

52/2

KUNST

1978



**KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
ALMANAHH**

Kirjastus «Kunst», Tallinn

Koostaja ja toimetaja: Sirje Helme

Almanahhi kolleegium: Milvi Alas, Boriss Bernštein, Mart Eller, Leo Gens, Sirje Helme, Jaak Kangilaski, Kaalu Kirme, Mai Levin, Enno Ootsing, Eha Ratnik, Inge Teder, Kalju Uibo, Tõnis Vint.

Kaas ja graafiline kujundus:
Leonhard Lapin

Mai Levin Juugendstiil Eesti kunstis	1
Toivo Toomemets Juugendlik tarbegräafika Eestis	15
R. F. Tumanovski Udo Ivask raamatugräafikuna	19
Leonhard Lapin Art nouveau arhitektuur Tallinnas	21
Leo Gens Eesti monumentaalkunsti päeva- probleeme	28
Uudislooming monumentaalkunsti näitusel	35
Tõnu Soo Nähtavaks tehtud seinad	39
Balti plakat 1975	46
Tallinna kunstnike kevadnäitus 1976	48
Vabariiklik kujutava kunsti näitus 1976	50
Tõnu Soo kirjagraafikat	52
Jüri Okase <i>environment</i>	54
Resüme	56

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai t. 34, tel. 601-782. Kunstiline toimetaja J. Klõseiko. Tehniline toimetaja Ü. Veikesaar. Korrektor D. Aas.

ИБ № 117

Laduda antud 28. 12. 1977. Trükkida antud 08. 06. 1978. MB-05331. Kriidipaber 115 gr, 60×90/8. Žurnalnaja 8 p. Kõrgtrükk. Tingtrükipoognaid 7,0. Arvestuspoognaid 9,31. Trükiarv 2000. Tellimise nr 6172. Trükikoda «Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk t. 2.

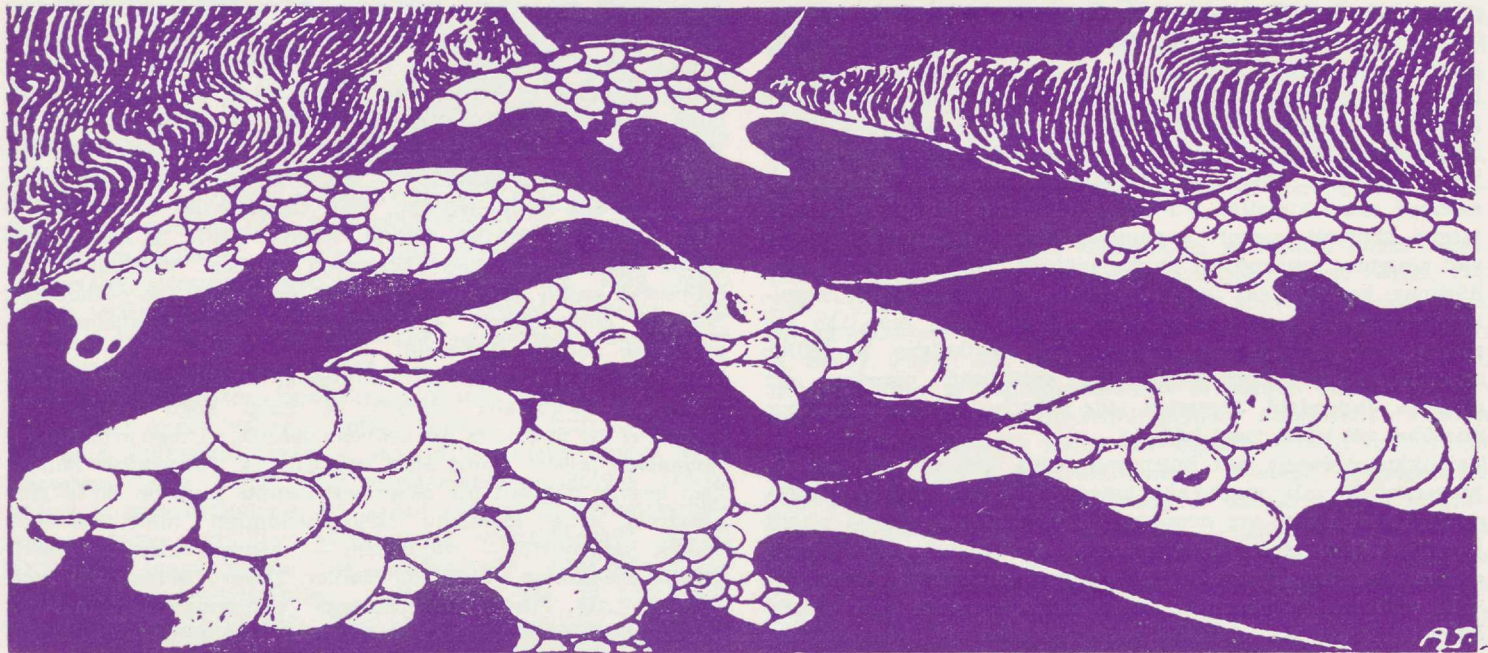
«Кунст» («Искусство») 52/2 1978. Альманах на эстонском языке. Оформление Л. Лапин. Печатных листов 7,0. Заказ № 6172. Тираж 2000 экз. Типография «Коммунист», 200001, Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

К 705000—023
М 905(16)—78 2—78

© «Kunst» 1978

Hind rbl. 1.40

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.



JUUGENDSTIIL EESTI KUNSTIS

Sajandivahetusel Saksamaal tekkinud kunstistiili tuntakse meil nagu Rootsisis või Soomeski, juugendstiili nime all. Teatavasti hakkas Münchenis 1896. a. ilmuma ajakiri «Die Jugend», mis stiili omaks võttis ja seda propageeris. Siit Saksamaal ja saksa kultuuriga tihedamini seotud aladel juurdunud stiilnimetus, mis juba 1897. a. arhitektuuri ja dekoratiivkunsti kohta käivate kirjutistes kasutusele võeti. Maali puhul on tarvitanud seda esimesena tõenäoliselt Richard Hamann.¹ Saksa ajakirjade «Die Jugend», «Simplicissimus» jt. kaudu levis stiil peatselt Eestisegi, nakatades siinseid väljaandeid. Osalt kasutati otseselt saksa ajakirjade illustratsioone. Nii näiteks leiame perekonnalehest «Linda» nr. 9–10, 1905. a. Fiduse (Hugo Höpferi) tuntud joonistuse «Abielu» (1899). Põhiliselt leiame aga «Lindast», mis aastail 1903–1905 oli rikkalikumalt illustreeritud eesti ajakirju, originaaljoonistusi sellistelt kunstnikelt nagu Märt Pukits, Osvald Jungberg, Rudolf Lepik, Gustav Mootse, Arbo jt. Enamasti on need kodused, kergelt lihtsustavas laadis maastikumotiivid juugendlikus raamistuses. Nimetatuist on illustraatorina silmapaistvaim Märt Pukits, kelle kaanepilti kogumikule «Lõbu ja teadus» 1 (1898) mainib Rein Loodus kui üht varasemat stiilinäidet eesti kunstis.² Sel näeme tüüpilist juugendmotiivi — siuglevate juustega naisepead kiirgava päikese taustal. M. Pukitsal oli kaunis hea stiilitunne, mis paistab eriti silma kaanekujunduses K. E. Söödi luulekogule «Mälestused ja lootused» (1903) — juugendliku kõverjoone muster-näites.

Märt Pukits õppis aastail 1899–1902 Leipzigi Graafiliste Kunstide Akadeemias, kuuludes arvukate eesti kunstnike hulka, kes möödunud sajandi lõpul ja käesoleva sajandi algul said koolitust Saksamaa kunstikeskustes. Traditsioonilised sidemed saksa kunstiga, viimase oluline osa juugendstiili levitajana siinmail, samuti harjumuspärane keelepruuk õigustavad nimetuse juugendstiil juurde jäämist. Vahepeal kerkis üles küsimus, kas ei oleks õigem kasutada rahvusvaheliselt enamasutatavat terminit *art nouveau*³. Sisuliselt ei muudaks see midagi, sest suurem osa stiiliurijaid, sealhulgas ka selline autoriteet nagu Robert Schmutzler, käsitlevad nimetusi *art nouveau*, *Jugendstil*, *Sezession*, *stile Liberty* jt. sünonüümidenä, mis ühel või teisel maal käibel.⁴

Täielikku üksmeelt pole küsimuses, mida õieti *art nouveau* (e. juugendstiili) alla kuuluvaks lugeda. Näiteks, Mario Amaya arvates ei tarvitse *art nouveau* (e. juugendstiil) sugugi ainult kapriisest joontemängu, voolavust, väänlevust, pinnalisust, ornamentaalsust, naturalistlikku taimornamentikat tähendada, vaid võib ka sirgjooneline, konstruktiivne, range olla.⁵ Kuid kahe tendentsi — dekoratiiv-ekspressiivse ja konstruktiiv-funktsionaalse — koosseksiteerimine möödunud sajandi lõpu ja käesoleva sajandi alguse stiilitahtelises kunstis on viinud ka mõlemat tendentsi lahutava käsitluseni, kusjuures esimese avaldused mahutatakse mõiste alla *art nouveau* (e. juugendstiil).⁶ Ühe ilminguna sajandivahetuse stiilitahtelise kunsti arengus on juugendstiili käsitlenud ka Richard Hamann ja Jost Hermand, mõistes selle all kõverjoonelis-ornamentaalsed, dünaamilist, fantaasiarikkalt stiliseerivat laadi, mis vohas umbes kümnekond aastat, saavutades apogee 1900. a. maailmanäitusel.⁷ Sellisena mahub juugendstiil laiema termini alla, milleks on «stiilikunst 1900. a. paiku» ja milline SDV kunsti-teadlaste meelest on küllalt täpne, ühtaegu piiritletud ja avar, et hõlmata sajandivahetuse stiilitaotlusi kogu nende keerukuses, segamata neid ära teiste samaaegsete kunstinähtustega.⁸ Allakirjutajale imponeerib küll R. Hamanni — J. Hermandi süsteemikindlus, materjali põhjendatud liigendus, siiski peab ta — M. Amaya järgi — võimalikuks haarata kogu mitmekesiste, sageli vastandlike stiiliavalduste buketti Ph. Webbi-W. Morrise *Red House*'i (1860) ja Henry van de Velde Werkbundi teatrihoone (1914) vahemal ühe terminiga. Teatav elutunnetuse ühtsus, samuti üleminekuperioodi vastuolulisus, kus sündiv uus kannab veel vana sünnimärke, seovad need stiiliaval-

dused ikkagi selgelt tajutavaks tervikuks, mille kohta *art nouveau*, *jugendstil* või *Sezession* — noorusele, uudsusele, senisest lahkulöömisele vihjavad nimetused — hästi sobivad. Millist neist kasutada, on ühe või teise maa traditsioonist (ja muidugi ka stiili käsitleja seisukohast).

Nagu öeldud, tekib arhitektuuris ja tarbekunstis probleem stiilipiiridest seetõttu, et stiil ühendab endas vastandlikke tendentse: ühelt poolt püüdu elustada keskaegse käsitöö traditsioone, püüdu unikaalsuse, hinnalisuse, originaalse ja ekspressiivse dekoori poole, elitaarsust, teiselt poolt katseid ületada lõhet kunstkäsitöö ja masstootmise vahel, püüdu konstruktiivse loogika ja lihtsuse poole, elukeskkonna tervikliku kunstilise kujundamise idee, tänapäeva arhitektuuri ja disaini printsiipide rajamise.

Kujutava kunsti osas on stiilipiirid ähmasevõitu seepärast, et juugendstiil eksisteeris üheaegselt mitmete kunstivooludega, ta kasvas ühtedest välja ja andis tõuke teiste sünniks, jättis kas või vaevumärgatava jälje valdavale enamikule 1890. ja 1900. aastail teotsenud kunstnikest. Need aastad on rikkad akadeemilis-salongliku, realistliku või impressionistliku kunsti ja juugendstiili hübriididest. Isegi Claude Monet ei ole pääsenud juugendliku dekoratiivsuse ja udususe mõjust. Olgu märgitud, et impressionism ei olnud veel kaugelki üldtunnustatud, kui juugendstiil Euroopat vallutama asus. Prantsuse juugendi teerajaja Pierre Puvis de Chavannes on sajandivahetuse üldine lemmik, kelle kuulsusega ei impressionistid ega postimpressionistid võistelda ei suuda. Võiks isegi öelda, et just juugendilaine, sajandilõpu setsessioonivaim tõstis neidki harjale. *Fin de siècle* vaatas neid ju teise pilguga kui meie praegu. Sümbolistid toetasid Paul Gauguini — eks ikka sellepärast, mis temas oli juugendlik-sümbolistlikku. Paul Cézanne'iski nähti sümbolismi eelkäijat. Pariisi Grand Palais's 1973. a. korraldatud näitus «Kunstnikud Lévy-Dhurmeri ümber. Visionäärid ja intimestid aastal 1900» selgitas, kui suurt osa Lévy-Dhurmeri taolised juugendlikud «hingemaalijad» sajandivahetusel ka prantsuse kunstis etendasid.

Eriti tihedalt on juugendstiil kujutavas kunstis seotud sümbolismiga. R. Schmutzler märgib, et kuigi kogu sümbolistlik poeesia ei ole tingimata *art nouveau* poeesia, on kogu *art nouveau* visuaalselt tajutav kunst alati sümbolistlik. Juugendlik sümbolism kasvas hõlpsalt üle ekspressionismiks ning on terve rida meistreid, kelle loomingus iseloomustamisel tuleb kasutada triaadi juugendstiil — sümbolism — ekspressionism. Markantsemaid näiteid on Ferdinand Hodler, Edvard Munch või meie Nikolai Triik. Fovismi on omajagu põhjendatult nimetatud juugendstiili hilisstaadiumiks, kubismi tekkimine aga langeb aega, mil kerkib Viini juugendi pärl — Josef Hoffmanni *Palais Stoclet* Brüsselis oma kuubiliste mahtudega ja Gustav Klimti friisiga geometriseerivas mosaiikses laadis (1905–1911). Juugendlik stilisatsioon viis nii mõnigi kord välja täiesti abstraktsete kujunditeni, abstraksionismini enne abstraksionismi; juugendlik sümbolism aga mõjub ajuti sürrealismina enne sürrealismi — sestap oligi Salvadore Dali üks varasemaid juugendi austajaid.

Juugendstiili geneesi jälgitakse juba William Blake'ist (1757–1827) või isegi rokokoost peale, tema mõju kestab 1920. aastateni välja; rahvusvaheline dekoratiivkunsti näitus Pariisis 1925. a. tähistavat tema lõppu. 1960. aastate kunstis võib täheldada neojuugendlikku lainet. Juugendstiili kõrgperioodi alguseks Inglismaal loetakse aastat 1883, mil ilmus Arthur Heygate Mackmurdo tulbimustrilise kaanega raamat «Wren's City Churches». Kontinendil vältas kõrgperiood aastast 1892, mil Victor Horta ehitas Tasseli maja Brüsselis, käesoleva sajandi algusaastateni. Eestis võiks kõrgperioodiks lugeda aastaid 1903–1914. Eredamad ja ehedamad stiilinäited nii kujutavas kunstis kui ka arhitektuuris kuuluvad just sellesse perioodi. Kuigi stiili mõju annab meilgi veel 1920. aastatel tunda, kujutavad selle hilisemad avaldused endast rutiini või

epigoonlikku järellainetust. Kõneldes juugendstiili juhtivatest meistritest Eestis, peame kõigepealt nimetama Kristjan Rauda. Kuigi tema töö eeposeteemade kallal algas 1914. a. paiku, mil juugendstiili õitseage juba möödus oli, võib seda vaadelda kui põhjamaade sajandivahetuse kunstile tüüpilise ja suures osas juugendliku nähtuse — rahvusromantika — hilinenud avaldust. Sel hilinemisel olid omad objektiivsed ja subjektiivsed põhjused, omad voorusedki: K. Rauda rahvusromantika on sisemiselt läbitunnetatum, algupärasem, moejoonest sõltumatum kui suur osa sajandivahetusel sündinud sellesuunalisest kunstist. Teiseks, K. Rauda tundelisele, unistavale ja filosofoerivale loomusele sobis sümbolism. Seda reedavad juba tema kunstnikutee algusest, 1885. ja järgnevaist aastatest säilinud joonistused. Neis on õieti eos kaks suunda kunstniku edaspidises loomingu: realistlik (1890. aastate teise poole ja Pedaspea-Riguldi perioodi joonistused) ja sümbolistlik (mille alla paigutaksin ka eepose ja rahvaluule aineil loodu). Nende kahe suuna eritlemine on muidugi tinglik, kunstniku loomingu on nad lahutamatu seotud. K. Rauda realistlikud joonistused, näiteks «Küünlavalgel» (1898) või «Matus» (1896—1897), rääkimata sellistest teostest nagu «Talutuba» (1934) või «Rukkilõikus» (1940) — mõjuvad enamasti lakooniliste, tähendusrikaste sümbolitena. Samal ajal säilitavad tema sümbolid — olgugi «põhjata» — alati elulisuse, talupoegliku tõsiduse ja maaläheduse. Sümbolismile jääb K. Raud viimaste eluaastateni truuks, nagu ka juugendlikele vormiprintsiipidele (rõhutatud tasapinnalisus, joonterütm ja siluetimõju, kompositsiooni dünaamiline asümmeetria). Kuigi tema hilisemat loomingu ei saa tervikuna juugendlikuks nimetada, üllatab see alata oma lähedusega sajandivahetuse stiilile («Sorts Peipsit lainele puhumas», 1927—1933, «Muusika», 1933, «Mardus», 1942, jne.).

K. Rauda peaksime nimetama veel enne M. Pukitsat, kui tahaksime fikseerida juugendstiili esimesi ilminguid eesti kujutavas kunstis. Kunstniku joonistuste hulgas, mis pärinevad tema õppeajast Peterburis, leiame «Portaali» — sümbolistliku joonistuse, mis kujutab juugendvormides ust ning on dateeritud 26. novembriga 1893. Seda tööd võimegi vist lugeda varasemaks juugendstiili avalduseks meie kunstis. K. Rauda Saksa-maa-eelses loomingu jääb ta küll erandlikuks, kuid ometi piisab sellest, et tõstatada küsimust: milliseid impulsse võis K. Raud Peterburis aastail 1892—1897 juugendstiili, sümbolismi ja rahvusromantika osas saada?

K. Rauda varasematest joonistustest õhkub tugevat saksa hilisromantilise kunsti vaimu. Saksa keelest ja kultuurist läbiimbunud õhkkonnas hariduse saanud noormehe hinges leidis vastukaja saksa kunsti tihti sentimetaalsusse kalduv tunde-küllus ja sügavmõttelisus, mis sageli küll ainult pretensiooniks kippus jääma. Idüllitsev-halemeelsest mentaliteedist sai ta Peterburis suurel määral üle. Kahtlemata aitas siin kaasa kokkupuude peredvižnikliku realismiga, mis ei pruukinud noorele kunstnikule küll täies ulatuses meeldida, ent mille elu- ja rahvalähedus talle siiski imponeerisid. Kõige paremini kinnitavad seda tema enda realistlikud joonistused kodukandist ja saartelt. Oma romantilisest loomusest ta muidugi vabaneda ei saanud. Pealegi leidis K. Rauda loomupärane tendents eneseväljendusele sümbolite kaudu kinnitust tollasest vene kirjan-dus- ja kunstielust.

1893. a. ilmus Dmitri Merežkovski raamat «Languse põhjustest ja uutest vooludest kaasaegses vene kirjanduses», mis kujutas endast vene sümbolismi manifesti. Valeri Brjussov andis välja kogumiku «Vene sümbolistid» (I—III, 1894—1895). Mihhail Vruble, tollal kõige subjektiivsem, sümbolistlikum, kõige dekadentlikumaks peetud kunstnik oli jõudnud luua eskiisid Kiievi Vladimiri katedraali seinamaalidele (1887), mil-liseid võib pidada juugendstiili esimesteks pääsukesteks vene maalikunstis; olid sündinud «Deemon» (1890) ja illustratsioonid M. Lermontovi samanimelisele poemile (1890—1891). Siiski oli K. Raud Peterburis vähe võimalusi M. Vrubele teoseid näha ning ka kontaktileidmine selle meistri eksalteeritud kunstiga polnud eriti kerge. Hoopis hõlpsam oli see Isaak Levitaniga, kelle maale «Vladimirka» ja «Igvase rahu kohal» eksponeeriti Rändnäituste Ühingu näitustel Peterburis 1893. ja 1894. a. I. Levitani maastike sugestiivne emotsionaalsus, nende

lihtsustatud vorm ja sümbolne kõla nagu pididki K. Rauda meeldima. «Vladimirkat» tajus ta — «Tee künkale» (1898) ja «Maantee» (1940) tulevane autor — kindlasti vahetumalt, värskena ja avarama sümbolina, kui meie oleme suutelised tajuma. Maalist «Igvase rahu kohal» saadud elamust on kunstnik hiljem meenutanud. Too avaldas mõningat mõju K. Rauda maastikukäsituse kujunemisele. Ühtlasi on see maal, millela ei kujuta ette juugendstiili arengulugu Venemaal. Kuigi juugendstiil lõi vene kunstis läbi mõned aastad hiljem, eeskätt «Mir Iskusstva» kunstnike loomingu, oli selle hõngu K. Rauda aegses Peterburis tunda. K. Raud võis Peterburis kokku puutuda juugendlike dekoratiivvormidega, Stieglitzi kunstikooli rikkalikule muuseumile omandati tollal esemeid maailmanäituselt (näiteks Emile Gallé vaase 1889. a. näituselt), tuntud juugendmeisteritelt endilt. Juugendlikku produktsiooni andsid kodumaiseid ettevõtteid: Keiserlik Portselanivabrik, Fabergé juvelitoodete firma, Abramsevo keraamikatöökoda. Ka rahvakunsti sihipärase kogumisega, püüdega seda taaselus-tada kaasaegses kunstis, puutus K. Raud esmakordselt Venemaal kokku. Pole juhus, et ta 1906. a. «Postimehes» esiemade värviretseptide tundmaõppimisele kutsudes Talaškino entusiaste mainib, kuigi see kunstikolle Smolenski lähistel alles pärast tema Peterburi-õpinguid välja kujunes. Tollases vene kunstis võis K. Raud täheldada ka kiindumust oma maa ja rahva kaugesse minevikku, selle romantilis-idealiseerivat kujutamist. Temaga ühel ja samal ajal õppis Peterburi Kunstide Akadeemias Nikolai Roerich, kelle huvi paganliku Venemaa ja riigi kujunemisaegade vastu, püüed seda ajastut ürgjõuliselt edasi anda varakult avaldusid. Religiooselt hardast loodustundest, looduse ja inimese ühtekuuluvuse tundest läbitud Põhja-Vene maastikke erakute, munkade ja pühakutega esitas näitustel Mihhail Nesterov. Viktor Vasnetsov maalib parajasti oma «Vägilasi» (1898). 1895. a. oli järjekordse peredvižnikute näituse naelaks Vassili Surikovi «Siberi alistamine Jermaki poolt». Tundub, et sedalaadi muljed ladestusid K. Rauda mälu ja aitasid edaspidi mingil määral kaasa tema rahvusromantika kujunemisele.

Peterburis oli neil aastail võimalik ka välismaist kunsti näha. 1896. a. novembris oli Peterburis prantsuse kunsti näitus, kus J.-B. Millet', G. Courbet', C. Corot' jt. vanemate meistrite ja salongimaalijate kõrval mõne tööga ka C. Monet, A. Renoir, A. Sisley, Puviss de Chavannes olid esindatud. Tõsi küll, impressioniste ja postimpressioniste ei osanud esialgu väärilisel hinnata miriskusvalasedki, kellele imponeeris rohkem juugendlik-sümbolistlik kunst või impressionismist mõjustatud lopsakas ja värskemeelorealism. Innukalt propageerisid nad skandinaavia kunsti. K. Raud ei näinud paraku skandinaavia kunsti näitust, mille Sergei Djagilev 1897. a. sügisel Peterburis korraldas, ega ka mitte vene ja soome kunstnike näitust, mis avati järgmise aasta algul. Kuid põhjamaade kunsti valgustati põhjalikult aastail 1899—1904 ajakirja «Mir Iskusstva» veergudel, mille K. Raud endale Münchenisse järele tellis. Võimalik, et ta oli teadlik soome kunstnike, sealhulgas A. Gallén-Kallela esinemisest 1896. a. Nižni-Novgorodis avatud Ülevenemaalisel tööstuse ja kunsti näitusel.

Hästi tunti Venemaal tollal saksa kunsti, eriti Müncheni Sezession. Sezession muutus siin peaaegu avangardistliku, end ametlikule vastandava kunsti sünonüümiks. Kuzma Petrov-Vodkin on kirjutanud: «München oli tollal kraaviks, millele taha jäi pidama Ida-Euroopasse tungiv prantsuse maalikunsti mõju selle Barbizoni ja Pont-Aveni koolkondadega.» Franz von Stuck, Max Klinger ja Arnold Böcklin olid Venemaal üpris populaarsed. Nende kõrval tunnustati ka Max Liebermanni ja Wilhelm Leibl, Hans von Maréesi ja Franz von Lenbachi. K. Rauda sõejoonistustes aastaist 1896—1897 on M. Liebermanni tundmine aimatav (vt. tema «Kardsepad» ja saksa meistri «Kingsepatöökoda», 1881).

Niisiis pidi K. Raud uuema saksa kunstiga kursis olema juba enne Düsseldorfit, kus ta viibis 1897. a. oktoobrist 1898. a. juuni. Seal valmis tal sõejoonistus «Fuuriad» (1897), mille idee tärkas 1893. a. Selle sümbolistliku teose fatalistlik, ärev meeleolu ja pimedusest tontlikult esilekerkivad näod on mõnevõrra inspireeritud Böcklini ja Stucki piltidest. Samal ajal on

K. Raua joonistus vaba nimetatud kunstnike rafineeritud võikusest ja akadeemilis-salonglikust hõngust. K. Raua sümbolism on lihtsakoelisem, ühtlasi tervem ja loomulikum. «Fuuriad» mõjub otseku illustratsioon mõnele rahvalikule jutule ebausklikust süümepiinades talumehest. Tugev vormi-lihtsus ja tendents pinnalisusele lähendavad teost juugendstiilile.

Düsseldorffis viibis sellal ka Tõnis Grenzstein, kes sealses akadeemias tudeeris. T. Grenzsteini pärandis leiame väikese õli-etüüdi «Leviathan merel», mis näitab, et sajandi lõpu vaimsus tedagi puudutamata ei jätnud.

Saksa sümbolismi tsesentrisse satub K. Raud 1899. a. sügisel Müncheni asudes, kus õpib 1903. a. kevadeni, algul Anton Ažbé koolis, siis Kunstide Akadeemias. A. Ažbé kool oli Venemaalt tulnute hulgas populaarne. Siin õppisid sajandivahetusel I. E. Grabar (1896—1898, teotes 1899 õppejõuna), I. J. Bilibin (1898), V. V. Kandinsky (1897—1898, hiljem F. Stucki juures Akadeemias), M. V. Dobužinski (1899—1901, algul Ažbé, siis Simon Hollósy juures), D. N. Kardovski (1896—1900), K. S. Petrov-Vodkin (1901) jt. — kõik silmapaistvad kujud sajandi-alguse vene kunstis, kelle loomingus suuremal või vähemal määral ilmneb juugendi mõju. Eestlastest õppisid selles koolis hiljem Johannes Greenberg (1908—1909, jätkas õpinguid 1909—1913 akadeemias), Anton Starkopf (1911—1912), Ado Vabbe (1911—1913).

Uute kunstinähtustega puutus K. Raud muidugi peamiselt väljaspool õppetööd kokku. Müncheni tolaeagsetest maaliskoolidest suutsid müstilist, stiliseeriv-mosaikset laadi viljelev Carl Strahtmann, dünaamilistes poosides lopsakaid akte maaliv Hugo von Habermann või virtuooslik salongiportretist Franz von Lenbach teda vaevalt kõita. Teatavat mõju võisid avaldada Stuck ja Böcklin, aga mitte niivõrd oma bakhanaa-lide, vampide ja kentauride, kui meeoleu intensiivsusega. K. Rauale lähedased teemad — inimese hardus looduse ilu ja lõpmatuse ees, surma traagiline paratamatus, inimvaimu pürgimine kõrgustesse — kõlasid Max Klingeri graafikas, tema ofordisarjades «Surmast» (1889—1910) ja «Brahmsi fantaasia» (1890—1894). K. Rauale olid kindlasti tuttavad Hans von Maréesi ja Adolf von Hildebrandi pürgimused suurejoonelise üldistuse, sisuka lihtsuse ja kauni rütmilisuse poole vormi-käsitluses ja kompositsioonis. Tema Münchenisse asumise aastal kujunes seal rahvusromantilise kallakuga kunstnikerühmitus «Die Scholle» («Maakiht»), kelle eesotsas seisva Fritz Erleri blondid kangelased pärinesid saksa ekspansiooni ajastust Baltikumis. K. Rauale mõneti sugulasliku kunstniku-natuurina tundub sajandivahetusel moodiläinud Hans Thoma, kelle «Taunuse maastik» (1890) mõjub paralleelina K. Raua maalidele «Rändaja» (1902—1903) ning «Puhkus rännakul» (kavandatud Münchenis umbes 1905). Need teosed näivad sümboliseerivat puhkust elurännakul üldse, momenti, mil inimesel on mahti järele mõelda oma koha üle looduses, maailmas. Üldistatud rohelusemassid, figuuride kõnekad siluetid, pisut summutatud lokaaltoonidel põhinev lihtne ja dekoratiivne koloriit, teoste sümbolset iseloomu rõhutavad detailid — pilved-näod, suitsurist puhkava perekonna kohal — annavad K. Raua maalidele juugendliku ilme. Müncheni-aegsetest teostest on oma äärmises lihtsuses üks stiilsemaid ja võluvamaid väike guaššmaal «Lein» («Urn»).

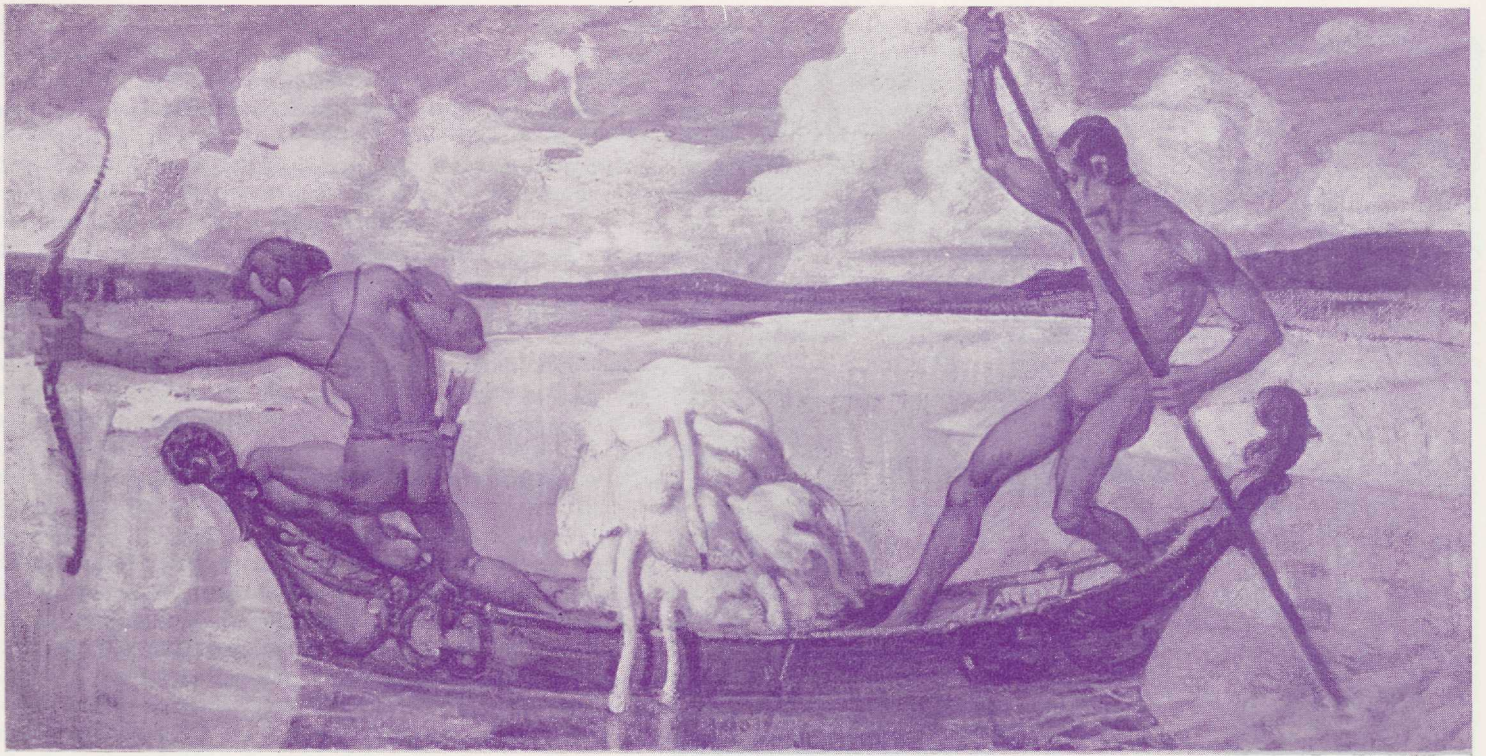
Perioodi pärast Münchenit, aastaid 1903—1913, võib pidada juugendliku sümbolismi õitseajaks K. Raua loomingus. Sellal sünnivad paljud vormikõne ja emotsionaalse häälestatuse poolest ehtjuugendlikud tööd, nagu «Kahekesi», «Lööke», «Helid», eskiisid maalile «Puhkus rännakul» jne. Selle perioodi kvintessentsiks võib pidada joonistustetsükli «Inimene ja öö» (1907—1909), mis rabas II eesti kunstinäituse külastajaid «kõigest materiast puhastatud tundmusega». Mitmeti huvipakkuv on joonistus «Millal?» (1905) — nii K. Raua rea-geeringuna revolutsioonimeeleoludele kui ka juugendlikult mõjuva raamistuse ning keskse motiivi poolest, mis meenutab soomlase Juho Rissaneni akvarelli «Ahelad kaelas» (1900). Sel perioodil loob K. Raud ka esimese tervikliku ja igas elemendis läbimõeldud kujunduse eesti raamatukunstis, nimelt Juhān

Liivi «Luuletustele», mis ilmus 1910. a. Noor-Eesti väljaandes.

Kunstnikest, kelle andekallakule juugendstiil eriti hästi vastas, peaks K. Raua kõrval nimetama Nikolai Triiki. N. Triik oli nagu Raudki eelkõige joonistaja ning eks rajanenud stiil ju eelkõige joone väljendusrikkusel. Stiil avaldub juba «Tulekandjas» — N. Triigi kaanejoonistuses «Noor-Eesti» I albumile (1905), mõjub veel üsna puhtalt 1917. a. töis («Kodu», «Vana aed»), annab tunda hilisemateski. N. Triigi loominguline õitseng langeb ühte juugendi kõrgperioodiga eesti kunstis. Ta on õieti tüüpilises stiiliesindaja kui K. Raud. Oli ta ju aastat kaksikümne noorem ning sajandivahetuse vaim ja mood olid talle lähedasemad kui K. Rauale, kes oli pealegi endassesuletum, rohkem omaette rada käiv kunstnikunatuur. Sajandi algul on N. Triik silmapaistvaim rahvusromantik meie kunstis, kuid tema hävinud kompositsioonid «Võitlus», «Sõttaminek», illustratsioonid M. J. Eiseni «Eesti ennemuistsetele juttudele» jne. on K. Raua töödega võrreldes sõltuvamad üldisest maitse-suunast ja eeskujudest. Nende dekoratiivset stiliseerivas laadis, müstilis-fantastilises muinasjutulikkuses on pigem midagi skandinaaviaalikku, moodsalt viikinglikku kui eestilist. Lillkirigi mõjub tema käsitluses ornamendina üldse, hakkab kõlama sümbolina (kaanekujundused «Noor-Eesti» V albumile, 1913, M. Underi luuletuskogule «Eelõitseng», 1918). N. Triigi rahvusromantilisi töid vaadates on tõmmatud paralleele norra samasuunalise kunstiga, eriti Gerhard Munthega, samuti kunstniku õpetajaga Peterburi Kunstide Edendamise Seltsi koolis — Nikolai Roerichiga. N. Triigi maastikumaalides on leitud ühist peamiselt Edvard Munchiga, selle ekspressiivse vormiüldistusega, ühtlasi on esile toodud kunstnike erinevus.⁹ N. Triigi lähenemine maastikule on dekoratiivsem, rahulikum, selles pole Munchi spontaanset kärsitut enesväljendust, subjektiivset tundeplahvatust, alasti emotsiooni igas pintslitõmbes. Kui vormikäsitlus on Triigi maalidel — «Dekoratiivne Norra maastik» (1908), «Sooma maastik» (1914) — juugendlikult stiliseeriv, siis nende värvikirkus, jõulised kontrastid pole enam stiilile tüüpilised, vaid kõnelevad selle põimumisest ekspressionismiga.

Stiiliomane on heledates, jahedates murtud toonides «Konrad Mäe portree» (1908). Sajandivahetusel sünnib üldse rohkesti portreid, milles figuur joonistub ilmeka siluetina heledal lihtsal foonil. Viimast liigendavad sageli vaid põranda ja seina lõikumisjoon, mõni pilt seinal. Sedalaadi siluetlike, ruumiliselt piiratud, tasapinnalisusele pürgivate portreede rea avas James Abbot McNeill Whistler oma «Ema portreega» (1872). Sellise lahenduse variandiks on näiteks ka Peet Areni «Öe portree» (1912). Juugendlik kontuuri- ja siluetitunnetus ilmneb ka N. Triigi teistes portreedes — üldtuntud joonistuses Juhān Liivist (1909), Ants Laikmaa ja Erna Villmeri portreedes (1913) jt. Kahes viimatimainitus on tunda F. Hodleri mõju, kelle loominguga Triik 1911.—1913. a. Berliinis viibides lähemalt tutvus. Mõlemale on iseloomulik jõulise plastilise vormi ühendamise juugendliku tendentsiga tasapinnalisusele, lokaal-nilise ekspressiivse silueti osatähtsus, värvide külm helendus. Vaadates Ida Sõrmuse (1912) või kunstniku õe Lydia Triigi (1913) portreid, tundub, et Triiki polnud ükskõikseks jätnud Konstantin Somovi graafilised ja akvarellportreed nende viimistletud teostuse ja peene psühholoogilise karakteristikaga. Üldse tundub, et N. Triigi portreede psühholoogism ei sõltunud ainuüksi kunstnikust ja tema modellidest, vaid ka ajastule omast inimese süvauurimisest, süvenemisest hingeelulistesse nüanssidesse.

Iseäranis süzeelistes piltides on märgatav, kuivõrd oli Triik oma aja laps. Rahvusromantiliste ainete kõrval kohtame tema loomingus ka sajandi alguse meelisteemasid. Berliini-aastaist pärineb näiteks väikemaalide tsükel surma teemadel. Sedalaadi pilte tehti tollal palju. Võimalik, et Triigil seisid silme ees soome kunstniku Hugo Simbergi akvarellid, mille peatege-laseks on surm. Simbergi tõlgenduses on Surm iseenesest üldse mitte pahatahtlik või hirmuäratav mehike; Triik lahendab tema paraku triviaalselt. Eriti huvitavad ei ole ka illustratsioonid «Demonile», mis sündisid ilmselt seoses poedi 70. surma-aastapäevaga. Neist õnnestunuim, ühtlasi juugend-





1. Aleksander Tassa. Vinjett «Noor-Eesti» III albumile. 1909.

2. Aleksander Tassa. Vinjett «Noor-Eesti» III albumile. 1909.

3. Aleksander Tassa. Vinjett «Noor-Eesti» III albumile. 1909.

4. August Jansen. Luigejaht. Oli. 1915–1916.

5. Peet Aren. Daam krinolüinis. Tušijoonistus.

6. Aleksander Uurits. Daami portree. Tempera, 1917.

7. Konrad Mägi. Daami portree. Oli. 1916–1917.

likem on hooga tiivakaarega otsekui tantsisklev «Deemon». Juugendstiili raamides ilmenud rohkearvuliste tendentside hulgas võib täheldada «klassitsistlikumatki», mis õilsamat, rangemat, suurejoonelisemat mõju taotles. Selle näideteks on Triigi joonistused «Lahkumine» (1913) ja «Võitjate kojutulek» (1916), samuti Eesti Kunstiseltsi näituse plakat (1916). Viimane on meil varasemaid kunstipäraseid plakateid Aleksander Uuritsa III eesti kunstinäituse plakati kõrval.

N. Triigi kaalukamate teoste hulka kuuluvad 1913. a. sümbolistlik-ekspressionistlikud joonistused «Suurlinn», «Märter», «Jaht», temperamaal «Orjad». Kaasaegne, sageli kriitiliselt nähtud elu kajastub tema loomingus juba varem: 1906. a. karikatuurides, 1911.—1912. a. akvarellis «Kaks maailma», postkaartide sarjas «Vene olustik». 1913. a. töödes on kunstnik kaasaegsetele probleemidele üldistavama, läbituntuma, haaravama kuju andnud. «Orjad» meenutavad Albin Egger-Linzi monumentaalseid figuure abstraktses eluruumis, selle tirool-lasest maalija püüdlusi väljendada inimelus põhilist. 1913. a. joonistustes valitseb küll juugendlik-köverjoneelne liikumine, ent stiilitunnused on neis mahenenud, rohkem pääseb kõlama ekspressionistlik paatos. Juugendstiili ja ekspressionismi vaherkord on umbes sama 1917. a. revolutsioonisündmustest inspireeritud joonistuses «Katastroof» selle lainelise keerisliikumisega; joonistustes «Vabaduse sünn» (1919) ja «Ulguv koer» (1921) on stiili järeelmõju juba üsna nõrk. Juugendlikena tunduvad K. Mägi samaaegsed kompositsioonid «Pietà» (1919) ja «Kolgata» (1921), mis pole säilinud.

K. Mägi on samuti neid kunstnikke, kelle loomingus juugendlikud jooned avalduvad küllaltki pika aja vältel. K. Mägi oli aga eelkõige maalija, kelle peamiseks väljendusvahendiks värv. Seetõttu polnud stiili mõju tema loomingule kuigi sügav. Siiski on ta eriti aastail 1908—1914 andnud töid, mis kuuluvad eredamate stiilinäidete hulka eesti kunstis. Eelkõige peab mainima kaht Norra maastikku (1908—1910), mis on teostatud tugevasti stiliseerivas, rakustrilises mosaiiki meenutavas laadis. Taolised stilisatsioonid arenesid välja neoimpressionistide selle korrapäraselt täppiva, mosaiikse faktuuriga (vt. Gustav Klimti või Carl Strahtmanni loomingut). Juugendkunstile iseloomulikud on ka nimetatud maastike motiivid — punaselt hõõgav soo siniste veesilmade ja usjate kasetüvedega, soine metsasopp õitsvate puude ja maani rippuvate okstega. Müstilis-melanhoolset meeleolu sisendavat soomaastikku kujutati tollal meelsasti (näiteks saksa kunstnikud oma Dachau ja Worpsswede koloonias). 1910. a. lõi A. Uurits Pariisis õlimaali F. Tuglase «Jumala saare» aineil, mis kujutas Torgla soosaart hiietammede ja puuslikega. Juugendlikku motiivinägemist, voolavaid rütme, toonitatud kontuure koh-tame ka Mägi kodumaistes maastikes. Vaibalik dekoratiivsusi, mida neis on leitud, on õieti juugendliku päritoluga. Nii mõneski K. Mägi maastikus — nagu eespool mainitud soomaastik Norrast, «Maastik punase pilvega» või «Maastik päikesega» Saaremaalt (1913—1914) — annab värvi eriline tähendusrikkus teosele sümbolistliku kõla. Sajandivahetuse kunstis sageliesinevat püüdu siduda inimfiguuri ja loodus maailmiseks ja meeleoluliseks tervikuks näeme «Maastikus daamiga» (1915—1916). Teost võib pidada küllaltki õnnestunuks. Sellele eelnes veel suuremal määral stiliseeriv, naiivsümbolistlik, veidralt moodne «Kompositsioon» (umbes 1910—1911, tuntud reproduktsiooni järgi). Hiljem asetab K. Mägi figuurid maastiku foonile kompositsioonis «Pietà», mille juugendlik-maneerlik stilisatsioon põimub grünewaldliku ekspressiivsuse taotlusega. Teatav maneerlikkus ilmneb K. Mägi figuraalsetes töödes üldse tugevamini kui maastikes. Ta on loonud mitmeid mondäänsusele pretendeerivaid juugendlikke daamiportreid, nagu «A. Asmuse portree» (1912—1913) või «I. Menningu portree» (u. 1915), milles on ajastule tüüpilised nii modelli pisut hooletu poos, värvilahendus «valge-valgel» kui ka suur lõhekarva roos rinnasisesel. «Daami portree» (1916—1917) foonil avastame jaapani puugravüüri — portreemaalise E. Manet'ist alates sageliesineva vihje juugendstiili ühele peamisele inspiratsiooniallikale. Jaapanlikud ja rokokoolikud sugemed juugendstiilis kajastuvad meil esmajoones K. Mägi raamatugraafikas. Võrreldes N. Triigi karge, mehise laadiga on K. Mägi ses valdkonnas

hoopis ilutsevam, õrnem, elegantsem, mõjude lähedasena «Mir Iskusstva» kunstnike ja A. Beardsley' järgijate graafikale. Peen, habras stilisatsioon võib taimemotiividega vinjettides F. Tuglase novellikogule «Kahekesi» (1908). Ajastu lemmikžanri — kunstmuinasjutu — hõngu on K. Mägi toredasti tabanud kaanepildis O. Wilde'i «Õnnelikule kuningapojale» (1913). Üks K. Mägi rikkalikumaid ja stiilsemaid kaanekujundusi on J. Tamme «Lugulaulude» kaas (1914) helepunase, roheline ja kuldsega valgel põhjal, nimbusest pärjatud muusika, kelle lillekirju kleit sulab ühte tugevasti stiliseeritud looduspildiga.

Loodusvormide tugev, ajuti abstraktsele ornamendile lähenev stiliseerimine, «jaapanlik» lakoonilisus, kultiveeritud maitse iseloomustavad Noor-Eesti põlvkonna kunstnikest veel Aleksander Tassat. A. Tassa «jaapanlikkuse» ilmekateks näideteks on tema vinjetid mere ja kaljudega «Noor-Eesti» III albumile (1909), samuti Ahvenamaal valminud akvarelletüüdid mändidest ja kividest (1913). Stiilile omane voolav-ornamentaalne käsitluslaad ja müstikalembelisuus avalduvad kogu oma tüüpilisuse juures siiski läbitunnutatult-individuaalselt A. Tassa illustatsioonides F. Tuglase novellikogule «Õhtu taevast» (1913). Niisamuti omandavad Versailles' romantilised nurgakesed A. Tassa maalides isikupärase varjundi, olgugi et nad paratamatult kutsuvad esile võrdluse Aleksandr Benois' vaadetega Päikesekuninga-aegsest Versailles'st. A. Tassa maalid on spontaansemad, lihtsakoelisemad, mitte nii keeruka kultuuriloolis-sümboolse alltekstiga. Nüansirikas ja värske maalilisus lubab tema «Amori templit Versailles's» arvata ilusamate juugendlike maastike hulka eesti kunstis. A. Tassa loominguline aktiivsus kujutatavas kunstis kestis 1913.—1914. aastani ning tema looming kuulub nii ajalisel kui ka ilmel samahästi kui tervikuna juugendepohhi.

Läbinisti juugendlik on ka 1911. a. Marseilles's surnud Erik Obermanni napp loominguline pärand. Selle tuumiku moodustavad joonistused, mis on reprodutseeritud «Noor-Eesti» IV albumis (1912) ning tutvustavad noort kunstnikku kui andekat, omanäolist joonistajat. Albumi kaas, frontispiss ja vinjetid üllatavad meisterliku stilisatsiooniga India ja Kagu-Aasia kunsti vaimus, mida kunstnik õppis tundma Pariisi muuseumides. Nende orientalism on erandlik meie tolleaegses kunstis. Samuti oli E. Obermanni joonistustes uudne sentimentaalsusevaba, groteskne lähenemine kujutatavale. Et see lähenemine oli loomupärane, sellest annavad tunnistust 1907.—1908. a. rohked karikatuurid. Münchenis areneb kunstniku laad suurel määral ajakirja «Simplicissimus» ümber koondunud kunstnike mõjul. Hiljem Pariisis on teda köitnud Hendri de Toulouse-Lautreci, Felix Vallottoni, Félicien Ropsi graafika. Koos Obermanni joonistustega tuleb meie kunsti linlik temaatika ja tüübistik: kohvikukunded, tänavazonglöörid jne. Selle kõrval ei puudu ka moodsad, sümboolsusele ja pikantsusele pretendeerivad motiivid («Lilleaias», «Daam ja Mefistofeles»). Paremates töödes («Daam», albumi kaas ja frontispiss) ilmnevad juugendstiili tunnused selgemalt.

Ka Aleksander Uurits on neid kunstnikke, kes oma lühikese loomeaja vältel tõelise küpsuseni tegelikult ei jõudnudki ning kes alles kujunemisjärgus isiksusena oli tugevasti haaratud üldlevinud stiilist. Oluliseks teguriks oli siinjuures õppimine Peterburi Kunstide Edendamise Seltsi koolis (1906—1910) Ivan Bilibini ja Nikolai Roerichi juhatusel. A. Uuritsa kontuurjoonele ja viirutatud pindadele rajatud laad meenutab eelkõige I. Bilibini muinasjutuillustatsioonide, kohati A. Gallén-Kallela kontuurseid joonistusi. Selles laadis on õpilaslikku hoolikust, pisut jõuetu ornamentaalsus kaalub üles väljendusrikkuse. Siiski mõjus A. Uuritsa laad meie tolleaegse kunsti foonil küllaltki omapäraselt ja uudset, eriti rahvusromantiliste teemade käsitluses, milles kunstniku loodud kujud muutusid omamoodi etalonideks. Hulk aastaid hiljem oli Adamson-Ericul põhjust meelde tuletada — küll irooniliselt — A. Uuritsa Kalevipoja-tüübi populaarsust. Teedrajas illustratsioon «Kalevipoeg kündmas» M. J. Eiseni raamatust «Eesti muistsed jumalad ja vägimehed» (1912) lähtus kunstnik ilmselt A. Gallén-Kallela seinamaalist «Ilmarinen kündmas», mis oli 1900. a. maailmanäituse Soome paviljonis eksponeeritud. Nii-

samuti on meie kunstnikele (A. Uurits, K. Raud) silmnähtavaks esekujuks olnud A. Gallén-Kallela fresko «Kullervo söttaminek» Helsingi vanas üliõpilasmajas (1901).

A. Uuritsa joonistuste tugevaks küljeks võib pidada nende lakoonilisust ja selgust, muistset atmosfääri taotlevat ja seda teatud määral ka tabavat primitivismi. Tema loomingus pakub huvi — samuti uudse momendina tollases eesti kunstis — pöördumine ürgajaloo ja piibliteemade poole (joonistused «Pärast veeuputust», «Soodoma hukkimine», 1909, jt.). Selles avaldub ajastu üks palgejooni — ürgsuse- ja lihtsusevälja, kulumata eksootika otsinguid pöördutakse sageli kaugede legendaarsete mineviku poole, viimast sümbolistlikult tõlgendades.

A. Uuritsa vähesed säilinud maalid reedavad kõige enam kunstniku väljakujunematust. Juugendstiili aspektist väärivad esiletõstmist «Mustlanna» (1912) ja «Daami portree» (1917). Nii eksootilised, «võrgutavad» kaunitarid kui ka koketsed daamid elegantsetes interjöörides olid juugendliku salongportree armastatud kujud ning A. Uurits esitab kummastki liigist mõnevõrra lihtsustatud variandi. Kahjuks on hävinud sajandi alguse rahvusromantilise kunsti ainulaadne ansambel — spordiselt «Kalevi» maja Pirital (1913, arhitekt Karl Burman) koos A. Uuritsa, P. Areni ja August Janseni dekoratiivsete pannodega (A. Janseniilt «Kalevipoeg kivi viskamas», P. Areniilt «Kalevi pojad jahil», A. Uuritsalt «Jahilt tulek» jt.).

1913. a. Peterburi Kunstide Akadeemia lõpetanud A. Janseni varasemas loomingus avaldub juugendstiil nõrgemini. Tema rõkatav kolorism ning küllaltki lopsakas maalimislaad on lähedane vene kunstis sajandi algkümnenditel esilekerkinud kunstnikele nagu Boriss Kustodijev, Arkadi Rõlov või Konstantin Juon. Pannookavand «Kalevi kosjasõit» (1918) toob silme ette B. Kustodijevi vastlatroikad. Juugendajastul levinud kosmopoliitilise, eklektilise dekorativismi põnevaks näiteks on A. Janseni «Luigejaht» (1916) oma ebamääraste mütilise süžee ja akadeemiliste meesaktidega orvandmotiividega kaunistatud paadis.

Jaan Koortki loob sajandi algul töid, mille «iseloome ja udu» «otsib suuri juukseid, laiu otsaesiseid, paneb päid risti ja kasti otsa», nagu märgib tolaegne arvustus. Aastail 1907—1909 valmib tal rida sümbolistlikke skulptuure, nagu «Mure» (1908), «Melanhoolia» (1908), «Selgusetu» (1909). Nende sünnis on «süüdi» eelkõige A. Rodini, sajandivahetuse paleus plastika vallas, meister, kes oma skulptuurides oskas ühendada naturalismi ja sümboolsuse, hetkelise ja püsiva, valgusvarju ja vormi. Enamasti on A. Rodini nimega meil seostatud impressionismi skulptuuris, ent ta on ühtaegu ka sümbolismi üks patriarhe. A. Rodini õpilase E.-A. Bourdelle'i Beethoveni-tsükli tundmisest kõneleb J. Koortki «Hendrik Ibseni pea» (1908), milles kirjaniku vaimuelu sügavuste aimatalaskmine samuti sümbolistlikult mõjub. Juugendstiili on vahest kõige enam tunda egiptlasi kujutavates tsemendist dekoratiivskulptuurides Krediidühisuse hoone jaoks Tallinnas (1913). A. Mailloli ja Vana-Egiptuse skulptuuri toel ületas J. Koort juugendliku sümbolismi mõju suhteliselt kiiresti. Vaid mõned aastad valitsesid juugendlik-voogavad rütmid ja pintsli tõmbed tema lõuenditelgi, seejuures peamiselt Norra ja Eesti maastikes («Talvemaastik», 1907; «Otepää kevademaastik», 1910), sel ajal kui natüürmortides ja Pariisi vaadetes domineerib *cézanne*'lik kallak. Oma elujõulisust kinnitasid juugendvormid aga reas J. Koortki keraamilistes vaasides, millised ta lõi alates 1928. a. Sajandi alguse vaimsus jääb püsima Aleksander Prometi loomingus. 1927. a. pastell «Teenistus Taarale» ei erine oma müstilis-muinasjutulises rahvusromantilisuses kuigi palju tema kakskümmend aastat varem loodud maalidest «Jaaniõõ» ning «Krat». II eesti kunstinäituse arvustuses tõstab N. Triik esile A. Prometi «iseäralisi painajalikke kompositsioone» ning tabab selle väljendusega ära peamise, millega A. Promet tollast eesti kunsti rikastas. A. Prometi rahvusromantilisus on subjektiivfantastilisem kui ühelgi teisel käsitletava perioodi eesti kunstnikul.

Sajandi algkümnendite rahvusromantilises kunstis küünib N. Triigi kõrval esile Oskar Kallis. Tema «Kalevipoja»-tsükli originaalsus ja kunstiküpsus on tähelepanuväärsed. Kuigi «Eesti Kallela» Soome omalt kahtlemata äratust sai, ei lask-

nud ta end kuulsa suguvenna mõjust kammitseda. Mitmed tema Kalevipoja-pastellid on laheduselt nii huvitavad ja sisuliselt veenvad, et on suunanud K. Raudagi (näiteks «Linda kivi kandmas», 1917). Samasuguse isikupärasuse ja läbitunnetatusega liigutavad O. Kallise tööd sellistel äraleierdatud teemadel nagu armastus või surm («Palavik», «Kirg», 1917). Tema pastellid esindavad üpris puhast juugendstiili — tarvitseb vaadata kontsentrilisi heliringe ümber kellukest helistava Kalevipoja, kivi kandva Linda dünaamilist siluetti loojangu-taeva taustal, allmaailma kitsasse käiku surutud Kalevipoega või etnograafilisi harrastusi reetvat «Manala ust». Joonistuse juugendlikkust pehmendab pastelli maalilisus, sumedalt hõõguv värv. O. Kallise loomingu krooniks on päikesetsükkel (1917), tema lõiv tollasele päikesekultusele, omapärane variatsioon teemal, mida enne teda olid käsitleanud V. van Gogh, M. Čiurlionis. E. Munch jt.

Sajandi teisel aastakümnel tõusnud ja kustunud talentidest tuleb O. Kallise kõrval nimetada Balder Tomasbergi. Tema maastike iseloomust kõnelevad ilmekalt pealkirjadki: «Videvikuline meeleolu», «Unistus», «Nägemus», «Harmoonia», «Nokturn», «Romantiline maastik» jne. Üldistav-stiliseerivas laadis on tunda N. Triigi, B. Tomasbergi õpetaja mõju; tuhmides toonides, tundlikus akvarellimises ja meeleolupeensus on ajuti midagi miriskusvalikku («Metsajärv», 1918). B. Tomasbergi maastikes avaldub eesti kunstis vahest kõige ilmekamalt juugendkunsti pürgimine «vormide muusikale».

Juugendstiil haaras kaasa ka sellise põhiliselt realistliku meistri nagu Ants Laikmaa. Juugendlik dekoratiivsus, kerge stiliseerimine ja mahe unistav meeleolu valitsevad tema «Lääne neius» (1903), mis kuulub eesti rahvusromantilise kunsti paremikkude. Juugendlikud kompositsioonivõtted, värvilahendused, meelistüübidki on jätnud tugeva jälje A. Laikmaa portreeloomingule sajandi algkümnenditel. Tema dändilikkude «Paul Pinnat» (1906) tahaks ristida «Eesti Oscar Wilde'iks». Juugendlik pinnajaotus, rõhutatud kontuurid ja siluetid, dekoratiivsus ilmnevad ka A. Laikmaa maastikes (Capri motiivid aastail 1910—1911 jt.). Veel 1910. aastate lõpul loob A. Laikmaa üpris juugendlikke töid («Tütarlapse portree», 1919, «Punane veski», 1918).

Antud artiklis on põgusalt peatunud vaid olulisematel stiili-esindajatel meie kunstis. On raske leida sajandi algkümnenditel teotsenud eesti kunstnikku, kes oleks juugendstiilist puutumata jäänud. Juugendstiili mõju ei avaldu üksnes loomingus, vaid ka kunstnike hinnangus kaasaegsele kunstile, nende eelistustes, mõnevõrra õppimiskohtade valikuski.

MAI LEVIN

1. Wallis, M. Jugendstil, Warschau, 1974.
2. Loodus, R. Eesti varasem raamatugraafika (kuni Oktoobri-revolutsioonini). Tallinn, 1966.
3. Lapin, L. Tallinna ehituskunstilisest ilmast, «Sirp ja Vasar» nr. 43, 25. X 1974.
4. Schmutzler, R. Art nouveau. New York, 1972.
5. Amaya, M. Art Nouveau. London, 1966.
6. Pevsner, N. Der Beginn der modernen Architektur und des Design. Köln, 1971.
7. Hamann, R., Hermand, J. Stilkunst um 1900. Berlin, 1967.
8. Stilkunst um 1900 in Deutschland, Staatliche Museen zu Berlin. 1972.
9. Pihlak, E. Nikolai Triik. Tallinn, 1969.



8. Erik Obermann. Lilleaias. Illustratsioon «Noor-Eesti» IV albumile. 1912.

9. Erik Obermann. Daam ja Mefistopheles. Illustratsioon «Noor-Eesti» IV albumile. 1912.

10. Kristjan Raud. Sorts Peipsit lainele puhumas. Tušš, pliiats. 1927–1933.

11. Oskar Kallis. Palavik. Pastell. 1917.

12. Aleksander Uurits. Suure Tõllu surmasõit. Illustratsioon M. J. Eiseni raamatule «Eesti muistsed vägimehed». Tartu. 1920.

13. Aleksander Uurits. Soodoma hukkumine. Tušš. 1909.

14. Märt Pukits. Joonistus ajakirjale «Linda», 1903, nr. 32.

15. Illustratsioon ajakirjast «Linda», 1904, nr. 27.

16. Gustav Mootse. Illustratsioon ajakirjale «Sädemed». 1910.

17. Gustav Mootse. Illustratsioon M. J. Eiseni raamatule «Eesti muistsed vägimehed». Tartu, 1920.

18. Gustav Mootse. Illustratsioon L. Grossi raamatule «Elu lapsed». Tartu, 1907.

19. G. Tõnisson. Illustratsioon ajakirjale «Sädemed» nr. 2, 1911.

20. G. Tõnisson. Illustratsioon ajakirjale «Sädemed» nr. 2, 1911.









Paide kindluse waremed.



16



17



18



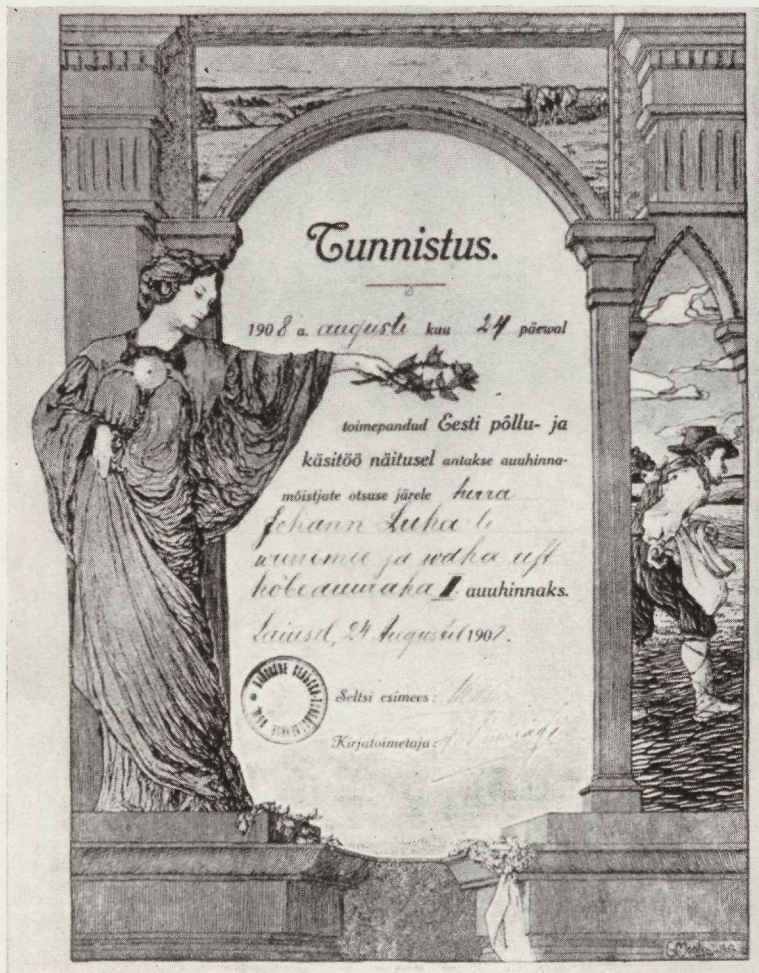
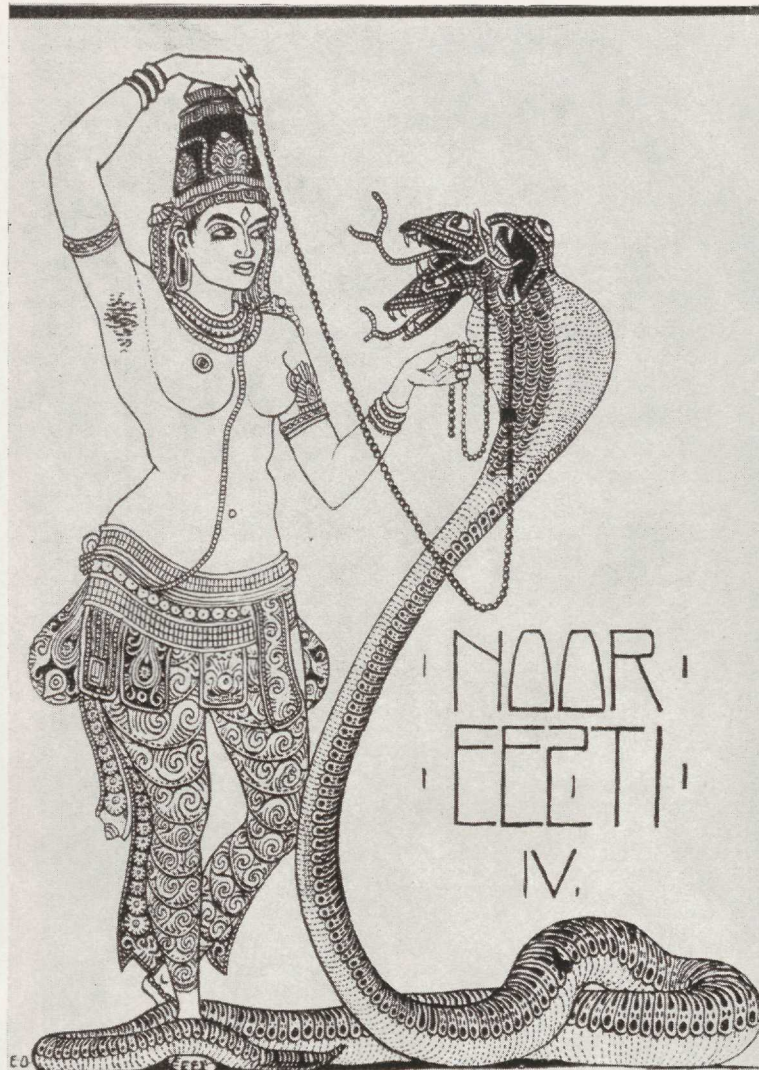


JUUGENDLIK TARBEGRAAFIKA EESTIS

Kujutavatest kunstidest astus meil esimesena juugendi kui päritolult tarbekunstliku liikumise jälgedesse graafika, eelkõige tarbograafika. Omandanud juugendi vormikõne, aitas graafika oma tehniliste ja väljendusvõimalustega uut stiili ka propageerida — peamiselt raamatute ja ajakirjade kaudu, mis ringlesid palju lihtsamini ja kiiremini kui originaalteosed maalis või skulptuuris. Kindlasti toetasid juugendi eluõigust ka plakatid, kaupluste sildid, etiketid ja teised tarbograafilised tööd, mis ümbritsesid inimest tema igapäevases elus ja aitasid üle saada võõrastustundest uue stiili vastu. Juugendi meistrite üks lemmiktegevusalasid oli reklaam — seoses sellega loomulikult plakatid. See oli ala, kus püüti maksimaalselt rakendada kõiki juugendile omaseid võtteid, tehes seda nii meisterlikult, et müürileht muutus sageli kunstiteoseks. Erilised teened selles on Alphons Muchal, Henri de Toulouse-Lautrecil, Pierre Bonnard'il, Eugene Grasset'l ja William Bready'l, kellele plakat oli üks meelisobjekte.

Eestis kuuluvad juugendiilmingud XX sajandi esimesse aastakümnesse — perioodi, mil areneb väga aktiivne ja viljakas kultuurielu, mille üheks avaldusvormiks võib pidada ka juugendstiili. Esmakordselt võime nüüd rääkida ka eesti tarbograafikast. Seda peamiselt tärganud teatri- (kutselised teatrid Tallinnas ja Tartus) ja kontserditegevuse (esimene eesti sümfooniaorkester Tartus ja esimesed sümfooniakontserdid) tõttu, kuna suure osa juugendiga seotud materjalidest moodustavad kontsertide ja teatrite kavalehed, millele lisanduvad ka mitmed seltsielu kajastavad trükised. Selle perioodi vähestest säilinud tarbograafikanäidetest annavad teatava ülevaate Teatri- ja Muusikamuuseumi arhiivimaterjalid. On täheldatav, et suurem osa XX sajandi alguse trükistest baseerub alles lihtsal trükilaol — näiteks kabareede, tsirkuste programmid, aga ka eespool mainitud kontsertide kavalehed. Viimatimainitute hulgas on juba ka lihtsaid ornamentaalseid kujundusi (näiteks 1904. a. K. Raua kujundatud kavaleht Tartus toimunud kontserdile, signeerimata kavalehed «Vanemuise» Eesti teatri ja kontserdimaja avapidustustele 1906. a. ja 1905. a. Narvas toimunud R. Tobiase kontserdile), kuid sagedamini esineb neid alates XX sajandi teisest aastakümnest, mil suurem osa võõrsil kunstihariduse saanud kunstnikest hakkab kodumaale naasma. Ent ka võõrsil olles oli kunstnikel side kodumaal toimuvaga, mida näitavad G. Mootse Peterburis kujundatud Otepää Põllumeeste Seltsi Tunnistus (1907. a.) ja Tartu Eesti Põllumeeste

21



22



Seltsi Tunnistus (1909. a.). Hoopis erandlikuks nähtuseks tundub olevat müüri-lehtede puhul N. Triigi 1909. a. kavandatud II Eesti kunstinäituse plakat (värviline linool). (TMM-i arhiivis nähtud plakatid piirduvad eranditult kõik trüki-laoga.)

Juugendlikud mõjutused eesti tarbegräafikas on vaadeldava materjali põhjal seotud küllalt kitsa kunstnikeringiga, kelle põhitegevusala oli maal või gräafika — Kristjan Raud, Nikolai Triik, Roman Nyman, Gustav Mootse, Richard Kivit, Peet Aren. Mõjutustest ja stiililistest eeskujudest tuleb nähtud tarbegräafika näidetes eelkõige nimetada kunstirühmitust «Mir Iskusstva» oma samanimelise ajakirjaga — juugendi (vene «стиль модерн») ideede kandjat vene kunstis. Oma kunstiõpingute ajal Peterburis (Triik, Nyman, Mootse, Aren), aga ka hiljem seal töötades (Mootse ajalehtede juures 1905—1917 ja Nyman dekoraatoriabilisena 1909—1912) puututi paratamatult kokku nende stiiliuenduslike ideedega, mis Venemaa XX sajandi alguse kunstis olid päevakorras. Eriti konkreetset eeskujut võis saada P. Aren, kelle õppejõududeks Peterburi Kunstide Edendamise Seltsi Joonistuskoolis olid teiste kõrval ka miriskusstvalased N. K. Roerich ja I. J. Bilibin. Isegi Saksamaal kunstihariduse omandanud R. Kiviti töödes näeme kaldumist soome ja vene nn. rahvusromantilise juugendi variandi poole, s.o. peamiselt taimsel ornamendil ja etnograafilistel detailidel baseeruv kujundus, kus põhiväljendusvahendiks on joone lineaarsed väärtused. Seevastu jäi aga sügavama sümbolika taotlusega juugendi saksa variant eesti tarbegräafika üldpildis erandlikuks — seda näeme peamiselt baltisaksa seltside üritustega seotud materjalides.

TOIVO TOOMEMETS

21. Erik Obermann. Kaas «Noor-Eesti» IV albumile. 1912.
22. Gustav Mootse kujundatud «Tunnistus» Eesti põllu- ja käsitöönäituse auhinnasajatele. 1907.
23. Kaanekujundus ajakirjale «Lõbu ja Teadus» I, 1898.
24. Tunnistus. 1923.
25. Reklaamilehekülg «Põllutöölehest». 1914.
26. Arbo. Kaanekujundus ajakirjale «Linda», XVII aastakäik.
27. Peet Areni kujundatud menüükaart. 1913.
28. Gustav Mootse kujundatud kavaleht. 1912.
29. Osvald Jungberg. Luule. 1904. Vinjett ajakirjale «Linda», 1905, nr. 7–8.

Wabriku ladu

Tartus, Künini uul. 6. Telef. 380.

RODODNIK

Gummist veduri-rihmad

lokomobilidele, saeveskite jne. jaoks, ainult tuntud kauakestvalt hää sort.

Spiral- ja wajutustorud

(Druckschlächte) igasuguseks otstarbeks. Kanepitorud, asbest, jalgratta- ja wankri-rehwid.

Linoleum kõige suuremas väljawaikus, wabriku hinnaga.

J. Ratnik'u

mootori jõuga mehanika töökoda

Tartus, Riia uul. nr. 37.

Kõik parandused mootorite, aurukatide, lokomobilide, rehelpeksuaminate ja igasugu pillumajanduse ja tööstuse masinate juures esawad korralikult tehud.

Masinale õliseadmise 1500, transmisioid, wewärgid. Mõrdundi, walaudi raudist misse ja od soowad isehälse, kõige uuemi kokkuketmise wäsi lätre kõige paremas häduses ära parandatud.

Ühispiimatalitustele

Juustulaapi pulbrites 1 1/4 aastalises tootides a 4 rbl. Juustulaapi wedelat. Juustu wärwi. Juustu rief. Juustu wormisid. Pergamenti paberit soowitab

Tartu Eesti Majanduse-Ühisus.

Patenteritud koorelahutajad

„LANZ“

Taldrikud ja trumli-lehed **uuest hõbedast!**

Läbitõõtamine 3—50 pange tunnis.

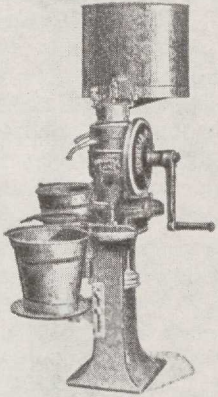
Hinnad 30 rbl. ja kallimad.

Hinnakirjad saadetakse hinnata!

Tarwitatakse igale poole jällemüüjaid ja agenta!

HEINRICH LANZ - MOSKOWS.

Adress: Москва, Мясницкая № 25. Отделение сепараторов.



Linda.

„Postimehe“ trõkikoda
trõk. Jarjewis.



MENU

Külm eine	“
Kanaleem pastetiga	“
„Wäina“ lõhekalat wäija kastega ja wõiga	“
Looma küpsis rohelisega	“
Linnu küpsis wärske kompoti ja salatiga	“
Jäätis	“
Kohwi.	“





SUNGLASS

Gerald Jungberg. 1904.

UDO IVASK

RAAMATU- GRAAFIKUNA

Bibliograaf ja kunstiteadlane Udo Ivask (1878—1922) on jätnud meile rikkaliku ja huvipakkuva loomingu pärandi. Teiste raamatuloolastega võrreldes on ta pärand aga mõneti omapärane — mitmed tema sulest ilmunud tööd on kunstiliselt kujundanud autor ise. Ja veel üks omadus, mis tunnistab U. Ivaski mitmekülgset — tunnustatud ekliibriste uurijana on ta samas tuntud ka kunstnikuna, kes on valmistanud 31 ekliibrist. Seejuures on enamik tema raamatukujundusi ja ekliibriseid teostatud professionaalse sära ja meisterlikkusega.

Tuntud raamatuloolase nii mitmekülgsed anded võivad ehk tunduda juhuslikena. Tegelikult aga oli juhus süüdi selles, et noormehest, kel oli kindel kavatsus kunsti õppida, sai bibliograaf. Lõpetanud gümnaasiumi, sõitis Udo Ivask Moskvasse, kus asus õppima akadeemik K. A. Korovini maaliateljees.¹ Opaiege seal oli ettevalmistuseks enne kunstikooli astumist, kuhu aga U. Ivaskit vastu ei võetud, sest tema vanus ületas ettenähtud piiri.

Udo Ivaski valik langes bibliograafiale, tema huvi paelusid ekliibrised. Sel kombel astus vene raamatuloolaste ritta hiljem tuntuks saanud teadlane, kes samal ajal jäi truuks ka oma kunstnikutsümusele.

U. Ivaski kujundustööde hulgas on tiitellehti, päisliiste, kaanekujundusi, vinjette jms. Terviklikult on Udo Ivask kujundanud ühe raamatu — «Известия Московского общества любителей книжных знаков».

U. Ivaski kujundustöid on lihtne kindlaks teha: enamikul neist on monogramm «У. Г. И.» või «У. И.» Pole täpselt teada, kas U. Ivask on peale oma teoste kujundanud ka muid raamatuid. On alust oletada, et tal polnud selleks aega ega vajadustki, sest rahamured ei vaevanud U. Ivaskit ilmselt kunagi. Kindlalt võib seda väita ajavahemiku 1905—1918 kohta, mil U. Ivask esines aktiivselt trükisõnas, oli kaastegev Venemaa Raamatupalati loomisel, samal ajal toimetas ajakirja «Книжная летопись», oli haruldaste trükiste osakonna juhatajaks Rumjantsevi muuseumis ning Riikliku Kirjastuse bibliograafikomisjoni liige. On üsna ebatõenäoline, et nii intensiivse töö kõrvalt jäi aega veel «võõraste» raamatute kujundamiseks.

U. Ivask on väikeses tiraažis ning hinnalisel paberil välja andnud mõned bibliograafilised trükised ka oma kuludega, kuid olles koormatud uurimistööga, mida ta tegi äärmise hoole ja kohusetundega, ei kujundanud U. Ivask ka kõiki oma raamatuid ise. Igatähes pole allakirjutanu selle kohta kirjalikest andmetest kinnitust saanud.

Sajandialguse vene raamatugraafikas võib tinglikult eristada kahte erinevat suunda: nn. Peterburi koolkond, mida iseloomustas kujunduse tinglikkus, formaalne ülesehitus ja ilutsemine, ning nn. Moskva koolkond, mille esindajad püüdsid realismile raamatukujunduses. Viimaste hulka kuulus ka U. Ivask.

Kuigi seotud ja mõningal määral piiratud toleaegse raamatugraafikas valitsevate normidega, on U. Ivask välja arendanud isikupärase graafikukäekirja ning oma kindlad kujundusprintsibid. Mitmed U. Ivaski kujundustööd vastavad täiesti kaasaja nõuetele ning pole kaotanud oma värskust praegugi.

Siiani on õnnestunud kindlaks teha kolm U. Ivaski kaanejoonistust ja tiitellehte. Need on: «Описание русских книжных знаков», I köide 1905. aastast, sama teose II ja III köide 1911. a. ja 1918. aastast (kaaned identsed) ja «Известия Московского общества любителей книжных знаков» esmaväljaandele aastast 1907 (kaas ja tiitelleht tehtud sama originaali järgi).

Peale eespool nimetatute võib veel mitmel juhul küllalt suure tõenäosusega oletada, et ümbrispaberi ja tiitellehe kujundus on pärit kas U. Ivaskilt endalt või siis tehtud tema juhendite, eskiiside järgi. Nii võib teha oletusi järgmistele raamatute kohta: «Памяти Вильгельма Федоровича Фреймана» (M., 1905), «Устав Московского общества любителей книжных знаков» (M., 1905), «Родословная Москвитных» (M., 1910), «Собрание фамильных портретов У. Г. Иваска» (M., 1911), «Григори Николаевич Геннади» (M., 1913), «Жизнь и труды Василия Ивановича Соболевцова» (M., 1914). Kompositsioonilt kui ka tehniliselt teostatult parimaks on kahtlemata «Известия...» kaas, mis on tehtud raamatukujunduse klassikalisi kaanoneid silmas pidades.

Võib arvata, et U. Ivask oli tuttav tol ajal raamatugraafikas levinud kujundusprintsibiga, mille järgi tiitellehe kujunduselementide omavahelised suhted vastasid inimkeha proportsioonidele, sest kõne all oleva teose tiitellehe kompositsioonis on selgesti aimatavad väljasirutatud kätega inimfiguuri kontuurjooned. Šrift sama raamatu kaanel on kavandatud üsna heal tasemel, kuid tehniliselt nõrk teostus mõjutab paraku lõpptulemust. Sama võib öelda ka enamiku teiste U. Ivaski tööde šrifti kohta. Üldse on kõigile Ivaski töödele omane šrifti ebatäpne teostus, kuigi ideed on piisavalt huvitavad. See kinnitab veel kord, et U. Ivask on kujundanud suhteliselt vähe raamatuid, sest kirjakunst nõuab pidevat harjutamist ja pikaajalist praktikat.

Kaanekujundus raamatule «Описание русских книжных знаков» demonstreerib väga ilmekalt U. Ivaski isikupärase kunstnikukätt. Väljakujunenud omapärasest stiilist annavad tunnistust ka arvukad päisliistud. U. Ivaski kujundatud päisliistud täidavad alati kogu veeru laiuse, enamasti on need nurgeliste

vormidega. Selgesti väljendub kunstniku püüd kogu pinda maksimaalselt ära kasutada, küllastades seda graafiliste elementidega, kusjuures visuaalselt jääb ühtlaselt, rütmiliselt kujundatud tervikliku kompositsiooni mulje. Samas on kunstnik leidlikult kasutanud mustavälge vahetõrki ja heledate-tumedate pindade õiget rütmi.

Pearõhk U. Ivaski päisliistudes on asetatud ornamentaalsele, kaunistuslikule küljele. Mõnel juhul on kaunistav ülesanne oskuslikult ühendatud sisuga. Lõpetatus, laitmatu ning meisterlik mustade-valgete pindade kooskõla — need omadused lähendavad U. Ivaski päisliiste vanavene kunsti parimatele näidistele, kuid tõstavad need samas ka kaasaegse raamatugraafika tasemele.

U. Ivaskit on alati köitnud graafika väikevormid. Omas liigis klassikalisteks näidisteks on U. Ivaski lõppvinjetid, kus kunstnik on õigesti tabanud ning omavahel ühendanud selle kujunduselementide kaunistavate ning funktsionaalsete ülesandete. Just lõppvinjetid on U. Ivaskil üleminekuvormideks raamatukujundusele ekliibrisele. Ekliibrised moodustavad aga kõige huvipakkuvama osa Udo Ivaski graafikaloomingust.

Kunstnik on loonud kõigest mõnikümme ekliibrist, kuid need paistavad silma meisterlikkuse ja hea maitsega. Sel alal saavutas kunstnik absoluutse täiuslikkuse. See kinnitus pole mitte standardne sõnaühend, nagu neid armastatakse meie hulgast lahkunud suurte inimeste kohta kasutada, vaid fakti konstateerimine. Tõe huvides peab küll ütleva, et nende kolmekümne ühe ekliibrise hulgas on paar tööd, mis tehtud sära ja isikupärate. (Näiteks raamatuviit J. V. Arsenjevile.) Enamik U. Ivaski raamatumärkidest on aga ekliibrisekunsti suurepäraseks näideteks. Avar sümbolika, graafiliselt originaalselt lahendatud sententsid U. Ivaski ekliibristel tõendavad vaatajatele, et kunstnikusule nõtkus on käinud käsikäes meistri sisusse süvenemisega.

Loomulikult ei võimalda lühike artikkel igakülgset ja põhjalikult analüüsida U. Ivaski graafilist pärandit. Seepärast võttis autor endale lihtsama ülesande — äratada lugejas huvi tuntud raamatuloolase loomingu pärandi vähemtuntud osa vastu.

RATMIR TUMANOVSKI
Moskva

Tõlkinud Daila Aas

30. Udo Ivask. Raamatumärk M. J. Bondarski raamatukogule.

31. Udo Ivask. Initsiaal. 1922.

32. Udo Ivask. Raamatumärk.

33. Udo Ivask. Raamatumärk.

34. Udo Ivask. Raamatumärk.

30



32



33



34

31

ART NOUVEAU ARCHITEKTUUR TALLINNAS



Teaduslik-tehniline revolutsioon XIX saj. alguses lõi eeldused uetüübiliste hoonete rajamiseks, andes arhitektidele täiesti uued ehitustehnilised võimalused. Vana kujundussüsteem kaunistada ja individualiseerida iga üksikut eset sattus vastuollu tootmise progressi, elutempo ja uue, asjaliku ellusuhtumisega. Kunstikultuuri uuenemisprotsessi raames XIX saj. kujunenud historitsism vabastas kaunid kunstid küll arengut pidurdavaist klassikalistest kaanonitest, ent ei mõistnud täiel määral masintootmise osa uute esteetiliste struktuuride loomisel.

Terviklikuks stiiliks, mis ühendas kaks kunstikultuuri — klassikalisele ja teaduslik-tehnilisele progressile tugineva — võib pidada XIX saj. viimasel veerandil väljakujunenud *art nouveau*'d. Eriti eredalt kajastub kahe nimetatud kultuuri süntees arhitektuuris, milles võib eraldada kaht põhilist tendentsi: ornamentaalset ja konstruktiivset *art nouveau*'d.

Ornamentaalse *art nouveau* alused kujunesid välja juba historitsismis J. Ruskini ja W. Morrisse ideede mõjul, kes uue ratsionaalsema ehituskunsti aluseid nägid keskaja terviklikus kunstikultuuris.¹ W. Morris kutsus taidureid lahti ütlema neorenessansi ja neobaroki vormidest, pöörduma kunstide sünteesi ning käsitöö kui ausa ja puhta arhitektuuriallika poole.²

Gooti organiseeritud mõtlemine kanduski uue plastilise struktuurina sellesse *art nouveau*'sse, mis, loobudes traditsioonilistest orderisüsteemidest ja varasemate stiilide jälgendamisest, hakkas looma uut, elava looduse vormidest lähtuvat, ornamentaalset süsteemi. Selle ornamentaalse *art nouveau* tüüpilise ja ühe silmapaistvama esindajana nimetagem siinkohal Belgia arhitekti Victor Hortat (1861—1947), kes 1893. a. projekteeris Brüsselisse Tasseli maja, mille kõik fassaadid ja interjöörid olid kaetud «voolava» loodusornamentikaga.³ Siit saigi alguse nn. voolava joone kultus, mis on ornamentaalse *art nouveau* üks põhilisi stiilitunnuseid.

Voolava joone liikumine leidis laia kõlapinda ka Saksamaal, levides seal Riiga, kus said koolituse mõnedki Eestis tegutsenud arhitektid.

Rohkem kui arhitektuuris, levis voolava joone meetod kujutavates ja dekoratiivkunstides, mistõttu teda iseloomustav stiilnimetus — juugend (tuleneb stiili propageerivast ajakirjast «Jugend», München, 1896) — on lihtsustatult üle kantud ka kogu Eestis levinud arhitektuurile. Tegelikult, nagu me võime tõdeda järgnevast, domineerib Eestis, eriti aga Tallinnas, hoopis konstruktiivne *art nouveau*. Juugendiga seotud arhitektuuri võib rohkem leida Lõuna-Eesti linnades nagu Tartu, Viljandi, Valga ja Pärnu (tuntumaid hooneid nn. Ammende villa, 1905, arhitektid F. Mieritz ja J. Gerassimov), mis olid nähtavasti Riia suurema mõju all.

Esimeseks *art nouveau* esindajaks, täpsemalt üleminekustiili esindajaks morrislikult gootipäraselt historitsismilt ornamentaalsele *art nouveau*'le tuleks Tallinnas ja ilmselt ka Eestis pidada Nicolai von Glehni (1841—1923). Oma ehitustegevust alustas ta XIX saj. 80. aastail Mustamäe nõlvale paekivist historitsistliku lossikompleksi püstitamise ja praeguste Trummi ning Basseini tänavate nurgale romantiliste tiikidesüsteemi-matmispaikade rajamisega. N. v. Glehni töid kroonib sajandi lõpuaastail valminud palmimaja, mille fantastilistes raudkivikildudega vooderdatud betoonvormides domineerib juba elava looduse struktuure jälgendav *art nouveau*. Sama plastikaga lahendas N. v. Glehn ka oma viimased ehitused Mustamäel: 1904. a. valminud hiigelskulptuurid — Kalevipoja ja lohed ning 1911. a. valminud vaatetorni. Paralleelselt arhitektuuriga lahendas N. v. Glehn oma ruumide sisustuse, olles samaaegselt veel poeet, filosoof, tööstuse rajaja ja rahvalgustaja — sajandivahetusel populaarse mitmekülgse taiduri-geeniuse prototüüp. N. v. Glehni *art nouveau*'lik palmimaja on aga ainulaadne kogu Euroopa tollases arhitektuuris, meenutades vaid XX saj. esimesel veerandil hispaania arhitekti A. Gaudi (1852—1926) poolt püstitatud objekte. Huvitava paralleelina märkigem siinkohal, et ka A. Gaudi alustas historitsismist, arenedes ajapikku fantastilise *art nouveau*'ni.

Ornamentaalse *art nouveau* linnaarhitektuuri ühe silmapaistvama esindajana töötas Tallinnas J. Rosenbaum (1878—1943), kes projekteeris elava plastika ja sümbolistliku fassaadidekoo-

riga hooned J. Lauristini tn. 15 (1911—1912), Pikk tn. 18 (1909), Pioneeride tn. 20 (1914) ning baroksete detailidega tööstushooned Maakri tn. 21/23 (1911—1914) jt. Huvitava plastika ja ilusate dekoratiivsete elementidega hooneid on projekteerinud ka A. Hoiningen-Hüene, näiteks majad Hobuse tn. 1 (1910), Tõnismäe tn. 5a (1908) jt. Tuleb märkida, et ornamentaalne *art nouveau* levib Tallinnas rohkem vanalinna piirkonnas, kuhu oli koondunud linna baltisaksa elanikkond ning kus ka ornamentaalne fassaadiarhitektuur sobib paremini kokku ajaloolise linnaehituse traditsiooni ning miljööga.

Käsiteldava tendentsiga on seotud ka suurem osa *art nouveau* puitehitisi, milliseid on rohkesti säilinud Kadriorus: näiteks elamud A. Leineri tn. 51-a, 51-b, L. Koidula tn. 8, 10, 10-a jt. Neid hooneid iseloomustab mahtude tugev liigendatus, dekoratiivsete detailide väljendusrikkus ja rohkus, puidu meisterlik töötlus ning majade hea seos ümbritseva haljastusega, kogu ehituskruundi lahenduse tervikkikkus. Nende elementide koostmõjul kujunenud erilisel hingestatud miljöö meenutab *art nouveau* üht loosungit — **luues kauni keskkonna, loob taidur kauni inimese!**⁴

Vaatamata sellele, et ornamentaalse *art nouveau* areng käesoleva sajandi 20. aastail hääbub, jääb ta arhitektuuri ajalukku kui klassikalise loodust imiteeriva ehituskunsti viimane, üliküps faas, idealistlik katse ühendada taas kauneid kunste, püstitades individualistlikke monumente XIX saj. dekadentlike kunstikultuurile.

Konstruktiivne *art nouveau*, mille mastaabid ehituskunstis osutusid laiemaks, nägi müütilise seose loodus—inimene kõrval ka reaalselt masinat ja masintootmist. Juba W. Morrisse õpilane, inglise arhitekt C. R. Ashbee (1863—1942) väitis: «Tänapäeva tsivilisatsioon toetub masina kasutamisele ja selle mittemõistmisel ei õnnestu ükski katse arendada, suunata või uuendada kunsti.»⁵

Nii kujunesidki juba XIX saj. viimasel veerandil L. H. Sullivani (1856—1924), Ch. R. Mackintoshi (1868—1928) ja H. van de Velde (1863—1957) mõjul USA-s ning Euroopas välja voolava joone liikumisest vabad arhitektuurikoolkonnad, kes romantiseeritud loodust jälgendavale plastikale eelistasid selgeid funktsionaalseid kompositsioone, rakendades geomeetrist ornamentide seotult hoonete rõhutatud konstruktsioonielementidega.⁶ Arhitektuuris nähakse taas geomeetrist kunsti, hakatakse tegelema arhitektuurse massi ja ruumi probleemiga. Konstruktiivse *art nouveau* esilekerkimisega hakkab mitte üksnes arhitektuuris, vaid kunstis üldse domineerima arhitektuurne mõtlemine — mõtlemine plastilis-abstraktsete vormelidega seniste imiteeriv-literatuursete asemel.

Konstruktiivse *art nouveau* arengu esimesel perioodil panakse praktiliselt alus kogu XX saj. ehituskunstile, mistõttu võib L. H. Sullivani ja H. van de Veldet pidada funktsionalistliku arhitektuuri eelkäijateks, nendega seotud esimesi suuri funktsionalistlikke arhitekte — F. L. Wright'i (1869—1959) ja A. Loos'i (1870—1933) — *art nouveau*'st väljakasvanuiks. Ka *art nouveau*'d iseloomustav kunstide sünteesi ja ehituskunsti kui sümboli hingestatuse idee kandub läbi konstruktiivse *art nouveau* meistrite Ch. R. Mackintoshi, O. Wagneri (1841—1918) ja J. Hoffmanni (1870—1956) loominguga 20. aastate *art deco* geomeetrisse ornamentaalsust, kujutades endast stiili elujõulist, tänaseni arenevat traditsiooni.⁷

Ka rahvusromantiline tendents *art nouveau*'s on tihedalt seotud käsiteldava konstruktiivse suunaga, milles rahvuslikkus avaldub eelkõige vabanemisena historitsismist ja eklektitsismist (tänu lihtsate vormidega rahvusliku arhitektuuri elementide ja kohalike materjalide rakendamisele), ehitiste seostamises kohaliku loodusega ja ehituskunsti kujunemises rahvusliku liikumise kehastunud sümboliks. Ka rahvusliku ornamendi geomeetrisel alge ühendab rahvusromantika konstruktiivse *art nouveau* geomeetriselise ornamentaalsust, mille õitseage 20. aastate *art deco*'s on samuti seotud rahvusliku ornamendi laialdase kasutamisele. Nii moodustavad rahvusromantika, *art nouveau* ja *art deco* näiliste erinevustele vaatamata sisetunde ahela, mille üksikud lüüdid liituvad masintootmisest ehitusse kandunud geomeetrias.

Konstruktiivse *art nouveau* areng Eestis on tihedalt seotud

soome noore ehituskunsti kujunemisega XX saj. alguses. Soome *art nouveau*'l on neli põhilist allikat: W. Morris, karelianism, H. van de Velde ja Viini Sezession.⁸ Nimetatud tegurite koosmõjul sünnib nn. soome rahvusromantiline arhitektuur, mille tuntumad esindajad on Eliel Saarinen (1873—1950), A. Lindgren (1874—1916) ja H. Gesellius (1874—1916). Nad projekteerisid ka 1905. a. valminud praeguse Tallinna Vineeri- ja Mööblivabriku klubi J. Sihveri tn. 37, esimese konstruktiivse *art nouveau* näite Eestis, mis hilisemate ümberehituste käigus on kahjuks kaotanud oma esialgse terviklikkuse. Edaspidi projekteerisid mainitud arhitektid Eestisse iseseisvalt: A. Lindgren Tartu «Vanemuise» (1906, hävis Suures Isamaasõjas), Tallinna «Estonia» (1913, sõjas kannatada saanud ja hiljem tugevasti muudetult taastatud) ja endise haigla Tallinnasse J. Lauristini tn. 10/10a (1912). E. Saarineni projekti kohaselt ehitati 1912. a. Vastastikuse Krediidühisuse suursugune hoone Pärnu mnt. 10. Selle lihtsa, rõhutatud pilastritega fassaadidega hoone *art nouveau*'lik võlu avaldub siseõues, mille fantastilise ruumi moodustavad hoone ümar- datud nurgad, kaaristat kandvad sammastikud ja kolm üks- teise kohal paiknevat tasapinda oma panduste, avaste ja kumerustega. Hoone ärklite kohal paiknesid J. Koorti loodud egiptlaste kujud, mis nagu peasissekäiku flankeerivad figuuridki praegu kahjuks puuduvad, muutes hoone tänavvaated igavamaks.

1913. a. võitis E. Saarinen konkursi Tallinna planeerimisprojektile, millel oli teedrajav tähtsus XX saj. linnaehituses. Saarinen püüdis Tallinna generaalplaanis ühendada linna administratiiv-, äri- ja kultuurikeskust (city) kohalike rajoonikeskustega, vabastada city ülekoormatusest, andes kohalikele keskustele üle osa selle funktsioonidest.⁹ Sellega kujunevad suurlinna raames välja väiksemad iseseisvad osad. E. Saarineni Tallinna generaalplaan, mis on suurim linnaehituslik töö *art nouveau* perioodil, osutus suundaandvaks kõigile järgneva- tele Tallinna planeerimisprojektidele. Nii oli tema projektis ette nähtud uus linnaosa Lasnamäel, elamurajoonid Pelguranna ja Tallinn-Väikese jaama ümbruses, individuaalehituste rajoon Pirita-Kosel, planeeritud kaks ringmagistraali transpordisõlmedega eri tasapindadel, linna pearaudteejaam Ülemistele jmt. Saarineni Tallinna planeerimisprojekt kinnitab veelgi Soomest meile levinud *art nouveau* ratsionaalset tuuma, milles paljuräägitud rahvusromantika oli vaid arhitektide aja- loolis-poliitiline žest ühendamiseks tärnanud rahvuslikku ise- teadvust ja kultuuri.

Paralleelselt soomlastega projekteerisid hooneid Tallinnasse ka kaks nimekat Peterburi arhitekti — N. Vassiljev ja A. Bubör, kes sisuliselt esindasid soome *art nouveau* kool- konda. Nende projektide järgi on ehitatud kolm väljapaistvat sellelaadilist hoonet — Draamateater Pärnu mnt. 5 (1910), villa Pärnu mnt. 67 (1910) ja tööstushoone J. Sihveri tn. 39 (1912—14). Draamateatri välisilmes peegeldub eredalt *art nouveau* ruumikompositsiooni juhtmõte — hoone kehendis esiletoodud tsentraalne ruum, mida labürindina ümbritsevad ülejäänud, ja sellest tulenev astmelisus nii plaanides kui ka välisvaates.

Art nouveau'ga on seotud ka esimeste eesti kutseliste arhitek- tide G. Hellati (1870—1943), K. Burmani (1882—1965) ja A. Perna (1881—1940) kujunemine. Esimese rahvusliku *art nouveau* stiilis hoonena nimetagem K. Burmani projekteeritud ja 1911. a. valminud «Kalevi» spordiseltsi maja Pirital (hävis Suures Isamaasõjas). Soome kolleegide eeskujul asutasid K. Burman ja A. Perna 1913. a. Tallinnas projekteerimisbüroo, millel oli rahvusliku arhitektuuri arengule suundaandev täht- sus. Koostöös valmisid arhitektidel elamud F. R. Kreutz- waldi tn. 7 (1913), Viru tn. 4 (1913) jt. ning võideti esikohti 1913. ja 1914. a. Venemaa arhitektuurikonkurssidel. Arhitektide viljaka koostöö ning paljude silmapaistvate projektide reali- seerimise katkestas alanud sõda.

Sõjajärgsel perioodil säilitab A. Perna oma loomingus *art nouveau*'le omase ülevuse, luues mõned ühiskondlikud hooned (end. Eesti Laenupanga hoone Suur-Karja tn. 18, 1924; kooli- maja N. Gogoli tn. 6, 1923), milles *art nouveau* vaba plastika taandub suurte selgete mahtude ja klassitsistlike pilastrite korduvate rütmide ees.

Eesti arhitektide seas esineb *art nouveau* perioodil silmapaist- vama K. Burman, kes oma loomingus enne Esimest maa- ilmasõda saavutas jõuliste vormidega (eriti õuevaadetes) isiku- pärase arhitektikäekirja, mis tärkavale funktsionalismile vih- jates areneb sõjajärgsel perioodil suuremates elamutes siiski ekspressionismi sugemetega *art deco*'ks ja väiksemates ehitis- tes kõrgete viilkatustega «rahvuslikuks» arhitektuuriks, millel on lai kandepind 1940.—1950. aastate eramuehituses. K. Bur- mani Tallinnasse projekteeritud hoonetest nimetagem elamuid N. Gogoli tn. 39 (1912), Tatari tn. 21-b (1913), F. R. Kreutz- waldi tn. 12 (1913), A. Weizenbergi tn. 4 (1928), Tehnika tn. 16 (1923), L. Koidula tn. 12 (1926) jt.

G. Hellati esindab Tallinnas koolimaja I. Rabtsinski tn. 18 (1915), mida tema ratsionaalse lahenduse tõttu võib pidada üheks funktsionalismi eelkäijaks eesti arhitektuuris.

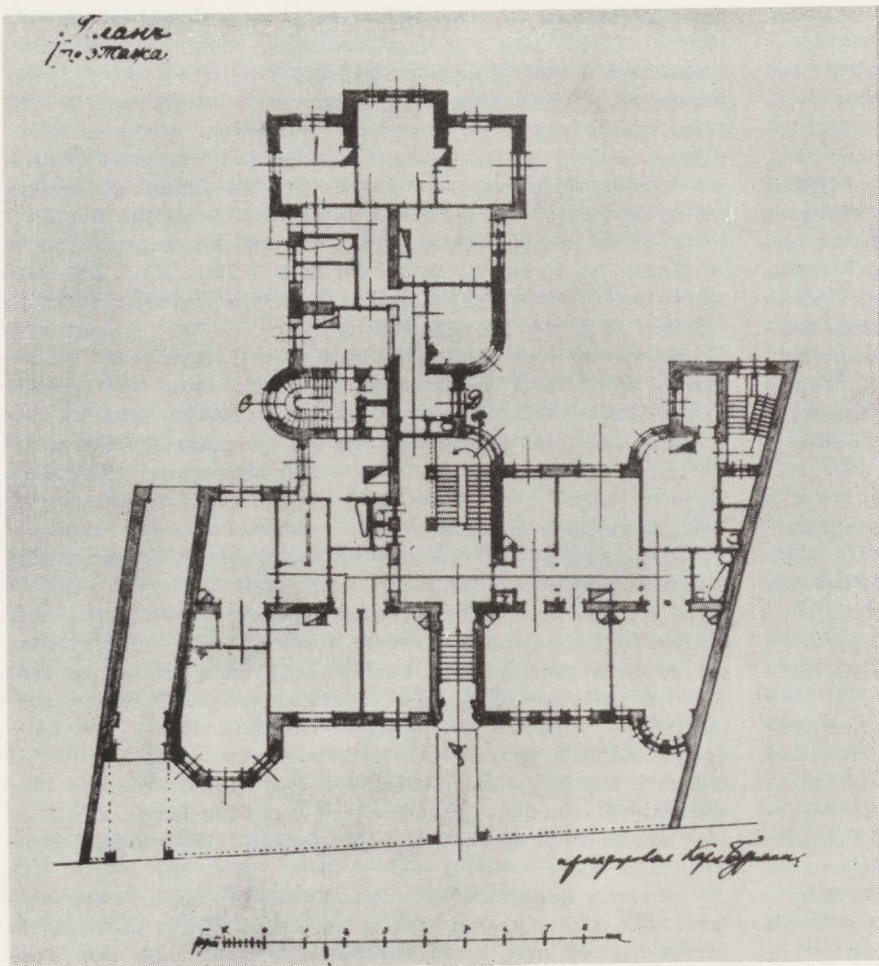
Paljude nimetatud hoonete juures on kasutatud ehedalt koha- likku materjali paekivi, mille laialdase kasutamise traditsioon kujunes välja juba Tallinna historitsistlikus arhitektuuris. Paekivi kasutavad mõnikord ka ornamentaalse *art nouveau* meistrid, nagu näit. J. Rosenbaum oma Tallinna Tselluloosi- ja Paberikombinaadi administratiiv- ja tootmishoonete (1909—1915) rajamisel, mistõttu see suur hoonetekompleks kujuneb arhitekti üheks silmapaistvamaks teoseks ja seda konstruktiivse *art nouveau* raames, kuna paekivi ning tema kasutamise tra- ditsioon välistasid ornamendi, suunates arhitekti selgete geo- meetriliste mahtude kasutamisele. Konstruktiivselt *art nou- veau*'st kandub paekivi ka Tallinna funktsionalistlikku arhi- tektuuri, kus materjali mitmekesine töötlus ja ehitamise täp- sus võimaldavad luua kogu Euroopa funktsionalismis ainulaad- seid teoseid (näit. tuletõrjemaja N. Gogoli tn. 2, arh. H. Johan- son, 1938/39).

Art nouveau tippajaks Tallinna arhitektuuris võib lugeda aas- taid 1905—1914. Ometigi ehitatakse selles stiilis hooneid ka pärast Esimest maailmasõda, praktiliselt 1930. aastateni. Sõja- järgse *art nouveau* näited on pealetungiva funktsionalismi mõjul lihtsamate geomeetriliste mahtude ning suhteliselt vähest dekoratiivsete detailidega, kusjuures viimased on sageli seotud *art deco* geomeetrilise ornamentaalsuse, bordüü- ride, sümmeetria ja rahvusliku ornamendi kasutamisega (näit. Tehnika tn. 16, Fr. R. Kreutzwaldi tn. 13, J. Köleri tn. 19, 21, 26, 28 jt.).

Eriti levib *art nouveau* Esimese maailmasõja järgsel perioodil Tallinnas väljakujunenud hoonetüübis — kahekorruseline mansardiga puithoone, mida aktsentueerib sümmeetriliselt keskel paiknev kivist trepikoda. Taoliste majadega on hoones- tatud terveid tänavaid ja linnaosi, nagu näiteks Kadriorg, Kalamaja, Pelgulinn jt. Sõltuvalt tarbija, põhiliselt kodanliku vabariigi oludes väljakujunenud linnastunud keskkihi mate- riaalsetest võimalustest, on need funktsionaalselt ühetüübilised hooned siiski erineva fassaaditeostuse, kattematerjalide kvali- teedi ning isikupäraste detailidega. Kuna need hooned rajati tervete tänavate või rajoonidena tühjadele maa-aladele, on koos arhitektuuriga lahendatud ka hoonestusega liituvad ees- ja õueaiad, mis võrreldes seniste töölisagulitega oli sammuke edasi. Vaatamata kõigile arhitektuursetele libastumistele kajastavad selle hoonetüübi paremad näited kahe maailmasõja vahelisele perioodile omast olmekultuuri, ehituse, käsitöö, dekoratiivkunste ning disaini taset, mis kohati on *art nou- veau*'lik, kohati *art deco*'lik, mõnikord aga areneb funktsiona- lismi puhta geometriani. Niiviisi kajastub selles hoonetüübis ka kohalik arhitektuurilugu, üleminek käsitöölt masina- tööle.

Art nouveau osa Tallinna arhitektuuripildis on küllaltki olu- line, selles stiilis on püstitatud terve rida kesklinnas dominee- rivaid ühiskondlikke hooneid ja elamuid, rajatud elurajoone, suvilaid linna perifeeriasse.

Art nouveau stiilianalüüs näitas, et tema ehitistes kehastub tänu stiili sünteesivale loomusele ja arhitektuuri domineerivale kohale kunstikultuuris ulatuslikum sfäär, kui seda on kunst või arhitektuur. *Art nouveau*'s kehastub vastuolu looduse ja tehisllooduse, instinkti ja intellekti, müüdi ja realiteedi, inimese ja masina vahel; siin segunevad traditsioon ja novaatorlus, dekadents ja progress, ilu ja inetus, tõde ja vale. Seetõttu



37 on art nouveau ka nii mitmeplaaniline, vastandlikke arvamusi ja hinnanguid põhjustav, ent viimasel aastakümnel tähelepanu keskpunkti võetud stiil. On ju art nouveau's püstitatud probleemid tänaseni aktuaalsed, vajadus ületada vastuolu looduse ja maia vahel suurem kui kunagi varem.

LEONHARD LAPIN

- ¹ R. Rozenthal, H. Ratzka. The story of Modern Applied Art. New York, 1948.
- ² William Morris. Art and Life. Selected Essays, Lectures, Letters. Venekeelne tõlge Moskva, 1973.
- ³ John Fleming, Hugh Honour, Nikolaus Pevsner. The Penguin Dictionary of Architecture. Harmondsworth, Middlesex, England, 1966, 1972.
- ⁴ R. Schmutzler, H. N. Abrams. Art Nouveau. New York, 1972.
- ⁵ R. Rozenthal, H. Ratzka. The story of Modern Applied Art.
- ⁶ M. Amaya. Art Nouveau. London, 1966. H. Müller. Jugendstil. Berlin, 1973. R. Spencler. The Aesthetic Movement. London, 1972.
- ⁷ Dutton Pictureback. Art Deco. Studio Vista, 1972. Y. Brunhammer. Lo Stile. 1925. Milano, 1967. M. Loeb. Art Deco. Designs and Motifs. New York, 1973.
- ⁸ Finskt 1900. Nationalmusei utställningskatalog nr. 355. Stockholm, 1971.
- ⁹ L. Gens. Eliel Saarinen. «Sirp ja Vasar» 1973. nr. 33.

35. Eesti NSV Riikliku Akadeemilise Draamateatri hoone vanalt postkaardilt (tolleaegne Saksa teater). Arhitektid V. Vassiljev, A. Bubbör. 1910.

36. Maja Maakri t. 23 vanalt postkaardilt. Arhitekt J. Rosenbaum. 1914.

37. Elamu Tatari t. 21b. Plaan. Arhitekt K. Burman. 1912–1913.

38. Elamu Tatari t 21b. Fassaad. Arhitekt K. Burman. 1912–1913.

39. Hoone Mere pst. 4. Arhitektid E. Boustedt, V. Lemm. 1912.

40. Hilise art nouveau stiili elamu Salme tänaval. Arhitekt E. Salemann. 1931.

41. N. v. Glehni palmimaja. 1900.







EESTI MONUMENTAALKUNSTI PÄEVAPROBLEEME

Pöördumine monumentaalskulptuuriga seotud probleemide poole on tingitud nõukogude monumentaalkunsti praegusest vägagi keerukast arenguetapist, kus põhjalikud muutused arhitektuuris ja ruumilise keskkonna organiseerimise printsiipides nõuavad skulptoritelt paljude juurdunud ettekirjutuste ja dogmade ümberhindamist.

See, et nõukogude Eesti monumentaalskulptuur elab väga valuliselt üle jäikade kaanonite murdumist, tuleneb praegu kogu meie monumentaalkunstis tervikuna toimuvatest protsessidest. Olgem avameelsed — üle kogu Nõukogude Liidu hulgaliselt püstitatud suuremõõtmelised monumendid ei tähenda mingit uut kvaliteeti. Monumentide liialdatud mõõtmed sõltuvad osaliselt sellest, et tänapäeva linnaansamblid oma gigantomaania ja organiseerimatusena kutsuvad skulptorites esile püüde vastandada neile monumentide kolossaalsed mõõtmed, mis viib inimlike mastaapide ja skulptuuri plastiliste omaduste kadumisele. On tekkinud terav konflikt kaasaegsete ehituste uue tektoonika ja mälestusmärgi traditsioonilise tektoonika vahel. Monumendi arhitekt, otsides ühist keelt traditsioonilise skulptuuriga, leiab lahenduse klassitsistlikes kompositsiooni- ja proportsiooniskeemides, sundides omakorda linnaehitajaid otsima mälestusmärgi jaoks varjatud paika, kus ta oleks isoleeritud kaasaegsest arhitektuursest keskkonnast.

Kui me oma vabariigis neid vastuolusid eriti teravalt tunnetame, siis on see nähtavasti seletatav sellega, et nii eesti kujutav kui dekoratiiv-tarbekunst on tänapäeval tasemel, mis sunnib monumentaalkunsti mahajäämist eriti valusalt tunnetama. Võtaksime esmalt vaatluse alla suhte linn ja monument. Reeglina säilib siin monumendi traditsiooniline ülesehitus: figuur — postament 1 : 1, või siis asetatakse intiimsema meeleolu huvides figuur madalale soklile. Selline monument paigutatakse tavaliselt parki, puisteele või väikesele sümmeetrilise planeeringuga väljakule linna vanemates rajoonides, kus monumendi vastuvõtmisel kehtib teljeprintsip ning kulissideks on majade rahulikud fassaadid, mis loovad tingimused traditsioonilise mälestusmärgi vaatlemiseks. Kahjuks pole see variant siiski eriti püsikindel, sest linna ajalooliselt kujunenud rajoonid hõivatakse kiiresti areneva linnatranspordi poolt, väljakud muutuvad hargmikeks või liiklussõlmedeks ja mälestusmärk isoleeritakse vaatajast, teda ümbritseb transpordivool. Sest reeglina organiseerib arhitekt ainult lähema ümbruse, püüab välja tuua domineerivat frontaalsust rõhutavat peatelge. Linnaansambli ja mälestusmärgi vastastikune mõju temasse nagu ei puutuks.

Tallinnas on selles mõttes kujunenud huvitav situatsioon. Vanalinn oma kitsaste tänavate ja miniatuursete väljakutega pole monumentidele kohane. Eduard Vilde mälestusmärgi püstitamine Harju tänavale oli võimalik ainult tänu sellele, et tänav sõja ajal purustati. Ja ikkagi ei saa mälestusmärgi asukohta lugeda õnnestunuks. Ta on nagu kunstlikult surutud väljakukesele Niguliste kiriku jalamil, mis monumendi mõju kahandab.

Tegelikult ongi kogu pärast sõjaaegne monumentaalskulptuur Tallinnas paigutatud ümber vanalinna asuva endiste kindlustuste vööndisse, mis nüüd parkide aset täidavad. Kõige rohkem oli õnne esimesel selle vööndi mälestusmärgil — Tallinna vabastajate monumendil, mis püstitati juba 1947. a. kolmnurksele väljakukesele Tõnismäel. See monument valmistab siiani oma lahenduse täiuslikkusega. Autorid — skulptor Enn Roos ja arhitekt Arno Alas leidsid suurepärase suhte sõjamehe pronksfiguuri ja kohalikust jämedalt tahatud pae-

kivist trapetsikujulise seina vahel. Müüri laos iseloom seob monumenti linna traditsioonilise hoonestusega. Ja emeti on juba praegu selge, et roheline vöönd ümber vanalinna on lülitunud linnatranspordi tormilisse voolu. Juba tuli ära lõigata tükk väljakut Suvorovi puistee poolsest otsast ja vabastajate monument kaotas rahuliku fooni, millega oli arvestatud, avanedes nüüd automagistraali poole. Kuid polnud ta ju mõeldud vaatamiseks liikuvast transpordivahendist!

1975. a. avati monument 1924. a. 1. detsembri ülestõusust osavõtnuile. Autorid — skulptor Matti Varik ja arhitekt Allan Murdmaa lähtusid mingil määral Tõnismäe monumendi kogemustest. Siin on samuti vastandatud ülestõusnute pronksfiguurid ja kallutatud graniitpülooniid, kuid lähenemine on teine. Vastavalt kaasaegses sünteesis kujunenud uutele printsiipidele, on autorid kompositsioonilisel lahendusel lähtunud teravalt kontrastselt vastandamisest, mis annab monumendile peaaegu barokse pinget. Ülestõusnute grupid, surutud püloonidevahelisse ruumi, nagu tungiksid sealt avarusse. See annab monumendile dünaamika ja loob arhitektuuri ja skulptuuri vahelise pingevälja. Monumendi paigutamine jaamahoonetesse on ajalooliselt õigustatud, sest nimelt siin toimus kõige ägedam lahing sõjaväe ja tööliste vahel. Kuid taas kerkib üles vana probleem — konkreetse paiga valik. Juba Tõnismäe monumendi puhul võis täheldada linnatranspordi tungimist vaatlemisruumi. 1924. a. monument on transpordile hoopis lähedal, otse keset jaamaesist lärmi ja liiklust. Aktiivne, isegi agressiivne kompositsioon nõuab vaatlemiseks suuremat distantsi, seda enam, et monumendil on kolm samaväärset telge. See pärast oleks ta sügavamale haljasalale nihutatuna võitnud. Õigustatud oleks see ka linnaehituslikust seisukohast, kuna sel moel oleks taastatud Toompea domineeriv osa, millele jaamahoonet poolt avaneb suurepärase vaade. Nagu näitab selle monumendi paigutamine, ei piisa üksnes kaasaegselt mõtleva arhitekti ja skulptori koostööst, vajalik on ka kontakt autorite kollektiivi ja linnaehitajate vahel; seda aga pole. Võimalik, et seekord on süü suures osas linnaehitajatel, kes ei suhtu küllalt tõsiselt monumentide ja ajalooliselt väljakujunenud rajoonide kokkusulutamisse.

«Estonia» teatri lähedale pangahoone ette püstitati hiljuti mälestusmärk eesti punastele küttidele. Selle lahendus on omapärane, kujutades endast kompositsiooni püstiasetatud täakidest. Häirib aga postamendi halb seos ülemise osaga. Ka monumendi mõõtmed on sellise teema jaoks lubamatult väikesed. Mõõdujale jääb monument märkamatuks isegi üsna lähedalt. Niisugused tõsised mõõdalaskmised monumentide projekterimisel ja paigutamisel kinnitavad veel kord, et puisteede vöönd ümber vanalinna on oma võimalused ammendanud, monumentidega ülekuhjatud ja et uued monumendid võivad pilti ainult rikkuda.

Pole põhjust eitada traditsioonilisi monumente, kus määrav on skulptuur, enamikus inimfiguur. Sümbolsete ja allegooriliste lahenduste tohtu hulk on aga viinud stampideni, kallakasendis pülooniid ja obeliskid, tõrvikud ja raketid, täägid ja möögad, loorberi- ja tammepärjad on üleujutanud terve maa ja välja tõrjunud inimese kujutamise.

Nähtavasti nõuab kaasaegses monumentaalskulptuuris inimfiguur siiski uusi lahendusi, sest väljapääsuks ei saa lugeda hüpertrofeeritud mõõtmeid ja stilisatsiooni, inimkeha geometriseeritud lahendust valemistõistetud monumentaalsuse kasuks. Figuurid muudetakse mingiteks kristalliseerunud struktuurideks ja selline skulptuuri geometriseerimine peab

siduma figuuri monumendi arhitektuurse osa geomeetriaga. Või siis muudab arhitekt postamendi laialivalgunud kamakaks, et teha formaalselt siduda figuuri ümara plastikaga. Taolised hübriidid on massiline nähtus, rikkudes skulptuuri ja arhitektuuri spetsiifikat. Selge on vaid üks — kaasaegne mälestusmärk ei saa olla passiivne, ümbritseva suhtes neutraalne, ei saa pretendeerida mingile steriilsel isoleeritud ruumile, kus mälestusmärk eksisteerib väljapool linna tegelikku ansamblit.

Katsed püstitada monumente uutes elamurajoonides on ebaõnnestunud. Liialdatud mõõtmetega monumentide püstitamine keset tühermaad kaootiliselt kokkukuhjatud «vabas planeeringus» paigutatud elumaju hirmutab kunstnikke.

Tihti on kuulda arhitektide etteheiteid, et kunstnikud ei oska arvestada kaasaegse arhitektuuri nõudeid, uut tektoonikat, uusi ruumilisi seaduspärasusi. On see õige? Ainult osaliselt. Probleem on selles, et arhitektid ise on harjunud oma aja äraelanud kohmakate mikrorajoonide planeerimisega. Maailma arhitektuur pöördub üha sagedamini inimlike mõõtmetega kompaktsete elamugruppide ehitamise poole, kus on pasaažid rajooni kaubanduskeskuse jaoks ja mugavad sisehoovid elumute vahel. Tuleb lõpetada uute rajoonide ehitamine tikutoosikujuste vertikaalselt või horisontaalselt paigutatud riskülikutena. Need hooned jäävad võõraks tema elanikele ja reeglina tunneb kaasaegne inimene ennast ajalooliselt väljakujunenud linnaosades tunduvalt paremini. Uutesse rajoonidesse suhtutakse aga kui elamispinda, mitte kui täisväärtuslikku elukeskkonda. Üksnes uute elamurajoonide ja ühiskondlike keskuste planeerimisprintsiipide põhjalik muutmine võib luua tingimused tõeliseks kunstide sünteesiks. Ainult linnade ja uute linnarajoonide ehitamisega seotud kõigi küsimuste kompleksne lahendamine võib anda väärtuslikke tulemusi. On vaja süsteemset lähenemist. Ei ole ju uutes, oma struktuurilt dünaamilistes rajoonides, kus kõik elemendid, sealhulgas arhitektuuri väikevormid, visuaalne kommunikatsioon, reklaam, transport jne. on omavahel seotud, midagi võimalik teha ilma arhitektide, disainerite, maastikuarhitektide ja kunstnike koostöötä.

Monumendi loomisest osa võttev arhitekt muutub sageli autorite kollektiivi liikmeks ja näeb probleemi ainult monumendi autorite, mitte linnaansambli seisukohalt. Linnaehitajale on monument omakorda takistuseks transpordisõlmede paigutamisel, vältimatu lisand, mis tuleb peita vaiksesse kohta, kuhugi tagasihoidlikule väljakule, kus ta ei omaks mingit vastastikust suhet linnaansambliga. Aga et monumentideta, arvestades nende üleriiklikku tähtsust, kuidagi läbi ei saa, muudetakse arhitektuur kulissideks paraadväljakule, kuhu luuakse tsentraliseeritud planeering kõrvõimalike trepikete, platsikete ja muruväljakukestega, mis aitavad paremini eksponeerida monumenti. Sellisena ei muutu monument mitte linnaansambli orgaaniliseks osaks, vaid kunstlikult eraldatud sõltumatuks organiks. Nähtavasti pole praegu probleem monument — linn veel kaugelki lahendatud ja monumentide niisugune ülesseadmine peegeldab omamoodi seda segadust, mis valitseb kaasaegsetes linnaehituslikes kontseptsioonides.

Tunduvalt parem on olukord suurte ja väikeste memoriaalansamblitega, mis püstitatakse väljaspool linnakeskkonda. Seda mitte ainult sellepärast, et lahendatavad ülesanded on suure ühiskondliku tähtsusega, et tunduvalt on tõusnud kõigi projekteerimisest osavõtjate vastutustunne, vaid ka sellepärast, et siin tekib teine arhitektuuri ja skulptuuri vahekord kui tänapäeva linna tingimustes. Memoriaalis muudab arhitektuur põhjalikult oma iseloomu, ta kaotab oma utilitaarse funktsiooni, omandades pigem sümboolse iseloomu ning luues omamoodi teatraliseeritud ruumi.

Näitena võib tuua uue Maarjamäe memoriaalansambli. Nagu memoriaalide enamusele iseloomulik, on Maarjamäe ansambel harjumuslikust keskkonnast välja lülitatud. Valitud koht osutus erakordselt õnnestunuks. Ansambli alt läheb automagistraal, ning tasasel väljakul asetsev memoriaal paikneb selle kohal, olles teega seotud piduliku, ansambli ühe kompositsioonilise punkti juurde viiva perspektiivi kaudu. Memoriaali teist järku projekteeritakse ning autorite kavatsust on tõeliselt võimalik hinnata alles pärast lõplikku valmimist. Kuid juba praegu on selge, et memoriaalis domineerib arhitektuur, ta

organiseerib ruumi, loob peamised mõttelised ja plastilised aktsendid; skulptuur ainult täiendab ja konkretiseerib. Tõsi, memoriaali esimese järgu planeerimise ajal ei olnud tema teema küllalt täpselt formuleeritud, pealegi ei teki siin neid konkreetse kohaga seotud assotsiatsioone nagu Hatõnis, Salaspõlts või Brestis ja seepärast mõjub memoriaal pisut abstraktselt, mida tingib ka arhitektuurne lahendus. Võib arvata, et vastavalt kompleksi lõplikule programmile, mille kohaselt memoriaal peab kajastama eesti rahva revolutsioonilist teed, tuleb juhtiv teema pärast teise järgu valmimist täiel määral esile. Hulk küsimusi kerkib Eestis seoses mälestusmärkide rajamisega Suures Isamaasõjas langenutele maarajoonide vennaskalmistutel või lahingupaikadel. Suur osa mälestusmärke projekteeritakse vanadele kalmistutele, kus vennashaudad on kõrvuti teiste matmispaikadega. Ühel juhul tehakse mälestusmärk teistest eraldamiseks suuremate mõõtmetega, rikkudes nii vana surnuaia omapärast maalilist ansamblit, teisel juhul, püüdes säilitada kalmistu terviklikkust, projekteeritakse mälestusmärke õigustamatult väikesed, mistõttu nad kaotavad oma tähtsuse. Lisaks sellele on juhtunud, et selline mälestusmärk muudetakse pülooni, triumfikaartega jne. memoriaali vähenatud väljaandeks. Tihti aetakse läbi vaid puhtarhitektuursete võtetega, jättes monumentaalskulptuuri ja reljeefi vaeslapse ossa. Mõnikord püüavad skulptorid realiseerida oma juba olemasolevaid dekoratiivse iseloomuga töid ning sellicel juhul annab teravalt tunda monumendi skulptuurse osa mittevastavus mälestusmärgi laadiga.

Tsentraliseeritud finantseerimise puudumisel püstitatakse mälestusmärgid sageli vennashaudade kohalikul initsiatiivil. Selle tulemusena on näiteks Saaremaal arvukalt mälestusmärke, kuigi mitte alati nõutaval tasemel, teistes rajoonides on neid aga ainult üksikuid. Suure Isamaasõja kangelaste mälestusmärkide püstitamise läbimõeldud plaani puudumine aga ongi tekitanud senise praktika, mis mitte alati ei soodusta kunstiliselt täisväärtuslikke lahendusi.

Kui räägitakse monumentaalskulptuurist, siis ei unustata tavaliselt ka seda liiki, mis kõige rohkem on seotud arhitektuuriga — arhitektuuriplastikat. Minevikus oli sellisel skulptuuril suur populaarsus; alates romaani katedraalidest ja lõpetades juugendstiilis üürimajadega on kasutatud karüatide, atlante, ussisarnaste juustega naistepeasid jne. madalreljeefist kõrgreljeefini. Tänapäeval eksisteerib arhitektuuriplastika mälestustahvlite näol, mis kinnitatakse fassaadile ja mis sisuliselt viimasega ei ühtu; ehk on see reljeef või panno ühiskondliku hoone istungisaali otsaseinal või sissekäigu kohal.

Meie vabariigis pole arhitektid nähtavasti huvitatud koostööst kunstnikega ja uued ühiskondlikud hooned võtavad meid vastu oma arhitektuursete vormide neitsilikus puhtuses. Vahest ainult ehk Riho Kulla «raadiolinnust» võiks rääkida kui tõsisest katsest luua kaasaegset arhitektuuriplastikat. Klaasplastikust valmistatud gigantne lind, sirutanud välja oma tohutud tiivad, ühendab uue raadiomaja saali kaht fassaadi. Ent kui lind fassaadilt ka puuduks, ei tekiks tunnet, et skulptuur on sellel kohal tingimata vajalik. Vahel on aga arhitektil tühja pinna eelustamiseks lihtsalt vaja midagi lisada. See aga, mida seal kujutatakse, arhitekti enam ei huvita.

Millised järeldused võib kujunenud olukorrast teha?

Nähtavasti tuleb esimeses järjekorras luua normaalne kontakt linnaehitajatega ja välja töötada monumentaalkunsti perspektiivplaan, kus oleks ette nähtud võimalikud kohad mälestusmärkidele ja arhitektuuriplastikale. Tingimata on tarvis teha kõik, et leida eri ametkondade õiged koostöö vormid. Peab vabastama kunstniku tellija mitte just alati põhjendatud ja läbimõeldud nõudmistest.

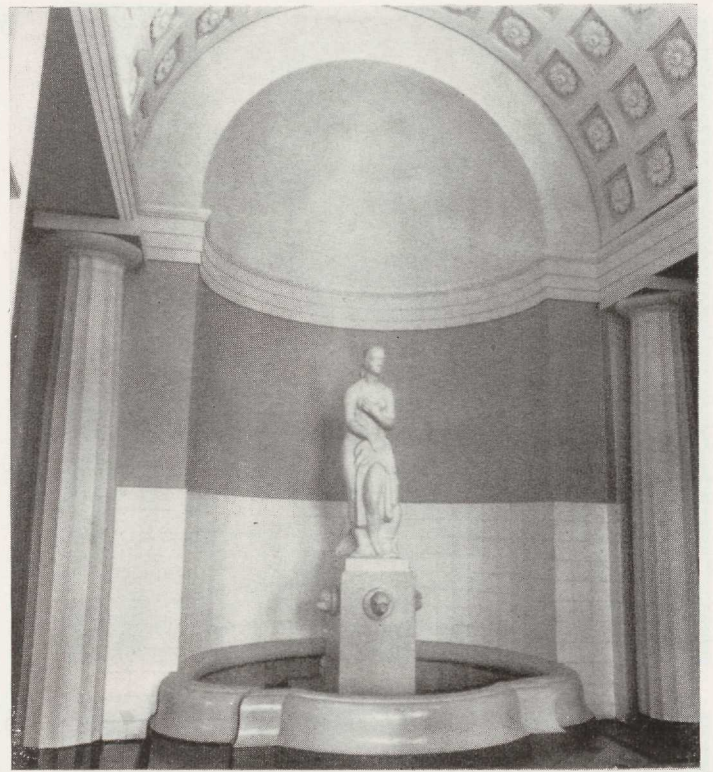
Tuleks mõelda ka sellele, et aktiivsemalt kaasa haarata dekoratiivkunsti andekaid meistreid sünteesi-ülesannete lahendamisele. Meil on üles kasvanud arvukas noorte kunstnike põlvkond, kes on võimeline lahendama kaasaegset kunstide sünteesi. Seda tunnistavad üliõpilaste diplomitööd. Pärast instituudi lõpetamist ei haarata neid aga töösse kaasa ja nii kaotame tulevasi monumentaalseid.



42. August Weizenberg. «Linda» monument Tallinnas. Pronks, graniit. 1879.
43. Amandus Adamson. J. Köleri hauamonument Suure-Jaani kalmistul. Pronks, graniit. 1911.
44. Jaan Koort. C. R. Jakobsoni hauamonument Kurgjal. Graniit. 1927.
45. Roman Haavamägi. R. Tobiase monument Haapsalus. Pronks, dolomiit. 1929.
46. Juhan Raudsepp. 1905. a. revolutsiooni monument Koerus. Pronks, graniit. 1935.
47. Ferdi Sannamees. Tartu kino «Salut» (end. kino «Ateena») reljeefid. Kips. 1926.
48. Voldemar Mellik. Skulptuur Pärnu mudaravilas. Kips, marmor. 1925–1927.
49. Hendrik Olvi. Monumendi kavand. 1925.
50. Jaan Koort. Laternahoidjad (praegu Tallinna Linna RSN TK maja). Klinker. 1932.
51. Ernst Jõesaar. M. Jänese hauamonument Tartu Raadi kalmistul. Graniit. 1935.
52. Juhan Raudsepp. Purskkaev Tallinnas Tornide väljakul. Pronks, graniit. 1936.
53. Enn Roos, Arno Alas. Tallinna vabastajate monument Tõnismäel. Pronks, paekivi. 1947.
54. Ferdi Sannamees, Garibaldi Pommer, August Vomm, Alar Kotli. V. I. Lenini monument Tartus. Pronks, graniit. 1953.
55. Martin Saks, Endel Taniloo, Harald Arman. Fr. R. Kreuzwaldi monument Tallinnas. Pronks, graniit. 1952–1958.
56. August Vomm, Arno Alas. H. Pöögelmanni monument Tallinnas. Pronks, graniit. 1950.
57. Aleksander Kaasik, Uno Tõlpus. Eestimaa Ametiühingute I kongressi delegaatide monument Tallinnas. Pronks, graniit. 1963.
58. Anton Starkopf. A. Starkopfi hauamonument («Romeo ja Julia») Tartu. Graniit. 1963.
59. Elmar Rebane, arh. V. Tamm. Fašismiohvrite monument Tartu lähistel. Dolomiit. 1964.
60. Endel Taniloo. Hiiumaa kaitse- ja vabastuslahingutes langenute monument Kärulas. Graniit. 1966.
61. Riho Kuld, arh. Allan Murdmaa, Matti Varik. Saaremaa kaitse- ja vabastuslahingutes langenute monument Tehumardil. Betoon, dolomiit. 1967.
62. Eha Reitel, Kalju Reitel. K. Raua monument Tallinnas. Graniit. 1968.
63. Udo Ivask. J. W. Struwe monument Tartus Toomemäel. Dolomiit. 1969.
64. Ilmar Malin. Pannoo TRÜ Botaanika- ja Zoologiamuuseumis. Fresko. 1973.
65. Jaak Soans, Udo Ivask. A. Jakobsoni monument Pärnus. Graniit. 1973.
66. Matti Varik, Allan Murdmaa. 1924. a. 1. detsembri Eestimaa töörahva relvastatud ülestõusu monument Tallinnas. Pronks, graniit. 1975.
67. Allan Murdmaa, Matti Varik. Maarjamäe memoriaalansambel Tallinnas. I järk. Betoon, dolomiit pronks. 1975.



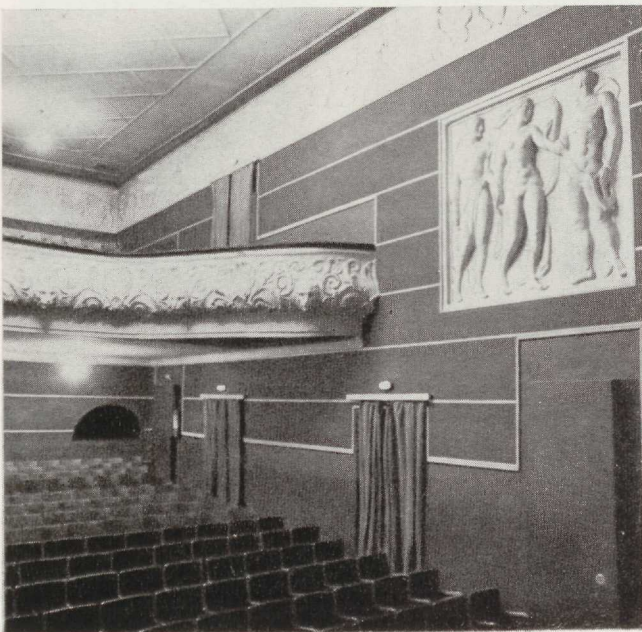
48



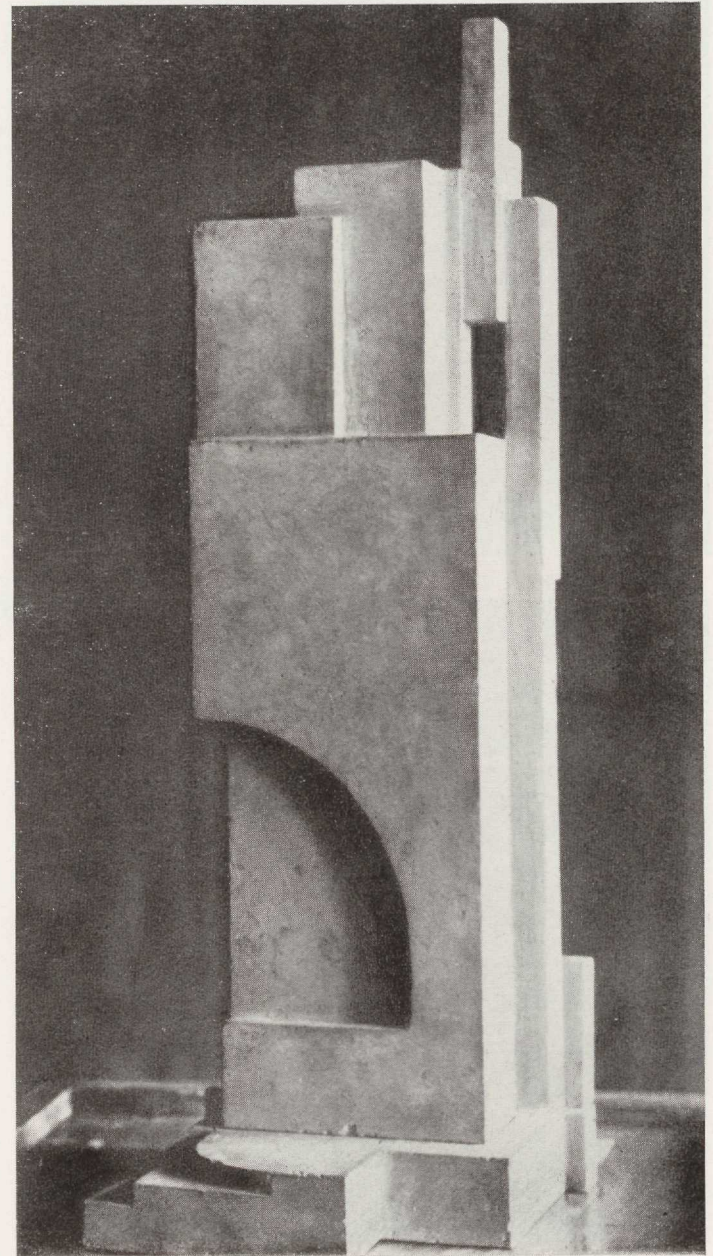
45



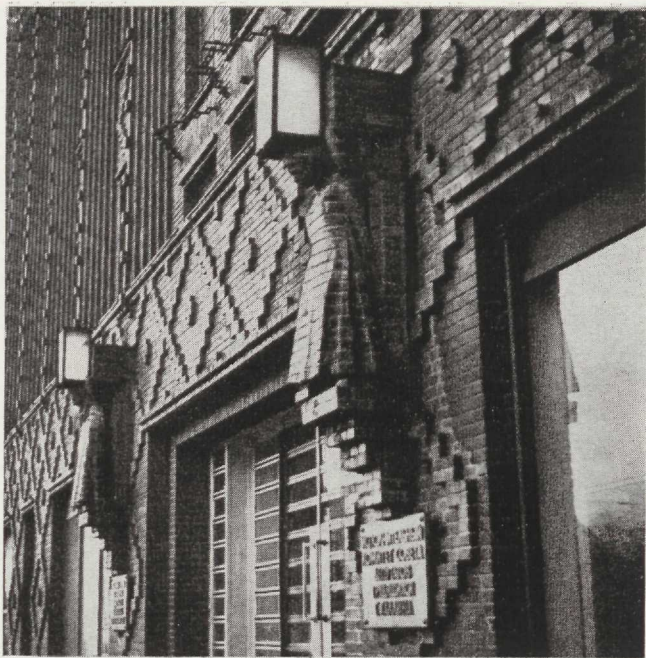
46



47



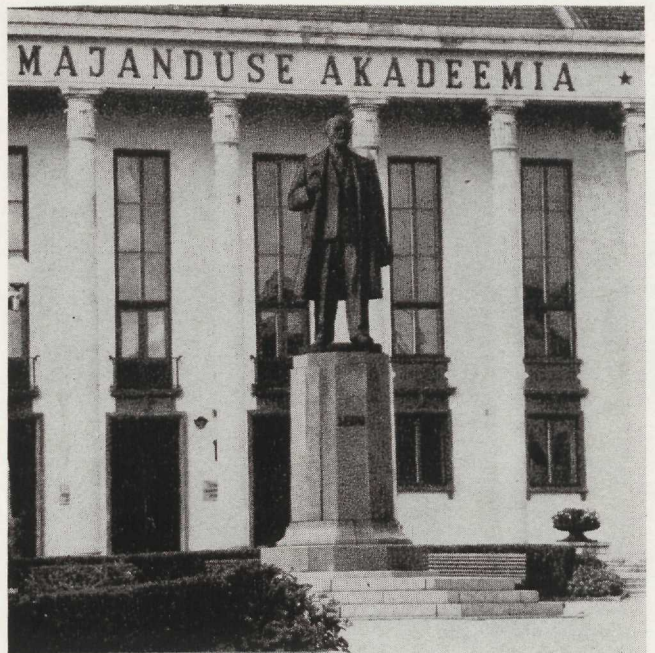
49



50 53



51 54



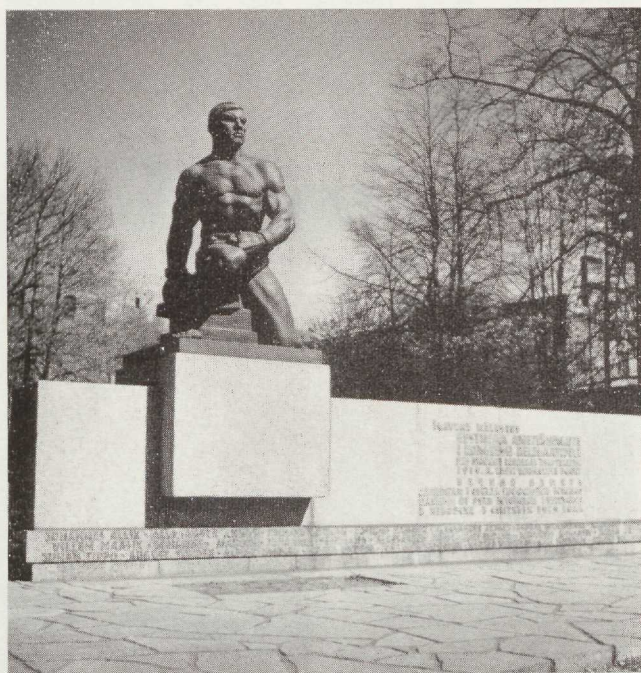
52 55



56 59



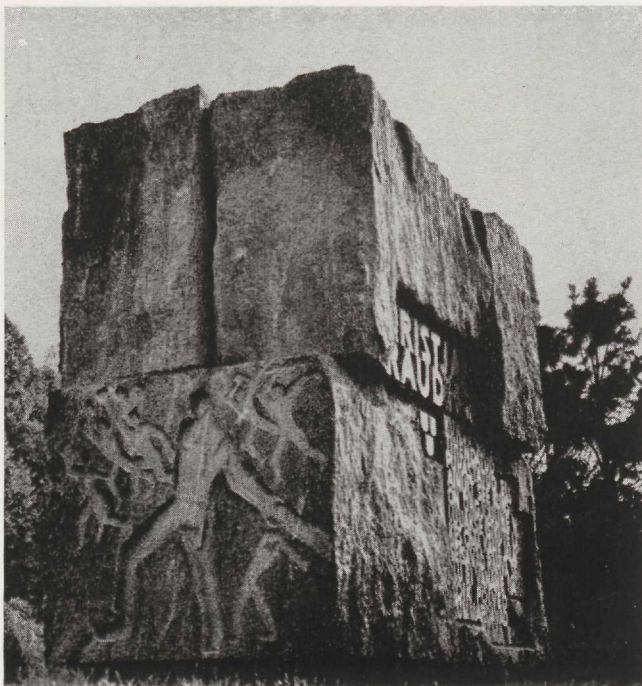
57 60



58 61



62 65



63 66



64 67



UUDISLOOMING MONUMENTAALKUNSTI NÄITUSEL

TOIMETUSE ÜLEVAADE

Seoses tänase linna hooga arenguga on tunduvalt laienenud ka monumentaalkunsti sfäär, hõlmates urbanistliku keskonna kujundust — inimesele elamiskõlbliku audio-visuaalse terviku organiseerimist. Nüüdisaegse tehiskeskonna visuaalne probleemistik domineeris ka näituse «Eesti monumentaalkunst» uudisloomingu saalis. Siin esitatud teosed esitasid struktuure ja ideid, mis oma eksperimentaalsusele vaatamata võiksid leida rakendust industriaalse keskonna kujundamisel. Nii olid näitusel esmakordselt esitatud insener Villu Jõgeva elektroonilised objektid, kus autor geomeetriselises struktuuris ühendas tehnilised vahendid esteetiliste eesmärkidega. Objektide ranget disainerlikku mõju pehendas valguse kaootiliselt pulseeriv kineetika, kohati ka atonaalne elektrooniline heli («Raul IX»). V. Jõgeva eksperimentidel on lai perspektiiv linnakeskonna valgustuse, dekoratiivvalgustuse ja valgusreklaami terviklike süsteemide loomisel, valgustuse ning reklaami praeguste üheplaani funktsioonide laiendamisel ruumiliseks kunstiteoseks.

Omapäraste arhitektuursete kontseptsioonidega esines näitusel arhitekt Tiit Kaljundi, kelle ideed olid põhiliselt seotud suurpaneelilamutest linnakeskonna kujundamisega. Autor näeb monotoonsete siseõuede elavamaks muutmise võimalust reljeefsete tehismaastike loomises kohaliku põlevkivituhha baasil ning suurte majade vahele jäänud eramute vääristamist nende sõredate struktuuride (antennid, vardad, tuulelipud, redelid jmt.) lisamises. Linna ja maa lähendamise võimalusena pakkus arhitekt põllumajanduslike kultuuride kasutamist linna haljastuses koos sellega kaasneva aastaegade vahelduse ning töödega. Vabariigi mastaape hõlmav oli aga T. Kaljundi idee võtta talispordikeskuseks kasutusele Põhja-Eesti põlevkivituhamägede piirkond, geograafilise vastukaaluna ülekoormatud Otepää-kandile. T. Kaljundi esitatud kontseptsioonid demonstreerisid lihtsates kohalikes vahendites peituvaid suuri kujunduslikke reserve.

Rea makettide ja projektidega esines näitusel arhitekt Vilen Künnapu. Onnestunud olid arhitekti osaliselt läbipaistvad arhitektoonid, mille kompositsioon tugines konkreetsete hoonete projektidele. Nimetatud arhitektoonides oli arhitekt polüfunktsionaalseist arhitektuuriteoseist filtreerinud nende tektoonilise alge, esitades ehituskunsti kui ruumi organiseerivat fenomeni. Samasugust taotlust võis tunda ka V. Künnapu ja J. Okase sana-

tooriumi «Tervis» aksonomeetrias, milles konkreetse objekti arhitektuur arendati tema üksikute elementide graafilisel rõhutamisel huvitavaks konstruktivistlikuks kunstiteoseks, realiteedist tuletatud «ideeliseks arhitektuuriks». Käsitletud printsiip viitab ehituskunsti kompositsioonides peituvale monumentaalkunsti allikaile.

Konkreetses oli V. Künnapu ja M. Mikofi ühislooming, Kudjapea vennaskalmistu monumendi kavand, milles autorid rakendasid Eesti monumentaalkunstis traditsioonilist geomeetriselise postamendi ja realistliku figuuri ühendamist. Klassikalisest kabelist lähtuv struktuur ja leinav figuur moodustasid intiimse terviku, mis arvestas Kudjapea kalmistu tagasihoitud miljööd.

Konkreetses teemast lähtus ka Udo Ivask oma Punaste küttide monumendi kavandis, milles autor veenva disainerlikkusega ühendas ajaloolis-memoriaalse nüüdisaegse geomeetriselise arhitektoonikaga. Arhitektide Toomas Reinu ja Harry Seini näitusel eksponeeritud hoonete perspektiivvaadetes võis tunda tugevat visuaalsete kunstide ja arhitektuuri sünteesi ideed, mis kasvas välja loomeprotsessi metodikast, kus paralleelselt praktilis-funktsionaalsete seostega lahendatakse ka kujutatavaid kunste aktsepteeriv arhitektuurne vorm. Selliste eredate stiiliomadustega hoonete juures kaob sageli täiendava kujundamise vajadus — arhitektuuri ennast võib käsitleda monumentaalkunstina.

Sirje ja Leonhard Lapin eksponeerisid uudisloomingu saalis geomeetriselisi maale, mille konstruktiivne vormikeel ja diskreetne koloriit taotlesid traditsioonilisest kolmemõõtmelisusest erinevaid ruumilisi struktuure. S. Lapini maalides domineeris tsentrisse suunatud energia, L. Lapini omades aga tühja ruumi pingestamise idee.

Geomeetriselise maalikunsti rakenduslikust demonstreeris L. Lapin maalikunstist väljakasvanud fantastilise «Tallinna monumendi» idees, milles autor ühendas linna ajalugu demonstreeriva puuna laieneva hoone konstruktiivse loogika kosmoseurbanismi dünaamilise iluga.

Geomeetriseliste maalidega esines ka Aili Vint, kes oma teostes ühendas varasema loomingujärgu optilised struktuurid viimaste aastate meremaalide endassetõmbunud meelelisusega. Huvitav katse loodusesse peitunud geometriat ühendada intellekti matemaatilise loogikaga, püüdes leida ühenduslüli loodusliku ja tehniliku vahel.

Ka Raul Meeli näitusel demonstreeritud serigraafiad, mille alusmaterjaliks olid kirjutusmasina märgid, esitamise vahendiks foto ning tehnilislik siidrükk, kehastasid poeetilisust, mis kasvab välja tehnilise maailma kui kosmilise looduse ühe osa tunnetamisest. Pidades silmas šrifti olulist osa tänases tehiskeskonnas, trükitud teksti tähtsust kommunikatsioonivahendina, on taoliselt trükitud struktuuride esteetilisel analüüsil ning rakendu-

sel oluline koht meie keskkonnataides. Tõnis Vindi suureformaadilistes must-valgetes joonistustes võis tunda sedasama domineerivat geomeetriselise arhitektoonilise elementi, mis läbis kogu ekspositsiooni. Kuigi T. Vindi graafikas tuleneb see lehe pinnalistest võimalustest, on tulemus tänu täpselt läbikaalutud valgete elementide asetusele, suurusele ning psüühilist mõju taotlevale märksüsteemile sama, mis teiste autorite mahulistes töödes. Kogunud kunstnik demonstreeris nappide vahendite suurt mõjujõudu, monumentaalkunsti lihtsamate ja massilisemate vormide rakendamise laiu võimalusi. Käsiteldav ekspositsioon esitas vaid osa eksperimentidest, mida Eesti noored kunstnikud teevad monumentaalkunsti vahendite ning kandepinna laiendamisel. Esitatud teosed käsitlesid meie monumentaalkunsti veel vähe arenenud valdkonda, *environmenti* — keskkonnakunsti, millel on oluline koht inimese igapäevases elus, tema esteetilisel kasvatamisel, tema looduslembelisele psüühikale tehiskeskonna vahendamisel. Uudisloomingu ekspositsioon oli üks esimesi süstemaatiliselt ülesehitatud keskkonnakunsti näitusi, milles üksteisega seotult esitati visuaalse kunsti erinevaid valdkondi — maalikunsti, graafikat, skulptuuri, disaini ja arhitektuuri.

68. Leonhard Lapin. Informatsioon. Oli. 1974.

69. Sirje Lapin. Punane ruum. Oli. 1976.

70. Sirje Lapin. Sinine ruum. Oli. 1976.

71. Leonhard Lapin. Monument Tallinnale. Makett. 1976.

72. Villu Jõgeva. Kaleidoskoop. Kineetiline objekt. 1976.

73. Villu Jõgeva. Teemärk. Kineetiline objekt. 1976.

74. Jaak Soans. Konstruktsioon 16. Teras. 1976.

75. Vilen Künnapu. Arhitektoon III. 1976.

76. Udo Ivask. Punaste küttide monumendi kavand. 1976.

77. Vilen Künnapu, Jüri Okas. Sanatooriumi «Tervis» projekt. 1976.

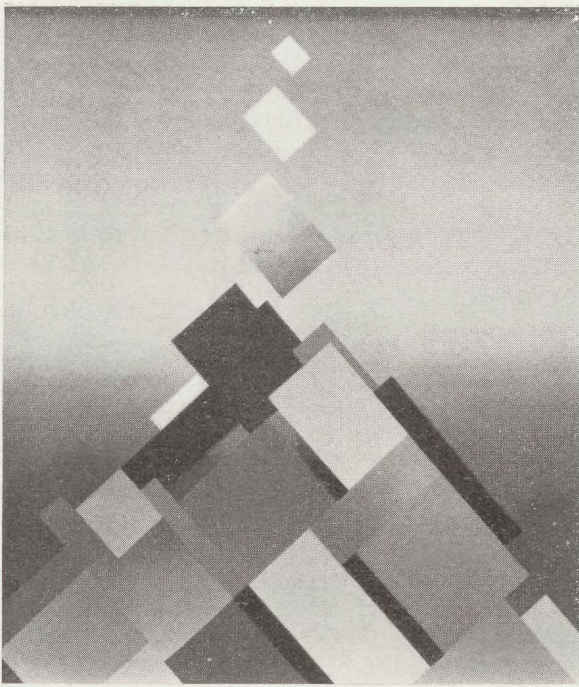
78. Harry Sein. Projekt. 1976.

79. Tõnis Vint. Q7. Tušš, gvašš. 1976.

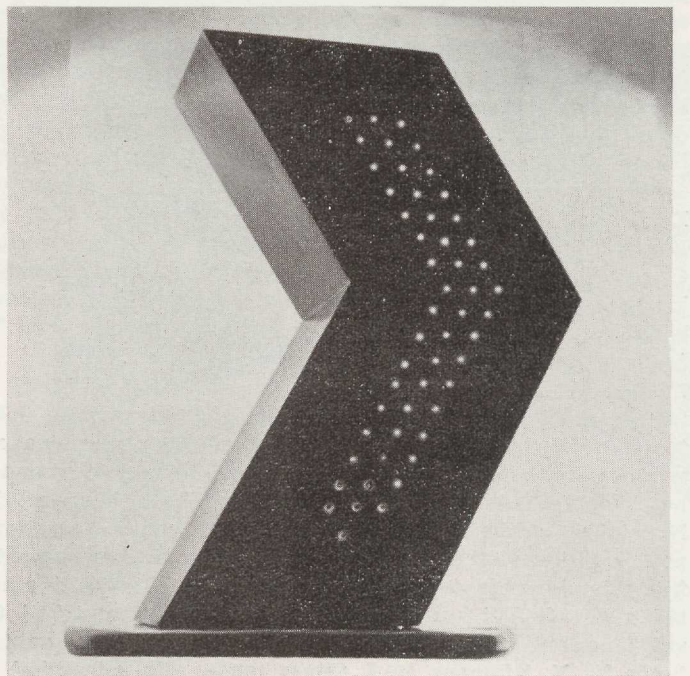
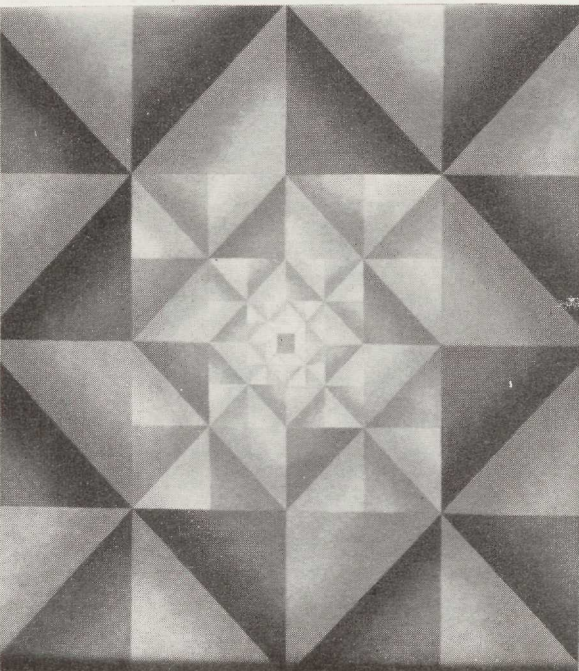
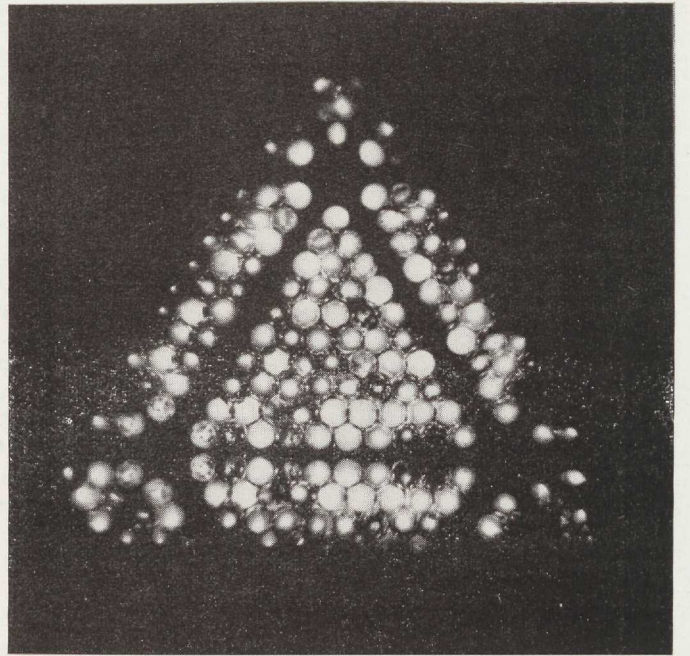
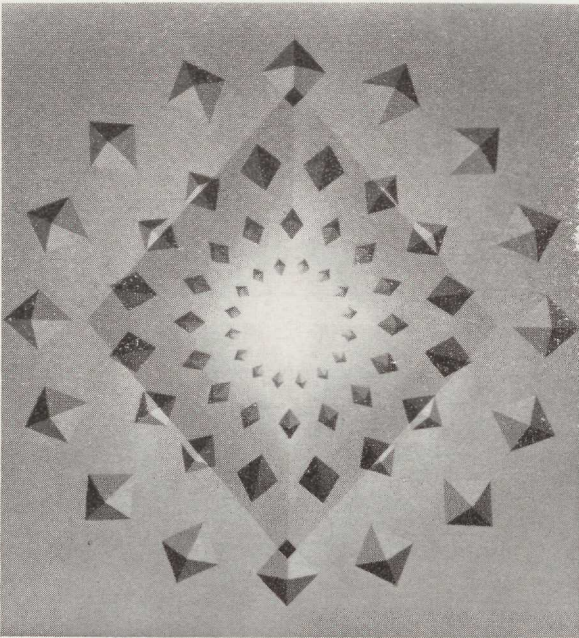
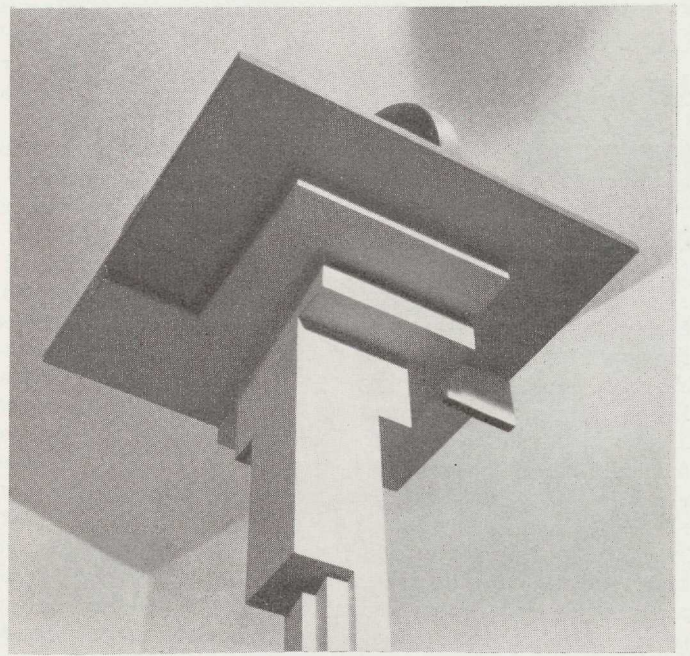
80. Toomas Rein, Harry Sein. Hotelli «Inturist» projekt. 1976.

81. Toomas Rein. Projekt. 1975.

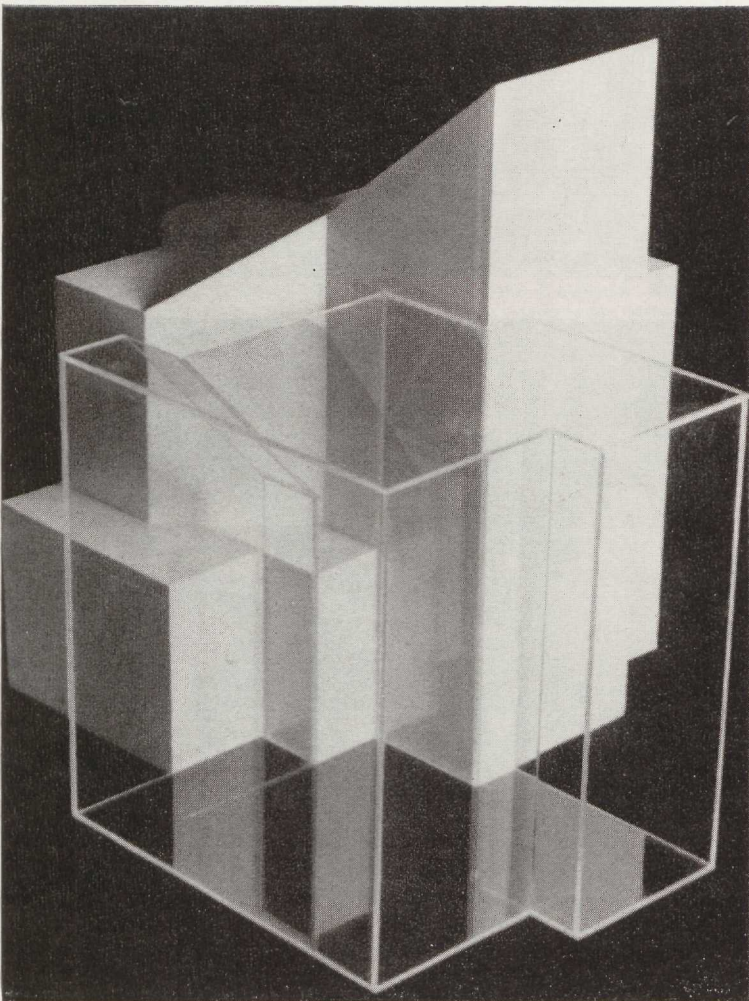
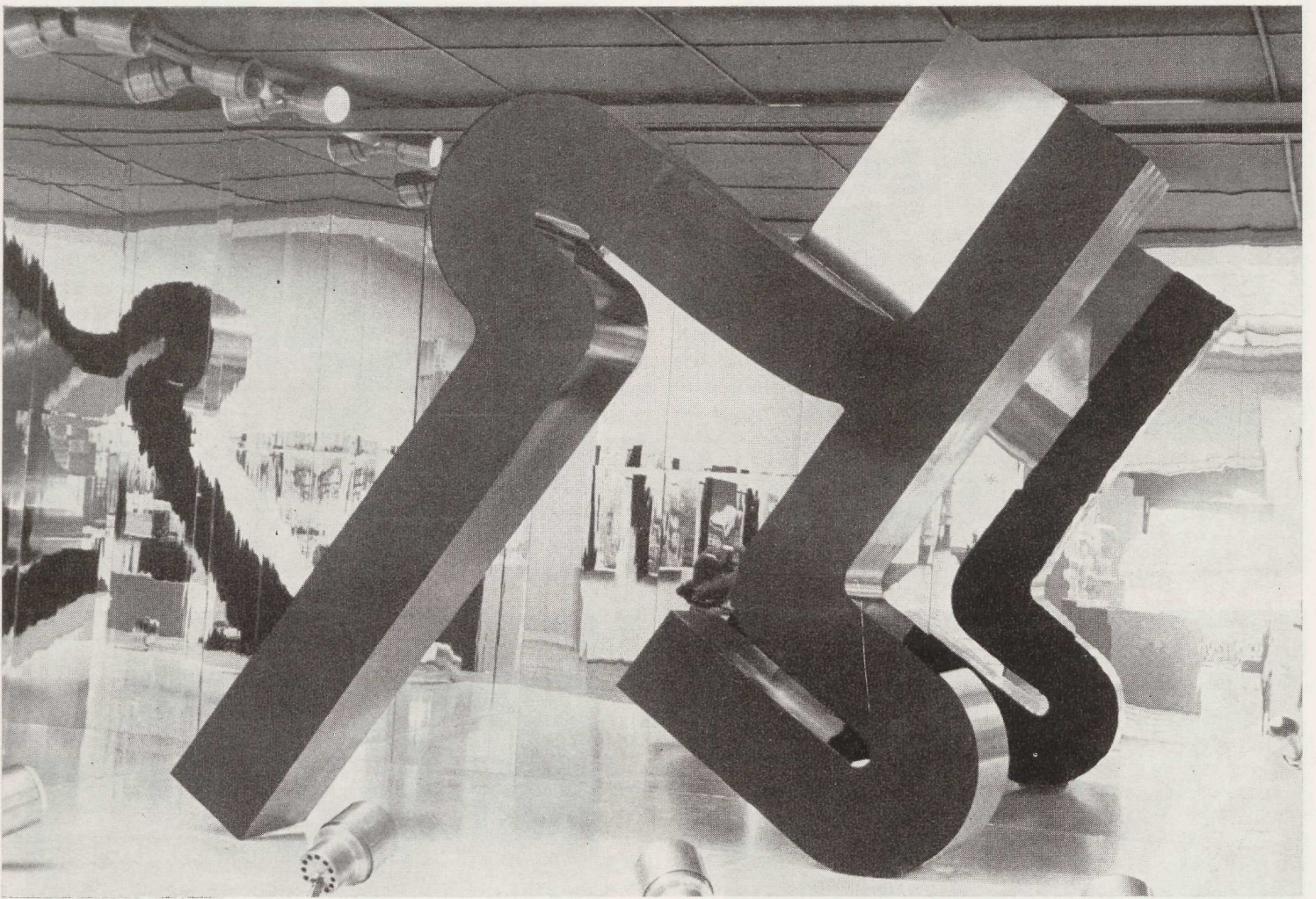
82. Tõnis Vint. Q3. Tušš, gvašš. 1976.

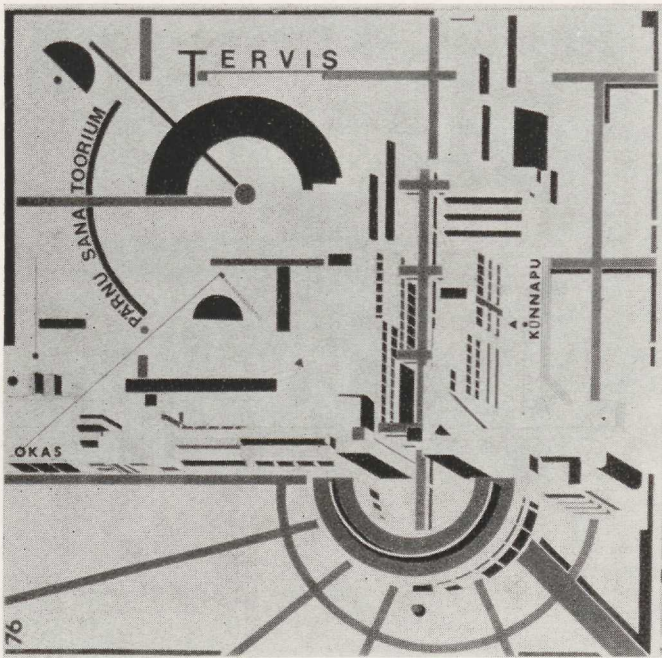


68 71
69 72
70 73



74
75 76

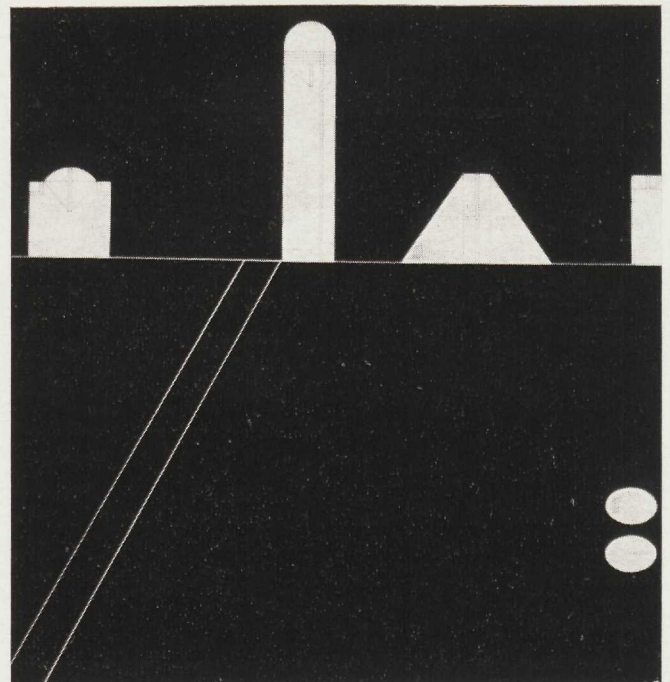
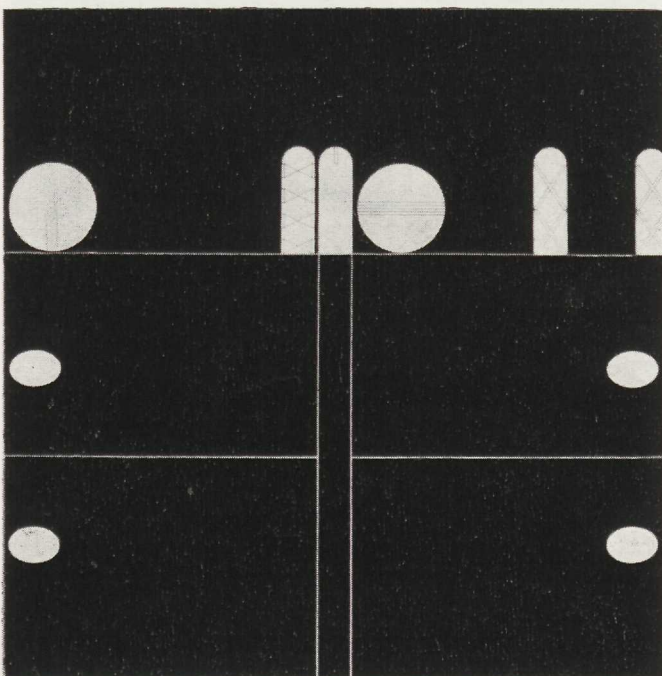
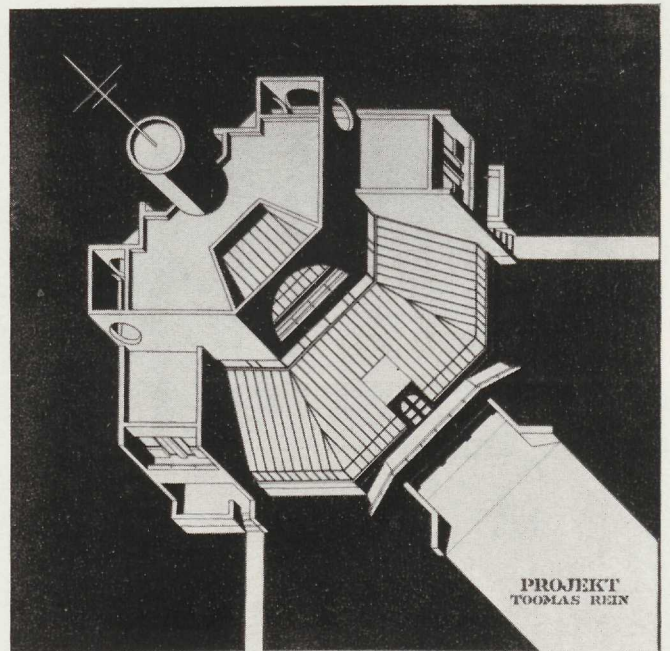
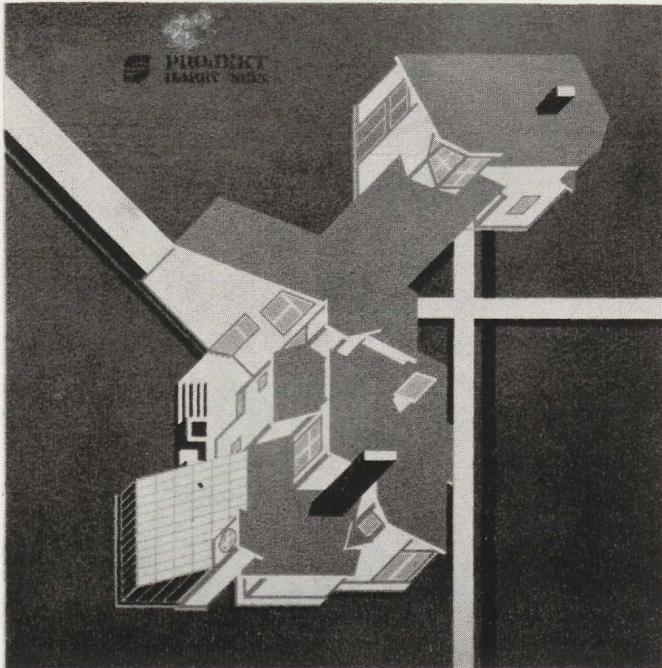
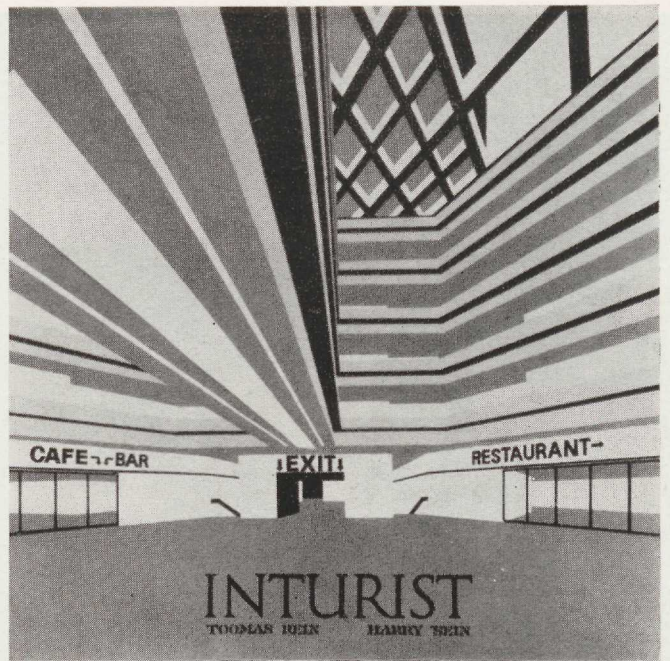




77 80

78 81

79 82



NÄHTAVAKS TEHTUD SEINAD

Eesti on graafikavabariik. Eelnenud aastakümneni parematest graafilistest lehtedest teame rääkida, et need kuuluvad «murranguliste nähtuste hulka meie temaatilise kunsti (mitte ainult graafika) valdkonnas, kus sageli ikka veel (mõeldud on 60-ndate aastate esimest poolt — T. S.),» ei suudetud ületada «temaatika demonstreerimist» suuremal või vähemal määral, mõtte- ja tundevaesust, plakatlikkust...¹ Taara appi! Et seda viimast meie graafikasse suuremal või vähemal määral enam ei pudeneks!

Meil Eestimaal elavad ka väga «hoogsat ja bravuurset» kunstilist kirja loovad kunstnikud, kelle töödest hoovab «efektset meisterlikkust». Meistrid, kes loovad «kujutlusrikast, kord raskemalt vooglevaid, kord arabeskselt kergelt mõjuvaid... kord selgetele klassikalistele alustele rajanevaid... loogiliselt seotud»² kirjakoostisioone ja plakateid. Mõnede üksikute tüüpiliste kroonikaridade toomine eeldab, et meil on olemas tugev kiri ja graafiline kultuur, ka heatasemelise plakati olemasolu. Plakatist Ants Säde arvamust mööda «olemegi püüdnud läbi võtta kogu maailma plakatirepertuaari; oleme teinud plakateid popstiilis, on näiteid koomiksi laadist, juugendstiil laieneb siamaale veel edasi..., saksa uusekspressionismi, *minimal-art'i*...»³

Peale 1975. a. Tallinnas toimunud Baltimaade plakatinaütust sattus aga eesti plakat järsku halba valgusse, mida võiks võrrelda E. Vetemaa «Kalevipoja mälestuste» Saarepiiga kaljult vettehüppamise looga — «denudeeritud, defloreeritud, diskrediteeritud», kuid ometi mõistliku teona vähemalt riided kaldale maha jätnud.

Juba aastaid märkame esinevat meie graafiliste kunstide süsteemis plakati ja muu graafika vastandamise soovi, ebakõla, mis enamasti häälestub plakati kahjuks. Etnosemiotika uurijad on tuvastanud, et mingi kunsti märgisüsteemi osaks võivad olla ka poosid. On välja kujunenud heatooniline poos näha eesti graafikat samuti ühemärgilisel tasemel, kus «mõnes töös on «graafika graafilisus» viidud mingi äärmise mõeldava piirini».⁴ On teada, et paljude rahvuste kultuuritraditsioonides osa poose keelustatakse e. tabustatakse, teisi aga tugevdatakse. 1960. aastate teise poole eesti graafika tegijad ja selle arvustajad keelustasid graafilise töö plakatlikkuma olemuse, mida võib tõlgendada kui «alamanivoolist», mis tahab meie graafilisuse koefitsiendi ära kiskuda kõigist kultuurimaailma rafineeritud peensustest. Ega muidu hoiatanud Jüri Hain 1968. a. Baltimaade graafikanäitusel väljapandud lätlase Gunars Krollise linoollõike puhul, et «see ei suuda oma plakatlikkuse, dünaamilise kompositsiooni, mõnevõrra tahtlikult robustse tehnilise teostuse ja rõhutatud jõulisusega pakkuda võrdvõimelist võistlust läbitunnetusele ja peenele graafilisele töötlusele, mis on peamine leedu ja eesti paremate tööde juures».⁵ Siit-sealt küll mõteteravikkudest lahtikistud lausenilped — mis aga aastate kokkuvõttes graafikategijatele pähetorgatult oma osa on tingimata süstinud.

Poosid, harjumused, kunstihoiak, maneerid jt. moodustavad maa «mudelsüsteemi» (*pattern*). On kindel, et neid süsteeme ei eksisteeri piiramatul hulgal. Seega ei loo inimüksused midagi absoluutselt uut, vaid ainult koostavad teatud kombinatsioone. Et saada andmeid meie plakati konglomeratsiooni retoorikast ja viimastel aastatel kujunenud loomingulisest vaakumist, peame analüüsima süsteemi moodustise teadaolevaid osi. Pole saladus, et meie tarbograafika keskmine põlvkond on eelkõige aldis olnud saksa «neue werbunglikele» printsiipidele, poolalikele plakatvormidele. Oleme püüdnud oma graafilises kultuuris kokku sobitada kaks teineteisele küllalt vastandlikku hoiakut. Esimese kuiva ja rafineeritud täpsuse, tüpograafia-traditsioonid, teise brutaaalsema, spontaansema väljendusjõu, atraktsionaalse manipulatsiooni. Püüdnud siis olla meelepäraseid mõlema nõuetele — olla pedantselt graafilised (mitte plakatlikud!) ja jõuliselt tormavad.

Semiootiliste pooside uurimisel on sobivam võrrelda ja jälgida

teatud kultuuri tõlgendusi eemalt, «väljastpoolt». Probleemistiku mahukuse pärast piirdume ainult poola plakatipoosi «rahvusliku süsteemi» kujunemisloo põhjalikuma vaatlusega.

Hulk aastaid on poola kunsti mõjupiirkond olnud meile lähemal kui suured graafikakeskused Itaalia, Holland, Soome. Vaieldamatu on, et teatud osa meie kunstnike keskmisest ja nooremast põlvkonnast üleliiduliste mastaaipideni välja toetub «neljal jalal» põhiliselt just poola graafilisele koolile, selle seiskunud traditsioonilisele osale, 1960. aastatel tuntuks saanud kunstnike-generatsiooni vormikeelele. Halvemal juhul ollakse sellest inspireeritusest pimestatult originaalloomingus ohtlikus balansseeringus. Plakateis võib leida otseseid ületoodud sümbolilaene, kujundiviraaže.⁶ Olukorda soodustab veel lähedaselt ühine trükitehniline baas.

Poola plakati kui ühe viimase aastakümne suuremat tunnustust leidnud kunstifenomeni tõusu ja arengut on põhilises osas tunnistanud Varssavi «Zacheta» galerii seinad. Selle saalidesse kokku voolanud erinevate kunstiliste vormide ja arenguonnte kogum on andnud kõneainet ühtede või teiste plakatikoolkondade tekkest, hiilgusest ja hääbumisest. Alates 1966. a. esimesest rahvusvahelisest biennaalist on seal kiitust jagatud prantsuse, šveitsi, jaapani, soome jt. maade plakatitele. Ja alati on nende kõrval äramärkimist leidnud poola plakat, selle muutu-matutena näivad printsiibid, arenguloogika ja teemadering.

LOOME-EELDUSTEST

Millega on siis seletatav poola plakati järjekindlus ja vaatamata tüpograafilise baasi puudustele koha säilitamine võitluses tehniliselt tugevamate konkurentidega?

Üldreeglina on tänapäeval arenenud graafilise kultuuriga riikides arengu eesotsas nn. totaalse disaini bürood, mille kompetentsi kuuluvad kujundamise probleemid. Olenemata sellest, kas tegemist on riiklikult juhitud või erastuudiotega, on Jaapanis, USA-s, Kanadas jt. maades nendesse koondunud arvukas graafikute-disainerite eliit. Viimase aastakümne vältel on mõjukamateks olnud 1953. a. New Yorgis Seymour Chwasti ja Milton Glaseri poolt organiseeritud kuulus *Push Pin Studio*. Hollandi graafilistele trükistele on rahvusvahelise maine toonud 1963. a. Amsterdamis Pieter Brattinga eestvedamisel loodud *Total Design Bureau*, selle liikme William Grouweli tööd. Jaapan asus graafilise kultuuri komplekssele reorganiseerimisele suhteliselt hiljuti. 1960. a. moodustas Yusaku Kamekura koos kahe juhtiva graafiku Hara ja Jamashiroga esimese graafilise disaini keskuse (*Nippon Design Center*). Sõjajärgsel perioodil jõudsalt industrialiseerimise teele asunud riik osutus neil aastail kunstikultuuri kaose äärel olevaks just visuaalkommunikatsioonivahendite graafiliste väljendusvormide astme lünklikkuse ja mahajäämuse tõttu.⁷ Kokkupuutes uue tehnikaga vajasis inimestevahelise suhtlemise kaasajastatud vormid tugevamat organisatsioonilist alust. Praktika on näidanud, et see protsess on kergem maades, kus industrialiseerimine ei ole läinud veel liialt kaugele, veel parem seal, kus tul-lakse toime kogu tööstuse juhtimise valitsemisega inimlikkuse piires. Visuaalse kultuuri arendamisel on tehnika ja teaduslike saavutuste vastavusse viimine uue harmooniaga üks põhilisi inimsõbraliku tsivilisatsiooni olemasolu tingimusi. See kõik puudutab otseselt ka plakati, mis nähtava kultuuri tähtsa ala-liigina mõjustab kogu protsessi käiku. Lühikese ajaga suutis jaapani graafiline disain kasutusfääri haarata uudseid tehnilisi saavutusi, mis aitasid jälle ajakohaselt siduda uuega ka iidseid traditsioonilisi kuvandeid. Edaspidistel aastatel tõusid Varssavi Rahvusvahelistel Plakatibiennaalidel üksteise järel *Grand Prix'* omanikeks Hiroshi Tanaka, Kazumasa Nagai, Yusaku Kamekura, Shigeo Fukuda, Yokoo Tadanori ja kuundenal näitusel Makoto Nakamura.

See näide on üks õpetlikumaid kõrgestiarenenud tööstusmaade ette tõusnud kaasaja probleemidest, mille kaudu saab seletada laiahaardelise programmiga graafilise disaini büroode perspektiivsust, sealhulgas plakatikunsti progressiivset arenemist. Poolas loodi graafilis-kunstilise tegevuse edendamiseks 1950. a. riiklik toimetuse WAG (Wydawnictwo Artystyczne-Graficznego), tänu millele sai tunnustuse tiibadesse rahvuslik plakatikoolkond. Kui võrrelda mitmete teiste arvestatavate konkuren-

tide tsentraliseeritud keskuste asutamisaegu, oli see ajalisel tunduv eesolek. Erinevate arendusvõimaluste ja kujunenud põhimõtete poolest peame aga WAG-i eristama teiste maade visuaal-kommunikatsioonivahendite loovatest keskustest. Tegutsemise algaastatest peale püüti Poolas kriitiliselt hinnata oma potentsiaalseid võimalusi ja arengusuundi. Plakatis kui ühes ühiskondlikult kõige agiteerivamas mõjutusvormis nähti visuaalse kunsti eelisliiki, toonane aeg nõudis lihtsat plakatisümbolite keelt. Põhiliselt piirdus see lineaarse peamotiivi väljajoonistamisega, mille foonile lisati värvinüansid. Kui «plakatiprofessori» (nagu kutsutakse Varssavi Kunstiakadeemia professorit Henrik Tomaszewskit) tegutsemine uute keerulisemate graafiliste võtetega, «üllatustega», pööras plakatisi higimaigulise töö kunstiliseks seikluseks, leidis see laialdast järgimist. Tomaszewski plakateil on veel eelistatult puhta prantsuse maalikunsti esteetika, Matisse'i kollaaži mõjustused, aga siiski on need segatud päästvatesse viidetes poola rahvakunstile. Tema töö leidis 1963. a. Poolas kunstielu hämmeldava paneva krooni — São Paulo VII Rahvusvahelisel Kunstibien-naalil said ta plakadid võrdses konkurentsimaali, skulptuuri, graafikaga esimese auhinna. Hakatakse rääkima poola plakati-koolist. Ajapikku on paljude maade kunstikriitikud hakanudki plakati rahvusvahelistel näitustel pidama selle maa täievoliliseks kunstisaadikuks. Tähtsed müüdi tekkeks olid markeeritud. On seletatav ka suur huvi XII Rahvusvahelisel São Paulo Kunstibien-naalil 1973. a. põhiauhinna võitnud Franciszek Starowieyski 30-st plakadist koosneva väljapaneku vastu. Plakateid vaadeldi mitte üksnes *multiple* seisukohalt — oma töölistest keskkonnast väljarebituina uue tähenduse saanud dekoratiivteostena, vaid kui antud maa kuulsamaid kunstitöid. Nendel aastatel oli plakadites märgata mitmekülgseid otsinguid, mille varal kujundati selgepiirilisemaid plakatikooli eriomadusi ja printsiipe, mida tunnustuse järele janunev kultuur konventsionaalsuse tarbeks vajas.

Poola plakati printsiibiks kujunes spetsiifiliselt graafiline võte, suur joonistusliku kujundi ülekaal. Värv — lõbusad, selged, kirevad. Selline plakat haarab esimesest impulsi oma graafilise energia ja otseütlemissel. **Kõiki neid, kümme aastat tagasi kuju võtnud tunnuseid, mis praegusel etapil on jäänud ühekülgseteks, tõlgendatakse mitmel pool ka nüüd ekslikult poola plakadit edasiviivate ideaalomadustena.** See oli poola plakadistidele õigem ja vastuvõetavam lahendus tolaeagsest situatsioonist üleolekuks, kunstiline hädaabinõu, mis edaspidi, kümme aastat hiljem, välispidi kujunes teiste suurte rahvuslike koolkondade tehtud töö edasiarenduslikuks retoorikaks. See oli sobivam lahendus selle ajani Sveitsi Plakadikompanii poolt juhitud žüriide rahvusvahelise mõjuvõimu nõrgendamiseks.

Jan Lenica isiksus poola plakati arenguloos on vaieldamatu. Palju käinud ja palju näinud graafik tõdeb plakadikeele mõjukusest rääkides, et selle eripäraks on assotsiatsioon, mis pöörab vaataja tunnete poole. «See võimalus siduda inimeses kujund, tõlgendus, lühend, hingeline üleelamine otsustab minu arvates plakadi mõjujõu,» ütles ta oma kõnes 1966. a. Varssavi I rahvusvahelise biennaali ajal korraldatud sümposionil. Juuredelendel aastatel võõrandumisprotsessi (werfremdungseffekt) üle plakadikunsti, otsides teid lahkumineku lepitamiseks, mis tekivad plakadi ametliku rolli, informatsiooni õigsuse ja kunstniku interpretatsioonivabaduse vahel, leiab ta, et kõik sõltub oskusest üle mängida võõrast teemat omamoodi, võimet seda elustada oma isikliku intellektiga; see on vaja ümber luua millekski täiesti uueks, mängida seda nii, et plakadi peamotiiv oleks kuuldav, mida hiljem järgiks Euroopa teater.⁸ See oli öeldud ajal, mil poola plakadistid leidisid oma mangu teatraalse mõju trumpkaid, milleks osutus tsirkusetema.

ATRAKTSIONAALSUSEST

Miks Poolas⁹ löi läbi just tsirkuseplakat?

Tsirkuse teema eeldab suurt plastiliste võimaluste mangu plakadipinnal. Seal on kirevat atribuutikat: kostüüme, rekvisiite, valgustuse ja plastika arranžeringuid, kõike, mida saab teha keskkonnast väljarebituna vaatajale «nähtavaks». See ennustab plakadile edukat reklaami, kunstiteose müümist. Teatri

menikus oli soodsaks kaasteguriks sellele plakadizhanrile Poolas. Lavastuslikkus, dramatism ja müstika tõid 1960. aastate kunsti terve rea meistreid, kes eelistasid kujutada mingeid mõistatuslikke rekvisiite. Kantor, Majewski, Pankiewicz, Hasiar muutusid samaaegselt plakadistidega kõige enam välismaale saadetavateks «tseremooniameistriteks». See oli poola kunsti laiahaardelisuse, universaalsema liini elujõu stabiliseerumise tunnuseks. Harilikult eeldab kunsti elujõulisuse eest peetav võitlus tehnika ja teaduse saavutustega sammupidamist, eluga kaasaskäimist. Tsirkuseplakadistid jõuti aga elust ette: tsirkust kujutati tihti mitte nagu ta on, vaid sellisena nagu ta võiks olla. Plakat sai mõttelt nii sündmuseks kui toimuvaks etteasteks. Poolakad kinnitavad seda ka ise. Turuobjektiks muudetuna kasvas nõudmine «artikli» järele nii sisekui välismaal. Keskendunud tähelepanuga demonstreeris WAG-i toimetused regulaarselt iga-aastast tsirkuseplakadi toodangut erinäitustel, hakkas välja andma nendest erikomplekte-albumeid, postkaarte jne. puht *multiple*'i eemärgil. Eriline värvikirevus hakkas tsirkuseplakadistidele kanduma ka teistele plakadistidele. Lisandub teatriplakadi dramaatiline müstilisus *baconlike*¹⁰ maalivariatsioonidega ja koos hakatakse kõiki neid värviomadusi segunenult omistama poola plakadile üldse. Loomesagina hasartsusse punutud aastad said liuelda 1970. aastate alguseni. Siis tõusevad siit-sealt lendu rahulolematuse hääled tsirkuseplakadi vähesusest ja ka teema ammendumisest. Turistikule kaubaproductile tehtud panus ei suutnud enam rahuldada kasvunud tiraažidele esitatud nõudmist. Tsirkuseplakadistide hiljem hoogustunud kinoplaadistide kunstiliste võtete forsseerimist analüüsides arvab Jan Lenica, et «popkunst ei levinud [Poola. — T.S.] pinnases mingisuguste orhidee kasvudena, vaid istutatud kapsana. Trükitud meie halval paberil pleekunud värvidega, ei ole ta oma nõrga värviga silmatorkav, kaotab agressiivse väljanägemise. Jääb ainult täiesti mehaaniliselt kopeeritud joonistusmaneer». Ühtlasi hakkab juba siis kõrvaltvaatajale selguma kujutamishandide ärakuluv mehhanism, tõi küll, esmalt ainult paaril plakadizhanris. Üldjoones tegutses kogu tsirkuseplakadi viljelejate plejad, alates Maciej Urbanieci, Wiktor Górk, Jan Młodożenieci, Hubert Hilscheri jt. — ga spontaanse käsitööliseks ohukuse loosungi all. Neil kõigil oli poolalikku kõrgusse tõusmisel tabuks fotomaterjalide, tüpograafilise šrifti orgaaniline kasutamine. Vaimne ühenäolisus loob aga võimalused ühesuguste loominguliste võtete kiirendatud läbimiseks ka eespoolnimetatud plakadikorufoode töödes.

«Ma vältisin ja väldin fotode, rastrite ja tähtede [tüpograafiliste — T. S.] kleepimist, algusest peale ja lõpuni on see kuiv käsitööliseks stiil»,¹¹ ütles Jan Młodożeniec. Küllalt raske on esmalt aimata nende sõnade snoobi tuletise taga peituvat poola plakadistide selle generatsiooni atraktsionaalset iseloomu. Kriitik Wojciech Krauze näiteks märgib, et teda vaimustab see terve tähtede ja märkide repertuaar, mis nimetatud kunstniku poolt käsitsi tehtult aitavat trükitud lehe omadustest eemaldumata hoida nende keerulist funktsiooni ja esteetilisi väärtusi. Kriitik lisab ohukusega, et neis ei ole kohta teistes maades üle-määra doseeritud fotomontaažil ja optilistel võtetel, polügraafiatehnika rikkustel. Ilma nendeta, võib olla aga eriti seepärast kuuluvat Młodożeniec selliste loojate hulka praegusaja poola plakadistide, «keda homme päev uuesti optimismis ja lootuses tänaval näha saab...»¹² Tehes panust homsele päevale plakadikunsti, eelkõige tema tarbefunktsiooni arvestades, võiks meenutada selle sajandi uue kunstilise mõtte arengulugu. Seal on meile teada paljud näited soovist mitte tunnustada printsiipiaalselt uute esteetiliste omadustega vormikõnet, olgu see arhitektuuris pikka aega kestnud vaieldav suhtumine Eiffeli torni kunstilis-esteetilistesse väärtustesse, 60-ndate aastate alguse kujundi ja šrifti fotomehaaniline komponeerimine rasketüpograafias, viimasel ajal kompuutergraafika jne. Kui kasutada nõukogude esteetiku M. Fjodorovi mõtet, siis uue esteetilise mõtte omandamine tuleneb just nende joonte ja iseärasuste ilmumisest, tugevnemisest ja rõhutamisest, mis kõige enam tunnistavad sõltuvust funktsioonist, uuest tehnoloogiast, materjalidest. Üksikujuhtudel võib toimuda näiliselt uue ilmumine väärilistõlgenduste läbi, kuna on teada inimese vaimustus mitmesuguste huvitavate ja kenade tarbegrafiliste lahenduste

vastu, olgugi et ei teata objekti konkreetset funktsiooni või isegi siis, kui on teada nende lahenduste mittevastavus funktsioonile ja teostusmaterjalidele. Mitmeid poola plakateid vaadeldes on kunstiliste kujundite vitaalset jõudu hinnates meid tõesti haaranud siiras vaimustus, n. ö. atraktsionaalsusetuhting, ning me ei pööra erilist tähelepanu ajastule vastavale uuele tarbefunktsioonile, ideelis-esteetilise mõtte nõuetele.

1970. aastal märkab Franczisek Starowieyski üllatusega ka Trepkowski¹³ aegadest kuulsuse võitnud poliitilise plakati kunstilise mõtte hääbumist. «Tänavale on ilmunud kulunud standardid, mis ainult punase vööbaga eristuvad teistest plakatitest,» ütleb ta. Nagu näeme, katsed loominguprotsessi kodeerida pikemaks ajaks ei too loodetavaid tagajärgi. Nii oli see šveitsi plakatiga, mis oli teatud aja lõikes täiesti uudne, hiljem aga osutus mõtlemisviisilt kompromiteerituks. Eelnev «šveitsi plakatikooli oreool», mis püsis fotograafia värvikal, ilusal puhtmehaanilisel produtseerimisviisil ja tüpograafial, kujundas vastukaaluks teda eitava uue areneva plakati: poola plakatikooli atraktsioonid. Täienduseks tsiteerime veel üht J. Młodożenieci retoorilist avaldust: «Ma ei kaldu kunagi kasutama kuut värvi, mis plakatikaanoneid mööda asjatundjate pilgu läbi tema väärtust alandavad.»¹⁴ Tunneme, et arvestatakse ainult poola plakatikaanoneid, poolalikku asjatundmist ja kooli, eitatakse šveitsi fotoplakatistide paljувärvilisust.

Et Varssavi V ja VI plakatibiennaalil nähtu põhjal hakkavad üha selgemini ilmneva uued tendentsid plakatistide töödes, mis püüavad avardada vanu, 1960. aastatel kujundatud mõttestampe ja väljendusvõimalusi, peaksimegi tagasivaateliselt veel kord peatuma nn. tunnustatud plakatigeneratsiooni saavutustel. Tuleb arvestada, et nende plakatistide poolt tehtu omas möödunud aastakümne rahvusvahelises graafilises disainis määratu suurt edasiviivat osa. Nende väljendusvormide suur eeskuju suutis siis mitmekesistada ja täiustada mitmete rahvuslike plakatikultuuride tehniisistlikku kuivust. 1970. aastate alguseks olid aga kahjuks mitmel asjaoludel paljud poola plakati traditsioonilised arendused muutunud tegelikult retoorilisteks pürgimusteks. Mõnedest, omal ajal plakatikooli eripära kujundanud atraktsionistlikest tuletistest on välja koorunud dehumaniseeritud viidetega arengut pidurdavad komponendid.

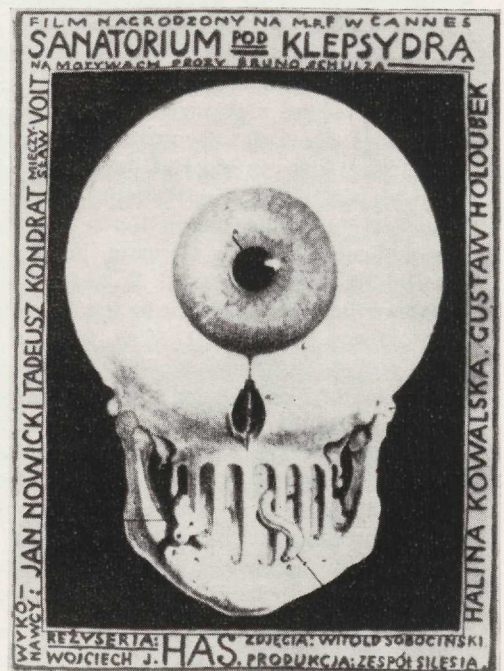
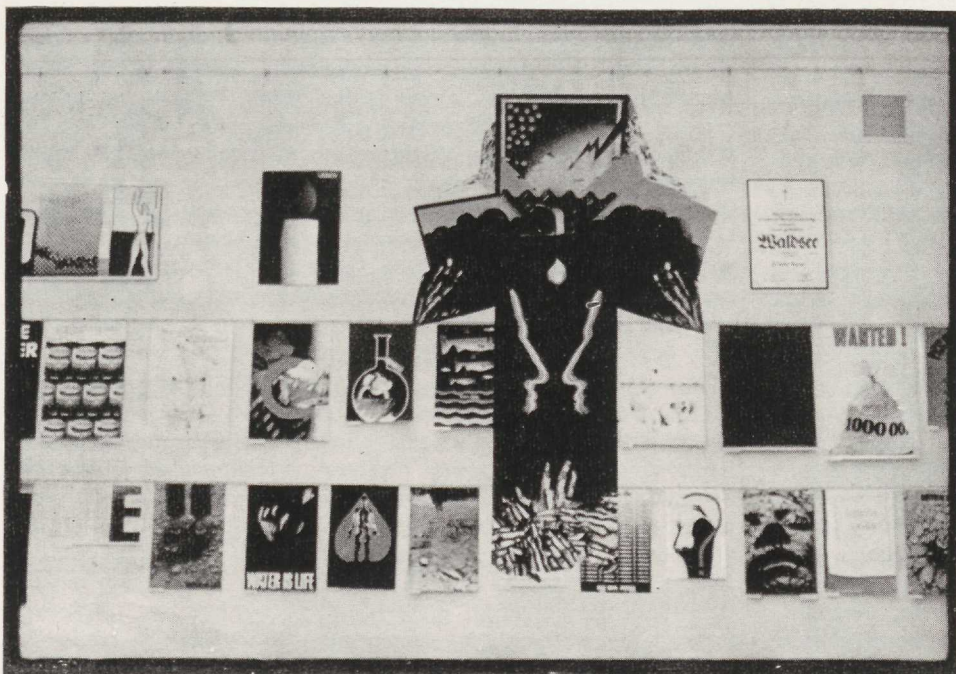
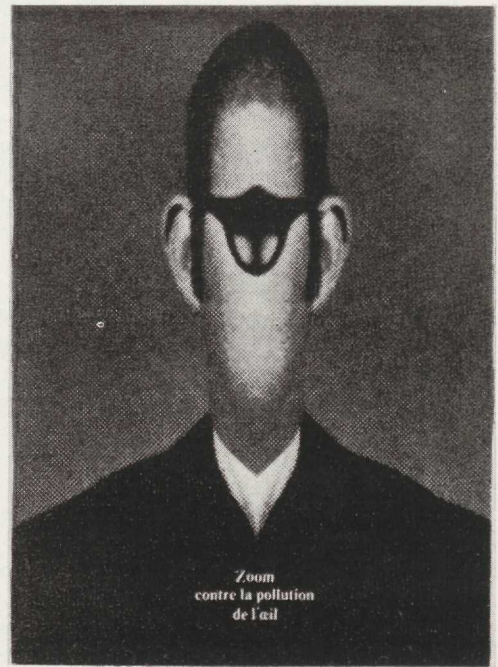
HUMANISTLIKUST MISSIOONIST

Graafiline disain arenes ja koorus välja selle sajandi uues olustikus, uute tarbimisvajaduste rahuldamiseks, elukeskme igakülgseks sisustamiseks ja teenindamiseks. Tema areneva graafilise keele, vormikõne kaudu on võimalik laiadele rahvahulkadele tutvustada uusi esteetilisi väärtusi. Iga algatus, segunenult eelnevate traditsioonide pärandiga, on tihti olnud algastmes keerukas sümbioosis. Ka graafiline disain kandis aastakümneid endas eelmiste sajandite eklektilisi, üle kantud mõtte- ja struktuurielemente. Veel 1960. aastatel vohas paljude maade kommertsdisaini graafilistes töödes 19. saj. eseme- ja kujundiatribuutikaga manipuleerimine, levisid vana ornamentika ja graafilise elegantsi eleeogia. Poolas saavutasid neil aastatel suure menu Jan Lenica (s. 1928) möödunud sajandi lõpu väikekoodanlikust folkloorist läbiimbunud dadaistlikel kollaaživõtetal põhinevad filmiplakatid ja joonisfilmid. Mõlemal on tema loomingus alati olnud tähtis koht, stiililiselt vastastikune seos, mõlemas kasutab ta vanu, tuntud gravüürielemente ja juugendlikku stilisatsiooni. Kogu maailmas puhkenud uuele sezessionilainele reageeris ta poola tuntumatest kunstnikest kõige varem, 1957. aastal. Mõte, idee on Lenica plakatis tugevasti seotud huvitava kujundi atraktsiooniga. Omades suurt eneseiroonilist hoiakut, on tema töödes pahupidi pööratud esemelised sümbolid ja seeläbi uue vääringu saanud modernmüüdid, tänavafolkloor. Kõik see on tema kontseptsiooni kohaselt vajalik tsivilisatsiooni banaalsuste ironiseeritud esitamiseks. Arendused on tihti viidud groteskse absurdini, näiteks plakatis autori joonisfilmile «Adam 2». Tema mitmetõlgenduslikke vormivõteteid, juugendstilisatsiooni, võeti aga paradoksaalse mõistmatusega mehaaniliselt omaks kunstniku eespoolvaadeldud kontseptsiooni mõttesse tungimata, vana vormikultuur kanti moekuse arvele. 1950. aastate lõpul ja 1960. aastate algu-

ses võtsid selliselt kollaažistampe üle isegi siis juba tunnustatud plakatistid R. Cieslewicz, F. Starowieyski, W. Swierzy. Oma olemuselt on selline pendeldus minekuks mööda kergema vastupanu, saavutatava hetkelise edu teed.

Hiljem näeme, et põhiliselt ainult R. Cieslewiczil õnnestus kõige otsustusvõimelisemana eralduda aegunud seisukohtadest. Sellelaadset kunstilise mõtte tagasikäigulisil, lõppkokkuvõttes massilisil konservativistlikku aktiivasse kantud arendusi on kunstiajalugu ennegi tunda saanud. Seeläbi on pidurdunud uuele ajastule omasemate vormide, stiili ja kunstilise mõtte otsesem väljakujunemine. Ainult kompromissitumad uue kunstilise mõtte taotlused, pörkudes esmalt küll mittemõistmisele, harjumatusel laviinile, on aastate vältel selgudes tõeliselt edasi viinud graafilise disaini võimalusi ja mõisteid. Seda oli näiteks rea aastate vältel *Push Pin Studio* graafilise disaini ideede levik. Studio asutati teatavasti küll 1953. a. ja on aastakümnete vältel omanud küllalt kindlat meie sajandile omast orientatsiooni, ometi jäeti see märkamata hetkeliselt eelistatud retrospektiivsete puhangute ajal; edu saavutas ta alles 1960. aastatel. Kui 1972. a. kunstihooaja lõpetuseks Londoni *Camden Arts Centre* korraldas suure rahvusvahelise näituse «Fotograafia kunstis», oli Roman Cieslewicz (s. 1930) poola plakatistidest ainukesena esinema kutsutud. Cieslewicz on aastaid teinud kaastööd paljudele suurtele väljaannetele ja toimetustele nii kodu- kui ka välismaal: tuntud Pariisi ajakirjadele «Opus International», «Vogue», «Zoom», «Elle», «Marie Claire», «Adam» jt. Tema tegevuse näol on leidnud kogu poola 1960. aastate plakati tehnilised võimalused maksimumarenduse. Kui ülalpool vaadeldud J. Lenica dadaistlik kollaaž jäi manipuleerima vana traditsioonilise kujundipublitsistikaga, siis Cieslewicz suudab massikultuuri mõjutustele rajanevate sümbolite ja tehniliste võtete uue kvaliteedilise kasutuselevõtmisega leida ajastule vastavat elutunnetust. Iga loov kunstnik, elades tehnikaajastul, saab inspireeritud nendest uue aja materjalidest ja tehnoloogiast, mis võimaldavad kunstiloomingu massilist produktsiooni, ajastule iseloomulike joonte edasiandmist. Prantslase Alain Jaquet' kogu maailma vallutanud suurendatud fotorastri maagilised mõjustused saavad Cieslewiczi plakatites erilise peegelpildilise lahenduse. «Zoom conte la pollution de l'oeil» plakatite seeria, mida Varssavi IV Rahvusvahelise plakatibiennaali *Grand Prix* võitja 1974. a. laureatide erinäitusel Wilanovas jätkas, kujunes oma üldmõjul suurejooneliseks sündmuseks. Kõik tööd olid esitatud originaalidena fotopaberile kopeeritult suurendatud tsinkograafilise rastri punktiliste pindadena. Kuuba plakati mõjudest murrab Cieslewiczi kunsti lüürilise revolutsioonikangelase «Che» (Guevara) stereotüüp, lõputud näovariatsioonid saavad tema töös «meie ajastu tundide» visuaalseks metafooriks. Tänapäev tsivilisatsiooni üldiseks jooneks ongi karakteriseeritud, stereotüüpsete persoonide loomise püüe. Tuntud reproduktsiooniklišeed sugereerivad nagu massitrükiste kogumid huvitavate märgisüsteemide kordustega, sümmeetriaga. Teiseks pidurdavaks komponendiks poola plakatistide 1960. aastate arenduste retoorika järeilmõjus ähvardab kujuneda neile tehniisistlikuna tunduva funktsionaalse tüpograafia vältimine, vähesest kasutamisest tulenev kultuurifenomeni originaalse järjepidevuse lünklikkus. Tundub, et kui ei püüta mõtestada ja lahendada tehniisistliku olemuse keerukust plakatikunstis, ei suudeta paratamatult ka defineerida edasimineku progressiivseid suundi. Kunstlik-tehniisistliku keskkonna humaniseeritud avaldusvormid on toonud aga tänapäevase isiksuse kujunemisele, tema visuaalse silmaringi avardamisele suurt kasu.

Liialt suur ajatühemik korrapärastatud konstruktivistliku funktsionaalse tüpograafiaga tegelemisest Poolas (sajandi alguse kunstis) on aidanud siluda teistlaadset suhtumist. Krakovi kunstnikegrupi aktiivsel tegutsemisel eesotsas Chwistka, Witkiewicz'i ja Strzemińskiga formeerus sajandi esimesel aastakümnel iseseisev poola uue kunsti teoreetiline alusmüür, filosoofiline programm, funktsionaalne tüpograafia. 1922. a. langes grupp ametliku maalikunsti, nn. «rahvusliku» stilisatsiooni vastumõjul kauaks ajaks unustusse ja hüljatusse. Poola konstruktivistliku tüpograafi Wladyslaw Strzemiński (1893—1952) suure loomingulise pärandi järjepidevus oli aga



seeläbi lootusetult katkenud. Et tema grupikaaslane Witkiewicz'i töödes sisaldunud fantastilis-sümboolne kujundlikkus ja dramatism on uuesti elujõudu kogunud (kajastub ka tänapäeva plakartistide loomingus), selles ollakse tänu võlgu teatrikunsti tulnud arvukatele uutele nimedele, traditsioonide jätkajatele, eriti «Cricot» lava järjepidevusele. Kuuekümnendate aastate alguse Tomaszewski nn. «graafilised avastused» ja tüpograafilise kood põhines aga momendi olustikku arvestava rahvakunsti pseudovormide tuletistel. Piirduti maalikunstiliste võtete spontaansete avaldusvormidega; kujunes poola plakartistide üldine tehnikasid langemise kartusest tulenev ajastut protestiv hoiak. Tomaszewski kirjutiste mõtteleogika järgib edaspidi põhilisi kogu maailmas toimunud tüpograafilise tähe arendusi. Pidepunktide rodu läbi Kaufmanni, Tschicholdi, Diethelmi uuenduste jõuab Willem Crouweli kompuutertüpograafiliste kontseptsioonideni ja põrkub seal ägeda mõistmatusega kokku. Crouweli poolt tehnikasidlikule tekstile antud esteetiline kommunikatiivse väljanägemise ja ilu test ei sobi kokku poolavaatelise maailma humanismiga, traditsioone rajanud plakartistide müüdi hoiakuga. Võib ainult oletada, et see on olnud ajendiks, miks Varssavi paraadidel pole võiduhindu antud eespoolnimetatutele. Alles kasvanud tunnustuselaviin mujal maailmas sundis viiendal binaalil kiirustama ostuhinda määrama ka hollandi kuulsusele, kuigi analoogne plakat oli esitatud ka kaks aastat varem toimunud konkursil.

Üksiklasena tunneb veel ennast Lešek Holdanowicz, Varssavi Kunsti Akadeemia õppejõud, kes tunnetades massinformatsiooni evolutsiooni, mis on toimunud tänapäeva graafiku elukutses, on asunud üliõpilastes ümber kujundama tehnilise ettevalmistuse taset, arendama täpset analüütilist mõtlemissuut. Tema õhutusel tegeldakse samuti teaduslik-tehniliste saavutuste juurutamisega funktsionaalsesse tüpograafiasse ja graafilisse vormi, mida tema vanemad kolleegid veel eitavad. Ta täpsusenõuded tulenevad eesmärgist viia graafiku töö vastavusse tänapäevase elu mehhaniseeritud ja suures osas automatiseeritud trükitehnikaga. Nendeks on plakartistile letraset (kleepekiri), fotograafia rastermeetodid, kompuutergraafika jne. Väljendusvormid plakatis küll muutuvad, kuid humanistlik mõte jääb samaks. Nendeks on tähelepanelik ühiskondlike avalduste ja kunstiliste otsingute erksus, mis on vajalikud võimalike ebakohtade ärahoidmiseks. Selle näiteks on reas kapitalistlikes kõrgestiarenenud industriaalmaades esinev graafilise kultuuri liialt suur sõltuvus tehnilistest saavutustest. Esimene on teisest oma arengus maha jäänud. Viienda plakati binaali II koha laureaadi Franciszek Starowieyski (s. 1930) teatri- ja kinoplatatites on märgata aga hoopis vastupidist sõltuvust. Starowieyski on Cieslewicziga võrreldes vanade aegade ja barokse buduaari laulikuks ja arvatavasti «viimaseks mohikaanlaseks» selles pikaleveninud plakartistideplejaadis. Tema postsürrealistlik maneer on inspireeritud hallutsinatsiooniliste ettekujutuste ja fantastiliste paradokside maailmast. See on puht individuaalne, toonitatult kunstimaailmale kuuluva «heroikaga» looming, kus iga detail, iga kalligraafilise šrift peab kandma looja isikupära. Starowieyski töid tuleb lugeda Poola plakatikooli konventsionaalse osa lõpliku väljaarenduse «*fin de siècle*»iks. Sellest peegeldub polügraafilise meloodia täielikult hüljanud trükise võidulaul vabakunstnikust talendi pillavale terrorile.

Arhitektuuriajalooa tegelejad tavatsevad vaadelda konstruktiivsete vormide ja plastika vaheliste suhete arengut kolmeetapilisena. Selle järgi jääb konstruktiivne osa esimesel etapil plastikast maha (arhailine), teisel perioodil sulavad nad ühte. Kui plastiline vorm möödub oma aja äraelanud konstruktiivset vormist ja kisub sellest lahti, hakkab elama iseseisvat vahavat elu, nimetatakse seda arengu barokiks (mitte ainult ajaloos 17.—18. sajandil esinenud kindla piiritletud perioodi mõttes). Nii võib piltlikult võtta ka poola plakatikooli seda konkreetset arendust.

Me püüdsime küllalt kriitiliselt hinnata poola plakati saavutusi. Võib-olla oli mõnigi märkus liigselt ennatlik, varajane; on aga selge, et poolakad mängivad varjamatult välja põhijõude plakatile, tunnetavad teravamalt selle kunstiala rõõme ja kibestuvad rohkem selle puuduste puhul. Paljud tuntud graa-

fikapedagoogid Poolas on tunnistanud, et uued kõrgema haridusega lõpetanud graafikud on teoreetiliselt põhjalikult varustatud uute väljendusvahenditega, mida on aga raske ellu viia. Selleks puuduvad ettenähtud vabad töökohad. Siinkohal on kõrvalhüüdena õige meelde tuletada tõde, et fanaatikutega vaidlemine on küll omamoodi hasartne ja tööle lähedasem, aga ühekülgsem, sest oletatavasti näevad veel rida aastaid soliidsete Poola väljaannete kaante vahel trükivalgust väljakujunenud mõtteleenu ja teostusega kuulsuste osavate käte poolt väljavalitud plakadid, stereotüübid-näidised. Maailma plakati perifeerias ekslevad need ajaloolised tunnismärgid kindlasti veel aastakümneid, ikka uusi ja uusi esmaavastajaid-nägijaid leides. Ka meie hulgast. Tegelikult aga ei saa enam rääkida poola plakati ühtsest arenguliinist. Noorte plakartistide ja staaride loomingut mõjustavad üha uued probleemid. Kui müüdid lakkavad tegutsemast, nad hüljatakse või muunduvad oma vormilt vastuvõetavamateks. Poola plakartistide uhkele meelega ei anna rahu näiteks Šveitsis «Swiss Xart», Amsterdamis «Seriaal», Pariisis Denise René *multiplekaupluste*¹⁵ suur edu, täpsemalt, seal müüdiv plakatikaup. Kuigi ka Poolat regulaarsemalt külastav turist võib täheldada Varssavi kunstisalongis müüdavate plakadite järjekindlat hindade tõusu, on sellele lähenemas piir, millest halvakuvaliteediline trükk ja paber enam edasi ei luba minna. Teiseks rahunõudestegevaks asjaoluks ongi saamas viimasel ajal mujal maailmas kompleksse disainigraafika suurtest edusammudest tingitult uute konkurentide hollandlaste, itaallaste, Pariisi Hollensteini ateljee trükiste sisuliselt uuem väljanägemine ja menu. Paralleelselt sellega ütleb nii mõnigi suurem poolakate poolt arvestatav autoriteet lahti nende kunstikreedodest ja hoiakutest. Hiilgav disainigraafik Hans Hillmann (Saksa FV) tunnistas 1974. a. poola plakaditoimetajatele, et ta oli poolalike mõjude all olnud oma «illustratiivse» loominguperioodi ajal.

1970. aastate maailma graafilise disaini areng ongi tõestanud Bohdan Urbanowicz'i poolt sõnastatud poolaliku dehumanistliku testi olemust. Eespoolmainitu kirjutas 1970. aastal, et peamine on humanistliku tähenduse andmine inimese esemelise keskonna visuaalsete standardite eriomadustele, s.t. plakatile sisuliselt ja vormiliselt, kunstiliselt ja tehniliselt ajale vastavate tingimuste loomist. Samal ajal pole plakatile Poola keskkonnas kunagi plaanipäraselt kohta kavandatud. «Plakati koht Poola arhitektuuris ja linnaehituses sai üheks juhuslikumaks ja arutumaks küsimuseks. Printsibiilne piirdub kõik vaba koha otsingutega, samal ajal kui nimelt ekspositsiooni esitamise laad võib saada tähtsaks visuaalseks elemendiks, tuues midagi uut tänavapilti.»¹⁷ tunnistas arhitektuurikriitik Aleksander Wallis.

Juba 1960. aastate algusest viiakse Inglismaal läbi iga-aastaseid plakadikonkursse eraldi lihtplakaditele, disainitud keskkonnas kasutuselevõetud ruumilistele neonplakaditele, autobusside šabloonplakaditele jne. Tuntuks on saamas praktilised ameerika nn. «*billboard*» stendi-plakadid, konstrueeritud on ka esimesed visuaalselt linnapilti rikastavad elektronplakadid seadeldised. Suuremõõtmelisele kilbile, mille kogu pind on jagatud elektroonilise seadmetikuga varustatud ruudustikeks, «trükib» elektronaju kiiresti etteantud plakadivariandi-programmi. Ka vana Pariisi heakorrastatud rajoonidesse sigineb üha rohkem kompaktselt läbimõeldud, ilmastikule vastavaid nägusaid plakadite eksponeerimise seadeldisi. Visuaalkommunikatsioonivormides üha keerukamaks muutuv süsteem peabki tööstustes, elamukompleksides, tänavapildis orgaaniliselt seostama ka plakadit, et avaldada inimesele psüühiliselt ja esteetiliselt ajastule vastavat mõju. Poola plakatikooli aastakümnetepikkusest arengust selgub, et see on tihti kulgenud läbi mingi märgipoosi, millegi arvel. Selles arengus on plakat muutunud muude kitsaskohtade varjamise, kinnimätsimise tööriistaks.

UUEMAST PLAKATIST

Plakadit stilistiline arengukõver on eksisteerinud alati tihedas kontaktis «suure kunsti» distsipliinidega, mille suundumusi ka tänavakunstis võime märgata. 60-ndate aastate juugendi järel-lainetus tõi kaasa «psühhodeelilise plakadit», mida tunneme

eeskätt New Yorgi pop- ja džässmuusikakontsertide, festivalide kuulutuste, uue põlvkonna poliitilisi suurkujusid kujutavate plakatite näol. Jimi Hendrix, Frank Zappa, John Lennoi, «Led Zeppelini», «Jefferson Airplane» vibreeriva ja pulseeriva elektronmuusika kontsertide kuulutused; Marxi, Lenini, Che Guevara, Mao *multiple*-plakatid poliitaktioonide tarvis. Foto- maagika solarisatsioonide, kontrasttehnikate kasutamine, tüpošriftide huvitav deformeerimine aitasid rikastada vanu juugendlikke vorme, uema psüühilise laenguga mõjustada vaatajat. Järgnenud *art deco* vaimustus tõi plakatisse mõnina- gaid uudseid konstruktivistlikke täiendusi. Ükski nendest stilisatsioonidest aga ei osutunud küllalt püsivaks mõne uue rahvusliku plakatikooli lähtevormide, pooside tekkeks. Küll aga mõjustasid minimalistliku kunsti ja kontseptualismi alged ning disainerlik üldsuunitlus 70-ndate aastate alguse Soome ühis- kondlik-poliitilist plakatit tõusma rahvusvahelisse huviorbiiti. Sellelaadsete rangete askeetlikku visuaalsust, nappi metafoor- set sümbolit kasutasid küll ka ameerika plakatistid Tomiko Miho, Peter Teuber jt. oma *public relation's* e. ühiskondlike institutsioonide reklaamplakatites. Soomlastele aitas aga hetkeilmingute maksimaalne ärakasutamine luua tervikliku rahvusliku plakatitsituatsiooni. Ilmusid Jukka Veistola, Pekka Martini, Kaj Lindholmi, Seppo Ramani, Erkki Ruuhineni jt. plakatid. 1972. a. Varssavi plakatibiennaalil suurt edu saavuta- nud soome fotoplakatid hakkasid oma sotsiaalse kallakuga isegi omamoodi ühekülgisust ilmutama. Sellest rahvuslikku plakati- poosi siiski ei järgnenud: aeg reguleeris ise paisutused nii, et kaks aastat hiljem Varssavi paraadil meenutas vaid mõni soome plakat oma vormilt eelnenut.

Viimase aja soome plakatid on tervendava nähtusena tähelda- tav veel koomiksilähedase ülesehitusega plakatilevi. Terav- meelne on näiteks Anto Jasbergi (s. 1941) lastele mõeldud plakati «Seepralle ei mikään inhimillinen ole vierasta». Ironi- seerivat hoiakut deklareerivad ka poola noored plakatistid- graafikud, kellele ajakiri «Szpilki» avas mõned aastad tagasi kaastööks oma ukсед.

Tomas Jura (s. 1943), Jan Sawka (s. 1946), Jan Aleksiuini (s. 1940) tööd tõotasid radikaalselt muuta poola plakatikliimat. V Varssavi biennaali žürii määras viimatimainitu satiirilistele plakatitele eriauhinna. Vaimuka iroonilise tagamõttega Wladis- law Pluta (s. 1949) eksperimentaalplakatit «Od dzis nie pale» märkasid paljud pealtvaatajad; plakati tühjale valgele pinnale tehtud augu läbi oli nõoriga riputatud hiigelsuur pliiaats. Kogu plakatipind oli näituse mitmekuise lahtioleku ajal aga ette- aimatult täitunud «planguaadressidega» Nowa Hutast, Sofiast, Krasnojarskist, Odessast jne. Poola noorema põlvkonna kunstnike uussürrealistlike sugemetega plakatites ei aita assotsiatiivne alltekst igakord saavutada aga sellist mõjujõudu nagu seda on prantslase Jean Lagarrigue (s. 1941) tööd. Maali- kunstnik Alfred Lenica järeldestes olevat poola sürrealism natuke «köverjalgne ja vaene» ning põhilises osas «poolalikuks poosiks Pariisi silmis.»¹⁸

Tähelepanelik «Szpilki» viimaste aastakäikude numbrite sirvi- mine räägib samuti selget keelt nende noorte talentide arengu- suundadest. «Ühiskondliku kire ja rahutuse» eneseirooniline väljendus paistab olevat põhiliselt alaväärtuslike tunnete var- jamiseks plakatiklassikute eest. Tormilise perioodi vaibudes on Jan Sawkaga eesotsas saamas traditsionaalse märgisüsteemi ja semantilise poosiga suurused. Maailmas on 1970. aastatel veelgi suurenenud igasuguste kampaaniate, massiürituste arv. Aja- tsükliid mööduvad tervise-, hariduse-, raamatuaastate jne. kõlavate loosungite all, millest kõigest ka plakatid jutustavad. Sellega seoses ühtlustub automatiseeritud teemaderingi kokku- leppeline visuaal-piktograafiline keel. Kõikide maade plakatitel Jaapanist NSV Liiduni, Poolast Soomeni jne. on ilmunud sarnased sümbollahendused aatomiseente kujutiste, suitsuko- nide kuhjade, hoiatavate pudelitega. Kauni ja hea kajastamiseks koerte ja kasside võluvad pildid. Vesi ja paat. Päikese poole naeratavad tüdrukud. Kõigile meenutab looduse saastamist suit- sust nõretava korstna siluett. Eriline ühtlustunud kujundlik mõtlemine ilmnis 1974. a. Varssavi biennaali peakonkursile saadetud plakateis teemal «VESI — ELU ELEMENT». Tele- visiooniintervjuussoome kolleegidele avaldaciid korraldajad

kahetsust selle teema ebaõnnestunud tulemuste puhul. Loode- tust mitmekülgsemate ideedelahenduste asemel avanes näitu- sele kokkusaabunud plakateil rahvusvahelise kampaanialiku mõttestereotüübi «seesam». Tõesti, sellest võis järeldada, nagu kujutaks «vesi ja elu» plakatikeele põhiliselt kalu kas pea üles- või alaspidi, luude või lihaga (à 20 plakatit), teise variandina globust otsepeegelduses või mõtdeformatsioonis (à 24 plakatit). Varssavi plakatibiennaalide ajaloos langes nõu- kogude plakatile siis ka suurim auhind — näituse GRAND PRIX ühiskondlik-poliitilisel teemal. Selleks oli Eduard Drobitski plakat «Made in Chile», mis oma lahenduselt oli lähedane Rootsi fotograafiku Jan Bengtssoni fotoplakatile «Ideaalne kodanlane». Jefim Tsviki jt. plakatitel näeme aastast aastasse tuntud vormivõtteid poola, jaapani plakatitelt. 1975. aastal lisanduvad nendele võtetele nooremate plakatistide töö- des soomlaste äraproovitud mõjud. Balti plakati näitusel Tallinnas võisime üles lugeda stereotüüpide laviini kõigi kolme vabariigi esindajate töödes.

Võiksimis visandada põhilisemad meie plakatistide «otsingute» suunad:

— krampplik suund iga hinna eest öelda plakatitel midagi väga deklareerivat;

— iga hinna eest kasutada tunnustatud rahvuslike plakatikoo- lide meistrite läbiproovitud vormivõtteid ja banaalseid rahvusvahelise visuaal-piktograafilise keele kogumeid.

Selline olukord ei loo võimalust isegi omalaadse plakatihoiaku kujunemiseks, rääkimata rahvuslikust koolist. Saame üksnes küsida, mida me pakume vaatajale ehk kui suures osas me jätame ta oma teates ilma uutest visuaalsuse arendustest.

Kujutis on alati omanud sõna ees eelist — inimene on armas- tanud kõigil aegadel vaadata pilte. Huvitaval kombel on seda fakti meil kõige massilisemat iseloomu omavas tarbegrää- fikas — ajakirjakujunduses, alati välditud. Ajakirjandus ei ole hinnanud ka kirjatähe väljanägemist. Plakatistid said «avas- tusliku» šriftiannuse jällegi poola plakatistidelt, mille iselaad- set seisundit sai eespool vaadeldud. Nõukogude plakatikirja arengut on kindlasti mõjutanud veel üks arenguliin. Selleks oli revolutsioonijärgsetel aastatel El Lissitzky, Majakovski, Rodtšenko jt. väljakujundatud plakatliku groteskkirja käe- käik. Uus ühiskondlik elulaad tingis uute väljendusvahendite kasutuselevõtu.

Fotokollaažidel kujutatud metallkonstruktsioonid, masinate ja inimeste töö dünaamika ei sobinud kokku vanade Lääne- Euroopast imporditud juugendlike, «miriskusvalike» kirja- garnituuridega. Kiireloomulistel agitplakatitel hakati kasutama nurgelist ja lihtsat trafaretkirja, mis enam sobis kokku ajastu miljöoga.

Sama arengut jätkas Bauhausi koolkond, groteskkiri sai tüpograafilise täpsuse Herbert Bayeri ja Josef Albersi šabloon- kirjas, mille moderniseeritud variandid on nüüd laialt kogu maailmas levinud. Nõukogude plakatikirjas valitses aga hiljem pikki aastakümneid edasi leitud meetod. Eelkäijate sõna ja pildi seosed hüljati, selle tähtsust hiljem paljud enam ei mõistnudki. Käsitsemisega degradeeriti kirja proportsioo- nid. Alles poola plakati mõjupiirkonda sattumine äratas palju- des uuesti huvi mitmekesiste tüpograafide vastu. See moment langes kokku ajaga, mil poola kunstis valitses neojugendlik lainetus. Peale 40-aastast vaheaega sattusid nõukogude plaka- tistid jälle kurioossesse olukorda — vastamisi juugendliku fenomeniga (Eckmanni kirjade, prerafaellitlike gootikaele- mentidega jne.), mis oma olemuselt on kõigele slaavilikule täiesti võõras. Tsirkuseplakatitel, «Moskontserti» kuulutustel mõllasid stiilipaabelid, täppistehnilised aplikatsioonid koos käsitsi peale tehtud kirjakestega jne. Tervest sellest kogumist said impulsse ka meie vabariigi «suure graafika» ühekülgiselt kitsast joonistuskultuurist mõjustatud plakatistid. Plakati komponeerimisel tunnetatakse tihti tekstiosa kui üleliigset ja soovitakse salamisi, vabagraafiku kombel, see mustaveenõu aknast alla saata. Asi on seda keerulisem pikemate tekstiosade tüpograafilise liigendamise ja rütmiseerimisega. Plakatistid on siis pöördunud kuulsate vabagraafiliste eksperimenteerimis- oskuste poole, kuid kord siit, kord sealt jääb vajaka; tõdetakse müütilise «suure graafika» inkubaatorikliima olemust. See-

83 86

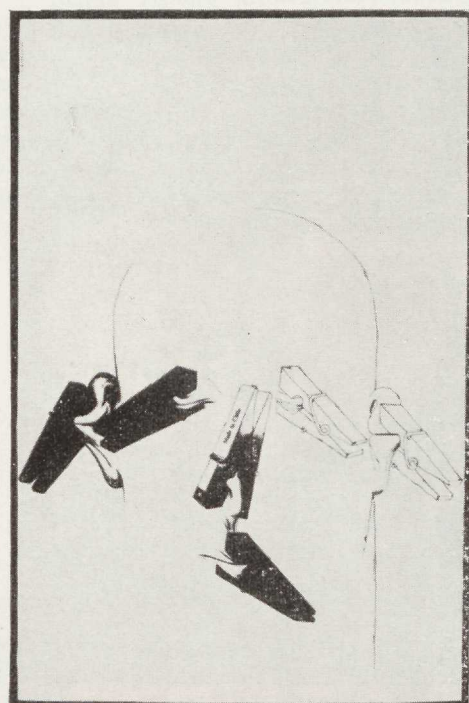
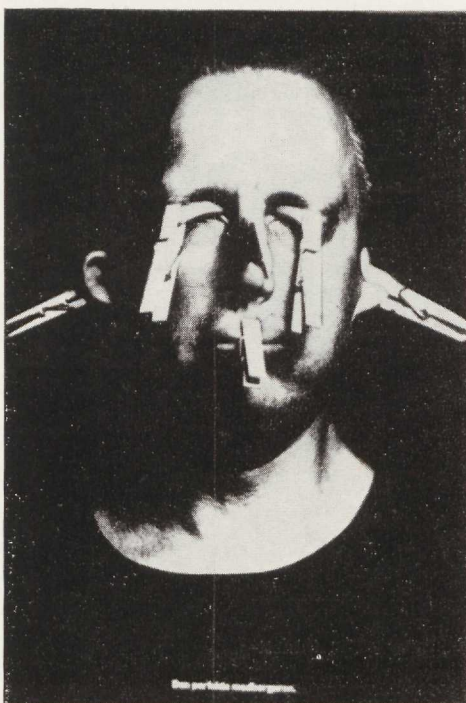
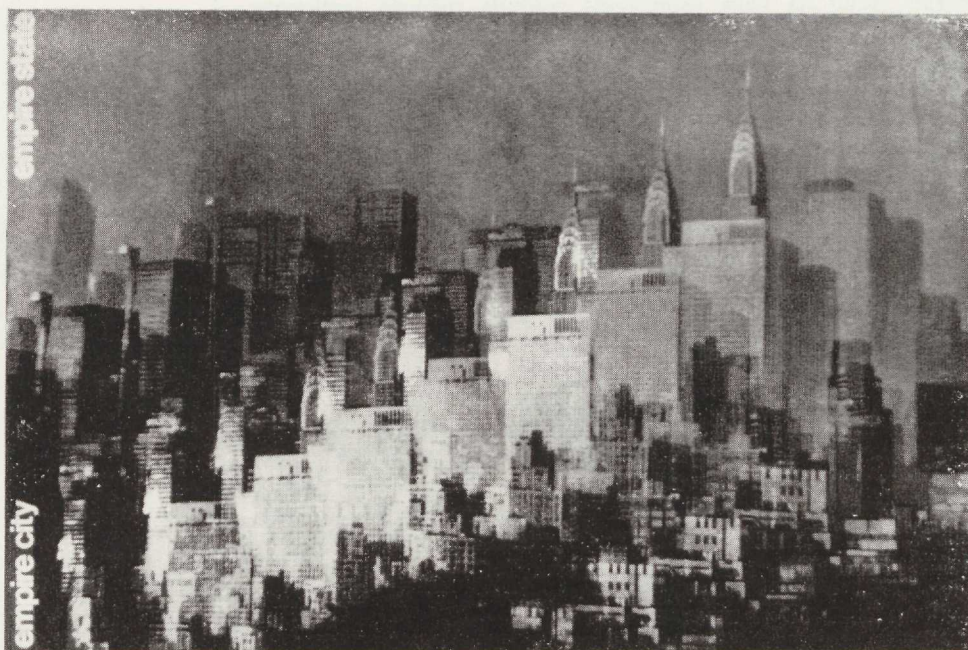
89

84 87

90 91

85 88

92



83.—85. Varssavi plakatibiennaali näitusesaalid.

86. Roman Cieslewicz. Zoom — contre la pollution de l'oeil. Ajakirjanduse reklaam.

87. Roman Cieslewicz. Teatriplakat.

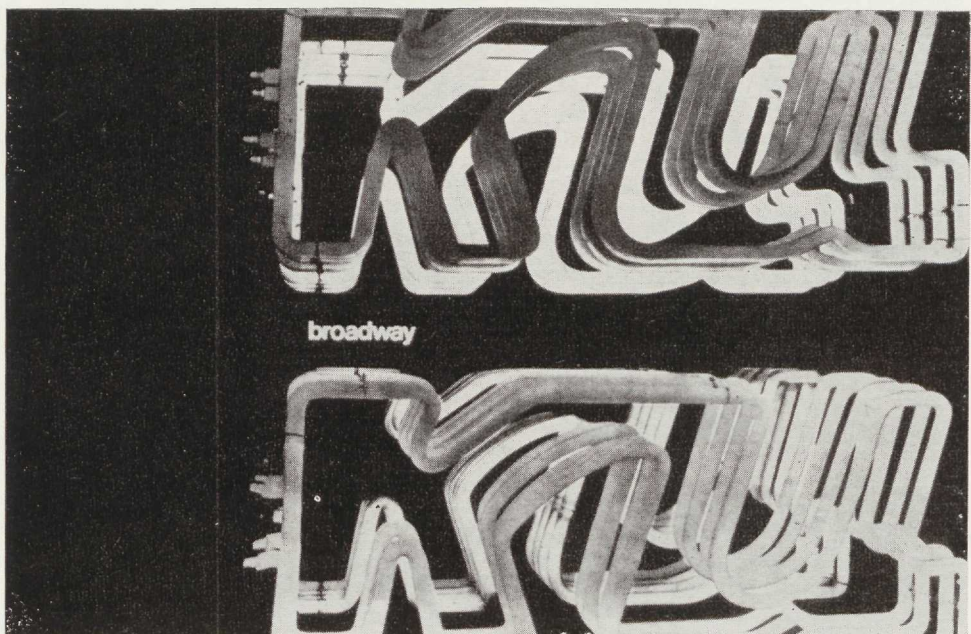
88. Jan Sawka. Filmiplakat.

89. Tomako Miho. Empire City — Empire State. Plakatiseeriast New Yorgi linnale.

90. Jan Bengtsson. Ideaalne kodanlane. Plakat.

91. Eduard Drobitski. Poliitplakat «Made in Chile».

92. Tomako Miho. Broadway. Plakatiseeriast New Yorgi linnale.



BALTI PLAKAT

1975. a.

93 96 99

94 97 100

95 98 101

pärast tuleb ka väga skeptiliselt suhtuda mõnede lootusesse päästa eesti plakati olukorda vabagraafikute abiga. Suuremat abi võivad momendil osutada hoopis mõned teravmeelse nn. reebusmõttega uudseid situatsioone loovad karikaturistid ja disainerid, kes koostöös fotograafikute ja tüpograafidega suudaksid kindlasti murda mõningaid seiskunud arusaamu. Viimaste aastate uueks fenomeniks disaingraafikas ja visuaalkommunikatsioonis on kujunenud informatsioonilise teate avamine reebusmõtte kaudu, seda nii sõnamärkides kui muus figuratsioonis. Reebusfenomen toetub uue ajastu inimese haritusele, vastavatele eelteadmistele, intelligentsile. See lubab disaingraafikul paigutada muutumatuks jääval formaadil visuaalsesse teatesse rohkem lisainformatsiooni, avada seda dünaamilise situatsioonina. Reebuslikult maksimaalset elevust omav plakativorm võib lõppkokkuvõttes kombineeruda ideogrammiks. Eelkäijateks-mõjutajateks on olnud kindlasti hollandlase Cornelis Escheri, prantslase Victor Vasarely tööd; etalonidest nn. penrousi kolmnurk, «kamertoni objekt», Yvarali «tool» jne. Tuntuks on saanud jaapanlase Shigeo Fukuda plakatiseeria «Environmental pollution». Suurt mõttepinget ja erudeeritust nõudev distsipliin on ennast õigustanud, pakkudes väljapääsu plakati stereotüüpide džunglist. Selle uue distsipliini võidulepääs paljudes maades (Hollandis, Itaalias jne.) sunnib konstateerima tüüpilist tasandit, kuhu oleme asetunud: plakatistid-amatöörid plakati kallal.

Lõpetuseks võime öelda, et edaspidine mitmekülgsem teiste plakatikultuuride arengusuundade tundmine ja analüüs aitavad vältida kordusi, ekslikke, seiskunud mõttestampide ülevõtmisi teiste loomingu ja selgemalt seada uuepiirilisi eesmärke plakati tänapäevases huvitavas arengumiljöö. Seda aitasid nähtavaks teha ka Varssavi näituseaalide hiigelseinad, hajutada mõnegi vananemakippuva väärtushinnangu või poosi eest näiliselt tugevat «metsa».

TÕNU SOO

¹ L. Viiraja «Sirp ja Vasar», nr. 36, 1967.

² R. Loodus. «Rahva Hää» nr. 248, 1970.

³ A. Säde. Kas me vajame plakati? «Sirp ja Vasar», nr. 43, 1975.

⁴ B. Bernštein. Graafikast aasta-ülevaate asemel. «Sirp ja Vasar», nr. 43, 1975.

⁵ J. Hain. «Sirp ja Vasar», nr. 32, 1968.

⁶ Seda eesti graafilise kultuuri suundumist on märganud isegi Eestit külastanud teiste kunstilaste esindajad. Näiteks avaldas «I'Unità» 1976. a. 2. novembri numbris multifilmitegelane Massimo Maisetti märkuse eesti graafikast, «mis nagu paistab, on teatud määral aldis olnud... Poola mõjudele».

⁷ Sel ajal oli Jaapani tarbegrافیkas levinud halb ameerika naturalistlik erootiliste sugemetega stilisatsioon.

⁸ J. Lenica. Na drogach emancu-pacji plakat. «Projekt», 1966, nr. 5, lk. 8.

⁹ Eriline interpreteeringute vabadus tsirkuse- ja teatriplakatite alal hoogustas ka nõukogude plakatistide loomingu. 1966. a. toimus Moskvas Kirjanike Majas esimene tsirkuseplakatite näitus, aasta hiljem esineti väljapanekuga juba Londonis.

¹⁰ Francis Bacon, sürrealistlike ekspressioonidega inglise maalikunstnik, kelle tööde kasvav populaarsus 1960. aastatel leidis

eriti soodsa pinna poola kunsti-loomingu.

¹¹ Jan Mlodożenic rozmawia z Redakcja. «Projekt», 1973, nr. 5, lk. 40.

¹² Jana Mlodożenica droga do tradycji. «Przeład Artystyczny», 1970, nr. 4, lk. 36–40.

¹³ Poola poliitilise plakati meister (1914–1954). On tuntuks saanud oma 1936. a. Hispaania kodusõja ja sõjajärgsete sõjavastaste plakatitega.

¹⁴ Jan Mlodożenic rozmawia z Redakcja. «Projekt», 1973, 5, lk. 40.

¹⁵ Euroopa momendil suurimad ja esinduslikumad *multiple*'i kauplused. Maailmas korraldatakse veel *multiple*'i erinäitumüüke. Naabermaa Soome korraldas esimese näitumüügi Helsingis Ateenumis 1972. a., kus kolm kuud avatud väljapanekut külastas 13 602 külastajat, mis on seal suurim näitaja. 1969. a. korraldas Varssavi Plakatimuseum näituse «Märgid» («The Signs»). Väljapanud rahvusvahelised trükised linnade vaadete, massikultuuri märkide, teaduse-tehnika, kabalistika, allegooria, erootika jne. sümbolitega, filosoofide tsitaatidega kujutasid teisiti formuleeritud esimest *multiple*-näitust Poolas.

¹⁶ «Projekt», 1970, nr. 5.

¹⁷ Podwóine życie plakat. «Projekt», 1968, 4, lk. 29–30.

¹⁸ «Sztuka», 1974. 1.

93. Raul Meel. Tallinna 3. graafikatriennaali plakat.

94. Alfred Saldre. Tallinna 3. graafikatriennaali plakat.

95. Viktor Sinjukajev. Spordiloto reklaamplakat.

96. O. Petersons (Läti NSV). Näituseplakat.

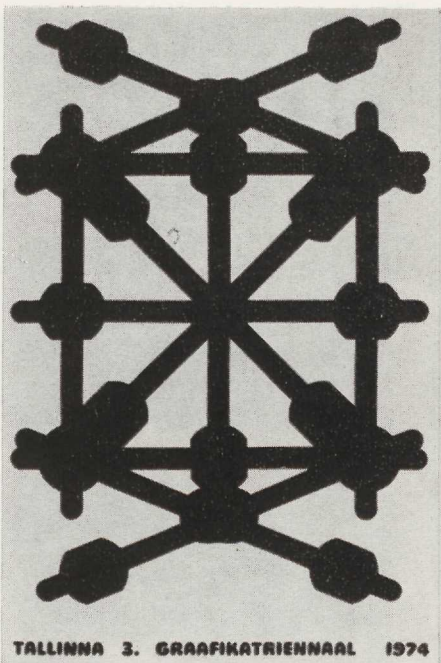
97. Ilmars Blumbergs (Läti NSV). Teatriplakat.

98. Andrejs Grinbergs (Läti NSV). Plakat.

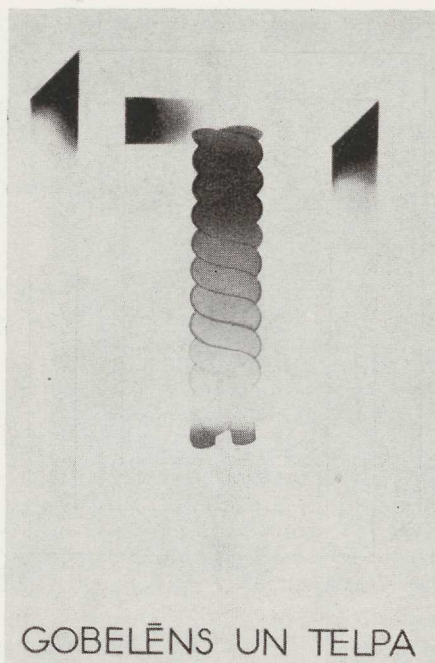
99. Birute Grabauskienė (Leedu NSV). Näituseplakat.

100. Juozas Galkus (Leedu NSV). Teatriplakat.

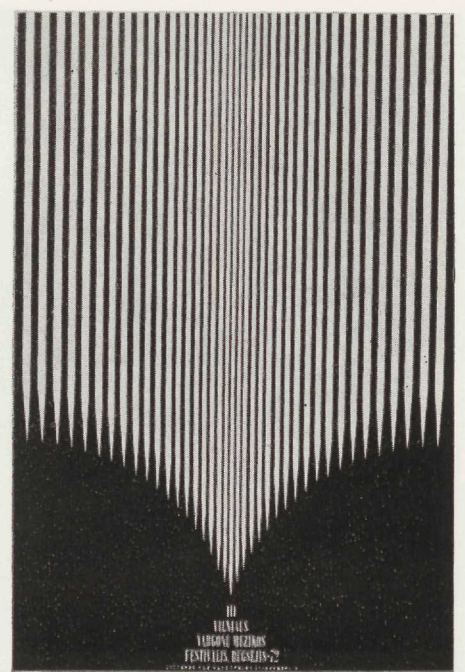
101. Valdis Celms (Leedu NSV). Plakat.



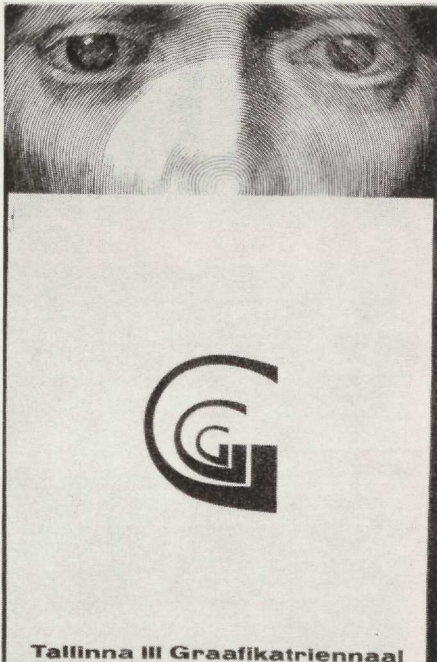
TALLINNA 3. GRAAFIKATRIENNAAL 1974



GOBELĒNS UN TELPA



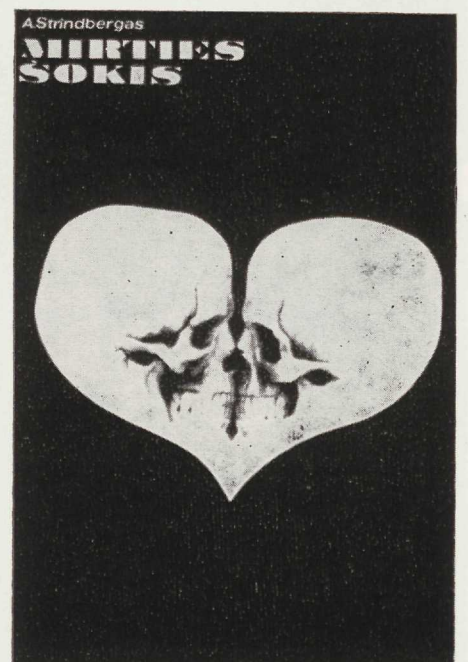
III
TALLINNA
TALLINNA GRAAFIKATRIENNAAL
FESTIVALI, AUGUSTI 1974



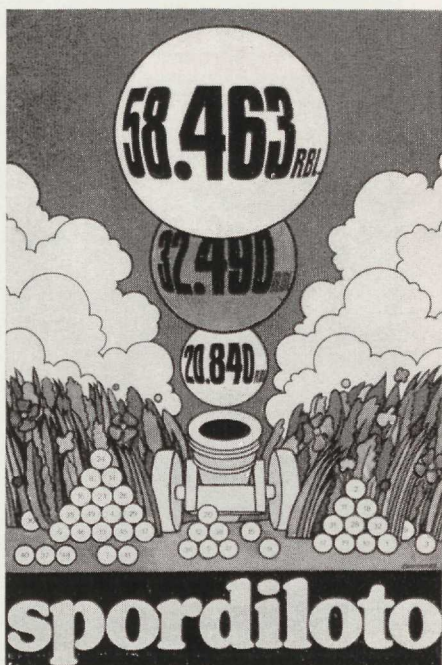
Tallinna III Graafikatriennaal



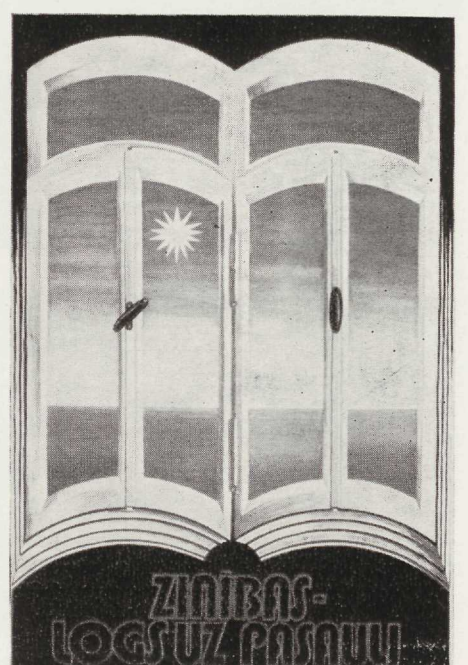
IBSENS
BRANDS
LPSA VALITS AKADEMISKAIS JADA KATINA DAILES TEATRS 1976



A Strindbergas
MIRTIES SOKIS



spordiloto



**ZIIBAS-
LOGSUZ PASAUI**

TALLINNA KUNSTNIKE KEVADNÄITUS 1976. a.



104 108 112

105 109 113

106 110 114

107 111 115

102. Jüri Arrak. Mees trepil. Oli. 1976.

103. Malle Leis. Retrospektiivne. Oli. 1976.

104. Jüri Palm. Nekroloog kodanik N. surma
puhul. Oli. 1975.

105. Vive Tolli. Ilu sõit. Söövitus. 1975.

106. Rein Tammik. Ohtu nädalalehe toimetuses.
Oli. 1976.

107. Jaak Soans. Tundmatu. Samott. 1976.

108. Herald Eelma. Metsalagendik. Linoollõige.
1976.

109. Peeter Mudist. Noormehe pea. Värviline
kips. 1976.

102 110. August Pulst. Tallinn-Balti raudteejaam.
Oli. 1975.

111. Vladimir Makarenko. Loojang. Oli. 1976.

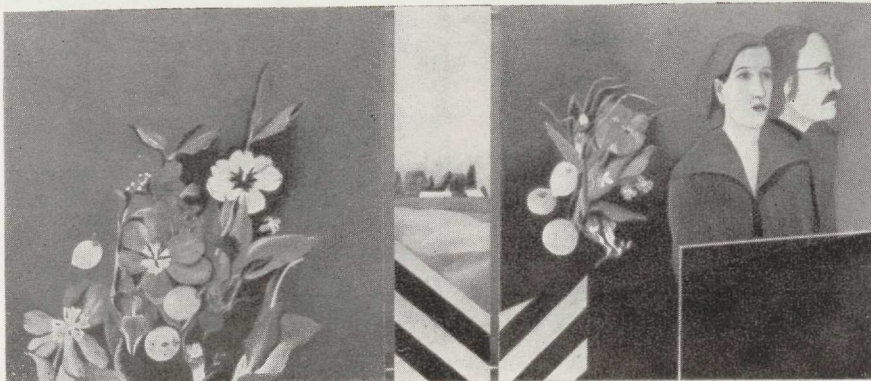
112. Toomas Vint. Park III. Oli. 1976.

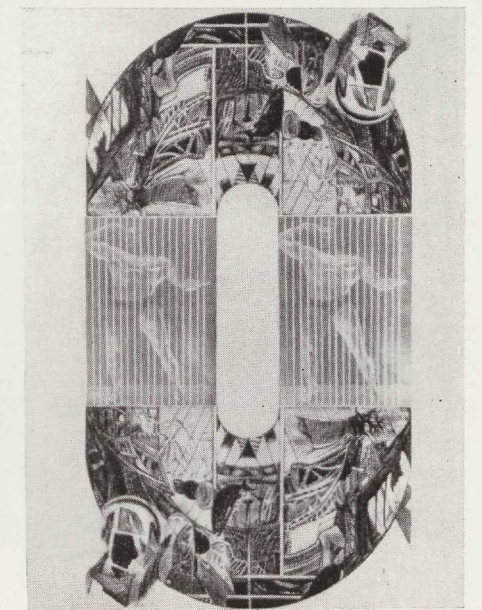
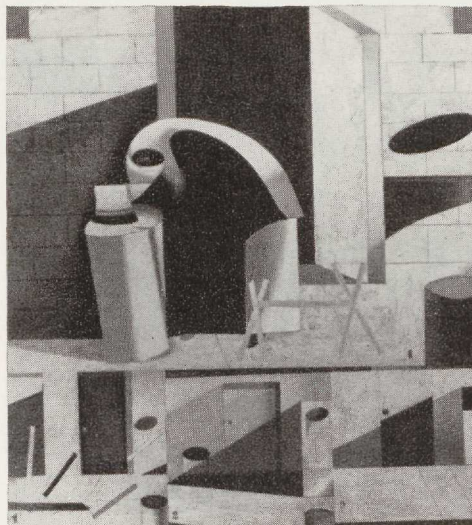
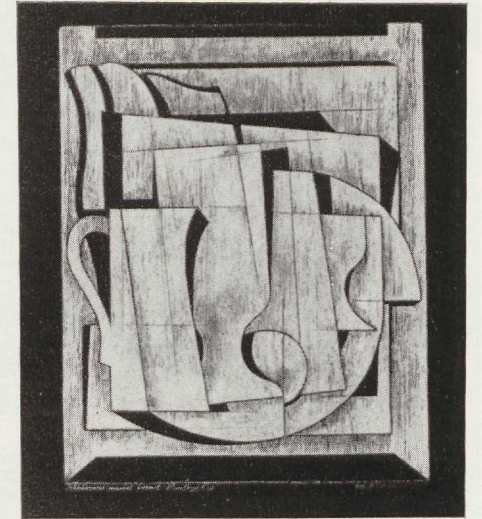
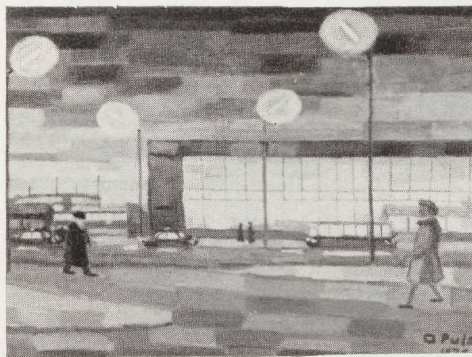
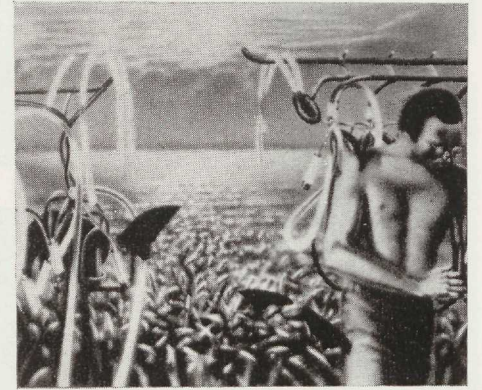
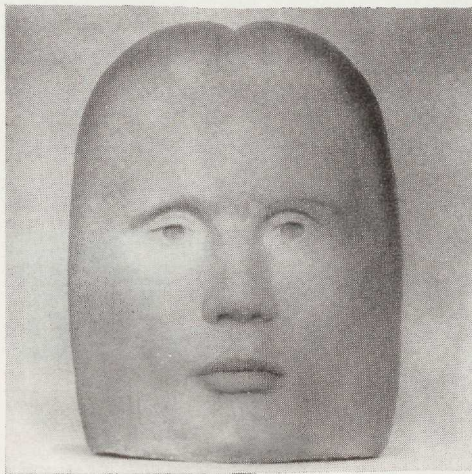
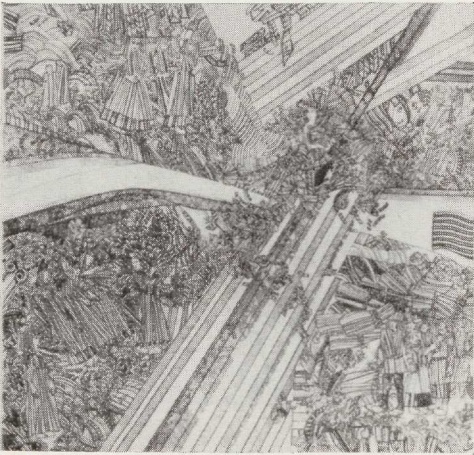
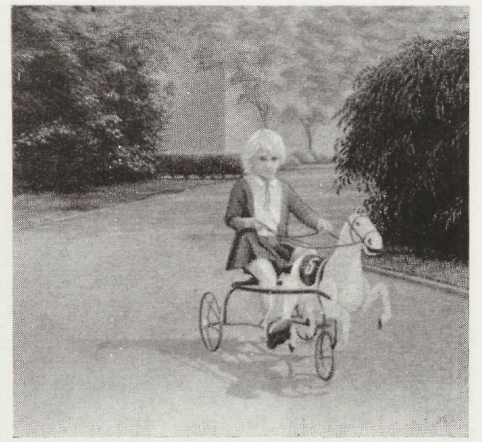
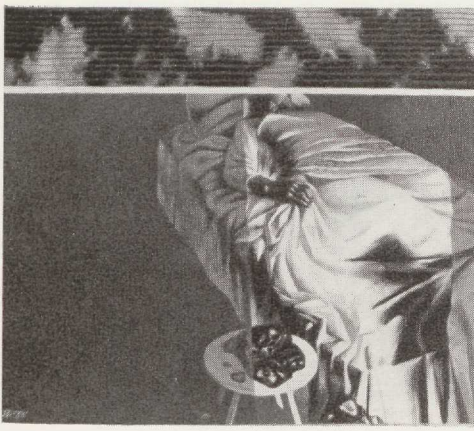
113. Ando Keskküla. Maastik lüpsimasinaga. Oli.
1976.

114. Avo Keerend. Natiüürmort mustal foonil.
Puulõige. 1975.

115. Peeter Ulas. Vertikaal. Pehmelakk. 1976.

103





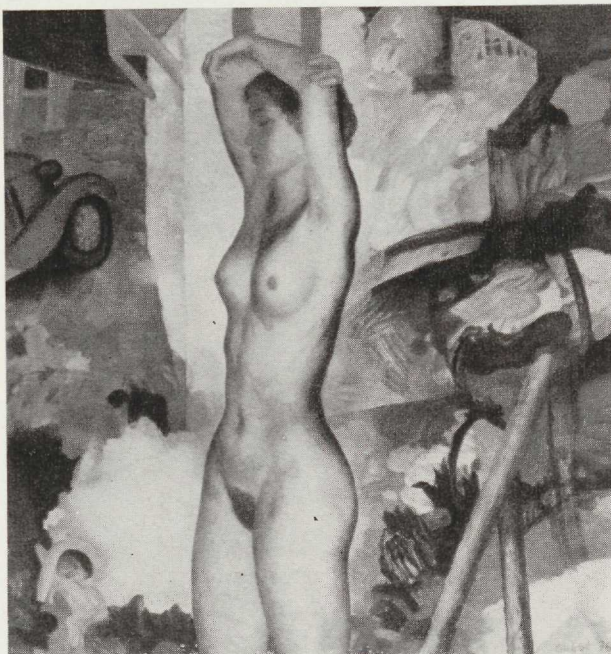


116

1976. a. VABARIIKLIK KUJUTAVA KUNSTI NÄITUS



117



118

119 123 127
120 124 128
121 125 129
122 126 130

116. Ando Keskküla. Kreeka motiiv. Oli. 1976.

117. Toomas Vint. Tuuline päev mere ääres. Oli. 1976.

118. Olev Subbi. Akt valge maja juures. Oli, tempera. 1976.

119. Urmas Pedanik. Valged majad. Oli. 1976.

120. Enno Ootsing. Sügisene parnass. Linool. 1976.

121. Aleksander Salmin. Naine. Akvarell. 1976.

122. Andres Tolts. Kapp. Oli. 1976.

123. Illimar Paul. Saaremaa maastik I. Tušš. 1976.

124. Urmas Ploomipuu. Maja. Ofort, akvatinta. 1976.

125. Leonhard Lapin. Kala-masin. Seeriast «Fauna ja masin». Tušš, gvašš. 1976.

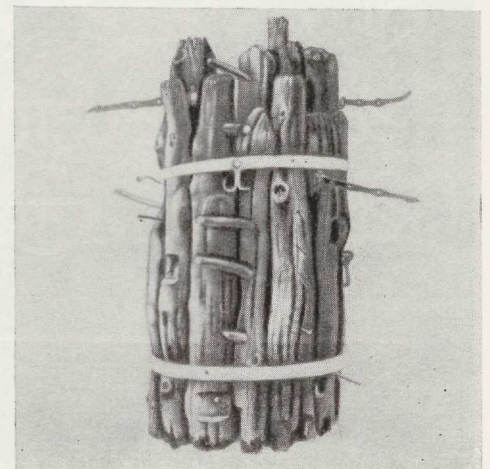
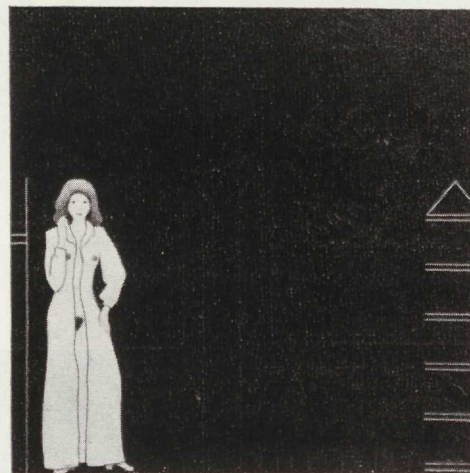
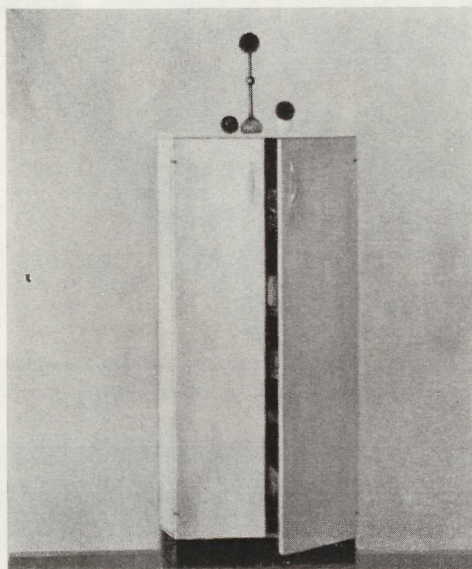
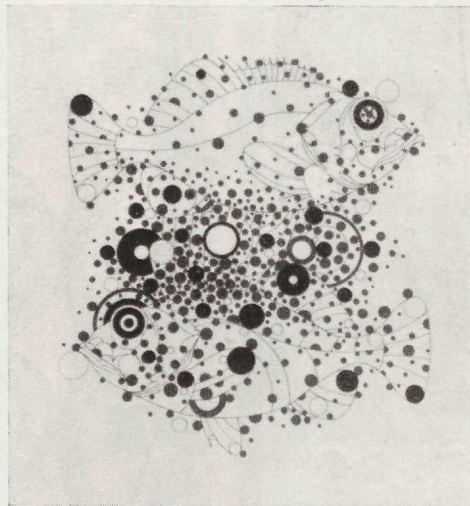
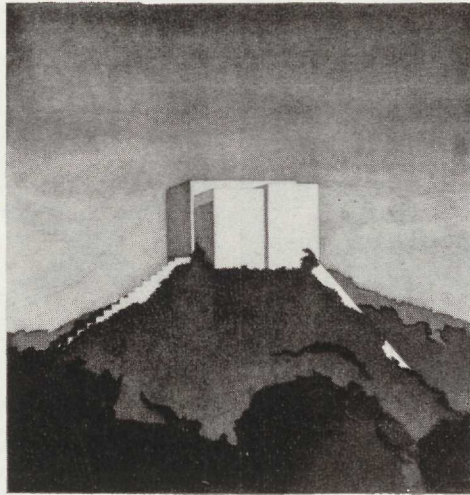
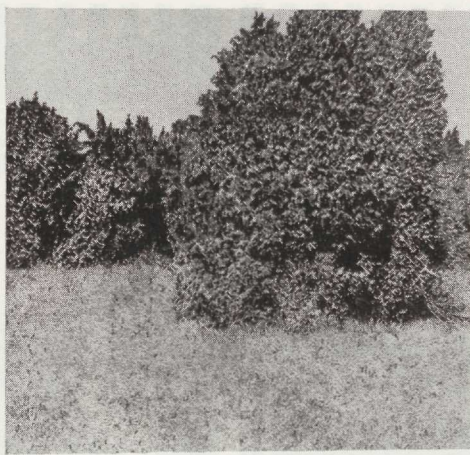
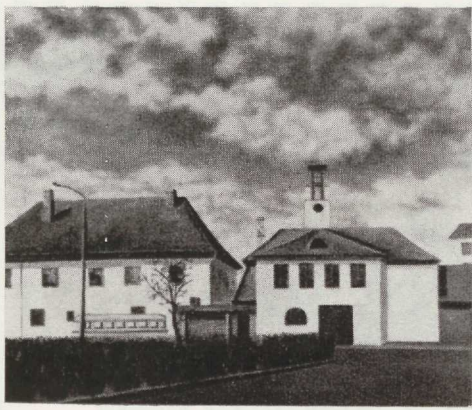
126. Tõnis Vint. Sammas kolmnurgaga. Tušš, gvašš. 1976.

127. Lembit Sarapuu. Jaamaülem. Oli. 1976.

128. Tiit Pääsuke. Maastik autoga. Oli, kollaaž. 1976.

129. Marju Mutsu. Pilv. Ofort. 1976.

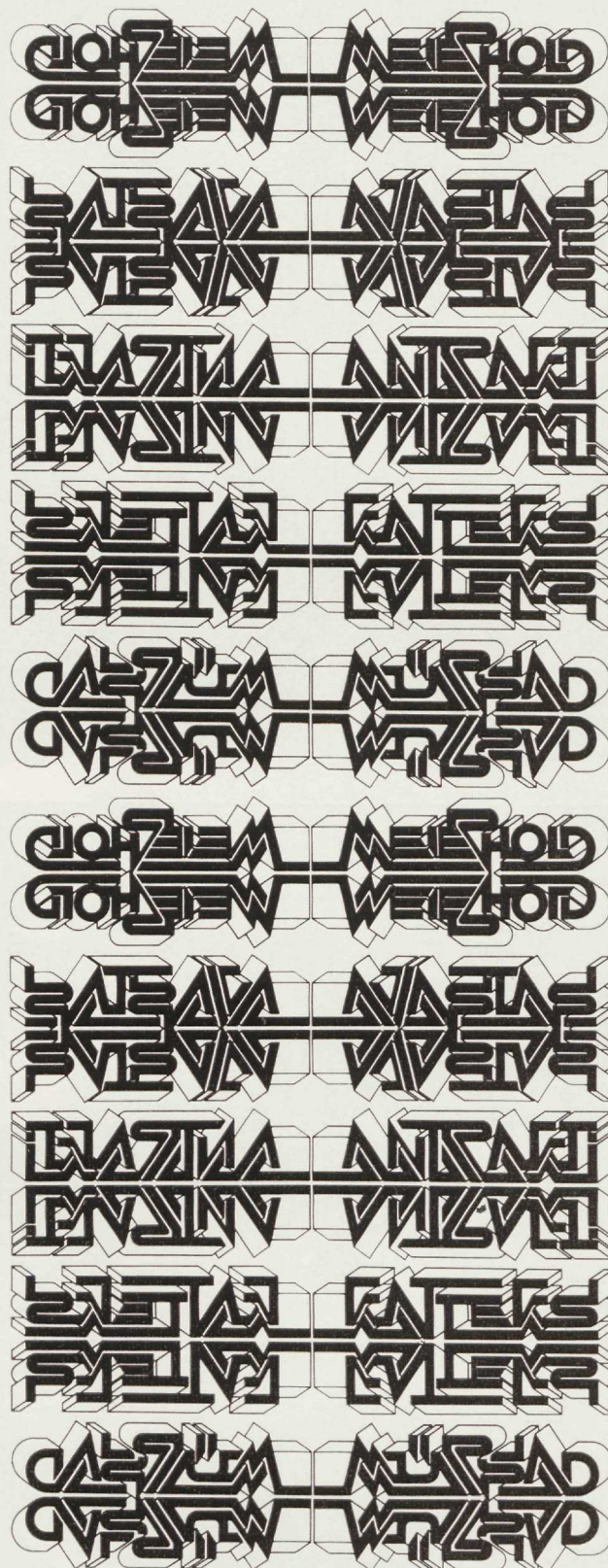
130. Herald Eelma. Objekt. Grafiit. 1976.



djekef pakef gsebdab
 shakef gdele gkkudele
 lthpef urku mürsade
 rüthel rzele rüfades
 keulzet deku mätaades
 djekef pakef gsebdab
 shakef gdele gkkudele
 lthpef urku mürsade
 rüthel rzele rüfades
 keulzet deku mätaades
 djekef pakef gsebdab
 shakef gdele gkkudele
 lthpef urku mürsade
 rüthel rzele rüfades
 keulzet deku mätaades
 keulzet deku mätaades



МҮРСА ХОЛООД



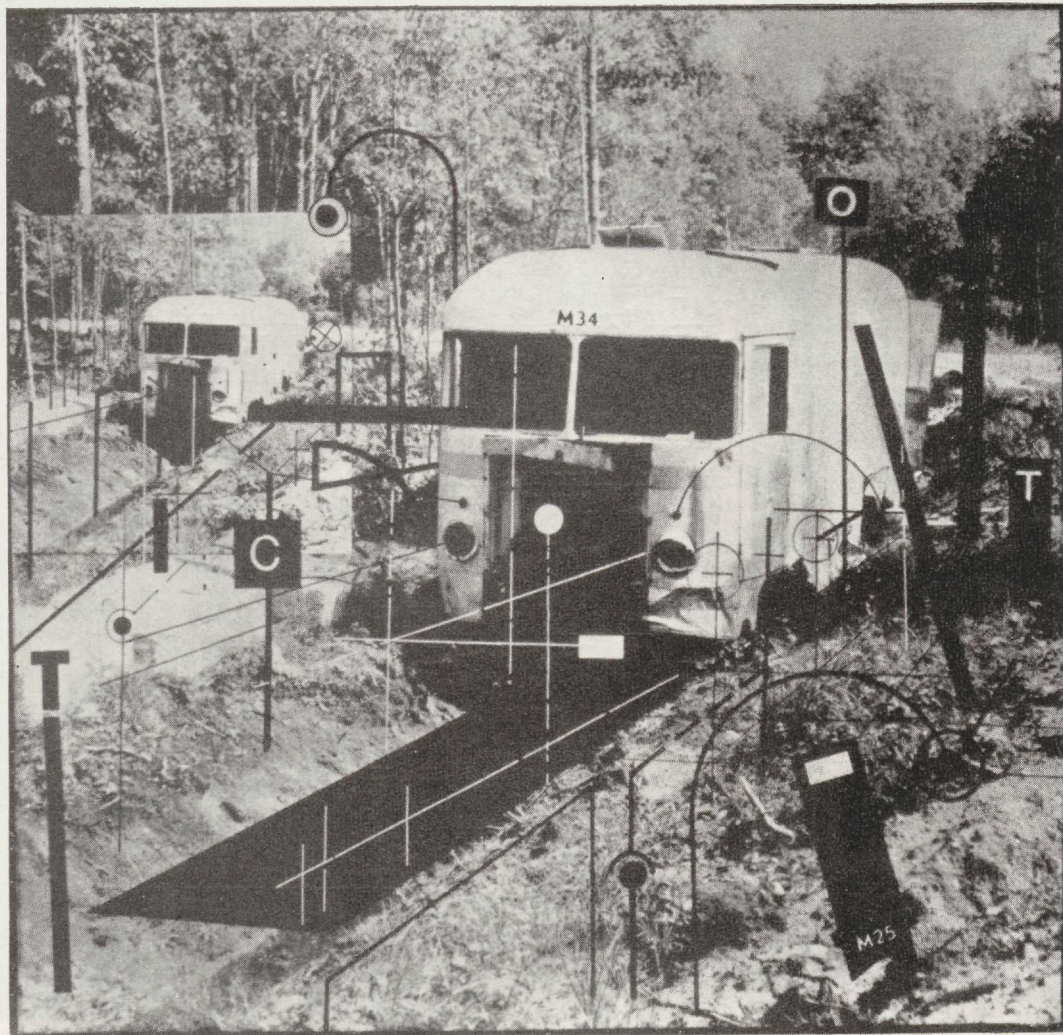
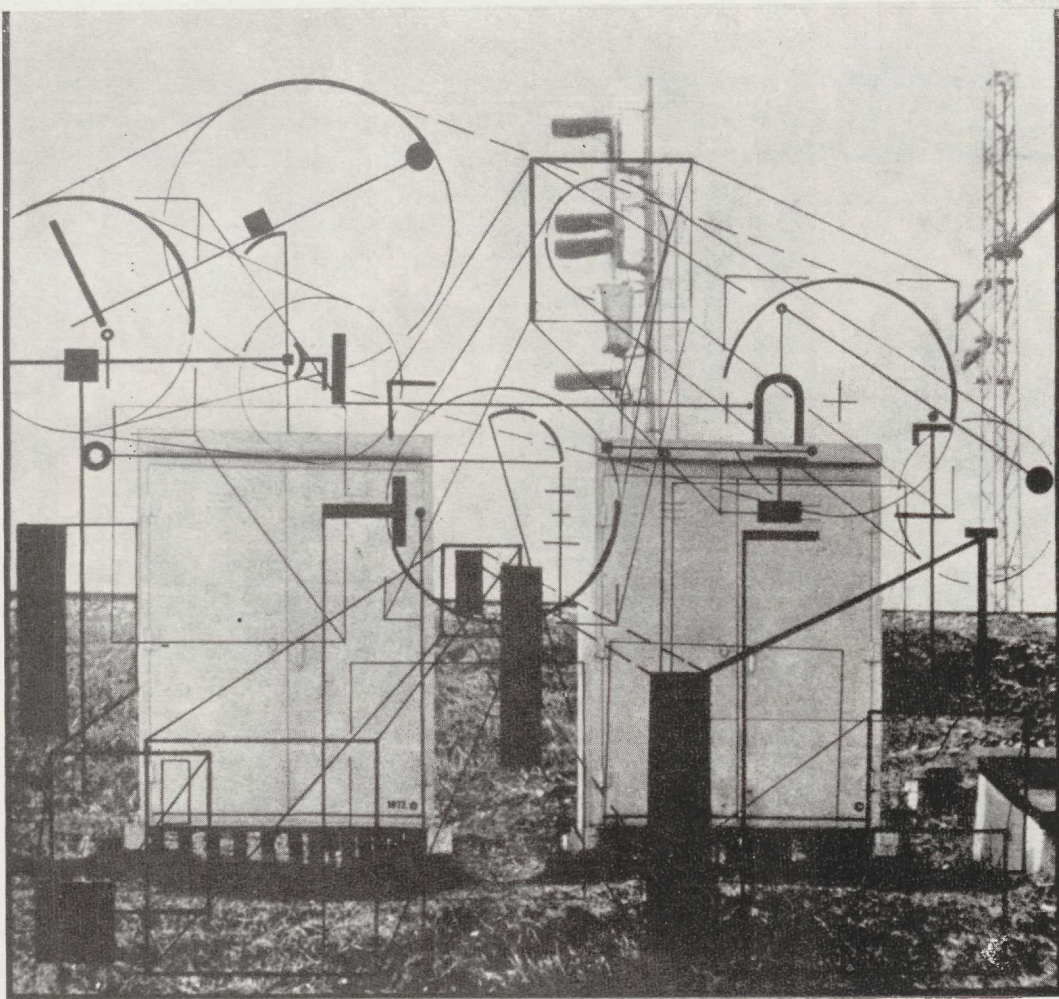
МҮРСА ХОЛООД

131 132 133

131. Kirjakujunduslik plakat «Mürsa holiid» II. 1975.

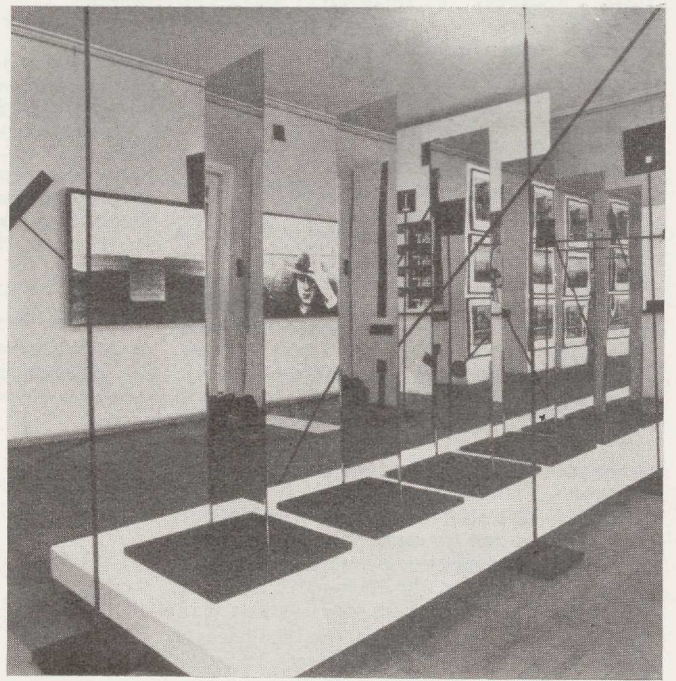
132. Kirjakujunduslik plakat «Mürsa holiid» V. 1975.

133. Kirjakujunduslik plakat «Mürsa holiid» I. 1975.

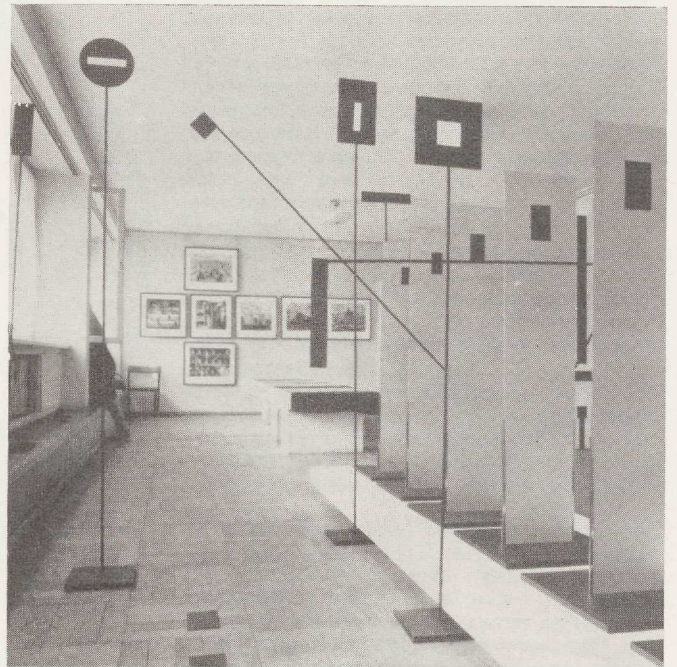


SÜND. 1950

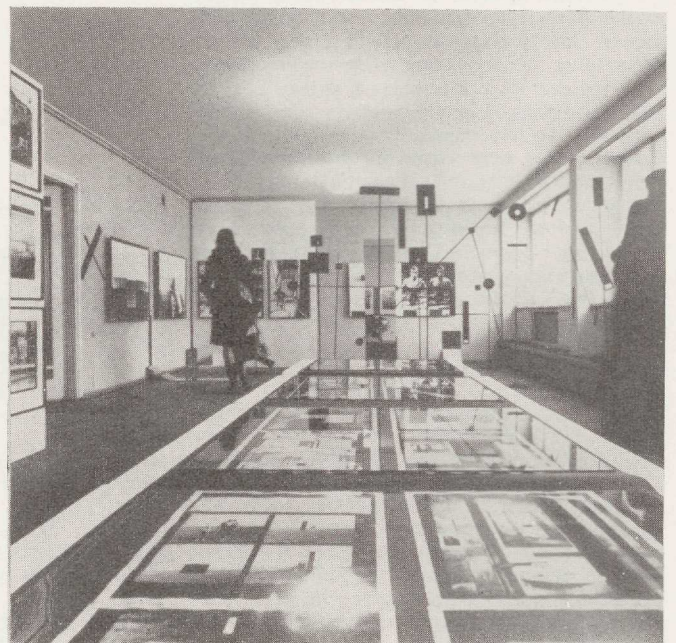
136



137



138



134. Rekonstruktsioon R. Sügavtrükk. 1974.

135. Rekonstruktsioon S. Sügavtrükk. 1974.

136–138. Environment. Personaalnäitus. 1976.

В своей статье Май Левин рассматривает истоки стиля «модерн» в эстонском искусстве (журналы «Die Jugend», «Simplicissimus»), а также художественные центры, где учились эстонские художники), останавливается на искусствоведческой терминологии в работах, посвященных изучению данного стиля. Краткий обзор возникновения и развития стиля «модерн» в Европе включает также данные о русском «модерне» и литературе о нем. Основная часть статьи посвящена анализу произведений эстонского «модерна». Отдельно автор рассматривает творчество таких художников как Кристьян Рауд, Мярт Пукитс, Николай Трийк, Конрад Мяги, Эрик Оберманн, Александер Ууритс, Александер Тасса, Аугуст Янсен, Яан Коорт, Александер Промет, Оскар Каллис и Вальтер Томасберг (с. 1—14).

Эстонская прикладная графика в стиле «модерн». Краткий очерк Тойво Тоомеметса посвящен образцам стиля «модерн» в эстонской прикладной графике. Ею в основном занимались живописцы и графики — К. Рауд, Н. Трийк, Р. Ниман, Г. Моотсе, Р. Кивит, П. Арен и др. (с. 15—18).

Удо Иваск — художник книги. Небольшой очерк Р. Ф. Тумановского рассказывает о художественном наследии эстонского знатока книги и книжного знака Удо Иваска (1878—1922), о выполненных им обложках, виньетках, экслибрисах и т. п. (с. 19—20).

Архитектура «art nouveau» в Таллине. В своей статье Леонхард Лапин анализирует конструктивистское направление стиля «модерн» (*art nouveau*), получившее в Таллине распространение в начале XX века. Автор терминологически отделяет его от стиля «модерн», с которым он связывает архитектуру городов южной Эстонии с ее более плавными линиями — результатом влияния рижской архитектуры. Эстонская архитектура начала века также была тесно связана с развитием финской архитектуры XX века. Творчество первых профессиональных архитекторов — Г. Хеллата, К. Бурмана и А. Перна — испытало на себе влияние стиля «модерн». Самым ярким представителем этого направления в архитектуре был К. Бурман. Вершиной развития «art nouveau» в Таллине можно считать 1905—1914 годы (с. 21—27).

Актуальные вопросы эстонского монументального искусства. Статья Лео Генса посвящена анализу современного состояния эстонского монументального искусства, которое, на взгляд автора, никак нельзя считать удовлетворительным. Основная проблема — увязка монументальной скульптуры с городской средой, ее соответствие новому языку форм, современному городскому организму. Автор находит, что и новые микрорайоны не вдохновляют творческую фантазию скульпторов. Несколько лучше обстоит дело мемориальными ансамблями (например, ансамбль на Маарьямяги) (стр. 28—34).

Современное творчество на выставке монументального искусства. Редакционный обзор. Состоявшаяся в июне 1976 года выставка дала обзор эстонского монументального искусства с конца XIX века до наших дней. Экспериментальная часть выставки охватывала урбанистическую среду — организацию аудиовизуального единства, пригодного для жизни человека. На выставке были представлены работы инженеров (В. Йыгева), архитекторов (Т. Кальюнди, В. Кюннапу, Т. Рейн, Х. Шейн, Ю. Окаса), скульпторов (У. Иваск, М. Микоф), живописцев и графиков (Л. и С. Лапин, А. Винт, Р. Меэл, Т. Винт) (стр. 35—38).

Броские стены. В своей статье Тыну Соо анализирует современный польский плакат, останавливается также на путях и проблемах его развития. Автор приходит к выводу, что эстонский плакат испытал на себе сильное влияние польского искусства плаката. Однако он ориентируется не на сегодняш-

ний польский плакат, а на образцы примерно десятилетней давности (стр. 39—45). **Прибалтийский плакат 1975** (стр. 46—47). **Весенняя выставка таллинских художников 1976** (стр. 48—49). **Республиканская выставка изобразительного искусства 1976** (с. 50—51). **Шрифтовая графика Тыну Соо** (с. 52—53). **Environment Юри Окаса** (с. 54—55).

139. Erik Obermann. Vinjett «Noor-Eesti» IV albumile. 1912.

der Tassa, August Jansen, Jaan Koort, Aleksander Promet, Oskar Kallis and Balder Tomasberg (pp. 1—14).

Applied graphics of the Jugend period in Estonia. In a brief survey Toivo Toomeets observes the phenomena of Jugend style in Estonian applied graphics, the artists who engaged in applied graphics as a side link were mainly painters or specialists of graphics with an academic training, such as K. Raud, N. Triik, R. Nyman, G. Mootse, R. Kivit, and others. (pp. 15—18).

Udo Ivask as a book-designer. R. F. Tumanovski gives a short survey of the art heritage (cover-designs, vignettes, book-plates, etc.) of Estonian connoisseur of books and book-plates Udo Ivask (1878—1922) (pp. 19—20).

Art Nouveau architecture in Tallinn. Leonhard Lapin analyzes the constructivist Art Nouveau trend that prevailed in the architecture of Tallinn at the beginning of the century. He distinguishes it terminologically from Jugend style, style which was associated with the more fluent line that predominated in the architecture of South-Estonian towns due to the influences derived from Riga. The Estonian architecture of the beginning of the century was also closely connected with the development of the Finnish architecture. The works of the first professional architects G. Hellat, K. Burman and A. Perna were likewise influenced by Jugend style, whose most outstanding representative in this country was K. Burman. The prime-of Art Nouveau in the architecture of Tallinn coincides with the years 1905—1914 (pp. 21—27).

Problems of Estonian monument art. Leo Gens analyzes the state of monumental art in present-day Estonia giving it a negative appraisal. The main problem here is the placement of the monument in an urban milieu, its correspondence to the demands of modern aesthetic principles and to the contemporary town-body. L. Gens is on the opinion that the planned new housing developments do not stimulate sculptors to create works for those areas. The state of memorial ensembles is somewhat better (e.g., the memorial ensemble of Maarjamäe) (pp. 28—34).

New works at the exhibition of monumental art. A review by the editorial board. The exhibition that took place in June, 1976, gave a survey of monumental art in Estonia from the end of the 19th century until today. The experimental part of the exhibition deals with the organization of an urban milieu — an audiovisual entity fitting for human population. The displays represented the work of civil engineers (V. Jõgeva), architects (T. Kaljundi, V. Künnapu, T. Rein, H. Šein, J. Okas), sculptors (U. Ivask, M. Mikof), painters and graphic artists (L. Lapin, S. Lapin, A. Vint, R. Meel, T. Vint) (pp. 35—38).

Walls made visible. In his article, Tõnu Soo analyzes the state of present-day Polish posters, giving at the same time a survey of the historical development and of the problems of posters.

The author finds that the Estonian posters have been strongly influenced by Polish poster art, but that the examples that are the source of inspiration of present-day Estonian artists are already outdated in Poland, being approximately ten years old.

The Baltic poster 1975 (pp. 46—47).

The spring exhibition of Tallinn artists 1976 (pp. 48—49).

The republican exhibition of figurative art 1976 (pp. 50—51).

Examples of the art of lettering by Tõnu Soo (pp. 52—53).

Environment by Jüri Okas (pp. 54—55).

Jugend-style in Estonian art. At the beginning of her article Mai Levin discusses the sources of Jugend-style (the magazines «Die Jugend», «Simplicissimus» as well as the choice of the places of art studies) and the terminology used in connection with the style. After a short survey of the origin and distribution of Jugend style in Europe, she observes Russian Jugend centres and the literature that served to popularizing the style. The main part of the article comprises an analysis of the phenomena of Jugend style in Estonia. In that connection the author deals separately with the work of such artists as Kristjan Raud, Märt Pukits, Nikolai Triik, Konrad Mägi, Erik Obermann, Aleksander Uurits, Aleksan-



