

Kunst  
2 · 1969

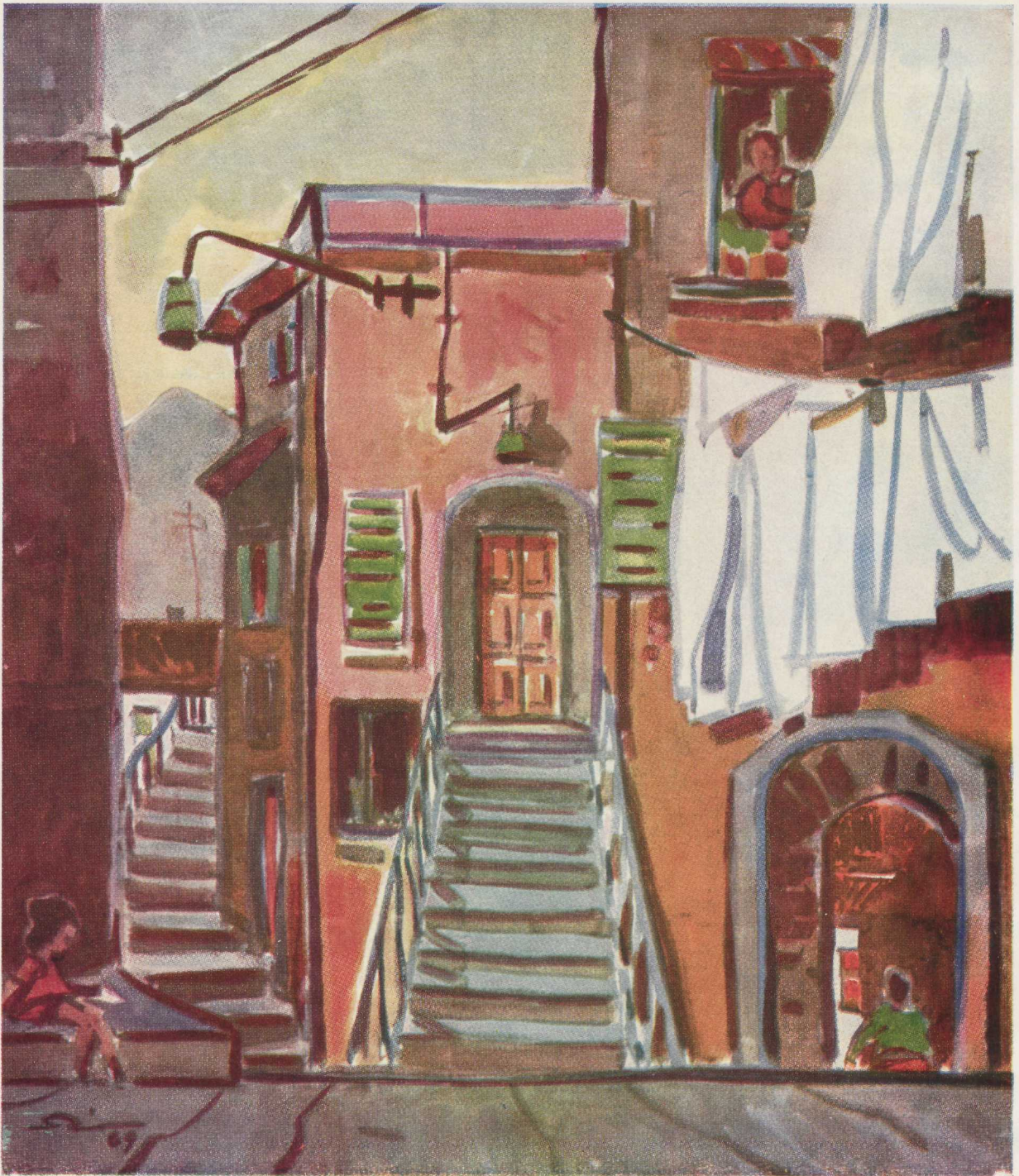
## SISUKORD

Enn Põldroos Üleliiduline komsomoli juubelinäitus ja eesti kunsti tulevik . . . . .	1
Leo Soonpää, Heinrich Valk Dialoog karikatuurist . . . . .	5
Vabariiklikult tarbekunstinäituselt Tartus . . . . .	11
Inge Teder Ellinor Piipuu loomingust . . . . .	15
Eha Jõgi Väike klaasinäitus Kunstisalongis . . . . .	20
Evi Pihlak Maastik eesti maalil . . . . .	25
Virve Hinnov Endel Kõksi varasest loomingust . . . . .	36
Rein Loodus Eduard Järve raamatugraafikast . . . . .	42
Mai Lumiste 500 aastat Michel Sittowi sünnist . . . . .	48
Linda Alekõrs Tallinna vaategraafikast möödunud sajandil . . . . .	56
Kaalu Kirme Ljuda ja Dima Šuškanovid . . . . .	61
Bernard Dorival Mõttekujutuse maalijad Chagallist surrealismini . . . . .	64
Varia	
Valter Jõeste Kunstnik-pedagoog August Kilgas . . . . .	72
Milvi Alas ENSV Kunstnike Liidu XIV kongress . . . . .	75
Esikaanel: S. Raudvee. Einekompakt «Sinine-punane». 1968.	

KUNST 2 · 1969



KIRJASTUS «KUNST»



A. Pilar. Italiaa motiiv. Akvarell. 1969.

# Kunst

2 · (34) · 1969

KUJUTAVA JA  
TARBEEKUNSTI  
ALMANAHH

ÜLELIIDULINE  
KOMSOMOLI  
JUUBELINÄITUS  
NING EESTI  
KUNSTI TULEVIK

*Enn Põldroos*

Oleme sagedasti kurtnud, et eesti kunst kujutab endast suletud süsteemi, kus väärtuste ringlus toimub ainult oma sisemiseks tarbeks ja kus siis ka väärtuste mõõdupuud kujunevad vastavalt nendele sisemistele vajadustele. Kusagil kaugemal toimub teine «suur» ideede- ja kunstiringlus, mille vooluring jääb aga meist eemale. Ja kuivõrd agarad me poleks ka informatsiooni hankimisel, ei või me kunagi kindlad olla, kas meie Maarjamaa pinnal kujunenud hinnangud ja väärtused omavad mingil määral universaalsemat, meie territooriumist ja ajast kaugemaleulatuvat tähtsust.

Kuigi need muremõtted jäävad mõneski suhtes endiselt päevakorda, on meie kunsti asendis nõukogude kunstielus kui tervikus toimunud huvitavaid nihkeid. Need nihked kajastusid eriti selgelt ÜLKNÜ 50. aastapäevale pühendatud Üleliidulisel kunstinäitusel Moskvas. Viiekümnendate aastate lõpust said alguse nõukogude kunsti teatavad uuendumistendentsid. Mitmetel põhjustel avaldusid need tendentsid meie vabariigis hoopis tugevamal kujul kui enamikus teistes Nõukogude Liidu kunstikeskustes. Nii oligi paar aastat tagasi välja kujunenud olukord, kus eesti nõukogude kunst (koos teiste Balti liiduvabariikide kunstiga) paistis oma eripäruga teravalt silma nõukogude kunsti suhteliselt homogeensest üldpildist.

Meie kunsti positsioon, temale antud hinnangute bilanss kujunes seega küllaltki huvitavaks. Erandlikkus äratas tähelepanu (tunnistagem endale ausalt, et sageli mängis kaasa ka erandlikkus, mitte ainult hea tase!). Nagu erandlikkus ikka, sai eesti nõukogude kunsti arengutee kuulutatud kord lipukirjaks, kord ketserluseks. Seda nii koduvabariigis kui ka üleliidulisel areenil (kuigi sellel tasemel jäid domineerima üldiselt heatahtlikud hinnangud). Kuid meie kunsti eriline positsioon soodustas kahjuks ka eelkirjeldatud eraldatuse süvenemist ning ka teatavaid provintsiaalseid eneseimatluse tendentse. Kuid samas soodustas see meie kunstnike iseseisva, sõltumatu loomingulise mõtlemise arengut, mis omakorda osutus ülimalt viljastavaks meie kunsti edasisele arengule ning mis on minu arvates saanud praegu meie kunsti peamiseks trumbiks.

Nüüd aga, Üleliidulisel komsomoli juubelinäitusel võisime olla uue etapi alguse tunnustajateks.

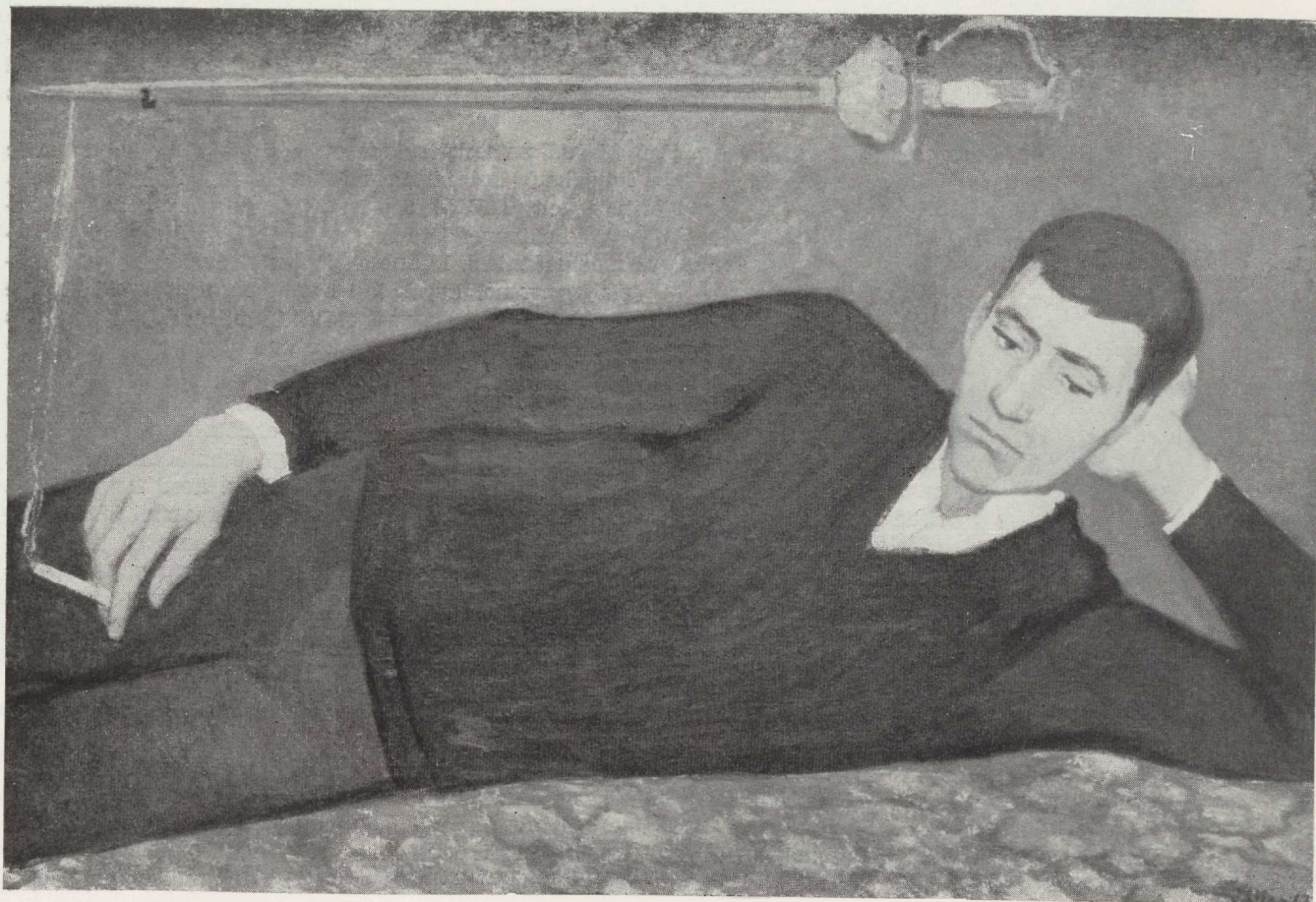
Näitus erines ootamatult kõikidest seninähtud maneežinäitustest. Oli kadunud näituse ülekoormatus, ekspositsioon oli selge ja rahulikult vaadeldav. Kuid mis peamine — tendentsid, mida me seni olime harjunud nagu oma monopoliks pidama, osutusid sellel näitusel laialt esindatuks, ütleksin isegi — näituse ilmet kujundavaks. Ma mõtlen siinjuures peamiselt meil väljakujunenud figuraalkompositsiooni



1 2

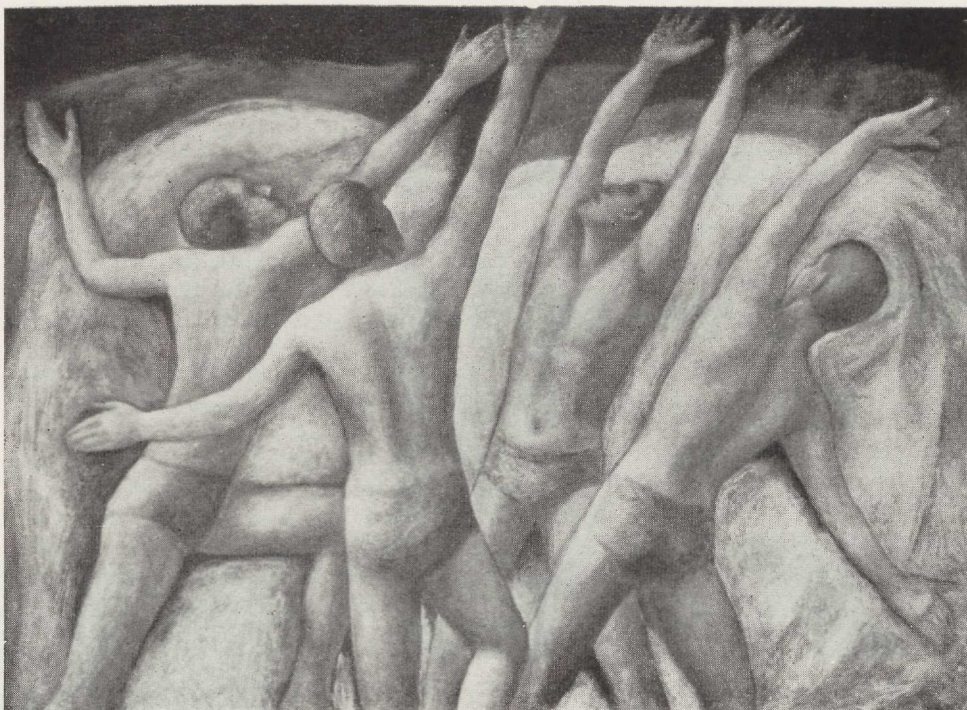


3



2

1. O. Maran. *Lilled kristallvaasis. Guašš, tempera, 1967.*
2. O. Terri. *Lahkumine. Oli. 1968.*
3. S. Uiga. *Poiss mõõgaga. Oli. 1967.*
4. N. Guli. *Pallimängijad. Oli. 1968.*



4

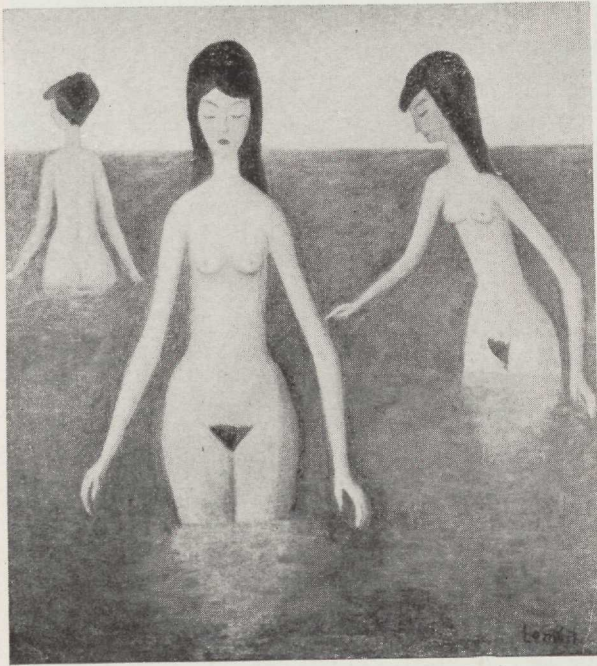
käsitlust tema maksimaalse üldistusastmega ning metafoorse lähenemisega, samuti vormi maksimaalse esteetilise ja psühholoogilise aktiivsuse taotlust.

Tallinnast saabunud kunstiinimeses kutsus see esile hulga küllaltki vastakaid mõtteid. Kõigepealt — suur ja püha rahuldustunne: näete nüüd, meie tee on osutunud õigeks, ka teised on asunud samale teele, vaatamata kahtlustele, mis ausalt öeldes on meidki omajagu närinud. Kuid samas ka väike mure — mis saab meist siis edasi? Meie hea maine on seni suures osas baseerunud meie erandlikkusel.

Olime nagu andekas, hellitatud laps, keda imetleti, kellelt loodeti palju, ning kellele andestati palju, kuid keda siiski eriti tõsiselt ei võetud. On ilmne, et meie see eelis on hakanud jõudsalt vähenema. Kuigi meie kunst on pidevalt ja edukalt esinenud üleliidulisel areenil, võib vist väita, et alles nüüd hakkame küllaldaselt määral lülituma üleliidulisse kunstiväärtuste ja -ideede ringlusse, sellest osa saades ning jõudumööda ka omapoolset panust vastu andes, mis on kahtlemata meie kunsti üheks suuremaks saavutuseks. Kaduvat erandlikkust peaksime sealjuures korvama tõhusama kunstilise sügavusega — või uute avastustega.

Kuid võib vist ka nõnda öelda: milliseks ka ei kujuneks meie koht üleliidulises edetabelis, üks kunstilahing on võidetud ning eesti kunstil ning kunstnikel on seega piikadeks aastateks garanteeritud rahulik ja muretu eksistents, sest me tegutseme nüüd ju teatavate tunnustust leidnud standardite alusel. Kuid jäägu see juba iga-ühe enda maitse ja südametunnistuse otsustada. Tunnistan, et viimane võimalus mind mõnevõrra hirmutab. Steriilselt murevabale olevikule eelistaksin siiski kahtluste ja vastuolude ületamise hinnaga saavutatavaid tulevikuresultaatte.

Sest kunstiga on juba selline kurb lugu, et võit, mille vilju liialt agaralt nau-tima hakatakse, võib märkamatuult hoopis kaotuseks saada.



5  
6

5. L. Sarapuu. Neitsid suplemas. Oli. 1968.

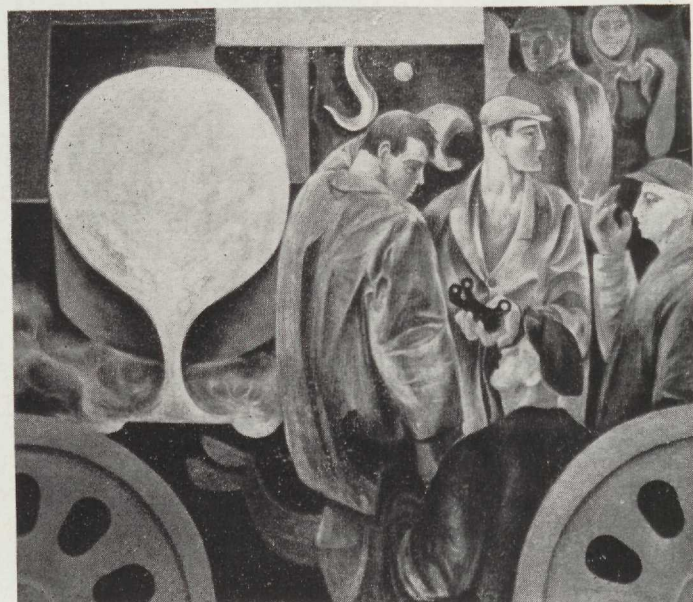
6. V. Väli. Tammiku Tõnis. Oli. 1968.

7. M. Leis. Rusud ja liblikad. Segatehnika. 1967.

8. E. Põldroos. Inimesed ja metall. Oli. tempera. 1968.



7  
8





# DIALOG

## KARIKATUURIST

### Eessõna

Vabandame juba ette, kui meie dialoog Platoni omadega võistelda ei suuda. Pole meil kummalgi sokrateslikku oskust küsimustega kusagilt probleemi piirimaht alustada, et lõpuks, pärast pikemaid keerutamisi, mingile rabavale tulemusele jõuda. Ka pole meil mingit teesi, mida me püüaksime palehigis tõestada. Me vestlesime lihtsalt karikatuurist. Ja seda tegime mitte niivõrd sellepärast, et see teema meid pööraselt huvitaks, vaid täitsime toimetaja soovi. Seepärast me ei olegi surmkindlad, et tulemuseks on dialoog karikatuurist, võib-olla sai sellest hoopis karikatuur dialoogist.

Kuigi Platoni dialoogides on osavõtjaid sageli mitu, otsustasime meie piirduda vaid kahe osavõtjaga. Niimoodi saame endid klassikalistest eeskujudest lahti rebida ja kaasaegsematena mõjuda. Ka tuleb kahe inimese dialoogiga rahvuslik omapära selgemalt esile. Toetume ju Kampmanni Lugesiraamatu kuulsale traditsioonile. (Peame silmas mainitud lugemiku tuntud dialoogi: «Tere Toomas! Tere Tõnu!») Kuid suhtume sellesse loominguliselt, s. t. vestlusest ei võta osa ei Toomas ega Tõnu, vaid praktik ja teoreetik. Asja poetiseerimise huvides nimetame neid Pra ja Teo.

### Dialoog

Teo — Millest me siis õieti räägime?

Pra — Loomulikult karikatuurist, sest nii oli tellimus.

Teo — Seda küll! Kuid millest alustada? On ju karikatuur niisugune ala, millele teoreetikud senini häbemata vähe tähelepanu on osutanud.

Pra — Kui alustaks õige ajalooaga?!

Teo — See pole Sul just kõige õnnelikum mõte, sest kunstiajaloolased on karikaatuuri enam kui vähe vaadelnud. Minul teada olev sellealane kirjandus on ka kohutavalt pealiskaudne.

Pra — Aga seda peaksid ajaloolased ometi teadma, millal karikatuur inimeste praktikasse tuli. Raske on kujutleda, et ürginimesed oma koopamaalides loomi karikeerida püüdsid, kuigi mõni tolaegne joonis vormikäsituselt karikatuurile üsna lähedasena tundub.

Teo — «Ametlikult» loetakse praegu vanimaks karikatuuriks toda egiptuse reljeefi, millel on kujutatud lõvi ja gaselli, kes omavahel mingit male- või kabetaolist lauamängu mängivad. Too stseen pidavat kujutama Amenhotep IV ja ta abikaasat koduses miljöös. Kuid kas töö üldse on karikatuur, selle kohta puuduvad usaldusväärsemad andmed.

Pra — Kas siis kunstiajaloolastel midagi soliidsemat välja pakkuda ei olegi?

Teo — Täiesti kindel on see, et IV sajandil e. m. a. töötas Aleksandrias maalija Antiphilos, kes karikeeris kedagi Gryllost. Gryllos tähendab maa keeles «põrsas», küllap siis kunstnik teda põrsana kujutaski. Igal juhul on siit pärit antiikmaailmas käibel olnud nimetus «Grylloi», millega tähistati karikaatuuri. Ent Antiphilose töid pole säilinud.

Pra — (haigutab) ja edasi!

Teo — Edasi on ajaloos vaid fragmentaarseid andmeid karikaatuuri kohta. Teame karikatuure antiikajast, gootikast, renessansist jne., kuid nende varal ei ole võimalik mingit kindlamat pilti karikaatuuri arengust saada. Asi hakkab paranema 18. sajandil, millal Londonis ja vististi ka Pariisis müüdi karikatuure spetsiaalsetes kauplustes. Kuid minu arvates võiks karikaatuuri tõelist ajalugu vaatlama hakata alles 19. sajandist alates, s. t. seoses ajakirjanduse järsu tõusuga. Sai ju karikatuur endale ajakirjanduse näol tribüüni. Ja nii kerkivadki nimed, nagu Rowlandson, Cruikshank, Gillray, Newton jt. Inglismaal ja pisut hiljem Daumier, Gavarni, Monnier jt. Prantsusmaal.

Pra — (haigutab).

- Teo — Sul on tuline õigus igavuse tundmiseks, sest rääkida ühe asja ajaloost, mille olemuse suhtes senini ühist keelt pole leitud, on tõepoolest tühi töö ja vaimunärimine. Karikatuuriga on lugu just niisugune. Mõned ajaloolased peavad kõiki kunstnikke, kes vähegi ekspressiivsemalt on väljendunud, karikaturistideks. Nii näiteks loeb Ed. Fuchs (ja ka mõned teised) Goya karikaturistide hulka kuuluvaks.
- Pra — (elavnedes) Goya! Pole halb kambamees! Kui tema töödes ainult koomikad oleks!
- Teo — Ah-haa! Sinagi kuulud siis nende hulka, kes arvavad, et karikatuuris peab koomiline esinema. Muide, mina arvan samuti. Kuid meil tehakse ju vahet satiiri ja huumori vahel, kusjuures «satiir» on sageli täiesti koomikavaba, nagu näiteks paljudes Moori, Kukrõnikside, Samoilovi jt. karikatuurides.
- Pra — «Võõrsõnade leksikoni» arvestades on ühel juhul tegu teravama, feistsugusel juhul heatahtlikuma pilkega. Minu tähelepanekute põhjal kvalifitseeritakse meil sageli satiiriks aga hambad risti materdamist, kusjuures löögiriist on veidi dekoreeritud. Ühesõnaga — asi on naljast kaugel. Arvan, et siin on tegu üsna vildaka käsitlemisega, mispuhul tasuks rääkida Moori, Kukrõnikside jt. laadist.
- Teo — Algas on paljutöötav, lase aga edasi!
- Pra — Karikatuuri eesmärgiks on inimest naerma ajada, mitte ehmatada ning pilkeobjekti naeruvääristada, mitte sõimata. Ütelda mannetule lõõtsapillimängijale hiidlase kavalate sõnadega: «Sa mängid nii mahedalt, nagu põrsas jooksb sooja vett!» on midagi muud, kui oma negatiivseid emotsioone vältendada pillimehe seaks tituleerimisega.
- Teo — (naerab).
- Pra — Kukrõnikside jt. satiiriarsenal — patoloogilised, hirmuäratavad tüübid, kirved, pussid, veri, ila — on naljast pagana kaugel ning ei fekitavad vaenlase väljanaermisega kaasnevat üleolekutunnet, vaid loovad pigem pildi jõuetust vihast. Ei tohi unustada, et ka kõige teravama satiiri objektid on pilke suhtes küllaltki hellad inimesed, mitte krokodillid. Ning ma kahtlen selles, kas krokodillilegi on kaigas parim kasvatusvahend.
- Teo — Olen Sinuga sajabrotsendiliselt päri. Juba vanad roomlased arvasid: «Jupiter, Sa vihastad. Tähendab Sul pole õigus!» Välja naerda saab ikkagi ainult nähtust, millest sa üle oled. Seepärast peab ka karikatuuri puhul üleoleku tunne tekkima. Niisiis: ei mingit karikatuuri koomiliseta! Kuidas aga nimetada satiirilisi joonistusi *à la* Kukrõniksid?
- Pra — Jätame täna selle küsimuse lahtiseks! Las need olla omaette kunstžanriks.
- Teo — Hüva! Kuid tuleme koomika juurde. Teatavasti kõneldakse kolmest koomika liigist — tüübi-, situatsiooni- ja sõnakoomikast. Neid kõiki on rakendatud ja rakendatakse tänapäevalgi karikatuuris. Mind huvitaks Sinu seisukoht nende suhtes. Näiteks tüübikoomika...
- Pra — (lükkab ühe lehe Teo ette). Tüübikoomika on see! (Joon. 1).
- Teo — Tjah! Nüüd ma taipan, mis on «sõbralik šarž»! Vähemalt enda suhtes pean tunnustama, et see on pigem idealiseeritud portree. Kuid palun «ütle mulle seda helides»!
- Pra — Tüübikoomika osatähtsus on Daumier' ajastuga võrreldes tunduvalt langenud (väljaarvatud šarž), eriti mis puutub lokaalsetesse, rahvuslikesse tüüpidesse. Arvan, et siin on mõjunud meie üha suurenev arusaamine totrusest, mida inimene teeb maakera erinevais paigus, ja mis tõestavad, et loll inimene on ikka loll — elagu ta Rakveres, Moskvast või San Franciscos. See on tinginud karikatuuride tüpaaži n.-ö. internatsionaliseerimise. Ja kuigi meie armas kodumaine loll teeb ka erinevaid tobedusi välismaise lolliga võrreldes, on neil suur ühine tunnus — nad on ühe imetajate liigi ja ühe tsivilisatsiooni esindajad.
- Teo — Sinu arutluses on «ratsionaalne tuum», kuid ma pole päriselt veendunud. Muidugi, totrus on internatsionaalne nähtus, kuid «totruse kandjaid» —

ütlemena näiteks mühakaid võib ju mitmes erinevas lõustas ära tunda. Ja kui karikatuuris too mühakas omab paar individuaalset joont, siis minu arvates, teeks see karikatuuri rikkamaks. Kuid igal juhul oleme me «probleemi tõstatanud». — Situatsioonikoomika?

Pra — (ulatab uue lehe — Joon. 2). Situatsioonikoomika on minu arvates oma territooriumi laiendanud. Küllap vist selletõttu, et ta pakub rohkem võimalusi teha nalja ilma sõnadeta.

Teo — (vaatleb karikatuuri). Muidugi on selles teoses kõik selge sõnadetagi. Ja veelgi rohkem — siin oleks väga raske leida sõnalist teksti. Kuid kindlasti on sõnalgi karikatuuris tähtis roll.

Pra — (annab uue lehe — Joon. 3). Mis puutub sõnakoomikasse, siis siin on tegu veidi komplitseerituma probleemiga. Alles hiljaaegu oli sõnal karikatuuris primaarne funktsioon. Karikatuur ise oli vaid illustratsiooniks. Viimastel aastakümnetel aga tekib rohkem neid, kes püüavad nalja teha peamiselt kujutava kunsti vahenditega, ja arvan, et see on õigem.



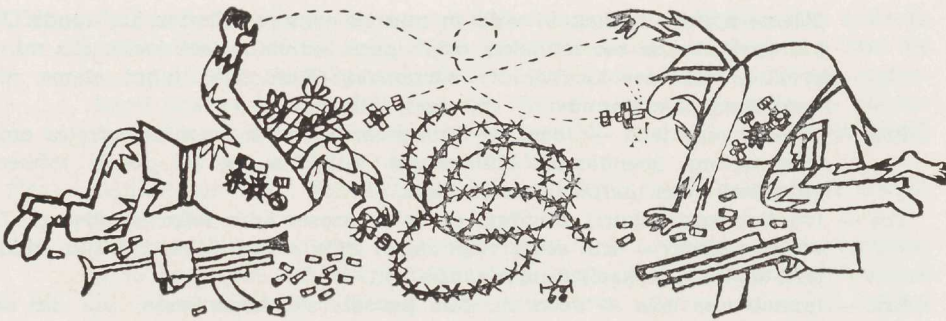
9. Joon. 1.

9

Teo — Kas Sa arvad, et sõnakoomika sureb karikatuuris välja?

Pra — Kuna sõnadeta karikatuur nõuab kahtlematult suuremat mõttepingutust nii tegijalt kui vaatajalt, siis tuleb siin tegu paljudele inimestele üsna ebaneeldiva tegevusega — mõtlemisega. Ning hoolimata oma siirast usust inimhõimuse helgesse tulevikku, ei sõenda ma loota, et sõnadeta karikatuur sellel sajandil veel ainuvalitsemisele pääseks.

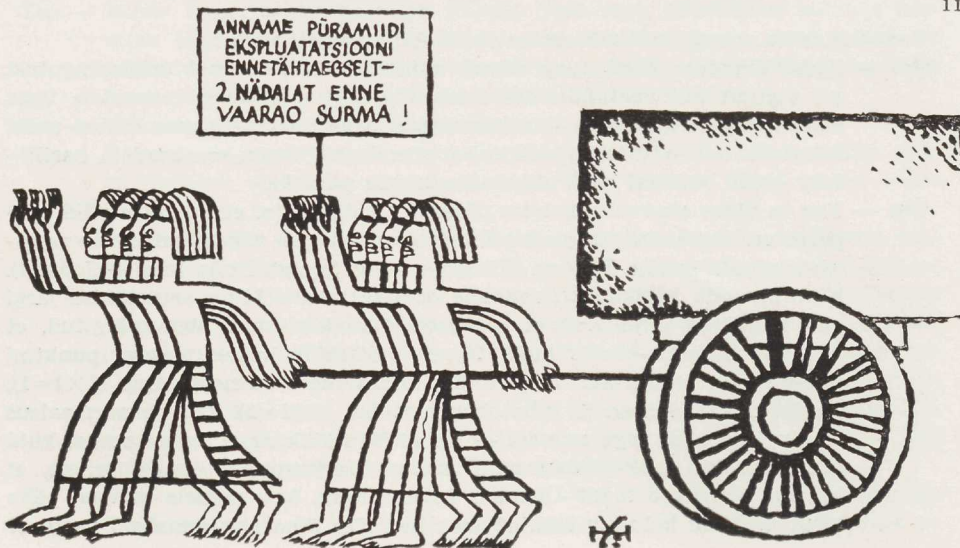
Teo — Kas ta üldse ainuvalitsemisele pääseb? Öeldakse ju, et kuipalju päid, niipalju eri arusaamu. Inimese mõtteprotsess kulgeb vägagi erinevate assotsiatsioonide kaudu. Võtame niisuguse näite (ulatab Prale lehe — Joon. 4). Näitasin seda karikatuuri mitmele oma tuttavale. Minu arusaamise järgi olid nad kõik intelligentsed inimesed. Lisaväärtusena olgu märgitud, et nad olid ka kõik kunstnikud. Nende mõttekäik kulges teatava punktini ühesuguselt, umbes nii: Trepist üles minev mees on normaalne ( $1 \times 1 = 1$ ), trepist allatulekul on ta juba ebanormaalne ( $1 \times 1 = 3$ ). Töö ebanormaalsus on tingitud ukse taga asuvast — senini läks kõik nagu lepase reega, kuid edasi tekkisid lahkarvamused. Küsimuse raskuspunkt langes sellele, et kes on seal ukse taga? Ülemus? Mõni rüblük, kes mehele puuga pähe virutas? Mõni kohutav kiskja? jne., jne. Kas Sina ehk annaksid vastuse?

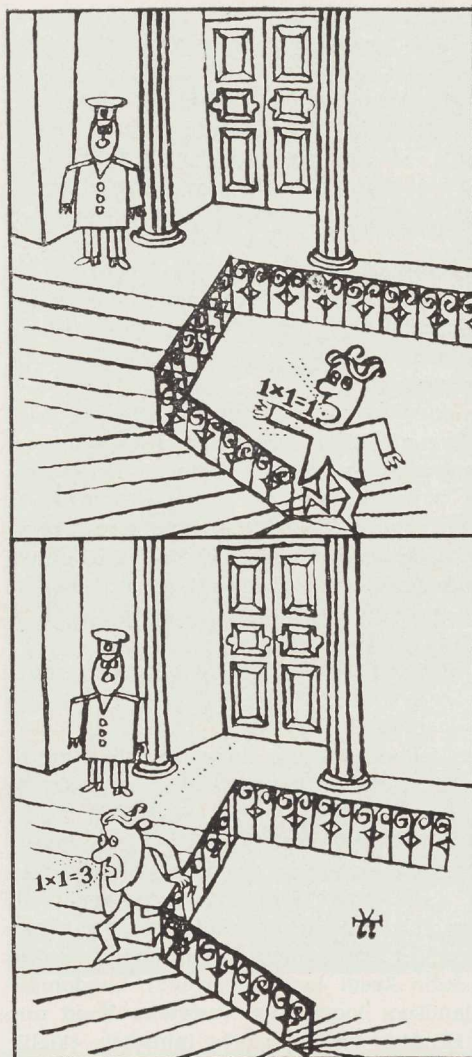


10

- Pra — Ukse taga on boss (seda näitab ju interjäär), kellel on sahtlis või riulil «vääramatud tõed» (seda näitab vildakast tõest lahtisaanud mehe nähtuste olemusi tunnetanud pilk).
- Teo — See küsimus oleks siis lahendatud. Igal juhul võib allkirjata karikatuuri puhul arusaamatusi tekkida. Seepärast ma arvan, et karikatuuri peaks sõnaline element jääma kas või hädaabinõuna, kuid hoopis iseküsimus on, kas ta peab koomikat sisaldama. Kuna me juba arusaamise küsimuse juures oleme, siis võiksime puudutada ka absurdi küsimust — kas või nii: on's absurdil karikatuuris piirid?
- Pra — Piire minu pisike silm ei näe. Absurd on võrdlemisi uus nähtus meie karikatuuris ja kunstis üldse, nii et selle põhjal võiks absurdi pegasusel kepsulöömise maad laialt olla, kui just aeda ette ei ehitata. Üldisemalt võttes tundub, et absurdist arusaamine (ja sellest sõltuvalt ka loomine) eeldab paindlikumat ja dogmadevaba intellekti. Tegu on ikkagi ju vormivõttega, konservatiivselt mõtlevale inimesele on aga vormiuuendused hirmus vastumeelsed ning peaaegu riigireetmisena kvalifitseeritavad. Seega, mida vähem päid, mis on koormatud kahtlase väärtusega «igaveste ja absoluutsete» tõdede paberikihiga, seda rohkem nihkuvad ka absurdi piirid kaugemale. Kus on aga lõppjaam, seda oskad ehk paremini näha Sina, kes Sa tegutsed eluilm uurimisega?
- Teo — Muidugi absurdil endal pole mingeid piire. Juba üks kirikuisasid arvas: «Credo, quia absurdum est» — Sellega ta kadunuke mõtles, et absurdi ei saa mõista, vaid ainult uskuda. Uskumise võimalused on aga inimesel piiratud. Olgu teiste kunstidega kuidas on, kuid karikatuuris on absurdil

11





12. Joon. 4.

12

üpris tähtis koht. Võta või needki karikatuurid, mida vaadelnud oleme. Sõjamehed, kes üksteist aumärkidega pilluvad — eks seegi ole absurd. Karikatuur on minu arvates võimaliku ja võimatu piirimail turnimine. Luba see viimane karikatuur!

Pra — (annab karikatuuri — Joon. 5).

Teo — See pilt tervikuna võttes on puhtakujuline absurd, võimatus. Kuid kas selline situatsioon poleks siiski kujuteldav. — On. Keegi ei hakka siin Sind süüdistama, et oled «elutõest» kõrvale kaldunud. Seetõttu näib, et karikatuuriski pole absurdil piire — ent ometi sõendan väita, et on.

Pra — Selgita oma «dialektikat» kas või mõne sõnaga.

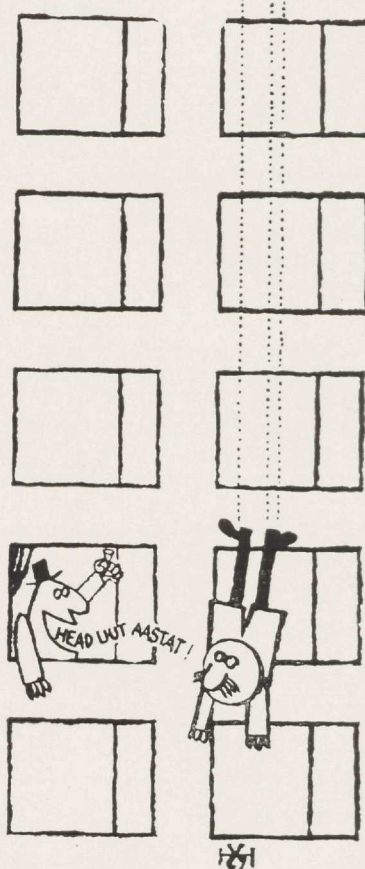
Teo — Asetame kõnesoleva joonistuse küljele. Sel juhul mees ei kukuks, vaid lendaks paralleelselt maa pinnaga. Kindlasti oleks olukord absurdsem, kuid koomika läheks kaotsi. Järelikult on absurdil karikatuuris siiski piirid.

Pra — Ja kus nad on?

Teo — Seda ei oska mina ka Sulle öelda. Nähtavasti on loo konks arusaamises. Kui karikatuuri vorm on selline, et me aru ei saa, kes on kes ja mis on mis, siis ei saa ka koomikatunne tekkida. Ja mõnel juhul tekitab «arusaamatuse situatsiooni» liialt «lakoniseeritud» vorm,

- Pra — Hästi tunnetatud lakoonilisel vormil on kahtlematult suur võlu juures, kuid ainult siis, kui ta orgaaniliselt seostub karikaturisti mõttelaadiga. Kahjuks on ta kujunenud mingil määral moeasjaks (osaliselt reaktsioonina hiljaaegu valitsenud loodust jäljendavale detailsele laadile) ning teda kipuvad kasutama ka need, kes pole lakoonilisust sisemiselt tunnetanud. Kõigi oma vooruste juures kätkeb pealiskaudne žongleerimine kolmanda astme lihtsusega endas ohtu jõuda kuiva skeemini, tingmäärgini, ornamendini, mis karikatuurile kui küllaltki emotsionaalsele kunstile mõjub laostavalt.
- Teo — Seoses lakoonilise laadiga olen kuulnud arvamisi ja üsna sageli — et mis see karikaturisti töö ka on — tõmbab paar kriipsu paberile ja honorar muudkui jookseb! Vahest Sa puudutaksid paari sõnaga meie karikaturistide tööviise, et kui keegi juhuslikult meie dialoogi loeb, saaks ta tasuks mõningat kasulikku informatsiooni.
- Pra — Kindlaid reegleid, nagu näiteks soome saunas, kus enne vihtlemist tuleb ihu soojaks higistada, siin pole. Arvan, et kõik oleneb karikaturisti temperamendist ja vormilihvimise taotlusest. — Näiteks Valter, kelle karikaturisti mõte liigub sädelevalt ja vallatult, kasutab peamiselt nõtket ja elavat *alla prima't*. Piho eeltöö on asjalik ja hoolikas oma sageli pompösete interjööride ja rikkalike loodusmaalingutega toredalt lihtsameelsete nägemuste kujutamisel. Minimaalselt kasutavad eeljoonist Hiibus ja Kallas. Minu töö eeljoonise kallal on palju suurem, kui lõppresultaat näitab. Otsin vajalikku ja likvideerin mittevajalikku.
- Teo — Lõpuks veel üks isiklikku laadi küsimus. Missuguseid karikatuuri suurmehi Sa minevikust hindad?
- Pra — Kaugemast Daumier'd, vähem kaugemast O. Jacobssoni (Adamsoni lugude autor) ja O. Krustenit. Et see loetelu tuli nii napp, ei tulene mitte minu ebaseltskondlikust karakterist, vaid karikatuuriajaloo ebapiisavast tundmisest.
- Teo — Olemegi oma vestluse lähtepunktini tagasi jõudnud, s.o. karikatuuri ajaloo küsimuse juurde. Sul ei tarvitse endale karikatuuri ajaloo mitmetundmise pärast etteheiteid teha, sest senised selle ala teosed pakuvad suhteliselt vähe. Ning oleks absurdne nõuda, et karikaturist, kes minevikupärandiga oma *metier's* tutvuda tahab, tolmunud ajakirjade pakid arhiivides läbi lappaks. Ja ega Sulle keegi komandeerimist Londonisse anna, et mõne Gillray või Rowlandsoni loominguga tutvuda. Kuid mis võõrastest rääkida — meie oma Hindrey on tänapäeva inimesele täielik *terra incognita*. Seepärast on minu arvates üpris tänuväärne üritus välja anda karikatuuri kogusid, sest nendes õhukestes brošüürides säilib karikatuur märksa paremini, kui «Pikkeri» veergudel või mõnes teises perioodikas. (Vaatab kella.) Minu aeg on läbi!
- Pra — Mul samuti. *Ciao!*

Dialoogi pani kirja Leo Soonpää  
Pildid joonistas Heinrich Valk



13

13. Joon. 5.

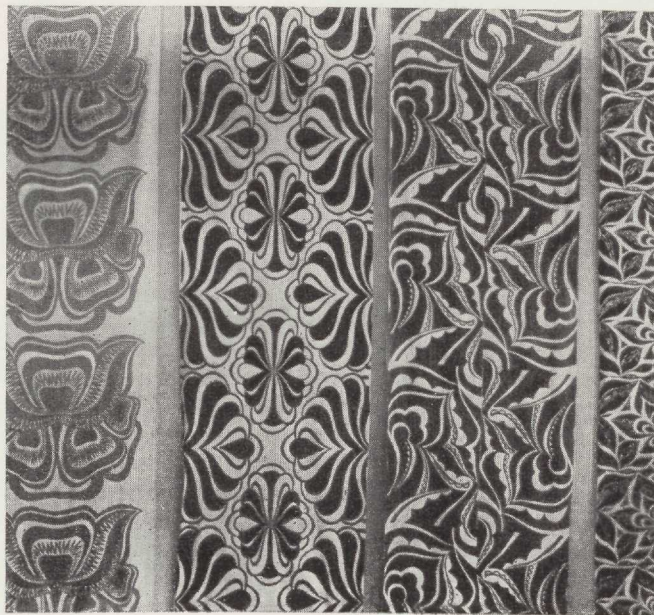
VABARIIKLIKULT  
TARBEKUNSTI-  
NÄITUSELT  
TARTUS



14. M. Tomberg Seinavaip «Sula».  
Villpõime, 1968.

15. M. Orglaan. Dekoratiivsed kan-  
gad. 1968.

14



15



16. M. Männi. Seinavaip «Juubel». Gobelään. 1968.

17. Ü. Sepp. Kүүnlaialad. Raud, sepis, kohrutus. 1968.

18. H. Raadik. Kaks ripatsit. 1968. Hõbe, mäekristall, sulatus, kohrutus. 1968.

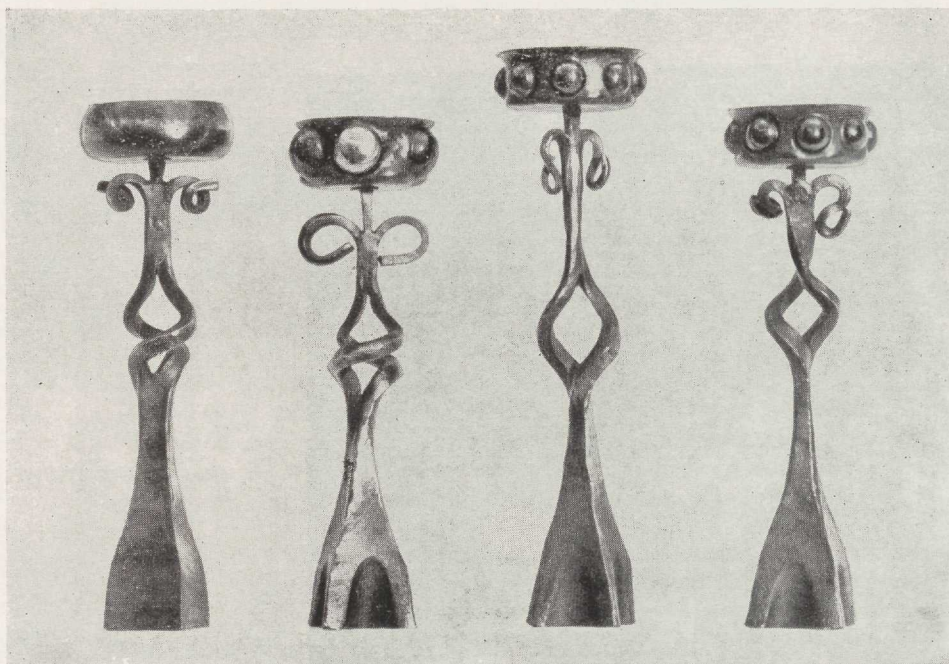
19. N. Raba. Rand. Raud, sepis, keevitus. 1968.

20. N. Uustalu. Pannoo «Vanalinn». Keraamika. 1968.

21. L. Kormašova. Servis. Samott. 1968.

16

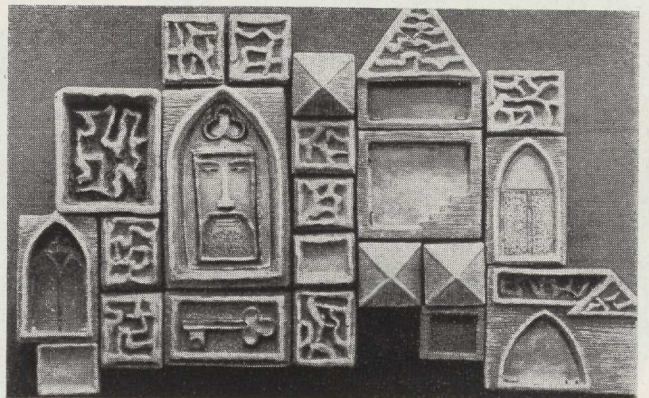
17







18 19

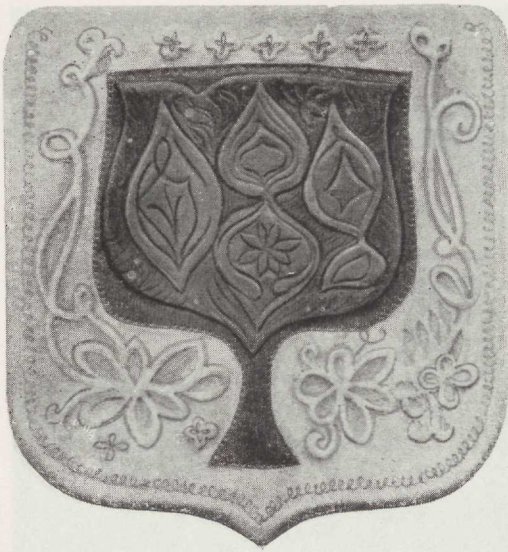


20

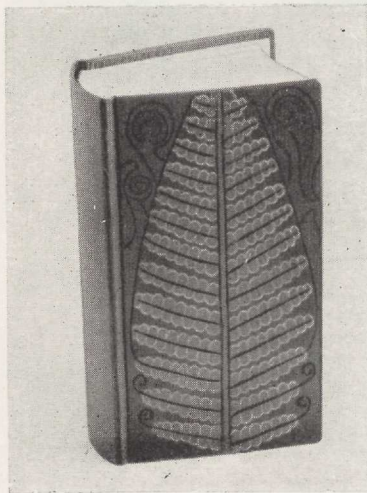
21



13



22



23



24



25

22. A. Lehis. Dekoratiivsed plaadid. Nahk, segatehnika. 1968.

23. Inge Malin. Külalisraamat «Sõnajaalg». Nahk, segatehnika. 1968.

24. A. Rank-Lassila. Vaasid. Keraamika. 1968.

25. E. Jõgi. Väikesed puhutud küünlajalad. Klaas, kuumtöötlus. 1968.

Ta on vaieldamatult üks eesti keraamika teerajajaid. Enne teda olid vaid Juuli Suits, Jaan Koort, oma tööd ja tegemist oli alustanud ka Valli Eller. Ellinor Piipuu õppekäik ja kunstnikuks kujunemine oli küllaltki tüüpiline 1930-ndatel aastatel Eesti oludes töölehtakanud tarbekunstnikele (nagu ka tema eakaaslaste ja kolleegidele Aino Alamaale, Mari Simulsonile, Mari Räägule). See on kooliaastad Kiigi Kunsttööstuskoolis, aastane täiendus välismaal ning siis töö savitöösturi juures. Esimesed näitustel esinemised langevad Piipuul 1930-ndate aastate lõppu. Sõda ning pealesurutud pikem tööst eemalolek. Ellinor Piipuu hakkab näitustel taas esinema 1950-ndate aastate algul. See oli keeruline ajastu, ning peamine — Nõukogude Eesti keraamika, õigemini eesti keraamikakunst kui omanäoline ja rahvuslik kunstiala — tuli just siis luua, tuli luua läbi otsingute võõraste ja omade juurest.

1961. a. toimus Ellinor Piipuu loomingu suurem iseseisev esitamine grupinäitusel koos Mari Adamsoni, Valli Elleri, Ede Kurreli ja Adele Reindorffiga. See oli esimene tarbekunstnike personaalnäitus Eestis ning ütlematagi on selge, et esinejad pidid olema kaalukad oma sõnalt. Ellinor Piipuu oli selleks ajaks saavutanud Nõukogude Eesti keraamikas juhtiva koha ja koos temaga oli ka meie keraamikakunst astunud teiste tarbekunsti alade seast esiritta. 1962. a. Praha ülemaailmselt keraamika näituselt tõi Ellinor Piipuu meie vabariigile hõbemedali keraamilise skulptuurigrupi «Ema» eest. Lihtne, suletud kompositsioon, rahulik, suurte pindadega modelleerimine, murtud sinakad ja hallikad saviglasuurid ning sellele kontrastne šamoti punakas pind loovad lüürilise, intiimse meeleolu. «Ema» võiks viia ühte rühma selliste töödega nagu «Tüdruk tuttmütsiga», «Oi, kalake», «Tüdruk hane-dega», «Naine kannuga», «Suplejad», «Rahvaste sõprus», «Kartulivõtja» jt. Kõik loodud aastail 1957—1962/64. Tahaks nimetada neid eraldi seepärast, et see oli üheks lühiks, mille kaudu toimus eesti keraamika suur nihe mainitud aastatel. Nende teostega hakkas meie keraamiline plastika kaasa mängima interjööri ja eksterjööri kujundamisel, astus kaasaegse dekoratiivkunsti valdkonda. Ellinor Piipuu oli üks selle suure sammu pioneere Eestis.

Mõelduna ruumi või aiarohelusse, mitte enam ainult raamatukapi kaunistamiseks, omandasid nüüdsest peale Piipuu tööd suuremad mõõtmed. See, ja eelkõige eseme uus ülesanne tingisid uue lähenemise vormile. Pürgimus suuremale vormiüldistusele, sellise vormikujundava elemendi, nagu faktuuri ja materjali — jämedateralise šamoti ja vabalt jooksva glasuuri dekoratiivsete omaduste ärakasutamine ja nende teadlik rõhutamine, ühest või kahest figuurist komponeeritud lihtne, veidi staatiline kompositsioon, saavad iseloomulikuks Piipuu töödele. Kuid teda ei haara külm dekoratiivsus. Ta pingestab oma kunsti sooja, intiimse meeleoluga, mis võtab kord humoristliku, kord tõsisema varjundi. 1960-ndate aastate alguse teostes otsib kunstnik teid väljenduslikkuse suurendamiseks, lähenedes real juhtudel oma loomingule kui skulptor, kellele esmaseks ülesandeks on avada teose emotsionaalne kude. Piir kujutava ja dekoratiivkunsti vahel on sel juhul tema töödes küllaltki ähmane.

1961. a. valmis Piipuul sari seinaplaate «Kalevipoja» teemal. Praegu asuvad nad Tallinnas Kirjanike Majas. Need teosed on meie rahvaeepose käsitluses üheks emotsionaalsemaks leheküljeks ning edestavad selliselt paljusid tolleks ajaks loodud samateemalisi raamatuillustatsioone. Ellinor Piipuu «Kalevipojas» on muistendi võtu, neis on luulet. Tuhmsinise tähistaeva foonil unistab heledapäine Saarepiiga, mehejõust on tulvil huntidega võitlev Kalevipoeg, noor ja ilus kangelane. Ja milline kaunis kontrast mureliku Linda ja mähkmeist väljarabeleva Kalevipoja vahel valitseb plaadil «Lese Linda lepituseks...»

«Varjendis» on traagilise tundenoodiga teos, kus meeleolu loovad raskelt hallikas-mustjas rahutute laikudena antud glasuur, järsud kontuurid ja suletud kompositsioon. Juba tema asetus viib teose välja kitsalt dekoratiivkunsti mõistest.



26



27



28

Huvi inimese, tema modelleerimise vastu on pärit kunstniku loomingu algaastaist. Kriitika pidi tollal ära märkima, et Piipuu pisiplastika on meeldiv, ainult originaalsust leiti selles vähe olevat. Kunstniku huvideringist jutustavad sellised teosed nagu «Tütarlaps hirvega», «Naine kannuga», «Hindulanna», «Dekoratiivne seinamask» jt., s. o. küllaltki tüüpilised ajastu maitset kandvad teemad. Neis tõis ilmub ta end veidi eksootikat armastava, puhuti ilutsemisele kalduva meistrina, kelle juures on aga võluv oskus luua meeleolu. Sõjajärgne periood toob endaga kaasa eelkõige uued teemad. Teosed «Taastajad», «Ema pioneeridega», on uued vaid oma ainestikult. Piipuu eelnevat arengut otsesemalt jätkavad «Iluisutaja», «Carmen», «Lambatall» jt. — tööd, kus endisaegade magusus ei ole veel täielikult minetatud, nagu ka käsitluslaadi portselanlik peensus ja detailsus.

Näib, et Piipuul on olemas üks kindel loominguuline päästerõngas. Niipea, kui ta astub rahvaliku teema juurde, lööb välja tema rahvuslikult särtsakas huumor. Sellest hetkest ilmutab ta end tähelepaneliku vaatlejana, tabava kirjapanejana, vaimuka karakteriseerijana. 1953. a. ilmus Piipuu käe alt üks eesti esimesi keraamilisi sarju O. Lutsu «Kevade» ainetel. Neis viies kujus on huumorit, on karakterit. teravmeelsust detailides. Vast tõesti just enam detailides kui tervikus. Viimane tuleb hiljem, tuleb koos sellega, kui pisiplastikas enam ei taheta näha tahvelskulptuuri vormide mehaanilist ülekandmist, vaid vormi- ja materjalipärast käsitlust, kus pisiplastikale seatud ülesanded on talle funktsioonipärased. «Kevadest» edasi arengut näeksin madalkuumuses, angoobvärvidega maalitud «Eesti eides» ja «Torupillimängijas», näeksin Ellinor Piipuu keraamilistes raamatutugedes. Vorm on muutunud nüüd lopsakaks, detailid on omandanud tabavuse ja lõovuse, meeleolu on eht-piipuulikult humoorikas. Need tööd on 1955/56. aastast. 1958. a. loob Ellinor Piipuu keraamilise sarja maaelu ainetel. Need on tema kõrgkuumuse savisse põletatud «Kevad», «Meil aia äärne...», «Lehmalüpsja», «Kaevul» jt., kus tollaegne kriitika tunnustavalt ära märkis autori head iseloomustamisoskust, materjalitaju. Võlub nende teoste julge grotesk, situatsiooni tabamine. Ellinor Piipuu oli koos Aino Alamaaga korrigeerinud arusaamist pisiplastikast, õigemini viinud selle kaasa aja tasemele. Väikekodanliku peenutsemise asemele astus meistri ütlemise omalaadus, tema vaimukus ning neid eesmärke hakkas kandma ka vormikäsitlus.

26. E. Piipuu. Dekoratiivne pea. Kõrgkuumus.

27. E. Piipuu. Oi, kalake. Kõrgkuumus.

28. E. Piipuu. Ema lapsega. Kõrgkuumus. 1965.

29. E. Piipuu. Seinaplaat «Saarepiiga». Kõrgkuumus. 1961.





30

31

32

30. E. Püpuu. Kevad. Kõrgkoomus. 1958.

31. E. Püpuu. Seinaplaat «Kalevipoeg». Kõrgkoomus. 1961.

32. E. Püpuu. Dekoratiivne lind. Kõrgkoomus. 1967.

Peab ütleva, et Ellinor Piipuu looming teeb kaasa oma aja ülemaailmse keraamika arengukäigu paljud võnked, olles ka selles osas teednäitav Nõukogude Eesti keraamikas. Uued tendentsid ilmnevad tema õõnesvormideski. Ka need kasvavad oma mõõtmetelt. Dekoorina ta ei kasuta kujutavaid motiive. Või õigemini, dekoori, selle traditsioonilises mõttes, ei ole. On huvitav faktuur, maksimaalselt on rõhutatud materjali looduslikke esteetilisi omadusi ja spetsiaalselt toonitatud vaaside skulpturaalsust. Muide, viimane on omane ka Piipuu väiksematele, kammerlikumatele õõnesvormidele. Sellelaadsete skulptuuridega paneb ta keraamika maksvusele aia intiimsuses, parkide roheluses, väljaspool interjööri, näidates ennast hea dekoratiivkunsti loojana. Tema Kunstitoodete Kombinaadis seeriaviisilisena toodetud viltuse kaelaga kann-vaas või valge kõrgkuumuse krakleeglasuuris antud pudel-vaas on jõudnud väga paljudesse kodudesse kauni tarbenõuna.

Kõige nimetatu kõrval näeksin ma Piipuu loomingus veel ühte tahku. Selles vast kõige enam paljastub tema ande naiselik, lüüriline külg. Tõsi, see esineb kogu tema loomingu kestel. See avaldub mõnikord varjatumalt, siis puhtakujuliselt. Tõlgitaksin seda kunstniku soovina tunda lihtsalt mõnu värvilust, vormiilust, materjali- ja tehnikailust ning näen selle kõige otsesemat väljendust tema klinkrist naiste peade seerias. Musta klinkri pehme läige, glasuuriga märgitud juuste tugev helk, sellele kontrastne värviline, enamasti türkiissinine laik, pehme, kaunis vormikõne iseloomustavad nimetatud töid. Ka sellel arengutahul on oma külg. Võib-olla on selles terake meistri noorusaegade kunstiideaali, mis 1960-ndateks aastateks jõudis reaaliseeruda kunstiküpsesse vormi. Ühel astmepulgal seisab 1956. a. Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi päevil Moskvas eksponeeritud «Tütarlaps sinise rätiga» ja «Akt», mõlemad punasest klinkrist, mõlemal pehme, tundlik modelleering ja eriline soojus, armsus, just armsus ilmestuses ja meeleolus. Selle edasiseks etapiks võiks olla 1957. a. pärit «India neiude» variandid, kus autor katsetab enda jaoks välja musta klinkri ja türkiisvärvi glasuuri efektse võlu.

Ellinor Piipuu on praegu jäänud peatuma monumentaalsemate vormide juurde. Näib, et tema otsingusuunaks on süvendatud dekoratiivsuse saavutamine. Eks seegi ole omane meie keraamika nüüdispildile. Ta tuleb seda faktuuri omapärasest mängust, mis sellises töös nagu «Lambad» jõudis nauditava tulemuseni. Nimetatu väljendub tema kasvavas huvis ornamendi vastu, millega ta kaunistab oma dekoratiivseid linde ja loomi. Meeleolukuse edasiandmine näib kunstnikku selle kõrval vähem huvitavat. Viimasest on kahju, kuid võib-olla vajab uus arenguetapp momendil seda ohvrit. Igal juhul Ellinor Piipuu on olnud Nõukogude Eesti keraamikas juba pikka aega esireas. Tal on olnud paljus teerajaja julgust, ettevõtlikkust ning vaistu, et luua uut, mida järgnev generatsioon võiks jätkata ja edasi viia.

VÄIKE  
KLAASINÄITUS  
KUNSTISALONGIS

*Eha Jõgi*

Selle pealkirja all tahaks alustada tõsist juttu Silvia Raudveest, kelle väike klaasinäitus äratas mõni aeg tagasi laialdast tähelepanu meie vaatajaskonna hulgas.

Silvia Raudvee lõpetas 1961. aastal Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi klaas-ehistöö erialal. Loobunud aknadekoraatori töökohast Tallinnas, leidis ta iseseisvalt endale erialase töökoha Valgevene klaasivabrikus «Neman».

Esmakordselt esines ta koduvabariigis juba 1963. aastal toimunud tarbekunsti-näitusel Tallinnas. Käesoleval aastal Tallinna Kunstisalongis olnud näitus oli meil seega teistkordne tutvumine tema loominguga. Olgu tähendatud, et selleks ajaks s. t. 1969. a. kevadeni, oli Raudvee esinenud oma töödega real üleliidulistel ja välis-näitustel (Valgevene graafika- ja klaasinäitusel Sofias (1965) ja Berliinis (1966), nelja klaasivabriku näitusel Leningradis (1967), üleliidulisel klaasinäitusel Ermitaažis (1968), näitusel «Sport kunstis» Minskis ja Moskvas (1967; kus teda autasustati vastavalt I ja II järgu diplomitega), Rahvamajandusnäitustel, tööstus-messil Plovdivis (1967), näitustel Jugoslaavias, Belgias, Prantsusmaal (1968; viima-selt osteti ära Valgevene klaasinäitus tervikuna, nende seas ka kõik esitatud Silvia Raudvee tööd), Leipzigi messidel ja Montreali maailmanäitusel jm.). Näitustel esinemise kõrval on ta täitnud arvukalt suuri tellimusi (motell-restoranile «Minsk», restoranile «Neeva» Leningradis jm.).

Juba Kunstisalongi näituse esimene mulje kinnitas, et Silvia Raudvee katsetab oma loomingus paljude erinevate tehnikatega, kasutab võrdse eduga värvilist klaasi ja kristalli. Kunstnikule on iseloomulik asuda vormi ja dekoori otsinguile suure keskendumisvõimega. Aastate jooksul on ta isiklikult läbi proovinud kõik klaas-ehistöös peituvad võimalused. Edukalt kasutab ta värvilise klaasi juures kuumtööt-lust. Meenutame kuumtööt-luses teostatud «Ahjutaguseid», kus pruunikas-rohekast koloriidist hõõgub kohati salapäraselt läbi punane klaas. Nii aitavad valitud värvid kaasa müstilis-muinasjutulise meeoleolu tekitamisele.

Vähem õnnestunud värvidevalik esineb maskide-seerias «Ali Baba ja eliitrööv-lid», kus roheline klaas detailide osas mõjub pruuni klaasi juures natuke võõralt. Kuigi maskide-seeria ei ole veel täiesti õnnestunud katse luua klaasist dekoratiiv-seid seinakaunistusi, jäävad need ja dekoratiivplaadid «Päike» kunstniku oma-poolseks algatuseks ja leiuks klaasis peituvate võimaluste realiseerimisel dekoratiiv-kunstis.

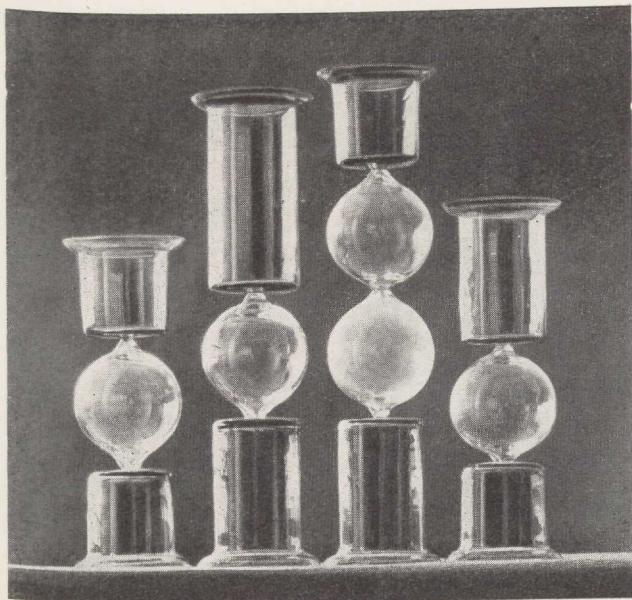
Tehniliselt virtuooslikult on teostatud dekoratiivne komplekt «Universaalne» (1967) ja «Dekoratiivsed vormid» (1969). Nendes teostes on saavutatud vormi, värvi ja teostuse terviklik ja orgaaniline lahendus. Siin on tegemist väga hea maitsega valitud värvivahekordadega, millele lisandub meeldiva proportsioonitundega antud vormisiluett ja väga tundlik teostus. Sellised vormid (kahekordse erineva värviga kera ja silindri liitmine!) kipuvad teostuse käigus kergesti deformeeruma, antud näited võluvad aga oma korrektsusega, mis on nii vajalik klaasi kui materjali omapära edasiandmisel.

Järsult ja otsustavalt on lahendatud einekplekt «Sinine-punane» (1968), kus lihtne ja range vorm, sinise ja punase vaheldumine loob oma selgusega kaasaegse rütmi.

Oma rahuliku ja range vormi ning dekooriga paistavad silma «Dekoratiivsed vaasid» (1968), mis on mõeldud spordiauhindadeks. Pikkadel mateeritud pinnaga silindritel eenduvad erinevatel kõrgustel säravaks poleeritud geomeetrilise mustriga dekooriosad. Komplekt tervikuna on lahendatud hea rütmiga ja mõjub monumen-taalselt, tekitades assotsiatsiooni spordi kui tugevate ja tervete tegevusalast.

Hoopis erineva piduliku meeoleolu loob rikkalik komplekt «Initsiaal». Öhuke valge kristall on ühendatud mustjasrohekast klaasist jalaosaga. Elegantne vormilahendus ja peen teemantnõela graveering kutsuvad meid astuma ruumi, mis on täidetud





33

34

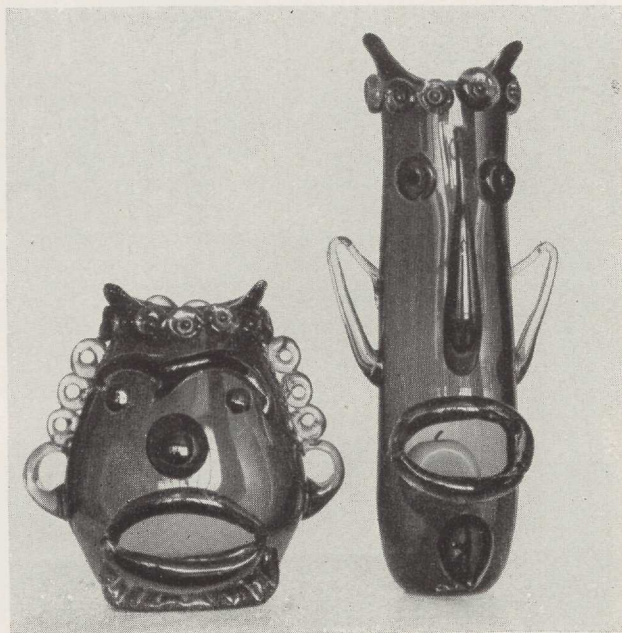


33. S. Raudvee. Dekoratiivsed vormid. 1969.

34. S. Raudvee. Komplekt «Initsiaal». Teemantnõela graveering. 1968.

35. S. Raudvee. «Ahjutagused». Kuumtõõtlus. 1969.

36. S. Raudvee. Dekoratiivne komplekt «Universaalne». 1967.



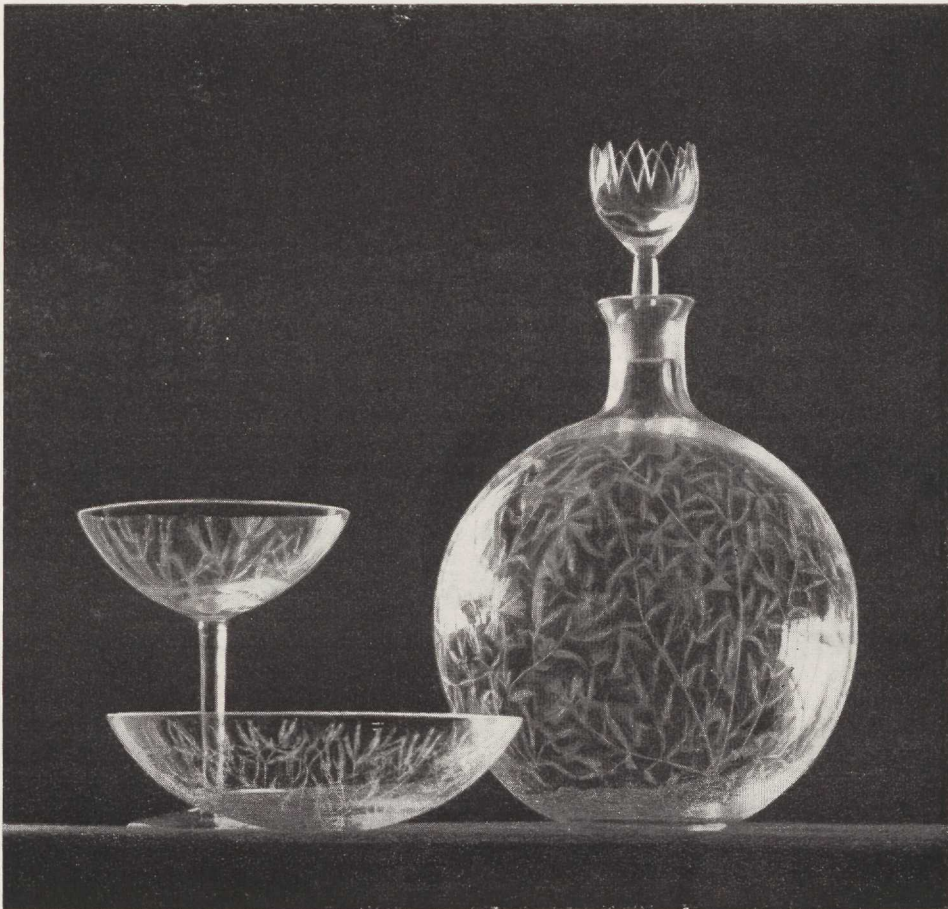
35

36





37



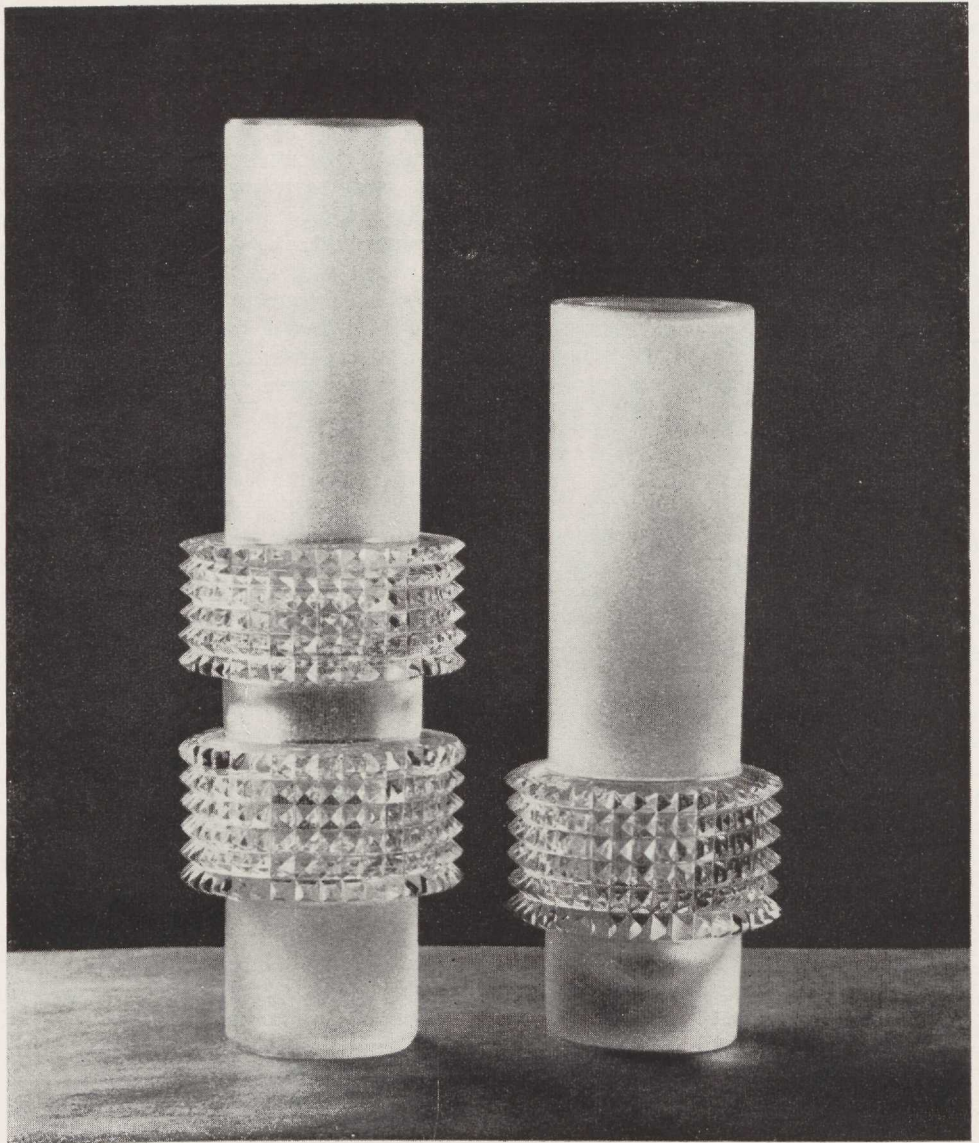
38

37. S. Raudvee. Jäätise-kohvi ser-  
viis. 1965.

38. S. Raudvee. Komplekt «Mets-  
nelk». Teemantnõela gravee-  
ring. 1968.

39. S. Raudvee. Dekoratiivsed vaa-  
sid. Teemantlõige, liivamatee-  
ring. 1968.

39



muusikaga. Komplekti «Metsnelk» eemalt silmitsemisel kogeb vaataja lausa füüsiliselt vormi kergust ja dekoori õrnust.

Näituselt jäid veel meelde õnnestunud «Jäätise-kohvi serviis» (1965) — eriti kann ja toos — musta-kollase kombinatsioonis, koduselt ja soojalt mõjuv komplekt küünlajalaga «Kui mu vanaisake...», raudveelikult selge ja asjaliku vormi- ja dekoorilahendusega napsikomplekt (1967), dekoratiivne joogikomplekt «Männid» (1966) ja paljud teised.

Näitusel viibides tajud teostesse kätketud tunneteskaala avarust, kunstniku loomisrõõmu, tema emotsionaalsust kui ka taktitunnet. Sama eriala inimestes tekitab see erilist rõõmu. Tähendab, klaas võimaldab täiel määral fikseerida kunstniku emotsionaalset pinget, tema meeleolu, avada vaataja ees rikka ja mitmekesise maailma, maailma, mida me nimetame kunstiks.

Ei ole raske taibata, et Silvia Raudvee näol on meil tegemist kunstnikuga, kelle kõige tähtsamaks vajaduseks on tema töö, kes kunstiliste eesmärkide nimel ületab argipäevaseid raskusi. Ja selline keskendumine on kandnud vilja. Seda kinnitas vaadeldud näitus kui ka arvukad esinemised väljaspool koduvabariiki. Ja juba praegu käivad kunstnikul ettevalmistused osavõtuks Osaka maailmanäitusest.

Selleks, et saada ülevaadet S. Raudvee töövõimest ja loomingulisest aktiivsusest, lisaksime veel mõningad andmed tema tööst «Nemanis». Kui iga «Nemani» kunstnik on kohustatud kavandama plaaniliseks toodanguks 3 vormi kuus — ülejäänud aega võib kasutada eksperimenteerimiseks ja unikaalsemete teostamiseks —, siis Raudvee poolt esitatud kavandite arv plaaniliseks toodanguks ulatub sageli kahekümneni (!).

Me oleme harjunud, et üleliidulistel näitustel leiab tunnustust meie vabariigi metallehistöö, keraamika, tekstiil jm. ja võtame selle teate sageli vastu harjumusliku enesestmõistetavusega, sest meie kunstnike sepikoda valmistab ju ette tõesti tugevat tarbekunstnike kaadrit. Kuid oleme unustanud, et sama edukas võiks olla meie klaasi väljapanek. Kaader kasvab ju samas puus. Leida Jürgen, Silvia Raudvee, Kersti Vaks jt. väljaspoole vabariiki asunud klaasikunstnikud on oma tegevusega sedagi tõestanud, saavutades lühikese ajaga silmapaistva positsiooni üleliidulistel ja rahvusvahelistel klaasinäitustel. Ja ka käesolevalt näituselt lahkudes tekib soov näha meie klaasientusiastide esinemas peagi meie tarbekunstnike ühises peres koduvabariigi sildi all.

# MAASTIK EESTI MAALIS

Evi Pihlak

1872. aastal esitas Claude Monet esimesel impressionistide näitusel maastikumaalis revolutsiooni tekitanud teose «Mulje. Päikese tõus.» Kuid 1875. aastal maalis J. Köler Krimmis veel kõigiti akadeemilise lõuendi «Mšatka mõis Baidari väravatega». Umbes samas traditsioonis on maalitud ka 1879. aastal E. Dückeri «Pärnu jõgi» või 1885. aastal O. Hoffmanni «Emajõgi». Tolleaegsetes maastikes oleks nagu selgelt tunda Balti provintside uinuvat rahu biidermeierliku eluidüllil hubase järelaimusega. Olulist pööret ei toonud sellesse seisundisse ka 90-ndad aastad, ehkki Paul Raud maalis sel ajal juba rea värskemalt mõjuvaid Pakri ja Muhu saare etiüüde. Eesti maastikumaal jäi alalhoidlike traditsioonide kammitsaisse kuni 19. sajandi lõpuni.

Traditsioone murdvaks kujunes sümbolismi mõjude sissetung eesti kunsti ning seda eeskätt Kristjan Raua loominguga. Kuigi Kristjan Raud ei olnud maastikumaalija, võib tema tööde puhul rääkida põhimõtteliselt uudest loodusekäsitlusest. Kirjelduse asemel allutati maastikuvormid kindlale ideele ning selle väljendamiseks sobivatele stiilivõtetele. Toimus otsustav ümberorienteerumine maastikumaali senistes eesmärkides ja taotlustes.

See, mis Raua üksikutes kompositsioonides jäi vaid aimatavaks eelduseks ja võimaluseks uudsele loodusetõlgendusele, arenes edasi ning kasvas välja iseseisvaks maastikumaali arenguetapiks mitmete «Noor-Eesti» rühmitusega seotud nooremate kunstnike, nagu Konrad Mägi, Nikolai Triigi, Aleksander Tassa jt. loomingus. 1906. aastaks kogunesid kõik kolm kunstnikku Helsingisse, kus samaaegselt viibisid mitmed «Noor-Eesti» kirjandusnimed nagu Gustav Suits, Friedebert Tuglas, Johannes Aavik ja Villem Grünthal. Nende mõju, nende huvisuunad ja eruditsioon etendasid kujundavat osa ka kunstnike vaimses evolutsioonis. Sellest kasvas välja sajandi esimesel aastakümnel meie kunstnike loomingus end tugevalt tunda andev orientatsioon Põhjamaade kunstile, mida ei tõrjunud välja isegi järgnevad Pariisis veedetud aastad ja lähemad kontaktid prantsuse kunstiga. Ka maastikumaalis võiks sajandi esimese aastakümne lõppu ja järgneva algust julgelt nimetada põhjamaise maastiku ajajärguks.

Kõige kiiremini ja kõige reljeefsemalt leidsid uued tendentsid väljenduse Triigi 1907. ja 1908. aasta suvedel Norras maalitud maastikes. Ei saa öelda, et Triik noore algaja kunstnikuna jäljendaks jäägitult toleaege tüüpilise põhjamaaiselt müstiliste looduselamuste kehastaja E. Munchi loomingut, või et tema maastikud oleksid vahetuks paralleeliks Eino Leino ja Gustav Suitsu sajandi alguse luule romantilistele tundepuhangutele. Kuid ometi kuuluvad ta tööd kindlalt just nende kunstinähtuste ringi. Munchi kõrval jääb Triik küll rahulikumaks ja staatilisemaks, kuid poeetilise igaviku aimus on olemas temagi maastikumaalides. Triik otsib loodusest alati inimese hetkemeeleoludest midagi suuremat ja püsivamat, mis kohati kasvab välja romantiliseks ülevustundeks. Loodus tema maalidel on vaikivaltu suursugune, inimesel ei teki taolise maastikuga intiimset lähedustunnet, ta vaataks kõike ümbritsevat nagu teatud distantsilt ja sellest kokkupuutest jääb järgi mõtlikult tõsine, isegi raskepäraselt nukker meeleolu. Taoline maastikukäsitlus ilmneb juba töödes nagu «Maja järve kaldal» (1907), «Dekoratiivne Norra maastik» (1908) ning elab edasi ka 1914. aastal valminud tuntud «Soome maastikus» või maalis «Vana aed» (1915), olles liikunud vaid mõnel määral suurema ekspressiivsuse suunas. Kahe viimase teose puhul meenub jällegi Gustav Suits, seekord juba küpsuseaastate värsiloominguga «Tuulemaast». Nendel aegadel on Triigi ja Suitsu vaimne lähenemine eriti tugev. Looduse puhul näivad maalija ja luuletaja üsna sarnaselt tajuvat selle ülevat, suursugust ilu, millest siiski hetketi nagu läbi kajaks «Toone kellade tume kõla». Konkreetne looduspilt sulab märkamatu kokku mingi vaimse elemendiga, «elupuu kuldseid tõdesid» otsiva ideelise lähtepunktiga.

Norra külma ja karge taeva all sai alguse ka Konrad Mägi maastikulooming. Esimestes, impressionismi mõju all loodud Norra motiivides, kus määraval kohal on ruumi ja atmosfäärilulje maaliliselt paindlik edasiandmine, näib kunstnik kõigepealt välja kujundavat oma professionaalsed võimed. Seejärel hakkab tema töödes järk-järgult süvenema tundelement, toimub looduse alistamine kindlamale kunstilisele kontseptsioonile. Norrast lahkumise paiku, 1910.—1911. aasta piiril maalib Mägi rea stiliseeritud vormidega töid, millest praegu on tuntumad üks soepunas-tes, teine hallrohelistes toonides soomaastik. Neile lähedased on samuti «Maastik punase pilvega» ja mõned norra-ainelised tušijoonistused. Oma põhilaadilt jagavad nad sama tunnetuse suunda, millest oli juttu juba Triigi maastike puhul, olles viimastest vaid mõnevõrra erksamad ja impulsiivsemad.

Sageli on Mägi maastikumeelolusid püütud piiritleda kirjandusliku paralleeliga Friedebert Tuglase loominguga. On ilmne, et nende kahe loovvaimu maaliliselt värvirikas väljenduslaadis ning maitsekultuuris on ühiseid jooni, mis eriti sajad teise aastakümne loomingus maksvusele pääsevad. Kuid selle kõrval võiks otsida teiselaadset paralleeli ka kummagi varasemast loomingust. Sel juhul poleks määrav mitte niivõrd väljenduslaadi värvikus kui loodusesse suhtumine. Ka juhtudel, kus maastikukäsitlus on vägagi konkreetne, nagu näiteks Mägi talvistes Norra vaadetes või Tuglase varastes novellides («Jumala saar», «Suveöö armastus» jt.), elab loodus mingis raskepärases suletud vormis. Selles omaduses on nagu kogu uusromantilise epohhi kunstile omast enesesepöördumist.

Sugulashingeks Mägile ja Triigile on ka Aleksander Tassa, mis eriti tuntav on tema 1908. aasta Norra maastike ja 1913. aasta Ahvenamaa motiivide puhul. Maalidest veelgi tugevamini on müütilise elemendi olemasolu märgatav stiliseeritud vormidega sulejoonistustes, kus looduselamus omandab eriti sugereeriva jõu.

Võõras ei ole põhjamaiselt raskepärane maastikukäsitlus samuti Jaan Koortile, kelle tollaegsest maaliloomingust on suur osa pühendatud maastikule. Kahvatut romantilist aimust kajastavad ka Roman Nymani Norra arhitektuuri ja maastikku kujutavad väikesed akvarellid ja joonistused, ehkki osa neist on dokumentaalset laadi.

Mingil määral romantikute kilda kuulub vaieldamatult samuti vanema kunstnike generatsiooni esindaja Ants Laikmaa, kes maastikuga hakkas järjekindlamalt tegelema pärast revolutsiooni Soomes viibides ning jätkas selle žanri viljelemist oma hilisematel matkadel. Kuid erinevalt põhjamaise looduse enesesulgunud raskepärasest võlust, köidab teda rohkem lõunamaine eksootika. Laikmaa rahutul loomusel pole aega nähtu sügavamaks läbielamiseks ja mõtlikuks enesesepöördumiseks, oma sisemiste aimuste ja tunnete kuulutamiseks, inimese ja looduse vahetuse analüüsimiseks. Teda haarab maastikupiltide kiire vaheldus, nende ootamatu uudsus, millest sünnib aktiivne elamus.

Määravam kui müütiline elamus on vahetu nägemismulje samuti Paul Burmani loomingus. Ta ei lase end mingil määral kaasa viia rahvusromantilisest suunast. 1912. aastal viibis ta küll läbisõidul Oslos, kuid sellest ei tulenenud sügavat huvi Põhjamaade kunsti vastu. Palju määravam oli Pariisis veedetud aeg. Selle aja jooksul ta koloriit näib olevat muutunud paindlikumaks ja pehmemaks, millega kaasneb mulje meeoleu intiimsusest. Võrreldes Purviti lopsaka ja dekoratiivse impressionismiga, millega kunstnikul oli võimalus kokku puutuda Riias õppides, taotleb ta edaspidi nüansseeritumad ja tundlikumat maalilist käsitlust. Võiks oletada, et ta on saanud ergutust Vuillard'i ja Bonnard'i intiimselt impressionismilt. Need mõjutused segunevad ta loomingus juugendlike vormielementidega, kuid tõrjuvad aja jooksul viimased välja. P. Burmani maastikumaalid, milledest esialgu suure osa moodustavad linnavaated, kujutavad endast ajajärgu kunsti üldiste tendentside keskel natuke erandlikku nähtust. Kuid oma vaieldamatu maalilise värskuse ja väljendusjõuga on nende osatähtsus meie maastikumaalis kõigiti tähelepanuväärne.

\* \* \*

I Maailmasõja aastatel hakkas varem domineerival kohal olnud romantiliselt müütiline maastikukäsitlus taanduma. Selle asemele tuli impulsiivsem ja teravdatum eneseväljenduse tarve. Enesesulgunud tasakaalu asendas intensiivsem elamus,

mis vahel omandas dramaatilisi varjundeid ja tõi kaasa ekspressiivseid nägemuslikke elemente.

Arengut erksama eneseväljenduse suunas kajastab hästi Konrad Mägi edasine loominguline kujunemine. Juba tema 1912.—1913. aasta Saaremaa maastike värvikäsitus on meie maali jaoks sedavõrd kirkas ja kontrastne, et sunnib paralleele tõmbama prantsuse *fauves'*ide kunstiga.<sup>2</sup> Järgnevatel Lõuna-Eestis veedetud suvedel priiskav värviküllus Mägi maalidel kasvab veelgi, looduselamused omandavad järjest tugevama tundejõu. Valmivad tuntud suvepäevade värv- ja valgusjoobumust tulvil maastikud nagu «Teel Viljandist Tartusse», «Valgjärve maastik» jt.

Nimetatud tööd on maalitud umbes «Siuru» sünniaja paiku või veidi varem. Ants Oras ütleb nende aastate kohta eesti luules: «Ning tollekordsetest meisterdebütantidest luule alal mõjusid eriti tugevalt Under ja Visnapuu, osalt sellepärast, et nende ainestik oli arusaadavam ja lihtsam kui Semperi oma ja keel mõistetavam kui Adsoni lõnamurre, kuid osaliselt kindlasti ka seetõttu, et neist hõõgus uut aistilist hoogu, mille sarnast seni eesti luules polnud leidunud. Oli tarvis midagi äärmuslikku, ülespiisutavat pärast kauakestnud sõjameeleolu pinevust — ja seda antigi nende kahe luuletaja värv- ja rütmitulvas.»<sup>3</sup>

Aistinguline erksus, meelelise elamuse intensiivsus avaldub ka Mägi maastikes sedavõrd puhtal ja tugeval kujul nagu seda veel kunagi varem meie maalikunstis polnud esinenud. Kõrvutades Mägi töid Underi ja Visnapuu luulega, võiks öelda, et



tema maastikukäsitus sulab nendel aastatel mingil määral kokku ajajärgu kunstilise tunnetuslaadiga laiemas tähenduses. Marie Under ise kirjutab luuletuskogu «Sinine puri» Interjööri tsüklis «Ning seinal Mägi värvehõiskav maal». Gustav Suits lisab seda luuletust kommenteerides, et Marie Under polnud Konrad Mäe värvehõiskava maali lihtsaks austajannaks, vaid ta sõnakunstilgi oleks nagu otseid kokkupuuteid Mäe maalikunstiga.<sup>4</sup>

Kuid lõkkele löönud värvid taandusid peagi Underi loomingust, andes 20-ndate aastate piiril maad ajajärgu sündmuste otsesemale kajastamisele. Ta värsid nagu rebenesid, põimusid läbi hüüatuste ning vannutustega. Ja seda mitte ainult Underi puhul, ka Visnapuu suust kõlas lausa karjatusena: «Ärge tapke inimest!» ning Alle kirjutas «Carmina barbata» ühes luuletuses: «Veripunane karjatus sirutas välja/omad surnukahvatud käed/sõja, katku ja nälja/hullumeelsuse taarnast/taevaste poole.» Ikka rohkem ilmus kirjandusse visioone sõjast, hävingust, painajalikest surma ja ahastuse kujutustest, mis põimusid läbi fantastiliste looduspiltidega.

Ka Konrad Mägi ei jäänud oma suvelilledest kirendavate maastike juurde. 1918. aastast peale hakkasid taevad tema maalidel tumenema, järveveed muutusid tuhmilt läbipaistmatuks, metsad lasusid raskelt maapinnal. Ning Pühajärve töodes ja kompositsioonis «Pietà» on konkreetsest maastikupildist saanud rahutu visioon, kus tume taevast peaaegu mustana looduse enda alla matab, kus rebenenud kontuuridega puud ja põõsad nagu appikarjuvad käed end välja sirutavad. Kunstnik ei maaligi enam nagu tõelist maastikku, vaid valab vormi ja värvi oma ängistavaid mõtteid ning tundeid, loodus on neile ainult vabastavaks väliskujuks.

Sisemist dramatismi jätkus Mägi loomingus kuni 1922. aasta Obersdorfi kosmilise plahvatusmeeleoluga maastikeni. Neid rahutult segi paisatud taevaste ja murdvate mäeahelikega töid vaadates, mis nii selgelt seostuvad ekspressionistliku kunstiga, on ühtlasi huvitav märkida, et Mägi 1921. aastal Itaaliasse sõites, Dresdenis külastas üht selle suuna silmapaistvamat saksa maalijat O. Kokoschkat.<sup>5</sup> Ometi ei valminud Obersdorfi maastikud vahetult selle Dresdenis viibimise järel. Neile eelnesid Veneetsia, Rooma ja Kapri ainelised teosed, kus kunstnik ajutiselt näib olevat läbi elanud mingi rahunemisyärgu, leides taas ning veelgi kirkamalt kuul oma värvide sära. Siiski ei ole see rahunemine sedavõrd sügav, et ta maalija eks-

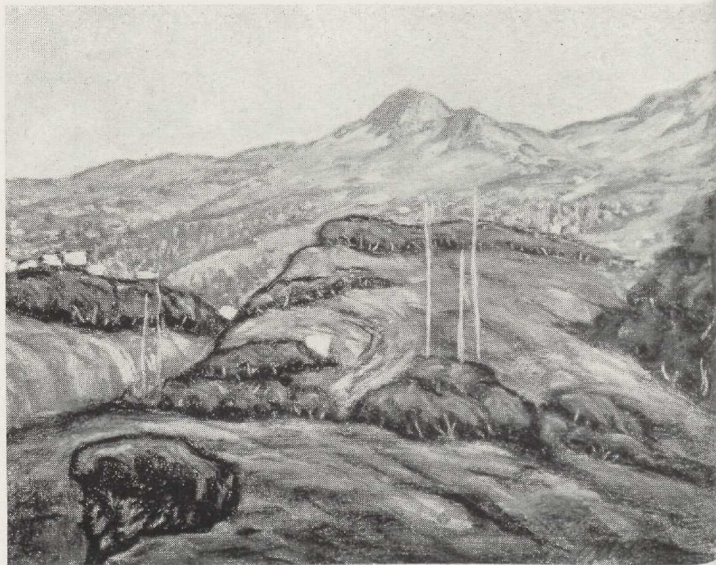
41. N. Triik. Maja järve kaldal. Oli. 1907.

42. A. Laikmaa. Kapri maastik. Pastell. 1910.

43. P. Burman. Tallinna eestinnatvel. Oli.



41 42







43

pressionistliku kunsti ringist täiesti välja viiks. Ka Kapri ja Rooma motiivid on oma sisemiselt struktuurilt küllaltki pingelised. Nad ei seostu küll ekspressionistliku kunsti tüüpiliste sõjajärgsete avaldusvormidega, kuid samaaegselt paistab neis sugu-  
lust olevat sõjaeelse «Der Blaue Reiter'i» kunstnike maailma algolemusega kontakti otsivate loodusmeeleolude ja maalilise väljenduslaadiga. Eriti lähedaseks võiks Mägile pidada August Macket oma tahkudena vormitud värvipindadega, milles on orfistlikku toonipuhust ja läbipaistvust. Viibides enne Itaaliat veel Münchenis, oli Mägil tõenäoliselt võimalik ka nimetatud rühma kunstnike loominguga otseselt tutvuda. Nii jõuab Mägi loomingu ekstreemsetest eneseavaldustest mõningate kõikumiste järel lõpuks välja uue selgunud kontaktini loodusega, kus maastikku tõlgendatakse nagu mingit algosa suuremast kõiksusest. Kõige otsesemalt avaldub see kunstniku viimastes Saadjärve maastikes.

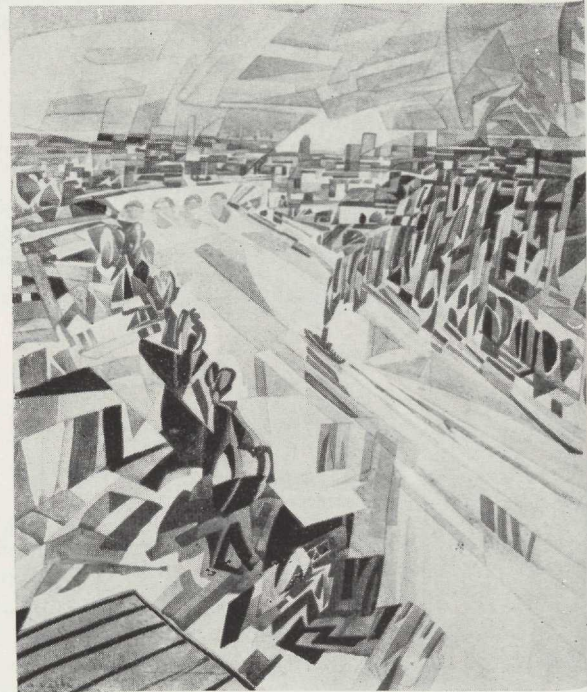
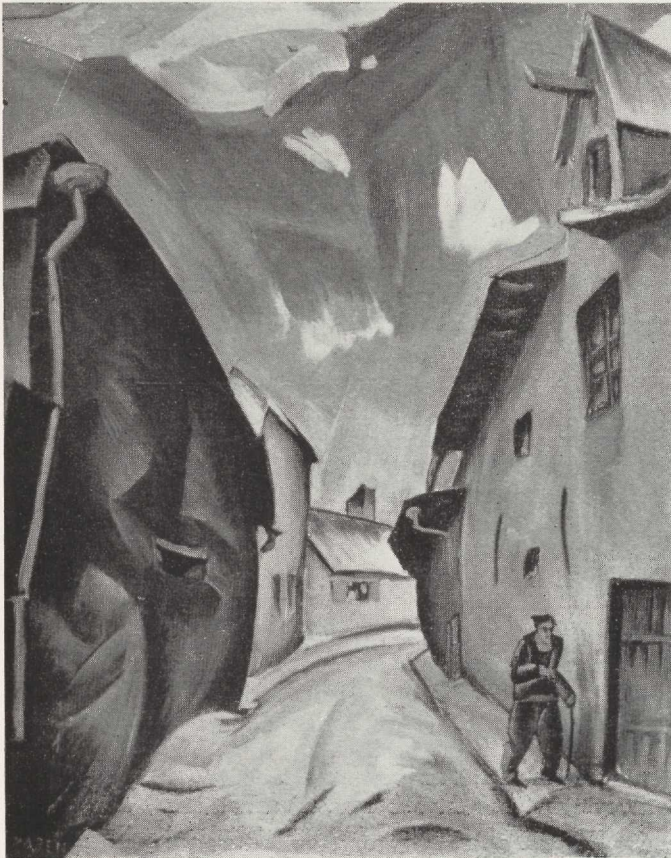
Mägi jääb eesti maastikumaali suurkujuks. Ühegi teise kunstniku maastikukujutustes ei avaldu ajaajärgu kunstitaotlused sedavõrd tüüpilises ja samaaegselt ka nii sügavalt isikupärasel ning väljendusjõulises vormis. Ometi ei jää Mägi sõja-aastatel ainsaks aktiivset eneseväljendust otsivaks maastikumaalijaks. Ühe omaaadsema andena kerkib selleaegsete noorte algajate kunstnike hulgast esile Balder



44. K. Mügi. Pühajärv. Õli. 1918.—  
1921.

45. P. Aren. Tallinna tänav. Õli.  
1921.

46. A. Vabbe. Seine'i jõgi. Õli. 1924.



44

45

46

Tomasbergi nimi. Paari aasta jooksul kujunes temast tähelepanuäratavamaid fantaasiamaastiku viljelejaid. Kandes endas mõningaid sümbolismi järeilmõjusid, ei ole ta maastikud mitte vormilt ekspressiivsed ja rahutud, vaid nad sugereerivad vaatajat eelkõige meeoleu aktiivsusega, tahtega tungida looduse varjatuma olemuseni.

Hoopis vastupidist teed tungis ekspressiivne element Peet Areni töödessa. Analooogiliselt tüüpiliste ekspressionistide painajalikult mõjuvatele suurlinnamotiividele, püüab ka Aren oma Tallinna ja Tartu vaateid käsitleda umbes samast aspektist. Ometi ei kannata ta kummis seintega majad, kiivas katused ja rahutult murduvad tänavad endas mingit sügavamalt ja komplitseeritumat elamuslikku tagapõhja. Areni maalidel linnakoletis ei ole siiski päris hullunud, ta ei raputa oma puuri terasvarbu ja ei viruta tuhandet tornisarve enese kerre, nagu seda nägemuslikult sõnastab Alle ühes oma luuletuses.<sup>6</sup> Või kui midagi taolist mõnest kunstniku motiivist läbi vilksatakski, siis pole see ometi tõsisem konflikt, vaid ikkagi ainult dekoratiivne vormimäng eredates värvides, mis mõjub pigem üleemeeliku paradoksina.

Midagi sügavamalt dramaatilist ei kajasta ka Jaan Vahtra linnapildid. Sõja-aastatel hülgas ta küll oma varase dekoratiivse impressionismi, jõudis ekspressionismini ja sealt edasi geometriseeritud vormideni, kuid ka need mõjutused säilitasid kogu Vahtra loomingule iseloomuliku dekoratiivsuse varjundi.

Isegi kõige otsustavamalt traditsioone murdev Ado Vabbe ei tunne end Johannes Barbaruse kombel olema kutsutud vaatama aja verist nägu — tapmisbakhaanaali, vana ilma katastroofilist finaali.<sup>7</sup> Tema ekspressionistlikul futurismil pole isegi mitte palju tegu ajastu metallise hinguse, tänavamüra ja mehhaaniliste masinärütmidega, mis selle suuna esindajaid nii järjekindlalt köitis. Vabbe ei püüa robustse jämedusega protestida varasema kunsti eelgilliste ja ilutsevate tendentside vastu. Oma olemuselt on ta üllatavalt lüüriline kunstnik. Näiteks «Seine'i jõgi» (1924) mõjub eelkõige rõõmsa ja helgena, selles on omajagu haprust ja maitsepeenust, mis on kaugel futurismi tüüpilisest tundeid ja meeoleluvarjundeid lammuvatavast olemusest.

Kõige lähemal 20-ndate aastate alguse «geomeetrilise hingega» inimesele seisab «Eesti Kunstnikkude Rühm». M. Laarmani ning A. Akbergi linnapildid tõid meie kunsti intellektuaalse kallakuga konstruktiivse vormitõlgenduse. Improviseeritult dünaamilise pindade ja kujundite varieerimise asemel püüti esemeid ja ruumi «rännata» nüüd läbikaalutumat, neid vallutada ja uueks sisemiseks konstruktsiooniks ümber kujundada, millel oleks oma loogiline selgus ja lõhkumatu tasakaal. Kuid maastikumaali arengu seisukohalt jäi rühma tegevus siiski episoodiliseks nähtuseks. Ühtlasi oli see ka nagu viimane lüli kunstiliste otsingute reas, mis tegelekkuse vorme püüdis muuta ja vastavalt emotsioonidele või ettekavatsetud mõttekäikudele ümber ehitada.

\* \* \*

20-ndate aastate teisel poolel oli kunsti üldpildis ja sealhulgas ka maastikumaalis märgata rahunemist ning ekstreemsete kunstiotsingute taandumist. Temaatilisel hakkasid eelmise aastakümne vahetusel laialt levinud rahutuid linnapilte jälle asendama päikesepaistelised aasad ja põllud. Populaarsuse võitsid kunsti-teosed, mis ei püstitanud teravaid probleeme ega väljendanud pingelisi siseelamusi. Maastikumaali kaudu taheti nautida rahulikke loodusrõõme. Hakkasid domineerima intiimsed meeoleud. Loodust eelistati vaadata kitsaste, varjatud lõikude kaupa.

Laialt levis dekoratiivne suund. Areni kõrval viljelesid dekoratiivselt värvi- ja valgusmuljeid stiliseerivaid maastikke R. Nyman ja A. Jansen, kelle talumaastikes saavutas see laad eriti erksa ja särtsaka väljenduse. Dekoratiivse suunaga paralleelselt kerkis uuesti au sisse impressionistlik, vahetult nägemismuljel baseeruv maalitraditsioon. Juba 20-ndatel aastatel oli selles suunas töötanud Villem Ormison ning järgneval aastakümnel maalis ta vastavas laadis rea meistriteoseid, nagu värelevates rohelistes toonides «Suvi» (1934), kontsentreeritud valguse ja värvikäsitlusega «Tartu vaade» (1937), «Kevadine Taevaskoda» (1938) ning Pühajärve motiivid 1939. aastast. Oma viimased tundliku motiivitaju ja paindliku maalilise teostusega tööd maalis 30-ndate aastate alguses samuti Paul Burman. Analooogiliste maaliliste probleemide ringi jäi pikaks ajaks püsima K. Süvalo.



47

Impressionismi traditsioonid ei jätnud puudutamata ka paljude nooremate maalijate kujunemist, omandades nende loomingus uue komplitseerituma kvaliteedi. 30-ndate aastate keskpaiku loobus näiteks Aleksander Vardi oma tumedalt raskepärasest maalikäsitlusest, heites end mingi muretult rõõmsa vabanemistundega looduse rüppe. Tema hommikuselt värsked aia- ja pargivaated lausa sillerdavad kollakas-roosas ja kahvatuohelises värvimängus. Üksikud inimfiguurid nendel maalidel upuvad sulgjalt pehmete puude ja põõsaste rohelusse, loodus mässib nad täielikult oma valguse- ja värvitulva. Looduse vahetust, peaaegu naiivsest võlust laseb end kõigi meeltega kaasa viia samuti Kristjan Teder. Suvemaastiku intensiivsest värvikiirgusest kasvavad välja ka Jaan Grünbergi maalilised probleemid.

Kõige ratsionaalsema tiiva selles maalijategrupis moodustab Adamson-Eric. Tema suvepildid inimfiguuridega on mõnevõrra vähem sensuaalsed, neis on selgemini tuntav intellektuaalne maaliline kaalutus. Ka pole ta värvid nii muretult sillerdavad kui näiteks Vardil, neid seob mingi kergelt summutatud vina, kindlalt välja peetud tonaalne loor. Kuid üldreeglina ühendab kõiki nimetatud maalijaid meelelise nägemismulje sidumine läbikaalutud maalilise teostusega.

Lähedased taolistele kunstilistele taotlustele on mitmeti ka Ado Vabbe hilisemad maastikumaalid oma hõbedasesse vinasse mähitud koloriidiga. Loodusvormid tema maalidel on edasi antud loomulikult, kuid maalilise töötluse peenus ja komplitseeritus loob mulje, nagu oleks loodus läbi käinud kunstiliselt puhastavast filtrist, saavutades sel moel argipäevasest tegelikkusest esteetiliselt täiuslikuma astme.

Rõhutades kõigi viimativaadeldud maalijate juures värvi ja koloriidi suurt osatähtsust, tuleks selle kõrval tähelepanu pöörata samuti faktuuri mõjule. Vardi maalib näiteks ühtlaste, kergelt stiliseeritud kaarjate pintslilöökidega, mis üle pildi pinna moodustab omapärase rütmilise vibratsiooni mulje. Vabbe värv on pastoosne, krobelist pinda tekitav, millele vahel isegi pintslivarrega üksikuid jooni on sisse veetud. Grünberg varieerib õhukeses alusmaalis üksteise sisse hõõrutud toonidega ja kohati seda katva reljeefsema pealmise värvikihiga. Kõik need teostuslikud võtted võimaldavad kujutatava tavalisi nähtavaid omadusi käsitleda omaette nauditava paindlikkuse ja nüansirikkusega. Motiiv ise polekski enam nagu tähtis, kõik sõltub vaid kunstilisest teostusest. Seetõttu on iseloomulik, et ükski kõne all olnud kunstnikest ei omista motiivi lokaalsetele tunnustele kuigi suurt tähelepanu. Kõik need pargivaated ja varjulised puudealused üksikute hoonetegruppidega, mida nad valdavas enamikus kujutasid, võivad pärineda eesti loodusest, kuid samahästi või-

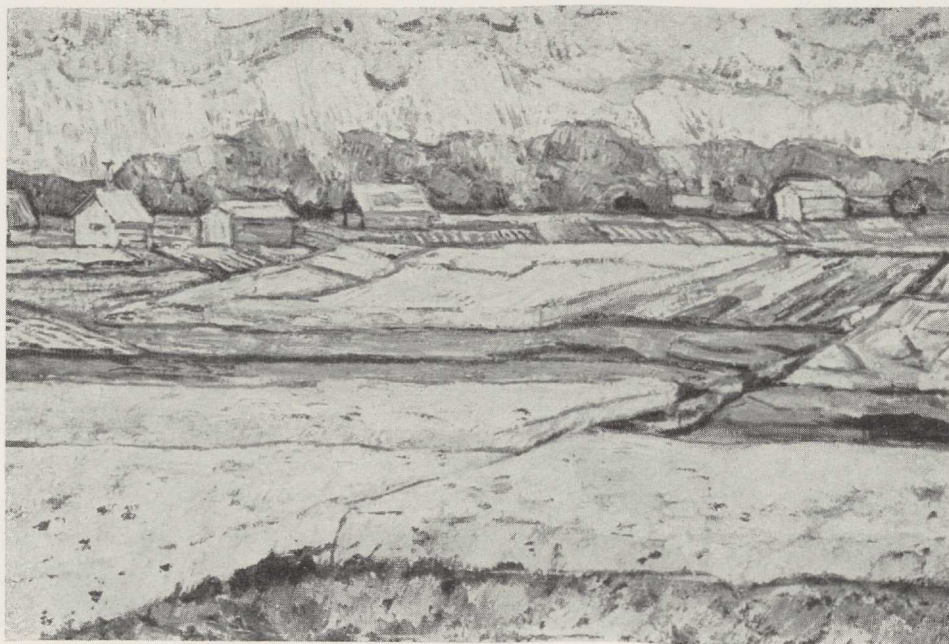
vad nad siit eemal asuda. Samal ajal nende maalide teostuslik külg ei olnud meie maastikumaalis veel kordagi nii rafineeritud ja nõudlikku käsitlust leidnud. Vaieldamatult on siin «Pallase» valitsenud maaliliste taotluste kõrval suunavat mõju avaldanud «aristokraatlik» Pariis, kus mitmed kunstnikud mõnda aega viibisid.

30-ndate aastate piiril hakkas «Pallase» ringkondades maastiku käsitluses levima ka teistsuguseid otsinguid. Näiteks Juhan Nõmmiku 1929. aasta Saaremaa maastikes ei ärata tähelepanu mitte ainult nende pehmelt sume, pruunikas koloriit ja lahtine maalimisviis, sellega üheaegselt eristab neid elutunde konkreetsus, miljöö taju. Tahtmatult meenuvad siin vana Madalmaade kunsti poetiseeritud elulähedus ja nende traditsioonide edasielamine 20. sajandi belgia maalijate loomingus.

J. Nõmmiku looming ei kujuta endast meie maastikumaalis üksiknähtust. Selgelt esile toodud miljöö omapära ning eriti sagedased saarte ja rannamotiivide käsitlused muutusid meie maalile 30-ndatest aastatest peale üsna tüüpiliseks. Samuti linna miljöö kujutamisel rõhutati kohaliku koloriiti, eriti levisid äärelinna motiivid, korduvalt maaliti Tartus Emajõe kaldapealseid, aiavaateid vanade puumajadega ja muud taolist. Maastik põimus tihedamalt kui varem läbi inimese elu ja tegevusega. Tekib mulje, et August Mälgu, Albert Kivikase või Richard Rohu kaluri- ning maaelu kujutavate romaanide ainekäsitus otsib endale paralleelset avaldusvormi ka kujutavas kunstis. Ajajärgule annab suunda ja tooni jutustav ainekäsitus, lüürika on vähem populaarne ja ühtlasi ka proosapärasem, tundeelamusi peegeldavad maastikupildid on sellest üsna taandunud.

Kujutava kunsti jaoks on see proosa õitseag samaaegselt siiski üsna idealiseeriva tendentsiga, mis paiguti kaldub idüllilisse ainekäsitlusesse. Nii on Johannes Võerahansu Saaremaa külatede ja taluõued või Kaarel Liimandi suviste ning sügiseste põldude ja heinamaade kujutused nähtud nagu läbi unistavalt romantilise loori. Kõik nendel maalidel on harmooniline ja rahulik, inimene oma töö ja tegevusega sulab ühte looduse päikesepaistelise miljöoga. Meeleoluga analoogiline on samuti nende tööde maaliline teostus. Võerahansu leiab rikkaliku tooniskaala pehmelt hallika üldkoloriidi piirides, Liimand on värvikäsitluses küll märgatavalt mahlakam, kuid temagi kontrastvärvid on vahetoonide abil pehmendatud. Mõnevõrra robustsemaks jääb nende maalijate kõrval ainult A. Johani, aga üksikutes maastikes, seda eriti Pariisi vaadetes, ühineb temagi harmooniat taotleva maalikäsitlusega.

Liimand, Võerahansu ja Johani on paljude «Pallase» õpilaste jaoks mitmeti suunaandvad maalijad. Nende töödes väljakujunenud maastikukäsitlust võiks põhi-



47. A. Vardi. *Suvine hommik*. Oli. 1936.

48. V. Ormisson. *Maastik*. Oli. 1934.



49

50





49. J. Nõmmik. Maastik. Akvarell. 1930.

50. J. Võerahansu. Ouel. Oli. 1937.

51. E. Haamer. Saaremaa maastik. Oli. 1940.

mõtteliselt omistada samuti R. Uutmaale, R. Sagritsale, L. Mikkole ja mitmele teisele maastikumaalijale.

Mõnevõrra erandi üldises mažoorises maastikupildis moodustavad N. Kummitsa nukrad, varjatud valgusega taluõued. Tema maalidel loodus mõjub kohati üsna rusuvalt ja raskepäraselt. Teiseks kõrvalekaldujaks tolle aja valitsevast üldsuunast oli ka mõnel määral Erik Haamer, kelle ranna- ja saaremaastikes ilmneb teistest tugevam sisemine elamuspinge, intiimset lähenemist asendab sageli laiahaardelisem ja üldistavam ainetõlgendus. Näiteks 1940. aastal maalitud «Saaremaas» on eesti rannaloodusest püütud anda omalaadset, monumentaalselt mõjuvat koondkuju. Maaliliselt käsitluselt jätkab töö kõige paremast küljest toleaege monokroomse koloriiditaotluse paremaid traditsioone, saavutades selle piirides omapärase mahlakuse ja faktuuririkkuse. Jutustava ja elulähedase käsitlusega maastikumaali arengusuunale on see suur pannoo nagu kaalukaks lõpp-punktiks.

Vaadeldu põhjal võiks öelda, et uue aastakümne vahetuseks on eesti maastikumaalis taas üks arengufaas läbi käidud. On saavutatud puhtmaalilise teostuse kõrge viimistlusaste ja kodumaa looduse omapära kehastamisel on leitud rohkelt uut ainetikku. Kuid üldiselt kunsti väljenduslik funktsioon, emotsionaalne rikkus, mis nii aktiivselt avaldus eelneval aastakümnel, on muutunud ajutiselt inertsemaks. On märgata juba liigset stabiliseerumist. Sisemine arenguloogika eeldaks nagu taas uue murdepunkti saabumist, mis tooks kaasa ägedamaid ja elavamaid vaimseid impulsse.

<sup>1</sup> August Gailit, Kunstnikkude Ülevaate paraad, Klounid ja faunid. Tartu 1919, lk. 131. August Alle, Kunsti kriisist ja kunstikriitikast. «Looming» 1924, nr. 10, lk. 805.

<sup>2</sup> K. Mägi ja fauves'ide teatavale analoogiale juhib tähelepanu ka Voldemar Vaga artiklis «Maastik eesti maalikunstis». «Looming» 1941, nr. 3, lk. 289.

<sup>3</sup> Ants Oras, Marie Underi luule areng. «Looming» 1933, nr. 3, lk. 334.

<sup>4</sup> Gustav Suits, Varasem Under. «Looming» 1933, nr. 3, lk. 352.

<sup>5</sup> Rud. Paris, Konrad Mägi. Tartu 1932, lk. 215.

<sup>6</sup> August Alle, Carmina barbata. Tartu 1921, lk. 25.

<sup>7</sup> Johannes Barbarus, Katastroofid. Tallinn 1920, lk. 7.

ENDEL KÕKSI  
VARASEST  
LOOMINGUST

Virve Hinnov

Käesoleva aasta märtsis-aprillis toimus Tartu Riiklikus Kunstimuseumis Endel Kõksi varase loomingu näitus, kuhu oli koondatud tema töid aastaist 1937—1944. Näitust täiendas väike kogu teoseid (õlis, segatehnikas, vitrograafias jm.) ning fotosid kunstniku viimaste aastate loomingu.

Endel Kõks kuulub samasse plejaadi Elmar Kitse, Alfred Kongo ja Lepo Mikoga. Oli kujunenud peaaegu reegliks, et Kõrgema Kunstikooli «Pallas» meister-ateljee õpilased pääsesid žürii tihedale sõelale vaatamata esinema Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse kunsti kevad- ja sügisnäitustel Tallinnas. Seda tagas piisavalt pikk õppeaeg ja kooli kõrge tase. Esmakordselt esinesid Kits, Kongo ja Kõks Tallinnas 1939. aastal (Mikko juba varem), saades laialdasemalt tuntuks pallaslastemaalijate noore andeka põlvkonnana.

E. Kõks alustas ammukavatsetud maaliõpinguid «Pallases» 1934. a. sügisel. Ta oli tollal Tartu Õpetajate Seminari lõpetanud kahekümne kahe aastane noormees. Kui andekas kunstiõpilane kahe aasta pärast viidi üle maaliateljeesse, valis ta prof. A. Vabbe ateljee. A. Vabbel oli rohkesti õpilasi, sest noori tõmbas ligi tema kõrge maalikultuur, aga ka erudeeritud isiksus. E. Kõks jäi A. Vabbe õpilaseks neljaks aastaks s.o. kuni ta 1940. aasta sügisel lõpetas Kõrgema Kunstikooli «Pallas», mis oli vahepeal ümber korraldatud Konrad Mäe nimeliseks Riigi Kõrgemaks Kunstikooliks.

E. Kõksi aineala on juba tema õpinguteaastail mitmekesine — ta maalib olustikulisi figuraalseid kompositsioone, natüürmorte, linnavaateid, portreid, akte. Esi-algu valitseb tema töödes «Pallase» koolile iseloomulik maaliline heletumedus, mille juured on toitunud realistliku kunsti parimatest traditsioonidest ja impressionismist, seega valitsevatelt suundadest Lääne-Euroopas «Pallase» õppejõudude välisreiside ajal enne 1915. aastat. Kunstniku õe Õie Kõksi portrees (umb. 1937—1938) näeme hoogsalt maalitud heletumedaid üleminekuid, mõnevõrra on sellele lähedane ka J. Sütiste portree (1938) maalimisviis. Kuid juba neile järgnevais maalides on olulisi muudatusi. Huvist eelkõige vormiprobleemide vastu hakkab intelligentne otsiva vaimuga töökas kunstiõpilane katsetama erinevas käsituslaadis. Tõukeks saab prantsuse maalikunsti näitus, mis toimus Tallinnas 1939. aasta kevadel. Näitus oli komplekteeritud väiksematest galeriidest ja erakogudest laenatud teostest ning seetõttu üldilmelt küllaltki juhuslik. Vähemtuntute hulgas esinesid aga ka sellised meistrid nagu P. Bonnard, H. Matisse, A. Derain, G. Rouault, P. Picasso, Ch. Léger, R. Dufy, M. Chagall, M. Utrillo, Ch. Soutine jt., kuigi mitte oma kesksete ja kõige iseloomulikimate teostega. Matisse'ilt nagu mitmelt teiselt kuulsalt maalijalt oli näitusel ainult üks töö. Kuid moodsate voolude ja prantsuse kõrge maalikultuuri tutvustajana oli näitus tookordsetes oludes erakordseks sündmuseks. Näitusele sõideti spetsiaalselt ka Tartust, prof. S. Karlingu kunstiajaloo üliõpilaste grupis külastas seda allakirjutanugi. «Pallase» noored maalijad olid juba kunstiajaloo õppejõu prof. V. Vaga loengute vahendusel prantsuse moodsast maalikunstist väga huvitatud. Neile kõigile jättis näitus tugeva mulje, kuid vist kõige enam tõmbas see kaasa E. Kõksi. Üheks uueks jooneks tema 1939.—1940. a. töödes on koloriidi muutumine värvikaks, üsna erksatooniliseks. Reas maalides hakkab domineerima täiskõlaline punase-sinise-rohelise-kollase või nende kombinatsioonide maaliline akord. Iseloomulik on dekoratiivne kallak, mõnedes töödes pinnamõju taotlus. Paneme tähele muudatusi vaikelude kompositsioonis — see saab kindlama struktuuri, loogilisema ülesehituse. Ühtlasi hakkab vormi piirama lai mahlakas kontuur. Muudatused avalduvad jõuliselt ja suure julgusega maalides «Mustlaspoiss Oss», «Natüürmort kirju rätikuga», «Maalijad», «Natüürmort kahe vaasiga», «Rõivastuv modell» jt. Need õpilase tööd on tõsiselt arvestatavad maalilise väärtusega teosed, mis osaliselt kujundavad juba antud ajastu eesti kunsti üldpilti.





52. E. Kõks. Kaks daami. Oli. 1942.

Kuid põhiliselt orienteerub E. Kõks avangardistlikule kunstile. Pärast prantsuse näitust hakkab teda paeluma fovismist lähtuv puhastes värvitoonides pindadega käsitluslaad. Selle suuna teerajajaks eesti maalilis oli K. Pärsimägi, keda sõprade keskel hüüti Tartu Matisse'iks. Ta oli sel ajal kunstikooli juba lõpetanud ja viibis Pariisis. Seal saatis ta oma töid kunstiuhingu «Pallas» järjekorralistele näitustele, kus need olid üheks huvitavamaks ja täiesti erandlikuks leheküljeks. E. Kõksilt leiame 1940. aastast maali «Kohvikus», mille lapidaarne, siiski ruumimõju säilitav maalimisviis ja punase-rohelise-oranži-musta bravuurne koosmõju koloriidis on mõneti pärsimäelik, meenutades ehk tema punase-rohelise kontrastiga maale Petseri motiividel. Ühe lõigu sellest teosest on Kõks kandnud suurele lõuendile («Kohvikus», 1940?). Kõks paneb tüüpides ja miljões tähele iseloomulikkude, kuid ei ole nii impulsiivne kui Matisse või Pärsimägi. Tema kujunditel, ka malelaua mustri- ja pindadel puudub fovistidele nii iseloomulik näiline visandlikkus, nad on lõuendile kantud hoopis kainema temperamendiga. Karakteriseerivaks killuks võiks olla ka Kõksi ateljeekaaslaste meenutus, et tema töökittel oli alati ühegi värviplekita, peaaegu steriilselt puhas, kuna Pärsimägi — nagu teame — läks ateljeest koju, värviplekiline kittel seljas. Loomult mõistuspärasele Kõksile oli lähedasem see suund, mida eesti avangardistlikus kunstis esindas K. Luts. Juba 1930. aastate algupoolel esines Lutsu töödes uusrealismi ja naiivismi sümptomeid, mis veelgi süvenevad aastakümne lõpul kunstniku viibimisel Pariisis. Kõksi huvi uusrealistliku eseme- lisuse vastu kajastavad mõned 1940. aastal loodud vaikelud («Natüürmort teemasina- naga», «Väike natüürmort»). Markantsemalt avaldub see «Pallase» lõputöös — maalilis «Mustlastüdruk Astra». Figuurilahendus, eriti kleidi muster, samuti vaasi



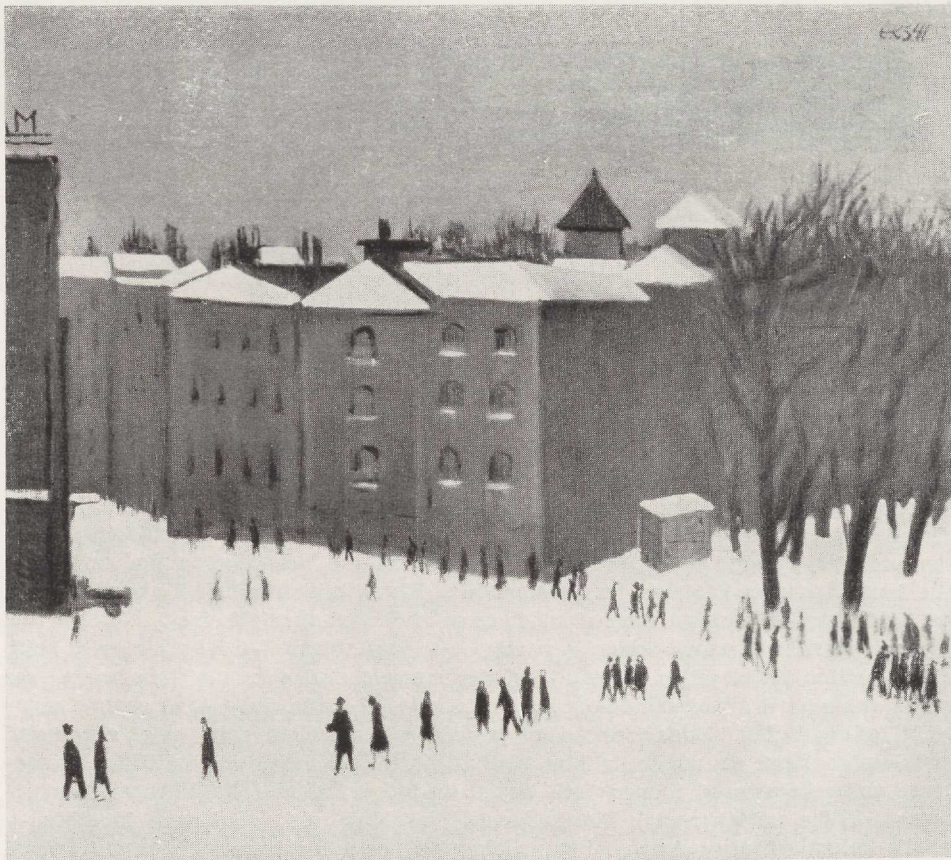
53  
54

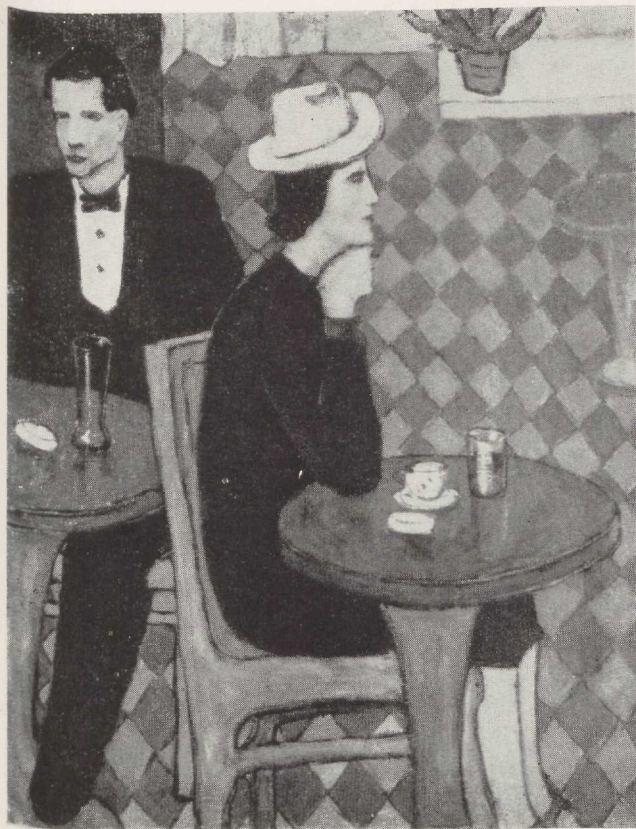
53. E. Kõks. *Lilled*. Õli. 1943.

54. E. Kõks. *Tallinna vaade*. Õli. 1941.

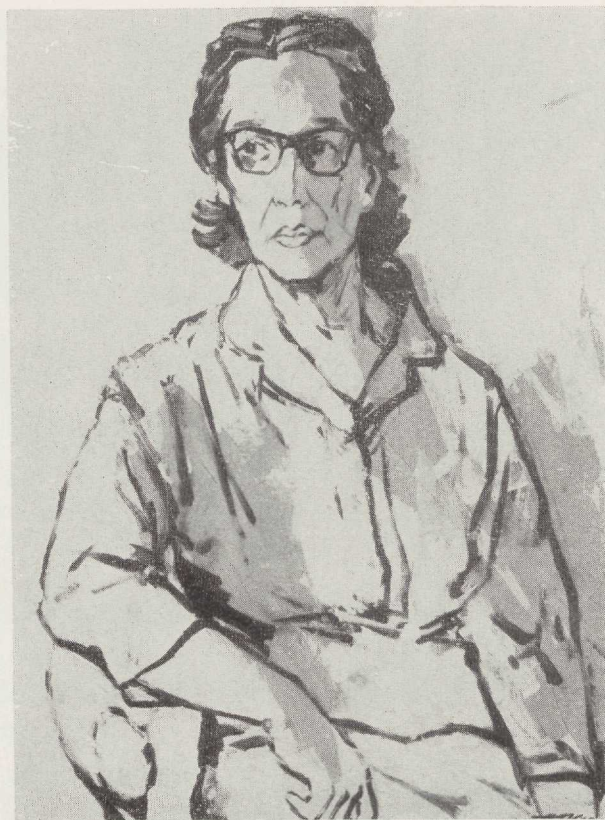
55. E. Kõks. *Kohvikus*. Õli. 1940. (?)

56. E. Kõks. *Emaportree*. Õli. 1968





55



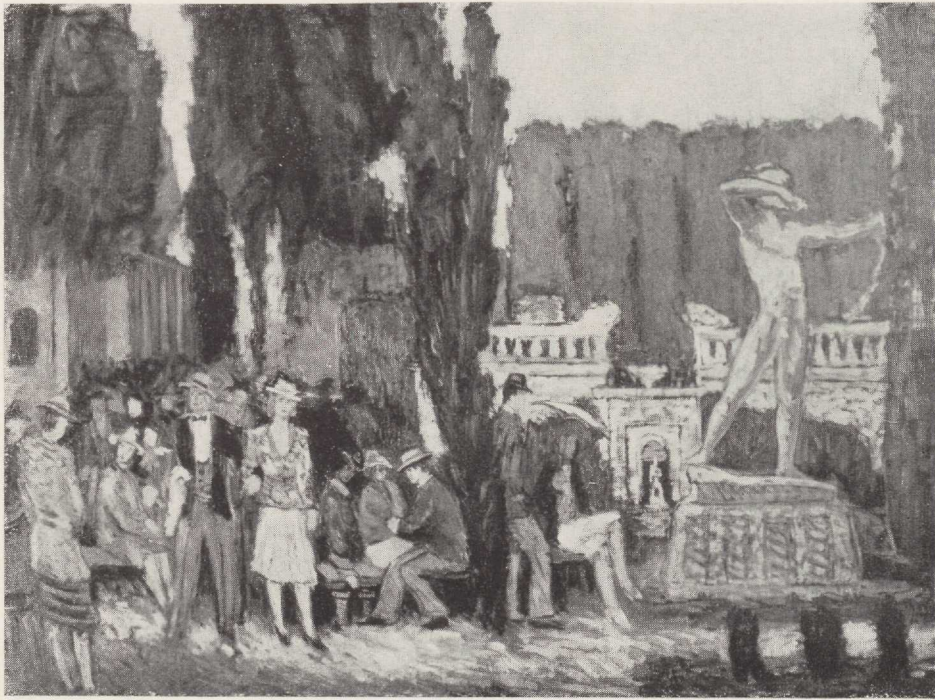
56

ornamentika joonistuslik täpsus viitab siin uusrealistlikule konkreetsele. Koloriidis kasutab kunstipilane ära fovismilt saadud impulsse — fooniks on matissilikult intensiivse värvimõjuga oranž pind, fovistlikult mõjub ka teose üldine pinnalilisus ja ornamentaalsus.

Üheaegselt nende katsetuste ja otsingutega loob E. Kõks rea maale ka heletumedas maalilises laadis. Hämärase, samuti öise atmosfääri edasiandmine toob koloriiti summutatud või tumedate värvitoonide nüansipeened üleminekud («Rändavas tsirkuses», «Öine motiiv Tartust»). Suur «Autoportree» on loodud *grisaille*'d meenutava toonmaalina.

Kõksi haaranud mitmesuguste vormiprobleemide kõrval on alati tunda sidet eluga, erksat tähelepanuvõimet inimtüüpide edasiandmisel (mustlasnoored, tsirkuseartistid, kohvikustseenid). Seda märgib ära ka prof. A. Tuulse, kes arvustab «Pallase» lõpetajate tööde näitust, kus Kõks esineb läbilõikega meisterateljees loodud töödest.

E. Kõksi loomingutee jätkub suure murrangu ajastul. Juba nõukogude võimu esimesed kuud seavad kunstnike ette uued ülesanded, viivad eesti kunstnikud otsesse kontakti nõukogude kunsti teoreetiliste küsimustega. Ka Kõks hakkab oma töödes reageerima kindla ühiskondliku suunitlusega sisu nõudmisele. Ta loob ideekavandi 1905. a. revolutsiooni teemal (säilinud 1941. a. variant), asub läbi töötama kompositsiooni «Töölised». Kuid süvenemist nõudvateks suuremateks ülesanneteks on aeg liig pingeline ja lühike. Siiski märkame Kõksil tee otsimist sügavuti sisuliste probleemide juurde. See avaldub tihenevas kontaktis J. Greenbergi loominguga, mille filosoofiline tagamaa hakkab teda tõsiselt paeluma. Greenbergi maaildelt õhkuv mõtlikkus ja rahu kandub üle ka Kõksi enese lüuendeile. Ühes sellega püüab alati uuriv ja juurdlev noor kunstnik tungida meistri koloriidi rikkustesse, samuti huvitab teda Greenbergi pintslikirja iseärasus. Kõike seda tajume maalides «Naine vaasiga» (1940, jäi ruumipuudusel näituselt välja), «Naised mustas» (1940—1941), «Aktifiguur lillega» (1941). Üheaegselt neile jätkub Kõksi töödes naivistliku



57. E. Kōks. Pargis. Öli. 1943.

58. E. Kōks. Hobused. Segatehnik. ka. 1964.



57

58



E. Kõks. Natiürmort lilledega. Õli. 1940.



varjundiga uusrealistlik kallak, huvi esemelisuse vastu. Kunstnik rõhutab esemelisust värvis, vormis kajastub püüd pindadega mõjuda. Koloriit tugineb eredatooniliste kontrastidele või domineerib mõni erk värvitoon heledamas ja tumedamas esituses. Selles laadis on loodud maalid «Kohvikus», «Natüürmort pudelitega» jt. Esile kerkib ka erandlikult sumedates värvitoonides meeleolukas «Tallinna vaade».

Saksa fašistliku okupatsiooni algul jätkab Kõks kodanliku perioodi lõpul avaldunud otsinguid, mis ilmnevad maalides «Kohvikus», «Kaks daami» (mõlemad kahes variandis), «Lilled» jt. Need on süvenenud isikupäraga teosed väiksemas formaadis (1942. aastast), neis valitseb tugev mõttepinge, kohati rafineeritud värvimaitse. Kompositsioonis geomeetriliste joontega «Tartu vaade» (1942) ning nõtkete, katkeva joone, pindade ja värvitoonide peene rütmiga poeetiline «Muusika» (1943) kajastavad otsesest lähenemist prantsuse maalikunstile. Kuid avangardistlik kunstisuund oli okupatsioonivõimude poolt kuulutatud mandunuks, Tartu Kunstimuseumist isegi konfiskeeriti «entartet» kunstina kaks teost — K. Veeberi «Suplevad naised» ja A. Vabbe «Kaks figuuri». Nendes tingimustes oli E. Kõks sunnitud senist väljenduslaadi muutma. Ta pöördub looduslähedasema käsitlusviisi poole, loob 1943. aastal rea impressionistlikke maale. Need on pastelsetes värvivarjundeis looritaolise atmosfääritajuga teosed, milles mõistuspärane kaalutlev suhtumine on taandunud spontaanse tundelaadi ees. «Pargis», «Väljakul», «Sinine rand» ja teised impressionistlikud tööd on loominguõiguks, millesse selgeid jälgi on jätnud prof. A. Vabbe maalikultuur. Kõks on A. Vabbesse alati suhtunud suure lugupidamisega. Ühes mõttemõlgutuses emigratsioonis avaldatud trükisõnas meenutab ta austusega A. Vabbe loova isiksuse omapära.

Kaasaja nõudel loob E. Kõks okupatsiooniajal maale ka talu- ja rannaelu ainetel («Randlased», «Heinalised», «Kalurid» jt.). Need L. Mikko selleaegsele loomingule lähedased teosed jäid näituselt välja, sest linnamiljões üleskasvanud kunstnikule oli küla- ja rannaolustik võõras ega suutnud talle pakkuda loominguks ajendit.

Erinevatest väljendusviisidest olenemata kerkib E. Kõks alati esile tugeva koloristina. Tema värvigamma on tavaliselt rõõmsakõlaline, sageli esinevad selles puhad kirkad värvitoonid või nende varjundid. Kord tugineb värvimõju heleda ultramariini ja oranži või rohelise ja punakaslilla kontrastile, või seostuvad roheka värvitooniga kollase, roosa ja lilla erksad aktsendid. Sõja-aastate rasked meeleolud toovad E. Kõksi paletti ka tuhmjaid-mustjaid värvitoone, mida kunstnik on rakendanud peene varjundirikkusega. Ka Kõksi maalide faktuur on mitmekesine. Juba «Pallases» katsetab ta sulava pinnakatte saamiseks pühkemanööri, teinekord jõuab õhukese akvarellitaoliselt läbipaistva katmisviisini. Ta kasutab pealemaalimist, saavutades värvilise alusmaaliga efektse koosmõju. Maalide värvkate on enamasti siiski õhuke, seejuures tundlik ja väljendusrikas. Uudiseks oli kuivamata värvikihti puutikuga mustri joonistamine, mis maalil «Lilled» (1943) annab buketile leidlikult lahendatud fooni ja aluse. Mainimist väärib samuti Kõksi huvi vanameisterliku laseeriva tehnika vastu. «Portrees looriga» ning «Ester Turgani portrees» (mõlemad 1942. aastast) kumavad alumised värvikihid ülemistest läbi, tekitades näo-osas peenevarjundilisi pärlnutrilisi ihutoone.

E. Kõks on loonud ka väikesi guašimaale, monotüüpiad ning pintslil ja sulega tušijoonistusi. Õpinguteaastail illustreeris ta mõned lasteraamatud, ulatuslikumaks tööks olid tušijoonistused-illustratsioonid R. Põldmäe toimetatud teosele «Eesti rahvanaljandid» (1941). Vähesel määral on ta tegelnud ka raamatute kaanekujundajana.

E. Kõksi väljendusviis on otsinguterohke, muutlik, artistliku põhikoega. Ta ei suutu kunsti kergekäeliselt, vaid ainet ja väljendusvahendeid valides. Tema maalides tajume läbikaalutud mõttetööd, selles ei leidu juhuslikkust. Probleemide mitmekesisus, peen koloriiditunne, mõttepingest kantud intellektuaalsus on iseloomustavateks joonteks eeldusterohke kunstniku varasele loomingule, mille kodumaine periood katkes algstaadiumis — 1944. aastal, tema emigreerumisel välismaale.

Eesti raamatugraafika oli 1930-ndail aastail rikas omapalgeliste, huvitavate kunstnikuisiksuste poolest. Üks neist oli Eduard Järv — graafik, kelle initsiaale kandsid paljud nende aastate raamatukujundused ja -illustratsioonid.

(E. Järv sündis 1. jaan. 1899. a. Peterburis. Esimesi õpetusi joonistamises sai ta oma isalt Mart Järvelt, kes oli õppinud Kunstide Edendamise Seltsi kunstikoolis Peterburis. 1917. a. lõpetas E. Järv sama kooli hõbeaurahadega. 1920. a. astus ta Petrogradi Kunstide Akadeemiasse, kus õppis kuni opteerumiseni Eestisse 1921. a. lõpul. Veetnud mõned aastad Tartus, asus ta 1925. a. Põltsamaale, kus töötas koolides joonistus- ja joonestusõpetajana. 1937. a. on Järv Tallinnas, valmistades kavandeid R. Tavasti väärismetallasjade tööstusele. Alates 1938. a. augustist töötas vabakutselise raamatugraafikuna).

Esimene E. Järve kaanekujundusega raamat — M. Härma laulud «Uus kevad» — ilmus 1922. a. Selles vaibalikult kirevas, dekoratiivse lillornamendiga üleküllastatud kaanepildis võib selgelt näha «Mir Iskusstva» silmapaistvate graafikute, eriti S. Tšehhonini loominguliste võtete mõjutusi.

Järgnevail aastail lülitub E. Järv juba kindlamalt meie raamatugraafikute perre. Koos G. Reindorffiga — debüteeris ju ka tema raamatugraafikuna Eestis Järvega samal ajal — said nad sajandi kolmandal kümnendikul mir-iskusstvalike kunsti-traditsioonide markantsemaiks kandjateks raamatugraafikas. Käsitluse dekoratiivseilt põhiprintsiipidelt lähedased, erinevad nende kunstnikuindividuaalsused ometi tugevalt. Reindorff on joonistuslikult kindlam, kalligraafilisem, tugev kirjakunstnik, Järv aga lopsakama, naturalistlikuma joonistusega, kalduvusega jutustavate piltkompositsioonide loomisele. Ja nagu peatselt selgub, liitub Järve ornamentlikule detailiarmastusele tugev juugendlik joon koos sellele omase sümboluseaotlusega.

Järve esimeseks suuremaks raamatugraafiliseks tööks said kaane- ja tiitellehe kujundus, illustratsioonid ning tiitelpäisliistud V. Bonselsi lasteromaanile «Mesilane Maaaja», mis ilmus Eesti Kirjanduse Seltsi väljaandel 1923. a. Raamatu interpretatsioon kujunes Järvele üsnagi meeldivaks ülesandeks, pakkudes kunstniku detailiarmastusele pisifauna ja flora kujutamisel tänuuliku pinda. Kaane ja tiitellehe, samuti tiitelpäisliistude juures esineb juba «Uue kevade» kaanelt tuttav eksaktn taimornament ning kompositsiooni sümmeetrilisus. Kohati küllalt meeolukad illustratsioonid on joonistatud enamuses kõik kahes selgesti eraldatavas plaanis. Esimene plaan haarab peenelt, detailselt väljanikerdatud lähivaadet rohukõrrekeste, õite või oksakeste ning putukamaailmaga, teine plaan oma pinnalise siluetsusega (tavaliselt metsa salapärane must massiiv taevast sõudvate pilvesagarikega) moodustab aga esimesele terava kontrasti. Just see teine plaan, mis muide kohati meenutab G. Mootse sümbolistliku kallakuga maastikujuttide stiili sajandi algusaastate «Lindas», reedab Järve kalduvust juugendlik-pinnalisse stilisatsiooni. Mõlemad kontrastsed plaanid annavad kokku värvika, detailiderikka jutustuse. Illustratsioonide harvades inimkujutustes kohtame näotüüpi, mis hiljem Järve loomingus standardiseerub — tugevalt rõhutatud silmakoobastega, ekspressiivne, kuid siiski väheergas nägu.

Lastekirjanduse illustreerimist-kujundamist jätkas Järv intensiivselt ka järgnevail aastail. Nii loob ta hoolikalt komponeeritud, peenelt ornameenteeriva faktuuriga sullejoonistusi lastekirjastuse «Pääsuke» sarjadele «Kooli Näitelava» ja «Laste Jututuba» (kujundus ja illustratsioonid R. Kiplingi «Rikitiki Tavile», D. Mamin-Sibirjaki «Muinasjutule Piripill-Sääsest ja Pätajalg-Mesikäpast», 1924, jt. ). Järve arvukad illustratsioonid ilmuvad ka mitmete emakeele lugemike kaante vahel, nagu M. Nurmiku «Neljas lugemik» (1924) ja «Viies lugemik» (1925), V. Tammani ja A. Rulli «Huvitaja IV» (1925) jne. Neid joonistusi võib stiililiselt paigutada eespool mainitud tööde lähedusse, kuid teostuslikult kujunevad nad teatud määral





59. E. Järv. J. Jaik. «Juudasoo». III. 1934.



60. E. Järv. J. Jaik. «Tondijutud». III. Puugravüür. 1936.

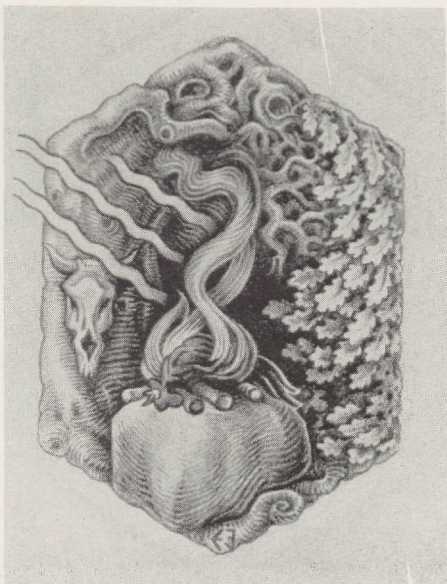
59

60

juba standardseiks, kohati isegi lamedaks. Siiski on Järv esimesi kunstnikke, kes meie koolikirjanduse illustreerimisesse suhtub tõsisemalt, nähes selles mitte ainult teenistusvõimalust, vaid ka kunstilisi eesmärke.

1920-ndail aastail valmib E. Järvel hulk kaanekujundusi populaarteaduslikele ning ilukirjanduslikele väljaannetele. Neist osa näitab Järvele omast mir-iskustusvalikku detailirikkest ja ornamentaalsust (kaas R. Rohu «Neljale jutule», 1924), osal täheldame tugevat juugendlikku stilisatsiooni (lainemotiiviga kaanejoonistus J. Aho «Südametunnistusele», 1927), millele tihti liitub üsnagi toonitatud sümbolism oma juba sajandi algusest tuntud kujunditearsenaliga. Viimasest üheks huvitavamaks näiteks on ümbrisekujundus G. de Maupassant'i raamatule «Üks inimelu» (1927) palvetava figuuri ja naisaktiga. Kuigi nende aastate kaanekujunduste hulgas pole kaugeltki Järve graafika tippusid — vastupidi, mõni neist on kunstiliselt lausa nõrk —, näeme siin kunstniku taotlusi kaunilt mõjuva faktuuri väljatöötamisel. Arhailiseks ja omapäraseks nähtuseks on juugendlike joonte järkjärguline tugevnemine aastakümne lõpu lähenedes. Orgaanilisemalt lahustusid need jooned 1930-ndate aastate alguses, mil algab uus, kunstiliselt küpsem etapp E. Järve kui raamatugraafiku loominguteel.

H. Chr. Anderseni «Muinasjutud» I (1933) ja II (1934) kujundas ja illustreeris Järv mõneti veel oma varasemate printsiipide alusel, tehniliselt vilunult. Tehnikaks on Järvele uudne pehme, kuid siiski tugevasti modelleeriv pliiatsijoonistus sujuvate, kuid siiski kontrastsete üleminekutega. Eriti esimese osa illustatsioonide joonistuslaad oma kontuuride venivuse, kaarduvusega ning pinnalise dekoratiivsusega, isegi motiivide valikuga (vt. näit. illustatsioon «Merinaisele», millest variatsioon on esitatud kaanepildil), viitab selgelt juugendi mõjudele. Teise osa joonistustes on juugendlik stilisatsioon taandunud detaile rõhutava dekoratiivsuse ees, mõned tööd langevad isegi postkaardilikku ilutsemisse. Üldiselt on Anderseni muinasjut-



61. E. Järv. «1001 ööd». Ill. Puugravüür. 1939.

62. E. Järv. K. A. Hindrey. «Nõid». Ill. 1938.

61

62

tude illustratsioonide paremik Järvele edusammuks, tema joonetõmme on omandanud kerguse ja elegantsi, mis omamoodi kompenseerib stilistilist retrospektiivsust. Võrreldes Järve illustratsioonide mõned aastad hiljem valminud K. Lutsu arvukate joonistustega Anderseni väljaannetele, sõandaksime neid pidada romantilisteks, kuna Lutsu tajumisaad on hoopis realistlikum ja asjalikum.

Läbinisti salapärasest loodusromantikast on kantud J. Jaiki «Juudasoo» (1934) illustratsioonid. Need tihedalt ja pehmelt läbikomponeeritud värvilised joonistused tunnistavad samuti juugendi traditsioonide edasielamist.

1930-ndate aastate esimesel poolel hakkas eesti raamatugraafikas erilist pinda võtma puugravüüri tehnika. Kunstnikud — pioneeri osa on siin kahtlemata H. Mugastol — otsekui avastasid uuesti selle väljendusriikka tehnika ilu ja kasutamismisvõimalused, loomuliku sobivuse raamatu tüpograafiliste elementidega. Vaieldamatuks tükiteguriks puugravüüri levikule eesti raamatugraafikas osutus Nõukogude graafika näitus 1934. a. Tartus, kus ksülograafia tuntud meistrite V. Favoriski, N. Piskarevi, A. Kravtšenko jt. vaba- ja raamatugraafika määras ekspositsiooni ilme. Ja lõpuks ei osutunud sugugi vähetähtsaks üks praktiline tegur — puugravüüri suhteliselt odav hind trükkimisprotsessis (polnud ju vaja valmistada kulkaid klišeid).

E. Järvest sai esimesi ja järjekindlaid puugravüüri viljelejaid eesti raamatugraafikas: alates 1935. aastast on see tehnika tema järjest suurenevas produktsioonis täielikult domineeriv. Võrdlemisi kiiresti saavutab Järv vilumuse gravüüri tehnilistes võtetes. Kui mõnedes 1935. a. illustratsioonides — näiteks O. Lutsu «Väino Lehtmetsa noorpõlvele» ja M. Sillaotsa «Trips, Traps, Trullile» — esineb löike kohmakust, jäikust ja tahumatut nurgelisust, siis juba mõne samal aastal ilmunud töö puhul konstaterime hoopis tugevamaid kunstilisi kvaliteete. Dekoriivselt mõjukas ja sisuliselt põhjendatud kaanekujundus G. de Maupassant'i romaanile «Pierre ja Jean» näitab kunstniku julgemat, kindlamat kätt; sama võib öelda ka A. Jakobsoni novellikogu «Reamees Mattias» illustratsioonide kohta. Faktuur on vastavalt tehnikale lihtsustatud, koosnedes tugevalt modelleerivast paralleelsest viirutusest. Kujundid on vormilt lakoonilised, nende kohatise pürgimises ürgvormide poole võib näha kaudseid kubismi mõjutusi. Tähelepanuväärne on kunstniku sümbolika taotlus, mis nüüd jääb aga reaalsemale pinnale kui varem: müstilise alatooniga trafaretsed kujundid on asendunud hoolikalt, väljendusrikkalt lahendatud kompositsioonidega, kusjuures tegelaskujud jäävad maisteks olevusteks.

Järgnev, 1936. aasta on Järvele-illustraatorile väga tegevusrohke — ta kujundab ja illustreerib terve hulga algupäraseid kirjandusteoseid, olles nagu üleöö muutunud üheks otsitavamaks ja hinnatavamaks raamatukunstnikuks. J. Jaiki «Tondi-juttude» arvukad puugravüürid on teostatud faktuurilt juba hoopis paindlikumalt ja mitmekesisemalt: ühetooniline ja kohati isegi tuim lõikejoon asendub varjundi-rikkama ja subtiilsema duktusega: ristlevad, läbipõimuvad, kaarduvad joonekesed positiivsel või negatiivsel foonil, millega kohati saadakse vägagi maaliline, sfumato-lik üldtoon. Nii on Järv saavutanud ka puugravüüris temale omase ornamentaalse dekoratiivsuse. «Tondijuttude» illustratsioonides mängivad tunded ja toimuvad põnevad sündmused, neis on omajagu fantaasiameelt. Monumentaalsemaid pano-raame, üsna tublisti ka mere hõngu pakuvad gravüürid A. Mälgu «Rannajuttudele» (1936). Tõsisemaks õnnestumiseks, üheks Järve silmapaistvamaks raamatugraafi-liseks seeriaks said puugravüürid A. Mälgu ajaloolisele romaanile «Läänemere isandad» (1936). Järvelt on peale väliskujunduse arvukad illustratsioonid-päisliistud, initsiaalid, mis on formaadilt mitmekesised ja paindlikult raamatusse sulatatud. Kunstnik ei kujuta niivõrd konkreetseid sündmusi tekstist, kuivõrd üldistatud, sümboolsuseni küündivaid situatsioone. Tollele ajale on küllalt uudne fragmen-tide — käed mõõkadega, kotkapea jne. — üsnagi mõjukas kasutamine. Üldmeeleolu on heroiline, mõneti isegi paatoslikum kui raamatus. Lõige on paindub ja voolav, faktuurilt mitmekesine; siin-seal, eriti väikeste initsiaalide juures, kasutatakse ümbertöötatud rahvuslikku ornamenti. Ka nüüd, juba küpses loominguperioodis, pole Järv loobunud juugendliku stilisatsiooni elementide kasutamisest — kohati, eriti pilvede ja leekide puhul tuleb see eriti tuntavalt esile. Ometi ei mõju kontuu-ride paisutatus ja venivus antud kompositsiooni üldpildis maneerlikult, vaid ekspres-siivselt ja tugevajõuliselt. Nii Järve neid kui ka teisi illustratsioone kodumaa aja-lugu käsitlevatele raamatutele võib õigusega pidada rahvusromantismi traditsioonide jätkamiseks kaasaegsete nõuete tasemel.

Pateetilisel ja suurejooneliselt, dekoratiivse kallakuga kaunikompositsioo-niliste gravüüride ja joonistustega illustreerib-kujundab Järv ka teisi ajaloolisi romaane: K. A. Hindrey «Urmas ja Merike» I, II (1935, 1936) ning «Loojak» I, II (1938), E. Kippeli «Suure nutu ajal» (I, II, 1936) jne. Ajalooliste raamatute heroismi ja suurejoonelisuse ekstraheerimise kõrval mõjuvad vahelduseks kaasajateema-listele romaanidele loodud illustratsioonid, eriti R. Sirge teosele «Häbi südames» (1938). Selle illustratsioon kui päisliistud on faktuurilt kauni ja sisutiheda puugra-vüüri meisternäited. Nende emotsionaalsus ja otse sümbolne väljendusjõud seos-tuvad lahutamatuks romaani stiili ja ideestikuga.

E. Järve graafikakunsti tippteos ilmus 1939. a. See on puugravüüride seeria (10 illustratsiooni ja päisliistud) idamaade muinasjutukogumikule «1001 ööd» — paeluv oma fantaasialennukuses, orientaalses kirevuses ja ornamentikarikkuses. Rohkem kui kunagi varem on gravööri juvelirne töö paindlik ja puhas, valge ja must säravad, üleminekuastmed on gradatsiooniküllased ning peened. Illustratsioone ümbritsevad äärtel kaunid ornamendiribad sissepõimitud väikeste stseenidega. Kes-kesed stseenid lahendab kunstnik tavaliselt teaterlikult: peategelased esiplaanil nagu vaatleksid laval hargnevat elavat tegevust (illustratsioonid «Loole eeslist ja härjast», «Loole võrukaelast ja kotkast» jt.). Ometi ei mõju need illustratsioonid halvas mõttes teatraalselt, vaid hoopis poeetilisel ja elegantselt. Detaili ja ornamendi ilu on nendes väga hoolikalt ülesehitatud kompositsioonides määrav. Omamoodi väikes-teks pärlikeks kujunevad piklikud päisliistud, elava tegevuse, luulelise meeoluga gravüürid, võluvad oma subtiilse, peenelt läbitöötatud ornamendi ja iseloomuliku tüübistikuga («Khalifah, Bagdadi kalur» jt.). Järv on nendesse töödessa pannud kogu oma kire ornamendi vastu, osanud seda vaimukalt ja mittekorduvalt variee-rida. 1939. a. kunsti sügisnäitusel pälvivad «1001 öö» puugravüürid kriitikute tähele-panu: tõsteti esile teoste peenust ja «kujutelmade mitmekesisust kompositsioonis, detailides, dekoratiivsetes aksessuaarides, stiilis»,<sup>1</sup> etteheitena — ja seda osalt põhjendatult — toodi esile ornamendi liigset põhjamaisust.<sup>2</sup>

Üksikud poognad on säilinud suurejooneliselt kavandatud, ent poolelijäänud N. Pätsi dramaatilise lugulaulu «Storkatter» (1940) bibliofiilsest väljaandest. Raa-matu «kunstilise arhitektuuri» kujundas M. Edelberg, köide oli mõeldud E. Taska atel-

jeest, kuna puugravüürid (kättesaadavad on olnud tiitliraamistus ja üks vahetiitel) teostas E. Järv — need on kalligraafiliselt dekoratiivsed, peenelõikelised, tema ajalooliste tööde parimaid traditsioone jätkavad.

Juba nõukogude ajal (1941) ilmunud E. Kippeli ajaloolise jutustuse «Meelis» illustratsioonid — elavad, võitluse heroilisust toonitavad — jäid Järve üheks viimaseks suuremaks tööks. Puhkenud sõda nõudis samal suvel (27. augustil) andeka raamatugraafiku elu.

Eduard Järve kunstnikuteel eraldub selgelt kaks etappi — 1920-ndate aastate mir-iskusstva traditsioone järgiv maneerlik, juugendlike sugemetega joonistus ja 1930-ndate aastate isikupärasem puugravüüri-looming. Ka siin domineerib armastus ornamentaalse detaili, dekoratiivselt kauni ja tähendusriikka kompositsiooni vastu, jah, säilivad kohati isegi juugendlikud vormielemendid — ometi on see kõik sulanud omapäraseks tervikuks. Järv esindab H. Mugasto meeleoluka õrnatundelise poeesia ja A. Laigo rustikaalse rahvapärase kõrval pateetilisemat, teatraalsemat ja jutustavat suunda meie puugravüüri-raamatugraafikas. Ta ei ole inimtüüpide loomisel peen psühholoog, vahel jäävad need isegi tuimaks, ent kompositsiooni üldisesse meeleollu oskab ta neid kindla mõtte kandjaina alati sobitada. Aastast aastasse kasvas ja peenes Järve tehniline meisterlikkus, taganes väline retoorika sisemise väljendusjõu ees.

<sup>1</sup> H. Kompus, Kunsti sügisnäitus. «Päevaleht», 14. nov. 1939.

<sup>2</sup> A. Kruus, KKS V kunsti sügisnäitus. «Uudisleht», 15. nov. 1939.

63

64



63. E. Järv. «1001 ööd». Vinjett. Puugravüür. 1939.

64. E. Järv. «1001 ööd». Vinjett. Puugravüür. 1939.

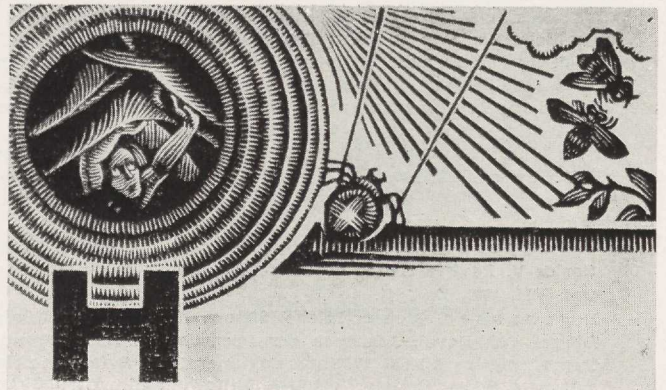
65. E. Järv. A. Mälk. «Läänemere isandad». Ill. Puugravüür. 1936.

66. E. Järv. R. Sirge. «Häbi südames». Vinjett. Puugravüür. 1938.



F. 100

Illustration pour le roman de la guerre de France en 1000



Michel Sittow astus Lääne-Euroopa maalikunsti ajalukku päritolult salapärase meister Michelina 1839. aastal keiser Maximilian I ja Austria Margarete kirjavahe- tuse publitseeringus.<sup>1</sup> Kui 1857. aastal avastati tema liignimi Zittoz, arvati, et tege- mist on hispaania või portugali meistriga.<sup>2</sup> Austria Margarete dokumentides (1515. a.) tarvitatud nime lisandist *flamenco* järeldati aga 1884. aastal, et meister Michel peaks olema hoopis flaamlane.<sup>3</sup>

Micheli teosed ilmusid kunstiajalukku alles 1915. aastal. Hispaanias Burgose lähedal leiti väike diptühhon madonna ja Calatrava ordu rüütli Don Diego de Guevara portreega. Eksimatu intuitsiooniga atribueeris üks toleaegeid suuri- maid madalmaade kunsti tundjaid Max J. Friedländer selle ning üksiti ka ühe noore naise portree Viinis meister Michelile.<sup>4</sup>

Üksteise järele hakkas nüüd tulema päevavalgele Micheli maale. 1929. aastal avastas Friedländer ühes Pariisi erakogus väikesemõdulise (20×16 cm) Maarja taevamineku pildi<sup>5</sup> (nüüd New Yorgis, erakogus<sup>6</sup>) ning Fr. Winkler leidis Londonis Burlingtoni klubi näituselt ühe samasuure Kristuse taevamineku maali<sup>7</sup> (nüüd Londonis, Coll. Earl of Yarborough<sup>8</sup>). Mõlemad Austria Margarete kunstikogu inventariumis (1515. a.) märgitud maalid kuuluvad Micheli väheste säilinud doku- mentaalselt kindlate teoste hulka<sup>9</sup>. Koos ühe Maarja kroonimise pildikesega Pariisis, mille autoriks on samuti Michel<sup>10</sup>, pärinevad nad oratooriumilt (*retablo*), mille kaunistuseks Hispaania kuninganna Isabella lasi 15. sajandi lõpul maalida suure pildiseeria Kristuse ja Maarja elust. Ülejäänud maalid tegi Juan de Flandes.

Tänaseni loendatakse meister Micheli Euroopas ja Põhja-Ameerikas säilinud teoseid ca 30, teist samapalju on teada kirjallike allikate kaudu. Kuigi Micheli esi- mene biograafia koostati juba käesoleva sajandi algul<sup>11</sup>, teati tema isikust veel suhteliselt hiljaaegu üpris vähe. Mõndagi olulist oli selgunud küll tema tegutse- misest Hispaania ja Madalmaade õukondades, kuid elulugu oli siiski veel väga lünklik ja päritolu lahtine. Uut ning paljuski üllatavat valgust tõi küsimusse 1940. aastal ajaloolane P. Johansen, kes identifitseeris Lääne-Euroopas kuulsa anonüümse meister Micheli Tallinna 15. sajandi lõpu ja 16. sajandi alguse doku- mentides sageli esineva meister Michel Sittowiga<sup>12</sup>. Tänu Johansenile sai müstilisest meister Michelist konkreetne ajalooline isik päritolu, kodumaa ja perekonnaga.

Meistri nimi, mida Hispaania ürikutes märgistati kui Michel Sithium või Zittoz, oli tegelikult Michel Sittow<sup>13</sup>. Sündinud Tallinnas 1469. aasta lõpupoole kujur ja

<sup>1</sup> Le Glay, Correspondance de l'empereur Maximilian I et de Marguerite d'Autriche. Paris 1839, II, lk. 479, 482 (tsit. P. Johanseni järgi, vt. viide 12, lk. 1).

<sup>2</sup> J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle, The Early Flemish Painters. London 1857 (tsit. P. Johanseni järgi, lk. 1).

<sup>3</sup> D. Pedro de Madrazo, Viaje artístico de tres siglos por la colecciones de cuadros de los reyes de España. Barcelona 1884 (tsit. P. Johanseni järgi, lk. 1).

<sup>4</sup> M. J. Friedländer, Ein neu erworbenes Madonnenbild im Kaiser-Friedrich-Museum, Amtliche Berichte aus dem Königlichen Kunstsammlungen, XXXVI. Nr. 9, 1915, lk. 177.

<sup>5</sup> M. J. Friedländer, Neues über den Meister Michiel und Juan de Flandes, Cicerone, XXI. 1929, lk. 253.

<sup>6</sup> J. Folie, Les Oeuvres authentifiées des Primitifs Flamands. Bulletin d'Institut Royal du Patrimoine artistique, VI—1963, lk. 246.

<sup>7</sup> Fr. Winkler, Neue Werke des Meisters Michiel. Pantheon, VII, 1931, lk. 175.

<sup>8</sup> Folie, op. cit., lk. 246.

<sup>9</sup> ibidem

<sup>10</sup> ibidem

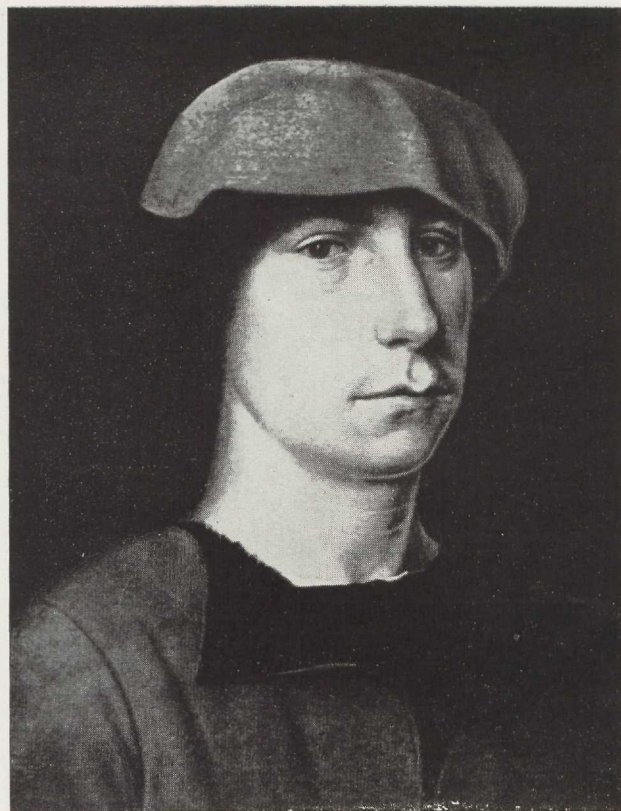
<sup>11</sup> S. Sanpere y Miguel, Miguel Sithium, Pintor de Cámara de Isabel la Católica y de Carlos V. Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas, VII, 1902, lk. 1 jj.

<sup>12</sup> P. Johansen, Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. Berlin 1940, lk. 1—36.

<sup>13</sup> Tema nime variandid Tallinna dokumentides: Syttow, Szittow, Sythow, Sittowe, Sittouw, Sittouwe, Sittou, Suttow, Suttouwe, Zittow, Sydu, Sitau, Sitkow, Sytkow, Scytkow, Syttkow.



67



68

67. M. Sittow. Kristian II portree. Oli.

68. M. Sittow. Mees punase mütsiga. Oli.

maalija Claves van der Sittowi pojana, õppis ta esialgu oma isa juures, kes oli tollal üks juhtivaid meistreid Tallinna kunstielus. Alles mõni aasta pärast isa surma, 1484. aasta maikuu siirdus nooruk end täiendama kuulsasse Brüggesse Hans Memlingi juurde. Orienteerumine Madalmaadele oli seaduspärane tol madalmaade kunsti suurima ekspansiooni ajajärgul. Ajavahemikul 1484—1492 elas ja töötas Michel nähtavasti põhiliselt Brügges. 1492. aastal, kuid võimalik, et ka juba 80-ndate aastate lõpul, algab Micheli karjäär Euroopa kuningakodades. Temast sai Hispaania kuninganna Kastilia Isabella õuekunstnik. Hiljemalt 1504. aastal on Michel astunud Isabella väimehe, tookordse Madalmaade asehalduri Burgundia hertsogi Philipp Ilusa teenistusse Flandrias<sup>14</sup>. Oletus, et Michel on 1505. aastal lühiajaliselt töötanud ka Inglise õukonnas<sup>15</sup>, ei ole seni leidnud veenvat kinnitust.

1506. aasta mais-juunis naaseb Michel Tallinna ema pärandusajade ajamiseks. Ta alustab kohtuprotsessi ema varanduse, sealhulgas ka isa tööriistad omastanud võõrasisa, klaasimeister Diderik van Katwijki vastu. Kuna nõudmised Tallinna kohtu ees ei andnud tagajärgi, apelleerib ta 1507. aastal kõrgemasse instantsi Lüübekis ning võidab nüüd protsessi kõigis olulistest momentides. Isa majad Rataskaevu tn. 22 kanti linna kinnisvararaamatus tema nimele aga alles 1518. aastal<sup>16</sup>.

1506.—1514. aastatel elab Michel Tallinnas. Siinsetest kitsarinnalistest tsunftitavatest ja ilmselt ka erialasest kadedusest võrsunud kurioosumina pidi Lääne-Euroopas hinnatud vabameister töötama enne terve aasta sellina, kui tal 18. oktoobril 1507. aastal lubati esitada meistritöö<sup>17</sup>. Milline oli Micheli meistritöö ja mis on

<sup>14</sup> Johansen, op. cit., lk. 5 jj.

Le Siècle des Primitifs Flamands. Catalogue. Bruges 1960, lk. 161.

<sup>15</sup> G. G l ü c k, Master Michiel's stay in England. The Burlington Magazine, LXXV, 1939, lk. 31—32.

<sup>16</sup> Johansen, op. cit., lk. 20—22, 30.

<sup>17</sup> ibidem, lk. 22.



69. M. Sittow. Diptühhon. Oli.

70. M. Sittow. Ristikandmine. Oli.

69

sellest saanud? Me võime ainult oletada, et juba tollal nõuti maalijatelt meistritööks ratsutava P. Jüri, istuva madonna ja Veronika, s. t. Veronika räti kujutamist (...ey, rudende Jurgen yfte eyne syttende marienBilde yfte eyne froneke), nagu see sanktsioneeriti 1513. aasta skraaga<sup>18</sup>. 24. detsembril 1507. aastal sai Michel Sittow täisõiguslikuks Tallinna meistriks ja võeti vastu käsitöölise P. Kanuti gildi<sup>19</sup>.

1514. aasta juunis viisid uued ülesanded Micheli taas välismaale. «Maitre Michiel» kutsuti Taani õukonda Kopenhaagenis, sest Burgundia printsessiga abielluv kuningas Kristian II vajab portreeterimist<sup>20</sup>. Taanist siirdus Michel edasi Madalmaadesse. 1515. aastal leiame ta juba Madalmaade asehalduri Austria Margarete teenistuses Malinis. Sama aasta sügisel viibib ta lühiajaliselt Hispaanias kuningas Ferdinandi juures Valladolidis. 1516. aasta algusest on ta uue Hispaania kuninga Karl I, hiljem Saksa-Rooma keisrina tuntud Karl V teenistuses. Siiski hülgas Michel juba järgneval 1517. aastal oma kõrge soosija ning pöördus koju tagasi, seekord juba jäädavalt<sup>21</sup>. Oli selle põhjuseks tüdimus võõrsilviibimisest, majanduslik ebastabiilsus, mis varjutas väliselt säravat õuekunstnikupositsiooni<sup>22</sup> või koguni reformatsiooni eelõhtul kõikjal erilise teravuse omandanud usulised lahkarvamused? Nii või teisiti, Michel elas nüüd Tallinnas kuni oma surmani 1525. aasta detsembris. Michel Sittow maeti Niguliste kirikusse<sup>23</sup>. Ainsa poja surmaga kümme aastat hiljem kustus ka Sittowite sugu Tallinnas. Viimasel Tallinna perioodil saavutas meister üldise lugupidamise. 1519. aastal valiti ta kaheks aastaks Kanuti gildi vanema kaasistujaks ning 1523. aastal gildivanemaks<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> TLA, f. 230, A. c. 5, lk. 5a.

<sup>19</sup> Johansen, op. cit., lk. 22.

<sup>20</sup> K. M a d s e n, Portraits de Christian II Roi de Danemark par des peintres Flamands. Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art, I, 1931, lk. 305.

<sup>21</sup> Johansen, op. cit., lk. 26.

<sup>22</sup> Näiteks alles 1515. a. septembris tasus Ferdinand talle teenete eest Isabella juures 1492–1504. Friedländer, Neues über..., lk. 250.

<sup>23</sup> Johansen, op. cit., lk. 33.

<sup>24</sup> ibidem, lk. 30.







71



72

71. M. Sittow. Madonna lapsega.  
Oli. Budapest.

72. M. Sittow. Maarja Magdaleena.  
Oli.

Michel Sittowi looming on tänapäevani olnud Euroopa ja Ameerika teadlaste huviobjektiks<sup>25</sup>, sellegipoolest ei ole see aga veel piisavalt läbi uuritud. Teoste dateeringud (Micheli nagu enamikul vanadest meistritest ei olnud kombeks oma teoseid signeerida) on sageli ebakindlad. Nähtavasti ei tunta ka veel küllaldaselt Micheli maalide tehnilisi üksikasju, mis võinuksid neid täpsustada. Selgitamata on jäänud Sittowite rahvus.

Michel eelistas maalida poolfiguuris portreid ja madonnapilte. Tema kõige varasemaks säilinud teoseks on nähtavasti Brügges 1480-ndatel aastatel maalitud madonnapilt (Luganos Thysseni kogus, varem Berliinis Haberstocki galeriis), mis on veel väga memlinglik. Kompositsiooniliselt kujutab maal endast ümberpööratud koopiat ühest Memlingi madonnast New Yorgis Bachi kogus. Memlingi skeemi järgivald on figuuri proportsioonid venitatud ja draperii voldistik hilisgootilikult murtud. Madonna Budapesti muuseumis on Micheli teine, kuid seekord vabam koopiat samast Memlingist<sup>26</sup>. Siin ilmnev vormide ümardumise tendents viitab juba eemaldumisele õpetaja pinnalisest stiilist ning lubab dateerida maali eelmisest hilisemaks, tõenäoliselt 1490-ndatesse aastatesse.

Ainsaks kindlalt dateeritud portreeks Micheli säilinud teoste seas on juba mainitud Kristian II portree a. 1514. Daatum 1515 on pildile maalitud hiljem, tähistamaks kuninga abiellumise aega. Kristian II oli kirglik ja rahutu natuur, kuid Micheli maalil — see oli esindusportree — on ta kujutatud reserveeritud ja kõrgi ilmega valitsejana. Micheli küpse stiili parimaks näiteks ja ühtlasi tema kõige kaunimaks teoseks on Philipp Ilusa majordoomuse ja hiljem Austria Marga-

<sup>25</sup> E. Richardson, Catherine of Aragon as the Magdalen by Master Michiel. Bulletin of the Detroit Institut of Arts, XII, 1940, lk. 82 jj.; Portrait of a Man in a Red Hat by Master Michiel, samas, XXXVIII, nr. 4, 1958–59, lk. 79 jj.

Fr. Winkler, Neuentdeckte Altniederländer III, Michel Sittow. Pantheon XXXI, 1943, lk. 98 jj.

M. Weinberger, Notes on Maître Michiel. The Burlington Magazine, nr. 546, XC, 1948, lk. 247 jj.

Le Siècle des Primitifs Flamands, lk. 161–162.

<sup>26</sup> Weinberger, op. cit., lk. 251.

rete ning Karl V nõuniku Don Diego de Guevara diptühhon (Madonnapilt Berliin—Dalemis ja donaatoriportree Washingtonis Melloni kogus). Madonna pea on silmatorkavalt portreeline. Neidsamu näojooni ja hoiakut näeme ühel Micheli Maarja-Magdaleena pildil Detroitis. Selle võluva naisenäo prototüübiks oli Hispaania printsess Aragoonia Katariina, kelle üks Micheli maalitud portreedest säilib Viini muuseumis. Michel tavatses kujutada madonnasid ja pühakuid reaalsete isikute, enamasti oma vägevate soosijate portreedena. Ühel Micheli 1497. aasta paiku maalitud diptühhonil Austria Margarete kogus kandsid näiteks pühakud Margarete ja Johannes Austria Margarete enda ja tema peigmehe Hispaania prints Kastilia Juani näojooni<sup>27</sup>. Neis üldkehtiva arvamuse kohaselt 1515. aasta paiku ning seega teisel välismaa perioodil maalitud teostes<sup>28</sup> on Michel vabanenud Memlingi mõjust. Täielikult loobudes viimase pinnalisest skeemist, annab ta figuurid rõhutatult ümarplastilistena. Rindportreed paigutab ta tumedale neutraalsele taustale, toonitades nõnda kujutatut tähendusrikkust. Maalid on peaaegu eranditult väga väikseformaadilised ning tehnika peenus ja täpsus täiesti flaami 15. sajandi maalikooli traditsioonides. Koloriidis on ta võimeline saavutama kaunist sära, karnatsiooni maalib siidiselt helkivana, eriti naisenägudes. Palju on kiidetud tema asjade, nagu ehete, rõivadetailide, karusnahkade, vaipade ja muu sellesarnase materiaalsete omaduste peaaegu van-eikilikult täpset ja loomutruud edasiandmist, mis tagab tema maalidele mingi erilise rafinemendi. Toetumine Jan van Eycki geniaalsele pärandile oli muuseumis Brügge 15. sajandi lõpu meistrite loomingulistest otsingutes laialt levinud.

Isikud Micheli portreedel on tavaliselt endassetõmbunud ning pisut reserveeritud ilma, see on ka mõistetav, võttes arvesse, kes olid Michelile modelliks. Vormide ümaruse ja joonte pehmusega kütkestav eelistatud naisetüüp oli täiesti isikupärane, kuigi kahtlematult idealiseeritud. Meesportreed on märksa vähem stiliseeritud ning seega konkreetsemad ja tegelikkusele lähedasemad.

Käesoleva sajandi esimesel veerandil ühest Genfi erakogust (praegu Detroitis) leitud väike noormehe portree on tuntuks saanud nimetuse all «Mees punase mütsiga». Veel 1930. aastal atribueeris Friedländer selle Jan Gossaertile<sup>29</sup>, kuid hiljem omistasid Hulin de Loo ja W. R. Walentiner selle kindlalt Michelile, dateerides portree ajavahemikku 1500—1510<sup>30</sup>. «Mees punase mütsiga» on mitmes suhtes tähelepanuväärne teos: see on üks väheseid lihtkoodaniku portreid Micheli loomingu. Tal on uhke, tugev ja ühtaegu trotslik nägu. Nii võib vaadata vaid oma väärtust täielikult tunnetav isik. Portree on maalitud seesuguse sisendusjõuga, et inspireerib esitama küsimust, kas pole see mitte Micheli autoportree?<sup>31</sup> Selline ilme võis kuuluda toimekale ja enesekindlale kunstnikule, kellena Sittow meie kujutlusse joonistub.

Eespool vaid osaliselt käsitletud portreede kõrval on Michel vähemal määral harrastanud ka figuraalsete kompositsioonide loomist. Kolme väikest 15. sajandi lõpul Hispaanias maalitud pilti juba mainisime. Väike «Ristikandmine» Moskvas Puškini nimelises Kunstimuuseumis arvatakse seevastu kuuluvat meistri hilisemas loomingujärku 16. sajandi teisel aastakümnel<sup>32</sup>, seega siis nähtavasti aastatesse 1515—1517, mil Michel teotses viimast korda õuekunstnikuna Madalmaades ja Hispaanias. Micheli suurus avaldub siiski vaid tema portreedes, kompositsiooniline leidlikkus ei olnud tema kunsti tugevamaks küljeks. Nii on figuuride paigutus ristikandmise maalil flaami 15. sajandi kooli traditsioonide kohaselt veel reljeefitaoline ning Kristuse figuur mahub täielikult juba väljakujunenud ikonograafia raamidesse. Ajastu ühistendentsina on tegevus viidud reaalelu pinnale. Võttes ära Kristuse figuuri saaksime olustikulise pildi Micheli kaasajast korratud summas edasitrügvate sõdurite, pasunat puhuvate heeroldite ning ratsastatud aadlimehe ja vaimulikuga pildi paremal äärel. Viimased on antud portreelise individuaalsu-

<sup>27</sup> Friedländer, Neues über ... lk. 249.

<sup>28</sup> Le Siècle des Primitifs Flamands, lk. 163.

<sup>29</sup> M. Friedländer, Altniederländische Malerei, VIII, lk. 162.

<sup>30</sup> Le Siècle des Primitifs Flamands, lk. 161.

<sup>31</sup> Richardson, Portrait of a Man ..., lk. 82.

<sup>32</sup> Winkler, Neue Werke ..., lk. 178.



73. M. Sittow. Aragoni Katariina.  
Õli.

74. M. Sittow. J. Ballivi hauakivi.

73

sega ning identifitseerimise korral osutuksid maali täpsema dateerimise kindlaks võtmeks.

Valdav ja vaieldamatult ka parem osa Micheli säilinud loomingust asub välismaal. Micheli enda kodumaa, samuti Madalmaad, mille kunsti ta Euroopas esindas, on jäänud tema teoste poolt kõige vaesemaks. Tallinna rae- ja kirikuraamatutes mainitakse Michel Sittowit (mitte ära segada ühe teise samaaegselt tegutsenud Michel *meler'*iga) sageli seoses mitmesuguste tööde ja tellimustega. Nii nikerdas ta näiteks 1518. aastal Niguliste kirikule puuskulptuure, maalits 1520. aasta paiku Tartu



kullaseppade tellimisel ühe altaripildi (tiibaltari?), tegi 1522. aastal Pirta kloostrikirikule P. Gregoriuse missat kujutava altarimaali, nikerdas ja kaldas 1523. aastal Oleviste kiriku uue Maarjakabeli võlvide kaunistuseks 12 roosi jne. 1513. aastal Tallinnas viibides valmistas ta puuskulptuure Siuntio kirikule Soomes<sup>33</sup>. Ühtegi neist ürikuliselt kindlatest teostest ei ole säilinud. Seevastu on mõned raidkivid, puuskulptuurid ja maalid atribueeritud Michelile stiilkriitilistel kaalutlustel. Kavandi prantsuse arst Johannes Ballivi hauaplaadile Niguliste kiriku põhjafassaadil võis Michel valmistada ca 1520. aastal<sup>34</sup>. Michel oli tollal tõesti võib-olla ainus kunstnik Tallinnas, kellele pidid olema hästi tuttavad siin veel üldiselt võõrad renessanslikud ornamendimotiivid ja kujunduslikud võtted nende prantsuse-madalmaade transkriptsioonis. Pealegi oli Michel Ballivide perekonnasõber.

S. Karling on atribueerinud Michelile P. Jüri figuuri (Riiklikus Kunstimuuseumis) ning P. Andrease reljeefi Pühavaimu kirikus<sup>35</sup>. Eitamata küll P. Jüri näo mõningat sarnasust Micheli maalitud meesportreedega, seab veel tugevalt hilisgooti vormikäsitluse traditsioonides nikerdatud kuju tervikuna ometigi Micheli autorluse tugeva kahtluse alla, pigem võiks see olla mõne tema abilise töö. P. Andrease reljeef 1513. aastast ei sobi aga stiililt üldse Micheli loomingusse. Võrreldagu seda kas või aasta hiljem maalitud Kristian II portreega, millest P. Andrease reljeefi lahutab tohutu vahemaa just kunstilise mentaliteedi mõttes. Andrease reljeefi stiil on veel täiesti hilisgootilik ning pigem seotud saksa mõjudega. Hilisgooti killustatud vormikäsitlust ja stiliseeringut ei ole Micheli toleaegetes maalides enam üldse. Kuna meil puudub igasugune alus oletamiseks, et Micheli kontseptsioonid võinuks maalil ja skulptuuris olla sedavõrd erinevad, ei saa Andrease reljeefi kuidagi pidada Sittowi tööks, isegi mitte tema ateljee tööks.

Üksikute Tallinnas säilinud tööde seas on võib-olla kõige väärtuslikumad portreelise iseloomuga ülemaalingud Antoniuse altari väliskülgedel umbes aastast 1517—1518, mis P. Johansen on omistanud F. R. Winkleri abiga Michelile<sup>36</sup>. Altari paremale tiivale on maalitud P. Jakobuse ja Maarja ning vasakule P. Viktori ja P. Antoniuse seisvad figuurid. Viimased kaks peaksid kujutama raehärra Johan van Grest *juniori* ja bürgermeister Johan van Grest *seniori*. Maalid ei kuulu siiski Micheli parimate portreede hulka. Joonise mõningane lõtvus ja maalikihi hõredus, samuti ka vormide suhteliselt tagasihoidlik volüümsus tunnistavad, et Michel on selle ülesande täitmisel kasutanud abilisi.

Euroopas toimis Michel Madalmaade kunstnikuna, kes ta koolituselt oligi. Ta oli Madalmaade esimene suur rahvusvaheline portreemaalija, seega siis van Dycki eelkäija. Sündinud tallinlasena ning sinse meistrina jääb ta kahtlemata üheks suurimaks isiksuseks Eestimaa vanemas kunstiajaloo. Talle kuulub vahendav ning eeskujuandev osa renessansskunsti põhimõtete kandumisel meie kunsti. Esimese ja senini ainsa siit võrsunud meistrina saavutas Michel Sittow rahvusvahelise tähtsuse. Tema geograafilisest aspektist väga laialdane tegevus Soome lahe rannikult Vahemereni ei ole mitte ainult flaami kunstilaadi populaarsuse illustatsiooniks, vaid ka Micheli enda ettevõtlikkuse ja andekuse tõendiks. Ta oli üks neist vähestest õnnelikust kunstnikest, kes juba oma eluajal nautis kuulsust ja tunnustust. Hinnates Tiziani kõrval üle kõige Sittowit, võttis Karl V troonist loobudes ning San Geronimo de Yuste kloostri taandudes kaasa neli *maestro* Migueli teost: maalid ristikandmise, Kolgata ja püha sakramendi teemal ning ühe puust nikerdatud Maarjakuju<sup>37</sup>. Lõpetuseks tsiteerigem hinnangut, mille on Sittowi loomingule andnud L. Baldass: «Need vähesed tööd, mida teame meister Michelilt, kuuluvad Madalmaade 15. sajandi lõpu ja 16. sajandi alguse maali täiuslikumate hulka.»<sup>38</sup>

<sup>33</sup> Johansen, op. cit., lk. 23, 30—32.

<sup>34</sup> ibidem, lk. 26.

<sup>35</sup> S. Karling, Medeltida träskulptur i Estland. Göteborg 1946, lk. 255, 257—258.

<sup>36</sup> Johansen, op. cit., lk. 27.

<sup>37</sup> M. Mignet, Charles-Quint, son abdication, son séjour et sa mort au monastère de Yuste. Paris 1854, lk. 216 (tsit. P. Johanseni järgi, lk. 26).

<sup>38</sup> L. Baldass, The Portraiture of Master Michiel. The Burlington Magazine, 1935, aug., lk. 77.

*Linda Alekõrs*

19. sajandi esimesel poolel tuli Lääne-Euroopas moodi linnade, nende ümbruse, vanade maaliliste losside, või ka lihtsalt kaunite maakohtade kujutamine gravüüridel. Vaated olid enamasti antud ajastule omases klassitsistlikus laadis, paljundatud sügavtrükitehnikas või üha enam populaarsust võitvas litotehnikas. Ilmusid sellised väljaanded nagu «Maailm pildis», «Euroopa pildis», «Casseli vaated», «Heidelbergi vaated», «Sveitsi mägimaastikud» jt. Üldiselt levis võrdlemisi väike formaat gravüüridel (esineb ka suuremõõtmelisi), ja sai kombeks nende väljaandmine seeriates viisi, vihikutena, albumitena, mappidena. Ka vene looduse, linnade ja elu kohta ilmusid mitmed väljaanded — näiteks kaheksas vihikus ilmunud «Venemaa vaated» terasgravüüris, Soome maastikuvaated litografeerituna, W. Stavenhageni album Baltimaa vaadetega jt. Sellist graafika liiki, arvestades temale omast eripära, võib nimetada ka vaategraafikaks.

Ka Tallinna vaategraafika viljelemine algab põhiliselt 19. sajandil, mil linnavaatesse hakati suhtuma kui iseseisvasse kunstilisse žanrisse. Ühtlasi kaasnes sellega ka kohaliku kunstielu aktiveerumine. Linnavaadete loojateks sel ajal olid baltisaksa ja siinseid paiku külastanud vene kunstnikud. Tõsi küll, Tallinna arhitektuuriline omapära, tema panoraam ahvatlesid juba A. Oleariust (1647. a.) seda gravüüridele jäädvustama. Vaateid linnale, kindlustustornidele, loompeale leiame veel L. Glandorfi maalitud epitaafilt (1530. a.), rae privileegide laekalt, raidkivilt ja ka vanade lauluraamatute tiitelvinjettidelt. Kuid need vaatelõigud olid seotud kas dekoratiivse eesmärgiga, või olid antud taustana hoopis olulisema kujutamisel.

Möödunud sajandi esimese poole Tallinn oli tuntud kuurordilinnana. Sel ajal hakatakse Tallinnas valmistama ka esimesi suveniire — karbikesi, kirjapresse, kirjapabereid linna vaadetega ning muud. Ilmus ka prantsuskeelne juht Tallinna ja selle ümbruse kohta (1833. a.), illustreeritud linnavaadetega kohaliku kunstniku Th. Gehlhaari (1805—1871)<sup>1</sup> poolt. Ja nii kujuneski tõsiasjaks, et turism ja supelvõõrad said üheks põhjuseks, mis ergutas siin linnavaate kunstilist viljelemist.

Üheks esimeseks kunstnikuks, kes senistel andmetel linnavaate alal teatud sihikindlusega püüab midagi ette võtta, oli A. Schuch (1792—1850). Ta annab teada kohalikus ajalehes «Revalsche Wöchentliche Nachrichten» (1816. a., nr. 26), et kavatses hakata välja andma «illumineeritud» s.o. koloreeritud ja ka ühevärvilisi akvatintatehnikas Tallinna vaateid. Nende ettetellijail on hind odavam kui teistele. Samas annab ta ka esimese kavatsatud vaate kirjelduse. See pidi kujutama Tallinna panoraami koos sõja- ja kaubasadamaga, vaadatuna Kadrioru rannalt. Gravüür ilmuski 1816. aastal, ja seda võis saada Dr. F. Kosegarteni kunsti- ja kirjanduskontorist (hind 12 rbl. banko). Peenes ja tundlikus akvatintatehnikas graveeritud vaade, mis kahjuks jäigi ainsaks selles sarjas, on kunstiliselt kõigiti õnnestunud.

Üheks esimeseks litotehnikas tehtud Tallinna vaateks on C. S. Waltheri (1783—1867) illustratsioon «Oleviste kiriku varemed» H. W. Rickersi raamatule, mis käsitles Oleviste kiriku ajalugu, ja anti välja Tallinnas 1820. aastal J. H. Gresseli trükikojas<sup>2</sup>. Suuremõõtmelise, litografeeritud illustratsiooni «Vaade Tallinnale Kadrioru majaka juurest» võime leida samast, vene keelde tõlgitud raamatust, välja antud Peterburis. Vaate on litografeerinud C. Kollmann. Kahekümnendate aastate algusest pärinevad veel mõned litokivil paljundatud vaated — «Rannavärv», «Tallinn mere poolt vaadatuna», «Toompea Kopli tänava poolt vaadatuna». Need on signeerimata. Kuid ei puudu võimalus, et neist mõne autoriks on samuti C. Walther, kes 1818. a. rajas esimese kivitrükikoja Tallinna. Peab märkima, et sajandi esimesel poolel Tallinna vaadete litografeerimine kohapeal oli üsna tagasihoidlik. Ja kuigi kunstnik G. Fr. Schlaterilt (1804—1870) ilmub neli Tallinna vaadet, mis tema enda poolt on natuuri järgi litokivile joonistatud ja 1833. aastal Tartus trükitud —

nagu seda võime lugeda vaadete ümbrispaberilt — ei muuda see oluliselt üldpilti. Linnavaate loomisel kasutati sel ajal siiski veel akvatintatehnikat. Alles sajandi teine pool tõi siia otsustava pöörde litotehnika kasuks.

Üheks teguriks, mis samuti ergutas siniseid kunstnikke linnavaateid viljelema, oli Peterburi Kunstide Akadeemia liikme Karl Ferdinand Kügelgeni (1772—1832) asumine Tallinna 1827. aastal. (Lühiajaliselt oli ta Eestit ka varem külastanud.) K. Kügelgen oli kõrge professionaalse tasemega tunnustatud maastikumaalija. Tema maale iseloomustab joonistusliku osa harukordne peenus ja täpsus, samaaegselt on tema maastikud nauditavad õhulisuse ja puhta, meeldiva koloriidi poolest. Elades oma viimased eluaastad Tallinnas, näitab kunstnik üles suurt huvi linna ja selle ümbruse vastu. Just nendel aastatel maalib ta kümme Tallinna vaadet (üks neist on dateeritud 1829). Need kunstiliselt kõrgetasemelised tööd olid väga hinnatud ja mitmed nendest muutusid hiljem populaarseteks graafiliste paljundustehnikate vahendusel.

Tallinnas leiab K. Kügelgen kiiresti kontakti kohalike kunstnikega, mille tulemused ei lase end kaua oodata. Juba 1828. aastal ilmub tal koostöös J. Hau (1771—1838) ja Th. Gehlhaariga 12 lehest koosnev Tallinna vaadete mapp. See kannab prantsuskeelset pealkirja «Collection de XII vues gravées à l'aquatinte d'après Charles de Kügelgen et Johannes Hau par Th. Gehlhaar. Réval en commission chez Georges Eggers 1828». Mapp anti välja kohaliku kirjastaja ja raamatukaupmehe G. Eggersi poolt, kelle juurest Laialt tänavalt võis neid ka osta. Joonistused gravüüridel pärinesid J. Hault ja K. Kügelgenilt. Nende söövitajaks vaskplaadile oli Th. Gehlhaar.

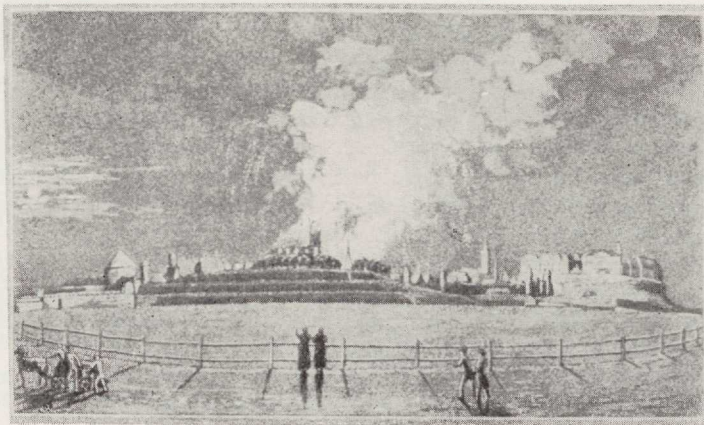
Vaadet ilmusid kolmes vihikus ja muutusid kiiresti populaarseks. Järgneva paari aastakümne jooksul ilmusid nad mitmes kordusväljaandes. Viimaseid võib eristada värviliste toontrükkide järgi. Nii esineb peale musta veel pruune, kahvatu-pruune, hallikas-rohelisi toone. Väga hinnalised olid akvarelliga käsitsi kolo-reeritud väljaanded.

On raske üle hinnata, arvestades toleaegset kohalikku kunstielu, selle esimese vaatesarja ilmumise tähtsust nii kunstilises kui kultuuriloolises mõttes. Senini loodud Tallinna vaategraafikast olid need kahtlematult silmapaistvamad. Peale Tallinna vaadete on selles mapis veel kaks Narva vaadet ja vaated Toolese ning Rakvere lossi varemetele, joonistatud K. Kügelgeni poolt.

Gravüürid on mõõtmeliselt väikesed (9×14,6), nende joonistus peen ja täpne. Akvatinta heleda-tumeda gradatsioonid tulevad esile küllaltki paindlikena. Osa gravüüre, nagu «Vaade Stenbocki majast», «Vaade Tallinnale Pärnu maanteelt», «Vaade Kadriorule Lasnamäelt», samuti vaated Narvale ning Rakvere ja Toolese lossivaremetele paistavad silma õhulisusega. Kauguse ja õhu perspektiiv on maastikul suurepäraselt edasi antud. Kuigi eespool nimetatud vaated ei ole kõik otseselt K. Kügelgeni töödena märgitud, on neil tunda siiski tema kui vanameistri kätt

75. A. Schuch. Vaade Tallinnale Kadriorust. Kol. akvatinta. 1816.

76. J. Hau, Th. Gehlhaar. Oleviste kiriku põlemine 15/16. juunil 1820. Akvatinta.



Unikaalsetel, akvarelliga käsitsi koloreeritud eksemplaridel on põhjamaise maastiku atmosfäär õnnestunult tabatud rohekassinise üldkoloriidiga. Sellel ajal armastati taevast kujutada itaaliapäraselt helesinisena. Nendel lehtedel on taeva värv sinne, meie oma taevast. Ka koloreeritud gravüüridel on maastik säilitanud õhulisuse. Stafaazis näeme küll erksaid, puhtaid lokaaltoone, kuid need ei ole siiski muutnud koloriiti kirjuks.

On iseloomulik, et nende vaadete juures domineerib maastikuline osa. Linna kujutatakse teda ümbritsevas maastikus. Enamikel juhtudel näeme Tallinna kaugvaates, kompaktse siluett- ja tervikpildina horisondil. Ja seda siis kas vaadatuna Pärnu maanteelt, Tartu maanteelt, Koplist või Rannavärava poolt. Linna tänavad ja üksikud ehitised ei ole omaette tähelepanu köitnud.

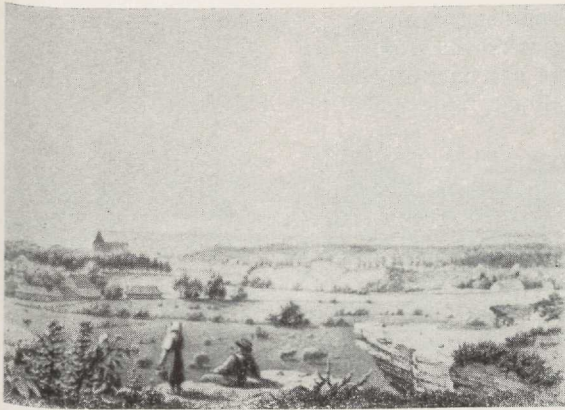
Mapis on ka J. Hau poolt joonistatud Oleviste kiriku põlemist kujutav leht. Teatavasti süütas äike 15/16. juunil 1820. a. kiriku torni. Tules hävisid kiriku puitosad ja tornikiiver. Kunstnik J. Hau, olles üks tulekahju pealtnägijaid, on kiriku põlemist mitmel korral kujutanud.

Esimesele vaatesarjale järgnes mõningate aastate pärast teine Tallinna vaadete mapp. Praegustel andmetel ilmus see 1832/33. aastal. Seegi koosnes 12 väikesemõõtmelisest akvatintatehnikas lehest (8,3×14,5). Osa sarja väljaandeid kandsid ümbrispaberil saksakeelset pealkirja: «Erinnerung an Reval. Ansichten der Stadt und Umgegend nach der Natur gezeichnet in Tuschmanier, in Kupfer gestochen. Reval Georg Eggers»; osal oli pealkiri antud prantsuskeelsena. Sellesse sarja kuuluvatel vaadetel me ei leia kunstniku-joonistaja ega ka graveeri signatuure. Esimestel väljaannetel puudub gravüüride all isegi tekst, mis annaks selgust kujutatud hoone või paiga kohta. Hilisematel on see siiski olemas, kusjuures saksakeelne tekst on pildi alla trükitud, prantsuskeelsel väljaandel aga plaadile graveeritud. Sedagi sarja, nagu ka eelmist, on välja antud värvilistes toontrükkides. Esineb tumepruunis, hallis ja helesinises toonis trükke. Nende kõrval võime kohata ka väljaandeid, mis on käsitsi koloreeritud. Tundub, et sellel korral on vaated koloreeritud erinevate isikute poolt. Nii on osa väljaandeid oma värvidelt rasked ja tumedad, osa aga mõjuvad piltpostkaardilikult kirevalt. Mõned väljaanded on koloreeritud seevastu meeldivalt, maaliliselt tagasihoidlikult ja ühtlaselt.

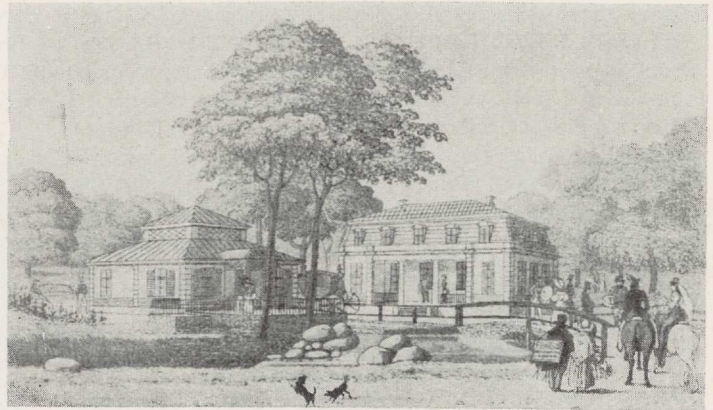
Mis põhjusel need vaated ilmusid anonüümsetena, ei ole seni täpselt teada. Sarja autoriks on hakatud pidama Th. Gehlhaari. On võimalik, et osa lehti on tema poolt joonistatud. Oli ju Th. Gehlhaar neil aastatel eriti aktiivne linnavaate loomise alal. Temal ilmus ka sari Riia vaateid (akvatinta, 1835. a.). Nii nendel Riia vaadetel, kui ka mõnedel Tallinna vaadetel («Suur turg», «Sissekäik Kadrioru lossi» jt.) ilmneb Th. Gehlhaarile iseloomulikke jooni. Seda nii kujutatava paiga valik, kui ka stafaazis, selle paigutamises. Osa kõne all olevasse sarja kuuluvaid vaateid on aga otseselt üle kantud kunstnik K. Kügelgeni maalidelt. Ja seda nimelt — «Vaade Toompeale (loodest)», «Vaade Tallinnale suhkruvabriku juurest», «Pirita kloostri varemed» (kirdest), «Vaade Pirita jõe ja kloostrivaremetele». Ei puudu võimalus, et ka seekord oli kavatsusel vaated välja anda ühiselt. K. Kügelgeni surma tõttu 1832. a. algul võisid ettevalmistused pooleli jääda. Neid võis lõpule viia Th. Gehlhaar. Kuid on ka võimalik, et sarja väljaandja, kirjastaja ja raamatukaupmees G. Eggersi poolt leiti vaadete ilmumine anonüümsena kujunenud olukorras kõige sobivam olevat.

Kuidas nende oletustega ka ei oleks, ilmnevad teise sarja vaadete juures mõned erinevused võrreldes eelmisega. Kunstniku objektiiv on nüüd suunatud juba linna keskele. Tähelepanu on köitnud Tallinnale väga iseloomulikud kohad — raekoda ja selle esine väljak, Kadrioru park ja loss, vanad linnaväravad. Neid kohti on kujutatud gravüüridel, nagu «Der grosse Markt», «Einfahrt in den Garten zu Catherinenthal», «Das kaiserliche Lustschloss zu Catherinenthal», «Die Lehmpforte zu Reval», (Viruvärav), «Die Schmiedepforte zu Reval» (Harjuvärav). Huvitav ja kujuderikas on žanriline stafaaz. Selles esinevad jalutavad daamid, sõjaväelased, ratsanikud, töllad. Viru väravate ees näeme talumehi heinakoormatega, raekoja väljakul turule tulnud talurahvast hobuste ja vankritega. Raske oleks väita, et käesolev sari on eelmisest kunstiliselt nõrgem. Gravüüridest õhkub omapärasest biidermeierlikku intiimsust ja naiivsuse võlu.





77



78

77. N. Fr. Russow, W. Riefstahl.  
Pirita jõe org. Kol. lito. 1858.

78. Sissekäik Kadrioru parki. Ak-  
vatinta.

Nende kahe vaatesarja biograafia ei piirdunud ainult eespool tooduga. Märkimisväärne on see, et need Tallinna vaated muutusid väga populaarseteks ja nende levik ületas kohalikud piirid. Neid hakatakse kopeerima ja paljudama Pariisis asuvate Lemercier'i, Benard'i ja Bichebois'e litografeerimistöökodades. Osalt ehk sealsete kunstihuviliste jaoks, kuid eelkõige ikkagi Tallinna tarbeks. Siin, Tallinnas, võis neid saada Pikalt tänavalt D. Avanzo kunstikauplusest. Kopeeriti vaateid nii esimesest, 1828. a. ilmunud sarjast, kui ka hilisemast sarjast. Kopeerimisel olid tegevad prantsuse kunstnikud ja litograafid — V. Adam, J. Arnout, I. Deroy, E. Hosten.

Litotehnikas läbi viidud kopeeringud olid osalt originaalsuuruses, osa suurendatud mõõtmetes (19×17,5), nii must-valgetena kui ka käsitsi koloreerituna. Kopeerimisel esines muudatusi peamiselt stafaažis. Vaadete alused tekstid anti kahes keeles — saksa ja prantsuse keeles. Kõik need vaated on ilmunud nii lahtiste lehtedena ümbrispaberis, kui ka kokkukõidetult mahukas, 20 vaadet sisaldavas albumis «Reval». Eraldi ilmusid vaated-kopeeringud venekeelse tekstiga. Ka Saksamaal, Augsburgis anti välja Tallinna vaadete kopeeringuid. Need olid tehtud kunstnike J. Steingrübeli ja L. Moritzi poolt, kusjuures paljudamisel kasutati samuti litotehnikat. Kõik need vaated koloreeriti käsitsi meeldivate, tundlike värvitoonidega.

Sajandi keskel, täpsemalt 1858. aastal, ilmub meeldivat lisa senikäsitletud Tallinna ainelisele vaategraafikale. Fr. N. Russowi (1828—1906) joonistuste järgi litografeeriti Berliinis, saksa maastikumaalija W. Riefstahli poolt viis vaadet Tallinna ümbrusest. Need ilmusid kahevärvi trükis ja ka polükroomsetena. Nendest vaadetest õhkub erilist lüürilist meeleolu. Silmapaistvamad selles mõttes on «Pirita jõe org», «Parv Pirita jõel» ja suuremõõtmeline «Tallinn» (viimasest on maallititud ka õlimaal). Kõigil nendel vaadetest on esiplaanil maastikuline osa, linna lähim ümbrus ja sellele nii iseloomulik paepank-kallas. Sellelt kõrgelt kaldalt silmitseme all laiuvat maastikku, horisondil asuvat linna, Pirita jõe looklevat joont. 50-tel aastatel annab Fr. Kluge kirjastus välja veel ühe litografeeritud vaatesarja. Selleks on Th. Gehlhaari poolt joonistatud ja Berliinis litografeeritud kümme Tallinna vaadet. Need on väga iseloomulikud Th. Gehlhaarile. Tähelepanu pööratakse üksikutele tähtsamatele hoonetele linnas. Kujutamist on leidnud Mustpeade Vennaskonna maja, Niguliste kirik, Rüütelkonna hoone jm. Ilmunud vaadete vahendusel võib näiteks tänapäeva tallinlane saada ettekujutuse tolaeagsest Viru tänavast ja endisest, lammutatud Toomväravast. Kunstiliselt Th. Gehlhaari vaated aga midagi uut senisaavutatule juurde ei anna.

60.—70. aastatel ilmub korduvates väljaannetes senistest kõige mahukam vaadetealbum. Selleks on H. L. Peterseni «Album von Reval», mis sisaldab 28 litografeeritud vaadet linna kõige erinevamate paikadest. Nendele albumilehtedele on

jäädvustatud toleaeagne sadam, gümnaasium, Kadrioru pargi supelsalong, panooramvaade linnale Lasnamäelt jm. Kunstilisest küljest on nad vähepakuvad. Nad ei suuda võistelda selles mõttes varasemate linnavaadetega. Peamine aga, mis neid hinnatavaks teeb, on nende kultuurilooline väärtus. Tänapäeval, linna mineviku tundraõppimisel, on nad kahtlematult väga vajalikud.

Peale siinkäsitletud Tallinna vaadete, mis anti välja sarjadena, albumitena, ilmus vaadeldaval perioodil terve hulk huvitavaid üksikuid graafilisi lehti. Neid ilmus Th. Gehlhaarilt, E. Schlichtingilt, L. H. Petersenilt ja teistelt.

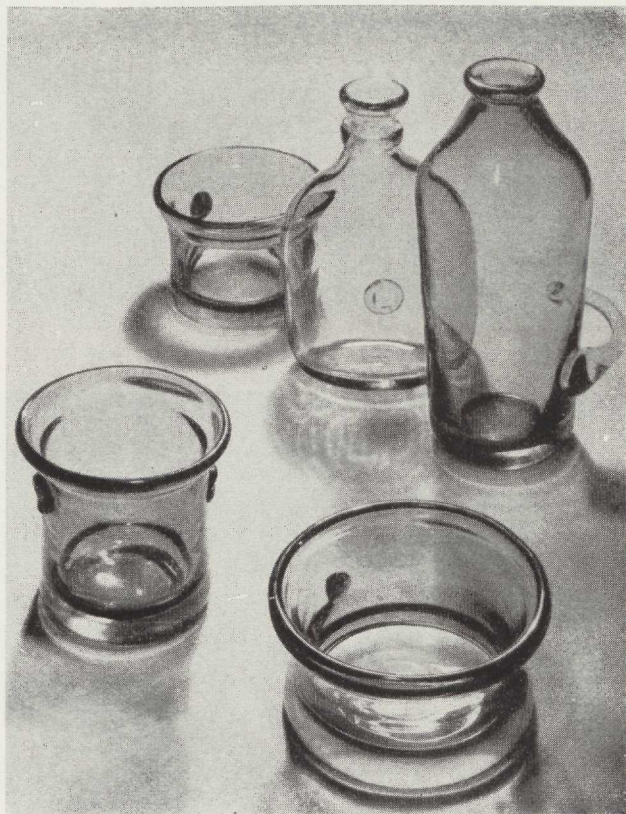
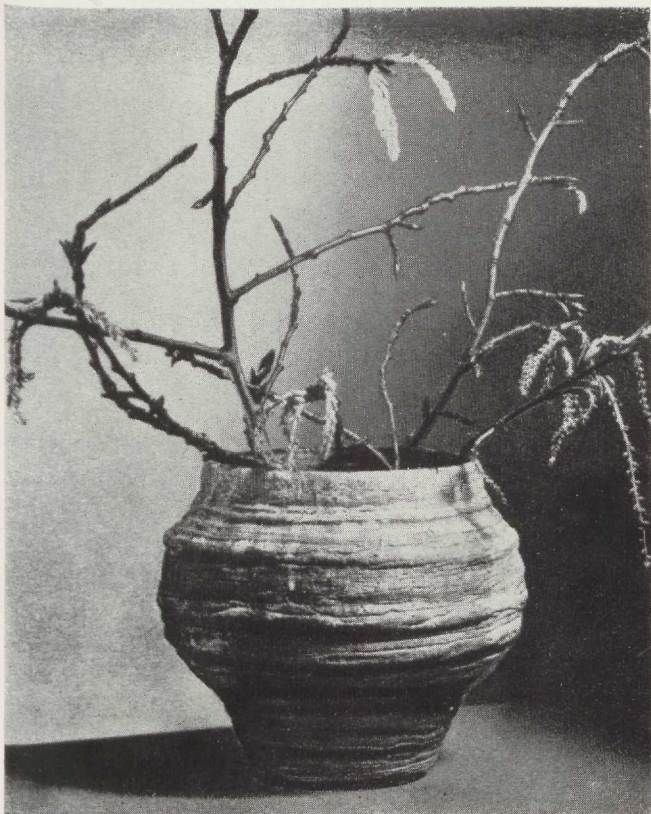
Sajandi teisel poolel ja seda eriti kolmandal veerandil ilmneb Tallinna kunstilises vaategraafikas tagasilangus. Huvi nende vastu väheneb ja kunstiliselt ei suuda nad midagi uut pakkuda.

Tallinna vaategraafika elustub uuesti käesoleva sajandi esimestel aastakümnetel — kuid seda juba uutel alustel ja kunstilistel tõekspidamistel.

---

<sup>1</sup> H. Reutlinger. Manuel-Guide de Réval et des environs. Réval 1833.

<sup>2</sup> H. W. I. Rickers, Etwas über die St. Olai Kirche in Reval, die durch den Blitzstrahl in der Nacht vom 15. zum 16. Juni 1820 zerstört wurde. Tallinn, 1820.



79 80

LJUDA JA DIMA  
ŠUŠKANOVID

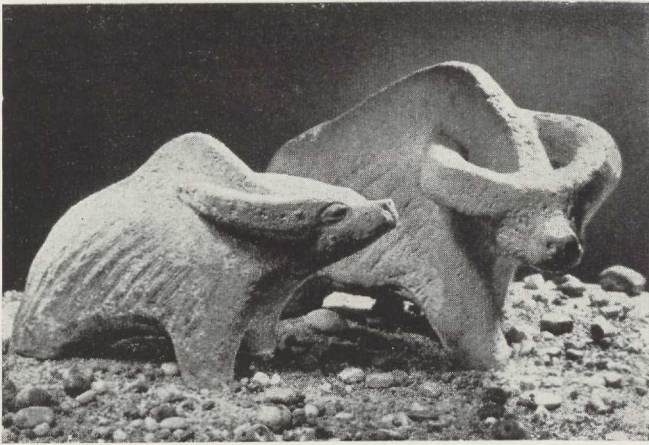
*Kaalu Kirme*

Vene nõukogude dekoratiiv- ja tarbekunst, mille algusaastad olid täis aktiivsust ja eksperimente (tuletagem või meelde agitportselani ja konstruktivistide tegevust), vaibus kolmekümnendaiks-neljakümnendaiks aastaks kujutava kunsti vormikõnet imiteerivaks akademismiks. Ainult rahvakunstis säilis talupoja-lelude, lakkmaali, pitsikudumise jmt. näol julge dekoratiivsus ja omapärane väljendusviis. Alles viimasel aastakümnel on taastunud vene tarbekunsti koolkonna traditsioonid. Näib, et omajagu teeneid on selles ka Balti liiduvabariikide tarbekunstil, mille lai tutvustamine sõjaärgsel perioodil on õhutanud ka vene professionaalseid tarbekunstnikke koonduma ja aktiveeruma. Uuesti täituvad näitused lopsakalt maalitud vene portselaniga, valmivad spetsiifiliselt tarbekunstipärase käsitlusega piltvaibad ja dekoratiivkangad, klaasehistöös näeme rahvakunsti ja professionaalse oskuse õnnestunud ristamist jne. Selle liikumise üheks tiivaks on tööstuskunst, mis kiirelt omandab disaini ülemaailmseid saavutusi, teiseks aga üksikkunstnike individuaalne-eksperimenteeriv looming. Selles viimasel lõigus paistab silma kunstnike-abelupaar Ljudmilla ja Dmitri Šuškanovite tegevus.

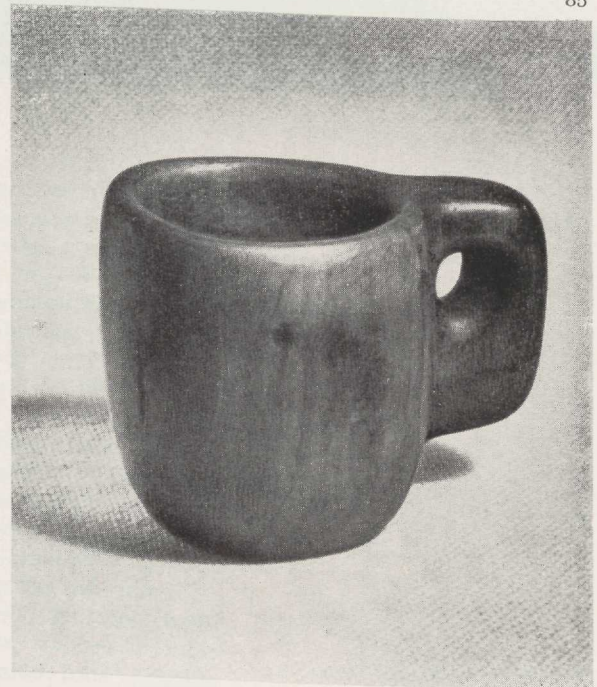
Teatav osa kunstnikunatuuridest tunnevad end ühe eriala raamides liiga kitsalt. Nende loominguline fantaasia vajab materjalide vaheldust, eelistab kunstilise mõtte väljendust kord mati tekstiilpinnana, kord läikiva glasuurina, kord sooja puiduna, kord külmalt helkiva metallina. Meie vabariigis on parimaks näiteks sellest tarbekunstiklassiku Adamson-Ericu tegevus, samuti kui Elgi Reemetsa ja Bruno Tombergi looming. Just sellesse kunstnike tüüpi kuuluvad Ljuda ja Dima Šuškanovid. Nende looming hakkas üldist tähelepanu äratama 1960-ndate aastate

79. L. ja D. Šuškanov. Vaas. Ke-  
raamika.

80. L. ja D. Šuškanov. Kausid ja  
pudelitid. Klaas.



84  
85



81  
82  
83

81. L. ja D. Suškanov. Jakid. Keraamika.
82. L. ja D. Suškanov. Panter. Keraamika.
83. L. ja D. Suškanov. Valik klaas-esemeid.
84. L. ja D. Suškanov. Vaas ja kann. Keraamika.
85. L. ja D. Suškanov. Kruus. Puu.

algul, mil nad edukalt eksponeerisid oma keraamikat Prahast ja Genfis. Šuškanovite keraamika — nõud ja animalistlikud figuurid — oli lahendatud rustikaalse lihtsusega. Ürgselt mõjuvaid vaas- ja pudelvorme kaunistasid potikedre pöörlemist jälgivad vaod või lihtsalt räbuline faktuur. Harva täiendasid nende anumate siluetti näsajad käepidemed. Ka keraamilised loomad olid masajalgseid, kuid seejuures rõhutatud liigutusega, pingelises poosis. Isegi loomaliikide valik — pühvlid, jakid, panter — viitasid ürgsuse ja jõulisuse taotlusele.

See ürgsus ja talupoeglikult primitiivne ning jõuline joon kandus ka järgmisse materjali, mida Šuškanovid hakkasid töötleva — puitu. Juba 1950-ndate aastate lõpust pärinevad mõningad D. Šuškanovi puidust loomafiguurid. Kuid neis väheldastes kujudes on enam silmas peetud hoogsust ja elegantsi kui taotletud monumentaalsust. Viimane joon tuleb kõige ilmsemalt esile 1960-ndate aastate keskel voolitud puunõudes. Need — kruusid, kausid, liiad — omasid esialgu suure lihtsuse juures veel teatavat keraamikale iseloomulikku vormipehmust, muutusid aga pärastpoole tahulisemaks, seega veel puidupärasemaks. Nendes nõudes on tunda Šuškanovite matkaelamuste sügavaid kajastusi, Arhangeliski ja Vologda vägilaslikult üleva maastiku ja karmi elu kunstilist ümbervormimist. Eestis võib näha selle kauge kraie muljete kõige orgaanilisemaid ümbertöötusi Nikolai Kormašovi maalides. Ning sellisel pinnal on tekkinud ka Šuškanovite suur huvi ja austus Kormašovi loominguga vastu.

Kõige viimastel aastatel on Šuškanovid süübinud jällegi uude ainevaldkonda. Lvovi klaasivabriku juures loodud eksperimentaaltöökoda on neil võimaldanud õige pingerikkalt töötada puhutatud klaasi alal. Alustanud rahvakunstile lähedaste vormidega ning läbipaistva klaasiga õige mitmetes, kuid siiski tuttavana tunduvates värvitoonides, on Šuškanovite klaasikunst aasta-aastalt rafineeritumaks muutunud. Kunstnikud on hakanud kasutama piimjasvalget klaasimassi, samuti pruunist rohekassiniseni kõikuvat väga varjundirikast värvigammat. Eriti efektselt on muutnud nende klaasi kuumas klaasmassis tahtlikult esile kutsutud keemiline protsess, mille tulemusena kogu klaas ka pärast hangumist on täidetud sillerdavate õhumullikestega. Ka klaaskarikate ja pudelite vormid on muutunud iseseisvamaks, vähem sõltuvaks rahvakunstimeistrite laadist.

Kõige viimaste töödena on Šuškanovitel valminud rida värvilisi, kompaktselt massiivsest klaasimassist laternaid. Need on oma väliskujult mõnevõrra keerukamad, kõrvale kaldudes Šuškanovite senisest vormiasketismist. Loobumine viimasest ei anna põhjust kahelda Šuškanovite põhikontseptsiooni püsivuses, ent tarbekunsti üldine areng on teinud siin mõningaid korrektiive. (Muide — kogu Šuškanovite klaas on senisest loomingust mõnevõrra lüürilisem.) Šuškanovite valgustid on diametraalselt erinevad valgusti mõistest disainis. Nad on mõnevõrra raskepärased, tööks ebaotstarbekad, pole funktsionaalse vormiga. Ent nad polegi mõeldud asjaliku kantseililaua kohale. Nende ähmane ja paksus värvilises klaasimassis murdub valgus sobib enam meeoleoluka nurga loomiseks hämaras ruumis. Või ehk kitsa, otse alla langeva valgusvoo andmiseks kunstniku enese töölauale, mis väljalülitab kogu segava ümbruse ning koondab kõik tähelepanu paberile, millest peab saama kavand uutele esemetele.

MÖTTEKUJUTUSE  
MAALIJAD  
CHAGALLIST  
SÜRREALISMINI*Bernard Dorival*

Seni on meil käesoleva sajandi kunstist ilmunud vähe arvestatavat materjali. Lühendatud tõlge sürrealismi käsitlevast peatükist prantsuse moodsa kunsti ajaloolase Bernard Dorivali raamatust «Kahekümnenda sajandi maalijad»\* taotleb sel alal natuke informatsiooni juurde tuua. Mõtted kunstist jäävad alati mingil määral relatiivseteks. Seda kogeme ka Dorivali seisukohti lugedes, nende kõrvale võiks samas küsimuses tuua ka hoopis teistsuguseid arvamusi. Dorival kirjutab sürrealismivastaseltselt positsioonilt ja tema hinnang liikumisele on lõppkokkuvõttes eitav. Tüüpilise «pariisi koolkonna» maitse esindajana on autor eelkõige puhtmaaililiste väärtuste pooldaja ega taha mõista mõttekäikude paradoksaalsusele ja ootamatute seoste šoki mõjule toetuva kunsti eeliseid kaasaja vasturääkivustest lõhestatud situatsioonis. Üldse ei katsugi Dorival siduda kunstiajalugu tausta mõjudega, ainult nagu pooljuhuslikult on viidatud Esimese maailmasõja osale originaalis näinud, pildi elavalt silme ette. Dorivali keel on paindlik, rikas ja väga piltlik, alati juhib teda mõõdutunne, mis kunagi ei lase tal iga kõneosavamat kunstiteadlast nii ahvatlevasse tühja sõnadega ilutsemisse libiseda. See on gallia mõtteselgus, mille poole läbi aegade kadeduse ja imetlusega vaadatakse. Samuti äratav tähelepanu oskus, millega Dorival leiab iga meistri iseloomustamiseks selle kunstniku loomingulaadi olemusele läheneva stiili. Loetagu kasvõi Miród käsitlevat osa, kus autori hoogsatel mõttekäikudel on sugulaslikku hispaania maalija lapse-meelse ja kirka kunstiga.

*Ene Lamp*

\*

Ekspressionistid olid väljendanud ängistust. Teised toetusid mõttekujutusele, mis samuti moodustas ühe osa irratsionaalsete jõudude pealetungist kubismi intellektualismile. Neil kahel tendentsil on palju sarnasust: ühine on loobumine puhtast maalist ja tagasipöördumine traditsioonilisse laadi, valitseb sama eksalteeritud suhtumine maali kui läkitusse või sõnumitoojasse, mis väljendab kunstniku mõtteid. Sama on püüd anda sõna ainult hämaratele tunnetele veendumusega, et vaid nõnda võib astuda kontakti asjade sisemise tõega. Ekspressionismi ja voolu vahel, mida asume käsitlema, on ka erinevus. Harvad erandid välja arvatud, ei lahku ekspressionism reaalsuse pinnalt. Fantastika maalijate objektiks on seevastu üleloomulik, imaginaarne, nägemuslik. Niisugune on kunsti sisu Chagallist ja Chiricost sürrealistideni, mida järgnevalt lähemalt vaatleme.

\* Bernard Dorival, Les peintres du vingtième siècle du cubisme à l'abstraction 1914—1957. Editions Pierre Tisné. Paris (1957), lk. 52—70.

Saanud oma kodumaal Peterburi Kunstide Edendamise Seltsi koolis akadeemilise hariduse, tuleb Chagall Prantsusmaale ja jääb 1910 peatuma La Roche'is. Ta õpib tundma kubismi ja orfismi, kuid assimileerib need mõjud kiiresti ja töötab 1912. a-st alates välja oma originaalse laadi, mida võib vaadelda sürrealismi eelkäijana. Lõuendeis «Mina ja küla» või «Autoportree seitsme sörmega» võlgnebki ehk värvi intensiivsus midagi Delaunay'le ja vormide organiseerimine tunnistab kubismi mõjust, kuid nende maalide-pihtimuste ekspressionistlik kontseptsioon ja lürism näitavad juba autori originaalsust. Kõige omapärasem on Chagalli töodes piiramatu fantaasia, mis kasutab mälestustest pärinevaid objekte ja personaazi ning paneb nood astuma ebatavalisesse irreaalsesse maailma, oma maailma. Chagalli jälitavad meenutused lapsepõlvest, Venemaast, sealsed tüübid, maastik, kombed ja rõivad, varases eas kuulnud juudi muinasjutud. Kunstnik on täis rahutust, ta näeb nagu seitsmeharulise lühtrina, loomi, mida müüs ta onu Neuch, taresid ja lumist steppi, mužikkude kaftaneid ja seostab kõike fantastilistes stseenides, kus kujutlusvõimele on antud vaba voli. Näiteks kompositsioonil «Venemaale, eeslitele ja teistele» ammu taevast roosa lehm, ülejäänud osal pildist tantsivad talupojad, otsekui aru kaotanud, tähtede kavala vaate all ringtantsu. Meid viiakse puhta fantaasia valdusse, millest me enam välja ei pääsegi. Chagall võib muuta tehnikat, vahetada maneeri, kuid ta ei lahku oma võlutud maailmast, kus kõige võimatum unistus muutub reaalsuseks, kus inimene käib vee peal, lendab ära läbi avatud akna, kus loom mängib pilli ja esemetel pole mahtu ega kaalu, vaid nad hõljuvad värviliste ja säravatena nagu õhulised liblika-tiivad.

See tundepehangu kunst viib meid ekspressionistide pateetilisest reaalsusest palju kapriissemasse unistuste ilma. Fantastilisus, mida keskaja lõpust, harvad erandid nagu Goya välja arvatud, vähe viljeldi, võtab endale lääne maalilise uuesti koha. Tema järele tuntu sellist vajadust, et ta arenes ka Giorgio di Chirico kunstis.

Olles armunud Chagalli värvikatesse ja vabadesse unelmatesse, pühendas Apollinaire samal ajal 1911. aasta Sügissalongis ja 1912. aasta Sõltumatute Salongis imetlevat tähelepanu kummalistele maalidele, kus d'Annunzio armastatud surnud linnades, mida elustasid vaid nähtamatute isikute varjud, laotasid tühja taeva all tänavad oma lõpmatuid perspektiive. Tööde autor oli Kreekas sündinud itaallane, kes elanud Ateenas, Münchenis, Torinos ja Firenzes, asus 1911 Pariisi: Giorgio di Chirico.

Millega võisid küll need tööd võluda kubistide kaitsjat, orfismi esivanemat ja tundlikku avangardismi toetajat? Perspektiiv valitses neis suveräänselt, vormid olid modelleeritud ülitradiitsiooniliste retseptide järgi, heletumedust kasutati kalgi järjekindlusega, autor ei kokkunud tagasi isegi illusionismi ees. Chirico taotles maalile anda kõige konventsionaalsemat portselanlikkust ja lõpetatuse ning lakutuse ilmet, mis pidanuks võluma Salon des Artistes Français' publikut. Või mõjusid Apollinaire'ile teemad, temale, kes oli jutlustanud süžeetut maali? Teemad olid täis kõige halvemat literatuursust ja valepoeesiat, kuigi ettevaatusest ei lase teoste pealkirjad alati kohe anekdooti aimata. Oma inspiratsioonilt akadeemiline, muutus Chirico näiliselt kõige äraelanumate tendentside eestvõitlejaks. Oli võimatu, et ta oleks ilma oma imelise sisendusjõuta Apollinaire'i tähelepanu pälvinud. Saanud mõnikord tõuget eelaimusest — 1912 maalil ta Apollinaire'i portreele kuulist läbi puuritud meelego — ja olles väga itaaliapäraselt meister kombineerima, oskas Chirico ühendada objekte nõnda, et nende koosseksisteerimises peitus midagi ebatavalist. Neis inspiratsioonil põhinevais ja samas süsteemikindlais piltides muutus akadeemiline «maa, kus apelsin õitseb» mõttekujutuslikuks, poeetiliseks maaks, ja seda poeesiat vajati väga pärast kubismist joobumist. 1915—1925 oli Chirico kõige itaaliapärasem periood.

Tarve kubismist erineva kunsti järele muutus üldiseks, sõja lävel ei põhjustanud see ainuüksi Chagalli ja Chirico esilekerkimist, vaid tõi pöörde veel kahe maali — Marcel Duchamp'i ja Picabia loominguks.

Mitmekesise, palavikulise ja võib-olla skeptilisena, sest et ta kunagi ei mahtunud ühte kindlasse vormi ja oli võimeline veel enam muutuma ja eitama kui Picasso,



86



87

viljeles Picabia järjekorras impressionismi, esimest abstraktset laadi (1908—1910), kubismi (1910—1911), teist abstraktset laadi (1912—1913), mida tähistas «Udnie», et igauhega neist, veendunud tema tühisuses, lõpetada, siis jäi tal üle vaid teatada, et kõik on tühine ja mõttetu. Sõda aitas niisugust arusaamist süvendada. Paralleelselt võttis Marcel Duchamp, kes oli võõrdunud oma 1911. aasta kubismist ja dünamismi otsingutest, eitava seisukoha senise maalitegevuse suhtes ja tundis vajadust kuulutada, et kogu kunst on pettus.

Ühine viibimine New Yorgis 1915 lähendas neid kahte, kes vähekeseks ajaks said väga headeks sõpradeks ning pühendusid kunsti-iidoli lahtikangutamisele, praktiseerides pilgates seda, mida väga hästi võis nimetada antikunstiks. Ameeriklased vaatasid, suud pärani, kuidas Marcel Duchamp R. Mutti nime all pani skulptuurina välja peegli — esimese «ready-made» —, mille eesmärk oli näidata kunstiloomingu absurdust. Pseudo-masinaid maaliv Picabia tegi kahte korraga, tungis kallale nii ameerika masina-kultusele kui ebausklikule austusele kunsti ees. Ümbritsetuna kunstnikest ja asjaarmastajaist, kes olid skeptilised, anarhistlikud ja niisamuti tüdinud puhta kunsti probleemidest, asutasid Duchamp ja Picabia 1916. aastal ajakirja, «291», mille Picabia viis 1917 üle anarhia metropoli Barcelonasse.

Analoogiline liikumine oli siis käimas ka Sveitsis, Zürichis, mille neutraalsus oli muutnud kõikide patsifistide ja kõikide mässumeeste pelgupaigaks. Üldise hävingu vaatepildi ees lootuse kaotanud, veendunud lääne moodsa tsivilisatsiooni totruses ja inimeksistenti absurduses, heitsid poeedid ja kunstnikud oma kaasajale näkku sarkasmi ja kriitikat. «Cabaret Voltaire'i» (kabaree nimi oli programmiline) rajajad, kaks saksa väejuhtkirjanikke Hugo Ball ja Richard Hülsenbeck, rumeenia poeet Tristan Tzara ja elsassi skulptor ja maali Hans Arp löid 8. veebruaril 1914, kell 6 õhtul, kui uskuda neist ühe tunnistusi, dada liikumise. Nimi saadi väikesest Larousse'i sõnastikust, mille Tristan Tzara juhuslikult avas. Sattunud sellele, võtsid nad ta omaks, kuna nagu ütleb liikumise historiograaf, «ta ei tähista midagi ega

86. G. Chirico. Tänavasalapärasus ja melanhoolia. Oli. 1914.

87. F. Picabia. Tuletikunaine. 1920.



taha midagi tähendada». Eituse vaim levis Šveitsis kiiresti. 30. III 1916 andis dada kontserdi, järgnesid loengud Kleest ja Lao-Tsest, dada galerii eksponeeris töid kunstnikelt, kellest ainsad liikumisega täiesti kaasa minejad olid Arp ja Max Ernst. Dada oli enam ideedesse kui vormi kalduv, rohkem kirjandusest kui kunstist huvitatud liikumine. Ta avaldas ajakirju: juunis 1916 «Le Cabaret Voltaire», juulis 1917 «Dada I», mis sisaldas kunsti ja kirjandust, sama aasta detsembris «Dada II», «Dada III» nägi päevavalgust aasta hiljem. Vaimustusega esitati dada programm: «Dada», loeme 1916. a. 26. juuli numbrist, «on kunst pantuflite ja paralleelideta, ühtsuse poolt ja vastu ja otsustavalt tuleviku vastu.» «Dada III-ndas» avaldub järgmine kontseptsioon: «Dada, loogika tühistamine, loominguks võimetute kaklus, Dada; meie toapoiste poolt varaste jaoks sisse seatud sotsiaalse hierarhia tühistamine, Dada; iga objekt, kõik objektid, tunded ja rõvedused, ilmutused ja täpsed löögid on võitlusvahendid, Dada; mälu tühistamine, Dada; arheoloogia tühistamine, Dada; prohvetite tühistamine, Dada; tuleviku tühistamine, Dada.» Ja kui nii paljust sõnadest dada püüdluste mõistmiseks ei piisa, siis — Ribemont-Dessaignes annab selgema hinnangu: «indiviidi kustuv mäss kunsti, moraali, ühiskonna vastu; võib öelda, et dada vabastab indiviidi mõistusest, asetades geeniusse samale tasemele idioodiga.»

Rahu lubas dadal Pariisi kolida, kogu sõja jooksul olid seal juba analoogilist vaimulaadi toetanud ajakirjad nagu «Sic» (1916) või «Nord-Sud» André Bretoni, Philippe Soupault ja Aragoni juhtimisel. Picabia, kes 1918. aastal oli Šveitsis dadaga ühinenud, tuli juurde ja liikumine elas üle oma kõige aktiivsemad aastad: hommikused koosviibimised Palais des Fêtes'is Saint-Martin'i tänaval, manifestatsiooni Saint-Antoine'i eeslinna rahvaulikoolis Berlioz'i saalis (27. mail 1920), Barrès'i süüdistamise dada poolt (13. märtsil 1921), Sõltumatute Salongist osavõtu (1920. aastal), kaks aastat hiljem dada salongi organiseerimise, mis lõi õieti juba dada matusekella. Picabia läks oma vanade sõpradega tülli, samuti Breton ja Tzara, dadal ei jäänud muud üle, kui järgneda ühe oma liikme Jacques Vaché eeskujule, kes sooritas 1918 enesetapu. Ta tegi seda, pühitsedes oma muldasängitamist «Closierie des Lilas's».

Nii palju kära! — Ja tulemus? Ühelt poolt sürrealism ja teisalt mõned tööd Hans Arpilt, Picabialt, Marcel Duchamp'ilt. Õieti esindavad Arpi maalid, skulptuurid ja gravüürid aastaist 1916—1923 enam abstraktse kunsti kui dada vaimu, mis ainult mõningates ilmneb irratsionaalsuse ja fantastika kallakuna. Picabia seevastu andis tõepoolest kehastuse dada rahutusele kunstis. Kubismi või abstraktsionismi vormikeelt kasutades, kuid ka akademismi põlgamata tegi talle nalja ärritada publikut töödega, kuhu ta, seostades maali ja kollaaži, viis sisse tähed ja andis näiteid kõige imelikumatest ja uskumatutest ettekujutuse kombinatsioonidest. Picabia muutis naeruväärseks, ise midagi liiaks uskumata, kõik kunsti vormid — nii akadeemilise kui avangardistliku — ja vastandas neile armastusväärselt «Naise näo», milles joonistuse moodustab tuletikkudest kontuur. Picabia realiseeris dada vaimu Pariisis. Duchamp tegi seda New Yorgis kuulsas kompositsioonis «Noorik, keda paljastavad poissmehed» (1915—1923). Suuremõõtmeline teos oli inglentina, värnitsa ja värvidega loodud läbipaistvale klaasplaadile. Kunstniku esimese austaja, kollektionäär Henri-Pierre Roché järgi väljendas töö «armastuse-soovi müstilis-mehhaanilist epopöad. Pruut ripub oma antennidega taevas ja suhtleb massiivse punase grupi — püsti seisvate poissmeestega... Need võtavad noorikult vastu laineid, mis panevad liikuma dramaatilise-mehhaanilise ja kosmilise balleti «inimlikust armastusest, mida näeb olend teiselt planeedilt, kes sellest midagi ei taipa», nagu tabavalt ütleb André Breton.»

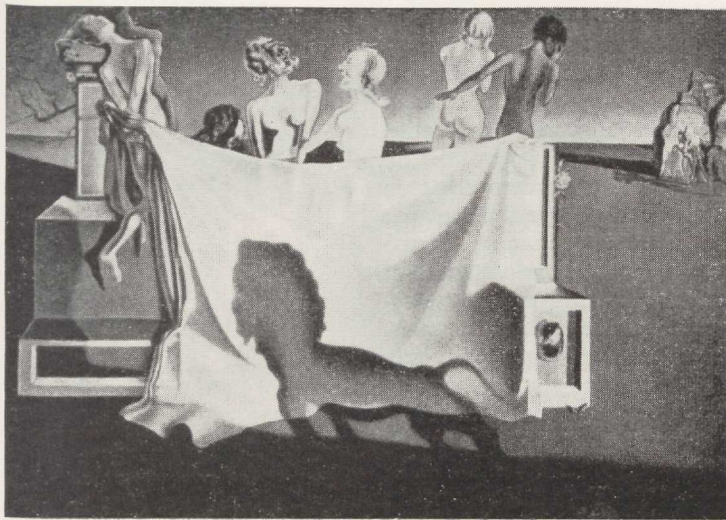
Maha maetud 1922, hakkab dada arenema teises vormis, mis eelnevast tugevasti erineb, nimelt sürrealistliku liikumisena. Oma põhikirja võlgneb ta Apollinaire'le: Poeet oli nimetanud oma «Tirésiase nisasid» sürrealistlikuks draamaks. Selle piltliku määratluse võtsidki André Breton ja Philippe Soupault koolkonnale, kuhu kuulusid veel Pierre Naville, Benjamin Péret, Aragon, Ribemont-Dessaignes ja Crevel. Nende esimeseks tribüüniks oli ajakiri «Sürrealistlik Revolutsioon» (1924), mille eesotsas Breton asendas Naville'i. Breton tundis tugevasti huvi kujutatava kunsti vastu ja orienteerus otsustavalt maali probleemidele, avaldades muuseas seeria etüüde,

mis hiljem ilmusid uuesti ta raamatus «Sürrealism ja maalikunst» (1928). Liikumise põhimõtete formuleerimist kindlustasid näitused, millest esimene grupeerus 1925 Galerie Pierre'i ümber, kus oma töid panid välja Arp, Chirico, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró, Picasso ja Pierre Roy. 1926—1929 sai uue maaliliikumise keskuseks Galerie Surréaliste. 1929 ilmus «Sürrealistlikus Revolutsioonis» teine sürrealismi manifest, mis kihutas Bretoni ja Aragoni vastu rea liikumisest osavõtjaid. «Sürrealistliku Revolutsiooni» asemele tuli 1930. aastal väljaanne «Sürrealism Revolutsiooni Teenistuses», mille pealkiri tunnistas ootamatust liidust kommunistidega. Ikka kirglikum huvi poliitika vastu ei takistanud sürrealiste huvitumast kaunitest kunstidest, organiseeriti näitusi, millest kärarikkaimad leidsid aset 1933 ja 1937 Galerie Beaux-Arts'is.

Erinevalt kubismist kujutas sürrealism enesest enam filosoofilist kui maaliliikumist. André Bretoni järgi oli ta «puhas psühholoogiline automatism, mis väljendab, olgu sõnades kirja panduna või teistel kunstialadel, mõtte reaalsel tegevust. Ta väljendab mõtte diktaati ilma igasuguse mõistuse kontrollita väljaspool kõiki esteetilisi või moraalseid formatsioone.» Sürrealism oli meeletult antiratsionalistlik ja otsustav loogika vastane. Breton ütles: «sürrealism on vaenulik intellektuaalsele hoiakule ja moraalile, mis koosneb vihkamisest ja lamedast rahulolust»; ta on «peadpöörivalt sügavuti laskumine, süstemaatiline peidetud paikade valgustamine ja teiste pimedusse varjamine, pidev jalutuskäik keelatud tsoonis»; ta tahab olla «kogu vaimse aktiivsuse allikas» ja kõige tõelisem elu seal, «kus sureb meie mõistus, luues oma kõige salajasemad ja spontaansemad liikumised, mis on nagu ilmutused mujalt.» Siirdudes ettekujutuse, unenäo, intuitsiooni ja kõikide hämarate jõudude juurde, arvasid sürrealistid juurde pääsevat «sellele vaimu alale, kus kaovad vasturääkivused elu ja surma, reaalse ja ettekujutusliku, mineviku ja tuleviku, edasiantava ja edasiandmatu vahel», nii uskusid sürrealistid end pääsevat absoluutseni, mille poole lootusetult olid püüelnud Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, Nerval ja romantilised sakslased.

Milline koht jäi selles objektist lahtikistud müstikas maalikunstile? Loogiliselt võttes ei pidanudki talle ruumi jääma ja Breton ei eksinud väites, et «sürrealismi ei huvita, mis sünnib kunsti ettekäändel tema kõrval.»

Breton ise eelistas kujutatavat kunsti muusikale nagu enamik sürrealiste, kes olid rohkem visuaalsed kui auditiivsed ja huvitusid eriti maalist. See polnud ainus põhjus, mis hoidis sürrealiste kujutatavat kunsti oma süsteemist välja lülitamast. Nad uskusid kunsti väärtusse tunnetusvahendina, et selle kaudu jõuda absoluutse tõeni. Kunst redutseeritakse alluvasse funktsiooni, ta osaks on väljendada, ka illegaalsete vahenditega, müsteeriumi ja poeesiat, mida sisaldavad kas juhuslikud või suvaliselt loodud esemetekombinatsioonid.» Breton ja ta kaaslased «käsitlesid maali kui akent ja nende peamine mure oli teada saada, kuhu see aken avaneb», sealt välja vaadates lootsid nad näha hingeelu keelatud tsoone. Rahuldumata ainult automaatselt loodud luule (avastajad — Breton ja Soupault) praktiseerimisega, ülistasid sürrealistid Desnos' suu kaudu ka automaatselt joonistust, mida Max Ernst oli juba varem kasutanud oma frotaazides ja mõnedes kollaažides. Millist paremat juhti võisid nad veel vajada hingeelu sügavustesse oma absoluutse otsingutele laskudes? See liikumine sünnitas tegelikult küllalt ebahütlase ja kirju maalikoolkonna, nimetan ainult «Sürrealismi sõnastikus» mainitud, siia kuuluvad endised dada liikmed nagu Arp, Duchamp ja uued — Dali, Ernst, Magritte, Masson, Miró ja Tanguy, neile võib lisada Pierre Roy, kes nagu Picassogi võttis osa 1925. a. septembris sürrealistlikust näitusest. Aga, ettevaatust! Kui maal nende juures ka eluõigust omab, siis mitte niivõrd puhtkunstilise organismina kui tunnetusvahendina. Kinnitades, et maal pole muud kui psühholoogiliste või isegi metafüüsiliste andmetega varustaja, allutavad sürrealistid kujutamise kujutatavale. Neile pole tähtis, kuidas väljendada, vaid, mida väljendada. Nad kasutavad kõige kulunumat, konventsionaalsemat ja anakronistlikumat maneerit, millest kokkusid tagasi isegi Salon des Artistes François' liikmed. Reeglipärane, usin joonistus on täiesti individuaalsusetu; veristlik värv tunneb ainult lokaaltoone, mis on üksteisest eraldatud ega sõltu valgusest või refleksidest; see šikk maneer on loodud ihnsa pintsliiga, mis töötab regulaarselt, proosaliselt, võiks öelda — püüdliku õpipoisi anonüümses laadis;



91  
90

88  
89

88. S. Dalí. *Wilhelm Tell vanadus*.  
Õli. 1931.

89. M. Ernst. *Naine, rauk ja lilled*.  
Õli. 1923.—1924.

90. Y. Tanguy. *Mamma, papa on  
haavatud*. Õli. 1927.

91. J. Miró. *Hollandi interjäär*. Õli.  
1928.

karakterne on väiklane teostus, lõpetatuse püüe, lõuend maalitakse nii läikivaks, nagu oleks ta vahatatud. Nõnda maalib enamik sürrealiste ega tunnista mingeid teisi tehnikaid. Christian Zervos kirjutas oma artiklis «Sürrealistlikust fenomeenist:», mis ilmus «Les Cahiers d'Art'is» 1928: «Maali peamiste omaduste ignoreerimist pean ma hullumeelsuseks, jooksuks tühjusesse», kusjuures ta vastandas Dalile, Tanguy'le, Max Ernstile ja Pierre Royle Picasso.

Kas sürrealistid, sorides kunsti jalgade ees vähem vaimukalt, teravmeelselt ja vabalt, kui seda tegid palju julgemad dadaistid, ja praktiseerides süstemaatilisemalt ja vähem maitsekalt kui Chirico kõige akadeemilisemaid vorme, saavutasid oma põhieesmärgi — luua maagiline universum, mis oleks sama tähendusrikas kui Hieronymus Boschi maalides? Lubatagu selles kahelda. Sürrealistide töödes vapustab kujutusvõime vaesus, jättes kõrvale värvi ja joonistuse väljenduse, mida kasutatakse näiteks Redon ja milles triumfeeris ühel perioodil Klee, rajavad nad oma arvestuse fantastilistele vormidele, objektide ühendamisele, nagu need looduses ei esine. Kummalisel kombel seotud asjad on sama kaugel orgaanilisest eksisteerimisest kui Redoni koletisedki, kuid nad lasevad end jagada elementideks, suguorganeiks, kirurgilisteks või piina instrumentideks (Tanguy tavaline arsenal). Mehanism läheb liiga kergesti koost lahti, kogu see konstruktsioon on liiga kunstlik ja mõistuslik, liiaks ilma geeniuse sädelevusega, mida näiteks Goya Capricchodest lakkamatult kiirgab. Seda kunsti kompromiteerib vasturääkivus, mis hävitab usalduse visionaarsete ja müstiliste nägemuste vastu, sürrealistid realiseerivad oma tööd retsepti järgi metoodiliselt ning kaalutledes, ja see menetlus on liiaks eksitav.

Breton juhib tähelepanu: «Minu jaoks on sürrealistide teostest kõige tugevamad niisugused, kus omavolilisuse aste on kõrgeim. Mulle meeldivad pildid, mille igapäevase elu keelde tõlkimiseks läheb kõige rohkem aega, olgu nende mõju siis uudishimu äratavas salapärasuses või sensatsioonilises paljastuses, mida on näiliselt lihtne lõpuni mõista. Selline pilt võib leida seletuse hallutsinatsioonina, anda abstraktsele konkreetse maski ehk vastupidiselt, eitada loogikat, tekitada naeru. Hoiatatu eeltoodud tekstist, ärme unustame, et sürrealistlik maailmas pole ükski asi see, millena ta näib. Ehk koolipoislikult kasutatud perspektiiv? Sugugi mitte. Ka perspektiivi võte on kaugel realismi taotlustest, nagu Chiricol või mõnel quattrocentistil, kes perspektiivi on rakendanud painajalikkuse pärast, mida ta sünnitab. Isegi niivõrd tõepäraseks modelleeritud vorm, et see moodustab peaaegu pildist väljaulatuvaid kehasid, pole realistlik silmapete, vaid peab aitama paremini tajutavaks teha hallutsinatsiooni olemasolu. Järelikult on sürrealism kaugel realistlikust, akadeemilisest, antimodernsest, kõige radikaalsemalt väärtuseid ümber muutes moodustab ka tema maaliotsingute avangardi.

Agaga hookus-pookuse kordaminekuks ei piisa, kui ainult mustkunstnik näeb — või kinnitab end nägevat — tuvi taskurätikus. On vaja, et seda näeksid ka teised. Sürrealismi suurim viga on, et ta omistab oma veenmisjõule vaieldamatut usutavust... Sürrealismi, mis oli väga viljakas poeesias ja mil oli sügav mõju fotograafia, kinole, afišsidele ning dekoratsioonile, tuleb maali alal pidada ebaedukaks katseks.

Grupi keskpärase hulgas oli peale Picasso ainult üks suur kunstnik: Miró. Ka Max Ernst oskas luua pärast oma sõitu Ühendriikidesse kaosemaailma lopsakate ja fantastiliste taimede tardunud vormidest ja ebatavalistest putukatest kihavatest mineraalidest, mida seob mingi häiriv kaja. Samuti lõi terava rütmitundega Masson rahutu ja müstilise universumi, voolava ja täpse nagu hiina kunstiski. Vaatamata teatud poeesiale ja delikaatsusele, seisab Pierre Roy ja Ives Tanguy loomingu akademismile natuke liiga lähedal, sinna murrab end läbi ka Salvador Dali. Dali kunst ei lakka kunagi olemast solvavalt reaktsiooniline ja konventsionaalne, ta on rajatud piinlikult täpsele realismile ja väikekoodanlase maitsele, kallite klišeede meisterlikule kasutamisele. Tema ressursideks on laureaadi joonistus, seebi-iatud ja lakutud vorm, detailimaania.

Osavalt annab ta oma maalidele imelikke pealkirju («Atmosfääriline pealuu soodomis tiibklaveriga»). Pole vaja erilist fantaasiajõudu, et muuta partituuri noodid sipelgateks või riputada käsn suurätikuna isanda kuuele. Selles produkt-sioonis, milles ainuke siirus on totaalne ebasiirus (mõned tegelikkuse elemendid

nagu kataloonia maastike painajalikkus ja erotism on segatud süstemaatilise kunstlikkusega, tahtega osavalt petta), löövad selgemini kui mujal välja sürrealistliku maali puudused, Dali looming on neist kõige näitlikum näide.

Radikaalset vastandit esindab Miró, samavõrra süütu ja puhtsüdamlik, kui ta kaasmaalane on põhimõteteta, sama impulsiivne, kui too kaalutlev ja konventsionaalne, sama vähe intellektuaalne, kui esimene on mõistuslik; Miró on üleni instinkt, fantaasia, graatsia. See kataloonia Klee on ühe korraga kõikidest sürrealistidest kõige vähem ja samas kõige enam sürrealist. Kõige vähem seepärast, et tema maneeril pole teiste sürrealistide omaga midagi ühist. Juba oma esimese personaalnäituse ajast 1925 alates küpseb Miró enam kui muutub, ta rikastub kogemustega teistel kunstialadel (teater, keraamika, vaibad, puu, gravüür) ja püsib oma karjääri kestel konstantse kunstnikuna. Inspireeritud hispaania eelajaloolistest kaljujoonistustest, mallorka rahvakunstist, kataloonia folkloorist ja lastejoonistustest, on ta kunst nii vähe akadeemiline kui võimalik. Elaval või diskreetsel peentes üleminekutes moduleeritud foonil kulgeb kerge ja kindel, ootamatu ja närviline joonistus, mis määrab elavate värvilaikude kontuurid, värvilaigud ise on alati elementaarsed ja puhtad, värsked ja nagu elektriliselt laetud, niivõrd mõjuvad nad tunnetele. Siin on mehikesed, seal lapsikud elukad, kõrgemal mingid pikkade ripsmetega bakterid, allpool ristid, kuud, kontsentriliste ringide ruum, serpentiinid ja veel kes teab mis. Kuningasinised, kinnaverpunased, kanaarilinnukollased, õunarohelised, mustad ja valged jaotuvad lõuendil laikudesse nii vabalt ja lendavalt nagu valgussädemed suletud silmis (kui nii võib öelda). Pole modeleeringut, perspektiivi, valgust, kompositsiooni, pole vähimatki harjunud normidest, kuid alati on vormimärkide väljamõtlemise viljakas mäng.

Jätkates nii — kahtlemata tahtmatult — kaasaja maali edasiviimist, asub Miró sürrealismi vastasleeri. Ta teeb seda pooliti naljana, koguni ebateadlikult, kuid selline positsioonivõtt on seda mõjuvam, mida vähem ettekavatsetud ta on. Värske — ilma uusi probleeme püstitamata, vaba — ilma neid lahendamata, julge ja uuenduslik, viib Miró maal meid võlutud maailma, kus puhas poeesia liitub puhta kunstiga: on see sürrealismi eitamine või teostamine?

MEENUTAME  
KUNSTNIKKU-  
PEDAGOOGI  
AUGUST KILGAST  
(1888—1953)

Valter Jõeste



92



93

94



August Kilgas sündis 6. septembril 1888. a. Järvamaal talurentniku kuuenda pojana. Rendikoht, kus nooruk veetis lapsepõlve, nõudis palju rasket tööd, kuid toitis sellegi poolest halvasti. Alghariduse sai A. Kilgas Aruküla kihelkonnakoolis, hiljem lõpetas Tallinna Katriina II nimelise linnakooli, mis andis talle ka algkooliõpetaja kutse.

1904.—1905. a. võttis ta osa Ants Laikmaa stuudio tööst, kus ta esmakordselt puutus kokku realistliku suudiumiga joonistamises ja pastellmaalis. Sel ajajärgul puutus A. Kilgas kokku ka Nikolai Triigiga, kes tollal õppis Peterburis Stieglitzi kunstikoolis, ning õhutas ka noort andekat kunstihuvilist edasi õppima. Ka Jaan Koort soovitas Kilgast kunsti alal edasi õppida, ja mitte kusagil mujal kui Pariisis. Nii kaugele sõiduks puudus aga A. Kilgasel raha. Teiste õhutusel võttis ta aga ette sõidu Peterburi, kus asus õppima Keiserliku Kunstiseltsi Kunstikooli, kus tollal õppisid mitmed teisedki eestlased.

Peagi selgus, et materiaalsed tingimused õppimiseks olid Stieglitzi kunstikoolis mitmeti soodsamad. Seetõttu asus Kilgas juba järgmisel õppeaastal Stieglitzisse üle,

mille ta ka lõpetas maali erialal 1917. a.

1917. aasta sügisel kutsuti Kilgas Tallinna Kunsttööstuskooli õppejõuks, kus ta pidevalt töötas 20 aastat, olles pikki aastaid sama kunstikooli inspektoriks ja 3 aastat direktoriks.

1937. a. määrati A. Kilgas kui heade organiseerimisvõimete ja suurte kogemustega spetsialist tolleagse Haridusministeeriumi Kutseoskuse inspektoriks. Loovkunstnikuna kuulus A. Kilgas Kujutavate Kunstnike Keskühingusse, olles mitmeid aastaid ühingu esindajaks Sihtkapitalide Valitsuses. Tarbekunsti viljelejana kuulus ta hiljem ka rakenduskunstnike ühingu «RakÜ» liikmeskonda.

Kuigi pingeline ja närvesööv töö kunstipedagoogina võttis A. Kilgast peaaegu kogu tema aja ja energia, leidis ta siiski pidevalt mahti tegelda ka loomingulise tööga. Tema käe all valmis rida jooniseid, pastellmaale, monotüüpiid, linoollöikeid ja akvarelle, mis kõnelevad A. Kilgasest kui tõsisest, oma kutset armastavast kunstnikust. Pidevalt võttis ta nendega osa kunstinäitustest nii kodu- kui ka välismaal. Tema töid on reprodutseeritud väl-



92. A. Kilgas. Töö vaheajal. Akvarell. 1916.—1917.

93. A. Kilgas. A. Laikmaa portree. Linoollõige.

94. A. Kilgas. Paberilõiked.

95. A. Kilgas. Kiriku ees. Oli.

96. A. Kilgas. Autoportree. Värv, pliiats.

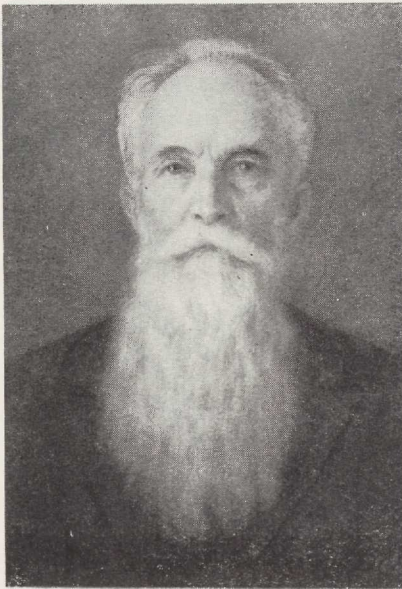


jaannetes «EKKKY — Viis aastat», «Taie», Eesti Kunsti Aastaraamatutes jm.

A. Kilgase üks varasemaid säilinud akvarelle «Töö vaheajal» pärineb õpingute ajast Stieglitzi kunstikoolis (1916—1917). See kõneleb noore kunstiõpilase heast akvarellitehnika tundmisest. Kahekümnendate aastate joonistusi iseloomustab kunstiajakirjas «Taie» tolle aja sõnakam kunstiarvustaja Hanno Kompus järgmiselt: «...Kilgas on oma loomutruu, üksikasjaliselt pehme joonistuslaadi viinud virtuoslikuseni. Eriti ta meespea on täis sulavaid üleminekuid, rohkeid varjundeid, kuid ometi vormis vaieldamatult kindel.» Analoogilise hinnangu võib anda paljudele hilisematelegi portreejoonistustele («Daami portree», süsi, sangviin — Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis; L. Koidula portree, õli — L. Koidula nim. Pärnu Keskkoolis; Ernst Särgava portree, pastell, 1943, jt.). Seda kinnitavad ka ajavahemikul 1938—1940 värviliste

pliiatsitega joonistatud kolm samaformaadilist autoportreed. Täna vaadatuna võivad need tunduda vast liiga «siledaks tehtuna», ent vaieldamatu on neis aga karakteri tabamise oskus.

Huvi pakub ka Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis säilitatav A. Kilgase lõigete-sari (A. Kilgas «Lõiked» — MCMXXII), mis koosneb kahevärvilise vinjetiga kaanest ja 12 lehest. Nii portreed kui ka figuraalsed kompositsioonid on trükitud hallile, mitte väga siledale paksemale paberile. Neis tõis on tunda tugevat linoolimeistrit, kes hästi tunneb selle tehnika spetsiifikat. Suursugusena ja endast lugupidavana mõjub selles mapis Ants Laikmaa portree. Olgu siinkohal märgitud, et vanameister A. Laikmaa ja tema kunagine õpilane A. Kilgas olid suured sõbrad. Suvekuudel, Laikmaa Taebla-kodu rajamise aastatel veetsid nad koos töö- ja rõõmurohkeid päevi. Toredad on teisedki portreed ja figuraalsed kompositsioonid selles mapis, milles



97

97. A. Kilgas. E. Särgava portree.  
Pastell.

mõne puhul võib kõnelda N. Triigi kui ka E. Wiiralti mõjust. Mitmed tööd, mis ei ole kindlas raamistuses, mõjuvad oma juhuslikkusega värs-kelt ja tänapäevalikultki.

Portree ja figuraalkompositsioo-nide kõrval viljeles A. Kilgas veel maastikku ja linnavaadet, millest paljud säilivad kunstniku lese val-duses, osa Tallinna Riikliku Kuns-timuuseumi fondides. Neist köida-vad panoraamsed Tallinna vaated talvel, intiimsed akvarellid kauni-dest jõekäärudest ning männimet-saga palistatud luhtadest Väana-Jõesuus, kus asus kunstniku suve-

kodu, ja paljud teised motiivid, teostatud akvarellis, pliiatsiga, monotüüpias.

Kui Kilgase loomingut võib kohata originaalidena kunstikogu-des või reproduktsioonidena kunsti-väljaannete veergudel, siis kunsti-pedagoogilisest tegevusest on raskem ülevaadet saada. Seepärast mõni sõna ka sellest, millele kuulus lõvi-osa kunstniku tegevuses. Nii võeti A. Kilgase ettepanekul Riigi Kunst-tööstuskooli õppekavasse nn. deko-ratiivjoonistamine. See seisnes vormide, pindade ja siluettide lihtsus-tamises ja üldistamises olulise rõhutamise eesmärgil. Õpilaste fan-taasia ergutamiseks ja mõnevõrra tarduma kippuvast realismist lahti-raputamiseks andis A. Kilgas neile ülesandeid ka ruumiliste komposit-sioonide lahendamiseks. Selleks tuli modelleerida paberit ja pappi, pain-utada traati ja plekki, kleepida õlgi jms.

On tore tutvuda ka kolmeküm-nendatest aastatest pärineva käsi-kirjaga «Paberilõiked — nende kasvatusline ja praktiline tähtsus», mis on varustatud autori poolt val-mistatud tabelitega. Selles laiemale lugejaskonnale mõeldud töös on osavalt lõigatud vinjette, keerulise-maid kompositsioone-siluette, mit-mevärvilistest paberitest käristatud motiive jne. Paistab, et A. Kilgas, nähes teinekord realismi langemist käsitöö tasemele, ilma isikupära-sema loomingulise suhtumiseta, hakkas otsima uut ja elavamalt lahendust, eriti tarbekunsti vald-konnas. Ta kirjutas 1928. a. «Taie» nr. 1 ilmunud artiklis «Moodsest tarbekunstist», seoses oma osavõtuga

ja muljetega rahvusvaheliselt deko-ratiiv-tarbekunsti näituselt Pariisis: «Näitus demonstreeris meie aja moodse tarbekunsti saavutusi, alates arhitektuuriga ja lõpetades nõela või niidiga». Ja edasi: «...Kõigis neis moderniseerimis-püüdeis lööb domineeriva joonena läbi see iseärasus, omapärane ja omasugune arusaamine moodse aja nõudeist ja ajavaimust, mis lahuta-vad üksikuid rahvusi vormis, värvis, kaunistusviisides nii selgesti teine-teisest. ...Puudutades moodse stiili küsimusi meie tarbekunsti, oleks vara kõnelda stiili erinevusest sel alal rahvaste peres. Tehnika oman-damine on kuude ja aastate küsi-mus, stiili arenemine aastakümnete saavutus.»

Tuleb välja, et need probleemid, mille pärast valutati südant 40 aastat tagasi, on aktuaalsed veel täna-päevalgi.

1945. aastal kutsuti A. Kilgas taas Tallinna Riikliku Tarbekunsti Insti-tuudi õppejõuks, kus tal on vaiel-damatult teeneid metallehistöö kateedri reorganiseerimisel kui ka joonistamise õppejõuna. 1950. a. siirdus dots. August Kilgas tervis-likel põhjustel pensionile ja oota-matu surm viis ta meie keskelt 5. jaanuaril 1953. aastal.

Arvukas on tänagi nende kunst-nike pere, kes tänumeeles ja süda-mesoojusega mäletavad oma vane-mat kolleegi ja õpetajat August Kilgast, kelle elu kreedoks oli esteetiliselt haritud mitmepalgelise inimese kasvatamine-kujundamine, ning kellel on kindel koht meie seni veel vähe uuritud kunstikultuuri ajaloos.



# ENSV KUNSTNIKE LIIDU XIV KONGRESS

Milvi Alas

Käesoleva aasta 29. ja 30. mail toimus ENSV Ülemnõukogu istungisaalis Toompeal meie vabariigi Kunstnike Liidu XIV kongress, mis traditsiooni kohaselt analüüsis Liidu tegevust ajavahemikul 1967—1969.

Kongressi avas juhatuse esimees Ilmar Torn. Leinaseisakuga mälestati kahe kongressi vahelisel ajal lahkunud kunstnikke Jaan Jensenit, Alfred Leiust, Gustav Rauda, Adamson-Ericut, Richard Sagritsat ja Valentin Varet. Peale töö- ja au-presiidiumi valimist ja päevakorra kinnitamist luges EKP Keskkomitee sekretär L. Lentsman ette EKP Keskkomitee tervituse Eesti NSV Kunstnike Liidu XIV kongressile.

## EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU XIV KONGRESSILE

Kallid seltsimehed!

Eesti NSV Kunstnike Liidu XIV kongressi avapäeval saadab Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee vabariigi kunstnikele ja kunstiteadlastele südamliku tervituse, soovides kongressile tulemusrikast tööd ja kõigile Liidu liikmetele uusi loomingulisi kordaminekuid.

Teie kongress toimub ajal, millal me oleme astunud Vladimir Iljitš Lenini juubeliaastasse. Sellepärast on endastmõistetav, et nii kongressil kui ka igapäevases praktilises tegevuses keskendub kunstnikkonna tähelepanu suure Lenini 100. sünni-aastapäeva väärilisele ettevalmistamisele ja tähistamisele. Tuginedes sotsialistliku kunstikultuuri senistele kogemustele ja edusammudele, loovad kunstnikud pidupäeva auks uusi andekaid teoseid, milles kajastub leninismi ideede triumf meie päevade tegelikkuses, teoseid, mis soodustavad aktiivselt uue ühiskonna ehitajate vaimset kasvu ja ülistavad nõukogude inimest — töötajat ja võitlejat, oma maa peremeest, üllate ideeliste töökspidamistega, kõlbeliselt puhast inimest.

Arendades ja rikastades parteilisuse ja rahvalikkuse printsiipidele tuginevat sotsialistliku realismi kunsti, peavad vabariigi kunstitege-

lased praegusel sotsialismi ja kapitalismi vahelise ideoloogilise võitluse järsu teravnemise ajastul veel otsustavamalt välja astuma kodanliku ideoloogia ja dekadentliku kunsti mõjude vastu, pannes oma loomingus üha jõulisemalt kõlama sotsialistliku humanismi, nõukogude patriotismi ja proletaarsete internationalismi õilsad ideed.

Aeg nõuab Eesti NSV Kunstnike Liidult sihikindlat tööd nõukogude kunsti traditsioonide hoidmisel ja arendamisel, kunstnikkonna novatorlike otsingute suunamisel selle uue kujukale avamisele, mis sünnib kommunistlikus ülesehitustöös. Väga tähtis on arendada puuduste printsiipiaalset arvustamist nii loomingulistest sektiioonides kui ka kunstkriitikas, tagades kõigi kunstielu nähtuste sügava analüüsimise ja parteilise hindamise. Kunstnike Liit saab ja peab palju ära tegema ka selleks, et tihendada oma liikmete sidemeid kommunistliku ülesehitustöö praktikaga ja veelgi enam sillutada elujaatavatest ideedest kantud kunstiloomingule teed rahva igapäevasesse ellu.

Veel kord palavalt tervitades Nõukogude Eesti kunstnikkonna suurest foorumist osavõtjaid, avaldab Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee kindlat veendumust, et kõigi kunstnike üksmeelne innustatud looming viib meie kunsti uutele kõrgustele ja suurendab veelgi tema tänuväärset osa rahva kommunistlikus kasvatamises.

EESTIMAA  
KOMMUNISTLIKU PARTEI  
KESKKOMITEE

\*

Seekordne kongress oli eelnevatega võrreldes mõneti erinevalt ette valmistatud, mis mõjus kogu kongressi tööle positiivselt. Kunstnike Liidu juhatuse poolt koostatud ja enne kongressi algust liidu liikmetele laiali saadetud brošüür faktilise materjaliga Liidu tegevuse kohta aruandeperioodil vabastas kongressi pisiküsimustesse laskumise, mis sageli on võtnud lõviosa

kongresside töös. Pisiküsimustes nokitsemist kompenseerisid XIV kongressil probleemirikkad, asjalikud ettekanded, mis löid soodsa pinna ka sisukamatele sõnavõttudele.

\*

Põhiettekannet kui niisugust seekordsel kongressil ei olnudki. Neli ettekannet haarasid järgmisi probleeme: «Meie tänane kunst» (ettekannet Ilmar Tornilt), «Kujutava kunsti arengusuundadest» (Enn Põldroos), «Tarbe- ja dekoratiivkunsti» (Bruno Tomberg) ja «Tänapäeva kunstiteaduse olukorras» (Mart Eller). On võimatu resümeerida neist ühtki ettekannet, sest probleeme, mida seal käsitleti, oli küllaltki arvukalt. Need kasvavad üksteisest välja, põimusid ettekannetes mitmetes aspektides ja tekitasid uusi. (Kaks esimest ettekannet on põhjalikumalt ära toodud ajalehes «Sirp ja Vasar» nr. 22, 30. V. 1969.) Ja mõtlemapanevat, arvestatavat on neis igaihes. Toome selle kinnituseks mõned väljavõtted ettekannetest.

«Meil tuleb sammu pidada eluga, pakkuda uue ajastu, uue ühiskonna ja uue inimese väärilist kunsti. Samal ajal ei tohi me unustada oma kohta ideelise rinde eesliinil maailmas praegu käimasoleva terava ideoloogilise võitluse taustal. Meile vaenulik ideoloogia püüab kasutada iga võimalust, et tungida meie teadvuse kõigisse sfääridesse, et end igati maksuma panna. On inimesi, kes on selle ideoloogia suhtes vastuvõtlikud. Kuid neid on vähe ja mitte siit ei tulene peamine oht. Mulle tundub, et tunduvalt suurem oht tuleneb teatavast harjumusest mõelda postulaatides ja surnud skeemides. Sellise mõtlemisviisi puhul haaratakse ainult nähtuse väliseid kontuure, ainult vormi ning loobutakse mõtlemast tema olemuse üle. Säärane dogmaatiline mõtlemislaad eeldab oma olemuselt ebakriitilist suhtumist. Ühe kunstdogma, ühe skeemi purunemine loob lausa ideaalse pinna uute skeemide, sealhulgas meie võõraste ideoloogi-

gliste nähtuste ja kontseptsioonide juurdumiseks.

Selletõttu on meie ideoloogilises töös üheks tähtsamaks ülesandeks loominguks mõtlemisvõimelise, juurdleva vaimuga kunstniku kasvatamine. Meie ideoloogia on oma olemuselt loov. Mõtte aktiivsus, see on tema üheks oluliseks eeltingimuseks. Otsiv mõistus, mis tugineb marksistlikule maailmakäsitlusele, on parimaks garantiiks ideoloogiliste väärmõjude vastu.»

«Meile peab olema selge, et peamine ei ole mitte kunstiteose formaalne struktuur, sest see võib olla nii progressi kui ka reaktsiooni teenistuses, vaid tema ideeline suunitlus.»

«Üks ilmsemad tendentse meie tänase päeva kunsti komplitseeritud kompleksis on suund elu filosoofilisele tunnetamisele, intellektuaalsusele. Teaduse võidukäik annab impulsse kunstile, kunst otsib kontakti teadusega.»

«Kui me oma eelmisel kongressil märkisime meie kunstiloomingu ühe iseloomulikuma joonena otsinguid väljendusvahendite arsenalis rikastamiseks, intensiivset tegelemist puhttehniliste probleemidega, siis nüüd võib öelda, et see protsess on jätkunud ja saavutanud uue kvaliteedi, mida võiks nimetada esteetilise koe kultuuriks. See protsess on eriti märgatav graafikas ja tarbekunsti. Eelduseks on kõige mitmekesisemate tehnikate vaba valdamine ning nende edasine kombineerimine ning täiustamine. Lõppresultaadina näeme materjalide maksimaalset väljenduslikkust, kõrget maitselist kultuuri, filigraanset töötlust, erilist manuaalse viimistluse võlu.»

Kuid ka see asi on kahe otsaga. On kahju, kui väljendusvahendite kultuur muutub kulturismiks või kultuseks, rafineeritus — rafinaadiks. Tundub, et see oht on meil olemas.»

«...kas ei ole me oma vabariigi kunstis võib-olla liialt sulgunud oma kitsasse ringi? Informatsiooni-vaesus, vähesed võimalused oma kunsti kõrvutamiseks teistega on tekitanud provintsialismiohtu. Mõni-

kord tekib oma mahlas moorimise tunne, kus kõik — nii kunstnikud kui kriitikud — kiidavad üksteist, sageli superlatiivides, nägemata ja teadmata, mis sünnib väljaspool Maarjamaad. Kas ei ole see nii näiteks meie tarbekunsti, kus rahvusliku omapära küsimus on minu arvates kõige vaieldavam?» (I. Torni ettekandest.)

«Viimasel ajal võime meie kunsti kujundlikus struktuuris näha uut joont (varem mainitud traditsioonidele toetuva käsitluslaadi, väljendusvahendite aktiivsuse tõstmisele baseeruva kunstikäsitluse ja dekoratiivse suuna kõrval — M. A.), mis põhineb sisulise üldistuse kvalitatiivselt uuel pinnal.»

Kujutatud objekt saab omamoodi sümboliks või metafooriks, olles kutsutud vaatajas äratama väga laia mõtete- ja tunneteringi. See probleemiring pürib tihti käsitlema inimtunnetuse ja olemise põhilisi momente, kõige laiemaid probleeme kaasaegses elus. Nimetaksin seda filosoofiliseks suunaks meie kunsti.» (E. Põldroosi ettekandest.)

«Kunstnike-kujundajate (disaineri), kui tervikliku keskkonna peamiste esteetiliste organisaatorite käesoleva momendi programmi väljendas üsna otsekoheselt eksperimentide näitus — «Ruum ja vorm». See programm, nimetatud näitusel standardit (kuup, kera) kasutades, intrigeeris standardi vastu — just standardiseeriva mõttelaadi, kui niivõõriva, ebaisikustava mõttelaadi vastu.»

«Näitustegevus on vaadeldaval perioodil olnud varasemast intensiivsem. Ja ometi — olgu see fakt ka ebameeldiv — unikaalne tarbekunst on kujunenud näitusekunstiks. Peamiselt sellega piirdub tema funktsioon, sest muud ühiskondlikku rakendust on temale harva leitud — kas vastavate vahendite puudumise tõttu, või siis oma unikaalsuse tõttu, mis välistab rakenduslikkuse. Selteni on aga viinud olukord, et teoste omandamine fondidesse toimub ainult näitustelt, muutes need peamisteks unikaalse tarbekunsti viljelemise stimulaatoriteks. Mõningail juhtudel annab see aga tarbe-

kunsti viljelemisele snobistliku harrastuse kõrvalmaigu.» (B. Tombergi ettekandest.)

\*

Ettekannetele järgnes revisjonikomisjoni aruanne, mille esitas E. Kollom. Sellest selgus, et eelmise kongressi otsustest olid osa täitmata — nende seas kataloogide väljaandmise küsimus polnud paigalt nihkunud, tarbekunstimuuseum ootab endiselt rajamist, töö- ja eluruumide eraldamine kunstnikkonnale liigub teosammul. Ka allasutuste tööle on juhatus revisjonikomisjoni arvates pööranud vähe tähelepanu.

\*

Sõnavõtte kongressil oli küllaltki arvukalt. Neist pikemad käsitlesid sektsioonide, üksikute erialade, Kunstifondi ja selle allasutuste päevaprobleeme. Graafika sektsiooni muresid ja ettepanekuid nende lahendamiseks esitas H. Arrak, tarbekunstnike omi A. Uustalu, skulptorite päevamuresid K. Reitel, E. Viies ja E. Kirs, raamatugraafikute tööga seotud küsimusi V. Toots, kujundajate omi V. Pormeister, Kunstiteodete Kombinaadi töö ja perspektiivide küsimusi käsitles M. Plees, Kunstifondi tööd V. Jõeste, almanahhi «Kunst» muutmist perioodiliselt ilmuvaks ajakirjaks M. Alas jne.

Tõsisemat muret tekitavate küsimustena jäid sõnavõttudes kõlama: eksperimentaalsete baaside puudumine või nõrkus paljude erialade puhul; tööruumide nappus; informatsiooni juhuslikkus või täielik puudumine üleliidulisest ja rahvusvahelisest kunstielust; üliväike võimalus tutvustada oma töid väljaspool vabariiki võrdluse eesmärgil ja enesetäiendamise võimaluste puudumine suuremates kunstikeskustes raja taga; eesti kunsti halb ja asjatundmatu valik üleliiduliselt komplekteeritud välisnäitustel; trükibaasi nõrkus ja sellest tingitud üliaeglane trükitempo kunstialaste teoste väljaandmisel jpm. Rida

sõnavõtte (V. Tiik, M. Bormeister, E. Pikk, J. Vares) olid pühendatud noorsoo esteetilise kasvatuse küsimustele, mis osas esineb praegusel momendil lausa katastroofiline olukord (V. Tiigi sõnavõttu silmas pidades). Neist ja reast teistest sõnavõttudest on toodud pikemad kokkuvõtted ajalehe «Sirp ja Vasar» 6. juuni 1969. a. numbris.

\*

Sõnavõttud vaheldusid kongressil tervitustega kongressi külalistelt. Külaliste hulgas liiduvabariikide Kunstnike Liitudest olid NSVL Kunstnike Liidu juhatuse sekretärid D. Šmarinov ja D. Zimenko Moskvast, V. Švedova Leningradist, G. Poplavski Valgevene NSV-st, V. Ivanov Moldaavia NSV-st, G. Krollis Läti NSV-st, J. Kuzminskis Leedu NSV-st jt. Ka võtsid kunstnike kongressi tööst osa meie vabariigi teiste loominguiliste liitude ning partei ja valitsuse esindajad.

\*

Kongressi lõpul võeti vastu

#### ENSV KUNSTNIKE LIIDU XIV KONGRESSI RESOLUTSIOON

Möödunud kongressidevahelisel perioodil on ENSV Kunstnike Liidu kollektiiv töötanud aktiivselt ja viljakalt. Kasvanud on kunstnike loominguiline potentsiaal ja professionaalne meisterlikkus, mida tõendavad näiteks Suure Oktoobri ja Komsomoli 50. a. juubelinäitused 1967. ja 1968. a. Kunstiloomingusse on juurdunud otsiv vaim, sügavam elunähtuste tunnetamine ja tõlgendamine, aktiivne suhtumine meie tänapäeva elu kujutamisse. Intensiivistunud ja mitmekesistunud on näitusetevetus. Suurte ülevaatenäituste kõrval korraldatakse arvukalt väiksemaid grupi- ja personaalnäitusi.

Edukalt arenevad ettevalmistused V. I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistamiseks korraldatava üleliidulise ja vabariikliku kunstinäituse

läbiviimiseks kõrgel tasemel. Kunstnikega on sõlmitud hulgaliselt riiklike lepinguid temaatiliste kunstiteoste saamiseks nendele näitustele. Vabariigi kunstnike-pere tähistab Lenini juubeliaastat loominguilise aktiivsuse tõusuga, püüdes sel puhul maksimaalselt teenindada vabariigi kõiki rajoone kunstinäitustega.

Kuigi tänapäeva Nõukogude Eesti kunst areneb põhiliselt õiges suunas, ilmneb selles keerukas protsessis siiski üksikuid nähtusi, mis kõnelevad mõningatest puudujääkidest Kunstnike Liidu ja tema juhatuse töös. Toetades loominguilisi otsinguid ja eksperimente, on Liidu juhtkond mõnikord unustanud mõeldutunde ja kriitilise suhtumise. Alati pole suudetud anda õiglast hinnangut subjektivismi ja elust eemaldumise ilminguile mõnedes kunstiteostes ega suudetud nendest teha vajalikke järeldusi. Liidu ja tema sektsioonide töös tuleb rohkem käsitleda aktuaalseid kunstiloomingu küsimusi. Ilmsete edusammude kõrval meie kunstiteaduses ja kriitikas, tuleks siin rohkem tähelepanu pöörata suuremate teoreetiliste üldistuste tegemisele ja kunsti sotsiaalse fooni analüüsimisele. Kuigi temaatilise kunsti viljelemisel võib konstateerida ülesäämist teatavast kriisist ja astumist uude etappi, on ajaloolis-revolutsioonilise teema käsitlemine meie kunstis veel tagasihoidlik. Kuigi vabariigis on püstitatud rida õnnestunud monumente, ei saa olukorraga monumentaalkunsti valdkonnas rahule jääda. Märkatavaid organisatsioonilist laadi takistusi esineb meie tarbekunstnike ja ruumikujundajate tegevuses, mille kõrvaldamisega ei ole Liidu juhatus küllalt aktiivselt tegelnud. Suuremat tähelepanu ootab töö noorte kunstnikega. Parandamist vajab kunsti-propaganda-alane tegevus, eriti koolinoorte seas.

ENSV Kunstnike Liidu XIV kongress tunnistab juhatuse töö r a h u l d a v a k s ja otsustab:

1. Lugada Liidu lähemaks ja tähtsamaks ülesandeks kõrgetasemelise ettevalmistumise V. I. Lenini juubeliaastaks: kutsuda üles kogu Liidu

arvukas kollektiiv andma selleks kogu oma jõu ja loomingu palangu.

2. Kohustada Liidu juhatust oma edaspidises töös diferentseeritumalt suhtuma kunstiloomingu suunamise ja hindamise, tõsta nõudlikkust töös loomingu sektiioonidega ja kunstinõukogudega, eeldades neilt kriitilisemat ja printsiipialsemat hoiakut nii tühiste vormiharjutuste kui ka halli käsitöölikkuse suhtes.

3. Rohkem tähelepanu osutada informatsiooni ja näituste vahetamisele vennasvabariikide Kunstnike Liitudega, pidades siin soovitavaks vastastikust suhtlemist ka sektiioonide tasemel. Teha NSVL Kunstnike Liidu sekretariaadile ettepanek leida võimalusi informatsiooni vahetamise parandamiseks üleliidulises ja rahvusvahelises ulatuses.

4. Taotleda spetsialiseeritud turismigruppide arvu suurendamist välismaa tähtsamatesse kunstikeskustesse.

5. Ergutada teoreetilist tööd nii Liidus kui ka tema loomingu sektiioonides kvalifitseeritud lektorite esinemiste ja omavaheliste arutelude näol. Nõuda sektiioonidelt rohkem initsiatiivi uute vormide leidmisel selles tööloigus.

6. Oluliselt parandada kunstipropaganda taset. Selleks parandada koostööd ajakirjanduse ja televiisiooniga. Aidata kaasa esteetilise kasvatus töö parandamisele haridussüsteemis.

7. Liidu juhatusel lähemal ajal analüüsida läbi kirjastuse «Kunst» senine tegevus ja astuda vastavate instantside ees samme kunstivälja-

annete avaldamise võimaluste parandamiseks. Taotleda regulaarselt ilmuva kunstiajakirja loomist.

8. Taotleda kunstiarhiivi loomist vabariigis.

9. Liidu juhatusel otsustavalt tõhustada kontrolli vabariigi Kunstifondi ja Kunstitoodete Kombinaadi tegevuse üle. Erilist tähelepanu pöörata monumentaal-dekoratiivkunsti tehnilise baasi (kujunduskombinaat «Ars») väljakujundamisele. Parandada Kunstitoodete Kombinaadi kasutamist tarbekunstnike loomingu ja eksperimentaalse tegevuse baasina.

10. Leida võimalusi koostöö parandamiseks arhitektidega monumentaal-dekoratiivkunsti arendamise eesmärgil.

11. ENSV Kunstifondil astuda energilisi samme kunstnike töö- ja skulptorite ateljeehoone ehitamiseks.

\*

Oma töö lõpul valis Kunstnike Liidu kongress uue Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatuse järgmises koosseisus: E. Allsalu, B. Bernstein, E. Einmann, H. Eelma, M. Eller, L. Erm, E. Hansen, A. Hoidre, A. Ivask, V. Karrus, A. Kongo, L. Kormašova, R. Korstnik, D. Laev, Ilmar Malin, O. Maran, O. Männi, T. Nurk, E. Okas, J. Paberit, A. Pihelga, A. Pilar, M. Plees, V. Pormeister, E. Põldroos, K. Reitel, A. Saldre, O. Soans, S. Sömer, B. Tomberg, V. Toots, I. Torn, A. Uustalu, J. Vares, E. Viies, E. Voss, V. Väli.

Valitud revisjonikomisjoni koosseis on järgmine: E. Haggi, A. Kaasik (esimees), H. Kuller, K. Põllu, H. Roode, E. Tihemets ja L. Viiroja (sekretär).

\*

Oma esimesel koosolekul valis juhatuse presiidiumi koosseisus: I. Torn (esimees), J. Vares (aseesimees), A. Pilar (aseesimees), E. Põldroos (vast. sekretär), M. Eller (org. sekretär), O. Maran, A. Hoidre, E. Viies, A. Uustalu, Valter Pormeister, L. Erm, M. Plees, E. Allsalu ja J. Paberit (liikmed).

Järgmisel koosolekul kinnitas juhatuse uue Kunstifondi juhatuse järgmises koosseisus: E. Viies (esimees), A. Ivask (aseesimees), L. Erm, M. Plees, M. Summatavet, V. Toots, E. Valk-Falk, V. Väli ja H. Lorberg (liikmed). Kunstifondi juurde kinnitati ka uued kunstinõukogud. Kujutava kunsti nõukogu esimeheks kinnitati A. Hoidre, tarbekunsti nõukogu esimeheks J. Vahtramäe. Korterikomisjoni esimeheks kinnitati A. Jürjo, sõjaväe šefluskomisjoni esimeheks B. Enst.

Samal koosolekul kinnitati ka loomingu sektiioonide poolt valitud büroode koosseisud: maali sektiiooni büroo (esimees O. Maran), skulptuurisektiiooni büroo (esimees E. Viies), tarbekunstisektiiooni büroo (esimees A. Uustalu), kujundajate sektiiooni büroo (esimees Valter Pormeister), kunstiteadlaste sektiiooni büroo (esimees M. Eller), Kunstnike Liidu Tartu osakonna esimees on taas E. Allsalu, sekretäriks J. Paberit.

## СОДЕРЖАНИЕ

Энн Пыльдроос Всесоюзная юбилейная комсомольская выставка и будущее эстонского искусства . . . . .	1
Лео Соонпяя, Хейнрих Валк Диалог о карикатуре . . . . .	5
С республиканской выставки прикладного искусства в Тарту . . . . .	11
Инге Тедер О творчестве Эллинор Пийпуу . . . . .	15
Эха Йыги Маленькая выставка стекла в Художественном Салоне . . . . .	20
Эви Пихлак Пейзаж в эстонском искусстве . . . . .	25
Вирве Хиннов О раннем периоде творчества Энделя Кыкса . . . . .	36
Рейн Лоодус О книжной графике Эдуарда Ярва . . . . .	42
Май Лумисте 500 лет со дня рождения М. Ситтова . . . . .	48
Линда Алекырс О Таллинской графике прошлого века . . . . .	56
Каалу Кирме Люда и Дима Шушкановы . . . . .	61
Бернард Доривал Живописцы XX века (часть) . . . . .	64
Вария Вальтер Йыесте Художник-педагог Аугуст Кильгас . . . . .	72
Мильви Алас XIV съезд Союза Художников ЭССР . . . . .	75

Kolleegium: M. Alas (toimetaja), E. Allsalu, B. Bernstein, H. Eelma, M. Eller, L. Gens, K. Kirme, O. Männi, E. Põldroos, E. Ratnik, J. Seilenthal ja I. Teder. Kirjastus «Kunst». Tallinn, Pikk t. 6, tel. 493-29. Kunstiline toimetaja H. Talts. Tehniline toimetaja V. Ansip. Korrektor M. Klaassen. Ladumisele antud 4. VII 1969. Trükkimisele antud 29. X 1969. Trükiarv 2000. Paber 54×84/8. Trükipoognaid 10 + 2 kleebist. Tingtrükipoognaid 8,4. Arvestuspoognaid 7,49. MB-09081. Tellimise nr. 4017. Trükikoda «Kommunist». Tallinn, Pikk t. 2. Kriidipaber — Korjukovka Tehniliste Paberite Vabrik.

«Kunst» («Искусство») 2. (34). 1969. Альманах на эстонском языке. Оформление Р. Пангсеппа. Печатных листов 10 + 2 вкл. Типография «Коммунист», г. Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Kunst», г. Таллин, ул. Пикк, 6. Заказ 4017. Тираж 2000 экз.  
Hind rbl. 1.10. 8—1—2.

## СПИСОК РЕПРОДУКЦИИ

1. О. Маран. Цветы в хрустальной вазе.
  2. О. Терри. Расстание.
  3. С. Уйга. Мальчик с мечем.
  4. Н. Гули. Играющие с мячом.
  5. Л. Сарануу. Девушки купаются.
  6. В. Вяли. Тынис Таммику.
  7. М. Лейс. Композиция.
  8. Э. Пылдроос. Люди и металл.
  - 9.—13. Х. Валк. Карикатуры.
  14. М. Томберг. Ковер «Оттепель».
  15. М. Орглаан. Декоративные ткани.
  16. М. Мянни. Ковер «Юбилей».
  17. Ю. Сепп. Подсвечники.
  18. Х. Раадик. Украшения.
  19. Н. Раба. Берег.
  20. Н. Уусталу. Панно «Старый город».
  21. Л. Кормашова. Сервиз.
  22. А. Лехис. Декоративные плитки.
  23. И. Малин. Книга для посетителей «Папоротник».
  24. А. Ранк-Лассила. Вазы.
  25. Э. Йыги. Подсвечники.
  26. Э. Пийпуу. Декоративная голова.
  27. Э. Пийпуу. Ой, рыбка.
  28. Э. Пийпуу. Мать с ребенком.
  29. Э. Пийпуу. Стенная плитка «Островитянка».
  30. Э. Пийпуу. Весна.
  31. Э. Пийпуу. Стенная плитка «Калевипоэг».
  32. Э. Пийпуу. Декоративная птица.
  - 33.—39. С. Раудвее. Изделия художественного стекла.
  40. К. Мяги. Пейзаж Норвегии.
  41. Н. Трийк. Дом на берегу озера.
  42. А. Лайкмаа. Пейзаж Капри.
  43. П. Бурман. Окраина Таллина зимой.
  44. К. Мяги. Озеро Пюхаярв.
  45. П. Арен. Улица Таллина.
  46. А. Ваббе. Река Сена.
  47. А. Варди. Легнее утро.
  48. В. Ормиссон. Пейзаж.
  49. И. Ёыммик. Пейзаж.
  50. И. Выэрахансу. На дворе.
  51. Э. Хаамер. Пейзаж Сааремаа.
  - 52.—58. Э. Кыкс. Две дамы; Цветы; Вид Таллина; В кафе; Портрет матери; В парке; Лошадь.
  - 59.—63. Э. Ярв. Иллюстрации.
  - 64.—74. Работы М. Ситтова.
  75. А. Шух. Вид на Таллин с Кадриорга.
  76. И. Хау, Т. Гелхаар. Пожар церкви Олевисте 15/16 июня 1820 г.
  77. Н. Руссов, В. Рифшталь. Долина реки Пирита.
  78. Вход в парк Кадриорг.
  - 79.—85. Л. и Д. Шушкановы. Изделия прикладного искусства.
  86. Г. Ширико. Таинственность и меланхолия улицы.
  87. Ф. Пикабия. Спичечная дама.
  88. С. Дали. Старость Вильгельма Телля.
  89. М. Эрнст. Женщина, старик и цветы.
  90. И. Танги. Мама, папа ранен.
  91. И. Миро. Голландский интерьер.
  92. А. Кильгас. Перерыв работы. Акварель.
  93. А. Кильгас. Портрет Антса Лайкмаа.
  94. А. Кильгас. Силуэты.
  95. А. Кильгас. Автопортрет.
  96. А. Кильгас. Перед церкви.
  97. А. Кильгас. Портрет Э. Сяргава.
- Грестные:  
С. Раудвее. Сервиз «Красный—синий».  
А. Пилар. Итальянский мотив.  
Э. Кыкс. Натюрморт с цветами.

