Tuleb välja hoopis uue mõjuga töö.

K ü s i m u s: Hiljuti tegite jälle pikema välisreisi — Ameerika Ühendriikidesse ja Kanadasse. Juba rohkem kui kümne aasta jooksul on reisirid andnud teile ainet paljudeks huvitavateks teosteks. Kas on matkamine andnud ka midagi niisugust, mis mõjutab teie loomingut püsivalt?

E v a l d O k a s: Ma arvan küll, et on. Kõigepealt avardab iga matk silmaringi ja teravdab pilku. Samuti loob kunstnikule nii vajaliku distantssi, distantssi nii oma senise töö kui ka harjumuspärase ümbrusega. See annab sageli nagu juigust ja värskest, mida ma muide tundsin ka viimast Lenini-sarja luues.

Professionaalsuse seisukohalt on muidugi hindamatu väärtusega maailmakunsti nägemine originaalis. Reproduktsioonidelt on saadud üldmulje. Originaalide ees aga saad uurida pintsilööki, faktuuri, näed kuidas värv kumab.

Mulle meeldib väga Pablo Picasso. Nägin New Yorgis «Guernica» tegelikku jõudu ja võimsust. Kuid tehnilise käsitluse poolest on teos oodatust vaesem, valmis-
tas isegi ehk pettumuse. Samas võib reproduktsiooni järgi tunduda, et näiteks Jackson Pollock on 4–5 meetrised lõuendid lihtviisiliselt värvi täis pritsinud. Originaali mõju on aga hoopis rikkam ja omamoodi põnev, eelkõige faktuurilt.

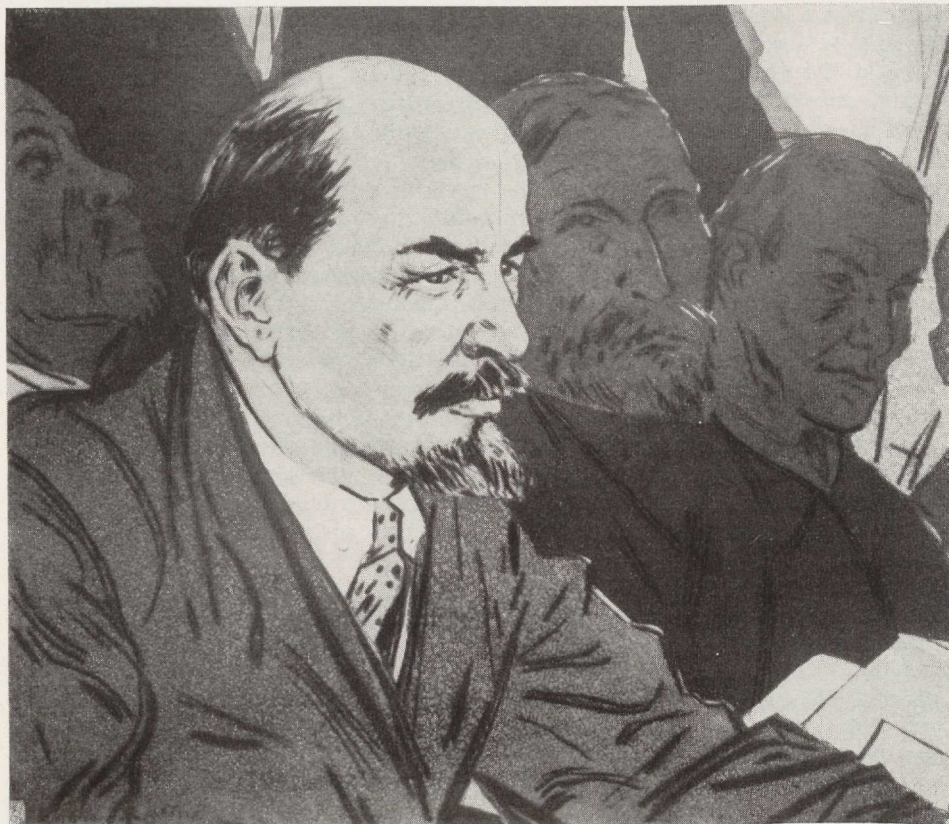
Mulle sümpaatsetest kunstnikest olen palju nautinud ja uurinud Marc Chagalli teoseid. Tal on haruldane võime saavutada üsna lihtsate, teinekord naiivsetegi vahenditega väga mõjuv kunstiline lahendus.

Originaalis peab nägema Henry Moore'i skulptuure. Neid on suurepäraselt seostatud arhitektuuri ja loodusega näiteks Torontos, Montrealis, New Yorgis. Lausa hämmastav, kui hästi sobib Moore'i 60 tonnine hiidnaine UNESCO hoone ette Pariisis.

Skulptoritest tõstaksin esile itaallast Giacomo Manzùt, kelle teosed on sageli ka valamiskunsti meistritöödeks. Samuti on Manzù üllatavalt huvitav kui joonistaja.

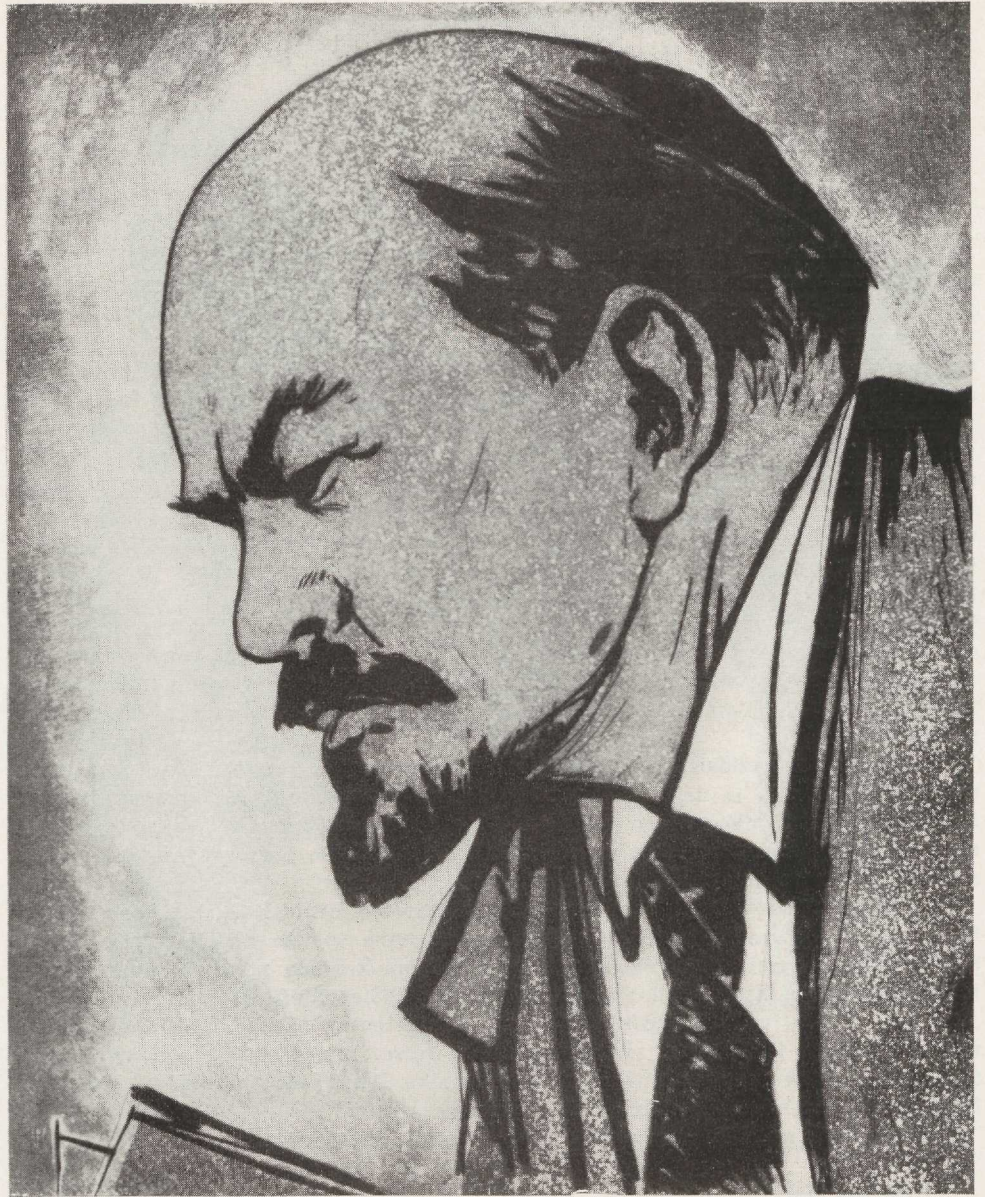
Muidugi on sümpaatseid kunstnikke palju ja erutavaid teoseid veelgi enam. Vahel näed nii täiesti tundmatu autori erakordset teost. Kahjuks on aga välismaal silmatorkavat graafikat vähe näha. Parema mulje jätab poola ja tšehhi graafika, kelle autoreid seob meiega nii kunstimõistmise kui ka maailmavaate ühtsus.

Vestluse pani kirja Martti Soosaar.



10. E. Okas. Kongressil. Kuivnõel, akvatinta. 1964.

11. E. Okas. V. I. Lenin. Kuivnõel, akvatinta. 1969.



Helli Põld

Luulegraafika — kui nii võks tinglikult nimetada poeesiale loodud illustratsioonid — on astunud välja süžeele raamatugraafika suhteliselt kitsastest raamidest ja asunud päris omanäolisele teele. Teda võib vaadelda iseseisva haruna meie raamatukunstis — ja seda just poeesia tõlgendamise aspektist. Seisavad ju luulele iseloomulikud väljendusvormid lahus proosavormidest ja ka luulegraafika erineb suuresti proosale loodud illustratsioonidest. Kunstniku ülesanne on antud juhul isegi raskendatud — võtta ühes väikeses illustratsioonis kokku lugemisel tekkinud visuaalsed assotsiatsioonid, iga luuletuse eriline ja kordumatu rütm, mis poeesias kaheldamatult mängib tähtsat kui mitte peamist osa. Luulerütm loob ootamatu ja muljeterikka seose sõnade vahel, tõstab väljenduslikkust ja aktsentueerib mõtet; selle vaheldumine avab lugeja ees iga luuletuse kordumatuse. Poeesia tõlgitsemine graafikas peaks oma ideaalilt lähenema luuletõlgetele ühest keelest (resp. ühest kunstiliigist) teise. Niisuguse tõlgitsemise peäülesandeks ei ole ainult sõnade ja fraaside üldmõtte väljendamine, vaid ka kunstilise teisendi loomine, kus üksteisele on vastandatud kõik luuletuse komponendid. Iga luuleillustraator peaks pürgima oma peamise ja tähtsaima ülesande täitmise poole — luua uuesti, teiste vahenditega, kunstiteos, viia lugejani-vaatajani luule ideeline mõte, emotsionaalsus, kogu keele nüansirikkus.

Poesia suurvormidele loodavates illustratsioonides on kunstnik vabam, kuna ta poemi süžeele ja mõttelise joont saab edasi anda mitmes kompositsioonis. Selline illustratsioonidesari on tavaliselt tihedalt seotud tekstiga ja assotsiatiivne element tungib seetõttu vähem esile. Luule väikevormidele loodud illustratsioonides seevastu jääb määravaks interpreteeriv alge.

Antud kirjutises üsnagi kitsa ala — illustratsioonid Leninist loodud poeesiale — käsitlemisel tuleb eelkõige silmas pidada sellise luule spetsiifikat. Kunstnik seisab siin raske probleemi ees: ta peab lugejani-vaatajani kandma nii eespool nimetatud komponendid kui ka leninliku ajastu hinguse. Sellistes illustratsioonides peab iga joon väljendama luule filosoofilist allteksti, olema teatud määral juhtijaks ja suunajaks lugejale. Nõukogude raamatugraafikas (resp. luulegraafikas) on sellel alal suur õnnestumine ja eeskuju — Moskva kunstniku Dmitri Bisti puulõiked Vladimir Majakovski poemile «Vladimir Iljitš Lenin».

Bisti kannab nagu kogu raamatus edasi Majakovski sõnu:

On saanud
suurimaks
Kommunistiks-organisaatoriks
isegi
Lenini
surm.

Need on kolm tugevat, lippuhoidvat kätt, mis kasvavad välja mustast kolm-nurgast. Selle illustratsiooniga Bisti avab poemi, paigutades kompositsiooni ümbrispaberile, samaga ka lõpetab, nüüd juba raamatuillustratsioonina ja punasel foonil. Teise korduselemendina raamatule loodud illustratsioonides on Bisti sisse toonud kolm inimfiguuri, mis samuti avavad ja sulgevad raamatu, — tööline, talupoeg, soldat — «Venemaa Kommunistlikule Parteile pühendan». Ja lõpuleht — needsamad kolm figuuri, osa VKP-st, osa sellest jõust, mis viib edasi Lenini ideid. Kahte vaadeldud kompositsiooni võib tõlgendada kui poemi raami, mis kätkevad endas Majakovski kinnitust:



12. D. Bisti. Frontispiss V. Majakovski poemile «Vladimir Iljitš Lenin».

13. D. Bisti. Ill. poemile «Vladimir Iljitš Lenin».

12



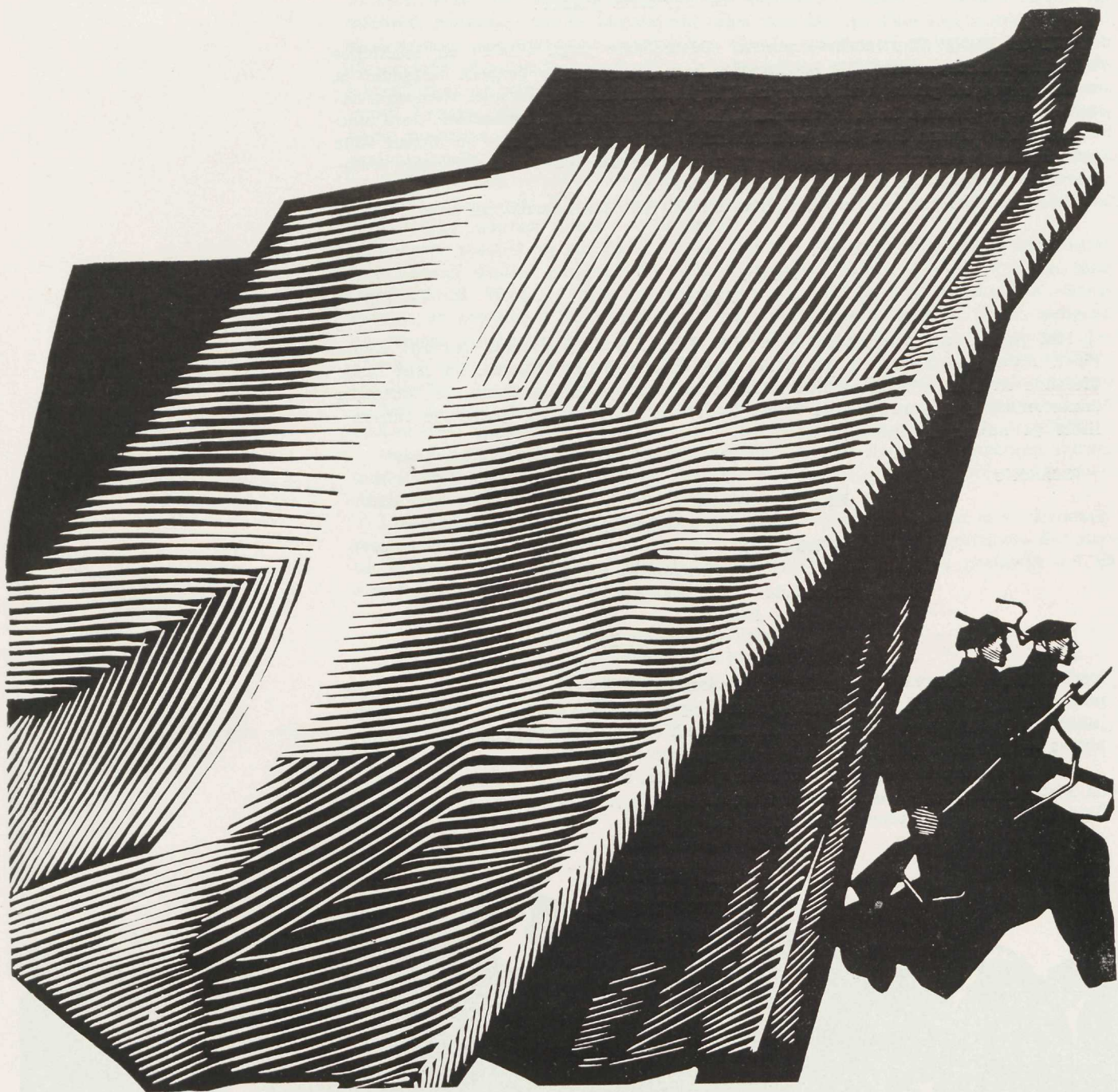
13



14

... me ei hala,
süda nutust hell,
Lenin
elavaist
on elavaim
ka praegu.

18



14. D. Bisti. Ill. poemile «Vladimir Iljitš Lenin».

Kunstniku seesugust lähenemisviisi tuleb pidada õnnestunuks. On ju Majakovski luule äärmiselt sugestiivne, kantud nii sügavast leinast kui ka kindlast usust Oktoobri võitu. Bisti on oma illustratsioonides saavutanud harvaesineva kompositsioonilise terviklikkuse, jäädes esimesest kuni viimase reani Majakovski luule vääriliseks interpreteerijaks.

Süda hääletab —
ma kirjutama pean...

Nii on Bistigi illustreerinud poemi südamehääle järgi. Üllatav on kunstniku allumine luuletaja mõttele ja kohanemine tema luulerütmiga. Julgesti vastandab ta musti ja valgeid pindu, varieerides neid tugevatõmbelise viirutusega. Kompositsioonid on üles ehitatud kord vertikaalselt, kord horisontaalselt, omandades kord suurema, kord vähema kõlajõu. Illustratsioonides on nurgelisust, mis on lõpuni välja peetud, ning peenetundelist grotesksust nende poemi lõikude saateks, kus Majakovski julge ironiaga räägib kapitalismi iganditest.

Poemi teises osas muutub Majakovski hääel ikka jõulisemaks, nii nagu

...klassiga
kasvas
Lenin.

Kui poemi esimestele ridadele vastab Bisti Lenini portreega, igavesti elama jääva inimese portreega, siis teises osas toob ta sisse Lenini figuuri. Ka selle raske ülesande on kunstnik lahendanud talle omase jõulisuse ja veendumusega. Raamatu õnnestunumate illustatsioonide hulka kuuluvad kahelehelised gravüürid miljoni-
lisest ja mitmepalgelisest parteist.

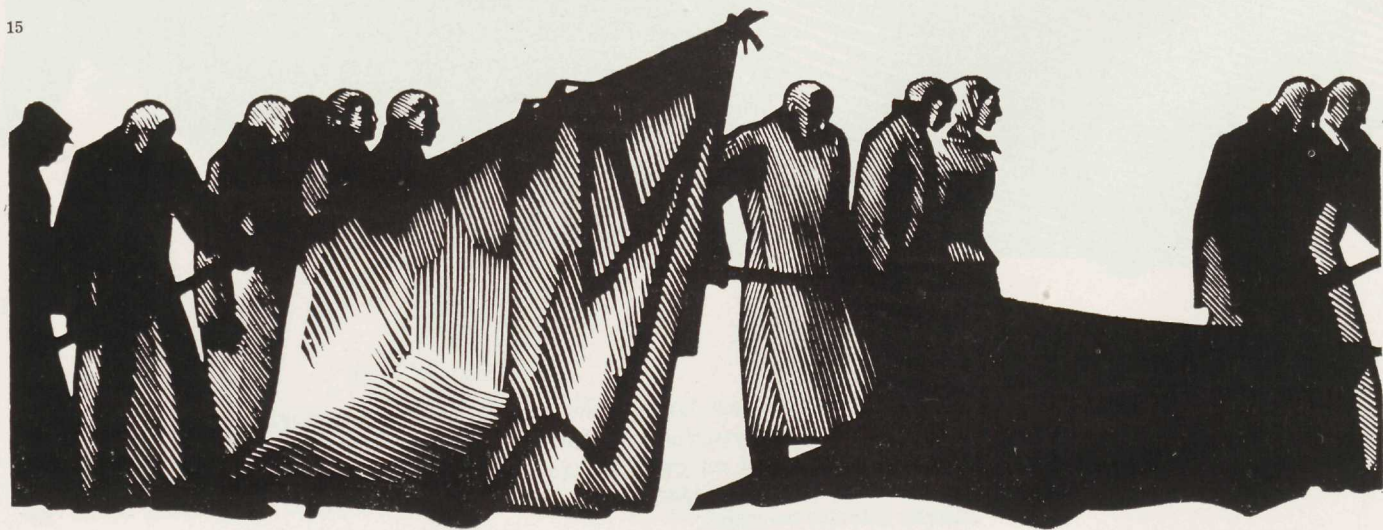
Sõnadele

Lenin on meiega!
Elagu Lenin!
Seltsimehed!
Ja suunates hulki
ta sadade
kohale
tõstis käe

loodud kompositsiooni dünaamika ja ekspressiivsus kannavad endas dramaatilist pinget, mis järgmistel lehekülgedel jõuab lõpplahenduseni, Oktoobri võiduni, mille juhiks oli Lenin. Ka selle momendi on kunstnik osanud fikseerida assotsiatsioonide-
ahelas — staatilises kompositsioonis Leniniga tsentris.

Majakovski luule erakordse värvikuse, jõulisuse, tunnete- ja emotsiooniderikkuse on Bisti viinud must-valgesse lahendusse tajutavate ja sugestiivsete illustatsioonide-
dena, aktsentueerides poemi üldmõtet.

15



Harras ja ülev on poeemi viimane — leinaosa. Antud meeoleu loomisele aitab suuresti kaasa ka raamatu polügraafiline kujundus — tekst ja illustratsioonid on trükitud punasele foonile. Majakovski nagu vajutaks iga sõna lugeja mällu, see ei ole halamine vaid lakkamatu kordamine: «Lenin elavaist on elavaim». Bisti saadab Majakovskit. See saade on nõudlik, leinatooniline, aga mitte tardunud. Figuuride leinaseisakus on pühalikkust. Lipud on langetatud. Aga nad on valmis iga moment uuesti leekima lööma tõe eest võitlejate peade kohal. Mitte kübetki võltspaatost, kogu graafiline teostus jääb ikkagi saateks — tugevaks, omanäoliseks, ent siiski saatvaks osaks. Majakovski luuletajana ja Bisti graafikuna on loonud aga nauditava kunstilise terviku, suutnud läbi aastakümnete pikkuse vahe kokku viia ja lugejalevaatajale edasi anda XX sajandi esimese ja teise poole inimese mõtted ja tunded proletariaadi suurest juhust — Leninist.

Kaasaja poeedid on kirjutanud luulet Leninist meenutuste ja mälestuste põhjal. Nad näevad suures juhis nende ümberkorralduste algust, mis kaasajal on juba teoks saanud. Henno Arraku poolt illustreeritud valikkogusse, pealkirjaga «Surematus», on koondatud Nõukogude Eesti luuletajate teosed Leninist. Kogus esinevad nii vanema kui ka noorema põlvkonna luuletajad. Ka on luuletuste valmimise ajavahemik küllaltki suur, ulatudes kolme aastakümnesse. Kunstnikul seisis seetõttu ees huvitav ja raske ülesanne — ühendada kunstikeele abil erinevate inimeste mõtted ja tunded; leida illustratsioonidele selline lahendus, mis koondaks teatud määral ühte luuletajate erinevad stiilid; ühendada raamat kunstiliseks tervikuks.

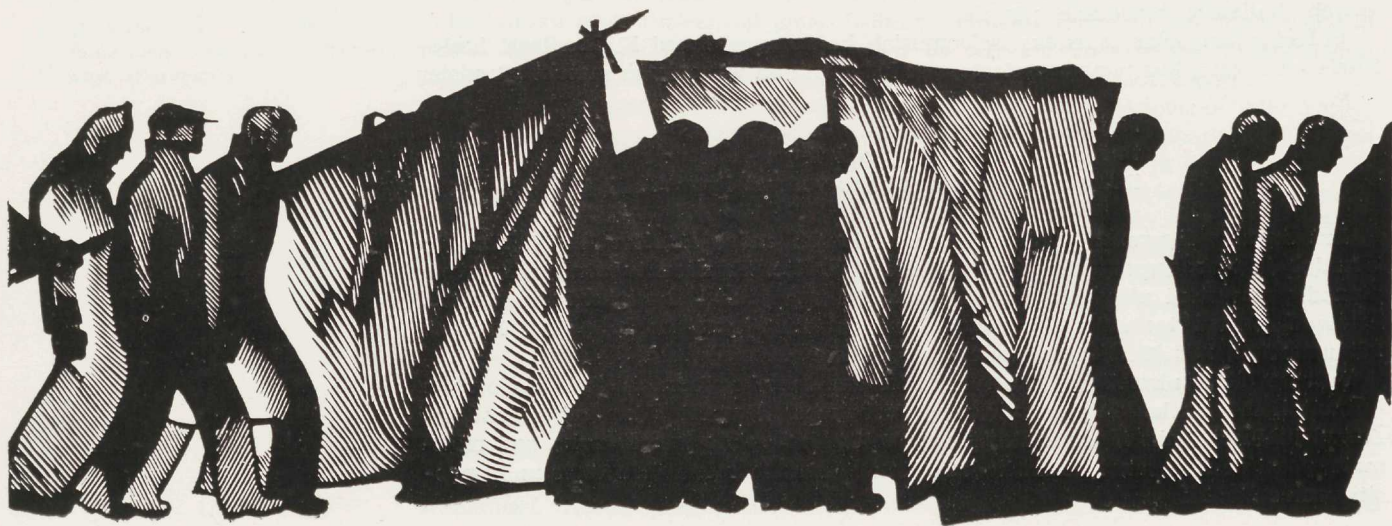
Valikkogu kujundus on lihtne, ümbrispaberil Lenini figuur, vasakpoolses nurgas kuldne loorberioks, mis läheb üle ka ümbriskaane tagaküljele, moodustades poolringikujulise motiivi. Srift on äärmiselt organiseeritud, rahulik.

Luuletuskogu avab Mart Raua luuletus «Surematus». Luuletuses esinevad konkreetsed kujundid. Henno Arrak on aga loonud assotsiatiivse illustratsiooni Surematusest kui niisugusest üldse, ühendades frontispissil nii raamatu pealkirja kui ka nimetatud luuletuse järgmised read:

Kuid kindlamalt kui sesse kivipinda
ta nimi elama jääb rahva rinda.
Jääb igaveseks nagu päiksetõus,
ta mälestus,

ta mõtte tões
ja jõus.

15. D. Bisti. Ill. poemile «Vladimir Iljits Lenin».





16



17

Ei ole midagi konkreetset selles illustratsioonis, mis vihjaks otseselt luuletuse sõnadele. Mustade ja valgete pindade rütmiline vaheldumine diagonaalse tugevatõmbelise viirutusega manab vaataja silmade ette pildi igavesest rahust, samuti ka igavesti liikuvast elust. Viimast sümboliseerib ka graniidirahne vöötav jõgi. Kompositsiooni sisemise rütmi organiseeritus on sissejuhatuseks valikkogu poetilisele atmosfäärile.

H. Arrak oskab üles ehitada rütmilisi, luulele vastavaid illustratsioone. Tema käsi allub kompositsioonides kindlale luulerütmile, mis on illustreeritava luuletuse sõlmseoseks. Erni Hiire luuletustele loodud gravüür lahkuvatest sõjameestest toob vaatajani tunde, et rahvas tööpoolest on valmis tõusma ja minema. Hiir ei kõnele sõdalastest, vaid rahulikust ülesehitustööst. Arraku käe all aga sündis sümbol, mis vastab luuletuse sisemisele pingele.

Süžeelis-sümboolne lahendus iseloomustab ka kompositsiooni K. Merilaasi luuletusele «Alnazar», kus punaarmee laste salk kurgaanil on visuaalseks saatteks sõnadele:

...teisiti sai
 ta Leninilt teate: kurgaani tippu
 ilmus ratsaväesalk, kandes verevat lippu...

Ent Arraku figuraalne kompositsioon ei kannu endas ainult süžeelist liini, ta täiendab ja teeb arusaadavamaks luuletuse üldmõtte. Foon on tugevalt viirutatud, pinnad peensusteni välja töötatud, figuurid on aga jäetud mustaks. Diagonaalselt lõikuvad pinnad toovad lugejani-vaatajani luuletuse muusikalise rütmi, kõlades võidumarsina, mis Merilaasil on antud võrdlustega.

Jutustavalt konkreetsed illustratsioonid on saatteks Jaan Krossi luuletusele «Ainult homse jaoks on meil nägu» ja Johannes Semperi «Veerand sajandile». Antud juhul ei saaks illustreeritavat momenti pidada päris õnnestunuks, sest mõlemate poetide hoogsat, kaasakiskuvat rütmi vähendab mõnevõrra Arraku kompositsioonide staatilisus.



18



19

16. H. Arrak. Ill. A. Kaalu luuletusele «Teekond Peterburist Leningradi». Valimikust «Surematus».

17. H. Arrak. Ill. E. Hiire luuletusele. Valimikust «Surematus».

18. H. Arrak. Frontispiss luulevalimikule «Surematus». Plasti-kaatlõige.

19. H. Arrak. Ill. K. Merilaasi luuletusele «Alnazar». Valimikust «Surematus».

Raamatu ainus illustratsioon, kus Arrak on sisse toonud Lenini figuuri, kuulub Aira Kaalu luuletusele «Teekond Petrogradist Leningradi»:

Soomusauto pealt kõneleb Lenin

.....

Ühe käega tõugates ära,
teise käega näidates sihti
revolutsioonile kutsub ta.

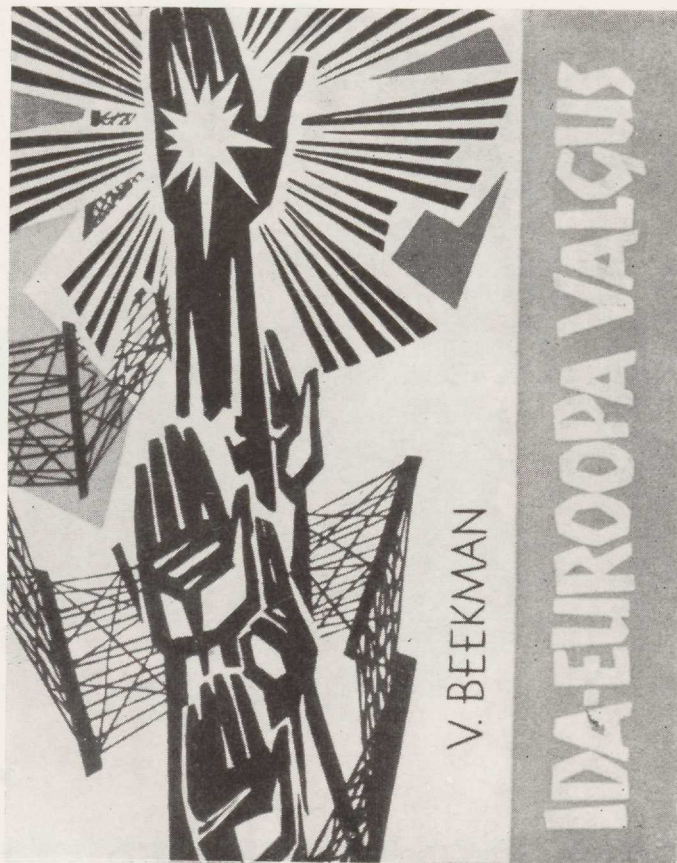
Sellele lõigule on kunstnik üles ehitanud konkreetse kompositsiooni.

Kunstniku poolt fikseeritud pinge Leninit kuulavate inimeste näol laseb vaatajal aimata revolutsiooni hingust. Antud juhul on Arrakul konkreetse illustratsioonis õnnestunud edasi anda ka luuleteose lugemisel tekkinud assotsiatsioone.

Õnnestunuks tuleb pidada Arraku poolt valitud illustratsioonide tehnikat — plastikaatlõiget, mis on andnud võimaluse varieerida peenimate nüanssideni. Kunstnik on iga kompositsiooni juures silmas pidanud ka eelmisi ja järgnevaid, selle tulemusena on gravüüride organiseeritus, nende omavaheline seos ja Arraku oskus tänapäeva inimese pilgu läbi edasi anda toimunut, olnud selleks teguriks, et erinevad luuletajatemperamendid on ühendunud kunstiliseks tervikuks.

Luuleteose kaasaegsus ja teravus on arvatavasti tingitud sama tehnika (plastikaatlõige) valiku ka Heldur Laretei poolt Vladimir Beekmani poemi «Ida-Euroopa valgus» illustreerimisel. Näib üldse, et linoollõike ja sellele lähedaste tehnikate kasutamine kaasaegse kodaniku luule interpreteerimisel annab üllatavalt väljenduslikke ja nüanssirikkaid kompositsioone, mis aitavad lahti mõtestada luuleteose sisu, tuua vaatajani-lugejani selle emotsionaalsed pidepunktid.

Lareteid võib pidada suure interpreteerimisvõimega luuleillustraatoriks. Eriti häid tulemusi on ta saavutanud just luule ekspressiivsuse ja emotsionaalsuse väljendamisel. Antud poemi illustratsioonide ülesehitamisel on ta tihti kasutanud



20

20. H. Laretei. Ümbrispaber V. Beekmani luuletuskogule «Ida-Euroopa valgus». Plastikaatlõige.

21. H. Laretei. Vahetiitel V. Beekmani luuletuskogule «Ida-Euroopa valgus». Plastikaatlõige.

22. S. Liiva. Kaksiklehekülje kujundus A. Rannaleeti luuletusele «Kaks sõna».



21

diagonaalselt lõikuvaid pindu, millest valged jooned nagu paiskuvad välja; sellega on Beekmani poemi julge ja hoiatav rütm saanud sisemise organiseerituse.

V. Beekman on oma poemi pühendanud «Kõigile neile, kes vihkavad pimedust». Juhtmotiiviks võiks pidada Iljitši lambikest, mis kunagi ei kustu. Laretei kompositsioonid-vahelehed on süzeelise kallakuga, nende aluseks on võetud konkreetne moment poemist; seetõttu ei saa neid vaadelda lahus luuleteosest, raamatus endas aga moodustavad nad sobiva ja meeldiva saatesarja, omandades sümboolse kõlajõu.

Poeet räägib, et kõigi maailma rahvastel peaks olema üks keel, rahu eest võitlemise keel, et sõjakoledused ei saaks enam korduda. Kunstnik manab suure meisterlikkusega lugeja-vaataja silme ette tormilise ja vastuolulise ajastu. Mustade ja valgete pindade julge vastandamine loob kohati pingelise atmosfääri, gravüüride erakordne ekspressiivsus kannab lugejani Beekmani poemi stiili.

«Ida-Euroopa valguse» illustreerimisel näitas Laretei end meistrina, kes täielikult valdab luulegraafika spetsiifikat, osates piiratud vahenditega edasi anda poemi keerulist ja sotsiaalselt aktuaalset sisu. Kahe maailma vastandamine tema gravüürides aktsentueerib poemi üldmõtet — juhtmotiivina jääb kõlama valguse võit pimeduse üle.

Poemi läbivad mõtteniidid kajastuvad juba ümbrispaberi kujunduses, kus okastraatide rägastikust ja pimedusest valguse poole sirutuvates inimkätes põleb igavesti helendav täht, Ida-Euroopa valgus. See on nagu sümboolseks saateks sõnadele:

Lamp, mille läitis Lenin,
põleb
ALATI.

Lõpuks tahaks veel rääkida kahe noore kunstniku tööst, kelle loomingus on koha leidnud Leninile pühendatud luule lahtimõtestamine. Silvi Liiva on oma illustratsiooni Ain Rannaleeti mõtteluule valdkonda kuuluvale luuletusele «Kaks sõna» üles ehitanud dünaamilise kompositsioonina, mis suure ekspressiivsuse kõrval kannab endas luuletuse lihtsust ja sügavust. Eriti tugev tundub noorel kunstnikul olevat

22



KAKS SÕNA

ON SÕNA ÜKS, KUI PEITLUB TERVE HING,
ÜKS SÕNA HÕOGUV, POLE VÄGA PIKK,
ON SÕNA TERAV NAGU PÜSSITIKK,
ÜKS SÕNA: LENIN. LE N I N N I N G

ON TEINE SÕNA TEMA VÄÄRILINE,
ÜKS TEINE SÕNA SAMA SUUR JA HELE,
MIS PÄÄSLI TÖÖTAB ILMA RAHVASTELE
SEE SÕNA SUUR: OKTOOBER LÖKKELINE.

assotsiatiivne külg. Kahte sõna — Lenin ja Oktoober — kannavad endas need kangelaslikud soldatid, kes tormijooksuga vallutasid Talvepalee. Kahtlemata on see assotsiatsioon, mis igal lugejal võib tekkida ja tekibki erinevalt, ent nii tajutava kompositsioonina on Liiva osanud välja tuua ka luuleridade kordumatu ülevuse. Vastandatud ei ole rütm ega riimid (siin jääb vast puudu luule tunnetuslikust interpretatsioonist selle omapära lahtimõtestamisel), küll aga on luuletuse staatilisus antud illustratsiooni näol saanud endale hoogsa ja meeldejääva saate.

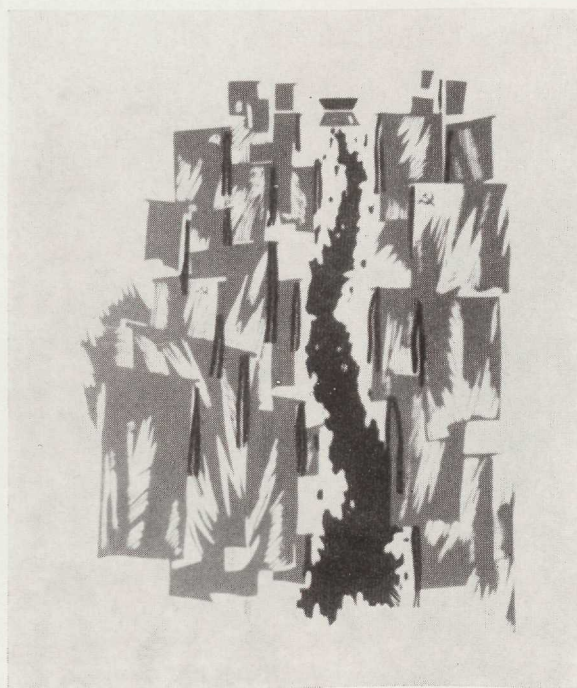
Mati Ruljandi värvilised linoollõiked Oskar Kullerkupu luuletsüklile «Lenini haul» tuginevad kahe värvi — musta ja punase kontrastile. Selle kontrasti sugestiivsusest on kantud raamatut illustreeriv raam. Frontispissi kompositsioon on vertikaalne, must inimmeri punaste langetatud lippude vahel saadab Leninit tema viimsel teekonnal. Lõpuillustratsioonis on aga kujutatud juba tänapäeva — inimesi Lenini mausoleumi ees. Samal põhimõttel — minevik ja tänapäev — on organiseeritud ka raamatu kujunduslik külg: esimene forsats must, rääkides leinast; teine punane, kriipsutades alla Kullerkupu sõnu:

...ent imelist legendi Leninist on kuulda igavesti rahva suus.

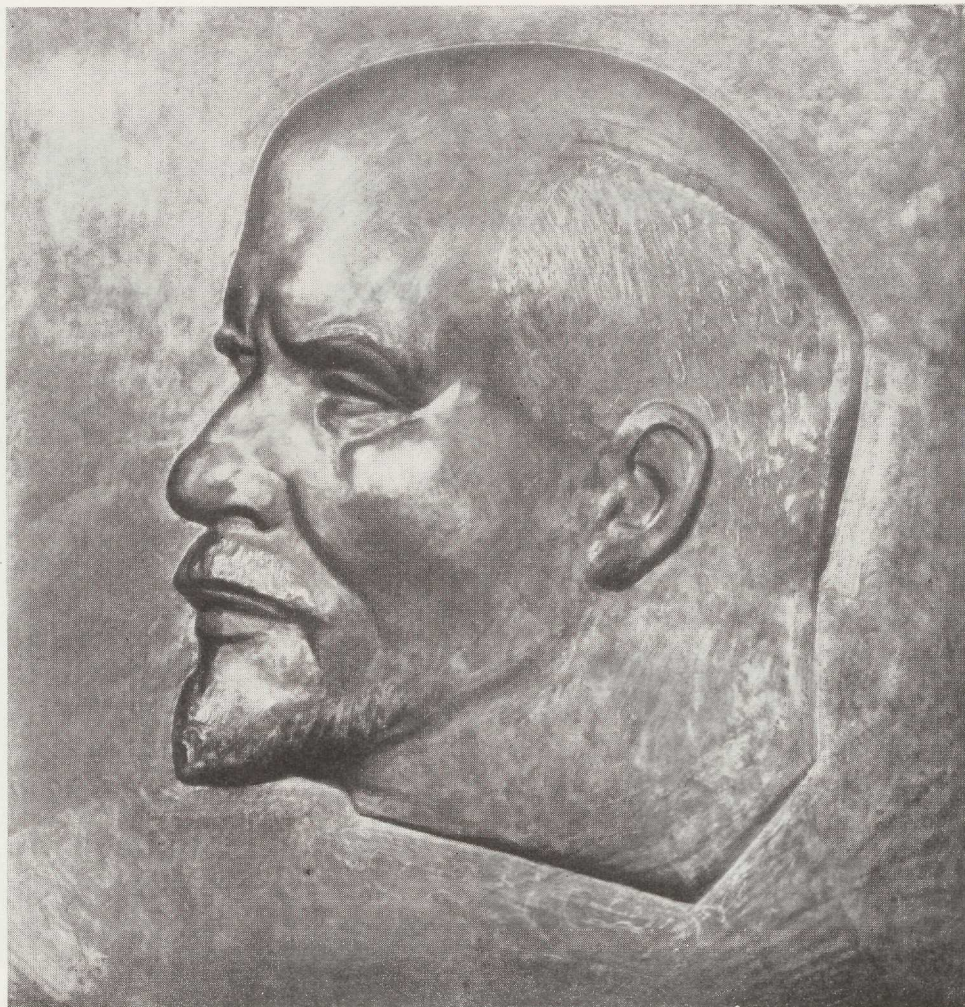
Leninile pühendatud luuletuste interpreteerimisel on iga kunstnik seisnud raske ja vastutusrikka ülesande ees. Tahab ju iga lugeja, kes võtab kätte sellise luuleteose, ka kompositsioonides näha leninliku ajastu tunnetust. Kui nüüd teha mõningasi kokkuvõtteid, siis peab märkima, et igal illustraatoril on oma käekiri, oma stiil ja see väljendub selgesti ka kujundatud raamatutes. Kunstniku ja luuletaja stiili ühtumist ei saa aga vaadelda ainult vormi ülesehitamisena. Teatavaks lähtepunktiks võiks siin olla poeesia riimi, rütmi ja üksikute fraaside süntees joonte ja pindade variatsioonidega. Poesia ja kujutava elemendi ühtumine on selgesti esile toodud Bisti ja Laretei illustratsioonides, olles samal ajal ka ajastu hääleks: Henno Arraku jõulisemates kompositsioonides on märgata sama tendentsi, kuigi ta alati ei küüni luuleteose lahtimõtestamiseni. Huvipakkuvad on Liiva ja Ruljandi katsetused poeesia interpreteerimisel.

Üldkokkuvõttes on rõõmustav näha, et Leninile pühendatud luuletuste illustreerimine on muutumas meie luulegraafika lahutamatuks osaks.

23. M. Ruljand. Frontispiss O. Kullerkupu luuletsüklile «Lenini haul».



TÖID 1969. AASTA
VABARIIKLIKULT
KUNSTI-
NÄITUSELT



24. A. Eskel. V. I. Lenini portree-
reljeef. Pronks. 1969.

25. L. Mikko. Sügismaastik. Oli.
1969.

24



25



26



27

28





26. N. Kormašov. Sõdade ohvritele. Kolmikmaal. Tempera. 1969.

27. L. Sarapuu. Sõbra portree. Õli. 1969.

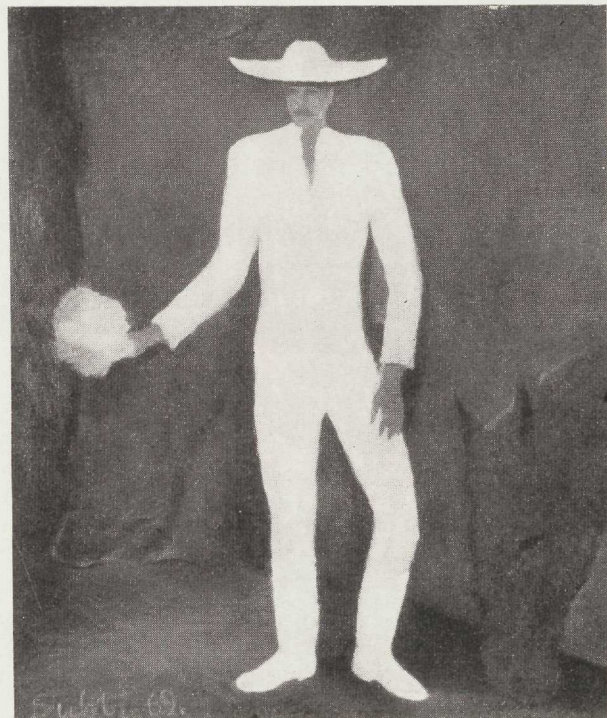
28. L. Israel. Pihlakad. Pastell. 1969.

29. I. Malin. Prof. A. Mölder'i portree. Masoniit, sünteetiline tempera. 1969.

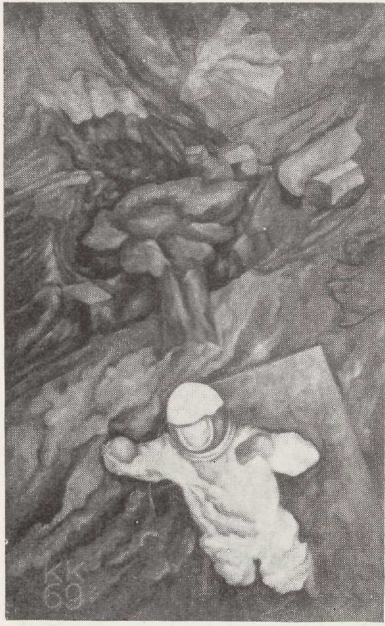
30. O. Subbi. Antonio. Õli, tempera. 1969.



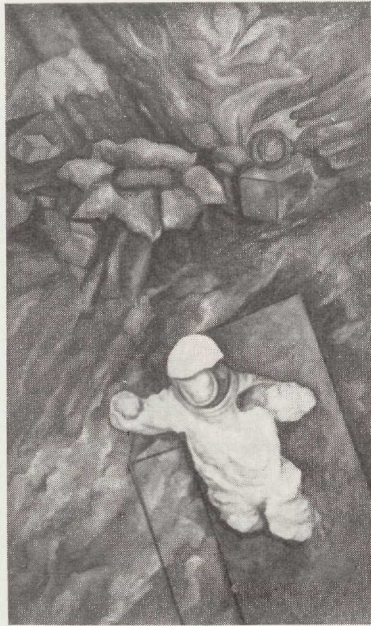
29



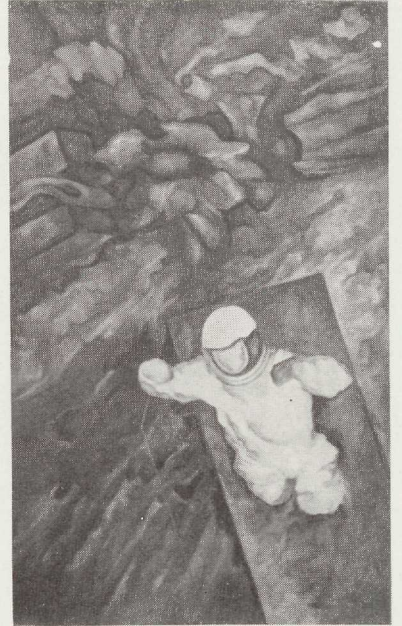
30



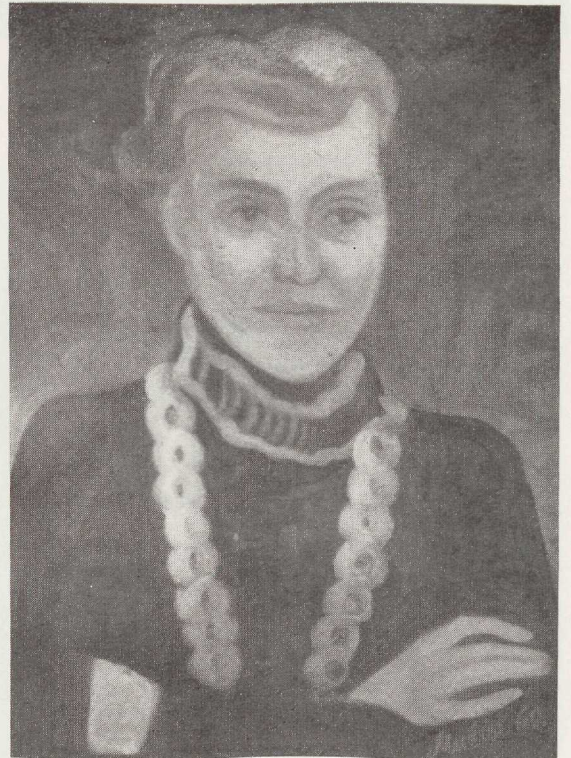
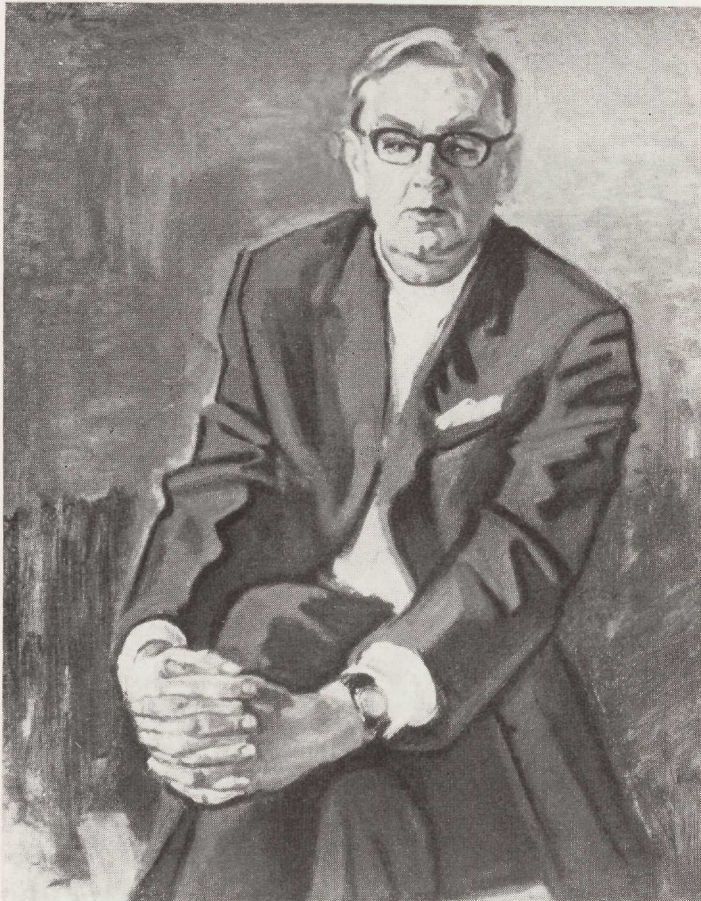
31



32



33



31. K. Kaasik. *Miraažid kosmoses.*
Kolmikmaal. Oli. 1969.

32. V. Loik. *H. Lorbergi portree.*
Oli. 1969.

33. P. Mudist. *Portree. Oli. 1969.*

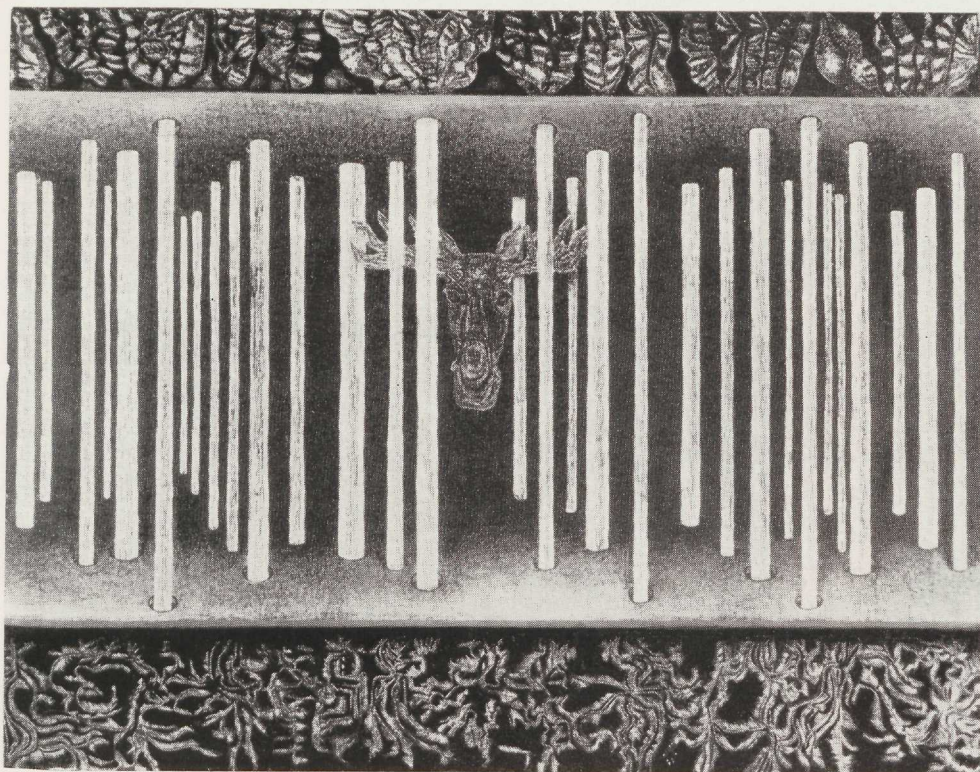
34. V. Tolli. *Jaaniöö I. Söövitus.*
1969.

35. C. Klar. *Vaikus. Lito. 1969.*

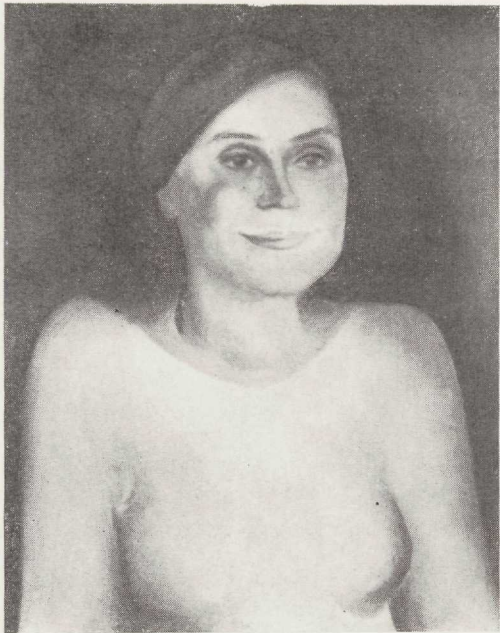


34

35



31



36



38

36. O. Terri. *M. Mutsu portree. Oli.* 1969.

37. A. Bach. *Tüdruk. Monotüüpia.* 1969.

38. M. Mutsu. *Kõnelus. Tušš.* 1969.

39. H. Eelma. *Meri. Linool.* 1969.

40. L. Tolli. *Ema portree. Puu.* 1969.

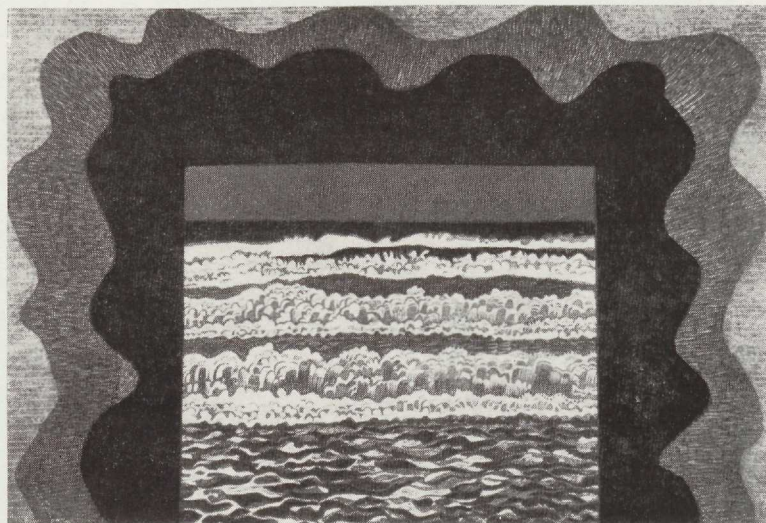
41. E. Kolk. *Lembit. Pronks.* 1969.

42. E. Taniloo. *Sinine pea. Samott.* 1968.

37



39



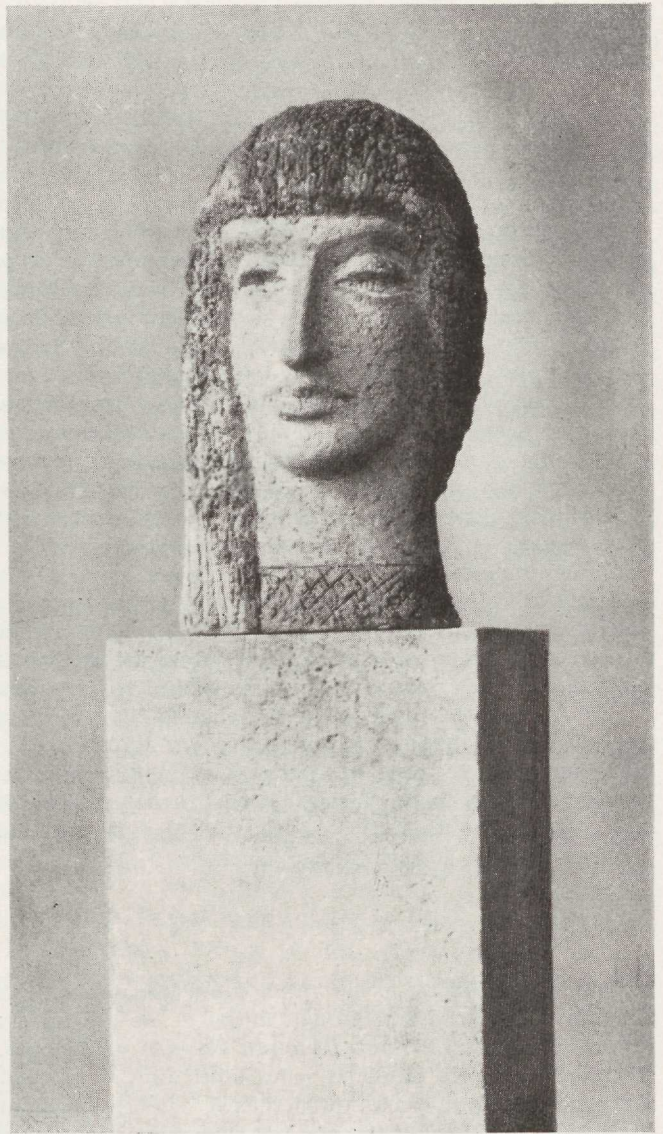


I. Torn. V. I. Lenin I. Linool, lito. 1970.

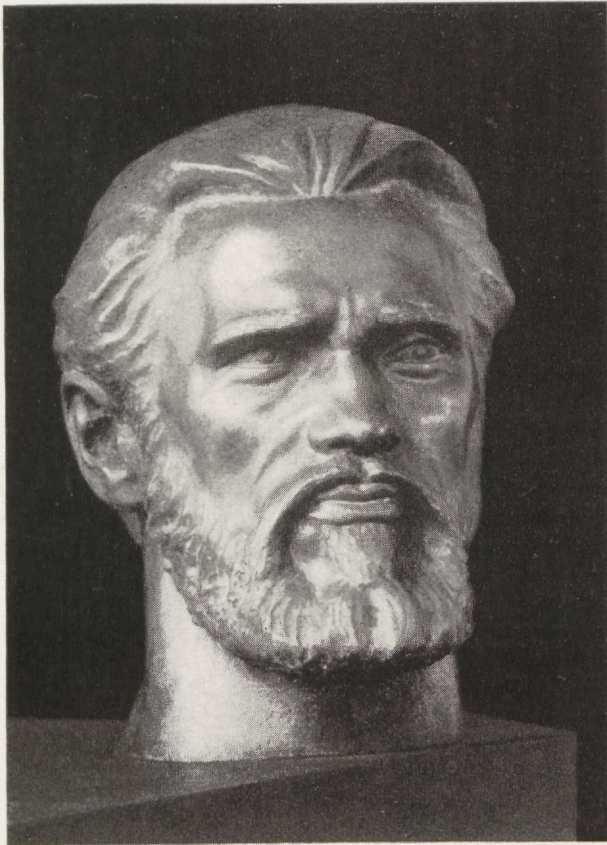


40

41



42



33

1969. aasta aprillis-mais oli Moskvas avatud monumentaalkunsti retrospektiivne näitus. Üldiseks teemaks oli leninliku «monumentaalpropaganda»-plaani elluviimine, mis 50 aastat tagasi geniaalselt määras selle suure ideelis-kunstilise tähtsusega kunstiala peateed. Ekspositsioon võimaldas vaatajal laialdaselt tutvuda kõigi Nõukogude Liidu vabariikide meistrite poolt loodud teostega, paljurahvuselise nõukogude kunsti kullafondi kuuluvate töödega.

Äärmiselt huvitav oli näitusel jälgida monumentaal-dekoratiivsete vormide keerukaid arenguteid, etapp etapi järel, alates esimeste revolutsioonijärgsete aastate skulptuurist ja maalist kuni meie päevadeni välja. Ekspositsioonis olid peale materjali viidud tööde ka fotod, maketid, eskiisid, kartaunid, mis andsid kujutluse mälestusmärkidest nende reaalses keskkonnas, tänaseks hävinud skulptuurist ja maalist, ning lõpuks — kunstnike kavatsustest tulevikus.

Üksnes näituse materjali organiseerimine ja tema laiahaardelisus — memoriaal-skulptuurist kuni interjööri kujundamise kammerlike katseteni — põhjustaksid täielikult iseseisvat vaatlust ja analüüsi. Ent esimest korda ühte kogutud nõukogude monumentalistide tööd sundisid tahtmatult mõtisklema ka teoreetilist laadi üldiste probleemide üle, poolesajandilise kunstikultuuri omamoodi kokkuvõtteks olevate kunsti kaasaegsete tendentside ja loominguliste otsingute karakteri ja mõtte üle. See pole vähem huvitav ja on seda enam aktuaalne, et monumentaalkunstile kuulub juhtpositsioon teiste kujutava kunsti liikide seas ja alles hiljuti dikteeris see isegi oma kujundikeele norme mittemonumentaalsele žanridele. Käesolev artikkel ongi pühendatud mõtisklustele tänapäeva monumentaalkunsti mõningaste printsiipaalsete aluste ja spetsiifiliste iseärasuste üle.

*

Igasugune looming ei ole ainult intellektuaalne akt, vaid ka tõhusa loova eksperimendi resultaat. Mitte kusagil mujal ei ole see nii silmanähtav kui arhitektuuri ja monumentaalkunsti mitmesuguste vormide valdkonnas. Vaadeldes kultuuri paljusajandilist arengut, tunnetad selles tahtmatult tungi looduse poolt antu mõistusliku ümberkorraldamise poole, tungi reaalse olemise omandamise, enese ja oma isikliku, ühiskondliku ja poliitilise elu põhjendamise poole ümbritsevas maailmas. «Homo sapiens» võis õigusega olla nimetatud ka «inimene-majaehitaja». Ja monumentaalne kunst just nagu muudaks materiaalseks loomingu selle suure ülesande, sellega ka määrates tema esteetilise tunnetamise ja hindamise spetsiifika.

Pildigaleriisse võib minna või mitte, ühte või teist raamatut võib aastate viisi uuesti mitte lugeda. Kuid maja sinu tänaval on muutmatu reaalsus, on samasugune tingimatu kuuluvus linnale nagu jõgi, kungas või mägede harjad horisondil. Ja mitte ainult sellepärast, et maja võib olla mugav või ebamugav, linna planeering otstarbekas või ebaotstarbekas, vaid et meid nii tugevasti erutab kõik, mis käesoleval momendil toimub monumentaalkunsti valdkonnas. See on ju too esemeline, materiaalne, «looduslik» keskkond, kus elame meie ise, elavad meie lapsed ja lapse-lapsed. See on too loomingu liik, mis muudab meeleliselt tajutavaks sideme mineviku, oleviku ja tuleviku vahel inimkonna ajaloolise eksisteerimise ühtsuses.

Tänapäeva nõukogude linnade pinnalis-värvilise, skulptuurse ja arhitektuurse kujunduse ulatus, monumentaalkunsti kõrge siht, mida juba esimestel revolutsioonijärgsetel aastatel mõisteti ja väljendati leninlikus «monumentaalpropaganda»-plaanis, annab tunnistust selle traditsiooni küpsusest ja sügavusest meie maal. Ja tähtsad on siin mitte niivõrd kunstilised saavutused ise, kuivõrd just järjest ilmsemalt ennast tunda andev vajadus väljendada ja jäädvustada oma epohhi ja samuti

iseennast mitmesugustes monumentaalsetes vormides, mälestusmärkides. Need, lahti mõtestades olevikku, nähtavalt ette jõudes tulevikku, peavad üle elama oma loojad, külvama seemned, mille saagi koguvad järeltulijad.

Kunst ei erine igasugusest teisest inimlikust tegevusest selles mõttes, et kunstnik kas muutub elu otseseks kaasosaliseks, või eemaldub ja kõige saatuslikumal viisil võõrdub temast. Monumentalisti puhul on see eriti ilmne. Elav ühtekuuluvustunne ümbritsevaga laieneb nii mõtte ideelis-plastiliste lahenduste grandioossetele mastaa-pidele kui ka monumentaal-dekoratiivse kujunduse kõige väiksematele kammerli-kele vormidele. Leinapaju varjus asuv unistav naisfiguur purskkaevul, kus voolava vee muutlik muster nagu kriipsutaks alla raiutud vormi igavest liikumatust ja püsivust, sunnib kiirustava mööduja Vilniuse peatänaval peatuma ja hinge tõm-bama. Tihedalt liituvate majade kivimüürid taanduvad, et kõnnitee üldjoonest natuke sügavamal anda aset vaikuse oasile. Restorani peegelduvad aknad, mille ette on paigutatud skulptuur, kordavad ta ähmast siluetti mitmekordselt, roheline muru eraldab ta kärarikkast rahvahulgast. Kogu kompleks tervikuna on nagu tsesuur linna arhitektuurses reas. Kunstilise täiuse kõrval paelub ka teose otsene side linnatänaval kulgeva eluga. Ja siin ei ole määrav üksnes skulptuuri õnnestunud paigutus, vaid ka tema plastilised omadused. Üldvorm on küllalt lapidaarne, et olla tajutatav esimesel pilgul, ja küllalt nüansirikas, et pakkuda vaatajale naudingut ka süvenenumal vaatlusel.

Ja sellest monumentaalkunsti kujundikeele mitmetähenduslikust ja sügavast mõistmisest tahakski rääkida detailsemalt. Monumentaalkunsti uus tõus sõjajärg-seil aastail oli kantud üldistav-heroilise kuju loomise paatosest. Ja see on täiesti arusaadav. Lakoonilisus kaasaja kõige olulisemate joonte edasiandmisel nagu sün-teesis sündmuse, ajaloolise fakti või inimkarakteri tähenduse kogu täiuse. See ei olnud ainult täielikult õigustatud, vaid tõi endaga kaasa arvestatavaid saavutusi kunstilis-plastiliste avastuste valdkonnas. Parimad monumendid, mis on püstitatud Suure Isamaasõja kangelaiste ja fašismi ohvrite mälestuseks, tõestavad väljendus-vahendite sümbolistlik-üldistava monumentaliseerimise meetodi efektiivsust. Kuid kõrvuti positiivse küljega oli stiili karmil askeetlikkusel ka oma piiratus, mis selgelt väljendus viimastel aastatel.

Me võiksime tuua palju ajaloolisi näiteid, kus kunstilise keele äärmine lihtsus ei muutu lihtsustamiseks, kidakeelsuseks. Tbilisi lähedal Zemo-Avtšalski hüdro-elektrijaamas (ZAGES'is) asuv I. Šadri loodud V. I. Lenini monument (1927) on äär-misel selge oma siluetilt, žesti plastikas ja vormi monoliitsuses valitseb peaaegu matemaatiline täpsus. Lenini figuur on niivõrd tabatud mastaa-bis, ta on viidud plastilisse vastavusse paisu üldise arhitektoonika ja teda piirava maastiku vormi-dega, et loodusliku ja industriaalse keskkonna mitmekesisus nagu täiendaks tema skulptuurse töötluse lakonismi. Väljaspool seda kohta, kus monument seisab, kao-taks ta midagi oma ideelis-esteetilisest sisukusest. Mälestusmärgi tõeline monumen-taalsus kasvab välja sügavast sisemisest seosest ZAGES'i tervikliku panoraamiga. Ta haarab endasse ja muudab meeleliselt tajutavaks nii nende aastate inimeste maailmavaate, kui ka maa ümberkorraldamise kangelaistliku epohhi mälestuse, teki-tades kõige erilaadsemaid ajaloolisi, sotsiaalseid ja poliitilisi assotsiatsioone, mis annavad talle erilise reaalsuse, erilise tähenduse. Ei ole juhuslik, et sellest skulp-tuurist kõneldes meenub meile tahtmatult rida selle monumendiga seotud maali- ja graafikateoseid. Monument on muutunud selle maa, kuhu ta on püstitatud, orgaa-niliseks osaks samavõrd, kui oma maa loodusesse kuuluvad Ararati mägi või Volga kallaste sujuv reljeef.

Nimelt sellega ongi määratud taoliste, klassikalisteks muutunud mälestusmärkide edu, nagu V. Štšuko «Lenin» Soome Vaksalis Leningradis, M. Barštši, A. Kaltšini ja A. Faidõši mälestussammas esimese maa kunstliku kaaslane auks, V. Muhhina «Töö-line ja kolhoositar». Muide, kõik kujundlik-plastilised kaotused, mida viimane on kannatanud seoses ümberpaigutamisega ja aluse kõrguse muutmisega, ongi seleta-tavad kunstniku poolt kavandatud arhitektuursest, elulisest ümbrusest ilmajää-misega.

Monumentaalne kunst, kui laiade üldistuste poole ta ka püüdleks, ei muutu kunstiliselt täisvereliseks ilma sisemise mitmekülgsuseta. Teed, kuidas kunstnik



43

lahendab seda ülesannet, võivad olla ükskõik kui erinevad, kuid nad on alati ainsa otsingud paljuses ja selles mõttes pole erinevust kunsti vormide ja liikide vahel. Puhtalt mõistuspärane, niimetatud tüüpiliste, kõige karaktersemate, olulisemate «aja tunnusmärkide» valik kas annab väga vähe või võib viia üldse ebaõnnestumisele.

Kui maantee, pehmelt laskudes künkalt, viib teie auto Pirtšupise küla ümbritsevatele väljadele ja teie ees avaneb esmakordselt G. Jokubonise loodud memoriaalansambel, siis olete haaratud skulptuuri hämmastavast ühtesulamisest ümbritseva loodusega, naise figuur sõna otseses mõttes «kasvab» teie ette. Monumendi hall kivi, väljaku tuhmid plaadid, horisondini ulatuvate nurmede udune kaugus, väikese külakese hõbedased sindelkatused noore metsaga ümberringi ja üle nende kummumas põhjataeva läbipaistev kuppel — kõik täidetud rahu ühtse hingusega, vaikiva keskendatuse ja lihtsusega. Nad ei ole eraldatavad maast, paljukannatanust, mitte-midagiunustavast, igavesti jälle ja jälle eluandvast maast.

Meisterliikkuse ja targa ettenägelikkusega võttis Jokubonis arvesse kõik: figuuri suuruse, horisontaalse plaadi mastaabi ja kauguse, kivi värvi ja faktuuri. Peenelt viimistletud monoliitsete ja rangete vormide plastika, mille väljenduslikkus on rajatud järk-järgulisele konkretiseerimisele-tihendamisele, saavutab emotsionaalsepsühholoogilise elamuse ülima pingele leinava ema kujus. Peaaegu askeetlik üldistus riidevoltide käsitluses, figuuri üldises siluetis ja joonte rütmis saab hingestatuse rätikut pigistava käe kontuuris, valust ahendatud silmades. Ja inimesed, kes asustavad taas ülesehitatud küla, taipasid kunstniku mõtet: näib, et majade hallid sindelkatused on aukartlikult tõmbunud sügavusse, maantee taha, et mitte segada maa emamure hääletus kannatuses kivinenud vaikust, ka loodus ise on ümberringi seisatanud ja vaikseks jäänud.

Kuid selles vaikivas üksmeeles ei ole võõrdumist, sisemine ühtsus ei ole rikutud, vastupidi, tekkisid uued ja sügavamad seosed, uus ühtsus. Kahe, peaaegu nähta-

matu, taevaga liitva metallantenni meloodiline helin, mille muutlik kõla meenutab pidevalt voolava vee vulinat, oli kaheldamatult kunstniku mõttes, kuid mitte keegi ei võinud eelnevalt planeerida lõokese trillerdamist, mis katkeb kusagil küündimatus kõrguses, et jälle tekkida ja paisuda, paisuda äärmuseni. Mitte keegi ei võinud kanda monumendi projekti summutatud, keskendunud vaikus hääbuvate sammude kaja. Mitte ette arvestada psühholoogilis-emotsionaalse mõju kõikvõimalikke juhuslikkusi, vaid lasta elul endal astuda oma kunsti, Pasternaki sõnade järgi: «Kõita endaga ruumi armastus», muuta oma looming reaalsuse akumulaatoriks — seda on Jokubonisel õnnestunud saavutada. Ainult tänu sellele on inimkäte looming saanud suurepärase võimaluse võistelda looduse endaga, või täpsemalt, muutunud tema väarikaks osaks — mitte vastuollu sattudes ja omalt poolt midagi lisades. Selle saavutamiseks ei piisa ainult professionaalsest meisterlikkusest, perspektiivi ja plastika seaduste tundmisest — inimlikkus ja intuitsioon aitavad leida lahendusi, mille laitmatus kunstilisest küljest on kõigutamatu.

Pirtšupise memoriaalansambel mahutab endasse mitte ainult maastikuga harmoneeruvad Jokubonise skulptuurid, vaid ka fašismi ohvrite vennashaua, millele nimetatud kaasmaalased on leedu traditsioonide kohaselt püstitanud kolm gigantset risti. Pöördudes maanteelt külavahetele ja möödudes mõningatest talumajadest, jõuate välja metsa ääres asuvalle rohelinele aasale. Madal künkake on piiratud puutaraga, kõrval on märgistatud küüni koht, mille gestaapo koos vangidega põlema pani. Siin, metsa läheduses küla serval valitseb rahuaegse elu vaikus ja häirimatus. Ainult

43. N. Andrejev. N. Ogarjovi monument Moskväs. Betoon, marmor. 1922.

44. G. Jokubonis. Pirtšupise memoriaalansambel.

44





45

tuul sahistab lehestikus, ainult kajana kanduvad siia kõnekatkendid ja loomade hääliksused. Ja kõige selle kohal, kõrgemal küla katustest ja puude kroonidest, kõrguvad kolm ajast tumenenud risti. Kui Jokubonis jättis meile kivisse kehastatud, pidevalt südametunnistusele koputava meeldetuletuse, kui tema loodud kujus elab hüvitamatu kannatuse lakkamatu valu, mis pitserina seisab naise näol, siis oma sügav elutarkus avaldub ka selles lihtsas hauamärgis. Jokubonis ütles eelkõige meile ja meist: ema näole vajutatud mure on see, millega ei saa leppida, ja lahkudes jääb meie hinge kustumatu kannatuse jälg. Kaasmaalased, kes asetasid hukkunute hauale kolm risti, andsid nende surmale mingisuguse uue tõlgenduse, tuues neid oma ellu, andes neile surematuse juba üksnes hauamärgi püstitamise aktiga. Hauaristide vormi lihtsuses ja traditsioonilisuses on midagi, mida kreeklased nimetasid tragöödia «katarsiseks», mis justkui ühendab hukkunute saatused möödunud ja tulevaste põlvdedega, leevendab halastuse talumatust ning kingib vaikuse, täis tõeliselt suursugust rahu.

Selleks, et kunstniku poolt loodu väljendaks elu tõelist hingust, peab kunstnik ise kandma endas elu sisemisi impulsse. Ta peab olema tundlik sügavalt rahvuslikele kujutlustele kangelaslikkusest, hingestatusest, üllusest, mis on omased tema maale, ning mis säilivad legendides ilu väljendustena. Mida tähendusrikkam, sügavam ja tõsisem on idee, seda vajalikum on meistrile süveneda üldrahvalikesse kujutlustesse ja ideaalidesse, läbi tunnetada sündmus, mille nimel luuakse mälestusmärk, hinnata seda kui üldinimliku tähtsusega nähet. Siis muutub väärtuslikuks (esteetilis-sisulises mõttes) ka pinnas, millele püstitatakse monument ja too nähtamatu legendaarne atmosfäär, mis ümbritseb kangelaslikkuse oreooliga mineviku mälestust. Ainult sellisel juhul saab assotsiatsioonide rida, mida tekitab individuaalne loometeos, oma veenvuse ja originaalsuse kindluse, muutub kollektiivse elamuse väljenduseks, mis on nii hädatarvilik monumentaalkunstile.

Sellest seisukohast lähtudes tuleb pidada lubamatuks katseid ümber teha maastikku — inimeste nende kannatuste ja kangelasdegude paika, millele pühendatakse mälestusmärk. Näib peaaegu ebaloomulik kaevata idee nimel lahti osa künkast või kuhjata ta näotult üle grandioossete skulptuursete vormidega. Kunstniku mõttekäik võib olla täiesti arusaadav ja isegi loogiliselt selgitatav: muusikalise saate kasutamine helilise kommentaari osas või ruumi organiseerimine selliselt, et külastajal tuleb tõusta järk-järgult mööda laiu treppe mademelt mademele tipu suunas ja justkui füüsiliselt tajuda sündmuste mastaapi, — need on ideed, mis kahtlemata omavad põhjendatuse, Sjisiki, kui teostus, s. t. too ainus, mis teeb idee mõistusliku



46



47

45. N. Andronov. Bolševike agitaatorid maal. Seinamaali kavand. 1969.

46. V. Favorski. Seinamaali fragment Emade ja Laste Kaitse Muuseumile Moskvast.

47. M. Rokitski, A. Mišin. Seinamaal Talupoegade Sanatooriumile Odessast.

48. B. Kazakov. Loojad. Mosaiik. 1967.



48

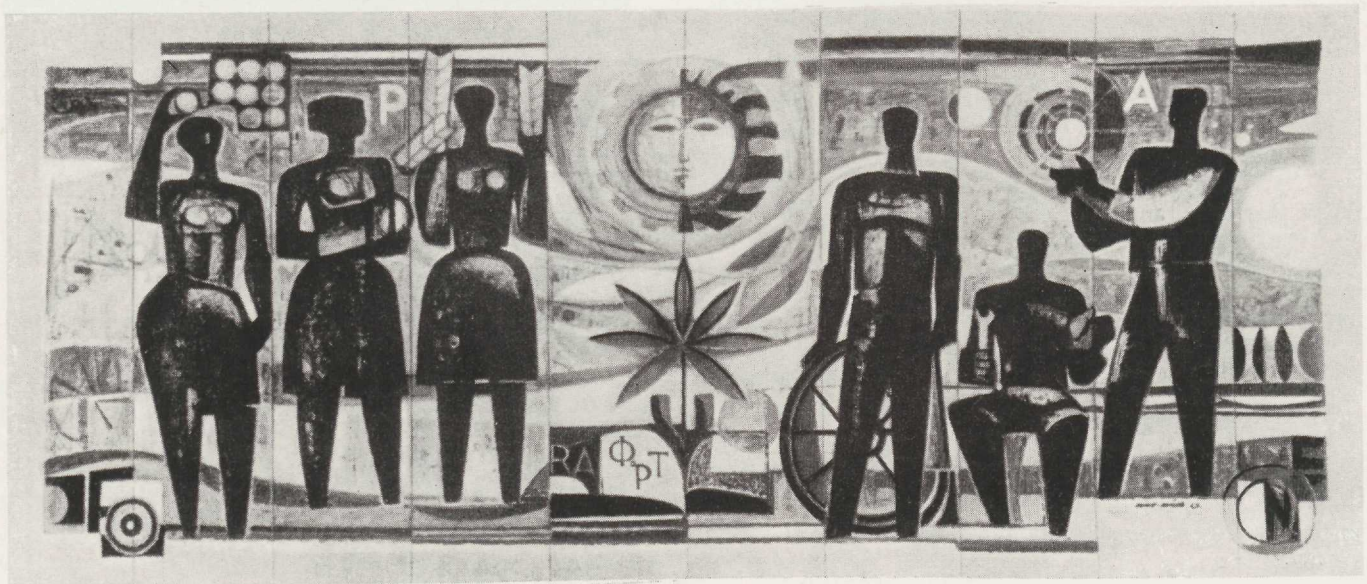
49. B. ja V. Nekmodov. Fresko fragment. 1967.

50. L. Mikko. Seinamaali kavand
EPA hoone fassaadile Tartus.



49

50



40

loogika tegelikkuse elavaks kehastuseks kunstis, mitte ainult ei liitu sügavate moraalsete kujutlustega, rahvalike traditsioonidega sellel alal, vaid peaaegu solvab oma kunstilise fantaasia võõrapärasusega loomulikku, rahvuslikku, lihtsalt inimlikku otstarbekohasuse, puhtuse ja ilu tunnet, siis ka leidlikkuselt grandioosseim teos jääb surnultsündinud vormiks, haavavaks butafooriaks, monumentaalsuse paroodiaks.

Samal ajal ei tohi unustada, et nimelt mitmekülgus, mis sisaldab endas kõik üksikasjad, mõtted, kujundliku mõtlemise «mõistelisuse», määrab (erinevalt kujutava kunsti teistest liikidest ja žanridest) monumentaalkunsti iseärasused. Üldistatud kunstilise keele otsingud ning ideelis-sisulise mõtte primaat monumentaalkunstis, mille endale eesmärgiks seadsid parimad nõukogude monumentalistid, on viimasel aastakümnel andnud ka märkimisväärseid tulemusi. On küllaldane, kui meenutame A. Elkonini, A. Vasnetsovi, N. Andronovi ja paljude teiste töid, kus tänapäeva inimese kuju kerkib esile tema kangelaslikus tegelikkuses, kehastades endas need tahtekindla sihiteadlikkuse, mõistuse ja tunnete julguse ning kangelas-teoks valmisoleku peajooned, mis on iseloomulikud uue ühiskonna ehitajatele, on omased kommunistlikule ideaalile. Monumentaliseeriv lakonism ning idee alasti selguse tendents iseenesest ei ole vastunäidustatud sellele kunstiliigile, vaid on tema lahutamatuks eeliseks, ning on loominguliselt viljakas. Oluline on vaid üldtarvitatavate mõistete — «kangelaslikkuse», «suursugususe» ja «ülla» — sügavam ning kunstiliselt peenem tõlgendamine, kuna plastilises kujundis pole need mõisted mingil moel taandatavad sõnale ega loogilisele mõttekäigule. Sel juhul on tõepärasemalt aimatav, esteetilises mõttes täpsemalt, reaalsuse nähtavais vormides edasi antud see tunnete, samuti inimlike suhete, kujutluste ning väärtuste nägemise stiihia, mis on omane mitte ainult tänapäeva kunstnikule, vaid ka vaatajale, rahvale.

Kui te muuseumiküllastajana kohtate karmide triumfeerivate võitjate grandioos-seid figuure, laiaõlgseid, võimsaid, halastamatuid gigante, kes tagasihoidmatult sammuvad sisenejale vastu; kui needsamad titaanid, ümberriietatud skafandritesse, samasuguse leebust mittesalliva rangusega saadavad teid igal trepiosal; kui mosaiikpannoolt teid silmitseb «teaduse pale», ümbritsetud hoopis «ükskõiksete» «teaduslike» tegelaste askeldavate figuurikestega; kui teid igast küljest piiravad karjuvad, sammuvad, kätega vehkivad «loojad», «külvajad», «intellektuaalid» — siis te tahtmatult jõuate veendumusele, et selline kunst on sügavas vastuolus elu tegelike väärtuste tunnetusega, selle tõelise inimlikkusega. Küsimus ei seisne ainult enamuse taolist teoste kunstilises keskpärasuses, oskamatuses arvestada mastaape, samuti maastikulise seose või interjööri-tunde puudumises, nagu see juhtus Hiiumaa kangelaslike kaitsjate monumendiga (autor E. Taniloo) või monumentaalse stellaga Priozerskoje maanteel Leningradi ligidal (autorid B. Svinjin ja J. Tsarikovski). Juba üldistav-paljutihendusliku memoriaalse kunsti printsiip on ebaõige, liiga otseselt mõistetud.

Kui on vaja öelda midagi tähtsat, otsustavat, siis paljusõnalisus on kohatu. Samuti on vale juhuslik, suusoojaks öeldud sõna. Monumentaalkunstile, nagu ka suures rõõmus või mures olevale inimesele pole kohane «hoolitsus kõige eest». Kuid tähenduslikkus pole eales olnud ühekülgse sünonüümiks. Lausutud sõna, loodud kuju peavad asendama ka seda, millest vaikis kunstnik, sisaldama endas kõik lõpuniütlematu. Mispärast ja mis ajast võidu triumf hakkas väljenduma majesteetlikult sirutatud käe viipe ja laia sammu enesekindlas reipuses; ning mis ajast eeldab mehisus süllalaiuseid õlgu ning mõistuse julgeid taotlusi tähistatakse keemiliste nõude komplektiga ühendatud skafandris kosmonaudiga? Miks monumentaalkunsti lakoonilisus pahatihti piirdub kord igaveseks ettemääratud emotsioonide — mure, viha, rõõm, ülevus, pidulikkus — üpris kasina koguga. Mõnikord näib, et loominguline idee sõna otseses mõttes lämbub tinglikult asetatud raamides, et kunstniku poolt loodud maailmas puudub võimalus hingamiseks. Meister jätab oma kangelasid ilma igasugusest initsiatiivist, igasugusest eneseavalduse vabadusest, allutades kõik aegsasti ettemääratud režiile, alates üldisest kompositsiooniskeemist ja lõpetades väikseima žestiga, silmade ilmega, kortsuga huulte juures. Ent rõõmu ja mure mõisted sellepärast ongi mõisted, et nad mahutavad endasse lugematuid varjundeid, emotsionaalseid gradatsioone, individuaalset omapära. Ei saa inimese kuju

ega maailmapilti üldse jätta ilma sellest individuaalse kordumatuse elustavast puudutusest, langemata seejuures abstraktsesse skematismi. Siis ei aita ametireeglite tundmine ega loominguline leidlikkus. Kunstnik võib kui palju tahes kombineerida ruumiliste, ajaliste ja mastaapsete paigaltnihutamistega, andes kujutatavale tinglik-sümbolistliku või naturalistlik-olustikulise vormi, kuid tema poolt loodud kuju jääb elutuks ainult sellepärast, et teda ei hingesta tunne — alati individuaalne ja kordumatu — vaid mingisugune mõistuslik emotsionaalne ekstrakt.

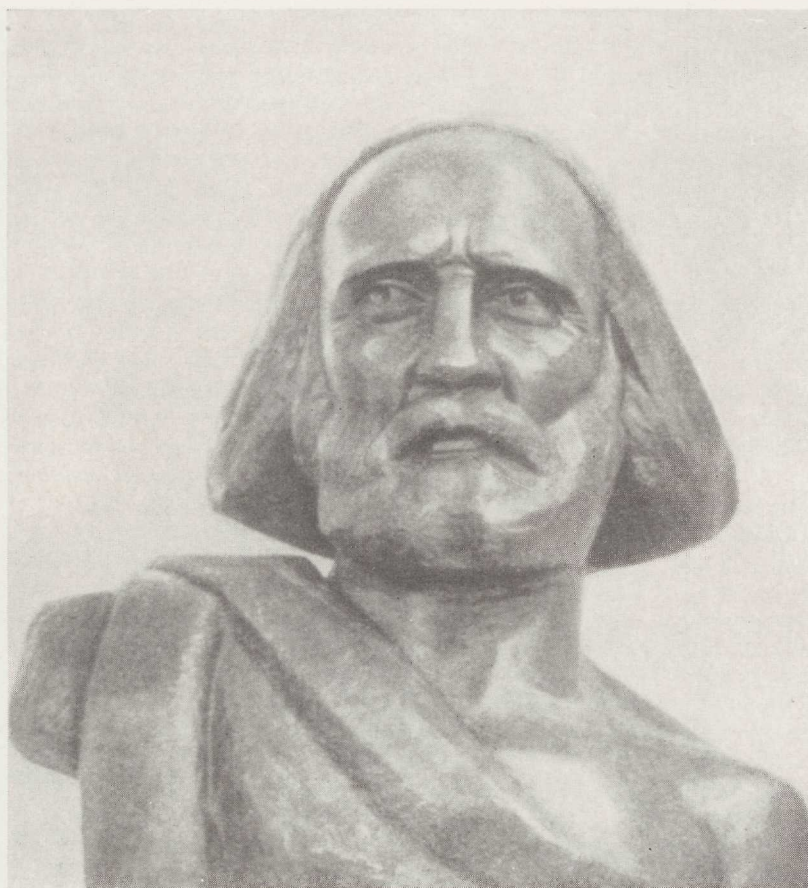
Nõukogude monumentaalkunst oma 50-aastase ajaloo vältel tunneb palju näiteid selle probleemi erdatest ja täiesti omapärastest lahendustest. Selles veendumiseks on küllalt, kui meenutada ennesõjaaegse perioodi parimaid teoseid. Nii «usaldab» S. Alešin Stepan Halturini monumendis oma kangelast sedavõrd, et annab Venemaa proletaarse liikumise rajajale vabaduse mõtteisse vajuda, unustada vaataja, olla iseendaga. Seejuures ei kannata sugugi ei kuju ilmekus ega skulptuuri plastilise üldistuse väljendusrikkus.

Töölise nägu V. Favorski monumentaalsel freskol tulvab ebatavalist soojust ja inimlikkust, huuli riivavas naeratuses on tabatud midagi kirjeldamatult elavat, vahetut, kuid ometi ei ole see portree ega psühholoogiline individuaalsus — see on tööline üldse, tüüpiline ja üldistatud kujutus töötavast inimesest, tervest klassist. Oskus olla ülev ilma retoorikata, luua kuju kogu tema mitmekülguses on eriti tajutav detailides: valges kitlis naise poole sirutuv lapsekäeke, joonistatud ainsa, meisterlikult tõmmatud joonega, väriseb sellisest vahetust ja elavast elutundest, et seda Favorski leidu võiks kadestada iga tahvelmaalija. Ei tule mõelda, et monumentaalkunst peab otsima oma lahendusi muuseumimaailmast. Tema stiihia, tema sfäär on hoopis teine, kuigi ta elab sügavate, kõikehõlmavate elamuste, samade impulssidega, ülevate, kuid alati kordumatute tunnete sama täiusega.

Muide, olgu tähendatud, et nii nagu tahvelmaal või skulptuur, nagu üldse iga-sugune kunst, ei saa ka monumentalistide looming olla ükskõikne aja toonuse vastu, tema sotsiaal-ajaloolise värvingu vastu, mis on niisama ainus ja omaladne, nagu emotsioonide-maailm. Selle näiteks on esimestel revolutsioonijärgsetel aastatel loodud teosed. A. Mišini talupoegade sanatooriumi seinamaalides, M. Boitšuki, A. Ivanovi ja A. Mišini töödes Odessas üllatab isegi fotodel (paljud neist pole originaalis säilinud) tabatav elav seos ajastu vaimuga, nende aastate maailma ja inimeste karakterite ja suhete tunnetusega. Neis esineb kergestiloetavate sümbolite naiivset allegooriat, eriplaaniliste ja -mööduliste ühtesobitamise traditsioonilisust. Neis haarab kõige laiemalt üldistustelt peaaegu intiimse elamuse vahenditusele ülemineku imeteldav kergus, tüüpilisus, mis ootamatult muutub peaaegu personaazi portreeliseks käsitluseks. Ühesõnaga — neis esinevad jooned, mis elavalt meenutavad meile epohhi, täis siirast veendumust kõige selle tähendusesse ja maailmaajaloolisesse tähtsusesse (kogu inimkonna seisukohalt), mida tehakse täna, praegu võitnud proletariaadi maal. Ja samal ajal on iga ülalmainitud omadus suure, sõna tõsisem mõttes monumentaalse kunsti tunnus, lahendatav mooduliga, mille ühikuks jääb vaieldamatu, esimesel pilgul tajutav kokkusulamine reaalse elu voolu ja inimeste iseteadvusega ning püsiva jäädvustamine nende tegeliku eksistentsi kaduvuses.

Mälestusmärgi selle esmase ülesande omaksvõtmine, olgu see siis monumentaalne seinamaal, skulptuur, eluruumi või linnakvartali kujundus, väljendub alati vormi modelleeringus, kujundikeele olemuses, kuigi need mingil moel ei määra ette loomingulisi teid, mida mööda liigub meistri kunstiline mõte. Me juba nägime, kuidas mälestusmärgi paigutamine looduslikku maastikku osutub selleks hädavajalikuks eluliseks kommentaariks, alltekstiks, mis süvendab ning muudab mahukamaks teose plastilise väljenduslikkuse, annab talle kordumatu individuaalsuse. Seejuures peab kunstnik täpselt tabama monumendi alluvuse ja eraldatuse astme ruumis, peab andma oma teose ajalooliselt kujunenud ansambli võimusesse või eraldama teda, vastandama teost looduslikule ümbrusele, koos sellega omavoliliselt sisse tuues midagi uut omalt poolt.

E. Amušukeli poolt loodud Vahtang Gorgasalu monument Tbilisis tuli nagu kutsutud külaline ja võttis oma koha sisse, mis oleks justkui spetsiaalselt määratud ja säilitatud temale. Tal on peaaegu arhitektuurne ilu ja silueti selgus, seejuures on vormi tihendus niivõrd plastiline, et näib elavat «kivist elu». Monumendis



51. K. Zalé. G. Garibaldi mälestusmärk. Fragment. Kips. 1919.

51

on leitud selline traditsioonilise ja uue vahekord, mis — mitte midagi rikkudes kujunenud ansamblis — lubab kunstnikul luua oma, tervikliku, iseeneses lõpetatud kunstilise maailma. Ümbritsev ruum, justkui laienedes, haarab ta endasse ja, lisades midagi omalt poolt, rikastub uue aktsendiga, uue toetuspunktiga. Monument, osavõtja linna elust ja hingusest, realiseerib endas aegade sügavusest tulevikku suunatud ajaloo.

Hoopis teist osa mängib plastika elumajade ja ühiskondlike hoonete seinakau-
nistustes. Neis peab samuti olema leitud too seose ainus ja kordumatu varjund hetkelise eluga, milles — ja ainult — võib väljenduda kunstniku esteetilis-emotsionaalne vahelesegamine. Seinamaalid, reljeef või kohutus kinos, klubi fuajees või kohvikus peavad mitte üksnes sobima ning kompositsiooniliselt vastama pinnale, kuhu nad on paigutatud, vaid, ületades kunsti suletuse, peavad mõisteliselt ning rütmiliselt kokku sulama selle keskkonna atmosfääriga, mille jaoks nad on mõeldud. See on võimalik ainult monumentaalsete vormide juures, mis omavad küllaldast paindlikkust ning on hingestatud üldise, alati ka individuaalse, ootamatu ning konkreetse ideega.

Meie teame liiga hästi Moskva ühiskondlike hoonete interjööre, mis on veen-
vad maketis näitusesaalide ekspositsioonis, ent täielikult võõrad hoone olemusele, kus nad konkreetset teostatakse. Eraldivõetuna võivad dekoori-elementid olla isegi meisterlikult tehtud, kuid nende parimad omadused pöörduvad nende vastu või jäävad lihtsalt märkamatuks sageli ainult sellepärast, et maal, graafika või skulptuur ei ole muutunud neid ümbritseva inimliku tegevuse kaasosaliseks. Tegevuse, mis on alati «täna», alati «praegu» ja nõuab samasugust kordumatut saatmist.

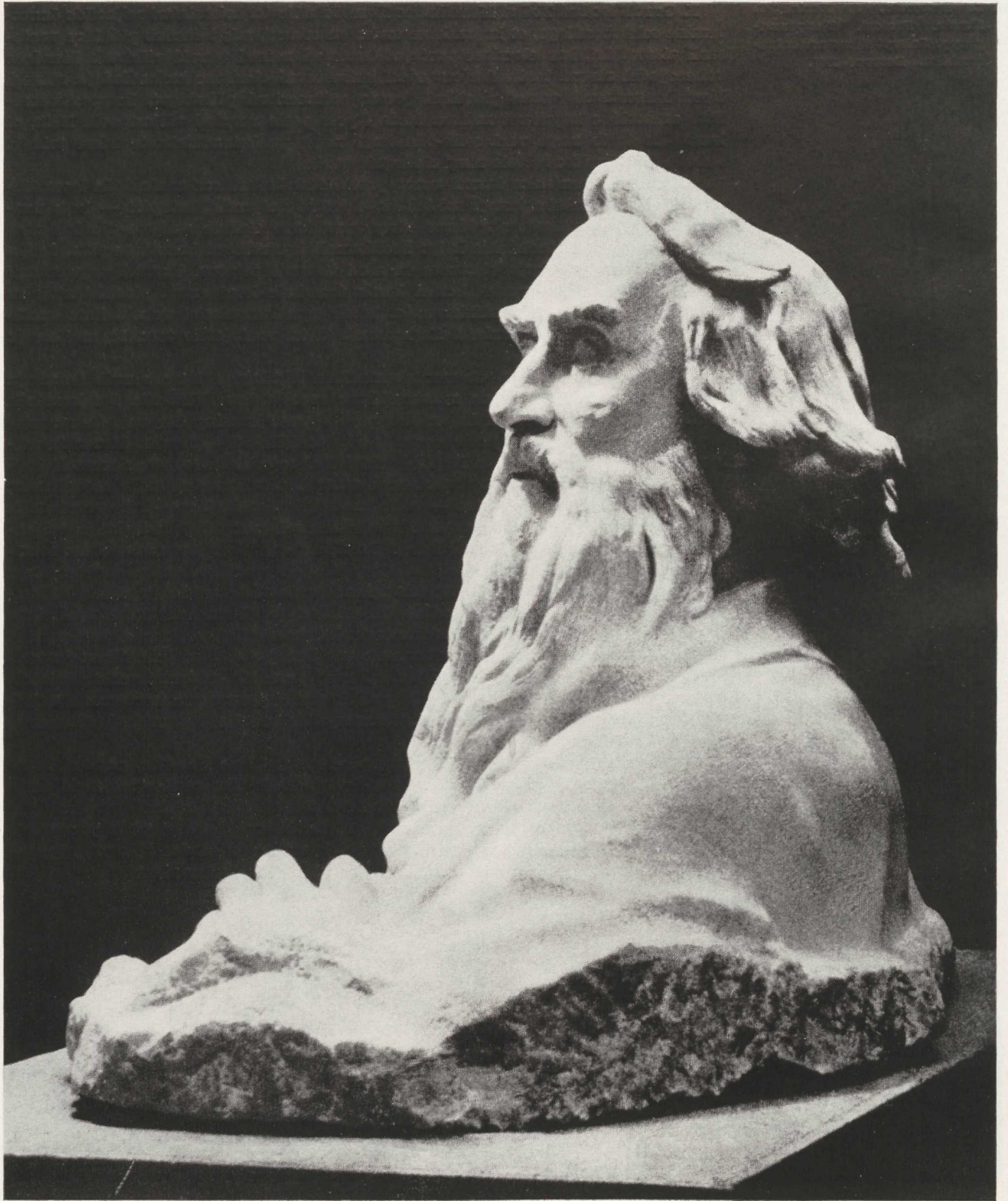


K. Guruli loodud Tbilisi Muusikalise Komöödia Teatri kohrutatud reljeefide õnnestumine seletub sellega, et kujunduses endas on midagi, mis täiendab piduliku vaatesaali atmosfääri, kus etenduse vaatajad-kuulajad mõned tunnid viibivad. Etenduse vaheaegadel elavad teatri fuajees edasi katkestatud etenduse meloodiad ja rütmid. Need hingestavad vormi plastikat, joonte rafineeritud põimingut, kompositsiooniliste arabeskide kapriisset mängu. Midagi pole peale surutud väljastpoolt. Näib, et kunst ise tekib nagu vari, võib-olla isegi nagu puhketundideks teatrisse tulnute vabade ja juhuslike mõtete ning aistingute vari.

Üldse, monumentaalse kunsti suursugust üldistatust ei saa madaldada loomulik-tahtmatu, aval-vahetu tunne, mõttekäik, elamuse varjund. Vastupidi — koos nendega kandub joontesse, värvidesse ning vormidesse eluliste muljete värskus ning hingestatakse ja mõtestatakse kõige hoolikamalt kontrollitud kunstiline võte. Sellise vabaduse olemasolu kaju olemuses on alati teravalt tajutav. Tunned nagu mingit tänulikkust kunstniku vastu, kes ei karda taanduda kord antud plaanist ning on niivõrd kindel oma meisterlikkuses, et lubab oma kangelastel vabalt, ilma sundimata liikuda, elada ja tunda. Sellega annab ta ka vaatajatele tunnete, muljete ja elamuste vabaduse.

Seejuures ei saa väita, et monumentaalkunsti hinguse laius sünnib loomingu viimasel, tippetapil, kõrgeima meisterlikkuse resultaadina. Võib-olla iga kunstnik, mida ta ka ei kujutaks või kujundaks, peab algama loomingulise vabaduse suurepärasest võimalusest, mis peab olema iga kujundliku idee aluseks. Monumentaalkunsti näitusel eksponeeritud N. Andronovi Bui rajoonimuuseumi seinamaali kartoonid töötavad nimelt sellepärast saada maali tähelepanuväärseks saavutuseks, et täiesti traditsiooniline teema — bolševikud-agitaatorid külas — on avatud mitte ainult kompositsiooni tasakaalustatud ülesehituse harmoonias, žesti kitsis väljenduslikkuses, summutatud koloriidi tagasihoidlikkuses, mis tõstavad kujutatut žanristseeni argipäevasusest kõrgemale, vaid ka ajastu elavas tunnetamises, karakteritega otsese kokkupuute vahetuses, meeoleolus, inimestevaheliste seoste ja suhete südamlikus atmosfääris. Ruumilis-pinnalise ülesehituse võtted on seletatavad kui elava kontakti vahendid ümbritseva keskkonnaga. Inimesed räägivad, aga ei karju, asjad tõusevad ellu, aga ei demonstreeri ennast; uus ilm, puhastatud juhuslikust ja välistest, ei vastandu realiteedile, vaid justkui avab tema hingestava, tegelikkust lahtimõtestava olemuse. Nii saab tuntuks ja paljukorratud teema oma kordumatu individuaalsuse. Tahtmatult loodad, et eskiisi materjali viimisel ei kao midagi töö esimese etapi arvestustest.

Monumentaalkunst on kunstiloomingu tähelepanuväärne ala. Siin, nagu ei kusa-gil mujal, meistri — esemelis-vaimsete väärtuste looja idee realiseerub meid ümbritseva keskkonna ilme efektiivses muutmises, teostudes kui majaehitus. Peab aga alati meeles pidama, et monumentaalsuse suurim lihtsus ei sünni mitte piiramisest ja vahendite kokkuhoidlikust ihnsusest, vaid kunstilise nägemise täiusest, sügavusest ja laiusest, nagu viimane, ainus ja kõike endasse mahutav sõna.



TÖID LENINI
PREEMIA
LAUREAATIDE
LOOMINGUST

1956. a. andsid NSV Liidu Ministrite Nõukogu ja NLKP Keskkomitee välja määruse Lenini preemia taastamise kohta väljapaistvate saavutuste eest teaduse ja tehnika valdkonnas. Täienduseks 1920-ndatel aastatel kehtinud Lenini preemiate määramise korrale, otsustati nüüdsest preemiad määrata ka kõrge kunstilise ja ideelise väärtusega kirjandus-, kunsti-, muusika- ja arhitektuuriteoste eest, samuti väljapaistvate saavutuste eest teatri- ja kinokunsti.

Esimesena kujutatavatest kunstnikest määrati Lenini preemia 1957. aastal NSV Liidu rahvakunstnikule, skulptor Sergei Konjonkovile 1954. a. valminud marmorist «Autoportree» eest. Esimese Lenini preemia määramine Konjonkovile ei olnud juhuslik. See näitab Lenini preemia määramise Komitee äärmist nõudlikkust otsuse langetamisel — sõelale saab jääda vaid tõelise kunstniku tõeline meistriteos.

Esimese preemia määramisest kujutava kunsti alal on möödunud ligi neliteist aastat ja igal Lenini sünni-aastapäeval (1967. aastast iga kahe aasta järel) on taas teatavaks tehtud uued Lenini preemia laureaadi nimed ja teosed, mille põhjal otsus on langetatud. Neljateist aasta kogemused on näidanud, et kõrge tunnustuse osaliseks on saanud erinevate põlvkondade esindajad, kes viljelevad eri kunstiliike, ning kelle looming kannab erinevate taotluste pitserit sotsialistliku realismi paindliku meetodi raames.

Tutvustame siinjuures töid Lenini preemia saanud meistrite loomingust, et paremini mõista kõrge hinnangu osaliseks saanud kunstnikepere vaimset ühtsust ja samal ajal ka erinevust.

53. S. Konjonkov. *Autoportree.*
Marmor. 1954.

54. M. Anikušin. A. S. Puškin.
Kips. 1950.

55. A. Deineka. *Tänav Roomas.* Oli.
1935.

54



55

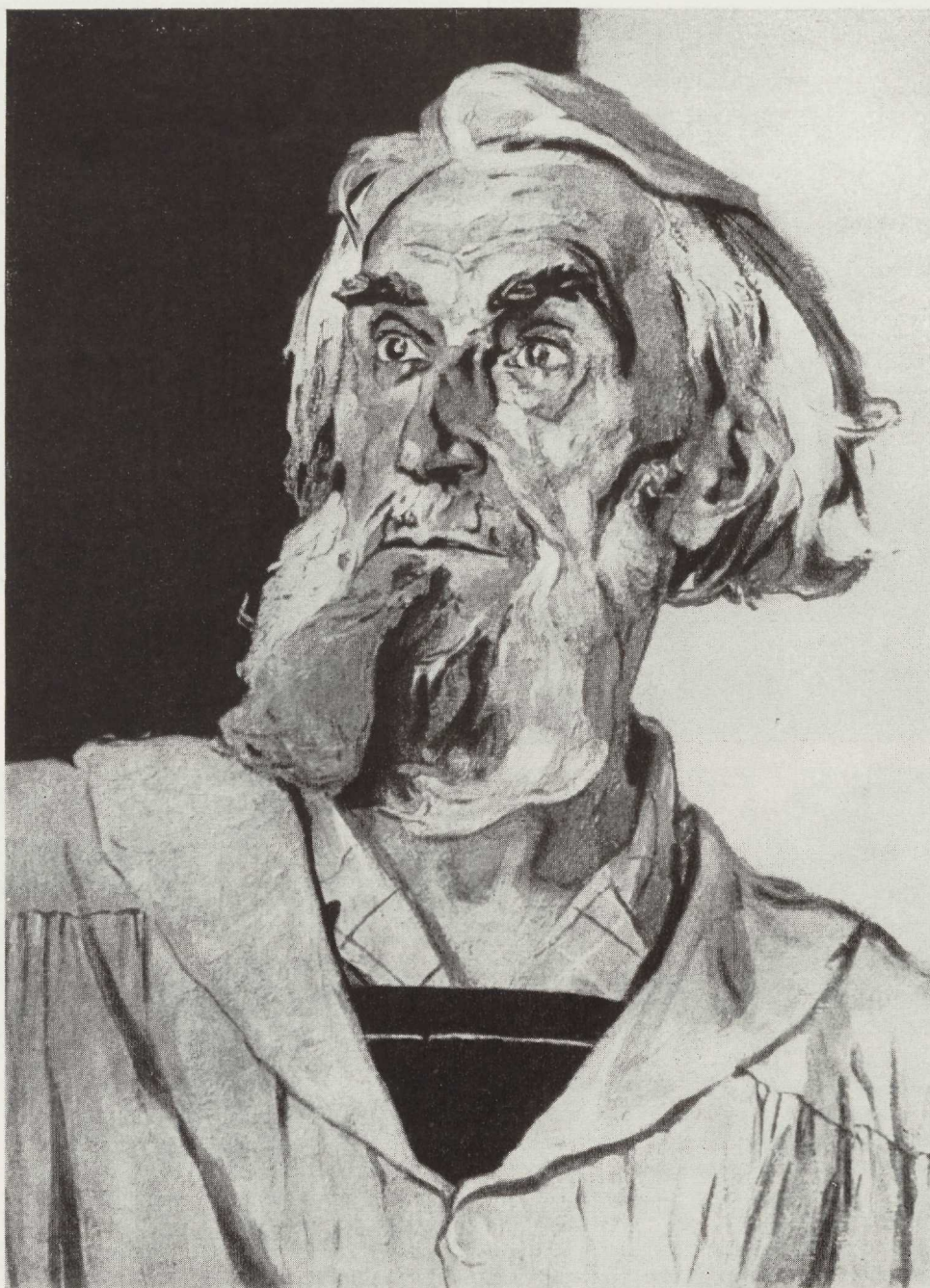




56



57



58

56. M. Sarjan. Ararat. Oli. 1952.

57. V. Favorski. Ill. «Lugu Igori
sõjaretkele». Puugravüür.

58. P. Korin. S. Konjonkovi port-
ree. Fragment. Oli. 1947.



59

Suureks tunnustuseks XX sajandi II poolel loovale kunstnikule on kahtlematult Lenini preemia «Rahu kindlustamisel rahvaste vahel» omistamine. Neid kunstnikke, kes tänaseni on pälvinud selle suure autasu, on äärmiselt vähe. Kuid seda enam lugupidamist vääriv on nende kunstnike-kodanike tegevus kaasaja komplitseeritud poliitilises elus.

Esimeseks kunstnikuks, kes pälvis 1962. aastal nimetatud Lenini preemia laureaadi nime, oli prantsuse kunstnik-kommunist Pablo Picasso. Viimase nimega on tihedalt seotud kogu XX sajandi kunsti keerukas arengutee. Oma loomingu ja ühiskondliku tegevusega on Picasso pidevalt seisnud traditsioone nii või teisiti murdvate pioneeride esireas ja jäänud seetõttu alati nooreks, soliidsete aastate peale vaatamata. Kõik see on aastakümneid põhjustanud tõsiseid vaidlusi tema loomingu ja tegevuse ümber. Ent ümberlökkamatuks ja vaidlustest kõrgemalseisvaks jääb Picasso aktiivne kaasalöömine ühiskonna progressi nimel ning võitluses rahu eest.

1963. aastal määrati Lenini preemia «Rahu kindlustamisel rahvaste vahel» taani kunstnikule-karikaturistile Herluf Bidstrupile, 1966. aastal — itaalia skulptorile-ühiskonnategelasele Giacomo Manzùle ja 1967. aastal kahele teise kontinendi kunstnikule — mehhiko aktiivsele ühiskonnategelasele-kunstnikule David Alvaro Siqueirosele ja Ameerika Ühendriikide kunstnikule Rockwell Kentile.

LENINI PREEMIA
«RAHU
KINDLUSTAMISEL
RAHVASTE
VAHEL»
LAUREAATE



60

61



59. P. Picasso. Tuvi. Litograafia.
1949.

60. P. Picasso. Sõda. Oli. 1952.

61. P. Picasso. Rahu. Oli. 1952.



GIACOMO
MANZU —
LENINI NIM.
RAHUPREEMIA
LAUREAAT

Aino Kartna

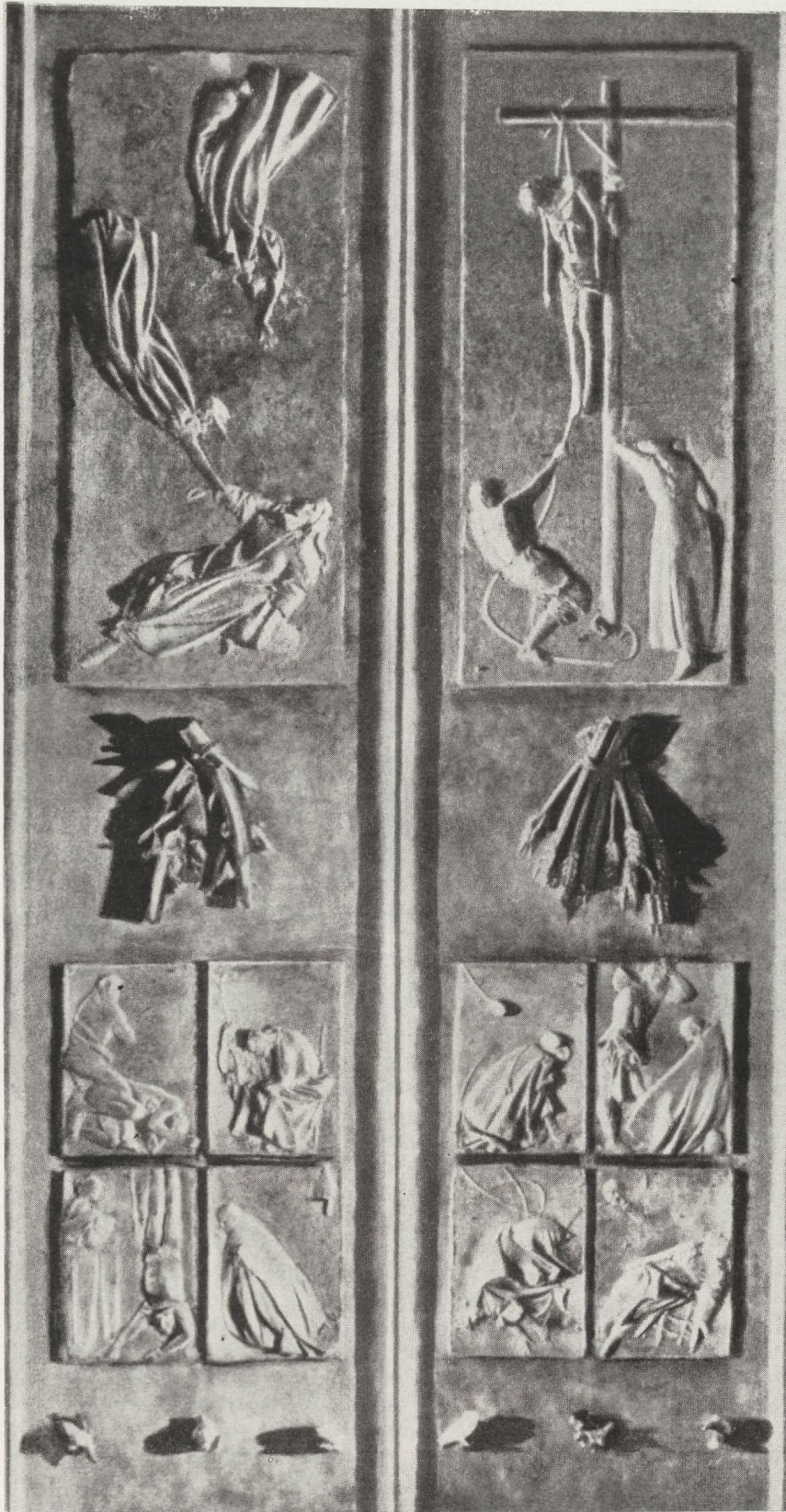
«Meie ei saa täpselt esile manada seda, mida pole enam olemas... Endise aja kunstnikud ei vaevanud end selle asjata tõetruudusega, nagu vanade relvade ja vanade kohvrite kopeerimisega. Nad laenasid legendaarsetele ja ajaloolistele san-garitele oma kaasaegsete rõivad ja kuju. Nii maalisisid nad loomulikult oma hinge ja oma aega. Kas saab kunstnik teha rohkemat? Iga nende kuju oli keegi nende seast. Need kujud, keda hingestab nende elu ja nende endi mõte, jäävad igavesti erutavateks. Nad kannavad tulevikku tunnistusi kogetud tunnetest ja tõelistest elamustest.» Need mõtted kuuluvad Anatole France'ile esseest «Kunstnik saab töö-päraselt kujutada ainult olevikku». Giacomo Manzù, tänapäeva itaalia kuulsu skulp-tori looming on kooskõlas selle kunstiideaaliga, mida sõnastas suur prantsuse kirjanik. Tema loomingu peateemad ühtivad inimese elu tähtsamate hetkedega — armastus, loominguline töö, surm, lisaks neile kirikuteenrid, kes katoliiklikus Itaalias saadavad tunnistajatena ja sõnade pealelugejatena inimest tema tähtsamatel elu-silmapilkudel. G. Manzù «oma teemaks» on ainuüksi 20. sajandi Itaalias elav ini-mene, täpsemalt 20. sajandi inimene.

Ühiskondlikust aspektist ja ka kultuurilooliselt silmapaistvamateks on Manzù teostest siiani Rooma Püha Peetri kirikule loodud reljeefidega kaunistatud pronks-uksed. Maailma ühele tähtsaimale kultuurimälestisele lisandus panus 20. sajandist. Tulevastele põlvedele säilib vääramatuna sellel ehitisel killuke meie päevade tegu-dest ja mõtetest katoliiklase, rahuvõitleja ja humanisti vahendusel.

Püha Peetri kiriku uued pronksuksed kannavad nimetust «Surmauksed». (Need avati pidulikult 1964. aasta juunikuus.) Elu tekkimise ja hääbumise teema on tege-likult igivana. Arad on surma mõtte eest püüdnud põgeneda. Neid on ajapikka kaduviku mõttega harjutanud usk, lubades õndsust «teises maailmas». Eriti meie päevade inimest järgib surmamõte järelejätmatult. Teda on ümbritsenud sõjakole-dused koos rikkaliku surma-lõikusega. Ja praegugi toob kaugusi ja aega mittemil-lekski pidav kommunikatsioon iga päev meile teateid sõja ja ühiskondliku ebaõigluse ohvritest, teateid surmast.

1939. aastal, kui maailma ähvardav oht oli kõigile selge, kui Euroopa inimesed seisid surmaga silmitsi ja Itaaliat rõhus fašistlik terror, said G. Manzù'l teoks esimesed surmateemalised joonistused ja reljeefid. Katoliiklasena ja tulihingelise patrioo-dina pidi ta loominguga oma rahva poole pöörduma. Kunstnik leidis sobivamaks väljendada end kõikidele lapsepõlvest tuntud Kristuse ristilöömise ja ristilt maha-võtmise legendide vahendusel. Selline kõigile tuntud tähenduslike märkide kasuta-mine võimaldas kunstnikul suunata vaatajate mõttekäiku soovitud rada pidi. Vaadates nüüd ristilöömist ja ristilt mahavõtmist kujutatavat seeriat tervikuna — «Variatsioonid ühele teemale» (valmis 1939—1959) —, ilmub muutus kunstniku suh-tumises türannidesse, nende toetajatesse ja ohvritesse. Arglik kindral esimesel reljeefil asendub peagi jõhkardiga, kes ei tapa enam hirmust vaid sadismist, ja künismist (reljeefid «Ristilöömine kindraliga»). Kindralite tapetud inimesi võtab oma rüppe kirik, kes sellega õnnistab türannide tegusid (reljeefid ja joonistused «Ristilt võtmine kardinaliga»). Kirikuisadele heidetud kriitika pärast pandi Manzù teosed mõneks ajaks keelatud teoste nimekirja. Kõigis neis reljeefides jääb kõlama inimese mõttetetu surm kurjuse võimu teostamiseks. Viimastes selleteemalistes rel-jeefides on kindralid ja kardinalid kadunud (või juhivad nähtamatuna surmasaat-misi eemalt) — ohvrid ja leinav naine aga jäävad. Ka kaob pateetiline rist ning seos piiblilegendiga. Tapmiseks piisab kaasajal lihtsast puuksast. «Partisan» antud seeriast esineb «Surmaustel» nimetuse all «Surm vägivalla läbi».

Terror Itaalias sai ajalooks. «Variatsioonid ühele teemale» (reljeefid ja joonistu-sed) rändasid paljudele näitustele nii Euroopas kui ka teistes maailmajagudes.



63. G. Manzù. Püha Peetri kiriku
uksed Roomas. Pronks. 1947–
1964.

64. G. Manzù. Püha Stephanuse
loopimine kividega. Reljeef
Püha Peetri kiriku ustelt.

65. G. Manzù. Surm maa peal.
Reljeef Püha Peetri kiriku us-
telt.



64



65

Surma probleem ise jäi püsima G. Manzù teemade ringi, see avardus ning süvenes. Sõda möödus, kuid tapmised ei kadunud. Maailmale ei saanud paavsti poolt õnnistatud rahu. Ilmnes 20. sajandi uus pale. Lääne filosoofias ja kirjanduses võttis võimust üksindus ja ükskõiksus kõige maailmas toimuva üle. Elu eesmärgi mõtetus, kauni ja ülla minetamine ei saa mitte moeasjaks, vaid inimeste sügavaks veendumuseks. Mõttetutena näivad nii elu kui surm. G. Manzù ei ühine mainitud filosoofiliste mõttekäikudega. Kunstniku aatekaaslane, meie sajandi Itaalia kuulsamatest poetidest Salvatore Quasimodo kõneleb oma mõtetest seoses «Surmaustega»: «Surma teema kõlab Manzù skulptuuris niivõrd, kui võrd teda kõidavad võrdsuse, õnne eest võitluse probleemid, usk õigluse võidusse, kui võrd teda kütkestab elu. See ei ole paradoks. Manzù ei mõista surma kui olematuse triumfi, vaid kui tegevuse loogilist lõpuleviimist, mis on mõeldud purustamise aktina. Manzù väljenduses meenutab ta keskaegsete meistrite graafikas esinevaid «Nutunaisi». Püha Peetri kiriku «Väravatel» esineb surm domineeriva mõttena oma lõplikus sünteesis nii nagu Dantelgi — tõe allegooriana. Kuid Manzù jaoks ei lakka surm kunagi olemast mõisteks, mida võiks käsitada kurjuse kaotusena. See ei ole lõppakord, mis kõlab kupli all mõeldava orkestratsiooni finaalina, ega ka mingi finiš Manzù loomingupõllul, täpselt nii ei ole seal ka kõlbeliste ega esteetiliste momentide terviklikku kihti. Manzùl on need kogu elava ja liikuva looduse, kogu kultuuri koostisosa. Ning me mõistame, et tema jaoks on surm elu tunnetamise element: mitte ilmaasjata ei varitseta teda niipaljude ootamatute juhtumustega, ei ruineeri rasked haigused, õnne inimlikud eksimused, ega lõhu saatus».

G. Manzù surmareljeefid nagu kinnitavad vana mõtet, et ei ole midagi uut päikese all, vähemalt mitte kapitalistlikus maailmas. Nagu vanas Juudamaa pere-

konnas tapavad tänapäevalgi selles maailmas vennad vendi, inimesed inimesi kadeduse ajendil. Nii nagu ristiusu algpäevil, tapetakse 20. sajandil eesrindlike ideede pärast. Ka tänapäeval surevad väarikalt ja rahu mehed, kes on oma elutöö teinud ja lapsed õnneradadele juhtinud. Ja ikkagi sureb igaüks omaette, üksi. Igal reljeefil astub inimene surmaga silmitsi eraldatuna, ebakonkreetses ümbruses. Ja kuigi see samm tuleb astuda ise, on see kohutavam ja kangelaslikum, kui ka aimatavas läheduses ei ole kedagi, kui viibid kaalutuna ja toetuseta tühjuses, täiesti võõras keskkonnas («Surm õhus»). Ning viimasel reljeefil surm, mis koputades uksele jätab tuhandeid orbudeks, oma kaitsjat ja hoidjat taga lei-nama. Neis reljeefides surma kujutades skulptor nagu hindab elu väärtust. Sellest positiivsest programmist lähtudes on kujutatud nende hääbumist, kes on loonud väärtusi, andnud elu uuele ja paremale. S. Quasimodo väidab, et «Manzù ei seisa kunagi sellel kaldal, kus asub keskpärane inimene, igapäevaste nurjumiste ohver. Skulptorit köidab alati töö, hüvangu kallas, mida on kõigepealt vaja saavutada maa peal, ning mis on lahutamata lootusest paremale elule.»

Kunstniku filosoofiline mõttekäik ilmneb kujukalt reljeefitehnikas. Siin on Manzù lausa võlur. Võrdselt kütkestavad on tema kõrgreljeefid. Näib, nagu oleks Manzù valduses kogu itaalia reljeefimeistrite aastatuhandete pikkused kogemused ning nagu oleks ta sealt selekteerinud kõik endale vajaliku. Esimene reljeef sarjast «Variatsioonid ühele teemale», ristilöömine nooruki kindraliga, on klassikaliselt selgete piirjoontega madalreljeef, mis meenutab antiikreljeefi. Reljeefi ülesehitus on rahulik, horisontaalsuunaline. Teises variandis on kadunud klassikaline rahu-likkus ja selgus ning asendunud groteskile läheneva robustsusega figuurkäsitluses

66. G. Manzù. Suur kardinal. Pronks. 1955.

67. G. Manzù. Inimene seotud kätega. Seeriast «Variatsioonid ühele teemale». Reljeef. Pronks. 1956.

68. G. Manzù. Naine hommikumantlis — suur portree. Pronks. 1946.

69. G. Manzù. Inge büst. Pronks. 1959—1960.

66



67





68



69

ning reljeefitehnikas. Dramaatilises «Partisanis» on figuurid jässakad, modelleering ekspressiivne ning isegi foon on ärevalt tormiline ja liikuv. «Surmauste» lõppvariandis on kõik, nii filosoofiline mõte kui reljeefi teostus ülimalt selge ja lihtne. Range monumentaalne kontuurjoon, mis kohati süübib reljeefi tagapinda, on lähteks reljeefi leelele ümarusele ning need koos omakorda valguse-varju suurejoonelisele vaheldumisele üksikutel reljeefidel ja ustel tervikuna. Nii ühineb neis monumentaalsus tundelisusega, rangus pehmusega. Niisugune valguse ja varju peente nüansside võlu on mõeldav muidugi ainult äärmiselt täpse ja meisterliku tehnilise teostuse puhul. G. Manzù reljeefide puhul võib pronksivalu säravat puhtust ainult imetleda.

«Surmauste» tagaküljel paiknev friis kujutab Vatikani 2. Kosiilliumi avamist paavst Johannes XXIII poolt. Mainitud reljeef on kokkuvõtteks aastakümneid Manzù loomingus püsinud kardinalide teemale. (Esimene joonistus kardinalist valmis 1934. a.) G. Manzù üheks lähedaseks sõbraks oli kindral de Luca ning seetõttu olid tal Vatikani võimukandjatega sidemed. Ent kõiki kardinale kujutavaid jooniseid, reljeefe ja ümarskulptuure vaadeldes näib kunstnikul esiplaanil olevat puht-vormialane huvi. Mitmed autorid on viidanud kardinalide koonust meenutavale rõivale, mis pakub skulptorile võimalusi monumentaalseteks vormilahendusteks. Suurejoonelistena kõrguvad kardinalide figuurid kogu Manzù loomingu üle. Siinjuures Fritz Cremeri suhtumine neisse. «Manzù skulptuuridest on mind eriti võlunud kardinalid, mis — nagu ma tean — paneb paljusid eesrindlikke inimesi pead raputama. Ma ei armasta kardinale ja teisi kiriklikke võimukandjaid hoopiski mitte. Lõppeks oli mul, eriti Austrias viibimise päevil, mõningaid kogemusi nendega.



70. G. Manzù. Kunstnik ja modell.
Reljeef. Pronks. 1960.

71. G. Manzù. Kunstnik ja modell.
Ofort. 1964.

70

Kuid ma armastan Manzù üksikuid skulptuuriks vormunud kardinalifiguure. Ma näen neis inkvisitsiooni peegeldust, halastamatut, mis on siiski ilma jõuta. Ma näen neis küll võimukat, kuid veretut ja isolatsiooni tardunud suhtlemist ümbritseva maailmaga. Ma näen kehatuid, peaaegu maskideks muundunud kujusid, mis näivad püsti seisvat ainult tänu ornaadile, mille otsas istub ilmetu ja hingeta pea. Meenub paavsti riietumisstseen Brechti «Galilei's», kus riidenagi annab ühe hiilgava rõiva teise järel üle, et armetut end tähtsaks pidajat teha selleks, kes ta olema peab. Meenuvad tootepostid, millelt on röövitud nende maagiline jõud.»

Samal ajal kui G. Manzù kavandas Püha Peetri kiriku pronksuks (tellimus anti 1953. a., kusjuures teema valikul oli konsultandiks kardinal de Luca), teostas ta diametraalselt vastupidisest mõttest kantud pronksreljeefidega ukseid Salzburgi katedraalile. Need nn. «Armastuse ukseid» on nagu suunanäitajaks «Surmauste» filosoofia mõistmiseks. Armastuse teema on väljenduse leidnud ka ümarplastikas. Mitmes variandis on G. Manzù kujutanud armastajaid, elu ülevamast tundest kantud noori nende õnnel hetkel. Võrreldes Rodini «Suudlusega» on Manzù tööd otsustavamad nii kompositsioonilt kui ka mõttelt — on julgemad ja haaravamad.

Manzù üleolekut traditsionaalsest näitavad tema reljeefid teemal «Kunstnik ja modell». Mõnel reljeefil toob ta figuurid peaaegu ümarplastilistena tagapinna ette nii, et need on vaid üht külge pidi sellega ühendatud. Tulemuseks on tugev, pehmelt kulgev valguse-varju efekt nii figuuridel kui siledaks modelleeritud pehmel



71

tagapinnal. Eriline huvi valguse-varju võimaluste ära kasutamise vastu reljeefikunstis iseloomustab kogu Manzù reljeefiloomingut.

Julgemalt kui reljeefikunstis on G. Manzù oma teed läinud vabaplastikas. Päevadel, millal skulptuuris, nii nagu teisteski kunstiliikides võidutses nonfiguratiivne kunst, lõi Manzù maailmakuulsad «Tütarlaps toolil», (1937), mida ta hiljem kordas, ja «Susanna». Ta hülgas kompaktse, kauni siluetiga skulptuuri figuuriplastikas ning lõi, arvestades pronksi kui materjali sitkust, hoopis uue esteetilise väärtuse. Noore, areneva tütarlapsekeha pinge ja lõtvumine on kunstnikku köitnud paljudel kordadel. Sealjuures on teda väljendusvahendite valikul alati köitnud realistlik vorm, mis on mõistetav kõikidele rahvakihtidele ja kõikidele rahvastele.

Giacomo Manzù loomingut armastatakse mitte ainult Itaalias. Ta on esinenud ühistel näitustel koos mitmete kaasaja silmapaistvate kunstnikega (Kokoschkaga 1954. a., koos Metzingeri, Giacometti, Miró ja Mariniga 1953. a.), 1960. a. esinesid Roomas koos aatekaaslaste Guttuso ja Manzù. Paljud Manzù teosed asuvad Ameerikas erakogudes. Manzù loomingu ja tegevuse lai ühiskondlik ulatus on toonud talle ka suure ühiskondliku tunnustuse. Ta on mitmete kunstiakadeemiade liige ja auliige. Krooniks kõigile tunnustustele sai Rahvusvaheline Lenini Preemia «Rahu kindlustamisel rahvaste vahel» 1. mail 1966. a.

СОДЕРЖАНИЕ

Моисей Каган Ленин и изобразительное искусство	1
Две графических серии о В. И. Ленине (Беседа с народным художником СССР, проф. Э. Окасом)	10
Хелли Пыльд Поэзия и иллюстрация	16
Произведения с республиканской художественной вы- ставки 1969 года	27
Анна Ягодковская «Не отражающее зеркало, а увеличительное стекло...» (В. Маяковский)	34
Работы лауреатов Ленинской премии	47
Лауреаты Ленинской премии «За укрепление мира между народами»	50
Айно Картна Джакомо Манцу	53
На обложке: Э. Окас. В. И. Ленин.	

Kolleegium: M. Alas (koostaja-toimetaja), E. Allsalu, B. Bernstein, H. Eelma, M. Eller, L. Gens, K. Kirme, O. Männi, E. Põldroos, E. Ratnik, J. Seilenthal ja I. Teder. Kirjastus «Kunst», Tallinn, Pikk t. 6, tel. 493-29. Kunstiline toimetaja A. Koemets. Tehniline toimetaja V. Ansip. Korrektor M. Klaassen. Ladumisele antud 23. I 1970. Trükkimisele antud 30. III 1970. Trükkia arv 2000. Trükipoognaid 7,5 + 2 kleebist. Tingtrükipoognaid 6,3. Arvestuspoognaid 5,69. MB-03605. Tellimise nr. 605. Trükkikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk t. 2. Paber 54×84/8 kriidipaber — Korjukovka Tehniliste Paberite Vabrik.

«Kunst» («Искусство») 1. (36). 1970. Альманах на эстонском языке. Оформление Р. Пангсеппа. Печатных листов 7,5+2 вкл. Типография «Коммунист», г. Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Kunst», г. Таллин, ул. Пикк, 6. Заказ 605. Тираж 2000 экз.

Фронтиспис: Э. Окас. В. И. Ленин.

1. Н. Андреев. Портрет В. И. Ленина.
2. Д. Моор. Плакат «Помоги».
3. К. Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде.
4. Меркуров. Монумент К. Тимирязеву в Москве.
5. Н. Андреев. В. Белинский. Рельеф.
- 6.—11. Э. Окас. Работы из серии «В. И. Ленин».
- 12.—15. Д. Бисти. Фронтиспис и иллюстрации к поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин».
- 16.—19. Х. Аррак. Фронтиспис и иллюстрации к сборнику стихов «Бессмертие».
- 20.—21. Х. Ларетей. Супербложка и иллюстрация к сборнику стихов В. Бээкмана «Свет Восточной Европы».
22. С. Лийва. Оформление страницы к стихам Айна Ранналээта «Два слова».
23. М. Рулянд. Фронтиспис к циклу стихов О. Куллеркупа «Над гробом Ленина».
24. А. Эскель. В. И. Ленин. Рельеф.
25. Л. Микко. Осенний пейзаж.
26. Н. Кормашов. Жертвам войн. Триптих.
27. Л. Сарапуу. Портрет друга.
28. Л. Израель. Рябины.
29. И. Малин. Портрет проф. А. Мельдера.
30. О. Субби. Антонио.
31. К. Каазик. Миражи в космосе.
32. В. Лойк. Портрет Х. Лорберга.
33. П. Мудист. Портрет.
34. В. Толли. Иванова-ночь.
35. К. Клар. Тишина.
36. О. Терри. Портрет М. Мутсу.
37. А. Бах. Девушка.
38. М. Мутсу. Разговор.
39. Х. Ээльма. Море.
- стр. 32/33. И. Торн. В. И. Ленин. I.
40. Л. Толли. Портрет матери.
41. Э. Кольк. Лембит.
42. Э. Танилоо. Синяя голова.
43. Н. Андреев. Монумент Н. Огареву.
44. Г. Иокубонис. Мемориальный ансамбль Пирчописа.
45. Н. Андронов. Большевистские агитаторы в деревне. Эскиз.
46. В. Фаворский. Фрагмент росписи для Музея Охраны Материнства и Младенчества.
47. М. Рокитский, А. Мишин. Роспись для санатория крестьян в Одессе.
48. Б. Казаков. Мозаика «Созидатели».
49. Б. и В. Некмодов. Фрагмент фрески.
50. Л. Микко. Эскиз росписи для фасада здания ЭПА.
51. К. Зале. Памятник Дж. Гарибальди.
52. Л. Буковский, З. Заринс, О. Скарайнс. Протест. Скульптурная группа мемориального ансамбля с Саласпилсе.
53. С. Коненков. Автопортрет.
54. М. Аникушин. А. С. Пушкин.
55. А. Дейнека. Улица в Риме.
56. М. Сарьян. Арарат.
57. В. Фаворский. Илл. к «Слову о полку Игореве».
58. П. Корин. Портрет С. Коненкова. Фрагмент.
- 59.—61. П. Пикассо. Голубь. Война. Мир.
62. Р. Кент. Гренландцы.
63. Д. Манцу. Двери собора св. Петра в Риме. Бронза. 1947—1964.
64. Д. Манцу. Побиение камнями св. Стефана. Рельеф на дверях собора св. Петра.
65. Д. Манцу. Смерть на земле. Рельеф на дверях собора св. Петра.
66. Д. Манцу. Большой кардинал.
67. Д. Манцу. Человек со связанными руками. Из серии «Вариации на ту же тему». Рельеф.
68. Д. Манцу. Большой портрет дамы.
69. Д. Манцу. Бюст Инге.
70. Д. Манцу. Художник и модель. Рельеф.
71. Д. Манцу. Художник и модель. Рисунок.

