M. KAGAN

ESTEETIKA ALGEID



M. KAGAN

ESTEETIKA ALGEID

M. KAGAN

ESTEETIKA ALGEID



KIRJASTUS «EESTI RAAMAT» TALLINN 1970

7
K 06

Originaali tiitel:

M. Каган, Начала эстетики

Издательство «Искусство»
Москва, 1964

Tõlkinud M. JUSKE
Retsenseerinud J. KANGILASKI
Kujundanud P. REEVEER

2
Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
140366

Autori eessõna eesti lugejale

Käesoleva raamatu venekeelne väljaanne nägi trükivalgust 1964. aasta alguses. Kuigi sellest ajast peale on ilmunud kaunikesel hulgal marksistliku esteetikateooria mitmesuguseid küsimusi puudutavaid raamatuid ja brošüüre, loodab autor, et see raamat võib lugejale veel praegugi kasuks tulla. On ju raamat omapärane selle poolest, et ta ei käsitle mingit konkreetset teoreetilist esteetikaprobleemi, vaid annab ülevaate marksismi esteetikaõpetusest kui terviklikust teaduslike ideede süsteemist ning avab kõigi käsitletavate teoreetiliste seisukohtade sisu kunstiteoste analüüsi kaudu. Raamatu suurema piltlikkuse ja veenvuse huvides on mitmed kunstiteosed ka tekstis reprodutseeritud. Kuna seda laadi töid pole rohkem ilmunud ei vene ega eesti keeles, võib loota, et raamat «Esteetika algeid» rahuldab ka praegu kõige laiema lugejaskonna huvi selle teaduse vastu ja annab talle marksistlik-leninliku esteetika valdkonnast neid algteadmisi, mis on meie ajal vajalikud igale kultuursele inimesele.

Raamatu eestikeelset väljaannet ette valmistades tegi autor tekstis mõningaid parandusi, täpsustusi ja juurdekirjutusi, püüdes eeskätt sisse tuua konkreetset materjali eesti kunstist ja kirjandusest, et võimalikult tihedamini seostada raamatu teoreetilist sisu eesti lugeja kunstipraktikaga.

Kui raamat «Esteetika algeid» täidab ülesande, mida autor

temalt ootab, ning äratab lugejas soovi esteetikateooriat põhjalikumalt edasi uurida, on autor valmis talle kätte juhatama vastava kirjanduse — autori enda poolt Leningradis aastail 1963—1966 avaldatud kolm raamatut «Loengud marksistlik-leninlikust esteetikast». Viimane neist raamatuist on varustatud esteetikaalase kirjanduse loeteluga, mis võib olla teejuhiks sellele, kes soovib ühesse või teisesse esteetikaprobleemisse süveneda.

Lõpuks tahaks autor avaldada sügavat tänu kirjastusele «Eesti Raamat», kes arvas olevat tema raamatu seda väärt, et tõlkida see eesti keelde, ning võimaldas tal teha raamatus vajalikke parandusi ja täiendusi.

ESIMENE PEATÜKK

ESTEETIKA KUI TEADUS

Inimesele, kes selle raamatu kätte võtab, on sõnad «esteetika» ja «esteetiline» kahtlemata tuttavad. Need on kindlalt juurdunud meie kirjanduses ja kõnepruugis, eriti viimaseil aastail, mil Kommunistliku Partei uus programm on juhtinud kõigi tähelepanu nõukogude rahva esteetilise kasvatuse probleemile. Paljusid esteetikaküsimusi on hakatud ulatuslikult arutama meie ajakirjanduses, raadio- ja televisioonisaadetes. Kuid mõisteid «esteetika», «esteetiline kasvatus» ja «esteetiline taju» tõlgendatakse tihtipeale väga mitut moodi. Enne kui tutvustada esteetikat kui teadust, olekski kõige parem selgeks teha, mida need terminid tähendavad.

Mõistete «esteetika» ja «esteetiline» tähendus

Kakssada aastat tagasi ilmus Saksamaal filosoofiline traktaat, mille nimetus tundus kaasaegsetele veidrana ja mõistatuslikuna. Raamatu kaanele trükitud sõna «Esteetika» mõtles välja traktaadi autor, tol ajal hästi tuntud saksa teadlane Baumgarten. Ta tahtis filosoofias esile tõsta uut iseseisvat lõiku, mis seisaks kõrvuti selliste filosoofia osadega, nagu seda on eetika ja loogika. Sellele lõigule sobiva nimetuse otsimisel võttis ta abiks kreeka keele. Vana-Kreeka oli euroopa filosoofia kodumaa, ning enamik filosoofilisi mõisteid, mida me seniajani

kasutame, — näiteks «metafüüsika», «dialektika», «gnoseoloogia», «eetika», «loogika» jms. — on pärit antiikajast. Seda traditsiooni järgides võttis Baumgarten uue filosoofilise termini aluseks kreeka sõna «estesis» — «aisting», «meeleline taju». Seega sai mõiste «esteetika» tähenduse *«meelelise taju teooria»* ehk *«õpetus aistingutest»*, nii nagu mõisted «eetika» ja «loogika» tähistavad «õpetust käitumisest» ja «õpetust tunnetusest» (kr. *etos* — tava, iseloom; *logos* — sõna, mõistus).

Varsti aga sõna «esteetika» esialgne tähendus mõnevõrra muutus. Asi on selles, et Baumgartenil enesel taandus «õpetus meelelisest tajust» lõppude lõpuks õpetuseks ilust. Tema teooria järgi pole ilu midagi muud kui meelelise taju täiuslikkus. Ja kuigi teadlased tõlgendasid edaspidi ilu olemust teisiti, kasutasid nad mõistet «esteetika» ikkagi tähenduses «õpetus ilust» või «ilu filosoofia», nagu ütles Hegel. «Esteetilise taju» all hakati mõistma ilutaju, «esteetilise naudingu» all rahuldustunnet, mida pakub ilu, «esteetilise hinnangu» all eseme hinnangut sellelt seisukohalt, kas temas on ilu või ei ole, «esteetilise kasvatuse» all niisugust kasvatust, mis püüab arendada inimeses võimet armastada ja mõista ilu. Kauneid teoseid loob aga kunst, ning seepärast said väljendid «esteetiline kasvatus», «esteetiline nauding», «esteetiline hinnang» ja «esteetiline taju» veelgi kitsama tähenduse: «kunsti tajumine», «nauding, mida pakub kunst», «kunstiteoste kunstiväärtuste hinnang», «kasvatus, mille eesmärgiks on äratada armastust kunsti vastu ning arendada võimet kunsti sügavalt ja peenelt mõista». Mis puutub terminisse «esteetika», siis seda hakati tihti kasutama mitte ainult tähenduses «ilu filosoofia», vaid ka tähenduses «kunsti filosoofia».

Peab märkima, et 20. sajandil kujunes sõnast «esteetika» veel üks rühm mõisteid — «estetism», «esteeditsev», «esteet». Kõik need mõisted tähistavad erilist tüüpi esteetilist elu- ja kunstikäsitust, mis on väga iseloomulik meie ajastu kodanlikule

haritlaskonnale. Estetism on selline käsitusviis, kus inimene suhtub üleoleva ükskõiksusega sellesse, kas tema poolt hinnatav elunähtus või kunstiteos on kõlbeline või ebakõlbeline, progressiivne või reaktsiooniline, õige või väär, sügavasisuline või sisutu, kasulik või kahjulik, peaasi vaid, et see tema meelest ilus on. Näiteks väitis Oscar Wilde oma tuntud romaani «Dorian Gray portree» eessõnas, et «igasugune kunst on täiesti kasutu», et «pole olemas kõlbelisi ega ebakõlbelisi raamatuid. On hästi kirjutatud ja halvasti kirjutatud raamatud. Ja ongi kõik.» Selle romaani kangelane, kes maalis Dorian Gray portreed, on masendatud sellest, et inimesed «on minetanud võime tajuda ilu abstraktselt», ning loodab «kunagi näidata maailmale, mis on abstraktne ilutunne».

Loomulikult viib ilu eraldamine kõigist muudest omadustest välja selleni, et ilu hakatakse käsitama moonutatult, sest nähtuse esteetiline väärtus on alati keerulisi teid pidi, kuid lahutamatult seotud tema eetilise ja poliitilise küljega, tema sisuga ja ühiskondliku tähendusega. Esteedid ei taha seda seost näha ning sellest johtubki, et nad hakkavad otseselt ergutama kõlvatust ja sisulagedust, alatust ja reaktsioonilisust. Seepärast ongi estetism meie leppimatu vaenlane, ning on täiesti loomulik, et võitlus inimeste teadvuses, maitses ja käitumises pesitsevate estetismi jäänuste vastu on sotsialistliku ühiskonna inimese esteetilise kasvatamise tähtsamaid ülesandeid. Mida siis kujutab endast esteetika kui teadus?

Esteetika aine

Esteetika on eelkõige teadus ilust. Selle termini alla mahuvad ka niisugused mõisted nagu kaunis, kena, meeldiv jms. Nii nagu paljudel teistelgi sõnadel, on ka nendel mitmeid eri nüansse. Kui me räägime näiteks ilusa või kauni hingega inime-

sest, siis peame silmas, et see inimene on hea, südamlik, aus, osavõtlik ja õilis. Kui me aga ütleme, et sellel inimesel on ilusad silmad või käed, siis peame silmas nende välist meeldivust, mis on tajutav silmaga.

Muidugi on «ilus» ja «hea» teineteisega tihedalt seotud voorused, kuid nad pole üldsegi mitte identsed. Nad võivad mõnikord ühte langeda, teinekord aga järsult lahku minna. Kaunihingeline inimene võib inetu välja näha — meenutagem Pierre Bezuhhovit «Sõjast ja rahust»; väliselt ilus inimene võib aga osutuda alatuks ja südametuks, nagu seda oli Pierre'i naine Elen. Samal kombel võib mõni asi olla nii hea kui ka ilus, kuid ta võib olla ka hea ja inetu või ilus ja halb. See on seletatav asjaoluga, et mingi eseme, inimese, nähtuse või teo omadusi hinnates võime läheneda esemele, inimesele, nähtusele või teole erinevast vaatevinklist: otsustades eseme või toimingu kasulikkuse üle, hindame teda *utilitaarselt*; iseloomustades inimese ja tema tegude kõlbelist külge, teeme *eetilise* otsustuse; kui me aga räägime inimese, loodusnähtuse või eseme ilust, anname talle *esteetilise* hinnangu. Kõigil neil juhtudel kasutame sageli üht ja sedasama epiteeti — «ilus».

Esteetika kui teaduse ülesandeks on välja selgitada, mida kujutab endast ilu, mille poolest ilu erineb esemete ja nähtuste kõigist muudest omadustest ning kuidas ta on nendega seotud, mis tähtsus on ilul elus ja inimeste tegevuses. Juba iidsest ajast peale, mil inimesed esmakordselt ilu üle mõtisklema hakkasid, kuni meie päevini välja on üks probleem alati ägedaid vaidlusi esile kutsunud. Selgitan selle probleemi olemust lihtsa näite varal. Kujutleme, et seltskond jalutab metsas ja äkki ütleb keegi lagendikul seisvale üksikule männile osutades: «Vaadake, kui ilus puu!» — «Tõesti ilus,» nõustub teine. Kolmas aga ütleb: «Ei tea, mis siin teie meelest vaimustavat on. Ma ei näe selles puus midagi erilist. Mänd nagu mänd ikka . . .» — «Mulle üldse männid ei meeldi,» võib öelda neljas, «aga kask, vaat see on tõe-

liselt ilus puu!» — «Ei, mänd on ka ilus,» vaidleb vastu viies, «ainult et see mänd siin küll pole suurem asi. Vaadake parem seda seal paremal, see on alles pärl!»

Mispärast niimoodi vaieldakse? Kas sellepärast, et ilu polegi reaalse maailma esemete objektiivne omadus, vaid ainult inimese subjektiivne aisting, hinnang, mille inimene annab esemele, kui see talle meelepärane on? Või on ehk erinevate esteetiliste otsustuste kokkupõrge seletatav lihtsalt sellega, et ühtedel inimestel on hea maitse ja teistel halb, ühtedel on ilutunne hästi arenenud, teistel mitte ning seetõttu on ühed inimesed võimelised aistima esemetele objektiivselt omast ilu ja teised mitte? Lühidalt — kas ilu on *objektiivne* või *subjektiivne,* kas ta eksisteerib tegelikkuses või ainult meie tajus või on ta lõppude lõpuks omapärane objektiivsete ja subjektiivsete momentide sulam?

Selline on esimene probleem, mida käsitleb esteetika: ta uurib *ilu loomust ja spetsiifilist olemust,* s. o. «ilusa» suhet «heaga», «kasulikuga», «meeldivaga» ja «täiuslikuga». Siit aga tuleneb veel üks tähtis teoreetiline küsimus — ilu *päritolu* küsimus.

Esteetilise mõtte ajalugu annab tunnistust, et ka sellele küsimusele on väga mitut moodi vastatud. Ilu lätet on esteetika otsinud küll jumala loomisjõus, kes olevat loonud maailma ja andnud sellele ilu; küll looduse enese seaduspärasustes, looduse matemaatilistes, füüsikalistes ja bioloogilistes omadustes; küll üksikisiku võimes «tunda ennast sisse» ümbritseva maailma esemetesse; küll ühiskondliku tööalase tegevuse seadustes, mille alusel inimesed tajuvad tegelikkust esteetiliselt; küll looduse ja ühiskonna vastastikuses toimes. Mõistagi heidavad nõukogude teadlased kõrvale nii objektiividealistlikud kui ka subjektiividealistlikud ilu päritolu tõlgendused, kuid on neilgi veel mõningaid lahkuminekuid selles suhtes, kuidas õieti käsitada loodusliku ja sotsiaalse teguri osa ilu päritolus.

Aga ega esteetikateooria siingi veel peatuma jää. Ta läheb kaugemale ja püüab välja selgitada, mis tähtsus on ilul inimeste elus. Kui ilu ei etendaks kõigis inimtegevuse valdkondades olulist osa, poleks teadus juba üle kahekümne viie sajandi ilu saladuse üle pead murdnud. Milles see osa seisneb, milline tähtsus on ilul inimeste elus ja ühiskonna arenemises — nendele küsimustele peab esteetika vastuse andma.

Ilu ei ole aga ainus esteetika uurimisobjekt. Ilu olemust analüüsides peab esteetika tahes-tahtmata uurima ka ilule vastandlikku omadust, ilusa antipoodi — *näotut* ehk *inetut*. Ühtlasi haarab esteetika oma huviorbiiti ka selle, mida me nimetame «ülevaks» ja «madalaks», «traagiliseks» ja «koomiliseks», sest, nagu edaspidi näeme, on kõik need nähtused ühest ja samast ainevallast, oma olemuselt üksteisega suguluses. Seepärast ongi esteetika teadus, mis uurib tegelikkuse esteetilisi avaldumisvorme kogu nende mitmekesisuses ja elu peegeldava kunsti esteetilisi kvaliteete kogu nende külluses.

Seega on meie teaduse uurimisobjektiks tingimata kunst, sest erinevalt kõigist muudest inimese poolt loodavatest objektidest, kus ilu võib küll olla soovitav, kuid sugugi mitte kohustuslik, peavad kunstiteosed *tingimata* omama esteetilist väärtust. Sest kui romaan või film ei paku meile esteetilist naudingut, ei pea me neid üldse kunstiloominguks.

Iseloomustades esteetikat kui teadust kunstist, tuleb veel kord märkida, et terminit «kunst», nii nagu terminit «kauniski», kasutame mitmes tähenduses. Vahel me paneme sõnasse «kunst» tähenduse «oskus», «meisterlikkus», ja sel juhul võime nimetada «kunstiks» mistahes inimtoimingut, kui seda tehakse asjatundlikult ja hästi. Kui aga nimetame kunstiks kirjandus-, draamakunsti-, muusika-, maalikunsti-, arhitektuuri- jne. teost, siis peame silmas, et «kunst» on eriline inimtegevuse valdkond, mis on oma olemuselt kunstilooming ning erineb oluliselt igast muust tööst, ükskõik kui oskuslikult seda ka ei tehtaks.

Kunst kui loomistöö vili ongi esteetika uurimisobjekt. Seejuures põrkab aga esteetika kohe kokku faktiga, et iga konkreetse kunstiliigiga, olgu see siis kirjandus, teatrikunst, muusika jne., tegeleb spetsiaalne teadus — kirjandusteadus, teatrikriitika, muusikateadus jne. Mille poolest erinevad siis esteetika kriteeriumid kunsti hindamisel konkreetsete kunstiteaduste kriteeriumidest?

Iga konkreetne kunstiteadus uurib üht või teist kunstiliiki ja selle omapära. On aga ka selliseid kunstiseadusi, mis on ühised kõigile kunstiliikidele, mis ühendavad ja seovad kõiki kunstiloomingu valdkondi; need seadused ongi esteetika tunnetusobjektiks.

Võtame näiteks sellise probleemi nagu *kunsti suhted tegelikkusega*. Esteetilise mõtte arengulugu näitab, et neid suhteid on tõlgendatud erinevalt: esteetikud-materialistid käsitlesid kunsti kui elu kujundlikku peegeldust, kui erilist elu tunnetamise viisi, idealistliku esteetika esindajad aga väitsid, et kunst on kas «jumaliku vaimu», «absoluutse idee», kunstniku alateadvuslike aistingute kehastus või siis ainult enda jaoks otstarvet omav ja ilma igasuguse sisuta vormide mäng. Ükskõik kuidas üks või teine teoreetik seda probleemi ka lahendas, ei teinud ta ometi kindlaks kirjanduse või maalikunsti, muusika või arhitektuuri konkreetseid seaduspärasusi, vaid tegi kindlaks selle, mis iseloomustab ühtviisi nii kirjandust, maalikunsti, muusikat kui ka arhitektuuri ning mis eristab neid kõiki teadusest, tehnikast ja muudest inimtegevuse vormidest.

Uurides kunsti osa ja tähtsust ühiskonna elus, sisu ja vormi ning loomingumeetodi ja stiili vahekorda kunstis, rääkides kunsti rahvalikkusest ja parteilisusest jms., avastab esteetika täpselt samuti kõiki kunstiliike juhtivaid seadusi, kuigi need seadused avalduvad igas kunstiliigis oma erilisel viisil. Seepärast polegi esteetika lihtsalt «teadus kunstist», vaid *teadus kunstiloomingu olemusest ja kõige üldisematest seadustest.*

Seega on siis esteetika kaks peamist uurimisobjekti esiteks esteetilised väärtused looduses ja inimelus (kaunis, ülev, traagiline jne.) ning teiseks kunst.

Lühidalt — *esteetika on teadus esteetilisest suhtumisest tegelikkusesse.*

Marksism ja esteetika

Esteetikateooria ajaloolise arenemise tee on olnud pikk, keeruline ja erakordselt huvitav. Kuigi esteetika sai oma nimetuse, nagu juba öeldud, alles kakssada aastat tagasi, on Euroopa esteetikaajalugu üle kahe tuhande viiesaja aasta vana. Idamaades aga sündis esteetiline mõte veelgi varem. Esteetikaprobleemidega on tegelnud väga mitmesuguste kultuurivaldkondade esindajad — filosoofid ja luuletajad, kunstnikud ja teoloogid, kunstiteadlased ja kriitikud, psühholoogid ja pedagoogid. Palju sügavamõttelisi järeldusi on tehtud maailma esteetilise mõtte arenemise käigus; seepärast on selle pärandi tundmaõppimine meie esteetikateooria arenemise seisukohalt ülimalt õpetlik ja kasulik.

Ja ometi olid marksismieelse esteetika võimalused nii mitmeski väga tähtsas suhtes äärmiselt piiratud, mis on seletatav eelkõige selle filosoofilise baasi piiratusega, millest esteetikateooria välja kasvab.

Oma loomult on esteetika filosoofilise koega teoreetiline teadus. Võisime juba veenduda, et küsimused, mida ta lahendab, ja mõisted, mida ta seejuures kasutab, on tegelikult filosoofilised küsimused ja filosoofilised mõisted, mida rakendatakse konkreetselt esteetikat huvitava ainevalla uurimiseks. Seepärast pole midagi imestada, et esteetikaprobleemidega on tegelnud peaaegu kõik silmapaistvad filosoofid Herakleitosest kuni Leninini, ja isegi meie päevil, kus esteetika on muutunud

iseseisvaks teaduseks, on ta endist viisi tihedalt filosoofiaga seotud.

Ükskõik missugust esteetikaõpetust me ka analüüsima ei hakkaks, on tema teoreetilisel sisul ja metodoloogilistel printsiipidel ikka teatud filosoofiline suunitlus: materialistlik või idealistlik, metafüüsiline või dialektiline. Sellest ongi tingitud, et objektiividealistlike ja subjektiividealistlike filosoofiliste kontseptsioonide ekslikkus ning möödunud aegade materialistliku filosoofia piiratus, mis tulenes metafüüsikast, kaemuslikkusest ja oskamatusest seletada ühiskonna arenemise seadusi, on andnud ennast otseselt tunda isegi kõige suuremate mõtlejate esteetilistes seisukohtades. Kanti ja Hegeli idealism, Taine'i positivism, Belinski keerulised ja vastuolulised otsingud, kes jõudis idealismi kammitsaist välja materialismini, Tšernõševski materialismi antropoloogiline iseloom — sellised on need filosoofilised apsud, mis igal juhul omamoodi piirasid neid suurepäraseid teoreetikuid, kui nad tähtsatele esteetikaküsimustele vastust otsisid.

Esteetilise mõtte arengule avaldas suurt mõju marksistliku filosoofia tekkimine. Marksism liitis ühte materialismi ja dialektika, leides senini mitte kellelegi teadaoleva seletuse looduse ja ühiskonna, materiaalse ja vaimse kultuuri arenemise põhiliste seaduste kohta. Seetõttu sai ka esteetika esmakordselt kogu oma sajanditepikkuses ajaloos tõelise teadusliku baasi. Marx, Engels, Lenin ja nende silmapaistvad järelkäijad Plehhanov, Mehring, Lafargue ja Lunatšarski hakkasid lahendama esteetikateooria probleeme dialektilise ja ajaloolise materialismi seisukohtadest lähtudes. Võtnud omaks kõik väärtusliku, mis oli talletatud esteetilise mõtte senises arenguloos, läks marksism edasi ja lahendas selliseid esteetikaprobleeme, mis senini olid lahendamata jäänud.

Meie päevil on marksistliku esteetika arenemise seisukohalt erakordselt suur tähtsus NLKP XXII kongressi poolt vastuvõe-

tud Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programmil, mis pöörab küllaltki suurt tähelepanu esteetika valdkonda kuuluvatele küsimustele. Praegu töötavad marksistliku esteetikateooria kallal sajad teadlased Nõukogudemaal, teistes sotsialistlikes riikides ja kapitalistlikes maades. Ja kuigi hulk tõsiseid probleeme on veel lahendamata, kuigi mitmed teoreetilised küsimused kutsuvad veel esile ägedaid diskussioone, võib seda, mida marksistlik teadus on esteetika alal juba ära teinud, õigusega nimetada uueks ja kõrgemaks etapiks kogu maailma esteetilise mõtte arenguloos.

Viimased aastad on marksistlik-leninliku esteetika arenemises eriti viljakad olnud. See on eelkõige tingitud nõukogude kultuuri üldisest kasvust, mis hakkas pärast NLKP XX kongressi vabanema teda aheldava ja moonutava isikukultuse mõju alt; see on tingitud ka nõukogude filosoofia ja mitmete teiste esteetikateooriaga tihedalt kokkupuutuvate teadusharude edusammudest. Vabanedes paljude omaaegsete dogmaatiliste, metafüüsiliste ning vulgaarsete ilu- ja kunstikäsituste koormast, tuginedes selliste praegu edukalt arenevate uute filosoofiliste distsipliinide saavutustele, nagu seda on väärtusõpetus (aksioloogia), modelleerimisteooria kui osa tunnetusteooriast (gnoseoloogiast), sotsioloogia ja sotsiaalne psühholoogia, samuti kasutades selliste teaduste järeldusi nagu küberneetika ja semiootika (teadus märgisüsteemidest, s. o. mitmesugustest informatsiooni kinnistamise, läbitöötamise ja edasiandmise viisidest), areneb marksistlik-leninlik esteetikateooria meie päevil üsna aktiivselt ja efektiivselt, osutades üha tõhusamat abi kunstipraktikale, kunstiteadusele ja nõukogude rahva esteetilisele kasvatamisele.

Ent filosoofiline alus pole ainus asi, mille poolest marksistlik esteetika kõigist teistest esteetikaõpetustest erineb. Marksistlik esteetika erineb teistest esteetikateooriatest ka oma

klassilise ja ideoloogilise suunitluse, oma kommunistliku parteilisuse poolest.

Esteetika on alati olnud seotud teatud ühiskonnaklasside ideoloogiliste nõudmiste ja huvidega. Ega me siis muidu nimeta ühtesid esteetikaõpetusi aristokraatlikeks, teisi kodanlikeks ja kolmandaid demokraatlikeks või revolutsioonilisdemokraatlikeks. Kultuuri ajaloos asetleidnud esteetikaideede võitlus väljendab mitte ainult materialistlike ja idealistlike vaadete kokkupõrget, vaid ka ideoloogilist klassivõitlust. See peaks olema selge igaühele, kes oskab tabada näiteks seda varjatud mõtet, mida kätkes endas renessansiajastu kodanlik-demokraatliku esteetika võitlus feodaalse keskaja esteetikaga; 18. sajandi valgustajate Diderot' ja Rousseau, Lessingi ja Herderi võitlus tolle ajastu aadellik-aristokraatliku esteetikaga; vene revolutsiooniliste demokraatide Belinski, Tšernõševski, Dobroljubovi, Pissarevi ja Štšedrini võitlus 19. sajandi aadli ja kodanluse ideoloogide poolt väljatöötatud reaktsiooniliste esteetikateooriatega. Ja kuigi enamik kaasaegse kodanliku esteetika esindajaid varjab hoolega oma vaadete reaalset klassilist tähendust, mõnikord aga lihtsalt ei mõista seda, väljendavad Croce ja Freudi, Santayana ja Ortega y Gasseti õpetused erakordselt selgesti just kodanlikku ilu- ja kunstikäsitust.

Marksismi esteetika, nii nagu kõik marksistlikud õpetused, sündis proletariaadi revolutsioonilises heitluses selle eest, et endale vabadus kätte võita ja kogu ühiskonnaelu vabaduse, vendluse ja võrdsuse alusel ümber korraldada. Seepärast meie esteetika väljendab ja põhjendab teaduslik-teoreetiliselt revolutsioonilise proletariaadi, sotsialistlikus ühiskonnas aga kommunismi ehitavate rahvaste esteetilisi ideaale, nõudmisi, vajadusi ja maitset. Selles seisnebki marksistlik-leninliku esteetika parteilisus, tema lahutamatu seos kommunistliku ülesehitustöö huvidega, tema leppimatu vaenulikkus kaasaegse kodanliku

esteetika suhtes, mis tõukab kunstikultuuri hukatuslikule dekadentsi teele.

Marksistlik-leninlik esteetikateooria on meie ajastu kõige progressiivsem õpetus, mis võib avaldada kultuuri arenemisele nii võimsat ja viljastavat mõju, millist eesrindlikud esteetikaideed mitte kunagi varem pole avaldada saanud.

Esteetikateooria ja kunstikultuur

Eri aegadel on esteetikateooria kunstikultuuri erinevalt mõjutanud. Näiteks kandis keskaja religioosne esteetika või siis 17.—18. sajandi klassitsismi ja akademismi esteetika selgepiiriliselt *normatiivset* iseloomu, s. o. töötas välja teatud normid, kaanonid ja loomingureeglid, sundides kunstnikke neile tingimusteta alluma, vaatajaile ja lugejaile aga dikteeris vastavad maitsenormid. Kui ilmnes, et antiikkunst on vastuolus religioosse esteetika kaanonitega, kuulutas viimane selle vääraks ja näotuks, minnes isegi nii kaugele, et nõudis antiikkunsti mälestusmärkide hävitamist. Niisama leppimatu oli oma dogmatismis klassitsismi esteetika. Shakespeare'i nimetati «barbariks» ja «purjus metslaseks», sest ta ei pidanud kinni dramaturgiale ettekirjutatud reeglitest, «väikeste hollandlaste» maalikunst aga kuulutati samadel põhjustel põlglikult «madalaks», «labaseks», «vulgaarseks» kunstiks.

Võitluses klassitsismi esteetika normatiivsuse vastu kujunes 18. sajandi lõpus välja *antinormatiivne* esteetikateooria, mille pooldajad lähtusid sellest, et esteetika ei pea pretendeerima mingile mõjule kunstipraktika suhtes, sest kunstilooming ja esteetiline taju on alateadvuslikud ega allu mõistuse kontrollile ning seetõttu ei pea kunsti loojad ega kunsti tarbijad mingeid esteetikaseadusi tundma. «Esteetika omaette, kunst omaette» —

nii arutlesid Kant ja romantikud, nii arutleb praegu enamik kodanliku esteetika esindajaid.

Antinormatiivne esteetika loobus küll ühiskonna kunstikultuuri arengut mõjutamast, kuid see oli ainult näiliselt nii. Antinormatiivne esteetika aitas kõige aktiivsemal kombel ja aitab veel praegugi kasvatada kodanlikus haritlaskonnas veendumust, et kunstnike looming peab olema «absoluutselt vaba», et mingeid objektiivseid kunstiseadusi pole üldse olemas ja et kunstiriigis peab valitsema täielik meelevald. Selle tagajärjeks on, et kodanliku ühiskonna kunstikultuuris on arenemiseks vaba voli kunsti moonutavatel formalistlikel vooludel ja koguni kõige elementaarsemal šarlataansusel, sest kui kunstnikule on «kõik lubatud» ja ta on «absoluutselt vaba», kaob võimalus eristada tõelisi kunstiväärtusi näilikest! Niisugused on selle mõju reaalsed viljad, mida avaldas ja avaldab praegugi antinormatiivne esteetika kodanliku ühiskonna kunstikultuurile.

Oli veel kolmaski moodus, kuidas esteetikateooria kunstipraktikat mõjutas. Sellele panid aluse renessansiajastu mõtlejad, kes kuulutasid sõja keskaja religioossele esteetikale, 18. sajandi valgustajad Diderot, Lessing ja Herder, kes ründasid klassitsismi esteetikat, ning lõpuks vene revolutsioonilised demokraadid Belinski, Tšernõševski ja Dobroljubov, kes astusid ühtaegu välja nii klassitsismi normatiivse esteetika kui ka romantikute ja «kunst kunsti pärast» teooria pooldajate antinormatiivse esteetika vastu. Kõik need teoreetikud püüdsid suunata kunsti *realismi* teele, realistlik meetod aga ei tunnista mingeid kaanoneid, mingeid kunstnikule varem etteantud loomisreegleid. Realismi peamiseks printsiibiks on ustavus elutõele, «elu reprodutseerimine kogu tema tões», nagu ütles Belinski. Vastavus sellele tõele, mitte aga abstraktsetele esteetikanormidele oligi kõigil realismi teoreetikutel peamiseks kunstiväärtuste hindamise kriteeriumiks.

Just selsamal põhjusel ei võinud nende esteetilised kontseptsioonid antinormatiivsed olla. Nad pidasid esteetikateooria ülesandeks aidata tolle aja kunstnikel saada õiget ettekujutust sellest, mis on kunst, millist osa võib kunst etendada inimeste elus ja ühiskonna arenemises, millised loominguprintsiibid on kunstile viljastavad ning millised ohtlikud ja laostavad. Need teoreetikud ei käsutanud kunstnikke, ei surunud neile peale oma tahet ja maitset, ei kirjutanud ette mingeid loominguretsepte, vaid veensid, selgitasid, tõestasid, lükates samal ajal ümber ekslikke ja reaktsioonilisi esteetilisi kontseptsioone. Nende kirjatööd kasvatasid kunstnikke, kujundasid nende esteetilisi tõekspidamisi, põrmugi kitsendamata nende loominguvabadust, ning kasvatasid lugejaid ja vaatajaid.

On enesestmõistetav, et marksistlik esteetika võttis omaks ja hakkas arendama just selle mineviku esteetilise mõttesuuna traditsioone. Marxile, Engelsile ja Leninile, kõigi maailma maade kommunistlikele parteidele oli kunsti arenemise juhtimisel absoluutselt vastuvõetamatu nii esteetiline normatiivsus kui ka antinormatiivsete kodanlike teooriate subjektivistlik meelevald. Tuntud jutuajamises Clara Zetkiniga rääkis Lenin sellest, et revolutsioon võitis kunstnikele kätte tõelise loominguvabaduse: «Igal kunstnikul, igaühel, kes ennast selleks peab, on õigus luua vabalt, vastavalt oma ideaalile, olemata millestki sõltuv.» Kuid samal ajal, rõhutas Iljitš, «meie oleme... kommunistid. Me ei tohi istuda käed rüpes ja lasta kaosel areneda ükskõik kuhu. Me peame seda protsessi täiesti plaanipäraselt juhtima ja tema tulemusi kujundama.»

Tõsi küll, neid marksistlik-leninliku esteetika printsiipe moonutasid jämedalt dogmaatikud ja revisionistid. Dogmatism, mis avaldas isikukultuse aastail nõukogude esteetilisele mõttele tugevat mõju, ähvardas muuta marksistliku esteetika normatiivseks teooriaks, mis meenutab klassitsismi esteetikat, revisionism aga läks seda ohtu kartes üle antinormatiivse estee-

tika kodanlik-individualistliku anarhismi positsioonidele, eitades esteetikateooriaga relvastatud kommunistlike parteide õigust juhtida kunstikultuuri arenemist sotsialistlikus ühiskonnas.

Võitluses dogmatismi ja revisionismiga arenes ja areneb ka praegu marksistlik esteetika. Oma teoreetilisi järeldusi ei läkita ta nõukogude kunstitegelastele käsuna või dekreedina, vaid *teadusliku teooriana,* mis peab aitama igal kunstnikul oma isiklikke esteetilisi tõekspidamisi välja töötada.

Just selles seisnebki nõukogude kunsti arenemise parteilise juhtimise mõte. Selle juhtimise eesmärgiks on kasvatada kunstnike esteetilist teadvust marksismi vaimus. Kutsudes üles pidama leppimatut võitlust kodanliku ideoloogia ja esteetika vastu, ei suru Kommunistlik Partei nõukogude kunstnikele peale mingeid loomingunorme, ei ahista neid teema, žanri, kunstivahendite ja -võtete ning stiiliprintsiipide valimisel. Partei püüdeks on vaid, et kõik kunsti loojad, kriitikud ja «tarbijad» — kogu meie haritlaskond, kogu nõukogude rahvas sotsialistliku kunsti seadusi õigesti ja sügavalt mõistaksid.

Seepärast ongi marksismi esteetikateooria tundmine praegu niivõrd tähtis igale teadlikule kommunistliku ühiskonna ehitajale ning kommunismi kunstikultuuri edukale arenemisele.

TEINE PEATÜKK

ILU JA TEISED ESTEETILISED NÄHTUSED

Esteetilise mõtte sajanditepikkuse ajaloo vältel on lakkamatult vaieldud selle üle, *mis on ilu.* See vaidlus jätkub praegugi, ja mitte ainult marksistliku esteetika ning kodanliku, idealistliku esteetika esindajate vahel, vaid ka nõukogude teadlaste seas. Kõik meie teoreetikud püüavad muidugi sellele

probleemile tõeliselt marksistlikku lahendust leida, kuid on senini erinevatele järeldustele tulnud. See on nähtavasti seletatav asjaoluga, et küsimus ilu olemusest on peaaegu kõige keerulisem probleem esteetikas.

Suurel vanaaja mõtlejal Platonil oli täielik alus lõpetada üks oma esteetikaalane traktaat kurva fakti nentimisega: «Ilu ei ole lihtne tabada.» Tänapäeval kõlab see järeldus niisama aktuaalselt kui kaks ja pool tuhat aastat tagasi. Milles siis seisneb selle probleemi keerukus?

Esteetiliste nähtuste olemus

Jätame hetkeks kuivad teoreetilised arutlused sinnapaika. Kujutagu lugeja endale ette, et ta vaatleb päikesekiirtest valgustatud haljast puukrooni. Selle õrn ja lopsakas rohelus sillerdab puhta ja heliseva taevasina foonil tuhandeis värvivarjundeis, sinine taevas aga särab vastu läbi eriskummalise mustriga oksarägastiku, rõhutades kontrastselt lehtede kiiskavat haljust ... Kes poleks märganud selle imepäraselt lihtsa, igapäevase, tuhandeid kordi nähtud looduspildi pimestavat ilu?

Püüame selle elementaarse esteetilise nähtuse olemuses selgust saada.

Nimetades nähtut ilusaks, me nagu määratleksime mingeid loodusele objektiivselt omaseid kvaliteete: oli ju nimelt roheliste lehtede pitsiline muster helesinise taeva taustal see, mis meid vaimustas. Sellest teevadki mõned teoreetikud järelduse, et ilu on materiaalse maailma *objektiivne omadus,* samasugune nagu kõik tema muudki omadused — füüsikalised, keemilised ja bioloogilised. Teised meie teadlased pole aga sellise järeldusega nõus. Kui see järeldus õige oleks, võiks otsustust «Kui ilus see on!» vabalt asendada mõne teisega, öelda näiteks lihtsalt nii: «See on roheline sinise taustal.» Tuleb aga välja, et need

kaks otsustust pole kaugeltki mitte samatähenduslikud. Teisel juhul me vaid määratleme mingeid objektiivselt eksisteerivaid värvisuhteid, esimesel juhul aga ütleme, et need värvisuhted meeldivad meile, et nende vaatamine pakub meile naudingut.

Niisiis selgub, et mõistel «ilu» on *kaksipidine sisu.* Ühelt poolt on see mõiste tajutava objekti mingite omaduste *määratlus,* teiselt poolt aga tajuva subjekti poolt tajutavale objektile antav *hinnang.* Väga täpselt formuleeris selle kunagi Friedrich Schiller: «Ilu on ühtaegu objekt meie jaoks ja meie subjekti seisund.» Kui Marx üht esteetikaalast traktaati konspekteeris, hakkasid need sõnad talle silma ja ta kirjutas need välja.

Juba siit võib järeldada, et ilu on objekti selline iselaadne omadus, mis ei väljenda üksnes temale objektiivselt omaste vormi-, värvi- ja proportsioonielementide teatud suhteid, vaid ka tema vahekorda tajuva inimesega. Kui me ütleme, et päike on ümmargune, et lumeräitsakas on sümmeetriline, süsi must ja lumi valge, et puu kasvab ülespoole ja rahe langeb ülevalt alla, et päeval on valge ja öösel pime, et kaks korda kaks on neli, et molekul koosneb aatomitest, — siis me fikseerime mingeid looduse materiaalseid omadusi, ilma et me seejuures väljendaksime mingil moel oma suhtumist neisse või neid kuidagiviisi hindaksime. Kui me aga nimetame päikest, lumeräitsakat, sütt ja lund, päeva ja ööd ning koguni matemaatilist valemit ilusaks, siis määratleme nende väärtust, s. o. määratleme looduse ja inimese, objekti ja subjekti vahelisi suhteid.

Muidugi mõista eksisteerivad kõik need materiaalsete objektide omadused, mida me esteetiliselt hindame, objektiivselt, väljaspool meie teadvust. Muide juba värvus ja heli on Lenini sõnade järgi «objektiivse maailma subjektiivne kujund», s. o. valgus- ja helilainete refraktsioon meie meeleorganites. Kuid

ei valgus- ega helilaineid, isegi mitte värvus- ja helisuhteid kui niisuguseid ei saa iluks pidada. Need suhted on füüsika, optika ja akustika uurimisobjektiks. Esteetilist väärtust omavad nad ainult niivõrd, kuivõrd nad avaldavad toimet inimteadvusele, kuivõrd inimene neid tajub ja hindab.

Seepärast tuleb ilu samastamist looduse füüsikaliste, keemiliste, bioloogiliste ja matemaatiliste omadustega ilu vulgaarmaterialistlikuks tõlgenduseks pidada. Seda mõistis väga hästi juba Tšernõševski, ja jääb vaid üle imestada, et mõned nõukogude teadlased sellest aru ei saa. Arendades Tšernõševski õpetust kaunist, peab dialektiline, marksistlik materialism näitama, et ilus ja kõigis teistes esteetilistes nähtustes peitub *objektiivse ja subjektiivse momendi dialektiline ühtsus.*

Selles suhtes võiks ilu võrrelda põlemisega, mis tekib siis, kui mingi aine ühineb hapnikuga. Nii omandab ka objekt esteetilise väärtuse vaid vastastikuses toimes tajuva subjektiga. Seetõttu sisaldabki igasugune esteetiline otsustus kahesugust informatsiooni — objektist ja subjektist.

Kui me näiteks nimetame meie kosmonautide kangelastegu *ülevaks,* siis tähendab see ühelt poolt, et need inimesed sooritasid silmapaistva, heroilise teo, teiselt poolt aga tähendab see, et me oleme neist vaimustatud ja kummardame nende ees. Tarvitseb meil aga öelda, et keegi sooritas *inetu* või *madala* teo, kui kõik mõistavad, et see inimene tegi midagi alatut ja autut, ning teiseks — me suhtume sellesse vastikustunde ja põlgusega.

Analoogiline on ka selliste esteetiliste nähtuste struktuur, nagu *traagiline* ja *koomiline.* Nimetades näiteks Patrice Lumumba saatust traagiliseks, anname mõista nii seda, kui kohutavalt lõppes ta elu, kui ka seda, et tema hukkumine kutsus meis esile sügavat kaastunnet ja kurbust. Fašist Eichmanni surma aga ei nimeta me kunagi traagiliseks, sest teade tema hukkamisest ei äratanud meis ei kurbust ega kaastunnet,

vaid sügavat rahuldust. Samuti on lugu siis, kui peame mingit nähtust koomiliseks. Näiteks naiseks ümberrõivastunud Kerenski põgenemine Petrogradist. Me tahame öelda, et toimus midagi rumalat ning et me suhtume sellesse nähtusesse sarkastiliselt, irooniliselt, pilkavalt.

Käsitledes esteetilist kui objektiivse ja subjektiivse ühtsust, tuleb silmas pidada, et meile, marksistidele, ei ole subjektiivne sünonüümiks mõistele «individuaalne», ainult «minu isiklik» suhtumine objektisse. *Subjektiivne* viitab *inimesele,* inimese suhtumine maailmasse on aga tingitud tema ühiskondlikust olemisest. Seepärast pole individuaalne midagi muud kui üldinimliku, ajaloolise, rahvusliku, klassilise omapärane refraktsioon. Vastavalt sellele ka esteetika sfääris — *minu* hinnangus, *minu* suhtumises, *minu* elamustes — peegeldub *ühiskonna* suhtumine, *ühiskonna* huvid. See ühiskondlik moment ongi kriteeriumiks, mis määrab ära, kas esteetilised otsustused on tõesed või väärad. Kui näiteks keegi veidrik hakkaks väitma, et päikesekiirtes küütlev lehestik pole ilus, vaid inetu, ei võtaks keegi tema arvamust tõsiselt, sest sadade inimpõlvede esteetilises kogemuses on kujunenud välja teistsugune suhtumine sellesse loodusnähtusesse. Sügava kahetsustundega vaataksime inimest, kes ütleks, et Beethoven on halb helilooja, sest Beethoveni muusika ei paku talle naudingut. Ka siin lükkab ühiskondlik-ajalooline tunnustus indiviidi isikliku arvamuse ümber.

Seega saab inimkonna ühiskondlik-ajalooline kogemus tegelikkuse esteetilisel tunnetamisel iga üksikisiku *subjektiivse maitse objektiivseks mõõdupuuks.* Esteetilise taju objekti suhtes osutub subjektiks nii isiksus, klass, rahvus kui inimühiskond tervikuna.

Muidugi ei väljendu objekti ja subjekti vahekord üksnes esteetilises vormis. Seepärast tuleb meil vaadelda, millised iseärasused on tegelikkuse *esteetilisel* tajumisel.

Objekti ja subjekti esteetiline vastastikune toime

Omaenda esteetilisi aistinguid analüüsides võime hõlpsasti veenduda, et neid kutsub alati esile mingite reaalse maailma *konkreetsete* esemete ja nähtuste vaatlemine. Ilu või inetust, ülevust või madalust, traagilisust või koomilisust leiame ainult milleski konkreetses — loodusnähtuses, taimes, loomas, inimeses, inimese toimingus, inimese poolt loodud asjas, kunstiteoses. Asjatu oleks püüda leida esteetilisi väärtusi väljaspool olemise konkreetsust, näiteks looduse ja ühiskonna arenemist juhtivates seadustes või abstraktsetes mõistetes, mida töötab välja inimmõte elu tunnetamise protsessis. Gravitatsiooniseadus või klassivõitluse seadus ei saa olla ei ilus, inetu, ülev ega koomiline, mingeid esteetilisi omadusi ei saa leida mõistetes «ruum», «liikumine», «sotsiaalsed suhted», «lisaväärtus». Tarvitseb aga näha konkreetset ruumi stepis või merel, looma või inimese konkreetset liikumist, sotsiaalsete suhete konkreetset väljendust ühes või teises ühiskonnaelu faktis, tarvitseb vaid näha gravitatsiooniseaduse konkreetset toimet linnu lennus või klassivõitluse seaduse konkreetset toimet revolutsionääri kangelasteos, kui me võime anda sellele nii- või teistsuguse esteetilise hinnangu.

Teine esteetilise taju tähtis tingimus on inimese *otsene meeleline kontakt* esemega, mida ta hindab. Kui seda kontakti poleks, osutuks esteetiline otsustus võimatuks. Seepärast võib näiteks ilu ja ülevust leida merelainete õõtsumises, nähtamatute raadiolainete liikumise kohta ei saa aga mingit esteetilist hinnangut anda. Samuti hindame looduslikke ja muusikalisi helisid, mida me kuuleme, kas ilusaks või inetuks, ultrahelile aga, mida me kõrv kinni ei püüa, ei saa mingit esteetilist hinnangut anda. Kosmose kohta oli nii mõndagi teada juba enne Gagarini lendu, kuid seda, et seal erakordselt ilus on, võisid avastada ainult kosmonautide silmad. Ei olnud kõige kavala-

madki aparaadid ega Belka ja Strelka suutelised seda kindlaks tegema.

Selleks aga, et tekiks esteetiline efekt, ei piisa inimese vahetust meelelisest kontaktist konkreetse esemega: kaugeltki mitte kõik, mis me ennast ümbritsevas maailmas näeme ja kuuleme, pole meie meelest esteetiline. Kui me hakkame näiteks selle üle järele mõtlema, miks nimetasime ilusaks päikesekiirtes värelevat lehestikku, tuleme järeldusele, et põhjuseks, miks me niisuguse otsustuse tegime, oli kaemusprotsessis kogetud vaimustustunne. Kellelegi ei tuleks pähe mõtet võtta kätte mingi õpik, et sealt selgust saada, kas see nähtus ikka tõesti ilus on. Veel enamgi — keegi ei hakkaks juurdlemagi, kas see on ilus või inetu, keegi ei püüaks nähtut loogiliselt analüüsida. Ainsaks ja piisavaks aluseks esteetilise otsustuse tegemisel on igal inimesel see elamus, see hingevärin, mida ta ise tundis.

Niisiis me nimetame asja ilusaks, kui meil on rõõm teda vaadata, kui ta meid ennast imetlema paneb; me nimetame asja inetuks, kui teda tajudes vastikust tunneme; me nimetame nähtust ülevaks, kui ta meile harrast aukartust sisendab; me nimetame nähtust madalaks, kui meis seda tajudes põlgus ja pahameel tärkab; me räägime traagikast, kui me südames leiab maad kaastunne ja kurbus; me leiame koomikat selles, mis paneb meid lõbusalt naerma või kibedalt muigama... Lühidalt — igale esteetilisele nähtusele *elab* inimene *emotsionaalselt kaasa.*

Selleks aga, et inimese elamus esteetiline oleks, peab ta tingimata erinema sellest omadusest, mida Kant nimetas ebaõnnestunult «mittehuvitatuseks», kuid mida Tšernõševski määratles täpselt mõistega «omakasupüüdmatus». Igaüks võib selles hõlpsasti veenduda: kui me tunneme heameelt, nähes või ainult ette kujutades rohelist lehestikku sinise taeva taustal, ei ole see nauding tingitud mingisugustest omakasupüüdlikest kaalutlustest, see ei ole ka rahuldustunne antud asjade omami-

sest. Selle poolest esteetiline rõõm muust heameelest erinebki. Teiste sõnadega — kaunis on hoopis midagi muud kui meeldiv. Heameel maitsvast toidust, värskest õhust või päikesesoojusest on seletatav sellega, et antud juhul saavad meie organismi bioloogilised vajadused parima rahulduse. Kuid esteetilist naudingut, mida saame sellesama toidu, sellesama päikese, looduse värvide ja helide ilu tajumisest, pole võimalik seletada analoogiliste põhjustega. Me oleme sügavalt huvitatud kokkupuutest esemetega, mis meile niisugust meelehead, niisugust rõõmu valmistavad, kuid see huvitatus on vaimne, mitte aga bioloogiline ega merkantiilne. Seetõttu võiks seda nimetada *omakasupüüdmatuks huviks*. Selline suhtumine tegelikkusesse on omane inimesele kui ühiskondlikule olendile, kuna puhtmeelelist naudingut tunnevad ka loomad. Väga hästi ütles selle kohta suur saksa filosoof-materialist Ludwig Feuerbach: «Loomale avaldavad muljet ainult otseselt eluks vajalikud päikesekiired, inimesele aga kaugete tähtede sära, millest mingit kasu pole. Ainult inimesele on kättesaadavad puhtintellektuaalsed omakasupüüdmatud rõõmud ja afektid, ainult inimsilmad tunnevad vaimset joobumust.»

Just sellepärast, et esteetilised elamused on «vaimne joobumus», võivad neid meis esile kutsuda mitte ainult reaalse elu esemed, nähtused ja sündmused, vaid ka kunsti poolt loodud kujundid, mille järele inimesel mingeid bioloogilisi vajadusi üldse olla ei saagi. Inimene tunneb esteetilist naudingut just sedavõrd, kuivõrd, nagu ütles Marx, ta on vaba labasest praktilisest tarvidusest. «*Tundmus*, mis on labase praktilise vajaduse kütkes,» selgitas Marx, «on *piiratud*. Nälgiva inimese jaoks pole olemas toitu inimlikus vormis, vaid ainult abstraktselt, toit kui niisugune: toidul võib niisama hästi olla kõige labasem kuju, ja võimatu on öelda, mille poolest inimene toitu teistmoodi neelab kui loom. Muredega koormatud ja viletsuses vaevlev inimene on ükskõikne isegi kõige kaunima vaatepildi

suhtes; mineraalidega kaupleja näeb ainult mineraali merkantiilset väärtust, mitte aga tema ilu ja omapära...»

Analoogilised on oma olemuselt ka muud esteetilised elamused. Näiteks tunnevad inimene ja loom hirmu siis, kui mingi oht otseselt nende elu ähvardab, traagikat tunnetab aga ainult inimene, ja seda siis, kui ta ei karda omaenda elu pärast, oma isikliku heaolu pärast, vaid teise inimese pärast — olgu see siis reaalne või väljamõeldud isik (kunstiteose kangelane). Seepärast pole traagika tunnetamine kannatus, vaid kaastunne, s. o. kannatus kellegi teise — Giordano Bruno ja Ernst Thälmanni, kuningas Leari ja Grigori Melehhovi pärast.

Miks siis inimene reageerib emotsionaalselt sellele, millesse ta suhtub omakasupüüdmatult, millest ta ei tunne puudust, mida ta ei taha endale saada? Sellepärast, et inimese suhtumist ümbritsevasse maailmasse ei määra ainult tema bioloogilised vajadused, vaid ka ühiskondlikud ideaalid.

Reaalse ja ideaalse vahekord

Ideaal on see, mille poole inimene püüdleb, mida ta saavutada tahab, kõige laiemas tähenduses aga selline elu, mida ta elada tahaks, milline elu inimliku arusaamise järgi olema peaks. Ideaalid sünnivad inimesele sügavalt iseloomulikust rahulolematusest sellega, mis tal on ja mida ta võib, püüdlusest parema poole ja võimest seda paremat endale ette kujutada.

Inimese püüd parema poole ei rauge ega lõpe kunagi; isegi kommunismi — inimkonna kõige ülevamat ideaali — ei kujuta me endale ette seisundina, mille saavutamisel inimesed rahule jäävad ja oma arenemises peatuvad, vaid lõputu liikumisena üha täiuslikumate ja ülevamate ideaalsete eesmärkide poole.

Loomadel pole ega saagi olla mingeid ideaalseid eesmärke.

Instinkt, mille on kujundanud bioloogiline vajadus, on täiesti piisav stiimul kogu nende elutegevuseks. Inimesel aga, kelle olemine kannab ühiskondlikku iseloomu ning kelle kogu tegevus on teadlik ja sihipärane, tekib vajadus uue, vaimse teguri järele, mis ajendaks ja reguleeriks kõiki tema toiminguid. Nii kujuneb ajalooliselt inimeste võime luua ideaale, mis osutuvad oma loomult ja olemuselt sotsiaalseteks, nii nagu inimese ja inimkonna kogu vaimuelu üldse. Inimestele ei ole ju sündimisel kaasa antud kujutlusi elust, milline see olema peaks, — need kujutlused kujunevad inimeste teadvuses vastavalt sellele, milline on nende reaalne elu ning milliseid nõudmisi, vajadusi, soove ja püüdlusi nende reaalne elu sünnitab. Seepärast on inimeste ideaalidel klassiühiskonnas alati klassiiseloom.

Ideaali osa inimelus ei piirdu muidugi üksnes sellega, et ta on võimsaks vaimseks stiimuliks, inimeste praktilise tegevuse ajendiks, kes muudavad loodust ja ühiskonda vastavalt oma kujutlustele sellest, millised need olema peaksid. Ideaalid aitavad inimestel ka hinnata kõike, mis neid reaalses elus ümbritseb. See, mida pole, kuid mida soovitakse, on olemasoleva hindamise kriteerium. Reaalne on korrelatsioonis ideaalsega ning teda mõõdetakse ideaalse mõõdupuuga: kas ta vastab nendele ideaalidele või ei vasta?, kas ta aitab kaasa nende teostumisele või takistab seda?, kas ta on nende suhtes vaenulik või soodne?

Toon kaks näidet, mis küllalt piltlikult illustreerivad seda mõtet. Meenutagem tuntud Paruni pihtimust Puškini «Ihnsast Rüütlist». Rikkus, mis ta on kokku ajanud, määrab ära tema ideaalide ja unistuste sisu:

> Ning mida ma ei valitse? Kui deemon
> võin käsutada kõiksust; kui ma tahan,
> siis kerkib losse, jookseb ergult nümfe
> mu hiilgavaisse aedadesse kokku,
> ning oma lõivu toovad mulle muusad,
> ja vaba geenius saab orjaks mul,

ja alandlikult jäävad ootama
mult tasu suikumatu vaev ja voorus.
Ma vilistan, ja kuulekana roomab
verdnõrguv roim mu juurde, lakkudes
mu kätt ja vaadates mu silmadesse,
et nendest lugeda mu tahte märku.
Kõik kuulab mind, ent mind ei käsi keegi;
ma olen kõrgem soovidest, täis rahu
ja teadlik enda võimust: mulle jätkub
sest teadvusest...

Ihnus Rüütel tunnistab, et ta ei kavatse oma unistust inimkonna orjastamisest tegelikult realiseerida: ma «teadlik enda võimust: mulle jätkub sest teadvusest...» Jätkub sellepärast, et ta tunneb oma aarete vaatamisest esteetilist naudingut — kehastavad ju nood sümboolselt seda, mida ta võiks teha, kui ta ainult tahaks: «Kui ma tahan, siis kerkib losse...» Aarded ongi tema ideaali reaalsus ning tunduvad talle seetõttu kaunina.

Nüüd aga võtame teise kirjandusliku kuju, kes unistab samuti tohutust rikkusest ja sellest tulenevatest piiramatutest võimalustest. See on Šolom Aleihhemi jutustuse «Kui mina oleksin Rotschild» kangelane. Kuivõrd erinevad on tema unistused Ihnsa Rüütli ideaalidest! See erinevus ei tulene lihtsalt Šolom Aleihhemi kangelase iseloomu eripärasustest — tema headusest ja õilsusest —, vaid eelkõige sellest, et ta on vaene, varatu ja rõhutud inimene ning seepärast ei kajastu tema püüdlustes rüütli või pankuri, vaid töötava rahva ideaalid. Imetlusväärse, erakordse peenetundelisuse ja maheda huumoriga kujutab kirjanik oma õnnetu kangelase unistust, mis kasvab hoogsalt meie silme all nii sügavuti kui laiuti. Tema unistus sünnib üsna koomiliselt tagasihoidlikult: «Oh, kui mina oleksin Rotschild! Arvake ära, mis ma teeksin! Esiteks seaksin sisse kombe, et naisel oleks... alati kolmerublaline käepärast.» Seejärel on juttu muude umbes samasuguse mastaabiga perekondlike vaja-

duste rahuldamisest, aga kõige lõpuks hakkab meie kangelane «pisut linna asjadele pilku heitma», s. o. ühiskondlike asjade eest hoolitsema: ta kavatseb ümber ehitada sünagoogi ja sauna, püstitada vaeste öömaja asemele haigla ja vanadekodu, asutada vaeste riietamise seltsi ja pruutide hooldamise seltsi... Unistus võtab maad, ja lõpuks tuleb välja, et niisuguseid seltse võiks asutada mitte üksnes selles linnakeses, vaid «kõikjal kogu maailmas», ja nende üle «ühe suure heategevuse seltsi, kes peab silmas kõiki neid seltse ja hoolitseb kõikide juutide eest, tähendab kogu juudi rahva eest, et kõigil oleks teenistus ja et nad elaksid rahus ning üksmeeles...», et kõik saaksid tasuta õppida ja kõigil oleks tingimata sissetulek, sest «on ju sissetulek lõppude lõpuks kõige tähtsam!» Unistus aga tõuseb veelgi kõrgemale: «Kui mina oleksin Rotschild, teeksin sõdadele lõpu peale, ja ... kohe igaveseks!» Ja meie kangelane esitab suurepärase plaani — likvideerida sõjad raha abil, siis aga ... siis tuleb hämmastav kulminatsioon: «Aga teate, mis?... Kui mina oleksin Rotschild, ma võib-olla kaotaksin raha hoopiski!»

Niisiis tuleb välja, et Šolom Aleihhemi kangelase ideaal on omapärane utopistlik sotsialism, mis on sündinud rahva teadvuses ning avab hämmastava selgusega oma demokraatliku päritolu ja demokraatliku tähenduse. Tema ideaal jääb aga teostumatuks unistuseks. Nii nagu Ihnus Rüütelgi, ei hakka ta seda ellu viima. Ta vaid hindab ümbritsevat reaalset elu ja omaenda eksistentsi oma unistuse kõrguselt, tundes eriti teravalt, kuidas küll tema utoopilise, kuid õilsa ideaaliga vastuolus oleval reaalsusel ilust ja ülevusest vajaka jääb.

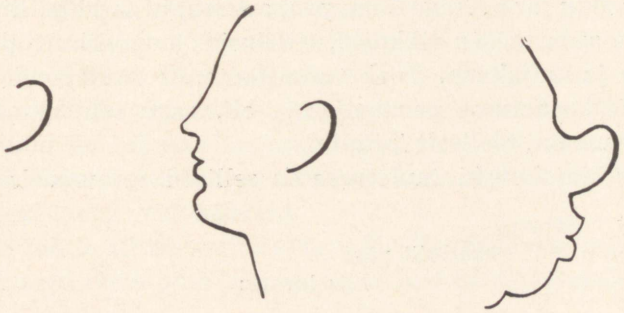
Niisiis *reaalse korrelatsioon ideaalsega,* mida teostavad inimesed end ümbritseva esemelise maailma *vahetu meelelise tajumise* käigus, sünnitabki mitmesuguseid *esteetilisi* väärtusi.

Ilus ja inetu

Öeldakse, et ilu on esemete materiaalse *vormi* teatud tunnuste kompleks. Sellisteks tunnusteks peetakse harilikult sümmeetriat, vormi korrapärasust, tema joonte sujuvust, värvi puhtust jne. Kuid toome mõned lihtsad näited, mis niisugused väited ümber lükkavad. Võrdleme kahte puud, mille ilus keegi ei kahtle, — kuuske ja mändi. Tuleb välja, et kuusk on tõepoolest siis ilus, kui ta on sümmeetriline, männi juures aga on ilus just asümmeetriline võra. Või siis paju ja kaktus: paju piirjoonte sujuvusel on samasugune esteetiline väärtus kui kaktuse okkalisel siluetil. Kristall on ilus oma vormi range korrapärasuse poolest, mäehari aga taeva poole pürgivate sakkide kaootilisuse poolest.

Juba siit järeldub, et eseme vormi võib esteetiliselt hinnata ainult korrelatsioonis eseme *sisuga,* tema liigilise kuuluvusega. Kui vaadelda vormi abstraktselt, seostamata seda sisuga, mida ta väljendab, ei leia me temas mingeid esteetilisi kvaliteete. Seepärast on absoluutselt vale Kanti väide, et ilu on «puhta» vormi omadus, vormi «mäng».

Siin on näiteks kõverjoon. Kas saab öelda, on ta ilus või mitte? Tuleb välja, et ei saa, sest mistahes vastus sellele küsi-



musele oleks liiga läbematu: kui me kujutame endale ette, et see kõverjoon tähistab kõrva, loob ta ilusa vormi, kui aga kujutleda, et ta joonistab välja nina, on ta kahtlemata inetu. Niisama lahtine on näiteks küsimus, kas «kõhukas» vorm on ilus, sest inimese juures on selline vorm inetu, lauanõude siluetis on aga sama vorm üpris meeldiv.

Sedasama võib näha värvuse esteetilisi omadusi analüüsides. Ilus on nii kevadiste puhkevate pungade haljus kui ka närbuva sügislooduse kolletama lööv rohelus. Sellepärast oligi ühel saksa esteetikul täielik alus vastata küsimusele, kas punane värvus on ilus: «Jah, punane värvus on ilus... tütarlapse põskedel, aga milline oleks ta neiu ninal?» See teravmeelne vastus näitab väga täpselt, et ka siin oleneb vormi esteetiline kvaliteet sellest, millist sisu ta kehastab.

Alati ja kõikjal tundub vorm meile ilusana siis, kui ta vastab oma sisule, kui ta väljendab sisu kõige täielikumalt. Kuid vormi sisuga korrelatsiooni viies peame nii või teisiti seda sisu ennast mõistma. Siin meil tulebki lähtuda oma ideaalsetest kujutlustest, milline peab see ese olema, millisena me tahaksime teda näha. Meenutagem Anderseni tuntud muinasjuttu «Inetu pardipoeg», ja need keerulised teoreetilised valemid avavad meile piltlikult oma elava mõtte: pardid hindasid ju munast kooruvat väikest luike oma «normaalse» pardipoja ideaalist lähtudes; ilus oli nende meelest selline linnupoeg, kes oli arenenud just pardi mõõdu järgi, luige keha proportsioonid ja luige liigutused aga, mis seda mõõtu rikkusid, tundusid loomulikult partidele näotuna ja naljakana. Peab tunnistama, et Anderseni partide suhtumine «inetusse pardipojasse» oli, nagu see muinasjutule alati omane on, tõeliselt inimlik.

Ühes Majakovski luuletuses on sellised teravmeelsed read:

Hobune
kaamelit nägi
ja hirnus:

«Oo, milline hobune,
suur ja hirmus!»
Kuid kaamel karjus:
«Kas sa oled hobune?!
Sa oled kääbustunud
kaameli värdjas koguni.»
Ning teadis üksi hallhabe looja,
et need on
täiesti ise tõugu loomad.

Mistahes eset esteetiliselt hinnates lähtub inimene nagu «hallhabe looja» sellest, kuidas eseme vorm on tingitud tema sisust, tema kvalitatiivsest määratusest, ja see annabki meile õiguse öelda, et *see* hobune on ilus, *too* aga inetu, et *see* inimene on kena, *too* aga mitte. Me peame lähtuma sellest, *kuidas* oma esteetilise taju ja hinnangu objekti olemust mõistame.

Et selles veenduda, võrdleme mõningaid vene ja nõukogude maalikunsti teoseid, milles kunstnikud on kehastanud oma kujutluse naiseilust, — Venetsianovi «Õsujat», Levitski maalitud Ursula Mnišeki portreed, Kustodijevi «Kaupmeheemandat teetassiga» ja Aino Bachi gravüürportreed «Sädeme» kolhoosi brigadirist Milvi Sikkest. Mispärast need kujutlused niivõrd erinevad on?

Vastus sellele küsimusele anti juba sada aastat tagasi ühes vene ja maailma esteetika silmapaistvamas teoses — Tšernõševski väitekirjas «Kunsti esteetilised suhted tegelikkusega». Selles töös määratles Tšernõševski ilu kui elu, mis vastab meie arusaamisele heast elust, s.o. inimeste ideaalidele. Kuivõrd need ideaalid, selgitas Tšernõševski, kannavad ühiskondlikku iseloomu ning on eri ühiskonnaklassidel erinevad, sedavõrd osutuvad ka kujutlused ilust ja inetusest inimestel erinevaks, tihtipeale isegi lausa vastukäivaks.

Selle mõtte illustreerimiseks valis Tšernõševski näited, mis on lähedased meie omadele, — naiseilu käsitus talurahva seas,

kõrgemas seltskonnas ja kaupmeeste keskkonnas. Kõigis neis sotsiaalsetes kihtides hinnatakse naiseilu olenevalt sellest, mis naise välimuses *vastab* ja mis *ei vasta* selle klassi ideaalidele. Talurahva ettekujutuses on «hea elu» selline elu, kus jätkub tööd ja leiba; seepärast peab talurahvas naise juures ilusaks jõulist ja tugevat kehaehitust, suuri käsi ja jalgu, punaseid põski kui töökuse ja tervise tunnust, mis kehastab reaalselt talurahva ideaali heast elust. Suurilma seltskonnas aga peetakse kõike seda, mis talurahva meelest naise juures ilus on, näotuks ja vulgaarseks, sest siin nähakse ilu õrnas ja hapras kehaehituses, peenikeses pihas, väikestes käekestes, jalakestes ja kõrvakestes ning kahvatus näojumes. Millega seda seletada? Sellega, et aristokraatia ideaaliks on parasiitlik jõudeelu, ning kõik, mis naise välimuses vihjab tema võimele füüsilist tööd teha, näib labasena ja maotuna, kõik see aga, mis räägib tema täielikust asjatundmatusest ja harjumatusest töö suhtes, näib ilusana ning vaimustavana.

Ühtlasi, märgib Tšernõševski, seostatakse kõrgemas seltskonnas vastumeelsust füüsilise töö suhtes sageli pürgimusega intensiivse vaimuelu poole ning seetõttu omandab siin esteetilise tähenduse näo, eriti silmade («hinge peegli», nagu neid ammust ajast nimetatakse) ilmekus. Kaupmeeskonna esindajad aga, kellel puuduvad igasugused vaimsed huvid ning kellel «hea elu» ideaal on taandunud puhtanimaalsele sööma- ja joomanaudingule, «teejoomisele» ja absoluutsele jõudeelule, käsitavad naise ilu teisiti, vastavalt oma eluideaalidele. Seepärast peab ilus kaupmeheemand olema võimalikult lopsakas ja «rõõsa», pilgu hingestatud väljendusrikkus aga ei maksa siin midagi.

Sellepärast ongi siis Venetsianovi, Brüllovi ja Kustodijevi lõuendil jäädvustatud vene naise ilu tõlgendus nii erinev: kõigi nende meelest oli naises kaunis see, mis vastas teatud sotsiaalse keskkonna ideaalile! Ja sellepärast lõigi Aino Bach hoopis teist-

suguse kauni naise kuju: nõukogude kunstnik hindas tegelikkust uue ühiskondliku ideaali positsioonidelt, mis on sündinud meie maal läbiviidavate sotsialistlike ümberkujunduste ajastul. Kolhoosibrigadir Milvi Sikke on kaunis just selle poolest, et ta kehastab erakordselt eredalt pärast Oktoobrirevolutsiooni võitu kujunenud uusi mõisteid «heast elust»: see on lihtne tööinimene, aga kui palju on temas üllast inimväärikust, füüsilist ja vaimset jõudu, kui palju mõistust ja energiat, ühiskondlikku aktiivsust ja arusaamist oma õigusest elu ümber korraldada ja juhtida! Inimene, nagu ta meie arusaamise järgi olema peab, on saanud siin reaalseks, nähtavaks, konkreetseks isiksuseks ning on tänu sellele omandanud esteetilise väärtuse — ilu väärtuse. Teiste sõnadega — uue inimese ideaalne sisu on niivõrd täielikult ja ilmekalt kehastunud vormis, s. o. kogu tütarlapse välisilmes, et selle sisurikka vormi vaatlemine tekitabki meis esteetilist vaimustust.

Reaalsuse vastavus ideaalile määrab ära mitte üksnes inimese ilu, vaid ka looduse ilu. Pöördume taas maalikunsti ajaloo poole, mille teostes on fikseeritud tüübilt väga erinev suhtumine loodusesse. Keskaja kunsti jaoks looduse ilu lihtsalt ei eksisteerinud, sest religioosne ideaal — sealpoolne «paradiisielu» — röövis kõigelt maiselt esteetilise väärtuse. Kui aga renessansiajastul heideti see müstiline ideaal kõrvale ja «heaks eluks» osutus maine elu, milles inimene on tugevasti seotud teda ümbritseva loodusega, hakkasid kunstnikud hindama ka looduse ilu ja ülevust ning kujutasid seda oma maalides isegi siis, kui süžee seda otseselt ei nõudnudki. Teine näide. Möödunud sajandi alguses vene akadeemiline koolkond sõna tõsises mõttes «ei märganud» kodumaise looduse ilu ning kujutas vaid võõramaiseid või lihtsalt väljamõeldud maastikke. Kui aga meie maastikumaal astus realismi teele, loobus ta sellest traditsioonist, sest Vassiljevil ja Savrassovil, Šiškinil ja Levitanil ei olnud esteetilisel suhtumisel loodusesse aluseks aristokraatlik, vaid

demokraatlik ideaal. Just sellepärast, et rahva meelest pole olemas «head elu» väljaspool loodust, mille rüpes ta elab ja töötab, mis teda toidab ja katab, mida ta tunneb ja armastab, võisid kunstnikud-demokraadid näha kõige tavalisemas, lihtsamas ja tagasihoidlikumaski Vene looduses siirast ilu ja poeesiat, mis polnud senini tunnustust leidnud.

Kas mitte seda ei pidanud silmas Nikolai Zabolotski, kui ta kirjutas luuletuses «Õhtud Okaal»:

> Me Vene looduses suur ilu tärkab,
> ja inimene sellest rõõmsaks läeb;
> kuid seda kahjuks igaüks ei märka
> ja iga kunstnik seda ka ei näe.

«Igaüks ei märka», sest looduse esteetiline tajumine ei olene üksnes inimese ja kunstniku pilgu teravusest ja tundeelu sügavusest, vaid ka sellest, milline koht on loodusel nende sotsiaalselt tingitud kujutlustes ja ideaalides.

See *korrelatsioon ideaaliga,* mida me alati leiame kaunis, ükskõik kus me ka temaga kokku ei puutuks — olgu siis looduses, inimelus või inimese poolt loodud asjades —, seletab ära, miks ilu on — Schilleri tabava määratluse järgi — «vabaduse kujund». On ju *vabadus* kogu inimeksistentsi ja kogu sotsiaalse arenemise *ideaal,* mille on sünnitanud ühiskondlik elu, see on see *ülim eesmärk,* mille poole pürib inimene kogu oma praktilises tegevuses. Loom, märkis Marx, «toodab vaid vahetu füüsilise vajaduse sunnil, kuna inimene toodab isegi siis, kui ta on füüsilisest vajadusest vaba, ja sõna tõsises mõttes ta ainult siis toodabki, kui ta sellest vaba on». Siit järeldaski Marx, et loom pole suuteline kujundama mateeriat «ilu seaduste järgi», inimene aga teeb seda, sest looduse tunnetamine ja tegelik võim looduse üle avab talle kõigi asjade «mõõdu», nende sisemised seadused, s. o. teeb inimese *vabaks* töö objekti suhtes.

Ja tõepoolest, inimene leiab ilu vaid selles, millele ta pole

allutatud, mille järele tal pole vajadust, millest ta ei sõltu. Tormise mere ilu võime nautida ainult siis, kui oleme väljaspool ohtu, kui vaatleme merd kaldalt või laevatekilt, kindlas teadmises, et laevaga midagi ei juhtu. Mispärast näiteks täiuslik meisterlikkus mistahes inimtegevuse sfääris sünnitab ilu? Sellepärast, et meisterlikkus on inimese *kõrgeim vabaduse aste* antud tegevussfääris. Meenutagem, kui hästi kirjeldas Romain Rolland Colas Breugnoni tõeliselt esteetilist suhtumist oma töösse: tänu suurele meisterlikkusele võis ta erilise kerguse ja täpsusega, nagu mängeldes kehastada puus kõige eriskummalisemaid kavatsusi, mida ta kujutlusvõime esile manas; tänu sellele muutus lihtne füüsiline töö hingestatuks, rõõmukülläseks, kauniks, aga looduslik aine, puu, sai ta käes inimesetaoliseks, kehastades endas töömehe mõistust, tahet, tundeid, kavatsusi ja vaba fantaasialendu, ja see töömees osutus oma töös kunstnikuks. Just nii tekkis ühiskondliku töö kujunemise ja arenemise ajaloolises protsessis inimese võime luua «ilu seaduste järgi» ning tajuda esteetiliselt nii loodavaid esemeid kui ka tööd ennast. See ilu seos oskusliku, meisterliku töö vabadusega tuleb kujukalt esile rahvaloomingus. Näiteks tuleneb eesti tarbekunsti suur esteetiline väärtus just sellest, et puu või savi, metalli või naha töötlemisel, kangakudumisel või tikkimisel on iga rahva hulgast pärinev meister või professionaalne kunstnik osutunud Colas Breugnoniks, oma ala poeediks, looduse valitsejaks, mitte aga orjaks. Sama seaduspärasust võime täheldada ka spordis. See, kes läheb esmakordselt uisurajale, pole üheski oma liigutuses vaba: ta ei valitse uiskude üle, vaid uisud valitsevad tema üle; seepärast ei leia siin mitte mingisugust esteetilist väärtust ei tema ise ega kõrvaltvaataja. Kui aga inimene pole enam jää ega uiskude ori, kui ta saab liuväljal täiesti vabaks, muutuvad tema liigutused ilusaks, elegantseks, graatsiliseks; siis võib ta koguni klouni kombel koomilise jäätantsu esitada, *kujutades kaunilt* inimest, kes ei oska uisutada,

sest sellises etteastes ilmneb täielik vabadus igas liigutuses, igas žestis. Ja nii on see alati — spordis, töös, kunstiloomingus omandab meisterlikkuse vabadus suure esteetilise väärtuse.

Siit on selge, miks inimsuhete tõeline ilu on võimalik vaid ühiskonnas, mis vabastab inimesed nii looduse võimust inimese üle kui ka inimese võimust inimese üle. Orja, pärisorjuses vaevleva talupoja ja ekspluateeritava proletaarlase jaoks pole reaalsel ühiskondlikul olemisel ilu, sest see võtab neilt vabaduse. «Vabaduse riik,» kirjutas Marx oma «Kapitalis», «algab tegelikult vaid seal, kus lõpeb hädast ja viletsusest pealesunnitud töö», kus lõpeb inimeste sotsiaalne ebavõrdsus. Selliseks «vabaduse riigiks» on kommunism ja seepärast on kommunism tõeline «ilu riik».

Ülev ja madal

Viies reaalse korrelatsiooni ideaalsega, ei hinda me aga kaugeltki mitte alati reaalse maailma esemeid ja nähtusi «kauniks» või «inetuks». Sageli nimetame neid *ülevaks* või *madalaks*. Mille poolest erineb siis ülev kaunist ja madal inetust?

Kui eseme ilu on tingitud tema mõõdupärasusest, harmoonilisusest ning tema suuruse ja jõu vastavusest kvalitatiivsele määratusele, siis ülev on seotud eseme mõõtmatusega, erakordse võimsuse või tohutu suurusega. Näiteks on looduses hiigelsuured mäed, ääretu meri, piiritu stepp, maa kohal laiuv põhjatu taevalaotus või gigantse kose kõikehävitav vool mitte ainult lihtsalt ilus, vaid ka suursugune, erinevalt väikestest küngastest, tillukesest järvest, metsalagendikust, lillest...

Meenutagem Puškini luuletust «Küla»:

> Ma kuulun teile, lilled maas,
> suur tume aed ja tuulevired,
> kesk puhmaid helkivad ja laulvad ojanired,
> õrn õhuvirvendus ja heinast lõhnav aas.

See avar maastik siin on tulvil rõõmsaid värve:
näen keset luhtasid kaht helesinist järve,
kus puri valendab aeg-ajalt vaikses voos.
Mu ees on tuulikud, mäekingud, vetesooned...

Neis värsiridades peegelduvad tunded, mida äratas meie suure poeedi hinges Vene looduse ilu Mihhailovskojes. Nüüd aga toome ära teistsuguse poeetilise kirjelduse Puškini esteetilistest muljetest:

Mu jalus on Kaukasus. Lumi ja jää
all sügaval järsaku soppides lasub.
Suur kotkas, kes rahnudelt lennule asub,
nüüd tiirutab aeglaselt ümber mu pää.
Ma silmitsen ojade arglikku algust
ja lumelaviinidel veiklevat valgust.
Siin pilved mu all on kui rändajad teel.
Kosk ududest kukub ja kohiseb valjult.
Siis laskudes pilguga kaljule kaljult
näen kiduraid põõsaid, kuid alamal veel
on lokkavad salud ja päikese-virved —
seal laulavad linnud ja hüppavad hirved.

Nende kahe luulekatkendi esteetilise tonaalsuse erinevus on silmanähtav. Kaukasuse loodust kirjeldades ei imetle Puškin niivõrd selle ilu, kuivõrd tunneb hämmeldust, kohkumust, vaimustatud aukartust tema erakordsuse, suuruse ja võimsuse ees. Seepärast tajubki ta pilgule avanevat vaatepilti kui midagi ülevat ning see äratab tema hinges ülevustunde. Seetõttu osutub ka «Kaukasuse» intonatsiooniline pilt, mis peab selle tunde lugejateni kandma, selgekõlaliseks ja pidulikuks, ilmselt erinevaks «Küla» malbest ja mõtlikust rütmist.

Samasuguse nähtusega puutume kokku ka inimelus. Inimene muutub meie meelest ülevaks tänu oma erakordsele iseloomukindlusele, vaimujõule ja suurele kõlbelisele energiale. Just nende omaduste tõttu oli ülev Rõlejevi ja Željabovi, Marxi ja Lenini, Nanseni ja Sedovi, Koperniku ja Timirjazevi elu.

Need inimesed näitasid maailmale harukordset vaimujõudu, mis võimaldas neil üle saada kõikvõimalikest raskustest, kannatustest, hädaohtudest, surmahirmust ning pühendada oma elu inimkonna teenimisele.

Tuleb siiski rõhutada, et nii suur vaimujõud teeb inimese ülevaks ainult siis, kui tema tegevus on suunatud ideaalse eesmärgi saavutamisele, s. o. kui see tegevus on oma sisult seotud ideaaliga. Kui näiteks inimene teeb midagi kangelaslikku, ohverdades oma isiklikud huvid, isikliku õnne ideaalsete eesmärkide nimel, üldise hüvangu nimel, klassi, riigi, rahva, inimkonna huvide nimel, — siis ja ainult siis on tema elu ja teod ülevad. Kui aga iseloomukindlus ja jõupingutused on suunatud egoistliku, omakasupüüdliku, mitte aga ühiskondlikult tähtsa, ideaalse eesmärgi saavutamisele, kui inimene Jago või Franz Moori, Pljuškini või Kabanihha, Klim Samgini või Juduška Golovljovi kombel osutub araks või salakavalaks, kadedaks või ahneks, siis pole ta ülev, vaid madal.

Õigustatud on küsimus: mispärast on esemete kvantitatiivsel määratusel nii oluline esteetiline tähendus? Sellepärast, et mingit asja esteetiliselt tajudes viib inimene selle ebateadlikult korrelatsiooni omaenda suuruse, jõu ja energiaga. Kui ese või nähtus on inimesega võrdväärne, kooskõlas tema jõuga, tunneb ta end eseme või nähtuse suhtes vabana ja selle esteetiline tajumine teeb heameelt. Kui aga inimene puutub kokku eseme või nähtusega, mis on oma mõõtmetelt grandioosne või mille energia ei vasta inimese tagasihoidlikule jõule ja ületab selle suuresti, tekib inimesel hoopis teistsugune aisting: heameel kasvab siin üle hämmelduseks ja aukartuseks, hingeliseks vapustuseks.

Kunst on alati kõrgelt hinnanud üleva võimet vapustada inimese hinge ning on aktiivselt ära kasutanud kvantiteedi — suuruse, mastaabi ja jõu omapärast esteetilist mõju. Igaüks teab väga hästi omaenese esteetiliste kogemuste põhjal, et



tohutu suur arhitektuuriteos äratab meis teistsuguseid esteetilisi emotsioone kui väike ehitis või aiamajake; et monumentaalset seinamaali tajume teisiti kui väikest pilti ning väljakul asuvat mälestussammast teisiti kui kujukest raamaturiiulil. Luules annab kvantiteedi mõju ennast hüperbooli, kujundliku liialdamise kaudu tunda. Eriti ilmekalt avaldub see rahvaloomingus, eeposes, mis ülistab üleinimlikku, fantastilist jõudu omavate muinasvägilaste ja kangelaste kujudes inimvõimete suurust. Sellised olid näiteks «Kalevipoja» kangelased ja seda nende omadust on suurepäraselt kujutanud Kristjan Raud oma illustratsioonides. Vägilaskujude loomine liialduse

abil on omane ka kaasaegsele luulele. Mieželaitisel näiteks on hüperbool üks levinumaid poeetilisi võtteid, sest just hüperbool võib suure kunstilise jõuga kehastada kommunismi ehitava inimese kosmilise suuruse ideed:

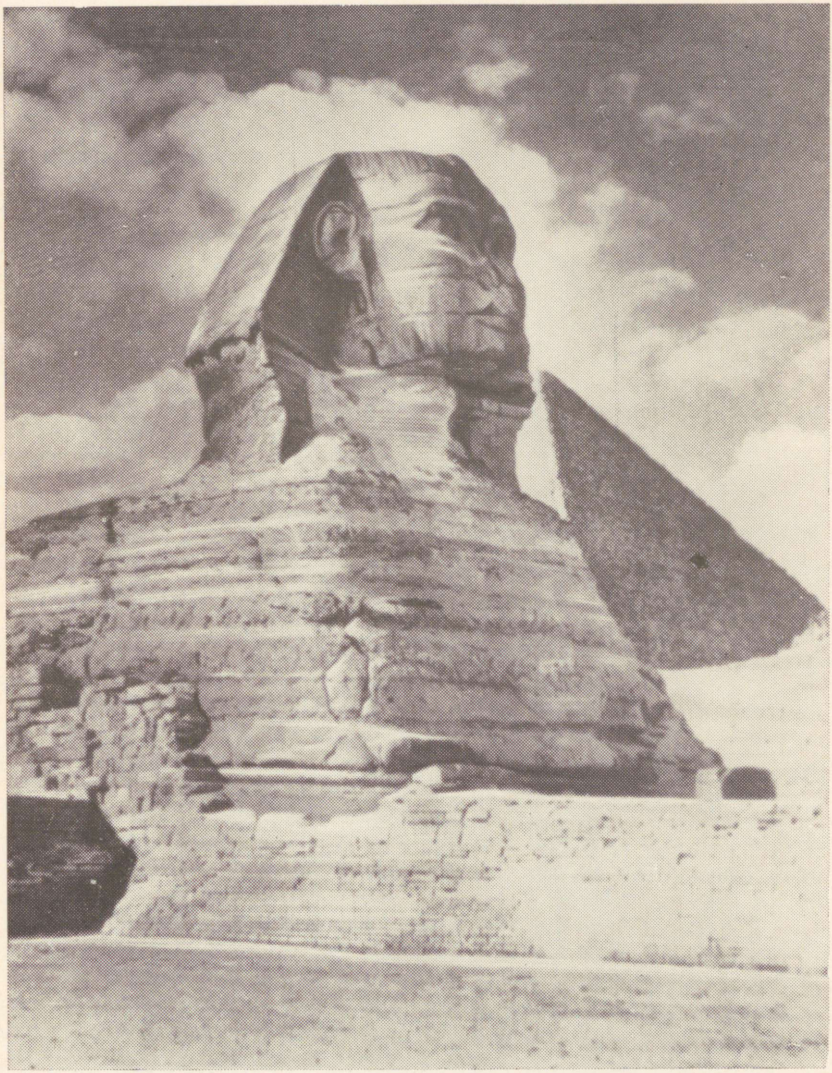
Kahe jalaga toetun maisele kerale,
kahe käega ma hoian päikesekera —
nõnda maise kera
ja päikesekera
vahel ma seisan...

Seisan — kaunis ja tugev, õlakas, tark —
sillana maa ning päikese vahel,
seisan lausa kesk maad,
laotades naeratuse päikesekiiri
igasse nelja maailmakaarde, —
mina —
inimene,
kommunist...

Ainult hüperbool võib kujukalt edasi anda selle kommunistliku Atlantise võimsust ja piirituid pürgimusi, kes peab tegema kauniks kõigi meie planeedil asuvate inimeste elu ja vallutama nende jaoks kogu universumi:

Mis puudub sul, maa-ema pojal?
Sinul, kommunistil?
Vaid tähti, ainult tähti sul ei piisa —
nendele sa tahad nõjatuda.

Tõsi küll, üleva emotsionaalset jõudu on kunst ära kasutanud mitut moodi. Näiteks taotles religioosne kunst enamasti seda, et inimene tunnetaks jumala üleva kuju palge ees oma tühisust, et ta tunneks tema ees hirmu ning mõistaks, milline ületamatu kuristik on sealpoolse elu ülevuse ja maise, inimliku elu viletsuse vahel. Just seda pidi tundma vanaaja egiptlane oma hinges gigantse ja hirmuäratava Gize sfinksi ees seistes. Hoopis midagi muud tunneb ja mõtleb inimene Veera Muhhina



Gize sfinks.



V. Muhhina. Tööline ja kolhoositar.

tuntud skulptuurigrupi «Tööline ja kolhoositar» ülevaid figuure vaadates, sest siin pole fikseeritud jumalaks tehtud monstrumi, vaid reaalse inimese suurus. Humanistlik kunst on alati, kõigil aegadel taotlenud seda, et hämmeldus, vaimustus ja aukartus üleva vastu muutuks inimestel usuks inimese enese suurtesse võimalustesse, sooviks jäljendada ülevat kangelast, saada tema sarnaseks, temaga võrdseks. Selles seisneb Tarass Bulba ja Ivan Sussanini, Višnevski «Optimistliku tragöödia» kangelase Komissari ja Jogansoni lõuendi «Kommunistide ülekuulamine» kangelaste-kommunistide kujude esteetiline funktsioon.

Traagiline

Viimaste näidete varal võime mõista veel üht esteetika seaduspärasust — kauni ja üleva üleminekut *traagiliseks*. Võibolla on lugeja kuulnud Nikolai Nikišini nime. Sõja ajal uputasid fašistid allveepaadi, millel ta teenis; ainult kolm madrust, kellel õnnestus torpeedoaparaadi kaudu paadist välja ronida, pääsesid eluga. Seda imetlusväärset operatsiooni juhtis Nikišin. Kerkinud tormimöllus mässava mere pinnale, ujus ta nelikümmend minutit, oodates, millal seltsimehed nähtavale ilmuvad, seejärel aga kulus tal ligemale seitse tundi, enne kui ujudes suure vaevaga kaldale jõudis. Kakskümmend aastat hiljem tapsid Nikišini bandiidid, kui ta ruttas appi naisele, keda nood tahtsid paljaks röövida. Varsti teatasid ajalehed, et mõrtsukad on kätte saadud ja kohus on mõistnud nad mahalaskmisele.

Niisiis kaks surma. Bioloogilisest vaatevinklist pole nende vahel mingit vahet. Aga esteetilisest vaatevinklist? Loomulikult nimetame traagiliseks hukkumiseks ainult üht neist, ainult seda, mis äratas meie südames kurbust, valu ja kaastunnet. Nikišini surm äratas meis niisuguseid elamusi sellepärast, et

see inimene oli kogu oma eluga pälvinud meie armastuse, austuse ja vaimustuse, ühesõnaga sellepärast, et see inimene kehastas meie ideaali. Kui aga hukkus kurjategija, kelle teod rääkisid vastu meie eluideaalile, ähvardasid meie eluideaali, olid sellele ohtlikud, ei toimunud mingit tragöödiat, vastupidi: me tundsime siis rahuldust ja kergendust. Just selliseid tundeid kutsusid meis sõja ajal esile kõrgema ülemjuhataja peakorteri teadaanded tervete fašistlike väeüksuste sissepiiramisest ja hävitamisest, kuna teated meie kodumaa kaitsjate hukkumisest kõlasid meie meelest alati suure tragöödiana.

Selline on traagilise põhiseadus nii elus kui ka kunstis. Kui meenutada äsja nimetatud kunstiteoseid, näeme, et nii Tarass Bulba, Ivan Sussanin, Komissar «Optimistlikust tragöödiast» kui ka kommunistid Jogansoni maalil hukkusid võitluses oma rahva vabaduse ja õnne eest ning seetõttu on nende kujud tõeliselt traagilised.

Tõsi küll, mõnikord avaldub traagiline hoopis keerulisemal kujul. Mispärast peame näiteks Grigori Melehhovi kuju traagiliseks? Ta ei võidelnud ju meie kommunistliku ideaali eest, vaid selle vastu. Asi on selles, et erinevalt mõisnikuvõsu Listnitskist polnud Grigori Melehhov töörahva veendunud vaenlane, ta ei kaitsnud madalaid ja omakasupüüdlikke huve. Melehhov oli rahva poeg, kellesse olid koondunud kõik tolle ajastu kasakkonna vastuolud — nii selle parimad omadused kui ka teadvuse nõrgad küljed: ühelt poolt vabadusearmastus ja tööarmastus, ausus ja vaprus, temperamendi ohjeldamatus ja iseloomu terviklikkus ning teiselt poolt eraomanduslikust ideoloogiast tulenevad äpardunud jooned, poliitiline naiivsus ja kasakate vabaväe kivinenud traditsionalism. Just selle tõttu, et Grigori Melehhovi kujus kehastuvad paljud meie kõlbelise ideaali tähtsad jooned, hakkasime kohe algusest peale seda inimest siiralt ja sügavalt armastama ning elame väga kibedalt üle tema eksirännakuid, andes endale selgesti aru sellest, et

need on pigemini Grigori Melehhovi õnnetus kui süü, et need ei ole tingitud tema natuuri pahelisusest, vaid veresidemetest sotsiaalse keskkonnaga. Sellepärast tajumegi «Vaikse Doni» kangelase kurba saatust kui «süüta süüdlase», õilsahingelise ja hea inimese tragöödiat ning ühtlasi kui talurahva ajaloolist tragöödiat sotsialistliku revolutsiooni epohhil.

Seega on siis traagilise kollisiooni aluseks ühel või teisel kujul alati võitlus ideaali muutmise eest reaalsuseks. See võib olla klasside, parteide või üksikisikute võitlus, see võib olla ka inimese võitlus loodusega — on ju püüd vabaneda looduse võimu alt, püüd alistada inimesele vaenulikke stiihilisi loodusjõude alati olnud inimkonna tähtsamaid ideaalseid eesmärke. Ometi on kokkupõrge loodusjõudude pimeda vägevusega väga ohtlik ja ähvardab traagilise lõpuga seda, kes söandab temaga kahevõitlusse astuda. Selle traagilise kollisiooni üks varasemaid kunstilisi mõtestusi, mis on rüütatud fantastilisse müüdivormi, on Prometeuse tragöödia, kes varastas jumalatelt tule ja sai selle eest julmalt karistada. Meie päevil leiame selle teema huvitava lahenduse näiteks M. Kalatozovi filmis «Ärasaatmata kiri», mis jutustab geoloogide kangelaslikust hukkumisest, kes otsisid Siberis teemantide leiukohta.

Nii elus kui ka kunstis on aga juhtumeid, kus tragöödiat põhjustav vastuolu reaalsuse ja ideaali vahel esineb varjatud kujul. P. Fedotovi maalil «Encore, veel kord encore» on kujutatud pealtnäha lustakat stseenikest, kus ohvitser mängib oma koeraga. Ent pilti lähemalt silmitsedes ja sellesse sisse elades hakkab vaataja tundma, et selles nürimeelses, mõttetus meelelahutuses, millele ei paista lõppu tulevat, on imetlusväärse kunstilise jõuga kajastatud vene provintsiohvitseride absurdset, mõttelagedat ja ääretult igavat elu... Nii omandab P. Fedotovi maal tõeliselt traagilise tähenduse, sest ta räägib sellest, kuidas ideaalne ettekujutus inimelust labase, madala ja koletu reaalsusega kokku põrgates lüüa saab. See *ideaali lüüasaa-*

mine, ideaalse hukkumine reaalses äratabki meis traagilisuse tunde. Võtame teise Fedotovi maali — «Ametniku hommik». Siin kajastub samuti elu labasus, kuid kunstnik ei pidanud siin oma ülesandeks jalge alla tallatud ja äralõrtsitud inimvõimete suhtes vaatajas murelikku kaastunnet äratada, vaid seda labasust välja naerda, kuna see ei sobi ühte inimväärikusega.

See tähendab, et mitte ainult inimese (või kunstiteose kangelase) füüsilist hukkumist, vaid ka kõlbelist hukkumist võime tajuda kui tragöödiat, kui me vaid näeme selles hukkumises ränka hoopi oma ideaalile.

Traagilise kollisiooni avaldumisvormid on niisiis väga mitmesugused. Olulisi erinevusi võib näha ka selles, kuidas inimesed käsitavad traagilist kollisiooni nii elus kui ka kunstis. Üht sellistest käsitustest nimetatakse tavaliselt *pessimistlikuks.* Meenutagem näiteks Remarque'i loomingut. Alates oma esimesest romaanist «Läänerindel muutuseta» ning lõpetades romaanidega «Triumfikaar» ja «Laenatud elu», jutustab kirjanik-humanist saksa rahva traagilisest saatusest meie dramaatilisel ajastul, ja iga tema raamat kutsub lugejas esile lootusetuse- ja ängistustunde, sest kurjuse jõud tapavad kõik hea, helge ja õilsa. Teiste sõnadega: reaalse ühiskondliku elu ja humanistliku ideaali leppimatus konfliktis saab Remarque'il lüüa mitte ainult üks või teine kangelane, ideaalsete omaduste ja püüdluste kandja, vaid see ideaal ise. Just sellest tekibki lugejal masendav tunne, et elu ja võitlus elu eest on lootusetu, meeleheitlik ja mõttetu. Selline on pessimistliku tragöödia olemus.

Väga tihti, ja seda nii minevikus kui ka meie päevil, on aga inimesed käsitanud traagilisi elukollisioone *optimistlikult.* N. Ostrovski jutustuses «Kuidas karastus teras», Fučiku «Reportaažis silmusega kaelas», Višnevski «Optimistlikus tragöödias», Šostakovitši sümfooniates, V. Majakovski poeemis «Vladimir Iljitš Lenin» ja Štšussevi kavandatud Lenini mausoleumis ning Guttuso maalil «Töölise surm» ei tähenda kangelase

hukkumine selle ürituse lüüasaamist, mille eest kangelane võitleb, ei tähenda selle ideaali hukkumist, mida ta võidule viib. Kangelase surm, kangelase füüsiline häving muutub tema moraalseks võiduks, tema vaimseks surematuseks, kommunistliku ideaali võitmatuse ja saabuva triumfi sümboliks.

Pessimistlikul ja optimistlikul suhtumisel elusse ning selle traagilistesse avaldumisvormidesse on sügavad sotsiaalsed ja ajaloolised juured. Pessimism on seaduspäraselt levinud ühiskondlikus teadvuses mitmesuguste formatsioonide ja klasside hävingu epohhidel, väljendades sotsiaalse arenemise perspektiivituse äratundmist. Kaasaegsele kodanlikule haritlaskonnale, kes tunnetab teravalt kapitalismi paratamatut kokkuvarisemist, kuid kes pole suuteline uskuma kommunistlikusse ideaalisse ning kellel puudub seetõttu igasugune lootus inimkonna helge tuleviku suhtes, on pessimism täiesti seaduspärane elufilosoofia. Ideaalide puudumine, äärmuslik individualism — need on pessimismi vaimsed lätted, mis on tingitud kodanliku kultuuri sügavast kriisist. Optimistlik maailmataju on aga kõigil aegadel olnud omane progressiivsetele ühiskondlikele jõududele, kellele sotsiaalse arenemise perspektiivid on soodsad, mitte aga vaenulikud, kes võitlevad ühiskonnaelu ümberkorraldamise eest ning keda innustab usk oma ideaalide võidulepääsusse. Seepärast on täiesti loomulik, et kommunismi ehitavate inimeste maailmavaade ja kunst on tingimata kantud optimismivaimust ning et isegi traagilisi elukollisioone käsitavad nad optimistlikult.

Optimistlikult — see ei tähenda rumalalt, naiivselt, endale iga hinna eest julgust sisendavalt. Optimism ei johtu vastuolude ja eluraskuste ignoreerimisest, tegelikkuse «lakeerimisest», vaid kindlast teaduslikust veendumusest, et kõiki neid vastuolusid on võimalik lahendada ning maa peal õiglus, õilsus ja ilu maksma panna. Toome näitena G. Tšuhrai filmi «Selge taevas», kus kujutatakse meie elu suuri raskusi, mida põhjustas

isikukultus. Filmis pole kübetki pessimismi, ta kõlab kui «optimistlik tragöödia».

Pessimistlik maailmatunnetus on orgaaniliselt võõras sotsialistliku ühiskonna teadvusele ja kunstikultuurile, sest pessimism väljendab umbusku kommunistliku ideaali võidulepääsu suhtes ja paralüseerib inimese tahet võitluses selle ideaali eest. Maksim Gorki rääkis tabavalt ja teravmeelselt «pessimismi hallitusest ja roostest», mis sööb läbi inimeste hinge ning laseb neil leppida kurjuse ja õiglusetusega. Pessimistlik tragöödia nõrgestab inimest, teeb ta allaheitlikuks ja passiivseks. Optimistlik tragöödia «puhastab», nagu väitis juba Aristoteles, virgutab võitlustahet ja valmisolekut kangelasteoks, kutsub üles eneseohverdusele ja kartmatule heitlusele kõigi nendega, kes ideaali teel ees seisavad, ning kasvatab kangelasi, võitlejaid ja revolutsionääre.

Seepärast ongi nii, et kui Sergei Jessenin lõpetas oma surmaeelse luuletuse lootusetu, pessimistliku aforismiga:

> sündida maailma on nii lihtne,
> sündimisest lihtsam veel on surm,

vaidles Vladimir Majakovski talle vastu, väljendades uue, sündiva maailma inimese maailmatunnetust:

> Selles elus surra pole raske,
> luua elu raskem võrratult.

Koomiline

Traagilisele vastupidine esteetiline nähtus on *koomiline*. Küsimusele, mis on koomiline, vastaks enamik inimesi arvatavasti nii: koomiline on see, mis on naljakas. Selline arusaam on üsna laialt levinud, sest koomiline esineb tõesti sageli naljaka

vormis. Ja ometi peab tunnistama, et «koomiline» ja «naljakas» pole hoopiski mitte üks ja seesama. On ju satiir üks tähtsamaid koomilise vorme kunstis, kuid paljud satiirilised kujundid, näiteks Goya ofortides ja Daumier' litograafiates, Majakovski Ameerika-teemalistes luuletustes ja Boriss Prorokovi vastavates illustratsioonides, Mihhail Koltsovi följetonides ja Kukrõnikside karikatuurides, ei kutsu esile ei muiet ega naeru, vaid hoopis hämmeldust, nördimust ja koguni vastikustunnet.

Laias laastus võetuna on asi nii, et koomiline sünnib elus ja kunstis siis, kui miski reaalses maailmas saab eituse osaliseks kui ideaalile mittevastav, kui ideaaliga kokkusobimatu, ideaalile vaenulik ja ideaali eksistentsi ohustav.

See eitus võib olla kahesugune ning vastavalt sellele esineb koomiline kahes põhilises vormis: igapäevases elus nimetame üht neist *naljaks* ja teist *sarkasmiks*; kunstis nimetatakse neid koomilise vorme *huumoriks* ja *satiiriks*.

Kõrvutame kaht niisugust otsustust: «Andres ütles naljatades, et Juhan on...» — «Andres tähendas sarkastiliselt, et Juhan on...»

Me ei tea, kes see Juhan on, me ei tea ka, mida nimelt Andres tema kohta kummalgi juhul ütles, kuid ainuüksi sõnade «naljatades» ja «sarkastiliselt» põhjal võime täiesti kindlalt otsustada nii Juhani nende või teiste omaduste üle kui ka selle üle, kuidas Andres temasse suhtub. Me võime kinnitada, et kui Andres ütles Juhani kohta midagi naljatoonil, siis suhtub ta temasse sõbramehelikult, võib-olla isegi lugupidavalt, kuid näeb temas mingit nõrka kohta ja selle üle ta nalja heitiski, soovimata seejuures sõpra solvata, kuid tahtes siiski tema tähelepanu sellele puudusele juhtida. Kui me aga teame, et Andres väljendus Juhani suhtes sarkastiliselt, teeme otsekohe järelduse, et Juhani iseloomus või käitumises on midagi halba, inetut ja madalat ning et Andres ei suhtu temasse hoopiski mitte sõbralikult ega lugupidavalt, vaid äärmiselt kriitiliselt.

Nalja, sarkasmi ja kõiki muid teravmeelsuse vorme kasutavad inimesed igal sammul: igapäevases suhtlemises, vanasõnades, kõnekäändudes, anekdootides, oraatorite juriidilistes sõnavõttudes, teaduslikus poleemikas ja ajakirjanduses. Kõigil juhtudel osutuvad need, kui nii võib öelda, «esteetiliseks kriitikaks ja enesekriitikaks», mis eitab inimideaalide nimel kõike seda, mis nendele ideaalidele ei vasta või neile vastu räägib. Kui naljatlev ja sarkastiline suhtumine elunähtustesse leiab kehastuse kunstivahendite kaudu, tuleb sellest välja *huumor* või *satiir*. Seepärast on huumori ja satiiri vahel sisuliselt sama vahe, mis on naljal ja sarkasmil. Võrdleme näiteks Gogoli «Vana maailma mõisnikke» ja «Surnud hingi». See, mida kunstnik eitab Afanassi Ivanovitšis ja Pulheria Ivanovnas, ei võinud saada satiiri objektiks, see aga, mida ta eitas Tšitšikovis, Pljuškinis ja Sobakevitšis, oli ilmtingimata satiiripiitsa ära teeninud. «Vana maailma mõisnike» huumoris kõlavad ka kaastunde, sümpaatia ja murelikkuse noodid, see huumor on isegi nukravõitu. «Surnud hingede» satiir aga pakatab põlgusest, vastumeelsusest ja vihast.

Kujutavas kunstis, peamiselt graafikas, nimetatakse inimese humoristlikku kujutust sõbralikuks šaržiks, sarkastilist kujutust aga karikatuuriks. Ega šarži ilmaasjata sõbralikuks nimetata: šarž naerab ju hea, lugupeetava inimese — teadlase, kunstniku või näitleja tähtsusetute vigade üle. Võtame näiteks I. Igini sõbraliku šarži kirjanik V. Poljakovist. Selle šarži juurde käib B. Kežuni epigramm:

Miks tal nukrus hinge puges?
Sest et oma nalju luges.

Muidugi on nii epigramm kui ka joonistus süütu sõbralik nali, ju siis V. Poljakovi looming selliseks naljaks teatud määral põhjust on andnud.

Mis aga puutub karikatuurisse, siis tarvitseb vaid heita pilk Hitleri kujutusele Kukrõnikside satiirilisel plakatil «Purustame

ja hävitame vaenlase halastamatult», kui on selge, milline tohutu vahe on šaržil ja karikatuuril. Nii nagu satiir tervikuna, peab karikatuur Štšedrini sõnade järgi saatma varjude riiki kõik, mis on oma aja ära elanud ja peab välja surema. Karikatuur kutsub esile viha ja põlguse ühiskondliku pahe kandjate, meie ideaali vaenlaste vastu.

Muidugi ei kasutata huumorit ja satiiri kunstis alati puhtal kujul. Selles mõttes on väga iseloomulikud kuulsa prantsuse kunstniku Jean Effeli tuntud piibliteemalised joonistustesarjad. Mis see siis on — kas huumor või satiir? Õigupoolest ei seda ega teist. Effeli peen ja arukas iroonia on pealtnäha heasüdamlik, naeratlev ja leebe, kuid selle rahuliku väliskesta taga on varjul usulegendide suhtes tappev jõud. Mitmesuguste koomikanüansside poolest on erakordselt rikkad I. Ilfi ja J. Petrovi teosed. Kuigi me nimetame «Kahtteist tooli» ja «Kuldvasikat» tavaliselt satiirilisteks romaanideks, leiame Ostap Benderi ja Šuura Balaganovi, Vassissuali Lohhankini ja inimsööja Ellotška kujus pidevat liikumist huumorilt satiirile ja satiirilt huumorile, ja kõik need kujud panevad kord lõbusalt naerma, kord põlglikult muigama, kord vastikustundest õlgu väristama. Samasugust koomika nüansirikkust võib leida Anton Hansen-Tammsaare tuntud romaanis «Põrgupõhja uus Vanapagan», mida võib võrdse õigusega nimetada nii humoristlikuks, satiiriliseks kui ka irooniliseks.

Esteetiliste nähtuste vastastikune seos elus ja kunstis

Püüame nüüd haarata üheainsa pilguga kõiki käsitletud esteetilisi nähtusi.

Kõigest öeldust ilmneb, et esteetiliste nähtuste kogusumma pole juhuslik ega meelevaldne komplekt mingeid omadusi, vaid

seaduspäraselt seotud süsteem, sest kaunis ja inetu, ülev ja madal, traagiline ja koomiline hõlmavad kõiki reaalsuse ja ideaali vahekorra põhilisi vorme.

Põhilisi sellepärast, et peale nende kolme esteetiliste nähtuste paari, mida me käsitlesime, on palju muidki. Kui püüda koondada ühte kõik need mõisted, mida me tavaliselt oma esteetilise maailmataju formuleerimisel kasutame, tuleb välja, et neid koguneb üsna palju. Näiteks kasutame mõiste «kaunis» kõrval selliseid termineid, nagu «ilus», «suurepärane», «tore», «võluv», «veetlev», «vaimustav», ja kõigil neil on kahtlemata oma eriline tähendusvarjund. Samasugused tähendusvarjundid on mõistetel «ülev», «suursugune», «suurejooneline», «üllas», «grandioosne», «heroiline», või mõistetel «madal», «alatu», «vulgaarne», või siis mõistetel «traagiline», «dramaatiline», «tragikoomiline».

Mida arenenum on üksikisiku, rahva või kogu inimkonna ilumeel, seda mitmekülgsem ja diferentseeritum on esteetiline maailmatunnetus. Torkab silma, et kõik loetletud esteetilised hinnangud justnagu grupeeruksid käsitluse all olnud esteetika põhikategooriate ümber, kujutades endast nende mitmesuguseid variante.

Huvitav pole üksnes see, et maailm särab inimesele vastu väga paljudes esteetiliste omaduste varjundites. Huvitav on ka see, et need omadused ei esine harilikult üksteisest eraldi, vaid väga keerulisel kombel üksteist mõjutades ja omavahel läbi põimudes. Sellega seoses tuletagem meelde, kuidas Gogol paljude oma teoste mõtet määratles: «maailmale nähtav naer ja maailma eest varjatud pisarad». Selle traagilise ja koomilise elemendi põimingu kohta on koguni spetsiaalne nimetus olemas — «tragikoomiline». Ja kuivõrd sageli võib leida ühes ja samas inimeses või teoses üleva ja koomilise jooni! Ega siis rahval muidu pole kombeks öelda, et geniaalsusest hullumeelsuseni on üksainus samm.

Elu peegeldades ja tunnetades on kunst alati pürginud selle poole, et ühel või teisel viisil elu esteetilises komplitseerituses ja vasturääkivuses selgust saada. Seda on ta aga väga mitmel viisil teinud.

Keskaja religioosne kunst lähtus sellest, et kujutamist väärivad ainult ülev, kaunis, traagiline, s. o. *ainult* sellised esteetilised omadused, mis on iseloomulikud ristiusu mütoloogia kangelastele. Reaalsete inimeste reaalset elu pidas ristiusk madalaks, inetuks ja koomiliseks ning seetõttu tõrjuti see kunstist eemale. Klassitsism, mis valitses Euroopa kunstikultuuris 17.—18. sajandil, laskis juba kunsti sisse madalat ja koomilist, kuid ainult «madala žanri» õigustes, millele seisid vastu kauni, üleva ja traagilise kujutamisele pühendatud «üllad žanrid». Romantism hülgas resoluutselt sellise esteetiliste omaduste jaotamise positiivseteks ja negatiivseteks ning asus näitama, kuidas need *põrkavad kokku* ja astuvad üksteisega *võitlusse*. Selle suuna esindajad tänapäeva dekadentlikus, s. o. manduvas kodanlikus kunstis püüavad tõestada, et inimeses pole üldse midagi kaunist ega ülevat, et inimene on juba oma loomult jälestusväärne, egoistlik ja koletu elajas. Seepärast tõrjuvad tänapäeva dekadendid kunstist välja kauni ja üleva ja koos sellega ka traagilise ning kujutavad külma huviga, mõnikord koguni patoloogilise naudinguga ainuüksi inetut ja madalat.

Kunsti ja esteetilise elupildi vahekorra erilise käsituse töötas oma ajaloolise arenemise käigus välja realistlik kunst. Realism hülgas reaalelu esteetiliselt ühekülgse kujutamise, kus näidati kas ainult kaunist ja ülevat või siis ainult näotut ja madalat. Realism hülgas samuti klassitsismile omase tava kinnistada teatud esteetilisi omadusi teatud žanridele, ta hülgas ka romantismile omase sihiliku mängu üleva ja madala, ilusa ja näotu kontrastidel. Realism püüdis tunnetada reaalelu esteetiliste avaldumisvormide *tõelist vastastikust seost* kogu selle komplitseerituses ja vastuolulisuses. Shakespeare'i ja Cervan-

tese, Rembrandti ja Velázquez'i, Balzaci ja Tolstoi, Repini ja Surikovi looming näitab küllalt selgesti, kuidas realistlik kunst taaselustas inimeses ja ühiskonnas leiduva traagilise ja koomilise, üleva ja madala, kauni ja inetu elava dialektika. Kõrvutame sellest vaatevinklist Repini «Ristikäiku» ja näiteks Brüllovi «Pompeii viimset päeva»: kui Brüllovi maal põhineb esteetilisel kolmkõlal «kaunis — ülev — traagiline», mis on nii iseloomulik klassitsismile, siis Repini lõuend reprodutseerib kujutatava sündmuse kogu tema esteetilises polüfoonilisuses. Repin näitab meile, kuidas elus põrkavad kokku ja põimuvad ühte suursugune ja labane, kaunis ja näotu, poeetiline ja vulgaarne, ning tema lõuendi dramaatilises kõlas kuuleme nii vaimustust kui põlgust, nii traagilist kaastunnet kui ka satiirilist naeru.

Tõsi küll, mitte kõik kunstiliigid ei saa edasi anda esteetilise elupildi kogu komplitseeritust: näiteks arhitektuur, mille kunstiline sisu on nagu utilitaarse sisu «pealisehitus» ning mille kujundlik keel ei võimalda kujutada konkreetseid elunähtusi, sündmusi ja toiminguid, pole põhimõtteliselt suuteline suhtuma tegelikkusesse kriitiliselt, pole suuteline kujutama satiiriliselt labast, madalat, pahelist. See kunstiliik võib ainult jaatada ja ülistada kaunist ning ülevat. Sellepärast ei puudutanudki 19.—20. sajandi kriitiline realism arhitektuuri ega sellega suguluses olevat tarbekunsti (juba siit järeldub, et mitte kõik kunstiliigid ei lase ühtviisi endas ühel või teisel loomingumeetodil juurduda). Iseloomulik on aga, et kriitilise realismi taotlus näidata mitte üksnes elu kaunimat poolt, vaid ka kontraste ilmnes mitte ainult kirjanduses, dramaturgias ja maalikunstis, vaid isegi muusikas, kuigi muusika mittekujutuslik keel teeb selle ülesande lahendamise väga raskeks (meenutagem Dargomõžski, Mussorgski ja Rimski-Korsakovi taotlusi leida groteskseid ja satiirilisi väljendusvahendeid).

Vajadus esteetiliste väärtuste ja «antiväärtuste» dialektika reprodutseerimise järele on omane ka sotsialistlikule realismile.

Paranenud sellest raskest haigusest, mida ta põdes isikukultuse aastail, mil kõik meie elus esinev negatiivne kuulutati «ebatüüpiliseks» ja kaotas seega õiguse leida peegeldamist kunstis ning mil meie kunst meenutas pahatihti üllataval kombel kord keskaja ikoonimaalikunsti, kord klassitsismi idealiseerivat kunsti, püüab sotsialistlik realism nüüd reprodutseerida elu esteetilist komplitseeritust ja vastuolulisust, nii nagu tegid seda Gorki ja Šolohhov, Furmanov ja Majakovski. Ainult ühes olulises suhtes erineb ta siin 19. sajandi kriitilisest realismist ja kaasaegsest neorealismist.

Sotsialistlikule realismile eelnenud realism konstateeris, et inimene ei ole paheline, egoistlik ja alatu oma loomu poolest, vaid et niisuguseks teevad teda ebaõiglased ja ebainimlikud elutingimused. Feodaalses ja kodanlikus ühiskonnas on kogu sotsiaalse elu süsteem, mille aluseks on ühtede inimeste orjastamine teiste poolt ja inimest moonutav rahavõim, suunatud kauni ja üleva *vastu* — seda inimelu seadust on realistlik kunst tõestanud väsimatult juba poolteist sajandit. Mis puutub sotsialistlikusse realismisse, siis see peegeldab niisuguseid inimelu sotsiaalseid tingimusi, mis sünnitavad, kinnistavad ja arendavad inimestes südameheadust, kõlbelist ülevust ja ideaalseid ajendeid ning juurivad inimesest välja kõik alatu, egoistliku ja loomaliku. Seepärast osutubki sotsialistliku realismi kunstis põhiliste esteetiliste jõudude konkreetne vahekord otse vastupidiseks sellele, mis on iseloomulik kriitilisele realismile. Peatükis, mis on ekstra pühendatud sotsialistliku kunsti iseloomustamisele, käsitleme seda probleemi põhjalikumalt.

Niisiis leiame täiesti kindla sotsiaalse tähenduse mitte ainult iga esteetilise nähtuse sisus, vaid ka nende nähtuste vastastikustes suhetes ja vastastikuses toimes nii tegelikkuses kui ka kunstis.

MIS ON KUNST

Probleemi asetus

Kui esteetikateadusel on tarvis defineerida kunsti olemust, põrkab ta kohe algusest peale kokku tõsise raskusega: maailma kunstiline tunnetamine toimub ju äärmiselt mitmekesistes vormides. Tarvitseb vaid võrrelda kas või kolme sellist vormi — kirjandust, maalikunsti ja muusikat — ja me näeme, kuivõrd teravalt need paljus suhtes üksteisest erinevad. Kui asja veelgi laiemalt võtta, kui tuua siia kõrvale veel draamakunst ja arhitektuur, filmikunst ja tarbekunst, koreograafia ja skulptuur, muutub kunstimaailm lõpmatult kirevaks ja mitmepalgeliseks. Ja tõepoolest — üks liik kunstiloomingut on sõnaline, teine sõnatu, üks väljendub helis, teine on vaikiv, üks on füüsiliselt tajutav, teisel puudub liha ja veri, üks on liikumatu, teine dünaamiline; ühed kunstiteosed on määratud meie silmale, teised kõrvale, kolmandad ühtaegu nii silmale kui ka kõrvale, kirjandusteoseid aga tajub «mõtteline pilk» ja «mõtteline kõrv», s. o. lugeja fantaasia; ühel juhul eksisteerib kunstiteos sellisel kujul, nagu kunstnik selle on loonud, teisel juhul aga reprodutseerib kunstiteost interpreet, kes esitab loovalt seda, mida on kirja pannud dramaturg, luuletaja või helilooja. Raske on siin leida mingeid ühiseid tunnuseid, mille järgi võiks kunsti olemust määratleda!

Vähe sellest. Ülesande lahendamine muutub veelgi raskemaks, kui arvestada seda, et kunstil pole mingeid erilisi, ainult temale omaseid tegelikkuse peegeldamise vahendeid. Vahendid, mida ta kasutab, on needsamad, mille abil valmib ka teaduslik, tehniline ja dokumentaalne looming. Gorki tuntud määratluse järgi on sõna ilukirjanduse «algelement»; kuid seda võib ju öelda ka teadusliku töö, publitsistliku artikli ja ajalehe-kirja-

tükkide kohta, mis on samuti kokku lükitud sõnadest nii nagu romaan, näidend ja poeemgi. Tänapäeva kinematograafias tehakse täpset vahet kolme põhižanri vahel — kunstiline film, populaarteaduslik film ja kroonikafilm. Ent tehnilised vahendid, mille abil need filmid luuakse, on kõigil kolmel juhul ühed ja samad. Analoogilist pilti näeme televisioonis, raadios ja fotograafias, kus ühtede ja samade tehniliste vahenditega luuakse nii kunstilisi saateid ja fotosid kui ka muuotstarbelisi ja olemuselt teistsuguseid teoseid — informatsioonilisi, publitsistlikke ja dokumentaalseid.

Nii on lood ka kõigis teistes kunsti valdkondades. Joon, mille me sulega paberilehele tõmbame, on ühel juhul puhteaduslikku tähendust omav sinusoid, teisel juhul aga eseme kunstiline kujutis või ornament; joone ja värvi abil luuakse nii kujutava kunsti teoseid kui ka ilma igasuguse kunstilise väärtuseta illustratsioone teaduslikele töödele, tehnilisi jooniseid ja diagramme. Skulptuuriteoseid luuakse nendesamade plastiliste vahenditega, mille abil valmistatakse õppemakette, mulaaže, mannekeene ja kipsmaske.

Siit järeldub, et pole olemas mingeid väliseid tunnusmärke, mille järgi võiks eristada kunstiteost muud laadi teosest ja mis oleksid ühised kõigile kunstiliikidele. Vastus küsimusele, mis on kunst, nõuab seetõttu põhjalikumat tutvumist selle spetsiifilise sisuga ja nende omapäraste vormiseadustega, mis ei asu kunstiloomingu pealispinnal, vaid on peidus tema sisemuses, ning mida meie teadus peab päevavalgele tooma ja teoreetiliselt määratlema.

Seda ülesannet lahendades ütleb marksistlik esteetika: ükskõik milliseid vahendeid kunst ka ei kasutaks, millises vormis kunstiteosed ka ei esineks, kunsti olemus ja kunsti erinevus kõigist teistest inimtegevuse tulemustest seisneb selles, et kunst on tegelikkuse tunnetamine *kunstilistes kujundites*. Mida aga tähendab «kunstilistes kujundites»?

Kunstilise kujundi olemus

Kunstilise kujundi olemuse analüüsi on kõige parem alustada probleemi «kunst ja fotograafia» käsitlusega. Siin on üpris laialt levinud kaks vastandlikku ja ühtviisi ekslikku arvamust. Ühed arvavad, et fotograafia pole üldse kunst, nii nagu seda on maalikunst ja graafika; teiste arvates on fotograafia uus kunstiliik, mis on sündinud meie tehnikaajastul ning mis hakkab graafikat ja maalikunsti asendama. Tegelikult on fotograafia lihtsalt eriline nähtava maailma reprodutseerimise viis, mille abil, nii nagu mistahes muul moel, näiteks filmivõttega, sõnalise kirjeldusega, maalimisega, graafilise või plastilise kujutamisega, võib lahendada loomingulisi ülesandeid ja luua kunstiväärtusi, aga võib lahendada ka muid ülesandeid, millel pole kunstiga midagi ühist.

Võtame näiteks fotokujutise, tüüpilise dokumentaalfoto. Niisugune foto tehakse selleks, et jäädvustada võimalikult täpselt antud isiku (või mingi eseme, toa, maja, maastiku, sündmuse) füüsiline välisilme. Seda läheb tarvis meid huvitava objekti kindlakstegemiseks (foto dokumentidel, ankeetidel jne.), näitlikuks informatsiooniks (ajalehe- ja ajakirjareportaažid) või siis teaduslike teoste illustreerimiseks. Seega on seda liiki fotodel puhtdokumentaalne sisu, ja just see sisu määrab ära antud fotoliigi ühiskondliku väärtuse. Kui palju lugeja ka ei silmitseks raamatu lisas toodud esimest fotot, ei suudaks ta kindlaks teha sellel kujutatud inimese iseloomu, vaimuelu ja elukutset, samuti mitte fotograafi suhtumist temasse. Kõigest sellest ei saa dokumentaalfoto jutustada, ja ta ei peagi seda tegema. Kui me üldse ei tea, kes on sellel fotol jäädvustatud, suhtume temasse muidugi mõista täiesti ükskõikselt. Kui me aga teada saame, et see on suur helilooja D. Šostakovitš, hakkab foto meid kahtlemata huvitama, kuid ta pakub huvi ainult selle tõttu, et tutvustab meile, kuidas see silmapaistev kunstnik välja näeb.

Nüüd aga vaatleme järgmist fotot D. Šostakovitšist. Kui palju räägib see just nimelt sellest, millest esimene täielikult vaikib! Näeme siin inimest, kes viibib helide maailmas, kes kuulatleb neid intensiivselt ja nagu loob neid... Veel enamgi: selle foto järgi võime täpselt otsustada ka siin jäädvustatud inimese iseloomu, vaimulaadi ja temperamendi üle; foto avab meile helilooja tundeerksa ja rahutu, vaimselt rikka ja peenekoelise natuuri. Andeka fotograafi V. Tarassevitši poolt hästi leitud rakurss, kujutise kompositsioon ning valguse ja varjude mäng lasevad meil nagu juhuslikult tunnistajaks olla muusikaloomingu rituaali juures, ja siit tekibki meil loomulik elevilolek ja tunne, nagu saaksime väga lähedalt osa millestki ülevast...

Väga paljuütlevad on selles suhtes inimeste otsustused loodusvõtete kohta. Kui küsida ükskõik missuguselt lihtsalt inimeselt, miks talle see või teine maastikufoto meeldib, ütleb ta: «Sellepärast, et see on meeleolukas...» Mida siis tähendab «meeleolukas maastik»? Ega siis loodus ise ei ole meeleolukas! Meeleolukas on see hingeliigutus, see poeetiline tunne, mida loodus inimeses esile kutsub. Kui Tjuttšev kirjutas:

> Ei, loodust teie veel ei tunne:
> tal puudub tardun'd pime meel,
> tas peitub hinge vaba tunne,
> tal armastusest räägib keel...

ei arutlenud ta kui teadlane, vaid kui kunstnik, s. o. kui inimene, kes hingestab loodust oma tajuga ja kellele võib tunduda, nagu oleks loodusel endal «hing» ja seda hinge väljendav «keel». Seepärast pole «meeleolukas maastik» mitte midagi muud kui selline looduse kujutis, milles autor on osanud jäädvustada *mitte ainult* antud maastiku *välist pilti,* vaid ka meeleolu, mida looduse nägemine tema hinges sütitas. Inimest, kes seda teha oskab, nimetamegi *kunstnikuks,* tema poolt loodud poeetilist



Eesti NSV rahvakunstnik Heino Eller.

kujutist aga *kunstiliseks kujundiks*, ja sellistest kujundilõimedest põimitud teost *kunstiteoseks*.

Niisiis võib fototehnika abiga luua kaht liiki teoseid. Dokumentaalfoto tähendus ja eesmärk seisneb selles, et kujutada võimalikult täpsemini antud inimese, antud eseme, antud sünd-

muse kordumatut palet (sellepärast seda nimetataksegi dokumentaalfotoks). Mis puutub kunstilisse fotosse, siis reprodutseerib see samuti kujutatava objekti välisilmet, kuid peale selle avab ka veel kujutatava olemuse, tunnetab kujutatavat ja annab ühtlasi edasi fotograafi suhtumise sellesse, annab edasi fotograafi meeleolu, selle, kuidas ta antud nähtust poeetiliselt tajub. Seepärast muutubki kujutis siin kunstiliseks kujundiks, mis erineb lihtsast dokumentaalsest kujutisest oma sisu, struktuuri ja vormi poolest. Lugeja võib veenduda selles, kui ta vaatab tähelepanelikult ja «elab sisse» skulptor R. Haavamäe suurepärasesse portreesse, mille autoriks on andekas eesti fotograaf-kunstnik A. Kimber, või A. Migdali fotosse helilooja Heino Ellerist, või siis tõeliselt kunstipärastesse maastikufotodesse ning žanrilistesse ja spordistseenidesse, mida on jäädvustanud G. German, V. Vahi, B. Mäemets ja paljud teised noore, kuid kindlalt areneva eesti fotokunsti esindajad.

See ei kehti ainult fotograafia, vaid ka maalikunsti, graafika, kirjanduse, kinematograafia jne. kohta, sest iga kunstiliik, kujutades loodust oma vahenditega, pürib sellesama eesmärgi poole: peegeldada loodust kunstilistes kujundites. Nagu juba eespool märgitud, luuakse nende vahenditega — graafiliste, sõnaliste, kinematograafiliste vahenditega — mitte ainult kunstilisi kujundeid, vaid ka dokumentaalset või teaduslik-analüütilist väärtust omavaid esemete kujutisi. Kui võrdleme näiteks botaanika-, geoloogia- või geograafiaõpikus leiduvat looduskirjeldust Aksakovi või Prišvini looduskirjeldusega, kui võrdleme sellise õpiku graafilisi illustratsioone Levitani või Sarjani maastikumaalidega, võime veenduda, et kunstilise kujundi olemus ei taandu antud maastiku kujutisele, vaid kunstilise kujundi olemuse määrab *ära hingestatud, poeetiliselt sugestiivne, tundeküllane* reprodutseering.

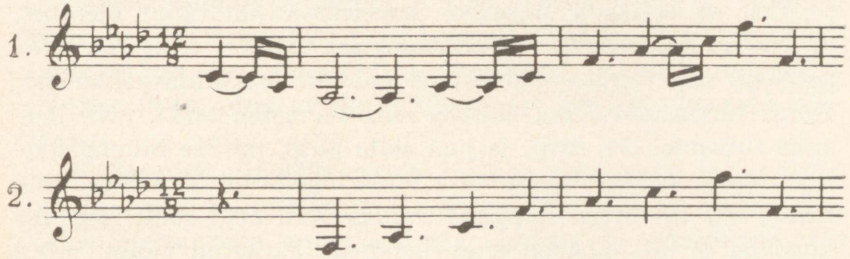
Kuidas aga kindlaks teha, kas antud kujutis on kunstiline kujund, kas tal on kunstilist väärtust või mitte? On täiesti

selge, et mingisuguste instrumentide ega aparaatidega, mingisuguste arvutuste ega arutlustega seda kindlaks ei tee. Lootma ei saa jääda ka selle peale, mida antud teose autor ise arvas. Kui sageli võib meie näitustel kohata pilte ja joonistusi, millel pole elementaarsetki kunstilist kujundit ja mis tuleks paigutada etnograafia-, botaanika- või ajaloomuuseumi, mitte aga kunstimuuseumi! Teiselt poolt aga on Leonardo da Vinci teaduslikel joonistustel sageli suur kunstiline väärtus. Täpselt samuti on lugu ka teistel juhtumitel. Belinskil oli täielik alus väita: «Osata värsse kirjutada ei tähenda veel poeet olla. Kõik raamatupoed on üle ujutatud tõendusega selle kohta, et see nii on.» Kui aga loeme Platoni või Marxi teaduslikke teoseid, Herzeni memuaare «Möödunu ja mõtted» või Anne Franki päevikut, leiame neis ohtrasti kunstilisi kujundeid. Juhan Smuuli «Jäine raamat» tundub olevat rangelt dokumentaalne kirjeldus autori reisist Antarktisesse Nõukogude teadusliku ekspeditsiooni koosseisus, kuid lugeja võtab ja hindab seda ilukirjandusliku jutustusena. Need raamatud aga, mida nimetatakse «romaanideks» või «jutustusteks», on lugeja meelest tihtipeale vaid autori elumuljete kirjeldus, mis võib huvi pakkuda vaid puhttunnetuslikus mõttes, kuid ei oma mingit kunstilist väärtust. Nähtavasti tuleb igal konkreetsel juhul inimesel endal iseseisvalt otsustada, kas tal on tegemist kunstiteosega, kunstilise kujundiga või siis muud laadi, teist tähendust, teist väärtust omava teosega, olgu see siis väliselt kuitahes sarnane kunstiloominguga.

Inimfiguuri kujutis anatoomiaatlases jätab meid täiesti külmaks ja ükskõikseks. Niisugune joonistus võib meis huvi äratada üksnes sel juhul, kui me spetsiaalselt uurime anatoomiat, aga ka siis on see huvi puhtratsionaalne, mõistuspärane. Hoopis teisiti tajume andeka kunstniku joonistust, sest selles on mitte ainult reprodutseeritud inimfiguuri struktuur, vaid see annab ühtaegu edasi ka tema plastilist harmooniat, teda hingestavat

elu, alasti keha ilu, mis meis vaimustust esile kutsub. See joonistuses kehastunud poeetiline maailmataju kandubki edasi meisse, see nakatab meid, nagu ütles Lev Tolstoi, ja siis ütleme, et siin on tegemist inimese kunstilis-kujundliku kujutamisega, s. o. kunstiteosega.

Kontrollime seda järeldust teise materjali — muusika varal. Meie ees on kaks noodikirja — heliredeli fa-minoor arpedžeeritud kolmkõla (2) ja Beethoveni «Appassionata» esimene teema (1).



Juba silmaga on selgesti näha, et nendes noodikirjades on fikseeritud ühed ja samad helid ning sisuliselt ühed ja samad helide kõrgussuhted. Kui me aga kuuleksime heliredeli kolmkõla instrumendil mängituna või vokaalsolisti ettekandes, jääksime täiesti ükskõikseks, kuitahes suure tehnilise virtuooslikkusega seda ka ei esitataks, ja mitu korda seda katkendit kuulata me lihtsalt ei suudaks.

Kui aga kuuleme «Appassionata» meloodiat, läheme äkki elevile, see leiab meie hinges vastukaja, me saame sellest elamuse ning me tahame seda ikka ja jälle kuulata, niikaua kui see jääb meie teadvusse helisema, jääb sinna kauaks ajaks, võib-olla koguni igaveseks...

See hämmastav erinevus tajumises on seletatav sellega, et heliredelis nii nagu igas muuski tehnilises muusikaetüüdis on helide kõrgussuhetel puhtfüüsiline, akustiline sisu, kunstiteoses loob aga helide liikumine inimtunnete, elamuste ja meeleolude kujundi. Helide kõrgussuhted muutuvad siin *intonatsioonilisteks,* s. o. nad organiseeruvad vormi poolest nii, et hakkavad väljendama vaimset, poeetilist, emotsionaalset sisu. Nii muutub helide jada lihtsaks muusikaliseks kujundiks, mille nimeks on *meloodia.*

Mõiste «intonatsioon», mille silmapaistev nõukogude muusikateadlane akadeemik B. Assafjev tõi muusikateooriasse sisse selleks, et seletada muusika kunstilis-kujundlikku olemust, on võetud keeleteaduse terminoloogiast. Inimese kõnes on intonatsioon üks võimsamaid emotsionaalseid väljendusvahendeid. Kõige lihtsamaid sõnu, näiteks «ma armastan teid», võib lausuda tuhandel eri viisil, ja just selle järgi, millise intonatsiooniga see on öeldud, saame aru, mida tegelikult tunneb see inimene, kes nii ütles. Lõppude lõpuks võib neid sõnu isegi nii lausuda, et intonatsioon eitab nendesse kätketud mõtet, juhul kui ta on irooniline... Kõne intonatsioonirikkuse täieliku valdamise tõttu, mis võimaldab inimesel kõige peenemaid tundevarjundeid väljendada, muutubki tavaline kõne näitleja suus väljendusrikkaks kunstipäraseks kõneks.

Iga kirjaoskaja inimene võib valjusti luuletust või jutustust ette lugeda, kuid lugeda seda nii, nagu loeb näiteks Jahhontov, Kotšarjan või Smolenski, ei suuda meist keegi ja ei suuda lihtsalt sellepärast, et me ei oska lapsepõlvest peale tuttava Puškini teksti iga sõna ja iga lauset niimoodi intoneerida, et see sõna ja see lause tundeküllase, südanthaarava kujundi ellu kutsuksid.

Kui oma määratlustes päris täpne olla, siis peab ütlema, et deklamaator ja draamanäitleja *ei loo* kujundit, vaid *reprodutseerivad* loominguliselt kirjaniku poolt kord juba loodut. Nende

kunst, nii nagu muusikainterpreetidegi kunst, on nii-öelda sekundaarne, kuid see on tõeline kunstilooming, kui interpreedid rikastavad kirjaniku või helilooja poolt oma teoses väljendatud poeetilist maailmataju omaenda mõtete ja tunnetega. Seepärast ongi nii, et Puškini loodud kujundid, mis kõlavad Jahhontovi ettekandes, kehastavad nii poeedi kui ka lugeja maailmatunnetust, täpselt samuti kui Rahmaninovi kujundid kehastavad Cliburni või Rihteri ettekandes nii helilooja kui ka pianisti elamusi.

Kunstimeisterlikkus nõuab nii näitlejalt kui ka deklamaatorilt elava sõna intonatsioonilise väljenduslikkuse virtuoosset valdamist, kusjuures väljenduslikud peavad olema ka miimika, žestid ja liikumine; kõik need vahendid kokku aitavad näitlejal luua teatud kindla karakteri, hingelaadi ja temperamendiga inimese kuju ning avada publiku ees tegelase keeruka vaimuelu.

Näitlemiskunst võib muide ka ilma sõna abita toime tulla. Näitleja võib kujundlikult elu peegeldada üksnes «tummade» vahenditega, oma kehaliigutuste, žestide ja miimikaga. Ma pean silmas *pantomiimikunsti* — igivana kunstiloomingu vormi, mis on meie ajal uuesti populaarseks saanud, eriti Prantsusmaal ja seda tänu ka nõukogude vaatajale tuntud miimide Jean Louis Barrault', Marcel Marceau, Giles Segale'i väsimatule ja andekale tegevusele. Selle omapärase kunsti suurimaks meistriks on Chaplin, kes on toonud pantomiimi ka filmikunsti. Pantomiimi väljendusrikast keelt, nii nagu muusikalist keeltki, võib täie õigusega nimetada intonatsiooniliseks, ainult et intonatsioonid ei ole siin helilised, vaid plastilised — väljendab ju näitleja näolihaste mäng, tema žestide ja kehaliigutuste plastika kujutatava tegelase meeleolu ja elamuste ülipeeni varjundeid.

See kehtib täiel määral ka *tantsukunsti* suhtes. Tõepoolest — miks me peame tantsu kunstiks? Kas sellepärast, et

tants demonstreerib meile inimese liigutuste ilu, nagu paljud arvavad? Nähtavasti on siin põhjus siiski milleski muus. Kui tantsija või baleriin sooritab erakordselt kergelt, täpselt, kaunilt ja graatsiliselt kümneid hüppeid, piruette või fueteesid, aplodeerib vaataja muidugi vaimustatult, kui aga Ulanova-Julia tantsib laval kohtumist Romeoga või kui Kikaiešvili-Jago, mürgitanud Othello südame armukadedusega, pühitseb oma võitu ja vehkleb nagu kull kurjakuulutavalt mauri mahapaisatud keha kohal, istume me hinge kinni pidades ja alles pärast eesriide langemist puhkeb saalis ovatsioonide torm. Millega seda seletada? Sellega, et tantsus nii nagu muusikaski pole tehnilised harjutused veel kunst, kuitahes meisterlikult neid ka ei esitataks. Vaataja aplodismendid tähistavad siin vaid rahuldust, mida ta saab inimese suurt meisterlikkust nähes ja sellest meisterlikkusest tingitud liigutuste ilu imetledes. Kui aga seesama tantsija kasutab sedasama tantsutehnikat kujutatava inimese hingeliigutuste väljendamiseks, luues elava plastilise kujundi armastusest ja armukadedusest, usaldusest ja salakavalusest, leiab see kunstiline kujund meie hinges emotsionaalset vastukaja, me erutume, elame kaasa, ja aplodeerida suudame alles siis, kui stseen on lõppenud ja vaimne pinge langeb, sest aplausil on siin hoopis teine tähendus.

Kirjanduses on kunstilise kujundiga samad lood kui teisteski kunstiliikides. Mingit nähtust kirjeldada ei tähenda veel kaugeltki mitte seda kujundlikult reprodutseerida. Kui kroonikakirjutaja kirjeldab mitmesuguseid ajaloosündmusi, kui ajakirjanik kirjeldab kaasaja elu sündmusi, kui ajalooteadlane kirjeldab Borodino lahingut või Peeter I reforme, ei ole nendel kirjeldustel enamasti kunstilis-kujundlikku tähendust, ja seda ei saagi olla, sest kroonikakirjutaja, ajaloolase ja ajakirjaniku ülesandeks oli võimalikult täpsemalt jutustada juhtunust, selgitada, miks antud sündmus toimus nii ja mitte teisiti, avada sündmuse objektiivsed põhjuslikud seosed teiste sünd-

mustega, tuua päevavalgele antud sündmuse sotsiaal-ajalooline, poliitiline ja majanduslik mõte. Kui aga needsamad faktid köidavad kirjaniku tähelepanu ja nad kehastuvad kunstiliseks kujundiks, muutuvad oluliselt nii nende sisu kui ka vorm. Puškini «Boriss Godunovis» ja «Poltaavas», Lev Tolstoi «Sõjas ja rahus», Aleksei Tolstoi «Peeter Esimeses», Šolohhovi «Ülesküntud uudismaas» ja Hemingway romaanis «Kellele lüüakse hingekella?» on reaalne elu mitte lihtsalt õiget kirjeldamist ja sügavat tunnetamist leidnud, vaid ka kirjaniku hinges ümber sulatatud ning kõik kirjaniku tunded, elamused ja meeleolud täielikult endasse haaranud.

Nii omandab kunstiteos muudele maailma tajumise viisidele tundmatu poeetilise sisu, mis nõuabki enda väljendamiseks *kujundlikku vormi,* sest ainult selline vorm suudab teda kehastada ning lugeja, kuulaja ja vaataja südamesse ja teadvusesse kanda.

Kui aga kunstnikule on kujundlik vorm tema poeetilise idee kehastamise viis, kui kunstnik peab täiuslikult valdama vormi, et seda ideed täielikult ja täpselt väljendada, siis lugejale, kuulajale ja vaatajale on teose vorm midagi tema tajus vahetult antut — kuuleb ta ju sümfoonias ainult helide liikumist, näeb ta ju maalis ainult värvilaikude korrelatsiooni. Vaataja, lugeja ja kuulaja ülesandeks on tabada seda poeetilist sisu, mille kunstnik on «aheldanud» helilisse, plastilisse või sõnalisse vormi. Teiste sõnadega: seda vormi tuleb tajuda kui poeetilise sisu kandjat ehk lihtsamalt öelduna kui kunstilist kujundit. Seepärast nimetamegi kunsti elu peegeldamiseks kunstilistes kujundites. See kehtib täiel määral ka sellise omapärase kunstiliikide grupi suhtes nagu arhitektuur ja tarbekunst.

Kunstiline kujund tarbekunstis ja arhitektuuris

Tarbekunstis ja arhitektuuris puutume kokku väga tähtsa iseärasusega, mida me ei leia ei kirjanduses, teatrikunstis, filmikunstis, maalikunstis ega skulptuuris: arhitektuurilised ehitised ja tarbekunsti teosed *ei kujuta* reaalse maailma esemeid ja nähtusi. Hoonel, vaasil ega tugitoolil ei ole vastet looduses, nad ei reprodutseeri inimkeha, taime, mere või taeva vormi. Nad loovad omaenda originaalvorme, kusjuures neid vorme ei tingi sugugi mitte kunstilised, vaid hoopis utilitaarsed ja tehnilised vajadused: hoone vormid on tingitud praktilisest vajadusest luua kinnine ruum, kus inimesed võiksid elada, töötada, mitmesuguseid ühiskondlikke funktsioone täita ja religioosseid tseremooniaid läbi viia; anuma vorm on tingitud praktilisest vajadusest luua midagi, kuhu võiks toitu või mingit vedelikku sisse panna; tugitooli vorm on tingitud praktilisest vajadusest luua koht istumiseks jne., jne. Arhitektuuri- või tarbekunstiteose vormi niisugune tingitus on seletatav asjaoluga, et need teosed peavad eelkõige teenima utilitaarseid eesmärke, teenima inimesi nende igapäevases praktilises tegevuses, ja alles siis võib neil ka esteetiline ja kunstiline väärtus olla.

Muide, esteetiline ja kunstiline väärtus võib neil ka puududa. Et majas oleks mugav elada, tugitoolis mugav istuda ja tassist mugav juua, ei pea maja, tool ja tass tingimata kunstiteosed olema. Ja tõepoolest — kaugeltki mitte kõik asjad, mida me oma praktilises elus kasutame, pole kunstiteosed. Väga sageli nad siiski on seda, ja me peame aru saama, millal ja miks see nii on.

Võtame jälle lihtsa näite. Leheküljel 74 näeme tavalist tooli, milletaolisi meie mööblivabrikud tuhandete kaupa välja lasevad (a). Vaevalt on tarvis tõestada, et selle loojad pole mingisuguseid kunstilisi eesmärke silmas pidanud. Nad tahtsid liht-

salt teha enam-vähem mugava, enam-vähem vastupidava, enam-vähem odava eseme istumiseks, ja selle eesmärgi nad saavutasid. Täiesti loomulik, et see tool meis mingeid emotsioone esile ei kutsu. Me võime teda kasutada, ilma et seejuures talle üldse tähelepanu pööraksime — umbes nii, nagu suhtume tavalisse passipildisse. Nüüd aga võtame tugitooli (b), mis oma vormi, proportsioonide ja katteriidega tekitab hoopis teistsuguseid tundeid: selles on midagi õdusat, kodust, intiimset ja hellitavat. On selline tunne, et istudagi ei pruugi sellel toolil rangelt, pingul, selles tahaks lamaskleda, jalg üle põlve, tunda ennast lõdvana. Selles toolis võib puhata, tukastada, ajalehte lugeda. Järgmine tool (c), K. Rossi kavandatud lossitool on kuidagi pidulik ja paraadlik. Seda on raske endale ette kujutada elukorteris.

Kui palju variante võiks veel tuua sellest lihtsast tarbeesemest — haiglatoolist kuni tugitoolini Kongresside Palees, ääretult lihtsast köögitoolist kuni 16. saj. prantsuse kirikutoolini (d) või tsaaritroonini. Viimane on ju tegelikult samuti «istumisseadeldis», kuid kogu oma ilmega, oma erakordsuse, unikaalsuse, kallihinnalisuse ja suursugususega peab ta rääkima sellest, et troonil ei tule lihtsalt istuda, vaid pidulikult aujärjel olla, ja et õigus selleks on ühelainsal inimesel kogu riigis — tema kõrgeaususel valitsejal, monarhil!

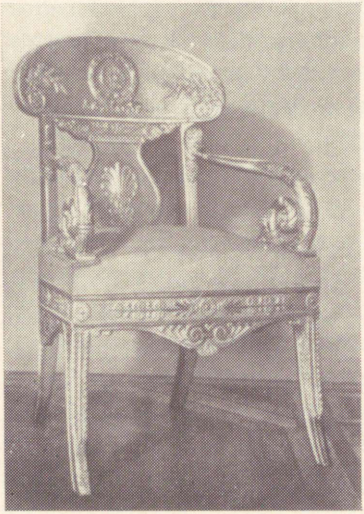
Niisiis — kui esemel peale inimese praktilise elu vajaduste rahuldamise mingit muud eesmärki ei ole, on ta lihtsalt tehniline konstruktsioon ja mitte kunstiteos. Seesama ese võib aga oma utilitaarset väärtust säilitades ka kunstilise väärtuse saada, kuid ainult siis, kui tema looja annab talle sellise vormi, sellised proportsioonid, valib sellised materjalid, et see ese kutsub inimestes esile teatud aistinguid ja meeleolusid. Sel juhul on ese tulvil vaimset sisu, mida ta kiirgabki nendele, kes teda kasutavad või teda vaatavad. Eseme vorm on siis otstarbekas ja konstruktiivselt õigustatud ning peale selle ka emotsionaal-



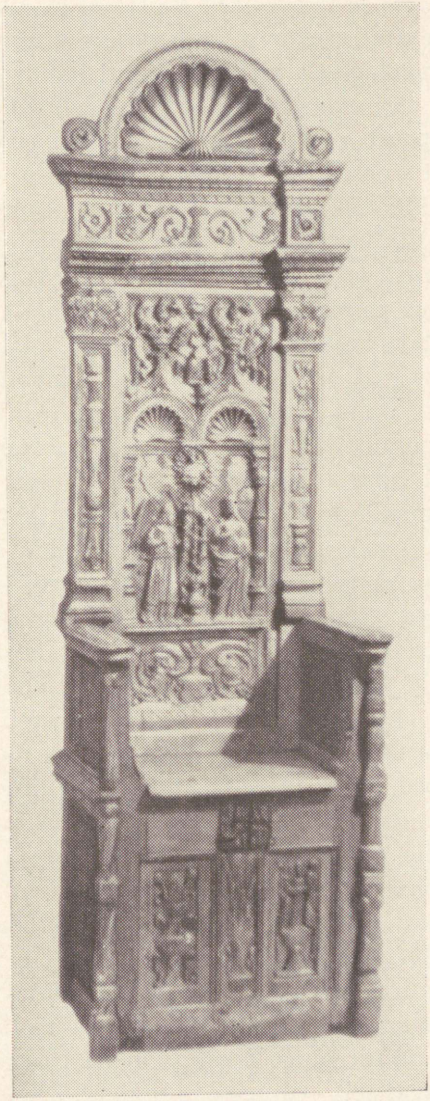
a



b



c



d

selt väljendusrikas ja poeetiliselt mõtestatud. Lühidalt — antud esemes tekib *teatud elukorra ning sellele elukorrale vastavate tundmuste ja meeleolude kujund.* Asjad hakkavad, nagu Marx kunagi ütles, «inimesesse inimlikult suhtuma» ja inimene «vaatleb enda poolt loodud maailmas iseennast».

Loomulikult kehtib see inimelu igasuguse esemelise keskkonna suhtes. Mööbel, sööginõud, riietus, kõikvõimalik majapidamiskraam, liiklusvahendid, isegi tööriistad ja eeskätt muidugi arhitektuurilised ehitised — kõik need asjad «räägivad» tihtipeale meiega inimkeeli, «jutustavad» meile sellest, millisteks utilitaarseteks eesmärkideks nad on valmistatud, ja ka sellest, kelle jaoks nad on tehtud, millise elulaadi jaoks nad on mõeldud. Asjad, mida hingestab inimene, teenivad inimest ja peale selle iseloomustavad teda kaudselt, assotsiatiivselt. Teistsugusel määral ning teistsuguste vahenditega kui kirjandus, teatrikunst ja maalikunst jäädvustavad arhitektuuri- ja tarbekunstiteosed *rahvusliku elulaadi, epohhi laadi, sotsiaalse keskkonna laadi.* Kui meie ajastuni säilinud tööriistade järgi võime otsustada üksnes oma esivanemate tehnika taseme üle, siis nende kunstiliselt mõtestatud esemelise keskkonna põhjal kujutame endale ette nende elu vaimset atmosfääri.

Sellepärast ongi nii, et kui teatris avaneb eesriie ja me näeme laval teatud viisil sisustatud tuba, on meile kohe selge, millised inimesed selles miljöös elavad, milline on nende sotsiaalne seisund, iseloom ja maitse. Tatjana Larinast näiteks jutustavad meile mitte üksnes tema sõnad ja teod, vaid ka asjad, mille keskel ta elab. Loomulikult jätavad Larinite mõisa ja Peterburi lossi interjöör erisuguse mulje: nad väljendavad aadelliku keskkonna erineva elulaadi olulisi eripärasusi. Seda kontrastsema mulje saame, kui vaatleme erinevate ühiskonnakihtide olustikulist keskkonda: 17. sajandi Hollandi kodanluse interjöör, mida on nii suure hoole ja armastusega jäädvustanud oma maalidel tavaliselt «väikesteks hollandlasteks» nimetatavad

kunstnikud, erineb hämmastaval kombel 18. sajandi Prantsuse aristokraatia interjöörist, mida me tunneme Boucher' ja Fragonard'i lõuendite järgi. Ühel juhul poetiseerivad asjad kodanluse eraelu mugavat vaikust ja rahu, teisel juhul aga demonstreerivad aadelkonna elu-olu hiilgavat suursugusust ja rafineeritud luksust.

Need näited on eriti iseloomulikud just selle poolest, et me ei näe siin üksikesemeid, vaid terviklikke ansambleid, mis moodustuvad väga mitmesugustest esemetest, alates interjööri arhitektuurist, kaasa arvatud mööbel, nõud ja riietus, ning lõpetades juveelidega, millega inimesed end ehivad. Just sellistes keerulistes ansamblites elavadki tarbekunstiteosed alati, ja nende poolt loodud inimelu kunstiline kujund kogu oma täiuses ei kehastu omaette vaadeldavates üksikesemetes, vaid paljude esemete ansamblikompleksis, mis täiendavad üksteist oma funktsioonide ja selle mulje osas, mis nad meile jätavad.

Kõige laiemas laastus, kontsentreeritult ja monumentaalselt väljendab mingi ajastu iseloomu ja elulaadi arhitektuur — sellepärast nimetataksegi arhitektuuri «kivist raamatuks», millest võib inimkonna ajalugu lugeda. Arhitektuur teeb seda sisuliselt samal viisil kui tarbekunstki. Teose kunstilis-kujundlik mõte ei olene siin kaunistustest — seinamaalidest ja skulptuuridekoorist, nagu kahjuks pahatihti arvavad inimesed, kes ei tunne arhitektuuri ja tarbekunsti «keelt». Muidugi aitavad kujutava kunsti liigid arhitektuuri ja tarbekunstiga sünteesi astudes nendes teostes peituvat kujundit konkreetsemaks teha ja nagu «lahti harutada». Peamised vahendid aga, mille abil arhitektuuris kunstiline kujund luuakse, on ruumi organisatsioon, ehitise mastaap ja mahuproportsioonid, siluett ja kompositsioon, ehitise masside, aknaorvade, sammaste ja püloonide rütm, tektooniline struktuur, kasutatud materjali värvus ja faktuur ning lõpuks hoone vahekord arhitektuurilise ja loodusliku keskkonnaga. Nende vahenditega peab arhitektuur hoone

välisilmes esile tooma hoone otstarbe, funktsiooni ning sageli ka planeeringu ja konstruktiivse lahenduse printsiibi. Ühtlasi peab arhitektuur kehastama teatud ideede ja meeleolude kompleksi, mis on arhitekti teadvuses seotud antud ehitise otstarbega ning osaga ühiskondlikus elus.

Et mõista, kuidas see konkreetselt toimub, võrdleme kaht ühetüübilist ehitist, näiteks kaht Peterburi katedraali — Kaasani kirikut, mille loojaks on Voronihhin, ja Iisaku kirikut, mis on ehitatud Montferrand'i projekti järgi. Need kirikud jätavad väga erineva mulje. Iisaku kirik ahistab inimest oma kõrgi ja sünge suursugususega, oma üleinimlike mastaapidega. Kiriku kujundlikku mõtet väljendavad täpselt ka ehitise skulptuuriline kujundus ja frontoonidel ilutsevad pealiskirjad. «Issand, sinu vägevuse üle rõõmustab tsaar» — nii kõlab üks neist, ja kirik kehastab tõepoolest jumala ja tsaari kõikvõimsuse ideed ning nõuab, et inimesed, tunnetanud seda võimsust, mõistaksid selgesti omaenda tühisust, oma eksistentsi kaduvust ja ajalikkust. Paigutatud keset väljakut, kõigis neljas küljes võimsad portikused, gigantsete kivisammastega, nurkadest esilepürgiv, katusel vahitornid ja tiibu lehvitavate inglite ähvardavad figuurid — sellisena meenutab kirik kindlust, jumala ligipääsmatut ja vankumatut kindlust, mis rõhub väljakule, kogu linnale ning tõstab selle kohal uhkelt kõrgele oma võimsa, särava, kullatud kupli.

Selline on Montferrand'i loodud katedraali poeesia, selline on tema paatos. Iisaku kirikus antud kunstiline kujund kehastab ühtaegu ka Nikolai verise valitsemisaja äärmiselt reaktsioonilist religioonitõlgendust ja poliitilist atmosfääri. Voronihhini katedraalis on aga teistsugune poeesia, teistsugune paatos ja teistsugune kujundlik mõte. Kui me jõuame välja Nevski prospektile ja meie pilgule avaneb äkki vaade kirikule, äratab selle imepärane ilu meis vaimustust ning ühtaegu tunneme end kuidagi vabana, hingaminegi muutub kergemaks. Kaasani ki-



Iisaku kirik.

rik pole pühendatud «tsaaride tsaarile» nii nagu Iisaku kirik, vaid inimestele, ta ei ülista maapealset ja taevast valitsejat, vaid inimesi. Seepärast Kaasani kirik ei rõhu ega masenda meid, vaid hoopis jaatab meie inimlikku olemist, laseb meil tunda uhkust inimese, aga mitte jumala suurte võimaluste üle.

Mismoodi küll Voronihhin seda saavutas, et katedraal vaatajale sellist mõju avaldab? Eelkõige tänu sellele, et ta leidis hämmastavalt täpselt kätte kiriku ja inimese mastaapide õige suhte. Kui Montferrand pürgis oma templi mõõtmetes ja proportsioonides *üleinimlike* mastaapide poole, siis Voronihhin otsis ja leidis oma ehitisele just *inimlikud* mastaabid, ning kõigis osade ja vormide suhetes saavutas ta imetlusväärse tasakaalu ja harmoonia. Pealegi ei kavandanud meie suur ehitusmeister kirikut omaenda suletud ringi tõmbunud ehitisena, mis seisab vastu kogu ümbruskonnale ja valitseb selle üle, vaid linna peatänava ansambli komponendina, mis selle ansambliga orgaaniliselt ühte sulab. Selleks ääristas ta kiriku korpuse kahe kaarja sammastikuga. Üks neist sirutub Nevski prospekti poole ning seob kirikut tänavaga ja avardab tänavat, moodustades piduliku ja ühtlasi intiimse ilupuiestikuga väljaku.

Voronihhini suurepäraste sammastikkude osatähtsus ei piirdu veel sellega. Neil on ka teine, arhitekti loomingulises kavatsuses äärmiselt suurt tähtsust omav tähendus: kiriku korpus, kiriku põhiline osa, milles ainuüksi võiski väljenduda katedraali religioosne idee, osutub... äratuppunuks kahe sammastiku vahele! Ta nagu sukeldub neisse ja lahustub neis. Seetõttu minetas kirik otsekohe selle kultusliku, müstilise iseloomu, mis tundus katedraali juures vältimatu olevat ning mida Montferrand nii resoluutselt ja sirgjooneliselt oma kiriku juures rõhutas. Seepärast ei näi Voronihhini kirik tegelikult kirikuna, vaid mingi tsiviilehitisena, ja seepärast sulavad temaga loomutruult ühte Isamaasõja kangelaste Kutuzovi ja Barclay de Tolly mälestussambad, mis panevad punkti Nevski poole suunduvale



Kaasani kirik.

sammastikule. Sammastik ise aga sirutab oma suursuguseid tiibu nii leebelt ja südamlikult, nagu tahaks teid emmata, nagu kutsuks teid oma kivist rüppe, puhkama linnakärast ning ammutama mitte ainult ja mitte niivõrd religioosseid, kuivõrd just ülevaid patriootlikke mõtteid ja tundeid.

Selline on Kaasani kirik, selline on tema ideelis-emotsionaalse sisu ja tema vormi erinevus Iisaku kiriku omadest. Voronihhini loodud kunstiline kujund on humanistlik, mitte aga müstiline kujund. Temas ei kehastu sünge ja julm Nikolai valitsemisaeg, vaid 19. sajandi alguse suurte valgustuslike lootuste aeg.

Selle näite varal mõistame, et arhitektuur peegeldab elu kujundlikult nii nagu kõik muudki kunstiliigid. Õigupoolest muutubki ehitis *arhitektuuriks,* s. o. tehnika ja kunsti ühtsuseks,

ainult siis, kui mingi elulise praktilise tähtsusega konstruktsioon omandab veel kunstilis-kujundliku ekspressiivsuse, haarates endasse, kondenseerides ja materialiseerides inimeste teadvust ja maailmatunnetust. Mistahes ehituskonstruktsioon, olgu see katedraal või kindlus, ühiskondlik hoone või elumaja, loss või tehas, vaksal või metroojaam, sild või televisioonimast, võib muutuda väljendusrikkaks kunstiliseks kujundiks, on vaid tarvis, et arhitekt tahaks ja oskaks lahendada ühtaegu nii konstruktiivtehnilist kui ka kunstilis-kujundlikku ülesannet. Kui ta püüab seda teha ning kui ta on andekas ja omal alal meister, mida selle eesmärgi saavutamiseks tingimata tarvis on, siis tekib elumaja ja terve elamukvartali välispildis mugava, hellitleva ja intiimse kodu kujund, Kongresside Palee välispildis piduliku ja suursuguse ühiskondliku hoone kujund ning metroojaama välispildis tagasihoidliku, asjaliku, kõigi tema komponentide ranget otstarbekohasust poetiseeriva tsiviilehitise kujund.

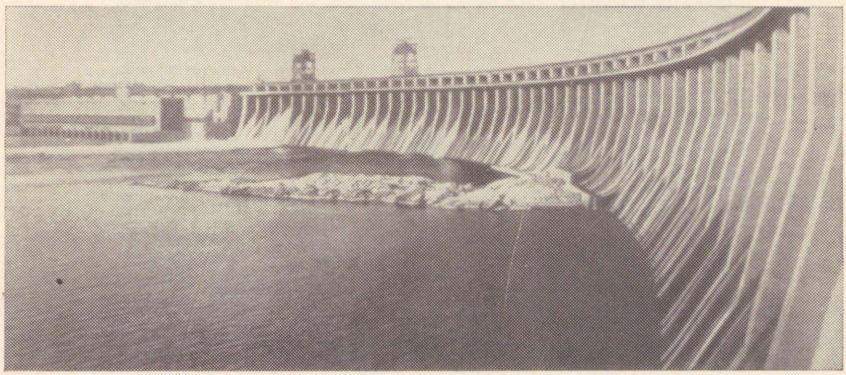
Siinkohal tahaks rõhutada, et kunstiliseks kujundiks võivad saada mitte ainult igasugused ehitised ja kõikvõimalikud igapäevases elus kasutatavad tarbeesemed, vaid *üldse kõik asjad,* mida inimesed oma mitmesuguste vajaduste rahuldamiseks valmistavad. Rahvaloomingus levis kunstiline «töötlus» peaaegu kõikidele talupoja käe alt tulevatele tooteliikidele. Kunstilis-kujundliku mõtte said mitte ainult talupoja tare ja kirik, mitte ainult tema mööbel, nõud ja riietus, vaid ka vokk, saan, hobuselook, piparkoogivormid ja igasugused ehted. Tarbekunsti kõrge arengutase Balti nõukogude vabariikides, eriti Eestis, on seletatav sellega, et nii kunstkäsitöö kui ka kunstitööstus on siin tugevalt seotud rahvaloominguga, rahvakunsti sajanditepikkuste traditsioonidega.

Meie ajal laieneb kunstiloomingu mõjusfäär järjest, kusjuures tuleb jagu saada suurtest raskustest seoses üleminekuga käsitöölt seeriaviisilisele tööstuslikule tootmisele. Ja kuigi meie ajastu pole veel saavutanud rahvaloomingule omast klassika-

list oskust kõiki inimtöö vilju kunstipäraselt kujundada, läheb ta jõudsalt edasi selles suunas ja nii mõndagi huvitavat on ta sellel teel juba korda saatnud. Tehaste ja elektrijaamade ehitamisel, autode ja lennukite, masinate ja aparaatide, külmutuskappide ja televiisorite tootmisel, trükikunstis ja reklaamis — kõikjal leiab meie aeg uusi vorme, kuidas liita ühte tehnikat ja kunstiloomingut, utilitaarsust ja kujundlikkust.

Erakordselt paljuütlevad on selles suhtes nõukogude arhitektuuri suured saavutused tööstushoonete ehitamise valdkonnas, näiteks elektrijaamade veenev kunstiline lahendus, mille parimates näidistes sünnib suurejooneline, oma grandioossusega hinge mattev ning ühtlasi helge, rõõmus ja imetlusväärselt harmooniline kujund loodust alistavate, stiihilisi jõude ohjeldavate inimeste vabast ja innukast tööst. Väga huvitavad on katsed välja töötada kõige lihtsamate tööriistade uusi vorme, mida on tehtud Tšehhoslovakkias professor Tučna juhtimisel. Rikkalikke kunstilise kujundamise kogemusi on talletatud 20. sajandil trükitööstuses. Praegu võib juba lugeda seaduseks, et raamatu, nii

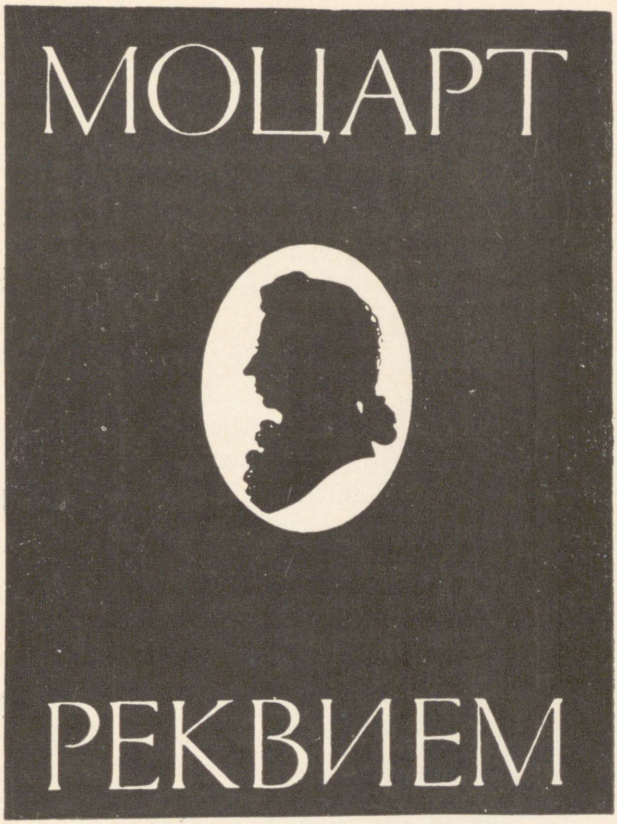
Dneprogess.



ilukirjandusliku, teadusliku, tehnilise kui ka poliitilise raamatu kaas ja ümbris peavad kujundlikult avama raamatu sisu, s.o. nad peavad äratama lugejas mõtteid ja tundeid, mis vastavad raamatu sisule. See saavutatakse kõigi vahenditega, mis kunst-

M. Dobužinski. Dostojevski jutustuse «Valged ööd» kaanekujundus.





V. Lazurski. Mozarti «Reekviemi» kaaneümbris.

niku käsutuses on, — väljaande mõõtmete ja formaadiga, kaane värvuse ja faktuuriga, kirjakujundusega ja kirja paigutusega kaanel, mõnikord ka teatud kujutiselementidega.

Toome näite, mis aitab kõike seda paremini mõista. M. Dobužinski kaas F. Dostojevski jutustusele «Valged ööd» loob selle

raamatu tõeliselt kunstilise kujundi. Kogu kaanepilt — range ja tasakaaluline kompositsioon, taeva ja kaldarinnatise kujutise orgaaniline seos pealkirja tekstiga, selgelt väljajoonistatud šrift, millele nagu heidaks valgust sumeda öö hajuv kuma, rahulike vertikaalsete ja horisontaalsete vormide kontrast taevast rebestavate rahutukstegevate pilvediagonaalidega, kaanepildi keskel olevate suurte ja jõuliste vormide kontrast pilti ääristavate mustade ja valgete viirgude rägastikuga — annab tõepoolest imetlusväärse täpsuse ja peensusega edasi Dostojevski jutustuse poeetilist hõngu, klassikalist selgust ja hingelist dramatismi, peterburglikku koloriiti ning kordumatut kunstilist võlu.

Nüüd aga vaatleme Mozarti «Reekviemi» kaaneümbrist, mille autoriks on kaasaegne kunstnik V. Lazurski. Kuivõrd erinev on selle üldlahendus Dobužinski kaanega võrreldes! Musta ülekaal valge suhtes kaane kompositsioonis, rangelt peenekoeline kiri, helilooja siluettportree ovaalses raamistuses — kõik see vastab teose stiilile ja emotsionaalsele laadile, mis varjab end selle kaane taga ja mille graafiliseks kujundiks kaas olla tahab.

Toodud näidetes on raamatu kaanekujundus teostatud puhtgraafiliste vahenditega. Pole raske mõista, kui piiritult avarduvad selle kunstiliigi võimalused, kui ta kasutab ka kaanematerjali värvust ja faktuuri. Meenutame näiteks, kui suurepäraselt mõjub eesti kunstnikel selline dekoratiivne materjal nagu nahk, kui raamatule tahetakse ranget ja pidulikku või siis peent ja elegantset «nägu» anda. Adamson-Ericu, A. Reindorffi, E. Reemetsa ja E. Külvi töödes omandab tõelise kunstilis-kujundliku väljendusrikkuse nii naha värvus, faktuur kui ka pressing, nii ornamentaalse dekoori joonis, värvus, kuju kui ka suurus, samuti kasutatava šrifti kompositsioon... Nüüd aga peame silmas, et kunstnik arendab raamatu kujundit tiitellehe ja frontispissi kujunduses, peatükkide hakatuses ja lõpetuses ning lõpuks



E. Külv. Külalisraamat. *Nahk.*

illustratsioonides, mis avavad raamatu poeetilise sisu mitte enam šrifti ja ornamentide abil, vaid kujutusvahenditega.

Neidsamu printsiipe ja vahendeid, mida kasutatakse raamatute kunstilisel kujundamisel, rakendatakse ka väga mitme-

sugustes niinimetatud «tööstusgraafika» valdkondades — markide ja etikettide, grammofoniplaatide ümbriste ja kompvekipaberite, tehniliste prospektide ja reklaamplakatite kujundamisel. Sellega seoses tahaks rõhutada, et meie ajal surub reklaam ennast järjest kindlamini kunstiloomingu sfääri, taotledes oma teostes utilitaarsuse ja kujundlikkuse ühtsust. Kunstnikud kasutavad selleks nii šrifti väljendusvõimalusi — neidsamu, mis on kasutusel raamatugraafikas, — kui ka reklaamis rakendatavate omapäraste materjalide, näiteks elektrilampide ja neoontorukeste väljendusvõimalusi ning neid võimalusi, mida pakub poevitriinides asjade tinglike kujutiste ja naturaalsete, tõeliste esemete kompositsiooniline kombineerimine. Kõiki neid vahendeid kasutab reklaamikunst selleks, et mitte ainult informeerida inimesi millestki, vaid ka mõjutada neid emotsionaalselt, äratada neis antud juhtumile vastavat meeleolu — peab ju näiteks muusikatarvete kauplusse astuv inimene tõepoolest teistmoodi meelestatud olema kui moeateljee külastaja, ning tsirkusehoone ees peavad inimesed tundma midagi muud kui kaubamaja ees.

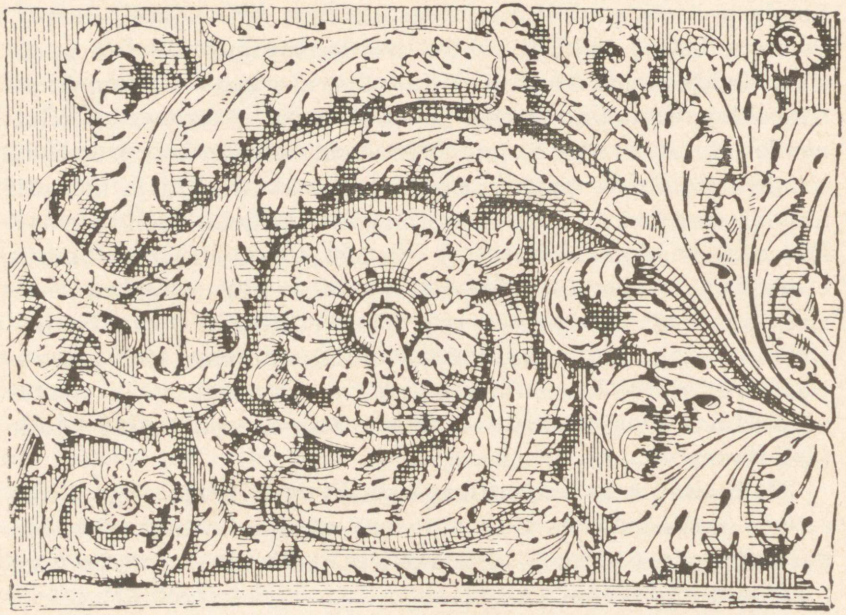
Abstraktsionismi kriitika

Kõik eespool öeldu veenab meid, et *kunstiline kujund* pole hoopiski mitte seesama mis *elu kujutis.* Reaalse eseme välise pildi kujutis, s. o. reprodutseering, pole kaugeltki mitte alati eseme kunstiline kujund: dokumentaalfoto, kroonikafilm, ajaleheartikkel, päeviku sissekanded, tehniline joonis ja geograafiline kaart kujutavad väga täpselt looduse ja inimelu nähtusi, kuid kujundlikku elementi nendes kujutistes pole ega peagi olema. Teiselt poolt aga muusika ja tants, arhitektuur ja tarbekunst peegeldavad elu *kujundlikult,* kuigi tulevad tavaliselt toime ilma elu kujutamiseta. Nendes kunstiliikides kehastavad

helide ja liigutuste, mahtude ja masside, graafiliste ja värvivormide teatud kindlad suhted otse ja vahetult või siis assotsiatsioonide kaudu kunstniku poeetilist elutunnetust, kunstniku tundeid ja mõtteid, elamusi ja meeleolusid. Seepärast puudub nendes kunstiliikides kujundil enamasti konkreetne prototüüp reaalses maailmas: pole maailmas selliseid esemeid ja nähtusi, millega sarnaneksid meloodia ja tantsuliigutused, hoone ja vaas. Meloodia ja isegi retsitatiiv ei ole helijäljendus, tantsuliigutus ei ole igapäevases elus tehtavate žestide ja hüpete reprodutseering ning maja ja sööginõu pole mäe või lilleõie võrdkuju. Reaalse maailma konkreetsetest vormidest irdumuse tõttu on antud kunstiliikide «keel» looduse suhtes *abstraktne,* kuid nendes väljenduva vaimse, ideelis-emotsionaalse sisu suhtes *äärmiselt konkreetne.*

Võib-olla on see kunstilise kujundi tüüp kõige selgepiirilisemalt esindatud ornamendis. Ornamentaalne muster riidekangastel, vaasidel ja tassidel, pitsidel ja aiavõredel, hoone seintel, plafoonidel ja põrandatel, tapeetidel ja vaipadel põhineb mõnikord mingi taimemotiivi rütmilisel kordumisel (niinimetatud kujutav ornament), mõnikord aga abstraktsete vormide vaheldumisel ja varieerumisel (niinimetatud geomeetriline ornament). Kummalgi juhul on aga asi nii, et olenemata sellest, kas ornamentaalne motiiv meenutab meile õiekrooni, puulehte, lumehelvest või koguni looma ja inimese kehakuju või ei tunne me temas ära midagi esemelist, on ornament kunstiline kujund, sest kõik tema vormikomponendid — nii korduva motiivi joonis, kompositsiooniline rütm kui ka värvuste suhted — on teatud viisil emotsionaalselt väljenduslikud ja kannavad endas teatud meeleolu.

Seda ornamendi omadust käsitlesin ma üsna üksikasjaliselt oma raamatus «Tarbekunstist», mida võingi soovitada neile, kes antud teema vastu huvi tunnevad. Praegu aga apelleerin vaid lugeja isiklikele elukogemustele. Kujutlegu ta näiteks musta



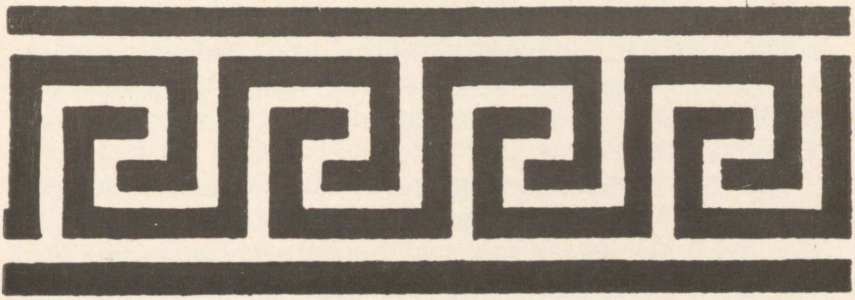
Taimornament.

fooni, millest jooksevad läbi mõned tumepunased jooned, ning kõrval helesinist tausta hajali paiknevate kuldsete täpikestega, ja ta veendub, et need abstraktsed värvikombinatsioonid tõepoolest kannavad endas erinevat emotsionaalset «laengut», s. o. nad omavad elementaarset kujundlikku iseloomu. Üks neist kombinatsioonidest teeb ärevaks, teine aga lõbusaks. Värvuse ja värvikombinatsioonide emotsionaalne «oreool» on tingitud sellest, et looduse enese värvid meie meeltele teatud mõju avaldavad. Taevasina, sünkjas ööpimedus, vere ja lipu punane värvus, puhkevate pungade õrn rohelus ja laiba mürkroheline toon — kõik need kutsuvad inimeses teatud kindlaid aistinguid esile. Selle tulemusena hakkavad värvused jätma inimestele

vastavat emotsionaalset muljet, mõjudes neile mitte ainult füsioloogiliselt, vaid ka esteetiliselt. Seega muutub värvitaju kõige populaarsemaks esteetilise taju vormiks, nagu ütles Marx, sest igapäevases praktilises elus õpib inimene tajuma värvust ja värvuste suhteid nende stabiilses seoses antud värvikarakteristikat omavate esemete sisuga ja ühiskondliku tähendusega. Siit järeldub, et värvuse esteetilisi omadusi ei määra silmanärvi ärritus teatud pikkusega valguskiirte voo mõjul, vaid see, milline eluline sisu on seotud värvusega inimkonna praktilises kogemuses. Loomulikult omandavad päevavärvid ja öövärvid, kevadvärvid ja sügisvärvid, eluvärvid ja surmavärvid erisuguse emotsionaalse ja esteetilise tähenduse.

Kunst on juba ammu värvuse emotsionaalset ekspressiivsust oskuslikult kasutama õppinud — näiteks kangaste kunstilisel kujundamisel. Kui tütarlaps läheb poodi suvekleidi riiet ostma ja palub müüjannat «midagi lõbusat» näidata, peab ta silmas sellise mustriga riiet, mis ainuüksi värvilaikude kombinatsiooniga rõõmsat meeleolu tekitaks. Kui tal on aga tarvis õhtukleidi riiet, palub ta «midagi ranget» ja valib kanga, mille värvus just sellise mulje jätaks.

Vana-kreeka geomeetriline ornament.



Võtame teise näite. Kui me valime oma korteri jaoks tapeeti, millistest kaalutlustest me siis juhindume? Me otsime muidugi niisugust tapeeti, mis oleks vastupidav, odav ja rõõmsatooniline, kui tuba on süngevõitu, ning kahtlemata ilus. Peale selle aga tahame veel, et tapeedi «iseloom» vastaks toa otstarbele. Seepärast püüame leida söögitoa, magamistoa, kabineti, lastetoa ja esiku jaoks erisuguse värvuse ja mustriga tapeeti.

Sellega seoses tuleks puudutada meie ajal väga teravaks muutunud ja esteetika seisukohast tähtsat küsimust — abstraktse kunsti probleemi. Abstraktsionismi esteetiline paikapidamatus seisneb selles, et ta püüab tarbekunsti mittekujutuslikku keelt tema funktsionaalsest ja konstruktiivtehnilisest alusest lahti rebida ning mehaaniliselt maalikunsti ja skulptuuri üle kanda. Abstraktsionistid ei mõista, et arhitektuuris ja tarbekunstis luuakse kunstiline kujund mittekujutuslike vahenditega ja seda ühel väga tähtsal põhjusel: selliseid vahendeid dikteerivad siin eseme või ehitise praktiline funktsioon ja tehniline konstruktsioon. Mis aga puutub maalisse või skulptuuriteosesse, siis siin pole loobumine reaalse maailma reprodutseerimisest kogu tema nähtavas konkreetsuses mitte millegagi õigustatud. Luua niisugune maal või skulptuur, mis mitte midagi ei *kujuta*, tähendab õõnestada maali ja skulptuuri kui omapäraste kunstiloomingu vormide eksistentsi alust. Mitte mingisugust konkreetset eset kujutav geomeetriline ornament on hea eseme juures, mille pinda ta kaunistab, kuid *väljaspool* eset (hoonet, riidekangast, nõu jms.) *pole ta kunagi eksisteerinud ega saagi eksisteerida*. Ornament esemest «ära lõigata» ning lõuendile kanda ja raami sisse panna tähendab võtta talt igasugune kunstiline mõte.

Meie ees on kaunilt kujundatud kompvekikarp. Tööstusgraafika teoses on ornamentaalne kompositsioon ja kujutusliku lahenduse tinglikkus kohased ja kunstiliselt õigustatud. Kas võib aga kujutada endale ette seda karpi estambina seinal rip-

pumas? Kas pole siingi ilmne, et ühe kunstiloomingu valdkonna seadusi ei saa mehaaniliselt teise üle kanda?

Käesoleva sajandi alguses proovisid mõned luuletajad oma kunstiga niisugust operatsiooni läbi viia. Lastes end ahvatleda sellest, et instrumentaalmuusika tuleb suurepäraselt toime ilma sõna abita, tahtsid nad ka luulelt sõna ära võtta. Tagajärjeks oli, et nende värsid osutusid mõttetuks häälikute kombinatsiooniks, näiteks Aleksei Krutšonõhhi «дыр бул щил убещур скум вы со бу р л эз». Futuristid ise nimetasid seda häälikute kombinatsiooni uhkustundega «väljaspool mõistust olevaks keeleks», ja pole midagi imestada, et arukas inimkond sellist luulereformi omaks ei võtnud.

Täpselt samuti ei saa ta omaks võtta ja õigustada maalikunsti püüdu jäljendada muusikat, luues lõuendil «värvide sümfooniat». See püüd on mõttetu, sest muusikaline kujund elab ajas, ta voolab lakkamatult, muutub ja areneb, s. o. ta on oma loomult dünaamiline nii nagu inimese vaimuelugi. Seepärast võivad meie vaimuelu dünaamikat, tema reaalset kulgu, liikumist, mõtete ja tunnete arenemist «modelleerida» ainult «ajalised» kunstid — kirjandus, muusika, koreograafia, teatri- ja filmikunst. Tarbekunst ja arhitektuur on nii nagu maalikunst ja skulptuurgi ruumilised, staatilised kunstiliigid. Nad võivad vahetult kehastada vaid hingelisi seisundeid, püsivaid meeleolusid, kuna psüühilisi protsesse, elamuste vaheldumist ja arenemist tuleb nendes kunstiliikides edasi anda vaid kaudsel teel. Rembrandti või Repini maalitud portreed vaadates näeme vaid üht momenti muutlikust psüühilisest protsessist ja me võime vaid aimata, mis sellele seisundile eelnes ja milleni ta mõne hetke pärast välja jõuab. Kui me aga loeme Tšehhovi jutustust või kuulame Tšaikovski «Pateetilist sümfooniat», rullub meie ees lahti kunstniku ja tema kangelaste mõtete ja tunnete kulg, üleminekud ühest hingelisest seisundist teise.

Tarbekunstiteosed ei sea endale kunagi niisugust eesmärki,

sest tarbekunsti ideelise ja emotsionaalse sisu piirituse korvab see, et kujund ei esine siin iseseisvana, vaid ühtsuses asja praktilise funktsiooniga, samuti sellepärast, et tarbekunsti- ja arhitektuuriteosed ei avalda inimestele mõju üksikult, vaid, nagu juba öeldud, oma otstarbe ja kunstilise sisu poolest väga mitmekesiste esemete suurte kompleksidena.

Sellepärast ongi nii, et abstraktsionism, jäädes ruumiliste kunstide raamidesse, *varastab nad paljaks,* võttes nende rikkalikust kunstivahendite arsenalist ainult ühe — abstraktsed plastilised ja värvussuhted — ning püüdes sel ääretult kitsal baasil oma hoone üles ehitada. Pole midagi imestada, et see hoone kokku variseb ning abstraktne kunst oma austajatele ja isegi loojatele järjest suuremat pettumust valmistab. Ja ometi elab ta veel ja nähtavasti elab nii kaua, kuni ühiskonnas leidub jõude, kes teda materiaalselt ja moraalselt toetavad. Need jõud on kodanluse ja kodanliku intelligentsi teatud ringkonnad, kes tunnevad hirmu kujutava kunsti võime ees peegeldada, tunnetada ja kriitiliselt otsustada inimeste elu üle kapitalistlikus ühiskonnas ning kes tahavad, et maalikunst ja skulptuur taganeksid võimalikult rohkem sotsiaalsetest probleemidest ja ideoloogiast «puhta ilu» maailma. Seepärast on abstraktsionismi arenemine ja tema pretensioonid kujutava kunsti täielikule väljatõrjumisele (mis olevat fotograafia ja kinematograafia sajandil vananenud) mitte ainult esteetiline vääratus, vaid ka *teatud ideoloogiline aktsioon, millel on nii poliitilises kui ka esteetilises suhtes reaktsiooniline tähendus.* Kunstiline fotograafia ja filmikunst ei saa kunagi maalikunsti asendada, rääkimata juba skulptuurist või gravüürist, sest kõigil neil kunstiliikidel on erinevad kunstivahendid, erinev vormistruktuur ning seepärast ka erinevad võimalused maailma poeetiliseks peegeldamiseks. Foto- ja filmikujutised võivad kollitada ainult maalikunstis esinevat naturalismi, tõeliselt realistliku maali aga (meenutame kas või Sarjani ja Nisski, Rivera ja Guttuso teoseid) ei

saa asendada ei fotograafia ega abstraktne ornamentaalne kompositsioon. Seepärast ongi nõukogude kultuur abstraktsionismi kui kaasaegse kunstisuuna resoluutne ja veendunud vastane.

Sedasama võib öelda ka meie suhtumise kohta pop-kunstisse. Selle leiutamine põhineb analoogilisel eksiarvamusel, et võib kasutada tarbekunsti keelt, heites kõrvale selle utilitaarse sisu, ainult et siin viidi see operatsioon läbi reklaamikunsti ja kujundamiskunstiga. Mitmete reaalsete esemete kombinatsioonil tööstusnäitusel või vitriinis on ühtaegu nii informatsiooniline kui ka kujundlik-emotsionaalne tähendus, kuna asjad ei kujuta siin endast iseennast, vaid on lihtsalt märgid, millel on kahesugune tähendus: nad jutustavad näiteks sellest, mida ja kuidas toodab antud maa antud tööstusharu või milliseid kaupu antud poes müüakse, ning samal ajal äratavad nad vaatajas vajaliku meeleolu — huvi asja vastu, rahulolu, vaimustuse. Kui aga needsamad asjad on pop-kunstis seostatud ilma igasuguse mõtteta, kui nad ei juhi vaataja fantaasiat mitte millelegi, kui neil ei ole mingit tähendust ja nad lakkavad seetõttu olemast märgid, ei või nende vaatamine äratada mingeid muid tundeid peale imestuse ja hämmelduse — mispärast need reaalsete esemete kombinatsioonid õieti pretendeerivad sellele, et olla kunstiteosed?

Esteetikateadus tõestab, et igal kunstiliigil on *omad seadused,* mida ei või karistamatult rikkuda. Seepärast ongi iga kunstiliik inimestele kallis, seepärast ongi iga kunstiliik kordumatu ja teistega asendamatu, s. o. igal kunstiliigil on *omad spetsiifilised võimalused* elu kunstiliselt peegeldada ja muidugi on ka igaüks neist omamoodi piiratud. Kakssada aastat tagasi näitas kuulus saksa kirjanik ja teadlane Lessing oma traktaadis «Laokoon ehk maalikunsti ja poeesia piiridest», kuivõrd hukatuslik on kirjandusele maalikunsti jäljendamine, nii nagu maalikunstile kirjanduse jäljendaminegi. Tõepoolest — kujutame endale ette, mis oleks, kui romaanikirjanik tahaks kirjeldada oma kan-

gelase välimust samasuguse täpsusega kui näiteks Velázquez või Surikov. Teiselt poolt aga kujutleme, milleks muutuks portreemaal, kui kunstnik püüaks reprodutseerida lõuendil seda, mida tavaliselt räägib oma kangelaste välimusest kirjanik, kui ta tahaks näiteks kujutada paljalt seda, mida on öelnud Lev Tolstoi, tutvustades lugejale vürstinna Bolkonskajat: «Tema kaunis, vaevalt mustendavate vurrukestega ülemine huul oli hammaste katmiseks pisut lühike . . .» Või kui ta tahaks tõlkida maalikunsti keelde Majakovski metafoorilist kujundit, mis on nii tüüpiline luulele:

Magab maailmaruum,
puhkab hiigelkõrv
ta tähesõralisel käpal.

Kui sürrealistid püüavad tänapäeva kodanlikus maalikunstis midagi niisugust teha, varastades luulelt tema õiguse kaugetele metafoorilistele assotsiatsioonidele, satuvad nad samasugusesse ummikusse kui abstraktsionism oma pretensioonidega luua värvide sümfooniat. Siit järeldub, et mõista kunsti õigesti ja sügavalt tähendab mõista nii tema kunstilis-kujundlikku olemust, mis on üks ja seesama kõigil kunstiliikidel, kui ka igale kunstiliigile omaseid spetsiifilisi seaduspärasusi.

Käesoleva raamatu maht ei võimalda põhjalikumalt iseloomustada eri kunstiliikide iseärasusi ja kunstiliikide vastastikuseid suhteid kunstiloomingu sfääris. Seetõttu jääb vaid üle kokkuvõtlikult öelda, et iga kunstiliik ja -žanr erineb kõigist teistest nii oma sisu kui ka vormi poolest, s. o. nii selle poolest, mida ta inimestele ütleb, kui ka selle poolest, kuidas ta seda ütleb. Kõigi nende erinevuste taga seisavad aga kunstile omased üldised seaduspärasused, tänu millele kunst on kõigil juhtudel alati tegelikkuse peegeldus kunstilistes kujundites. Neid kunsti sisu ja vormi iseärasusi iseloomustavaid seaduspärasusi käsitlemegi järgmises peatükis.

KUNSTI DIALEKTIKA

Marksistlik dialektiline meetod nõuab, et iga nähtuse või protsessi uurimisel toodaks päevavalgele tema seesmiselt vastuoluline loomus. Nii püüab ka meie esteetikateadus kunsti teoreetilise analüüsiga nagu röntgenikiirtega läbi valgustades esile tuua tema *dialektilise struktuuri* omapära, s. o. kunstiloomingule omase vastandlike momentide ühtsuse.

Kahjuks tõlgendavad kunstnikud, kriitikud ja isegi teoreetikud seda sageli ühekülgselt, metafüüsiliselt. Edaspidi veendume, millised kurvad tagajärjed sellel on. Praegu aga tahaksin veel kord juhtida tähelepanu sellele metodoloogilisele põhimõttele, mis kõigi meie arutluste aluseks saab: ükskõik, mis tasapinnal me kunsti ka ei käsitleks, alati on ta *kehastunud vastuolu.*

Kunst ja tegelikkus

Alustame kõige lihtsamast ja selgemast: igasugune kunstiteos on reaalse maailma esemete, nähtuste, protsesside ja seaduspärasuste *peegeldus.* Aga olgu see kunsti ja tegelikkuse vahekorra määratlus kuitahes õige, ei iseloomusta see ometi veel kunstiloomingu omapära, sest tegelikkust peegeldab ju kogu inimteadvus. Teadus, memuaarikirjandus, dokumentaalfotograafia, ajalehekorrespondents, joonis — kõik need on ju objektiivse reaalsuse peegeldamise vormid. Järelikult on esteetikateooria ülesandeks välja selgitada ja formuleerida, millised iseärasused on tegelikkuse *peegeldamisel kunstilistes kujundites.*

Seda ülesannet lahendama asudes peame kohe alguses konstateerima, et kunstiline peegeldus ei ole ega saagi kunagi olla

elufaktide dokumentaalselt täpne fikseering. Selles võib hõlpsasti veenduda, kui analüüsida just neid juhtumeid, kus kunstiteos sünnib mingi konkreetse eseme, inimese või sündmuse otsesel, vahetul reprodutseerimisel kunstniku poolt. Siin peame silmas eelkõige portreežanri maalikunstis, skulptuuris, graafikas, kunstilises fotograafias ja ilukirjanduslikus teoses, samuti igasuguste muude žanride teoseid, kus kirjeldatakse midagi reaalselt eksisteerivat või minevikus toimunut — näiteks streletside hukkamist Punasel väljakul, Bresti kindluse kaitsjate kangelastegu või Valge mere — Balti mere kanali ehitamist.

Kui me nüüd kõrvutame mistahes portreekujutist kujutatava objekti endaga, selgub, et teatud isiku, nähtuse või sündmuse kunstiline reprodutseering pole antud objekti lihtlabane koopia, mehaaniline jäljend, stenograafiliselt täpne «dublikaat». Aleksei Meresjev ei erine Aleksei Maresjevist üksnes ühe kirjatähe poolest ja Pavka Kortšagin pole Nikolai Ostrovski teisik. Kui kirjanik oma jutustust autobiograafiliseks nimetas, hoiatas ta ka ühtaegu lugejat selles suhtes, et ta ei seganud jutustuse kangelast ära autoriga, sest kuigi nende karakter ja biograafia on lähedased, pole need hoopiski mitte samased.

Võrdleme tuntud nõukogude skulptori Sergei Konenkovi lihtsat dokumentaalfotot tema skulptuurilise autoportreega ja veel kahe suurepärase portreega, mida on teinud temast maalikunstnik Pavel Korin ja graafik Georgi Vereiski. Mida tähelepanelikumalt neid kujutisi silmitseme, seda selgemini tajume, et kõigil kolmel portreel sarnaneb Konenkov oma fotokujutisega, s. o. iseendaga, ja ei sarnane ka. Teiselt poolt paistab igal portreel meie ees üks ja seesama ning ühtaegu mingi teine nägu olevat. Millega siis seda muljete imepärast kahestumist seletada?

Sellega, et kunstnik-portretist suhtub oma ülesandesse

aktiivselt, loovalt, mitte nii nagu dokumentaalfoto autor. Nii Korin, Vereiski kui ka Konenkov ise ei fikseerinud fotoaparaadi täpsusega kõiki modelli välise palge elemente, vaid tõstsid selles midagi esile, rõhutasid, koguni tugevdasid üht-teist, sealsamas aga nivelleerisid, nõrgendasid mingit joont või lihtsalt jätsid midagi kahe silma vahele. Teiste sõnadega: kunstiloomingu protsessis töötab kunstnik otsese taju andmed ümber, ja iga kunstnik teeb seda omamoodi.

Sama seaduspärasus toimib ka kunstiteose süžee väljatöötamisel. On näiteks teada, et «Revidendi» ja «Ülestõusmise», «Noore Kaardiväe» ja «Teekaaslaste» süžee aluseks on tegelikult toimunud sündmused. Kuid siingi ei rahuldunud kirjanikud toimunu täpse kirjeldamisega, vaid töötasid ja seadsid reaalsete sündmuste süžeekanvaad ümber, mõningaid selle lülisid kõrvale heites, teisi muutes, kolmandaid juurde mõeldes, nii nagu romaani, draama või jutustuse loominguline kavatsus seda nõudis.

Milleks on kunstil tarvis kunstniku reaalelust saadud tähelepanekuid ja konkreetseid elumuljeid niimoodi ümber töötada, selles saame selgust pisut hiljem. Praegu tuleb aga märkida, et aktiivsus tegelikkuse peegeldamisel on kunstile omane *alati,* ja enamasti ilmneb see veelgi eredamalt ja kujukamalt kui portree tüüpi kujutistes. Jutt on nendest juhtumitest, kus kunstnik ühel või teisel põhjusel ei saa või ei taha piirduda mingi ühe konkreetse nähtuse reprodutseerimisega ning loob *koondpildi,* mitte portree. Oneginil ja Petšorinil, Tšehhovi kolmel õel ja Brechti emakesel Courage'il, Rodini «Mõtlejal» ja Deineka «Petrogradi kaitsel» kangelastel ei ole elus teatud kindlaid prototüüpe, nad on paljude inimeste joontest kokku sulatatud, täpselt niisamuti nagu Kuindži või Nisski maastikumaalid ei ole natuurist võetud suurendatud etüüdid, vaid kunstniku paljude etüüdiliste tähelepanekute sulam. Jõud, mis kõik need tähelepanekud kokku sulatab, on kunstniku kujutlusvõime. Pole aga

kahtlust, et kujutlusvõime töötab siin vaid ümber need muljed, mida annab kunstnikule teda ümbritsev maailm.

Aristotelesel oli sügavalt õigus, kui ta ütles, et erinevalt ajaloolasest ei ole poeedil eesmärgiks kirjeldada seda, mis on toimunud, vaid seda, mis tõenäoliselt või paratamatult *oleks pidanud* toimuma. Just sellepärast ongi meile põhimõtteliselt üksköik, kas Pierre Bezuhhovil või Jegor Bulõtšovil oli reaalne prototüüp, kas elus toimusid täpselt sellised sündmused nagu filmis «Ballaad sõdurist» või jutustuses «Inimese saatus», sest kunstis on tähtis ustavus elu «vaimule», mitte aga tema «kirjatähele», tõele, mitte aga faktile, nähtuste sisulisele tähendusele, mitte aga nende empiirilisele välisele küljele.

Veelgi keerulisem on lugu tegelikkuse kunstilise peegeldamisega fantastilist laadi teostes. Siin lendab kunstniku fantaasia elureaalsusest hoopis kaugemale kui eelmisel juhtumil, luues midagi ebatõepärast, midagi, mis tegelikus elus on võimatu. Tekib küsimus, kuidas võib pidada tegelikkuse peegelduseks antiikseid sfinkse ja kentaure, Lermontovi ja Vrubeli deemoneid, Krõlovi valmide ja Schwartzi muinasjutuliste näidendite kangelasi, kui tegelikkuses ei ole ega saagi olla midagi nende taolist? Kogu asi seisneb selles, et needki fantastilised kujud on «kokku kogutud» nende reaalsete olendite mitmesugustest joontest, keda kunstnik elus on näinud. Inimese ja loomade üksikuid kehaosi ja üksikuid toiminguid üheks tervikuks kokku liites ning nende reaalseid vorme, proportsioone ja mõõtmeid muutes loobki kunst tegelikkuse enese materjalist midagi fantastilist. Sellepärast etendabki kujutluse, väljamõeldise, fantaasia jõud kunstiloomingus tähtsat osa.

Tõeline ja väljamõeldu

Maailma kunstiline peegeldus kujutab endast alati *tõelise ja väljamõeldu dialektilist ühtsust;* ja selles suhtes erineb kunstilooming jällegi printsipiaalselt nii tegelikkuse dokumentaalsest kujutusest kui ka teaduslikust tunnetusest.

Ja tõepoolest, kui me hindame dokumentaalset olukirjeldust, kroonikat või memuaare, on mõistetel «väljamõeldis» ja «fantaasia» puhtnegatiivne tähendus. Kui nende autor «fantaseerib» ja «mõtleb välja omast peast», siis ta lihtsalt ei ole enam nn. dokumentalist. Teaduses ja tehnilises loomingus peab fantaasiat olema, kuid selle osa on siin rangelt piiratud: fantaasia peab teadlase või inseneri vaimusilma ees esile manama tehtava töö tulemused, kusjuures niisuguse kujutluse väärtuse määrab täpselt ära see, kuivõrd teostatav ta on. Tsiolkovskil näiteks võimaldas fantaasia ette näha kosmoselende, kuid see oli teadlase fantaasia just selle tõttu, et ta võis saada ja tegelikult saigi reaalsuseks.

Teisiti on lood kunstis. Siin on fantaasial suur väärtus, olenemata sellest, kas ta loob tõetruid või uskumatuid, tõenäolisi või ebatõenäolisi, reaalsusega sarnanevaid või muinasjutulisi kujundeid. Kafka jutustustes hargnevad lugeja silme ees sündmused, mis meenutavad painajalikke unenägusid või viirastusi. Võiks arvata, et kõik see, mis kirjanik meile «Metamorfoosis», «Protsessis» või «Lossis» jutustab, on seletatav tema haiglase fantaasialennuga. Tähelepanelik lugeja aga tunnetab neis fantastilistes sündmustes kapitalistliku ühiskonna tõelist elu tema sügavates seaduspärasustes, tema ebaloogilises loogikas, tema ebardlikkuses ja ebainimlikkuses. Nii muutub fantastiline väljamõeldis kunstis elutõeks, tõelisus aga avatakse kunstilise *väljamõeldise* abil.

Seega saab siis kunst elu poeetilise mõtestamise nimel õiguse reaalse elu materjali kunstilise väljamõeldise abil kujundlikult

ümber sulatada. Selle väljamõeldise piirid määrab ära ainult konkreetne ideeline ja esteetiline ülesanne, mida kunstnik antud teoses lahendab. «Härrastes Golovljovides» näiteks sundis jäledate sotsiaalsete suhete mõjul toimuva isiksuse kõlbelise degradeerumise protsessi üksikasjaline psühholoogiline analüüs Štšedrini andma väljamõeldisele tõetruu vormi, «Ühe linna ajaloos» aga võttis väljamõeldis fantastilise kuju, mis räägib vastu igasugusele elutõele, kuna siin tahtis Štšedrin äärmiselt teravalt ja kujukalt näidata Vene monarhistliku korra ning kõigi selle avaldumisvormide tõesti fantastilist absurdsust ja metsikut arulagedust. Midagi selletaolist võib täheldada ka A. H. Tammsaare romaani «Tõde ja õigus» võrdlemisel autori teise romaaniga — «Põrgupõhja uue Vanapaganaga», kus autori püüd tõsta realistlik elukirjeldus kõige kõrgemate filosoofiliste ja eetiliste üldistuste tasemele on tinginud omapärase kunstilise võtte — täiesti tõetruu jutustus eesti töötava rahva väljapääsmatust olukorrast ja traagilisest saatusest on rüütatud muinasjutulisse fantastilisse kesta, mis teeb kehvtalupojast Jürkast maa peale tulnud Vanapagana.

Ükskõik kui suur või väike väljamõeldise konkreetne määr kunstiloomingus ka ei oleks, on väljamõeldis ise kunstile *alati* ja *tingimata vajalik*. Igas kunstiliigis ja -žanris ning igas kunstiteoses on meil tegemist kunstniku poolt väljamõeldu ja reaalsest elust võetu omapärase vastuolulise sulamiga.

Tunnetus ja looming

Kui me kunsti struktuuri uurimisel sedasama teed mööda edasi läheme, avaneb meie pilgule kohe veel üks kunsti sisemine vastuolu — kunstilisele elutajule omane *tunnetuse ja loomingu dialektiline ühtsus*.

Tunnetus on teatavasti inimteadvuse tungimine läbi ese-

mete ja nähtuste välise kesta nende olemusse, nende sisemistesse seaduspärasustesse. Tunnetuse peamiseks tööriistaks on teadus. Kasutades neid võimalusi, mida annab talle abstraktne mõtlemine, tungib teaduslik tunnetus meid ümbritseva maailma sügavustesse, mis on kättesaamatud lihtsale kaemusele, ning toob päevavalgele looduse ja ühiskonna arenemist juhtivad seosed, suhted ja seadused. Teaduse poolt talletatud teadmised leiavad kontrollimist inimeste praktilises tegevuses, mis eraldab tõe väärkujutlustest ja seab teaduse ette uusi, keerulisemaid ülesandeid. Selle tunnetusprotsessi seaduspärasuse formuleeris Lenin lühidalt ja täpselt: «Elavalt kaemuselt abstraktsele mõtlemisele ja *sealt praktikale* — selline on tõe tunnetamise, objektiivse reaalsuse tunnetamise dialektiline tee.»

Teadus ei ole aga ainus tegelikkuse tunnetamise viis. Teaduse kõrval lahendab sedasama ülesannet ka kunst. Parimaks tõestuseks sellele on kunstilise kujundi *üldistatud iseloom.*

Pöördume taas portreežanri poole. Esimesel pilgul tundub, et portree eesmärgiks on tabada võimalikult suuremat sarnasust, s. o. reprodutseerida antud isiku välist palet maksimaalse täpsusega. Mispärast aga pakub meile tänapäeval nii suurt huvi kunagi ammu Rembrandti poolt maalitud eidekese portree? Me ei saa ju siin kuidagi otsustada kujutise ja originaali sarnasuse üle, sest me pole seda eidekest näinud ega saagi kunagi nägema. Ilmselt on kogu asi selles, et ühe inimese näos avab see portree paljudele inimestele iseloomulikke jooni. Teiste sõnadega: ta avab *üksikus üldise,* luues teatud inimtüübi üldistatud kujundi. Rembrandti portree jõud seisab just nimelt selles, et temas on nagu kontsentreerunud vanaduse keeruline psüühiline ja füüsiline olemus, ning meile, tänapäeva vaatajaile, võimaldab see portree mitte lihtsalt veel ühe elatanud naisega tutvuda, vaid koos kunstnikuga kustuva, kuid oma elutargas hingestatuses kauni inimelu dramaatilisi seadusi tunnetada.

Paljud inimesed peavad päevikut, kuid autori elusündmuste

kõige täpsemgi kirjeldus ei anna nendele kirjapanekutele veel kunstilist väärtust, sest neis kirjeldatakse vaid individuaalseid ja juhuslikke elukogemusi, millel puudub üldistatud, üldinimlik tähendus. Kui aga päevikumärkmed avavad äkki isiklikus, kordumatus, individuaalses üldise ja olulise, sünnib neis inimelu kunstiline kujund. Nii juhtus näiteks Julius Fučíku ja Anne Franki päevikuga.

Tuleb välja, et kunstiline tunnetus on samuti oma struktuurilt dialektiline: üldine avaneb kujundis üksiku kaudu, üldine on vastuolulises ühtsuses üksikuga, erinevalt teaduslikust mõistest, mis abstraheerib üldise üksikust, purustades neile elus omase orgaanilise seose. Selles mõttes Aristoteles väitiski, et kunstil on tegemist «rohkem üldisega kui üksikuga» ning et seepärast on kunst teadusele lähemal kui üksikute esemete ja faktide kroonikalisele kirjeldusele. Edaspidi on selline kunsti tunnetuslike võimaluste käsitus ja arusaamine kunsti sugulusest teadusliku tunnetusega esteetilise mõtte ajaloos korduvalt kinnitust leidnud; erilist tähendust omistasid sellele kunsti tähtsale omadusele vene revolutsioonilised demokraadid Belinski, Tšernõševski ja Dobroljubov, sest nende poolt väljatöötatud kriitilise realismi teooria aluseks oligi just seisukoht, et kunst on võimeline elu tunnetama. Meie ajal võib pidada juba ümberlükkamatuks seaduseks — kuigi mõned kodanlikud teoreetikud sellele seisukohale asjatult vastu vaielda püüavad —, et kunstiline kujund on oma sisimalt olemuselt elu üldistatud peegeldus, järelikult elu tunnetus.

Marx tähendas kunagi, et kui asjade nähtumus ja olemus ühte langeksid, oleks igasugune teadus ülearune. Meil on täielik alus väita, et sel juhul muutuks üleliigseks ka kunst: eseme olemuse tabamiseks piisaks tema lihtsast dokumentaalsest, kroonikalisest, stenograafilisest kirjeldusest. Kunsti kõige keerulisem ülesanne seisnebki just selles, et tungida läbi nähtumuse olemusse, mõtestada see olemus lahti ja, jämedalt öeldes,

tirida ta pealispinnale, teha ta nähtavaks ja kuuldavaks. Selleks ongi kunstil tarvis kujutatavas esemes midagi millegagi asendada, midagi kõrvale heita, midagi juurde panna, midagi tugevdada ja midagi nõrgendada, s. o. reaalne ese üldistatud kunstiliseks kujundiks muuta.

Nii avaneb meie ees veel üks kunsti dialektilise olemuse aspekt: olemasolevat tunnetades loob kunst ühtlasi midagi uut, mida tegelikkuses senini pole olnud. Seepärast sulavad *tunnetus* ja *looming* kunstis üheks lahutamatuks tervikuks.

Lenini «Filosoofilistest vihikutest» loeme: «Inimese teadvus mitte ainult et peegeldab objektiivset maailma, vaid ka loob seda.» Selline on teadvuse ja tegelikkuse vahekorra üldine seadus. Kuid inimtegevuse eri valdkondades on peegelduse ja loomingu seos erinev. Võtame näiteks teaduse. Teaduse ülesandeks on avastada reaalse maailma seadusi ja kinkida oma avastused praktikale, mis nende alusel looduse, inimese ja ühiskondliku elu loovalt ümber kujundab. Mis aga puutub kunstisse, siis kunst nii tunnetab kui ka loob; kunst avastab elus uut ja loob uut; tunnetus ja looming sulavad kunstis üheks lahutamatuks dialektiliselt vastuoluliseks tervikuks. Ma ei räägi siin arhitektuurist ja tarbekunstist, kus see kõige otsesemalt ja kujukamalt ilmsiks tuleb. Aga ka kõik teised kunstiliigid loovad ju elust ammutatud materjalist uut «maailma» — uusi inimesi, uusi maastikke, uusi sündmusi. See uus «maailm» võib olla rohkem või vähem reaalse maailma sarnane, kuid iialgi ei ole ta reaalse maailma lihtlabane kordus.

Selles mõttes on meil õigus käsitada kunstiloomingut kui erilist reaalse elu modelleerimise viisi. Kaasaegses filosoofias on välja töötatud huvitav õpetus mudelitest, mis luuakse maailma teadusliku tunnetamise käigus ja mis seisavad selle tunnetuse teenistuses. Tuleb välja, et mõiste «mudel» on rakendatav ka kunstilise tunnetuse suhtes. Muidugi erineb kunstiline kujund kui mudel oluliselt näiteks aatomi või inimaju mudelist,

mida ehitavad füüsikud ja küberneetikud. Kuid kõigist neist erinevustest hoolimata on kunstiline kujund reaalse elu spetsiifiline mudel, sest ta on inimese selline looming, mis pole reaalsusega identne, vaid peegeldab reaalsuse olulisi jooni, tegelikkuse ehitust ja loogikat ning seega on tema eesmärgiks tegelikkuse tunnetamise süvendamine.

Enne seda, kui Cervantes kirjutas oma surematu romaani, ei olnud maa peal ei don Quijotet ega Sancho Panzat. Oli tuhandeid rüütleid, sadu hulle, miljoneid teenreid, kuid neid inimesi, neid tegusid ega neid sündmusi polnud. Muidugi oli Cervantes kõik selle välja mõelnud, kuid suur hispaania kirjanik oskas voolida oma romaani kangelasi nii kirkalt, et don Quijote ja Sancho Panza on kogu lugeva inimkonna jaoks niisama usutavad kujud kui kestahes muud tegelikult eksisteerinud või ajalooürikutest teadaolevad isikud.

Neid kujusid luues tunnetas Cervantes elu; seepärast oli tema romaan omal ajal ja on ka igale uuele põlvkonnale suur avastus. Kunsti vastuolulise loomuse mõistmise seisukohalt on aga kõige keerulisem ja kõige tähtsam just see, et nii nagu iga teinegi suur kunstnik ei olnud Cervantes üksnes elu avastaja ja uurija, vaid ka selle *looja,* mida tegelikkuses pole kunagi olnud ja mis seal koguni võimatu on.

Sedasama dialektikat võib näha igasuguses tõelises kunstiteoses. Isegi siis, kui kunstnik maalib portree ja peab vaid kujutatavat isikut õigesti reprodutseerima, on ta ikkagi looja, sest portreel pole inimene selline, nagu ta iseenesest on, vaid nimelt selline, millisena kunstnik teda näeb, millisena kunstnik teda tunnetab ja mõistab. Heidame veel kord pilgu Sergei Konenkovi portreedele: kuivõrd erinevad ja ometi väga sarnased inimesed meile neilt piltidelt vastu vaatavad! Konenkovi autoportreel on see oma vanamehelikus elutarkuses hingestatud ja harmooniliselt helge poeet-filosoof, Korini maalitud portreel range, suursugune ja kompromissitu kunstnik, Vereiski lito-

graafial pigem prohvet kui kunstnik, tugev, võimukas, arukas, meenutab piibli Moosest. Iga kord on meie ees uus Konenkov, ja ühtki neist ei saa pidada reaalse kunstniku absoluutselt täpseks koopiaks, isegi tema autoportreed mitte. Selles võib hõlpsasti veenduda, kui võrrelda portreid Konenkovi fotoga. Asi pole siin selles, et kunstnikud *ei suutnud* äärmiselt objektiivselt ja täpselt kujutada, vaid selles, et nad *ei püüdnudki* seda teha! Mõistes väga hästi kunsti seadusi, tahtsid nad kõik lisaks portreteeritava välimuse, iseloomu ja loomingulise palge tõeliste joonte võimalikult täpsele jäädvustamisele luua ka meie aja kunstniku kuju, tuues esile ja üldistades oma mudelis seda, mida nad temas kõige olulisemaks pidasid. Ja iga kunstnik lõi oma Konenkovi — just nimelt «lõi» ja just nimelt «oma».

Objektiivne ja subjektiivne

Nii avaneb meie ees veel üks kunsti vastuolu — *objektiivse ja subjektiivse momendi dialektiline ühtesulamine.* Kunstiteos on selline omapärane peegel, kust paistavad kohe vastu kaks asja: elu, mida ta reprodutseerib, ja kunstnik, kes elu reprodutseerib. Teiste sõnadega — kunstis ei modelleerita objektiivset tegelikkust sellisena, nagu ta eksisteerib väljaspool inimest ning inimesest sõltumatult, vaid tegelikkust seoses inimesega, objektiivset elavas ühtsuses subjektiivsega.

Siin on jällegi väga otstarbekas võrrelda kunsti tegelikkuse dokumentaalse ja teadusliku peegeldusega: viimastele on iseloomulik püüd puhta ja ülima objektiivsuse poole. Muidugi mõista pole absoluutne objektiivsus siingi võimalik, sest igasugune tegelikkuse peegeldus inimteadvuses on objektiivse subjektiivne refraktsioon. Asja olemus seisnebki selles, et nendes peegeldusvormides püüab inimene taandada subjektiivse momendi miinimumini, sest subjektiivne moment võib siin vaid tõde

moonutada. Kellele on tarvis, et fotograaf väljendaks passipildi puhul oma suhtumist kujutatavasse inimesesse? Samuti oleks teaduslikus tunnetuses mõttetu küsida: kuidas suhtub teadlane sellesse, et kaks korda kaks on neli ja mitte kolm ega viis?

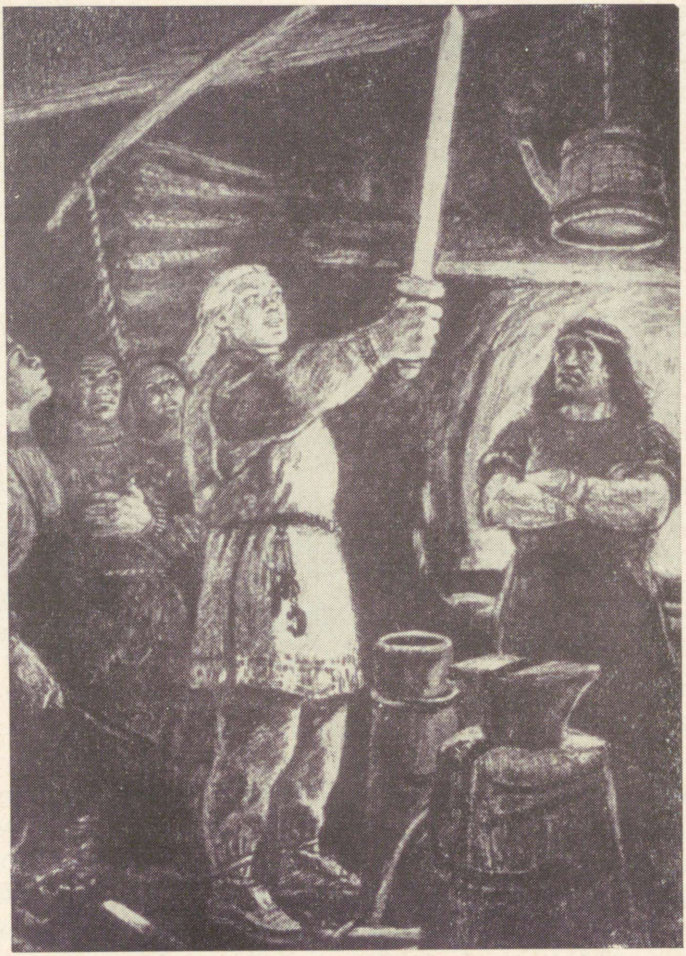
Tõsi küll, ühiskonnateadustes ja sageli ka loodusteadustes väljendub teadlase subjektiivne positsioon üsna selgesti. Ajaloolane ei saa kirjeldada ühiskondlikku arenemist absoluutselt kiretult, isegi kui ta seda tahaks. Uurides näiteks Peeter Esimese reforme, ei saa ta kuidagi avaldamata jätta oma sümpaatiaid ja antipaatiaid, oma poliitilisi vaateid, lühidalt — oma suhtumist reformidesse ja nende vastastesse. On hästi teada, kui teravalt väljendus ühe või teise teadlase suhtumine Koperniku ja Darwini, Pavlovi ja Einsteini avastustesse. Igaüks peaks aga aru saama, et füüsiku, bioloogi, ajaloolase ja majandusteadlase töö väärtus ei olene teadlase suhtumisest tõesse, vaid sellest, kas tema uurimustes seda objektiivset tõde on või mitte.

Hoopis teistsugune on objektiivse ja subjektiivse vahekord kunstis. Siin väljendub kunstniku suhtumine kujutatavasse äärmiselt sihipäraselt, fikseerudes kunstiteoses kui selle hädavajalik ja võõrandamatu komponent. Rääkigu kunstnik inimelu nähtustest või looduse elust, jutustagu meile poliitilistest konfliktidest või kõige intiimsematest inimsuhetest, kujutagu inimest või valmistagu inimesele vajalikke asju — ikka ja alati kehastab ta oma teoses oma mõtteid ja tundeid, oma elamusi ja mõtisklusi, oma vaimuelu. Objektiivne sulatatakse siin subjektiivse ääsil ümber ja kunstilooming fikseerib selles protsessis saadud poeetilise sulami. Näiteks ei jutusta Fadejevi «Kaotus» lihtsalt Kodusõja sündmustest, vaid ka sellest, kuidas kirjanik neid sündmusi käsitas, lahti mõtestas, läbi elas ja hindas. Kui võrrelda seda jutustust Serafimovitši «Raudse vooluga», Furmanovi «Tšapajeviga», Babeli «Ratsaarmeega» ja Šolohhovi «Vaikse Doniga», siis veendume, et iga kord osutub kunstiteos ühe ja sama objektiivse elumaterjali subjektiivseks refraktsiooniks,



K. Raud. Kalevipoeg kivi viskamas. *Pliiats.*

nii nagu me juba nägime seda Konenkovi portree puhul. Iseloomulik on, et koguni sel juhul, kui kunstnikud illustreerivad üht ja sama raamatut, loovad nad paratamatult oma olemuselt erinevaid pilte, kuigi püüdsidki kirjanduslikke kujusid võimalikult õigesti reprodutseerida. Jäädvustab ju iga illustraator nii nagu näitleja ja pianistki oma interpretatsiooni, oma arusaama, selle, mida tema poeetilises tekstis näeb. Sellepärast ongi üksteisest nii erinevad A. Uuritsa, K. Raua, H. Mugasto ja E. Okka illustratsioonid eeposele «Kalevipoeg». Ja pole kahtlust, et iga kord, kui mõni uus kunstnik selle töö ette võtab,



A. Hoidre, O. Kangilaski, R. Sagrits. Kalevipoeg Soome sepa juures. *Süsi, souss, guašš.*



E. Okas. Assamalla lahing. *Autolito.*



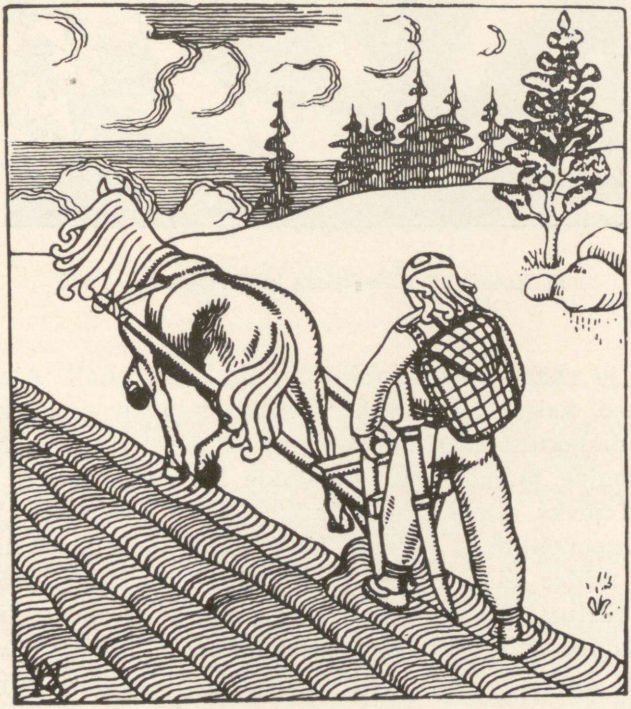
O. Kallis. Kalevipoeg allmaailmas. *Pastell.*

loob ta originaalseid, eelmistest erinevaid illustratsioone, sest nendes elab nähtamatult tema, kunstnik ise.

Rembrandt ütles kunagi, et kogu tema looming on tema autoportree. Neid sõnu tuleb mõista muidugi ülekantud tähenduses ja nad on ülimalt õiged, ja mitte ainult tema enda loomingu suhtes, sest kunst on alati reaalse elu «portree» ja kunstniku «autoportree».

Seepärast ongi ühekülgne ja ühtviisi ekslik käsitada kunsti ainult objektiivse maailma peegeldusena või siis ainult kunstniku eneseväljendusena. Tõde on see, et *kunst liidab vastandid ühte*, kunst on ühtaegu nii tegelikkuse peegeldus kui ka kunstniku eneseväljendus. Kunst on ühtaegu nii elu tunnetus kui ka elu ideoloogiline interpretatsioon ja hinnang, «kohtumõistmine elu üle», nagu ütles Tšernõševski. Seepärast tulebki kunsti käsitleda kahest aspektist — tunnetusteooria (gnoseo-

A. Uurits. Kalevipoeg kündmas. *Tušš.*





A. Roosileht. Kalevipoeg kivi viskamas. *Tušš.*

loogia) ja väärtusteooria (aksioloogia) seisukohalt. Ainult siis, kui need kaks vaatenurka ristuvad, suudab esteetikateadus kunsti dialektilist vastuolulist loomust õigesti avada. Maailma tunnetamine ja maailma hindamine kunstniku poolt liituvad kunstis üheks orgaaniliseks kujundlikuks tervikuks, mida ei saa komponentideks jagada. Kunstnik annab alati hinnangu sellele, milles leiab kõlbelist, poliitilist, religioosset või esteetilist väärtust olevat. Võib-olla on see kõige selgemini näha maastikumaalis, graafilistes looduspiltides, looduslüürikas ja loodust kirjeldavates muusikapalades. Looduse kujutamise

kunstiline eesmärk ei seisne ju selles, et kirjeldada ja kopeerida võimalikult täpsemini looduse esemelisi vorme, ega ka mitte selles, et tunnetada looduse objektiivseid (bioloogilisi, geoloogilisi, astronoomilisi jms.) seaduspärasusi, vaid hoopis selles, et tabada looduse *inimlikku väärtust,* s. o. neid looduse omadusi, mis kutsuvad inimeses esile meeleliigutuse, vaimustuse, joovastuse, mis panevad elu üle mõtisklema. Meenutame kas või Juhan Liivi loodusminiatuuri «Lumehelbeke», kus see olemise kui väärtuse kunstilis-kujundliku tunnetamise tähtis omadus harukordselt selgesti esile tuleb.

Lumehelbeke
tasa, tasa
liugleb aknale,
tasa ... tasa ...

Nagu viibiks ta
tasa, tasa;
mõtleks tulles ka:
tasa, tasa!

Miks nii tuksud, rind?
Tasa, tasa!
Rahu otsib sind —
tasa, tasa ...

Täpselt sama näeme L. Mikko maastikumaalis «Salinõmme». Teose mõte ei seisne siin antud looduselõigu — maa, järvede, puude ja ehitiste kujutamises, vaid looduse suursuguse rahu, võimsuse ja inimsõbralikkuse kehastamises.

Ja nii on alati. Ükskõik mida kunstnik ka ei kujutaks, ikka püüab ta tungida läbi asjade pealispinna nende «hinge», sest kunstis on isegi elututel asjadel oma «hing», s. o. inimlik vaimne väärtus. Nõukogude poetessil Novella Matvejeval oli täielik põhjus panna oma viimasele kogumikule nimeks «Asjade hing».



L. Mikko. Salinõmme.

Ja tõepoolest: tema värsse lugedes või K. Petrov-Vodkini, Renato Guttuso, Lepo Mikko või Nikolai Kormašovi natüürmorte vaadates ei näe me natüürmorte selle sõna täpses tähenduses, s. o. me ei näe surnud, vaid elavat, hingestatud loodust, me ei näe üksnes asjade «keha», vaid ka «hinge».

Muidugi mõista on objektiivse ja subjektiivse konkreetne suhe kunstis iga kord isesugune. Kunstilise maailmataju üldiseks ja vankumatuks seaduseks on aga nende kahe momendi orgaaniline läbipõimumine. Kui seda ei ole, pole ka kunsti, sest objektiivselt eksisteeriva nähtuse reprodutseerimine, mida ei hingesta kunstniku mõtted ja tunded, viib naturalistlikule fotografismile, ja «eneseväljendus», mis pole valatud objektiivsest reaalsusest ammutatud vormi, viib abstraktsionismi subjektivistlikule meelevallale.

Seepärast on loomulik, et meie partei astub resoluutselt

välja nii abstraktsionismi kui ka naturalismi vastu, mis mõlemad mõjuvad kunstile hukutavalt, moonutades tema olemust.

Sellised on siis tegelikkuse kunstilise tunnetamise dialektilise struktuuri peamised aspektid. Jätkates kunstilise tunnetuse uurimist sellest vaatevinklist, jõuame välja kunstifilosoofia keskse probleemi juurde. See on kunsti sisu ja vormi dialektilise vahekorra probleem.

Sisu ja vorm

Sisu ja vormi dialektika on üldine eluseadus. Loomulikult toimib see seadus ka kunstiloomingus. Ja loomulikult avaldub vormi ja sisu dialektika kunstis omamoodi. Et selles veenduda, tuleb kõigepealt selgitada, mida kunsti sisu ja vorm endast kujutavad.

Vaevalt küll on tarvis tõestada, et igas kunstiteoses on sisu ja vorm üheks lahutamatuks tervikuks sulanud. Seda tervikut lõhkuda, kunstilist sisu kunstilisest vormist eraldada võime ainult mõtteliselt, teaduslikus analüüsis, kuna romaanis, maalis, sümfoonias, arhitektuuriteoses jne. on iga kujundlik «rakuke» ühtaegu nii sisu kui ka vorm. Ja kui vaatajal, lugejal või kuulajal tekib äkki niisugune tunne, et teatud koht kunstiteoses on puhas vorm, millel puudub igasugune sisuline tähendus, teine koht aga on puhas sisu, mis pole kehastatud kujundlikult, peab ta järeldama, et sellel teosel puudub tõeline kunstiväärtus, et teose sisu ja vorm on mehaaniliselt teineteise külge «klopsitud», mitte aga orgaaniliselt üheks elavaks tervikuks sulatatud.

Mis mõttes me siis võime sellisel juhul kunstis sisu ja vormi vahel vahet teha? Küllap vist ainult selles mõttes, et *sisu on* kunstilise kujundi *sisim olemus,* tema *vaimne tuum,* vorm aga

on antud vaimse sisu *materiaalne organisatsioon, kujundlik kest ja kehastus.*

Sisu ja vormi suhe on kunstis umbes sama mis sõna ja sõnas väljendatud mõtte vahekord. On ju igasugune kunstiloomine tõesti nagu mingi materiaalne ese või protsess — skulptori poolt töödeldud kivi-, puu- või metallitükk, värvilaikudega kaetud lõuend, helide, sõnade või žestide liikumine jne. Vastavalt sellele jõuab kunstiteos meieni nägemismeele, kuulmismeele või «mõttelise nägemise ja kuulmise» — kujutlusvõime kaudu. Marmoritükki näha või viiulihelisid kuulda ei tähenda aga veel kunstiteost tajuda. Lõppude lõpuks näeb skulptuuri ja kuuleb muusikat mitte ainult inimene, vaid ka loom, kuigi ta pole suuteline nendes teostes kunsti leidma. Teatavasti avaldavad värvuse- ja heliärritajad loomadele ja isegi taimedele füsioloogilist toimet, kuid värvuse- ja helisuhteid esteetiliselt tajuda ning hinnata loomad ja taimed muidugi ei suuda. Flöödimänguga võib madu võluda, kuid ei saa teda panna meloodia kunstilist väärtust nautima, sest muusika sisu on vaimne ning ainult inimene võib seda tabada, läbi elada ja tunnetada.

Muusikas ei taba seda alati ka inimene, sest selleks on tarvis teatud vaimse ja esteetilise arenemise taset. Tajuda mingit materiaalset eset või protsessi kui kunstiteost tähendab avastada enda jaoks ja saada osa sellest vaimsest sisust, mis on teose nähtavasse ja kuuldavasse materiaalsesse vormi kätketud. Vähe sellest, et vaataja, lugeja või kuulaja lihtsalt näeb ja kuuleb antud vormi, ta peab ka tundma ja mõistma, mida see tähendab, mis mõte sellel on, mida autor talle selle vormiga ütelda tahab. Sellepärast võiski Marx väita, et «ebamusikaalse kõrva jaoks puudub kõige kaunimalgi muusikal mõte». Ja tõepoolest, kes meist poleks kohanud inimesi, kellel pole muusikalist kuulmist, inimesi, kellele, nagu öeldakse, on elevant kõrva peale astunud. Muidugi kuulevad need inimesed meloodiat niisama hästi kui teisedki, kuid nad tajuvad seda kui puhthelilist

vormi, millel puudub igasugune vaimne sisu, s. o. nad ei taju seda kui esteetilist, vaid kui akustilist nähtust. Täpselt samuti pole mõned inimesed vastuvõtlikud maalikunsti suhtes. Muidugi näevad nad selgesti kõike, mida maalil on kujutatud, kuid nad näevad ainult reaalse objekti enam või vähem täpset reprodutseeringut, kuna maali kunstiline mõte, kunstiline sisu, kunstiline väärtus jääb neil tabamata.

Sellepärast ongi esteetilise kasvatuse eesmärgiks arendada inimeses võimet tajuda kunstiteoste vormi kätketud vaimset sisu, tunnetada värvuse- ja helisuhete vaimset mõtet, «lugeda» kunsti vormi kui sisukat vormi, kui hingestatud materjali. Ei ole ju arhitektuuriline obelisk õieti midagi rohkemat kui teatud viisil töödeldud lihtlabane kivitükk. Töötluse eesmärk aga selles ju seisnebki, et kivi muutuks hingestatuks, et ta ütleks midagi mitte ainult meie pilgule, vaid ka meie tunnetele ja mõistusele. Selleni võime jõuda ainult siis, kui näeme kivis midagi rohkemat kui lihtsat kivi, kui näeme temas mälestussammast, mille inimene on püstitanud inimesele.

Siit tuleneb kaks väga tähtsat järeldust. Esimene neist oleks järgmine: kunstis on peamine just sisu, vorm aga allub sisule, on sisu teenistuses; vormi pole kunstile vaja niisama, paljalt vormi enda pärast, vaid selleks, et kehastada ja väljendada teda hingestavat sisu. Seepärast ongi sügavalt väärad ja loomingule hukatuslikud need formalistlikud teooriad, mis käsitlevad kunsti vormi kui mingit omaette väärtust. Vorm etendab kunstis tähtsat osa, sest ilma vormita ei saaks vaimne sisu üldse eksisteerida ja inimestele mõju avaldada. Seepärast oleneb vormi kvaliteedist paljuski kunsti esteetiline väärtus. Kõike seda tunnistades ei saa aga esteetikateooria kahe silma vahele jätta seda, et vormi ülesandeks ei ole ennast demonstreerida, vaid kehastada sisu, kanda sisu endas ja anda seda edasi neile, kelle tarvis kunsti luuakse.

Selline arusaamine vormi osast kunstis leiab praegu tõsist

teaduslikku kinnitust tänu uuele teadusharule — semiootikale, mis täiel määral toetab esteetikat. Semiootika vaatevinklist on iga kunstiliik üks märgisüsteemidest või üks «keeltest», mille inimesed on loonud teatud informatsiooni edasiandmiseks. Järelikult pole kunstilooming mitte lihtsalt ja mitte ainult kunstniku eneseväljendus, vaid samal ajal ka — selline on kunsti dialektiliselt vastuolulise loomuse järjekordne aspekt! — vahend, mille abil kunstnik *suhtleb* inimestega, oma lugejate, kuulajate ja vaatajatega. See aga tähendab, et igale tõelisele kunstnikule on tema teose vorm just nimelt märkide süsteem, mis on võimeline edasi andma neid mõtteid ja tundeid, mida ta tahab jagada ühiskonnaga; tõelisele kunstnikule on vorm «keel», milles ta inimestega «juttu ajab». Ja nii nagu sõna väärtust ei määra sõna ise, vaid mõte, mida ta endas kui oma sisu kannab, nii oleneb ka kunsti «sõna», kunsti vormi väärtus sellest, kui-võrd täpselt, eredalt, tugevalt ja väljendusrikkalt ta kehastab poeetilist mõtet, esteetilist ideed, kunstilist sisu. Kui see sisu on vaene, lame, banaalne ja armetu, jääb vaid üle lausuda koos Ado Grenzstein-Piirikiviga:

Mis sisuga ei jaksand sa,
nüüd katsud seda koorega.

Teine järeldus, milleni kogu arutluskäik meid viib, on järgmine: kunst peab nii oma sisu kui ka vormi poolest erinema teistest inimtegevuse tulemustest. Sest kui kunst räägiks meile sedasama mis teadus, publitsistika, dokumentaalsed elu peegeldamise vormid, oleks ta lihtsalt ülearune. Nähtavasti kannab kunst endas mingit omapärast, kordumatut sisu, ja just seetõttu vajab ta ka omapärast vormi, mis oleks suuteline kehastama seda sisu, nagu ütleb filosoofia, adekvaatselt, s. o. väga täielikult ja täpselt.

Esteetikateadus peab meile selgitama, milles seisneb see kunsti sisu ja vormi omapära. Ja siin ilmnebki, et kunsti sisu

ja vormi iseärasused tulenevad otseselt tegelikkuse kunstilisele tunnetamisele omasest dialektikast — reaalse maailma peegeldamise ja ümberkujundamise, tunnetuse ja loomingu, objektiivse ja subjektiivse dialektikast.

Kunstilise sisu iseärasused

Püüame avada kunstilise sisu struktuuri konkreetse kunstiteose analüüsi varal. Meie ees on kaasaegse mehhiko kunstniku Leopoldo Mendesi gravüür «Mul on janu!». Millest see teos meile räägib? Ta jutustab kõigepealt elunähtusest, mida ta peegeldab, — päikeselõõsas kõrbevast kivisest viljatust maast, janust kurnatud inimesest. Ja kuigi gravüüril on kujutatud täiesti konkreetset maastikku ja täiesti konkreetset mehhiklast, mõistame väga hästi, et teose mõte ei seisne hoopiski selle inimese ja tema žestide, selle maatüki, nende kivide ja selle kaktuse jäädvustamises. Siin kujutatud konkreetses toimingus — gravüüri süžees — on kehastunud oma tähenduselt hoopis laiem eluprobleem. Janu kui inimese ja temale vaenuliku looduse vahelise konflikti traagiline väljendus, kui loodusega võitlemiseks vajalikest vahenditest ilmajäetud rahva viletsuse ja jõuetuse väljendus — see on käsiteldava teose teema, sellest jutustab Mendesi gravüür. Seega on siis gravüüri sisu aluseks kunstniku poolt reaalsest elust võetud probleem, millel on sügav sotsiaalne, rahvuslik ja üldinimlik tähendus.

Ma ütlen «gravüüri sisu aluseks», sest teemaks selle teose kunstiline sisu ei taandu. *Teema* on vaid sisu üks külg, sisu teine külg on teema tõlgendus kunstniku poolt, teema ideeline ja emotsionaalne lahendus, need mõtted ja tunded, mida kunstnik antud teemat kehastades väljendab. Tõepoolest, Mendesi gravüür ei räägi meile üksnes sellest, kui raske on mehhiko rahva elu, vaid ka sellest, millist hingepiina teeb kunstni-



Leopoldo Mendes. Mul on janu! *Gravüür.*

kule tema verevendade saatus, kes on nii tugevad, jõulised ja väärivad õnne, kuid on määratud hukkuma ebavõrdses heitluses loodusega. Ja kui Mendesi kangelane saadab needusi päikese, taeva ja jumala poole, siis kunstnik ise — me tunnetame seda gravüüri ideelises alltekstis — neab seda julma sotsiaalset korda, mis jätab inimese abituks võitluses loodusjõududega.

Niisiis on *idee* teose kunstilise sisu teine külg. Just see *ideelis-temaatiline sulam,* see objektiivse ja subjektiivse, elust võetu ja kunstniku hingest lähtuva ühteliitumine moodustabki kunstiteose sisu dialektilise struktuuri.

Kunstilise sisu omapära ei ole aga veel sellega ammendatud,

sest kunstis peituval ideelisel suunitlusel endal on omad erakordselt tähtsad iseärasused. Õigupoolest me juba leidsime need kätte Mendesi gravüüri analüüsimise käigus: selles teoses väljendatud idee pole ainult kunstniku *mõte,* vaid ka kunstniku *kirg,* kunstniku *elamus.* Ainult sellepärast ongi too gravüür tõeline kunstiteos, et temas kehastatud mõte on tulnud Belinski sõnade järgi läbi kunstniku südame, on sulanud ühte kunstniku elamustega, on muutunud teose paatoseks. Sellist kunsti kujundites kehastunud mõtete ja tunnete, ideede ja emotsioonide elavat ühtsust nimetas Belinski kunsti *poeetiliseks sisuks* ja tõde, mida kunst ammutab, *poeetiliseks tõeks.*

Poeetiline sisu ongi see peamine, mille poolest kunst erineb temale lähedastest inimtegevuse vormidest — teadusest ja tehnikast. Teaduslik mõiste ja tehniline konstruktsioon kehastavad inimese mõtteid, mis on sündinud maailma tunnetamise protsessis ja praktilises töös. Sellepärast me nimetamegi teaduslikku avastust geniaalseks, masinat targaks ja aparaati teravmeelseks, et me hindame nendes peituvat intellektuaalset inimlikku sisu. Selles aga kogu asi ongi, et see sisu on just nimelt ja ainult intellektuaalne. Teiste sõnadega: teadus ja tehnika kehastavad vaid inimese psüühilise tegevuse üht külge. Meie vaimuelu teine külg, emotsionaalne külg, tunnete, elamuste ja meeleolude ring ei tungi sisse teaduslikesse ja tehnilistesse teostesse, ei leia neis jäädvustamist.

Muidugi tärkavad ka teadlasel ja inseneril tööprotsessis mitmesugused tundmused, kuid nad ei taha ega võigi neid elamusi oma traktaatides ja mehhanismides kehastada. Taibates, et õuna kukkumise puhul on tegemist ülemaailmse gravitatsiooni seaduse toimega, tundis Newton kahtlematult tohutu suurt rõõmu oma avastusest, kuid selles avastuses endas, Newtoni poolt formuleeritud gravitatsiooniseaduses pole sellest rõõmust jälgegi. Antud seadus on nii nagu iga teinegi seadus reaalse maailma seoseid ja suhteid peegeldava teoreetilise mõtte kuiv ja

täpne fikseering. Kui aga luuletaja või maalikunstnik mingit loodusnähtust kirjeldab, peab ta oma tundeelamused oma teosesse «sisse panema», ta peab oma teose emotsionaalselt väljendusrikkaks ja emotsionaalselt nakatavaks tegema.

See tähendab, et kunst ei kehasta igasugust ideed, igasugust mõtet, igasugust suhtumist tegelikkusesse, vaid ainult *poeetilist suhtumist,* kus mõte on läbi põimunud elevusega, hingevärinaga, kirega. Muidugi ei erine inimese poeetiline suhtumine tegelikkusesse loogilisest, teoreetilisest ja utilitaarsest suhtumisest absoluutselt, vaid ainult suhteliselt. Seepärast kohtamegi kunstilise kujundlikkuse elemente sageli ka teaduslik-teoreetilistes ja publitsistlikes teostes, ja seda siis, kui teadlase see või teine mõte on muutunud puhtloogilisest poeetiliseks. Näiteks «Kommunistliku partei manifesti» algus «Üks tont käib mööda Euroopat ringi — kommunismitont» ei väljenda ainuüksi Marxi ja Engelsi teoreetilist järeldust revolutsioonilise liikumise arengust Euroopas 1848. aastal, vaid ka nende elavat, emotsionaalset suhtumist sellesse liikumisse. Mõte muutus poeetiliseks ja isegi teaduslik-teoreetilises teoses pidi ta kujundliku kehastuse saama. Seepärast kasutasidki «Manifesti» autorid siin eredat metafoori «kommunismitont» ning leidsid lause jaoks emotsionaalselt väljendusrikka rütmi, kasutades luulekeelele iseloomulikku kordust «tont — tont». Ja tõepoolest — see rida istuks hästi poeemis!

Analoogiliselt teadusliku teosega väljendab harilik ehituskonstruktsioon inseneri tehnilist mõtet; see, mida insener töö käigus tundis ja läbi elas, jääb tema loomingust välja. Kui aga ehitise looja tahtis ja oskas oma loominguobjekti vormides, proportsioonides, üldse kogu selle välispildis peale insenerimõtte väljendada ka inimlikke emotsioone ja meeleolusid, omandab tehniline konstruktsioon poeetilise sisu ning muutub kunstiteoseks. Nii pääsevad kunstiloomingu sfääri ka arhitektuur ja tarbekunst.

Emotsionaalse väljenduslikkuse suurt tähtsust kunsti jaoks on esteetilise mõtte ajaloos korduvalt konstateeritud. Sageli on aga seda seaduspärasust ühekülgselt tõlgendatud: kunsti sisu on tundmuste, emotsioonide ja elamuste väljendamisele taandatud, mõttetegevust aga täielikult teaduse pärisosaks peetud. Kui Lev Tolstoi oma traktaadis «Mis on kunst?» kunsti sisu niimoodi ühekülgselt käsitas, märkis Plehhanov õigustatult, et kunsti ei saa võtta nii kitsalt, kui üksnes tunnete väljendust, sest tegelikult väljendab ta nii kunstniku mõtteid kui ka tundeid.

See märkus avab väga täpselt kunstilise sisu elava dialektika. Tõepoolest — mispärast ei ole karjatus kunstiteos, laul aga on? Sellepärast, et karjatuses väljendub «puhas» tundmus — valu, viha, hirm või rõõm —, mida ei valgusta teadvus, mõistus ega mõte, laulus aga väljendab inimene just nimelt läbitunnetatud, mõtestatud, tõeliselt inimlikke elamusi. «Tõeliselt inimlikke» pole juhuslikult öeldud, sest emotsionaalsed reaktsioonid on peale inimese ka veel loomadel, kes väljendavad oma tundeid nii hääle kui ka liigutustega. Kuid lindude laul ei ole muusika ja kõutside «märtsitantsud» pole koreograafia, sest loomadel pole inimesele omast teadvust ega mõtlemisvõimet, mis muudab instinktiivsed emotsionaalsed refleksid mõtestatud, läbitunnetatud ja hingestatud maailmakäsituseks. Sellepärast nimetaski Marx inimese tundmusi «inimlikeks», ja just sellisel «inimlikul», läbitunnetatud kujul muutuvadki nad kunstiteoste poeetiliseks sisuks.

Seega ei saa siis kunsti vaimset sisu ei puhtemotsionaalseks ega ka puhtideeliseks pidada. Kunsti vaimne sisu on oma olemuselt *ideelis-emotsionaalne*. Selles valguses saab mõistetavaks, miks on nii raske analüüsida kunstiteost: me ei pea ju lihtsalt formuleerima teose peamist mõtet, me peame ka välja selgitama tema poeetilise idee, milles kunstniku mõte on tundmuste, elamuste ja meeleoludega kokku sulanud! Seda on ääretult raske teha. Kui kooli kirjandusõpetaja, muuseumi ekskursiooni-

juht või kunstikriitilise artikli autor ei oska neist raskustest üle saada, sureb analüüsitav kunstiteos nende käes, muutub lihtsalt mingi sotsioloogilise või eetilise idee illustratsiooniks, ning õpilastes, ekskursantides ja lugejates ei saa tärgata armastust kunsti vastu, nad ei mõista tema omapära, jõudu ega võlu.

Kunstilise vormi iseärasused

Nagu me juba nägime, pole kunsti vorm midagi muud kui sisu kujundlik organisatsioon ja kujundlik kehastus. Kunsti vorm on kujundlik sellepärast, et ainult kujundi abil saab kunsti poeetilist sisu väljendada. Teadlase abstraktset mõtet ja loogilisi arutlusi ning filosoofi teoreetilisi mõtteavaldusi saab kõige täpsemini edasi anda keele abil, sest inimkeel on mõtte vahetu reaalsus, nagu Marx ja Engels seda määratlesid. Kunst kasutab ka keele abi, kuid selleks tuleb tal keelt vastavalt töödelda. Poeetiline keel pole seesama mis teaduslik keel. Poeetilises keeles on ohtrasti igasuguseid stiilivõtteid — võrdlusi, metafoore, hüperboole jne., poeetilises keeles on oma meetriline rütm ning muusikalis-foneetilised ja intonatsioonilised elemendid. Tänu kõigele sellele saavutavad luule ja üldse ilukirjandus emotsionaalse ekspressiivsuse, mida ei tunne teadus ja mida pole teadusele tarviski. Kõige selle juures ei kaota sõna muidugi oma intellektuaalset väljenduslikkust, ta vaid omandab võime väljendada seda mõtete ja tunnete ühtesulamist, mis määrab ära kunsti sisu poeetilise iseloomu.

Sõnalisest vormist üksi kunstile siiski ei piisa. Kuitahes suured sõna väljendusvõimalused ka ei oleks, leidub inimese poeetilises ellusuhtumises ometi selliseid külgi, mida sõnaga tabada ei saa. Seepärast kasutabki kunst ka muid materjale — miimikat ja žesti, värvi ja heli, joonist ja plastikat, et avada nende abiga sõnale kättesaamatuid poeetilisi ideid ja poeetilisi tõde-

sid. Ja igal juhtumil — muusikas ja tantsus, maalikunstis ja graafikas, skulptuuris ja arhitektuuris, näitlejatöös ja tarbekunstis — organiseeruvad kasutatavad materiaalsed vahendid erilisel viisil, luues antud kunstiteose kunstilise vormi, erilise kujundlike märkide süsteemi, mis kehastab täpselt ja jõuliselt teose poeetilist sisu.

Iga kunstiliigi spetsiifiliste vormiseaduste uurimine ei ole esteetika, vaid kunstiteaduste ülesanne. Esteetika uurib neid üldisi seaduspärasusi, mis on omased igasugusele kunstilis-kujundlikule vormile, ükskõik missugusesse materjali see ka valatud ei oleks. Ja esimeseks selliseks seaduspärasuseks on kunstilise vormi dialektiline vastuolulisus, mis on tingitud tema kunstilise sisu dialektikast.

Ükskõik mis kunstiteost me ka vaatlema ei hakkaks, ikka torkab kõigepealt silma see, et kõik tema vormi elemendid on *kaksipidised:* ühelt poolt nad *kujutavad,* sest kompositsioon ja rütm, plastika ja koloriit, metafoor ja miimika jutustavad meile maailmast, mida nad reprodutseerivad; teiselt poolt nad aga *väljendavad* midagi, sest kõik need kunstilise vormi komponendid jutustavad meile ka sellest, kuidas kunstnik seda maailma tajub, millised tunded ja mõtted ta oma teosesse on kätkenud. Kui aga juttu on arhitektuurist ja tarbekunstist, mis üldse reaalset maailma ei kujuta, siis neil seisneb vormi kaksipidisus selles, et vormil on ühelt poolt funktsionaalne tähendus, s. o. ta räägib meile sellest, milline on antud ehitise või antud asja praktiline otstarve, teiselt poolt aga on ta väljenduslik, kuivõrd ta kannab poeetilist sisu, mis kunstnik temasse on kätkenud.

Analüüsime veel kord Leopoldo Mendesi gravüüri. Selle süžee ja kompositsioon, joonis ja valguse-varju mäng, peitli tõmbed linoleumil, mis loovad valgete ja mustade triipude ning täppide vahekorra, — kõik see aitab eelkõige kujutada maad ja taevast, kive ja taimi, inimest ja tema tegevust. Iga asja on

kunstnik kujutanud kogu tema käegakatsutavas konkreetsuses ja niisama konkreetselt annab ta edasi gravüüri kangelase olukorda. Kuid vormi kunstiline tähendus ei taandu veel sellele, sest vorm peab ühtlasi väljendama ka gravüüri poeetilist ideed. Seepärast on teose kompositsioon selline, et madal horisont loovutab peaaegu kogu lehe pinna tohutule taevalaotusele, mille lõikab alt üles läbi põlvitav figuur; see teeb figuuri tohutu suureks — on niisugune tunne, et kui inimene ennast püsti ajab, murrab ta läbi graafilise lehe piiride, tõuseb päikeseni ja võib sellega jõudu katsuda. Inimese ja taeva konflikti on rõhutatud ka tonaalselt: tume, tugevasti väljajoonistatud figuur on kontrastselt vastu seatud heledale taevafoonile, mis on üleni läbi lõigatud mustadest viltustest joontest, mistõttu pimestavad päikesekiired näivad surmatoovate noolte müriaadidena. Ja veel üks kontrast — päikeselõõsas kärbunud, surnud taim ja elav, pateetiliselt pingul, oma vihas kohutav inimfiguur.

Niisiis kõik gravüüri kunstilise vormi elemendid *kujutavad* ja ühtlasi *väljendavad* midagi: kõik nad reprodutseerivad reaalset materiaalset maailma ning kõik nad on poeetiliselt hingestatud ja ekspressiivsed, sundides meid, vaatajaid, nägema seda, millest kunstnik räägib, ja tundma seda, mida ta meile sellega ütleb. Antud juhul kannab kunstiline vorm endas kahesugust informatsiooni, omandades seega esteetilise tähenduse. Ja nii on see alati.

Kunstiline vorm on muuski suhtes vastuoluline. Kui me vaatleme näiteks Viiralti või Aino Bachi gravüüri tõmmist, näeme kõigest valget paberilehte, millele on kantud mustad jooned ja täpid; kuid imepärasel kombel muundub kõik see meie tajus lõputuks maaks ja taevaks, päikesesäraks ning inimeste eluks ja taimeriigiks... Me astume Starkopfi marmorkuju juurde ja näeme õigupoolest vaid kivikamakat, millele on antud inimfiguuri kontuurid; kuid meile tundub, et me ei näe kivi, vaid inimest, tema keha ja riietust nagu päriselt. Meie

mulje on kogu aja kaksipidine: valge külmalt helklev marmor tundub meile sellena, mis ta tegelikult ongi, ja ühtlasi millegi muuna — sooja mattroosa inimihuna! Ka teatrilaval toimub seesama «ime»: vaataja näeb ja kuuleb Tiit Kuusikut, kuid tajub temas hoopis teist inimest — ooperi tegelaskuju. Ta näeb mõningaid dekoratsioonidetaile, kuid kujutab endale ette näidendi kangelaste terviklikku ja reaalset olustikumiljööd. Inimene kuulab sõnakunstimeistrit ja kuuleb aina sõnu, sõnu, sõnu, kuid need sõnad muunduvad tema kujutluses looduspiltideks, elusündmusteks, inimkarakteriteks . . .

Kunsti esteetilise tajumise kõige tähtsamaks tingimuseks on, et lugeja, vaataja ja kuulaja tunnetaksid seda kunstiteose materiaalse vormi sisemist vastuolulisust. Tarvitseb meil kas või hetkeks see tunne minetada, kui esteetiline taju haihtub, kaob iseenesest. Mis siis õieti toimub vaatajaga, kui ta näeb laval üksnes Tolubejevit, kuid ei taju temas Pealikut «Optimistlikust tragöödiast» või Willy Lomani «Proovireisija surmast». Tema toimingud ja sõnad kaotavad otsekohe igasuguse kunstilise tähenduse ning muutuvad lihtsalt reaalse inimese Juri Tolubejevi sõnadeks ja toiminguteks, s. o. nad ei ole enam kunsti fakt, vaid elu fakt.

Teiselt poolt on aga nii, et kui vaataja näeb enda ees ainult Pealikut või Willy Lomani ning unustab neis kas või hetkekski näitleja, kaob kunstiline taju taas, näitleja muutub vaataja jaoks jällegi reaalseks isikuks, meie päevil taaselustunud anarhistiks või juhuslikult siia sattunud ameeriklasest olesklejaks, ning vaataja peab käituma nii, nagu käituvad nukuteatris sinna esmakordselt sattunud pisikesed lapsed, kes tulevad kangelasele appi oma vahelehüüete, nõuannete ja etteütlemistega. Nii ühel kui teisel juhul ei tunnetata lavakuju nii nagu vaja, selle tõrjub välja reaalse elu taju. Tõelise kunstilise elamuse võib saada ainult siis, kui kunst on meie tajus *just nimelt kunst,* kuid ühtlasi tundub *tõelise eluna* — selline on kunsti tajumise

hämmastav dialektika, mida tingib kunstilise vormi dialektiline iseloom.

Väga hästi kirjutas selle kohta Goethe, näidates, kuidas küll eksivad arenemata esteetilise maitsega inimesed, kui nad on vaimustatud mõnede maalikunstnike võimest viia kujutis sellise ülima ja imestamapaneva illusoorsusastmeni, et lõuendile joonistatud asjad tunduvad ehtsatena, kogu pilt on aga nagu auk seina sees, kustkaudu meile avaneb vaade mingile reaalsele maastikule või interjöörile. Selline illusoorsus, mis muidugi nõuab omajagu meisterlikkust, muudab kunsti hookuspookuseks, lihtsaks silmapetteks (meenutagem näiteks A. Laktionovi maale) ning hävitab seega kunsti kujundliku olemuse, võttes teoselt tinglikkuse, mis talle elu peegeldamisel nii vajalik on.

Nii olemegi jõudnud kunsti dialektilise struktuuri uue aspekti juurde. See on tingliku ja tingimatu vastuoluline ühtsus kunstiteoses.

Tinglik ja tingimatu

Mis tähendab *tinglik* ja *tingimatu*? Kunst peegeldab materiaalset maailma alati tinglikult. Maalikunst ja graafika kujutavad kolmemõõtmelist tasapinnal; graafika ja skulptuur kujutavad mitmevärvilist ühetoonilisena; maalikunst, graafika ja skulptuur kujutavad muutuvat ja liikuvat paigaletardununa ja liikumatuna; maalitud ja voolitud portreel on inimese pea ja torso kehast «ära lõigatud» ning raami sisse või postamendile paigutatud; teatris askeldavad kunstlikult piiratud põrandapinnal lõuendile joonistatud tagaseina foonil järeletehtud asjade keskel grimeeritud näitlejad; ooperis kangelased laulavad kogu aja, balletis aga vaikivad; filmikunstis reprodutseeritakse tasapinnalisel ekraanil reaalset maailma ning montaaž kannab meid pidevalt ühest tegevuspaigast teise; teatrilaval ja filmi-

ekraanil võib poolteise kuni kahe tunni jooksul meie eest läbi joosta kogu inimese elu; kirjanduses serveerib veretu ja lihatu sõnaline kirjeldus meile materiaalset maailma; luules kasutatakse vabalt võrdlusi, metafoore, hüperboole, — kõik see väljendab elu kunstilisele kujutamisele omast tinglikkust.

Tinglikkus on omane eranditult kõikidele kunstiliikidele ja -žanridele. Igaühel neist on aga oma eriline tinglikkuse määr. Kahtlemata on balleti tinglikkus märksa suurem kui draamaetendusel, valmi tinglikkus suurem kui jutustusel, luulel suurem kui proosal. Teiselt poolt on aga igal kunstistiilil kunstiajaloos samuti oma tinglikkuse määr olnud — keskaja maalikunstil oma, klassitsismi maalikunstil oma, impressionistide maalikunstil oma jne. Kuid kõigi nende erinevuste — nii kvalitatiivsete kui ka kvantitatiivsete erinevuste juures on tinglikkus *alati* elu kunstilisele peegeldamisele omane olnud, sest ta on *hädavajalik,* ja hädavajalik eeskätt selle tõttu, et ainult tänu tinglikkusele võime kunstiteost päriselust eristada. Kui me teoses tinglikkust ei leia, võtame teost kohe kui reaalset elunähtust — umbes nii, nagu Londoni vahakujude muuseumi külastajad ei tee enam vahet kujude ja muuseumis seisvate elavate inimeste vahel.

Aga kui see nii on, miks siis inimene teatris «Romeo ja Julia» etendusel istudes meeleliigutust tunneb, isegi nutab, kuigi ta väga hästi teab, et kõik on vaid mäng ja mitte tegelikkus, osatäitmine ja mitte reaalne elu, et inimesed kannatavad ja surevad siin, nagu lapsed ütlevad, «mängult», aga mitte «päriselt». Mispärast vapustab meie hinge Raffaeli «Sixtuse madonna», Rodini «Calais' kodanikud», kui me näeme, et meie ees on vaid lõuenditükk või pronksikamakas ja mitte elavad inimesed? Mispärast saame nii sügava elamuse Tšaikovski ja Šostakovitši sümfooniat või Gustav Ernesaksa meeskoori laulu kuulates — me ju kuuleme lihtsalt tinglikke helikombinatsioone, mis üldse midagi käegakatsutavat ei kujuta?

Selles kunsti «saladus» seisnebki, et *tingliku* taga peitub alati *tingimatu,* järeleaimatava taga tõeline ja ehtne. Me reageerime kunstiteosele õigupoolest täpselt samuti, nagu reageerime reaalse elu sündmustele, mis on seletatav üksnes asjaoluga, et oma tinglikkusest hoolimata näib tegelikkuse kujundlik peegeldus meile päriselu na.

Niisugune tunne tekib meil sellepärast, et tinglikult kujutab kunst ainult materiaalset maailma, aga inimeste vaimset maailma, nende mõtete ja tunnete maailma, nende psüühikat, elamusi ja meeleolusid peegeldab ta tingimatu tõepärasusega, absoluutse usaldatavusega. See, et Raffaeli «Madonna» on vaid kujutis lõuendil, niisamuti kui see, et ta kõnnib pilvedel nagu maakamaral, ei määra peamist meie suhtumises temasse. Peamise määrab ära see, et tema hingeseisundit on maalikunstnik edasi andnud ilma igasuguse tinglikkuseta, ääretult tõetruult, sügavalt ja peenelt. Me muidugi ei usu eesti rahvamuinasjuttude kangelaste imetegudesse, kuid usume absoluutse kindlusega nende hingelisi elamusi. Kujund ei ole kunstis alati tõetruu, kuid ta peab olema õige, sest kunstiline tõde on inimeste vaimuelu sügava kunstilise tunnetamise tulemus, millel on tingimatu poeetilise tõe tähendus.

Nii teenib sisu ja vormi dialektiline seos kunstis reaalse maailma kunstilis-kujundliku tunnetamise eesmärke. Sellel tunnetamisel on veel üks aspekt, mida tuleb samuti selgitada, sest muidu jääks kunsti olemuse mõistmine üpris lünklikuks. Ma pean silmas peegeldatava ja tunnetatava elureaalsuse dialektilist seost inimideaalidega, mis on kunstiloomingus hädavajalik.

Ükski ese ei huvita kunstnikku niisama, lihtsalt sellepärast, et ta *reaalne* on, et ta eksisteerib, s. o. mitte sel põhjusel, miks ta pakub huvi elu peegeldamise dokumentaalsetele vormidele ja elu teaduslikule tunnetamisele, vaid sellepärast, et kunst võib avada selle eseme vahekorra *inimideaalidega.* Sellepärast ongi nii, et kui eset valgustab kunsti kiir, lööb ta esteetiliselt särama, ehkki tal enne seda ja väljaspool seda kiirtevihku mingit esteetilist väärtust ei ole. Näiteks on tuumafüüsika probleemidel inimeste reaalses elus teatud teaduslik, tehniline, majanduslik ja isegi poliitiline tähendus, kui aga kunstiteos, näiteks Wilsoni romaan «Elu täis äikest» või Rommi film «Ühe aasta üheksa päeva», need probleemid luubi alla võtab, avab ta eelkõige nende ühiskondliku tähenduse. Just selle poolest kunstiteos kõige hiilgavamastki samateemalisest populaarteaduslikust teosest (näitena olgu toodud D. Danini suurepärane raamat «Kummalise maailma paratamatus») erinebki, et aatomite, prootonite ja elektronide maailm pakub kunstile huvi vaid selles suhtes, et ta puutub kokku õnneliku ja õnnetu, ihaldatava ja vihatava, kauni ja koletu, üleva ja madala inimeluga. Teiste sõnadega: kui Danini raamatu kangelaseks on füüsika, siis Wilsoni ja Rommi teose kangelasteks on füüsikud. Danin jutustab elektronidest ja footonitest, inimestest räägib ta ainult niivõrd, kuivõrd see on vajalik selleks, et laialdast mittespetsialistidest lugejaskonda füüsikateooria selgitamisel paeluda, romaanikirjanik ja filmirežissöör aga jutustavad inimestest, kes avastavad füüsikaseadusi ning peavad seejuures silmas mingeid ideaalseid eesmärke, aatomitest on aga juttu vaid niipalju, kui et selgeks teha, mida nimelt need inimesed teevad ning mille nimel nad elavad, loovad, kannatavad ja võitlevad.

Tõsi küll, kunst võib reaalset ideaalsega korrelatsiooni viia mitut viisi. Aristotelese tunnistust mööda ütles suur kreeka dra-

maturg Sofokles, et tema kujutas inimest sellisena, nagu ta oleks pidanud olema, kuna Euripides kujutas inimesi sellistena, nagu nad tegelikult olid. Neis sõnades on väga lihtsalt ja selgelt formuleeritud kunstniku kaks vastandlikku positsiooni, millest kunsti edasises arenemiskäigus tekkisid kaks erinevat loomingumeetodit — reaalelu *tüpiseerimise* meetod ja reaalelu *idealiseerimise* meetod.

Tüpiseerimise ja idealiseerimise olemus saab meile hästi mõistetavaks, kui võrdleme veel kord Repini «Ristikäiku» ja Brüllovi «Pompeii viimset päeva». Esimesel on elu reprodutseeritud nii, nagu ta tegelikult oli, — kohutav oma ilustamata tõepärasuses, kuna ideaal oli kunstnikul vaid kujutatava hindamise kriteeriumiks. Repini ideaal ei olnud teose «tekstis» välja toodud, vaid oli peidus pildi «alltekstis», valgustades oma kujundite sügavusest lähtuvate kiirtega seda, mida kunstnik vaataja pilgule välja pakkus. Brüllovi «Pompeii's» on aga kunstniku ideaal pildi «alltekstist» «päristeksti» välja toodud, s. o. pildi kangelaste kujudes nähtava kehastuse leidnud. Muidugi mõistis Brüllov, et reaalsed Pompeii elanikud ei näinud hoopiski mitte nii välja nagu harmooniliselt kaunid inimesed tema lõuendil; kahtlemata mõistis ta ka seda, et vulkaanipurske eest põgenev rahvahulk ei võinud tegelikkuses joosta nii ilusasti, nii plastiliselt ja peenelt, kui liikusid tema kangelased. Kõike seda mõistes läks Brüllov ometi teadlikult teist teed kui Repin. Ta tahtis luua ideaalsete, mitte aga reaalsete inimeste kujusid, sest ta arvas, et kunst ei pea kujutama elu ja inimest sellistena, nagu nad tegelikult on, vaid sellistena, nagu nad peaksid olema, et ülendada inimesi vaatepildiga ideaalselt täiuslikust inimkonnast.

On tähtis mõista, miks ühel juhul kunst kipub tegelikkust tüpiseerima ja teisel juhul idealiseerima. Realismile on kogu tema arenemisloo vältel olnud iseloomulik järjekindel püüd kujutada reaalelu tüüpilisena; meenutagem Shakespeare'i ja

Balzaci, Gogoli ja Lev Tolstoi, Surikovi ja Mussorgski, tänapäeva itaalia neorealistide ja mehhiko graafikute, Hemingway ja Thomas Manni loomingut. Ega siis Engels muidu oma kirjas M. Harknessile ei tähendanud, et realism nõuab tüüpiliste karakterite kujutamist tüüpilistes olukordades. Ega siis Belinski muidu ei näinud realistliku kunsti olemust elu reprodutseerimises «kogu tema tões», kuna ideaali osa taandas ta kunstniku positsioonile, mis seda reprodutseeringut valgustab. Idealiseerimine oli domineeriv antiikajal ja keskajal, hiljem klassitsismi, romantismi ja sümbolismi kunstis. Enesestmõistetavalt muutus koos ideaalide sisu muutumisega ka ideaalse kuju olemus neis kunstisuundades; seepärast ei sarnane Teofanes Kreeklase kristlikud kangelased Apollo ja Veenusega kreeka skulptuuris ning Borissov-Mussatovi maalide kangelased Brüllovi tegelaskujudega. Kõigist neist erinevustest hoolimata jäi aga siin otsustavaks kunstnike püüd kehastada kujundites ideaali, mitte aga «madalat» ja «proosalist» elureaalsust.

Tuleb silmas pidada, et reaalsuse ja ideaali seostamise viisi poolest erinevad omavahel mitte üksnes kunstisuunad, vaid ka kunstižanrid, ja seda ka nõukogude kunstis. Võrdleme kaht skulptuurikompositsiooni — Fiveiski «Surmast tugevam» ja Matvejevi «Oktoober». Esimesel näeme elutruusid, absoluutselt reaalseid tüüpilisi nõukogude inimeste kujusid, teisel aga ideaalseid kujusid, kes on igapäevasest eluproosast kõrgemale tõstetud. See erinevus on seletatav žanriseadustega: Matvejevi teos on allegooriline, *allegooriat* aga võib skulptuuris, maalikunstis ja kirjanduses edasi anda ainult idealiseerimise kaudu. Täpselt samuti on Moori plakati «Kas sa andsid ennast vabatahtlikuna üles?» kangelane ideaalne kangelane, sest plakati žanriseadused nõuavad idealiseerimist samavõrd, kui seda nõuavad skulptuuri ja maalikunsti monumentaalsed vormid. Vaadates noore Leningradi kunstniku B. Akselrodi monumentaalpannood võõrastemaja «Družba» kõrval asuva viiekorruselise maja brandmaue-

ril (umbseinal), veendume, kuivõrd kohatud oleksid siin eluliselt konkreetsed, individualiseeritud kujud, nii nagu neid tavaliselt võib näha väikestel realistlikel seinapiltidel. Üksnes olustikulisest tõepärasusest abstraheeritud ideaalsed kujud kuuluvad orgaaniliselt sellise dekoratiivse seinamaali juurde. Kui mõned meie kirjanikud on püüdnud luua nõukogude inimeste ideaalseid kujusid sellistes žanrides nagu romaan, jutustus või psühholoogiline draama, on neid paratamatult tabanud lüüasaamine, sest siin nõuavad sotsialistliku realismi printsiibid reaalse elu konkreetsuse kehastamist tüüpilistes kujudes. Kahjuks ei mõista ka mõned meie kriitikud erinevust positiivse kangelase, kommunistliku ideaali eest võitleja (näiteks Pavel Kortšagin, Semjon Davõdov) ning verevaese ja ebatõepärase ideaalse kangelase vahel. Ometi on sel erinevusel põhimõtteline esteetiline tähtsus, sest sotsialistlik realism ei pea kunstiliselt kehastama ideaali ennast, vaid ideaali kehastust tegelikkuses. Tänu sellele ongi ta sotsialistlik *realism,* mitte aga sotsialistlik klassitsism, romantism või sümbolism.

Just nimelt sellepärast, et kunstis on kõik reaalselt eksisteeriv korrelatsioonis ideaaliga, on kunstil esteetiline õigus kujutada mitte ainult kaunist ja ülevat, vaid ka näotut, vastikut, madalat. See, mis reaalses maailmas põlgust ja jälestust esile kutsub, võib kunstis positiivse esteetilise väärtuse omandada. See saab teoks siis, kui näotule langeb ideaali sära, kui näotut paljastatakse ja mõistetakse hukka ideaali positsioonidelt. Kui mõned tänapäeva kodanlikud kunstnikud reprodutseerivad näotut ja madalat külma uudishimu ja küünilise ükskõiksusega, seda ideaaliga seostamata ja seega hinnangut andmata, pahameelt, nördimust ja põlgust tundmata, annavad nad kunstile surmahoobi. Näotu naturalistlik «fotografeerimine» või koguni näotu sürrealistlik imetlemine on terve esteetilise tunde ja kunsti ühiskondliku kutsumuse moonutamine, sest kunsti pole ühiskonnale tarvis selleks, et ellu näotut juurde tuua, vaid sel-

leks, et kutsuda inimesi üles näotut hävitama. Kaitstes kirjaniku õigust kujutada «elu tinarasket jälkust», kogu tema räpasust ja alatust — juttu oli Gogolist ja tema järgijatest —, selgitas Belinski väga õigesti, millel see õigus põhineb: sellel inimelu üleval ideaalil, mis on inspireerinud meie suuri kirjanikke ning pannud neid viha ja valuga kirjutama sellest, mis inimideaali teostumist segab ning vene rahva elu moonutab, sandistab ja inetuks teeb. «Igasugune eitus,» kirjutas Belinski, «peab toimuma ideaali nimel, ainult siis on ta elav ja reaalne.»

See käib täiel määral ka sotsialistliku realismi kunsti kohta. Sotsialistliku realismi kunst ei tohi sulgeda silmi elu varjukülgede suhtes, vaid peab neid kajastama, kuid mitte selleks, et registreerida nende olemasolu, vaid selleks, et näidata nende kokkusobimatust kommunistliku ideaaliga, et hävitada neid kunstilise vihkamise ja põlgamise jõuga, nii nagu tegi seda Majakovski «Lutikas» ja «Saunas», nii nagu tegid seda Ilf ja Petrov «Kaheteistkümnes toolis» ja «Kuldvasikas», nii nagu teeb seda Arkadi Raikin oma satiirilistes miniatuurides või Prorokov ja Soifertis oma sarkastilistes joonistustes.

Seega siis — ükskõik millist reaalse maailma nähtust kunst ka ei kujutaks ja ükskõik mis kombel ta reaalsust ideaaliga korrelatsiooni ka ei viiks, on see korrelatsioon ise vajalik selleks, et elu kunstiline tunnetamine suure esteetilise väärtuse omandaks.

Sellised on tegelikkuse kunstilise tunnetamise vastuolulise struktuuri peamised aspektid. Aga ikka pole kunsti mitmeplaaniliselt dialektiline olemus veel täielikult lahatud, sest senini käsitlesime kunsti väljaspool seda konkreetset sotsiaalset keskkonda, kus teda luuakse, kus ta elab ja areneb. Sellele kunstiloomingu ja kunsti arenemise tähtsale sotsioloogilisele seaduspärasusele on spetsiaalselt pühendatud järgmine peatükk.

KUNST JA ÜHISKOND

Marksistliku esteetika ja kaasaegse kodanliku esteetika vahelised lepitamatud vastuolud tulevad ilmsiks paljude kunstiteooria probleemide lahendamisel. Kunstiteoorias on aga üks punkt, kus meie lahkuminekud idealistliku esteetika esindajatega eriti sügavale ulatuvad. Ma pean silmas kunstniku ja ühiskonna vaheliste suhete küsimust.

Kunstnik ja ühiskond

Paljude sajandite jooksul on idealistlik esteetika käsitlenud kunsti kui jumala andi inimesele, kui müstilise päritoluga nähtust. Hiljem hakkasid kunsti päritolu ja olemuse religioosset käsitust järjest aktiivsemalt välja tõrjuma tõlgendused, mis põhinevad kodanlikus kultuuris valitseval subjektiivse idealismi filosoofial.

Kapitalismi ajal muudavad ühiskondlikud suhted piiritu, ohjeldamatu individualismi inimeste käitumisnormiks kõigil elualadel — majanduses ja poliitikas, moraalis ja esteetikas. Subjektiivse idealismi filosoofia kuulutab inimese «mina» ülimaks või koguni ainsaks väärtuseks ja proklameerib täielikku, absoluutset isikuvabadust. Sellest pinnasest võrsuv esteetikateooria käsitleb inimese kunstiloomingut kui loova isiksuse puhast «eneseväljendust». Kunstnik kuulutatakse üliinimeseks, kes ei allu ühiskonnaelu, klassivõitluse, materiaalsete ja poliitiliste huvide ning ideoloogia seadustele ja nõuetele, ühiskonda aga käsitletakse kui midagi niisugust, mis ei puutu loovasse isiksusse, mis on talle võõras ja vaenulik. Siit tuleneb järeldus, et geniaalne isiksus peab sulguma uhkesse ja üleolevasse üksindusse ning seisma kõrgemal inimeste sotsiaalse elu madalast

ja labasest proosast, et kunstnik peab laulma ainult endast ja endale . . .

Seda kunsti asotsiaalset, ühiskonnavälist ja ühiskonnavastast olemust propageerivat kontseptsiooni arendades on kodanlik esteetika jõudnud 20. sajandil välja väiteni, et kunstiloomingu juured ei peituvat teadvuses, vaid alateadvuses, inimpsüühika tumedas, tunnetamatus «põrandaaluses». On loomulik, et lõppude lõpuks, «vabastades» kunstniku mõistusest, teadlikkusest ja ideelisusest, viib freudistlik esteetika näiteks kunstiloomingu üldse väljapoole normaalset psüühilist tegevust, patoloogilise psüühika valdkonda, hingehaiguste maailma. Ja tõepoolest, mis võib väljendada isiksuse ja ühiskonna eraldatust veel radikaalsemalt kui isiksuse teadvuse mandumine? Üks tänapäeva kodanliku esteetika autoriteetsemaid esindajaid Herbert Read nimetabki kunstnikku otse «psühhootikuks», sürrealismi peamees Salvator Dali aga kvalifitseerib kunstniku inspiratsiooni kui raske psüühilise haiguse — paranoia erikuju.

Mida siis marksistlik esteetika nendele idealistlikele kontseptsioonidele vastu seab?

Lugeja teab kindlasti raamatut Robinson Crusoe seiklustest, kes elas palju aastaid asustamata saarel ja käis seal uuesti läbi tee, mille inimkond oli sisse tallanud oma ajaloolise arenemise käigus. Seda raamatut luges huviga ka Marx. Tema aga nägi selles midagi rohkemat kui kaasakiskuvat ja õpetlikku seiklusjuttu. Ta leidis Daniel Defoe romaanis kujundliku pildi 18. ja 19. sajandi filosoofias laialt levinud katsest käsitleda inimest väljaspool konkreetset ühiskondlikku keskkonda. Selliseid kontseptsioone nimetas Marx «robinsonaadideks» ning tõestas, et need on naiivsed ja teaduslikult paikapidamatud. Marksismi rajajad selgitasid, et inimene pole looduslaps, igipõliste kõlbeliste omaduste abstraktne kompleks, vaid «kõigi ühiskondlike suhete kogusumma».

Inimloomuse sellise käsituse õigsust võib tõestada nii iga

üksikisiku elukäik kui ka kogu inimsoo «biograafia», s. o. kogu inimkonna ajalugu. Igal ajastul on inimestel olnud oma erisugused religioossed ja poliitilised vaated ning oma erisugune moraal, kuna koos inimeste ühiskondliku olemise muutumisega muutub ka nende teadvus. Ürgühiskonnas ei olnud mõeldavad ei kristlikud uskumused, ei monarhistlikud tõekspidamised ega käsk «sina ei pea mitte varastama», sest tol ajastul polnud eraomandust, riiki ega inimese ekspluateerimist. Feodaalühiskonnas aga osutusid niisama võimatuks kõik ürgkogukondliku korra kujutelmad. Sellepärast tekitabki meie sotsialistlikus ühiskonnas kasvanud noortes siirast hämmeldust fakt, et kunagi võisid inimesed hinnata teist inimest mitte tema isiklike omaduste, vaid aristokraatliku päritolu või kõhuka rahakoti pärast, et nad ostsid ja müüsid endataolisi, pidasid duelle, kandsid amulette ja talismane jne., jne. Meie kaasaegsed, kes on kasvanud kodanlikus ühiskonnas, imestavad Nõukogudemaal viibides niisama siiralt selle üle, kuidas meil inimesed töösse suhtuvad, kuidas nad kommunismi võidusse usuvad, kui sügavalt on nende teadvuses juurdunud ustavus nõukogude korrale, kollektivism ja internatsionalism. Kui lugeja prooviks analüüsida omaenda vaimset arenemist või oma laste vaimset kasvuprotsessi, veenduks ta, et ka üksikisiku teadvuse sisu määravad mõjutused, mida avaldab ühiskondlik keskkond — perekond, kool, ajakirjandus, raadio ja televisioon, kirjandus ja kunst, kogu sotsiaalsete suhete süsteem, töötingimused, ühiskonna poliitiline ja juriidiline organisatsioon.

Ilmekaid näiteid selle kohta, kuidas see konkreetselt toimub, leiame ohtrasti realistlike kirjanike teostest, kes on juba poolteistsada aastat väga tähelepanelikult jälginud inimese kujunemist konkreetses sotsiaalses keskkonnas. Me saame väga hästi aru, et need loomupärased eeldused ja vaimuanded, mis olid näiteks Julien Sorelil, oleksid temast teistsugustes sotsiaalsetes tingimustes erakordse isiksuse teinud. Stendhal aga näitab väga

veenvalt, et selliseks isiksuseks, nagu oli «Punase ja musta» kangelane oma maailmavaate, tõekspidamiste, iseloomu, huvide, ideede, sihikindluse ja tegudega, võis too saada vaid 19. sajandi alguse kodanlikul Prantsusmaal. Täpselt samuti võis Ilja Iljitš Oblomov saada selliseks, nagu me teda tunneme, ainult möödunud sajandi keskpaiga feodaalsel Venemaal. Vene romaani ajalugu uurides näitasid Tšernõševski ja Dobroljubov, kuidas üks ja seesama «tarbetu inimese» tüüp muutus sedamööda, kuidas toimusid muutused teda kujundavas ühiskondlikus elus. Selle kuju evolutsioon — Oneginist Petšorinini, Petšorinist Beltovini, Beltovist Rudinini, Rudinist Oblomovini — on suurepäraseks kunstiliseks tõestuseks faktile, et isiksus on väga tugevalt, sügavalt ja lähedaselt seotud sotsiaalse keskkonnaga, milles ta elab ja areneb.

See käib muidugi mõista täiel määral ka kunstniku kohta. Nii- või teistsugune suhtumine loodusesse, teistesse inimestesse, poliitilisse korrasse, religioonisse, nii- või teistsugused vaated kunsti olemusele ja kutsumusele pole talle *sünnipäraselt* kaasa antud, vaid ta saab need *ühiskonnalt,* ta imeb endasse, võtab omaks ja töötab omamoodi ümber ühiskondlikud nõudmised, ideed ja tõekspidamised. Sünnipärane on inimesel vaid teatud loominguline anne kirjanduse, muusika, maalikunsti jne. peale. Selles mõttes on õige öelda, et Shakespeare'iks või Beethoveniks *pole võimalik saada,* Shakespeare'iks või Beethoveniks *peab sündima.* Teises mõttes võiks aga niisama suure õigusega öelda: *ei piisa* sellest, et Shakespeare'iks või Beethoveniks *sündida,* Shakespeare'iks või Beethoveniks *tuleb saada.*

Niisuguse aforismi mõte seisneb selles, et sünnipärane anne iseenesest mingeid kunstiväärtusi luua ei saa. Selleks et kaasasündinud anne muutuks loovaks jõuks, et temast kasvaks *talent* ja liiatigi veel *geenius,* on tarvis teda arendada, töödelda, lihvida, on tarvis ka suurt, täiuslikku meisterlikkust, mis tuleb õppimise ja praktilise töö käigus. Peale selle peab aga kunstni-

kul olema teatud kindel maailmavaade, teatud seisukohad elu ja kunsti suhtes, sest milline muu jõud suudaks suunata tema talenti üht või teist ideelist ja kunstilist sängi pidi — klassitsismi või romantismi, realismi või abstraktsionismi rada mööda? Sest ega siis kunstniku sünnipärases andes ei peitu see loominguline meetod, millega ta töötab! Ja need mõtted elust, mida ta oma teostes kehastab, need ideed ja emotsioonid, mida ta väljendab — ka need ei ole talle sündimisel kaasa antud; on ju sotsiaalsed ja vaimsed, mitte aga bioloogilised tegurid «süüdi» selles, et üks kunstnik ülistab inimest, teine aga alandab, et üks propageerib vabadusearmastust, teine aga orjalikku kuulekust valitsejale või jumalale.

Sellepärast ongi kunstnik niisama palju «kõigi ühiskondlike suhete kogusumma», kui seda on mistahes muu kutseala esindaja, kui seda on üldse kõik inimesed. Pole kunstnikulgi absoluutselt mitte mingit võimalust saada vabaks ühiskonnast, rebida end lahti magnetväljast, mille moodustavad inimeste sotsiaalsed suhted. Oma tuntud artiklis «Partei organisatsioon ja parteiline kirjandus» formuleeris Lenin selle seaduse, pidades iseäranis silmas kunstnikke: «Ei saa elada ühiskonnas ja olla sellest ühiskonnast vaba.» Ei saa selsamal lihtsal põhjusel, et ühiskond ei asu üksnes väljaspool isiksust ja tema ümber, vaid *temas eneses,* tema teadvuses, maailmavaates ja maailmatunnetuses, kuigi inimene võib-olla ise selle peale ei tule ja sellest aru ei saa. Kuigi paljudele kodanlikus ühiskonnas elavatele kunstnikele näib, et nad on «absoluutselt vabad», on see vaid väärarvamus, naiivne illusioon, kurb enesepettus.

Vaenulikeks klassirühmitusteks jagunenud ühiskonnas võib kunstnik ja üldse iga inimene vabaneda valitseva ühiskonnaklassi mõjust, kuid sel juhul on ta seotud selle ühiskonna teise osaga — rõhutud, demokraatliku, revolutsioonilise osaga. Nii juhtus see näiteks paljude luuletajate-romantikutega (Byron, Heine, Mickiewicz, noor Puškin ja Lermontov), kes käsitasid

oma konflikti «ametliku ühiskonnaga», valitsevate reaktsiooniliste ringkondadega enamasti kui vastuolu kogu ühiskonnaga, kuid kes teatavasti olid väga tihedalt seotud inglise, saksa, poola ja vene ühiskonna eesrindlike revolutsiooniliste ringkondadega.

Ükskõik kui suur kunstnik ka ei oleks, pole talle ometi antud saada «üliinimeseks», kes seisab ühiskonnast kõrgemal ega allu tema seadustele. Geniaalsus pole kunstis mingi tsentrifugaaljõud, mis kunstniku ühiskonnast lahti rebib, pigem on see tsentripetaaljõud, mis kunstniku sügavale sotsiaalse elu rüppe kisub ning tal selle elu sisimaid saladusi tabada ja avastada võimaldab. Kunstnik, nagu juba öeldud, peab oma teostes tingimata väljendama omaenda mõtteid ja tundeid, omaenda vaimuelu kogu selle rikkuses. Aga just sellepärast, et ühiskond ei asu üksnes tema ümber, vaid ka temas endas, väljendab ta paratamatult, kas või enese teadmata ja tahtmata, *oma isiklikku ja sisimat* esile tuues ka seda, millel on *ühiskondlik tähendus*. Kunstilooming on tõepoolest isiksuse eneseväljendus, kuid ühtlasi on ta ka ühiskonna «eneseväljendus», sest isiksuse vaimuelu pole ju midagi muud kui üldinimlike, üldrahvalike, rahvuslike ja klassiliste vaimsete väärtuste individuaalselt omapärane refraktsioon.

Ja tõepoolest — kui kunstnik ennast väljendades ühtlasi ka teiste mõtteid ja tundeid ei väljendaks, kes siis temast aru saaks, kes tema elamusi jagaks, kes tema kutset kuuleks? See tähendab, et geeniuse ebatavalisus ja kordumatus *ei välista* teisi inimesi, vaid *esindab* neid. Geenius suudab vaid sügavamalt, jõulisemalt ja tundelisemalt kui teised inimesed maailma poeetiliselt tajuda, ta suudab tunnetada ja kujundlikult kehastada seda, mis ähmaselt ja kindlat kuju võtmata teiste inimeste hinges elab.

Siit järeldub, et «subjektiivsel» on kunstis ühtaegu kaks omavahel dialektiliselt seotud tähendust: ta tähendab nii in-

dividuaalset, isiklikku ja kordumatut kui ka ühiskondlikku, üldinimlikku ja üldrahvalikku. Maailma kunstilis-kujundlik tajumine on juba oma loomult selline, et ta teeb kunstist ühiskondliku nähtuse. Ja seetõttu on kogu kunsti ajalugu ja kõik pöördepunktid kunsti arenemises lahutamatud inimühiskonna ajaloost, neis peegelduvad ja murduvad omapäraselt inimkonna sotsiaalse arenemise põhilised seaduspärasused ja vastuolud. Vaatleme nüüd, milles see konkreetselt väljendub.

Ajalooliselt tingitu ja jääv

Kunsti ühiskondlik olemus avaldub kõige esmalt ja kõige selgepiirilisemalt selles, et kunsti sisu ja vorm muutuvad ajaloo vältel, mis on otseselt tingitud inimkonna ühiskondliku elu muutumisest. Võtame näiteks tarbekunsti. Võiks arvata, et üheks ja samaks otstarbeks mõeldud asjad peavad kõigil ajastutel ühesugused olema. Võrdleme noorimast pronksiajast pärinevat anumat, antiikaja peekrit, hispaania klaaskannu 15.—16. sajandist ja kaasaegset vaasi (vt. lk-l 145—148). Kõigil neil esemetel on kuju, proportsioonid ja dekoori laad tingitud mitte üksnes materjali ja valmistamistehnika iseärasustest, vaid ka antud ajastule iseloomulikust kunstimaitsest: just sellega ongi seletatav, miks esimene nõu on kujult kompaktne ja lihtsalt dekoreeritud, teisel on peened ja imetlusväärselt harmoonilised proportsioonid ja monumentaalne maaling, kolmanda juures torkab silma rafineeritud aristokratism ja paraadlik pidulikkus, neljandal aga on esteetilised ja tehnilised omadused tugevalt ühte sulanud, mistõttu ta kuju on väga ekspressiivne ja dekoor lakooniline.

Analoogilist muutumist võime näha igas teises kunstiloomingu valdkonnas. Emaduse teema kuulub kunsti nii-öelda igaveste teemade hulka. Vaatame siis, kuidas on seda teemat eri



ajastutel lahendatud. Tarvitseb vaid võrrelda näiteks vana-vene ikooni «Vladimiri jumalaema» Raffaeli «Sixtuse madonnaga» ja seejärel A. Deineka «Emaga», ja me näeme, et seesama õnneliku ema kustumatu kuju on nendes teostes igaühes isesugune; ühel juhul on ta keskajale iseloomulikult religioosne, teisel juhul renessansiajastule tüüpiliselt maine, kuid ideaalselt kaunis, kuna Deineka «madonna» on vaid 20. sajandile omaselt demokraatlik ja sportlik.

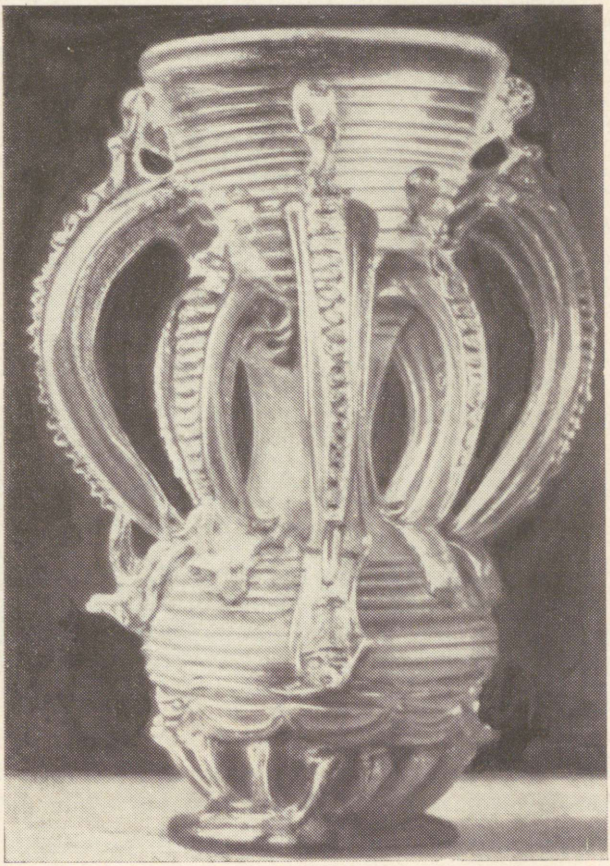
Kogu maailma kunsti ajalugu annab ülimalt veenvalt tunnistust sellest, et kunst *võrsub alati oma ajastust* nii nagu taim mullast. Seepärast on tõeline kunst nii oma sisult kui vormilt alati *kaasaegne* selle sõna otseses ja täpses tähenduses. Ta on kaasaegne sellepärast, et ta on väga tihedalt seotud oma ajastuga ning seletatav ainult selle ajastu iseärasustega. Väga hea näite selle kohta andis Lenin oma artiklites Lev Tolstoi loomin-

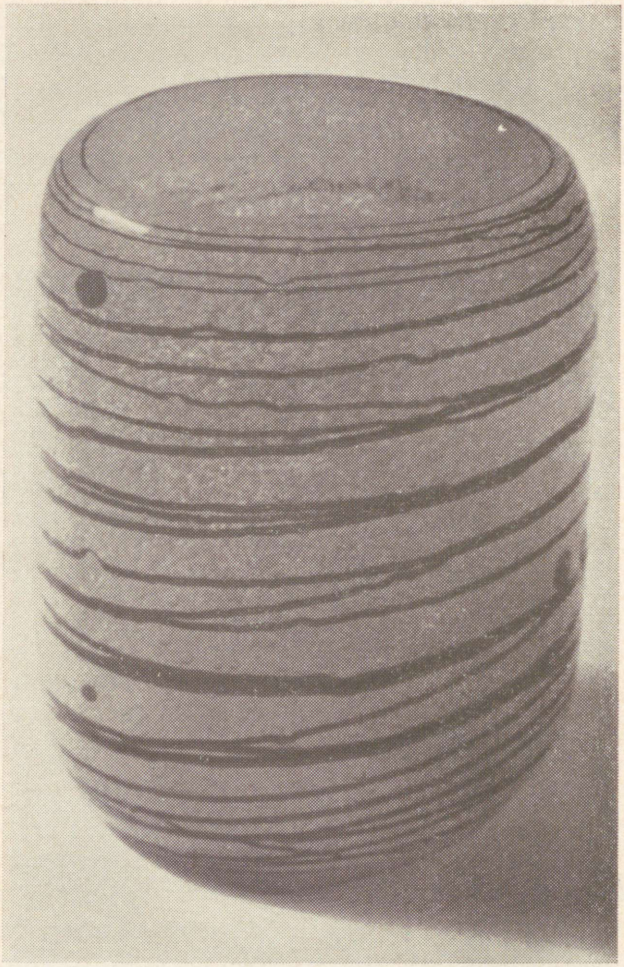


gust. Lenin näitas, et Tolstoi teostes peegeldus see konkreetne ühiskondlik situatsioon, mis oli kujunenud Venemaal pärast pärisorjuse kaotamist ja mis edasi arenedes viis välja 1905. aasta revolutsioonilise plahvatuseni. See andis Leninile alust nimetada Tolstoid «Vene revolutsiooni peegliks», ja mitte selles mõttes, et Tolstoi kujutas revolutsioonisündmusi peegli täpsusega, vaid selles mõttes, et kirjaniku maailmavaates ja es-

teetilistes seisukohtades ning tema loomingu probleemistikus kajastusid revolutsioonieelse Venemaa omapärased sotsiaalsed vastuolud.

Samasuguse õigusega võime iga suure kunstniku kohta öelda, et ta on «oma ajastu peegel», millelt vaatavad vastu ajastu





põhilised iseärasused ja vastuolud. Ühe ajastu kunstnikel ei õnnestu kuidagi korrata seda, mida on teinud teise ajastu kunstnikud, isegi kui nad väga püüaksid. Mitte keegi pole kunstiajaloo vältel suutnud täpselt korrata seda, mida tegid antiikaja poeedid, dramaturgid ja kunstnikud, ja mitte sellepärast, et ei jätkunud loomingulist jõudu Homerose, Aishülose või Feidiase järgi joondumiseks, vaid sellepärast, et iga järgnev ajastu vaatas antiikkunstile omaenda ajalooliselt kujunenud maailmatunnetuse, oma erisuguste esteetiliste vajaduste ja esteetilise maitse prisma läbi. 18. sajandi saksa mõtleja Herder ütles väga õigesti: kui Homeros ja Aishülos oleksid sündinud meie ajal, oleksid nad hoopis midagi muud loonud, seepärast on mõttetu püüda neid jäljendada...

Kunstiloomingu ajalooline tingitus ja orgaaniline seos teda sünnitanud ajastuga on aga vaid kunsti üks külg, ja see külg on vastuoluliselt seotud teisega — kunstiloomingu *jääva väärtusega.*

Sa igaviku saadik
pantvangiks aja käes —

nendes B. Pasternaki sõnades väljendub kujukalt ja väga täpselt kunsti ühiskondliku olemise tähtsaim seadus — kunstile omane ajaloolise ja igavese, mööduva ja jääva dialektika. Kui me tihtipeale ütleme, et Puškin on meie kaasaegne, siis me tõesti ka seda mõtleme. Kuidas saab aga Puškin meile, 20. sajandi inimestele, kes me elame sotsialistlikus ühiskonnas, nii lähedane olla? On ju Puškini aja ja meie aja, Puškini maailmavaate ja meie maailmavaate, Puškini ideaalide ja meie ideaalide vahel tohutu sotsiaalne, ajalooline, ideoloogiline ja psühholoogiline distants! Ja see distants osutub veelgi suuremaks, kui juttu on Bachist, Petrarcast või Giottost ... Kas see, et suur kunst võib elada üle oma aja ja läbi sajandite, ei räägi mitte sellest, et kunstiloomingu seos ühiskondliku eluga on pealis-

kaudne ja ebaoluline, et kunsti olemus, kunsti tuum on ühiskonnaväline, nagu väidab tänapäeva idealistlik esteetika?

Ei, selline järeldus on absoluutselt vale. Ja seda mitmel põhjusel. Esiteks — meie sügav huvi möödunud aegade kunsti vastu on tingitud just asjaolust, et see kunst modelleerib jäädavalt minevikku vajunud elukorra, võimaldades meil seega tunda, tajuda ja läbi elada oma minevikku — inimkonna minevikku. Selgitades, mispärast antiikkunsti teosed meile ikka veel esteetilist naudingut pakuvad, ütles Marx, et neis jäädvustatud «inimühiskonna lapsepõlvel» on meheks saanud ühiskonna jaoks «igavene võlu kui mitte kunagi korduval astmel».

Teiseks — oma suure esteetilise väärtuse tõttu pakuvad klassikalised kunstiteosed naudingut tänapäevalgi, sest nad on musternäidiseks inimese kui looja võimsusest, poeetilisest maailmatajust ja kunstimeisterlikkusest, mille sära kunagi ei tuhmu.

Ja lõpuks kolmandaks — asjaolu, et kunst võib oma aja üle elada ja väga kaugetele põlvkondadele südamelähedane olla, võib seletada ühiskonna ja inimese arenemise dialektikaga. Metafüüsiliselt mõtlevad teoreetikud ei suuda mõista, et inimühiskonna ajalugu ei ole lihtsalt ühe formatsiooni, ühe korra, ühe ideoloogia absoluutne asendumine teisega, vaid ühe ühiskondliku olukorra ümberkujunemine teiseks. Ajalooline arenemine ei tähenda kõige varem loodu täielikku lammutamist ja hävitamist. Vana lammutades ja hävitades jätab ajalugu nii mõndagi alles ning kasutab ära uue ülesehitamiseks. Ajaloolise arenemise käigus ühinevad vastuoluliselt uus ja vana, ning see tuleb eriti selgesti ilmsiks ühiskonna vaimses arenemisloos, millega on väga lähedalt seotud kunst. Inimmõtlemine, inimtunded, inimpsüühika muutub pidevalt, kuid inimese võime mõtelda, tunda, läbi elada, armastada, kannatada, uskuda ja loota säilib, omandades igal ajalooepohhil uue ühiskondliku sisu. Seetõttu osutub nii mõnigi asi möödunud ajastute kunstis

meile arusaamatuks ega leia meie hinges vastukaja, vahel koguni nõuab spetsiaalset selgitust ja kommentaare. Kui on aga tegemist tõelise, suure ja sügava kunstiga, on ta ikkagi veel suuteline ka järgnevatel põlvkondadel südant liigutama ja vaimu ärgitama, sest peamine tema vaimses sisus jääb mõistetavaks kunstniku kõige kaugematelegi järglastele.

Tänapäeva vaataja ei taba näiteks «Vladimiri jumalaema» müstilist sisu, mõnele tuleb veel koguni selgeks teha, kes see «jumalaema» niisugune on ja mispärast teda kujutatakse alati poisiga ja mitte tüdrukuga... Emaduse-idee ja ematunne ise on aga 20. sajandi inimestele niisama mõistetav kui nende kaugetele esivanematele ning seepärast suudab ka mitteusklik inimene selle ikooni poeetilise sisu olemust tajuda. Kui me nüüd sellest vaatevinklist veel kord võrdleme «Vladimiri jumalaema», Raffaeli «Madonnat» ja Deineka «Ema», võime veenduda, et kõigis neis on dialektiliselt ühte sulanud vastuolulised omadused — ajalooliselt konkreetne ja jääv, nad väljendavad antud ajastut ja üldinimlikku, muutumatut.

Midagi analoogilist võib täheldada ka kõigis teistes teemalahendustes. Rüütlite või aadlike aukoodeks tundub tänapäeva inimesele pentsikuna, mõnes suhtes koguni barbaarsena, kuid autunne ja aumõiste elavad ju meiegi teadvuses, ehkki teistsugusel kujul. Seepärast ongi nii, et kui me loeme «Lugu Igori sõjaretkest» või «Rolandi laulu», Lermontovi «Meie aja kangelast» või Kuprini «Kahevõitlust», saame nende kangelastest aru ja tunneme neile kaasa, elame koos nendega ja nendes, nagu oleksid nad meie kaasaegsed. Meile on kauge ja võõras kogu mõisnike elukord ja sellele omane hingelaad, kuid ometi nimetame mõningaid sotsialistliku ühiskonna inimesi pljuškiniteks, maniloviteks ja oblomoviteks, sest isegi meie maal ja meie ajal leidub omamoodi variatsioonides obloomovluse ja maniilovluse elemente.

Niisiis osutub kunstile omane ajalooliselt tingitu ja jääva

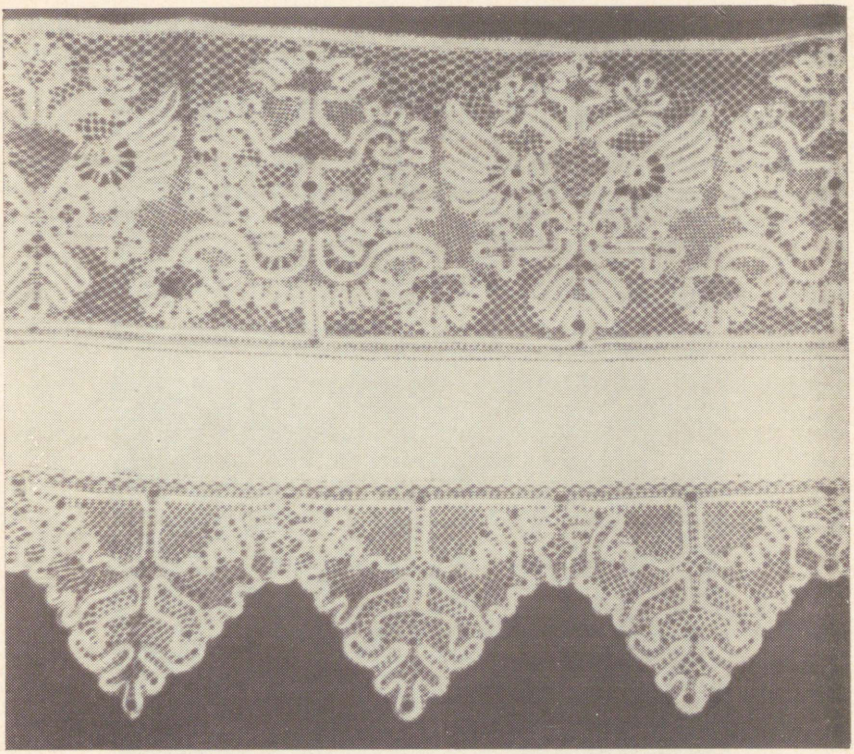
dialektika ühiskonna enese arenemises asetleidva muutuvuse ja jäävuse dialektika peegelduseks. Täpselt samuti tingib ühiskonnaelule omane rahvusliku ja üldinimliku dialektiline ühtsus rahvusliku ja üldinimliku dialektikat kunstiloomingus.

Rahvuslik ja üldinimlik

Belinski ütles kunagi: rahvused on «inimkonna isiksused». Raske on rahvusliku ja üldinimliku vahekorda kujukamalt ja täpsemalt määratleda — reaalselt eksisteerivad ju ainult mitmesugused rahvused ning seepärast ei seisa üldinimlik rahvuslikule vastu kui midagi omaette olevat ja erilist, vaid just elab rahvuslikus ja avaldub rahvusliku kaudu.

Kunst peegeldab elu. Loomulikult pidi ta sestpeale, kui kujunesid ja arenesid välja rahvuslikud eluvormid, peegeldama neile omast *rahvusliku ja üldinimliku dialektikat.*

Me tunnetame väga teravalt Tšehhovi loomingu sügavalt rahvuslikku iseloomu. Vene elu, vene iseloom, Vene loodus, vene keel — kõik see on kehastunud Tšehhovi loomingus imetlusväärselt plastiliselt ja sugestiivselt. Ja ometi sai Tšehhovist üks populaarsemaid kirjanikke kogu maailmas. Millega seda seletada? Kas ainult sellega, et tema jutustused ja näidendid tutvustasid inglastele ja jaapanlastele maad, mida nad hästi ei tundnud ja mis neile pisut arusaamatuks jäi? Muidugi mõista ka sellega, kuid eelkõige siiski asjaoluga, et Tšehhov on inimestele lähedane ja mõistetav, ükskõik mis maal nad ka ei elaks, sest Tšehhovi teoste kaudu saab iga rahvus teada midagi olulist mitte ainult vene elu, vaid ka omaenda elu kohta! Selles, mida suur vene kirjanik jutustab kolmest vene õest ja vene daamist koerakesega, tundsid ja tabasid inglased ja jaapanlased ära iseendid. Samuti ei takista A. Kitzbergi näidendite kangelaste iseloomujoonte ning sotsiaalsete ja psühholoogiliste



Vene ornament. Balahnast pärit äärepits.

situatsioonide rahvuslikud eripärasused vene või saksa lugejal ja vaatajal leidmast neis palju ühist omaenda eluga, omaenda elamuste, mõtiskluste ja ideaalidega.

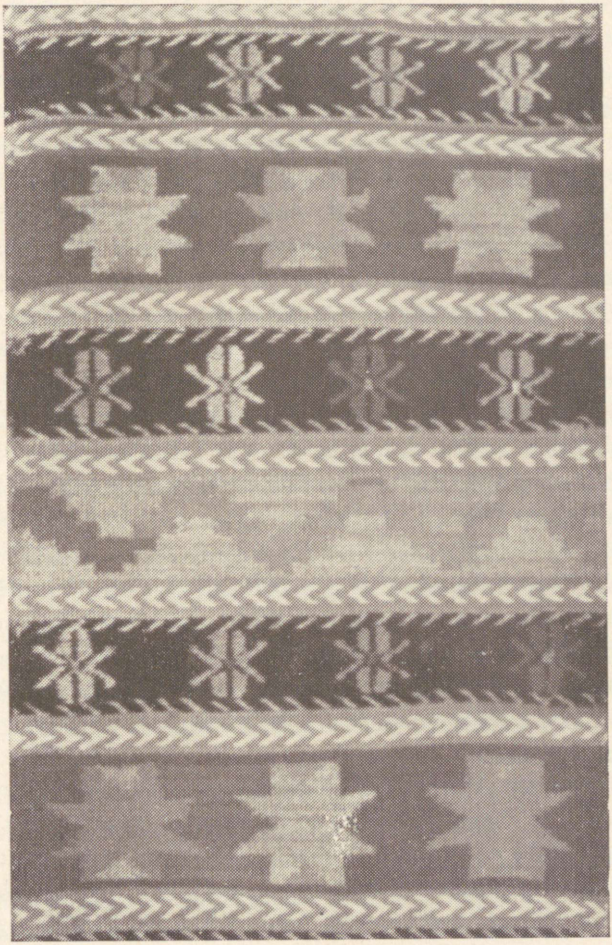
Kunsti üldinimlikkuse ja kunsti rahvusliku omapära seost võib näha ka igal pool mujal, kõigis kunstiliikides. Vana-kreeka arhitektuur ja saksa klassikaline muusika, vene ikoon ja prantsuse impressionistlik maalikunst, mehhiko skulptuur ja jaapani gravüür, itaalia ooper ja aafrika neegrite tantsud, flaami pits

ja turkmeeni vaibad — kõik need eri rahvuste suured kunstisaavutused on mõistetavad ja esteetiliselt lähedased kõigile teistele rahvustele ning orgaaniliselt omased nende kunstikultuurile, sest iga rahvas leiab neis osakese oma hingest, oma elukäsitusest, oma ideaalsetest püüdlustest ning on suuteline kogu maailma kunstikultuuri saavutusi nautima.

Tõsi küll, rahvuslike iseärasuste erikaal pole kõigis kunsti-

Ukraina (Poltaava) vaibaornament.





Eesti vaip.

liikides ühesugune. See on seletatav asjaoluga, et iga kunstiliik peegeldab vahetult vaid teatud elu külgi, aga mitmetahulises inimelus on rahvuslik omapära ühtedele tahkudele oma pitseri tugevamini vajutanud kui teistele. Näiteks ei saa me inimese välimuse järgi kaugeltki mitte alati ära arvata, mis rahvusest ta on, keele järgi aga teeme selle absoluutse täpsusega kindlaks. Kirjanduses, mille materjaliks on keel, ilmneb rahvuslik omapära hoopis eredamalt ja selgepiirilisemalt kui tummas maalikunstis, mis reprodutseerib vaid inimese nähtavat palet. Vastavalt sellele on kirjanduses ja maalikunstis ka rahvusliku ja üldinimliku suhe erinev. Et romaan või poeem saaks kõigi inimeste ühisvaraks, tuleb ta tõlkida teiste maailma rahvaste keeltesse, kuna maal on ilma igasuguse tõlketa kõigile inimestele ühtviisi mõistetav. Ka muusika ei vaja tõlkimist, kuid rahvuslik moment etendab siin hoopis tähtsamat osa kui maalikunstis, sest muusikaline «keel» jäädvustab igale rahvale omaseid kõne ja meelose intonatsioonilisi eripärasusi. Peotantsudes ilmneb rahvusliku kordumatuse element märksa selgemalt kui balletis, tarbekunstis aga, mis kasutab aktiivselt igale rahvale iseloomulikku ornamentikat, väljendub rahvuslik omapära vahetumalt ja silmanähtavamalt kui skulptuuris, mille armastatumaks teemaks on alasti inimkeha ja mis hülgab kergel käel kõik olustikulised kõrvalasjad.

Oleks aga äärmiselt pinnapealne näha kunsti rahvuslikku omapära ainult kunsti *vormis,* kunstilise «keele» iseärasustes. Jäävad ju Tšehhovi näidendid sügavalt venepäraseks ka siis, kui neid saksa või poola keeles mängitakse. Ükskõik mis keeles Šaljapin ka ei laulnud, oli tema kunst oma sisimalt *olemuselt* alati venepärane. Seda tunnetasid suurepäraselt nii tema kuulajad kui ka ta ise. «Muidugi laulan ma kord siin, kord seal Euroopas,» kirjutas Šaljapin 1911. aastal Gorkile, «aga mis itaalia või prantsuse artist ma õige olen. Kui ma Venemaalt lõplikult lahkun, on ka minu kunstil lõpp käes.» Teiselt poolt

aga on Renoiri või Matisse'i maalid tõeliselt prantsuspärased, kuigi nad «räägivad» meiega üldinimlikus visuaalsete kujundite keeles, ja Galina Ulanova tantsu tajub kogu maailm kui oma vaimult venepärast kunsti, kuigi klassikalise tantsu keel on niisama internatsionaalne kui maalikunsti keelgi.

Juba siit järeldub, et kunsti rahvuslik iseloom ei peitu tema vormis, vaid tema sügavaimas sisemuses — kunstilise sisu temaatilises ning ideelises ja emotsionaalses küljes.

See on ka loomulik, sest iga rahva rahvusliku arenemise iseärasused väljenduvad nii rahva ühiskondlikus olemises kui ka selles, mida on tavapäraselt hakatud nimetama rahvuse vaimulaadiks või rahvuslikuks iseloomuks. Näiteks oli pärisorjuse probleem 19. sajandil spetsiifiline vene probleem, mille seadis üles vene elu omapärane arenemiskäik. Seepärast oli pärisorjuse probleemi peegeldumine vene kirjanduse ja kunsti temaatikas vene kunstikultuuri rahvusliku omapära seaduspäraseks avalduseks, mis eristas vene kunstikultuuri sisu prantsuse või inglise omast. Teiselt poolt aga väljendusid Puškini ja Gogoli, Tolstoi ja Dostojevski, Mussorgski ja Tšaikovski, Surikovi ja Vrubeli, Šaljapini ja Stanislavski loomingus eredalt ja täpselt vene rahva rahvusliku iseloomu, vene rahva kordumatu elukäsituse iseärasused. Tõeliselt suur rahvuslik poeet, ütles Gogol, vaatab maailma «oma rahvusliku stiihia pilguga, oma rahva pilguga», s. o. «ta tunneb ja räägib nii, et tema kaasmaalastele näiks, nagu tunneksid ja räägiksid nad ise».

Suurepäraseks näiteks on selle kohta Lydia Koidula looming. Selle rahvusliku iseloomu määrab ära eelkõige luuletaja patriootiline iseteadvus, mis on muutunud tema esteetiliseks kreedoks:

Mu isamaa on minu arm,
kel südant andnud ma.
Sull' laulan ma, mu ülem õnn,
mu õitsev Eestimaa!

Kogu Koidula loomingus kõlab see peateema — tunne, et kodumaaga seovad teda veresidemed, meelekibedus kodumaast eemaloleku pärast, õrn armastus kodumaa looduse vastu, unistus oma rahva paremast tulevikust.

Isamaada ikka jälle?
Kas sa muud ei mõista siis?
Kas sa muud ei tea laulda?
Vanaks ammu läind see viis!

Muud ei, jah, ma tea laulda:
isamaa — uus igavest'!
Keeb see sõna minu rinnus:
hüüab puust ja õilmetest.

Kodumaa ei ole luuletajale üksnes armastusobjekt ja loomingu teema: kodumaa asub eelkõige temas endas — tema rahvuslikult omapärases meelelaadis, tema psüühika rahvuslikes eripärasustes. Väga raske on formuleerida, millised need eripärasused mitmesuguste rahvaste esindajatel konkreetselt on, mille poolest erineb näiteks eestlaste rahvuslik iseloom venelaste, lätlaste või soomlaste omast. Ja ometi pole kahtlust, et sellised eripärasused olemas on — iga inimene tunnetab seda selgesti oma praktilise elu kogemustes, ning seda kinnitab selline teadus nagu sotsiaalpsühholoogia, mis uurib mitmesuguste psüühiliste struktuuride kujunemise seaduspärasusi suurtel inimgruppidel — rahvahulkadel, rahvustel, klassidel, töökollektiividel jne. Sotsiaalpsühholoogia näitab muuseas, et iga rahvuse praktilise elu omapära, s. o. rahvuse eksistentsi looduslike ja kliimatingimuste kogusumma, tööprotsesside iseloom, rahvuse sotsiaalne ja ajalooline arenemiskäik, olemisstruktuur jne., kujundab ka erilise hingelaadi, milles murduvad omal erilisel viisil üldinimlikud psüühilised omadused. On arusaadav, et rahvaste psüühikas fikseerunud üldinimliku ja rahvuslikult omapärase dialektiline seos peegeldub otseselt nende kultuuris

ja eelkõige kunstis. Tarvitseb vaid võrrelda kas või koomilist žanri erinevate rahvuste kirjanduses, ja me veendume, kuivõrd erinev on näiteks Tammsaare huumor Lassila, Tšehhovi, France'i, Dickensi, Twaini ja Šolom Aleihhemi huumorist ning ometi kuivõrd hinnatav ja arusaadav on spetsiifiline eesti huumor igast muust rahvusest lugejatele. Sedasama võib täheldada mitmesuguste maakera rahvaste muusika, koreograafia ja ornamentika võrdlemisel.

Tuleb rõhutada, et psüühika rahvuslik omapära pole kunstnikule nii nagu igale teiselegi inimesele sündimisel kaasa antud, vaid see kasvab temasse sisse kogu elu vältel, mis ta elab teatud konkreetses rahvuslikus keskkonnas. Sellega ongi seletatav, mispärast kunstnik, kes on asunud elama teisele maale ning puutub oma uuel kodumaal kokku sealse rahva eluga, akumuleerib endasse ka selle rahva rahvusliku iseloomu jooned ja väljendab neid oma loomingus. Nii muutusid van Gogh ja Picasso tõelisteks prantsuse kunstnikeks, nii sai Semjon Tšuikovist kirgiisi maalikunsti rajaja ja Nikolai Kormašovist kaasaegse eesti kunsti täieõiguslik esindaja. Selles suhtes on üsna iseloomulik, et kui küpsed, väljakujunenud vene kunstnikud, kes emigreerisid pärast revolutsiooni, ei suutnud kuidagi kohaneda Prantsusmaa või Ameerika rahvusliku eluga (Bunin ja Kuprin, Stravinski ja Šaljapin, Benois ja Djagilev jäid elu lõpuni venelasteks ning elasid raskelt üle lahusolekut kodumaast), siis emigrantide järglased, kes kasvasid üles pagenduses, ei olnud oma hingelt enam venelased, vaid prantslased või ameeriklased.

Need näited nagu paljud teisedki kinnitavad, et kunstniku hingelaadi rahvuslikku eripära ei määra ära «vere hääl», nagu väitsid natsionalistid ja rassistid, ei määra ära bioloogiline pärilikkus, vaid sotsiaalne kasvatus — see, kuivõrd isiksus saab osa selle rahva rahvuslikust elust, kelle hulgas ta elab ja kelle teadvuse struktuuri ta endasse talletab.

Niisiis ei seisne kunstiloomingule omane rahvusliku ja üldinimliku dialektika selles, et rahvusliku kandjaks on kunsti vorm, kuna üldinimlikku kannab kunsti sisu, nagu sageli arvatakse, vaid selles, et nii kunsti vormis kui ka sisus väljendub üldinimlik rahvusliku kaudu. Kui kunsti vormi rahvuslik iseloom avaldub selles, kuidas kunst fikseerib rahvusliku elu väliseid jooni, siis kunsti sisu rahvusliku omapära määrab ära see, et ta püstitab hoopis olulisemaid rahvusliku elu probleeme ja väljendab antud rahvuse psüühilist laadi.

Selline on probleemi kõige üldisem teoreetiline lahendus. Kui aga tahame selgusele jõuda, kuidas seda probleemi on kunstiajaloos praktiliselt lahendatud, siis näeme, et rahvusliku ja üldinimliku vahekorda on väga erinevalt käsitatud. Klassitsismi esteetika, mis valitses 17. ja 18. sajandil enamikus Euroopa maades, orienteeris kunstnikke antiikaja jäljendamisele, mütoloogiliste (paganlike või kristlike) süžeede kujutamisele ning eitas põlglikult kunsti õigust kajastada oma rahva rahvuslikku elu ja tugineda rahvuslikele rahvaloomingu traditsioonidele. See klassitsismi esteetika kosmopoliitiline suunitlus takistas suuresti arendamast kunsti sidemeid rahvusliku eluga. Kuid müütilise «absoluutse», kogu inimkonnale ühtse iluideaali tagaajamisega neid sidemeid täielikult paralüseerida ning kõike rahvuslikult omapärast kunstist välja tõrjuda klassitsism siiski ei suutnud. Ei suutnud selsamal lihtsal põhjusel, et kui Corneille ja Poussin loobusidki kujutamast oma rahva elu, asendades selle «ideaalsete inimeste» väljamõeldud eluga, osutus suurel kunstnikul tema teadvusele, mõttelaadile ja iseloomule omaste rahvuslike eripärasuste väljajuurimine täiesti võimatuks, sest inimene ei saa meelevaldselt muuta oma rahvuslikku mõttemaailma ja rahvuslikku loomust. Seepärast ongi Poussini mütoloogilisi teemasid käsitlevad maalid oma vaimult *prantsuse* maalikunsti teosed, Brüllovi «Pompeii» või Aleksandr Ivanovi «Kristuse ilmumine rahvale» aga *vene* maalikunsti teosed. On

üpris iseloomulik, et Herzen tundis Brüllovi maalis kajastuvat *vene* haritlaskonna masendavat, traagilist maailmatunnetust Nikolai isevalitsuse õudsetel aegadel, Ivanovi maalilt aga tajume õhkuvat tolleaegse *vene* haritlaskonna teadvusele niisama iseloomulikku ähmast, kuid kirglikku lootust, et rahvas vabaneb kord oma orjaelust.

Erinevalt klassitsismist seisis realistlik meetod oma esimestest sammudest peale selle poolt, et kõige paremat kunstivilja kannab inimeste reaalse elu ja rahva teadvuse rahvuslike eripärasuste täielik kajastamine nii laiuti kui sügavuti. Kunstnikud-realistid murdsid oma teostes otsustavalt tõkkeid, mida klassitsismi esteetika oli veeretanud reaalelu rahvusliku elemendi kunstilise kehastamise teele. Nad tahtsid väljendada üldinimlikku mitte väljaspool rahvuslikku, rahvuslikust mööda minnes, vaid just rahvuslikus, rahvusliku kaudu. Seepärast püüdsidki nad veendunult ja järjekindlalt reprodutseerida võimalikult tõetruult rahvusliku elu sündmusi ja oma kodumaa rahvuslikku atmosfääri, oma kodumaa inimeste ja looduse rahvuslikku iseloomu. On arusaadav, et Surikovi «Bojaarinna Morozova» ja Rjabuškini «Pulmarong» kehastasid vene rahvuslikku stiihiat hoopis vahetumalt, ulatuslikumalt ja täielikumalt kui Brüllovi ja Ivanovi maalid. Arusaadav on ka, et eesti rahvusliku kirjanduse tekkimine 19. ja 20. sajandi vahetusel oli seotud just realistliku suunitlusega eesti rahva elu, tema tolleaegse olustiku ja ajaloolise mineviku, kodumaa looduse ning inimeste hingeelu rahvuslike iseärasuste kujutamisel. Samuti võib E. Vilde, A. H. Tammsaare, F. Tuglase, J. Semperi, A. Hindi ja L. Prometi loomingu kohta öelda Belinski sõnadega: seal, kus elu kujutus on õige, on ta ka rahvalik.

Just sellest realistlikust traditsioonist peab kinni meie ajastu sotsialistlik kunst. Tema loominguline meetod — sotsialistliku realismi meetod — kohustab kunstnikku kujutama tegelikkust tõetruult, see tähendab kehastama seda rahvusliku ja internat-

sionaalse ühtsust, mis on meie ajal iseloomulik rahvaste elule ja vastastikustele suhetele. Seda dialektilist ühtsust leiame Gorki ja Barbusse'i romaanides, Neruda ja Guilléni luules, Plastovi ja Sarjani maalides, Solovjov-Sedoi ja Hanns Eisleri lauludes. Seejuures tuleb sotsialistlikul kunstil, nii nagu muide 20. sajandi kriitilisel realismilgi, astuda võitlusse hoopis järjekindlama kosmopolitismipropagandaga kui see, mis oli omane klassitsismile. Meie päevil on mitmesugused dekadentsivormid, iseäranis sürrealism ja abstraktsionism, nii kaugele läinud, et on kunstist rahvusliku omapära täiesti välja tõrjunud. Korduvalt on sellest juttu tehtud, et rahvusvahelistel näitustel pole kuidagi võimalik eristada ameerika abstraktsionistide teoseid jaapani, prantsuse, itaalia või poola omadest, sest ei mõttetutes vormi- ja värvikombinatsioonides ega sürrealistide haiglastes jampsitustes pole võimalik kajastada rahvuse vaimulaadi, tema eluviisi eripära ega tema kultuuri ja kunsti traditsioone. See on veel üheks põhjuseks, miks realistlik ja dekadentlik kunst leppimatult vaenujalal on.

Hoides alal tugevat sidet rahvusliku eluga, peab nõukogude kunst teraselt silmas sotsialistlike rahvuste omavahelistes suhetes kulgevaid protsesse, millest on nii selgesõnaliselt räägitud Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programmis. Ma pean silmas ühist kommunistliku ülesehitustöö teed sammuvate ning üksteist igakülgselt abistavate ja toetavate rahvuste lähenemise protsessi. NLKP programmis on rõhutatud, et tegemist pole mitte üksnes sotsialistlike rahvuste majandusliku ja poliitilise lähenemisega, vaid ka nende vaimse lähenemisega, mis väljendub nii üha intensiivistuvas kultuurisaavutuste jagamises ja vastastikuses kultuurilises mõjutamises kui ka — ja see on eriti tähtis! — ühise hingelaadi kujunemises. Loomulikult peab sotsialistlik kunst kommunismi ehitavate rahvaste üha kasvavat lähedust, järjest tugevnevat elu ja teadvuse, ürituste ning iseloomude ühtsust jäädvustama.

Kuidas see konkreetselt toimub, seda võib näha Rassul Gamzatovi luules, Juhan Smuuli proosaloomingus, Aram Hatšaturjani muusikas, Vahtang Tšabukiani tantsudes ja Tair Salahhovi maalides.

Salahhov on üks huvitavamaid aserbaidžaani noori kunstnikke. Omandanud Moskvas kunstialase hariduse, pöördus ta kodupaika tagasi ja pühendab nüüd kogu oma loomingu aserbaidžaani rahva elu ja töö kujutamisele, rakendades väga omapärase vaatenurga all vene, eriti A. Deineka ja G. Nisski maalikunsti traditsioone. Näiteks on tema maalis «Remontijad» palju spetsiifiliselt aserbaidžaanipärast: süžee, mis on nii iseloomulik maale, kelle majandus põhineb nafta tootmisel ja kes on tõesti imeväärsel kombel suutnud viia naftatööonduse välja avamerele; täpselt reprodutseeritud rahvuslikud tüübid; ellusuhtumine, kus välispidise karmi ohjeldatuse taga on peidus lõunamaine temperament... Aga eks ole ju selles maalis väljenduv ülev kujutlus tööinimesest ja uhkeldav vaimustus selle inimese ilu üle omane kõigile meie maa rahvastele. Eks ole ju sellestsamast paatosest kantud ka vene kunstniku Nikonovi maal «Meie argipäevad» ja läti kunstniku Iltnersi maal «Tööle». Eks ilmne ju nende teoste vormis — süžeeliini otsekoheses lakoonilisuses, kompositsiooni monumentaalses ranguses, joonistuse üldistavas laadis, lõuendi värvilahenduse ekspressiivsuses — kõige aktiivsemal kombel kaasaja realistlike kunstnike otsingute internatsionaalne ühtsus.

Me näeme, et nõukogude kunsti poeetilises sisus ja kunstikeeles on esiplaanil just see, mis lähendab rahvaste elu, teadvust ja maitset. Pole kahtlust, et rahvusliku ja internatsionaalse vahekorra selline käsitus on märksa viljakam kui mõnede meie iõavabariikide kirjanike ja kunstnike püüd kanda nõukogude kunsti üle keskaja poeesia ning miniatuuri keelt ja hõngu.

Rahvuslike koolkondade lähendamisel ja internatsionaalse ühtsuse poole pürgimisel on meie päevil kõige aktiivsemad olnud

ja kõige kaugemale jõudnud arhitektuur ning tarbekunst. Küllalt tähtsat osa etendab siin tehnika, kaasaegse tööstusliku tootmise mõju, mis seda protsessi kiirendab. Asi pole aga üksnes tehnikas, vaid meie elu ideelises ja esteetilises õhkkonnas, kõigi elualade — töö, olustiku ja kultuuri hoogsalt edenevas internatsionaliseerumises.

Muidugi oleks väga ohtlik äärmus neil motiividel kunsti rahvuslikust omapärast «puhtaks rookima» hakata. Nii kaua ja niivõrd, kui see omapära elule omane on, peab ta avalduma ka kunstis. Kunsti sisu süvakihtidesse ja kunsti vormi tungides annab rahvuslik omapära kunstile elukonkreetsuse, valab ta üle tänapäeva paljurahvuselise elu mahladega. Seepärast ongi meile nii kallis kaasaegsete armeenia ja läti maalikunstnike, gruusia skulptorite ja graafikute, poola kinematografistide ja plakatistide teoste ainulaadne rahvuslik hõng.

Alles kauges tulevikus, kui kaovad kõik rahvuslikud erinevused rahvaste elus ja teadvuses, kui kõik keeled sulavad üheks ühtseks üldinimlikuks keeleks, alles siis minetab kunst täielikult elu poolt sünnitatud rahvusliku ja internatsionaalse dialektika ning muutub ühtseks (kuid muidugi mõista mitte ühetaoliseks!) üldinimlikuks kunstiks.

Klassiline ja rahvuslik

Inimeste elu rahvuslikke eripärasusi peegeldades saab kunst paratamatult enda peal tunda ka rahvuse *sotsiaalse struktuuri* mõju. On üldiselt teada, et rahvused kujunesid klassiühiskonnas ja arenevad edasi klassideta ühiskonnas. Seepärast on kodanlike rahvuste ja sotsialistlike rahvuste vahel tohutu vahe: esimesi lõhestavad klassivastuolud, teised on monoliitsed ja ühtsed. Lenin ütles, et kodanlikus ühiskonnas on igas rahvuses õigupoolest kaks rahvust ning igas rahvuslikus kultuuris kaks

kultuuri — kodanlik ja demokraatlik, sest ekspluateerijate ja ekspluateeritavate ühiskondlik seisund, huvid ja ideaalid erinevad üksteisest põhjalikult. Sotsialistlikus ühiskonnas aga kaovad need antagonismid, sest kõigi ühiskonnaliikmete tööelu, moraali ja ideoloogia ühtsus teeb rahvuse monoliitseks ja tema kultuuri tõepoolest üldrahvuslikuks.

On täiesti loomulik, et kõik see mõjutab otseselt rahvuse kunstielu. Kuna elu kajastamine kunstilistes kujundites on, nagu me nägime, alati elu lahtimõtestamine, hindamine ja ümberkujundamine, s. o. ta kannab endas alati kunstniku suhtumist maailmasse, ilmnevad eri klasside ideoloogia ja psüühika eripärasused tingimata ka kunstis. Kogu kunstniku vaimuelu, maailmavaade ja elukäsitus *on tingitud teatud ühiskonnaklassi huvidest ja ideaalidest,* ükskõik kas kunstnik ise seda mõistab või mitte, ükskõik kas ta seda tahab või mitte. Gorki ütles kunagi selle kohta väga hästi: kunstnik on klassi silmad, kõrvad ja hääl, klassi tundekehastis.

Ja tõepoolest, kui näiteks 17. sajandi Prantsusmaal Le Brun ja Largillière ülistasid oma maalides Louis XIV, Le Nain aga kujutas austuse ja armastusega talupoegi, siis väljendus selles kaks polaarselt vastandlikku klassiideoloogiat — aadellik-aristokraatlik ja talupoeglik, demokraatlik ideoloogia. Ega suur renessansiajastu madalmaade kunstnik Peter Brueghel siis muidu ei saanud endale kunstiajaloos hüüdnimeks «matslik»: ükskõik mis varjundiga seda sõna ka ei lausutud, kas põlglikult või aupaklikult, määras see täpselt ära Bruegheli loomingu klassiolemuse. Niisama selgepiiriline on peredviižnikute maalikunsti sotsiaalne tähendus: rühmitus, kelle grupp noori vene maalikunstnikke eesotsas Ivan Kramskoiga ässitas 1863. aastal üles Kunstide Akadeemia vastu, väljendas demokraatliku ja aadellik-bürokraatliku ideoloogia vahelist kokkupõrget, sest kõne all oli kunstniku õigus kujutada oma paljukannatanud rahva elu, kunsti õigus olla rahva elu peegliks ja rahva huvide

kaitsjaks. Nii väljendus esteetiliste ideede võitluses vahetult tolle ajastu põhiline klassikonflikt.

On iseloomulik, et seda mõistsid väga hästi juba meie revolutsioonilis-demokraatliku esteetika klassikud, kuigi nad ei tundnud marksistlikku õpetust ühiskonna klassistruktuurist ja ideoloogia klassiiseloomust. Kaitstes Gogoli suunda vene kirjanduses reaktsioonilise kriitika eest, ei opereerinud Belinski üksnes esteetika argumentidega, vaid avas ka selle esteetikas asetleidnud konflikti sotsiaalse tagapõhja, sotsiaalse tähenduse. Nii hästi, kui see tolle aja ajakirjanduses, millel tsensor käppa peal hoidis, üldse võimalik oli, selgitas Belinski, et kriitiline realism, mis kujutab tõetruult rahva traagilist olukorda, tema viletsust ja õigusetust, kutsub paratamatult enda peale «sübariitide», s. o. valitsevate klasside esindajate viha ja vaenu. «Tõepoolest,» kirjutas meie kriitik ühes oma viimastest artiklitest, «kujutage endale ette inimest, kes on kindlustatud, võib-olla koguni rikaski; ta sõi just hea isuga hõrgutavat lõunaeinet (kokk on tal suurepärane), võttis põleva kamina ees voltääri tugitoolis mugavalt istet, kohvitass ees, tal on soe ja mõnus olla, heaolutunne teeb ta meele rõõmsaks, ja siis võtab ta raamatu, milles kirjeldatakse inimeste vaesust ja kannatusi, mis räägib talle, et mitte kõik ei ela siin maailmas nii hästi kui tema, ja sübariidi tuju on rikutud, tal hakkab nagu piinlik oma mugavuse pärast ja ta viskab niisuguse raamatu nördimusega käest.» «Raamat peab meeldivat meelelahutust pakkuma,» esitab Belinski tema esteetilise seisukoha, «ma tean niigi, et elus on palju rasket ja sünget, ja kui ma loen, siis selleks, et seda unustada!» Ja Belinski teeb sarkastiliselt järelduse: «Niisiis, armas hellasüdameline sübariit, sinu hingerahu pärast peavad raamatud valetama, vaene peab unustama oma mure, näljane oma nälja ...»

Sellepärast võitlesidki Belinski, Tšernõševski, Dobroljubov ja Štšedrin nii kirglikult vene kirjanduse realistliku suunitluse

eest, et nad mõistsid kriitilise realismi seost töötavate klasside huvidega ja tema vaenulikkust parasiitlike klasside suhtes. Ja just sellepärast astusid nad nii ägedalt välja kõigi elu idealiseerivate ja karmi elutõe eest põgenevate kunstisuundade vastu, olgu see siis klassitsism või romantism, epikuurlik tendents «kunst kunsti pärast» või aristokraatlik «partei» kirjanduses, «liblikalik poeesia» või naturalistlik «odav erootika».

Eesti kirjanduse, teatrikunsti ja maalikunsti ajalugu 19. sajandil näitab niisama veenvalt, et realismi arenemine oli sotsiaalselt ja klassiliselt tingitud. Kreutzwaldi, Koidula, Liivi, Kitzbergi ja Tammsaare realistlik kunstiline orientatsioon ei tulenenud ainuüksi püüdest oma rahva elu tõetruult kujutada, vaid ka nende sügavalt demokraatlikest tõekspidamistest, sellest, et nad tundsid end tihedalt seotud olevat eesti töörahvaga, eelkõige talurahvaga. Õigupoolest on siin tegemist samasuguse situatsiooniga kui 19. sajandi teise poole vene kultuuris, situatsiooniga, mis määras ära Nekrassovi, Štšedrini, Mussorgski ja Lev Tolstoi realistlike seisukohtade talupoeglik-demokraatliku iseloomu. Pole midagi imestada, et 20. sajandil tingis kodanliku ideoloogia arenemine eesti kunstikultuuris (nii nagu vene omaski) mitmesuguste estetistlike kunstivoolude laialdase kallaletungi kriitilisele realismile.

Imperialismiajastul on antagonistlike klasside polaarselt vastandlikud huvid põhiliste kunstisuundade «maadejagamise» ja lepitamatu konflikti lõpule viinud. Varjatumalt kui kunagi varem on hakanud ilmutama oma klassilist tähendust mitte ainult see, *mida* kunst elust räägib, vaid ka see, *millest* ta räägib. Itaalia neorealistide pöördumine hirmuäratava teema — tööpuuduse teema poole või siis Picasso pöördumine sõja ja rahu teema poole on iseenesest kodanluse õelalt vaenulikuks teinud, sest 20. sajandi «sübariidid» ja «epikuurlased» tahavad veel rohkem kui nende eelkäijad, et kunst ei häiriks ühiskonna hingerahu ega teeks inimestel päid selgeks, et raamatud, filmid

ja maalid valetaksid, aidates vaestel unustada oma mure ja näljastel oma nälja. Vaesed ja näljased ei otsi aga kunstis unustust ega meelelahutust, vaid abi oma traagilises elus, nad otsivad vastust neetud eluküsimustele — nendelesamadele küsimustele, millele andsid sada aastat tagasi formuleeringu Herzen ja Tšernõševski: «Kes on süüdi?» ja «Mis teha?». Seda tähendabki Bertolt Brechti murelik hüüatus: «Mis aeg see küll on, kus kõnelus puudest tundub kuriteona, sest selles peitub vaikimine julmustest!»

Ainult selle vaatenurga alt võime mõista, et meie ajastul pidi proletariaat arendama kõiki realistlikus meetodis peituvaid revolutsioonilisi potentsiaale, tõstes realistliku meetodi sotsialistliku realismi tasemele, kodanlus aga oma pimedas vihas temale ohtlikku sotsiaalset tõde väljendava kunsti vastu pidi lõppude lõpuks tõukama kunsti hukatuslikku dekadentsikuristikku. Kodanlus ei nõua ju kunstilt «kuigi palju» — et ta tühisel viisil meelt lahutaks, vulgaarselt elu ilustaks ja rafineeritult inimesi selles veenaks, et nende traagilises saatuses pole süüdi sotsiaalne kord, vaid inimese igavesest ajast igavesti paheline loomus. Nendes piirides pakub kodanlus kunstnikele täielikku loominguvabadust — vabadust valida abstraktsionismi või sürrealismi maalikunstis, vabadust valida peent freudistlikku psühhoanalüüsi või lamedat detektiivavantürismi kirjanduses, teatrikunstis ja filmikunstis, vabadust valida erootilist eksaltatsiooni või täielikku emotsionaalset kastratsiooni muusikas ja tantsus. Kuid oma esteetilise sisu näilikust puhtusest ja sotsiaalsete probleemide täielikust ignoreerimisest hoolimata väljendavad kõik need dekadentliku kunsti variatsioonid tegelikult kodanlikku ideoloogiat, kodanluse klassihuve ja püüdlusi.

Seega näeme, et kunsti klassiiseloom tuleneb kunsti *ideelisest suunitlusest, sotsiaalsest tendentslikkusest,* kunstiloomingus kehastatavate ideede reaalsest tähendusest. Muidugi mõista ilmneb klassilisus igas kunstiliigis ja -žanris omamoodi — siin

eredalt, selgepiiriliselt ja avalikult, seal kaudselt ja vahendatult. Kirjanduses näiteks on ta ilmsem kui muusikas, teatrikunstis vahetum kui skulptuuris, romaanis ja olustikumaalis käegakatsutavam kui lüürilises luules ja maastikumaalis. Kõik oleneb sellest, millisel määral ja mis kombel üks või teine kunstiliik ja -žanr suudab ideoloogilist klassisisu kehastada. Näiteks arhitektuuris ja tarbekunstis, mis loovad inimelu esemelise miljöö, ei väljendu ideoloogiline klassisisu nii nagu nendes kunstiliikides, mis kujutavad inimeste toiminguid ja omavahelisi suhteid. Kui me aga kujutame endale näiteks ette, kuivõrd erinev on oma külluslikkuse, suursugususe ja vormide peenusega üllatav Rastrelli Talvepalee tagasihoidlikust talutarest või aristokraadi pimestavalt toretsev rõivastus talupojarüüst, saab meile hästi selgeks selle kunstilise kontrasti tegelik klassitähendus. See ei ole seletatav üksnes asjaoluga, et aadlikel oli võimalus kulutada oma elu sisustamiseks suuri summasid, vaid eelkõige sellega, et nende riietus ja elamud pidid esteetiliselt demonstreerima nende rikkust ning poetiseerima nende asjade omaniku erandlikkust, tõstma teda esile, teistest inimestest kõrgemale, kuna rahvaarhitektuuris ja -tarbekunstis ei tulenenud asja kunstiline väärtus tema hinnalisusest, vaid sellest, milline praktiline väärtus tal talupoja elus argipäevadel või pidupäevadel oli.

Kogu maailma kunstiajalugu annab vääramatult tunnistust sellest, et iga klass püüab kunsti oma vaimse enesejaatuse vahendiks muuta. Millised võimalused tal selleks on, see oleneb tema reaalsest seisundist ühiskonnas. Marx ja Engels ütlesid, et valitseva klassi mõtted on alati valitsevad mõtted, sest klass, kelle käes on ülevõim majanduse ja poliitika sfääris, ahmib selle suure eelise abil enda kätte ülevõimu ka ideoloogilises, vaimses sfääris. Allutades endale kooli, ajakirjanduse, religiooni, kõik propagandavahendid — raadio, televisiooni jms. —, omab valitsev klass inimeste teadvuse mõjutamiseks selliseid

vahendeid, milliseid pole rõhutud klassidel. Seepärast on enamik kunstnikke alati ideeliselt seotud just nimelt valitseva klassiga, kuigi nad ise sellest alati aru ei saagi (seda ei mõista enamasti tänapäeva kodanlik haritlaskond).

Ainult vähesed kunstnikud võisid klassiantagonistlikus ühiskonnas ennast valitseva ideoloogia mõju alt lahti rebida ning eesrindlike, revolutsiooniliste ühiskondlike jõudude, töötavate klasside huvide ja ideaalide väljendajaks saada. Selleks oli vaja kõige ülevamaid kõlbelisi omadusi, julgeid mõtteid ja tundeõilsust. Pole midagi imestada, et sellisteks mässajateks osutusid enamasti suured kunstnikud, nagu Rembrandt ja Beethoven, Schiller ja Byron, Puškin ja Tolstoi.

Juba nendestki näidetest on selge, et kunstniku loomingu klassisisu ei määra fataalselt tema sotsiaalne päritolu ja seisund (nagu arvasid vulgaarsotsioloogid). Lenin ütles Tolstoi kohta, et enne seda krahvi vene kirjanduses tõelist talumeest ei olnud. Sest mitte ainult valitsev klass, vaid ka opositsioonilised ühiskondlikud jõud on suutelised suuremal või vähemal määral inimeste mõistust ja südant, kunstiintelligentsi maailmavaadet ja elukäsitust mõjutama. Sellepärast võiski 19. sajandi feodaalsel Venemaal areneda demokraatlik kriitilise realismi kunst, sellepärast arenebki 20. sajandil kapitalistlikes maades ka demokraatlik ja proletaarne sotsialistlik kunst. Lenin kirjutas, et «*igas* rahvuslikus kultuuris on kasvõi väljaarenematud demokraatliku ja sotsialistliku kultuuri *elemendid*, sest *igas* rahvuses on töötavad ja ekspluateeritavad hulgad, kelle elutingimused paratamatult tekitavad demokraatlikku ja sotsialistlikku ideoloogiat». Nii muutub rahvuslik kultuur ägeda klassivõitluse — reaktsiooniliste ja progressiivsete, demokraatlike ja kodanlik-aristokraatlike ideede vahelise võitluse areeniks.

Tõsi küll, kaugeltki mitte alati ei väljendu klassiantagonismid kunstis nii lihtsalt ja ühemõtteliselt, et me võiksime näiteks öelda: Maksim Gorki ja Henri Barbusse on proletaarsed

kirjanikud, Fjodor Sologub ja André Gide aga kodanlikud kirjanikud. Kunstiajaloost on teada küllalt juhtumeid, kus kunstniku maailmavaadet ja loomingut lõhestavad teravad sisemised vasturääkivused. Meenutagem, kuidas Lenin lahkas Lev Tolstoi maailmavaate ja loomingu vastuolusid, näidates, et sellel vastuolulisusel on täiesti kindel klassitähendus. «Ülestõusmises» näiteks kiskus Tolstoi katte Venemaal valitseva ühiskondliku korra silmakirjalikkuselt ja nurjatuselt ning näitas harukordse psühholoogilise sügavusega, millist moonutavat mõju avaldab see kord inimeste saatusele ja kõlbelistele omadustele — Katjuša Maslovale, Nehljudovile, kohtunikule ja vandekohtunikele, kes kõik esindasid Vene ühiskonna kõige erinevamaid rahvakihte. Ühtaegu on selles romaanis äärmiselt selgesti kehastunud Tolstoi sügavad eksimused — tema vaenulikkus revolutsioonilise võitluse suhtes, mis peab ühiskonna ümber korraldama, usk inimese kõlbelisse enesetäiustamisse kurjale mitte kurjaga vastupanemise ja ristiusu uuendamise teel. Millest siis see kisendav vastuolu? Lenin selgitas, et selle põhjust ei tule otsida kirjaniku teadvuse individuaalsetest iseärasustest, vaid talupoja teadvuse sügavast vastuolulisusest, mille tugevad ja nõrgad küljed fikseerusid Tolstoi maailmavaates ja loomingus. See tähendab, et nii realistlik meetod kui ka reaktsioonilised poliitilised, religioossed, filosoofilised ja eetilised ideed olid Tolstoil täiesti kindla sotsiaalse päritoluga ning omasid konkreetset klassitähendust.

Tolstoi looming, samuti Dostojevski, Gogoli, Balzaci, Hemingway ja Fellini looming on meile lähedane ja kallis just selle tõttu, et ta on oma olemuselt realistlik, ta on sündinud suurte kunstnike vaimsest lähedusest «alandatutele ja solvatutele», nendele miljonitele «vaestele inimestele», kes on julmas ekspluateerimise ja orjastamise maailmas valitseva ebaõiglase ja ebardliku ühiskonnakorra ohvrid.

Sedamööda aga, kuidas kõigi nende kunstnike maailmavaate

reaktsioonilised küljed, olgu need siis tingitud valitsevate klasside ideoloogia mõjust või ekspluateeritavate rahvahulkade eksimustest, tungivad sisse nende loomingusse ja astuvad võitlusse elutõega, osutub nende looming meile võõraks, vahel aga lihtsalt vaenulikukski.

Seepärast ongi kunsti klassiiseloom alati seotud kunsti rahvalikkusega ja rahvusliku omapäraga.

Rahvalik, klassiline, rahvuslik

Rahvalikkuse kategooria on meie esteetikateoorias üks tähtsamaid kategooriaid. See on ka arusaadav: on ju rahvas rahvuse põhiline osa, kes loob kõik materiaalsed ja vaimsed hüved ning väärtused, luues seega ühiskonnale võimaluse eksisteerida ja areneda. Teiselt poolt on rahvas see jõud, kes oma kangelasliku revolutsioonilise võitlusega purustab sotsiaalse elu vananenud vormid, tõstes ühiskonna ühelt ajalooliselt arenguastmelt teisele. Seepärast on probleem, kuidas kunst suhtub rahvasse, igasuguse demokraatliku esteetikateooria kõige olulisem probleem. Sellepärast oligi rahvalikkuse printsiip Belinski ja teiste vene revolutsiooniliste demokraatide esteetika üks nurgakive, sellepärast peabki meie partei praegu oma kunstipoliitika aluseks tähtsat nõuet — *tugevdada kunsti sidet rahva eluga.*

Kunsti rahvalikkus on keeruline ja mitmetahuline mõiste, sest kunsti ja rahva vastastikustel suhetel on mitu aspekti. Tšernõševski märkis ära kaks sellist aspekti: kunsti rahvalikkus ilmneb nii kunsti sisus kui ka vormis. Ühtlasi tuleb kunsti sisus vahet teha rahva elu *kujutamise* ning rahva mõtete ja ideaalide, lootuste ja püüdluste *väljendamise* vahel. Lõpuks peame kunsti rahvalikkusest rääkides silmas pidama *rahvahulkade osa* kunstiväärtuste loomisel ja *kunsti osa* rahva elus.

On täiesti loomulik, et see, kas kunst muutub rahvalikuks või mitte, ei olene üksnes kunstniku teadvusest ja tahtmisest, vaid eelkõige nendest konkreetsetest sotsiaalsetest tingimustest, milles rahvas elab ning mis määravad ära töötavate rahvahulkade ja kunstnike vahelised suhted. Seepärast lahenebki kunsti rahvalikkuse probleem rahva majanduslikul, poliitilisel ja vaimsel orjastamisel põhinevas ühiskonnas ning sotsialistlikus ühiskonnas erinevalt. Klassiantagonistlikes formatsioonides avaldus kunsti rahvalikkus kõigis oma aspektides ainult folklooris, sest rahvas oli nii folkloori otsene looja kui ka otsene tarbija ning folklooris väljendus vahetult rahvahulkade ideoloogia ja psüühika, folklooris leidis kunstilise mõtestuse rahva enese elu, ja seda tõeliselt rahvalikku sisu kehastati niisama rahvalike vahenditega — sellises vormis, mis oli rahvale lähedane, mõistetav ja kättesaadav.

Mis aga puutub professionaalsesse kunstisse, siis see arenes tingimustes, kus kunstnik sõltus otseselt valitsevatest klassidest, kes tegid kõik mis võimalik selleks, et muuta kunstnikud oma ideoloogideks ning püstitada kunstniku ja rahva vahele läbipääsematu sein. Siin peeti silmas kahepoolset eesmärki — ühelt poolt piirata nii palju kui võimalik rahva ideelist ja esteetilist mõju professionaalsele kunstile ning teiselt poolt piirata nii palju kui võimalik kunsti mõju rahvahulkadele. Selle tagajärjeks oli, et Mozarti ja Mahleri sümfooniad, Serovi ja Vrubeli maalid, Rossini ja Verdi ooperid, Tšaikovski balletid, Tjuttševi luuletused ja Zola romaanid jäid lihtsalt miljonilistele rahvahulkadele teadmatuks ning nende esteetilisi vajadusi rahuldas ainult nende enda kunstilooming. Puškin võis vaid unistada ilusast tulevikust, kus teda tunnevad tema oma rahvas ja teised rahvad — «mind austab slaavlane, kalmõkk ja soome sugu ja praegu metsik veel tunguus». Ja Nekrassovil jäi üle loota vaid sellele, et tuleb aeg, kus vene talupoeg turult Belinski ja Gogoli teoseid ostab. Isegi 20. sajandi alguses oli Tolstoi kui kirjanik

Lenini sõnade järgi tuntud ainult tühisele vähemikule, ja seda koguni Venemaal.

Professionaalne kunst oli küll traagilisel kombel rahvast isoleeritud, kuid sellest hoolimata pani ta kangelaslikult vastu ekspluataatorlike klasside püüdele võtta talt selline omadus nagu rahvalikkus. Rahva kannatused ja lakkamatu võitlus rõhujate vastu leidsid elavat vastukaja kõige õilsamate kunstnike südames ja teadvuses, ajendades neid enam või vähem teadlikult ja enam või vähem järjekindlalt üle minema rahva ideelistele seisukohtadele, vaatama maailma rahva silmadega, väljendama rahva häda ja viletsust ning rahva unistusi, kujutama rahva suurt eludraamat. Nii muutus oma sisult sügavalt rahvalikuks Bruegheli ja Goya, Mussorgski ja Chopini, Leskovi ja Tšehhovi, Kreutzwaldi ja Liivi looming, õieti aga ühel või teisel määral kogu mineviku suur kunst, sest teda viljastavad humanismi-, progressi- ja vabadusideed sündisid rahva teadvusest, rahva elust ja võitlusest. Täpselt ja hingestatult ütles selle kohta Dostojevski: kõik, mis on vene kirjanduses tõeliselt kaunis, loeme «Kirjaniku päevikust», «kõik see on võetud rahvalt»; selle «pöörde rahva poole» teostas vene kunsti ajaloos Puškin, tema järel aga vene kirjandus «oma parimate esindajate näol . . . kummardus rahva tõe ees, tunnistas rahva ideaalid tõeliselt kauniteks». Vene kirjanikud «puutusid rahvaga kokku» ja «laenasid rahvalt tema hingesiiruse, puhtuse, tasase meele, avara mõistuse ja leebuse vastukaaluks kõigele mõranenule, võltsile, võõrale ja orjalikult matkivale». Seda mõtet illustreerides viitab Dostojevski Puškini kangelasele Belkinile, «Oblomovile» ja «Aadlipesale», märkides seejuures: «See siin pole muidugi mitte rahvas, kuid kõik, mis nendes Gontšarovi ja Turgenevi tüüpides jäävat ja kaunist on, tuleb sellest, et nad puutusid kokku rahvaga; see kokkupuude rahvaga andis neile erakordse jõu.»

Ja kuigi demokraatlikult meelestatud kunstnikud mõistsid

väga hästi, kui võimatu on suhelda kunsti kaudu enamiku oma kaasaegsetega, valmistusid nad tulevaseks kohtumiseks rahvaga ning taotlesid seetõttu visalt rahvalikkust mitte üksnes oma kunsti sisus, vaid ka vormis. Rahvakeele juurutamine kodumaisesse kirjandusse Lessingi ja Puškini poolt; Burnsi ja Kreutzwaldi pöördumine rahvaluule vormide poole; rahvaviiside kasutamine vene ja lääne-euroopa klassikalises muusikas; kunstikeele demokratiseerimine realistlikus maalikunstis; ja lõpuks 18. ja 19. sajandi eesrindliku kunstiintelligentsi kasvav huvi rahvuslikult omapäraste loominguvormide vastu, mis olid sündinud töötava rahva hulgas ning olid talle orgaaniliselt lähedased, — kõik see aitas luua niisugust vormi, mis oleks rahvalik ja vastaks seega maksimaalselt sisule, mida ta väljendab.

Kui aga klassiühiskonnas ei võinud rahvalikkusestiihia avalduda professionaalses kunstis nii mitmekülgselt, kui ta avaldus folklooris, siis seevastu osutus ta professionaalses kunstis märksa sügavamaks kui rahvaloomingus. Rahvakunst kätkes endas suurt rahvatarkust ning samuti kõiki rahva eksimusi — usulisi eelarvamusi, illusioone tsaarivõimu armulikkusest, maailmakäsituse lapselikku naiivsust, müstifitseeritud loodusetaju, tegelike sotsiaalsete suhete mittemõistmist. Kirjaoskamatuse tõttu polnud töörahva hulkadel võimalik maailma kultuuri, teaduse ja filosoofia suurtest saavutustest osa saada.

Alles sotsialismiajastul vabaneb kunsti rahvalikkus vastuolulisusest ja piiratusest, mis talle minevikus omane oli. Klassiantagonismide likvideerimine ja haritlaskonna muutumine rahvalikuks haritlaskonnaks lõhub maha selle seina, mis oli aastasadu professionaalseid kunstnikke rahvast eraldanud. Kunstnik on nüüd osake üldrahvalikust töökollektiivist ning tema mõtted ja tunded, tema maailmakäsitus ja maailmavaade peegeldavad rahvahulkade ideoloogiat ja psüühikat. Rahvas kasutab nüüd oma absoluutset õigust olla kunsti *peakangelane,* kunst aga

rakendab kogu oma jõu selleks, et tunnetada rahvahulkade reaalset elu ja tegevust, nende kangelaslikku tööd ja revolutsioonilist võitlust. Kõik professionaalse kunsti saavutused kuuluvad nüüd rahvale, on saanud rahva pärisosaks ning juurduvad tema igapäevasesse ellu. Teiselt poolt on töörahva hulkadel nüüd sellised võimalused ise midagi luua, millest nad minevikus unistadagi ei võinud, ja nad ei vala oma loomingut enam üksnes traditsioonilisse rahvaluulevormi, vaid eelkõige professionaalse kunsti vormi.

Nii hakkab kunstiline isetegevus kinni kaevama kuristikku, mis aastasadu eraldas professionaalset kunsti rahvaloomingust, aidates seega saavutada sotsialistliku ühiskonna kunstikultuuris *rahvalikkuse kõrgeimat vormi.*

Viimases peatükis peame üksikasjalisemalt selgitama, kui suur tähtsus on sellel protsessil kommunismile sammuva inimkonna kunstilise arenemise seisukohalt. Praegu aga luban endale lõpetada probleemi lühikäsitluse sõnadega, millega Lenin Clara Zetkini kinnitust mööda iseloomustas sotsialistliku kunsti rahvalikkuse mitmetahulist sisu.

«Kunst kuulub rahvale. Tema juured peavad ulatuma sügavale laiadesse töörahva hulkadesse. Need hulgad peavad teda mõistma ja armastama. Ta peab nende hulkade tunnet, mõtet ja tahet ühendama, neid kõrgemale tõstma. Ta peab äratama ja arendama neis kunstnikke.»

Mõiste «kunsti rahvalikkus» sisu uurides peab meie teadus avama mitte üksnes selle esteetikakategooria sisima tähenduse, vaid ka tema dialektilise seose kunstilise maailmataju teiste sotsiaalsete «parameetritega» — kunsti klassiliste ja rahvuslike iseärasustega. See seos tuleneb asjaolust, et rahvas pole abstraktne, väljaspool klasse ja ajalugu seisev mõiste, vaid sotsiaalselt konkreetne ja ajalooliselt muutuv klasside ja ühiskonnakihtide kompleks. Klassiantagonistlikus ühiskonnas seisab rahvale vastu rahvuse ekspluataatorlik ladvik, kes elab parasiit-

likku elu, sotsialistlikus ühiskonnas aga sulavad mõisted «rahvas» ja «rahvus» ühte, sedamööda kuidas ühiskond vabaneb mittetöötavatest elementidest. Senikaua aga, kui on olemas erinevus töölisklassi ja talurahva vahel, säilitab mõiste «rahvas» ka meil oma klassisisu.

Sellepärast kui me räägime kellegi kunstniku loomingu rahvalikkusest, ei lange veel ära küsimus selle klassiiseloomust ja rahvuslikust omapärast. Tõeliselt rahvalik oli nii Lermontovi, Nekrassovi kui ka Majakovski luule, kuid Lermontovi loomingus oli rahvalikkus dialektiliselt seotud vene progressiivsete aadlike ideoloogia ja psüühika väljendamisega, Nekrassovi loomingus vene talurahva mõtete ja tunnete väljendamisega, Majakovski loomingus aga vene proletariaadi maailmavaate väljendamisega. Ja isegi nõukogude kunstis on see rahvuslikkuse, rahvalikkuse ja klassilisuse dialektika olemas: kui võrrelda näiteks Plastovi ja Deineka loomingut, võime veenduda, et esimene haarab kogu oma sisuga, oma psüühilise ja emotsionaalse koega ja oma vormi iseärasustega vene talurahva elu, kuna teise juured võrsuvad vene töölisklassi elust ja maailmatajust.

Alles kauges tulevikus, kui kommunism on võidule pääsenud, kui kaovad kõik klassilised ja rahvuslikud erinevused inimeste materiaalses ja vaimses elus, saab rahvalikkus kunsti ainsaks ja määravaks sotsiaalseks omaduseks. Just nii iseloomustabki kommunismi kultuuri meie partei programm: «Sellest saab klassideta ühiskonna kultuur, üldrahvalik, üldinimlik kultuur.»

KUIDAS KUNSTITEOS SÜNNIB, ELAB JA SUREMATUKS JÄÄB

Lugejale võib selle peatüki pealkiri veidrana tunduda: kas siis kunstiteosest võib rääkida nii, nagu me räägime inimesest, — «sünnib», «elab»?... Muidugi mõista pole romaan, maal või sümfoonia elusolendid selle sõna täpses tähenduses, kuid paljuski on nad elusorganismiga hämmastavalt sarnased.

Kunstilooming kui elusorganism

Tõepoolest, kunstiteos on nii nagu elusolendki materiaalse «liha ja vere» ning vaimse sisu lahutamatu ühtsus; nii nagu elusolendki, on kunstiteos *organism,* s. o. terviklik elementide süsteem, millest ükski ei saa eksisteerida iseseisvalt, väljaspool tervikut, nii nagu tervikki ei saa eksisteerida ilma ühegi oma osakeseta; veel enamgi — nii nagu elusolendki on ka kunstiteos *kordumatult individuaalne,* ja teist niisugust teost ei saa keegi luua, isegi tema autor mitte; ja lõpuks — kunstiteoses tuikab elav mõte, kunstiteoses pulseerib tundeelu ning seetõttu sarnaneb kunstiteos elusloodusega suurima loominguga — inimesega. Sellepärast Belinski armastaski ütelda, et kunstnik paneb oma loomingusse sisse «eluvaimu» ... Ükski teine inimtegevuse vili — ei teaduslik teos, ei tehniline konstruktsioon ega isegi mitte kõige teravmeelsem küberneetiline masin — pole oma omadustelt kõigiti elusolendite ja eelkõige inimese sarnane.

See sarnasus on veelgi hämmastavam, kui vaatleme kunstiteost mitte kui kord loodud valmisasja, vaid kui *protsessi.* Siis selgub, et kunstiteosel on nagu inimeselgi oma elulugu: see

elulugu algab kunstiteose *loomingulise kavatsuse sünniga;* seejärel kunstnik *toob selle kavatsuse ilmale,* nii nagu ema oma lapse ilmale toob; kui kavatsus on küps, kipub ta välja fantaasia raamidest, mis on talle kitsaks jäänud, ja kunstnik peab ta välja «ilmavalguse» kätte tooma, s. o. teda *materiaalselt kehastama* hakkama, mis on pikaajaline ja keeruline protsess; kui kunstnik on oma vaimusünnitise «üles kasvatanud», tema «hinge» rikkaks ja sügavaks teinud, tema «keha» arendanud ja tugevdanud, toob ta oma «täiskasvanuks» saanud lapsukese inimeste hulka ning kaotab tema üle igasuguse võimu; saanud *iseseisvaks «olendiks»,* hakkab kunstiteos aktiivselt oma elu elama, *mõjutades* teatud viisil inimesi, ning inimesed suhtuvad kunstiteostesse ja kunstiteoste tegelastesse nagu endasugustesse — nad nutavad Romeo ja Julia pärast, piinlevad koos Hamletiga, on vaimustatud Rahmetovist ning lõbustavad ennast Švejki seikluste arvel.

Sellest kunstiloomingu ja eluloomingu imepärasest sarnasusest räägivad sageli kunstnikud ise. Silmapaistev prantsuse näitleja Jean Louis Barrault kirjutas oma raamatus, milles ta räägib teatrikunstist, selle kohta järgmist: «Loominguprotsessis kunstnik nagu elaks läbi eostumisdraamat, mille tulemusena sünnib tema lapsuke.» Kui Mihhail Prišvin ükskord tütarlastega vestles ja nood talle ütlesid: «Teiega on mõnus, te olete justkui naisterahvas», vastas kirjanik neile täitsa tõemeeli: «Muidugi, sest mina ju ka sünnitan.» Teisel korral formuleeris ta selle mõtte üksikasjalisemalt:

Kunstniku emadus

On olemas eriline ematunne, mis sünnitab kujusid kui elusolendeid. Selle tunde valgusel muundub iga mõte tegelaskujuks, ja ükskõik kui konarlikult käsi ka ei kirjutaks ja kuidas ka sulg halval paberil ei kraabiks — kuju sünnib ja hakkab elama.

Ja on olemas meisterlikkus, mis asendab ematunnet, mille varal võib

kirjutada, kui aga tahtmist on. Kõik see aga ei tähenda, et kunstnikule pole meisterlikkust tarvis: meisterlikkus on kunstnikule vajalik, kuid tingimusel, et ta alluks ematundele.

Seega ei ole väljendid «kunstiteose sünd», «kunstiteose elu» jms. hoopiski mitte tühjad metafoorid, mida kasutatakse ilu pärast, vaid väga sügavasisulised metafoorid. Nad aitavad mõista mõningaid olulisi seaduspärasusi, mis toimivad sealjuures, kus kunstiteost luuakse ja kus kunstiteos inimestele mõju avaldab. Vaatleme neid seaduspärasusi lähemalt.

Loomingulise kavatsuse sünd

Iga kunstiloominguprotsessi lähtepunktiks on tulevast teost etteaimava loomingulise *kavatsuse* sünd. Loominguline kavatsus on see embrüo, see idu, millest kasvab välja kunstiteos, ja tekib see kavatsus sellest, et reaalne maailm kunstniku kujutlusvõimele viljastavat mõju avaldab. Muidugi toimub maailma ja kunstniku vaheline kontakt kord nii, kord teisiti. Juhtub nii, et inspiratsioonisädet annab kunstnikule mingi konkreetne elumulje. «Burlakkide» idee tekkis Repinil sel momendil, kui ta nägi Neeval burlakkide rakendit, mis moodustas dramaatilise kontrasti kaldal seisva uhkelt riietatud jõuka rahvasummaga; romaani «Jutustus tõelisest inimesest» kavatsus tekkis Polevoil siis, kui ta tutvus Aleksei Maresjeviga ja kuulis temalt imetlusväärset jutustust tema juhtumustest sõja ajal. Juhtub ka nii, et ei uurija ega kunstnik isegi ei suuda täpselt kindlaks teha, milline mulje see just kavatsuse tekkimise algtõukeks oli. Sel puhul võib tunduda, nagu sünnitaks kujutlusvõime loomingulise kavatsuse iseenesest, ilma välismaailma viljastava mõjuta. On aga üsna hõlpus veenduda, et selline mõju oli siingi olemas, ainult et see moodustus paljudest märkamatutest impulssidest,

tohutust hulgast elumuljetest, mis tasapisi kokku kuhjudes ühel heal päeval kunstniku kujutluses loomingulise kavatsuse ellu kutsusid. Nii sündis näiteks Tvardovski mõlema poeemi — «Vassili Tjorkini» ja «Kaugused kauguste taga» loominguline kavatsus.

On teada ka selliseid juhtumeid, kus loominguline kavatsus ei teki kunstnikul endal, vaid dikteeritakse talle väljastpoolt, tellimuse korras, mille annab mõni eraisik, riigiasutus või ühiskondlik organisatsioon. Sellises olukorras on alati arhitekt, sageli skulptor ja maalikunstnik, märksa harvemini aga kirjanik ja helilooja. Ja siin võib nüüd täheldada niisugust erakordselt huvitavat ja õpetlikku seaduspärasust: kui see tellimus ühel või teisel põhjusel ei inspireerinud kunstnikku, s. o. ei kutsunud tema kujutluses esile kujundlikku, poeetilist kavatsust, siis puudub kunstniku loodud teosel tõeline kunstiväärtus, nagu polekski kunstnik üldse andekas, vilunud, meisterlik. Sellepärast ei «kukkunudki» Brüllovil hästi välja maal «Pihkva piiramine», millesse ta, nagu öeldakse, ei pannud oma hinge sisse; sellepärast olid virtuooslikule teostusele vaatamata kroonulikud, külmalt ofitsiaalsed ja tühjad paljud Valentin Serovi poolt suurnike tellimusel maalitud portreed. Kui aga Serov Morozovi ja Giršmani portrees või Repin «Riiginõukogus» või Trubetskoi Aleksander III mälestussambas söandasid portreteeritavate tähtsate isikute kohta täit tõtt öelda, ükskõik kui näotu see ka ei olnud, ning said inspiratsiooni just sellest realistlikust püüdlusest, tekkis kavatsuses poeetiline iduke, mis andis suurepäraseid kunstilisi tõusmeid.

Kui tuntud nõukogude maalikunstnikule Mihhail Vassiljevitš Nesterovile tehti esimest korda ettepanek maalida akadeemik Pavlovi portree, keeldus ta kategooriliselt, sest ta ei olnud Pavloviga isiklikult tuttav, tundis teda vaid foto järgi, kuid foto ei äratanud temas mingit *poeetilist tunnet*. Ilma selleta aga ei saanud portree loomise kavatsus kujundlikuks ka-

vatsuseks muutuda, s. o. portree kui kunstiteos ei võinud üldse teoks saada. Suure vaevaga läks sõpradel korda veenda kunstnikku, et ta sõidaks Koltušši Pavlovi juurde, tutvuks temaga ja alles siis ütleks oma lõpliku otsuse. Ja sel hetkel, kui Nesterov nägi talle rõdule vasturutanud tuliselt temperamentset vanameest, mõistis ta otsekohe, et hakkab teda maalima, sest tema kujutluses süttis portree poeetilise kavatsuse tuluke. Ja portree tuli tõesti välja elav ja huvitav.

Selles suhtes on väga iseloomulik, et Majakovskil omasid tõelist kunstiväärtust isegi värsivormis kirjutatud tekstid reklaamplakatitel, sest igas sellises proosalises tellimuses tajus poeet oma erksa kodanikutundega ajastu «sotsiaalset tellimust». Teiste sõnadega — need tellimused *inspireerisid* Majakovskit, ta ei seadnud etteantud teemat lihtlabaselt riimidesse, nii nagu seda tegid paljud tema kaasaegsed ja nagu teevad seda meiegi kaasaegsed, kes mõnikord täidavad kõige ülevamaidki sotsiaalseid tellimusi «ilma jumaluseta, ilma vaimustuseta, ilma pisarateta, ilma eluta, ilma armastuseta ...».

Lev Tolstoi ütles kunagi, et kunstnik ei pea teost looma, kui ta võib selle loomata jätta; ta võib haarata sule ainult siis, kui ta ei saa seda mitte kuidagi haaramata jätta, kui vastupandamatu sisemine tung sunnib teda kirjutama, ja kirjutama just nimelt seda ja mitte mingit muud teost. Naum Koržavin väljendas ühes oma luuletuses seda mõtet poeetiliselt. Rääkides sellest, et «luuletajat kummitab alalõpmata mingi motiiv», hoiatab Koržavin targalt oma ametivendi ja ka iseennast:

> Ja kui motiiv ei karga sulle turja,
> kui vägisi sind tööle ta ei vea,
> siis ära sulge haara... töö läeb nurja,
> sa selle ise tulle heitma pead.

Nähtavasti valitsevad kunstiloomingus seaduspärasused, mis on niisama vankumatud kui objektiivsed bioloogiaseadused: võib ju pidada seaduseks, et kunstiteose kunstilise väärtuse

allikas peitub loomingulises kavatsuses ning et teos on tõeline kunstiteos ainult siis, kui tema loode oli elujõuline, s. o. poeetiliselt hingestatud, kujundlik, kui ta sündis kunstniku kujutluses orgaaniliselt; kui aga kavatsus võrsus kujutluses mehaaniliselt, kui temas polnud poeetilist elumahla, kui teda ei toonud ilmale inspiratsioon, vaid külm kaalutlus, praktiline arvestus või meisterlikkusega koketeerimine, on kavatsuse vaeguse, alaväärsuse ja patoloogilise vildakuse paratamatuks tagajärjeks see, et temast võrsuv teos on ebardlikult ühekülgne või lihtsalt surnult sündinud.

Siit tuleneb ka teine kunstiloomingu objektiivne seadus: et teose loominguline kavatsus elav, kujundlik ja poeetiline oleks, on tarvis, et tema «vanemad» — kunstnik ja reaalne maailm — teineteist tõeliselt armastaksid. Kunstniku talent on eelkõige armastus elu vastu, kirglik ja taltsutamatu püüd emmata elu mõistuse ja südamega, elav huvi kõige vastu, mis maailmas toimub, südamlik osavõtlikkus inimeste rõõmude ja murede, ühiskondliku arenemise edusammude ja raskuste, looduse õitsemise ja närbumise suhtes. Kui aga kunstnik ei armasta elu, vaid iseennast, kui ta ei suhtle rõõmsal meelel ja ahnelt teda ümbritseva maailmaga, kui ta ei ime endasse muljeid, mida maailm talle pakub, kui ta tahab elada ämbliku kombel, kes iseendast võrku koob, — siis ei armasta ka maailm teda ega pilla oma «seemneid» tema kujutlusse, ning ta on määratud hädisele, elutule, käsitöölikule soperdamisele või niisama hädisele, elutule, käsitöölikule ja mitte kellelegi vajalikule formalistlikule vigurdamisele.

Loomingulise kavatsuse arenemine ja kehastumine

Niisiis määrab kunstiteose õnnestumise eelkõige teose aluseks oleva loomingulise kavatsuse kujundlikkus ja poeetilisus. Teose edaspidine saatus oleneb sellest, kuidas see kavatsus on kunstniku poolt *ilmale toodud* ja materiaalselt *kehastatud.*

Ka siin toimivad teatud objektiivsed seaduspärasused. Kõige paremgi poeetiline kavatsus võib untsu minna, kui ta ei saa kunstniku teadvuses küpseks, kui kunstnik ei arenda kavatsust lõpuni, ei mõtle teda hästi läbi ega tunneta teda põhjani kogu tema kujundlikus konkreetsuses. Enne kui kirjutuslaua taha istuda või molberti juurde asuda, peab kunstnik võimalikult selgemini oma teost endale ette kujutama, teda oma vaimusilma ees nägema ja nagu mingi sisemise kõrvaga kuulma. Väga väljendusrikkalt ütles selle kohta Majakovski, peites jämedavõitu iroonia taha harrast suhtumist loominguprotsessi:

Kord mõtlesin ma —
teoseid kirjutataks' nii:
on hea poeet,
kes huuled avab vaid,
ja kõlab sealt siis kaasakiskuv riim
just sedamaid!
Kuid selgub —
enne, kui on laulul alus,
peab luuletaja vaevlema,
peab hinges tundma loomisvalu,
kui kala kuival kaeblema.

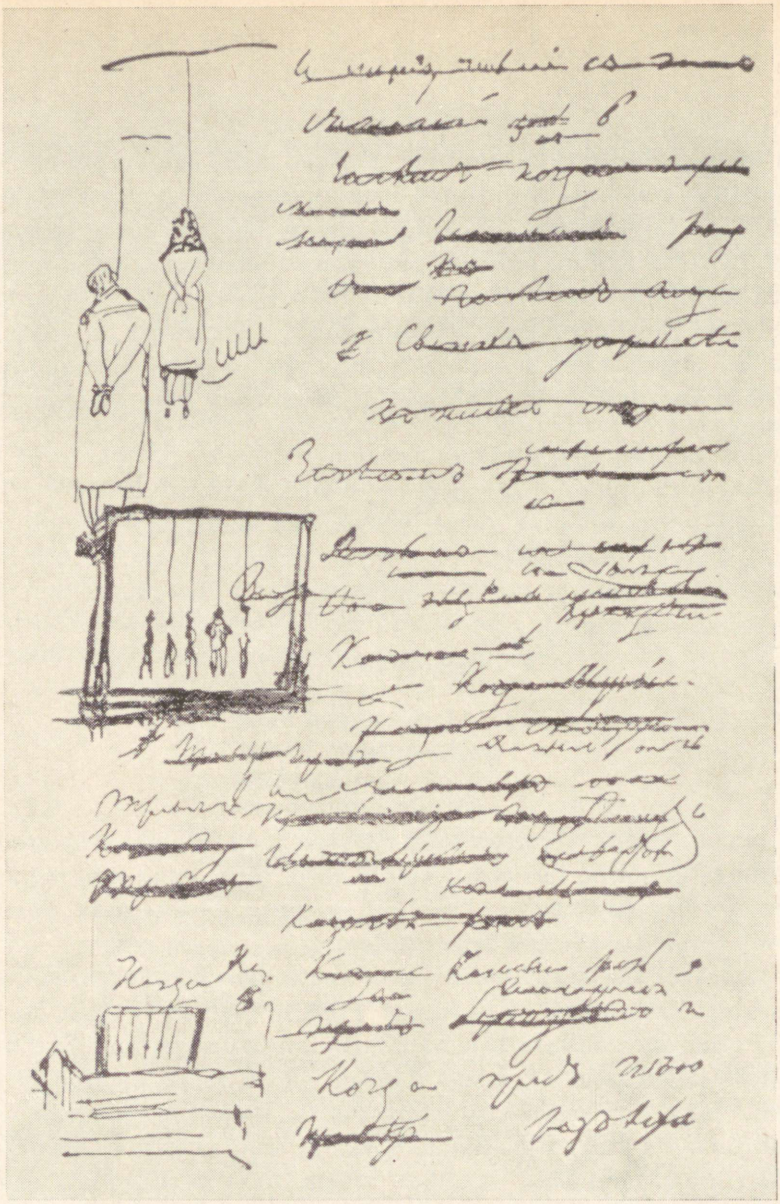
Tõsi küll, esimesed katsed loomingulisele kavatsusele sõnades või helides, savis või lõuendil materiaalset kehastust anda tehakse alles ligikaudse mustandina, visandina. See on ka arusaadav: üks asi on endale midagi ette kujutada ja hoopis teine asi see ettekujutus konkreetsesse materiaalsesse vormi valada. See ei lähe sugugi nii hõlpsasti ja lihtsasti, isegi suure talendi

ja meisterlikkuse puhul mitte. Teiselt poolt aga on asi nii, et kunstnik võis oma kujutluses loomingulise kavatsuse kuitahes hoolikalt läbi töötada, töö käigus aga areneb see edasi, täpsustub ja vahel koguni muutub radikaalselt. Milliseid olulisi muutusi tegid loomisprotsessis läbi näiteks Repini maal «Ei oodatud» või Tolstoi romaan «Ülestõusmine»! Seepärast on loomulik, et materiaalse kehastamise protsess on alati pikaajaline, visa ja vaevarikas töö. Tahtmatult meenuvad jälle Majakovski sõnad:

Luule
on sama
mis raadiumisaakki,
kui võtta
vaid nende
tootmislaad:
tuhat tonni
tuhnid läbi
toorsõnamaaki,
enne kui
ainsama sõna
säält saad.

Oma artiklis «Kuidas teha värsse» toob Majakovski ereda näite selle kohta, kui palju tuleb tööd teha, enne kui mõned sõnad välja mõõdad, — kaksteist varianti ühestainsast värsireast (luuletus «Sergei Jesseninile»).

Aga või siis Majakovskil üksi teoste geniaalne vorm sellise vaevaga kätte tuleb! Kui lugeja Puškini või Lev Tolstoi käsikirju näeks, veenduks ta oma silmaga, missugune pingeline töö peitub kõige selle taga, mis tundub olevat kirja pandud üheainsa hingetõmbega, ilma ponnistuseta, vabast inspiratsioonist kantuna. Ja kui palju tunde, päevi ja kuid kestnud näitleja, baleriini või muusiku hoolikat musta tööd peitub alati selle taga, mis meid etendusel ja kontserdil oma haruldase kerguse ja esinemisvabadusega vaimustab!



Puškini käsikiri.

Muidugi mõista ei või kõige täiuslikumgi meisterlikkus korvata kunstnikul *talendi* puudumist või nappust, sest talent on *tema peamine loomisjõud* — meenutagem, kui hästi ütles selle kohta Prišvin. Selge on ka see, et meisterlikkus ei saa iseenesest lahendada neid ülesandeid, mida lahendavad kunstniku maailmavaade, ideeline ja esteetiline orientatsioon ning loomingumeetod. Kuid *ainuüksi meisterlikkus* — kõigi kunstivahendite ja -ressursside vaba ja täiuslik valdamine — võib materiaalselt kehastada kunstniku poeetilist kavatsust, äärmiselt täpselt, kergelt ja kaunilt väljendada kõike seda, mida kunstnik inimestele ütelda tahab.

Kunstiteose elu

Loomismomendist peale algab uus etapp kunstiteose biograafias — tema iseseisev eksistents. Inimesed, kellega ta otseselt suhtlema hakkab, ei taju ju seda, mida kunstnik neile öelda tahtis, vaid seda, mida teos neile tegelikult ütleb. Ja kui selgub, et ta ütleb vähem või rohkem või mitte päriselt seda või isegi hoopiski mitte seda, mida kunstnik öelda tahtis, — siis sellel ei ole enam mingit tähtsust. Kui sada aastat tagasi vaidlesid kriitikud ägedalt selle üle, kas Bazarovi kujus on õigesti või valesti kehastatud 60-ndate aastate vene eesrindliku haritlaskonna ideaale, või kui üsna hiljaaegu diskuteerisid meie lugejad ja kriitikud romaani «Mitte ainult leivast» üle, ei küsinud keegi Turgenevilt ja Dudintsevilt, mis motte nad oma teosesse panna tahtsid, milline oli nende loominguline kavatsus. Nii ühel kui teisel juhul lähtusid kriitikud ja lugejad sellest, millise ideelise tähenduse nad *nendes teostes enestes* leidsid, sest kunstis nii nagu eluski on heade kavatsustega sillutatud tee põrgusse, ning seepärast ei otsustata raamatute nii nagu inimestegi üle mitte kavatsuste, vaid tegude järgi.

Kunstiloomingu iseseisev elu ei avaldu üksnes tema *täieli-*

kus sõltumatuses oma loojast. Teose iseseisev elu väljendub ka selles, et tõeline kunstiteos võib elada kauem kui tema looja. Nii nagu iga inimene, on ka kunstnik *surelik*, tema looming aga *surematu*. Looming elab ja avaldab mõju aastasadu ja aastatuhandeid, tungides iga uue põlvkonna ellu, sest temasse on kätketud, nagu me juba nägime, jäävad üldinimlikud vaimsed väärtused. Kui palju aastasadu on möödunud sellest, kui skulptor raius kivisse egiptuse kuninganna Nefretete väikese portree! Me ei tea praegu selle kunstniku nimegi, kuid tema Nefretete elab, köites meid ideaalse naiselikkuse võluga ning pöördudes meie poole nii lihtsalt ja sundimatult, nagu meid ei lahutakski temast ei aeg, ei tema sotsiaalne seisund ega igavene kivistunud tardumus . . .

Ta avas silmakaed,
ohkas
tänapäeva kombel vähe:
«Milline on nüüdisaeg —
millised on lilled, tähed!»
Ta elavnes . . .
ja nagu
püüdles meie poole. Vaikne valgus.
Ja tummalt tardus kivvi
naeratuse algus
— — — — — —
Ent võimu,
kuningliku au
jättis unustuseteile.
Naeratus kuid eal ei kao,
selle pärandas ta meile.
Seda on ta kandnud
mitmeid aastatuhandeid.
Seega rõõmu on ta andnud,
ilul õnnistanud meid.

Nii kirjeldas Lev Motšalov oma «kohtumist» Nefretetega, kellele kunstiime on kinkinud tõelise surematuse.

Muidugi käsitab iga uus ajastu möödunud aegade surema-

tuid kunstilisi kujusid omamoodi. Ükskõik missuguse külje nad oma ääretult rikkast sisust ajastu poole ka ei pööraks, ikka leiavad nad seal endale koha ning võtavad osa ajastu elust. Iga epohh käsitab Hamletit ja don Quijotet omamoodi, kuid nad mõlemad «on elanud» juba üle kolmesaja aasta ja «elavad» edasi senikaua, kui inimesed leiavad nende iseloomus, mõtisklustes ja toimingutes midagi neile endile lähedast ja huvitavat. Vassili Blažennõi kirik Moskvas ja Novgorodi kirikud ärritavad meis tänapäevalgi vaimustust, kuigi nad ei etenda kaasaegses elus enam seda osa, mis neil meie usklike esivanemate elus oli. Seepärast on loomulik, et esteetikateadus peab avastama kunstiteose iseseisva elu põhilisi seaduspärasusi, nii nagu ta avastab teose loomisegi seadusi.

Millised need seaduspärasused siis on? Mis osa on kunstil reaalelus? Kuidas ta annab inimestele edasi kõike seda, mis ta on saanud oma «vanematelt»? Mis osa ta etendab üksikisiku elus ja ühiskonna arenemises?

Kunst valmistab rõõmu

Kui küsida ükskõik kellelt, miks ta teatris, muuseumis ja kontserdil käib, miks ta uue romaani kätte võtab, vastaks ta kahtlemata nii: sellepärast, et see mulle meeldib. Ja tõepoolest, kui kunstiteos pole suuteline meile naudingut ja rõõmu pakkuma, pole ta üleüldse vajalik, ükskõik mis muud omadused tal ka ei oleks. Igaüks teab seda väga hästi omast käest: kui ta ei tunne mingit rõõmu jutustuse lugemisest, paneb ta lihtsalt raamatu käest; kui ta ei tunne mingit mõnu teatrietendusest, ta lihtsalt lahkub pärast esimest vaatust, ja pole jõudu, mis võiks teda tagasi hoida; ja kui talle ei paku mõnu raadiost tulev muusika, keerab ta lihtsalt raadio kinni.

Seega siis tõendab inimeste suhtumine kunstisse, et kunst

peab inimestele esteetilist naudingut pakkuma. Võimalus seda rõõmu tunda tõmbab inimesi kunsti poole ja paneb neid kunsti kõrgelt hindama. Ja selles pole midagi taunitavat, sest inimese püüd elust võimalikult rohkem mõnu tunda on täiesti õigustatud. Ainult kristlik asketism võis seda püüdlust vihata, sest religioon tahtis asendada inimese armastuse elu vastu armastusega jumala vastu. Loomulikult pidid kirikuisad kõiki maiseid naudinguid raevukalt (kuigi kaugeltki mitte alati siiralt) hukka mõistma. Püha Augustinus näiteks nimetas antiikses, paganlikus maailmas kultiveeritud «fülokaaliat», s. o. armastust ilu vastu, «kiusatuslikuks patuhimuks», mis võõrutab inimest jumalikest ideedest. Kui aga inimese õigus naudingule feodaalses ja kodanlikus ühiskonnas tunnustust leidis, osutus see tunnustus Marxi ja Engelsi sõnade järgi vaid «naudinguprivileege kasutavate ühiskondlike ringkondade kavalaks fraasiks». Valitsevad klassid usurpeerisid õigust nautida elu ning jätsid ekspluateeritavad rahvahulgad sellest võimalusest ilma.

Kommunistid võitlevad sellise ühiskonnakorralduse eest, kus kõigi inimeste elu oleks igakülgselt rõõmuküllane, kus töögi muutuks inimesele *sundusest ülimaks naudinguks.* Seepärast peame ka kunstis kõrgelt hindama tema võimet rikastada inimese elu esteetiliste rõõmudega. Just nii ongi seatud küsimus üles meie partei programmis, kus on öeldud, et kunstiteosed «peavad olema rõõmu ja innustuse allikaks miljonitele inimestele».

Niisiis selgub, et tänu oma võimele inimestele rõõmu valmistada on kunst mitte ainult individuaalne, vaid ka suur ühiskondlik väärtus. Tõepoolest, meenutagem, mis on öeldud selle raamatu alguses esteetilise naudingu olemuse kohta: esteetiline nauding on vaimne rõõm, mitte aga puhtmeeleline, füsioloogiline rahuldustunne. Kunsti esteetiliselt nautides tunneb inimene ennast vaimse olendina, tajub, et ta on võimeline omakasupüüdmatult, ilma igasuguste egoistlike ajenditeta maailma tun-

netama. Seetõttu on esteetiline nauding üks vorme, kuidas inimene tunnetab oma *vabadust*, oma piiramatuid võimalusi ja oma õigust olla maailma valitseja, oma sotsiaalseid veresidemeid teiste inimestega, kellega ta alati püüab seda rõõmu jagada. Esteetiline nauding *liidab inimest inimkonnaga*, kasvatab inimeses ühiskondlikku õilsameelsust. Seepärast on ka arusaadav, et selline ühiskonnakord, mis on sügavalt huvitatud inimestevaheliste sotsiaalsete sidemete tugevdamisest ja arendamisest ning inimese vaimsest täiustamisest, peab kunsti esteetilist funktsiooni kõrgelt hindama.

Meil oli juba juttu sellest, miks tegelikkuses leiduv ilu inimestele esteetilist naudingut pakub. Mispärast aga äratavad neis selle tunde kunstiteosed? Kas ehk sellepärast, et nad reprodutseerivad kauneid elunähtusi, võimaldades meil neid vaadates veel kord naudingut tunda? Aga miks siis kaunist inimest või ilusat maastikku kujutavad teosed ei valmista meile tihtipeale heameelt, vaid äratavad ükskõiksust ja põlgust, nagu see juhtub sageli andetute maalikunstnike teoste vaatamisel? Teiselt poolt aga pakuvad tõelist esteetilist naudingut teosed, mis kujutavad suure kunstilise jõuga ebardlikke, madalaid, vastikuid nähtusi — näiteks Goya ofordid sarjast «Sõjakoledused», Štšedrini «Härrased Golovljovid», Majakovski «Süüfilis» või «Pariisitarid». Nähtavasti ei peitu kunsti poolt pakutava esteetilise rõõmu allikad niivõrd selles, mida kunst kujutab, kuivõrd selles, kuidas ta seda teeb, kui suure poeetilise siiruse ja meisterlikkusega kunstnik reaalelu kauneid ja näotuid külgi kujutab.

Just nimelt loominguline alge on see, mis meie hinges esteetilist vaimustust äratab. Väga kujukalt ütles selle kohta Lenin, formuleerides oma tundmusi, mis tal tekkisid Beethoveni «Appassionata» kuulamisel: «Imetlusväärne muusika! Mõtlen alati uhkusega, võib-olla naiivse uhkusega: mis imesid küll inimesed võivad korda saata!»

Ja eks olegi ju iga tõeline kunstiteos tõesti üks suur ime — elu poeetilise mõtestamise ja loomingulise reprodutseerimise ime. Seepärast tajub vaataja, lugeja või kuulaja rõõmu, mida pakub kokkupuutumine sellise teosega, emotsionaalselt kui *osasaamist* loomisaktist, kui oma võimet mõista selle teose sisimat kunstilist mõtet ning seega kaasa elada suurele loomingusaladusele kas või oma kujutluses. Kunsti esteetiliselt täisväärtuslik tajumine muutub seega nagu mingiks «kaasloominguks», lugeja, kuulaja või vaataja nauding aga selle rõõmu vastukajaks, mida tunneb loomisprotsessis kunstnik ise.

Tuues inimeste ellu suurt vaimset rõõmu, kujundab kunst inimese loomisvõimet, tõstab nende loomingulist potentsiaali, arendab neis kõike inimlikku, täiustab inimest ja ühiskonda. See annabki suurele kunstile õiguse surematusele: kuigi meid lahutab Novgorodi kirikutest, Shakespeare'i tragöödiatest, Rembrandti maalidest, Beethoveni sümfooniatest ja Puškini poeemidest tohutu ajalooline ning klassiideoloogiline distants, haarab nende teoste loominguline jõud meid tänapäevalgi ning laseb meil osa saada nende geniaalsete loojate kujundlikust mõtlemisest ja kunstimeisterlikkusest.

Rängalt eksivad need, kes ei tunnista kunsti suurt ühiskondlikku väärtust ja ühiskondlikku kasulikkust, kuna kunsti eesmärgiks olevat vaid inimestele naudingut pakkuda, s. o. nende meelt lahutada ja nende jõudeaega sisustada, olla «sirelioksaks kosmoses». Aga isegi kui kunstil tõesti poleks muid funktsioone kui vaid inimestele esteetilist rõõmu pakkuda, poleks ta ikkagi mingi tühine harrastus, kergekaaluline ajaviide, vaid inimese vaimse arenemise ja täiustumise tähtis ja vajalik tegur. Veelgi kõrgemalt hakkame aga kunsti ühiskondlikku kasulikkust hindama siis, kui avastame, et esteetilise naudingu süvakihtides peituvad kunstiloomingul erilised võimalused mõjutada inimteadvust, eelkõige *liita inimesi ühte,* olla tähtsaks *suhtlemisvahendiks.*

Kunst liidab inimesi ühte

Meil oli juba juttu sellest, et kunstil on palju ühist keelega, et kunsti võibki käsitleda kui erilist liiki «keelt», s. o. märkide süsteemi, mis fikseerib ja annab inimestele edasi spetsiifilist informatsiooni. Kui asja nii võtta, siis seisneb kunsti väärtus selles, et mõtted ja tunded, mis kunstnik on oma teostesse pannud, saavad väga paljude inimeste, kogu ühiskonna, tulevaste põlvkondade pärisosaks. Kunstiteos on omapärane poeetiliste ideede panipaik, kust iga inimene võib ammutada inimkonna poolt talletatud vaimseid rikkusi. Nii jagab kunstnik teiste inimestega oma maailmataju, oma elamusi ja mõtisklusi, võimaldades igal teisel tunda, läbi elada ja mõelda seda, mis ta ise tundis, läbi elas ja mõtles. See aga tähendab, et kunst seob inimesi, liidab neid ühte ühiste mõtete ja tunnetega.

Kunsti kommunikatiivset funktsiooni hinnates tuleb silmas pidada, et keelega ja teiste märgisüsteemidega (matemaatilise «keelega», küberneetiliste masinate «keelega» jms.) võrreldes kannab kunst endas ja annab inimestele edasi sellist informatsiooni, mida ükski teine keel fikseerida ei saa. Kõik me teame väga hästi, kui vaevarikas on näiteks sõnadega edasi anda nähtud etenduse, filmi, mälestussamba, kuuldud ooperi või sümfoonia sisu, ning kuidas isegi vilunud kriitikud on sunnitud lõppude lõpuks soovitama lugejal tutvuda teose endaga, sest nad ei ole suutelised teost nii täielikult ja täpselt edasi jutustama. Järelikult ei ole seda sisu, mida me kunstist ammutame, mitte kusagilt mujalt leida, seda ei saa mitte mingisuguste vahendite, võtete ega märkidega edasi anda. Veel enamgi — iga kunstiliik (kirjandus, maalikunst, muusika, koreograafia, arhitektuur jne.) räägib inimestega omaenda keeles, mis erineb kõigi teiste kunstiliikide keelest. Seetõttu ei saa antud kunstiliigi teostest ammendavat spetsiifilist sisu ümber panna mingi teise kunstiliigi keelde, ning seega ei saa ka ükski kunstiliik asendada ühtki

teist, sest igaühes neist on midagi erilist ja kordumatut. On muidugi teada rohkesti juhtumeid, kus on «tõlgitud» ühest kunstiliigist teise, kuid on täiesti selge, et ei «Kalevipoja» illustratsioonid, ei ballett «Tiina» ega film «Põrgupõhja uus Vanapagan» ei suuda — ja ega nad ei pretendeerigi sellele! — täielikult korrata originaalide — rahvaeepose, Kitzbergi näidendi ja Tammsaare romaani sisu. Seega on siis kunst tervikuna hinnatav selle poolest, et ta võib jutustada asjadest, millest mingid muud «keeled» rääkida ei saa, ja seda mitte ainult kunst tervikuna, vaid ka iga konkreetne kunstiliik — muusika, maalikunst, luule, näitekunst, filmikunst ja teised. Seda esiteks. Ja teiseks — erinevalt teistest keeltest ei piirdu kunst informatsiooni edasiandmisega, vaid juurutab aktiivselt oma poeetilist sisu meie teadvusse, äratades meis tundeid, pannes meid armastama või vihkama seda, millest ta jutustab, tajuma võõrast saatust kui enda oma, kogu südamest kaasa elama sellele, millest kunstnik meile räägib. Muidugi mõista on see nii ainult sel juhul, kui me mõistame kunsti keelt, kõigi tema vahendite ja võtete kunstilist tähendust. Selle äärmiselt tähtsa küsimuse juurde tuleme veel tagasi viimases peatükis, praegu aga märgime ainult, et tänu oma võimele kanda inimese hinge kunstniku mõtteid ja tundeid on kunst erakordselt võimas vahend, mis seob inimesi, ühendab neid vaimselt. Seda ülesannet täites ja ühtlasi inimestele esteetilist rõõmu pakkudes aitab kunst neil märkamatult maailma ja iseennast tunnetada, ning seetõttu on tema ühiskondlik tähtsus ääretult suur.

Kunst annab teadmisi

Iga inimese elu on lakkamatu teadmiste kogumine. Mis on siis need allikad, kust me oma teadmised ammutame?

Üks allikas on inimese enda elukogemused, inimese *prakti-*

line tegevus. Teine selline allikas on *teadus,* mille alused me omandame juba koolis ja mille põhjalikum tundmaõppimine jätkub kogu meie edasise elu vältel. Kolmandaks allikaks on *kunst,* mis annab inimestele kahesuguseid teadmisi. Ühelt poolt annab ta meile rikkalikku ja mitmekesist informatsiooni inimkonna ajaloolisest minevikust, teiste maailmamaade rahvaste ja meie oma rahva praegusest elust, loodusnähtustest jne., jne. Sellist informatsiooni ei ammuta me muidugi mitte ainult kunstiteostest, vaid ka teaduslikest töödest, ajalehtedest, memuaaridest, filmikroonikast, televisioonireportaažidest. Kunsti osa seisneb siin vaid selles, et ta levitab neid teadmisi, seda informatsiooni laiades rahvahulkades. Enamikul inimestel pole näiteks ajalooalast eriharidust, nad on õppinud ajalugu vaid kooliprogrammi piires. Kuid meie maa elust 18. sajandi alguses teavad nad hulga rohkem tänu sellele, et nad on lugenud Puškini «Poltaavat» ja Aleksei Tolstoi «Peeter Esimest», et nad on näinud Surikovi «Streletside hukkamise hommikut» ja Gay «Peetrit ja Alekseid», Falconet' «Vaskratsanikku» ja Antokolski «Peetrit».

Inimene ei pöördu küll kunagi kunsti poole ekstra selleks, et mingeid teadmisi saada, — tema otseseks eesmärgiks on alati soov esteetilist naudingut tunda, vahel aga lihtsalt puhata ja meelt lahutada. Seejuures aga ahmime enese teadmata ja märkamatult endasse teoses sisalduvaid teadmisi. Asjalugu, et kunsti kaudu võib nii sundimatult ja meeldival kombel elu tunnetada, avab meile väga laialdased võimalused inimestele vaimuvalgust anda.

Et mõista kunsti kui teadmisteallikat, on veelgi tähtsam teada: kunst võib anda meile selliseid teadmisi, mida ajalehed, kroonikafilm, dokumentaalfotograafia ega isegi teadus meile üleüldse anda ei saa. See käib nii looduse tunnetamise kui ka inimese tunnetamise kohta. Sest kui füüsika ja keemia, botaanika ja geoloogia annavad inimesele teadmisi materiaalse maa-

ilma objektiivsetest seadustest, siis kunst võimaldab meil tundma õppida selliseid looduse elu külgi, mida saab tabada vaid looduse esteetilise tajumise teel.

Mis nukker aastaaeg! Kuid silmadele rõõm.
On meeldiv minule ta lahkumise-ilu.
Mind paelub looduses see närbumise lõõm.
On kullas, purpuris kõik metsad. Õhk on vilu,
nii rõõmsaks, värskeks teeb mind iga karge sõõm.
Ju harva päiksekiirt näeb läbi pilvepilu.
Vihm, udud, hallaööd. Päev aina väheneb
ja ähvardades talv ju kaugelt läheneb.

Need Puškini surematud värsiread on meile kõigile tõeliseks avastuseks, sest miski peale kunsti ei suuda tabada vene sügise imepärast ilu. Ja kui palju selliseid looduse elus peituvaid esteetilisi väärtusi on avastanud meile Tjuttšev ja Bunin, Levitan ja Repin, Prišvin ja Paustovski, Sarjan ja Nisski! Nad on õpetanud meid tähelepanelikumalt loodust nägema ja paremini loodust mõistma, nad on muutnud meie loodusetaju tundlikumaks, terasemaks ja siiramaks.

Oscar Wilde tähendas kunagi, et tuntud inglise maalikunstnik Turner «lõi» Londoni udu. Selles Wilde'ile tüüpilises paradoksis on siiski ka oma tõetera olemas: muidugi mõista «lõi» Londoni udu Turneri maalikunsti ja mitte vastupidi, kuid just tänu Turnerile võisid inglased näha Londoni udu nii käegakatsutavalt selgesti, nagu nad polnud seda senini veel näinud. Sama lugu oli prantsuse impressionistide maalidega, mis sõna tõsises mõttes avasid inimestel silmad seni märkamatuks jäänud rikkalikele värvinüanssidele looduses, värvide reaalsele elule atmosfääris, ruumis, päikesekiirte virvenduses...

Mis aga puutub kunsti spetsiifilistesse võimalustesse inimese tunnetamisel, siis siin seisneb tema suur jõud selles, et ta võib tungida inimhinge ning avastada inimeste vaimuelu ülikeerulisi

protsesse. Võib julgelt öelda: just nimelt kunstile oleme tänu võlgu selle eest, et me tunneme ja mõistame nii hästi *inimese psüühikat,* inimese tunnete, mõtete ja tahte vastastikust seost, tema keerulist «hinge dialektikat», nagu ütles Tšernõševski. Lev Tolstoi väitis, et kunsti spetsiifiline eesmärk on «öelda tõtt inimese hinge kohta». Just selles mõttes nimetaski Gorki kirjandust «inimeseteaduseks», Stanislavski aga ütles, et näitleja kunsti peamiseks eesmärgiks on tunnetada «inimvaimu elu».

Selles valdkonnas ei suuda teadus kunstiga konkureerida, sest teadus uurib ainult inimeste psüühilise talitluse üldisi seaduspärasusi. Sellel teel on ta juba üsna palju saavutanud, eriti tänu Pavlovi poolt avastatud seadustele, mille alusel toimub psüühiliste ja füsioloogiliste protsesside vaheline seos, ning tulevikus saavutab küberneetika abiga veel mõndagi. Aga ometi on teadus oma edusammudele vaatamata ikka ja alati sunnitud peatuma seal, kus algab kunsti kompetents, sest ainult kunstilisele analüüsile on avatud tee nende salajaste hingesoppide juurde, mis igal inimesel nii individuaalselt isikupärased on. Seepärast ongi kunst ülivõimas *isiksuse enesetunnetuse* ja järelikult ka *ühiskonna enesetunnetuse* vahend. Kunst näitab, kuidas inimese sotsiaalne loomus murdub konkreetsete individuaalsete karakterite ja saatuste mitmekesisuses. Ostrovski Tihhonis ja Kateriinas või Kitzbergi Marguses ja Tiinas tunnevad ennast ära nii üksikisikud kui ka ühiskond, mis sünnitab selliseid karaktereid ja nende dramaatilisi kokkupõrkeid.

Andes heldelt inimesele tagasi kõik teadmised, mis nad on maailma kohta kogunud, lahendab kunst samal ajal veel üht ülesannet, ja küllap vist kõige tähtsamat: ta võtab osa inimese *ühiskondlikust kasvatamisest.*

Kes küll poleks meie päevil lugenud ja kuulnud selliseid ütlemisi: «Kunst *peab* inimest kasvatama», «Kunst *peab* inimeste mõtetele ja tunnetele mõju avaldama». Me oleme nende valemitega harjunud ega märkagi, kui absurdsed need on. Kui keegi näiteks ütleks, et inimene peab hingama või päike peab paistma, võtaksime seda naljana, kunsti puhul aga mõiste «peab» meis kahjuks sellist suhtumist esile ei kutsu. Ja inimesed hakkavadki sageli arutlema nii: kui kunst «peab» kasvatama, siis järelikult võib ta ka mitte kasvatada, tähendab — kunstiteose kasvatuslik mõju inimesele on soovitav, kuid hoopiski mitte kohustuslik.

Ometi on selline mõjutus kunstiteoste tegeliku funktsioneerimise objektiivne seadus ja see seadus toimib samasuguse paratamatusega, millega kasvatab iga inimest perekond, kool, sõbrad, kogu tegelik ühiskondlik keskkond. Küsimus seisneb vaid selles, *kuidas* kunst inimesi kasvatab, *milliseid omadusi* ta inimestes kultiveerib, *mida* ta neile õpetab, *millises suunas* ta nende teadvust arendab, *kuhu* ta nende elujõudu suunab ja muidugi ka — millise kunstilise jõuga ta inimese mõtteid ja tundeid, maailmavaadet ja maailmakäsitust kujundab.

Analüüsime sellest vaatevinklist pisut lähemalt kunstiteoste tajumise protsessi psüühilist mehhanismi. Kui me istume teatris, teame kindlalt ja näeme kogu aja, et kõik, mis laval toimub, pole tõeline elu, vaid mäng elust. Just sellepärast, et see tunne meid hetkekski maha ei jäta, ei söösta me lavale, ei astu etenduse kangelastega vaidlusse, ei anna neile nõu, kuidas nad oma suhteid korraldama peaksid, ei räägi neile üksteisest seda, mida nemad ei tea, aga meie teame. Ja kuigi me laval toimuvast tegelikult osa ei võta, elame ometi sellele oma südames õhinal kaasa, sest meie kujutlus kannab meid imepärasel kombel dramaturgi, režissööri ja näitlejate poolt loodud maailma. Nii muutub väl-

jamõeldud võõras elu nagu meie endi vaimseks eluks, sest me ei jälgi ju laval hargnevat mängu jaheda uudishimuga, vaid *elame läbi,* nagu ei olekski see mäng, vaid tõeline elu, ja nagu oleksime koguni ise toimuvate sündmuste kaasosalised. Me «elame» selles maailmas ja nende inimeste keskel, me mõtleme, tunneme ja tegutseme nendega koos ning omandame tänu sellele uusi elukogemusi, mis avalduvad tingimata ka meie iseloomus, maailmavaates ja käitumises, avalduvad just seetõttu, et need olid meie isiklikud kogemused, et me omandasime need omaenda elamuste kaudu, s. o. täpselt samuti, nagu me talletame kogemusi oma reaalses elus.

Niisugune on siis kunsti mõju meile. Kunsti võime kasvatada inimesi ei seisne selles, et ta serveerib neile kõlbelisi või poliitilisi sententse, mitte selles, et ta loeb inimestele moraali, selgitab neile, mis on hea ja mis on halb, mida nad peavad tegema ja mida mitte. Kunsti suur kasvatuslik mõju ei seisne selles, et ta õpetab loogilise veenmise või näitliku eeskuju varal, vaid selles, et ta *avardab inimeste reaalset elukogemust,* võimaldades neil kogeda ja läbi elada seda, mida neil pole olnud juhust kogeda ja läbi elada oma isiklikus elus.

Selles seisneb kunsti ja teaduse kõige olulisem erinevus. Teaduslik töö, mis väljendab teadlase tunnetusliku mõttetegevuse tulemusi, avaldab mõju selle mõttemaailmale, kes teda uurib. Kunstiteos aga avaldab kunstniku poeetilise maailmataju tulemusi väljendades mõju mitte üksnes meie mõttemaailmale, vaid ühtaegu nii *mõtte-* kui ka *tundemaailmale.* Kunstiteos nõuab, et lugeja, vaataja või kuulaja tema sisu mitte ainult et mõistaks, vaid ka läbi elaks.

> « ... sest mis südamest on tulnud
> leiab jälle südame,»

kirjutas F. Kuhlbars Lydia Koidula mälestusele pühendatud luuletuses, ja neid sõnu võib võtta kui omapärast valemit, mis

määratleb igasugust tõelist kunsti kui liikumist «südamest südamesse», kui inimeste ideelise ja emotsionaalse ühteliitmise viisi. Sest me tajume ju kunstiteost täpselt samuti kui reaalset elu — mitte üksnes mõistusega, vaid kogu oma tundeelu kompleksiga, kõigi psüühiliste jõududega üheskoos, ja tulemuseks on, et inimese emotsionaalne ja intellektuaalne suhtumine tegelikkusesse, inimese maailmataju ja maailmavaade satuvad kunsti mõjusfääri, lastes ennast kunstil aktiivselt ja sihipäraselt kujundada.

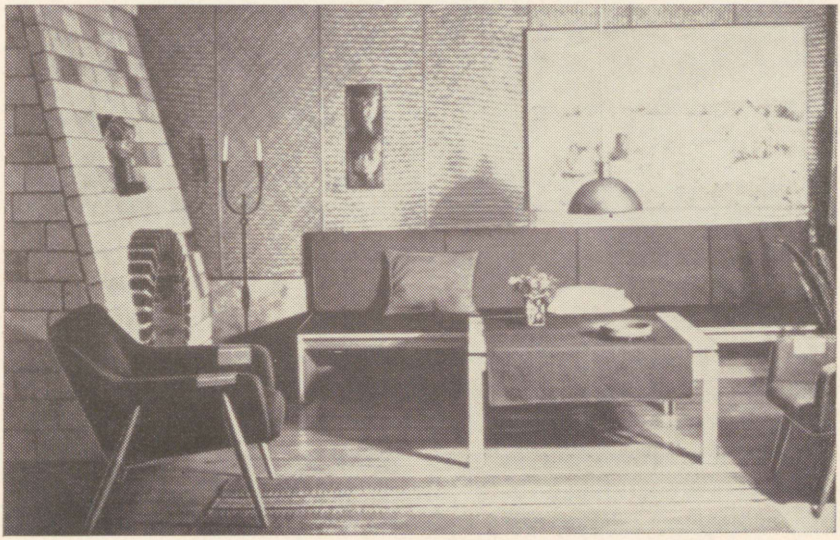
Kõik see käib muidugi mõista mitte ainult lavakunsti, vaid eranditult kõigi kunstiloomingu vormide kohta. Romaan ja film, lõuendimaal ja skulptuurimonument, poeem ja sümfoonia — kõik need kunstiteosed on kutsutud mitte ainult inimesele esteetilist naudingut pakkuma, mitte ainult talle uusi teadmisi andma, vaid ka teda kunstis elama panema, seega aktiivselt kujundades inimese suhtumist loodusesse, ühiskonnasse, teistesse inimestesse ja iseendasse. Ja isegi sellised omapärased kunstiloomingu vormid nagu arhitektuur ja tarbekunst lahendavad jõudumööda sedasama ülesannet.

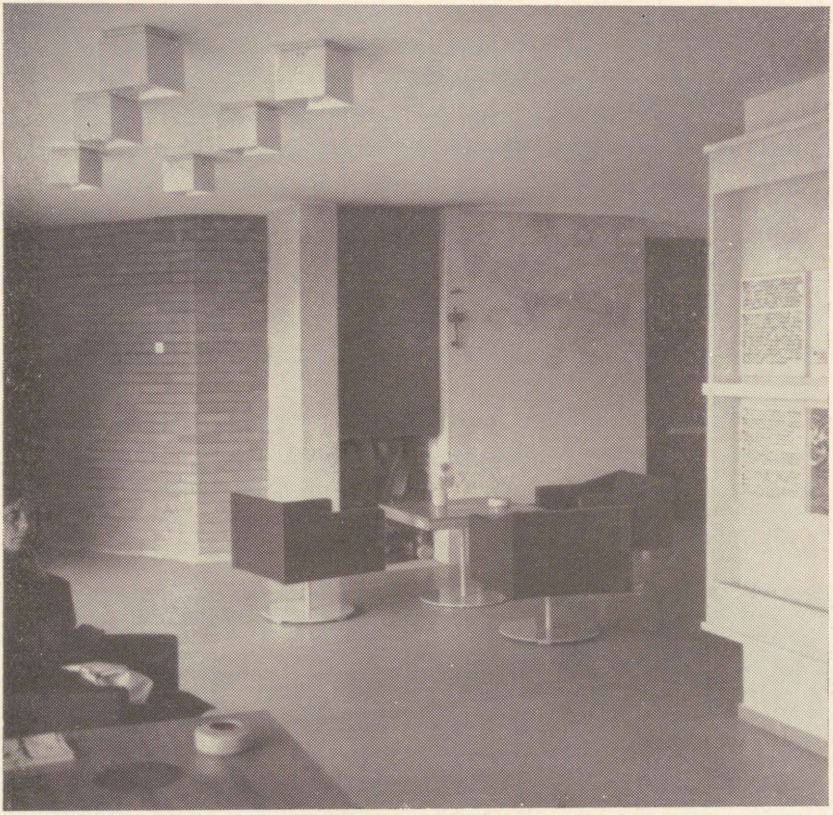
Mida siis lõppude lõpuks nõuda asjadelt, mis ümbritsevad inimest tema igapäevases elus? Et nad oleksid kasulikud, mugavad, vastupidavad, odavad ja pealegi veel nägusad — kas siis ei piisa veel sellisest utilitaarsete, konstruktiivsete, ökonoomsete ja esteetiliste väärtuste kombinatsioonist? Tuleb välja, et ei piisa. Inimestele on vähe sellest, et kõik need asjad nende praktilisi vajadusi rahuldavad ja nende elu kaunistavad, nad tahavad veel, et asjad seda elu ideeliselt ja emotsionaalselt organiseeriksid. Ja asjad teevadki seda edukalt, kiirates inimesele seda poeetilist sisu, mille, nagu me nägime, kunstnikud neisse on kätkenud. Saanud oma loojalt teatud «poeetilise laengu», äratavad asjad inimestes, kes neid kasutavad, vastava meeleolu, «häälestavad» nende psüühika teatud lainele. Nõuab ju iga konkreetne inimtegevuse «žanr» oma osalistelt erilist meeleolu:

kodus ja riigiasutuses, teatris ja tehases, kultuurimajas ja Kongresside Palees, kirikus ja lauluväljakul — igal pool peavad inimesed ennast isemoodi tundma. Seepärast peab kogu esemeline miljöö, alates hoone arhitektuurist ja interjöörist, kaasa arvatud mööbel, laelambid, dekoratiivkangad, nõud, igasugune majakraam, ning lõpetades siin tegutseva inimese rõivastuse ja ehetega, igal konkreetsel juhul looma inimeses säärase meeleolu, mis aitaks tal ennast hästi tunda ja antud keskkonnas loomulikult käituda. Näiteks peab elutoa miljöö häälestama inimese hinge puhkusele, intiimsele jutuajamisele, istungitesaali miljöö aga sisendama asjaliku diskussiooni ranget õhkkonda.

Ühe esteetiku tabava ütluse järgi on arhitektuuri ja tarbekunsti eesmärgiks «muuta kohustuslik toiming iseenesest toi-

Elutoa interjöör.





Ühiskondliku hoone interjöör.

muvaks aktiks» ja seega «võtta elult kohustuse sundus, hävitamata seejuures kohustusi, mis elu üleval hoiavad».

Niimoodi siis võtavadki arhitektuur ja tarbekunst osa inimese kasvatamisest, inimese iseloomu, elukäsituse ja maailmavaate kujundamisest. Ei maksa imestada — ka maailmavaate kujundamisest, sest arhitektuur ja tarbekunst võivad

inimestes ärgitada ja ergutada teatud suhtumist religioonisse, sõjasse, poliitilisse korrasse, klasside vahekorrasse ühiskonnas. Kui arhitektuur ja tarbekunst aitasid kirikul sisendada inimhinge usku jumalasse; kui relvade, lippude ja sõjaväemundrite uhke kunstiline kujundus sundis suhtuma sõjassegi kui millessegi kaunisse ja suursugusesse; kui aadlilosside pimestav kunstiline kujundus rõhutas ja pühitses esteetiliselt «kõrgest soost» ja «madalast soost» inimeste sotsiaalset ebavõrdsust; kui poliitiliste asutuste kunstiline kujundus kinnitab ja ülistab riigivõimu suurust ja võimsust — siis on kõigil neil juhtudel tegemist mitte ainult emotsionaalse, vaid ka ideoloogilise mõjutamisega.

Seda selgem on, et kõigi teiste kunstiliikide mõju inimteadvusele omab alati *konkreetset sotsiaalset suunitlust,* sest psüühiline kogemus, mida kunst meile pakub, on alati kunstniku poolt läbimõeldult organiseeritud. Kui Maksim Gorki tahtis oma romaaniga «Ema» äratada lugejais jälestust nurjatu ja ebaõiglase kapitalistliku ühiskondliku korra vastu, sümpaatiat rõhutud töölisklassi suhtes ja vaimustust revolutsionääride ennastsalgava võitluse üle ning panna neid mõistma revolutsioonilise plahvatuse vältimatust ja paratamatust, siis Artsõbaševi taotluseks oli sisendada lugejaile diametraalselt vastupidiseid tundeid ja kasvatada neis mitte revolutsioonilist, vaid konservatiivset ja reaktsioonilist ellusuhtumist. Kui silmapaistvad mehhiko maalikunstnikud Rivera ja Siqueiros püüavad oma monumentaalfreskodega panna vaatajaid tunnetama inimeste töö suurt jõudu, õilsust ja mehisust, kaasa tundma nende võitlusele vabaduse ja õnne eest, siis sürrealistid ja abstraktsed ekspressionistid tahavad oma absurdsete piltidega emotsionaalselt veenda vaatajaid looduse ja inimese elu koletus mõttetuses, inimeste võimetuses maailma muuta ja seda koguni arukalt mõtestadagi. Kui Charlie Chaplin taotleb oma filmidega seda, et inimesed hakkaksid kaasa tundma väikesele inimesele, keda

on surmani ära vaevanud kodanlikus ühiskonnas valitsevad halastamatud ja ebainimlikud eluseadused, siis Hitchcock'i filmid kultiveerivad vaatajas üleolevat põlgust inimese vastu ja sisendavad tunnet, et õnn ja õiglus on siin maa peal võimatud.

Nii organiseerib iga kunstnik lugeja, vaataja ja kuulaja psüühilist kogemust, juhib tema elamusi ja mõtisklusi selle eesmärgi poole, mille ta on püstitanud sooviga suunata inimeste teadvust ja tahet üht või teist teed mööda. Selle tee dikteerib kunstnikule ühiskond, kes on kasvatanud kunstniku enese teadvust ja kujundanud tema ellusuhtumise. Olles ühiskondlike ideede ruuporiks, ühiskondlike huvide väljendajaks, juhib kunstnik kas või alateadlikult, kas või tahtmatult inimesi sinna, kuhu ühiskond neid tema abiga viia tahab. Seepärast ongi kunst inimeste *ühiskondliku kasvatamise tööriist* ning seepärast on tema mõju inimese hingele, teadvusele ja tahtele alati konkreetselt ajaloolise ja klassiliselt tingitud suunitlusega.

Maailma kultuuri ajalugu annab tunnistust sellest, et ühiskond on kõigil aegadel väga kõrgelt hinnanud kunsti võimet voolida ja kujundada inimhinge, et kasvatada inimesi oma näo järgi. Ilma kunsti tõhusa abita pole suutnud toime tulla ükski revolutsiooniline klass. Ilma kunsti abita pole kunagi läbi saanud ka moraal, sest moraalil on alati tarvis olnud muuta abstraktsed kõlblusprintsiibid inimese sisemiseks, vaimseks käitumisstiimuliks. Pole midagi imestada, et inimkonna ajaloos on alati käinud ja eriti ägedalt on meie päevil käimas võitlus selle eest, et mis suunas nimelt — kas progressiivses või reaktsioonilises, humanistlikus või inimesevihkajalikus suunas — peab kunst inimesi kasvatama, milliseid iseloomujooni, millist elukäsitust, milliseid tõekspidamisi ta peab neis kujundama ning mida nende hingest välja kitkuma. Meenutame sellega seoses 19. sajandi eesti progressiivsete luuletajate loominguprogrammi, mis näeb luule missiooni rahvuslikus ja sotsiaalses vabastuses. Kr. J. Peterson kirjutas:

Nii kui valguse allikas
seisab austud laulja
oma vendade keske'ella.
Kärgatab pikne —
ja metsad on vait:
laulja on tõstmas
oma häält, valamas
suusta laulukastet.

Sellepärast ongi kunst meie päevil ja on olnud ka kõigil eelnenud ajastutel relvaks klasside võitluses, kunst on «pomm ja lipp», nagu Majakovski kunagi väga tabavalt ütles. Nii nagu lipp kutsub ta alati inimesi enda alla kokku ning ühendab neid ideeliselt ja emotsionaalselt, viib neid endaga kaasa, ja nagu pomm purustab ning lõhkab ühiskonna vaenlase vaimseid positsioone. Mis siin siis imestada, et me oma suures ürituses, mille eesmärgiks on elu maa peal ümber korraldada, hindame nii kõrgelt kunsti osatähtsust uue, kommunistliku ühiskonna inimese kasvatamisel.

Sõnad kvartsina kiirgavad.
Innustavad, ravivad.
Et inimesed oleksid siiramad...
Et inimestel oleks kergem...
Et pahaloomulised tõved
ihult, hingelt häviksid.
Et kommunismi homse läve
inimesed läbiksid...

kirjutas Andrei Voznessenski nõukogude kunsti missioonist meie ajastul. Sellel missioonil on tohutu suur sotsiaalne ja ajalooline tähtsus, ja seepärast on väga kahju, et mõned meie kaasaegsed loodusteaduste ja tehnika arengust pimestatuna kahtlevad, kas kunst aatomi, küberneetika ja planeetidevaheliste lendude sajandil üldse ühiskondlikult vajalik on. Selles aga asi ongi, et ei füüsika, ei küberneetika ega kosmonautika

lahenda ega suudagi kunagi lahendada isiksuse vaimse kasvatamise probleeme. See kasvatamine on aga vajalik mitte ainult meie dramaatilisel ajastul, mil on käimas äge võitlus inimhingedes peituvate sotsialistlike ja väikekodanlike võrsete vahel, vaid on vajalik ka kaugemas tulevikus, sest kommunism ei ole ju paigaletardunud ühiskondlik süsteem, kus on absoluutselt täiuslikud inimesed ja paradiislikult ideaalsed inimsuhted. Kommunism on ühiskonna igavene, peatusteta edasiliikumine, inimese pidev täiustumine, kommunism ei ole sotsiaalse organismi seisak, vaid lakkamatu arenemine. See aga tähendab, et ka kommunistlikus ühiskonnas on eluliselt vajalik kasvatada inimesi, kujundada aktiivselt ja sihipäraselt nende tundeid, iseloomu, teadvust ning suhtumist loodusesse, üksteisesse ja kõigisse ühiskondlikesse institutsioonidesse. Teatud mõttes võib isegi öelda, et kasvatuse tähtsus on kommunistlikus ühiskonnas veelgi suurem kui praegu, sest seoses riigivõimu ning kõigi sunni- ja vägivallavormide kadumisega tõuseb suuresti inimeste ühiskondliku kasvatamise osatähtsus ja järelikult ka kunsti osatähtsus selles keerulises vaimses protsessis.

Sellised on teoreetilised põhjendused, mis lubavad väita, et meie ajastul ei või kunst välja surra, vaid hoopis vastupidi: ta muutub järjest suuremat ühiskondlikku tähtsust omavaks inimtegevuse vormiks. Sellega ongi seletatav, et meie partei uus programm, mis määrab kindlaks kommunistliku ühiskonna ülesehitamise konkreetsed teed, pühendab nii palju tähelepanu kunsti arenemise probleemidele kommunismile ülemineku ajastul. Partei lähtub siin sellest, et kommunistlikus ühiskonnas «kunstiline element hingestab veelgi tööd, kaunistab elu ja õilistab inimest».

SOTSIALISTLIKU KUNSTI PROBLEEMID

Esteetikateooria praktilist tähtsust iseloomustades oli mul juba võimalus näidata, et vastates küsimusele «mis on kunst?» vastab esteetika alati nii või teisiti ka teisele küsimusele: «Aga milline *peab olema* kunst?» Sellega püüab ta alati suunata kaasaegset kunstiloomingut teatud kindlatele sotsiaalsetele huvidele ja vajadustele vastavat ideelist ja esteetilist rada mööda.

Sama eesmärki peab silmas ka marksismi esteetika, mis on sotsialistliku kunsti *teaduslik-teoreetiline alus,* tema arenemise *programm,* tema kaitsekilp võitluses tänapäeva kodanliku kunstiga. Seda teoreetilist programmi välja töötades ei lähtu marksistlik-leninlik esteetika abstraktsetest spekulatiivsetest prognoosidest ega teoreetikute isiklikust kunstimaitsest ja poolehoiust, vaid inimkonna kunstilise arenemise *objektiivsete seaduste* sügavalt teaduslikust uurimisest, revolutsioonilise proletariaadi ja sotsialistliku ühiskonna *reaalsete esteetiliste nõudmiste* tundmaõppimisest. Sedavõrd, kui see meie teadusel korda läheb, avaldab ta viljastavat mõju kunstipraktika arenemisele, aidates sotsialistlikul kunstil kujuneda ja täiustuda.

Just sellest vaatevinklist peamegi käsitlema sotsialistliku realismi teooria põhiprobleeme. Mida see loomingumeetod endast kujutab ja mispärast sai tast just proletaarse kunsti ja seejärel ka nõukogude kunsti meetod?

Enne kui sellele küsimusele vastata, peame kas või lühidaltki määratlema, mis üldse on loomingumeetod.

Loomingumeetod kui esteetika kategooria ning selle seos suuna ja stiiliga

Loominguprotsessi analüüs lubab teha järelduse, et kuitahes tugevad ka oleksid selles protsessis alateadvuslikud, intuitiivsed, irratsionaalsed momendid, on kunstniku töö *põhiliselt* teadlik ja sihipärane, s. o. kogu tema tegevust suunab ja juhib mingi printsiipide süsteem — see, kuidas kunstnik ise käsitab loodava teose mõtet ja eesmärki, viis, kuidas ta töötab elust saadud materjali ümber kujundlikuks kunstikangaks. Seda printsiipide süsteemi nimetataksegi kunstniku loomingumeetodiks.

Kunstniku loomingulist tegevust juhtivate ideeliste ja esteetiliste tõekspidamiste kujunemine on tingitud ühiskonnaelu nõudmistest ja mõjutustest. Seepärast on loomulik, et nii kunstnikud ise kui ka kriitikud, kes analüüsivad nende loomingut, ja kunstiajaloolased, kes uurivad seda ajaloolises perspektiivis, leiavad ühe ja sama ajastu, ühe ja sama rahvusliku koolkonna, ühe ja sama sotsiaalse orientatsiooniga kunstnike loomingumeetodis alati teatud sarnasust, lähedust ja sugulust. Tänu sellele individuaalse ja üldise dialektikale, mida me leiame kunstiloomingu meetodites, on meil õigus rääkida mitte ainult Corneille' meetodist, Racine'i meetodist ja Poussini meetodist, vaid ka klassitsismi meetodist, mitte ainult Gogoli, Turgenevi, Gontšarovi, Dostojevski, Tolstoi, Ostrovski ja Repini meetodist, vaid ka kriitilise realismi meetodist. Just nimelt paljude individuaalsete (nii ühe ja sama ajastu kui ka eri ajastute kunstnike) loomingumeetodite ühtsus ongi see reaalne jõud, mis kujundab terveid kunstiloomingu suundi kunstiajaloos. Seetõttu võib näiteks realismi ja romantismi käsitleda kui loomingumeetodeid ja ühtlasi ka kui nende meetodite alusel kujunenud *kunstisuundi.*

Keerulisem on lugu loomingumeetodi ja stiili vahekorraga. Mõiste «loomingumeetod» tähistab kunstiväärtuste loomise

protsessi seaduspärasusi, mõiste «stiil» aga kunstiteoste struktuuri seaduspärasusi; loomingumeetod on tegelikkuse esteetilist tajumist juhtivate printsiipide süsteem, stiil aga teatud vormide süsteem, milles fikseeruvad loominguprotsessi tulemused. On arusaadav, et mõistet «stiil» võib kasutada nii üksiku kunstiteose, ühe kunstniku kogu loomingu (või teatud loominguetapi) kui ka terve ajastu kunsti iseloomustamiseks. Mõnikord vahetatakse küll mõiste «individuaalne stiil» ära mõistega «maneer», kuigi stiil ja maneer pole hoopiski üks ja seesama. Maneer on kunstniku väljenduslaadi puhtväline omapära, millel puudub sügavam seos teose sisuga ja mis tekib enamasti neil juhtudel, kui kunstnikul tuleb puudu oskusest luua oma stiili — korduvatut kunstilist struktuuri —, mis võrsub kunstilisest sisust väljendab seda sisu adekvaatselt ja on sellest lahutamatu. Me räägime just nimelt Puškini luule stiilist, mitte aga Puškini maneerist; kui me nimetame mõne luuletaja teoste iseärasusi maneeriks, siis kõlab see tavaliselt irooniliselt: sel juhul peame silmas seda, et antud luuletaja püüab originaalitseda ning mõtleb endale välja mingi maneeri surrogaadina stiili asemel, mis on talle kättesaamatu. Seepärast võib maneer teatud tingimustes hõlpsasti autori loomingust «lahti kooruda» ja mingi muu maneeriga asenduda, kuna stiili, mis kasvab välja sisu sügavusest, ei saa miskil moel kunstniku loomingust lahti rebida.

Individuaalse stiili olemasolu kõrvuti teatud grupi või ajastu stiiliga tuleneb sellestsamast üldise ja üksiku dialektikast, mis on omane loomingumeetodile, ning seepärast ei ärata see sugugi imestust. Selgitust nõuab miski muu — pealtnäha kummalisena tunduv seos meetodi ja stiili vahel kunstikultuuri ajaloos.

Kui üksiku kunstniku loomingus määrab stiili iseloomu alati meetodi iseloom, siis laiaulatuslike suundade raames on meetodi ja stiili seos hoopis keerulisem. Kui kõrvutada näiteks klassitsismi ja romantismi kui kunstisuundi, siis võime veen-

duda, et klassitsistlik meetod dikteeris kõigil kunstnikel iga teose puhul teatud ranged stiilipõhimõtted, näiteks pildi tasakaaluka kompositsioonilise struktuuri, koloriidi alluvuse joonisele ning valguse-varju mängule jne., jne., kuna romantismimeetod ei näinud ette mingeid stiilijooni, vaid jättis kunstnikule selles suhtes täieliku vabaduse. Seetõttu kätkeb romantiline suund endas hulgaliselt väga mitmesuguseid stiile — Hugo' draamateosed erinevad oma stiililt tunduvalt Tiecki teostest, niisama erinev on romantiline stiil Chopini, Schuberti, Berliozi ja Liszti muusikas või siis Byroni, Chateaubriand'i, Schlegeli ja Lermontovi luules.

Kõik eespool öeldu aitab õigesti mõista sotsialistliku kunsti kujunemise ja arenemise objektiivseid seaduspärasusi. Siin tuleb kindlaks teha, millised on sotsialistliku kunsti loomingulise meetodi iseloomulikud jooned, kuidas on sotsialistlikus kunstis meetod seotud stiiliga ning kuidas peegelduvad sotsialistliku realismi printsiibid kunstiloomingu eriliikides ja žanrides.

Sotsialistlik realism kui kunstiloomingu meetod

Euroopa kunstikultuuri areng näitas juba möödunud sajandil, et realism vastab rohkem kui ükski teine loomingumeetod demokraatlike ühiskonnakihtide vaimsetele nõuetele. See on ka loomulik, sest realistlik meetod on loobunud tegelikkust idealiseerimast ja püüab näidata elureaalsust kogu tema täiuses, isiksuse ja ühiskondliku keskkonna vahelisi suhteid kõigis nüanssides, kogu inimese vaimuelu vastuolulist keerukust ning inimese psüühika seost tema tegudega. Kas maksab siis imestada, et realismi printsiibid on proletariaadi poolt täielikku tunnustust leidnud? Selleks et maailma ümber kujundada, peab töölisklass tundma kogu tõde elust, ühiskonnast ja inimesest,

ta peab olema vaba igasugustest illusioonidest, eksiarvamustest ja eneseimetlusest.

Marksistlik teadus — dialektiline ja ajalooline materialism, poliitiline ökonoomia, ajalugu, sotsioloogia — annab proletariaadile teoreetilisi teadmisi ühiskonna arenemise seadustest. Kunst võib anda ja peab andma talle kunstilisi teadmisi elutõest. Sellepärast väitsidki Marx ja Engels oma artiklites ja kirjades kategooriliselt, et proletaarne kunst läheb just realismi, mitte aga klassitsismi, romantismi või naturalismi teed mööda, omandades selliste suurmeistrite kogemusi, nagu seda olid Shakespeare, Rembrandt ja Balzac. Nii arvas ka Lenin, kes nägi Tolstoi realismis proletaarse kirjanduse arenemise lähtepunkti ning kes suhtus eitavalt futuristide ja abstraktsionistide antirealistlikesse otsingutesse.

Ometi mõistsid Marx, Engels ja Lenin väga hästi, et proletaarse kunsti loominguline meetod peab olema *realismi uus, kõrgem ja täiuslikum vorm*, kui seda oli renessansiajastu realism või kriitiline realism, sest ei Shakespeare, ei Rembrandt, ei Balzac ega Tolstoi tundnud neid ühiskonnaelu seadusi, mis avastas marksism, ja ühtki neist ei võinud inspireerida need kommunistlikud ideaalid, mida annab kunstnikule proletariaadi revolutsiooniline võitlus. Seepärast, väitsid marksismi rajajad, peab proletaarse kunsti realism erinema kõigist senistest realismivormidest selle poolest, et ta põhineb *proletariaadi sotsialistlikul ideoloogial*, tema *marksistlik-leninlikul maailmavaatel*, tema *kommunistlikul parteilisusel*.

Nii panid Marx, Engels ja Lenin aluse sotsialistliku realismi teooriale. Kunstipraktika arenemine kinnitas, et see teooria on õige.

Maksim Gorki looming 20. sajandi alguses võib olla näiteks sellest realismi ja sotsialistliku ideelisuse ühtesulamisest, mis kutsus ellu sotsialistliku realismi meetodi. Sellestsamast räägivad kõigi maailma maade paljude kunstimeistrite loominguli-

sed kogemused ja nõukogude kunsti kogemused, mis ta on talletanud viimase poole sajandi jooksul. Muidugi pidi sotsialistlik realism üle võtma romantismi ja sümbolismi, impressionismi ja ekspressionismi poolt avastatud tegelikkuse kunstilise peegeldamise võtteid ja viise, kuid tema metodoloogiliseks *aluseks* on alati olnud ja on ka edaspidi *realism*, sest ainult realism viib kunstniku järjekindlalt ja sihipäraselt *elutõe* juurde.

Selle meetodi olemus saab meile hästi selgeks, kui võrdleme üht esimest sotsialistliku realismi teost — Gorki romaani «Ema» — mingi kriitilise realismi klassikalise teosega, näiteks Tolstoi romaaniga «Ülestõusmine».

Meil oli juba juttu sellest, kuidas «Ülestõusmises» peegeldusid Tolstoi maailmavaate sügavad vastuolud. Nüüd jääb veel üle öelda niipalju, et kuna Tolstoi ei mõistnud sotsiaalse arenemise seadusi, revolutsiooni ja poliitilise võitluse osatähtsust elu ümberkorraldamises ning inimeste elutingimuste seost nende kõlbluse alustega, oli tema realism väga piiratud ning ta ei suutnud elutõde lõplikult avada. Tagajärjeks oli, et väga tõepärane lugu Katjuša ja Nehljudovi kõlbelisest langusest seostus tema romaanis kunstlikult kombineeritud looga nende kõlbelisest taassünnist. On ülimal määral iseloomulik, et romaani lõpus tuli Tolstoil — sel vägeval ja kõikvõimsal kunstnikul — üldse loobuda oma utoopiliste kõlblusideede kunstiliskujundlikust kehastamisest ja hakata lihtsalt evangeeliumi teksti tsiteerima!

Tuleb välja, et Tolstoil, nii nagu Dostojevskil, Gogolil, A. Ostrovskil ja Hamsunilgi, näitas realistlik meetod oma kunstilist vägevust seal, kus kirjanik lahkas sotsiaalse elu pahesid, paiseid ja varjukülgi ning nende laastavat mõju inimesele; oma jõu kaotas see meetod aga niipea, kui kunstnik püüdis tabada elu arenemise perspektiivi ja täiuslikuma inimese eest võitlemise teid. Kõigil nendel silmapaistvatel kunstnikel, nii nagu ka 20. sajandi realismi suurimatel esindajatel (Steinbeck, Böll, Mil-

ler, Dürrenmatt, Chaplin, Fellini), maalib loomingumeetod traagilise pildi inimeste elust ebaõiglaselt korraldatud ühiskonnas ja seletab ka tihtipeale ära, miks see elu nii troostitu on ja kes selles süüdi on. Kunstniku seisukoht kujutatava sotsiaalse tegelikkuse suhtes osutub siin põhimõtteliselt ja kindlalt kriitiliseks ning seepärast me nimetamegi antud realismitüüpi kriitiliseks realismiks. Mis aga puutub nendesse ideaalidesse, mida kunstnik taunitavale tegelikkusele vastu seab, siis kriitilise realismi kunstis kätkevad nad endas enamasti väärkujutluse, idealiseerimise ja utoopilisuse elemente, tihtipeale aga lihtsalt ühiskonnaelu arenemise tendentside reaktsioonilist tõlgendust. Mõnikord panevad kriitilise realismi meistrid ühiskonna arenemise võimalikkuse üldse kahtluse alla, jõudes pessimistlikule järeldusele, et ühiskondlikke pahesid ei saagi kõrvaldada ja inimene on lootusetult rikutud.

Just selles suhtes tegigi sotsialistlik realism kriitilise realismiga võrreldes suure sammu edasi. Gorki «Ema» ei erine Tolstoi «Ülestõusmisest» kapitalismi kriitika suurema sügavuse poolest, vaid selle poolest, et ta on *kunstiliselt suutnud käsitada ajastu põhilist sotsiaalset konflikti* — kodanluse ja proletariaadi kokkupõrget. Gorki nägi, et sotsiaalse kurjuse väljajuurimise ainsaks reaalseks teeks on töölisklassi revolutsiooniline võitlus, mitte aga isiksuse kõlbeline enesetäiustumine ega kristliku moraali uuendamine. Liiatigi oskas Gorki näidata, et seda teed ei suru ühiskonnale peale teoreetikud, ideoloogid või poliitikud, vaid selle sillutab elu enese objektiivne arenemine, klassiantagonismi lepitamatus, proletaarse teadvuse kasv. Pavel Vlassovi ja Nilovna saatus, kes tõusid pimedusest ja passiivsusest revolutsioonilise kangelasteoni, näitas kujundlikult seda ühiskondliku arenemise seaduspärasust, mis oli ja on praegugi kättesaamatu kriitilisele realismile.

Möödunud sajandi kaheksakümnendail aastail märkis Engels oma kirjas inglise kirjanikule Harknessile, et töölisklassi ei saa

enam kujutada ainult kannatava ja ekspluateeritava rahvamassina, sest tema kramplikud katsed vabaneda sotsiaalsest rõhumisest, proletariaadi küpsev revolutsiooniline vastupanu läheb ajalukku ning peab realistliku kunsti poolt kajastamist leidma. Esimesi samme selles suunas tehti juba 19. sajandil, näiteks Heine «Sileesia kangrute laulus», «Internatsionaalis» ning paljudes teistes Pariisi Kommuuni laulikute värssides ja prantsuse revolutsiooniliste kunstnike gravüürides. 20. sajandil osutus see kunstiline ülesanne juba jõukohaseks jutustusele ja romaanile, teatrilavastusele ja filmile, maalile ja skulptuurile, oratooriumile ja sümfooniale. Nii kujunes sotsialistliku realismi meetod kapitalistliku ühiskonna kunstis ja ta kindlustab edasi oma positsioone enamiku kodanlike maade kunstikultuuris. Erich Weinert ja Bertolt Brecht, Hanns Eisler ja Ernst Busch Saksamaal, Aragon, Eluard, Stil ja Fougeron Prantsusmaal, Nazim Hikmet Türgis, Nicolás Guillén Kuubas, Guttuso Itaalias, Andersen Nexø Taanis, Fučík Tšehhoslovakkias ning paljud teised Euroopa, Ameerika ja Aasia maade kirjanikud, luuletajad, dramaturgid, maalikunstnikud ja heliloojad on teinud sotsialistlikust realismist võimsa kunstilise vahendi, mis kapitalistliku maailma kaasaegset kultuuri edasi viib.

Kodanlikus ühiskonnas ei saa sotsialistlik realism valitsevaid positsioone kätte võita — meenutagem, et valitsevaks ideoloogiaks on seal alati valitseva klassi ideoloogia —, alles proletariaadi võimuletulekuga saab sotsialistlik realism uue ühiskonna kunstikultuuris valitsevaks meetodiks. See ei toimu muidugi mitte paugupealt ja niisama lihtsalt. Nõukogude kunsti ajaloos kulus poolteist aastakümmet, enne kui enamik kirjanikke ja kunstnikke sotsialistliku realismi meetodi omaks võttis, mõnedes teistes sotsialistlikes maades aga oli see protsess veel pikaajalisem ja keerulisem. Igal juhul peab sotsialistlik realism kapitalismilt sotsialismile ülemineku perioodil, kõigil ühiskonnaliikmeil sotsialistliku maailmakäsituse kujunemise

ning kodanliku ideoloogia, väikekodanliku psühholoogia ja individualistliku estetismi jäänuste väljasuremise käigus paratamatult välja tõrjuma kõikvõimalikud kodanlikud ja dekadentlikud kunstiloomingu meetodid. Veel enamgi — kui kodanlikus ühiskonnas eksisteerib sotsialistlik realism rahulikult ja sõbralikult koos kriitilise realismiga, siis sotsialistliku ühiskonna kunstikultuuris on kriitiline realism väljasuremisele määratud. See on seletatav asjaoluga, et sotsialismi ajal ei ole eesrindliku kunstniku elukäsituse aluseks enam sotsiaalse korra *eitamine*, vaid *jaatamine*, sest sotsialism on kõige õiglasem, kõige humaansem ja kõige demokraatlikum ühiskonnaelu süsteem, ja kunst, mis on ustav elutõele, peab seda tingimata näitama ja sellest lähtuma. Kui realism sundis kodanlikule maailmale kaugeltki mitte vaenulikku kirjanikku Dickensit näitama oma romaanis «Oliver Twist», kuidas see ebaõiglane ühiskonnakord teeb inimesest kurjategija, siis Makarenko oma imetlusväärses «Pedagoogilises poeemis» näitas suure kunstilise veenvusega, kuidas uus ühiskond teeb kurjategijast Inimese. Esimene kontseptsioon ühiskonna ja isiksuse vahekorrast on sügavalt iseloomulik kriitilisele realismile — võin viidata selle mitmesugustele variatsioonidele Stendhali ja Balzaci romaanides, Dostojevski «Kuritöös ja karistuses» ja Steinbecki «Me tusameele talves», de Sicca filmis «Jalgrattavargad» ja Fellini filmis «Cabiria ööd», teine kontseptsioon on aga tüüpiline sotsialistlikule realismile, sest sotsialistlik realism kujutab inimisiksuse suhteid uue, sotsialistliku elukorraga — meenutagem Pantelejevi jutustusi, Pogodini näidendit «Aristokraadid» ja Arbuzovi näidendit «Irkutski lugu», Ekki filmi «Lähetus ellu» ja Kulidžanovi filmi «Kui puud olid suured».

Sotsialistliku ühiskonna arenemine on keerukas, vastuoluline ja tihtipeale dramaatiliselt pingeline protsess. Kõigil meie elualadel, inimeste praktilises tegevuses ja teadvuses põrkab uus kokku vanaga, kommunistlik väikekodanlikuga, tulevikku

kuulutav minevikku kaduvaga. Seepärast ei või sotsialistliku realismi positsioonidel asuv kunstnik elus ainult negatiivset või ainult positiivset näha. Selline ühekülgsus ei sobi realismiga kokku ning selle tagajärjeks on ühel juhul elu ilustamine, idealiseerimine ning teisel juhul elu mustamine, elu tõeliste seaduspärasuste moonutamine. Sotsialistliku tegelikkuse tõetruu peegeldamine nõuab, et elu haarataks terviklikult, et kunstis leiaks kajastust ajalooline protsess, kus uus tõrjub välja vana, helge tõrjub välja sünge ja kaunis tõrjub välja näotu.

Seepärast leiab elujaatavas sotsialistliku realismi kunstis endale seadusliku koha eitav satiirirelv. Kuid elu satiiriline kujutamine sotsialistlikus kunstis erineb oluliselt satiirist kriitilise realismi kunstis. Tarvitseb vaid võrrelda näiteks Ilfi ja Petrovi satiirilisi romaane Štšedrini, A. Ostrovski ja Chaplini loominguga, ja me näeme, kuidas ühel juhul paljastatakse valitsevate sotsiaalsete suhete ja elunormide jälkust ja ebardlikkust, teisel juhul aga naerdakse välja seda, mis peab elust taanduma, mis on hukkumisele määratud ja mida tõrjub välja sotsialistlike jõudude pealetung. Ostap Benderi ja Pobedonossikovi krahh on oma paratamatuses ja seaduspärasuses kunstiliselt mõtestatud — just seetõttu ongi satiir meie elu jaatamise võimas vahend.

Ükskõik missuguste vahenditega — kas eepika või lüürika, heroismi või satiiri, pateetika või huumori abil — kommunistlikku elujaatust ka ei kehastataks, ikka on see sotsialistliku realismi kunsti *ideeline ja esteetiline paatos,* mis avab meie ees mineviku kunstile tundmatud võimalused peegeldada kunstis elutõde tema ajaloolises dünaamikas, tema revolutsioonilises arenemises. Niikaua kui sotsialistlikul kunstil on tegemist kapitalistliku ühiskonna tegelikkusega, on tema peamiseks teemaks proletariaadi virgutamine revolutsioonilisele võitlusele ja see võitlus ise, sest just nimelt siin näeb sotsialistlik realism

kaasaegse ühiskonna sotsiaalse arenemise peamist tõukejõudu. Pärast proletaarse revolutsiooni võitu säilitab see teema sotsialistliku realismi kunstis oma suure tähtsuse — meenutagem, et revolutsiooniteemale on pühendatud 20—30-ndate aastate nõukogude kunsti suurteosed, nagu Bloki «Kaksteist» ja Majakovski «Vladimir Iljitš Lenin», Serafimovitši «Raudne vool», Fadejevi «Kaotus», Furmanovi «Tšapajev», Šolohhovi «Vaikne Don», Aleksei Tolstoi «Kannatuste rada», Gorki ajaloolis-revolutsioonilised draamad, Trenjovi «Ljubov Jarovaja» ja Višnevski «Optimistlik tragöödia», Eisensteini «Soomuslaev «Potjomkin»», Dovženko, Pudovkini ja vendade Vassiljevite filmid, triloogia Maksimist ja diloogia Leninist, Petrov-Vodkini, Grekovi, Deineka ja Jogansoni maalilõuendid, Šadri, Matvejevi ja Jevsejevi skulptuurid... Ükskõik kui erinevad need teosed üksteisest ka ei oleks, seob neid kõiki nõukogude kunstnike ühesugune lähenemine sotsialistliku revolutsiooni teema lahtimõtestamisele — kõik nad käsitavad revolutsiooni kui suurt teeristi Vene ja kogu inimkonna ajaloos, kui silda, mis viib minevikust tulevikku. See ideeline ja esteetiline orientatsioon võimaldas kujutada revolutsioonipuhangut hävitava ja ühtlasi loova ajaloolise liikumisena, sotsiaalsete konfliktide aastasadade vältel küpsenud lahendusena ning samal ajal rahvaste uue elu koidikuna, inimkonnale avanenud teena vabadusele ja vendlusele. Revolutsiooni olemuse sellises käsituses seisneski sotsialistliku realismi meetodi võimsus.

On täiesti loomulik, et 40—50-ndail aastail oli meie kunsti keskseks teemaks Suur Isamaasõda; sellele teemale pööravad oma tähelepanu paljud nõukogude kunstnikud veel praegugi. Ja siin avaldub jällegi sellesama seaduspärasuse toime: Šolohhov, Ehrenburg, Kazakevitš, Grossman ja Simonov ei kujuta dramaatilisi sõjasündmusi lihtsalt üksnes armeede, riikide ja kõlblusprintsiipide kokkupõrkena, vaid eelkõige kui inimkonna ajaloolise arenemise kurjade ja heade jõudude surmaheitlust,

kui reaktsiooni ja progressi, hääbuva maailma ja sündiva maailma kahevõitlust.

Niisama iseloomulik on ka see, et 20-ndaist aastaist peale pöördub sotsialistlik kunst klassivõitluse, revolutsiooni, Kodusõja ja Isamaasõja sotsiaalsete ja ajalooliste konfliktide kujutamise kõrval üha resoluutsemalt ja visamalt uue temaatika poole, milleks on vaba elu ehitava rahva loov töö, rahva ja tema partei võitlus Nõukogudemaa majanduses, poliitikas ning inimeste moraalis ja psüühikas esinevate vana maailma igandite-ga. See teema sai meie kunsti magistraalteemaks sellepärast, et antud ajaloolistes tingimustes avanes just nimelt võitluses kommunismi eest ja rahvahulkade loovas töös sotsiaalse arenemise dünaamika — ühiskonna revolutsiooniline liikumine kapitalismilt sotsialismile ja sotsialismilt kommunismile. On väga tähendusrikas, et «Vaikse Doni» järel kirjutas Šolohhov «Üleskündud uudismaa», et revolutsiooniteema kasvas Majakovski luules üle uue elu ehitamise teemaks, et pärast «Vassili Tjorkinit» kirjutas Tvardovski poeemi «Kaugused kauguste taga», et Kodusõja teemalt Lavrenjovi jutustuse «Neljakümne esimene» ekraniseeringus läks Tšuhrai üle Suure Isamaasõja teemale filmis «Ballaad sõdurist» ja sealt edasi meie sõjajärgse elu dramaatilisele probleemistikule filmis «Selge taevas». Kommunistlik Partei kutsub kõiki nõukogude kunstitegelasi üles analüüsima veelgi sihipärasemalt, mitmekülgsemalt ja laiemalt protsesse, mis arenevad meie päevil kaasaegse nõukogude ühiskonna raskes, kuid kaasakiskuvas liikumises kommunismi helgete tippude poole.

Ükskõik milliseid elusündmusi sotsialistliku realismi kunst ka luubi alla ei võtaks — kas kujutab ta inimkonna kauget minevikku, proletariaadi revolutsioonilist võitlust, sõjatragöödiat või rõõmu, mida pakub vaba töö, kas ta käsitleb inimestevahelisi ametlikke või intiimseid suhteid, rahvahulkade ajaloolisi aktsioone või inimese sisemaailma — ikka ja alati käsitleb

ta elu kui protsessi, kui liikumist, kui uue võitlust vanaga, kui arenemist madalamalt kõrgemale, kui tulevikku sihitud dünaamilist voolu. Ja iga nähtust, iga sündmust, iga pisimatki detaili mõtestab ta kontekstis elu arenemise sotsiaalse ja ajaloolise dialektikaga.

Kunstniku uue ideelis-esteetilise positsiooni formuleeris väga kujukalt Leonid Martõnov:

Sa
ära arva,
et sa seisad
ainult kindla paiga peal;
ära seisa,
kujutle, et liigud
tuleviku piiri peal.

Sotsialistliku realismi kunsti suur ajalooline novaatorlus seisnebki just selles enneolematus ideelises ja esteetilises sisus, mitte aga mingisugustes vormi, kunstiliste võtete ja stiilitunnuste iseärasustes. Sotsialistlikust realismist kui realistliku kunsti kõrgemast tüübist rääkides peame silmas seda, et sotsialistlik realism on avastanud võimaluse tunnetada elu tema sotsiaalses ja ajaloolises arenemises nii sügavalt, nagu seda pole suudetud tunnetada kogu eelnevas kunstiajaloos.

Kõige öeldu valguses peaks olema täiesti selge, kuivõrd paikapidamatud on revisionistide väited, et Stalin olevat sotsialistliku realismi välja mõelnud ja vägisi meie kunstikultuuri juurutanud, ning et see meetod tuleb koos Stalini teiste ekslike ideedega «aia taha visata». Tegelikult on sotsialistliku realismi nagu igasuguse muugi loomingumeetodi seaduspäraselt ellu kutsunud ühiskonna vaimse arenemise vajadused. Mis aga puutub isikukultusesse, siis see ei sünnitanud sotsialistlikku realismi, vaid moonutas seda nii praktikas kui ka teoorias. Teatavasti kritiseeris meie partei Keskkomitee 1958. aastal tõsiselt

ÜK(b)P Keskkomitee 1948. aasta otsust Muradeli ooperi «Suur sõprus» kohta. On hästi teada ka see, kui resoluutselt mõistis partei hukka sotsialistliku realismi väärkäsituse arhitektuuris, mis oli Stalini kultuse aegadel sügavalt juuri ajanud. Meie esteetikute, kirjandus- ja kunstikriitikute ning mõningate kunstitegelaste viga ei seisnenud selles, et nad järgisid tol ajal sotsialistliku realismi printsiipe, vaid selles, et nad taganesid neist printsiipidest ning selle asemel, et peegeldada keerukat ja vastuolulist elutõde, kujutasid elu lihtsustatult ja ilustatult, asendades tõelise sotsialistliku ideelisuse Stalini jumalustamisega ja võltsides seejuures pahatihti ajaloolist tõde.

Isikukultuse kahjuliku mõju likvideerimine nõukogude kunsti arengus võimaldas taastada sotsialistliku realismi põhiprintsiipide leninliku käsituse — tõepärasuse ja ideelisuse lahutamatu seose, kommunistliku parteilisuse ja rahvalikkuse dialektilise seose.

Sotsialistliku kunsti parteilisus ja rahvalikkus

Mõiste «kunsti parteilisus» viis marksistlikku esteetikateooriasse sisse Lenin oma artiklis «Partei organisatsioon ja parteiline kirjandus», mille ta kirjutas 1905. aasta novembris. Selles artiklis iseloomustas Lenin üht sotsialistliku realismi olulist iseärasust — tema *orgaanilist ja lahutamatut seost proletariaadi revolutsioonilise võitlusega,* proletariaadi parteilise avangardi poliitilise tegevuse ja maailmavaatega.

Millega on see seos seletatav? Mispärast on sellel kunsti arenemise seisukohast nii suur tähtsus? Ja mispärast ei mõistnud ega formuleerinud teoreetiliselt seda seost mitte keegi enne Leninit?

Vastuse kõigile nendele küsimustele leiame siis, kui teeme endale selgeks, millist osa hakkas imperialismiajastul etendama

kogu inimühiskonna elus ja eriti meie maa sotsiaalses arenemises poliitika. Sel ajastul muutub proletariaadi ja kodanluse võitlus nii ägedaks — algab ju nende viimane ja otsustav lahing —, et võtab avaliku poliitilise konflikti kuju. Selle tagajärjel satub kogu inimeste ühiskondlik tegevus asjaosaliste isikute tahtest ja teadvusest sõltumatult ajastu põhiliste poliitiliste vastuolude orbiiti, omandab poliitilise tähenduse, imbub läbi poliitikaga. Nii nagu keskajal oli kogu ühiskondlik elu religiooni mõjusfääris — sel ajal toimusid isegi rahva revolutsioonilised väljaastumised paratamatult religioosses vormis, «ketserluse» vormis, nagu ütles Engels —, nii on imperialismiajastul kõik seotud poliitikaga, kõik omandab poliitilise värvingu. Ükskõik kas see seos poliitikaga on otsene või kaudne, nii või teisiti omandavad meie dramaatilisel sajandil teatud poliitilise tähenduse inimeste majanduslik olukord, rahu ja sõja saatus, koloniaalrahvaste vabadusliikumine, ajakirjandus, raadio ja televisioon, religioon, isegi füüsika, keemia, küberneetika ja astronoomia alal tehtavad teaduslikud uurimised, sest kõik on seotud peamise ja kõikemäärava konfliktiga — konfliktiga kodanluse ja proletariaadi, kapitalismi ja sotsialismi vahel.

Terava pilguga kunstnikud, ja hoopiski mitte üksnes nõukogude kunstnikud, mõistavad väga hästi seda kaasaegse kultuuri tähtsat seaduspärasust. Toon selle kohta kaks näidet. 19. ja 20. sajandi vahetusel ütles Anatole France: «Milleks me kirjutame, kui mitte selleks, et mõjutada ja suunata inimmõistust, ehk lihtsamalt öeldes — me kirjutame poliitilistel kaalutlustel.» Üsna hiljuti väljendas rumeenia kirjanik Marin Preda oma arusaamist «kunsti ja poliitika» probleemist järgmiselt: «Isegi kui meie kaasaegne poliitika vastu huvi ei tunne, on poliitika ometi temast huvitatud ning paratamatult mõjutab teda ja tema saatust. Järelikult peab ka kirjandus seda protsessi peegeldama ja seega suurel määral seda selgitada aitama.»

Erakordselt peent kunstilist analüüsi tehes on inimese kaasatõmbamist poliitiliste jõudude mõjusfääri kujutanud 20. sajandi silmapaistvad kunstnikud. Romain Rolland'i «Võlutud hinge», Remarque'i «Tagasituleku» ja «Kolme seltsimehe», Gorki «Ema» ja «Klim Samgini elu» kangelaste elukäigu määrasid ära peamiselt need poliitilised konfliktid, mis juhtisid Venemaa, Saksamaa ja Prantsusmaa sotsiaalset arenemist, sundides tolle ajastu inimesi nende üle mõtisklema, neid läbi elama ja tahes-tahtmata poliitiliste jõudude võitluses kaasa lööma. Ja kõige tähelepanuväärsem on siin see, et nende romaanide kangelased ei ole poliitikategelased, vaid tavalised lihtsad inimesed, kes ihalevad algul vaikset ja rahulikku elu, isiklikku heaolu, kuid osutuvad võimetuks kaitsma end ajaloo võimsa poliitilise puhangu eest. Ühe ühele, teise teisele poole barrikaadi kandis see puhang Pavel Vlassovi ja Klim Samgini; erinevat teed mööda viis see teadlike poliitiliste aktsioonideni vene proletariaadi tütre Nilovna ja prantsuse kodanluse tütre Annette Riviere'i; erineva jõuga panid sellele puhangule vastu Esimeses maailmasõjas muserdunud noormehed Remarque'i ja Rolland'i romaanides; lõpuks suhtusid poliitikasse erinevalt ka kirjanikud ise; kuid püüd kujutada tõetruult 20. sajandi sotsiaalse elu eripärasusi viis kõik nad selleni, et nad käsitlesid oma teostes inimest tema paratamatutes, olgu siis teadlikes või ebateadlikes suhetes poliitikaga. Seetõttu osutus ka nende looming ise — kas siis autor seda tahtis või mitte — teatud kindlaks poliitiliseks aktsiooniks, kunstnikust aga olenes vaid antud fakti mõistmine ja oma koha määramine poliitilises võitluses. Maksim Gorki käsitas seda esimese Vene revolutsiooni aastail ja sidus oma loomingu proletariaadi revolutsioonilise võitlusega, Rolland'i poliitiline teadvus kujunes märksa hiljem, kirjaniku raske ja pikaajalise ideelise arenemise tulemusena, Remarque aga püüab praegugi oma loomingut ja oma kangelasi kramplikult poliitilisest võitlusest eemal hoida.

Revolutsiooniline proletariaat, marksistlik esteetika ja kõigi maailma maade kommunistlikud parteid taotlevad, et iga kunstnik mõistaks oma loomingu objektiivset poliitilist tähendust ja seostaks seda töölisklassi revolutsioonilise poliitikaga. Kodanlikus esteetikas aga kohtab kunsti ja poliitika seose tugevdamine ägedat ja sügavalt seaduspärast vastupanu — on ju kodanlus eluliselt huvitatud rahvaste poliitilisest inertsusest ja poliitilisest nõmedusest. Kuna rahvahulkade apoliitilisus võib kodanluse võimutsemist pikendada ja revolutsioonilist plahvatust edasi lükata, siis püüab kodanlik esteetika sisendada kirjanikele ja kunstnikele, et kunst ei pea tegelema poliitiliste probleemidega, et kunst peab seisma väljaspool poliitikat, poliitikast «kõrgemal», et poliitika on kunstiloomingule hukatuseks. Sellises kunsti ja poliitika lahushoidmises seisnebki kodanliku «kunst kunsti pärast» teooria salajane *poliitiline* mõte.

Oma artiklis «Partei organisatsioon ja parteiline kirjandus» astuski Lenin välja selle kunstiloomingu apoliitilisust propageeriva kavala teooria vastu, vastandades sellele kirjanduse *parteilisuse* teooria. Selles mõistes üldistas Lenin teoreetiliselt kunsti ja poliitika seose uut vormi, mis oli kujunenud 20. sajandi alguses. Lenin näitas, et parteilisuse printsiip väljendab proletariaadi sügavat huvi sellise kunsti vastu, mis kasvataks inimesi poliitiliselt, mis sekkuks suurde võitlusse ühiskonnakorra ümberkujundamise eest, mis, lühidalt öelduna, oleks «osa üldproletaarsest üritusest». Selleks peab aga kunst olema tugevasti seotud proletariaadiga — kommunistide parteiga, ta peab valgustama elu selle partei poliitika säraga. Isegi Tolstoi suur geniaalsus, selgitas Lenin edaspidi, oli määratud kujutama vene elu ühekülgselt, sest Tolstoi ütles lahti poliitikast, ei mõistnud ega tunnistanud poliitikat.

Sellest kriitilise realismi piiratusest suudab üle saada ainult niisugune kunstnik, kellel kõrge poliitiline teadlikkus aitab mõistatada kaasaegse ühiskondliku elu sisimaid saladusi ja sel-

gitada, kuidas inimese isikliku elu määravad ära kaasaja sotsiaalsed suhted. See oli poliitilise pilgu teravus, mitte aga loomingulise ande üleolek, mis võimaldas Gorkil näha ja kunstiliselt lahti mõtestada selliseid Venemaa sotsiaalse arenemise protsesse, millest ei suutnud läbi tungida Tolstoi ja Tšehhovi kunstiline analüüs. Ainuüksi poliitilise teadvuse erksus võimaldas Šolohhovil «Vaikses Donis» lahti harutada Donimaal Kodusõja aastail kujunenud sotsiaalsete vastuolude umbsõlme. Üksnes tänu oma arenenud poliitilisele teadvusele oskas Aleksei Tolstoi kirjutada «Kannatuste raja» ja «Peeter Esimese». Seesama jõud võimaldas Aleksandr Matvejevil luua oma suurteose — skulptuurigrupi «Oktoober», seesama jõud aitas Ivan Šadril luua 1905. aasta revolutsiooni mälestusmärgi «Tänavakivi — proletariaadi relv» ja Veera Muhhinal kompositsiooni «Tööline ja kolhoositar», mis kehastab sümboolselt nõukogude rahva liikumist kommunismile.

Kunsti kommunistliku parteilisuse printsiipi proklameerides rõhutas Lenin, et see printsiip peab olema dialektiliselt seotud proletaarse kunsti *rahvalikkusega,* sest kommunistide partei esindab rahvast, kaitseb rahva huve ja võitleb rahva õnne eest. Kui Lenin ütles, et «silmakirjalikult vabale, tegelikult aga kodanlusega seotud kirjandusele» tahavad kommunistid vastu seada «tõeliselt vaba kirjanduse, mis on avalikult seotud proletariaadiga», siis nägi ta proletaarse kirjanduse mõtet selles, et see «teenib miljoneid ja kümneid miljoneid töötajaid», s. o. kogu rahvast. Selsamal põhjusel ütles Lenin varsti pärast sotsialistliku revolutsiooni võitu meie maal: « . . . meil peavad alati seisma silme ees töölised ja talupojad. Nende pärast peame õppima majandama, arvestama. See kehtib ka kunsti ja kultuuri suhtes.»

Nõukogude kunstikultuuri edukas arenemine Lenini poolt kättenäidatud teed mööda lubab meil praegu rääkida *parteilisuse ja rahvalikkuse dialektilisest ühtesulamisest* meie kunstis.

Need kunsti omadused on niisama ühtsed ja lahutamatud kui rahva ja partei ajalooline saatuski.

Kui parteitu poeet Majakovski kirjutas oma tuntud poeemis «Vladimir Iljitš Lenin»:

Ma tahan
uuesti hiilgama panna
kõige ülevama sõna —
PARTEI,

kui ta väitis:

Partei on ainuke,
kes mind ei reeda,

väljendas ta rahva suhtumist parteisse kui oma väepealikusse ja usaldusmehesse. Siit sündisid ka Majakovski poeemi «Täiel häälel» lõpuread, mis võiksid olla epigraafiks kogu tema loomingule:

Kesk-kontrollkomisjonis
kaugel ajal veel
poeetiliste kiskjate
ja koide
jõugu üle
kõik oma
parteiraamatute sada köidet need
kui parteipileti
ma tõstan üles.

Veenvaks näiteks parteilisuse ja rahvalikkuse ühtsuse kunstilisest kehastamisest kaasaegses nõukogude kunstis on Gabrilovitši ja Raizmani film «Kommunist». Meie rahva dramaatiliselt komplitseeritud elu esimestel sõjajärgsetel aastatel on näidatud siin sellise karmi tõepärasusega, sellise sügava arusaamisega ja täieliku kaasatundmisega, mis on võimalikud vaid kunstnike juures, kes tunnevad ennast osakesena rahvast ning vaatavad seetõttu rahvale tema enda silmadega. Muistse eepose kombel väljendab see teos rahva eneseteadvust — kunstniku

suu läbi jutustab rahvas ise maailmale suurest kangelasteost, mis ta on korda saatnud. Rahva elu seestpoolt valgustades on aga filmi loojad osanud ühtlasi vaadata rahva elu sellelt kõrgelt ideeliselt positsioonilt, millel seisab rahva eesrindlik osa — tema Kommunistlik Partei. Ja see võimaldas neil näha, kui loomulikult, seaduspäraselt ja vääramatult on meie rahvas tõusnud kommunistliku teadvuseni ja asunud kirglikult võitlema kommunismi eest. Seetõttu osutus Gabrilovitši ja Raizmani filmi «Kommunist» keskseks teemaks lihtsa talupoisi kujunemine ideeliseks võitlejaks, rahvahulkade juhiks, kommunistiks.

Seda tähendabki konkreetselt parteilisuse ja rahvalikkuse ühtsus sotsialistlikus kunstis, mis määrab ära meie kunsti ideelise paatose, tema osa meie ühiskonna vaimuelus ja koha kaasaja ideoloogilises võitluses.

Nüüd jääb veel üle selgitada, kuidas väljendub kunsti ideeline ja esteetiline sisu kunstilises vormis, kunsti stiililistes iseärasustes.

Meetodi ja stiili probleem sotsialistlikus kunstis

Üks tõsisemaid sotsialistliku kunsti teooria moonutusi isikukultuse aegadel oli väide, et sotsialistliku realismi *ühtsele loomingumeetodile* peab vastama *ühtne kunstiline stiil.* Selline kontseptsioon sündis kunsti sisu ja vormi vastavuse seaduse vulgaarsest, metafüüsilisest tõlgendamisest. Ühtlasi oli selle kontseptsiooni alusel hea väita, et nõukogude kunstis valitseb jagamatult see stiil, mis vastab Stalini või teiste kunstielu juhtide isiklikule maitsele.

Võitluses isikukultuse tagajärgedega esteetika vallas oletasid mõned teoreetikud, kriitikud ja kunstnikud endist viisi, et sotsialistlikule kunstile peab olema omane mingi ühtne stiil,

ning määrasid selle stiili tunnused omaenda esteetilisest maitsest lähtudes. Praktika tõestas aga ümberlükkamatult, et ühelgi kunstistiilil, ükskõik kui hea, väljendusrikas ja kaasaegne ta iseenesest ka ei oleks, pole esteetilist õigust aheldada oma vormides kogu sotsialistliku realismi kunsti, sest realistlik meetod on alati, nüüd ja ka minevikus, püüdnud tunnetada reaalset elu kogu tema täiuses ega tunnista seetõttu mingeid ühtseid, ette äramääratud ja kõigile kunstnikele ühtseid stiilivorme. Sotsialistlikku realismi ei saa samastada klassitsismiga, mis dikteerib kunstnikule, mida ta peab kujutama ja mida ei pea, milline žanr sobib antud teema jaoks ja milline mitte, kuidas tuleb süžeed ja kompositsiooni üles ehitada ja kuidas mitte. Sotsialistlik realism annab kunstnikule õiguse kujutada neid elunähtusi, mida ta kõige paremini tunneb, tõsta üles selliseid küsimusi, mis talle kõige südamelähedasemad on, väljendada selliseid poeetilise maailmataju aspekte, mis talle kõige omasemad on, ning leida selline vormide süsteem, mis võib kõige täpsemalt ja eredamalt kehastatavat sisu avada. Sellepärast meie partei programm deklareeribki, et «kirjanike, kunstnike, heliloojate, teatri- ja kinotegelaste ees avaneb laialdane tegevusväli isikliku loomingulise initsiatiivi ning kõrge meisterlikkuse avaldamiseks, loominguliste vormide, stiilide ja žanride varieerimiseks».

Ja tõepoolest — me juba võrdlesime ühes teises seoses Plastovi ja Deineka maale. Eks ole ju päevselge, et kummalgi kunstnikul on oma isikupärane stiil? Plastovi maalidel, mis on impressionismilt üle võtnud tugeva koloriidilahenduse, on peamiseks väljendusvahendiks värv. Kitsuke või lopsakas pintslitõmme voolib välja vormi, annab edasi erksate suvevärvide sädelevust või Vene sügislooduse pehmet värvigammat. Olgu Plastov juubeldav või mõtlik, alati jääb ta lüürikuks, kes on loodusesse armunud ning tajub loodust maamehe silmade ja meeltega, kellele põld, mets ja loomad on nagu iseenese jätkuks . . .

Deineka maalidel on tunda hoopis teistsugust maailmataju ja näha hoopis teistsugust vormilahendust. Mitte lüürika, vaid pateetika, mitte maatöö rõõmud ja raskused, vaid karm sõjalise kangelasteo või spordivõistluse pinge — selline on Deineka lõuendite hõng. Deinekat ei veetle väike raamitud seinapilt kui mingi suletud «maailm iseeneses», vaid monumentaalfresko, mosaiikpannoo või plafoonlagi, ja isegi oma molbertmaalidel tõlgendab ta süžeed, kompositsiooni, plastilist vormi, värvust ja isegi lõuendi faktuuri kui monumentalist. Deineka tööd erinevad järsult Plastovile nii iseloomulikust käekirjast, tema maalidel pole näha püüdlikke ja osavaid pintslitõmbeid. Deineka maalib laialt, vedela värviga, mis katab ühtlaselt suuri pindu ja allutab värvilaigu täpsele joonisele.

A. Plastov. Heinategu.





A. Deineka. Petrogradi kaitsel.

Muidugi mõista võib ühele vaatajale lähedasem olla Plastovi, teisele aga Deineka stiil, kuid nõukogude kunstile tervikuna on mõlemad stiilid ühtemoodi vajalikud. Ja eks ole ju arusaadav, et täpselt samuti on lugu kõigis teistes kunstiliikides.

Kaks suurimat puugravüüri meistrit Favorski ja Kravtšenko näivad stiili poolest antipoodidena — piisab põgusast pilgust nende gravüüridele, et selles veenduda. Favorski range, igas peitlitõmbes hästi väljamõõdetud ning oma kompositsioonilises



A. Kravtšenko. Illustratsioon N. Gogoli jutustusele «Portree». *Puugravüür.*

tasakaalus ja eseme kuju filigraanselt täpses modelleerimises läbipaistvalt selge stiil väljendab kunstniku tarku ja rahulikke mõtisklusi maailmast, kuna Kravtšenkol kannavad teravad laikude kontrastid, katkendlike ja looklevate joonte ohjeldamatult dünaamiline liikumine, niisama dünaamiline kompositsioon, lehe iga rakukese pingeline ekspressioon, kõik tema individuaalse stiili orgaaniliselt seotud jooned endas kirglikku,

V. Favorski. Illustratsioon A. Puškini «Väikestele tragöödiatele» («Kivist külaline»). *Puugravüür.*



temperamentset, dramaatiliselt ärevat maailmataju. Aga kas meil on õigus öelda, kumba neist kahest stiilist peab sotsialistliku realismi kunst eelistama? Kas pole siingi päevselge, et need mõlemad, nii nagu nõukogude ksülograafia teistegi suurmeistrite, nagu näiteks Judovini, Gontšarovi või Golitsõni omapärased kunstistiilid, võivad tões ja usus sotsialistliku realismi meetodit teenida?

Sedasama loomingumeetodi ühtsuse ja kunstistiilide mitmekesisuse dialektikat võib täheldada ka kirjanduses. Tvardovski värsid, mis on vahetult seotud vene klassikalise luule traditsiooniliste vormidega ja rahvaluulega, erinevad oma stiililt Majakovski värssidest, milles vaba rütm, murtud read, mõrkjas ja vahe riim, ootamatult teravad võrdlused, metafoorid ja hüperboolid väljendavad teistsugust maailmataju laadi, teistsugust elu poeetilise tunnetamise aspekti. Majakovski ise esitles ennast järeltulijatele «agitaatorina, kisakõrina-juhina», ja ta oli tõepoolest poeet-oraator, tribuun, publitsist. Tvardovski aga on oma publitsistlikes luuletustes siiralt mõtlik, keskendunud, südamlik ja lüüriline.

Kui me tahame jätkata seda kõrvutamist ja võtame vaatluse alla veel ühe silmapaistva kaasaegse nõukogude luuletaja — Mieželaitise loomingu, siis leiame selles uue omapärase luulestiili. Ei Majakovskil ega Tvardovskil võiks näiteks selliseid ridu olla:

Kas tõesti sulle maal ei piisa soojust?
Kas tõesti sulle maal ei piisa hubasust?
Kas tõesti sulle maal ei piisa leiba?
Kas tõesti sulle maal ei piisa lättevett?
Kas tõesti sulle maal ei piisa kärjemett?
Kas tõesti sulle maal ei piisa küllust?

Kas tõesti sulle maal ei piisa tema hällilaule —
tuule, laante, mere, pilvede meloodiaid?
Kas tõesti sulle maal ei jätku hetkedest,

mida õnnelikuks nimetada võiksid?
Mis puudub sul, maa-ema pojal?
Sinul, kommunistil?

Vaid tähti, ainult tähti sul ei piisa —
nendele sa tahad nõjatuda.

Piisab juba sellest ühest katkendist Mieželaitise luuletusest «Ikaros», mille M. Loodus on suurepäraselt eesti keelde tõlkinud, et tunnetada tema stiili, filosoofilise lüürika stiili iseärasusi, milles suur intellektuaalsus seostub imetlusväärsel kombel niisama suure kirehõõgusega, milles võimas ja mahlakas kujundlikkus seob inimkonna muinasaja tema kauge tulevikuga, milles värsi intonatsioon rüütab rahva eepilise muisteloo kaasaegsesse luulevormi.

Kui me hakkaksime sellest vaatevinklist vaagima nõukogude dramaturgiat ja filmikunsti, nõukogude muusikat ja koreograafiat ning liiatigi kui iseloomustaksime sotsialistlikku kunsti teisteski maades, siis näeme, et stiilivõimalused on lõpmatult mitmekesised. Eriti ilmekalt tuleb see esile interpretatsioonis. Teatrikülastaja, kes on tuttav Tartu «Vanemuise» loominguga, teab hästi teatri peanäitejuhi Kaarel Irdi lavastajatööd. Ird leiab iga lavastuse jaoks erilise stiililahenduse nende laialdaste võimaluste piires, mida realistlik režiimeetod ette näeb. See meetod nõuab aga kunstnikult mitte ainult truudust sõna- või muusikalavastuse jaoks valitud stiilile, vaid ka lavastatava teose omapärast poeetilist interpreteerimist, see tähendab kordumatult ainulaadseid kunstivahendeid, mille abil lavastus teoks tehakse. Selle tulemuseks ongi, et Shakespeare'i «Coriolanuse», Kitzbergi komöödia «Rätsep Õhk ja tema õnneloos», J. Smuuli «Kihnu Jõnni» või siis muusikalavastuse «Katerina Izmailova» ja «Meestelaulude» lavaline lahendus on iga kord sügavalt originaalne ja omapärane. «Vanemuine» ei mineta seetõttu oma loomingulise palge terviklikkust, sest tema lavas-

tuste stiililist mitmekesisust toetab realistliku meetodi ja kunstilise mõtlemise kaasaegsuse ühtsus.

Meie partei toetab ja stimuleerib sotsialistliku kunsti stiilide rikastumist. Kommunismi kunstikultuuri arengupersepektiivi näeb ta ideelises ja esteetilises avaruses, mitte kitsapiirilisuses ja ühekülgsuses, mitmekesisuses, mitte aga monotoonsuses ja standardsuses, paljude stiilide sõbralikus kooseksisteerimises, mitte aga mingi ühe stiili hegemoonias. Ainult sel tingimusel avaneb sotsialistlikule kunstile inimeste ühiskondlik olemine kogu oma täiuses ja isiksuse vaimne maailm kogu oma mitmekülgsuses. Samal ajal on Kommunistlik Partei resoluutselt sellise idee vastu, et sotsialistlikus kunstikultuuris võiksid sõbralikult ja rahulikult koos eksisteerida mitmesugused loomingumeetodid, sest sotsialistliku realismi meetod ja dekadentliku kunsti meetodid väljendavad vastandlikke esteetilisi, ideoloogilisi ja klassilisi seisukohti.

Sellepärast peabki marksistlik esteetika võitlema nii revisionismi vastu, mis keeldub tunnistamast sotsialistlikku realismi kogu sotsialistliku kunsti ühtse loomingumeetodina ja nõuab eluõigust teistele, kaasaegse kodanliku ühiskonna kunsti sünnitatud meetoditele, kui ka dogmatismi vastu, mis püüab juhtida sotsialistlikku kunsti mingi ühe stiili Prokrustese sängi mööda. Nii revisionistlik kui ka dogmatistlik teooria on mõlemad tüüpilised metafüüsilised kontseptsioonid, mis ei suuda tabada meetodi ja stiili dialektikat sotsialistlikus kunstis. Sotsialistliku kunsti olemus aga tulebki ilmsiks just loomingumeetodi ühtsuse ja kunstistiilide mitmekesisuse vastuolulises seoses, sest see vastuolu kajastab kunsti *parteilisuse* ja kunstiloomingu *vabaduse* dialektikat.

Artiklis «Partei organisatsioon ja parteiline kirjandus» rõhutas Lenin spetsiaalselt, et «proletariaadi parteitöö kirjanduslikku osa ei või šablooniliselt samastada proletariaadi parteitöö teiste osadega», et kunstiloomingus «on tingimata vaja

kindlustada isikliku initsiatiivi, individuaalsete kalduvuste suuremat vabadust, mõtte ja fantaasia, vormi ja sisu vabadust». Varsti pärast Oktoobrirevolutsiooni võitu rääkis Iljitš kunstiloomingu vabadusest kui ühest revolutsiooni tähtsamast saavutusest. Ja tõepoolest, kunsti kommunistlik parteilisus võib ju ainult siis tõelisi kunstivilju kanda, kui kunstnik teeb temast oma loomingu ideelise aluse sundimatult, siiralt ja veendunult, kui proletariaadi poliitika muutub kunstniku isiklikuks maailmavaateks, tema isiklikuks esteetiliseks kreedoks. Väga toredasti väljendas seda mõtet Šolohhov, kui ta vastas kodanlike kriitikute väitele, et nõukogude kirjanikud kirjutavat partei käsul: igaüks meist, ütles Šolohhov, kirjutab oma südame käsu järgi, kuid meie süda kuulub parteile. Just nii toimubki loominguvabaduse ja kommunistliku parteilisuse orgaaniline ühtesulamine sotsialistlikus kunstis, ja selle tulemuseks ongi, et ühtne loomingumeetod «valab ennast välja» mitmesugustes kunstistiilides.

Sotsialistliku realismi eripärasused mitmesugustes kunstiliikides ja -žanrides

Maailma kunstiajaloo kogemused kinnitavad, et iga loomingumeetod, valitsedes mitmesugustes kunstiloomingu valdkondades, on pidanud sobitama end antud kunstiliigi ja -žanri omapäraste võimalustega. Pole näiteks sugugi juhuslik, et klassitsism arenes vabalt ja täisvereliselt arhitektuuris, kuna romantism ei suutnud arhitektuuris läbi lüüa: arhitektuuri kunstiline struktuur vastas klassitsistliku meetodi ratsionalistlikule vaimule ning astus romantilise meetodi irratsionalismi ja subjektivismiga ilmsesse vastuollu. Samal põhjusel osutus muusika, mis laseb kõige täielikumalt inimese tundeelu väljendada, peaaegu kõige iseloomulikumaks romantiliseks kunstiks, klas-

sitsism aga, mis nõuab tunnete allutamist mõistuse rangele kontrollile, ei suutnud muusika alal loomulikult midagi tähelepanuväärset saavutada.

Analoogilist valikut teeb iga loomingumeetod eri kunstižanride suhtes. On näiteks seaduspärane, et klassitsismi kunstis olid juhtivateks kirjanduižanrideks tragöödia, ood ja eepiline poeem, romantikud seevastu eelistasid lüürilist luulet ja omapärast lüürilist romaani, tulles suurivaevu toime draamaga, mille žanriline olemus romantismi meetodi nõuetele vastu hakkas. Niisama seaduspärane on, et kriitilise realismi kujunemise protsessis tõrjuti nii luule kui ka draama kõrvale romaani ja jutustuse poolt, milles kriitilise realismi võimalused kõige täielikuma voli said. Belinski nägi seda väga hästi ja leidis sellele ka täpse seletuse: ta kirjutas, et kõigi kunstiliikide hulgast eelistab realism kirjandust, kirjanduse piirides aga selliseid žanre nagu romaan ja jutustus, sest just siin saab realism kõige täielikumalt ja täpsemini kriitiliselt analüüsida sotsiaalset elu ja selle laostavat mõju inimese teadvusele, kõlblusele ja kogu tegevusele.

Kriitiline realism tungis muidugi ka teistesse kunstiloomingu valdkondadesse, kuid seal sõltus tema edu sellest, kui lähedane vastav kunstiliik kirjandusele ning eriti romaanile ja jutustusele oli. Lavakunstis, graafikas ja maalikunstis, hiljem ka filmikunstis suutis kriitiline realism suurt edu saavutada — meenutagem kas või Ostrovski ja Tšehhovi lavateoseid, Agini ja Daumier' litograafiad, Fedotovi, Perovi, peredviižnikute maale, itaalia neorealismi ja Chaplini loomingut kinematograafia alal. Romantikute lemmikalal — muusikas — oli aga kriitilisel realismil väga raske kõlapinda leida, hoolimata kangelaslikest jõupingutustest, mida Dargomõžski ja Mussorgski selles suunas ette võtsid. Arhitektuuris, kunstis, mis pole üldse võimeline kehastama inimese kriitilist suhtumist tegelikkusesse, ei võinud see loomingumeetod üldse mingit eluõigust leida.

Sellest aspektist peame käsitlema ka sotsialistliku realismi arenemise probleeme. Sotsialistliku realismi aluseks olev püüd tunnetada elu ajaloolist dünaamikat, elu revolutsioonilist arenemist, uue võitlust vanaga ühiskonnas ja inimeses ei või realiseeruda ühtviisi vabalt, täielikult ja konkreetselt kõigis kunstiliikides ja -žanrides. Sotsialistliku realismi ideelistele ja esteetilistele nõudmistele vastasid sellised maailma kunstilise peegeldamise viisid, mille struktuur võimaldab reprodutseerida elu arenguprotsesse märksa rohkem kui need kunstiliigid, mis on oma olemuselt staatilised, s. o. mis ei kujuta järjest muutuvat, dünaamilist eluvoolu, vaid piirduvad ühe tegevusmomendi, käesoleva olukorra näitamisega. Teiste sõnadega — kirjandus, teatrikunst ja seejärel ka filmikunst avasid sotsialistlikule realismile sootuks suuremaid enesejaatuse võimalusi kui maalikunst, skulptuur või arhitektuur. Teiselt poolt saab sotsialistliku realismi ideoloogilist ja poliitilist sisurikkust sõna kui peamist või kui üht peamist väljendusvahendit kasutavates kunstiliikides hoopis selgemalt ja konkreetsemalt esile tuua kui sõnatutes kunstiliikides, liiatigi mittekujutavas kunstis — instrumentaalmuusikas ja arhitektuuris.

Sellepärast kujuneski sotsialistlik realism kõigis maailma rahvuslikes kunstikultuurides, sealhulgas ka eesti kunstikultuuris kõigepealt just kirjanduses ja alles hiljem vallutas järkjärgult teised kunstiliigid, eeskätt teatrikunsti ja kinematograafia. Niisama seaduspärane on, et kõige täielikumalt ja konkreetsemalt toob sotsialistlik realism oma spetsiifilisi kunstilisi potentsiaale esile nendes kirjanduse, teatrikunsti, filmikunsti, graafika ja maalikunsti žanrides, mis kujutavad otseselt klassilahinguid — revolutsioonilisi konflikte, sõjalisi kokkupõrkeid, poliitilisi aktsioone, töökangelastegusid, kuna teistes žanrides ei ole sotsialistliku realismi enesemääratlus kaugeltki nii selgepiiriline. Näiteks pole armastus- või looduslüürikas sotsialistliku realismi omapära tihtipeale üldsegi märgatav,

kuna kodanikuluules või publitsistlikes luuletustes avaldub see samadel luuletajatel, näiteks Jevtušenkol, Gamzatovil või Vaarandil, äärmiselt kujukalt. Täpselt samuti ei võimalda maalikunstis portree, maastikumaal või natüürmort väljendada sotsialistlikku elukäsitust nii avalikult ja otsekoheselt, nagu võib seda teha sellises süžeepildis kui Jogansoni «Kommunistide ülekuulamine» või Deineka «Petrogradi kaitsel».

Seepärast olekski naiivne ja äärmiselt primitiivne tahta leida igas meie kunstiteoses, ükskõik millisesse liiki või žanrisse ta kuulub, elu revolutsioonilise arenemise *otsest peegeldust;* teiselt poolt oleks niisama vulgaarne mõnede kunstiloomingu valdkondade «väljaviskamine» sotsialistlikust kunstist selle põhjendusega, et sonaat, lüüriline luuletus, maastikupilt või lillevaas ei suuda sotsialistlikku ideoloogiat väljendada. Sotsialistliku realismi dialektiline käsitus seisneb selles, et sotsialistlik realism, arenedes ja kristalliseerudes nendes kunstiliikides ja -žanrides, mis pakuvad talle kõige avaramaid võimalusi ideeliseks ja esteetiliseks enesemääratluseks, levitab oma mõju teistele kunstiloomingu valdkondadele, kusjuures ta ei tarvita nende kunstilise spetsiifika suhtes vägivalda, vaid ainult allutab selle oma seadustele. Seejuures tuleb silmas pidada, et sotsialistliku ühiskonna vaimuelu ei piirdu hoopiski mitte poliitiliste huvidega. Laialdane kõlblusprobleemide ring, armastus- ja sõprussuhted, loodusearmastus ning lõpuks oma eriline hingelaad ja oma spetsiifiline tundemaailm — kõik see on iseloomulik sotsialistlikus ühiskonnas kujundatavale mitmekülgselt arenenud isiksusele. Seepärast võib ja peab iga tema vaimse maailma tahk sotsialistlikus kunstis väljendust leidma.

Nõukogude maalikunstis ei saa maastikumaal juhtivaks žanriks olla, nagu ta oli seda impressionistlikus maalikunstis, kuid üks sotsialistliku kunsti vajalikke žanre peab ta muidugi olema, sest ilma esteetilise suhtumiseta loodusesse pole mõeldav harmooniliselt arenenud inimene, kelle kasvatamine on

meie ühiskonna ülim eesmärk. Maastikumaali žanri piires aga on sotsialistliku realismi kunstis eluõigus mitmesugustel maastikupildi tüüpidel — nii sellistel, nagu neid loob järjekindlalt Georgi Nisski ja kus on iseloomulik, et loodusega on orgaaniliselt ühte sulanud inimese kaasaegse töö tunnistajad — raudteed ja maanteed, kanalid ja elektriliinide postid, kui ka teistel, traditsioonilistel maastikupiltidel, millele oli truu näiteks Sergei Gerassimov, kunstnik, kes jutustas imeväärselt tundeliselt ja poeetiliselt loodusest, mida pole puudutanud inimkäsi.

Nii on ka skulptuuris: alasti inimkeha on selle kunstiliigi igavene teema, ja iseenesest mõista oleks absurdne seda laadi nõukogude skulptuuriteostes otsejoones väljenduvat sotsialistlikku ideelisust otsida. Poliitiline idee võib muidugi ka sellises vormis kehastust leida, kui alasti figuurile on antud teatud allegooriline tähendus, nagu seda tegi näiteks Matvejev kompositsioonis «Oktoober», kuid ka ilma igasuguse allegooriata omab meie kunstis harmooniliselt arenenud inimese füüsilise ilu ülistamine suurt esteetilist väärtust.

Just sellest vaatevinklist võib seletada sotsialistliku realismi olemust niisugustes omapärastes kunstiloomingu valdkondades nagu arhitektuur ja tarbekunst. Need kunstiliigid võivad rahuldada ühtaegu sotsialistliku ühiskonna inimeste praktilisi eluvajadusi ja esteetilisi nõudmisi, aga nemad, tööinimesed, hindavad kõrgelt otstarbekust ja tagasihoidlikkust ning ranget lihtsust, mitte aga ülepakutud luksust, nad hindavad esemes kehastunud aruka ja osava inimtöö ilu, mitte aga kaunistuste üliküllust ja materjali kallihinnalisust. Kehastades neid sotsialistliku ühiskonna inimese esteetiliste arusaamade ja esteetilise maitse printsiipe, andes inimesi ümbritsevale miljööle ja inimeste igapäevasele elule vastava esteetilise laengu, organiseerides inimeste tundmusi ja meeleolusid kõigis nende elu- ja tegevussfäärides, lastes inimestel tunda rõõmu kokkupuutest

ilu ja ülevusega, leiabki sotsialistlik realism endale pinda arhitektuuris ja tarbekunstis.

Siit järeldub, et sotsialistliku kunsti viljakas arenemine oleneb kahest tingimusest, mis on omavahel dialektiliselt seotud: ühelt poolt sellest, kuivõrd järjekindlalt viiakse meie kunstikultuuri kõigis valdkondades ellu sotsialistliku realismi põhiprintsiipe, mis nõuavad tegelikkuse tõetruud ja elujaatavat kehastamist, ja teiselt poolt sellest, kuivõrd orgaaniliselt ja paindlikult seostatakse neid printsiipe iga kunstiliigi ja -žanri spetsiifikaga.

KAHEKSAS PEATÜKK

KOMMUNISMI EHITAMINE JA RAHVA ESTEETILINE KASVATAMINE

Kommunistliku ülesehitustöö põhilisi ülesandeid formuleerides viitab meie partei programm spetsiaalselt vajadusele «hoolitseda väsimatult selle eest, et kõik töötajad saaksid esteetilise kasvatuse», ning tagada «terve kasvava põlvkonna kõlbeline, esteetiline ja kehaline kasvatus». Seepärast on esteetika aktuaalsemaid ülesandeid praegu välja töötada esteetilise kasvatuse teooria. Püüame siis selgusele jõuda, milles seisneb inimese esteetiline kasvatamine, mil viisil seda tehakse ja mispärast seda kommunismi ehitamise epohhil nii tähtsaks peetakse.

Esteetilise kasvatuse olemus ja eesmärgid

Mõiste «esteetiline kasvatus» sisu tõlgendatakse meil tihtipeale äärmiselt kitsalt ja ühekülgselt, kui *kunstimaitse* kasvatamist kõikvõimalike kunstiajaloo ja kunstiteooria alaste loengute pidamisega, muuseumide ja kontsertide külastamisega,



Raffael. Sixtuse madonna.



A. Venetsianov. Õsuja.



D. Levitski. Ursula Mnišeki portree.



B. Kustodijev. Kaupmeheemand teetassiga.



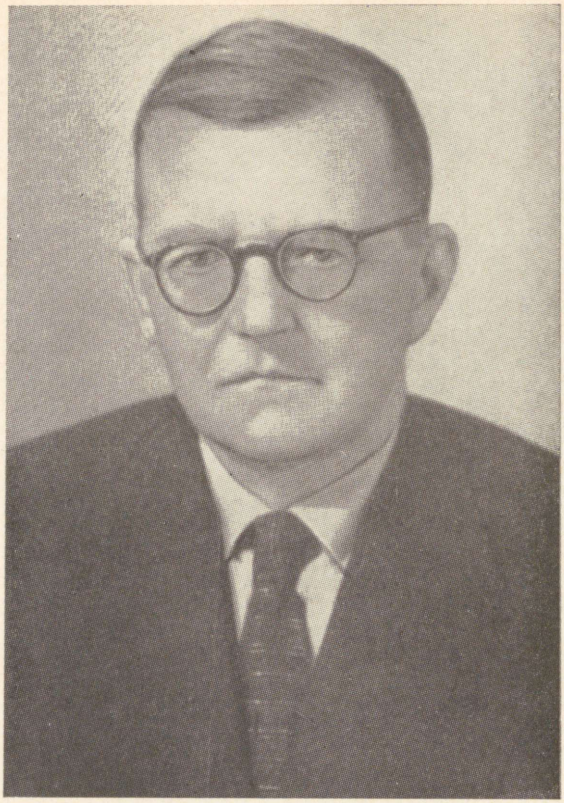
A. Bach. Milvi Sikke portree.



K. Brüllov. Pompeii viimne päev.

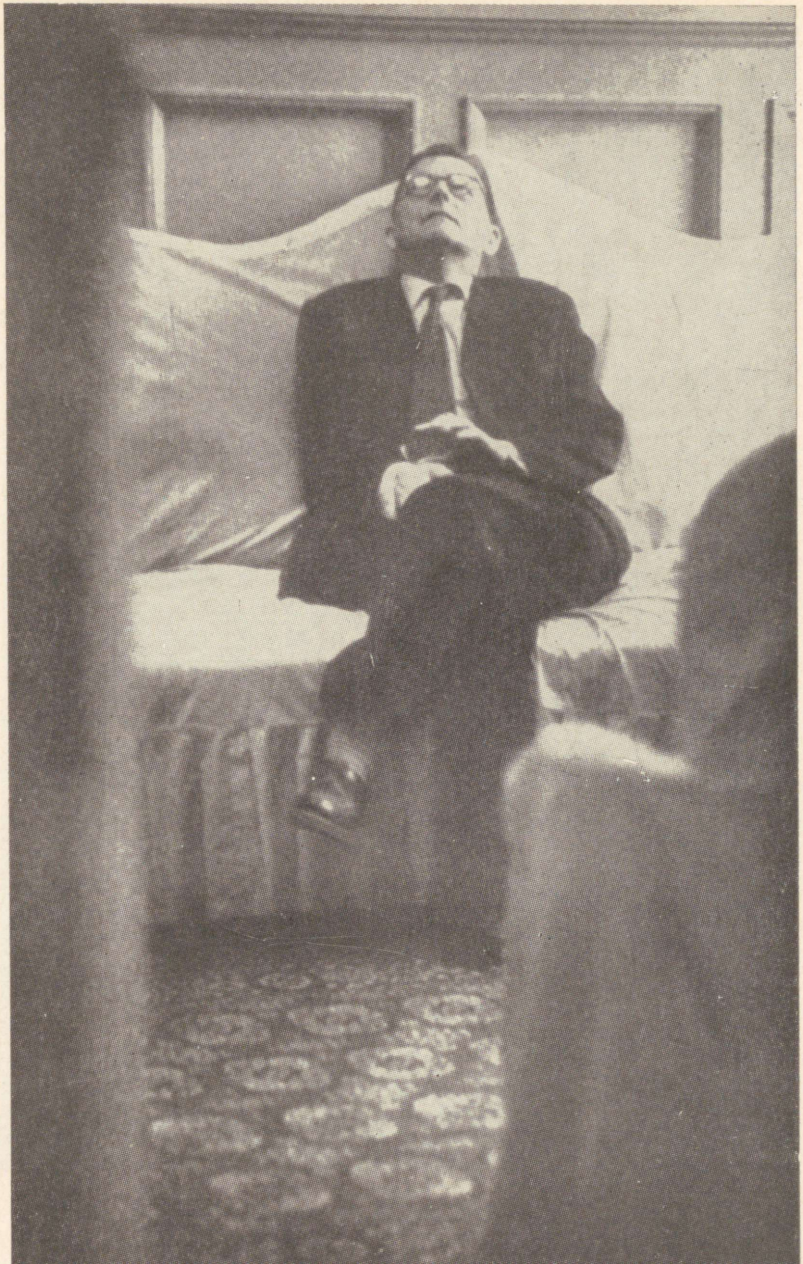


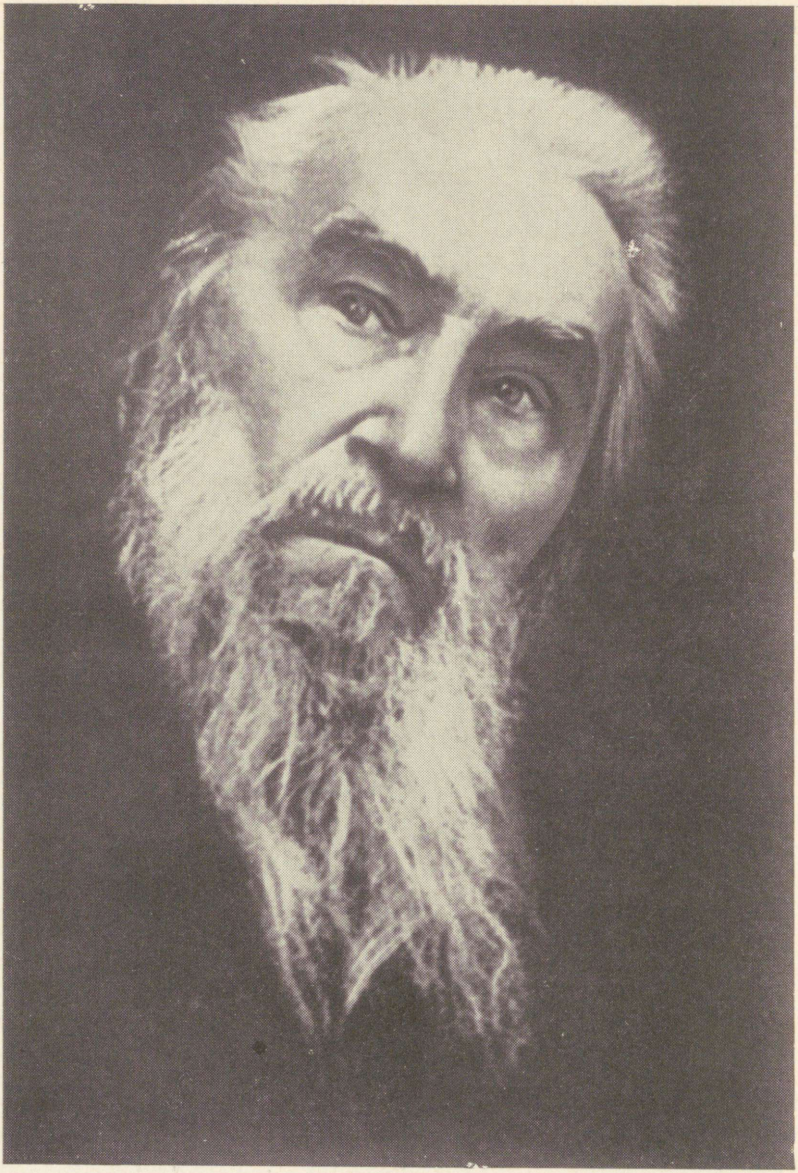
I. Repin. Ristikäik.



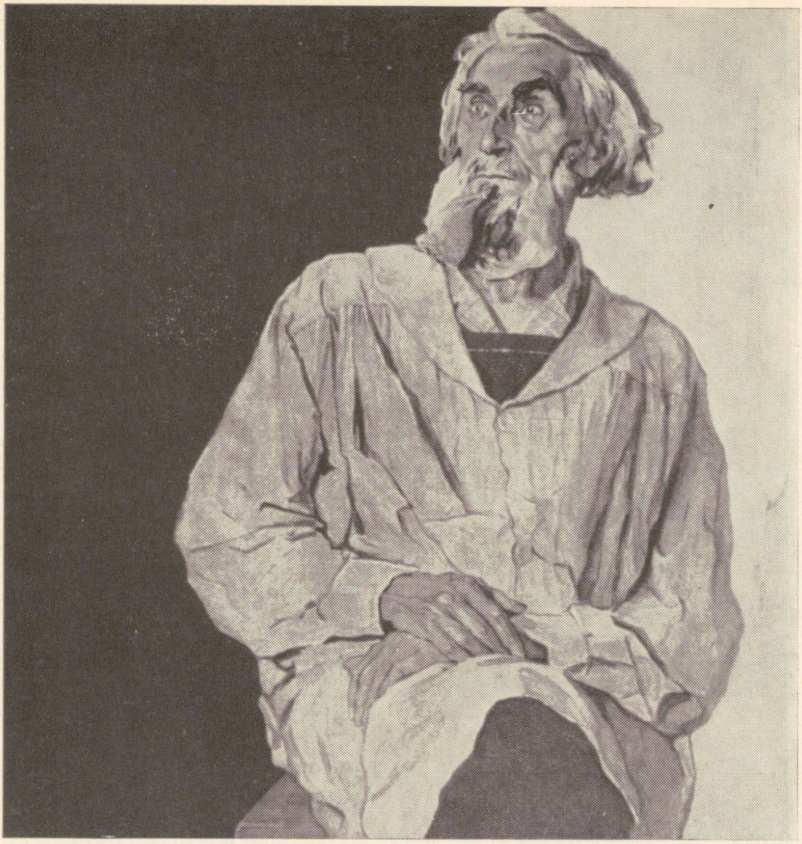
D. Šostakovitši foto.

V. Tarassevitš. Kunstiline foto Šostakovitšist.

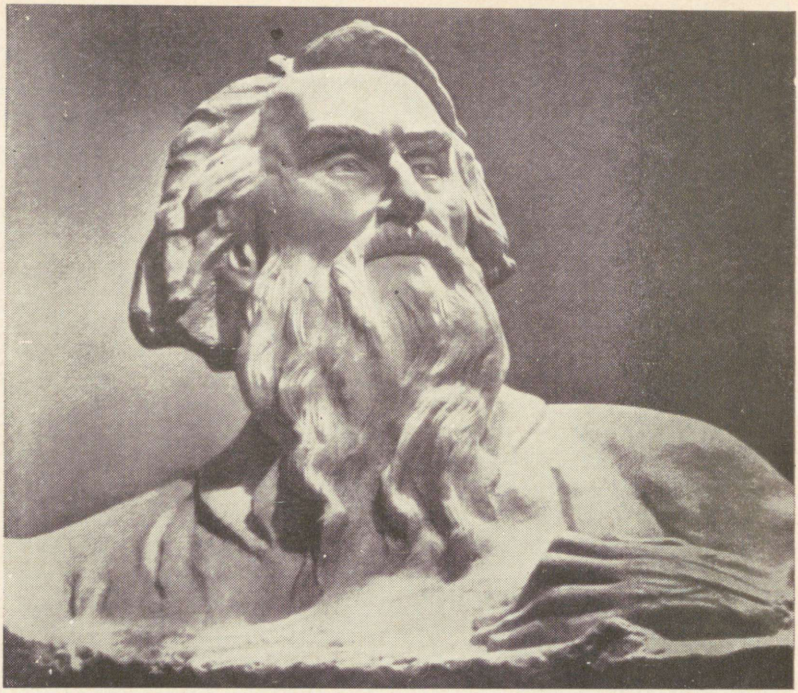




S. Konenkovi foto.



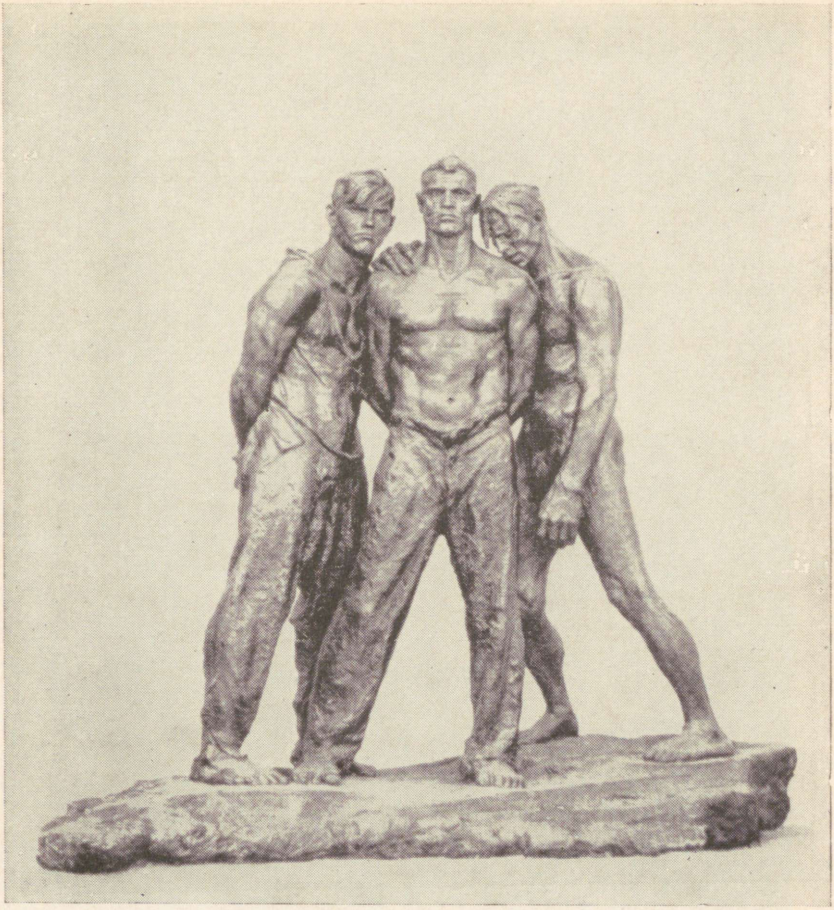
P. Korin. Konenkovi portree.



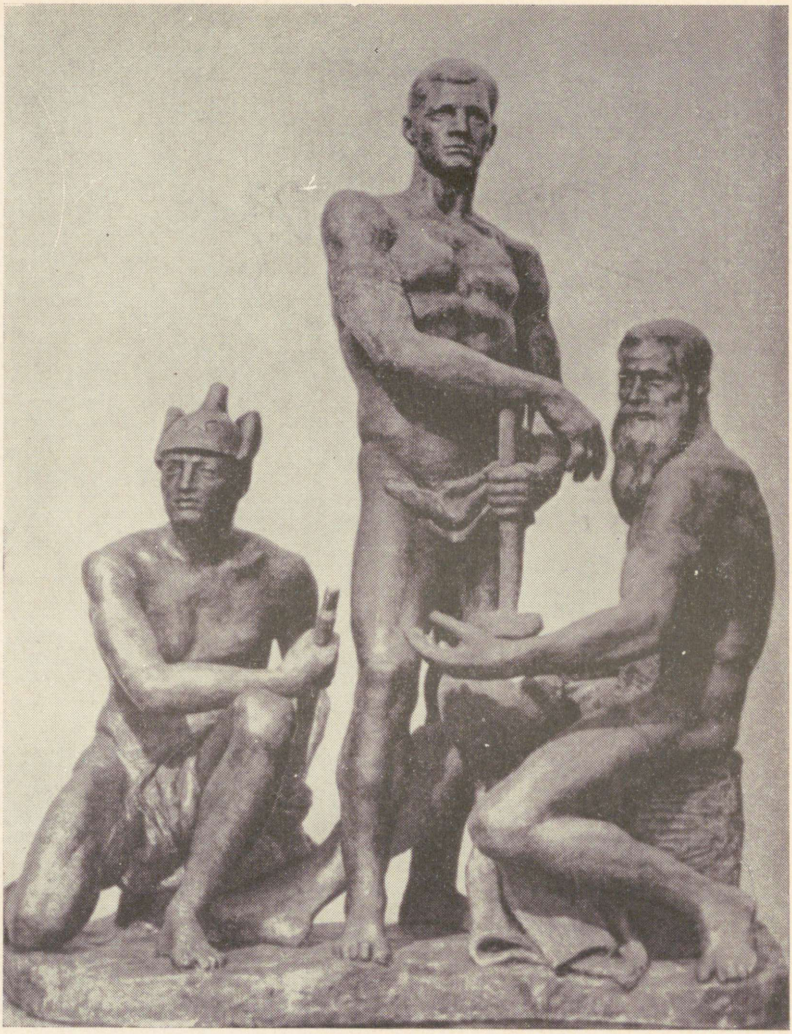
S. Konenkov. Autoportree.



G. Vereiski. Konenkovi portree.



F. Fiveiski. Surmast tugevam.



A. Matvejev. Oktoober.



Vladimiri jumalaema.



A. Deineka. Ema.

tööga kunstilise isetegevuse ringides ja stuudiotes jne., jne. Vastavalt sellele käsitusele õpetatakse lapsi koolis mõistma ja armastama kunsti, millele on spetsiaalselt pühendatud kirjandus-, joonistus- ja laulmistunnid.

Oma tõetera on sellises arusaamas muidugi olemas. Õpetada inimest kunsti armastama ja kunstist aru saama on esteetilises kasvatuses väga vajalik ja tähtis, kuid esteetilise kasvatuse rikas ja mitmetahuline sisu ei piirdu veel sellega. Esteetilise kasvatuse teiseks tähtsaks küljeks on inimese kasvatamine *kunstivahenditega*, sest kunstiteosed, nagu me juba võisime veenduda, kehastavad kunstniku esteetilist suhtumist maailmasse ja sisendavad seda teistelegi inimestele. Aga ega esteetiline kasvatus veel sellegagi ammendatud ei ole, sest esteetilist väärtust ja esteetilist mõjujõudu ei oma üksnes kunstilooming, vaid ka reaalelu nähtused, ja need just eelkõige. Siit järeldub, et inimest esteetiliselt kasvatada tähendab *kujundada temas esteetilist suhtumist kogu maailmasse*, mitte aga ainuüksi kunstisse ning seda suhtumist ei kasvata ainuüksi kunst, vaid absoluutselt kõik inimtegevuse vormid.

Looduse ümberkujundamine tööprotsessis, revolutsiooniline võitlus, inimeste sõjalised kangelasteod, poliitiline tegevus ja eraelu, igapäevased toimetused ja sport — kõik see võib arendada, süvendada ja tugevdada inimese vastuvõtlikkust ilu suhtes, teritada, lihvida ja täiustada tema esteetilist meelt. Igaüks, kellel on olnud juhust jälgida lapse vaimset arenemist, teab väga hästi, kuivõrd mitmesugused tegurid tema esteetilisel kasvatamisel oma osa etendavad — mängud ja mänguasjad, kogu perekonna elulaad, vanemate inimeste ja eakaaslaste käitumine, esimesed tööharjumused, sportimine, loodus ja muidugi mõista ka kunstiteosed. Lühidalt — kogu *ümbritsev elu* ja lapse enese *tegevus* aitavad last esteetiliselt kasvatada.

Sedasama võib öelda ka kogu inimkonna esteetilise arenemise kohta. Kultuuriloo vanimat etappi uurides näeme, et esi-

meseks jõuks, mis virgutas ürginimest maailmasse esteetiliselt suhtuma, oli kollektiivne töö, mis kujundas ja arendas inimestel rütmitunnet ning värvuse- ja proportsioonitaju, õpetas neid harmooniat nägema ja mõõtmatut grandioossust tunnetama; hiljem aga lülitusid sellesse protsessi kultuslikud kombetalitused ja rikkalikud kunstivahendid.

Tuleb välja, et üksikisiku ja kogu rahva esteetilist kasvatamist ei saa käsitleda kui mingit erilist, iseseisvat ja omaette olevat kasvatusviisi. Inimeses ei saa kujundada esteetilist ellusuhtumist muidu kui koos töössesuhtumise kujundamisega, koos tema poliitilise, kõlbelise, ateistliku, füüsilise ja lõpuks kunstilise kasvatamisega. Seepärast on esteetiline kasvatus vaid teatud osa üldisest kasvatusprogrammist.

Tõepoolest — kuidas siis kasvatatakse inimeses kommunistlikku töössesuhtumist? See eeldab kõigepealt, et inimesel tuleb tõsta teadlikkust, nii et ta hakkaks sügavalt mõistma, kuivõrd suurt ühiskondlikku kasu toob tema töö ja kuivõrd vajalik see on edukaks kommunismi ehitamiseks, et inimene tunneks end vastutava kaasosalisena kollektiivses tööprotsessis. Ühtlasi nõuab kommunistlik töössesuhtumine inimeselt, et ta tunnetaks vaba töö *ilu, poeesiat* ja *ülevust;* selleks peab töö muutuma kohustusest inimese sisimaks vajaduseks ja ülimaks naudinguks, inimese «füüsiliste ja intellektuaalsete jõudude mänguks», nagu ütles Marx. See aga ongi ju esteetiline töössesuhtumine!

Iseenesest mõista saab sellist suhtumist kasvatada ainult siis, kui inimesed tööd teevad. Seda tõestas suurepäraselt meie aja suurim pedagoog A. Makarenko «Pedagoogilises poeemis»: ta organiseeris kolonistide elu nii, et sõja ajal kodutuks ja orbudeks jäänud demoraliseerunud lapsed, kes põlgasid ja pelgasid tööd, hakkasid suhtuma töösse kui millessegi kaunisse ja ülevasse ning nende südames tärkas see «omakasupüüdmatu armastus» (Tšernõševski sõnad) töö vastu, mis ongi *esteetiline* töössesuhtumine.

Ja ka kõigil teistel juhtudel — inimese kõlbeliste omaduste, poliitilise teadvuse, loodusearmastuse jms. kujundamisel — osutub esteetiline moment niisama vajalikuks kui töökasvatuses, sest inimese käitumine on harmooniline ainult siis, kui ta ei soorita üht või teist tegu lihtsalt sellepärast ja ainult sellepärast, et ta tunneb selle *kõlbeliselt* vajaliku olevat, vaid ka sellepärast, et ta tajub teo *ilu* või *ülevust.* Niisamuti kasvab nõukogude patriotismi mõjujõud, kui ta pole ainuüksi *poliitiline veendumus,* vaid ka *esteetiline emotsioon.* Sellist poliitilise ja esteetilise kodumaa-armastuse ühtsust väljendas Majakovski oma tuntud värsiridades:

Ja sinust,
minu
Nõukogudemaa,
kui kevadest
inimsoo teel,
mu vabariik,
mu kodumaa,
ma laulan
veel ja veel.

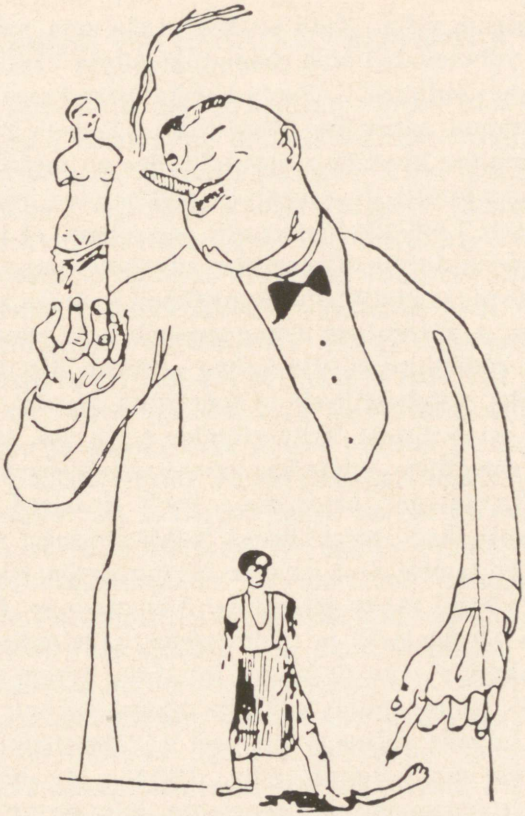
Ei maksa arvata, et need sõnad kätkevad esteetilist momenti ainult sellepärast, et neid on öelnud poeet. Majakovski väljendas vaid suure kujundliku jõuga seda, mida tunnevad miljonid inimesed, keda «omakasupüüdmatu armastus» kodumaa vastu innustab kangelastegudele sõjaväljal ja tööpõllul. Teiselt poolt aga näitas Suur Isamaasõda, et meie sõdurid, mõistes selgesti agressiooni reaktsioonilisust ja ebaõiglust, tundsid ühtaegu viha, vastikust ja põlgust fašismi kui ülimalt värdjaliku ja madala nähtuse vastu. Meie sõja-aastate propaganda ja kunsti mõjujõud tulenes just sellest, et nad kasvatasid rahvas terviklikku — poliitilist, kõlbelist ja esteetilist suhtumist sotsialistlikusse kodumaasse ja fašismisse.

Täpselt samuti ei saa me inimestes loodusearmastust kas-

vatades juhinduda vaid sellest teadmisest, et loodus on inimesele vajalik ja toob talle kasu, me ei saa lähtuda vaid utilitaarsetest motiividest; me peame püüdlema selle poole, et inimesed oskaksid näha looduse *ilu* ja *ülevust*. Analoogilised on ka noorsoo kehalise kasvatamise ülesanded. Kehakultuuri ja spordi väärtus ei seisne ju ainult selles, et nad tugevdavad inimese tervist ning arendavad tema jõudu ja energiat, vaid ka selles, et nad täiustavad esteetiliselt inimkeha, mis on väga tähtis inimese harmoonilise arenemise seisukohalt. Seepärast ongi meie partei programmis öeldud, et kommunistliku ühiskonna inimeses peavad ühinema «vaimne rikkus, moraalne puhtus ja füüsiline täiuslikkus».

Nii põimub esteetiline moment sisse kõigisse kasvatustöö vormidesse. Ainult siis, kui kõik need vormid arvestavad ja kasutavad oskuslikult esteetika vahendeid, areneb inimestel võime anda õige, sügav ja täpne esteetiline hinnang kõigele, mis neid elus ümbritseb ja mida nad ise teevad, nad õpivad ilu armastama ja ilu poole püüdlema, neil tekib vajadus luua ilu seaduste järgi, soov teha kogu inimese elu maa peal tõeliselt kauniks.

Sellise kõikehõlmava esteetilise suhtumise kasvatamine omandab kommunismi ehitamise ajastul nii grandioosse tähtsuse, millist tal pole kogu inimkonna ajaloo vältel kunagi olnud ega saanudki olla. Sellise ühiskonnaelu korralduse juures, kus üks klass rõhub teisi, kus töörahva hulki riisutakse nii majanduslikult kui ka vaimselt, on kõigi ühiskonnaliikmete esteetiline kasvatamine lihtsalt mõeldamatu, sest ekspluataatorlikele klassidele tuleb rahvahulkade vaesus ja nõmedus kasuks. Ainult väikesele osale ühiskonnast, kes ei tunne materiaalset puudust ja kelle käes on kõik kultuuriväärtused, on selle sotsiaalse süsteemi juures kättesaadav esteetiline kasvatus, kuigi seegi võtab paratamatult ühekülgse või koguni moonutatud iseloomu.



F. Parecki. Esteet.

Ühekülgseks osutub esteetiline kasvatus sellepärast, et kunstiteoste ilu rafineeritult nautides on paljud tänapäeva kodanliku haritlaskonna esindajad täielikult ükskõiksed reaalelus valitseva madaluse ja näotuse suhtes. Andekas saksa kirjanik Heinrich Böll räägib ühes oma jutustuses kellestki piiskopist, kellel on sõjajärgset Saksamaad tabanud terava korterikriisi

aastail luksuslik villa. Kuid piiskop ei ela oma villas, ta käib seal ainult vahetevahel oma raamatukogutoas likööriklaasi taga Dante värsse nautimas... Poola karikaturist František Parecki on jäädvustanud satiirilisel joonistusel «Esteet» kodanliku esteetilise teadvuse kisendava vastuolu. See on metsik ja kole, et kodanlus, kes kunsti ilu ülistab, tegelikus elus inimesi sandistab ja hävitab. Lõppude lõpuks viib see selleni, et ta hakkab ka kunsti ilu moonutatult tõlgendama, rüvetades tema sisu, lõhkudes tema vormi ja kuulutades kunstiliselt kauniks kõik haiglase ja ebardliku — sürrealism demonstreerib seda vägagi kujukalt. Nii kasvab kodanliku haritlaskonna estetism üle millekski antiesteetiliseks, patoloogiliselt moonutatud seguks kõigist normaalsetest esteetilistest kriteeriumidest, ja see on kaasaegse kodanluse esteetilise «enesekasvatuse» seaduspärane tagajärg.

Ainult kapitalismi hävitamine loob reaalsed tingimused laiade rahvahulkade esteetiliseks kasvatamiseks, sotsialistliku ühiskonna ehitamisega ja edasise üleminekuga kommunismile muutub aga kogu rahva esteetiline kasvatamine üheks ajastu tähtsamaks sotsiaalseks ja ajalooliseks vajaduseks. Kommunismi eesmärgiks pole ju ainult inimeste materiaalsete vajaduste täielik rahuldamine, vaid ka nende vaimne areng. Materiaalsete hüvede küllus ei saa veel iseenesest inimest õnnelikuks ja tema elu kauniks teha. Üksnes elu materiaalse ja vaimse külje harmooniline arenemine, inimese utilitaarsete ja esteetiliste vajaduste harmooniline arenemine, inimese teadusliku ja esteetilise ellusuhtumise harmooniline arenemine on inimeksistentsi ja sotsiaalse arenemise ülim eesmärk. Seepärast peabki meie partei programm rahva esteetilist kasvatamist igakülgselt harmooniliselt arenenud inimese kujundamise protsessi vajalikuks komponendiks.

Nii muutub esteetiline kasvatus üldriiklikuks, üldkultuuriliseks, üldrahvalikuks ürituseks, meie ajastu suureks *poliitiliseks* ülesandeks. Selles ürituses lööb kaasa ka kunst.

Meil oli juba juttu sellest, milline võimas kasvatusvahend on kunst, kuidas ta mõjutab inimese vaimset maailma, kasvatades tema iseloomu ja maailmavaadet, kõiki tema teadvuse külgi ühiskonnale vajalikus suunas. Nüüd on jäänud veel iseloomustada kunsti osa meie rahva esteetilisel kasvatamisel.

Kui me vaatame näiteks Višnevski «Optimistlikku tragöödiat» Tovstonogovi suurepärases lavastuses ja A. S. Puškini nimelise Leningradi Akadeemilise Teatri näitlejate hiilgavas esituses, ei taju me Komissari ja Pealiku konflikti üksnes poliitilises ja kõlbelises plaanis, vaid ka esteetilisest aspektist: kommunistlike ja anarhistlike ideede võitlus kangastub meile kui üleva ja madala võitlus, Komissari surm aga kui kauni inimese hukkumine. Nii saavutab kunst tervikliku — poliitilise, kõlbelise ja esteetilise mõjujõu. See näide tõestab, et kui kõigis teistes kasvatusvormides on esteetiline moment soovitav, siis kunstis on see *kohustuslik*, sest kui kunst ei mõjuta inimesi *esteetiliselt*, kaotab ta sootuks oma jõu. Seepärast ongi kunst ülivõimas ja asendamatu esteetilise kasvatuse vahend.

Tuleb aga silmas pidada, et eri kunstiliikide osa inimese esteetilisel kasvatamisel on igaühel isesugune. Siinkohal pole võimalik neid kunstiliikide iseärasusi igakülgselt iseloomustada ning seepärast piirdun vihjega ainult mõningatele, mis meie ajal suuremat praktilist tähtsust omavad.

On kunstiliike, mis nõuavad, et neile ekstra aega pühendataks, et nende nautimiseks tahtmist ja vastavat meeleolu leiduks, et «vaim valmis oleks». Sellised on kirjandus, lavakunst, filmikunst, mõningad maalikunsti- ja skulptuurižanrid ning kontsertmuusika. Just sellepärast, et nimetatud kunstiliikide teoste nautimine neelab inimese tervenisti, sunnib teda absoluutselt keskenduma ja kogu hingest kaasa elama, avaldavadki nad lühiajalist, kuid väga tugevat ideelist ja emotsionaalset

mõju. Romaan, draama, sümfoonia ja maal võivad inimese hinge vapustada ja teda elu üle sügavalt järele mõtlema panna. See ideelise ja emotsionaalse mõju jõud ja sügavus määravadki ära antud kunstiliikide osa inimeste esteetilisel kasvatamisel.

Hoopis teistviisi astuvad inimese ellu arhitektuur, tarbekunst ning monumentaalne maalikunst ja skulptuur. Need on meie igapäevasesse ellu sisse põimunud ja nende esteetiline kiirgus tungib läbi kogu inimelu atmosfääri. Tänu sellele mõjutavad nad inimesi pidevalt, lakkamatult, süstemaatiliselt, mitte aga neil enam või vähem harvadel tundidel, mis me ekstra raamatu lugemiseks, muuseumi, teatri ja kontserdi külastamiseks pühendame. Nad ei astu inimellu kui kallid külalised, vaid kui eluprotsessi alalised kaaslased, ning see vaimse mõju pidevus määrabki ära nende erilise osa rahva esteetilisel kasvatamisel ja nende erilise tähtsuse sotsialistlikus kultuuris.

Asi on selles, et inimeste sotsiaalsel, materiaalsel ja vaimsel ebavõrdsusel põhinevas ühiskonnas hoolitsevad valitsevad klassid ainult omaenda olustiku kunstiliselt täisväärtusliku sisustamise eest ega ole põrmugi huvitatud lihtsate inimeste esemelise miljöö kõrgest kunstilisest tasemest. Tõsi küll, talurahvas on sajandite jooksul välja töötanud imetoredad kunstkäsitöö traditsioonid, kuid maarahva üha kasvav viletsus ja kapitalistliku linna laostav mõju, kes ujutas küla üle asjadega, millel puudus igasugune kunstiväärtus, viis lõppude lõpuks välja selleni, et need talurahva arhitektuuri ja tarbekunsti traditsioonid hakkasid välja surema. Mis aga puutub linnadesse, siis seal, näiteks Peterburis ja Moskvas, kerkisid ülikute jaoks määratud ning suurepäraste ja unikaalsete tarbekunstiteostega sisustatud luksuslike ja tõeliselt kaunite losside kõrval maadligi lömitavad uberikud, ja nende elanike jaoks müüs turg kõige madalama kunstilise kvaliteediga, pahatihti aga lihtsalt täiesti maitsetuid asju.

Kui 19. ja 20. sajandi vahetusel kodanluse vulgaarne ja ek-

lektiline kunstimaitse hakkas rafineeritud aristokraatlikku maitset välja tõrjuma, algas rahvatarbeesemete tootmises lootusetu esteetiline kriis. Murelikult rääkis sellest silmapaistev vene demokraatliku kultuuri esindaja V. V. Stassov. «Leidub veel inimesi, kes arvavad, et peen peab olema kõik vaid muuseumides, piltidel, raidkujude juures, samuti kirikutes, üldse kõiges, mis on harukordne ja eriline, mis aga muusse puutub, siis seal võib olla, kuidas juhtub — see on täitsa ükspuha. Pole midagi õnnetumat ja piiratumat kui selline arusaamine! Ei, tõeline, puhas, terve kunst on ainult seal, kus vajadus peente vormide, alati kunstipärase väljanägemise järele hõlmab kõiki neid sadu tuhandeid asju, mis meid iga päev elus ümbritsevad. Tõeline, mitte viirastuslik rahvakunst sündis vaid seal, kus oli kaunis minu redel, tuba, tass, lusikas, laud, kapp, ahi, viisk, iga väiksemgi asi; küllap seal on juba tähelepanuväärne ja huvitav oma mõttelt ja vormilt ka arhitektuur ning selle järel maalikunst ja skulptuur. Kus ei tunta vajadust selle järele, et iga väiksemgi tarbeese kunstipärane oleks, seal kasvab kunst veel liiva peal, seal ei ole ta veel tõelisi juuri ajanud . . .»

Ainult sotsialistlik ühiskond teeb võimalikuks ja ajalooliselt vajalikuks *kõigi* inimeste, *kogu* rahva materiaalse elumiljöö kõrgelt kunstilise organisatsiooni. Seepärast on arhitektuuri ja tarbekunsti osa rahva esteetilisel kasvatamisel praegu eriti suur. Meie ajastu suurel pedagoogil Makarenkol oli täiesti õigus, kui ta just nagu Stassovi mõttest kinni haarates väitis: «Riietuse, toa, trepi ja tööpingi esteetika pole põrmugi vähem tähtis kui käitumise esteetika.» On üldiselt teada, milliseid suuri jõupingutusi on meil viimastel aastatel tehtud selleks, et arhitektuur ja kõik tarbekunsti harud igale nõukogude inimesele mitte ainult mugavaid, vastupidavaid ja odavaid, vaid ka ilusaid ja kunstiliselt väljendusrikkaid asju ja hooneid annaksid. Sellised ülesanded on formuleeritud NLKP XXII kongressil vastuvõetud partei programmis, ning see hakkab avaldama

järjest suuremat mõju ehitustegevusele ja rahvatarbeesemete tootmisele.

Arhitektuuriteoste võimalused inimesi ideeliselt ja emotsionaalselt mõjutada kasvavad märksa, kui arhitektuurile tulevad appi monumentaalne ja monumentaal-dekoratiivne maalikunst, graafika ja skulptuur. Erinevalt tahvelmaalidest ja skulptuuridest — muuseumieksponaatidest — «jälitavad» mälestussambad, seinareljeefid ja pannood inimest kõikjal, kus ta viibib,— linnatänavatel ja -väljakutel, ühiskondlikes hoonetes ja metroojaamades, parkides ja staadionidel, teatrifuajees ja jaamavestibüülides. Need teosed on meid igapäevases elus ümbritsevasse arhitektuurilisse keskkonda sisse joodetud ja nad mõjutavad miljoneid inimesi nendelt luba küsimata. Nende mõjujõu iseloomu määrab ära asjaolu, et monumentaalkunst on suurte ideede, ülevate mõtete ja tunnete kunst. On loomulik, et monumentaalkunst võis edukalt areneda ainult neil inimkonna ajaloo perioodidel, mil ühiskond andis talle tõeliselt suurejoonelise sisu. Kultuuri esimestel arenguetappidel andis kunstile sellise sisu religioon, ning seepärast pürgisidki maalikunst ja skulptuur ürgkogukondlikus, orjanduslikus ja feodaalses ühiskonnas monumentaalsuse poole. Norra teadlase ja ränduri Thor Heyerdahli raamat «Aku-Aku» ja tema poolt Lihavõttesaarel võetud film annavad piltliku ettekujutuse selle saare muistsete asukate imetlusväärsest monumentaalskulptuurist. Kes ei teaks monumentaalkunsti õitsengust vanas Egiptuses ja Mehhikos, antiikses Kreekas ja keskaegses Itaalias, vanade vene kirikute vapustava kunstilise jõuga seinamaale Novgorodis, Pihkvas ja Kiievis? Kapitalismiajastul aga hakkasid monumentaalne maalikunst ja skulptuur hääbuma, sest kodanlus ei olnud suuteline andma neile seda ülevat sisu, mis nende õitsenguks vajalik on. Marx ja Engels kirjutasid: «Kus kodanlus on võimule tulnud, seal on ta purustanud kõik feodaalsed, patriarhaalsed, idüllilised vahekorrad. Ta ei jätnud muud sidet inimese ja ini-



Kujud Lihavõttesaarel.

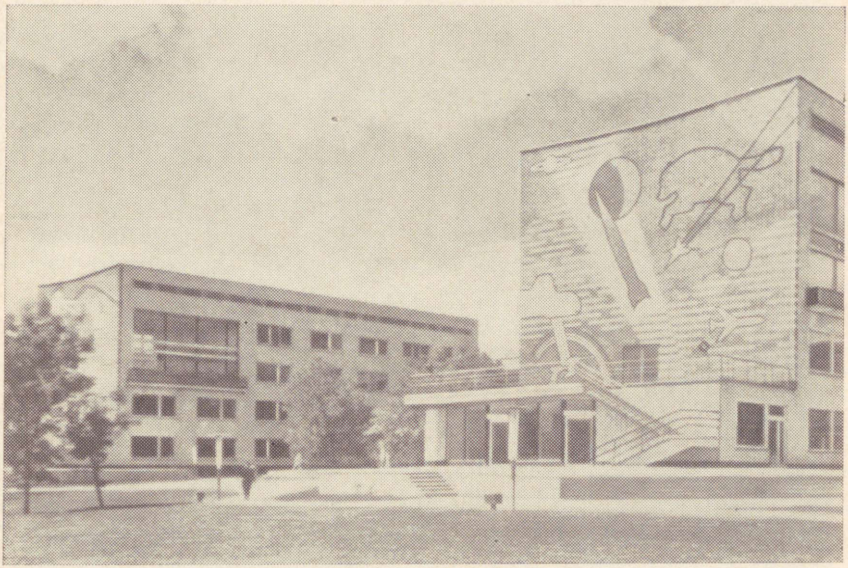
mese vahele kui alasti kasuhuvi, tundetu «maksmise sularahas». Ta on uputanud egoistliku arvestamise jääkülma vette usulise ekstaasi, rüütelliku vaimustuse ja väikekodanliku sentimentaalsuse püha värina.»

Kapitalistlikus ühiskonnas on üksnes revolutsioonilis-demokraatliku liikumise tõus võimeline ellu kutsuma monumentaalse maalikunsti lühiajalist, kuid võimsat lendu (nagu see leidis aset näiteks 20. sajandil Mehhikos), kodanlikule dekadentlikule kunstile aga, mis on kantud individualismist ja mis ei tunnista mingeid ülevaid sotsiaalseid ideid ega püüdlusi, pole tõeline monumentaalsus, nagu öeldakse, «konti mööda» . . .

Sotsialism avab monumentaalkunsti ajaloos uue etapi, sest ta annab kunstiloomingule niisuguse üleva sisu, millist tal pole kunagi varem olnud. Selle sisu aluseks ei ole enam religioosne müstika ega vaarao või kuninga kummardamine, vaid revolutsiooni, rahva, vaba töö ja kauni inimese võimsuse ülistamine.

Sellelt seisukohalt on arusaadav, miks Lenin võis kohe pärast Oktoobrirevolutsiooni võitu, Kodusõja ja majandusliku laose rasketel aastatel välja töötada monumentaalkunsti arendamise grandioosse plaani, millele ta andis nimetuse «monumentaalse propaganda plaan». Tema ettepanekul võeti 1918. aasta aprillikuus vastu dekreet, milles nähti ette püstitada mõnikümmend mälestussammast silmapaistvatele revolutsioonitegelastele ning kõigi aegade ja kõigi rahvaste suurtele filosoofidele, teadlastele, kirjanikele ja kunstnikele (nende nimekirja koostas ja kinnitas Lenin). Algas selle plaani elluviimine. Sedamööda kuidas Nõukogude riik arenes ja tugevnes, leidis Lenini idee järjest laialdasemat teostust. Nüüd oleks juba raske ette kujutada meie kodumaa pealinna arhitektuurilist palet ilma Marxi, Gorki ja Majakovski mälestussambata, ilma Muhhina ansamblita «Tööline ja kolhoositar», ilma Lenini mägedel asuva pioneeride palee monumentaalsete seinamaalideta. Leningradi klassikalisse välisilmesse on tugevasti sisse kasvanud Lenini mälestussammas Soome vaksali juures, Puškini mälestussammas Kunstide väljakul, pannoo «Sõprus» elumaja seinal Telekeskuse hoone läheduses.

Viimaseil aastail on monumentaalkunst järjest tugevamini juurdunud meie ellu ka paljudes teistes meie maa linnades — Tbilisis ja Tallinnas, Volgogradis ja Komsomolskis Amuuri ääres, arvukates külakultuurimajades ning Musta mere ranniku, Krimmi ja Kaukaasia turismi- ja pioneerilaagrites. Erakordselt huvipakkuv on selles suhtes eesti skulptori A. Starkopfi looming, kes planeeris oma teosed reaalse loodusliku keskkonna jaoks ja leidis nende tarvis niisuguse plastilise keele,



Pioneeride palee Lenini mägedel. Seinapannoo.

mis sulab selle keskkonnaga orgaaniliselt ühte, elab selles, organiseerib ja tõstab selle esteetilist potentsiaali. Ja kuigi nõukogude monumentaalkunsti arenemisteel seisab veel ees küllaltki palju majanduslikke ja organisatsioonilisi raskusi, võidab ta kommunistliku ühiskonna ehitamise käigus endale kätte koha, mille andis talle Lenin ja mille ta peab täie õigusega hõivama kommunismiajastu kultuuris.

Tuleviku linn — ja siin pole põrmugi fantastikat! — muutub vabaõhumuuseumiks. Ta viib välja õhu kätte, tänavatele ja väljakutele suurepäraseid maalikunsti- ja arhitektuurinäidiseid, mis on sulanud linna arhitektuuriga ühte terviklikkudeks ja imposantseteks ansambliteks, ja see võimas kunstide süntees avaldab kõigile linnaelanikele alatasa tugevat ideelist ja estee-

tilist mõju, vaimustab ja kasvatab, rõõmustab ja õpetab, innustab ja valgustab neid.

On ülimalt huvitav, et ka teised kunstiliigid otsivad teid, kuidas oma teoseid inimeste igapäevasesse ellu sisse põimida, et inimese esteetiline kasvatamine jõudsamalt läheks. Kui me näiteks komplekteerime oma isiklikku raamatukogu, siis teeme raamatust oma igapäevase kaaslase, meil on siis võimalik igal ajal lugeda, ja kas või juba mitmendat korda lugeda seda, mis meid antud momendil huvitab ja meie meeleoluga sobib. Ühtlasi harjutab isiklik raamatukogu lapsi oma teadliku elu esimestest aastatest peale nägema enda kõrval raamatut ja võtma seda kui perekonna lahutamatut kaaslast ning äratab raamatu vastu huvi ja lugupidamist. Täpselt samuti saavad meie kodu lahutamatuteks kaaslasteks kujutava kunsti teosed — väikesed tahvelmaalid ja reproduktsioonid, estambid, keraamilised ja marmorkujukesed, mis korteris elavatele inimestele kogu aeg esteetilist mõju avaldavad. Möödunud aegadel said oma isiklikke originaalsete kunstiteoste kollektsioone soetada vaid jõukad aadlikud ja kodanlased. Meie ühiskond avab selle võimaluse kõigile, ja kahtlematult leiab see võimalus järjest laialdasemat kasutamist, suurendades maalikunsti, graafika ja skulptuuri osa rahva esteetilisel kasvatamisel.

Ikka kindlamini juurdub meie ellu ka muusika, eriti sest ajast peale, kui muusikateoste reprodutseerimise uued tehnilised võtted — patefonid, grammofonid ja magnetofonid — andsid igale inimesele võimaluse ka isiklikku fonoteeki soetada. Sedasama eesmärki — juurutada kunsti inimese igapäevasesse ellu — teenivad ka sellised 20. sajandi suured tehnikasaavutused kui raadio ja televisioon.

Kaht erinevat teed pidi on raadio ja televisioon kunstiga kontakti astunud. Ühelt poolt toovad nad igale inimesele etendused, kontserdid ja filmid koju kätte, avardades seega suuresti kunstiväärtuste tarbimissfääri, ja selles seisneb nende tegelik



Vanaaegne eesti vokk.

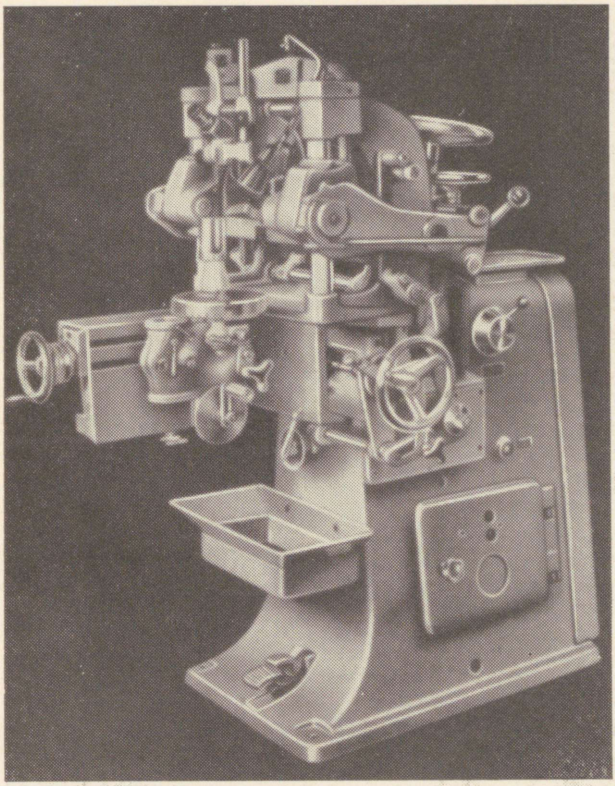
osavõtt rahvahulkade esteetilisest kasvatamisest. Teiselt poolt on kunst leidnud raadio- ja televisioonivahendites võimalusi luua omapäraseid teoseid, mis erinevad oluliselt lavakunsti, filmikunsti, kirjandus- ja muusikateostest.

Kahtlematult avab tulevik nende uute kunstiliikide ees avarad võimalused inimesi kunstiliselt arendada ja täiustada, sest nende peamine ühiskondlik väärtus seisneb selles, et neil on mitte millegagi võrreldav suur auditoorium.

Kui filmikunst oli lapsekingades, nägi Lenin tema ees suuri perspektiive avanevat. Ta ütles Lunatšarskile, et «kõigist kunstidest on meie jaoks kõige tähtsam kinokunst». Niisugune kõrge hinnang on seletatav sellega, et kino võis saada ja saigi meie aja kõige massilisemaks kunstiks. Kui aga võrrelda filmikunsti selles suhtes raadio ja televisiooniga, peab tunnistama, et viimased võivad võita endale veelgi suurema auditooriumi, kui on kinematograafial. Raadiol ja televisioonil on see suur eelis, et nende juurde pole vaja ekstra minna, nii nagu me kinno läheme. Nad tulevad ise meie juurde, nad leiavad meie kodus kindla asupaiga ja sisustavad meie jõudeaega. Nad muutuvad meie elus niisama hädavajalikuks, nagu seda on arhitektuur ja tarbekunst, nagu seda on isiklik raamatukogu ja estambid meie toaseintel. Sellest ongi tingitud raadio ja televisiooni suur osatähtsus rahvahulkade esteetilisel kasvatamisel.

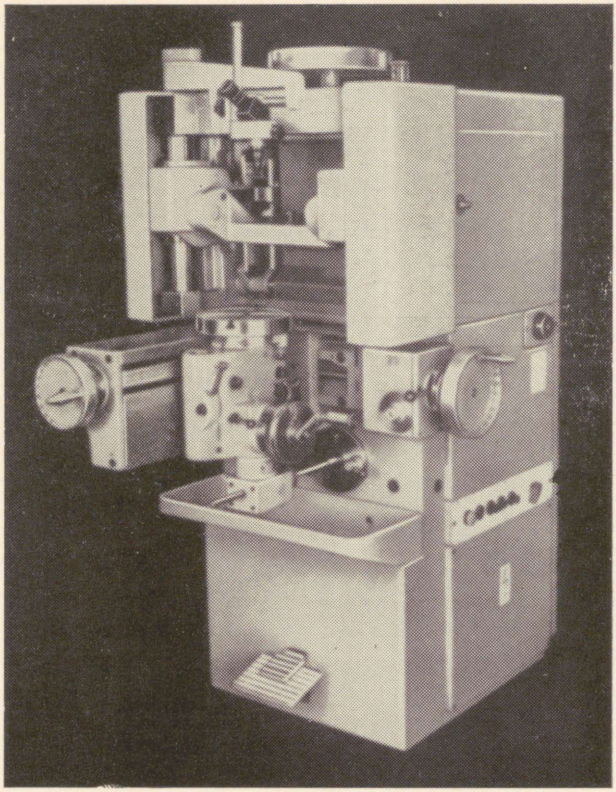
Aga ega sotsialistlikus ühiskonnas inimese kodune miljöö ainus asi pole, mida kunstiloomingu viljad igati ehtima peavad. Et kasvatada kommunistlikku suhtumist töösse kui ülimasse väärtusesse, tuleb esteetiliselt täiustada ka seda miljööd, kus inimesed töötavad. See miljöö peab üleni kiirgama endast rõõmu, ta peab pakkuma inimestele naudingut, ta peab neid kütkestama ja tugevdama neis soovi seal viibida.

Kapitalistliku ühiskonna töökorralduses valitsenud traagiline olukord viis selleni, et arhitektuur ja tarbekunst ei aidanud töömiljööd kunstiliselt kujundada, nad kaunistasid vaid



Vertikaalne stantsimismasin enne kunstilist rekonstrueerimist.

seda miljööd, kus toimusid kultuslikud rituaalid, poliitilised tseremooniad, kus elasid ning lõbutsesid selle maailma vägevad. Igas linnas võib näha revolutsioonieelsetest aegadest pärit rohmakaid, vanglaid meenutavaid telliskivist tehase- ja vabrikuhooneid. Neil ehitistel puudub igasugune kunstiväärtus, mida



Sama stantsimismasin pärast kunstilist rekonstrueerimist.

oli nii heldelt jagatud lossidele ja kirikutele, ja seda ainult sellepärast, et nende ühiskondlikku sisu ei peetud kunstilise kehastamise vääriliseks. Sellega seoses on iseloomulik, et kui talupojad ise valmistasid tootmisriistu, kandus nende tööarmastus üle ka esemetele, millega tööd tehti, ning seepärast ongi

muuseumides eksponeeritud toredaid, tõeliselt kunstipäraseid vokke ja värtnaid, kurikaid ja linalõuguteid ning muid lihtsaid tööriistu.

Meie kunst peab arendama just seda rahvaloomingu traditsiooni, kuid hoopis kõrgemal tehnilisel tasemel. Meie kunstiloomingu sihiks peab olema luua tehaseid ja elektrijaamu sama mõõdu järgi kui kultuuripaleesid ja elumaju. Tööpink, millest rääkis Makarenko, masin, aparaat ja muud tootmisriistad peavad olema niisama kaunid ja väljendusrikkad kui tugitool, tass ja vaas. Ja kuigi meie teoreetikud vaidlevad veel selle üle, kas masin võib olla kunstiteos või mitte, laiendab praktika väära-matult ja järjekindlalt kunstiloomingu sfääri, haarates sellesse nii tootmishoonete arhitektuuri, nii transpordivahendid — autod, bussid, rongid, mootorlaevad ja lennukid — kui ka masinad, tööpingid ja aparaadid.

Nii lülitub kunst ka materiaalse tootmise sfääri, laiendades piiritult kunsti võimalusi rahvast esteetiliselt kasvatada.

Selleks aga, et kunst täiel määral neid võimalusi realiseeriks, peab ta olema, nagu Lenin ütles, rahvale mõistetav ja armas. Selleks aga, et kunsti mõista ja armastada, on vaja arenenud kunstimaitset, sest just hea maitse on see vaimne «tööriist», mille abil me kunsti tajume.

Kunstimaitse kasvatamine

Maitse ei ole inimesel kaasa sündinud. Nii elus kui ka kunstis esinevat kaunist õpivad inimesed mõistma juba maast-madalast, ja see õppetund kestab kogu eluaja. Marx kirjutas selle kohta: «Kunstilooming, samuti kui iga muu produkt, loob publiku, kes mõistab kunsti ja on suuteline nautima ilu. Tootmine ei tooda seega üksnes eset subjekti jaoks, vaid ka subjekti eseme

jaoks.» «Seepärast,» väitis ta teisal, «kui sa tahad nautida kunsti, pead sa olema kunstiliselt haritud inimene.»

Et saada kunstiliselt haritud inimeseks, ei pea tingimata omandama kunstialast eriharidust. Piisab eneseharimisest, milleks tuleb süstemaatiliselt külastada muuseume ja näitusi, käia teatris ja kontsertidel, vaadata ja kuulata tähelepanelikult iga teost, talletades pidevalt kunsti vahetu tajumise kogemusi ning seega arendades ja teritades oma vastuvõtlikkust ja tundlikkust kunsti suhtes. Igaühele peaks ju päevselge olema, et tema hea kirjanduslik maitse on kujunenud vaid tänu Puškini ja Lermontovi, Nekrassovi ja Majakovski, Shakespeare'i ja Balzaci, Maupassant'i ja Tšehhovi, Gorki ja Hemingway teoste lugemisele. Täpselt samuti peame oma muusikalise maitse arendamiseks kogu aja kuulama muusikat, õppima tundma suurte helikunstnike — Bachi ja Beethoveni, Chopini ja Mahleri, Mussorgski ja Tšaikovski, Prokofjevi ja Šostakovitši teoseid. Samal kombel võib hea maitse maalikunsti suhtes areneda vaid siis, kui vaatame Tiziani ja Rembrandti, Surikovi ja Vrubeli, Daumier' ja van Goghi, Nesterovi ja Sarjani maale.

Sellest on aga veel vähe. Et kunstiliselt haritud inimeseks, s. o. kvalifitseeritud kuulajaks ja vaatajaks saada, tuleb kunstist palju teada, nii nagu me tunneme kirjandusteooria aluseid ja kirjanduse ajalugu tänu sellele, et oleme seda koolis õppinud. Sest eks ju koolis selgitati meile esmakordselt metafoori, hüperbooli ja muude stiilikujundite kunstilist mõtet, rütmi ja riimi tähtsust luuletuses, romaani ja poeemi süžee ja kompositsiooni printsiipe jne., jne. Seetõttu ei imesta me põrmugi, kui loeme fantastilistest sündmustest A. H. Tammsaare romaanis «Põrgupõhja uus Vanapagan», kui kuuleme Tšernõševski romaani «Mida teha?» alguses sündmustest, mis toimusid hiljem kui need, millest parajasti juttu on, kui kohtame Gorkil väljendit «meri naeris» või Majakovskil «süda hääletab». Kõigi nende

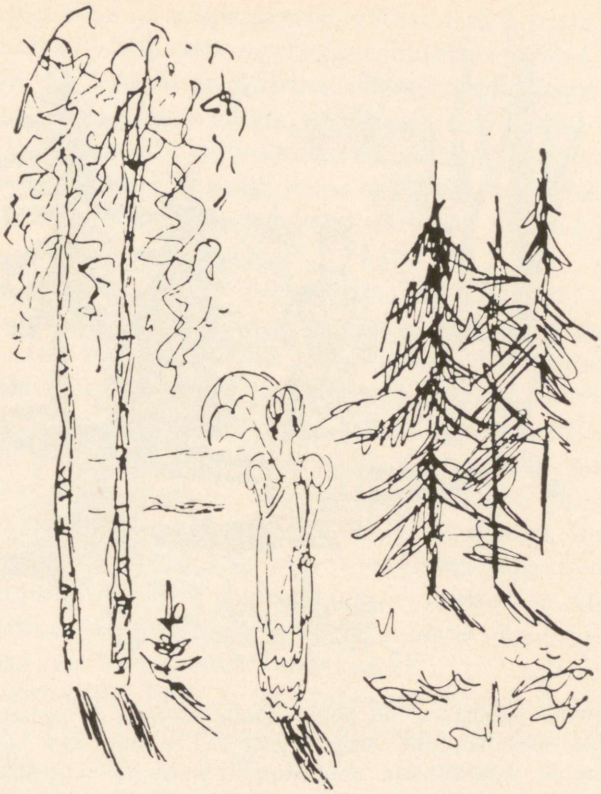
kunstiliste võtete tinglikkus ei hämmelda meid, sest me oleme õppinud mõistma kirjanduse kujundlikku keelt.

Kahjuks ei õpetata koolis veel teiste kunstiliikide — maalikunsti ja muusika, arhitektuuri ja filmikunsti keelt. Ainult sellepärast võibki tunduda paljudele vaatajatele, kes ei tunne maalikunsti keele elementaarseid aluseid, et kui ikoonis pole perspektiivset ruumikujutust, siis on see tingitud ikoonimaalijate oskamatusest maailma õigesti kujutada, ja kui Matisse'i maalidel pole esemete vormid antud selliselt, nagu me neid natuuris näeme, siis on see seletatav kunstniku abituse või tembutamisega...

Laialt levinud arvamus, et maali tajumiseks pole tarvis midagi muud kui normaalset nägemist, on väär. Selleks et pildil kujutatud esemeid ära tunda, piisab muidugi lihtsalt nägemisest. Et aga pildi kunstilist tähendust tabada, tuleb tunnete ja mõtetega tema kujundlikus vormis avaneva poeetilise sisu sügavustesse tungida. Selleks peab aga teadma, milliste seaduste järgi selle kunstiteose vorm on üles ehitatud, mil viisil kunstnik võib nähtava maailma kujutise kaudu oma ellusuhtumist, oma ideid, meeleolusid ja elamusi väljendada. Inimene, kes tahab arendada oma maitset maalikunsti suhtes, peab teadma, millised omapärased väljendamisvõimalused mitmesugustel materjalidel on; ainult siis mõistab ta, miks kunstnik antud teose tarvis õlivärvid, teise tarvis tempera ja kolmanda tarvis akvarelli valis, neljanda aga mosaiiktehnikas teostas. Ta peab teadma, mille poolest erineb dekoratiivse monumentaalpannoo keel tahvelmaali keelest. Kvalifitseeritud vaataja peab teadma, et pildi sisu ei avane üksnes süžees, vaid ka kompositsioonis, rütmis, plastikas ja koloriidis, ning et seetõttu ei tähenda süžee väljalugemine veel pildi mõistmist: süžee võib ju hea olla, pilt ise aga sisuvaene ja halb. Vaataja peab teadma, millist sisulist, kujundlikku ja väljenduslikku tähtsust omab üks või teine vormitõlgenduse viis maalikunstis — näiteks ma-

dala horisondi kasutamine, esemete kujutamine illusoorselt ruumilistena või tinglikult tasapinnalistena, soojatoonilise või külma värvigamma, hajutatud või kontsentreeritud valguse kasutamine, kujundite, plastiliste motiivide, värvilaikude kontrastne vastandamine, lõpuks lõuendi suuruse ja kuju valik ning palju muud. Vaataja peab teadma, mis on allegooria ja sümbol ning milleks neid maalikunstis kasutatakse. Et saada esteetiliselt arenenud vaatajaks, peab ta lõpuks hästi teadma, kuidas maalikunst on ajalooliselt arenenud, kuidas on muutunud tema kunstivahendid olenevalt nende ideede muutumisest, mida iga ajastu on kunstile peale surunud.

Inimene, kes tahab oma kunstimaitset arendada, võib omandada kõik need teadmised, kui ta loeb raamatuid maalikunsti teooriast ja ajaloost, kuulab ekskursioonijuhi seletusi näitustel ja muuseumides, kuulab loenguid kultuuriülikoolis. Meie ühiskond teeb kõik võimaliku selleks, et aidata igaüht, kes soovib kunstiliselt haritud inimeseks saada ning head ja peent kunstimaitset omandada. Paljugi võib siin ka täiesti iseseisvalt ära teha. Väga heaks mooduseks, kuidas oma kunstimaitset arendada, on kunstiteoste võrdlemine omavahel. Sellisel võrdlemisel tulevad eriti hästi esile iga teose mitmesugused tegelikkuse poeetilise peegeldamise võimalused ning kunstilised voorused ja puudused. Selles raamatus on mitmel korral teoseid niimoodi kõrvutatud ja tahaks loota, et see on veennud lugejaid selle tunnetamismeetodi viljakuses. Tuletan meelde, et mitme üht ja sama teemat — «madonna lapsega» — lahendava maali võrdlemine on aidanud meil mõista maalikunsti ajaloolise arenemise mitmesuguste etappide omapära, Brüllovi ja Repini teoste võrdlemine eri kunstimeetodite spetsiifilisi jooni, Plastovi ja Deineka, Favorski ja Kravtšenko, Matvejevi ja Fiveiski teoste võrdlemine kunstniku stiili individuaalset omapära. Kui lugeja süveneb lk-l 263—264 kõrvutatud piltidesse, tunneb ta kohe ära, «mis on hea ja mis on halb», ning hakkab kindlasti selle üle



See joonistus võib näida kiirelt ja peaaegu lohakalt tehtud visandina. Tõepoolest — siin on minimaalsete vahenditega saavutatud maksimaalne ekspressiivsus. Siin pole midagi ülearust, ükski detail ei sega tajumast tervikut — looduspilti, millel kõik elab, hingab, liigub: puud õõtsuvad, päikesekiired sillerdavad, Tatjana astub kergel sammul ...

(N. Kuzmini illustratsioon A. Puškini «Jevgeni Oneginile».)



Sellel joonistusel on kõiki detaile külmalt ja pedantselt protokollitud. Tagajärjeks on, et elav näib surnuna ja tardununa. Joonistus on raske ja kohmakas, igas joonekeses on tunda, kui suure vaevaga see paberile on veetud. Kunstnikul on olnud üksainus soov — võimalikult täpselt ja hoolikalt kujutada seda puulehekest, seda kleidivoldikest . . .

mõtisklema, miks N. Kuzmini pildil on suur kunstiväärtus, kuna teise kunstniku samateemaline pilt nõrgaks, kunstiliselt abituks osutub.

Paljud kodanlikud esteetikud väidavad, et lihtrahvas pole suuteline kunstiteoseid sügavalt ja peenekoeliselt mõistma, et

hea kunstimaitse on väljavalitute, vaimuaristokraatia privileeg. Kunstikultuuri, iseäranis nõukogude kultuuri ajaloo kogemustele tuginedes lükkab marksistlik esteetika selle teooria ümber. Marksistlik esteetika tõestab, et kunsti, kõigi tema liikide ja žanride täisväärtuslik tajumine on jõukohane kõikidele inimestele, see võime pole kellelgi kaasa sündinud ega jumalast antud. Igalt inimeselt nõuab see head tahtmist, tõsiseid jõupingutusi ja suurt asjatundlikkust.

Oleks väär arvata, et sedamööda kuidas järjest suuremal hulgal nõukogude inimestel areneb välja hea kunstimaitse, toimub maitse individuaalsete eripärasuste kadumine. Elu ja kunsti esteetiline tajumine on juba oma loomult individuaalselt omapärane, ja see omapära ei saa kunagi kaduda. Asi on hoopis vastupidi: mida rikkam inimese vaimuelu on, mida mitmekülgsemalt ta on arenenud, seda eredamalt lööb õitsele tema individuaalsus ning koos sellega ka tema maitse kordumatu omapära. See on tingitud paljudest teguritest, mis on omavahel läbi põimunud, — iga inimese temperamendi ja vaimulaadi eripärasustest, kogemustest elus ja kunstis, kultuuritasemest ja looduse poolt kaasaantud andekusest.

Me tunnistame küll, et igal inimesel on oma individuaalne maitse, kuid see ei tähenda veel, et peaks kaduma põhimõtteline erinevus hea ja halva maitse, arenenud ja arenemata maitse, peene ja vulgaarse maitse, terve ja moonutatud maitse vahel. Kui aga sellised erinevused on olemas, ei peitu järelikult iga konkreetse inimese maitse hindamise kriteerium temas eneses, vaid ühiskonna kultuuris, sotsiaalse ja ajaloopraktika poolt väljatöötatud esteetikanormides. Just sellepärast ongi meil õigus öelda inimese kohta, kes eitab Shakespeare'i, Rembrandti või Beethoveni suurust, et tal on arenemata, primitiivne, võib-olla isegi halb või moonutatud maitse. Samal ajal aga ütleme inimese kohta, kellele meeldib Bloki luule rohkem kui Majakovski luule, või siis Majakovski luule rohkem

kui Bloki luule, et tal on hea ja individuaalselt omapärane maitse.

Rahva esteetilise kasvatamise eesmärgiks sotsialistlikus ühiskonnas on kujundada kõigil inimestel head, tervet, arenenud, peent ja mitmekesist kunstimaitset. Selles maitse alal valitsevas üldrahvaliku ja individuaalse dialektilises ühtsuses murdub läbi prisma sotsialistliku ühiskonna elule omane ühiskondliku ja isikliku dialektika. See on seesama dialektika, mida me tunneme kunstiloomingu vallas kui sotsialistliku kunsti ühtse meetodi avaldumist mitmesuguste stiilide külluses.

Hea maitse kasvatamine on meie ajastul tohutult tähtis mitte ainult sellepärast, et see aitab kaasa iga inimese vaimsele arenemisele, vaid ka kogu kunstikultuuri arenemise seisukohalt. Esmakordselt inimkonna ajaloos on sotsialistlikus ühiskonnas kunsti kõige kõrgemaks kohtumõistjaks ja hindajaks *rahvas*. Rahva tunnustus, heakskiit ja hinnang on kunstnikele nende loomingulistel otsingutel suunavaks teetähiseks. Seepärast olenevad meie kunsti arengusuunad ja arengutase otseselt rahva kunstimaitse iseloomust ja arengutasemest. Mida rangemad ja nõudlikumad on lugejad, vaatajad ja kuulajad, seda hõlpsamini ja kategoorilisemalt hakkab kunsti arenemisprotsessis tõeliselt kunstipärane, tõeliselt novaatorlik eralduma näiliselt kunstipärastest ühepäevaliblikatest ja käsitöölikest soperdustest.

Seega siis valmistame rahva maitset kasvatades ette suurt tulevikuühiskonna kommunistlikku kunstikultuuri.

Isetegevuslik looming ja esteetiline kasvatus

Meie jutt kunsti osatähtsusest rahva esteetilisel kasvatamisel jääks poolikuks, kui me ei selgitaks, kuidas selles protsessis lööb kaasa rahvahulkade isetegevuslik kunstilooming. Erakordselt laialdaselt on see arenenud kõikides meie liiduvabariikides,

eriti Balti nõukogude vabariikides — tarvitseb vaid meenutada laulu- ja tantsukultuuri jõudsat kasvu, mis leiab kinnitust suurepärases laulupidude traditsioonis, või siis arvukaid rahvateatreid, isetegevuslike filmiamatööride ja fotograafide loomingut jne., jne. Kunstilise isetegevuse iseärasuseks, mis eristab teda traditsioonilistest rahvaloomingu vormidest, on see, et ta areneb professionaalse kunsti kombel, professionaalsete kunstnike juhtimisel ning ta pole anonüümselt kollektiivne, vaid individuaalne nii nagu professionaalnegi kunstilooming. Muidugi mõista ei saa isetegevuslikke muusikuid, näitlejaid ja maalikunstnikke meisterlikkuse ja talendi poolest professionaalsete kunstnikega võrrelda. Ja ometi pole kahtlust, et kunstilisel isetegevusel on suur ajalooline tähtsus ning selle arenemisest oleneb paljuski tuleviku kunsti saatus.

Sellel kunstilise isetegevuse ajaloolisel tähtsusel on kolm põhiaspekti. Esiteks — kui inimene tegeleb kunstiloominguga, avanevad tema ees paljud kunsti «saladused», ja see aitab tal, nagu juba Aristoteles tähendas, sügavamalt, peenekoelisemalt ja terasemalt kunsti mõista, oma kunstiarmastust arendada ja maitset teritada. Nii aitab isetegevuslik looming aktiivselt kaasa inimese esteetilisele enesekasvatusele. Seepärast on osavõtt kunstilisest isetegevusest inimestele ülimalt kasulik, isegi siis, kui nende loomingulised võimed tagasihoidlikud on ja nad suuri šedöövreid luua ei suuda.

Teiseks — haarates oma orbiiti üha rohkem inimesi, võimaldab kunstiline isetegevus avastada ja arendada neis peituvaid loomingulisi võimeid, ja nii ei lähe ükski tõeline talent ühiskonnale kaduma. Võiks nimetada paljusid lauljaid, näitlejaid, skulptoreid ja kirjanikke, keda isetegevus on professionaalsele kunstile kinkinud. Eriti suured on selles suhtes laste isetegevuse võimalused. Kui vaadata näiteks gravüüri, mille on lõiganud linoleumile üheksa-aastane Sirje Leping Pärnu II Keskkoolist, tekib tahtmatult mõte: kui palju suurepäraseid kunst-

nikke kasvab meie andekatest lastest, kui nende loomingulisi võimeid juba maast-madalast oskuslikult arendama hakatakse!

Sellepärast ongi NLKP programmis öeldud, et «kõigis koolides ja koolivälistes asutustes» tuleb luua «tingimused laste kunstiloominguks, muusika, maalikunsti ja skulptuuri harrastamiseks». Kommunistliku ühiskonna ehitajate annete edasiseks täiustamiseks on kavas «kunstiateljeede ja filmistuudiote laialdase võrgu organiseerimine, kus võiksid töötada kõik, kellel on selleks soovi ja võimeid».

Kui endistel aegadel oli harulduseks selliste inimeste elutee, nagu Mihhail Lomonossov ja Fedot Šubin, Tarass Ševtšenko ja Mitrofan Grekov, Friedrich Reinhold Kreutzwald ja Jakob Tamm, talupoja lapsed, kes murdsid sisse suurde kunsti, siis kui palju lomonossoveid, šubineid ja kreutzwalde loob küll kommunistlik kunst, kui need meie partei suurejoonelised plaanid ellu viiakse, kui ühiskond kõigi rahva poegade vaimuanded esile tõstab ja neid hoolikalt arendab!

Seega siis ei ole kunstilise isetegevuse eesmärgiks asendada professionaalset kunsti, vaid, nagu on öeldud meie partei programmis, tõsta esile uusi andekaid kirjanikke, kunstnikke, muusikuid ja näitlejaid. Kommunismi kunstikultuuri areng saavutatakse «massilise kunstilise isetegevuse ning professionaalse kunsti ühendamise alusel».

Lõpuks, kolmandaks, isetegevuse ajalooline tähtsus seisneb selles, et inimese kunstiandeid arendades tõstab ta inimese üldist loomingulist potentsiaali, sest kunsti viljelemine aktiviseerib kõiki inimese vaimseid jõude — kujutlusvõimet, tundeid ja mõtteid, rikastades seega inimese hingeelu, tehes selle veelgi paindlikumaks ja produktiivsemaks. See on eriti tähtis meie ajastul, kus toimub kõigi tööprotsesside spetsialiseerumine, milles peitub tõsine oht, et inimene võib areneda kitsalt ühekülgseks. Kommunistlik ühiskond peab selle ohu kõrvaldama. Kommunistlikule ühiskonnale pole vaja ühekülgseid spetsialiste,



Sirje Leping. *Linoollõige.*

vaid igakülgselt, harmooniliselt arenenud inimesi, ning seepärast ongi eluliselt vajalik, et iga inimene nii või teisiti kunstiloomingut harrastaks.

Seda nägid ette juba Marx ja Engels. Nad kirjutasid «Saksa ideoloogias», et «kunstiande erakordne kontsentreerumine üksikindiviidis ja sellega seoses talendi allasurumine rahvahulkades», mis oli loomulik ja paratamatu minevikus, lakkab olemast seadus kommunistlikus ühiskonnas, kus igalt inimeselt nõutakse osavõttu nii materiaalsest tootmisest kui ka kunstiloomingust.

Töötades välja esteetilise kasvatuse teooriat, avab marksistlik esteetika meile perspektiivi, mis viib meid välja kommunismi kunstikultuuri.

Sisukord

	Autori eessõna eesti lugejale	5
Esimene peatükk.	Esteetika kui teadus	7
Teine peatükk.	Ilu ja teised esteetilised nähtused	21
Kolmas peatükk.	Mis on kunst	60
Neljas peatükk.	Kunsti dialektika	97
Viies peatükk.	Kunst ja ühiskond	138
Kuues peatükk.	Kuidas kunstiteos sünnib, elab ja surematuks jääb	178
Seitsmes peatükk.	Sotsialistliku kunsti probleemid	207
Kaheksas peatükk.	Kommunismi ehitamine ja rahva esteetiline kasvatamine	240

Каган Моисей Самойлович.
НАЧАЛА ЭСТЕТИКИ.

На эстонском языке.
Оформление: П. Рээвээр.
Издательство «Ээсти Раамат», Таллин,
Пярнуское шоссе, 10.

Toimetaja E. Kasesalu.
Kunstiline toimetaja L. Kruusmaa
Tehniline toimetaja H. Tüksammel
Korrektorid M. Sepp ja A. Nurmoja.

Laduda antud 20. V 1969. Trükkida antud 24. XI 1969. Paber 60×84/16. Trükipoognaid 17 + 8 kleebist. Tingtrükipoognaid 16,7. Arvestuspoognaid 13,55. Trükiarv 10 000. Tellimise nr. 1929. Trükikoda «Punane Täht», Tallinn, Pikk t. 54/58.

Hind rbl. 1.11.

1—5—6

Rbl. 1.11

A
30390
~~140366~~

TARTU ÜLIKOOLI RAAMATUKOGU
1 0300 00070099 9