Kunst

2·1967

SISUKORD

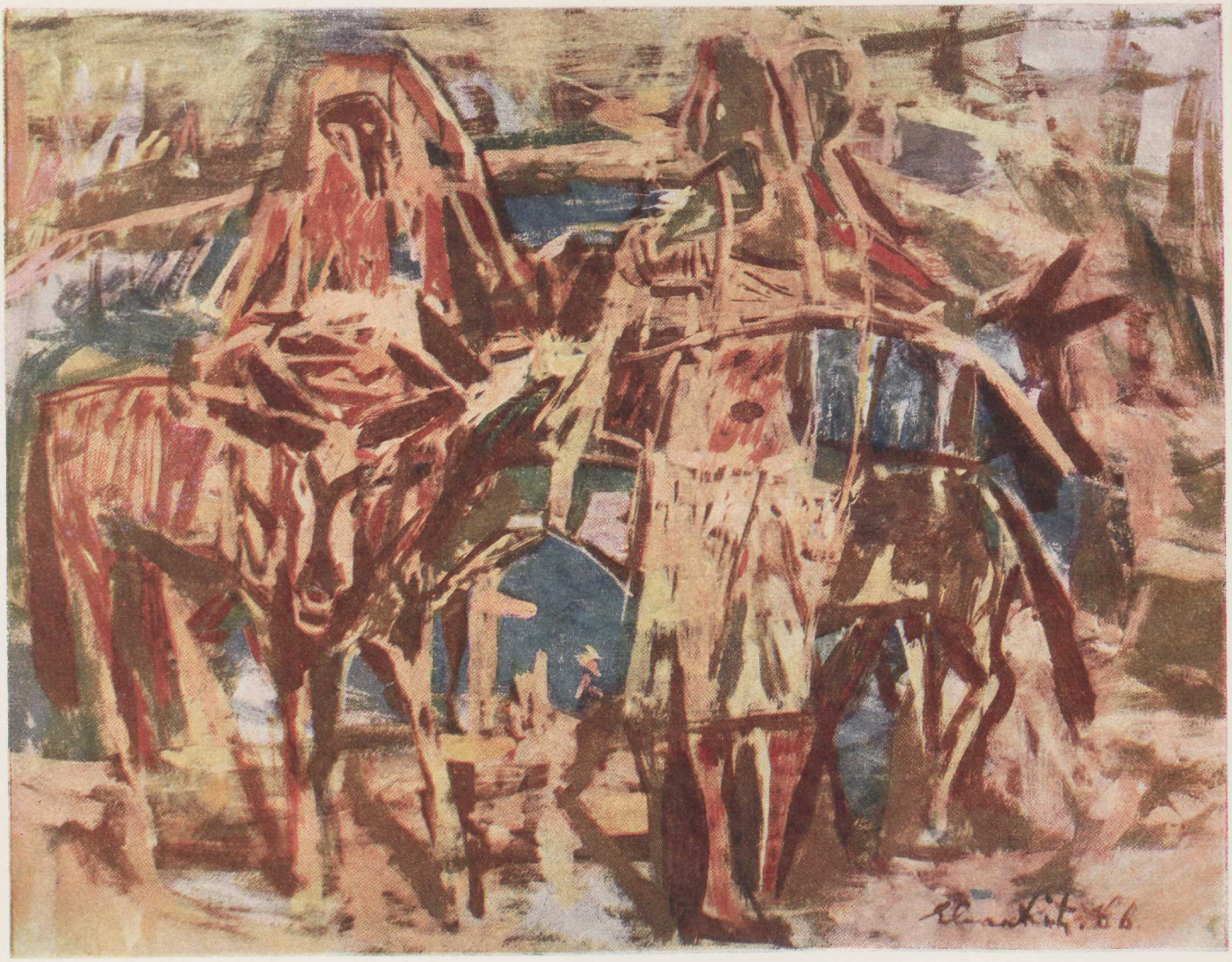
Esikaanel:
S. Raunam. Plaat «Tütarlapsed». Punane vask. Kohrutus. 1963.

Tagakaanel:
S. Raunam. Ehted. Punane vask, hõbe. Kohrutus. 1965.

KIRJASTUS «KUNST»

KUNST · 2 · 1967

KIRJASTUS «KUNST»



E. Kits. Eeslid. Tempera. 1966.

Kunst

2 · (28) · 1967

KUJUTAVA JA
TARBEKUNSTI
ALMANAHH

EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU XIII KONGRESS

Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni juubeliaasta on meie kunstnikkonnale töö- ja üritusterohke. Arvukad näitused koduvabariigis, esinemised juubelinäitusel Moskvas ja teistes meie suure kodumaa keskustes nõuavad suurt loomispinget ja vastutustunnet. Ühe esimese suurema üritusena toimus 24. ja 25. aprillil k. a. Eesti NSV Ülemnõukogu istungisaalis Eesti NSV Kunstnike Liidu XIII kongress. Seal tehti kokkuvõte vabariigi kunstnike tööst kongresside vahelisel ajajärgul, vaagiti õnnestumisi ja viltulöömisi nende loomingus, analüüsiti põhjusi, mis nii või teisiti pidurdavad veel jõudsamat edasiminekut kujutava ja dekoratiiv-tarbekunsti üksikutel aladel.

Avasõnavõtuga ja põhiaruandega Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatuse tööst esines juhatuse esimees J. Jensen. Eesti NSV Kunstifondi juhatuse aruande esitas fondi juhatuse esimees Valter Jõeste, revisjonikomisjoni aruande Helene Kuma. Pikemate sõnavõttudega esinesid sektsioonide ja ENSV Kunstnike Liidu Tartu Osakonna esindajad. Nendes, ja arvukates lühisõnavõttudes puudutati paljusid meie kunstielu pakilisi probleeme. (Lühikokkuvõtted aruannetest ja sõnavõttudest avaldame almanahhi järgmise numbri varia osas).

Kongressi tööst võtsid osa külalised Moskvast ja vennasvabariikidest, nende seas NSVL Kunstnike Liidu juhatuse sekretär, NSV Liidu rahvakunstnik Jekaterina Belašova, Moskva Kunstnike Liidu juhatuse esimees, NSV Liidu rahvakunstnik Dementi Šmarinov, Vene NFSV Kunstnike Liidu vastutav sekretär, Vene NFSV teeneline kunstnik Viktor Konovalov, NSV Liidu Kunstifondi esimehe asetäitja Leonid Karatejev, Armeenia NSV teeneline kunstitegelane Ruben Drampjan, Ukraina NSV Kunstnike Liidu juhatuse liige Isaak Hotinok, Leedu NSV rahvakunstnik Napoleonas Petrulis, Läti NSV Kunstnike Liidu vastutav sekretär Mikelis Ivanov, Moldaavia NSV Kunstnike Liidu juhatuse esimees Vladislav Obuh, Gruusia NSV Kunstnike Liidu juhatuse esindaja Georgi Masharašvili, Valgevene NSV Kunstnike Liidu juhatuse esimees Vladimir Stelmašonok ja teised.

Kohal viibisid EKP Keskkomitee sekretärid A. Vader ja L. Lentsman, Eesti NSV Ministrite Nõukogu esimehe asetäitja A. Green, Eesti NSV kultuuriminister A. Laus, vabariigi ühiskondlike organisatsioonide ja kultuuriasutuste esindajad.

Kongressile saabus arvukalt tervitusi teiste liiduvabariikide kolleegidelt ja koduvabariigi kultuuriasutustelt. Eestimaa KP Keskkomitee tervituskirja kongressile luges ette Keskkomitee sekretär L. Lentsman.

EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU XIII KONGRESSILE

Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee saadab Eesti NSV Kunstnike Liidu XIII kongressist osavõtjatele, kogu vabariigi kunstnikkonnale südamliku tervituse ja soovib kongressile edu ning kordaminekut.

Nõukogude Eesti kunstnikud võivad tunda siirast rõõmu eelmisest kongressist möödunud aastate jooksul tehtud töö üle kommunismi ehitava rahva teenimisel. Seda perioodi iseloomustavad Nõukogude Eesti kunstnike loomingulise aktiivsuse tunduv kasv, kõigi kunstižanride viljakas areng, noorte kunstnike järjest kasvav osatähtsus kunsti üldpildis. Viimastel aastatel on nii kujutava kui tarbekunsti vallas loodud palju häid teoseid, mis on võitnud üldsuse tähelepanu ja tunnustuse. Rohked loomingulised kordaminekud ja tunduvalt elavnenud kunstipropaganda on aidanud suurendada kunsti osa ühiskonna elus, töötajate kasvatamises Kommunistliku Partei üllaste ideaalide vaimus.

Kunstnike kongress toimub tähelepanuväärsel ajal. See on aeg, mil kogu meie rahvas teeb ettevalmistusi maailma esimese sotsialistliku riigi 50. aastapäevaks, aeg, mil peetakse võitlust NLKP XXIII kongressi otsuste elluviimise eest. Rahva, partei ja kommunismi huvid on nõukogude kunstnikele kõrgeimaks kriteeriumiks igapäevaste loominguliste probleemide lahendamisel. Partei ja rahvas ootavad vabariigi kunstnikelt uusi tähelepanuväärseid teoseid, mis köidaksid elu kujutamise sügavuse ja tõepärasusega, ideelise paatose jõuga ja kõrge kunstimeisterlikkusega, mis annaksid edasi meie kaasaja ja kommunismi ehitava inimese tõelist suurust ja kaunidust. Selle ülesande täitmine nõuab tõsist ja innustatud tööd, väärtuslike traditsioonide ja tõelise novaatorlikkuse harmoonilist seostamist, nõudlikku suhtumist oma loomingusse, seltsimehelikku ja printsipiaalset õhkkonda Kunstnike Liidus. Oluline osa kuulub siinjuures kriitikale, mis on kutsutud asjatundlikult, parteilisuse ja rahvalikkuse positsioonidelt analüüsima kunsti arengutendentse ja erksalt toetama tema viljakat arenemist sotsialistliku realismi magistraalteel.

Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee avaldab veendumust, et Nõukogude Eesti kunstnikud tähistavad Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäeva ja V. I. Lenini 100. sünni-aastapäeva uute haaravate teostega, mis aitavad aktiivselt kujundada kommunismiehitaja vaimset palet, kasvatavad nõukogude inimestes kõrget moraali, kodanikutunnet, ustavust kommunismi ideaalidele.

EESTIMAA KOMMUNISTLIKU
PARTEI KESKKOMITEE

Kongressi töö õhkkonda ja avaldatud seisukohti peegeldab ilmekalt EKP Keskkomiteele saadetud läkituskiri.

EESTIMAA KOMMUNISTLIKU PARTEI KESKKOMITEELE

Nõukogude Eesti kunstnike XIII kongress on tulnud kokku tähelepanuväärsel ajal — Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni juubeliaastal, mil kogu progressiivne inimkond tähistab selle maailma rahvaste ajaloo suure pöörde 50. aastapäeva. Nõukogude Liidu rahvaste üldine poliitiline entusiasm sel aastal on ka kunstnikke innustanud senisest aktiivsemalt tööle. Kunagi varem ei ole meie kunstnikud töötanud nii viljakalt kui praegu. Eesti NSV Kunstnike Liidu ridade kasvule on kaasnenud ka loominguline kasv, kunstimeisterlikkuse ilmne tõus. Meie kunsti üldpilt on muutunud värskemaks, elavamaks ja huvitavamaks, selles on rohkem otsimis- ja leidmisrõõmu kui kunagi varem. Koos sellega on tõusnud ka avalikkuse huvi meie kunsti vastu, mida tõendab kunstinäituste külastatavuse pidev kasv. See on suurepäraseks tõendiks kujutava ja tarbekunsti üha suurenevast osast meie rahva vaimuelus, kunsti ja rahva tihedast sidemest.

Oma praegusel pidulikul kokkutulekul võime täie rahuldus- ja uhkustundega konstateerida neid saavutusi. Me ei kahtle selles, et nii juubeliaastal kui ka edaspidi areneb meie looming kindlas tõusujoones. Selliseks optimismiks annab põhjust nii vanema ja keskmise põlvkonna kunstnike sisukas töö kui ka andeka nooruse esilekerkimine, kes juba nüüd annab tuntavat tooni ja kelles me näeme oma kunsti homset päeva.

On ilmne, et praegu elab meie kunst üle huvitavat ja keerukat arenguperioodi. Kunstnike maailmanägemine ja mõttemaailm on avardunud, küpsenud ja täiustunud on kunstiline käsitlus, intensiivistunud väljendusvahendite otsingud. Selles protsessis tuleb mõnikord ette ka viltulöömisi ja kobamist. Põhiliselt on meie kunstnikud oma pilgu pööranud meie tänapäeva elu poole, ammutades sealt inspiratsiooni oma loominguks. Meie kunstnikkond on teadlik oma kohustusest rahva ees, mis tuleneb kunsti vastutusrikkast ühiskondlikust missioonist ja üldrahvalikust hoolitsusest kunsti eest.

Meie, kongressile kogunenud eesti nõukogude kunstnikud, lubame EKP Keskkomiteele, et rakendame kogu oma jõu selleks, et edaspidi üha paremini teenida meie rahvast, luua üha uusi kunstiteoseid, mis kasvatavad meie inimesi ideeliselt, esteetiliselt ja eetiliselt, rikastavad neid vaimselt ja hingestavad rahva tööd kommunismi ehitamisel meie maal.

Tallinnas
25. aprillil 1967. a.

EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU
XIII KONGRESS

NSVL Kunstnike Liidu juhatuse sekretariaadi nimel tervitab kongressi J. Belašova, kelle sõnavõtust on toodud alljärgnevad katkendid.

«Teie kunstnike andekal kollektiivil on suur tähtsus nõukogude kultuuri arengus. Kõneldes nimedest — Mikko, Okas, Loik, Uiga, Reindorff, Starkopf, Roos, Adamson-Eric, Kuma ja paljudest teistest, peame neid meie paljurahvuselise kunsti tõeliseks varanduseks...

Eesti kunstnike kollektiiv ja tema juhtkond on aruandeperioodil teinud suure töö. Seejuures on eriti rõõmustav, et see ei kajastu üksnes aruandekõnes ja sõnavõttudes, vaid kollektiivi ja Kunstnike Liidu juhtkonna loomingulises praktikas...

Üks peamisi teemasid J. Jenseni kõnes oli tööst noortega, mis oli väga õigesti esitatud. Noorte probleem meie maal, see on meie revolutsioonilise kunsti katkestamatu arengu probleem. Me kanname kõik teatepulka, andes seda käest kätte, põlvkonnalt põlvkonnale. Mõnikord pole vaja noorte probleemi jagada eri probleemiks, ent on vaja meeles pidada selle küsimuse tähtsust ja ei tohi hetkekski vähendada tähelepanu nimetatud probleemi vastu.

Noorte küsimus seisab praegu kõigi meie maa vabariikide tähelepanu keskpunktis. Kunstilise hariduse ning noore kunstniku olukorra ja tema loomingulise töö organiseerimise küsimust peale instituudi lõpetamist arutatakse peatselt NSVL Kultuuriministeeriumi kolleegiumi, NSVL Kunstnike Liidu ja ÜLKNÜ Keskkomitee ühisel istungil. Ja seda põhjusel, et kõik need küsimused kuuluvad tähtsamate hulka, mis on püstitanud noorte probleem...

Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50-ndat aastapäeva võtame vastu mitte üksnes nõukogude rahva, vaid ka kõigi maailma progressiivsete inimeste suure pidupäevana. V. I. Lenin ütles: «Ilma kunstita ja väljaspool teda me ei jõua ilu ja meie ideede suuruseni.»

Juba ammust aega on meil kunst esinenud ja veel otsustavamalt hakkab esinema rahvusvahelisel areenil.

Meie ees seisev ülesanne on suur. Selleks on — luua kunst, milles väljenduks revolutsioonilise rahva hing, mis ehitab uut kommunistlikku ühiskonda. Ülesanne nõuab meilt sündmuste mõtestamist kunstiprotsessides ja loomingulist kartmatust. Me ei tohi lubada mingisuguseid eelarvamusi või labasust selle ülesande lahendamisel... Me peame toetama ja toetame taolisi novaatorlikke otsinguid, mis on ammust ajast selged, ja kunstniku mõtteid, kes tahab öelda uusi sõnu meie kunstis.

Me peame lahti ütlema dogmatismist, avama laialdase tee diskussioonidele, erinevate julgete seisukohtade esitamisele. Kriteeriumiks peab seejuures olema kunsti parteilisus ja rahvalikkus.

On vaja kasvatada kunstnikku, hoides teda eemale tühjast modernismist ning kitsarinnalisest naturalismist ja formalismist.

Me seisame uue etapi ees, sotsialistliku realismi arengu uue astme ees. Võib rääkida üksikute kunstnike ja üldse kollektiivide kunstimeisterlikkuse kasvust. Kõrge meisterlikkuse valdamisega lülituvad uued sammud tuleviku kunsti, mõtte ja tunde sügavusse. See kõik nõuab isiksuse avamist kunstis. Ei ole kunsti ilma kunstniku isiksuseta.

Lõpuks tahaksin ütelda — kõik meie koos teiega oleme ilu eest võitlejad, kommunismi eest võitlejad nõukogude kunstnikud, kes ennastsalgavalt armastavad oma kodumaad. Kogu südamest soovin loomingulist indu ja igakülgset edu teie elus!»

Kongressi lõpul valiti uus ENSV Kunstnike Liidu juhatus ja revisjonikomisjon. Eesti NSV Kunstnike Liidu uude juhatusse valiti: Priidu Aavik, Efraim Allsalu, Henno Arrak, Leesi Erm, Ellen Hansen, Alo Hoidre, Jaan Jensen, Viktor Karrus, Nikolai Kormašov, Raivo Korstnik, Maret Kuke, Mari-Liis Küla, Olav Männi, Kalju Nagel, Evald Okas, Juhan Paberit, Jüri Palm, Maimu Plees, Enn Põldroos, Kalju Reitel, Aulin Rimm, Henn Roode, Olev Soans, Inge Teder, Bruno Tomberg, Ilmar Torn, Peeter Ulas, Naima Uustalu, Heinrich Valk, Lea Valter, Jaan Vares, Asta Vender, Edgar Viies, Lehti Viiroja, Esta Voss. Liidu uue juhatuse presiidiumi kuuluvad: Jaan Jensen (esimees), Bruno Tomberg ja Enn Põldroos (esimehe asetäitjad), Ilmar Torn (sekretär), Efraim Allsalu, Henno Arrak, Viktor Karrus, Juhan Paberit, Maimu Plees, Kalju Reitel, Inge Teder, Lea Valter ja Jaan Vares.

1

UUS ETAPP ELMAR KITSE LOOMINGUS

Voldemar Erm

Kui meie mõttemaailma, fantaasiat või tundekeeli puudutab tugeva talendiga ning novaatorliku vaimuga kunstniku käsi, siis kutsub see üldsuses vältimatult esile elava reageeringu kas rõõmsa kaasaelamise või ärritava ebakõla näol. Passiivselt ükskõikseks jäävad vaid vähesed kunsti suhtes tuimad inimesed.

Selline võime vaatajaskonna tundekeeli helisema panna on maalikunstnik Elmar Kitse loomingul. Seda tõendasid mõlemad tema tööde varasemad näitused 1946. ja 1956. aastal kui ka tema esinemised enamikel Tartu ja Tallinna kunstinäitustel, mis alati on äratanud kunstipubliku ja -kriitika teravdatud tähelepanu. 1946. a. personaalnäituse puhul tõstatati isegi küsimus, kas E. Kitse isikupärane, temperamentne, värvirõõmus looming on ikka õige nõukogulik kunst või kätkeb see kodanliku individualismi ja «kunst kunsti pärast» jooni. Möödusid veel mõned aastad ja siis ei leitudki E. Kitse töödes peaaegu muud kui formalistlikku vigurdamist. Ent tema meisterlik realistlik looming, peene koloriidivaistuga loodud lüürilised maastikud ja natüürmordid, karakteersed portreed ja läbituntud figuraalsed teosed vallutasid publiku südame. Seda kinnitas üle 5000 näitusekülastaja tema teisel personaalnäitusel Tartus 1956. a., hiljem ka Tallinnas. Paljud neist väitsid, et nad «ei ole saanud üheltki näituselt sellist vaimustust, kui täna Elmar Kitse maalidest». Mõlemad personaalnäitused andsidki oma eksponaatidega Nõukogude Eesti maalikunstile terve rea tähisteoseid, mida ikka jälle eksponeeritakse eesti kunsti esindusnäitustel või Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi püsivas ekspositsioonis, näit. «Lilled» (1945), «Kemi kärestik» (1955—1956), «Noor viiuldaja» (1956) jt.

Ka E. Kitse kolmanda personaalnäituse avamise puhul tekkis mõningaid põhjendamata kõhklusi. Nüüd on E. Kitse tööde näitus Tartus lõppenud ning käesoleva aasta algul eksponeeritud ka Tallinna Kunstihoones. Üle 4000 näitusekülastaja Tartus ja ligi 4000 Tallinnas tõendasid järjekordselt, et Kitse vastselgi loomingul on tugevat külgetõmbejõudu. Paljusid külastajaid võis mitmel korral leida näitusesaalides tema töid põhjalikult uurimas ning avastamas neisse peidetud mõistatuslikku «võlusõna».

2

1. E. Kits. Mõtteid mustast seast. Tempera. 1958.

2. E. Kits. Häving. Tempera. 1966.

3. E. Kits. Laternad. Tempera. 1966.

4. E. Kits. Kunstiõpetajad. Õli. 1966.

5. E. Kits. Näitleja elu. Tempera. 1966.

3

Seda ei juhtu igal kunstinäitusel. Jälle leiame näituse külalisraamatust nii vaimustatud tunnustust kui ka — harva küll — vihast hukkamõistu. Igatahes taas näitus, kus «kunst nõuab peale ilu mugava nautimise vaatajalt ka mõtlemist.»

*

E. Kitse tööde vastne näitus tähistab uut etappi tema loomingulises biograafias. See toob rohkesti uudseid värskeid jooni nii autori enda loomingusse kui ka kogu eesti nõukogude maalikunsti. Käesolev näitus ei ole mingi juhuslik ega erakorraline nähtus, vaid see kajastab kontsentreeritud kujul kogu meie kultuurielus ilmnevat rahutult otsivat ning eksperimenteerivat ajastu vaimu ning on seetõttu püsiv, seaduspärane nähtus. Uute tendentside hoogne esilekerkimine on tunnuslik mitte ainult tänapäeva kujutavale kunstile, vaid seda näeme juba pikemat aega noorte heliloojate loomingus, estraadimuusikas, lavakunstis, luules, vabagraafikas, raamatuillustratsioonis, tarbekunstis, interjööride kujunduses ja muudel laialt levinud aladel. Teaduse ja tehnika tormilise arengu tõttu meie maailmapildi pidev muutumine ning ainased suured vastuolud maailmapoliitikas sünnitavad neile nähtustele erksalt reageerivais loovais inimestes vaimset rahutust ja pinget, mis otsib lahendust uut moodi suhtumises ümbritsevasse tegelikkusse ning selle tõlgendamisel kunstiteostes kaasaegsete väljendusvahendite kasutamises.

Püüdu uut moodi, uues vormikõnes väljendada oma ajastu mõtteid ja kunstilisi ideaale nägime juba 1965. a. Tartu talvisel kunstinäitusel E. Kitse, A. Vardi ja L. Saartsi loomingus. 1966. a. näitusel lisandusid neile oma nonfiguraalsete töödega A. Anni, L. Makarova, K. Põllu ja M. Säre, kuna I. Malin oma vitraažides on juba mõnda aega liikunud uue sisu ja väljendusvahendite otsingute suunas.

Tallinnas kannavad käärivaid novaatorlikke tendentse peamiselt keskmise ja noorema põlvkonna kunstnikud, samuti kunstiõpilased. Nende silmapaistvamaiks esindajaiks on maalijad N. Kormašov, O. Maran, E. Valter, E. Põldroos, J. Arrak, M. Leis; graafikud A. Keerend, P. Ulas, H. Eelma, E. Tihemets, skulptor R. Kuld ja mitmed teised. Noorte tööde näitus 1966. a. kujunes uue kunsti manifestatsiooniks ning selle järelkaja kõlas selgesti ka 1966. a. vabariiklikul kunstinäitusel esitatud mitmetes töödes. Teoreetilise põhjenduse said noorte püüdlused O. Marani, E. Põldroosi ja O. Soansi artiklites ajakirjas «Noorus» 1966, nr. 11.

Uue kunstikäsitluse taassündi eesti kunstis ei saa enam muuta olematuks.

*

E. Kitse enda loomingus ei toimunud murrang uue kunstikäsitluse suunas sugugi äkki, ilmutusena üleöö, vaid see küpses pikkamööda, aastaid kestnud arenguprotsessi tulemusena, mille jooksul kristalliseerusid uued kunstilised tõekspidamised ning nende rakendamisviisid maaliloomingus. Kõigepealt on senise viljaka ning impulsiivse värvirõõmsate meeleolukate maastike, natüürmortide, portreede ning dekoratiivsete pannoode autori tähelepanu vastseis töödes keskendatud peamiselt figuraalsele kompositsioonile kui inimlike elamuste, mõtete ja suhete väljendamise vahendile. Muud maližanrid etendasid kõne all oleval näitusel vaid teisejärgulist osa. See enesekitsendus sunnib kunstnikku senisest teravamalt ja sügavamalt väljendama oma esteetilist suhtumist tegelikkusse — eeskätt inimesse ja ta vahekordadesse asjade ning kaasinimestega. Kits teebki seda suure otsekohesuse ja kaasaelamisega, mistõttu tema looming on elamustekunst *par excellence*. Intellekt etendab tema temperamentses fantaasiarikkas, visionaarses loomingus vaid saatemuusika osa. Tema tundeskaala laius, mis ulatub hellast lüürikast kuni lõikava sarkasmini, samuti maaliliste kujundusvahendite ammendamatu rikkus kisub vastupandamatult kaasa ka vaatajat.

E. Kitse varasema loominguga, mis põhines «Pallase» maalikoolkonnale omasel impressionistlikult värviküllasel, vaatluse otsemuljeil rajaneval meeleolukal looduse ja inimese kujutamisel, seovad käesolevat näitust vaid vähesed tööd, näit. öiselt sumeda valgusekäsitlusega tänavapilt «Hosta motiiv» (õli, 1966), laia pintsliga nüansirikkalt maalitud «Pirnid» (tempera, 1966), värvikalt jutustav «Muinasjutt» (õli, 1966) ja muud.

Valdavas osas töödest on E. Kits sidemed loodust jäljendava suunaga katkestanud ning omaks võtnud tegelikkust julgelt ümberkujundava ja subjektiivselt interpreteeriva käsitluslaadi. Kohati on tema kunstiliste kujundite aluseks vaid tegelikkuse fragmendid, mis intuitiivses loomisprotsessis on liidetud uueks maaliliseks tervikuks.

Uue käsitluslaadi silmapaistvaiks saavutusteks on 1965. aastal Tartus restoranis «Tarvas» sgrafiitotehnikas teostatud suur dekoratiivne seinamaal, Põlva Kultuurimajale loodud kompositsioon «Džäss», samuti Balti liiduvabariikide 25. aastapäeva juubeli-kunstinäitusel Moskvas esitatud maalid «Päike» (1964), «Lauluõpetus» (1965) jt. Seal äratasid need külastajate ja kunstikriitika suurt tähelepanu.

Kitse tänapäeva loomingut iseloomustab maailma muutlikkuse tunnetamine — sellest ka liikumismotiivi sagedane rõhutamine ning kujutamisobjekti esitamine samaaegselt mitmes aspektis, mis aitab luua illusoorsuse muljet. Vastavalt muutunud sisule valitseb tema maalides rahutult tunglev, ekspressiivne vormikäsitlus, mida aitab rõhutada julge isikupärane deformatsiooni kasutamine ning hoogne pikk lai pintslitõmme. Uudseks nähtuseks on mõnes töös puhtabstraktne käsitluslaad. Endiseks on jäänud aga Kitsele iseloomulik murtud toonides hoitud maitsekas koloriit. See annab kogu tema loomingule ammendamatu vaheldusrikkuse ning suure musikaalsuse, mida oma mõjult võib võrrelda sümfooniakontserdiga.

*

Tung kunstilistel eesmärkidel ületada ainult tegelikkust jäljendava kujutamise piire esines Kitsel juba mõningais varajastes töödes, nagu «Öine Habanera» (õli, 1944), «Natüürmort varemetes» (õli, 1945) ning osalt ka 1946. a. Armeenia-matka etüüdides ja joonistustes. Järjekindlamalt hakkas see tendents avalduma 50-ndate aastate teisel poolel, võib-olla just vastukaaluks varasemate aastate loomingulist individuaalsust ahistavale survele, mida E. Kits oli omal nahal valusasti tunda saanud. Uue käsitluslaadi kujunemisteed tähistavad G. Suitsu luuletuskogule loodud illustratsioonid ning käsitletaval näitusel esitatud varasemad tööd, nagu sarkastiline «Mõtted mustast seast» ja dekoratiivselt värvikas nonfiguraalne «Estraad» (mõlemad tempera, 1958), samuti «Suured vaasid» (tempera, 1959). Nende tööde vabalt mänglev artistlik vormi- ja värvikäsitlus ning abstraheerimise tendents osutab ka E. Kitse vastsete otsingute lähtekohale — tema mõjuka maaliõpetaja Ado Vabbe varasele loomingulaadile.

Need tendentsid lubavad E. Kitse loomingu ning ühtlasi kogu meie noorte kunstnike põlvkonna uuenduspüüdluste juurest tõmmata paralleele eesti kunsti varasema arengujärguga, mis omakorda oli sõltuv vene ja Lääne-Euroopas XX saj. tekkinud moodsaist kunstivooludest: kubismist, futurismist, konstruktivismist, abstraktsionismist jne. Sellega seoses lubatagu teha lühike ekskurss minevikku.

Prof. A. Vabbe jutustab oma mälestustes õpinguteajast (1911—1913) Münchenis, et seal korraldatud kunstinäitustel tutvus ta Picasso ja teiste prantslaste töödega. «Muuseas siirdus Müncheni ka Vassili Vassiljevitš Kandinsky, venelane, kes õppis Stucki juures, aga siiski piirdus hoopis abstraktsete teostega. Ja see lähenemine Kandinskyle teataval määral muidugi avaldas mulle mingisugust vabastavat mõju tardunud traditsioonidest».[1] Oma reisil Itaaliasse (1913—1914) puutus ta kokku futuristide loominguga. Vabbe ühest 1913. a. loodud joonistusest alates võib dateerida futurismi ja abstraktse vormikäsitluse sissetungi eesti kunsti. Neid äsja tekkinud moodsate voolude põhimõtteid rakendas Vabbe oma joonistustes ja maalides ligikaudu 1928. aastani, mil neist loobus realistliku käsitluslaadi kasuks. Tema suured dekoratiivsed pannood «Silm» ja «Itaalia» (1919), õlimaal «Kohvikus» (1918), akvarellid «Seine'i jõgi», «Arlekiin» (1924) ja paljud teised sisaldavad mitmeid vormielemente, mis iseloomustavad ka E. Kitse ja mõningate teiste noorte maalijate nüüdseid taotlusi.

Intellektuaalsema geomeetrilise abstraktsionismi tüüpilisteks esindajateks 1920-ndail aastail olid A. Akberg, H. Olvi, E. A. Blumenfeldt, kubismi põhimõtteist lähtusid Fr. Hist, M. Laarman, E. Ole, F. Randel, J. Raudsepp ja J. Vahtra. Nad

---

[1] Ado Vabbe iseendast. Käsikiri. Tartu Riikliku Kunstimuuseumi almanahh II tarvis.

E. Kits. Naine sinise kleidiga. Tempera. 1966.

4

5

liitusid 1923. a. Eesti Kunstnikkude Rühmaks, kes korraldas kunstinäitusi ja ettekandeid moodsa kunsti põhimõtteist, andis välja oma almanahhi «Uue Kunsti Raamat» (Tallinn, 1928) jne.

Seega praegune vanade ja noorte kunstnike pöördumine abstraktsete kujundusvõtete juurde ei ole põhimõtteilt midagi uut eesti kunstis. Küll aga võivad nad toetuda juba teatud traditsioonidele ning neist lähtudes lisada «klassikale» uusi kaasaegseid ja isikupäraseid jooni.

Nagu eespool mainitud, on E. Kitse mõningais teostes tunda A. Vabbe tööde vormikäsitlusele omast voolavat kergust ja artistlikku espriid. Kuid tema kunsti nüüdset palet on aidanud kujundada ka teatud impulsid moodsast prantsuse ja saksa kunstist. Kitse loomingus on aga kõik need mõjud läbi seeditud ning ümber sulatatud täiesti isikupäraseks kitselikuks tegelikkuse tunnetamise viisiks ning seda väljendavaks kunstiliseks käekirjaks. Seda käekirja peab oskama dešifreerida, et jõuda tema teoste sisulise tuumani.

*

E. Kitse personaalnäitusel esitatud tööd pärinesid peamiselt 1965.—1966. aastast. Seetõttu kandsid nad oma erinevusest hoolimata ühtlast ilmet ning näitus jättis väga tervikliku mulje. Kunstniku avar vaim ja ammendamatu fantaasia motiivide valikul koos üllatava vormi- ja koloriidikäsitluse meisterlikkusega muutsid näitusest saadud muljed ergutavalt mitmekesiseks. Selles vast ongi üks põhjusi, mis näitusekülastajaid võlub, sest siin «jääb mitmeks-setmeks korraks leidmiserõõmu».

E. Kitse nüüdislooming pole kaugeltki sisutu vormide ja värvide mäng «kunst kunsti pärast», vaid tema töödel on sageli tihe side meie ajastu valuliste probleemide ja elunähtustega. Kunstniku kodanikutunne sunnib teda südant valutama inimkonda ähvardava tuumasõja ohu pärast. Mitte asjata pole ühes töös valge rahutuvi kujutatud puurilinnuna («Linnupuur», tempera, 1966). Maalis «Mure» (õli, 1966) on valukobaraks kokkuvajunud inimene just nagu kogu maailma meeleheite ja kannatuste võrdkuju. See sünge koloriidi ja järsu murtud vormistruktuuriga teos jätab oma sügavalt inimliku sisuga kauaks meeldejääva mulje, mida mainivad ka paljud külastajad. Allegoorilises maalis «Surmaratsanikud» (õli, tempera, 1966) on antud kunstiline üldistus tänapäeva inimkonda ahistavale hirmule sõjakoleduste eest, mis muserdab nii elu edasikandvat ema kui ka üksikut lesknaist: sõda hävitab ka inimeste õilsaima loomingu — kunsti, mida sümboliseerib ümberkukkuv sammas skulptuuriga. Näib aga, et teose jutustav allegooriline sisu ei ole leidnud küllalt selget kunstilist kehastust ning kipub kribuliste vormielementide segadikus laiali valguma. Hoiatuseks inimkonnale ähvardava aatomisõja ohu eest on visionaarsed poolabstraktsed kompositsioonid «Tants pommiga» (õli, 1966), «Häving» ja «Varemed» (mõlemad tempera, 1966). «Hävingus» on pommipurustuste kohutav segadik edasi antud äärmiselt rahutute joonte ja laikude ekspressiivse vormikõnega, kus äratuntavad on vaid üksikud tegelikkuse fragmendid. Heledate ja tumedate toonide vaheldus loob teatava ruumilisuse illusiooni. Pildi ülaosas domineerib oranžikaskollane, millesse esiplaanil lõikuvad tellispunane ja pruun koos mõnede siniste ja kollaste laikudega. See on nagu leegitsev tulekahi, mis hävitab inimese. Millist sugestiivset väljendusjõudu omavad «Varemeis» inimeste hirmunud silmad kesk segipaisatud kaost, mis on pealegi edasi antud võrdlemisi heledas, kaunikõlalises koloriidis. «Ühe kunstniku portrees» (õli, 1966) on ainiti vaatavad kolmestunud silmad kesk joonte rägastikku kompositsiooni keskpunktiks ning teose mõtte kandjaks.

Tänapäeva sündmusi puudutavas maalis «Laternad» (tempera, 1966) on mõrkja irooniaga kujutatud hiina laternakandjate gruppi lääne kultuuri klassiku Shakespeare'i kuju ees, millele saab osaks põlglik tagasitõrjuv žest. Hiina kultuurirevolutsiooni tegijate mõnitav suhtumine klassikalisse kultuuripärandisse paneb nördima kogu maailma. Ka Kitse maalis saab see hukkamõistu osaliseks.

Avali pilguga elu jälgivale kunstnikule kajastuvad grotesksed visioonid taltsutamatus pidutuhinas keerlevaist inimrühmadest, nagu maalides «Grotesk» ja «Burlesk» (mõlemad õli, 1966). Viimane diskreetses pruun-hallis koloriidis maalitud kompositsioon kipub muutuma laialivalguvaks peitepildiks. Kujundi ähmasus muudab mulje ebamääraseks ja lahjaks ka «Messalinas», «Karüatiidides», «Sinistes figuurides» (kõik õli, 1966) ja veel mõnes teises töös. Sama oht varitseb ka «Laokooni» (õli, 1966), kus aga muljet päästab pehmelt maaliline sinakas koloriit.

Üksikuis maalides kasutab Kits visionaarse mulje teravdamiseks võtet, mille puhul kuju esitatakse üheaegselt paaris-kolmes hoiakus. See aitab ühtlasi kuju karakteriseerida, näit. igavust tundvat kahepalgelist kohvikusistujat maalis «Kohvik» (õli, 1965). Ei ole paremat vahendit deliiriumi piiril viibiva joodiku iseloomustamiseks, kui seda on kuju mitmekordistamine maalis «Joobnud» (õli, 1966). Vähem põhjendatud on see võte olustikulist laadi žanristseenis «Piimabaaris» (tempera, 1966). «Kalameestejuttudes» (tempera, 1966) on muheda huumoriga ning tinglike vormivahenditega edasi antud grupp kalamehi, kelle luiskelugude ja tegelikkuse vahel on siiski vaks vahet, sest palja käesirutusega ei saa silgupojast teha vaala. Teravalt-nukelise vormikäsitlusega on tabavalt karakteriseeritud Don Quijote iseteadlik kuju koos oma kaaslastega kõrtsi laua ääres. Lõunamaise episoodi ja miljöö edasiandmiseks on rohekaspruun-hall üldkoloriit pisut liiga tagasihoidlik.

Näitusel leidus ka terve rida lüürilise meeleoluga teoseid, mille vormi- ja koloriidikäsitlus on pehmelt maaliline, peaaegu hajuv. Nende hulgas tuleb eeskätt mainida «Nukutuba» (õli, 1966), mille sisu ja kontuuritult hajuv vormikäsitlus viivad meid muinasjutumaailma. Hämara toa keskel uinub voodis tütarlaps. Tema kõrval asuvad kaks nukku, kelle kaamed näod mõjuvad mahedas tumesoojas hämaruses viirastuslikult. Parempoolne nukk ripub lõdvalt toolikorjul, pea õlale viltu vajunud; vasakpoolne kahupäine nukk näib oma sirges hoiakus otsekui elustuvat ning toas ringi liikuma hakkavat. Nüansirikaste üksteisesse sulavate värvitoonidega on saavu-

tatud terviklik maaliline üldmulje. Vastupidiselt sellele rõhutatakse teoses «Rahutu uni» (tempera, 1966) nurgelise vormi abil painajalikult segast, rahutut meeleolu.

Maalis «Noored» (õli, 1966) annab vorm ja sinakashall sume koloriit meeleolukalt edasi noorte tütarlaste grupi reibast ettevõtlikkust. Tütarlaste ilmekad õrnad näod on maalis selgesti esile tõstetud, kehapartiid aga tinglikumalt, üldistavalt maalitud. Ligikaudu samasugust maalilist võtet kasutatakse ka kompositsioonis «Emad ja tütred» (õli, 1966); siin mõjuvad aga naiste näod liiga pealiskaudselt ühetaolistena. Individualiseerimata naistüüpe kohtame ka kolmefiguurilises kompositsioonis «Ikooniline» (õli, 1966), kus aga tumedad pruunid, kollakad, rohekad toonid loovad meeldiva kooskõla. Laiade voogavate pintslitõmmetega peaaegu siluettidena antud naisfiguurid maalis «Mugavalt» (õli, 1966) mõjuvad oma ebamäärases kollakashallis keskkonnas laiskuse võrdkujudena.

Seevastu väga tugeva kontsentratsioonivõimega, napi energilise vormikäsitlusega on teostatud kompositsioon «Näitleja elu» (tempera, 1966), mida tinglikult võib pidada Ants Eskola portreeks. Oma kubistlikult nurgelise range vormikäsitlusega meenutab see teos mõnevõrra P. Picasso laadi. Heledal kollakasbeežil taustal on tumepruuni joonestruktuuriga esile tõstetud näitleja karakteerne poolfiguur. Tema taga seisab ilmet muutev naisnäitleja kolmes pöördes, kelle ettesirutatud käsi tõstab veinipeekrit või mürgikarikat, ning see žest seob mõlemad figuurid kompositsiooniliseks tervikuks, rõhutab artistide boheemlikku ellusuhtumist. See sisult ja vormilt suurepärane terviklik teos jääb kauaks meelde.

Samm edasi veelgi suurema vormiüldistuse poole, tegelikkuse kujutamise ja abstraktsiooni piirimaile viib «Kompositsioon sinises» (õli, 1966). Veel on vaevu tuntavad figuuride piirjooned, aga juba algab geomeetriliste kujundite — kolmnurkade, rombide ja sõõride — abstraktne koosmõju, kus vaid heledate ja tumedate laikude vaheldus loob teatava ruumilise sügavuse illusiooni. Meistri käsi liidab need elemendid maaliliseks tervikuks, mille mõju pole nõrgem realiteeti jäljendava kujutusviisi omast. Esemetu käsitluslaadi heaks näiteks on maal nimetusega «Tektooniline» (õli, 1966). Siin annab püstjate ja rõhtsate telgede põimumine aimu mingist kindlast, püsivast, konstruktiivsest. Vahelduvad mustjad ja pruunid jooned ja laigud tuhkhallil taustal mõjuvad maaliliselt, mitte kuiva geomeetrilise konstruktsioonina. Maalilise mulje jätavad ka mitmed väikeseformaadilised temperamaalid, nagu «Aken», «Võitlus», pannookavandid «Pidulik», «Liikumine» jt. Ka esemetus maalikunstis esindab E. Kits elamuslikku maalilist, mitte aga intellektuaalset geomeetrilist suunda. Ning üldse ammutab ta oma teoste ainestiku armsalt maamunalt, tegelikust elust ning laskub vaid harva abstraktsete kujundite maailma.

Rohkearvulise vaimuka ja värvika rühma moodustavad näitusel E. Kitse väikesed temperamaalid. Nendes annab ta oma fantaasiale täie voli haarata tegelikkusest või mõttekujutusest ükskõik milline motiiv ning impulsiivse loomistungi survel muuta see elamusküllaseks kunstiteoseks. Nendes poeetilistes loova vaimu sähvatustes avaldub E. Kitse suur leidlikkus kunstiliste kujundite loomisel ning loomupärane koloristi talent. Väikemaalide hulgas leidub üksikuid maastikke, nagu «Hosta mälestused» (1962) ja «Maastik» (1966), erksavärvilisi kontrastirõõmsaid natüürmorte, nagu «Punane alustass» (1965), «Sidrunid» (1966), interjöörikujutusi, näit. «Roheline interjöör» (1966) ning tabavalt ilmestatud portreid, nagu «Ühe kunstniku portree» ja «Naine sinise kleidiga» (mõlemad 1966).

Valdava enamuse moodustavad ühe- ja mitmefiguurilised kompositsioonid kõikvõimalikel teemadel. Leidub võikalt fantastilisi nägemusi, nagu limuskitaolised «Teod» (1965) ning mütoloogilisest teemast lähtuvaid, nagu «Kentaurid» (1966). On rahulikke olustikulist laadi pilte, nagu «Eeslid», «Rannal», «Roosid» (kõik 1966), on ka äärmiselt ekspressiivseid tundepurskeid fikseerivaid, näit. «Haige laps» (1966) või «Kahekesi» II (1966). On mažoorses meeleolus mõjuvaid, ent ka minoori kalduvaid, esitades psüühiliste elamuste kõiki astmeid ja varjundeid.

Elmar Kitse värske, probleemirikas kolmas personaalnäitus tutvustas teda täies loomisjõus oleva küpse kunstnikuna, kes oma senise loominguga on eesti kunstile palju andnud. E. Kitse vaimne värskus ja fantaasiarikkus lubavad talt oodata uusi üllatusi ja saavutusi.

6. E. Kits. Kalameestejutud. Tempera. 1966.

7. E. Kits. Punane alustass. Tempera. 1965.

8. E. Kits. Kompositsioon sinisega. Õli. 1966.

6

7

8

9

TÕELIST KUNSTIRÕÕMU PAKKUV LOOMING

Evi Pihlak

Viimastel suurematel üleliidulistel kunstinäitustel on eesti maal järjest rohkem hakanud naabervabariikide kunsti kõrval tähelepanu köitma. Kuna üldistamisega, lakoniseerimisega ja monumentaalsuse taotlusega on maalikunstis viimasel ajal ilmselt liialdatud, siis eesti maali intiimne soojus ja tahvelmaalilikkus mõjub sellel taustal küllaltki soodsa kontrastina. Mõnevõrra erandi valitsevas kunstipildis moodustab ka meie maali peenelöögiline, nüansseeritud, tihti pooltoonidele rajatud teostuslik külg. Taoline maalimisviis on suurel määral välja kasvanud juba eesti maali varasematest traditsioonidest. Eriti on seda suunda arendanud mitmed vanemad kunstnikud. Omajagu on sellel mõju olnud ka paljude nooremate maalijate üldise maali- ja värvikultuuri arenemisele isegi sel juhul, kui nad põhiliselt oma loomingus on valinud traditsioone murdva tee. Kunstnike hulgas, kes neid eesti maali traditsioone iseloomulikul kujul kannavad ja edasi arendavad, on väljapaistval kohal Alfred Kongo.

Kunstnikku on algusest peale köitnud kujutatava juures maalilise nägemismulje kunstiline organiseerimine. Selle eesmärgi on A. Kongo püstitanud endale juba esimeste õpingujärgsete töödega ja seda pole ta muutnud kuni kõige viimaste aastateni. Arenenud on peamiselt vaid võtted ja viis, kuidas ta seda eesmärki saavutada püüab.

Nagu näitas 1966. a. lõpul Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis organiseeritud kunstniku personaalnäitus, on tema loomingu üldpilt sellest ühtlaselt püsivast lähteprintsiibist tingituna üllatavalt stabiilne ja terviklik. A. Kongole on võõrad otsingud erinevatesse äärmustesse. Kuna teda kunstis pole köitnud tormilised enese mina väljenduse taotlused või püüdlused filosoofiliste üldistuste poole, siis on nagu iseenesest tema eelistatuimaks žanriks kujunenud rahulikku vaatlust soodustav natüürmort. Aeg-ajalt segunevad sinna hulka maastikud või figuur interjööris.

Esimestes õpingujärgsetes töödes, mis valmisid 40-ndatel aastatel, võib märgata paljudele «Pallase» lõpetajatele omast maalilist sulavust, vormide pehmust. Kuid juba siin näib Kongo aeg-ajalt kasutavat suurema ühtlase pleki mõju, mis hiljem tema maalilisele käsitluslaadile nii iseloomulikuks kujuneb. Esialgu on siiski laiad pintslilöögid, voolavad värviplekid natukene laialivalguvad, organiseerimatud, ehkki kunstnik selle kaudu saavutab maalilise mulje sundimatu värskuse. Vaadates suurt maastiku pannood või üksikuid natüürmorte lilledega, äärelinnavaateid, paneme tähele, et iga motiiv kogu pildipinna ulatuses on käsitletud maaliliselt, peaaegu monotoonse ühtlusega, värvi organiseerimises ja katmisviisis puudub veel komplitseeritum sisemine rütm. Tööde peamine köitvus peitub värvide pehmes varjundirikkuses ja katmisviisi kohati peaaegu akvarellilikust voolavusest sündivas mulje intiimses siiruses. Nendes teostes on omapärast, kaasahaaravat maalimisrõõmu.

Samad omadused elavad A. Kongo loomingus edasi ka järgneval ajal. 50-ndate aastate lõpuks omandavad nad väljakujunenud ja küpsema kuju. Personaalnäitusel oli sellest ajast välja pandud mõningaid natüürmorte, millest vast ilusaimad on lihtsad motiivid kalladega. Enamasti on need matilt tumedafoonilised teosed, kus kujutatav on poolvarjus, valgus toob nähtavale vaid paar suuremat värvilaiku. Sõltuvalt sellest, kuidas kunstnik hakkab lülitama oma maalidesse üksikuid erksamaid draperiipindu või lilleõite eredamaid laike neutraalsema ümbruse arvel, tiheneb nüüd kompositsiooni ülesehitus, kogu nägemismulje muutub kontsentreeritumaks ja pingelisemaks.

Nägemismulje maaliliselt paindlikus ja distsiplineeritud käsitluses hakkab A. Kongo aastate jooksul üles näitama järjest suuremat meisterlikkust. Mida rohkem kasvab tema maalide sisemine kontsentratsioon, seda vähemaks ja tagasihoidlikumaks jääb esemete valik ja motiiv, mida ta kujutab. Ta ei armasta maalida pidulikke ja väga värvirikkaid objekte. Isegi lillede intensiivne hõõguv värv vilksatab ta maalidel vaid väikeste plekkidena sumbe poolvarju piiril. Tähtsaim kunstniku jaoks on suur maaliline põhivahekord, mis oma ülesehituselt aasta-aastaga muutub järjest komplitseeritumaks. Just see teeb Kongo näiliselt etüüdliku värskusega maalitud teostest läbikaalutud ja lõpetatud kompositsioonid. Tööd nagu lambi ja sinise tooliga «Interjöör» (1966), «Natüürmort baobabiga» (1966), «Ussikeeled» (1965) jt. on viidud välja lausa imetlusväärse maalilise tasakaalu ja rütmitundeni.

Põhivahekord, tasakaal ja rütmitunne baseeruvad A. Kongo maalides alati värvikompositsioonil. Vorm, mille pealegi voolav värviplekk nii mõnigi kord varjutab, esemete paigutus, rakurss, ja teised taolised komponendid on kunstniku jaoks samuti lahendatud tihti värvi seisukohalt lähtudes. Sageli näib kunstnik näiteks eelistavat ülevalt alla vaadatud rakurssi. Säärane vaatenurk juba nagu iseendast vähendab esemete kuju ja vormi osatähtsust, muudab nad lamedamaks, pinnalisemaks ning toob eelkõige välja värvimõju.

Koloriidi sõlmpunktid ja värvirõhud ei lange kaugeltki igakord natüürmordi kesksetele esemetele. Teose maaliline rütm on peagu sõltumatu kujutatavate esemete tähendusest. Vahel kogu kompositsiooni pealahendus võib peituda üksnes langevas draperiikangas. Näiteks töös «Tsineraaria» (1966) jääb lill esiplaanil summutatult varju ning kõige intensiivsema ala maalil moodustab sinine draperii. Sama võtet võib jälgida ka töös «Natüürmort sidruniga» (1964), kus jällegi lill ja kann on maalitud üsna tuhmides toonides ja kogu värvijõud koondub erkkollasele sidrunile.

Ese ise oma konkreetsusega ei näi kunstnikku sügavamalt huvitavat. Iga kujutatav objekt on eelkõige vaid lüli kogu grupi üldises maalilises mõjus. Ainult vähesed tööd, nagu näiteks «Alpikann» (1966) ja mõned teised, on rajatud otse kujutatava iseloomu väljatoomisele. Vähene tähelepanu üksikute nähtuste individuaalse konkreetsuse vastu seletab vast ka kunstniku huvi möödalibisemist säärastest žanridest nagu portree ja figuraalne kompositsioon.

Kõige iseloomulikuma väljenduse on A. Kongo kunstilised kavatsused leidnud natüürmortide kaudu. Samaaegselt ei saa tunnustust avaldamata jätta ka tema maastikele. Kuid paistab, et ka selle žanri käsitlus on natukene natüürmordilik. Paljud maastikud on loodud Lõuna-Eesti kauni looduse poolest tuntud paikades nagu Karksi-Nuias ja mujal. Ometi määrab konkreetne koht ja motiiv ise nende tööde puhul suhteliselt vähe. Nagu natüürmordi esemetes, ei otsi maalija ka looduses ühe

10

11

12

9. A. Kongo. Natüürmort sidruniga. 1964.

10. A. Kongo. Päevalilled. Õli. 1942.

11. A. Kongo. Interjöör. Guašš. 1966.

12 A. Kongo. Pajud. Tempera. 1966.

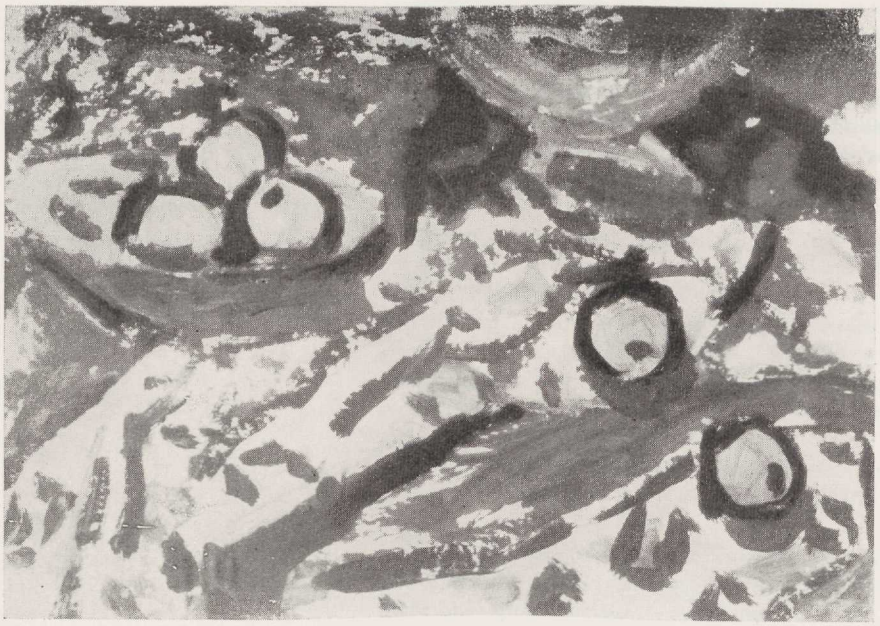
A. Kongo. Natüürmort amarüllisega. Õli. 1966.

13

13. A. Kongo. Natüürmort baobabiga. Tempera. 1966.

14. A. Kongo. Natüürmort apelsinidega. Õli. 1966.

14



või teise paiga karakteerset iseloomu. Samuti ruumilise avaruse, õhu ja valguse jäädvustamine, mis on köitnud nii paljusid maastikumaalijaid, ei kujune A. Kongole oluliseks probleemiks. Analoogiliselt natüürmortide esemete valiku nappusele ja lihtsusele otsib ta ka loodusest välja kitsa, enamasti suletud motiivi, mis piirdub mõne puu, üksiku maja, tee ja metsatukaga. Nendest vähestest elementidest kasvab kunstniku jaoks välja küllaltki komplitseeritud maaliline probleem. Värvilahendus muutub omaette elamuseks, kannab endas suurel määral teose kunstilist mõtet.

Mis puutub A. Kongo maalide meeleolulisse mõjusse, siis on nad oma olemuselt vaatajasse tasakaalu ja harmooniatunnet sisendavad. Paljudel juhtudel kujutavad nad intiimseid rahulikke interjöörinurki meeldivalt koduste esemetega, nagu näiteks lamp, ümar kann, pehme tool, lilled, kollane karu, üksikud puuviljad ja teised taolised asjad. Kõik esemed näivad rahulikult ja segamatult üksteise kõrval puhkavat. A. Kongo kunst ei tunne teravdatud kontraste, sisemisi konflikte. Tema maalides elab ümbruse intiimselt poeetiline taju, mis moodsas kunstis sai kunagi alguse Vuillard'i, Bonnard'i jt. selle rühma kunstnike interjööri ja looduse kujutuste kaudu. Kuna XX sajandi kunstis on domineerivamal kohal olnud sisemistest vastuoludest kantud lähenemine tegelikkusele, siis on see poeetilisele realiteeditajule rajatud suund edasi arenenud katkendlikult, mitmeid kordi ümber transformeerudes, kuid põhiliselt pole ta oma aktuaalsust kunagi kaotanud. Kaasaja teadusest, sotsiaalsetest vastuoludest ja muust mõjutatud, komplitseeritud, asjade kesta taha tungiva maailma nägemise kõrval on jäänud tarve aeg-ajalt natuuri kujutada tema lihtsas, väliselt tajutavas värvi emotsioonile tuginevas nägemismuljes. A. Kongo puhul ei kujune see mingiks rõhutatult lüüriliseks idülliks. Tema maalides peitub pigem tõsine, veidi väärikalt raskepärane natuuri sooja, intiimse võlu esitamine.

Määrav A. Kongo teoste puhul on ka nende maalitehniline külg kitsamas tähenduses. Algusest peale on kunstnik püüdnud maalimisel rakendada võimalikult matti värvi. Viimastel aastatel on ta üle läinud koguni temperale ja guašile, mis oma sametiste pindadega annab tema värvitoonidele pehmust ja sügavust ning aitab eriti tumedamate toonide nüansirikkust välja tuua. Sealjuures valdab kunstnik väga paindlikult ja puhtalt guaši ning tempera nõudlikku kattetehnikat. Kuna kasutatavad tehnikad eeldavad küllaltki õhukest ja ühtlast värvikihti, siis faktuuri mõju A. Kongo töödes päris otseses tähenduses kaasa ei räägi. Kuid seda ilmekam on kunstniku pintslikiri. Vahelduvad, erisuunalised, ilma etteloodud kavatsuseta pintslilöögid sisaldavad endas niipalju impulsiivset hoogsust ja värskust, et nad kujunevad oluliseks emotsionaalseks kaasteguriks. Taoline pintslitehnika loob mulje kunstniku nägemisviisi vahetusest, lähedasest kontaktist kujutatavaga, mis siiski kunagi ei tekita etüüdlikkuse muljet.

Oma laadis on A. Kongo saavutanud kõrge meisterlikkuse astme. Probleemide diapasoon, mida ta oma teostes käsitleb, ei ole silmatorkavalt laiaulatuslik või aktuaalne, kuid see puudutab maalikunsti põhiolemust, mis õieti kunagi ei kaota oma tähendust. Esitades meid ümbritseva tegelikkuse maalilisi ja esteetilisi väärtusi, pakub ta vaatajale oma töödega tõeliselt puhast kunstirõõmu. Ta avab meile poeetilise esemete maailma uusi meeleoluvarjundeid, värvi ja valguse rohkeid erutavad nägemisvõimalusi.

MÄRT LAARMAN

Nigol Andresen

Kunsti Raamat»). Talle meeldis Braque'i sünteesivaim, emotsiooni korrigeerimine reeglitega, nende tõlgitsemine üldinimlikku keelde. Uus kunst, mille ehitajate hulka eesti kunstis eelnevate sõnade autor kuulub, ei ehita sellele alusele, mis inimesi üksteisest lahutab, vaid mis neid ühendab: «Selle tagajärjel uus kunst on internatsionaalne.» Ta võtab oma sissejuhatava artikli mõtte kokku: «Aga kord pärastpoolt konstateerib ajaloolane, et kunstilgi ses maailmaterviku ehitamises ei kuulu just kõige tagasihoidlikum osa. Kunst on saamas elu lõbustajast ja mitmekesistajast elu organiseerijaiks.»

Kahekümnendate aastate näitustel esines M. Laarman peamiselt puulõikega, kuid ka maaliga. Oleks asjatu otsida M. Laarmani ja ta kaaslaste kunstist «abstraktsust», esemete eitamist: juba 1923. aastal esitas ta puulõike nimetusega «Asjad». See pealkiri kordus neli aastat hiljem. Siin on varajane «Näituseplats» (puulõige, 1924), siin hästi silmade ette jääv maal «Oleviste ja Niguliste» (1926), mis järgmisel aastal varieerub puulõikes. «Oleviste» omandab puulõikes (1927) uue alt vaadeldud vormi. Vahel esineb ka inimene, olgu see «Tšellomängija» (puulõige, 1927) või «Trepp» (õli, 1927), kuid kompositsioonis on tähtsamal kohal tšello kui tšellomängija, naine trepil ainult täiendab trepi arenevat vormi, ja vormides avaldub olulise tabamise lihtsustav suund. Sellega on kunstniku iseloom hoopis lähemal puulõike spetsiifikale kui õlimaalile, olgugi, et ta värviliste pindadega ka maalis avaldab head mõju («Oleviste ja Niguliste»).

Märt Laarmani teeneks tuleb märkida juba varakult puulõike laialdast populariseerimist. Ta raamat «Puulõige. Jooni puulõike ajaloost ja tehnikast» (1927) oli määratud eeskätt koolinoortele. Katsetajaile antud teated puulõike tehnikast olid muidugi liiga napid. Kuid Bewicki, Düreri, Holbeini, Masereeli, Munchi, Vallotoni ja rea eesti puulõikekunstnike tööde reproduktsioonid esitasid omalaadse puulõike-antoloogia ning aitasid selle kunstiliigi vastu huvi äratada.

1923. aastal asutas Jaan Vahtra Eesti Kunstnikkude Rühma. Seal olid peale asutaja koos E. Ole, J. Raudsepp, Fr. Hist ja F. Johansen (Randel), varsti astus Rühma liikmeks ka M. Laarman. Rühma esimese näituse kohta (Võrus 1923. a. veebruaris, veel ilma Laarmanita) väitsid algatajad, et seal domineerisid «konstruktiivsuse poole püüdvad ja kubistlikus suunas loodud tööd». Suuna suhtes ei olnud väikene Rühm algusest peale ometi ühtlane, ja suunavaidlused olid selle koguduse endastmõistetavad saatjad. Rühma rahvusvahelisigi sidemeid võib tähele panna: alalisi kokkupuuteid ja koosesinemisi oli läti kunstnikega (Skulme, Zuta). 1924. aastal võttis Rühma näitusest osa nii tuttav pariislane kui M. Larionov. J. Vahtra lahkus 1925. aastal Rühmast, säilitades viimasega küll mõningase kontakti. Rühma seespool sündis tihe koostöö Rakverega seotud kolmikul — Laarman koos Arnold Akbergi ja Henrik Olviga.

M. Laarman äratas kahekümnendail aastail üsna suurt tähelepanu puulõikega, mille kõige visamaks ja järjekindlamaks viljelejaks ta jäigi. Maal jäi tal teisejärguliseks, puulõikes käsitletud ainete varieerimisvahendiks, ja maalis ei püüdnud kunstnik ennast nähtavasti ka kuigi palju avaldada.

Graafikaharrastuse üheks rakenduslikuks võimaluseks oli raamatugraafika, tol ajal tegelikult kaas. Sellelt alalt jättis M. Laarman varakult Alfred Brusti «Igavese inimese» (1923) kaane, kus lakooniliste vahenditega on esitatud raamatu olemus. Rida muid raamatukaasi järgnevailt aastailt agiteerisid küll senise piltkujunduse vastu, kuid ei suuda tagantjärele ennast õigustada. «Uue Kunsti Raamatu» (1928) kaas nelikjaotusega (paremal ülal punase, all vasemal musta nelinurgaga), oli nende aastate kaante parimaks lahenduseks, ja küllap siin ongi Bauhausi ergutused kõige paremat vilja kandnud.

Kahekümnendad aastad olid eesti kunstis üldse, kuid eriti M. Laarmanil mitmekesise arengu kümnendiks. M. Laarmani areng ei toimunud kogu senist ja Rühmast kõrval olevat kunsti eitades, vaid selle igakordseid saavutusi soojalt tunnustades. Varakult kõneles ta kõige tunnustavamaid sõnu A. Vabbe ja N. Triigi kunstist.

Eesti Kunstnikkude Rühma voolumissioon ning uue kunsti propageerimine kubismi ja konstruktivismi läheduses lõppes varsti. Kui 1930. aastal võeti vastu paarkümmend uut liiget, nende hulgas K. ja P. Burman, J. Koort, A. Laigo, K. Luts, L. ja N. Mey, K. Raud, N. Triik ja E. Wiiralt, siis tähendas see senise voolurühma likvideerumist, loo-

15

16

bumist seni kitsalt mõistetud uue kunsti taotlustest. Selles võime tunda M. Laarmani algatuslikkust.

Kolmekümnendad aastad näitasid M. Laarmani rahulolematust senisega ning ta püüdeid miskipoolest uuele teele astuda. Mitme aasta kestel ei olnud tema töid näha. Alles kümnendi teisel poolel üllatas ta väga mitmekülgselt. Siin on ta uute otsingute dokumenteerijaks ja uue kvaliteedi näitajaks 1936—1937 valminud plokkraamat, Marie Underi luuletus «Käik tuultesse» (trükitud 1938. a. 130 eksemplaris kahel eri paberil). Küllap võlus M. Laarmani mitte ainult Underi luule üldse, vaid selle luuletuse rahutus: *Kuhu? Kuhu? / Ainult mitte paigal seista. / Vastu kevadpuhanguile! /*

Siin avaldus M. Laarmani intellektuaalsete huvide see külg, mis seni polnud vajalikku avaldumist leidnud: mineviku kunsti eluliste joonte uue elustamise püüe. Gutenbergi-eelne plokkraamat astus ellu, eesti kunstis esmakordselt. Kunstnik asus uuele tööle, nagu ta teatab impressumis: «Joh. Ph. v. Rothi 120. kuulmispäävä mälestüsess naksi ma seod raamatut tegemä 1937. a. tõsõl jõulupühäl nink sai valmiss viimätsel küündläkuu päävä 1938. a. Esi ma trükse käsitsi 25 tükkü ja OÜ «Hansa» Talna liinan 1938. a. suvõl 75 tükkü.» Kuus lehekülge teksti ja sinna juurde kuus illustratsiooni pöörduvad nii fraktuurišriftiga kui illustratsioonide minevikunaiivsusega tagasi eesti rahvaraamatu nooruse poole: «Joh. Ph. v. Roth /1754—1818/ Talvõlaul/ Märt Laarmani puulõikin.» Selle kahevärvilise palgelehe vares talvemaastikus aialatil kordub hiljem palju kordi (nii ka 1942. a. «Lindude laulu» pealkirjaga pildiraamatus kõige ilmekamaks linnuks jäädes).

Siis tuli raamat «Külmad ruba'iid», puulõige iga luuletuse leheküljel, lisaks palgeleht. Neis puulõigetes on üle jõutud vormide lihtsustamisest, kuid ka piiratud «val-

17

18

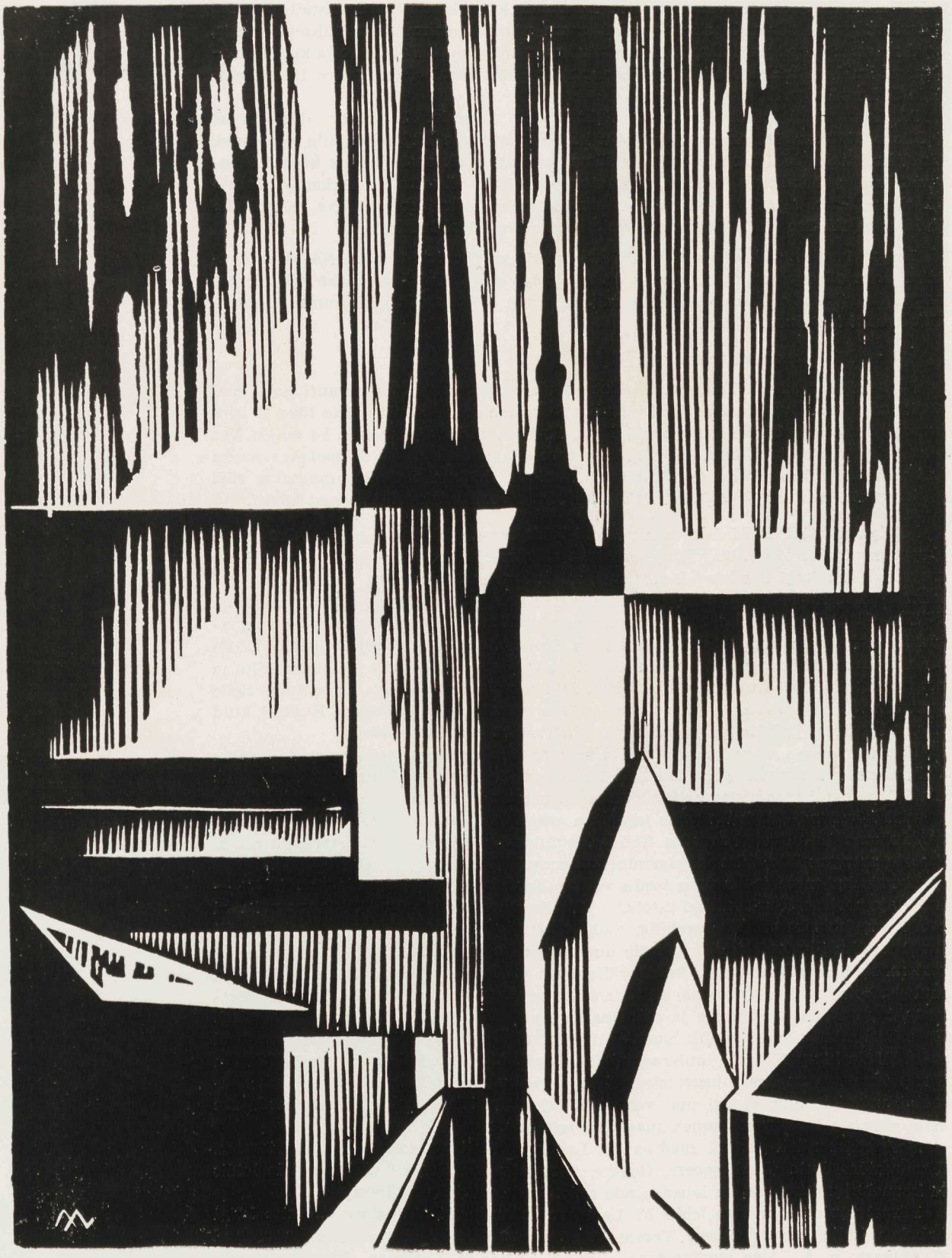
15. M. Laarman. Pilkuse koolimaja. Linoollõige. 1919.

16. M. Laarman. Autoportree. Linoollõige. 1921.

17. M. Laarman. Mees ja päike. Puulõige. 1919.

18. M. Laarman. Naine pesu riputamas. Puulõige. 1920.

19. M. Laarman. Oleviste ja Niguliste. Puulõige. 1927.



19

mis vormidega» ainete valikust. Kui Laarman kolmekümnendail aastail pöördus maastiku poole, siis pole siin tegemist enam minevikuvaimuliseks stiliseerimisega, vaid maastik annab puulõikesse lihtsustatud vorminägemusi. Palgelehe ja kirjakujundusega, kuid ka trükilao abi põlgamata sündis 1939. aastal «Pikse palve 1644» koostöös O. Looritsaga.

M. Laarmanist kui kirjamehest tuleks eraldi kõnelda. Ta satiir «Orirahvas» («Olion» 1930, nr. 10) andis väga palju hiljem tõmpidele kirjaseletajaile kõneainet. Kuid kunstialaseidki kirjutusi tuleks silmas pidada. 1938. aastal ilmus kõigiti tüpograafiliste vahenditega tehtud raamatukene «Märt Laarman: Arkadio Laigo» 75 eksemplaris. A. Laigo tegi selle trükise jaoks kahevärvilise puulõike «Kunstnik» ja lõpuvinjeti. See on M. Laarmani veste häid näiteid igal leheküljel:

Laigo kunst on mitmeti meie udurikkal kunstiajal Oleviste torniks. Nägema hakatakse seda alles pärastpoole, praegu on udu väga paks. Kui Laigo saab viiekümneaastaseks, siis kultuurkapital määrab talle preemia — kakssada viiskümmend krooni. Viis krooni iga eluaasta eest.

Või veelgi kaugemast tulevikust:

Pärast Laigo surma kauges tulevikus võrulased austavad teda samuti nagu nad austavad nüüd Kreutzwaldi. Mõni tuleviku Adamson (see kunstitegijate tõug ei sure kunagi) teeb tema biskviitkuju parki. Nagu Kreutzwaldi majja, nõnda ka majja, kus elas Laigo, asutatakse kõrts. Kõrts nimetatakse «Arkaadiaks». See on igatahes parem kui muuseum. Muuseumid on elavaile surnuaiaks, inimese tähtsust hinnatakse sääl matuseplatsi suuruse järgi ja maetavad ise peavad oma matuseil pikimad kõned.

Esialgu ei püüdnud M. Laarman veel nii-öelda massitoodangu poole, piirdus ainult eksperimentaalse tööga. Ta plokkraamatute arhaiseeriv laad tundus ju uuena; kuid see võis olla ikkagi üks kõrvalharrastusi, mitte kunstniku graafika üldsuunaks. Igatahes katseid maastiku ja isegi portreega võime kolmekümnendaist aastaist märgata.

Siin oli palju katseid järgneva raamatukujunduse ettevalmistamiseks, ja raamatud ise hakkasid ilmuma alles pärast sõda. Kui Juhan Liivi «Valitud jutud» (1945) on nende aastate raamatute hulgas huvitavaks alguseks, siis Fr. Tuglase «Elu ja kangastused» (1946) kujunes neljakümnendate aastate kauneimaks raamatuks. Selle raamatu vinjettides tundub juba terava iseloomustamise püüet (Popi ja Huhuu), kuid näeme illustreerija huvi ka pilvedest paljuütlevat maailma kujundada.

Üleminek ei ole seotud kuidagi tahtmisega midagi seesugust anda, nagu seekordne tellija seda paremaks hindas. Oli küll maksvusel mõnesuguseid uusi maitsereegleid. Kuid Laarmanil moodustas neljakümnendate aastate raamatukujundus vahetu jätku eelmise kümnendi tööle. Ta astus tagasi ka arhaiseerimisest, olgugi et seegi tendents mõõdukamal kujul vahel avaldus. Töö L. Koidula luuletustega on M. Laarmani nende aastate arengu näitajaid ehk selgemini kui muu.

Kunstniku enese jaoks uues laadis valmis Koidula luuletuste väljaanne (1943) — luuletaja portree, illustreeritud tiitellehe ja nelja leheküljelise puulõikega raamatu eri osade ees, ümbrise ees- ja tagakülg. Päikest käes hoidva naise kuju meenutab veidi juugendlikku illustratsiooni, aga selle uueks jooneks on väljakasvamine lõunaeestilisest maastikust nägemusena. Selles väljaandes on leitud meeleoluline side Koidula luulega, «otsekui hea vanaema lihtsüdamliku nooruse usu, armastuse, lootuste, ilutsuste, kannatuste, vaigistuste ja manitsuste» raamatuga (G. Suitsu sõnu tarvitades). Seda teed areneb edasi «Valik luulet» (1948), sissejuhatuseks palgelehel arhaiseeritud vainulillede kimp Koidula luuleraamatute kõrval, teiseks edasiarenduseks «Meil aia äärne tänavas» naiivne illustratsioon. Üks ja teine joon viitab läinud sajandi raamatuillustratsioonile, olgugi uue vormiteadlikkusega. Maastikukäsitluses tõuseb see esile põõsaste üldistavas joones, maastiku esitamises.

Neljakümnendail aastail määras M. Laarman eesti raamatukujunduse taseme. Maailmaklassikute (Shakespeare, Goethe, Cervantes, de Coster) väljaannetele leidis ta kaanekujunduse, mis on lausa nende autorite soovitajaks nüüdisajale.

Pärast tuntud vaheaega leidis M. Laarman rakenduse Fr. Tuglase «Teoste» kõigi kaheksa köite kujundamises. Varem oli meile «Väike Illimar» omaseks saanud H. Mugasto ja A. Laigo puulõigetega — nüüd avastas M. Laarman «Illimari» uuesti.

20. M. Laarman. Tšello. Vineerilõige. 1966.

21. M. Laarman. Sügis. Vineerilõige. 1963.

20

21

22

23

22. M. Laarman. Nägu. Akvarell, tempera. 1965.

23. M. Laarman. Nägu. Akvarell, tempera. 1965.

Leiame siitki aiateibast vana tuttava varese, konn tuukri osas on pandud meid lõbustama. Aga maastikus hakkab esinema nägemuslikkust. Läinud sajand oma reaalidega esineb «Eesti Kirjameeste Seltsi» vinjettides. Vabalt valitud tõsiselt-koomilised esemed saadavad kriitiliste tööde valiku initsiaale. Töö vooruseks on väljaande ühtlane kujundus.

Vist ei ole üldsusele avaldatud Fr. Tuglase miniatuur «Vaikelu» M. Laarmani kolmeteistkümnes suureformaadilises puulõikes — tekst ja illustratsioonid. Siin ei ole jälge kolmekümnendate aastate lõpu arhaiseerimisest. Tunneme siin kontakti kunstniku enese minevikuga, kuid mitte tagasipöördumisena kahekümnendaisse aastaisse: vorm on rikastunud, esemed mitte nii lakooniliselt esitatud, kuid siiski valitseb miski tollest lakoonilisuse püüdest, on üle saadud kolmekümnendate aastate lõpu arhaiseerimisest kui ka vahetust looduslähedusest. Avalduks nagu püüe kunstniku enese eri külgede ja eri aastakümnete sünteesi poole.

See sünteesipüüe saab valdavaks M. Laarmani varjulpeetud töödes, mis personaalnäitusel vaatajat üllatasid.

«Valgjärve tamm» (puulõige, 1959) näitab ikka veel maastikuhuvi, «Setu naine» (värviline puulõige, 1962) — visa katsetust portreega. Tuttav vares istub «Sügise» maastikul (vineerilõige, 1963). Kuid ikka tõmbavad kaasa kahekümnendate aastate tugevate äärjoontega esemed: «Laev» (värviline puruplaat, 1963), teine samanimeline (värviline puulõige, 1964). Tuttav «Oleviste» altvaates (puulõige, 1964), «Börsi käik» (värviline linool, 1965). Tunneme tuttavaid esemeid uues käsitluses, mitte ainult uues tehnikas. Seevastu «Sambad» (akvarell, tempera, 1965), «Sinine õhtu» (akvarell, tempera, 1965), «Nägu» (akvarell, tempera, 1965) ja «Mets» (akvarell, tempera, 1965) näitavad uut huvi esemeile, uut tehnikat ja mitmeti uut vaimsust. Siin ühineb kahekümnendate aastate ülilakooniline vorm sellest väljakasvava uue arusaamisega, vahel mõnevõrra fantastikat, mille juured on aga samas objektiivselt olemas.

Nii kohtuvad M. Laarmani viimaste aastate töödes ja uues tehnikaski ta noorusaastate vormiasketism ja uue vabadustundega avalduv fantaasia, reaalsuse külm taju ning eseme tagant selle teise olemuse nägemine. See on uus sünteesitaotlus, kus maailma nägemine kauaste kogemuste pinnalt rikastub uue rahulolematusega ning jõuab uute nägemuste juurde.

Märt Laarmani osa eesti kultuuriloos on omaette peatükk, mis ei mahu nende ridade raamidesse. Ta osa mitme kümnendi eesti kunstis on olnud vahel kõigist traditsioonidest kõrvalekaldumine, vahel unustatud traditsioonide eest võitlemine, ikka ühenduses uue maitsekultuuriga graafikas, eriti raamatukujunduses. Ta on mitmeski asjas arengu ees käinud. Tahaks näha M. Laarmani kunsti uues sünteesiotsimises samalaadset eeskäimist.

METALLIKUNSTNIK SALME RAUNAM

Helene Kuma

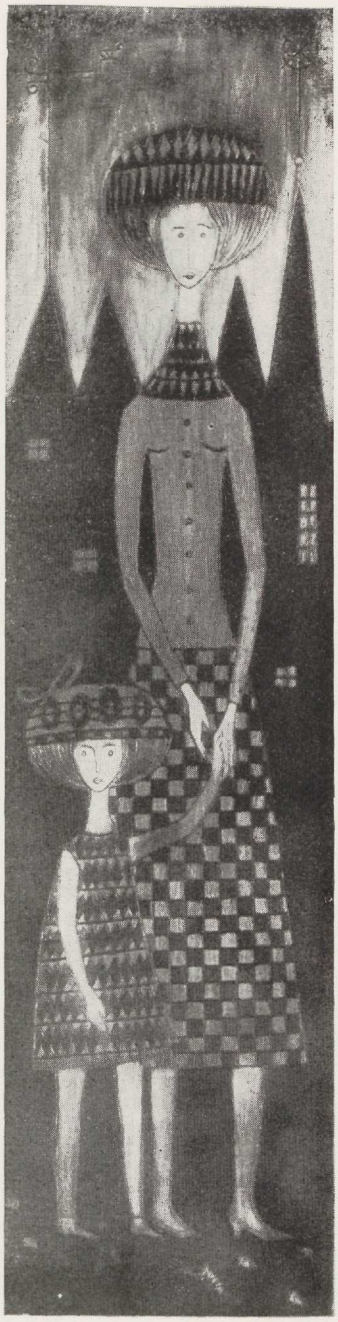
Heites pilgu Nõukogude Eesti tarbekunsti arengu viimasele aastakümnele, paistab muuhulgas silma kiire edasiliikumine metallehistöö valdkonnas. Siin puutume kokku kahe nähtusega. Esiteks on stabiliseerunud rahvuslik, kujunduselt kaasaegne ehete koolkond. Teiseks on toimunud kauaoodatud sisemine jagunemine eheteks ja dekoratiivmetalliks, kusjuures viimane ala muutub pidevalt ulatuslikumaks. Üksikjuhtudel astub ta isegi üle dekoratiivmetalli kammerlike vormide otseselt monumentaalkunsti. Tuletame meelde S. Raunami seinakaunistusi «Pühajärve» kohvikule 1961. aastast, H. Raadiku suurt seinakujundust Tallinna «Moskva» kohvikule 1965. aastast, S. Raunami 1966. aastal teostatud suurt embleemi — figuuri päikese taustal — Leipzigi messi Nõukogude Liidu paviljoni Eesti osakonnale ja H. Raadiku Eesti NSV kaarti. On veelgi nimetamisväärseid töid, mis varsti ilmuvad avalikkuse ette, praegu aga viibivad kavandamis- või teostamisjärgus kunstnike ateljeedes. Viimaste seas peaks esmajoones mainima S. Raunami poolt loodud ažuurset estraadiseina teemal «Tallinn» turismilaeva «Estonia» muusikasalongile.

Jälgides kogu seda intensiivset ja perspektiivikat edasiliikumist, tuleb ühtelugu kokku puutuda Salme Raunami nimega, kelle loomingu võtamegi käesolevas artiklis üksikasjalikuma vaatluse alla. Kunstniku loominguline tegevus langeb kahele aastakümnele. 1960. aasta on seejuures mitte ainult aastakümneid eraldavaks tähiseks, vaid ka kunstniku sisemise evolutsiooni kahe teineteisest erineva etapi piiritulbaks. Lõpetanud 1951. aastal Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi metallehistöö erialal, langes S. Raunami debüüt arengu seisukohalt ebasoodsasse perioodi. Nagu teisigi tarbekunstiharusid suunas selle ajastu kujundusnormide ettedikteerimine ka metallehistöö kitsasse sängi. Esemed pidid olema vormi ülesehituselt klassitsistlikud (kindel vormi kolmikjaotus), dekoorilt rahvuslikud, üldmõjult rikkalikud (sest küllus, mis pidi kajastama riigi jõukust, samastati ilumõistega), ning ülim siht oli temaatilise figuraalkompositsiooni loomine võimalikult detailses akadeemilises läbitöötluses.

Salme Raunami mainitud aastate töid jälgides pole võimalik rääkida mingist erilisest individuaalsest käekirja kujunemisest, seevastu reedavad need mitmekesist tehnikate valdamist ja tugevat joonistusoskust. Ehete osas filigraan, perforeerimine, graveerimine, panus, dekoratiivmetallis email, niello, kohrutus, galvanoplastika ja igasugused kombineeritud tehnikad näitavad huvi oma eriala erinevate tahkude vastu, püüda isiklikult läbi proovida metallehistöös peituvaid väljendusvõimalusi. Muide, kunstnik paistis neil aastail ka sellepoolest silma, et ta ehete kõrval proovis pidevalt jõudu dekoratiivesemete loomisel. Igal juhul eendus ta teistest tarbekunstnikest niivõrd, et talle tehti juba 1951. aastal ettepanek astuda EN Kunstnike Liidu liikmeks, kuhu sissepääs peale äsjase «puhastuse» oli eriti raskendatud. (Tarbekunstnike esimene massilisem vastuvõtt EN KL-u toimus alles 1956. aastal.)

Viiekümnendate aastate lõpul (1958—1959) avaldub Salme Raunami töödes püüd vabaneda senisest stambist ja leida uus eneseväljendamise tee. Otsinguid kroonib edu alul ehete, eeskätt massiartiklite osas.

Kunstitoodete Kombinaadi toodangu üksluisus metallehistöö valdkonnas juhtis mõttekäigu sortimendi laiendamisele. Puht tootlikud nõudmised tingisid lihtsuse ja käsikäes sellega ajakohasuse. Lihtsus kunstiloomingus ei tähista vaesust ega fantaasia puudumist. Inimkonna kogemused õpetavad, et kunstis lihtsust saavutada on alati kõige raskem. Ka siin nõudis lihtsus erilist mõtteerksust, julgust, uue leidmist. S. Raunam pakub esimesena massitootmisse stantsitud figuraalse dekooriga sõle «Anu» (1957), küünlajala (1958), stantsitud käevõru «Siug» (1959). Mainitud esemed on säilitanud oma ajakohasuse tänaseni. Miks? Milles seisab nende esemete novaatorlus?



24

Rahvusliku ehte all oldi harjutud nägema emba-kumba — kas uut etnograafilist sõle- või preesivarianti või siis nende vormide kaudsemat kordamist rahvusliku ornamentaalse dekooriga. S. Raunam annab esimesena ornamendi asemel eesti neiu profiili tähistaeva taustal rinnanõelas «Anu». Ühelt poolt avardas ta seniseid rahvusliku vormi mõistmise piire, teiseks tõi ehetekunsti uue motiivi — figuuri, näo. Algatus leidis kiiret järelkaja. Senine dogmade pais oli läbi murtud ning võimsa hoovusena hakkas tulema teistelt metallehistöökunstnikelt figuraalseid sõlgi, mis aastateks tegid Tallinna elanikkonna liikuvaks pildigaleriiks. Seda võib pidada üheks eredamaks näiteks moe kiirest levikust.

Kuidas selle «moega» teiste autorite puhul ka ei ole, kuid figuuri osatähtsus Salme Raunami töödes ei ole vähenenud. See on pidev stabiilne nähtus, mis kuuekümnendatel aastatel on tõrjunud teised teemad kõrvale nii ehetes kui ka dekoratiivtöödes. Aja jooksul muutub figuuri joonistus, selle käsitluslaad, kuid mitte selle aktuaalsus. Kunstniku kordumatu loov isikupära paneb end maksma just figuraalses kompositsioonis.

Küünlajalas dikteerib vormi selle funktsionaalsus. Ornamentaalse kaunistuse asendab aga kohrutuse faktuur. Sellega pääseb resoluutselt mõjule uus kunstikreedo.

Käevõru «Siug» on aga esimene stantsitud käevõru eesti metallehistöös.

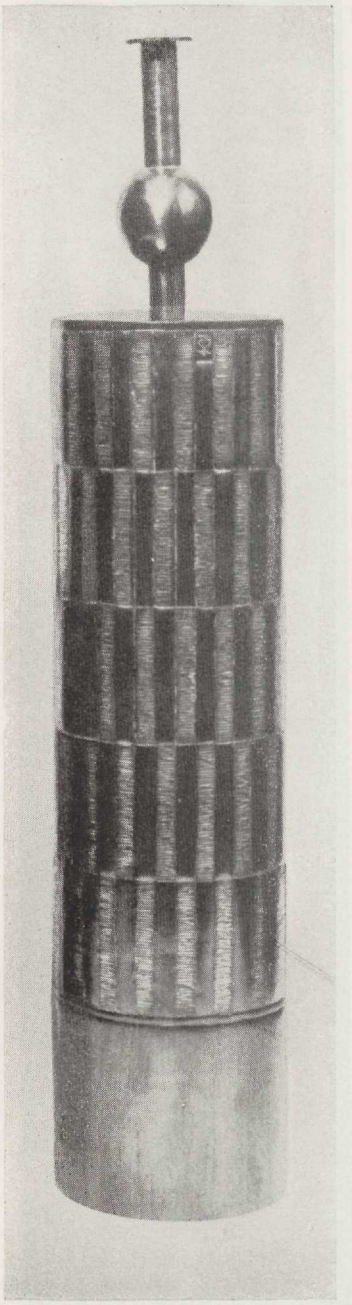
Aeglasemalt toimub ümberorienteerumine uutele rööbastele dekoratiivmetallis. Vaasis «Noorte pidu» (bidri, 1958), seinataldrikutes «Kalevipoja võitlus huntidega» (kohrutus, 1959) ja «Kalurid» (kohrutus, 1959) ei saa kunstnik veel lahti akadeemilisest figuurikäsitlusest, mis astub vastuollu lihtsustatud ja ornamenteeritud taustaga. Teostel on ka teisi, puhtkompositsioonilisi vigu (liigselt kuhjatud huntide kari jne.).

Ägedam võitlus uue ja vana vahel ning väga intensiivne pürgimine uue poole iseloomustab 1960. aastal valminud töid.

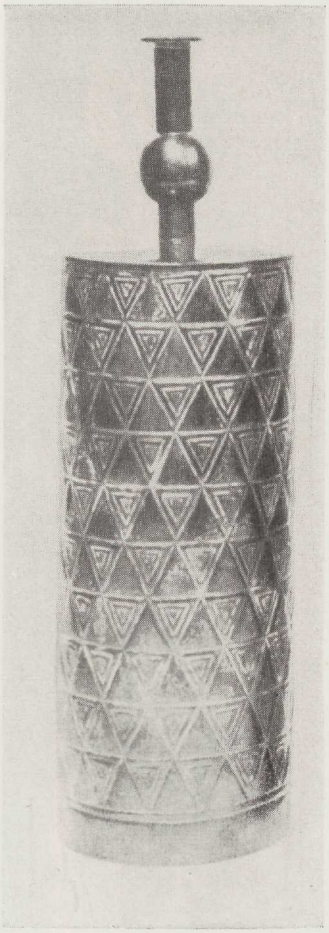
Ehete osas stabiliseerub uus kvaliteet, mis tekkis juba viiekümnendate aastate lõpul. Selle markantsemaks näiteks on ehetekomplekt pärlmutri ja türkiisidega ning samasse komplekti kuuluv valge nahkkarp vasest kaunistusega. Väljendusvahendite nappus, range geomeetriline lihtsus vormikujunduses, esemete avarad dekoreerimata pinnad, mis panevad materjaliilul enda eest rääkima, kõik see kuulub juba täielikult kuuekümnendate aastate ehete tipptasemele. Üheaegselt mainitud ansambliga esitab kunstnik üksikuid kohrutatud rinnanõelu ja ripatseid, nagu rinnanõel «Poiss hobusega» ja ripats «Hobused». Mainitud aastal oli ehete kohrutamine juba üldiselt levinud. Seetõttu pälvib S. Raunami mainitud töödes tähelepanu eeskätt mitte tehnika, vaid kohmakas, mainitud ripatsis otse primitivistlik motiivide stiliseering, mis kahtlemata räägib kunstniku sisemise kindluse ja iseseisvuse kasvust. Väga maalilise faktuuri loob siin ka ehetes esmakordselt kasutatud roheline oksüüd.

Dekoratiivmetallis on samal ajal pilt ebaühtlasem. Selles kohtame korraga nii möödunud viiekümnendate aastate, kui ka tulevaste kuuekümnendate aastate jooni. Eelnenud etapi teatava järelkajana ilmub seinataldrik «Karjakasvatus» (joonkohrutus). Kaks järgmist tööd «Eit» ja «Taat» (joonkohrutus) on aga juba seinaplaadid, see tähendab esimesed metallist seinaplaadid Nõukogude Eestis. Mis puutub mainitud kaksiktöö kujuduslikku laadi, siis maksab see veel teatud lõivu eelnenud perioodile. Tõsi küll, figuuride joonistus on senistest märksa üldistatum ja dekoratiivsem. Frontaalsete pooside geomeetrilisust tõstab rõivaste geomeetriline dekoor. Kuid figuuride proportsioonides ja eriti nägude edasiandmises esineb veel viiekümnendate aastate jooni. Neid plaate võiks autori tööderivis võrrelda verstapostiga. Avasilmi vaatavad «Eit» ja «Taat» kuuekümnendatesse aastatesse. Nad kuulutavad uut perioodi, sest nende taga on uks vanasse otsustavalt sulgunud.

Alates 1961. aasta esimesest kohrutatud dekoratiivplaadist avab Salme Raunami looming end senitundmatus, uudses aspektis. Kunstniku vitaalsus ja loominguline intensiivsus ei väljendu enam niivõrd otsingute mitmekesisuses ja teemade rohkuses (mis püsivad ka edaspidi), kuivõrd erakordselt produktiivses ja stabiilses ühe teema ja laadi arendamises. Kunstnik on avastanud oma sügavalt isikupärase žanri. Ta on nüüdsest selle valdkonna pioneeriks ja veteraniks, kellelt õpitakse ja kelle järele joondutakse. Kuid see järsk kvalitatiivne hüpe poleks mõeldav olnud eelnevate aastate ettevalmistustööta.



25 26



27

28

24. S. Raunam. Plaat «Tallinn». Kollane vask, osal. hõbetusega, söövitustehnika. 1963.

25. S. Raunam. Plaat «Naise pea». Punane vask, kohrutus. 1962.

26. S. Raunam. Dekoratiivvaas. Kollane vask, joonkohrutus. 1963.

27. S. Raunam. Dekoratiivvaas. Kollane vask, joonkohrutus. 1963.

28. S. Raunam. Plaat «Me kaitseme rahu». Punane vask, kohrutus. 1965.

Siinkohal tahaks mainida veel üht väga olulist fakti, mis võimaldab kunstniku töid õigemini hinnata. Salme Raunam on erakordselt produktiivne. Seejuures teostab ta oma tööd tavaliselt ise, alates kavandist ja lõpetades viimase peitlilöögiga. Teostustöö protsess toob kaasa uusi leidmisi, avab uusi arengulisi perspektiive, teeb töö algusest lõpuni loominguliseks. Kogu kunstniku tegevusest hoovab vastu töörõõmu, entusiasmi, pidevat otsimist ja leidmist, mis kasvab välja teostusliku ja loomingulise tegevuse ühtsusest.

Üksteise järel ilmuvad kunstnikul seitsme viimase aasta vältel dekoratiivsed seinaplaadid naisfiguuridega. Neis kõlab lüüriline, noorusest, haprast neitsilikkusest, emaarmastusest, elu- ja rahuarmastusest, elurõõmust pajatav teema. Kuid jutustav element on nende plaatide kompositsioonist peaaegu täiesti kadunud. Tööd kõnelevad vaatajaga mitte tegevuse, vaid tunde kaudu. Selle loob mahe stiliseeritud joonis, maaliline, kohati hajuv modelleering, kus figuurid justkui tõusevad, ujuvad välja plaadi pealispinnale, säilitades midagi kergesti hajuvat, musikaalset ja hingestatult helisevat. Pehmelt kohrutatud figuuride siluett on kohati varju poolt konkretiseeritud kontuurjoonega. Kogu kohrutuse pind juuste ja rõivaste osas on viidud faktuursesse või konkreetsemalt läbijoonistatud ornamenti. Modelleeringule kaasneb värv. Raunam on kasutusele võtnud sillerdava pinnaga punase oksüüdi, mis sätendades vikerkaare värvides lisab töödele veelgi maalilisust.

Plaat «Rahvaste sõprus» (1961), triptühhonid «Kaevur», «Rahu» ja «Kalurineiu» (1962) ning «Rahvaste sõprus» (1962), plaadid «Ema lapsega» (1962), «Naise pea» (1962), «Tüdruk roosiga» (1962), «Neiud» (1963), «Tütarlaps kohvitassiga» (1963) on iseloomulikud näited ülalmainitud sügavalt emotsionaalses laadis teostatud töödest. Igaühes neist on erinev kompositsioon, erinevalt kohrutatud faktuurne vormikäsitus, kuid neid seob tihedalt ühte rühma erakordne hingestatus ja tundesügavus.

1965. aastal rikastub mainitud tööde sari uue tehnilise nüansiga. Peenema peitliga löödud kohrutuspind võlub plaadile granulatsiooni meenutava, eenduvatest terakestest koosneva faktuuri. Esmakordselt näeme seda töös «Granuliina» (1965). «Granuliinas» ja «Rannalinnus» (1966) tundub see võte eriti juveliirlikuna eeskätt tööde väiksemate mõõtmete tõttu. Suurtes töödes nagu «Kevad I» ja «Kevad II» (1966 ja 1967) transformeerub mainitud võte omapäraselt faktuurseks piirjooneks.

Samal ajal loodud «Metallivalajad» (1964) ja «Me kaitseme rahu» (1965) langevad üldisest lüürilise kallakuga plaanist välja meheliku ja jõulise tooni poolest, säilitavad seejuures aga sügava hingestatuse. Profiilses «Metallivalajate» grupis on meelekindlust, suurt sisemist jõudu ja töölisklassi solidaarsuse tunnet. Figuuride vahele asetatud tööriistade vertikaalide kindel rütm tõstab veelgi kompositsiooni üldist monumentaalsust.

Plaadil «Me kaitseme rahu» annab tagaplaani moodustav õunapuu, mis mõjub kodumaa sümboolse tõlgendusena, kogu teosele poeetilisema noodi, kontrasteerides meeldivalt sõdurite resoluutselt ilmestatud nägudega. Kui seni mainitud dekoratiivplaadid olid teostatud kohrutustehnikas, siis samasse ajajärku kuuluvad plaadid «Tallinn» (1963), «Liina» ja «Ane» (1963) on teostatud söövitustehnikas. Meeleolult kuulub plaat «Tallinn» täiesti eelnevate tööde rühma, kuna kaksikplaat «Liina» ja «Ane» on graafilisem, joonistuselt konkreetsem ja ornamentaalsem.

Salme Raunami dekoratiivplaatide viljelemine viib orgaaniliselt välja suurte monumentaalsete seinakujundusteni, mille mõjukamaks näiteks on juba eespool mainitud Leipzigi messi Eesti NSV osakonnale teostatud embleem — figuur suuruses 300 × 300 sm ja valmiv ažuurne estraadisein turismilaeva «Estonia» muusikasalongile. See ei tähenda sugugi, et kunstnik oleks loobunud ehete ja õõnesvormide loomisest.

Suureks kordaminekuks esimesel alal on kahtlemata 1965. aastal valminud sari kohrutatud figuraalseid kaelaripatseid. Nende töödega on kirjutatud uus, ere peatükk eesti ehete ajalukku. Varem oli juttu figuraalse teema sisseviimisest stantsitud rinnanõeltesse, mis viiekümnendate aastate lõpul kutsus esile massilise teema arendamise pea kõigi metallehistöö kunstnike poolt. Nüüd, kuuekümnendatel aastatel tundus, et midagi uut leida ehete kujunduses on täiesti võimatu. Ja äkki 1965. aasta näitusel esines Salme Raunam absoluutselt uues laadis töödega, milledes erakordse leidlikkusega oli saavutatud vana eesti rahvusliku ja uue kaasaegse süntees. Dekoratiivplaatides

29. S. Raunam. Plaat «Granuliina». Punane vask, kohrutus. 1965.

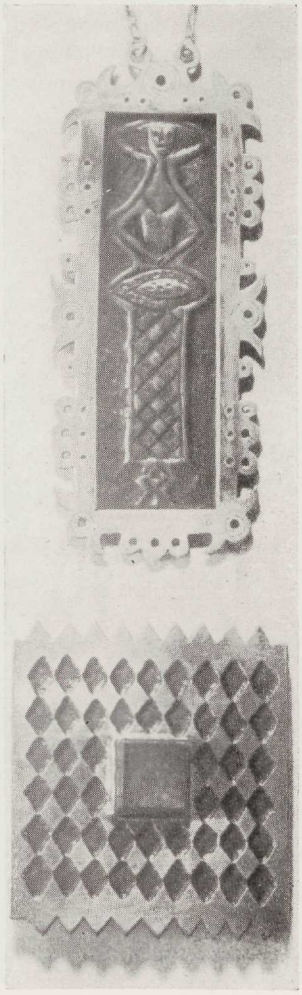
30—32. S. Raunam. Ehted (kaelaripatsid). Punane vask ja hõbe, kohrutus. 1965.

33. S. Raunam. Plaat «Kevad». Punane vask, kohrutus. 1966.

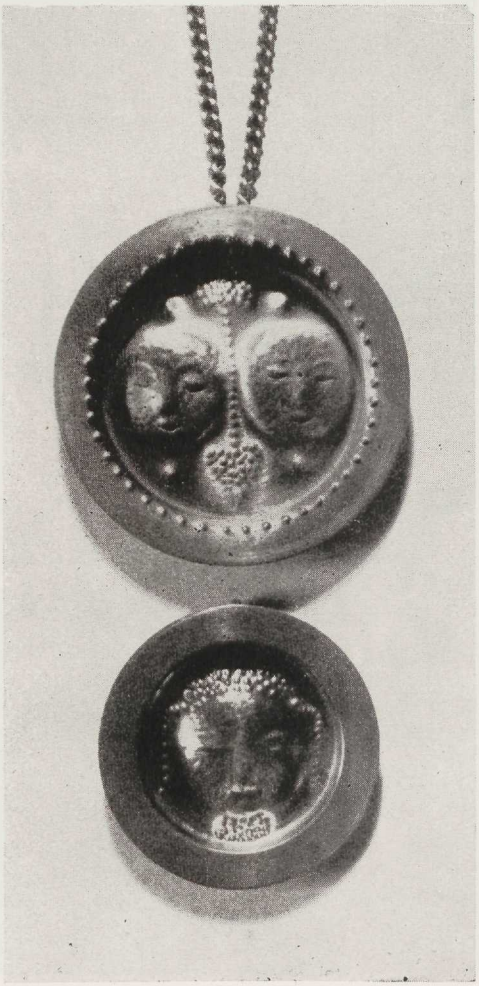
29

30

31



32



juba pikemat aega esinenud suur tundelisus ja lüüriline maalilisus puhkes neis uueks õitsenguks. Ehtes, see on naise kaunistuselemendis, avaldus erakordse emotsionaalsusega naiselikkuse, emalikkuse, armsuse ilu. Sügavama kausikujulise vormi põhjas on neis hajuvalt esile kohrutatud väikelapse või neiu pea, mida ehet kandev naine kannab pika keti otsas rinnal. Lihtne või ornamenteeritud rahvuslik raamistus, selle läbimõeldud profileering ja vaimukas kujundus tõstavad veelgi esile lahenduse uudsust.

Metall-õõnesvormide valdkonnas töötab S. Raunam rööbiti tarbe- ja dekoratiivnõude osas. 1963. aastal esitab ta Tööstuskunsti I näitusele paar kohvikannu ja kokteili jaoks mõeldud varrega nõusid. Praktiline ja lihtne vorm põimub neis töödes ühte kaasaegse ilumõistega. Kohvikann on silindriline nõu koonilise kaanega, mille peamine voorus peitub praktilisuses ja heas põhivormi, tila, sanga ja kaane proportsioonis. Kahju, et see projekt jäi Kunstitoodete Kombinaadi metallehistöö ateljees kalevi alla ja ei jõudnud seeriatootena Tallinna kohvisõprade kätte.

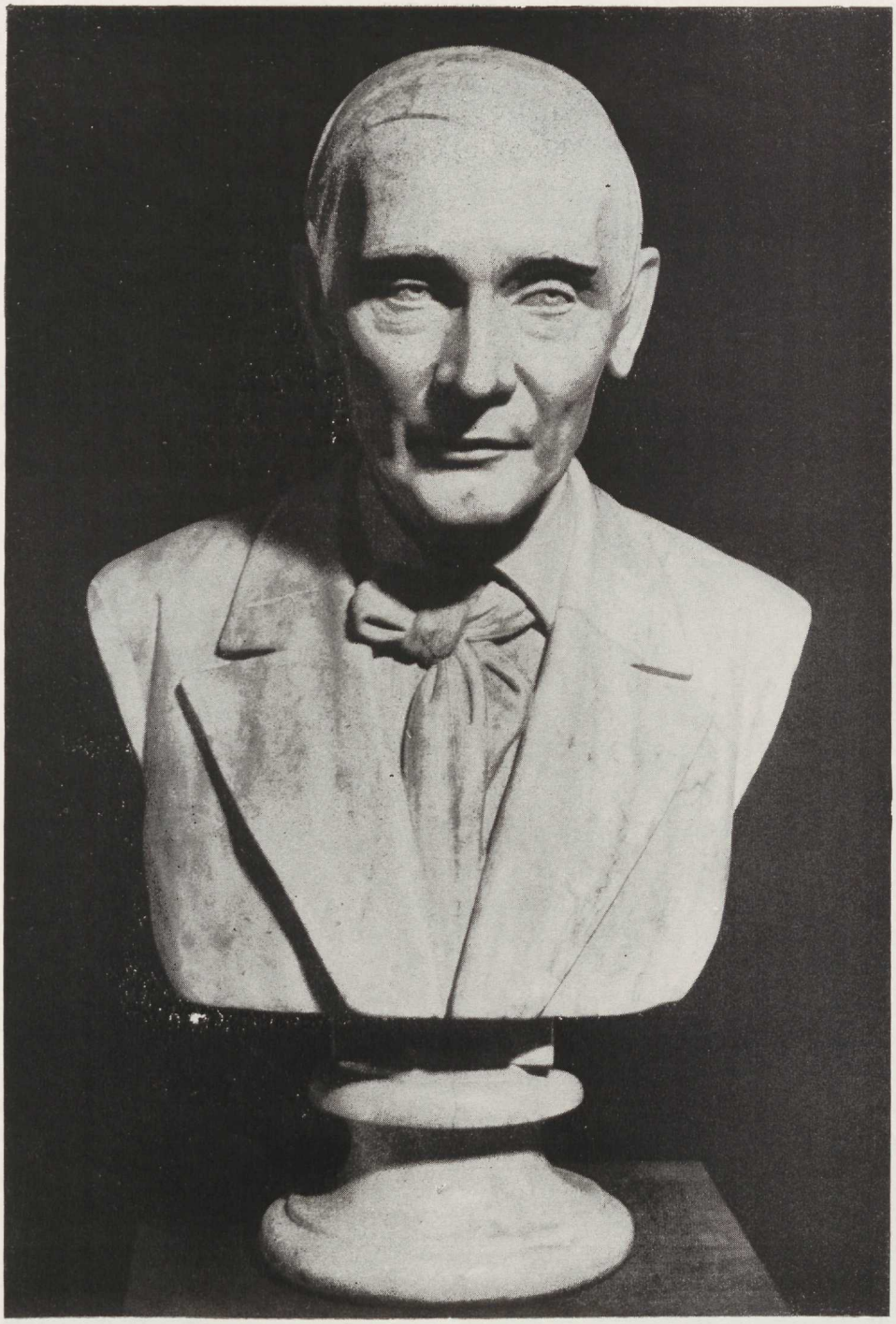
Vormiranguselt lähedased mainitud tarbenõudele on 1963. aastal loodud pudelikujulised dekoratiivvaasid ootamatu, julge, kuid samas väga metallipärase siluetiga. Neis võlub suure silindrilise kehaosa ja väikese vaasi kujulise kaela mastaabi kontrast. Eksperiment, otsing, loova mõtte sähvatus tõstab need tööd eesti metallehistöö üldpildis esimesse ritta.

Igas S. Raunami töös avaldub nii või teisiti uus huvitav idee, kuna materjal on kunstniku kätes kuulekas väljendusvahend. Tugev ruumiline vormitunne näib olevat tema isiksuse tähtsaks tahuks. See väljendub muide mitte ainult ta isiklikes töödes. Veelgi enam kajastub see tema pedagoogilises tegevuses, kindlakäelises järelkasvava kunstnike põlvkonna kasvatamises.

1951. aastast tänaseni on töö ENSV Riikliku Kunstiinstituudi metallehistöö kateedris peamine töölõik dotsent Salme Raunami elus. Ülalpool sõelutud looming on tegelikult töö, mida tehakse vaid õppetööst vabal ajal. Kuid mõlemad töölõigud — loominguline ja pedagoogiline — kulgevad tihedalt käsikäes. Isiklike kogemuste pagas aitab paremini juhtida ja kasvatada noori.


Братскому русскому народу в знак благодарности
за светлый праздник – Декаду русского искусства в Эстонии
от трудящихся Эстонской ССР

33



34

KIRJANIKE PORTREID EESTI SKULPTUURIS

Heini Paas

Eesti skulptorid on jäädvustanud arvukalt vaimsel alal töötavaid inimesi. Tähtsa koha nende hulgas omavad portreed meie tuntumatest kirjanikest. Konkreetse, meie meeltega tajutava kujuna on skulptuurportree elavaks dokumendiks järeltulevatele põlvedele: see võimaldab tutvuda kirjaniku kui isikuga ja aitab paremini mõista ka tema loomingut. Kuna portree on modelleeritud kunstnikupoolse suhtumisega kujutatavasse, väljendab selline teos ühtlasi ka oma ajastu kunstilisi tõekspidamisi. Kirjanike portreid on eesti skulptorid loonud ligi poolsada ja neid kõiki vaatluse alla võtta pole võimalik. Siinjuures piirduksime nõukogude-eelsel perioodil tegutsenud silmapaistvamate kunstnike tähtsamate teostega — August Weizenbergi Fr. R. Kreutzwaldi, Jaan Koorti A. Kitzbergi, Voldemar Melliku F. Kuhlbarsi ja Ferdi Sannamehe A. Tassa, A. Kitzbergi, A. H. Tammsaare ja M. Metsanurga portreedega.

Esimese tuntud portreeskulptuurina eesti kirjanikest tuleb nimetada eesti rahvusliku skulptuuri teerajaja August Weizenbergi (1837—1921) loodud Friedrich Reinhold Kreutzwaldi büsti (marmor, 1880). Akadeemiline eriharidus Berliini, Peterburi ja Müncheni kunstiakadeemiates, kus õpetati antiikeeskujude najal, põhjustab tema kiindumuse tol ajal veel paljudes maades valitseva klassitsistlikku iluideaali. Tema veendumusi süvendas omakorda viibimine Itaalias (1873—1890) ning tutvumine klassikalise skulptuuriga. Seetõttu iseloomustab meistri paremaid teoseid karge ilutunne, klassikaline vormilihtsus ja selgus. Selliste teoste hulka kuulub ka Fr. R. Kreutzwaldi, eesti rahvuseepose looja portree. Kreutzwaldi portrees on klassitsistlik laad kooskõlastatud konkreetse, elulise sisuga. Siin on skulptor osanud kindlakskujunenud skeemi panna harmoonilise inimisiksuse ja kujutatava karakterijoontest edasi anda tema rahuliku ja omaette mõtiskleva loomuse. See portreelise tõepärasusega teos on jäänud algtüübiks teistelegi kunstnikele (A. Laikmaa «Kaugelt näen kodu kasvavat»).

Fr. R. Kreutzwaldi portreest lõi skulptor marmoris mitu korduseksemplari. On säilinud andmeid, et ühe neist, mille Weizenberg saatis Helsingi kunstinäitusele, omandas Helsingi Kunstide Edendamise Selts [1]. Teise portree ostis 1887. aastal kuberner Šahhovski ja kinkis selle Kirjameeste Seltsile[2]. Skulptor omalt poolt kinkis Kreutzwaldi büsti veel Eestimaa Provintsiaalmuuseumile[3] ja Kanepi Lauluseltsile[4]. «Ülilahke kingituse, Kreutzwaldi rinnakuju eest» avaldab Weizenbergile südamlikku tänu ka «Karskuse Sõbra» eestseisus[5]. Mitmes eksemplaris Weizenberg Kreutzwaldi portree marmorisse raius, pole võimalik kindlaks teha, samuti pole teada nimetatud teoste edasine saatus, välja arvatud Eestimaa Provintsiaalmuuseumile kingitud kuju, mis praegu asub Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis. Korduseksemplaride hulk kinnitab aga, et Weizenberg oma teose kaudu väga laialdaselt tutvustas üht möödunud sajandi silmapaistvamat inimest Eestis.

---

[1] J. Pert, August Weizenberg. Eesti Kunstimuuseumi Aastaraamat I. Tln., 1931, lk. 80.
[2] Sealsamas, lk. 80.
[3] «Olevik» 12. IX 1894, nr. 37.
[4] «Postimees» 29. VII 1897, nr. 165.
[5] «Postimees» 26. VII 1893, nr. 162.

A. Weizenberg on modelleerinud veel A. Haavat, L. Koidulat, F. Kuhlbarsi. Kunstiliselt väärtuselt ei küüni need aga Kreutzwaldi portree tasemeni. Kreutzwaldi büst jääb silmapaistvaimaks kirjaniku portreeks Weizenbergi, samuti kogu XIX sajandi II poole eesti skulptuuripärandis.

XX sajandi alguskümned on rahvusliku kultuuri edasise kasvu ajaks, teravalt tulevad päevakorda kunsti rahvuslikkuse küsimus, rahvusliku sisu ja väljendusvahendite otsingud. Pööratakse selg akadeemilistele traditsioonidele ning püütakse leida uut ja isikupärast käsitlusviisi. Peterburi ja Saksamaa kõrval kerkib õppekohana esile Pariis, mille rahvusvaheline tähtsus kunstis XIX sajandi lõpust alates oli tunduvalt kasvanud. Mitmetele meie skulptoritele olid eeskujuks prantsuse uuendusliku suunaga meistrid nagu A. Rodin, A. Maillol, E. Bourdelle, kelle looming mõjustas kujureid paljudes maades. Eesti kunstnikud rakendasid võõrsil omandatud teadmisi ja tehnilisi oskusi oma rahvusliku kunsti loomisel ja eesti elu ning inimeste kujutamisel, nende hulgas ka kirjanike jäädvustamisel.

Uue otsingud ilmnevad skulptuuris kõige esmalt Jaan Koorti (1883—1935) loomingus. J. Koorti taotlus tungida sügavamalt ja diferentseeritumalt kujutatava olemusse, tuua esile selle tüüpilisi iseloomujooni, samuti muutunud ilumõiste ja suund lihtsuse poole viivad teda uutele otsingutele plastilise vormi ja materjalide osas. Iga kuju jaoks püüab ta leida sobivat vormilahendust ja kasutada ära materjali omapära. Kirjanik August Kitzbergi portree raius Koort kodumaa graniidist suure üldistusega ja vormide materjalipärase lihtsustamisega, mida varem eesti skulptuuris ei esine. Erinev senisest on ka teose ülesehitus. A. Weizenbergi poolt loodud Fr. R. Kreutzwaldi büst, samuti tema teised portreed asuvad profileeritud soklil, mis muudab kujud kergemaks ja õhulisemaks. Need vastasid tolleaegsele maitsele ja sobisid hästi kunstitarbijate interjööridesse. Selline teose ülesehitus oli harmoonilises kooskõlas ka Weizenbergi poolt kasutatud vormikäsituse ja materjali — marmoriga. Koorti teostes aga asendub profileeritud sokkel lihtsa nelinurkse alusega või on kujundatud samast materjalist, millest on raiutud pea. A. Kitzbergi pea kasvab välja töötlemata kiviplokist, mis moodustab vajaliku kontrasti poleeritud näovormidele ja kontsentreerib tähelepanu kõige olulisemale — näole. Selline ülesehitus annab teosele massiivsema ja jõulisema mulje. Kitzbergi portrees on Koort säilitanud kirjaniku portreelisi jooni, kuid staatilise ja monumentaalsust taotleva vormiga on ta esmajoones rõhutanud kujutatava vaimset suurust.

A. Kitzbergi portree modelleeris kujur 1910. aastal ja raius graniiti 1924. aastal[6]. Nagu selgub Eesti Rahva Muuseumi kunsti- ja kultuuriloolise osakonna esemete nimestikust, osteti teos kunstnikult 1927. aastal 350 kr. eest muuseumile. Eesti Rahva Muuseumi kunstiosakonna likvideerimise järel anti see 1953. aastal üle Tallinna Riiklikule Kunstimuuseumile.

J. Koorti loodud on ka A. Kitzbergi hauamonument portreebüstiga, mis püstitati 1930. aastal Maarja kalmistule Tartus. (Büst hävis sõjapäevil ja asendati A. Starkopfi poolt loodud kordustööga.)

Arvukatel näitustel kodumaal ja välisriikides on teiste eesti kujurite teoste kõrval eesti skulptuuri esindanud F. Kuhlbarsi portree (kips 1924, graniit 1927), mille loojaks on Voldemar Mellik (1887—1949). Seda eksponeeriti edukalt eesti kunsti näitusel 1929. aastal Helsingis, Lüübekis, Kielis, Königsbergis, 1935. aastal Moskvas, 1937. aastal Riias ja Kaunases, 1939. aastal Roomas ja Budapestis, ENSV kunsti ja kirjanduse dekaadi kunstinäitusel 1956. aastal Moskvas jne.[7] Kui välisnäituste puhul avaldatud kirjutustes nimetatakse hindavalt eesti skulptuuris esinevat karakteristika jõulisust ja meisterlikku materjalikäsitust, siis on selleks kaasa aidanud ka F. Kuhlbarsi portree. Teos, mille omandas Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsus 1930. aastal[8], asus Tallinna I Laste Raamatukogus, kust see 1962. aastal anti üle Tallinna Riiklikule Kunstimuuseumile.

Luuletaja Friedrich Kuhlbars on kujutatud tõsisena ja endassetõmbununa, mida loetakse ka modelli karakteri põhijoonteks. Olenevalt teose vormist joonistub port-

34. A. Weizenberg. Fr. R. Kreutzwaldi portree. Marmor. 1880.

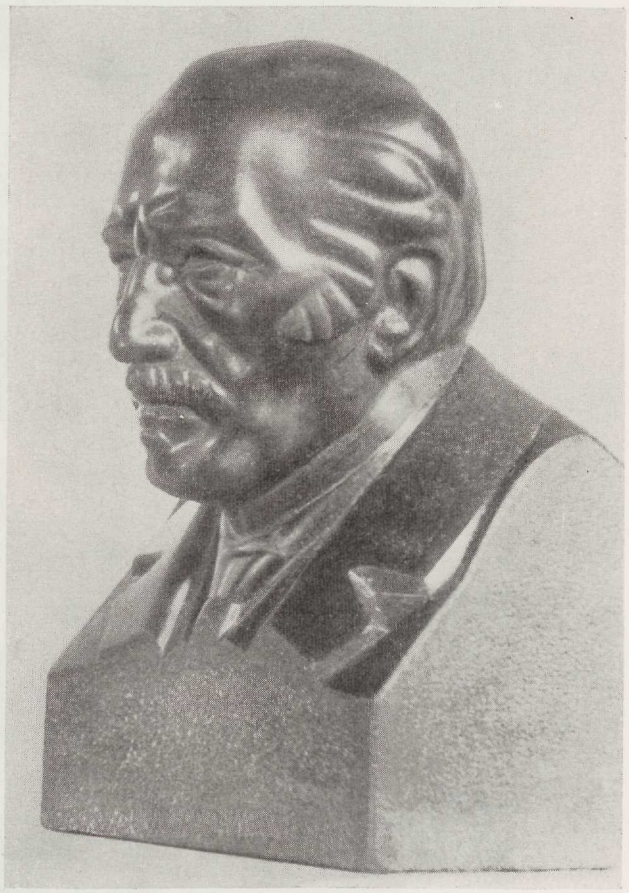
35. J. Koort. A. Kitzbergi portree. Graniit. 1924.

---

[6] J. Koort. Mälestusnäituse kataloog. Tartu-Tln., 1958—1959, lk. 24, nr. 10.
[7] Voldemar Mellik. Kataloog. Tln., 1958, lk. 15.
[8] ORKA, f. 3978, nim. 2, sü. 18, l. 28.

35

36

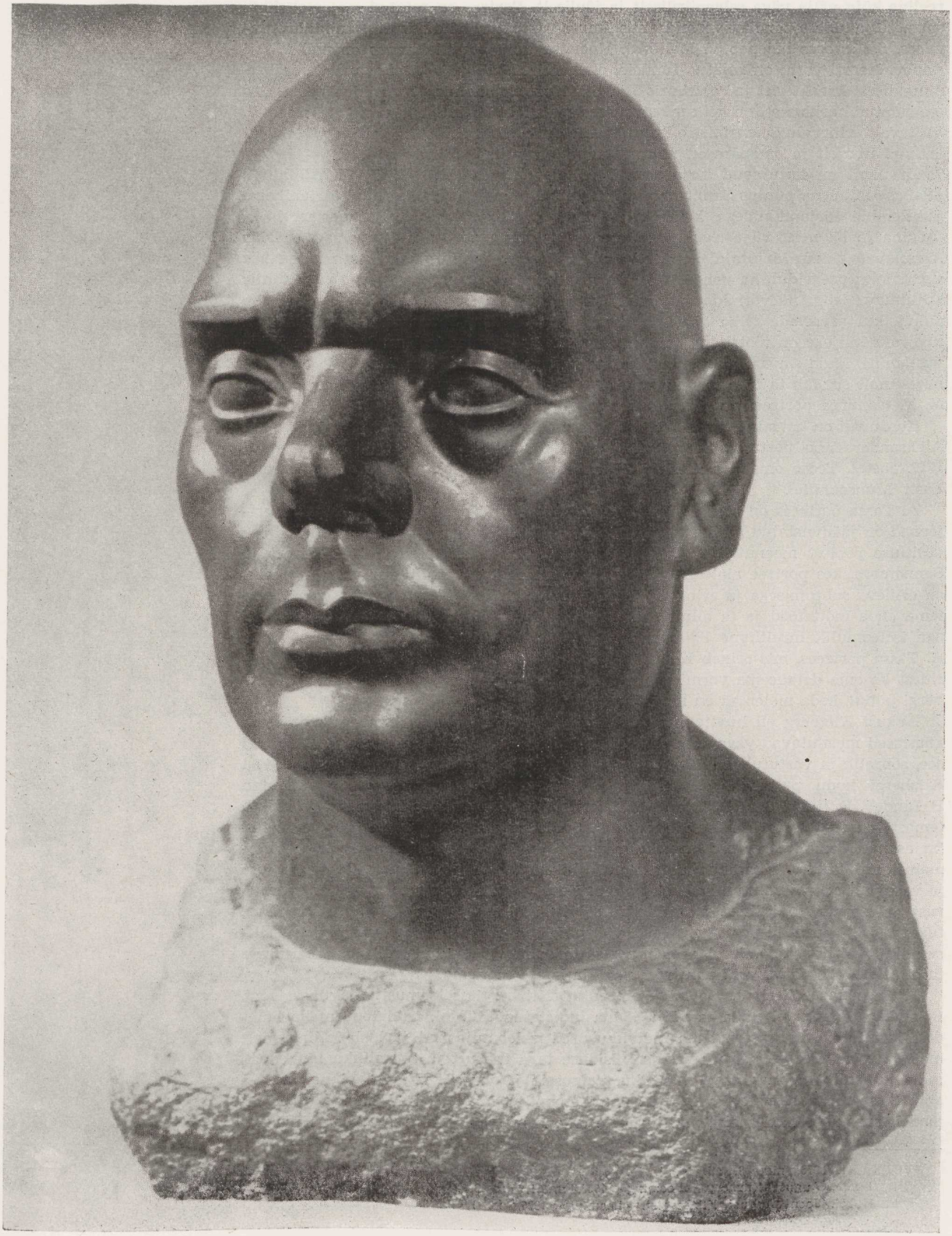


37

36. F. Sannamees. A. Kitzbergi portree. Pronks. 1925.

37. V. Mellik. F. Kuhlbarsi portree. Graniit. 1927.

38. F. Sannamees. A. Tassa portree. Graniit. 1927.



reeline külg välja väga selgepiiriliselt ja jõuliselt. Portree on raiutud materjali lihtsustatud ja kindlajoonelise vormiga, mis ilmutab skulptori häid oskusi graniidi käsitlemises. Selles osas läheneb V. Mellik J. Koortile, kuid vormilahendus on neil täiesti erinev. Koorti vorm on rajatud tundele, elamusele. Mellikul aga, olenevalt tema loomingulisest karakterist ja Peterburis Stieglitzi Kunstikoolis ning Kunstide Akadeemias omandatud haridusest, on kõik mõistuspärasemalt läbi kaalutud ja vorm stiliseeritud. Vastavalt erinevale lähenemisele kujutatavale on kumbki skulptor eesti portreekunsti andnud uudselt ja omapäraselt nähtud kirjaniku kuju.

Arvukalt on kujutanud kirjanikke Ferdi Sannamees (1895—1963). Kunstiühingu «Pallas» liikmena puutus Sannamees sageli kokku ühingu liikmeks olnud kirjanikega. Suhtlemine kirjanikkudega kestis edaspidigi. Ta õppis oma vestluskaaslasi hästi tundma ja lõi neist väga sisukad ja veenvalt elulised portreed. Sannamees märkis käesolevate ridade kirjutajale, et kirjanikke on lausa rõõm kujutada, sest nende rikas sisemaailm peegeldub ka nende näos. Portree loomisel on muidugi üldse väga tähtis kujutatava isiku näovormide väljendusrikkus, kuid eriti oluline on see Sannamehe puhul, kui arvestada tema kaasasündinud ande eripära. Sannamehe omapäraks ja tugevaks küljeks on töötamine otse modelli järgi, nägemise teel saadud mulje jäädvustamine. Mida elavam kontakt tal kujutatavaga tekib, seda ilmekamalt ja emotsionaalsemalt suudab ta teda modelleerida. A. Tassa, A. Kitzbergi, A. H. Tammsaare ja M. Metsanurga portreed kuuluvad tema loomingu paremikku.

Korduvalt on kunstinäitustel Eestis ja välismaal eksponeeritud kirjaniku-kunstniku Aleksander Tassa portreed. Sannamees modelleeris selle 1925. aastal ja raius graniiti 1927. aastal. Teose omandas KKSKV 1927. aastal 600 kr. eest ja andis üle Tallinna Eesti Muuseumile[9].

A. Tassa portrees on sisemist kontsentreeritust ja pinget, ning modelli karakterijooned on jäädvustatud kindla ja nüansirikka plastilise vormiga. Oma graniidipärase käsitluse poolest meenutab A. Tassa portree J. Koorti skulptuure. Kuid Koort ja Sannamees, kes portree alal on käsitletaval perioodil eesti skulptuuri suurkujudeks, on erineva suhtumisega ja erineva käekirjaga kunstnikud. Koorti teostes on rohkem tema enda mõttetööd ja ta allutab modelli oma kunstilisele ideele. Sannamehele on aga iseloomulik intuitiivne lähenemine kujutatavale. Seda võib tähele panna juba A. Tassa portrees, mis erineb Koorti suurepinnalise ja üldistatud vormiga skulptuuridest ka oma detailsema vormi poolest. Kuid veel paremini tuleb see esile A. Kitzbergi puhul, keda mõlemad on modelleerinud.

August Kitzberg oli huvitav, mitmekülgne ja avarahingeline inimene, keda tema kaaslased meenutavad väga tunnustavate sõnadega. «Kahtlemata oli see... Kitzbergi soe, sõbralik ja vastutulelik isik, tema pilget ja nalja armastav inimiseloom, mis tegi Kitzbergi kodu paljudele «Noor-Eesti» põlve noortele koonduskohaks», kirjutab B. Linde[10]. E. Hubel aga tõstab esile Kitzbergi optimistlikku maailmavaadet ja räägib temast kui tundelisest meeleoluinimesest[11]. Sellisena on A. Kitzbergi iseloomustatud kirjasõnas. Tema kaasaegsed kujurid on aga jäädvustanud teda kujutava kunsti võimalustest lähtudes. Kumbki skulptor on kujutatavale andnud omapoolse tõlgenduse ja vastavalt sellele valinud ka materjali. J. Koort rõhutab portreteeritava vaimusuurust ja sisemist väärikust staatilise ülesehituse ning vabama, graniidile vastava, tugevasti lihtsustatud vormiga. See ei võimalda inimese välist sarnasust eriti üksikasjalikult jäädvustada, kuid annab portreele suursugusust ja jõulisust. Sealjuures ta ei ütle kõike välja, vaid paneb ka vaataja kaasa mõtlema.

F. Sannamees lisab J. Koorti poolt antud Kitzbergi iseloomustusele uusi jooni. Erinevalt Koortist ei püüa ta välja jõuda üldistatud tüübini, vaid toob meile lähedale kujutatava karakteri, tema individuaalsed iseloomujooned ja loob intiimsemalt mõjuva teose. Portrees tajume välise tõsiduse taga erksust ja sõbralikku muhedust, mida kunstnik on kujutanud tundliku, valgusele ja varjule rajatud pinnakäsitluse abil. Sannamehe Kitzbergi portree, samuti enamik tema teisi kirjanike portreid on modelleeritud pronksi jaoks, sest kujurile omane modelleerimise värskus ja nüansi-

---

[9] ORKA, f. 3978, nim. 2, sü. 67, l. 75.
[10] B. Linde, August Kitzberg. «Looming» 1926, nr. 1, lk. 42.
[11] E. Hubel, Jooni August Kitzbergist. «Looming» 1926, nr. 1, lk. 26.

rikas faktuur tuleb kõige paremini esile pronksis. Koorti skulptuuridele iseloomulikud vormiväärtused ja silueti väljendusrikkus pääsevad aga mõjule kõvades materjalides.

F. Sannamehe poolt loodud kirjanik Kitzbergi portree omandas KKSKV 1925. aastal 50 000 marga eest ja deponeeris «Estonia» teatrile.[12] Sealt anti teos 1966. aastal üle Tallinna Riiklikule Kunstimuuseumile.

Tähelepanuväärse meisterlikkusega on Sannamees kujutanud Anton Hansen Tammsaaret (pronks, 1935). A. H. Tammsaare monograafias iseloomustab H. Siimisker kirjanikku kui «alati tagasihoidliku, kõige tavalisemaks jääda püüdva käitumisega» inimest ja tõstab paljude väärtuslikkude omaduste seast esile tema juurdleja- ja mõtlejaloomust.[13] Neid iseloomujooni toob oma portrees esile ka F. Sannamees. Ta on Tammsaaret kujutanud mõtliku näoga ja on valinud rahuliku, suletud, igasugusest välisest efektist vaba ning viimistletud teostusega vormi. See nõuab ka vaatajalt süvenemist, et jõuda portree sisemise rikkuseni.

A. H. Tammsaare portreele on tabava hinnangu andnud H. Kompus. Ta kirjutab, et Sannamees on siin jäädvustanud «kaasaeglase individuaalportree; ning veel ma arvan, et Tammsaare pead skulptuurselt faktuurilt teisiti vist teha ei saakski. Mis puutub iseloomu tabamisse, siis meie vist ei tunne Tammsaaret mitte nii mornina, puudub huumori, naeratava iroonia joon, millega Tammsaare tuttavat peatab, kõnetab. Selle eest Sannamees näib välja toonud sügavamat: Tammsaare — romanisti — valju enesedistsipliini, võib-olla pedantsuseni küündiva mõtete valitsemise, mida meie tavaliselt Tammsaare följetonisti naeratuse taha ei ulatu nägema.»[14]

A. H. Tammsaare portreele järgnes Sannamehelt meie kirjandusklassiku monument, mis püstitati Albus 1936. aastal. Kuid portree ja monumenti krooniv A. H. Tammsaare büst on oma lahenduselt erinevad — üks kujutab ainult pead, teine aga on raamatuvirnale toetuva käega poolfiguur. Vabaskulptuurina mõeldud portree, mis asub Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis, on mõttetihedam ja kunstiliselt mõjuvam kui monumendi kuju.

F. Sannamehe üheks kõige silmapaistvamaks teoseks on Mait Metsanurga (E. Hubeli) portree (pronks, 1938). M. Metsanurk oli mõtleja, oma ümbruskonna sotsiaalsetesse tingimustesse kritiseerivalt suhtuv inimene ning temas ja tema loomingus on tunda rahutust ja teatud närvilikkust. Skulptor on väga hästi tunnetanud kirjaniku karakteri põhiolemust, valides tema kujutamiseks hoogsa ja temperamentse vormikäituse. A. Kitzbergi portrees kasutas Sannamees impressionistlikku, valgusele ja varjule rajatud pinnamodelleeringut, mille tõi skulptuuri A. Rodin. A. H. Tammsaare portree pinnafaktuur on rahulikum ja ühtlasem, M. Metsanurga portrees näeme aga E. Bourdelle'ile iseloomuliku lõiketehnika sissetoomist ja pinna läbijoonistamist skalpelli abil. Teose pind on kogu skulptuuri ulatuses modelleeritud väga tundlikult ja elavalt ning sulatatud üldvormiga suurepäraseks kunstiliseks tervikuks. Lõpptulemusena omame väärikalt-tõsisena mõjuva hästi leitud proportsioonidega portree, kus sisu ja vorm on viidud täiusliku kooskõlani. Õnnestunud on samuti portree tehniline teostus ja paatina.

M. Metsanurga portree ostis 1938. aastal KKSKV ja andis kunstiühingule «Pallas».[15] Sealt rändas see 1940. aastal Tartu Riiklikku Kunstimuuseumi.

Kokkuvõttes võib öelda, et nimetatud skulptorid on pärandanud meile sisukad ja tugeva esteetilise mõjuga portreed eesti kirjanduse klassikutest. Nende näol on jäädvustatud erinevad isiksused alati uudses ja omapärases tõlgenduses ning kasutatud vormikeel on mitmekesine. Kuid nimetatud portreedes leiame ka ühiseid jooni. Need on: tasakaalukas ja kindel vorm, mis lähtub teose sisust ja on vaba välisest efektist, hea tehniline teostus ning materjalis peituvate võimaluste oskuslik ärakasutamine. Need omadused iseloomustavad eesti skulptuuri tervikuna.

---

[12] «Vaba Maa» 29. IX 1925, nr. 225 ja 7. XI 1926, nr. 262.

[13] H. Siimisker, A. H. Tammsaare. Tln., 1962, lk. 190 ja 236.

[14] H. Kompus, Kunsti aastanäitus. «Päevaleht» 12. X 1935, nr. 282.

[15] ORKA, f. 3978, nim. 2, sü. 67, l. 75.

39

XV—XVI SAJANDI KUNSTI EKSPOSITSIOON KADRIORU LOSSIS

Mai Lumiste

Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi kogude ja kunstikaitse deposiitide baasil korraldatud valikekspositsioon XV—XVI sajandi puuskulptuurist ja maalikunstist Kadrioru lossis ei ole küll suur, kuid see-eest väärtuslik. See hõlmab mitmeid Nõukogude Liidu ja Põhja-Euroopa mastaabis kõrgelt hinnatud teoseid ning isegi haruldusi. Esindatud on saksa ja flaami erinevate koolkondade ning Tallinna meistrite tööd. Sellegipoolest kujutab näitus endast omapärast kunstiajaloolist tervikut: peaaegu kõiki teoseid seob asjaolu, et nad on kas juba algselt loodud siinsete tellimuste alusel või on mõnel muul viisil kohe sattunud Eestimaa (pro Tallinna) kirikute ja kloostrite valdusse. Seega on need tööd juba sajandeid asunud Eestis ning omandanud aja jooksul väärika koha meie vanemas kunstipärandis.

Mõistagi ei suuda see väike ekspositsioon anda ammendavat ülevaadet mainitud koolkondadest, veel vähem kunstistiilidest, millistest on esindatud gootika, hilisgootika ja renessanss. Ent teatava ettekujutuse kunsti ülesannetest ning olemusest neil sajandeil loob näitus siiski. Kuigi tolleaegse kunsti ideaalid ja ideed on nii mõnelgi juhul meile võõraks jäänud ning mitte enam alati kohe mõistetavad, on sajanditevanusel kunstil isesugune võlu, mis juba iseendast tekitab elamust.

Vanimad teosed näitusel — Maarja ja Johannese figuurid Risti kiriku Kolgata grupist on 1380. a. paiku nikerdatud ühe suurepärase anonüümse meistri poolt, kelle stiil viitab koolitusele kusagil prantsuse-flaami, või neist mõjustatud Lääne-Saksa kunsti piirkondades. Need, aja jooksul oma algse polükroomia peaaegu täielikult kaotanud puuskulptuurid on üleelusuurused. Kesk- ja Põhja-Euroopa skulptuuri iseloomustab XIV sajandi lõpukümnetel, mil Parlerite kunstil oli tooniandev tähtsus, monumentaalsuse püüd, millest tulenevalt eelistati elusuurust või üleelusuurust formaati. Samavõrra iseloomulik kõrggooti skulptuuri parimatele näidetele on loomulikkuse ja elutruuduse taotlus, mis väga kujukalt ilmneb ka meie Maarja ja Johan-

nese ilmekates nägudes, kus kurbus ning mõtlikkus on leidnud üle aegade ulatuva haarava väljenduse. Kuid vaimustavad ei ole ainult Maarja ja Johannese suure meisterlikkusega nikerdatud pead, vaid figuurid tervikuna. Eriti kaunis on Maarja gratsioosne kuju: paeluv on rüü voldistike rahulikult rütmiline langus, milles puudub veel täielikult see kunstlik murtus ning ülemäärane paisutatus, mis saab tavaks XV sajandi hilisgootikas.

Vanimaks maaliks näitusel on väike «Templisse toomine» (umb. 1450). Selle autoriks on XV sajandi keskpaigas Habsburgide pealinnas Viinis töötanud anonüümne Lichtensteini lossi meister. Maal kuulus algselt ühte suurde Maarja altarisse, mille teised osad on laiali pillatud mööda mitmeid muuseume ning erakogusid (Berliinis, Wroclavis, Philadelphias, Moskvas jm.). XV sajandi 30-ndatel aastatel toimus Euroopa kunstis teatavasti suur pööre. Ajastu kunsti juhtivaks tendentsiks sai nüüd püüd kujutada realistlikult inimest ja teda ümbritsevat maailma. Loomulikult ei leidnud need uued printsiibid kohest rakendamist kõikjal. Lichtensteini lossi meister kuulub just nende hulka, kes tugevalt klammerdusid sajandi alguse traditsioonide külge ning omandasid uut aeglaselt. Mitmete värskelt nähtud momentide kõrval, nagu meesnägude mõningane individuaalne ilmestus, on ta teostes tugevad veel vanad gooti elemendid. Vaatamata taolisele «dualismile», mis on üldse iseloomulik nähtus XV sajandi Põhja-Euroopa kunstis, on Lichtensteini lossi meistri stiil peaaegu aristokraatlik, paistes silma peenenenud maitse poolest, mis avaldub eriti koloriidis.

Lüübeki kunst XV sajandi viimasel veerandil ja XVI sajandi algul on näitusel esindatud mitmete kaalukate teostega. XV sajandi II pool oli Lüübeki kunsti õitsengu ja ekspansiooni ajaks terves Põhja-Euroopas, eriti aga Skandinaavias ja Baltikumis. Peamiselt loodi ja veeti ka välja nikerdatud tiibaltareid. XV sajand oli Põhja-Euroopas üldse altarikunsti sajand ning maalikunst ja skulptuur arenesidki peamiselt tiibaltarite raames. Lüübekis välja kujunenud altaritüübi iseloomulikuks näiteks on 1481. aastal Niguliste kirikusse pidulikult üles seatud uus monumentaalne peaaltar, millest näitusel on eksponeeritud suured maalidega kaetud välistiivad ning mõned polükroomsed puuskulptuurid keskkapist. Niguliste endine peaaltar on kahekordsete tiibadega ja predellaga kappaltar, mille keskkappi kaunistavad skulptuurid ning tiibu — maalingud. Mõõtmetelt (umbes 3,5 m kõrge ja avatud tiibadega 6,32 m lai) on see altar suurimaid Põhja-Euroopa XV sajandi kunstis. Ta on loodud Tallinna Mustpeade vennaskonna ja Suurgildi ühisel tellimusel Lüübeki meistri Hermen Rode poolt, kes on eelkõige tuntud maalijana. Tiibade väliskülgedele on maalitud kuus suurt maastiku taustal seisvat pühaku figuuri. Vasakpoolsel tiival — Maarja P. Katariina ja P. Barbaraga ning parempoolsel — meespühakud Viktor, Nikolaus ja Jüri. Pilditahvlite pöördel on kummalgi neli figuraalset kompositsiooni: vasakpoolsel stseenid piiskop Nikolause elust ja parempoolsel — P. Viktori hukkamisega lõppevast märtüüriumist. Kompositsioone eraldab üksteisest ornamenteeritud bordüür. Iga pildi all leidub sisu seletav tekst, mis oli tavaks Lüübeki altarite juures. XV sajandil väga armastatud jutustavate maalitsüklite loomine pühakute elu teemal on ilmselt otseselt sõltuvuses tollal intensiivistunud pühakute elulugude üleskirjutamisest ning avaldamisest. Seoses nende maalidega on kohane meenutada tõsiasja, et XV sajandi kunsti üheks suureks saavutuseks on kiriku- ja pühakupiltide ilmalikustamine. Religioosne kujutus kaotas oma endise abstraktse spiritualistliku iseloomu ja lähenes elule. Pühakutest said tsiviilinimesed nende igapäevases elus, nagu on tabavalt tähendanud R. Haman. Pühakute teemad mõjuvad nüüd profaansena, religioossed stseenid küllastuvad olustikuliste üksikasjadega ning tavalised surelikud astuvad võrdõiguslikena pühakute kõrvale.

Rode on põhitoonilt lüürik. Kõigis ta maalides valitseb pehme meeleolu. Isegi märtüüriumistseenides puudub dramaatika. Maalide jutustavas näitlikkuses, naiivses detailirikkuses peegelduvad rahvalik psühholoogia ja maitse. Tema tegelaste karakteristika on enamasti ühetaoline, nägudes puudub individuaalsus, nad on stereotüüpsed. Ümbrus on edasi antud suure armastusega üksikasjade vastu. Selle paremaks näiteks on Lüübeki topograafiliselt täpne vaade P. Viktori hukkamise stseenis. Seejuures on Rode andekas, hea värvimeelega maalija. Maalitehnikas ja koloriidis, ka tüpaažis (meeskujudes), on ilmne Madalmaade keskaegse maalikunsti, eriti Dirk Boutsi mõju. Kaunilt hingestatud, kuid vähe diferentseeritud väljendusega naise-

nägudes, samuti ka maastikulises taustas paistab olevat seos Memlingiga. Rode oligi see, kes tõi flaami maalimaneeri ja motiivid Lüübekisse. Kuid Rode ei ole tavaline epigoon. Ta kunst jääb alam-saksalikuks ka flaamlaste kogemuste kasutamise juures. Tema kunsti põhitonaalsus on lüüriline ning vormikäsitus, võrreldes flaamlastega, vanamoelisem. Rode hele ning säravalt värvikas koloriit on külmem ja flaamlaste erilise rafinemendita. Lüübeki P. Lukase vennaskonna altari (1484) ja Greverade diptühhoni (1494, hävines 1942) kõrval kuuluvad Niguliste altari maalid Hermen Rode küpsete meistriteoste hulka.

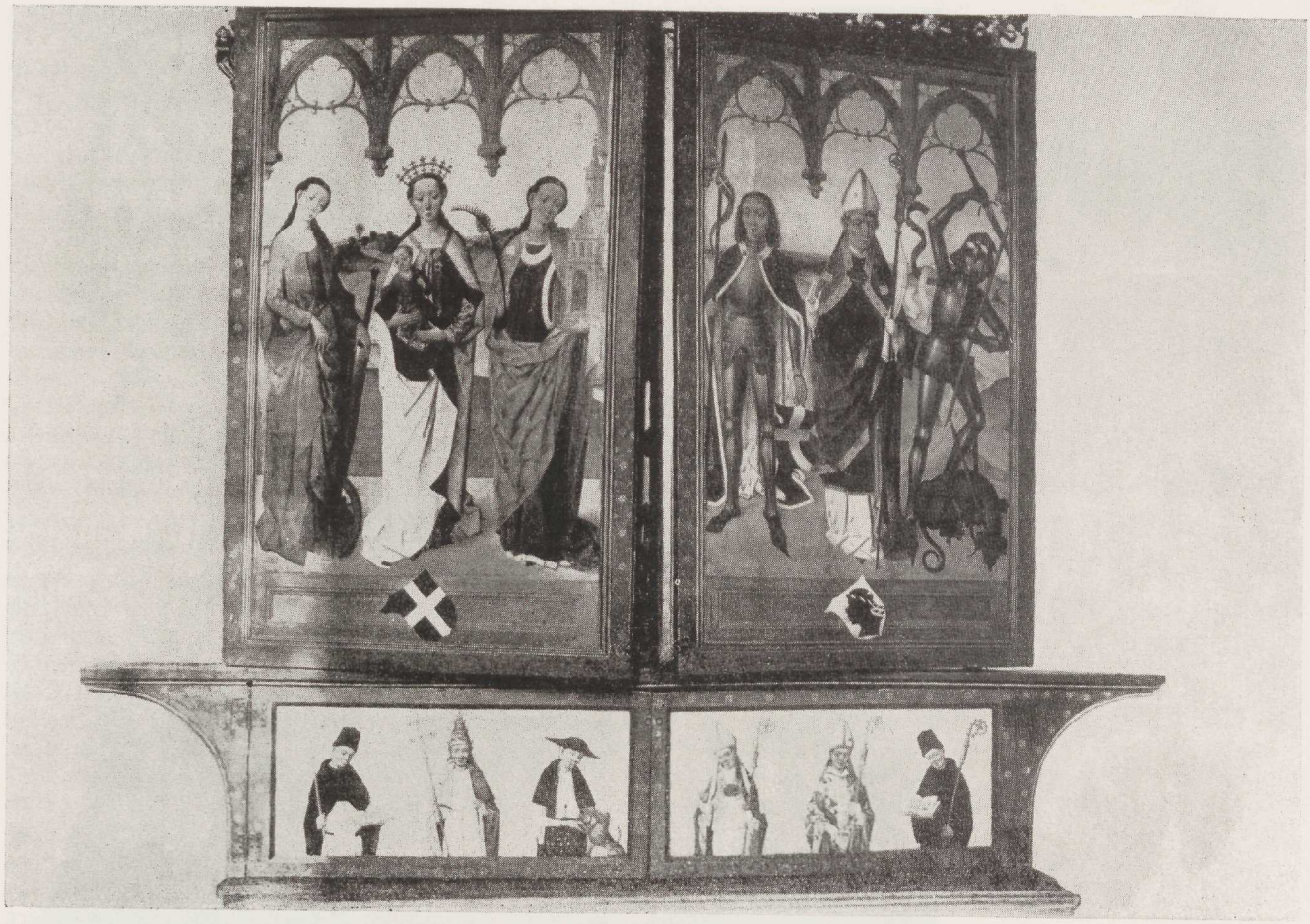
Näituse üheks tähtsamaks teoseks on kahtlematult «Surmatants», 7,5 m pikkune algustükk kunagisest väga pikast maalist (30 m), mille on maalinud suurim Lüübeki meistritest — Bernt Notke — XV sajandi lõpul mingile Tallinna kirikule või kloostrile. Kui Hermen Rode oli üldiselt veel alalhoidlikult meelestatud, mitmeti veel hilisgooti traditsioonide kammitsais olev maalija, siis tema generatsioonikaaslane Bernt Notke oli energiline ning toimekas renessansiajastu inimene, mitmekülgne ning laiahaardeline oma tegevuses, mis riivas korduvalt ka Tallinna. Tema «Surmatants» Tallinnas ei ole tavaline kiriklik maal või pühakutepilt. Metsikult karglev surm viib endaga kaasa kõik elavad, alates katoliikliku maailma kõige vägevamast — paavstist — ja lõpetades vaese kerjusega. Selline on maali süžee ja sellest tuleneb ka tänapäeval ebaharilikuna tunduv nimetus — Surmatants. Kuid XV sajandi lõpul, reformatsiooni eelõhtul, oli elu kaduvust ja surma paratamatust meenutav igivana surmatantsu-teema veel kogu Euroopas väga populaarne. Sünge «memento mori» on ka Tallinna maali põhiideeks, ent Notke meisterlikus interpretatsioonis kõlab see teos samaaegselt ka omapärase elujaatusena ning isegi reaalse maailma elu ülistusena. Võib-olla on selle põhjuseks see, et maastik, väga konkreetne ja põhjamaine, ei ole selles maalis lihtsalt taustaks figuuridele, vaid on nende vahetuks keskkonnaks; et koloriit, dekoratiivne oma punase-valge-pruuni põhiakordides, on emotsionaalsest seisukohast pigem rõõmus kui sünge?

«Surmatantsu» fragment Tallinnas on nähtavasti ainsaks tänapäeval säilinud Notke enam-vähem enda maalitud teoseks, sest «Surmatants» ja «P. Gregoriuse missa» Lüübekis on hävinud. Tallinna maali tähtsust tõstab veel seegi, et tänapäeval on surmatantsu-teemalised maalid muutunud terves Euroopas ikonograafilisteks haruldusteks. Tähelepanuvääriv on ka see, et «Surmatants» on üks varasemaid lõuendile maalitud suuri maale Põhja-Euroopas. Teatavasti asub Tallinnas veel üks teinegi Notke peateoseid — Tallinna Pühavaimu kiriku altar a. 1483 —, mis on üks kahest dokumentaalselt tõestatud teosest tema stiilikriitiliselt atributeeritud laialdases loomingus.

Kolmandaks näitusel esindatud silmapaistvaks Lüübeki meistriks on Henning von der Heide. Tema töödest on eksponeeritud Maarja, P. Johannese ja P. Nikolause figuurid (polükroomne puunikerdus) ühe tiibaltari keskkapist (umb. 1510—1520), mis varem asus Lääne-Nigula kirikus. Ajastule iseloomulikult väljendab ta nende traditsiooniliste religioossete kujude kaudu puhtinimlikke tundeid. Tema Maarja kehastab emaarmastust, milline teema oli väga levinud Euroopa XV saj. kunstis.

XV sajandi lõpul toimus Madalmaade kunsti ekspansioon kogu Euroopas. Flaami maal- ja nikerdaltarid saavutasid kiiresti kuulsuse ja nüüdsest alates tekitasid suurt konkurentsi seni Läänemere piirkonnas valitsenud Lüübeki ekspordile. XV sajandi lõpul Tallinna toodud flaami maalikunstist on säilinud ning näitusel eksponeeritud Tallinna jõuka Mustpeade vennaskonna tellimusel Dominiiklaste P. Katariina kiriku jaoks loodud monumentaalne Maarja altar (kahekordsete tiibadega triptühhon), mis on tüüpiline flaami puht maalaltar skulptuursete lisanditeta. Altar on seotud XV sajandil väga populaarse Maarja-kultusega, kuid ühtlasi on ka ilmne, et tema temaatiline programm määrati kindlaks tellijate poolt nagu Niguliste altari puhulgi. Kesktahvlil troonivale Maarjale on lisandunud just Tallinnas väga armastatud sõdurpühakud Viktor ja Jüri, ning kahel pilditahvlil kujutatud põlvitavad mehed ei ole keegi muu kui Tallinna mustpead ise. Donaatorite võrdlemisi stereotüüpsete kujude taustal kerkib meeldejäävalt esile vanema mehe, nähtavasti ühe vennaskonna tolleaegse vanema tugevalt individualiseeritud portree flaami maalikunsti pretsiooses ja asjalikus laadis. Selle altari maalis 1495. a. paiku üks isikupärasemaid Brügge arvukatest anonüümsetest meistritest XV sajandi lõpul — Püha Lucia-legendi meis-

40



41

39. Vaade ekspositsioonile Kadrioru lossis.

40. Anonüümne meister. Maarja. Risti kiriku Kolgata grupist. Umb. 1380.

41. H. Rode. End. Niguliste kiriku peaaltar. XV saj.

42. H. Rode. Fragment end. Niguliste kiriku peaaltarilt.

42

ter. Tema maalides ja ka meie Maarja altaris ilmnevad tema suurte eelkäijate Roger van der Weydeni ja Hans Memlingi mõjud, mis oli üldine flaami meistrite, eriti teisejärguliste meistrite juures XV sajandi lõpul ja XVI sajandi algul. P. Lucia-legendi meistri stiili iseloomulike momentidena võiks mainida raskevõitu joonist, tendentsi lineaarsele siluetlikkusele ning puudulikku ruumikäsitlust. Neile omadustele tasakaaluks on hea värvimeel ning kohatine peen modelleering.

Brüsseli linnamärki (puuhaamrit) kandev nikerdaltar Püha Hõimkonna (P. Anna oma abikaasade, tütarde Maarjate ja nende laste) kujutusega keskkapis on loodud umbes 1490. a. paiku ning kuulus algselt arvatavasti Tallinna Dominiiklaste kloostrile. Altar on väga lähedane tolleaegse Brüsseli tähtsaima puunikerdusmeistri Jan Bormani töökoja toodangule. Altarit on muide korduvalt «restaureeritud», mistõttu tema algse kvaliteedi üle on praegu raske otsustada. Praegune rohmakas kuldkate pärineb XIX sajandist. Osa figuure on hiljem täielikult uuendatud; 1652. a. nikerdati uuesti kaks külgmist apostlitepaari, Maarja Kleofase pea ja ülakapi Kolgata grupp tervikuna.

Nende välismaiste meistrite teoste kõrval on näitusel eksponeeritud ka Tallinna meistrite töid. Keskkapp ühest P. Annale pühendatud nikerdaltarist (umb. a. 1460), mis varem kuulus Pühalepa kirikule Hiiumaal, on atributeeritud Clawes van der Sittowile (Suttow), kes oli juhtivaid kujureid ja maalijaid Tallinnas XV sajandi keskel ja teisel poolel. Auväärse ning emalikuna troonib keskkapis P. Anna, hoides süles oma tütart Maarjat. Kristuslaps ei ole säilinud. Säilinud pole ka skulptuuride algne polükroomia ega tiibade maalingud. Clawes van der Sittowi kunsti soliidset taset saab märksa paremini tundma õppida Tallinna raesaali kõrgete pingiotste, eriti Ristija Johannese pea alusel, mille peen realistlik käsitlus viitab renessanslike kunstiprintsiipide algmete esinemisele Tallinna kunstis juba XV sajandi teisel poolel. Võitlus vanade hilisgooti traditsioonide ja uute renessanslike tendentside vahel, milliste levikut soodustasid eespool käsitletud Madalmaadest ja Põhja-Saksast sisse veetud kunstiteosed, oli omane Tallinna XV sajandi teise poole kunstile. C. Sittowi kohta võiks veel lisada, et ta oli vägagi produktiivne kunstnik. Vanad arveraamatud informeerivad meid paljudest tema teostest. Nii näiteks nikerdas ta 1456. a. rae tellimusel Maarja kuju Lühikese jala väravatornile, 1458. a. maalis ta Kanutigildi saali, 1461. a. nikerdas sama gildi tellimusel ühe Maarja kuju Niguliste kirikule, 1478. a. tegi samale kirikule sakramendimajakese jne. jne. Need teosed ei ole aga säilinud.

Renessansi silmapaistvad varasemad avaldused Eestimaa kunstis on seotud Clawesi poja Michel Sittowiga (1469—1525), Euroopa monarhide soositud õuekunstniku ja Tallinna tsunftimeistriga. Pärast maalialast koolitust tollal veel kuulsas Brügges Hans Memlingi juures tegi Sittow hiilgavat karjääri Euroopa kuningakodades, seda peamiselt portretistina. Sittowi valdavalt Euroopas (Berliinis, Pariisis, Londonis, Viinis, Kopenhaagenis ja Moskvas) ning osaliselt ka USA-s (Washingtonis, Detroitis) asuv looming on viimaste aastakümnete jooksul küllaltki tuntuks saanud. Pole ka ime, sest paljud tema portreed, eriti meesportreed («Mees punase mütsiga», Don Diego de Quevara, Taani kuningas Kristjan II jt.) kuuluvad oma aja parimate hulka. Nad on alati individuaalsed, enamasti reserveeritud, kuid mõnikord ka otsekohese ilmega, seejuures ikka suure sisendusjõuga. Tema madonnapiltides ja naispühakutes, kellele ta sageli omistas oma vägevate soosijate näojooned, esineb teatava idealiseeringu tendents, kuid ka need on eelkõige materiaalselt mõjuvad inimesed. Sittowi Tallinna perioodide looming on tuntud peamiselt vaid ürikute põhjal. Nii näiteks maalis ta 1519.—20. a. altaripildi (tiibaltari?) Tartu kullaseppadele ning 1522. a. «Gregoriusemissa» Pirita kloostrile, 1520. a. nikerdas kujusid Viru väravale jne. Säilinud on vaid üksikud stiilikriitiliselt atributeeritud teosed. Kadrioru lossis on neist eksponeeritud portreelise iseloomuga ülemaalingud Brügge meistri Adrian Isenbrandi XVI sajandi alguskümnel loodud triptühhoni väliskülgedel (umb. a. 1518—20). Sittowi parimate portreedega võrreldes on aga pead sellel nn. Antoniuse altaril mõnevõrra nõrgemad. Väljenduslaadilt ja tüpaažilt on need küll lähedased Sittowi teistele portreedele, kuid kohatine joonise lõtvus ning maalikihi hõredus, ka vormide vähem rõhutatud volüümsus sunnivad arvama, et nende maalimisel on Sittow kasutanud abilisi. Võib-olla peitub aga põhjus vaid selles, et tegemist on ülemaalimisega, mille käigus tuli mitmeti arvestada alumist maalikihti? Kuidas ka ei ole, tõsiasjaks jääb, et ülemaalingud

Antoniuse altaril ei suuda pakkuda täit ettekujutust Sittowi kui suurepärase maalija ja portretisti võimetest.

Varem Rooslepa kabelis Läänemaal asunud puuskulptuur P. Jüri (umb. a. 1520) on vist ainsaks Sittowi säilinud puuskulptuuriks. Lääne-Euroopas ei ole neist teatavasti säilinud ühtegi, kuigi ürikutes on neid mainitud (üks neist kuulus Karl V lemmikteoste hulka). Puunikerduses on Sittow mõnevõrra konservatiivsem kui maalikunstis. Sellealased oskused omandas ta juba lapsepõlves oma isa ateljees. P. Jüri figuuris on hilisgooti vormikäsituse traditsioonid veel tugevad, kuid samaaegselt kuulub kuju pingeline emotsionaalsus, tahtekindluse ja jõu väljendus juba renessansi nähtuste valdkonda. Ümarplastilise kujuna on P. Jüri varaseim renessansi vabaskulptuur Eestimaa kunstis. Maalistiililt kuulub Sittow flaami koolkonda. Lääne-Euroopas peetakse teda flaami meistriks. Sittowi osa Tallinna kunstielus ei ole veel lõplikult läbi uuritud. Kuid siiski on kindel, et sündinud tallinlasena ja veetnud poole oma loominguaastatest kodulinnas, jääb ta vaieldamatult seotuks siinse kunsti arenguga ning on kahtlematult silmapaistvamaid isiksusi Eesti vanemas kunstiajaloos rahvusliku koolkonna eelsel perioodil.

43

44

45

43. H. von Heide. Maarja lapsega. Fragment. Umb. 1510—1520.

44. Lichtensteini lossi meister. Fragment ühest altarist. Umb. 1450.

45. M. Sittow. Püha Jüri. Umb. 1520.

ALEKSANDER MÜLBER

Elfriede Marran-Tool

1931. aasta kevadel ilmus ajalehes surmateade:

Kunstnik Aleksander Mülber
sünd. 17./29. dets. 1897. a. Tallinnas
surn. 19. mail 1931. a. Pariisis.[1]

Kaugel kodumaast surnud noore kunstniku mälestust, kellega juba ta elu viimasel aastakümnel oli side küllaltki harv ja juhuslikku laadi, aitab mõnel määral elustada tema kaugelt sugulaste hoolduses olnud (praegu ORKA's säilitatav) vähene isiklik pärand. See koosneb mõningatest originaaljoonistustest, tema teoste fotokoopiatest, kunstniku mitmest elueast pärinevatest fotodest ja mõnest üksikust omastele kirjutatud reast. A. Mülberi teoseid leidub peamiselt Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis pastellmaalide, akvarellide, joonistuste ning puu- ja linoollõigete näol. Tallinna Linnamuuseumi on laekunud koos tema venna Johannes Mülberi isikliku fondiga üksikuid õlietüüde tema õpilaspõlvest. Üsna väike osa A. Mülberi teostest säilib erakogudes (Friedebert Tuglase kogus «Tähistaevas» ja kuus tušijoonistust-illustratsiooni). A. Mülberi nn. Pakri ja Pariisi perioodi loomingu kohta puuduvad seni lähemad andmed. Arhiivifondides (ORKA) ja perioodilistes väljaannetes leidub üksikuid huvitavaid kilde A. Mülberi elu ja tegevuse kohta käesoleva sajandi teise aastakümne eesti kunsti- ja kultuurielu taustal. Loetletud allikaile lisanduvad suulised pärimused A. Mülberit isiklikult tundnud kaasaegsetelt — Friedebert Tuglaselt, Voldemar Vagalt, Märt Laarmanilt ja Alfred Soiltsilt.

*

Tänavu seitsmekümne aasta eest sündis Tallinna Toomgildi kojamehe Mihkel Mülberi perekonnas kolmanda lapsena poeg Aleksander.[2] Poisist sai silmapaistvalt taibukas ja õpihimuline nooruk. Üldhariduse sai ta Tallinna Reaalkoolis, mille lõpetas 1916. aastal.

Impulsse kunstnikutee valimisel sai ta kahtlemata juba oma kodust — vennalt, kes 1912. aastal oli Eesti Kunstiseltsi juhatuses kirjatoimetaja ja raamatukogu komisjoni liige.[3]

Esimesed kogemused kunstivallas sai nooruk 1912. aasta sügisel avatud Tallinna Eesti Kunstiseltsi poolt korraldatud kursustel. Pettununa sealses kunstiõpetuses, läks viieteistkümne aastane reaalkooli õpilane A. Mülber[4] esimesel võimalusel koos teiste ärksamate õpilaste — Alfred (Välko) Tuule, Oskar Kallise, Aleksander Krimsi jt. õpinguid jätkama A. Laikmaa juurde, kes 1913. aasta sügisel avas taas oma ateljee Tallinnas.

*

---

[1] Eesti NSV Oktoobrirevolutsiooni ja Sotsialistliku Ülesehituse Riiklik Keskarhiiv (ORKA), fond 4146 nim. 1, sü. 1.

[2] Eesti NSV Perekonnaseisu Aktide Büroo, sü. 3427a, Tallinna Kaarli I Pihtkond, 1896—1899.

[3] Eesti Kunstiseltsi aruanne. Tallinn, 1912.

[4] ORKA, fond 4012, nim. 1, sü. 14, L. 9. O. Kallise kiri isand Prikile (dateerimata).

Tallinna kunstielu suursündmuseks kujunes 1915. aasta kevadel Ants Laikmaa õpilaste tööde näituse avamine tema ateljee ruumides Tatari tänaval. Näitusele pühendatud kirjutistes märgitakse silmapaistva õpilase O. Kallise kõrval ikka ja jälle A. Mülberit, kes esines näitusel Kalevipoja-aineliste ja teiste rahvuslikel teemadel loodud töödega. Tema pastellmaali «Kalevipoeg ja vetevaim» (1915, RKM) nimetati — eriti kompositsioonilt — «peaaegu näituse keskpunktiks...»[5] Maali esiplaanil veab takuses särgis ja viiskudes mehemürakas kasetüvelist vägikaigast umbuskliku ja kavaldava vastasega. Võimsa turjaga vaataja poole asetatud Kalevipoeg saab erikaalu juurde juba sellega, et vastane on asetatud ruumi sügavusse. Horisont on viimse võimaluseni kõrgele viidud ning peaaegu kogu pildipinda täidavad kaks figuuri. Koloriit on jõuline kõlavate kollaste, rohekaskollaste ja sinakasroheliste toonidega, millele vastukaaluks on meeste kehade pruunid värvid. Kalevipoja helevalget särki kaunistab erkpunane palistus ja vöö. Kogu kompositsiooni aga markeerib sügavsinine tugev kontuurjoon. Selles teoses ei paku A. Mülber üle oma etnograafiliste teadmistega, nagu seda näeme mõnedes tema teistes samaaegsetes teostes («Sõtta» jt. — foto ORKA's), kus ta liigse asjalikkusega (resp. õpilaslikkusega) kirjas sõjameeste sokke, kaeluseid ja kilpe eesti rahvusliku ornamendiga.

Kaasaegsete arvamus, et 18-aastane kunstiõpilane on käsitanud Kalevipoja-teemat heade tagajärgedega, on osalt õige.[6] Näib aga, et A. Mülberil puudus veel vajalik enese- ja järjekindlus. Kui üksikud Kalevipoja-ainelised tööd ongi hästi õnnestunud, siis ei saa seda öelda näiteks pastellmaali «Vanemuine» (1915, foto ORKA's) kohta, mis omab kallaku trafaretsusse ja on vürtsitatud sentimentaalsusega.

Selleaegsetest teostest väärib võib-olla parimat hinnangut pastellmaal «Kurnimängijad» (1915, RKM), milles autor ülistab paljasjalgsete külapoiste suveröömusid. Tööst õhkub eepilist tundetooni ning kiindumust noorusesse ja lihtsasse, kuid südamepõhjani armsasse kodukohta. Värvid on karged ja jahedad roheliste ja sügavsiniste toonide ülekaaluka kasutamise tõttu. Tugevad sinised kontuurid joonistavad niihästi tara kui ka poiste rohekaskollaseid kehi, ühinedes poiste sinistes juustes ja rõivastes nagu mingiks tuule-elevaks tervikuks.

A. Laikmaa tegi teatavasti oma õpilastele üiesandeks fikseerida eesti etnograafilist talupojaarhitektuuri kavatsetava vabaõhumuuseumi rajamise eesmärgil. Taoliselt retkelt pärines samal näitusel esitatud maaliline pastellteos «Küün Lagedil» (1915, foto ORKA's). Nii sellest, kui ka teistest looduspiltidest nähtub, et A. Mülberil oli võime tajuda ja edasi anda kodumaa lihtsa looduse kaunidust. Tara, üksik põõsas, taamal sinendav metsatukk — kõik see nii tuntud ja tavaline muutus noore kunstiõpilase silmis imeteldavaks. Etnograafilise ja etnilise karakteerne edasiandmine põhjustas A. Mülberi õpilasperioodi loomingu hõlpsat mõistmist ja omakstunnistamist tema kaasaegsete poolt.

A. Mülberi oskust tabada ka portreedes olulist ja iseloomustavat näeme tema õlimaalis «Neiu Mändmetsa portree» (1915, Tallinna Linnamuuseumis), kuigi A. Mülber nii selle kui ka teiste väheste teadaolevate õpilaspõlve õlimaalide värvivalik on pisut jämedakoeline ja mitte eriti õnnestunud.

Kokkuvõttes võib öelda, et A. Mülberi õpilaspõlve looming seostus ajastu maitse ja õpetaja Ants Laikmaa kunstiideaalidega — oma rahva ajaloo, rahvakunsti ja eepilise maailma tundmaõppimise ning kujutamisega. Impulsse saadi naaberrahvaste suurtelt eeskujudelt nagu Gallén-Kallela, N. Roerich jt. Kohalikeks teenäitajaiks olid «Noor-Eesti» juhtivad kunstnikud — Konrad Mägi, Nikolai Triik ja Jaan Koort. Ent areng jätkus üha uute mõjustuste ajel.

*

Murrang A. Mülberi loomingus algas tegelikult seoses kunstiühingu «Vikerla» tegevusega, mis oli ilmselt suunatud Lääne-Euroopas kasutatavate uudsete kunstiliste väljenduste poole. Järgnevad aastad märgivad niisiis uue etapi algust A. Mülberi kujunemises. Seda perioodi täheldavad päevad täis loomingulisi sööste ja tihedat ühiskondlikku tegevust.

---

[5] K. M., H. Laipmanni õpilaste pildinäitus. «Päevaleht» 16. V 1915.
[6] -ibid.-

Vähetuntud kunstnikekoondis — Noorte Kunstnike Ühing «Vikerla» sündis protestiks vanale, tardunule ning paigalpüsivale. Ühingu tegutsemisaeg langes raskele saksa okupatsiooni-aastale. Koondise rajamine toimus 21. novembril 1917. aastal.[7] Sellesse ühingusse koondus Balder Tomasbergi organiseerimisel rida noori tulihingi — Oskar Kallis, Aleksander Mülber, Alfred Tuul, Aleksander Krims, Roman Haavamägi jt.[8] «Vikerla» koosnes nii kunstnikest kui ka kunstiharrastajaist. Ühingu rajamise teadaandes deklareeriti, et liikmeks võetakse: «...üksnes töökaid, arenemisvõimelisi noori, kes pole seotud mingi kivinenud traditsiooni või dogma külge».[9] Vikerlased võrdlesid end noor-eestlastega ja tunnustasid aja vaimust kantud deviisi «L'art pour l'art», väites ühtlasi, et on ka teid, kus eelmainitud huvidest lahku minnakse.

Kaasaegne kriitika märkis vikerlaste kunstipaleuste kohta, et need on «siurulikud» selles mõttes, et «neis ei avaldu ei maailmavaade, ei tõekspidamised, ei märgusõnad». Rõhutati ainult «püha tuld», mis põleb noorte kunstnike rinnas ja usuti selle tule autonoomset jõudu.

Majandusliku sissetuleku tagamiseks ja kunstiprobleemide laiematesse rahvahulkadesse viimise eesmärgil korraldasid vikerlased 8. aprillil 1918. aastal «Estonia» kahes saalis kontsert-õhtu muusika-, teatri- ja kirjandusalaste ettekannetega. Samas oli korraldatud ka maaliteoste näitus.[10]

Kuna Noorte Kunstnike Ühingul «Vikerla» puudus kindel majanduslik baas ning ta eksisteeris vaid tänu noorte entusiasmile, tuli ühing peagi likvideerida. Pealegi olid selle ridadest surma läbi lahkunud silmapaistvad talendid Oskar Kallis ja Alfred Tuul ning ühingu peamine organisaator B. Tomasberg saadeti sõjaväljale.[11] Ühing lõpetas tegevuse 1918. aasta lõpul. Sütitanud noorte talentide südameid, andis ta teed uutele elujõulisematele ja ametlikumatele kunstnikekoondistele.

Tutvudes tolle perioodi kujutava kunsti tasemega 1918. aastal korraldatud kuuenda eesti kunstinäituse põhjal, selgub, et noored nn. «Pakri vikerlased» paistsid silma oma tõsiste taotluste ja maitseka esinemisega. Teame, et sellest perioodist pärinevad Balder Tomasbergi parimad teosed — päikese- ja õhuküllased maastikud akvarellis («Unistus» 1918 RKM) ning natüürmordid õlis. Kriitika märgib, et: «...tema värvikäsitus poleks mõnele kuulsale meistrile häbi teinud.»[12] A. Krims vallutas südameid kauni ja originaalse kompositsiooni ning maitseka värvivalikuga. R. Haavamägi vääris imetlust oma õrna ja diskreetse lahendusega lillede vaikelus ja teoses «Värav udus».

A Mülberi looming oli viimastest täiesti erinev — see arenes juba ekspressionistlikul pinnal. Märgatav on monumentaalsuse taotlus ja teatav kallak sümbolismi. A. Mülber esines seekord kahekümne kahe teosega, millest seitse käsitlesid mälestusi Pakri saarelt («Varahommik», «Hommik», «Keskpäev», «Päeva lõpp», «Öö», «Tuulikud» ja «Rannal»). Neile lisandusid alevi- ja linnavaated.[13] Erilist tähelepanu leidis A. Mülberi joonistus «Protsessioon», mis sümboliseeris ajastu pessimismi ja leinavalusid. Põhjuseks olid pikad ja rasked sõja-aastad ning tõenäoliselt ka isa ootamatu surm.[14] Huvi ja poleemika osalisteks said tema seitse ekspressionistlikku sulejoonistust-illustratsiooni Friedebert Tuglase novellile «Saatus». Ajakirjanduses ei leidnud need sooja vastuvõttu. Kas tulenes see uudsest raskestimõistetavast stiililaadist või kunstilisest ebaõnnestumisest, seda on võimatu öelda teoseid nägemata.[15]

*

---

[7] «Päevaleht» 28. XI 1917, nr. 267.

[8] «Agu» 1923, nr. 5.

[9] NKÜ «Vikerla». «Tallinna Teataja» 5. IV 1918, nr. 19. Ühingu ruumid asetsesid Nunne tänav 12, tuba nr. 3 kolmandal korrusel.

[10] H. R., Kujurite õhtul. «Tallinna Teataja» 10. IV 1918, nr. 23.

[11] ORKA, fond 4012, nim. 1, sü. 13. O. Kallise liikmemaksu kviitung. «Tallinna Teataja» 26. III 1918, nr. 13. Aasta hiljem 25. märtsil 1919. a. langes ka B. Tomasberg lõunarindel.

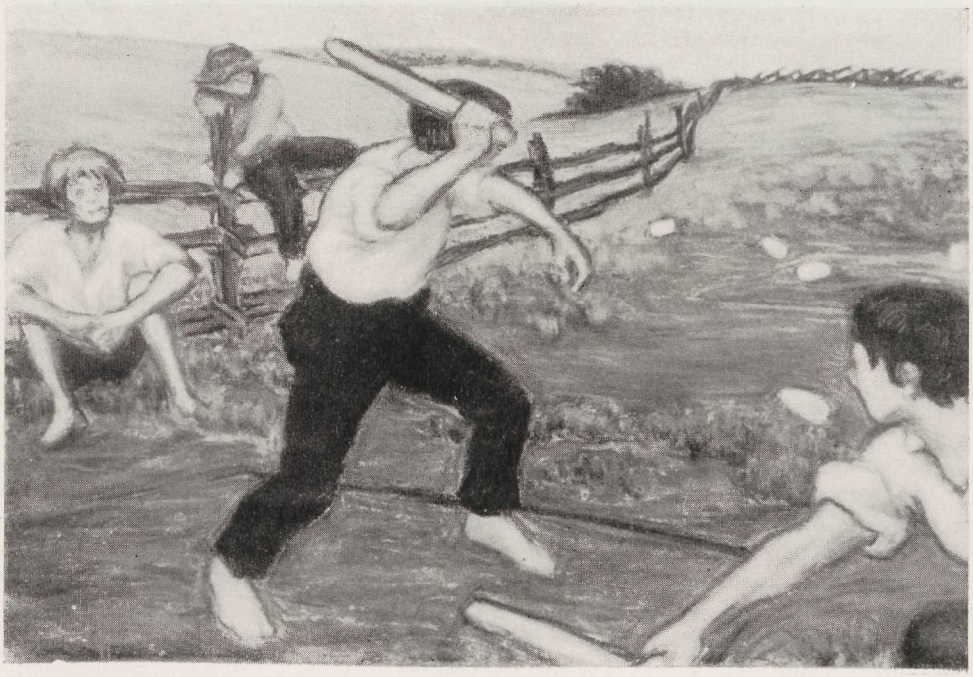
[12] «Revaler Zeitung» 15. XI 1918, nr. 205.

[13] Teoste asupaik on seni teadmata.

[14] Eesti NSV Perekonnaseisu Aktide Büroo, sü. 3491, Tallinna Kaarli II koguduse kirikuraamat. Arhiiviandmeil laskis isa end 1916. aastal maha.

[15] Illustratsioonide kohta puuduvad andmed nii Friedebert Tuglasel kui ka nende ridade autoril.

46



47

46. A. Mülber. Küün Lagedil Pastell. Umb. 1915.

47. A. Mülber. Kurnimängijad. Pastell. 1915.

48. A. Mülber. Kompositsioon. Süsi, akvarell. 1919.

48

Aasta 1919. on A. Mülberil tihedalt täidetud ühiskondlike ülesannetega. Selleks kujunes tal revolutsioonilisest vabadusideest kantud väikerahva kultuuririnde esindajate võitlustander rahva kunsti- ja kultuurivarade kaitsel. Kristjan Raud organiseeris Haridusministeeriumi Teaduse ja Kunsti osakonna juhatajana kunstnikeperet kunstivarade päästetööle sõja eest, mis veeres halastamatult üle maa.

A. Mülber oli üks neist, kes rakendus aktiivselt päästetöödele. Sama aasta märtsis registreeris A. Mülber kunstivarasid Pühtitsa, Jaama, Getsemani ja Vasknarva kloostreis ning Kurtna, Mäetaguse jt. mõisates. Aprillikuus jätkus tegevus Maidla, Püssi jt. mõisates. Juuli lõpust 26. augustini näitavad arved tema liikumist Läänemaal ja saartel.[16]

[16] ORKA, fond 1108, nim. 5, sü. 18, L. 126, 128, 135, 137, 138, 140—142 ja 341.

A. Mülber võttis protokollijana osa Eesti Kunstiseltside kesktoimkonna istungist, kus arutati kunstikaitse ja näituse korraldamise küsimust päästetud varadest.[17] Teda valiti koos Anton Starkopfi, Peet Areni ja Rasmus Kangro-Pooliga kavatsetava üldnäituse korraldamise toimkonda. Temale tehti ülesandeks koos Aleksander Krimsiga registreerida ja koondada sõjaväljal hukkunud Balder Tomasbergi kunstipärandit.[18] A. Mülber töötas kaasa ka kirjanike ja kunstnike kavatsetava puhkekodu rajamise komisjonis selle esimehe — A. Starkopfi asetäitjana.[19]

Samal 1919. aastal jõuti äratundmisele, et kunst Eestis on «kidur ja verevaene» — ilma rahvusliku iseloomuta, ning et seni allasurutud kunsti on vaja tõsta väärilisse kõrgusse. Peamiseks peeti kohalikku kodumaist kunstiõpetust, sest seni Peterburi, Pariisi ja Müncheni akadeemiais kunstihariduse saanud kunstnikud kippusid kodumaast irduma. Nii asutati 1. veebr. 1919. a. Eesti Kunstiseltside Keskkomitee.[20] Sama uuendustahe tõi kokku peaaegu samaaegselt kaks kunstnike kongressi, milledest A. Mülber võttis aktiivselt osa sekretärina.[21]

Tugeva jälje kunstiellu jättis 10. juulil 1919. aastal avatud nn. «eesti suurim kunstinäitus» Tallinnas Tütarlaste gümnaasiumi ruumes. Näitusel esinesid futuristlike töödega Ado Vabbe ja tema mõjusfääri kuuluvad Peet Aren («Tants» — linoollõige), August Roosileht jt. Näitusel esines ka «nimetamisväärne tulevikulootus»[22] A. Mülber, kes kuulus samasse huviringi, kuid kelle teosed olid üliagara kultuurielust osavõtmise tõttu enamuses varem kahel näitusel nähtud.

August Alle, kes siiralt võitles saksa magusa surmaromantika «kontrabandi» vastu, võttis seekord kiitvalt sõna A. Mülberi teose «Marche funebre» kohta, leides selles «meeleolu, helide ja värvide müstilist ühtesulamist» ning lootes temast tulevikus suurt töömeest eesti kunsti alal.[23] Säilinud foto järgi on raske seda teost heaks hinnata selle hajuva vormi ja abstraheerituse tõttu. A. Mülberit paelus nüüd ja ka hiljem aeg-ajalt värvide puht-dekoratiivne abstraktne kombineerimine. Samal näitusel oli esitatud söejoonis-akvarell futuristlik-kubistlik «Kompositsioon» (1919, RKM). Joonis on koloreeritud summutatud tooniliste rohekate, pruunide, siniste, lillade ja kollaste akvarellilaikudega ning mõjub peaaegu monokroomselt. Siin näeme pinnaliselt, geometriseeritud vormides edasiantuna ebamääraseid maju, puid ja inimfiguure.

Teatavasti ei ole uuenduslike taotlustega kunstnike ja publiku üksteisele lähenemine kunagi takistuseta olnud. Kõnealune periood on just sellest küljest komplitseeritumaid eesti kunstiajaloos. Teame, et nii kirglikult iseseisvusele ja kaasaegsusele pürgiv ja samaaegselt nii iseseisvusetu ei ole eesti kunst sajandi esimesel poolel varem ega hiljem olnud. Selles tulises otsingus innustuti küll skandinaavia, saksa, prantsuse, vene ja teiste maade silmapaistvate kunstnike uuemaist saavutusist. Vaimustuti uusromantismist, sümbolismist, futurismist, ekspressionismist, kubismist jms. — kuigi nimetatud stiile kaugeltki mitte alati ei käsitatud vajaliku iseseisvusega.

*

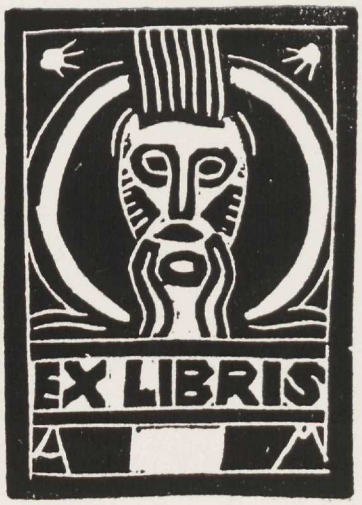
Tegevusrohke 1919. aasta lõppes kunstnik Mülberile meeldiva üllatusega — talle määrati Haridusministeeriumi poolt jagatavast summast toetus, võrdselt teiste, juba nimekate kunstnikega.[24] Näib, et järgneval aastal oli A. Mülberil võimalik pühendada rohkem tähelepanu loomingulisele tegevusele. Harrastades aeg-ajalt sule-, pintsli- ja pliiatsijoonistust — ja nii nagu kooliajal tema kohta öeldi: «rabades siia ja sinna» — haaras ta innukalt kinni uuest tehnilisest võimalusest — linoollõikest, mis 1920. aasta paiku ilmus parajasti päevakorrale. 1920. aastal ilmusid Tartus Kunstikooli «Pallas» õppejõu Ado Vabbe õhutusel tema õpilaste Paul Liivaku, F. Sannamehe, E. Wiiralti ja F. Randeli (F. Johanseni) linoollõike albumid. Samal ajal ilmusid linoollõike albumid ka Peet Arenilt, August Roosilehelt, samuti Aleksander Mülberilt.

---

[17] ORKA, fond 1108, nim. 5, sü. 16, L. 89—90.
[18] ORKA, fond 1108, nim. 5, sü. 16, L. 90.
[19] ORKA, fond 1108, nim. 5, sü. 8, L. 56—62.
[20] ORKA, fond 1108, nim. 5, sü. 16, L. 1—2.
[21] ORKA, fond 1108, nim. 5, sü. 16, L. 5—7 ja 11—15.
[22] «Päevaleht» 23. VII 1917.
[23] A. Alle, Eesti kunsti ülevaatenäitus. «Sotsialist» 19. VII 1919. nr. 149 2/7.
[24] ORKA, fond R-364, nim. 1, sü. 32 ja fond 1108, nim. 5, sü. 51, L. 162[a] ja 111.

49

50



51

A. Mülberi kümneleheline linoollõigete album «Primeurs» ilmus Tartus 1920. aastal kirjastuse «Arlekiin» toimetusel K. Matthieseni trükikojas. Sellel albumil, nii nagu teistelgi samaaegsetel ja üldjoontes samataolistel, ei olnud menu. Nende albumite ühtsed stiilivõtted, nagu dekoratiivsus, mustade-valgete pindade lakooniline kontrasteerimine, loodusvormidest eemaldumine, paiguti geometriseerimine, ning nimme antud robustne ja lohakas lõikelaad ja sisu raskestiloetavus olid A. Mülberi juures vist küll kõige kaugemale ulatuvad. Tema lehtedes on märgata juhuslike, seostamata motiivide käsitamist kuni peaaegu abstraktse dekoratsioonini. Keskseks teemaks on inimene, peamiselt aga inimene looduse keskel jõudeolekus või kontemplatsioonis. Näib aga, et selline stiililaad on A. Mülberi juures kõige tulemusrikkam eksliibristes — kunstivormis, mis vajab lakoonilist tabavust ja sümboolikat.

Huvi trükigraafiliste tehnikate järgi oli sellel perioodil puhangulist laadi, mille esiletõusu põhjustas Ado Vabbe virgutav eeskuju ja mille edasiarenemise takistuseks oli rikkalikult organiseeritud tehniliste võimaluste puudumine.

Aasta 1920. näitab A. Mülberi juures süvenevat kulgu ekspressionismi ja futurismikubismi suunas. Tema akvarell ja teostatud peade nii vorm kui ka värv ei jälgi enam reaalsust, vaid taotlevad kunstniku meelevaldset tundepinget. A. Mülberi küpsesse loomingusse kuulub tema poeetiline ekspressionistlik akvarellmaal «Tähistaevas».

49. A. Mülber. Linoollõige. 1920.

50. A. Mülber. Ekslibris. Linoollõige.

51. A. Mülber. Ekslibris. Linoollõige.

52. A. Mülber. Tähistaevas. Akvarell. 1920.

52

Teose ülimadal horisont viib vaataja pilgud otse tähistaevalaotusse. Maal mõjub peaaegu visionaarselt öötaeva arvutute tähtede väreleva valgusega. Vaevu märkab silm maadligi tukkuvat talutarekest.

A. Mülberi viimasel kodumaal veedetud aastal (1921) kunstiühingu «Ars» näitusel esitatud tööde teemaks on kataloogi andmeil kompositsioonid, improvisatsioonid, maastik ja inimene. Nende hulgas märgitakse tema Ado Vabbe portreed. Siinkohal hajuvad teadmised A. Mülberi tööst ja tegevusest kunstnikuna.

Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis leidub veel kaks A. Mülberi ekspressionistlikku akvarellmaastikku-agulivaadet. Nimetatud töid iseloomustab julge värvipalang leegitsevates punakaskollastes ja erkkollastes päikeselistes toonides, mida vastandavad looduse rohelised värvused. Ka siin on tüüpiline kontuuri rõhutamine tumesiniste, lillade ja tumepunaste pintslijoontega.

Enamik A. Mülberi küpsema perioodi töödest, alates juba 1919. aastast, on seni avastamata, mis mõningal määral takistab täpsema hinnangu andmist. Näib, et A. Mülber ei olnud tugev õlimaalis ning et tema parimad saavutused on pastell- ja akvarellmaali alal.

Leidmata soodsat pinda edasiarenemiseks, lahkus kunstnik kodumaalt. Tema sihtkohaks oli Pariis. 21. märtsil 1921. aastal taotles Haridusministeerium talle alandatud hinnaga välispassi.[25] Sama aasta juulikuus oli ta juba Pariisis — vaene rahast, kuid rikas fantaasiast ja unistustest.

*

Mõned aastad hiljem (1923. a.) August Jansenile kirjutatud kirjast nähtub, et A. Mülber pidi end Pariisis elatama «kõiksugu kõrvalise tööga» ning leppima oludega, mis kõike muud võimaldasid kui täit andumist kunstile. A. Mülber kandideeris võimalikule riiklikule soovitusele, lasta tal end kui eesti kunstnikku Pariisis Prantsuse valitsuse kulul mõni aeg täiendada. Ta ei tahtnud üksikasjaliselt tutvustada oma sealse olukorraga, millest oleks kujunenud: «...kenake lisandus meie kunstirahva traditsioonilisele nutulaulule.»[26] Ei ole andmeid, et sellele kirjale oleks soovikohaselt reageeritud. Küll aga kuuldub, et ka tema, nii nagu meie mõned teisedki kunstnikud on end Pariisis elatanud tarbekunstialaste ja tehnilist laadi töödega (siidsallide maalimine jms.).

Tõenäoliselt sai A. Mülber oma venna kaudu tellimuse 1923. a. toimunud laulupeomärgi kujundamiseks, mille ümmargust pinda katab karjapasunat puhuva poisi kujutus. Samast ajast pärineb vennale, fotokunstnik Johannes Mülberile valmistatud eksliibris (1922, tušijoonistus — ORKA), mis kujutab öökulli, kes on laskunud fotokaamerale.[27]

A. Mülberi edasisest käekäigust puuduvad seni andmed, mille peamiseks põhjuseks oli tema täielik asumine Pariisi, kuid samal ajal ka eraldumine Pariisis elavaist eesti kunstnikest.

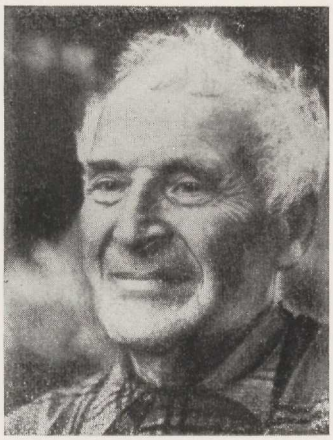
Tagasivaates näeme, et A. Mülberi kunstil oli algul tihe side Ants Laikmaa stuudio ning sealsete õpilastega. Erinevus A. Mülberi kunstilistes tõekspidamistes algas hiljem — kunstiühingu «Vikerla» tegevusperioodil. A. Mülber, kes algul oli rahvusromantiline realist, tegi järsu pöörangu uute kunstivoolude suunas. Tema kohalikuks eeskujuks sai eeskätt Ado Vabbe. A. Mülberi loomingulist pärandit võib sel etapil asetada keskse tähtsusega Noor-Eesti meistrite nagu Konrad Mägi, Nikolai Triigi jt. ümber rühmitunud nooremate kunstnike hulka nagu Oskar Kallis, Aleksander Krims jt. Eesti kunstielu arengu selle etapi kiire tempo ja otsinguline iseloom põhjustas A. Mülberi loomingus paiguti süvenematust. Võiks öelda, et A. Mülber oli selle rahutu ja ebastabiilse ajajärgu eesti kunstnike üks prototüüpe. Veel mitte kujunenud, kuid mitmele mõjule alluv A. Mülber oli kodumaalt lahkudes hoogsal arenemisteel. Näib aga, et ta oli üks neist talentidest, kes võõrsil ajastu survel poolel teel väsinult seisatas ja enneaegselt murdus.

---

[25] ORKA, fond 1108, nim. 5, sü. 140, L. 31.
[26] ORKA, fond 3971, nim. 1, sü. 15.
[27] ORKA, fond 4146, nim. 1, sü. 2, L. 2. Signeeritud «A. Mülber Paris 31. decembre 1922».

MARC CHAGALL

Jaak Kangilaski



53

«See, et ma olen teinud lehmad, tüdrukud, kuked ja vene provintsilinna majad oma põhimotiivideks, seletub tõsiasjaga, et nad kuulusid miljöösse, millest ma pärinen ja nad on kahtlemata jätnud sügavaima jälje minu nägemismälusse. Kui elavalt ja mitmekesiselt maalija ka suudaks reageerida oma hilisema keskkonna atmosfäärile ja mõjudele, jääb siiski sünnipaiga kindel «aroom» alati tema töödesse...»[1] Nii ütleb praegu Prantsusmaal elav Marc Chagall, kelle sünnist tänavu möödus 80 aastat. See paik oli Valgevenes, Vitebski läheduses, kus 7. juulil 1887. aastal Marc Chagall nägi maailmavalgust. Tema vanematel polnud muud varandust (isa töötas sellina heeringakaupluses) kui kümme last — kaheksa tütart ja kaks poega. Üks poegadest suri varakult, teisele aga oli määratud saada maailmakuulsaks kunstnikuks.

Vitebski ümbrus oli tsaari-Venemaa üks mahajäänumaid kolkaid, linn ei erinenud veel palju külast, ka linnapildis domineerisid samad puust izbaad, väikesed kirikud, tänavail liikuvad loomad. Iseloomulik oli ka rahvusgruppide endassesulgumine, mõnikord ka nendevaheline vaen, mida tsaarivalitsus teatavasti kasutas ja püüdis süvendada. Eriti raskes olukorras oli see rahvusgrupp, millesse kuulus Marc Chagall, nimelt juudid. Poolametlikult lubatud pogrommid olid igal hetkel ähvardamas, juutidele tehti raskeks hariduse saamine ja töötamine mitmetel erialadel. Paljude teadvust valitses religioon. Ka Chagalli perekonnaliikmed olid veendunud usklikud, nad mitte ainult lugesid piiblit, vaid «elasid seda läbi». Nii olevat lihavõttepühade peolauas alati olnud üks vaba koht — prohvet Eliase jaoks.[2] Kunstniku vanaisast räägitakse, et ta veetnud poole oma elust sünagoogis palvetades. Üks Marc Chagalli onu pooldas hassidismi, sellist juudiusu sekti, mis muuhulgas tunnustas elurõõmu ja nautimist jumalale meelepäraseks ning mille jumalateenistused olid tihti seotud ekstaasini ulatuva tantsu ja lõbutsemisega. See onu töötas loomavedajana ning Chagall mäletab teda sõitmas rappuva vankriga ja viiulit mängimas. Kõiki neid lapsepõlvemälestusi on Chagall kirjeldanud ka oma autobiograafias. Ta ütleb: «Minu kunst ei mänginud mingit osa minu vanemate elus, vastupidi, nende elu ja nende looming on otsustavalt mõjutanud minu kunsti.»[3] Erilise tänutundega mäletab Chagall oma ema, harimatut, aga väga tundeküllast ja elavat inimest. Kui Chagall hakkas maalima, andis ema talle koguni näpunäiteid ja kunstnik võttis neid arvesse.

Kokkupuuted kunstiga algasid Vitebskis. Noor Marc käis tunnis kohaliku suuruse, eduka portretisti juures, kelle õpetus ja seetõttu ka Chagalli esimesed tööd olid väga

---

[1] Eric Protter (ed.), Painters on painting. New York (1963), lk. 216.
[2] Jacques Damase, Marc Chagall. (Paris, 1963), lk. 5.
[3] J. Damase, lk. 6.

traditsioonilist laadi. 1907. aastal otsustas Chagall õpingute jätkamiseks Peterburi sõita. See samm nõudis suurt pealehakkamist, esialgu tuli enda elatamiseks töötada muu seas sildimaalijana. Chagallil ei õnnestunud pääseda Kunstide Akadeemiasse. Esimesed pettumused ei murdnud aga noormehe tahet. Ta sai õppida Kunstide Edendamise Seltsi kunstikoolis ning talle anti väike stipendium. Chagallile sigines ka esimesi metseene. Üks neist, Goldbergi nimeline jõukas mees, viis muuseas Chagalli ühendusse Eestiga. Nimelt suvitas Goldberg sageli Narvas, kus tema kasuvanematel oli oma maja. 1908. aasta suvel viibis ka Chagall üks või kaks korda seal ning «Narva perioodist» on teada isegi mõned maalid[4], mis küll alles vaevu lasevad aimata tulevast suurt kunstnikku. See pole ka ime, sest alles samal 1908. aastal puutus Chagall esmakordselt kokku moodsa kunstiga. Külaskäigud tuntud vene kunstniku L. Baksti ateljeesse mõjusid Chagallile lausa ilmutusena. Dekoratiivne värvirõõm ja värvide vabadus (teatavasti saavutas L. Bakst erilise menu just dekoraatorina) vaimustasid teda. Pealegi võis Chagall siin näha reproduktsioone uusimast prantsuse kunstist ning noormehes tärkas vastupandamatu soov ise Pariisi pääseda. Õnn naeratas talle — üks teine metseen, duumaliige Vinaver (Winawer) oli huvitatud Chagalli loomingust ning võimaldas talle napi, kuid piisava stipendiumi. See oli aastal 1910. Kahekümne kolme aastane Chagall saabus Pariisi ning tema elupaigaks sai «La Ruche», sama «Mesipuu», mille tähtsus ka eesti kunsti ajaloos on nii suur ja mida meie rahvakirjanik F. Tuglas nii meeldejäävalt on kirjeldanud.[5] See oli terve ateljeede-asula, mis koosnes mitmest väiksemast ehitusest ja kesksest kolmekorruselisest ümmargusest hoonest, endisest maailmanäituse veinipaviljonist. Primitiivsed ateljeed ja armetud elutingimused «Mesipuus» olid tänu oma suhtelisele odavusele populaarsed internatsionaalse kunstiproletariaadi hulgas, eriti palju oli siin poliitilisi ja pool-poliitilisi pagulasi Venemaalt. Kunstiajaloos on hiljem kuulsaks saanud sellised «Mesipuu» elanikud, nagu Léger, Arhipenko, Soutine, Modigliani, Delaunay, Lipchitz. Siin võis tihti kohata selliseid poeete nagu Blaise Cendrars, Max Jacob ja Guillaume Apollinaire, kellest eriti viimane oli otseselt seotud uusima kunstivoolu — kubismi sünniga. Nii sattus noor Chagall ühel hoobil kõige elavamasse, kõige käärivamasse kunstikeskkonda. Tänapäeval on kõigi ülalnimetatud kunstnike või poeetide loomingu kohta kirjutatud kümneid raamatuid, nimed nagu Modigliani või Léger täidavad kunstisõpru aukartusega. 1910. aastal olid nad kõik võrdselt tundmatud algajad. Võib imetleda ja kadedust tunda, kui palju tulevasi kuulsusi olid siin nii lähedal üksteisele. Selline oli aga sajandi alguse Pariis. Chagalli tutvused ei piirdunud muidugi ainult «korterinaabritega», osalt nende kaudu lülitus ta «sõltumatu kunsti» pulbitsevasse ellu, sattus teise suurde kunstikeskusesse, Bateau-Lavoir'i, tutvus Picasso, Matisse'i ja paljude teistega. Chagall ise jutustab oma tutvumisest sõjaeelse Pariisiga: «Rohkem kui kord sattusin ma kunstiotsinguil Laffitte'i tänavale, vaatasin sadu Renoir'i, Pissarro, Monet' töid Durand-Rueli[6] juures. Vollard'i poeke meelitas mind iseäranis enda poole, aga ma ei julgenud sisse astuda. Hämaratel, tolmustel vaateakendel polnud midagi peale vanade ajalehtede ja ühe väikese, nagu eksinud Mailloli skulptuuri. Ma otsisin Cézanne'i töid. Need olid tagapool seinal, ilma raamideta. Ma surusin end vastu akent, rõhusin oma nina laiaks ja äkki sattus mu pilk Vollard'ile enesele. Ta oli üksi oma poekeses, riietatud mantlisse. Mul oli hirm sisse astuda. Tal oli morn ilme. Ma ei julgenud...

Aga Bernheimi juures Madeleine'i väljakul olid vaateaknad valgustatud nagu pulmadeks. Siin olid van Gogh, Gauguin, Matisse. Vaata, astu sisse ja tule välja nagu sulle meeldib. Seda ma tegin üks-kaks korda nädalas. Aga Louvre'is tundsin ma suurimat rõõmu. Kohtusin kadunud ja jälleleitud sõpradega. Nende püüdlused olid ka minu omad, nende lõuendid valgustasid minu lapselikku nägu. Rembrandt köitis mind, Chardin, Fouquet, Géricault pidasid mind kinni rohkem kui üks kord...»[7]

See ringkond, kellega Chagall 1910—1914 kõige rohkem seotud oli, elas äsjasündinud kubismi vaimustuses. Uue ümbruse mõju tungis mõneti ka Chagalli loomingusse.

---

[4] Franz Meyer, Marc Chagall. Leben und Werk. Köln, 1961, lk. 69 jj. Sama raamatu kataloogis on toodud ka Chagalli poolt Narvas maalitud tööde fotod (nr. 16—19).

[5] F. Tuglas, Mälestused (Teosed, VIII köide). Tallinn, 1960, lk. 396 jj.

[6] Durand-Ruel, Vollard, Bernheim — tuntud Pariisi kunstikaupmehed, müügigaleriide omanikud.

[7] J. Damase, lk. 8.

Enne Pariisi valminud tööd (1907—1910) on süngete, tuhmide, mõnikord «poriste» värvidega, joonistus on ebakindel, kohati isegi diletantlik. Ometi oli juba neis töis tunda erilist eksalteeritust, dramaatilist pinget ja muinasjutulist meeleolu. Näiteks maalis «Surnu» (1908) näeme Chagalli hilisema loomingu tunnuseid, eelkõige irratsionaalset kompositsiooni (viiuldaja katusel!), kuid veel mitte tema väljakujunenud kunsti. Chagall ei salli staatilist, püsivat. Esemed ja inimfiguurid on ka varastes töödes tihti rõhutatult ebakindlates asendites, nagu eelnimetatud maalil lillevaasid — kukkuvatena. Selles võib näha kunstniku püüet väljendada maailma pidevat muutumist, ebapüsivust.

Kubism aga oli teatavasti mitmes suhtes lausa vastandlik sellistele taotlustele, püüdes kujutada just seda, mis püsiv ja jääv. Nagu näeme, jäigi kubism Chagallile olemuslikult võõraks. Mõned kubismi pealiskaudsemad tunnused, nagu vormide «geometriseerimine», avaldasid Chagallile aga ilmset mõju. Chagall esines juba 1911. aastal «kubistina» Gleizes'i ja Metzingeriga ühisel grupinäitusel.[8] Nii näemegi Chagalli 1910.—1914. aasta töödes kahe väga erineva kunstilaadi omapärast põimumist. Selle tüüpiliseks näiteks on kuulus «Autoportree seitsme sõrmega» (1911/1913), mis endale 1914. a. «sõltumatute» näitusel ka ostja leidis.[9] Sellel näeme nurgelisi vikerkaarevärvilisi pindu, millel puudub otsene looduslik eeskuju. Pildi detailid on omandanud veelgi suurema iseseisvuse. Kehaosade proportsioonid on moonutatud, nende kuju «geomeetriliseks» tehtud, näiteks silma kohal on suhteliselt hiiglasuur korrapärane ellips. Kõige silmatorkavamat anatoomiast kõrvalekaldumist rõhutab maali pealkiri. Värvikirevas pildis torkab silma nn. mürgiste ja toorevõitu toonide (mitmesuguste lillade ja roheliste) rohkus, mis aitavad luua erilist pingestatud meeleolu. Ka sellel pildil segunevad «kahe maailma» motiivid. Kunstniku selja taga avaneb aknast vaade Pariisi majadele ja heledale Eiffeli tornile sügavsinise taeva taustal. See nurgake pildil on maalitud kõige harmoonilisemate värvidega. Kunstniku armastus on aga suunatud mujale, tema ees molbertil on töö, millel näeme Vitebski kirikuid, erepunast lehma lilla taeva foonil, ilma peata naist lüpsikuga käes. Tõepoolest, Chagall ei olnud õnnelik Pariisis, see linn oli talle võõras, ta igatses tagasi Venemaale, Vitebski.[10] Siiski olid need aastad väga viljakad, Chagall omandas teatud enesekindluse, sest Pariisi saabudes ei pidanud ta üldse võimalikuks, et tema tööd võiksid kedagi huvitada. Chagall pidi ka tunnistama, et Pariis oleks tema silmad nagu «puhtaks pesnud».[11]

Küps kunstnik on Chagall juba oma teoses «Mina ja küla» (1911). Ka siin võib näha kubistlikke (õigemini orfistlikke) murtud, eredavärvilisi pindu, jne., kõik see on aga ainult pealiskaudne lisand. Suuremõõtmelisel lõuendil (192 × 151,5 sm) näeme kõikvõimsa fantaasia pidupäeva, kunstnik nagu mängiks reaalse maailma kildudega. Pildil kujutatud ruum on täiesti tinglik, pole tegemist mingisuguse konkreetse küla pildiga, vaid paljude väga erinevate külaga seotud mälupiltide segunemisega.

L. Venturil on kindlasti õigus, et Chagall kasutas kubismi meetodit mõnikord isegi humoristlikult.[12] Chagalli ei huvitanud «puhas maalikunst», tema arvates pidi kunst kujutama eelkõige inimlikke tundeid, kehastama nende püüdlusi, kannatusi ja lootusi.[13] Chagall ütleb ise: «Impressionistid katsid oma lõuendi heledate ja tumedate värvilaikudega, kubistid nelinurkade, kolmnurkade ja ringidega. Nende kujundite asemel püüan ma täita oma lõuendi selliste objektide ja figuuridega, selliste helisevate vormidega, mis on täidetud kirest luua täiendav dimensioon, mida ei või saavutada kubistlike joonte puhta geomeetriaga või impressionistide värvilaikudega.»[14]

1914. aastaks oli Chagall valmis esimeseks suureks personaalnäituseks. See ei toimunud aga Pariisis, vaid Berliinis, ajakirja «Der Sturm» toimetuse ruumides.[15]

---

[8] Herbert Read, Vuosisatamme Maalaustaiteen historia. Helsinki (1960), lk. 124.

[9] Maurice Raynal, Peinture Moderne. Genève, 1958, lk. 161.

[10] Lionello Venturi, Marc Chagall. Genève, 1956, lk. 29.

[11] Dictionnaire de la peinture moderne. Paris (1954), lk. 57.

[12] L. Venturi, lk. 33.

[13] M. Raynal, lk. 160.

[14] E. Protter, lk. 215—216.

[15] «Der Sturm» oli vasakpoolne ekspressionistide häälekandja, mis eriti peale I maailmasõda oli liidus töölisliikumisega.

54

53. M. Chagall. Foto.

54. M. Chagall. Mina ja küla. Õli. 1911.

55. M. Chagall. Eiffeli torni pruutpaar. Õli 1938/39.

56. M. Chagall. Joosep. Ofort. 1931—1937.

55

Nimelt oli Apollinaire samal aastal tutvustanud Chagalli «Der Sturmi» toimetajale ja juhtivale ekspressionistlikule kirjanikule ning kunstiteoreetikule Herwarth Waldenile. Viimasele meeldis Chagall ja tema looming. Näitus koosnes umbes 200 õlimaalist ja tervest hulgast guašimaalingutest. Chagalli näitus võeti saksa publiku poolt soojalt vastu, oli ju saksa «sõltumatus kunstis» kujunenud Chagallile küllalt lähedane vool rühmituse «Blauer Reiter» näol. Teatavasti oli selle rühmituse laad võrsunud saksa ekspressionismi ja prantsuse kubismi pinnal ning oli küllalt sarnane «uue», värviküllase kubismiga (orfismiga), mille peaesindaja oli Chagalli vana tuttav R. Delaunay. Niivõrd kui kubismist Chagalli loomingus üldse rääkida saab, on see lähedane just Delaunay, mitte Picasso või Braque'i laadile.

«Der Sturm» toimetusest sai alguse Chagalli loomingu populaarsus saksa avangardistlikes ringkondades. Kahjuks paiskasid I maailmasõja traagilised sündmused kunsti rahuliku arengu segi. Chagalli teosed jäidki sõja tõttu Berliini, kunstnik ise tõttas kodumaale. Siin pandi ta peagi mundrisse, kuid ei saadetud rindele. 1915. abiellus ta oma ammuse kihlatuga Vitebskist, Bellaga, kellest sai paljudeks aastateks kunstniku lahutamatu kaaslane. Kokkupuude sünnimaaga avaldas silmatorkavat mõju Chagalli loomingule. Kubistlikud mõjud taandusid, geomeetrilisi vorme ei kohta tema töödes (peale mõne erandi, nagu «Kubistlik maastik», 1918) enam üldse. Kodulinna motiivid olid nüüd kättesaadavamad, polnud vaja pöörduda unenägude ja mälestuste poole ning vist seetõttu on Chagalli sõjaaegsed tööd mõnevõrra objektiivsemad, looduslähedasemad. Ometi jääb tõeline loodusetruudus Chagallile ka nüüd täiesti võõraks. Koloriit ei järgi looduse värve, vaid kunstniku tahet, motiivid on endiselt dramatiseeritud, paljudel piltidel leiame sümboolseid ja allegoorilisi detaile.

1917. aasta revolutsiooni tervitas Chagall kõigest südamest ja läks kohe kaasa uue korraga. Nähtavasti A. Lunatšarski initsiatiivil (kellega Chagall oli tutvunud Pariisis 1912. aastal) sai Chagallist Kunstide komissar Vitebski kubermangus.[16] Tohutu vaimustuse ja innuga hakkas Chagall võitlema kunsti ja rahva lähendamise eest, korraldas näitusi, kunstimälestiste kaitset ja organiseeris kunstikursused («Akadeemia») kõigile soovijatele. On säilinud fotod Chagallist, kes seisab oma molberti juures, palett ja pintsel käes, kümnete noorte kunstihuviliste keskel ja vestleb nendega. Chagalli «Akadeemia» oli avatud kõigile vooludele, alates traditsioonilisest realismist ja lõpetades abstraktsionismiga. Vitebskis valmis ka üks ilusam revolutsiooniaastate töö: «Kaksikportree veiniklaasiga» (1917). Vaimustus revolutsiooni poolt avatud perspektiividest ja õnnelik isiklik elu teevad sellest teosest juubeldava elurõõmu manifesti. Selle teosega vabastas Chagall end lõplikult kubismist ja omandas isikupärase nõtkete ja fantaasiaküllaste vormidega maalilise stiili.

Meile on võib-olla üllatav, et Chagall pidi oma organisaatori- ja pedagoogitööst Vitebskis loobuma arusaamatuste tõttu just uute äärmuslike voolude esindajatega (nagu supermatist Malevitšiga)[17], kes süüdistasid Chagalli liiga vanamoelise kunsti viljelemises. Teatavasti oli Nõukogude riigi esimeste aastate avalikus kunstielus ultramoodsate voolude osa küllaltki suur. 1919. a. sõitis Chagall Moskvasse, kus juudi teater eesotsas Granovskiga oli palunud tema abi. Chagall kaunistas teatri fuajee seinamaalidega ning aitas otsustavalt kaasa uue, originaalse lavakujunduse-stiili võidule teatris.

1922. aastal Chagall lahkus Nõukogude Liidust. Lahkumise motiivid pole päris selged, võib arvata, et üheks põhjuseks oli moodsate kunstivoolude taotluste ja alles äsja kultuurielule ärganud rahvamasside vajaduste vaheline lõhe, liiatigi kui seda ei püütud alati kõige optimaalsemat teed pidi ületada. Teel Pariisi peatus Chagall pikemat aega Berliinis ning avastas, et enne sõda korraldatud näitus oli ta kuulsaks teinud. Siin valmisid ka esimesed tähelepanuväärsed gravüürid-illustratsioonid autobiograafiale. 1923. aastal Pariisis tutvustas Cendrars teda Vollard'ile, kes kohe tellis illustratsioonid Gogoli «Surnud hingedele». Nende 96 gravüüri kallal töötas Chagall kuni 1927. aastani, kuid raamat ise ilmus alles 1949. a. Järgnes 100 oforti La Fontaine'i valmidele (1927—1930), samuti Vollard'i tellimusel. Vollard tellis Chagallilt veel illustratsioonid piiblile. Seda ülesannet võttis Chagall eriti tõsiselt, kogus põhjalikult

---

[16] Dictionnaire de la peinture moderne, lk. 57.
[17] Samas, lk. 58.

56

materjali, reisis muuseas Palestiinasse ja Süüriasse 1931. a. Toimusid ka suured ja edukad personaalnäitused Pariisis (1924), New Yorgis (1926), Baselis (1933). 1939. a. tõi talle Carnagie' auhinna. Sõda ja rassilised tagakiusamised mõjusid Chagallile väga rusuvalt. 1941. a. sõitis ta New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumi kutsel USA-sse ja pääses nõnda fašistliku terrori küüsist. Ameerikas elas ta väga tagasitõmbunult, peamiselt maal. 1941. aastal käis ta Mehhikos, kus lõi lavakujunduse Tšaikovski ooperile «Aleko». Teine silmapaistev lavakujundus valmis tal 1945. aastal Stravinski «Tulilinnule». Vahepeal tabas Chagalli veel üks raske saatuselöök — 1944. aasta sügisel suri tema armastatud Bella. Chagalli loomingu kuulsus kasvas aga pidevalt, eriti peale suurt personaalnäitust New Yorgis 1946. aastal. Igatsus Euroopa ja Pariisi järele läks täide 1947. aastal, siis toimusid ka retrospektiivsed näitused Pariisis, Londonis ja Amsterdamis. Laialt levis Chagalli kui graafiku kuulsus, sest nüüd ilmusid lõpuks tema illustreeritud «Surnud hinged» ja piibel. 24. Veneetsia biennalel 1948. a. anti talle rahvusvaheline graafika auhind.

1947.—48. a. elas ja töötas Chagall peamiselt Orgeval'is Pariisi lähedal. 1949. a. ostis ta endale villa Vahemere äärde, vaiksesse Vence'i külla. Vence kujunes esimestel sõjajärgsetel aastatel suureks kunstikeskuseks, siin peatusid Braque, Léger, Matisse ja mitmed teised. Suured kunstnikud meelitasid Vence'i arvukalt imetlejaid ja nii sai sellest külast peamine keskus Nizza ja Cannes'i vahelisel rannalõigul. Ainult Vallauris, kus mõnda aega elas Picasso, suutis kunstikuulsuse poolest Vence'iga võistelda. Villas, mille ostis Chagall, olid kunagi peatunud kuulsad kirjanikud: omal ajal Marcel Proust, hiljem Paul Valéry, kes kasutas ka maali-ateljeed. Nüüd elas siin Marc Chagall koos oma uue abikaasa, venelanna Valentinaga. Aastad ei ole kahandanud tema reisulusti. 1951. aastal käis ta Iisraelis ja 1954. a. teistkordselt Kreekas. Suured näitused tema loomingust on toimunud peaaegu kõigis tähtsamates Lääne-Euroopa kunstikeskustes. Sellised oleksid lühidalt tähtsamad sündmused Chagalli elus peale Nõukogude Liidust lahkumist. Tema looming on selle pika aja jooksul üsna vähe muutunud. Chagalli maalide motiivides on palju korduvat, ikka ja jälle näeme Vitebski maju ja kirikuid, Pariisi motiive, kukkesid, lehmi, kitsi, kukkuvaid küünlajalgu, pendliga kelli, viiuldajaid, õitsvaid puid ja eelkõige armastajapaare. Need motiivid ei esine mitte eraldi piltidel, vaid võivad enamikus olla üheainsa maali elementideks (näiteks «Punane päike», 1949). Muidugi ei saa sel juhul maali kompositsioonis otsida reaalse elu loogikat, vaid kõik need elemendid sulavad muinasjutuliseks unenäo-taoliseks tervikuks. Vormikäsitlus on muutunud võib-olla pisut maalilisemaks, kontuurid on pehmemad, värvid harmoonilisemad ja dekoratiivsemad. Chagall on öelnud sõjajärgsel perioodil: «Värv on kõik. Kui värv on õige, on ka vorm õige. Värv on kõikjal, värv — see on vibratsioon nagu muusika . . .»[18] Ometi on õigus M. Raynal'il, kui ta ütleb: «Kui särav tema palett ka poleks, Chagall ei jää kunagi lootma ebakindlale puhtale kunstile, «informaalsele», nagu räägivad abstraktsionistid. Ta on alati inspireeritud poeetilisest kujutlusvõimest, mis jääb täiesti inimlikuks.» [19]

Chagall räägib, et tema peamiseks püüdeks on maalida armastust ja teisi inimlikke tundeid. Samal ajal köidab teda fantaasia vaba mäng: «Tõeliste esemete olemasolu mõjub mulle nagu luupainaja. Ma pööran esemed alati ümber. Alaspidi pööratud tool või laud annavad mulle rahu ja rahuldust. Ümberpööratud inimfiguur teeb mulle rõõmu . . .

Ma ei taha asju purustada, vaid neid nihutada. Nii ma lõikan näiteks päid maha ja asetan neid võimatuisse kohtadesse. Ma tahan iga hinna eest ümber lükata, et leida teist reaalsust.»[20]

Sellised mõtteavaldused ja muidugi ka Chagalli looming võivad tunduda sarnased sürrealismi teooria ja praktikaga. Teatud alust sellistel arvamustel kindlasti on. Juba enne I maailmasõda ütles Apollinaire Chagalli tööde kohta «surnaturel» ja sürrealistid on Chagalli loomingust saanud mõnesugust äratust ja inspiratsiooni. Siiski peab arvestama põhimõttelisi erinevusi, eriti seda, et Chagall ei püüa opereerida «ala-

---

[18] Alexandre Liberman, The Artist in his Studio. (New York, 1960), lk. 65.
[19] M. Raynal, lk. 286.
[20] A. Liberman, lk. 66.

teadvuse» ja muude tumedate jõududega. Samuti tahab ta ka ise end sürrealistidest lahus hoida.[21]

Kui jutt läheb Chagalli loomingu üldisele iseloomustamisele, on peaaegu kõik Lääne kunstiteadlased ja samuti vene emigrandid üksmeelsed selles, et Chagalli loomingus on väga tugev rahvuslik moment. Näiteks kirjutati ühes emigrantlikus väljaandes Chagalli loomingu kohta: «See on puhtaim maaliline lüürika, mida võib kujutleda. Kaasaegne romantika, mis on kehastatud Pariisi värvikultuuriga, kuid läbi imbunud nagu kusagilt kaugelt kõlavate slaavilike ja juudilike igatsuse ja ootuse meloodiatega.[22] Edasi räägitakse, et Chagall võlgneb palju tänu Cézanne'ile, kuid «...seda, millest prantsuse kunstnik isegi ei mõelnud, hakkas otsima vene juut Chagall — inimeste omavahelisi salapäraseid suhteid ja inimeste suhteid maailmaga, neid suhteid, mida ei saa väljendada sõnadega või mingite optiliste vahenditega, tahtis ta peita kõlav-kirevatesse sümbolitesse.»[23]

Toome siinjuures veel mõned tüüpilised näited kodanlike teadlaste lähenemisest Chagalli loomingule:

L. Venturi arvab, et Chagalli kunstile, samuti nagu vana-vene ikoonimaalile, olevat omane kausaalsusetaju puudumine, Vene kunst kujutavat imedemaailma, kus igal hetkel kõik võimalik on. Samuti tähendavat Chagalli loobumine valguse ja varjuga modelleerimisest tema kuuluvust «idamaisesse» kultuuriringi. Venturi väidab, et varjude abil loodud plastiline vorm on tüüpiline ainult Lääne ratsionalistlikule ja staatilisele maailmapildile.[24]

Maurice Raynal teatab veel kategoorilisemalt, et Chagalli looming on «...omapärane ja järeleaimamatu töö, milles elab slaavi hinge kogu resignatsioon ja lapselik usk, aga milles ka juudi rahva märterlik jõud ilma kibestumiseta avaldub...»[25]

Sellistesse rahvuspsühholoogilistesse spekulatsioonidesse tuleb muidugi suhtuda skeptiliselt, liiatigi, kui nende taga võib mõnigi kord ära tunda üpris primitiivselt reaktsioonilisi ideid. Ometi ei tohiks me sellepärast veel ignoreerida rahvusliku omapära probleemi ennast. Tunnustab ju marksistlik esteetika rahvuslikku omapära kunstiloomingus. Kahjuks jäävad meie teadlased neis küsimustes tihti üldsõnalisteks, öeldakse küll, et selle ja selle kunstniku looming on rahvuslik, kuid milles rahvuslik omapära konkreetselt avaldub, milline on näiteks rahvusliku ja puht-individuaalse omapära vahekord, jääb selgitamata. Mõnikord loetletakse rahvusliku tunnuse sildi all üles terve rida positiivseid tunnuseid, mida mingil juhul ainult selle või teise rahvuse monopoliks ei saa pidada. Kunsti rahvuslik omapära tuleneb ilmselt kunstniku rahvuse psüühilisest omapärast, kuid viimase väljaselgitamine ainult maalikunsti materjali põhjal on muidugi võimatu. Selleks et selgitada mõne rahva psüühilist omapära teaduslikult vastuvõetaval tasemel (mitte mõningate tunnuste loeteluna, vaid selle struktuuri mudelina), on vaja kindlasti kõigi ühiskonnateaduste kompleksset ja koordineeritud uurimistööd selles küsimuses. Kuni selline töö veel vajalikul määral vilja pole kandnud, tuleb ka meil leppida ainult mõne võrdlusega, mis rahvusliku omapära küsimusele selget vastust ei anna. Tundub, et kui vaadelda XX sajandi kunstiajaloo suurimaid ja iseseisvamaid kunstnikuisiksusi (mitte neid, kes võivad luua kauneid teoseid, kuid käivad siiski juba teiste poolt avastatud teid pidi), ei saa kuidagi nõustuda juttudega meie sajandi kunsti kosmopoliitilisusest. Isegi mitte nn. Pariisi koolkonna raamides. Mida iseseisvam on kunstniku looming, seda selgemini ilmneb ka rahvuslik omapära. Näiteks võib võrrelda Chagalli, kes vaieldamatult on suur kolorist, kolme tema kaasaegse silmapaistvama prantsuse koloristiga. Bonnard, Dufy ja Braque kuuluvad igaüks erinevasse kunstivoolu, kuid võrreldes Chagalliga, on nad väga sarnased. Kõik kolm prantslast püüdlevad puht-maalilise ja assotsiatiivse, dekoratiivse ja emotsionaalse aspekti tasakaalu poole. «Ma armastan reeglit, mis korrigeeriks emotsioone,» ütleb Braque. Kui nende teoste peamiseks sisuks on puht-maaliline kaunis ja harmooniline värvielamus, siis Chagall on valmis purustama tunnete teelt igasugused «reeglid» ja tasakaalu, et tuua esile oma teoste

---

[21] H. Read, lk. 128—129.

[22] Максъ Осборнъ. Марк Шагалъ. «Жар-птица», 1923, nr. 11, lk. 16.

[23] Samas, lk. 18.

[24] L. Venturi, lk. 11 jj.

[25] Marc Chagall. Kindlers Malerei-Lexikon, I. Zürich, 1964, lk. 709.

57

57. M. Chagall. Autoportree seitsme sõrmega. Õli. 1911—1913.

58. M. Chagall. Pühapäev. Õli. 1953/54.

58

põhilist sisu — lõputuid fantaasiaküllaseid assotsiatsioone ja kirglikke tundeid. See ei tähenda muidugi, et nende prantslaste maalides poleks tundeid või ei Chagalli maalides puuduks värviilu, küsimus on rõhuasetuses. Kumb rõhuasetus rohkem meeldib, oleneb nähtavasti kunstinautija maitsest ja see osalt vist ka rahvuslikust omapärast.

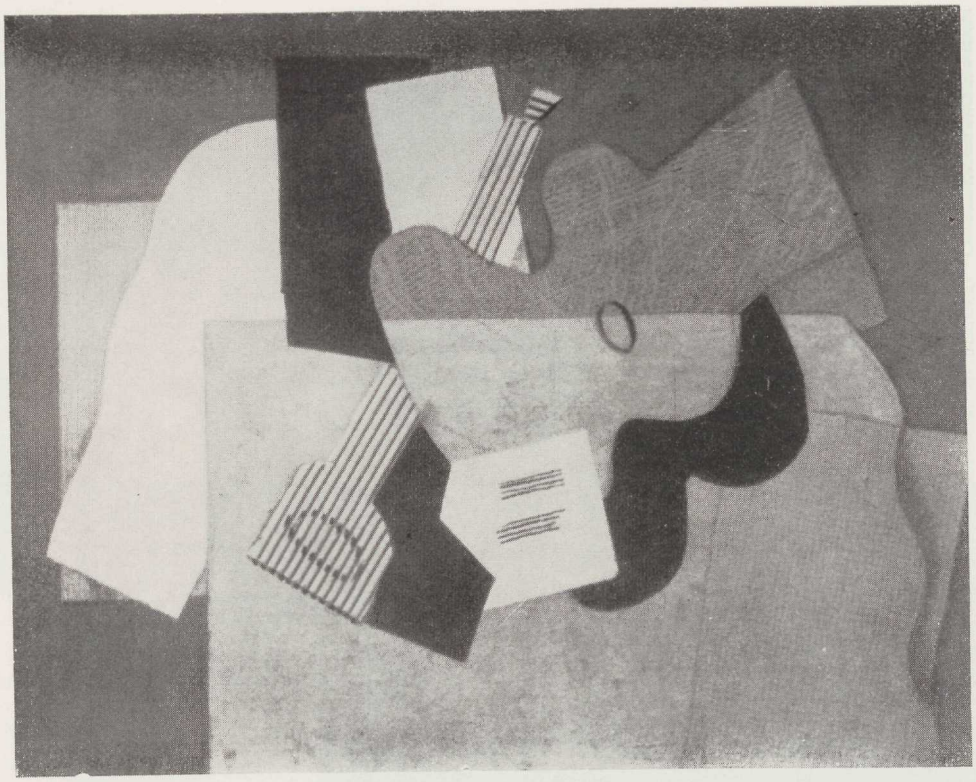
Võrdluse tulemusi võiks (muidugi ebateaduslikult) sõnastada nii: «Chagall on primitiivsem, kuid jõulisem» või vastupidi — «Chagall on jõulisem (kirglikum, mitmeplaanilisem), kuid primitiivsem (vähem terviklik, disharmoonilisem, barbaarsem)» — vastavalt sellele, kumba tüüpi loomingut ütleja kaldub eelistama. Võib-olla aitab ülaltoodu pisut seletada, miks Chagalli looming on suhteliselt populaarsem näiteks Saksa DV-s ja SFV-s või USA-s kui Prantsusmaal, kuigi muidugi ka seal Chagalli väga kõrgelt hinnatakse.

Kindlasti on Chagall mõjustusi saanud vana-vene ikoonimaali kunstist. Tema ateljees võib alati silmata vanu ikoone. Mõnes Chagalli teoses on ikoonide mõju väga silmatorkav (näiteks «Punased katused» 1953—1954). Kõige selle tõttu on mõistetav, et kuigi Chagall oma kuuekümnest loominguaastast umbes 48 on veetnud väljaspool Venemaad, peetakse teda ikka vene kunstnikuks ja seda mitte ainult Läänes. Ka nõukogude kapitaalne üldine kunstiajalugu on otsustanud Chagalli käsitleda mitte kuuenda osa I köites, koos prantsuse kunstiga, vaid II köites, koos vene kunstiga.

Teatavasti pole diskussioonid «moodsate» voolude väärtustest eri maade marksistide vahel veel lõppenud. Prantsuse marksistid näiteks hindavad Chagalli, nii nagu teisigi «moodsate voolude» esindajaid.[26] Nende põhitees teatavasti on, et moodne kunst jaatab inimeste loomingulisi võimeid, võitleb maailmatajumise stagneerumise, seiskuva maailmapildi vastu. Väga lühidalt on neid kaalutlusi väljendanud A. Bretoni ja L. Aragoni seltsimees, sürrealistlik kirjanik Philippe Soupault: «Chagall ei kaota kunagi sidet reaalsusega, aga tuleb öelda, et ta põikleb kõrvale selle reaalsuse eest, mida meie oleme harjunud pidama muutumatuks.»

---

[26] Näiteks: Les Lettres françaises, 22.—28. VI 1967., «Grandeur de Marc Chagall.» (Waldemar-George, Chaqall et l'orient de l'esprit; Jean Adhemar, L'homme en marche; Aragon, A la quatre-vingtième neige; jt.)



59

PAAR SÕNA ÜHEST VÄGA IIDSEST JA VÄGA MOODSAST TEHNIKAST

Ain Kaalep

Põltsamaa rajooni Oorgu kolhoosis elab üheksakümne nelja aastane Leena Kill, üks neid eesti maainimesi, kellele «ilutegemine» on olnud niisama loomulikuks elutarbeks nagu igapäevane talutöö. Ei ole palju säilinud tema loomingust, mis sündinud ju pigem ehtsa kunstnikuhinge eneseväljendusihast kui tahtest luua igavesi väärtusi, kuid vähemalt kahest tööst tahaks siinkohal kõnelda. Ja need on teostatud kõige moodsamas kahekümnenda sajandi kujutava kunsti tehnikas — need on kollaažid.

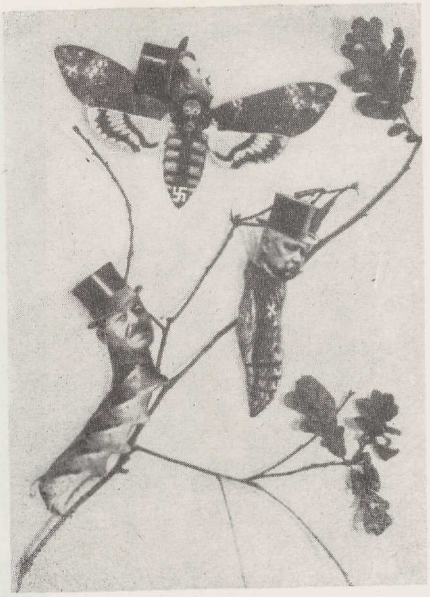
1934. a. «Noorpaar» on joonistatud paberile musta ja värvilise pliiatsi ning söega, mõrsja kleit ja loor on peale kleebitud tekstiilist ja lõngast, samuti on peale kleebitud mõrsja naturaalsed juuksed. 1935. a. «Noorpaari» on eelnevaga võrreldes tehniliselt täiendatud: kasutatud on mitmesugust paberit, ka tapeeti, samuti lisatud naturaalne asparaaguseoks. Kolaažid mõjuvad erakordselt värskelt ja elavalt.

Kaasaegses eesti kujutavas kunstis on kolaažielemente kasutanud Elmar Kits, Kaljo Polli, Valdur Ohakas jt.; täielikult kollaažitehnika põhimõtteist lähtuvaid teoseid esitas 1965. a. Tartu kunstnike näitusel ja 1966. a. personaalnäitusel Ilmar Malin. Raske oleks öelda, kas need katsetused juurduvad meie rahvakunsti traditsioonides (olen loomulikult veendunud, et Leena Killi kollaažid pole ainsad omataolised) — meie sajandi maailmakunsti virgutusi on neis küllap kergem leida.

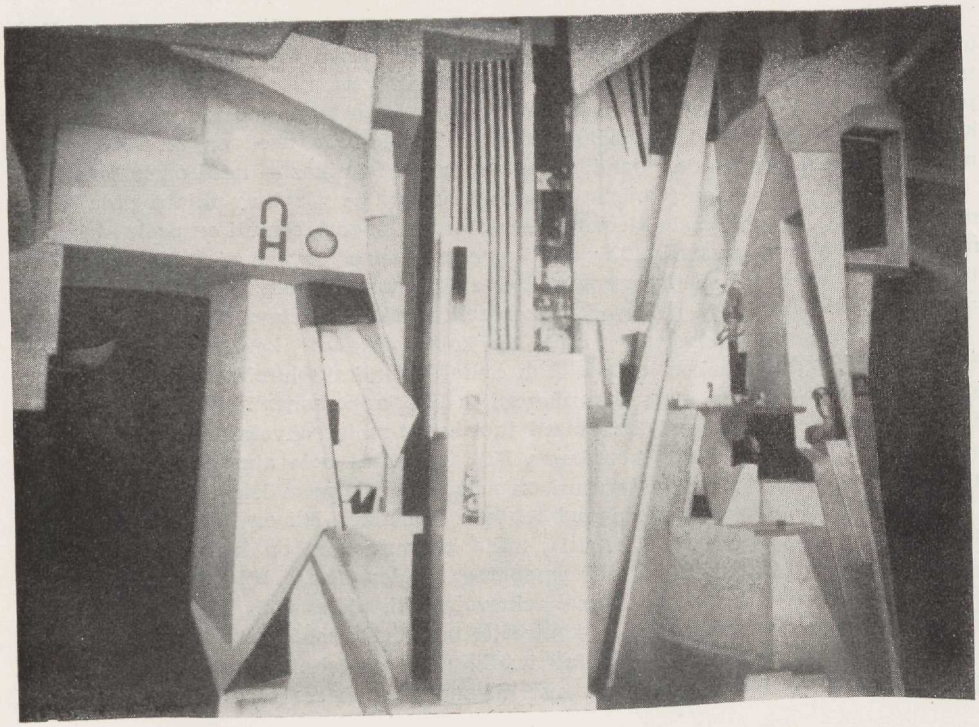
Kollaažitehnikat on meil esinenud teisteski kunstides. Nii on helilooja Arvo Pärt kirjutanud «Kollaaži teemale BACH», mille keskmine osa on katkend J. S. Bachi «Inglise süidi d-moll» *sarabande*'ist; omapärast helidest *b, a, c, h* loodud helistikku on autor teistes osades kasutanud kahel erineval viisil, nii et võib kõnelda kolme elemendi «kokkukleepimisest». Teose kontsertesitus võeti vastu tunnustusega.

Näib, et meie kirjanduses ennetab teadliku kollaažitehnika kasutamise alal teisi liike luule; ometi tahaks öelda, et just kirjandusele on see tehnika eriomane juba

60



61



62

59. G. Braque. Muusikalised vormid. Kollaaž. 1918.

60. L. Kill. Noorpaar. Kollaaž. 1935.

61. J. Heartfield. Metamorfoos: Ebert — Hindeburg — Hitler. Fotokollaaž. 1934.

62. K. Schwitters. Merzbau.

63. I. Malin. Röntgenipilt. Kollaaž. 1965.

63

ammu-ammu. Kas ei võiks kollaažlikkust leida näiteks antiik-kreeka draamas (dialoogid + lüürilised koorid + eepilised teataja-partiid; eri elemendid sealjuures veel eri murreteski)? Või siis sellistes vanades žanrides, mis «kokku kleebivad» proosa ja luule (antiiksed «Menippose satiirid», pärsia didaktilised teosed, Euroopa keskaja *chantefable*, inglise renessanssdraama jne.)? Kas ei võiks kollaažielemendiks pidada motot ja eriti tsitaati, mis lõpuks võib ju teose põhiliseks koostisosaks saada? Kas ei esine selgeid kollaažielemente Eduard Vilde ajaloolises triloogias («Prohvet Maltsveti» puhul on ka autor ise umbes sellistele taotlustele viidanud), uuemas eesti kirjanduses aga Aadu Hindi «Tuulises rannas» (Mats Mõtliku traktaat, tsitaadid uurimustest ja artiklitest pidalitõve kohta, isegi muusikalised motiivid jne.)? Puhtalt läbi viidud kollaažiks võiks igatahes nimetada Jaan Krossi luuletust «Peegelpildid» (kogus «Kivist viiulid», lk. 61), mille kolm esimest stroofi on tsitaat Heinrich Heine «Biminist». Kaks kollaaži on avaldanud käesolevate ridade autor («Narrilaevas» ja «Õhtu Pindarosega» «Loomingus» 1966, nr. 1).

Termin *collage* («kleebing»), mis pärit ju kujutavast kunstist, ei tarvitse muide tänapäeval enam tähendada üksnes erisuguste pildielementide kokkukleepimist. Sellisena sai ta küll alguse I maailmasõja eelõhtul Braque'i ja Picasso loomingus, sellesse suunda kuuluvad näiteks ka John Heartfieldi kuulsad fašismivastased fotomontaažid ja seda suunda jätkab terve rida nimekaid kunstnikke. Kuid juba varakult hargnes kollaažikunstist uus kolmemõõtmeline kunst, millele tema esimesi teadlikke viljelejaid Kurt Schwitters kahekümnendail aastail andis nimeks *merz*; seda iseloomustab uute, kunstlikult loodud esemete kujundamine (faktualism), olemasolevate fantastiline ühendamine, isegi liikumiskunstidele lähenemine. Naum Gabo, Man Ray, Robert Rauschenbergi ja Richard Stankiewiczi nimedele tuleb sellest suunast kõneldes kindlasti lisada ka Jean Tinguely kui absoluutse äärmuse esindaja oma: selle kunstniku loodud kummaline musitseeriv ja maaliv masinavärk nimega «Austus New Yorgile» esitati 1960. a. märtsis kunstikriitikuile, kes nägid samas ka õhkulendamist, muidugi samuti autori poolt ette nähtut. (Ideeline alltekst peaks selge olema!) Kollaaži nime kannavad sellisedki eksperimendid.

Mis aga käesolevat ajendas kirjutama, on ikkagi just «alg-kollaaži» kõnekas dialektika. Kas see pole olemuseldasa sügavasti kaasaegne?

Elasin ühel suvel mitu kuud ühes Võru rajooni kolhoosiperes, kus koduseks keeleks oli muidugi jõuliselt elav võru murre. Peremees oli kunagine mölder, muide olnud ka vangis, perenaine hiljuti tulnud haiglast, perepoeg õppevaheajal Jelgava mööbliinstituudist Lätist, peretütar linnakeskkoolist. Õhtuti kuulati raadiot mitmeist maailma saatjaist. Üsna tavaline kolhoosipere... Ent võib juba aimata, missugused kontrastsed elemendid, küll keelelised, küll muusikalised, küll sisekujunduslikud, põimusid annahaavaliku «vaikse, lihtsa eesti talu» olustikku! Midagi pole teha, see on kahekümnes sajand ja tema elustiil —

ja ei ole midagi loomulikumat, kui et see elustiil ka kunstilises väljenduses endale adekvaatset tehnikat püüab leida; nii võib ka juhtuda, et midagi väga iidset väga moodsaks osutub.

KESKAJAKIRJANDUS EESTI KUNSTIST BALTI LIIDUVABARIIKIDE JUUBELINÄITUSEL MOSKVAS

Leo Gens

Balti liiduvabariikide 25. juubeliaastapäevale pühendatud näitus Moskvas äratas kunstisõprade seas laialdast tähelepanu. Vaimustatud sõnavõtud näituse arutelul, kiitvad retsensioonid ajalehtedes ja ajakirjades peegeldasid üldsuse sooja suhtumist kolme nõukogude liiduvabariigi kunsti. Näib, et pealinlasi haarasid eeskätt näituse sisemine dünaamika, esitatud suundade, maneeride, käekirjade mitmekesisus, nõukogude kunsti progressiivsete tendentside domineerimine.

Lugedes rohkearvulisi artikleid, mis ilmusid näituse kohta ajalehtedes ja ajakirjades, võib tajuda autorite püüdlusi siduda konkreetsete teoste analüüsi kogu nõukogude kunstile tähtsate probleemide käsitlusega. Just see asjaolu õigustab nende ligi aasta tagasi ilmunud kirjutiste tutvustamist meie lugejale. Ei tohi ka unustada, et suuremad ülevaateartiklid ilmusid hilinemisega, osalt isegi 1966. a. lõpupoole. Autorid suhtusid oma ülesandesse suure tõsidusega ning need artiklid on vabad kiirustamisest ja kergekäelistest üldistustest.

Valdavas enamuses on retsensioonid pühendatud ühe kunstiliigi analüüsile (maal, graafika, skulptuur, tarbekunst) ja kirjutatud selle ala spetsialistide poolt, mis kindlustas artiklite kõrge professionaalse taseme. Avaldatud kirjutiste oluliseks vooruseks võib pidada vabanemist levinud tendentsist — käsitleda kolme liiduvabariigi kunsti ühtse nähtusena. Seekord jälgiti tähelepanelikult iga liiduvabariigi kunsti arenguteed, lähtuti rahvuslike kunstikoolkondade kordumatust omapärast. Samas aga toodi välja ühised jooned, mis iseloomustavad tänapäeva nõukogude kunsti.

Eesti ekspositsioon tervikuna sai väga sooja vastuvõtu osaliseks. Eriti suurt tähelepanu äratas maal. Viimane surus meile enestelegi ootamatult varem juhtival kohal olnud läti maali tagaplaanile. Head muljet meie vabariigi maalist süvendas hoolikas teoste valik ja nende ülevaatlik eksponeerimine. Eesti maali probleemistikku käsitles põhjalikumalt 19. II 1966. a. «Sovetskaja Kultura» veergudel J. Singer. Tema kirjutatud artiklist «Maal Balti näitusel» loeme:

«Kõige enam rõõmustas hoogsuse ja kiire arengutempoga eesti maal. Alles aastat seitse-viis tagasi domineerisid siin kammerlikud kujud ja nimelt nendega olid reeglina seotud originaalsete kunstiliste lahenduste otsingud. Tänaseks on eesti maal kätte võitnud avaruse, mitmekesisuse, kodanikupaatose, tähendab kõik selle, mis tõendab kunsti sidemete süvenemist rahva eluga...

...Elu, ajastu ei tulnud kunsti lihtsalt uute teemadena — nad imbusid maalikoesse, teose kujunduslikku struktuuri, luues seda imelist, monoliitset sulamist isiksusega, kunsniku tunnetusega, mida nimetamegi stiiliks. Individuaalne iga meistri juures, kannab ta endas neid ühiseid jooni, mis liituvad terve koolkonna stiiliks.»

Täpsed ja tabavad on juhtivate eesti maalikunstnike iseloomustused. Analüüsides L. Mikko loomingut, kirjutab Singer: «Tema poolt kujutatud külas valitseb tööstuslik alge, selles pole midagi spetsiifiliselt «külalikku». Maailm ilmutab ennast aktiivsetest, selgetest rütmidest läbi põimunud ühtse tervikuna, kus loodus ja inimesed on allutatud üldise liikumise selgetele seostele... Tema lõuendites on esemete maailm ümber mõtestatud, seal valitseb range, konstruktiivselt lahti mõtestatud ilu.» Ning edasi: «Mõnel määral erinevalt lahendavad sama probleemi Tartu koolkonna kunstnikud E. Kits,

E. Allsalu. Nende lõuendid on maalilisemad, neis on enam kergust, õhukõllust, õrnust. Kuid ka siin on kõik kunstilised vahendid, faktuur kaasa arvatud, allutatud püüdlusele täita inimest ümbritsevat keskkonda emotsionaalse aktiivsusega.

V. Lebedev püüab «Iskusstvo» (1966, nr. 6) veergudel (artiklis «Nõukogude Balti vabariikide maal») tuletada põhilisi kaasaja nõukogude maalikunsti arengutendentse konkreetsete teoste analüüsist. Vaadeldes N. Kormašovi töid, kirjutab ta: «Oma maastikes läheb N. Kormašov nähtava reaalsuse plastiliste omaduste rõhutamise teed. Tema kompositsioonid on täidetud geomeetriliste mahtudega, millistel lõuendi raames on alati veidi kitsas. Iga maali võib vaadelda kui fragmenti maailmast avaramas mõttes, kui selles maailmas valitsevate suurte pingeliste rütmide kogumit. Veel üks iseärasus peitub Kormašovi maaliteostes. Tema geomeetrilistes vormides pole vähimatki kuivust, neile vormidele on osatud anda skulptuurilist mahlakust. Energiline, sügav värv, mida kunstnik hästi valdab, loobki mulje tema kujutuste materiaalsest jõust.

Kormašov eelistab ilmselt kaasaegseid motiive ja rütme. Teda köidab ehituste stiihia, linna arhitektuurne dünaamika, lennuki justkui taevasse lõikuv ülessööst. Kormašovi lõuenditel saavad kõik need motiivid kunstniku kirglik-mehise maailmasuhtumise omapäraseks esemeliseks ekvivalendiks. On mingi hämmastav iseseisev jõud ja geomeetriline mastaap kujutatud kraanade tornides, ehitusplatsidel kõrguvate raudbetoonplokkide võimsas ülesehituses. Kormašovi maastikes leidub kahtlemata sümboolika elemente. Need sisaldavad endas midagi rohkemat kui lihtsalt antud vaate või motiivi konkreetset kujutust.»

V. Lebedev oskab avada kunstniku isiksust tema loomingu analüüsi kaudu, see kasvab välja teose kogu kunstilisest struktuurist. Märkimisväärne on sellest aspektist E. Kitse iseloomustus:

«Mõnevõrra kõrval kaasaegsete otsingute üldisest tendentsist seisab omalaadne kunstnik E. Kits. Teda võlub vastupandamatult maalikunsti peen rafineeritud stiihia, mis alati on moodustanud eesti kunsti tugeva külje. Keskne koht tema näitusel esitatud tööde hulgas kuulub triptühhonile «Muusika. Ballett. Kunst» (1961—1962). Vaatamata lõuendite suurtele mõõtmetele, ei taotle kunstnik vähimalgi määral dekoratiivset üldistust. Igaüks neist kujutab endast värelevat värvilist kangast, kootud väikestest dünaamilistest pintslitõmmetest, varjundiküllusega mängiva värvi lõputuist sillerdustest, vaatamata kokkuhoidlikule hall-rohelisele värvigammale. Kolmest kompositsioonist võib igaüht vaadelda kui omapärase *plein-air*'i tajuga maalitud interjööristseeni. Hajutatud valgus oma liikumisega täidab ruumi, pehmendab ja koguni läbistab vorme, koos sellega neid näiliselt dematerialiseerides. Kunstnik ei taotle oma personaažide individuaalset karakteristikat, eelkõige loob ta poeetilise atmosfääri, milles kõige tugevamateks komponentideks on värv ja valgus. Nii mõtestab kunstnik omamoodi ümber loomingulise rõõmsa erutuse teemat.»

Maali kõrval pälvis erilist tähelepanu eesti graafika. O. Roitenberg ja J. Lipinskaja (artiklis «Märkusi Baltikumi graafikast» ajalehes «Sovetskaja Kultura» 24. III 1966.) püüavad anda eesti graafikute taotlustele üldistatud hinnangu. Võrreldes eesti graafikute loomingut lõunanaabrite ekspositsiooniga, väidavad nad, et: «See on tervikuna kammerlikum kunst, sisemise kontsentratsiooniga, tagasihoitud. Kunstnikud seavad endale harvemini suuri ülesandeid, kuid oskavad leida igapäevases poeetilist tera, süvenemisega tabada loodust, teraselt jälgida ümbritsevat elu. Siit ka söövituse, kui rikkalike maaliliste heletumeduse võimalustega tehnikate eelistamine. Peab ütlema, et püsiva, koduse kehastamine õnnestub eesti graafikutel, otsustades näituse järgi, paremini, kui sama sügava uue Eesti kuju loomine...

Eesti parimate graafikute töödes avaldub rahvuslik alge väga konkreetses karakterite, nende olustiku, kodumaa looduse nägemise oskuses.»

Nagu ka enamik teisi retsensente, pühendavad O. Roitenberg ja J. Lipinskaja suurt tähelepanu V. Tolli loomingule. Nad kirjutavad: «Eesti kunstniku V. Tolli loomingut nimetati näituse arutelu käigus ilmutuseks. Selle rahvalikkus avaldub seoses rahvusliku folkloori allikatega, samuti vahetus väljenduslaadis. Ta valdab oskust hingestada elutut loodust selliselt, et otsekui loed jutustust puude elust, «Vanast kirikust», «Kivise linna» seintest... Kuid kõige väärtuslikum seisneb selles, et ta suutis tungida rahva hinge varakambrisse. Sajad põlvkonnad seisavad tema naiivsete legendidest kuningataride, kes on nii sarnased külatüdrukutega, ja palju tunda saanud inimeste vahel, keda ta nägi tänapäeva eesti külades, kes on väärt legendi. Nad on omavahel seotud tugeva niidiga — püüdlusega õnne poole, mis igavesti elab rahva hulgas.» Üksikasjalikult kirjutab eesti graafikast «Iskusstvo» (1966, nr. 8) veergudel (artiklis «Elu mitmekülgsusest graafika-keeles») ka J. Halaminski: «Omistades esmast tähtsust kujundlik-psühholoogilistele ülesannetele, arendavad eesti kunstnikud suurima hoolikusega ka oma teoste vormilist külge. Mõnikord on küllaltki keeruline orienteeruda nendes jõupingutustes, mis on tehtud ilusa ja faktuurse pildipinna saavutamiseks. Tehnikad kombineeruvad keeruliselt. Isegi sel juhul, kui võetakse küllaltki traditsiooniline ja tavaline motiiv, nagu esineb näiteks Allex Kütil, kes kujutab reaktiivlennukeid lennul, peetakse eelkõige silmas läbitöötatud pildipinna ilu. Projitseerides lennukeid, mis lendavad all vilkuva maa kohal tema põldude ruudustiku, teedevõrgu ja metsalaikudega, on kunstniku taotluseks, esiteks, edasi anda lennukõrgust ja -kiirust, teiseks, väga efektiivselt ja dekoratiivselt lahendab ta kogu lehe, millel selgelt eralduvad lendavate masinate valged siluetid.

Günther Reindorffi looming kutsub esile sügava austuse ja pideva huvi. Vanameister on suutnud oma joonistustes ühendada ülima detailiseerituse avara ja üldistava vaatega, luues kuidagi erilise, reindorfliku maailmanägemise. Hoolikalt välja

64 *64. L. Mikko. Salinõmme maastik. Õli. 1965.*

joonistades iga rohuliblet, mügarikku, kaljuprakku klammerdunud juurekest, luues kauguse perspektiivi, mis on läbi lõigatud jooksvate varjudega, ei kustuta kunstnik selle suurima täpsusega üldise poeetilist haaret. Tema kunstis liituvad hämmastavalt nii armastus konkreetse vastu kui selle üldistatud ülev-sümbolistliku vastu, mida kutsutakse Kodumaaks.»

Leedu skulptorid esinesid juubelinäitusel sellise üleolekuga, nende ekspositsioon oli sedavõrd mõjuv, et meie halvasti eksponeeritud skulptuuriväljapanekud ei suutnud seekord äratada erilist tähelepanu. I. Schmidt (artiklis «Ideeline sügavus ja skulptuurse vormi väljendusrikkus», «Iskusstvo» 1966, nr. 7) leidis õigustatult, et: «Eriti suurt tähelepanu pööravad eesti skulptorid portreele — inimese sisemise olemuse väga peenele, teravalt psühholoogilisele avamisele, mõnikord oma sisemiselt jõult otse pingelisele. Oleks ebaõige või vähemalt vaieldav väita, et sellised omadused on iseloomulikud üksnes eesti kunstnike teostele. Ometi on õige ära märkida niivõrd karakteerseid iseärasusi, ja just nimelt v a l d a v a i d paljude eksponeeritud eesti plastikateoste hulgas. Seda enam kui märkida, et portreteeritud kujude psühholoogilise avamise teravust ei anta liiatigi mitte monumentaalses ega eepilises plaanis, vaid, ma ütleksin, süvendatult intellektuaalses, omapärase romantismi ja sageli intiimsuse varjundiga laadis.

Ajaloolis-revolutsioonilist temaatikat ja möödunud maailmasõja teemat on huvitavalt käsitlenud oma teostes Kalju Reitel. Tema «Töötajate demonstratsioon 21. juunil 1940. aastal» (šamott, 1964) kujutab endast omapärases lahenduses väheldast kiviplokki paljude figuuridega. See teos iseenesest ehk ei olekski nii tähelepanuväärne, kui ta ei võluks teema lahenduse uudsusega, väikestes mõõtmetes küllaltki originaalse kompositsiooniga. Sõja raskeid, ähvardavaid katsumusi kehastab kahefiguuriline kompositsioon «Alistumatud» (kips, 1965). Kaks piinatud ja tõenäoliselt surmale määratud fašistliku koonduslaagri vangi seisavad, ning vaatamata ükskõik millistele kannatustele, õhkub neist murdumatut tahtejõudu ja vaenlase põlgamist. Teema ja kompositsioon pole uued, kuid plastiline lahendus kätkeb palju uut ja värsket. Ja taas võib siin tabada eesti skulptorite koolkonnale iseloomulikku püüet anda lahendusi mitte eepilis-monumentaalses või sümbolistlik-dramaatilises laadis (nagu seda teevad eelkõige näiteks läti ja leedu skulptorid), vaid teema ja kujude süvendatud psühholoogilise avamise aspektis ja ülekaalukalt vabaplastilistes vormides.»

I. Schmidti seisukohti täiendab R. Abolina artiklis «Kõrgetasemeline plastikakunst Balti kunstnike näitusel» (ajalehes «Sovetskaja Kultura» 15. II 1966). Ta annab kõrge hinnangu vanameister A. Starkopfi loomingule, kuid sealjuures avaldab arvamust, et Starkopfi traditsioon pole leidnud järglasi eesti skulptuuris. Väärib tähelepanu R. Abolina mõtteavaldus meie dekoratiiv-tarbekunstist. Ta kirjutab:

«Kui võrdled eesti skulptuuri osakonda dekoratiiv-tarbekunsti osakonnaga, siis viimases keraamika on kuidagi omamoodi individuaalne, peaaegu «portreeline», sageli vaatled õõnesvorme kui väljenduslikku plastilist mahtu, kus materjal sedavõrd harmoneerib vormiga, et seda võib kasutada iga skulptor ning tekib mõte: kas ei ole siia valgunud osa jõust kujutavast kunstist. Neile mõtisklustele orienteerib ka E. Piipuu väljapaistev looming, milles skulptuur ja tarbekunst puutuvad kõige tihedamalt kokku.»

Kui kujutava kunsti ekspositsiooni kohta anti põhjalik ja kvalifitseeritud hinnang, siis seda ei saa ütelda tarbekunsti kohta ilmunud artiklite kohta. Siin puuduvad veel head traditsioonid, seisukohad on sageli kõikuvad ja vastuolulised. Eriti selgelt avaldus see G. Pletnjova kirjutises ajalehes «Sovetskaja Kultura» (5. III 1966), («Soojust ja ilu inimesele»). Samas aga kujutava kunsti alal tegutsev O. Nikulina leidis täpseid sõnu balti liiduvabariikide tarbekunsti ekspositsiooni iseloomustamiseks («Ere ja lootustandev kunst. Kunstiteadlase märkused». «Iskusstvo» 1966, nr. 6).

«Siinkohal pole ruumi peatuda igal üksikul tööl, suurematel või väiksematel õnnestumistel, ent kui rääkida sellest, mis on kõige olulisem, siis on selleks oskus viia iga ese viimistletud ja peenima täiuslikkuseni, armastustundes eseme vastu, armastustundes, mis on kätketud väiksemassegi taskuraamatusse, karbisse, käevõrusse või nõusse. Selles avanebki tõelise tarbekunsti võlu saladus. Me otsime seda originaalses kaunistuses, uutes vormides, aga ta on palju lähemal — nimelt austuses eseme, tema valmistamise, lõpuleviimise, mõõdukooskõla vastu, see on omadustes, mis võivad avaldada sügavat esteetilist mõju kõige tavalisemates, ammu kindlakskujunenud vormides ja dekooris.

Ja veel ühest asjast. Viimasel ajal on saanud moeasjaks rääkida tarbekunstiesemete obligatoorsest utilitaarsusest. Iseenesestmõistetavalt on esemele alati vajalikud määratus, aadress, kuid mitte selles kitsalt olustikulises mõttes, mida talle hakati omistama. Nõudes ainult utilitaarsust, võib hävitada kunstilise. Niisiis, las seesugune nõue jääb massitoodangut valmistavale tööstusele. Kunstnike osaks on määratud luua. Ma räägin seda sellepärast, et vaevalt võib näiteks S. Raunami (Eesti) vasktaondis pannoosid või J. Balckinosise (Leedu) vaipa «Ei jumalat ega mõisnikku» tunnetada utilitaarseks selles mõttes, kas iga vaataja või ostja omandaks selle oma korteri sisustamiseks. Vaibal kujutatud talurahvaülestõusust osa võtvad hangudega varustatud inimesed ei sisenda mõtteid kammerlikkusest ja kodusest mugavusest. Kuid see vaip on imeilus, kunstniku mõte õilis, sotsiaalse teema ja materjali kokkusobivus suurepärane. Selle vaiba koht on muuseumis, kus ta on huvitava loomingulise mõtte ja suure meisterlikkuse musternäidiseks.

Huvitavaid mõtteid väljendab samuti E. Temerin (artiklis «Dekoratiivsed vaibad ja kangad kaasaegse interjööri jaoks», «Iskusstvo» 1966, nr. 10): «Kõigi kolme vabariigi tarbekunstieksponaate iseloomustavaks jooneks on nende selgelt tunnetatav stiililine seos kaasaja arhitektuuriga. Enamik neist leiab enesele kergesti koha kas kaasaegses ühiskondlikus või eluruumi interjööris. Tähelepanu tuleb pöörata veel ühele näituse märkimisväärsele omadusele. Üksikud tarbekunstialad ei tundunud näitusel isoleerituna (eraldatuna) maalikunstist, skulptuurist, graafikast. Vastupidi, näitus demonstreeris veenvalt suurepäraste dekoratiivsete omaduste olemasolu paljudes maalikunstiteostes, vabagraafilistes lehtedes, skulptuurides. Justkui nähtamatud niidid oleksid olnud tõmmatud Adamson-Ericu, E. Põldroosi, L. Mikko, E. Okase lõuendite juurest M. Adamsoni, L. Ermi, B. ja M. Tombergi, E. Reemetsa vaipade, dekoratiivkangaste ja nahkehistööde juurde.

*

Väga kiitvalt kirjutavad retsensendid juubelinäituse suurepärasest kujundusest, tõstes esile eesti osakonna, eriti aga tarbekunsti eksponeerimist. See on heaks tunnustuseks B. Tombergi ja tema juhendamisel töötanud kujundajate brigaadile.

Fundamentaalsed, argumenteeritud artiklid balti liiduvabariikide juubelinäitusest väärivad põhjalikku analüüsi meie kunstnike ja kunstiteadlaste poolt. Esitatud katkendid peaksid lugejaskonnale andma eeskätt mõningase ettekujutuse sellest, kuidas pealinna retsensendid hindasid meie vabariigi meistrite esinemist juubelinäitusel.

JAAN JENSEN

1904—1967

IN MEMORIAM

Kesk puhkepäevade suvist rahu tabas Eesti kunstnikeperet ja kogu vabariigi üldsust ootamatu lein — raske aimamatu haigus oli murdnud rahvakunstniku Jaan Jenseni. Olid möödunud vaevalt mõned lühikesed kuud Kunstnike Liidu viimasest kongressist, kus Jaan Jensen silmapaistva poolehoiu tõttu tõusis kolmandat korda Liidu esimehe vastutusrikkale kohale. Elavalt mäletame, kuidas ta veel kevadel täis nooruslikku organiseerimislusti ning tulvavat energiat tõtles Helsingis Eesti kultuuripäevadel. Ja alles see oli, kui ta esimestest ähvardavatest haigusesignaalidest hoolimata kavandas uusi loomingulisi plaane ning valmistus pikemaks välisreisiks — laual värskelt ilmunud vihik ta viimaseid karikatuure ja šarže. Nii palju oli veel teha, palju huvitavat ootas ees. Ja äkki kõik katkes...

Jaan Jensen kasvas Eesti kultuurimaastikus üle 60 aasta ja muutus ta lahutamatuks osaks. Toitus temast ja toitis teda nagu iga tõeline looja ning töömees. Eestlasliku visadusega juhtis ta oma tee Vändra metsade tagant läbi küla- ja kihelkonnakooli Pärnu gümnaasiumi — kaasas carl-robert-jakobsonliku isakodu kultuurilised õhutused. Pärnus arendas Jaan Jenseni kunstihuvi maalija K. Süvalo. Hiljem süvenes see huvi sügavaks kiindumuseks ja viis Tallinnas õpinguid jätkates A. Janseni ja P. Areni juurde. Seosed eesti kunsti noorte traditsioonidega süvenesid. Süvenes ka Jaan Jenseni isikupärane huvi satiirilise loomingu vastu. Teenides ülalpidamist kinode reklaamimeistrina, joonistas ta vabal ajal pidevalt karikatuure. Juba 1928. aastal leidsid need tee ajalehtedesse ja 1933. aastal esmakordselt ka avalikule kunstinäitusele. Nii lähenes pöördeline aasta 1940, mis osutus määravaks ka Jaan Jenseni edasisele arengule. Lisaks loovale satiirikule vallandus nüüd ka ta isiksuse teine pool — ühiskondlik organisaator ning võitleja. Alustades tööd värskelt loodud Kunstnike Kooperatiivis, pühendus ta nõukoguliku kunstielu ülesehitamisele, mis jäi ta sügavaks kutsumuseks surmani. 1943. aasta karmil jaanuarikuul seisis ta Jaroslavlis Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu hälli juures. 1946—1950 töötas ta õppejõuna Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis ja seejärel kaksteist aastat Eesti Kunstifondi juhatuse esimehena (1950—1962). Oma elu viimased viis aastat pühendas ta peamiselt Kunstnike Liidu komplitseeritud töö juhtimisele, mida iseloomustas printsipiaalsus, seltsimehelik otsekohesus ja erinevate loominguliste individuaalsuste mõistev hindamine. Iseloomu tasakaalukus ning loomupärane heatahtlikkus tagasid Jaan Jenseni poolt juhitava töö edukuse ning tõid talle laia populaarsuse ka väljaspool kunstnike professionaalset ringi. Aastaid kandis ta rahvasaadiku vastutusrikkaid kohustusi, võttis osa loendamatuist kunsti- ja kultuurialastest komisjonidest, leidis aega tööks NSV Liidu Kunstnike Liidu sekretariaadis, liikus välisreisidel. See oli hoogne ning pingerikas elu.

Jaan Jenseni ulatusliku ning mitmekülgse karikatuuriloomingu omapärane põhikarakter ilmnes juba ta esimestes avalikkusele esitatud pilkepiltides. Sisuliselt iseloomustab neid halastamatu poliitiline teravus. Satiirilise vormi osas on nad mitmeti seotud Eesti klassikalise karikatuuri traditsioonidega, mida Jaan Jensen rikastas paljude isikupäraste joontega — suurevormilise detailirikka tüübistikuga, esemelise elemendi sageli domineeriva rõhutamisega, dekoratiivsusele püüdleva joone ning värviga. Täie küpsuse saavutas ta looming sõja-aastail, mil Jaan Jenseni pilketerav sulg liikus pidevas võitluses sõjavallandajate ja kodumaad ähvardavate vaenlastega. Meenutame selliseid üldtuntud karikatuuride seeriaid nagu «Enne ja nüüd» ja «Sõjaroimarid». Rahupäevadel ründas ta satiir kõige erilaadsemaid nähtusi, mis pidurdasid nõukoguliku elu arengut — bürokratismi, väikekodanlust, alatut omakasu, tölplust. Ei unustanud ta nüüdki rahvusvahelise poliitika rindejoont. Kuid Jaan Jensenile polnud omane ainult rünnakuteravus. Järjest avardus ta loomingus sõprade ning kolleegide üle südamlikult muhelevate šaržide žanr, mis kõneleb selle looja sisemisest rikkusest ja eluarmastusest.

Lõppenud on ühe Vändra mehe teekäimine, kuid mitte tema tee, sest see on meie kõikide tee, suurte sihtide tee.

СОДЕРЖАНИЕ

Kolleegium: M. Alas (toimetaja), E. Allsalu, B. Bernštein, L. Gens, E. Hansen, H. Kuma, O. Männi, O. Raunam, O. Soans, J. Seilenthal, I. Solomõkova ja V. Tiik. Kirjastus «Kunst», Tallinn, Pikk tn. 6, tel. 493-29. Kunstiline toimetaja A. Koemets. Tehniline toimetaja K. Kuusik. Korrektor V. Ansip. Ladumisele antud 24. V 1967. Trükkimisele antud 22. VIII 1967. Trükiarv 2000. Paber 54 × 84/8. Trükipoognaid 10,5 + 3 kleebist. Tingtrükipoognaid 9,24. Arvestuspoognaid 8,47. MB-06290. Tellimise nr. 3648. Hans Heidemanni nim. trükikoda, Tartu, Ülikooli 17/19. II Kriidipaber — Korjukovka Tehniliste Paberite Vabrik (Ukraina NSV). «Кунст» («Искусство») 2. 1967. Альманах на эстонском языке. Оформление Р. Пангсеппа. Печатных листов 10,5 + 3 вкл. Типография им. Ханса Хейдеманна, г. Тарту, ул. Юликооли 17/19. Издательство «Кунст», ул. Пикк, 6. Цена 1.14 руб. Заказ № 3648. Тираж. 2000.
8—1—2

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

Rbl. 1.14