

KUNST 1971



40/2

 KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
 ALMANAHH

 Kirjastus «Kunst» · Tallinn

 Almanahhi toimetaja: Milvi Alas

 Almanahhi kolleegium: Efraim Allsalu, Boriss Bernstein, Herald Eelma, Mart Eller, Leo Gens, Kaalu Kirme, Olav Männi, Enn Pöldroos, Eha Ratnik, Johannes Seilenthal ja Inge Teder

 Kaas ja graafiline kujundus: Tõnis Vint

Eksperimentaal-tarbekunstinäitus	2, 42
Kunstiajaloolase Helmi Üpruse juubel	3
Mai Levin	
Eesti graafika 1968—1971	5
Tõnis Vint	
Aubrey Beardsley imeline maailm	12
Villem Raam	
Lepo Mikko looming	19
Vabariiklikult tarbekunstinäituselt	
Tartus	27
Jüri Keevallik	
Nikolai Kormašovi kunstikogust	29
Резюме; Summary	35
István Solymár	
Pilguheide ungari skulptuurile	36
Valve Janovi ja Kaja Kärneri näitus	
Tartus	40
Hilja Jõgi	
Herald Eelma vabagraafikast	44

 Tiitellehel: 1. Püha Jüri imetegu. 16. saj. algus. (?) Lähedane novgorodi koolkonnale.

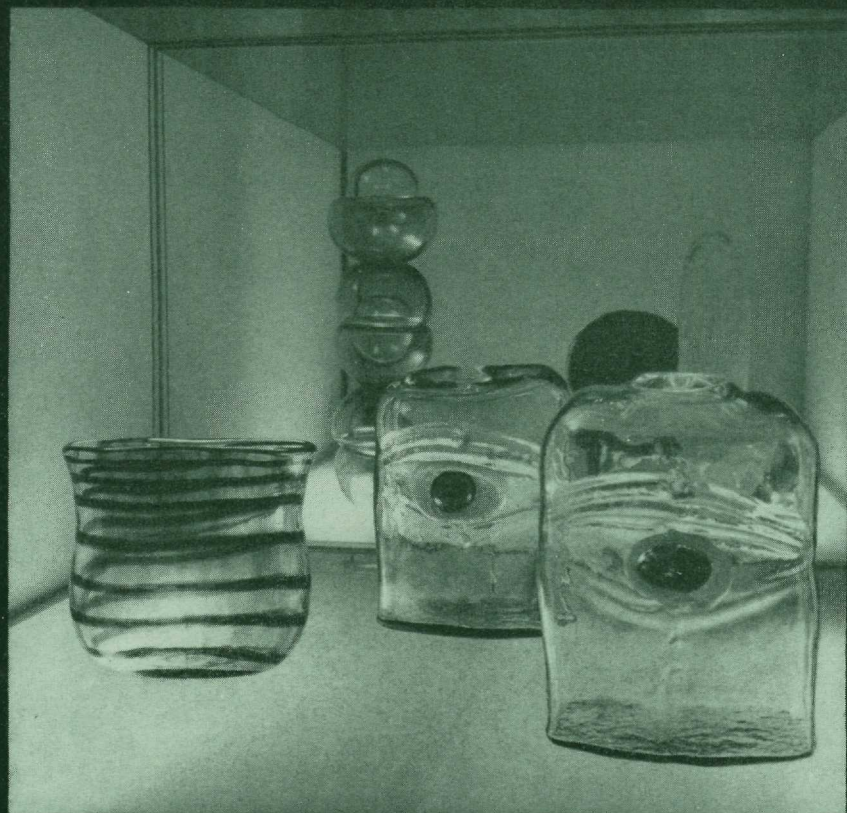
 Kirjastus «Kunst». Tallinn, Pikk t. 6, tel. 493-29. Kunstiline toimetaja: R. Kangert. Tehniline toimetaja: Ü. Veikesaar. Korrektor M. Klaassen. Laduda antud 4. VIII 1971. Trükkida antud 16. XII 1971. Trükiarv 2000. Trükipoognaid 6. Tingtrükipoognaid 6. Arvestuspoognaid 6,61. MB-08486. Tell. nr. 4532. Trükikoda «Kommunist». Tallinn, Pikk t. 2. Paber 62×90/8 Korjukovka Tehniliste Paberite Vabriku kriidipaber.
 «Kunst» («Искусство») 40/2, 1971. Альманах на эстонском языке. Оформление Т. Винта. Печатных листов 6. Заказ № 4532. Тираж 2000 экз. Типография «Коммунист», гор. Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кunst», гор. Таллин, ул. Пикк, 6.



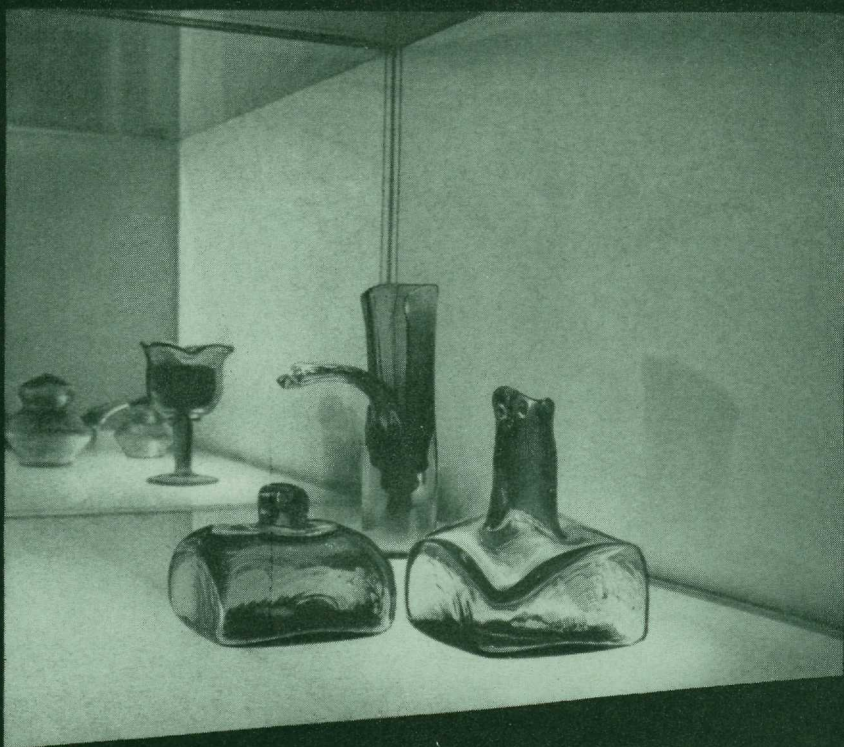
EKSPERIMENTAAL-TARBEKUNSTINÄITUS

2. Valik Maie Mikofi klaasist. 1970. 3. Valik Heino Mäelti klaasist. 1970.

(Järg lk. 42.)



2



3

KUNSTIAJALOOLASE HELMI ÜPRUSE JUUBEL

Kunstiteadlane, kes on ligi neli aastakümnet jäägitud pühendunud eesti kunstipärandi uurimisele ning selle tulemusel öelnud oma kõigutamatu sõna eesti kunstiajaloo lehekülgedel, väärrib tõsist tunnustust ja lugupidamist. Seekord kuulub see lugupidamine Nõukogude Eesti 1967. a. preemia laureaadile teaduse alal, kunstiajaloolasele Helmi Üprusele, kelle juubelit kunstiajaloolas tähistas 15. oktoobril 1971. aastal. Seejuures võib kindlalt öelda, et teadlaste hulgas, kes on jätnud tõsisema jälje meie kunsti uurimisse, kõnnib H. Üprus esimeses reas.

Helmi Üprus sündis Viljandis ja lõpetas samas linna gümnaasiumi *cum laude* (1929). Samal aastal asus ta Tartu, kus alustas tööd Tartu linna Vaeslastekohtus. Selles asutuses töötas H. Üprus õpingute kõrval 1936. aastani.

1930. a. alustas Helmi Üprus õpinguid Tartu Ülikooli filosoofia teaduskonnas. Ülikooli lõpetas ta 1936. aastal: eksamid sooritas kunstiajaloo ja romaani (prantsuse, itaalia, hispaania) keelte alal ülemastme, etnograafia ja inglise keele alal — alamastme ulatuses. 1942. aastal sooritas ta eksternina täiendavalt ülemastme eksamid etnograafias.

Lisaks tugevale haridusele kunstiajaloo (õppejõud prof. Sten Karling) täiendas H. Üprus oma kunstialaseid teadmisi ka Inglismaa, Hollandi, Saksamaa, Austria ja Ungari kunstikeskustes.

1942. aastal anti Helmi Üprusele Tartu Ülikooli filosoofia teaduskonna poolt töö eest «Tartu klassitsistlik arhitektuur» *magister philosophia* kraad kunstiajaloo alal.

Ajavahemikul 1936—1947 töötas H. Üprus Eesti Rahva Muuseumis (praegu ENSV Riiklik Etnograafia Muuseum ning Fr. R. Kreutzwaldi nim. Riiklik Kirjandusmuuseum). 1947.—1950. a. töötas H. Üprus Tartus vanema teadusliku töötajana ENSV TA Ajaloo Instituudi kunstide ajaloo sektoris.

1948. a. luges ta Tartu Riiklikus Ülikoolis erikursust «Rahvakunst».

Eesti Rahva Muuseumis ning kunstide ajaloo sektoris töötamise ajal avaldas H. Üprus rea kirjutisi näitustest, rahvakunstist jne. perioodikas. Nende seas võiks nimetada «Hõbehelmed ja eestisoost ehtemeistrid» (ENSV TA Eesti Rahva Muuseumi Aastaraamat. Uus seeria I (XV). Tartu 1947).

1951. aastast algas Helmi Üpruse tegevuses uus etapp. Ta alustas tööd vastloodud Teaduslikus Restaureerimise Töökohas (praegune Vabariiklik Restaureerimisvalitsus — VRV), kus ta praegu töötab peaspetsialistina kunstiajaloo alal. Juubilar on ka NSVL Arhitektide Liidu liige.

Oma pikaajalise tegevuse jooksul on H. Üprusest kujunenud väljapaistev spet-

sialist arhitektuuriajaloo alal. Tema uurimisobjektideks on olnud nii elamud (millele kohta VRV arhiivis säilib üle veerandsaja (!) tema poolt koostatud uurimuse), ühiskondlikud hooned (sealhulgas — Narva, Tartu ja Tallinna rae-kojad, TRÜ peahoone, Tähetorn ja vana anatoomikum Tartus, Mustpeade hoone), kindlustused (Narva Hermann kindlus, Narva bastionid), kultusehooned (Domiiniklaste klooster Tallinnas, Tartu Uspenski kirik), mõisad (Sae ja Kolga) ning mitmed muud ehitismälestised (Telleri kabel Tartus, Hobuveski ja Raeapteek Tallinnas jne.).

Üksikobjektide kõrval on H. Üprusel jätkunud huvi ja aega mitmete üldisemat laadi probleemide läbitöötamiseks (näit. VRV arhiivis säilitatav uurimus raidkivikunstist).

Eriti suure töö on aga H. Üprus ära teinud viimastel aastatel seoses uuringutega Tallinna vanalinnas. Tema kirjutised on eeltöökä Tallinna ajaloolise tsentrumi rekonstrueerimisel, käsitlevad selle arhitektuurilist ajalugu, linnaehituslikku uurimist, regenereerimist ja funktsionaalset tsoonierimist. Kui sellele lisada linnaajaloolise arengu uurimise meetodika väljatöötamine VRV-s, selgub, kui tohutu suure tööga on juubilar ka selles valdkonnas hakkama saanud.

Helmi Üpruse poolt kõigil nendel teemadel koostatud kaustad moodustavad koguka, mitmel riiulil paikneva soliidse raamatukogu.

Paljud H. Üpruse uurimused on avaldatud trükis. Eri väljaannetena on ilmunud brošüürid «Barclay de Tolly Mausoleum», Tallinn 1957. a. ja «Tartu Riikliku Ülikooli peahoone», Tallinn 1959. a. Suurt kaalu ning laia tähelepanu ka rahvusvahelises ulatuses omab 1965. aastal ilmunud «Tallinn aastal 1825».

1967. aastal määratakse Nõukogude Eesti preemia teaduse alal «Eesti arhitektuuri ajaloo» autorite kollektiivile, selle hulgas Helmi Üprusele. H. Üpruse osa selle teose ilmumisel on eriti tähelepanuväärne. Lisaks kahe peatüki kirjutamisele (barokk ja klassitsism) tegi H. Üprus suure töö selle teose illustratsioonide kogumisel, mõõtmiste juhendamisel ning ka graafiliste tahvlite ettevalmistamisel.

Mitmed H. Üpruse publikatsioonid käsitlevad üksikuid ehitismälestisi. Nende hulgas võiks märkida järgmisi: «Kohtuhoone *alias* Stenbocki maja Tallinnas Toompeal» (TRÜ Toimetised, vihik 164, «Eesti NSV ajaloo küsimusi IV», Tartu 1965), «Tartu varaklassitsistlik arhitektuur (aa. 1775—1800). (TRÜ Toimetised, vihik 229. «Töid Kunstiajaloo alalt», Tartu 1969), «Täpsustatud lähteandmed Tallinna vanalinnarekonstrueerimiseks». Kogumikes «Eesti arhitektuur», Tallinn 1969. a., «17. sajandi, mitte 18. sajandi ehitismälestis Tallinnas» («Ehitus ja Arhitektuur» nr. 3, 1969), «Eesti rahvakunst kunstiajaloo aspektist» (Etnograafiamuuseumi aastaraamat XXIV, Tallinn 1969) ja teisi.

Lisaks arhitektuuriajaloo ning rahva-

kunstialastele uurimustele on H. Üpruse sulest ilmunud töid ka kujutava kunsti alalt. Suuremateks nendest võib pidada «Kalevipoeg Eesti kunstis XIX saj. teisest poolest kuni 1940. a.» («Kalevipoeg kunstis», Tallinn 1962), «Kalevipoeg Kristjan Raua loomingus» almanahhis «Kunst» nr. 5, 1961; «Johannes Saal», samas almanahhis nr. 2, 1964.

Ülalloetletu ei anna aga veel täielikku ülevaadet H. Üpruse uurijatööst. Lisaks avaldatule on ta jõudnud kirjutada ning üle anda mitmetele toimetustele ja kirjastustele hulgaliselt suuremahulisi ja ka suure kaaluga kirjutisi.

Iseseisvatest töödest võiks siin märkida uurimusi Tallinna etikukividest, Tartu raekojast ning raidkivikunstist Eestis 13.—16. sajanditel. Suured lõigud on tema kirjutatud ka mitmesse koguteosesse: Eesti Kunsti Ajaloo I köitele kirjutas H. Üprus osad Eesti kunstist ja arhitektuurist 16., 17., 18. ja 19. sajandil; Tallinna Ajaloo I köitele — Tallinna arhitektuurist 17., 18. ja 19. sajandil; koguteosele «Tartu» — Tartu klassitsistlikust arhitektuurist.

Kuid ka sellega ei piirdu H. Üpruse tegevus kunstiajaloolasena. Siia peab lisama veel mitmeid kirjutisi. Eesti Nõukogude Entsüklopeediale (kus suuremate töödena võib mainida «Eesti arhitektuur ja kunst 16.—19. sajandil ja «Eesti rahvakunst» ENE teises köites), «NSVL rahvaste kunstiajaloole», mis ilmub NSVL Kunstide Akadeemia väljaandena (H. Üpruse tööna ilmub selles «Eesti arhitektuur ja kunst 16. saj. kuni 19. saj. II pooleni») ning mitmele teisele väljaandele.

Lisaks suurele töökoormusele on H. Üprus leidnud aega ja võimalusi osavõtuks mitmetest seminaridest, konverentsidest, teaduslikest nõukogudest jne. Viimastel aastatel on laienenud ka tema reisisogeograafia. 1969. aastal viibis ta Vabariikliku Restaureerimisvalitsuse spetsialistide grupi koosseisus Saksa Demokraatlikus Vabariigis seminar-nõupidamisele restaureerimisalastes küsimustes, millele kaasnnes ringreis SDV kunstimälestistega tutvumise eesmärgil. 1970. aastal külastas H. Üprus Itaaliat, 1971. aasta juunis võttis ta osa Lüübekis läbiviidavast konverentsist, kus esines ettekandega vana Tallinna regenereerimisest.

H. Üpruse uurijatöö kohta võib öelda, et see iga aastaga süveneb ja muutub laiahaardelisemaks.

Suured teened on juubilaril ka oma väärtuslike kogemuste edasiandmisel ning uute, noorema põlvkonna kunstiloolaste-uurijate kasvatamisel. Võib julgelt väita, et kogu VRV kollektiivil on paljugi tulnud õppida H. Üpruselt.

Reipa, lõbusa kuid ka nõudliku kolleegina on ta pälvinud suure lugupidamise nii oma kaastöötajate hulgas kui ka kõigi seas, kellega tal on tulnud koos töötada ja tegutseda, Jätkugu Helmi Üprusel abivalmiduse, sõbralikkuse, töökuse ja diskreetsuse vaimu veel pikkadeks aastateks teadlaseteel!

1. jaanuaril möödus 50 a. graafik Ilmar Torni, 6. jaanuaril 50 a. maalikunstnik Ants Viidalepa, 29. jaanuaril 50 a. tarbekunstnik Hilja Kullese, 10. veebruaril 70 a. tarbekunstnik Adele Reindorffi, 11. veebruaril 50 a. skulptor Kalju Reiteli, 21. veebruaril 60 a. maalikunstnik Helene Mölder, 22. veebruaril 60 a. tarbekunstnik Lydia Jõõtsi ja 75 a. graafik Martin Laarmani, 13. märtsil 50 a. tarbekunstnik Salme Raunani, 11. aprillil 50 a. graafik Erik Vaheri, 13. aprillil 50 a. maalikunstnik Väino Parise, 15. aprillil 50 a. maalikunstnik Luulik Kokamäe, 10. mail 50 a. tarbekunstnik Helga Viilupi, 4. juunil 50 a. graafik Margarethe Fuksi, 14. juunil 60 a. graafik Ott Kangilaski, 1. juulil 60 a. maalikunstnik Arnold Alase ja 70 a. karikaturist Feliks Randeli, 11. juulil 60 a. tarbekunstnik Valter Jõeste, 9. augustil 50 a. graafik Alex Küti, 7. septembril 50 a. kunstiteadlase ja tarbekunstniku Helene Kuma, 18. septembril 50 a. raamatugraafik Rudolf Pangsepa, 14. oktoobril 50 a. kunstnik-kujundaja Linda Arikese, 15. oktoobril 60 a. kunstiteadlase Helmi Üpruse, 30. oktoobril 50 a. maalikunstnik Valli Lember-Bogatkina, 31. oktoobril 50 a. kunstnik-kujundaja Maia Lauli, 1. novembril 50 a. tarbekunstnik Ella Külvi, 24. novembril 50 a. skulptor Erich Tali, 7. detsembril 60 a. maalikunstnik Lepo Mikko, 10. detsembril 75 a. skulptor Juhan Raudsepa, 14. detsembril 70 a. graafik Aino Bachi, 20. detsembril 50 a. maalikunstnik Helve Viidalepa, 26. detsembril 50 a. kunstnik-kujundaja Kärt Voogre ja 30. detsembril 60 a. tarbekunstnik Karin Siim-Juse sünnist.

Tartu kunstnikest tähistasid juubelitähtpäevi: maalikunstnik Valve Janov 31. jaanuaril — 50. a., skulptor Aleksander Eller 23. veebruaril — 80 a., maalikunstnik Aleksander Vardi 4. septembril — 70 a., tarbekunstnik Anita Laigo 18. septembril — 70 a. ja kunstiteadlane Vaike Tiik 22. novembril — 50 a.

10. juunil möödus 70 aastat kirjastuse «Kunst» kaastöötaja, tulihingelise kunstiajaloolase, tarbekunstiajaloo uurija ja lektori Ella Vende sünnist. 31. oktoobril 1971. a. täitus 60 aastat kirjastuse «Kunst» peatoimetaja, almanahhi «Kunst» kolleegiumi esimehe Johannes Seilenthali sünnist.

1970. a. täienesid Eesti NSV Riikliku Kunstimuuseumi fondid 621 uue teosega. Enamuse sellest moodustab kaasaegne kunst. Kunstipärandi sissetulekute hulgas on erilisel kohal 1967. a. Lääne-Berliinis surnud kunstniku, A. Laikmaa õpilase Erna Brinckmanni teoste kogu (87 teost), mille kunstnik parandas Eesti NSV Riiklikule Kunstimuuseumile. Suurt huvi pakub Kuno Veeberi maal 1920. aastatest «Tuulikud» (ostetud I. Ojalolt). Teos on väärtuslikuks lisaks muuseumi väikese-arvulisele K. Veeberi tööde kolleksioonile ja aitab iseloomustada varasurnud andeka kunstniku esimest loominguperioodi. Seoses Salome Trei personaalnäitusega omandati 8 S. Trei graafilist lehte (H. Aavikult ja A. Rõudelt). Kristjan Raua teoste kogu täienes 14 unikaalse eksliibrisega (H. Pihelgalt).

Kaasaegsest eesti nõukogude kunstist anti 1970. a. muuseumile üle mitmed monumentaalsed maali- ja skulptuuriteosed, ligi 200 eksponaadiga täienes tarbekunstifond. Oluline on muuseumi fondide rikastumine 9 Peeter Ulase tööga, kuna selle meie ühe juhtiva graafiku teoseid oli muuseumis siiani suhteliselt vähe.

TARTU RIIKLIKU KUNSTIMUUSEUMI
TULMETEST 1970. AASTAL

Sügisel surnud kolleksionäari Jaan Tassa testamendi põhjal päris Tartu Riiklik Kunstimuuseum 12 teost eesti kunstipärandist, nende hulgas K. Mäe «Daami portree» (õli, 1923—24), A. Vabbe «Kohvikus» (õli, 1918) ja «Arlekiin» (akvarell, 1924), V. Ormissoni «Suplejad» (õli, 1927), N. Kummitsa «Kuupaiste» (õli, 1940), A. Vardi «Toolil istuv akt» (õli, 1939—40), J. Saali «Autoportree» (õli, 1944) jt.

Ellinor Aiki pärijad annetasid muuseumile Ellinor Aiki viis joonistust. Hilda Orgussaare viimase tahte järgi sai Tartu Riiklik Kunstimuuseum kunstniku enda skulptuuride kõrval L. Vademanni, E. Mässo, F. Kase ja teisi kultuuriloolise väärtusega töid.

Eesti NSV Kultuuriministeeriumi ostukomisjoni vahendusel täienes muuseumi kogu eesti kunstipärandi osas O. Kallise, K. Pärsimäe, A. Miikmaa ja A. Johani teostega, kaasaegsete kunstnike teoste osas 1970. a. toimunud ülevaate- ja personaalnäitustelt tehtud ostudega.

EESTI GRAAFIKA 1968–1971

MAI LEVIN

4



Kunstiski järgneb tõusule mõõn, kiirele edasiminekuks — selle aeglustumine. 1968. a. — triennaali aastaga võrreldes oli järgneva aasta graafikaekspositsioon keisisevõitu. Kriitika märkis teatud väsimust ja suhtelist sisulist vaesumist graafikas. Siinjuures tuleb märkida, et mitmeid 1969. a. loodud töid võis näha alles 1970. a. näitustel. Samuti peab arvestama graafika ja kogu meie kunsti senise arengu ning huvitava triennaali-ekspositsiooni poolt kõrgekskrüvitud nõudlikkust. Peale vormi uudsuse ja rafineerituse soovitakse graafikas näha ka sisulist tuumakust, mida on vast kõige raskem saavutada. Püsiv ideeikkus ja tundevärskus on aga haruldased isegi sellise inimesteliigi juures, nagu kunstnikud.

Teatav väsimus, mida võis täheldada üldise tendentsina, ei ilmnenu sugugi kõigi juures. 1970. aasta näitustelt jäi pealegi mulje, et graafika on jälle kosunud. Seaduspäraselt domineeris keskmine põlvkond, täpsemalt «noorem keskmine», kes ühendab küpse meisterlikkuse erksa kaasajatunnetusega. Nende varju on jäänud vanemad, sealhulgas ka Evald Okas, veel mõned aastad tagasi keskseim ja produktiivseim kuju meie graafikas. Ulatuslikuma tööna valmis Okasel 1969. a. 15-leheline portreedesari «Lenin» (kuivnõel, akvatinta), mis on võib-olla vähem konventsionaalne kui 1964. a. sari samal teemal, kuid sisuliselt sellele midagi ei lisa. Siingi on põhiliseks väärtuseks Okase energiline, mahlakas ja eluliselt veenev joonistus. Et tal joonistuses on vähe võrdseid meie kunstis, seda tõendasid taas krokiid tänavusel akadeemikute näitusel kunstisalongis. Sealsamas võis näha ka meeldivaid näiteid E. Einmanni uuemast portreeloomingust. On kahju, et graafiline portree enam sellise au sees pole kui Holbeini, Ingres'i või Triigi aegadel.

Leopold Ennosaar on oma laadi moderniseerinud, nagu nähtub kahest poolabstraktsest, aga elavat natuuritunnetust säilitavast puugravüürist «Mets» (1969) ja «Linnamotiiv» (1970). Nende peen ja vaheldusrikas lõikemaneer on nauditav ning taas peab kahetsema, et see vana hea ja õilis tehnika näitustelt peaaegu kadunud on.

Ei aita aga kahetsemine, kui moes on ofort, eriti detailipeen, sümbolistlik-surrealistlik ofort, mille õnnestunumaks näiteks meie viimase aja graafikas on Concordia Klari «Muinasjutulinna väravas» (1970). Võrreldes sama autori mõnevõrra raskepärase ja kuiva «Panteoniga»

(1970), oli see elegantsem ja emotsionaalsem. Oma kummaliste muusikutega, säbärate pilvedega, valgusjugaadega, milledest potsatab maha küsimärke kätkevaid kuule, on gravüür võetav kunsti imedemaa võrdkujuna. «Muinasjutulinna väravas» tunnistati üheks 1970. a. paremaks graafiliseks leheks. 1969. aastal oli selleks C. Klari «Kadakad» (söövitus). Viimane köitis dekoratiivse iluga, samal aastal loodud «Vaikus» (lito) aga hästi leitud kujundliku vastega mõistele. Nimetatud lehtedega oli C. Klar üks huvitavamaid esinejaid vaadeldaval perioodil.

Vihjava, niidiotsi lahtiseks jätva väljendusviisi kõrval on moodi läinud ka sirgjoonelisus, naturalism detailis, mis eriti sugestiivselt mõjub noore kunstniku Rein Tammiku tušijoonistustes. Kordkorralt laienevate haavanditega ihu sarjas «Eskalatsioon» (1970), haavatud naise tagant automaaturit piidlev mees «Konfliktis autoga» (1970) jne. äratavad protesti hirmu ja julmuse maailma vastu. Tammik on karmimaid isiksusi meie noorte graafikute seas. Kõige vähem on ta ilutsev, mis aga ei takista mõjule pääsemast pinnajaotuse ja joonekäsitluse ilul tema töödes.

Moodsus, kui stiilis ilmekalt avalduv terav kaasajatunnetus, on loomulik. Paratamatuks kaasnähtuseks sellele on pealiskaudselt efektiivne moekus, kuid eks seegi püüdle aktiivsema vormi poole, otsi ning juuruta uusi võtteid ning tee kunstipilti elavamaks. Nii on J. Arraku linoollõiked «Pilt» ja «Sissevaataja» (1970) üsna kergekaalulised, ent lehte lõigatud ava taha teise pildi kleepimine kui popilik ruumilisuse saavutamise katse on iseenest huvitav, kuigi see pole eriti tõsine tehniline eksperiment.

Olla moodne moele lõivu maksmata, sügavalt isikupäraseks ja sisukaks jäädes — seda on suutnud Peeter Ulas. Temagi kasutas oforti 1969. a. lehtedes «Tulemäed» ja «Mardlased». Mägede kristallilise struktuuri joonis otsekui rõhutaks põhilist, jäävat looduses. Looduse ürgsust, ühtede vormide edasielamist teistes, kestvust lahutamatus seoses kaduvuse sümboli — vikatiga ning põhjamaise looduse kargust tajud «Mardlastes». Looduse kahepaikne olemus inimese suhtes väljendub lehtedes «Kaarna järve» (1970, metsotinto) ning «Soo järve» (1970, pehme-lakk). Intensiivne romantilis-filosoofiline loodusetunnetus on Ulasele üldse omane. Inimese ja looduse suhted — aktuaalsemaid probleeme tänapäeval — on seetõttu talle eriti lähedased. Kahe viimati-

mainitud lehe sümbolismil on kerge legendiline varjund, nagu ka teosel «Pilved taluõuel» (1970), milles pilvedesse mähkunud palkseinad seostuvad kaduva looduslähedase elulaadiga. Selles lehes, mis tunnistati üheks 1970. a. paremaks graafiliseks tööks, rakendab P. Ulas eriti sobivalt pehmelakki, mis võimaldab ühendada joonistuslikkust maalilisusega, pehme toonirikkusega. Mõtlemine tehnikas, idee, lahenduse ja tehnika harmoonia paistab P. Ulase töödes eriti silma. Tema «Pompeji» (1970, pehmelakk) — kaas- aegne, suvilaid, limusiine ja kaunist säärejooksu jahtiv — näib kajastavat maailmakunsti tugevnenud ühiskonnakriitilisi tendentse.

Tundub, et kunsti sotsiaalse aktiivsuse tõus mujal süvendab ja avardab meiegi arusaamist kunstist kui ühiskondliku elu peegeldajast ja sellesse sekkujast. Arusaamist, milles esineb veel, paraku, formalismi, umbes sellist: «teema hea — kõik hea». Iseäranis annab see tunda sarjades. Näiteks, M. Olveti ja L. Vassiljevi lehtedele «Lein», «Võitjad» ja «Pidu» (1971, ofort, kõrgtrükk) ei saa tehnilisest küljest midagi ette heita, aga lähenemine teemale, lahendused on kulunud ja impersonaalsed, mistõttu tööd jätavad külmaks. Kunstlikult mõjusid Lenini näojooned põllumajanduslikul, teaduslikul ja merenduslikul taustal I. Torn'i sarjas «V. I. Lenin» (1970, lito, linoollõige). Kuivalt fikseeriva, ornamentaalse iseloomuga on A. Kūti kaleidoskoopilised kompositsioonid, sarjade «Inimene ja masin» (1969) ning «Meri ja rand» (1971) lehed. Teostuse korrektsus ei kompenseeri loomingulise sädeme, isikupärase mõtte puudumist. Viimase olemasolu seevastu muudab heaks ja vajalikuks mistahes teema.

On autoreid, kelle töödes on alati tunda intensiivset mõtet ja tegemislusti. Näiteks — Olev Soans. Võib-olla ei tasakaalusta tema mõtet alati vormiilu, võib-olla väljendub see vahel raskepäraselt, ent mitte kunagi šablooniliselt. Täendusrikkana on meelde sööbinud keerduvad, ülesronivad, pimeduses helenduvad «Trepid» (lito, 1969. a.), «Assotsiatsioonid» kuningaga keskpunktis (lito, 1969. a.). Lenini juubeliks loodud teoste reas oli huvitavamaid Soansi «Ajastu rütmid» (1969, pehmelakk), kus Lenini kujutustest lähtuvad lained suubuvad kahte pihku. Autori tarka mõtet on tunda ka sarja «Uus aeg» (1970—1971) lehtedes. Viimased on teostatud siiditrüki tehnikas, mida Soans meil ühena vähestest viljeleb.

Peab mõnna, et ka sarjade paremik jääb

puhtesteetiliselt mõjuvusel sageli üksiklehtede varju. Selles suhtes eelistad Soansi vaategravüüri «Albumileht» (siiditrükk, 1970) «Uuele ajale» ning A. Keerendi «Konstruktiivset objekti» (1969, värviline linoollõige) muhedale rahvapiltide sarjale «Lenin õpetas» (1970, värviline ofort, kõrgtrükk). Loomulikult seab iga žanr kunstnikule erinevaid ülesandeid, sunnib pöörama enam tähelepanu ühele või teisele kunstiteose komponendile. Seda rõõmustavam on, kui sünnivad sarjad, mis üksiklehtedele alla ei jää. Sellisteks on H. Eelma linoollõiked «Vihakobar» (1969), «Võitlus» (1970) ja «Vabadus» (1969) ning «Kodumaa I—II» (1970), mis koos «Möödunudaastase buketiga», 1969. a. ühe parema graafilise lehega, kuuluvad kunstniku loomingu paremikku. Kaalukale mõttele on neis antud selge ja väljendusriikas vorm. Sedasama võib öelda H. Laretei illustatsioonide sarja kohta R. Rimmeli poemile «Lenin» (1969, linoollõige). 1969. a. valmisid H. Lareteil ka kuivnõelatehnikas lehed «Loodusearmastaja» ning «Kolm võimalust I—III», mis filosoofilise sügavusega käsitlesid inimese ja looduse vahelisi suhteid. Kuivnõelatehnika nagu pehmendaks Lareteile omast ja tema linoollõigetes veidi ülepaistatult mõjuvat ekspressiivsust. H. Eelma ja H. Laretei sarjade kõrval, millest on küllalt palju juttu olnud ajakirjanduses seoses V. I. Lenini juubelinäitusega, väärib mainimist ka Evi Tihemetsa aatomisõja ja looduse saastamise vastane sari «Ohustatud maailm» (1970—1971, segatehnika). E. Tihemetsa looming kui vähem pretensioonikas kipub teiste põlvkonnakaaslaste varju jääma. Ent näituselt näitusele on ta esinenud töödega, mis võluvad tagasihoidud lüürilisuse, siiruse, hea maitse ja dekoratiivse iluga. Sellised on ta värvikad «Vaibavaatajad» (1969, lito), mitmesuguseid mälestusi ühendavad «Biograafiline I—II» (1969, lito, sügavtrükk), naiivne ja kummaline «Nirvaana» (1970, söövitust), jt.

Pärast oma 1968. a. personaalnäitust on Vive Tolli esinenud veidi tagasihoidlikumalt, kui oleks oodanud tema teoste «November. Hingede aegu» või «Kesk-suvi» (mõlemad 1968, söövitust) põhjal, kus ta leidis uused ja ekspressiivsed kujundid nende aastaegade meeoleu edasiandmiseks. Siiski kuulusid tema lehed — rahvaluulest inspireeritud «Jaaniöö» I—II (1969) ja «Vana ballaad» (1970), «Vaade ruumi», Jugoslaavia-muljeil põhinevad «Võõras linn. Cavtat» ja «Lõunamine linn», ning lõpuks, «Teodorakise

laulud» (kõik 1970, söövitust) — näituste peenetundelisemate ja meelolukamate hulka.

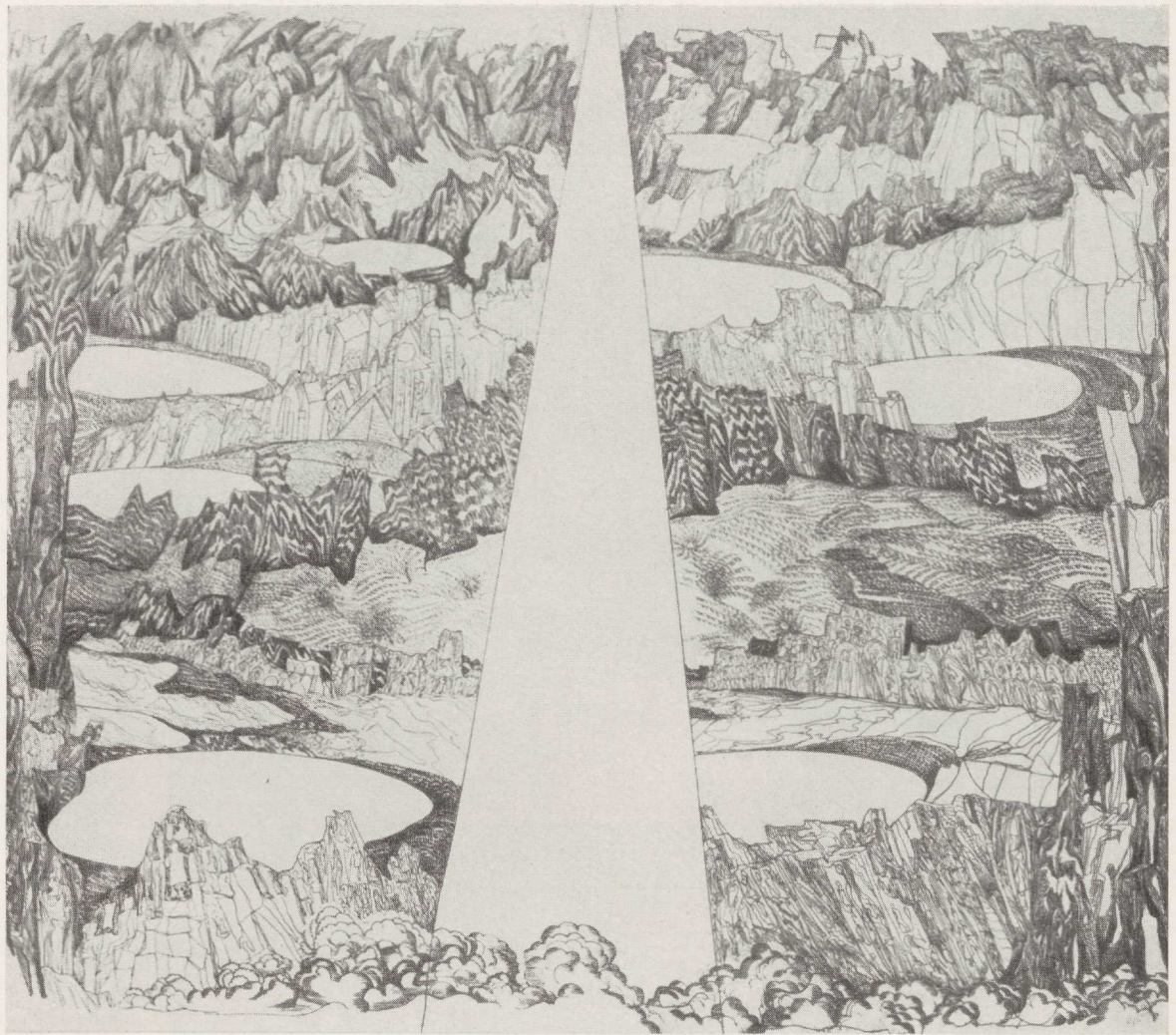
Valmistudes personaalnäitusteks, võtavad kunstnikud end tavaliselt tublisti kokku ja loovad huvitavaid töid, mida hiljem on raske ületada. Ka A. Keerendilt olemepärast tema personaalnäitust 1969. a., kus ta eksponeeris efektse «minimal»-sarja «Stereoskoopilised vormid» (linoolsügavtrükk), suhteliselt vähe uut näinud. Keerendil on eriline talent just dekoratiivse graafika jaoks. Keerendi ning Ulase-Eelma personaalnäituste kõrval oli kõnesoleval perioodil ulatuslikumaid Kaljo Põllu oma, mis tutvustas põhjalikult seda rahutut vaimu, valmiskujundi tarvituselevõtjat meie graafikas, omapärast lüürikut, kelle juubelilaulupeo puhuks loodud nukratoonilised minevikuainelised kartongtrükid (1969) ning kuivnõelas looduskillud (1970) moodustasid graafikaosakonna tuumiku Tartu kunstinäitustel.

Näitustega Kunstisalongis tugevdasid oma positsiooni meie kunstis mitmed noored graafikud: 1969. a. Tõnis Vint ja Enno Ootsing, 1970. a. Vello Vinn ja Tõnis Laanemaa. Nende kõrval peaks märkima Mare Vinti, Marju Mutsut ja Silvi Liivat, konkreetse luule viljelejat Raul Meeli ning alles 1970. a. ENSV Riikliku Kunstiinstituudi lõpetanud U. Ploomipuud, kes juba jõudis võluda oma ofortide korrapärase ristviirutusega, peente toonigratsioonide ja pretsiisse esemelisusega, ühe sõnaga, oma stiiliga («Õu», 1971, ofort, metsotinto; «Vaikelu samovariga», 1971, ofort, akvatinta). Tugev stiilitunne on nooremale põlvkonnale üldse iseloomulik. Ajuti tundub isegi, et stiil kujuneb neil liiga kiiresti välja, et selle raamid on muutumas neile kammitsaks. Hakkadootama, et nad noorte Kolumbustena väljaksid raamidest, aga seda nad esialgu ei tee.

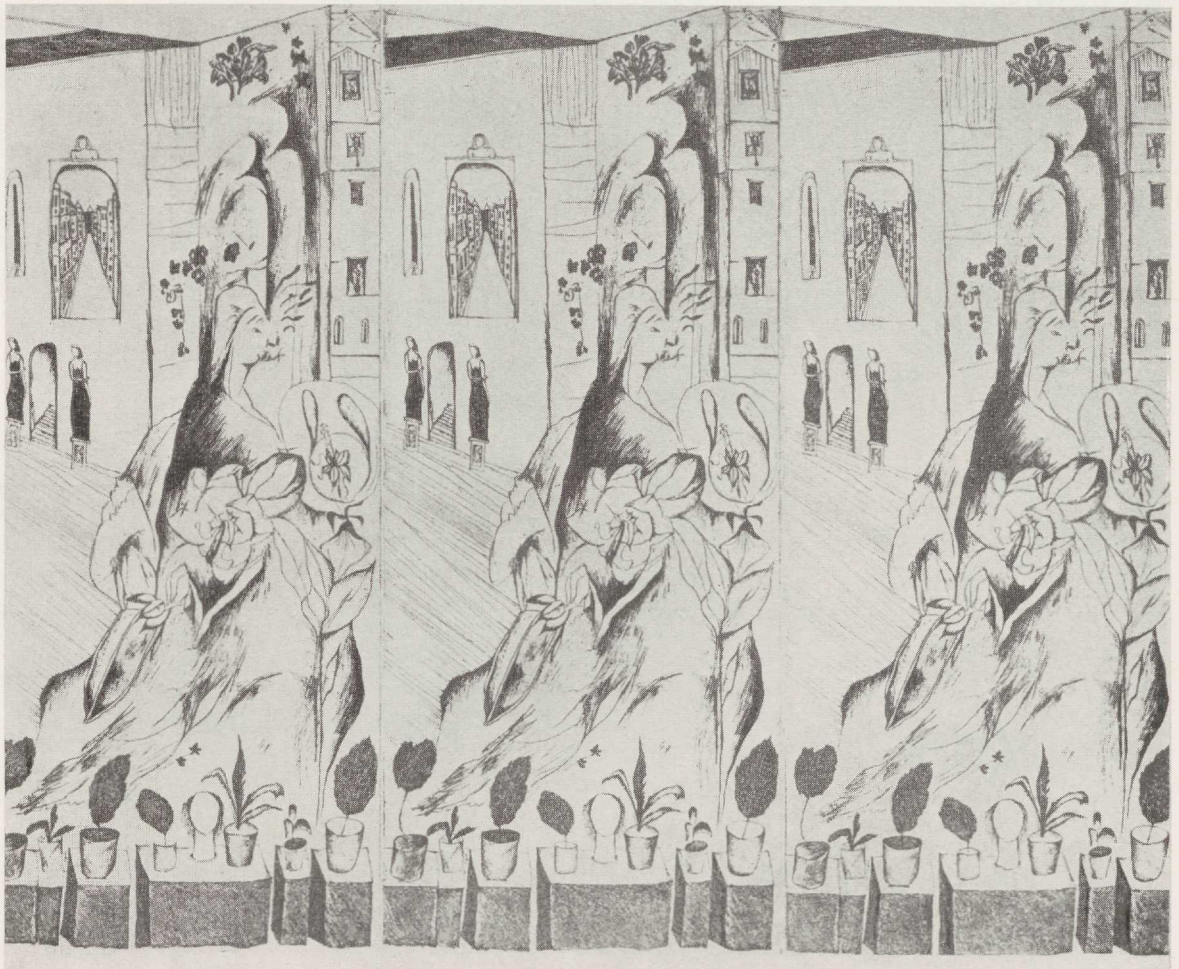
Igatahes on noored seni toonud palju värskust meie graafikasse. Viimast ei kujuta ette ilma Tõnis Vindi linoolideta, kus mõne joonega on osatud lehel pingeväli luua, tema rafineerituse ja steriilse puhtusega. Samuti ilma Mare Vindi tušijoonistuste peente tooni- ja meeoleuvarjunditeta, ilma Silvi Liiva tundliku ja graatsilise ofordijooneta, tema habraste hõljuvate kujudeta, millede lapselikkus, tõsi küll, veidi maneerlikuna mõjub. Vähem ilutsev, jõulisem, täisverelisem on Marju Mutsu, kel diplomitööna valmis sisukas ofordisari «Noorus» (1969), milleni õieti ükski tema järgnevatest töödest ei ole küündinud. Nad on jäänud kuidagi

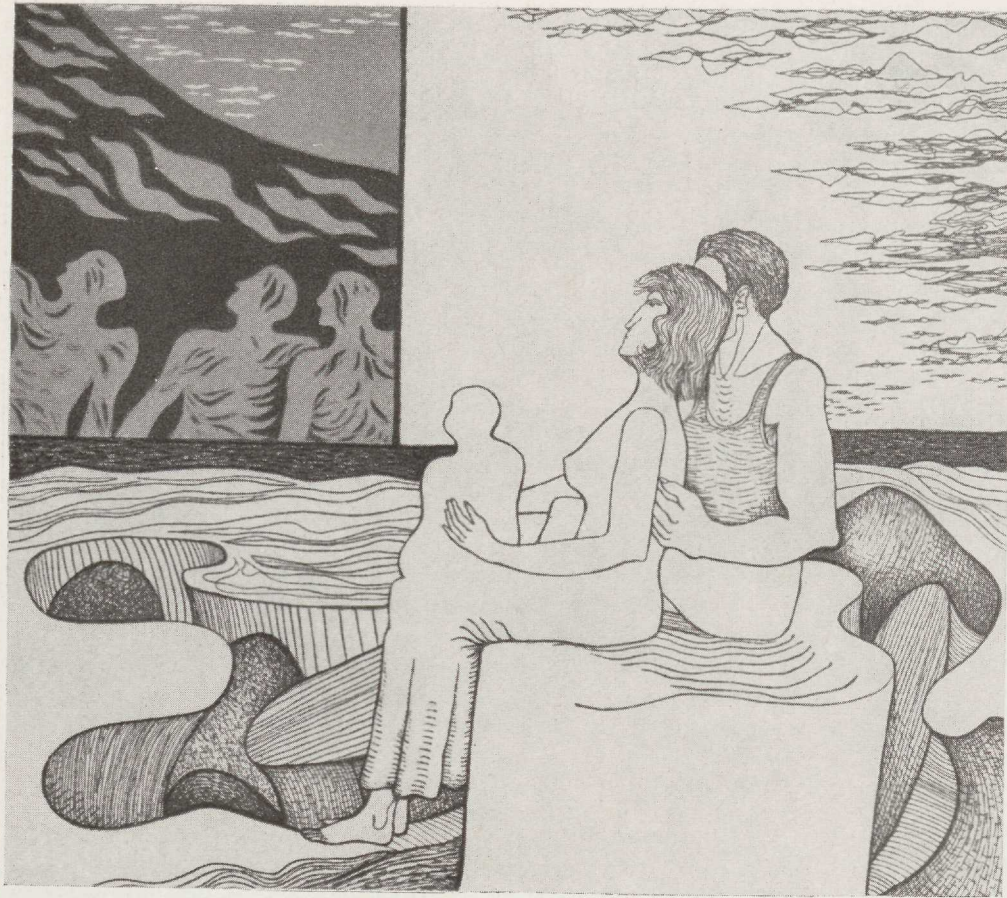


6



7





8



9

10

hõredaks nagu poeetilisi motiive sisaldav sari «Varahommik», «Keskpäev», «Pärastlõuna» (1970, ofort).

Pärast näitust Kunstisalongis pole üle aasta millegi uuega esinenud Vello Vinn. Vinna detailsed fantaasiaküllased ofordid «Vähk» (1968), «Liivakell» (1970) jt. kuuluvad meie noore graafika paremikku. Tema oli nähtavasti esimene noortest, kes ofordi võlu ja võimalusi tunnetas (ofort «Linn» juba 1966, jt.). Oforti viljeleb ka Tõnis Laanemaa, kes esialgsest ebamäärasest ekspressiivsusest on üle saanud ja kelle dünaamiline, treppidel tunglevaid ja kobrutavaid masse skitseeriv joon lehes «Uudishimu» (1971) on tõeliselt väljendusriikas.

Kunsteiteos on muidugi poeetilisem ja kõitvam, kui ta deklareerimise asemel vihjab millelegi. Aga iga vihje peaks siiski vaataja mõtte juhtima mingis kindlas suunas ning tal peaks olema sisulist sügavust. Ebamäärased ning tühistena mõjuvad vihjed, samuti pretensioonikate nimetuste ja lahenduste taga kõmisev sisuline õõnsus — need tekitavad meie graafikanäitustel mõnigi kord rahuldamatuse tunde. Kahtlemata ei õnnestu kavatsusi alati täiel määral ellu viia, aga kas need kavatsused ongi alati läbimõeldud, läbituntud, kas nad pole vahel niisama — pinnavirvendus?

Osalt peitub viga vist ka üldises vaimses, kunstielulises atmosfääris, selle loiduses ja enesega rahulolus. Tahaks loota, et eelseisev graafikatriennaal seda atmosfääri elektriseerib.

Juuni, 1971.

10



11



4. Vello Vinn. Liivakell. Ofort, 1970.

5. Peeter Ulas. Soojärv. Pehmelakk. 1970.

6. Tõnis Laanemaa. Mõte. Ofort, 1970.

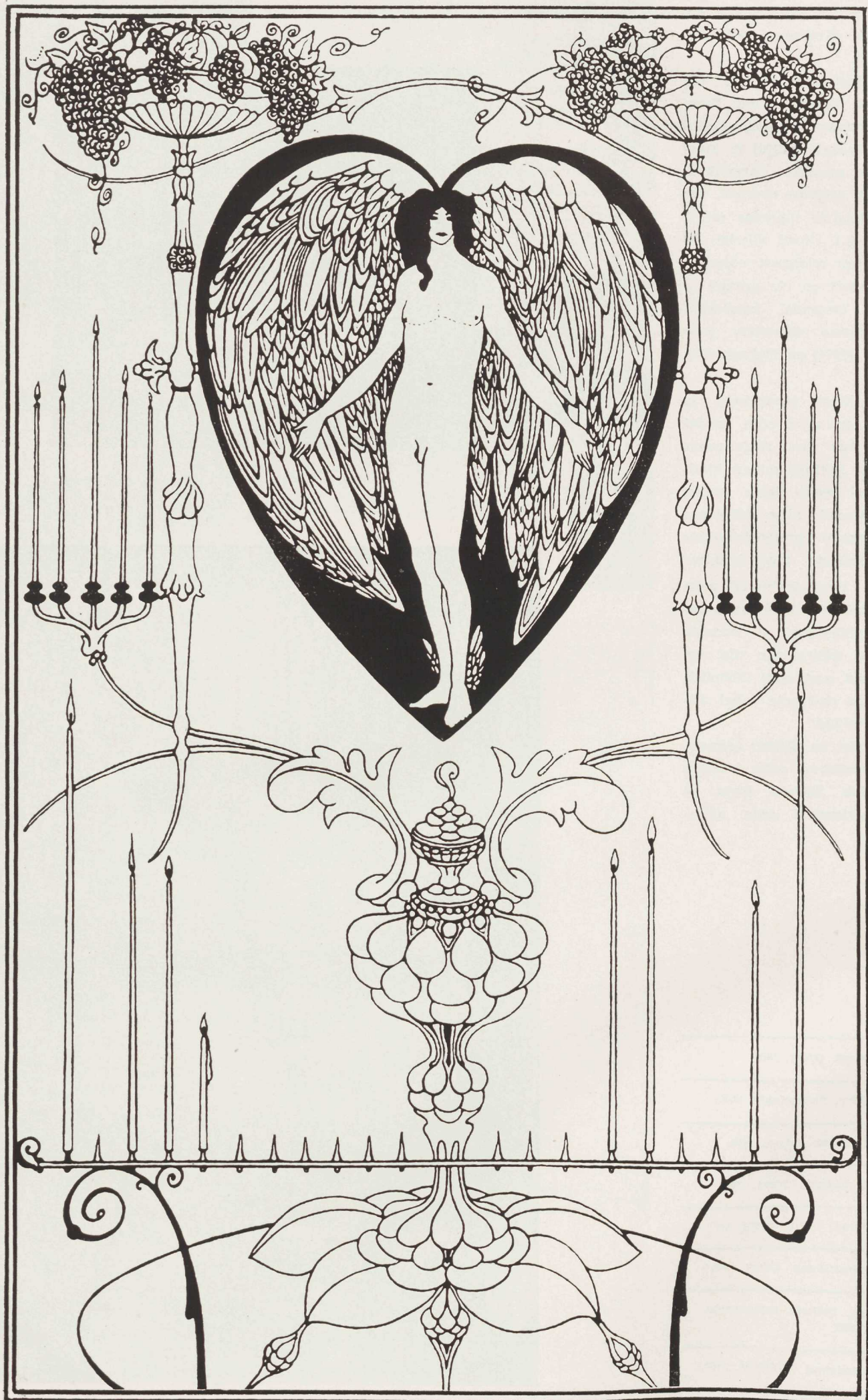
7. Silvi Lüva. Lillemüüjad. Ofort, 1970.

8. Jüri Arrak. Perefond. Ofort, linool, 1970.

9. Marju Mutsu. Pärastlõuna. Ofort, 1970.

10. Urmas Ploomipuu. Vaikelu samovariga. Ofort, akvatinta, 1971.

11. Concordia Klar. Kadakad. Söövitus, 1969.



Erakordne talent ja äärmiselt traagiline loominguline tee loovad tausta, mis ei lase ajal kustutada kunagist geniaalsuse võlu. Aubrey Beardsley sündis 21. augustil 1872. aastal. Üheteistkümneaastaselt esines ta koos õega kontsertidel ja sai muusika imelapse kuulsuse. Seejärel leidsid üldist imetlust menüü- ja kutsekaardid, mida värvipliiaatsijoonistustega kujundas väike Aubrey.

Nõrk tervis sundis Beardsley'd siirduma Londonist maale. Siinses vaikuses said ta lemmikuteks raamatud ning see kiindumus saatis teda kõigil järgnevail aastail. Sügavast huvist kirjanduse vastu annab tunnistust seegi, et üldise tunnustuse omandanud kunstnikuna kirjutas Beardsley kangekaelselt oma elukutseks «literaat». Ja tõesti — tema enda jaoks omas suurimat tähtsust kirjanduslike probleemide lahendamine. Veel viimastel elunädalatel, kui kriisile lähenev tuberkuloos andis hingetõmbehetki, luges ta ülimalt läbimõeldud valiku järgi. Ka joonistamisega tegeles ta viimaste elupäevadeni, kuid joonised tulid nagu iseenesest — nende loomisprobleemid ei olnud nii vaevanõudvad.

1890-ndaide aastaid loetakse inglise kultuuri renessansiks. See erakordne loominguline aktiivsuse periood, kus tungiti sügavustesse, mis veel praeguseni on ammendamata, langeb kokku Aubrey Beardsley lühikese, vaevalt kuueaastase kunstnikuteega. Beardsley oli tolle vaimse õhkkonna produkt, tema isiku kaudu sai aga kinnitust nende aastate erakordsus: kahekümne kuue aastaselt surnud nooruk oli loonud stiili, tema tööd jõudsid mõne aastaga maailma suurimasse kunstigaleriidesse, eri maades mõjutas ta looming paljude suurte isiksuste ja koolkondade kujunemist. Prantsuse romantilise ja meela kunsti viljelejad tõstsid ta loomingu autroonile. Venemaal said sajandivahetusel ta joonised kõigi lemmikuiks. Ka eesti raamatukujundus ja illustratsioon sai mõjutusi Beardsley loominguult.

«Aubrey Beardsley kaunistas valgeid paberilehti nii, nagu neid seni ei olnud kunagi kaunistatud. Ja ripuvad need lehed seintel, ilmuvad raamatuis või säilivad muuseumides — nad jäävad ikkagi 19. sajandi kõige enam hinnatavate ja tagaotsitavate kunstiteoste hulka». Robert Ross ütles need sõnad sajandivahetusel. Aeg õigustas neid. Kui kahekümnenda sajandi esimene pool oma raskete sõdade ja lahendamata sotsiaalsete probleemidega näis mõnevõrra Beardsley'd unustavat, siis 1960-ndail aastail muutus ta kunst

uuesti aktuaalseks. Ilmuvad sajad albumid tema töödega, luksusmonograafiad, joonistused, paljundatud mitme meetri kõrguste plakatitena. Beardsley'd imetlevad võrdselt noored ja vanad.

«Aubrey Beardsley loomingus ilmnes nende inimeste fataalne kiirustamine, kellele on ette nähtud vara surra» (Arthur Symons). Võib-olla oli see põhjuseks, mis sundis Beardsley'd leidma tee, mis oli ökonoomsem ja mõjuvam kui teistel kaasaegsetel. Ta ei olnud ju uue tundmatu kunstimaailma avastaja — seda maailma olid eelnevalt püsiva järjekindlusega ehitanud William Morris ja prerafaehiidid, Watteau ning 18. sajandi prantsuse kunstnikud. Selle maailma põhijooni leiame Itaalia vararenessansi meistrite töödes. Kuid Beardsley suutis taas elustada uuel lihtsamal kujul kogu tolle imeilise maailma, vähendamata inimkeha graatsiat või looduse hingestatust. Ta oli üheaegselt kunstnik, kes viis oma loomingu teda kõitnud probleemid lõpliku, kõike eelnevat kokku võtva lahenduseni ja kes ometi näitas kätte uusi edasiminevõimalusi.

Aubrey Beardsley oli autodidakt. Välja arvatud lühikesed, kolmekuulised joonistuskursused, millest ta professionaalsete oskuste täiendamise eesmärgil osa võttis, suunas ta oma arengut ise. Lausa hämmastava järjekindlusega uuris ta muuseumides vanade meistrite töid, vaimustus Andrea Mantegnast ja Carlo Crivellist, süvenes kaasaegsete — Puvis de Chavannes'i, Morrise ja Burne-Jonesi loominguusse. Seejuures oli ta veendunud, et põhjalik kirjanduse tundmine võimaldab tal kunstiküsimustes tegutseda intuitiivselt. Selles oli ta erakordselt enesekindel. Ta tundis endas võimeid teostada seda, mida iganes soovis. Meisterlikkus ei olnud talle küsimuseks, tavaline aupaklikkus «kõrge kunsti» vastu puudus.

Vaadates kriitilisema pilguga Beardsley loominguult, meenub kõigepealt omaaegne süüdistus, et Beardsley looming oleval liialt sõltuv tolle aja aktuaalsetest kirjanduslikest probleemidest. Selline seos on tõesti olemas, eriti ilmneb see Beardsley proosaloominguult lugedes, mis on väga lähedane tema visuaalsetele fantaasiatele. Taolist sõltuvust ei oska aga tänapäeva vaataja kuidagi hinnata loomingu väärtust vähendava momendina. Kui otsida otseseid mõjustusi, siis leiame neid küll tema esimeses üldist tunnustust pälvinud illustratsioonidesarjas teosele «Morte d'Arthur». Siin on äratuntav William

Morrise esteetiline süsteem, mis kipub ületama Beardsley enda taotlusi. Beardsley loomingus leitakse ka paralleelle jaapani kunstiga. Sarnasus seisneb äärmist ökonoomsust taotlevas stilisatsioonis. Ka Beardsley ise märkas seda, õppis seejärel põhjalikult tundma jaapani puulõikekunsti, millest tulenenud muutused tema kunstis omasid siiski vaid ajutist iseloomu.

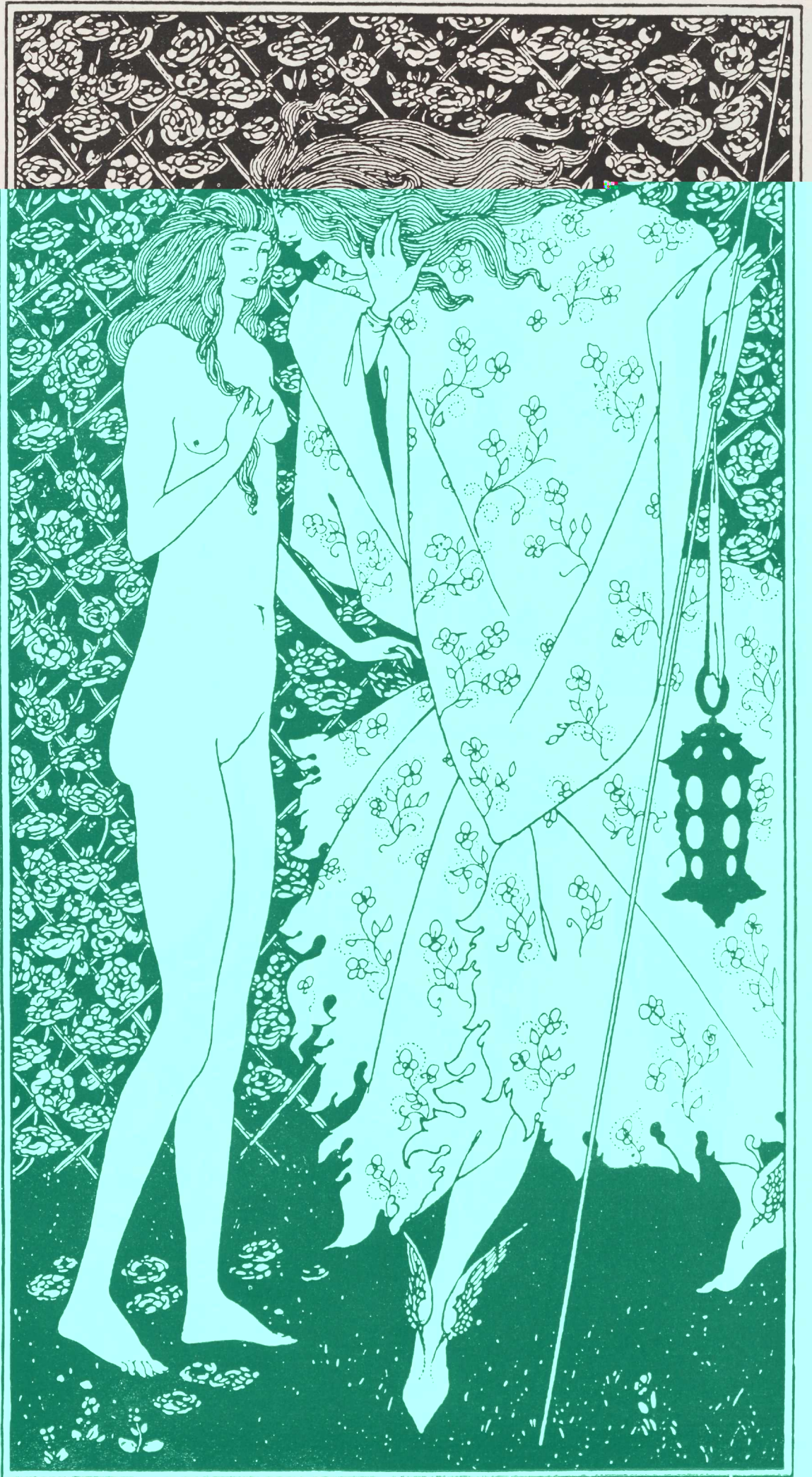
Oscar Wilde'i tähtsus maailmakirjanduses on samastatav Aubrey Beardsley tähtsusega kunsti arengus. Nende loominguiliste ideaalide ilmsemaks kokkupuutepunktiks on Beardsley illustratsioonid Wilde'i «Salome'le». Neis on ilu, mis ületab oma tavalised piirid, muutudes intriigerivaks, «saatanlikuks». Ja siin väljenduvad ehk kõige paremini ka Beardsley püüdlused inimlike tunnete täiustumise poole, püüde saavutada hinge ja keha suuremat tundlikkust, seni kättesaamatut.

Beardsley looming on väga arvukas. 1893. aastal sai temalt oma esimese numbri kaanekujunduse üldtuntud Inglise kunstiajakiri «The Studio». Tema kujundusega ilmus kirjanduslik ajakiri «The Yellow Book», viimase aktuaalsuse vähenemisel aga ajakiri «The Savoy».

Beardsley loomingus ilmneb pidevalt alateadlik kodanlusevastane hoiak. See on pidev mäng, kus ta esmalt teenis publiku imetluse, millele järgnes sama publiku segadusseajamine ning muie selle kivinenud arusaamade ja aegunud moraalikontseptsioonide üle. Kõige iseloomustavamaks näiteks on siin tema virtuooslik ja meelas illustratsioonideseerija Aristophanese «Lysistratale». Beardsley ei välju neis illustratsioonides teksti piiridest, kuid «asjad, mida näed, on mõjuvamad asjadest, mida kuuled.» Beardsley viimaste haigusaastatel süvenes tema huvi prantsuse 18. sajandi kunsti vastu. Esteetiliselt ilukriteeriumiks sai arabeski seos figuridega. Ta leidis oma tee looduses: imeõrnad inimfiguurid, üksteisest läbipõimuvad keerukad ornamendivanikud, lausa füüsiliselt pehmena tajutavad puud ning põõsad.

Aubrey Beardsley alustas oma tööd alati tühjast paberilehest. Ta ei vajanud eelnevaid visandeid. Järk-järgult muutus alusjoonistus ja ka sellest pidas vähe kinni hilisem imepeen, kuldsulega pealekantud tušijoonistus. Loomismomentidel ta ei teadnud töö lõpptulemust. Kuid ometi oli kogu ta looming väga sihikindel püstitatud eetiliste ja esteetiliste taotluste kättevõitmine.







15

17

12. Aubrey Beardsley. Eros, suletud südamekujulisse peeglisse.

13. Aubrey Beardsley. Tiitelleht ajakirjale «The Yellow Book».

14. Aubrey Beardsley. Roosiaia müsteerium. Ajakirjast «The Yellow Book».

15. Aubrey Beardsley. Herodese silmad. Ill. O. Wilde'i «Salome'le».

16. Aubrey Beardsley. Johannes ja Salome. Ill. O. Wilde'i «Salome'le».

17. Aubrey Beardsley. Paabulinnusulgedest seelik. Ill. O. Wilde'i «Salome'le».

18. Aubrey Beardsley. Illustratsioon A. Pope'i poemile «Loki rööv». Väljaandest «The Billet-Doux».

19. Aubrey Beardsley. Ballaad habemeajajast. Ajakirjast «The Savoy».

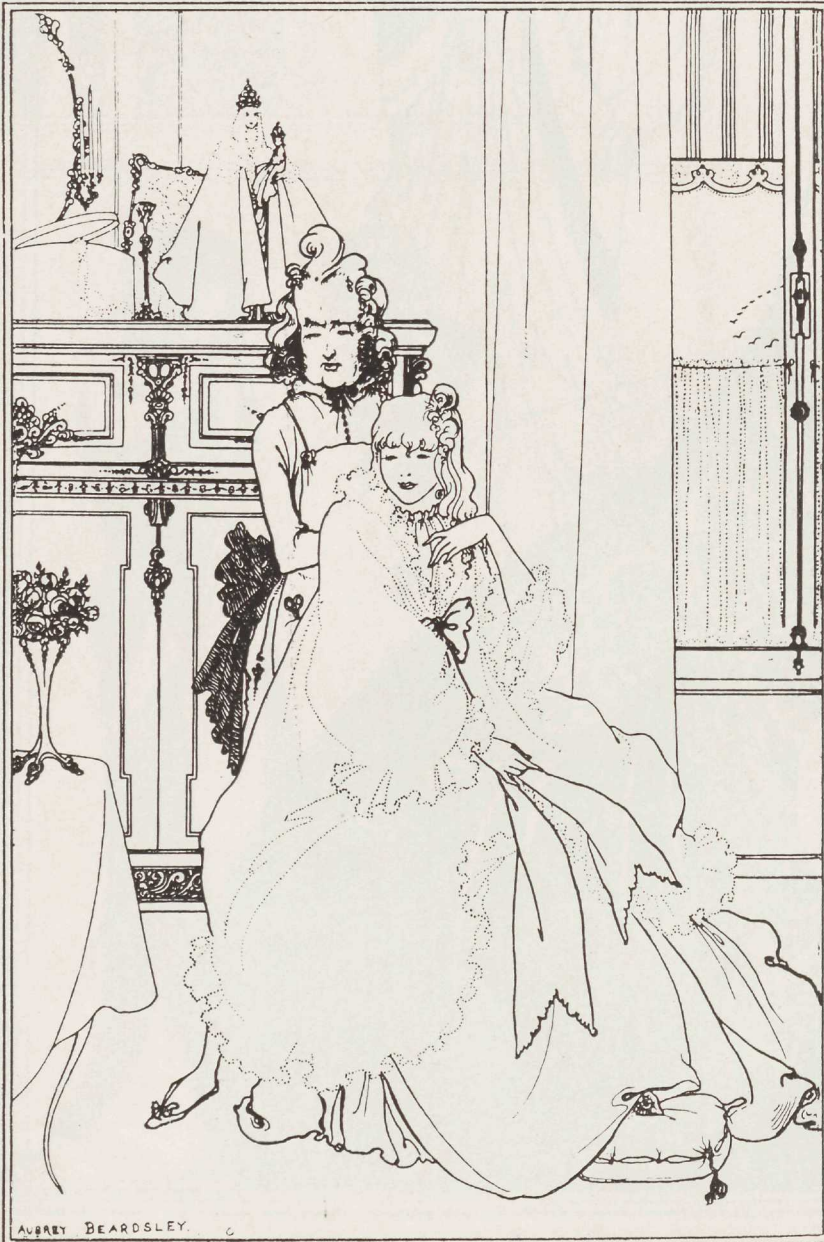


16





18



19

AUBREY BEARDSLEY.

18

VILLEM RAAM **LEPO MIKKO LOOMING**

Ankeeti asendades:

Sündis detsembriku 7. päeval 1911 Arukülas Tuhalaane vallas Viljandimaal. Lõpetas 1927 Tuhalaane algkooli. Õppis 1927—1930 Tallinna Riigi Kunsttööstuskoolis teatridekoratsiooni erialal. Astus 1931 Tartus Kõrgemasse Kunstikooli «Pallas», mille lõpetas pärast ajutiselt katkenud õpinguid 1939 Nikolai Triigi meisterateljees. Töötas 1941 õppejõuna Konrad Mäe nimeliseks Kõrgemaks Kunstikooliks ümberristitud «Pallases». Siirdus 1944 maaliõpetajaks Tallinna, kunagise Riigi Kunsttööstuskooli järglaseks saanud Riiklikku Tarbekunstiinstituuti (alates 1951 ENSV Riiklik Kunstiinstituut). Töötas seal tänaseni (alates 1965 professorina). Hinnati 1963 ENSV teenelise kunstniku aunimetuse vääriliseks.

Lepo Mikko on tõepoolest saanud kuuekümneseks. Ja ammu see oli — justkui eile! Tartu oli pärast leitsakulist suve jälle täis õpilasi ja tudengeid. Juba alanud sügishooaja elevusest sumisesid kohvikud ja vana Kivisilla juures askeldas värvidest kirev sügisene turg. Taas oli suvine muretus asendunud elavnenud püüdluste, kavatsuste ja tööga. Tavalisest erksam oli ka valge kahekorruseline maja Riia tänava käänaku all Kalevi nurgal, kus asus «Pallas» — eesti kunstiajaloo legendaarseks vinetunud õppeasutus. Läbi suurte akende paistis hilisügisene päike ahtavõitu piklikku saali ja kahte väiksemate eesruumi, mis saalist märksa madalamal paiknedes moodustasid omamoodi sissejuhatuse. Oli avatud järjekordne lõpetajate näitus, mida Tartu kunstipublik seegi kord elava tähelepanuga kviteeris. Esinejatest meenuvad Lepo Mikko kõrval eredalt esinenud Elmar Kits, Enn Roos, Salome Trei. «Pallase» debüteerijad olid alati millegagi üllatanud. Nad üllatasid ka seekord — teadliku isikupäraga, ajast ette tõttava noorusliku värskusega, millest vaatajaisse õhkub lootuste rõõmu, sellist nakatavat rõõmu, mida ootamatult tugevaid talente kohates vaistlikult tuntakse. See oli aastal 1939.

Lepo Mikkost tolle värvikal näitusel meelde jäänud muljed ja juhuslikud üksikasjad on mitmeti lähedased tänasetele. Juba siis valitsesid temaatikas natüürmort, maastik ja figuraalne kompositsioon. Tollal nii levinud linnavaade ja portree puudusid peaaegu täiesti. Mitte eriti värvikas koloriit oli pehmelt varjunud, kuid puhtalt kõlav. Domineerisid ruskjas pruun, vana roosa ja sinisega seotud roheline. Kompositsioonides kippusid figuurid pildipinda okupeerima täies ulatuses, olid julgelt üldistatud ja paari liimandlikult sujuva pintsli tõmbega kergelt plastilisteks vormitud. Nende paigu-

tuses oli taotletud kindlat rütmi: suuremale figuurirühmale esiplaanil lisandus kaugemal nagu variatsiooniline kaja väiksem ning üldistatum figuuripaarik või -kolmik («Paaditõrvajad», 1939 ja «Ootavad naised», 1939). See oli uudne, mõnevõrra dekoratiivne kompositsiooniskeem, millega Lepo Mikko tookord «Pallase» kunstiringis värskest esines. Võimalik, et selle leidmine oli seotud assotsiatsioonidega, mis pärinesid dekoratsioonio-õpingute aastatest Riigi Kunsttööstuskoolis. Kunstniku hilisemas loomingus etendas too skeem olulist arengulist rolli. Mõistmaks reljeefsemalt Mikko tookordset kunstnikuprofiili (mis muide on kõitvalt sarnane nüüdsele!) piisab põgusastki võrdlusest näiteks Elmar Kitsega, ta lähedase tee- ja saatuskaaslasega. Kuivõrd antipoodselt erinev oli (ja on tänaseni) Lepo Mikko käsitluslaadist Elmar Kitse impressionistlikult värelev õhu ja valguse värvimäng. Ja kuivõrd teistlaadsed oma mõttelt olid Elmar Kitse toona Aleksander Vardi innustavast eeskujust virtuooslikuks kasvanud pintsli närvlikult tõmblev ning kontuure purustav hoogsus ja ta tunnelmad maailma illusoorisusest ning hetkelisusest! Elmar Kitse komplitseeritud stiil viitas suguluslikele kontaktidele Claude Monet' pariisliku mõjuringiga, kuna samal ajal Lepo Mikko varajaste teoste kohal, mis püüdsid väljendada staatilist rahu ja sisemise seaduspärasuse harmoonilist rütmi, liikusid sümpaatiad Cezanne'i, Picasso, Marquet' ja Braque'i suunas. Kuid mitte ainult seda — üsnagi selgesti kostis ta varajasematest töödest pallaslaste, ennekõike Triigi, Liimandi, Bachi, Nõmmiku inspireerivad tõukeid. Järeilmõjuta polnud jäänud ka Kunsttööstuskoolis Nymani ja Janseni juures omamandatud mõisted dekoratiivsest kor- rast ning rütmist ja lavakompositsiooni mitmeplaanilisest struktuurist. Nende tõsisem arvestamine ilmnis aga hoopis hiljem, kuskil 1950. aastate lõpul.

Kõige intiimsemalt on Lepo Mikko looming olnud seotud natüürmordiga. Täna- seni kestnud kiindumus sellesse maali- žanri sai alguse «Pallases», kus sõltu- matult ofitsiaalsest õppeprogrammist tunti vaikelu vastu pidevat loomingulist huvi. Juurdus natüürmort «Pallases» eriti 1920. aastatel. See oli aeg, mil Euroopas rist- levate noorte kunstivoolude taustal oli intrigeerivamalt kui kunagi varem tähe- lepanu keskpunkti nihutatud vormipro- bleemid. Domineeris ülimalt komplitseeri- tuks ning filosoofiliseks muudetud küsi- mus — kuidas? Vormikäsitluse artistliku katsekivina osutus natüürmort ideaalseks žanriks. Ta sisuliselt «hääriv» koefitsient piirdub ju tavaliselt esemelise, laiemas mõttes materiaalse maailma olemusliku iluga ja tollest ilust võrdlemisi kiretult ajendatud emotsioonidega. Kuid mitte alati ei veetle natüürmort vaid vormifa- naatikuid. Ta võib kõita ka neid, kes ümbritsevast maailmapildist otsivad har- moonilist tervikut ja seda tervikut kandva kosmilise seaduspärasuse kajastumist maailma details — mikrokosmoses. Ilm-

selt on need mõlemad motiivid, vormiline ja sisuline, Lepo Mikkole loomupäraselt lähedased ja tema kunstnikuisiksuse ideaalidest lahutamatud loomingulised kategooriad. Siinjuures on huvitav mär- kida, et 1930. aastate lõpul natüürmordi viljelemine tunduvalt vähenes. Ta kaotas palju peamiselt figuraalkompositsiooni ja seda kandva, sotsiaalselt aktiveerunud mentaliteedi arvel. Tänapäeva sotsiaalselt ja poliitiliselt erksam, aktiivse sisulise pri- maadiga kunstis on vaikelu ju hoopiski tahaplaanile nihutatud. Seda mainimis- väärses ulatuses ka Eestis, osaliselt isegi Lepo Mikko juures.

Lepo Mikko vahekorrad maastikumaaliga on mitmeti analoogilised suhtumisega natüürmorti. Mõlemad käsitleb ta kui nägemuslikke üldistusi, kui kõigest üle- liigsest vabastatud ja sümboolseteks ku- junditeks keskendatud mikrotervikuid. Mõlema maaliliigi omavaheline erinevus seisneb Lepo Mikko juures vist peamiselt selles, et arengulised nihked ning küpsu- seastmed ilmnevad vaikeludes märksa varem kui maastikumaalides. Eelistades suletud horisondiga vaateid, suunab ta tähelepanu kompositsiooni keskele. Ta maastikele on omane tugev eepiline var- jund, intellektuaalselt suunatud masku- liinne põhikarakter.

Kõige rohkem aega ning tähelepanu on Lepo Mikko pühendanud figuraalsele kompositsioonile. Siingi ulatuvad juured «Pallase»-aega, kus 1930. aastatel, eriti selle lõpupoolikul õige järsult avas endale tee realistlikult häälestatud olustikulise žanrimaali viljelemine. Internatsionaalse põhiolemusega, sageli esteeditsevad või abstraktselt tendeeritud äärmuslikud moeoolud ei olnud tookordses Eesti ühis- konnas, mis oli tugevalt seotud maaga ja tööstuslikult vähearenenud väikelinna miljööga, leidnud erilist vastukõla ning soodsamat arengupinnast. Nagu vastukaa- luks neile internatsionaalsete e tendent- sidele toimus vahetu, kohati tugeva eeti- lise kallakuga pöördumine lihtsa koduse keskkonna poole. Minki sinna, kus oldi sündinud, kasvanud ja kus kunstniku ümbritsevas tegelikkuses kõige avatumalt ning vitaalsemalt ilmnisid elu vastuolu- lised jõud. See oli tõeline pöördumine rahva poole, millest muide juba mõnda aega varem oli kui ainuõigest kutsumu- sest kirjutanud Kristjan Raud, pallaslaste sügav sümpaatiat. Ennekõike tähendas see oma loomingus lahtiütlemist komplitseeri- tud intellektuaalsest kultuurimiljööst ja sotsiaalse poolehoiu pühendamist liht- tööliste, külanimeste ja rannarahva ausale ning sisemiselt rikkumatuks näiva elu kujutamisele. Need figuraalkomposit- siooni taassünni esile kutsunud demo- kraatlikud mõttekäigud osutusid määra- vaiks ka Lepo Mikko loominguliste perspektiivide kujunemisel. Kooli lõpu- näitusel esitatud kompositsioonid, eriti aga 1940. aastal valminud «Paaditõrva- jad», olid uudseks, kuigi veel mitte täie- liku küpsuseni jõudnud panuseks so- tsiaalselt tempereeritud argielupiltide põ- mingus, mille tuumiku olid loonud



20. Lepo Mikko. Natiürmort granaatõuntega. Oli, tempera. 1968.
 21. Lepo Mikko. Kollane madonna. Oli, tempera. 1968.

22. Lepo Mikko. Natiürmort. Oli, tempera. 1967.
 23. Lepo Mikko. Puud järves. Oli, tempera. 1969.
 24. Lepo Mikko. Tulekandjad. Oli, tempera. 1969.
 25. Lepo Mikko. Kaks pilli. Oli, tempera. 1967.

26. Lepo Mikko. Kosmos. Oli, tempera. 1970.
 27. Lepo Mikko. Kompositsioonikavand. Oli, tempera. 1970.
 28. Lepo Mikko. Autoportree. Oli, tempera. 1962.

N. Kummits, A. Johani, J. Võerahansu, K. Liimand ja E. Haamer. Ei saaks mainimata jätta, et neis kõigis oli midagi hollandlikku. Nad kõik armastasid madalmaade, eriti flaami kunsti, mille mõjust polnud algul täielikult vaba ka Lepo Mikko.

Eskiisne tagasivaade Lepo Mikko loomingu tee algusajale aitab ehk mingil määral selgitada neid üldisi lähteallikaid, kunstiarengulisi ning -ajaloolisi tungjoooni ja aimata neid kaasasündinud karakterisugemeid ning temperamenti, mis ühiselt ja üksteist vastastikku mobiliseerides kujundasid ta kunstnikuisiksuse põhijooned ning programmeerisid loomingu perspektiivi, mis alles nüüd, retrospektiivselt vaadeldes, on muutunud mõistetavaks. Tõesti — vähe leidub ta tänastes töodes karakterjoooni, mis mingil määral või viisil ei ulatuks tagasi ta noorusesse.

Okupatsiooni ahistavatel aastatel kaldub Lepo Mikko temaatika proletaarsest miljööst talu ning põldude kodusesse ümbrusesse. See on mitmeti mõistetav. Valmivad linnakauged kompositsioonid, kus õhulise kergusega modelleeritud figuure markeerib *picasso*'liku nõtkusega mänglev kontuurjoon. «Niidul» (1942), «Keskhommik» (1943), «Õhtu põllul» (1943), «Suplejad» (1943) on perioodi iseloomulikuid töid. Maalituna tagasihoidlikes sinakasrohelistes, valkjates ja pruunikates toonides, peaaegu toon-toonis maneeris, mõjuvad nad kuidagi eskiislikena. Kunstnik oleks nagu kaotanud kord leitud kindla tee ning tasakaalu. Neid suviseid pilte loorib vaikne nukrusevine, mida Lepo Mikko juures varem ei kohanud ega kohta ka hiljem.

Esimesed sõjajärgsed aastad laiendasid küll põllutöö-teemalist repertuaari, kuid ei lisanud kunstniku ikka veel noorele loominguksile portreele uusi edasiviivaid jooni ega süvendanud ka vanu. Pigemini nivelleerisid neid. 1940. aastate lõpul ja järgneva kümnendi algul sünnivad uued lõuendid üha visamalt. Märkame neis väsimust ning tuimust, noorusliku erksuse ning julguse hääbumist, mis polnud kaugel loominguksisest varjusurmast. Ta oli halb teeskleja.

Uuesti hakkas Lepo Mikko ümber, temas endas ning ta lõuenditel optimistlikumalt helendama 1956. aasta paiku. Seda juhtus ka paljude teistega. Külmunud juured sulasid ja kuivanud okstelt puhkesid uuesti lehed. Algas Lepo Mikko esimene täishoogne loominguksiline areng, pidevalt süvenev ning avarduv. Alles nüüd muutusid nooruses omandatud kogemused ja pooleldi intuitiivselt tunnetatud tööksipidamised teadlikult arendatud isikupäraseks väljendusviisiks. Pärast pikka vaheaega valmis 1956. aastal rida natüürmorte nagu tõelisi katsekive endaleidmise umbekasvanud teel. Nad jätkavad kõige otsemalt 1940. aasta algupoolel loodud vaikelude käsituslaadi. Nii on «Natüürmort kahvliga» (1943) niivõrd lähedane «Natüürmordile büstiga» (1956), et neid kahtluseta võiks pidada ühel aastal valmi-

nuiks. Kergemini märkab uut kvaliteeti figuurikäsitusel. Kompositsioonis «Tüdruk kannuga» (1956), mida võiks vaadelda tüüpnäitena, on figuuri karakter jõuline, otsustav, nooruslikult värske. Vorm on antud Lepo Mikkole nüüd omaseks muutunud klassikalise selgusega, plastilises üldistuses ja kohati kontuurjoonega teravdatult. Tüdruku olemus on täielik vastand omaaegsetele suplejatele, heinalistele või lamasklevatele ootajatele, milles muide oli näiteks nii mõndagi A. Bachi naiskujude unelevast passiivsusest. Maastikužanris selgub ning kinnistub uus kvaliteet ulatuslikumalt mõnevõrra hiljem — 1958. aastal, mil valmis sari maastikupilte Saaremaa motiividel. Iseloomuliku koondnäitena meenutagem tollest tähelepandavast sarjast «Atla randa I». Dünaamiliselt pildi tsentrisse kuhjatud maastikulised vormid on kristjanraualikult arhailisteks murtud, teravalt löikuvatest joontest ootamatult rahutuiks muudetud. Kuivõrd erinevad on need Saaremaa vaated näiteks sumedalt unelevast «Küla orust» (1942) või «Kadakasest karjamaast», mis on maalitud vaid üks aasta enne «Atla randa»! 1958. aasta maastikud oma vaevu ohjeldatud dünaamikaga on kunstniku tavaliselt nii harmooniliseks vaagitud teoste keskel mõneti erandlikud. Järgneval aastal kandub too ohjeldamatu ebamikkolik hoogsus suuremõõtmelisse ajaloomaali «Mahtra sõda» (1959). Kohata siin uuesti kompositsiooniliste diagonaalide ristlemist pildi tsentris (valges särgis mehe käe kohal) ja rahuu lineaarse elemendi sihiteadlikku kasutamist. Kontuurjoonega julgelt üldistatud figuurides on säilitatud emotsionaalne elulähedus. «Mahtra sõda» kunstilist lahendust varjamatult mõjutanud literatuurne motiiv, mille juhtivat osa sõjajärgses eesti kunstis nii sageli püüti rõhutada (ja üle rõhutada!), kajastub selgesti ka samal aastal lõpetatud «Lambapesijates». Kuid hoolimata literatuursest motiivist ajendatud instseneeringust on «Lambapesijad» oma tempereeritult tasakaalustatud üldlahendusega, pikaks venitatud ning lineaarselt piiritletud figuuridega, kui ka ühtlase, harmooniliselt kõlava värvikäsitusel, juba täielikult selline, mida me nüüd hiljem oleme hakanud mõistma kui ehtselt mikkolikkude. Seda mõistet täiendavad antud töö puhul kompositsiooni rütmiseeritud kaheplaaniilisus ning teatud teatrilavalisus, mis mõlemad pärinevad noorusajast, ja staatiline rahu koos iseenesest mõistetava elujaatusega. Ligikaudu kolme aasta jooksul oli loodud uus loominguksiline lähtebaas. Järgneb sisemistele taotlustele nõtkelt reageeriva kunstilise vormi stiiliteadlik edasiarendamine.

1960. aastate algus viib Lepo Mikko senisest suurema vormilise lihtsuse ja kompositsioonilise ökonoomsuse poole. Tugevneb dekoratiivsuse-taotlus, mida toetab lineaarne joon, mis nüüdsest peale on hakanud esinema ka autonoomsena, esemete vormist sõltumatuna. Sisulises ekspositsioonis asendub instseneeritud literatuurne motiiv sisu ning teemat sümboli-

seerivate atribuutidega (tuvi, loorberiooks, tõrvik, kosmoseskeem, raamat). Uue teekurvi tüüpviitadeks on sellised tööd nagu «Akvaarium» (1960), «Viljandi» (1960) ja eriti «Tüdruk tuvidega» (1960). Õige lühike otsetee viib siit suurte pannode juurde — «Lõikuspidu» (1961) ja «Teadus, tehnika, kunst» (1962). Eriti mainimist väärib «Lõikuspidu» — hümn töökale, kultuuritahtelisele ning tervele noorusele. Kaudselt renessansimeistrite eeskujul on neidude ja noormeeste sümbolsete kujunditeni üldistatud figuurid esitatud kergelt rütmika frontaalse kaksikreana. Värvide kuldkollane põhitonaalsus, mis asendab varem valitsenud sinakasrohelist ja roosa-pruuni, loob elurõõmsust sugereeriva sooja atmosfääri. Pannood ja sellele eelnenud ettevalmistavaid kompositsioone iseloomustab kunstniku üldise arengu seisukohalt tähelepandav püüdlus saavutada emotsionaalselt resoneeriv süntees kolme näiliselt vastuolulise komponendi vahel. Nendeks on vormi plastilisus, pildile põhiliselt omane pindlikkus ja intrigeerivalt kahte eelmist siduv lineaarne element. Oma laadne joonekultus, mida võib tõlgendada opositsioonina impressionismi kontuuritusele (õigemini: kontuuri hämususele), omandab Lepo Mikko juures 1960. aastate algul paiguti seda laadi visuaalse mõju, mida vitraažikunstis avaldab tinaliide tamedatooniline võrgustik.

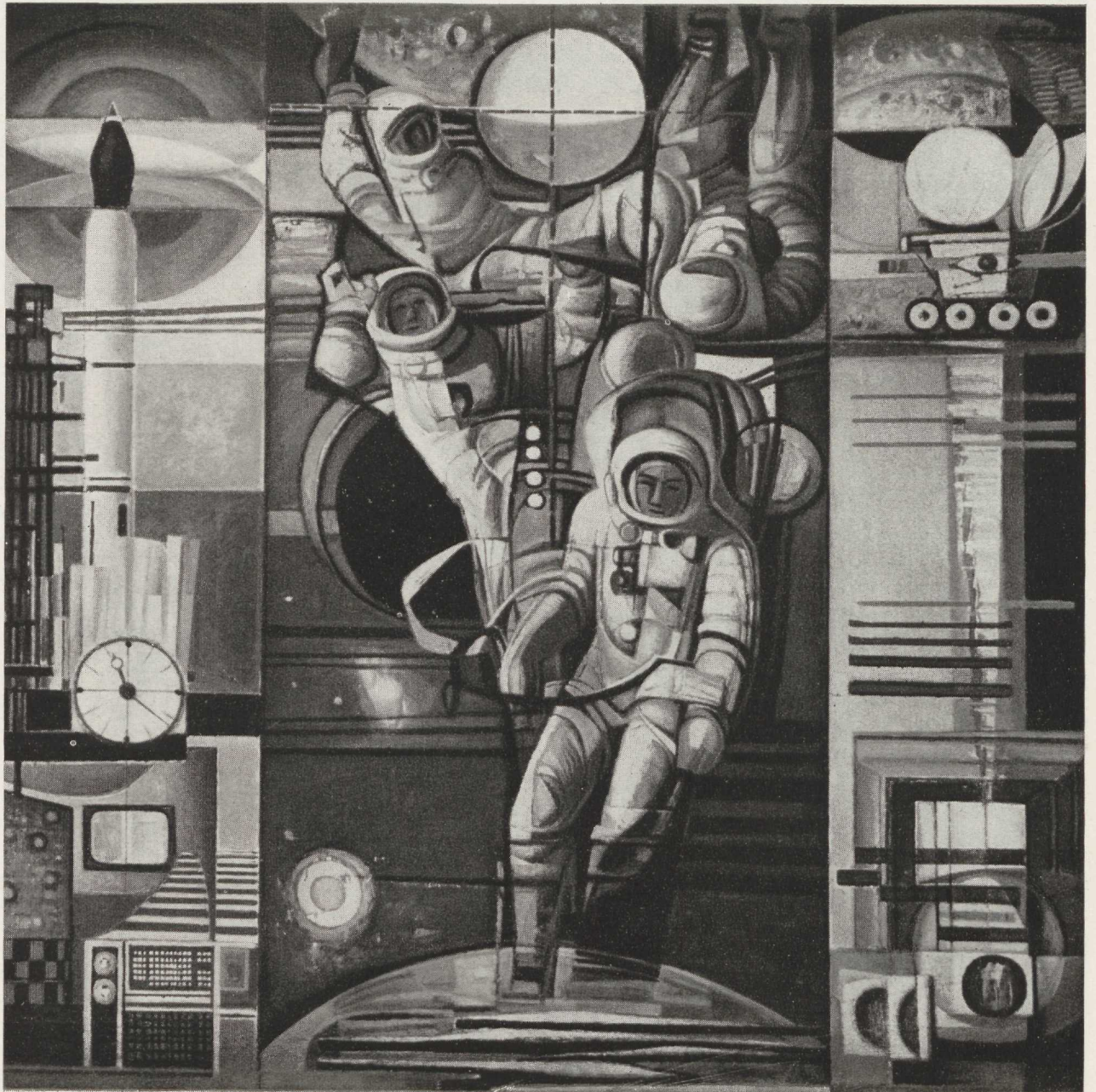
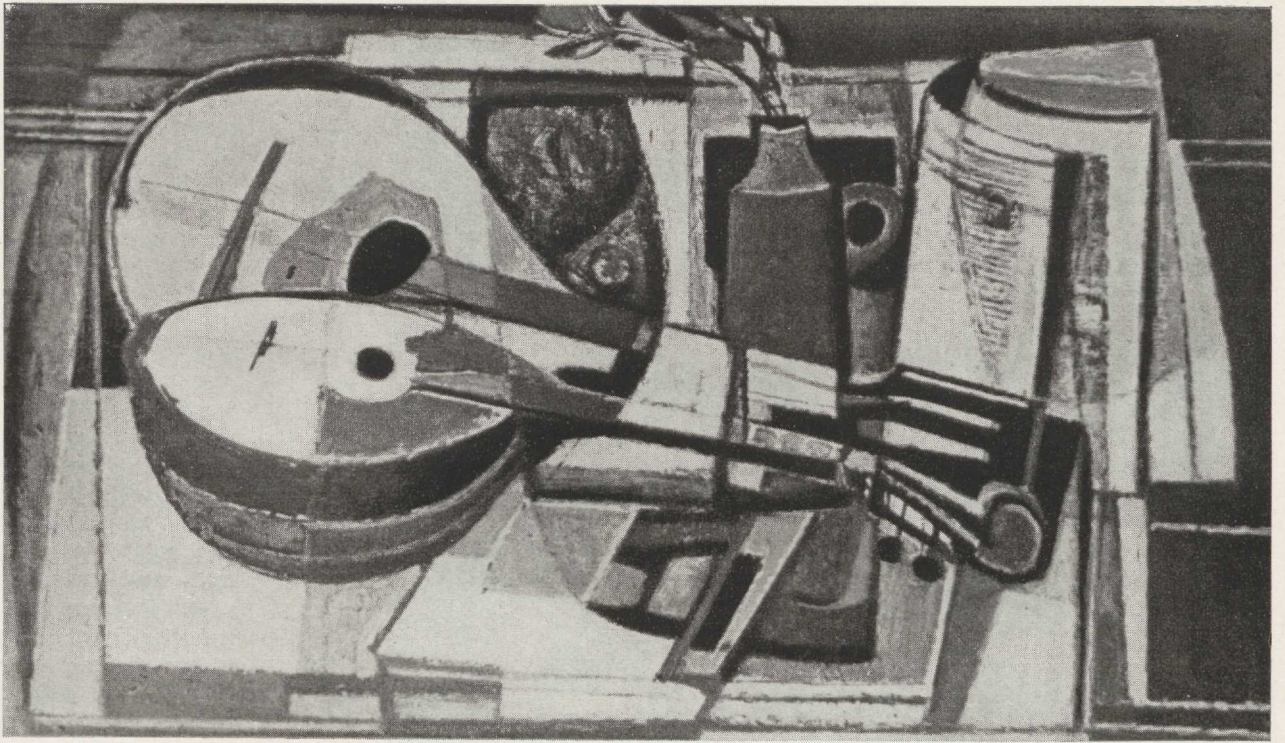
Muudetud kujul kandub lineaarselt rõhutatud joontevõrk ulatuslikult ka tolaeagseisse maastikumaaalidesse, jättes vahel mulje, nagu oleks pliiaatsiga lõuendile visandatud kompositsiooniline põhiskeem hiljem juba valminud pildil vahetu värskeuse ning pingelisuse suurendamiseks uuesti tugeva värvijoonega taastatud («Õhtune maastik», 1959, «Sinialliku», 1961, «Lume eel», 1962 ja sari Otepää maastikke samast ajast). Näib, et joonekultus oli saavutanud oma maksimaalsed piirid ja hakkas mõjuma rutiini sünnitava kordumisena. Kaugemale minna oli siit raske ja paigalejäämine tähendanuks tagasiminekut.

Natüürmordid on peaaegu alati olnud Lepo Mikko loominguksilisteks teeviitadeks. 1960. aastate keskpaiku kuulutavad nad järjekordset lihtsustamist, seni valitsenud joontevõrgu kohati kateegoorilist degradeerimist ja pühendumist lihtsale, peaaegu kubistlikult üldistatud vormile (kubism on Lepo Mikkole alati olnud südame lähedane). Uue kunstilise mõjutegurina tõuseb ajuti valitsevale kohale pastosse maalipinna ühtlaselt krobeline faktuur ja sellega seotud värvigamma lähenemine monokroomsele tagasihoidlikkusele (tüüpnäited «Lestad», 1966, «Natüürmort õuntega», 1966, «Pudelik ja õunad», 1966). Faktuuriprobleemid olid väljenduslike vahendite otsimisel neil aastail muide üldisemaltki eesti kunstis akuutsed, eriti sügavtrükilises graafikas. Kuid Lepo Mikko ei rahuldunud kauaks maneeriga, mis ilmselt tundus liigselt passiivsena. Osaliselt kubistlikele printsiipidele tuginedes komponeeris ta juba samal 1963.









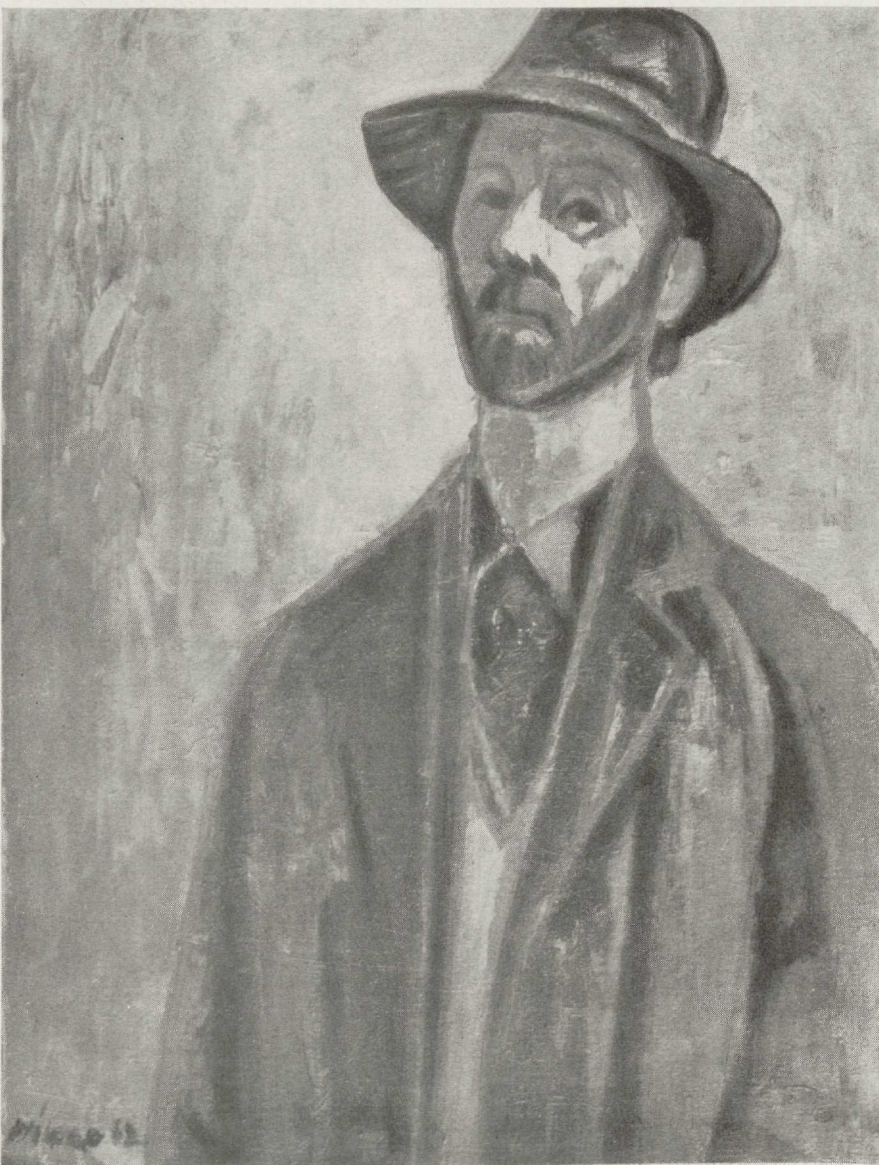


27

aasta sügisel suurema temaatilise lõuendi «Piite möödunud suvest». Kergelt geometriseeritud plastiliste figuuridega montaažlik ülesehitus on abstraktselt lõhutud pindadega vabalt rütmiseeritud ja elulähedaselt emotsionaalne. «Natuürmort lastud linnuga» (1967) esindab kubismist inspireeritud perioodi kõige konsekventsemat näidet.

«Kubistliku perioodi» edasiviivaks resultaatiks oli stereomeetriliselt reijeefse, dekoratiivselt mahulise figuuristiili leidmine. See aitas vältida seni domineerinud ning maneristlikuks muutunud sisemiselt passiivset pindlikkust ja pigemini graafikale kui maalile omast utreeritud lineaarsust. Vabanedes peatselt pindade liigest tükeldamisest, jõudis Lepo Mikko uudselt ning ootamatu monumentaalsusega mõjuvate kompositsioonideni. Juba 1967. aastal valminud triptühhonis «Inimesed ja maa» avaldub uus iseloom temaatilise žanri vormides esmakordselt. Endine, ühtlaselt esiplaanile toodud figuuridefront on jaotatud kolme iseseisvasse kompaktsesse rühma. Kompositsiooniline põhitelg ei liigu vaatajast enam mööda, nagu näiteks «Lõikuspeos», vaid on aktiivselt pööratud vaataja poole, pildi ette. Tagumised figuurid aga sisendavad kaugemale pildi sügavikku ulatuva mulje. Nii on üksikfiguuri eeskujul ka kompositsioonile antud kolmanda mõõtme illusioon. See oli Lepo Mikko kompositsiooniarengus paljutäenduslikuks muutuseks, mis eriti markantse lihtsusega on esitatud mitmeti köitvas teoses «Neli sugupõlve» (1968), kuid põhiliselt leidis variatsioonirikka edasiarenduse sellises suureformaadilises lahenduses nagu «Rahvaste sõprus» (1968), kus tekib sugestiivne illusioon, nagu sammuksid demonstrandid võitmatu ning lõppematu hoovusena läbi pildi. Järgnes eriti mainimist vääriv «Tulekandjad» (1969) — mõjukas monumentaalmaal nii oma leidliku sümbolika, efektselt kumavate valguse- ja värvikontrastide, lakooniliselt skulpturaalseiks vormitud figuuride (tänu «kubistlikule» perioodile!) ja muidugi — taas uudselt varieeritud kompositsiooniskeemi poolest. Lähtudes esiplaanilt sügavikku (või vastupidi) juhitud kompositsioonilisest aagskeemist, on Mikko siin loonud täisumara lahenduse, kus seljaga vastu tsentraalset lõkkeleeki seisavad ringis tulekandjad. Ring kui ideaalse kompositsioonilise terviku sümbol on Lepo Mikkot pidevamaltki huvitama hakanud: ta viimastes, veel teostamist ootavates kavadites esineb korduvalt ring kui maailma jaotamatu terviklikkuse tunnet sisendav kujundlik vormel.

28



26

On huvitav täheldada, kuidas suurtes figuraalsetes töodes viimastel aastatel selgunud vormide mahuliselt rõhutatud ning pisiasjadest vabastatud iseloom ja varjatuks ohjeldatud dünaamikaga kompositsioonilised põhiskeemid, mis oma olemuses kätkevad ilmset maailmatunnetuslikku ning filosoofilist alget, on kandunud üle ka figuurideta ning esemeteta kompositsioonidesse ja eriti maastikumaali-

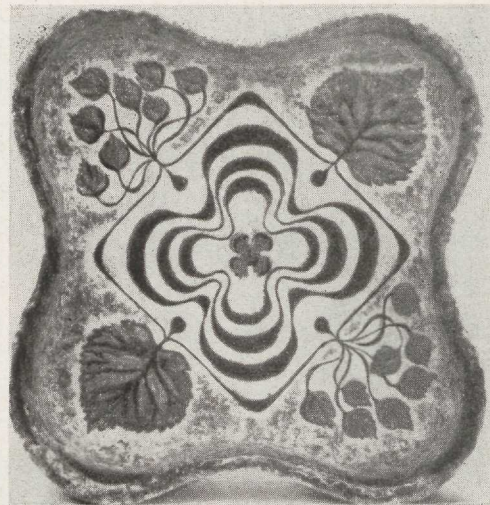
desse. Need on Lepo Mikko siiani tuntud loodusvaadetega võrreldes muutunud kohati tundmatuseni uuteks. 1969. a. maalitud «Paistu Põrguoru» taustal on taevast täielikult suletud ja tollest tumeda lõpmatusena mõjuvast taustast lähtuv oja lookleb otse esiplaanile, vaatajale aktiivselt vastu. Ta voolab läbi pildi — nagu demonstrantide pidurdamatu rongkäik «Rahvaste sõpruses». Samal aastal valminud «Sügisene maastik» on üles chitatud analoogilisel põhimõttel: jõgi on asendatud pika tumeda põlluribaga, mis uut külvi ootavana on kõrvutatud viljakuhilate reaga. Mõlemad laskuvad pilti valitsevalt kauge mäekupli juurest esiplaanile, vaatajale otse vastu. Ja lõpuks «Puud järves» (1969), kus väikesel saarel peaaegu abstraktselt liigendatud skulpturaalne puuderühm moodustab avara maastiku taustal kompositsiooniliselt suletud rohelise ringi, mis printsiipsaalselt on analoogiline «Tulekandjate» punasele ringile. Värvide tavaline varjundirikkus on mõies teoses taandatud ühele puhta selgusega mõjuvale tonaalsusele.

Juubeleelsel aastal valminud viimane suur temaatiline töö «Aegade laulud» (1970) tõestab veelkordselt, kui võrd kaugel on Lepo Mikko rahuldumisest saavutatuga ja kui võrd võõras on talle oma saavutuste muutmine trafaretseks stambiks. «Aegade lauludes» on vana frontaalne skeem leidlikult seotud uue, kompaktselt rühma kujundava skeemiga. Kogu lahendusele on omapärase vertikaalse liigendusega antud montaažlikult rahutu (meenutades osaliselt «Pilte möödunud suvest») ning mitmeti kontrastidele, nii sisulistele kui vormilistele, rajatud põhikarakter, sama rahutu oma igavikulises rahus ja kontrastne oma kooskõlades kui eluarmastusest, tööst ja vabadusvõitlusest kantud ajalugu ja sellest ajaloost lauldavad laulud. Paljutähenduslikult on kompositsiooni keskne osa pühendatud monumentaalseks üldistatud emale. Lepo Mikko vormiotsingud ei lähtu kunagi formaalsetest huvidest, vaid on ajendatud kindlasti sisulistest tendentsidest.

Kokkuvõttes juubeikirjutises on Lepo Mikko mahuka ning mõttesügava loomingu karakterjoontest ning arengukäigust püütud puudutada vaid kõige olulisemana näivat, peamiselt kompositsiooni ja vormi. Väljendub ju eriti neis, mis kunstniku sügavam olemus ning mõttemaailm ja sõltuvalt sellest ka see, mis ta meile ütelda on tahtnud ning ütelda suutnud. Lepo Mikko kunstilistes ütlustes, eriti neis, mis pärinevad nõukogude aastaist, valitseb elu argipäevastest vastuoludest vabastatud rahu ja klassikaline selgus. Ta elujaatavate vormide olemuslik harmoonia ning monumentaalsus, mida ei ole küündinud lõhkuma sisemist dialektilist pinget kajastav intrigeerivalt rahutu joone kultus ega ka kubistlikult analüütiline «lahkamine», mõjub ehk mõneti eraklikult, kuid nüüdisaja kunsti heterogeenselt rahutus ja eksalteeritult äärmustesse lõhestunud üldpildis mõtte- tihedalt optimistlikuna ja tervena.

VABARIKLIKULT TARBEKUNSTINÄITUSELT TARTUS

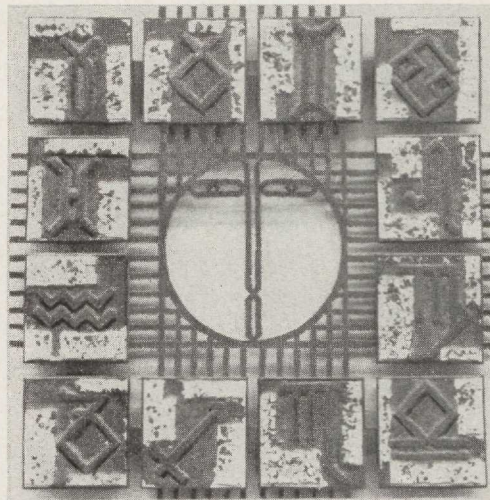
29



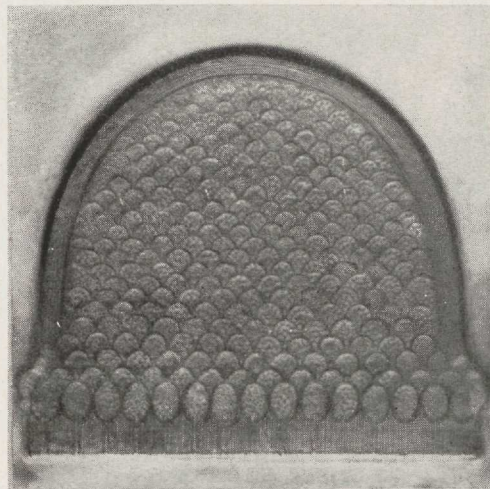
30

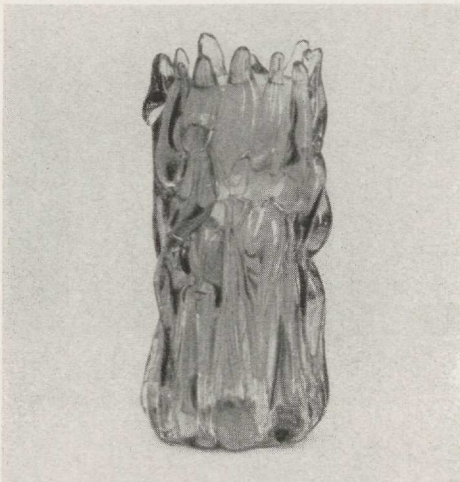


31



32





Aastavahetusel toimus Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis vabariiklik tarbekunstinäitus, mis oma organiseerimise põhimõttelt mõnevõrra erines eelmistest. Nimelt oli näitus Kunstnike Liidu liikmeile žüriivaba. Liidu liikmeskonda mitte kuuluvate autorite tööd vaatas üle kunstinõukogu. Selleks, et keegi kvantiteediga prevaleerida ei saaks, olid kehtetatud normid: esitada võis suuri (üle 50 sm kõrgusi) esemeid 2, keskmisi (kuni 50 sm) 4—5 ja väikesi (kuni 20 sm) 5—7. Vaipu võis igalt autorilt olla kuni kaks. Näitusele tohtis esitada ainult uusi, varem eksponeerimata töid.

Hoolimata žürii nõudliku silma puudumisest tööde valikul ei erinenudki Tartus korraldatud näitus eriti eelnenutest. See viib meeldivale järeltulele autorite suurest vastutustundest ja arenenud kriitikameelest. Esindatud olid kõik meil viljeldavad tarbekunstialad — tekstiil, keramika, nahk- ja metallehistöö, klaas, intarsia. Tuntud meistrite kõrval paistsid südi esinemisega silma tarbekunstnike noorema põlvkonna esindajad, seda eriti klaasi väljapanekutes, nahk- ja metallehistöös, ehetekunstis. Vaibakunstnike suhteliselt tagasihoidlikum esinemine tundub seletuvat meil praegu viljeldavate gobeläänide ulatuslikuma töömahuga, mille puhul lühikese ajavahemiku kestel ei ole mõeldavad tunduvad muutused kvaliteedis ega kvantiteedis. Tarbekunstinäitusi on aga juba viimase poolaasta jooksul saanud ridamisi üsna palju — vabariiklik tarbekunstinäitus Tallinnas, ulatuslik eesti tarbekunsti ekspositsioon Poola Rahvavabariigis, klaasinäitus Tallinna Linnamuuseumis, peale selle väiksemad väljapanekud.

29. Tiiu Lass. Dekoratiivne nõu. Kõrgkuumus. 1970.

30. Elgi Reemets. Dekoratiivne plaat «Lahja põld». Vask, email. 1970.

31. Imbi Ploompuu. Seinaplaat «Zodiaagivöönd». Madalkuumus. 1970.

32. Helge Pihelga. Dekoratiivne plaat. Vask, segatehnika. 1970.

33. Haivi Raadik. Seinaplaat «Muhu isa ja Muhu ema». Hõbe, sulatus, kohrutus. 1970.

34. Mare Soovik. Vaas. Kuumtöötus. 1970.

35. Eve Lokk. Kaelaehe. Hõbe, sulatus. 1970.

36. Saima Sõmer. Dekoratiivne vaas «Teater». Kõrgkuumus, madalkuumuse dekooriga. 1970.

33

34

35

36



NIKOLAI KORMAŠOVI KUNSTIKOGUST

JÜRI KEEVALLIK

Huvi süvenemine vana-vene kunsti vastu on jõudnud ka Eestisse. Kultuurimälestiste Kaitse Inspeksioon on korraldanud ekspeditsioone kohalikes kreeka-õigeusu kirikutes asuvate mälestiste arvelevõtmiseks. On registreeritud mitmed altari-kompleksid, sadu üksikuid ikooni, tarbekunstiesemeid ja käsikirjalisi raamatuid. Kahjuks on siiani põhiliselt piiratud registreerimisega, konserveeritud on vaid Tallinna Issandamuutmise (Preobraženski) kiriku ikonostaas ning restaureerimisjär-gus on paar Piirisaarelt pärinevat ikooni 15.—16. sajandi vahetusest. Sõjajärel-aastatel algatatud mõtet ikoonide muu-seumi loomiseks Eestis pole siiani keegi sõandanud taaselustada.

Pole liialdus öelda, et maalikunstnik Nikolai Kormašovi isiklikust huvist ajen-datud tegevus vana-vene kunsti kogumi-sel ja eksponeerimiskõlblikuks muutmisel teeks au igale muuseumitöötajale ja res-tauraatorile. Nakatunud kogumiskirest, on Nikolai Kormašov viimase kümne aasta jooksul raugematu innuga rännanud, otsi-nud ja leidnud ajast ja inimestest riku-tud teoseid. Restauraatori kannatlikku-sega on ta neid kuude kaupa puhastanud tolmust, paakunud nõest ja mustusest, tumenenud värnitsast, kohmakatest uuen-dustest ja moonutatavatest ülemaalingutest. On liiminud kokku kõmmeldunud laudu, kübehaaval kinnitanud pudenevat krunti ja värvikihti, delikaatselt toneerinud kõige häirivamaid vigastusi. Kümneid kordi on tema ateljees toimunud ime-pigimustal laual, millel kujutus vaevalt märgatav, on skalpelli ja kemikaalide abil avanenud algne maalikiht, taas elustunud ja kõigis värvides sätendama löönud kunagised meistritööd.

Tänaseks on restaureeritud ning määrat-letud rõhuv enamus teostest. Dateerimise, atribueerimise ja restaureerimise asjus on nõu peetud paljude nimekate spetsia-listide ja kolleksionääridega. Kunstniku lahkelt loal on saanud võimalikuks kogu jõudmine avalikkuse ette — näitus Eesti NSV Riiklikus Kunstimuuseumis.

Kõige väärtuslikumaks on enam kui nel-jakümnenumbri-line ikoonivalik 15.—18. sajandist. Ülevaadet võiks alustada vani-mast jumalaemakujutisest. 15. sajandil loodud «Heldimus»-tüüpi («Eleusa», «Umilenije»)* ikoon on määratletud vla-dimir-suzdali koolkonnale lähedase tööna. Pole huvituseta märkida, et kolleksioonis on ka novgorodi, moskva, pihkva, tveri, jaroslavli maalikoolkondadega seotud

* Sulgudes on märgitud kreeka- ja vene-pärased nimetused.

töid. Põhiosa neist on leitud Põhja-Vene-maalt, Vologda oblasti põhjarajoonidest ning Arhangel'ski oblastist. Real juhtudel on tegu lõunapoolsetelt aladelt sissevee-tud ikoonidega, teised aga on valminud kohalike meistrite käe all, suurlinnade eeskujude järgi. Veel lõpuni lahendamata atribueerimisprobleemidest on enamus seotud teostega, milles Põhja-Vene ikoonidele omased jooned põimuvad kesksemate koolkondade tunnustega. Nii on heroiline, kõlavates toonides «Püha Jüri imetegu» (16. saj. algus) ühenduses novgorodi ikoo-nimaali õitseaja klassikaliste eeskju-dega, ent joonistuse teatud lihtsustatus võib viidata ikooni põhja-venelikule pä-ritolule. Novgorodi meistritega on seosta-tavad ka kaks fragmenti «Püha Nikolause lugu» kujutanud ikooni küljest (15.—16. saj. vahetus). Tõenäoliselt Põhjas loodud, ent lüürilise moskva koolkonna mõju all on suursugune «Trooniv jumalaema» (17. saj.). Moskva koolkond on esindatud järgmiste ikoonidega: «Johannes Kuld-suu» (Chrysostomos, Zlatoust, 16. saj.), «Kristuse esitamine templis» ja «Kris-tuse ülestõusmine» (16.—17. saj.), «Maarja sünd» (17. saj.). Neist kõige monumen-taalsem ja suureformaadilsem — «Johannes Kuldsuu» — on kõige enam kannatada saanud: leidmise ajaks olid ikoonilauad liimist lahti tulnud ning ikooni alaosa maaling kaotsi läinud. Nüüd on maaling rekonstrueeritud. Üldiselt ei poolda kunstnik rohkeid parandusi ja uuendusi vanadel, kriimustatud ja hõõr-dunud värvipindadel. Vaid üldmulje ter-viklikkust lõhkuvad vigastused tooni-takse, kuid eksituste ärahoidmiseks origi-naalist erineva faktuuriga.

Üks ikoon — rafineeritud figuuristiiliga «Ristija Johannes» (17. saj.) — on pärit Moskva tsaari õukonna meistrite töökojast. See on ühtlasi ainus ese kolleksioonis, mis on leitud Eestist.

Kunstiajaloolased ei kasuta siiani mõis-tet «vologda koolkond», kuid vologda maalikunstil on eriline, harras ja malbe vaimsus ning kujunditesüsteem. Vologda ikoonidele on iseloomulikud sumedad, kohaliku loodusega kooskõlas olevad värvid, sujuvalt kaarduvad rütmid ning tasakaal kompositsioonila-hendustes. Neli Kristuse elu kujutavat ikooni (pühade reast), «Teednäitav juma-laema» (pöördel «Püha Jüri imetegu»), poolefiguurilised apostlite ja peaingli kujutused eestkostepalvuse reast (kõik 17. saj.) on iseloomulikemaid näiteid värvijõult tagasihoidlike, ent varjundi-rikaste vologda ikoonide seas.

Oma ekspressiivsuse ja ainulaadse ilmetusega hämmastab «Rooma jumalaema» (16. saj.). Kristuslast hellitava madonna pale on talunaiselikult täidlane, tohutute silmade pilk lummas. Heldimuspoos, käte põiming ja värvikooskõlad pehmedavad kujundi monumentaalsust. Väljendusjõult on «Rooma jumalaemaga» võrreldav «Kristuse rätt» (Acheiropoietos, Spass Nerukotvornõi, 17. saj.), pöördel «Kristuse ristimine».

Arhailist, varasematele sajanditele omast jõulisust kannab endas ka kolmefiguuriline «Eestkostepalvus», millel Maarja, Kristus ja Ristija Johannes on kujutatud maiste, kroonitud aukandjatena. Parimate Põhja-Vene ikoonide hulka kuuluvad ka erksatoonilised ja kauni siluetimõjuga «Prohvet Eelija tulevankril» (17. saj.) ning «Nikolause lugu» (17.—18. saj.).

Vana-vene maalikunsti kaanonite isikupärast tõlgendamist erinevate meistrite poolt illustreerib väga näitlikult kahe Põhjast pärineva, enam-vähem üheaegse (17. saj.) «Zosima ja Savvati» kujutise võrdlus. Noore Kristuse poole pöörduvad kuulsad Solovetsi kloostris asutajad on ühel ikoonil tänu värvide sügavale säravale hingestatud ja spontaansed. Teisel kompositsioonil on värvid tuhmimad, ülekaalus graafiline lineaarsus, seetõttu ka üldmõju märksa kainem ja mõistuspärasem.

Seni on vene kunstiajaloolaste poolt vähe uuritud 17.—18. sajandi provintsiikoone, mis lähenevad oma utreeritud vormilihtsustuse tõttu naiivgrotesksetele rahvalikele puulõigetele (lubokk) ning tarbe-maalile. Kunstimeisterlikkusest jäävad need muidugi maha suuremate linnade ja kloostrite ikoonimaalitöökodade tööde tasemest, kuid köidavad oma otsekohesuse ja talupoegliku naiivsusega. Teame, et Sinodi korraldusel võõrandati ja hävitati korduvalt «ketserlikke» ikoone, mis polnud maalitud kooskõlas ametlike eeskirjadega. Ka «Cyriacos ja Ulita Püha Jüriga» ning «Imetegija Nikolaus» Kormašovi kogust ei respekteeri kiriklike esinduslikkuse nõudeid. Seadustatud esekujud on saanud «omavolilise», külameheliku tõlgenduse, mis toitub rahvakunsti lähteist. «Maarja eestkoste» (18. saj.) ei oma viimati nimetatud ikoonide sugestiivsust, kuid pidulik, dekoratiivne kolooriit ja figuuristiil on võrreldavad rõõmsate koonlalaudadega.

Ka talupoeglike tarbeesemete vastu tunneb Nikolai Kormašov elavat huvi. Valiku mõõdupuuks on siin eseme kunstipärasus, vormide, töötluse ja dekoori köitvus, mitte etnograafi meetodika.



Meeste käsitöödest on kõigus seppade ja vaskseppade tooteid — pilakud, lukud, küünlalühtrid, mõdunõud, teekannud, kätepesunõud, ahjupotid; puunikerdajate ning kasetohupunujate oskusi tõendavad vakad, soolatoosid, rautiste või maalinguga laekad, mänguasjad. Eriti palju — üle kahekümne suurepärase näidise — on nikerdatud ja maalitud koonlalaudu. Naiste käsitöödest on tikandeid, kodukootud laudlinu ja sarafane.

Patriarhaalses olustikus, kuni nõukoguliku industrialiseerimiseni naturaalmajanduse tingimustes elanud Põhja-Vene talupoeg nägi harva vabrikutooteid. Peaaegu kõik eluks vajalik tuli valmistada kohapeal. Põhja avaratesse metsadesse uppuvates, jõgede ja järvede äärsetes küldes valmistati esemeid mitte niivõrd müügiks, kui võrd oma pere jaoks. Iga töö pidi saama tehtud hoolikalt ja nägusalt «nagu vaarisadel ja vanaisadel».

Hämmastav on talupojakunsti austus ajast pühitsetud tavade ja vormide vastu. Enamik Kormašovi kogusse kuuluvaid tarbeesemeid on loodud möödunud sajandi teisel poolel ja meie sajandi esimesel kolmel aastakümnel, ent isegi kõige uuemates asjades on sajandite hõngu. Vana elulaadi murdmiseni — kollektiviseerimise ja industrialiseerimisega — olid talupojakunstis veel elavad mälestused Peeter I ja Katariina II aegsetest kangamustritest, barokselt väänlevatest raamatuvinjetidest, dünaamikast läbitud kullatud nikerdaltaritest. Veelgi enam: rahvakunstis kohtame muinasjutulisi olendeid, paganausu sümboleid, mida kristliku kiriku võimutsemisajandid püüdsid tagajärjetult välja juurida. Vene asunikele jättis oma jälje ka Uraalidest Karjalani paiknenud põhirahvastiku — soome-ugri laste — kultuur. Vene talupoegade geometrilistes puunikerdustes näib olevat palju ühist soome-ugri laste maagiliste märkide ja taevakehade sümbolika.

Põhja talupojakunst ei moodusta lahutamatu tervikut. Võib märgata rohkesti paikkondlikke erinevusi ja kohalikke koolkondi. Enamasti saab neid rühmitada peamiste liiklusteede — suurte jõgede järgi: Põhja-Dvinaa, Mesen, Uftjuga jt.

Parima ülevaate rahvakunsti mitmekülgisusest ja varjundirikkusest annab Kormašovi kogus koonlalaudade valik. Omal ajal kuulus koonlalaud (meil vokk) iga naise ja neiu kohustuslike tööriistade hulka. See pidi olema mugav tööks ja meeldiv pilgule.

Meseni jõgikonnas ja Pineega ääres maali koonlalaudu oranžika ookri ja mustaga,

millesse paiguti poetati punast. Arhailine dekoorimisviis meenutab tahtmatult geometrilist stiili muinaskreeka vaasimaalis: kriipspõdrad, hobused ja inimesed mõjuvad võrdväärselt ribadena paigutatud sakiliste ornamendivöödega. Põhja põtru võib hobuste reast eristada ainult harali sarvede tõttu. Ornamentliku, geometrilise maalingu taustal avaldavad vaatajale erilist mõju elulähedased, heast tähelepanuvõimest kõnelevad detailid: liikuvate loomade hoog ja graatsia, kosjasõidul oleva noormehe ohjavibutus saaniette rakendatud naiivse tükukese suunas.

Kõige abstraktsem ilme on Vologdamaal ja Karhunpouoli (Kargopol) ümbruses nikerdatud, geomeetriliste süvendornamentidega kaunistatud koonlalaudadel. Uuristatud kolmnurgad, S-id, siksakid, mitmeharulise tähekesega ringid täidavad laba kogu välimise osa ja osa sisemisest pinnast. Kunagi olid need lihtsaimad märgid täidetud sümbolsest mõttest (kaitseks kurja silma ja halbade vaimude vastu, põllu- ja karjaõnne, samuti sigivuse kindlustajaks). Iidsest päikesekultusest pärineb kiirtega jagatud ringi motiiv, jõe- ja järvevaimude kummardamise ajast esineb vett ja lainetust sümboliseeriv siksakjoon. Nende kujundite algne tähendus on ammugi ununenud, kuid dekoratiivne vaist on ka surnud sisuga vorme põlvest põlve edasi parandanud. Nikerddekor piirdus tavaliselt geomeetriliste vormidega, ent ajuti murrab sisse elulähedus: tavaliselt kaharate «elupuudena», mille okstel hüplevad linnud.

Suures osas kaunistati põhjarajoonides koonlalaudu ainult maalinguga, vaid laba ülemisele äärele olid koonla kinnitamiseks lõigatud «moonipead» või «sibulakesed». Eriti värvikad ja rikkaliku ainesitikuga on Põhja-Dvinaa ülemjooksul — Borokis, Permogorjes ning Uftjuga jõgikonnas valmistatud koonlalaud.

Boroki «kuldsed» koonlalaud on nagu idamaised, lopsakatest vanikutest koosnevad lillevaibad, millesse on põimitud olustiku- ja muinasjutupildikesi. Päikeseliselt heledal taustal kaarduvad mängleva kergusega lehekobarad, tulvil naiivpuhast olemisrõõmu ja vitaalsust. Juhtmotiiviks on säravpunased ja erkrohelistes arabeskid, millele vaid ultramariini «silma pandud» ja fooni kollase ehk valkja tooniga rikastatud. Väänlate kapriissele sundimatusel on ilmselt eeskujuks olnud toretsev barokkornamentika. Lehtedest ja lilledest vaatab heatahtlikult imeline föönikslind





40

Sirin. Noore ketraja meeli erutavad kosjasõitjad, pereema rõõmuks on teejoomise ja kodukolde pühad rituaalid. See on läbinisti rõõmus ja lohutav, nii müüti kui reaalsust austav kunst. Ka kirik on vihjamisi austamist leidnud: laba tipul on sibulkuplite siluetid.

Totma ja Tarnogi ümbruskonnas maaliti koonlaluale lehtede ja okste varju kanake, Šenkurskis kolm roosi.

Maalingud kaunistasid ka muid esemeid: varalaeleid ja kapiuksi, vakku, toose ja külmitte, ahjusid ja majade viilualuseid, hobuste lookasid jm. (Kormašovi kogus on sellest maalinguküllusest ainult väikesemõõtmelisi näidiseid.) Pika ja käre talvega Põhjas, kus õunapuud ei kasva ning öökülmad pole haruldased isegi südasuvel, aitas värvikas kodu hoida üleval meeolelu ning taluda looduse karmust.

Suurepärase ornamentaalne vaist, värvi-meel ja üldistusvõime, mis avaldub talupojakunstis, on lahutamatus seoses ka ikoonimaaliga. Mõjud on olnud vastastikused: on koonlalaudu ikoonilike figuridega ning on ikoone naiivsäravate värviakordidega, dekoratiivseid nagu talupoeglik mööblimaaling.

Nikolai Kormašovi kogu pole veel lõplik: mõnigi «must laud» ootab oma taassündi tema restauraatorikäe all. Nagu kõigile kollektioneerimiskirest haaratuile, tundub tallegi, et parimad, kaunimad ja vanimad teosed alles ootavad leidmist.

Kogu kasvab ning on oma loojale ammendamatute rõõmude ja murede allikaks. Paljuski on vana-vene kunsti helge inimjaatavus ning sajanditega täiuslikuks lihvitud vormidemaailm suunavaks tänapäevase kunstniku Nikolai Kormašovi loomingus.



41

37. Rooma jumalaema. 16. saj. Põhja-Vene.

38. Apostel Paulus. 15.-16. saj. vahetus, Tveri koolkond.

39. Cyriacos ja Ulita Püha Jüriga. 17.-18. saj. Põhja-Vene. 23×16,5.

40. Kristuse rüüt (Acheiropoietos). 17. saj. Põhja-Vene.

41. Jumalaema troonil. 17. saj. Lähedane Moskva koolkonnale.

Статья «Юбилей искусствоведа Хельми Юпрус» знакомит с научной деятельностью юбиляра по вопросам истории эстонского искусства и архитектуры (стр. 3).

Май Левин в статье «Эстонская графика 1968—1971» анализирует изменение общего облика Эстонской графики в периоде между 1-ым и 2-ым таллинским триеннале графики. Ведущую роль играли в данном периоде мастера среднего поколения. В их работах зрелое мастерство тесно связано с ярким чувством современности. Самые интересные работы создали мастера офорта (Конкордия Клар, Пээтер Улас). С большой художественной силой показываются и социальные проблемы (Рейн Таммик, Эви Тихеметс, Хельдур Ларетей) (стр. 5—11).

Тынис Винт знакомит с творчеством английского мастера черно-белого рисунка Обрей Бэсли, жившего в конце прошлого столетия, и влияние его на развитие искусства 20 века (стр. 12—18).

Искусствовед Виллем Раам анализирует сороколетнее творчество знаменитого эстонского живописца Лепо Микко (стр. 18—27).

Юри Кээваллик в статье «О собрании произведений искусств живописца Николая Кормашова» говорит о неопценной работе художника по собиранию и реставрированию произведений древнерусского искусства (стр. 29—34).

Венгерский искусствовед Иштван Шоймар знакомит с тенденциями развития современной венгерской скульптуры (стр. 36—39).

Хилья Йьги знакомит со станковой графикой художника среднего поколения Херальда Ээльма (стр. 44—48).

На страницах 2, 27, 28, 42, 43 репродуцированы работы мастеров прикладного искусства и на страницах 40, 41 работы живописцев Кая Кярнер и Вальве Янов.

The article "The Jubilee of the Art Historian Helmi Üprus" deals with the many-sided researches of the heroine of the day, into the history of Estonian art and especially into the history of architecture (page 3). The article "Estonian Graphic Art in 1968—1971" by Mai Levin refers to the development of Estonian graphic art in the period between the Tallinn 1st and 2nd Graphic Art Triennials. The leading position is held by the middle-aged graphic artists, whose mature skill is combined with an alert apprehension of the present era. A special level is achieved in symbolistic-surrealistic etching by Concordia Klar as well as by Peeter Ulas, a master of various etching techniques, characteristic of the Estonian graphic art is the growth of social awareness (Rein Tammik, Evi Tihemets, Heldur Laretei) (pages 5—11). The article by Tõnis Vint about Aubrey Beardsley presents the meteoric flight of the 19th-century English black-and-whitist, and his significance in the development of the 20th-century art (pages 12—18). The article about the outstanding Soviet Estonian painter Lepo Mikko, Merited Artist of the Estonian SSR, by Villem Raam is devoted to an analysis of the development of the artist, who has been painting landscapes, still lifes and compositions during a period of 40 years (pages 18—26).

The article by Jüri Keevallik "The Art Collection of Nikolai Kormashov" presents the work of the painter Nikolai Kormashov on collecting and restoring specimens of ancient Russian art (pages 29—34).

The article by Hungarian art historian István Solymár casts a glance at the development of Hungarian sculpture in the present century (pages 36—39).

Hilja Jõgi introduces the graphic works by Herald Eelma, an artist of the intermediate generation (pages 44—48).

The pages 2, 27, 28, 42, 43 give a selection of the works displayed at the exhibition of applied art, and the pages 40, 41 — a selection of the works by Valve Janov and Kaja Kärner.

The chronicle includes a list of Estonian artists, whose jubilees coincide with the year 1971, and a review of the acquisitions of the Republic's art museums in 1970 (page 4).

PILGUHEIDE UNGARI SKULPTUURILE

ISTVÁN SOLYMÁR

Ungari rahva ajalugu on olnud katsu-
musterohke. Hobusekasvatajad nomaadid,
kes tuhat aastat tagasi olid sunnitud
Karpaatide basseini elama asuma, kau-
nistasid oma tarbeesemeid idamaiste or-
namentidega. Tollal olid au sees metall-
ehistöö ja puunikerdus, kuid kujutavat
kunsti euroopalikus tähenduses veel ei
tuntud. Ehkki ristiusu vastuvõtmine tä-
hendas ka teiste Euroopa rahvaste kul-
tuuride mõjuatmosfääri sattumist, jäi
ungarlaste keele, muusika ja rahvakunsti
omapära püsima. Romaani ja gooti pe-
riodidest pärinevad, sageli mitte üksnes
provintssliku tähtsusega kunstimälestised
langesid suurelt osalt ajalootormide ohv-
riks. Kõige laastavam ja pikem oli pool-
teist sajandit kestnud türgi ike, mis hävi-
tas ka ungari renessansi saavutused.
Imekombel säilinud on väga vähe ja see-
tõttu pole puuduvate lülide rohkuse
pärast sageli võimalik järjepidevust taas-
tada. Millega seletada näiteks seda, et
vennad Kolozsvárid — Márton ja Györ-
gy — suutsid luua Prahasse püstitatud
Püha Jüri kuju, selle arhitektuurist sõl-
tumatu elava plastikašedöövri tubli pool
sajandit enne Donatellot?

Türgi ikkest vabanemise järel algas
sajandipikkune võitlus Austria impee-
riumiga. Ka see ülestõusude ja vaba-
dusvõitluste aeg tõi kaasa kindluste ja
minevikukultuuri keskuste purustamisi.
Barokiajastu ehitusmeistrid ja kujurid
olid üldiselt välismaalased, kes täitsid
keisrile ustavate aadlike tellimusi. Ungari
rahvuslik barokk on armas ja algupärane,
kuid — ehkki seda pole summaarse üle-
vaate jaoks veel piisavalt uuritud — oma
tasemelt ei küüni see romaani, gooti ja
renessansiperioodi plastika mälestusmär-
kideni.

Rahvuslik ärkamisaeg möödunud sajandil
tõi jällegi kaasa vabadusvõitluse ja ko-
danliku revolutsiooni. Asjatuteks osutusid
István Ferenczy (1792—1856) õpingud
Thorwaldseni juures, asjatult imetles ta
Canova kunstiteoseid — tema anne sai
avalduda vaid väiksemamõõtmelistes töö-
des, sest suurte vabaskulptuuride loomi-
seks polnud tal vastavat rahalist toetust.
Ka Miklós Izsó (1831—1875) tantsivad
talupojad on meie päevini säilinud ainult
terrakota-statuettidena, kuid sellele vaa-
tamata on teos oma dünaamilisuselt üks
varasemaid ja algupärasemaid eeskujusid
selles žanris isegi üle-euroopalikus mas-
taabis.

Möödunud sajandi lõpust praeguseni on
Ungaris olnud bravuurseid, rahvusvahe-
list edu saavutanud skulptoreid, kellel

leidub rohkesti tähelepanuväärseid teo-
seid. Monumendiskulptuurile on aga sa-
geli pitseri vajutanud tellijate mahajää-
nud, esinduslikkust taotlevad nõuded.
Tugevatel kujuritel on seetõttu oma põhi-
mõtete eest tulnud palju võidelda.

Kahe maailmasõja vahelisest perioodist
võiks esile tõsta Ferenc Medgyessy't
(1881—1958). Tema loomingus on tunda
Mailloli mõju, samuti ka vana-egiptuse ja
-kreeka kunsti tundmist, kuid nagu
Miklós Izsógi väljendub selles sundimatu
värskusega ka rahvuslik omapära.
Medgyessy kujude üldproportsioonid, lii-
gutuste karakter, kogu struktuur on läh-
tunud Debreceni ümbruskonna talupoja-
tüübist. Meeleolus, proportsioonides ja
rütmis kontsentreerunud rahvuslikkus,
poosideta lihtsus on iseloomulik selle
kujuri loomingule.

Medgyessy töö jätkajaks võib pidada
traagilise saatusega revolutsionääri László
Mészáros (1905—1938), ehkki ta suri väga
varakult. Paljudel aladel näitas initsia-
tiivi Fülöp Beck Ö. (1873—1945), eriti aga
ta vend Vilmos Femes Beck (1885—1918).
Märkigem sellest perioodist veel Zsig-
mond Kisfaludy Stróbli (s. 1884) virtuoos-
likkust, Pál Pátzay (s. 1894) ja Márk
Vedresi (1870—1963) kummalgi omanäolist
uusklassitsistlikku ja lüürilist loomingut,
Béni Ferenczy (1890—1967) teostesse kät-
ketud harmooniat, Dezső Bokros Birmani
(1889—1965) naiivselt algupärast ekspres-
siivsust.

XX sajandi esimese poole vältel tegid
ungari skulptorid tublisid edusamme,
mida kinnitab ka välismaal neile osaks
saanud tunnustus, nagu József Csáky
(1888—1963), István Beöthy (s. 1897) ja
István Hajdú (s. 1907) menu Pariisis ning
Zoltán Borberek-Kovácsi (s. 1907) õnnes-
tunud esinemine Lõuna-Ameerikas. Plas-
tika rahvusvaheliste suuruste kilda loe-
takse nüüdisajal kindlasti László Moholy-
Nagy (1895—1946) ja Zoltán Kemény
(1907—1965); nendele nimedele võiks
lisada veel László Périmi (s. 1889) või
Itaalias elava ja töötava Imre Tóthi
(Amerigo Tot) (s. 1909).

Pärast sõda eksisteeris esialgu palju eri-
nevaid suundi, edasi töötasid ka eespool
mainitud kunstnikud, kuid pikkamööda
hakati vaba loomingut piirama kitsaste,
halvas tähenduses tendentslike raamidega.
Ungari üks eakamaid meistreid on Sándor
Mikus (s. 1903), kelle loomingus Pál
Pátzay klassitsism seguneb Ferenc
Medgyessy rahvalikkusega. Jenő Kerényi
(s. 1908) on efektne, väljapaistev monu-
mentalist, Ungari parimate mälestusmär-

42. József Jakovits. *Kompositsioon. Puu. 1958.*

43. György Segesdy. *Daidalus. 1962.*

44. József Somogyi. *Monument Szántó-Kovácsile. 1965.*

45. Tibor Vilt. *Kentaur. 1956.*

46. Béni Ferenczy. *Petőfi. 1948.*

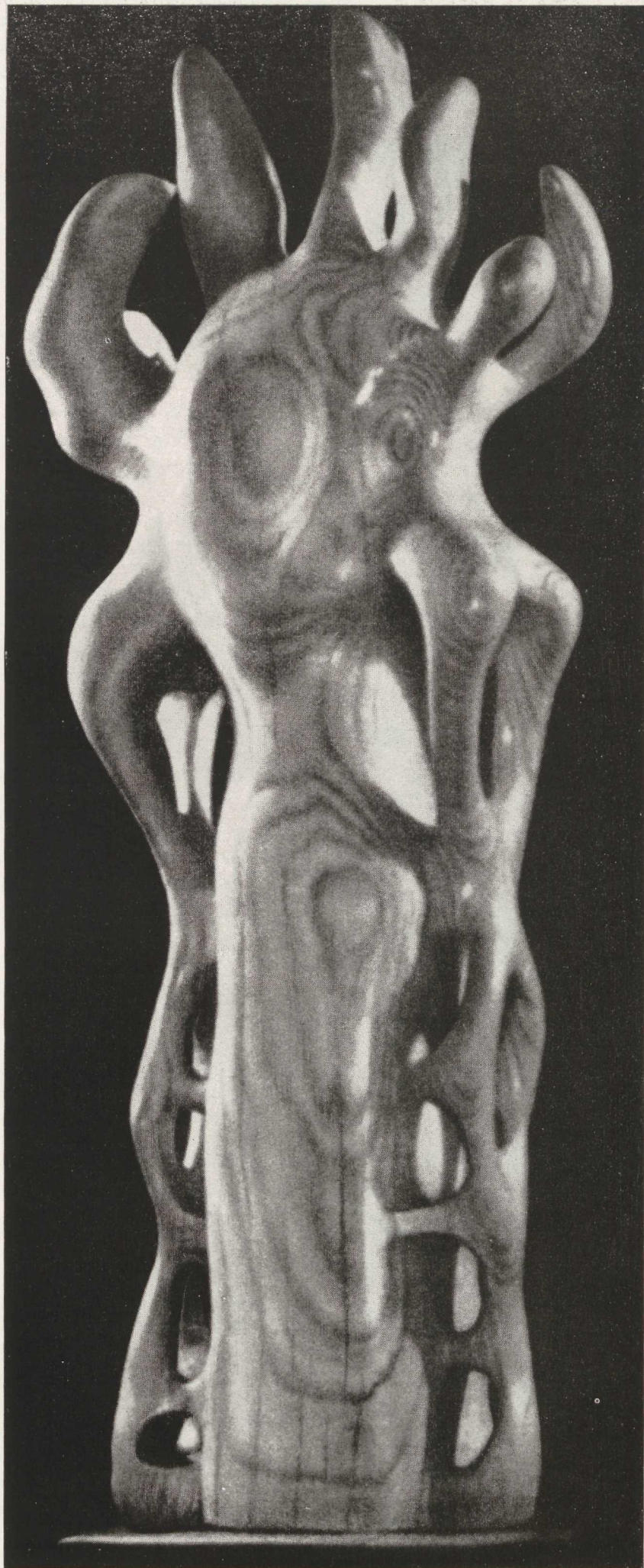
kide autor. Ilmset mõju on talle avaldanud itaalia skulptuur, Marino Marini, kuid sajandivahetuse ungari maaligeenjust Csontváry't kujutav monument annab jällegi tunnistust Mikusi iseseisvumisest, Marini mõju alt vabanemisest. József Somogyi (s. 1916) esindab vormilt Mikusile lähedast, kuid suletumat, dramaatilist taotlevat plastikasuunda.

Laiemas mõttes nn. abstraktse tendentsi teise laine esindajad, nagu József Jakovits (s. 1909) ja Lajos Barta (s. 1899), siirdusid taas välismaale. Jakovitsi modernism oli ühendatud folkloorse vormiga. Nüüdisaja noored kunstnikud moodustavad rohkearvulise, mitmepalgelise ja talendika kolmanda laine, mille puhul on tihti isegi võimatu tõmmata piiri skulptuuri ja tööstuskunsti vahele.

Praeguse generatsiooni hulgast võib nimetada mitut kunstnikku, kes arendavad omanäoliselt edasi Medgyessy joont. Näiteks andekas skulptor János Andrásy Kurta (s. 1911), seejärel idamaiseid teemasid harrastav Gábor Boda (s. 1907), samuti Iván Szabó (s. 1903) oma rahvalike reljeefidega. Noorematest võib Medgyessy järglasteks lugeda Mihály Németh'it (s. 1926) ja Sándor Nagy'i (s. 1923), kuigi viimast on seostatud ka Miklós Borsosiga.

Mõni sõna praeguste peamiste pooluste Miklós Borsosi (s. 1906) ja Tibor Vilti (s. 1905) kohta. Mõlemad on esinenud Veneetsia biennaalidel. Miklós Borsos eelistab kontsentreeritud pisiplastikat, selles valdkonnas on ta Izsó ja Medgyessy järel loonud kõige algupärasemaid teoseid. Borsosi armastatuimaks materjaliks on Ungaris esinevad lubjakivisordid, samuti punane marmor. Tema teostes köidab nii materjali ilu kui ka rahvuslikkus ja kunstniku isikupära. 60-ndatel aastatel, pärast sõitu Kreekasse, kükladeide plastikaga tutvumise ja Henry Moore'iga isikliku kokkupuutumise järel, sattus Borsos moodsate voolude keerisesse. Tema selleaegsetes töodes võib leida sugulust Brâncuși ja Arpi loomingu. Et tal algusest peale on esinenud abstraktsiooni taotlusi, siis pole selline tagasipöördumine juhuslik. Muide, mõned Borsosi puunikerdused 40—50-ndatest aastatest olid sedavõrd täiuslikud, et enda kordamise vältimiseks oli selline muutumisprotsess isegi seaduspärane ja paratamatu.

Üks Borsosi õpilasi Katalin Samu (s. 1934) sulatab oma loomafiguurides talupoegade ja karjuste arhailise ellusuhtumise kummaliselt kokku moodsa vormikujundu-





43

45

sega. See on jõuline ja originaalne anne. Borsosi jälgedes käib veel teisigi noori kujureid, näiteks kreeka päritoluga Andreas Papachristos (s. 1937) ja abstraktset vormikõnet viljelev Gyula Bocz (s. 1937).

Peatugem lühidalt ka ungari puuraide-meistritel. Selle ala kõige silmapaistvam kunstnik Jenő Szervátiusz (s. 1903) elab Rumeenias (Transilvaanias) Cluj linnas. Tema võluvad teosed sarnanevad muistsetele kirvega tahatud värava-jumalakujudele. Mitmed kujud on tal vanade kreeklaste eeskujul üle värvitud. Tema poeg Tibor Szervátiusz (s. 1930) on juba astunud isaga samavõrdse kuulsuse teele. Kálmán Németh (s. 1903) on töötanud ka restauraatorina. Ta valdab kõiki puu saladusi ning tema looming toitub Jenő Szervátiusz'ega samadest juurtest. Erika Ligeti (s. 1934) imiteerib oma meeldiva, omapärase pisiplastikaga siledaid puuksi. Isikupäraselt töötlevad puud noorematest kunstnikest László Cs. Kovács (s. 1920) ja Tibor Borbás (s. 1942). Noor nonfiguraatiivset ja strukturalistlikku laadi viljelev skulptor Tibor Csiky (s. 1932) on arvukate reljeefide autor. Hiljaaegu läks ta üle pronksreljeefi viljelemisele ja tehismaterjalidega katsetamisele.

44

46

Tibor Vilt on nüüdisaja meistritest kaheldamatult kõige rahutum ja otsivam. Vahepeal puudutas teda mõnevõrra ka Giacometti mõju, kuid praegu harrastab ta oma abikaasa Erzsébet Schaáriga (s. 1908) võistu pop-art'i tendentsidega paralleelset plastikasuunda, mille teistest esindajatest on tuntud veel Marisol. Imre Varga (s. 1923) puhul oleks õige kasutada nimetust ekspressiivne uusromantik. Vargaga sarnaselt töötab sageli keevituspüstoliga ka György Segesdy (s. 1931), kes eelistab suuri vorme.

Kubismi esindab üks eakamaid ungari kunstnikke Frigyes Matzon (s. 1909), kelle teostes kubistlik vorm on ühendatud materjali ilu ja lürismiga. Ka Gyula Meszes Tóth (s. 1931) on selle suuna esindajate töödest saanud impulsse rahnu- taoliste, monumentaalsete vormide rakedamiseks. Henrik Fasola mälestusele pühendatud monumendi loomise ajal 60-ndate aastate alguses tundus Ferenc Laborcz (s. 1908) väga julge ja uudsenä, kuid siiski vastuvõetavana. Sellest ajast peale on kunstnik oma vormiotsingutes veelgi kaugemale läinud. Sándor Várady (s. 1920) leiab ruumiliste konstruktsioonide loomisel tihti isikupäraseid kompositsioonilisi lahendusi. Barnabás Megyeri (1920—



viibi kahjuks enam meie hulgas, kuid sellest hoolimata on ta jätnud oma jälje ungari uuemasse kunstiajalukku. István Halmágyi (s. 1897) kujude puhas lürism annab tunnistust kunstniku küpsusest. László Martoni (s. 1925) loomingut iseloomustab dünaamilisus: skulptor leiab üha uusi võimalusi keha rütmi edasiandmiseks. Omaette harmoonilise plastika maailma moodustab József Kampfli (s. 1939) ja József Ilosfai (s. 1922) looming.

István Kissi (s. 1927) parimaks teoseks võib pidada rütmilist skulptuurigruppi «Hobused». Mõnikord annab kunstnik järele tellijate esinduslikkust taotlevale maitsele. Mihály Schéner (s. 1923) on maalikunstnik, tema värvilistes suuremõõtmelistes kujudes on pop-art'ile omased printsiibid ühendatud ungari folkloori elementidega. Schéner on loonud ka tekstiilplastikat: näiteks tohutud käed, mille sõrmedeks on nukud, husaarid või kuningad.

Nii nagu Miklós Borsos ja paljud teised skulptorid on samaaegselt ka väljapaistvad mündivermijad, nii on ka enamik mündivermijaid põhitöö kõrval loonud õnnestunud figuure. Nii on Gyula Kiss Kovács (s. 1922) leidnud tunnistust monumentalistina, András Kiss Nagy (s. 1930) on aga tähelepanu äratanud suure medallite seeriaga.

Gyula Pauer (s. 1941), noortest kunstnikest üks andekamaid, on dramaatilisel rahutute nonfiguratiivsete skulptuuride autor.

Eriti omapärase andega on noor kineetik István Haraszty (s. 1934), kes ei kuulu küll Pariisi uue kineetilise torni autori, ungari päritoluga Miklós Schöfferi (Nicolas Schoeffler) (s. 1912) õpilaste hulka. Haraszty kineetiliste kujude dünaamilikas, vormides, värvides ja heliefektides löövad kõlama sedavõrd hämmastavad harmooniad, justkui oleks masinate maailm mingi imetaolise rõõmu ja kõrgendatud enesetunde allikas.

1965. a. kirjutasin — lühemalt kui siinkohal — ungari skulptuurist inglise ajakirja «Studio International» detsembrinumbris. Seal tutvustatud kujuritest on siiani nimetamata vanameister Géza Csorba (s. 1892), kes on sajandi alguse suurima ungari luuletaja Endre Ady hauamonumendi looja; Mauthausenisse püstitatud fašismiohvrite mälestusmärgi autor, kreeklane Agamemnon Makrizis (s. 1913). Ka Ferenc Kovács (s. 1926), Béla Kucs (s. 1925), Mihály Mészáros (s. 1930), Viktor Kalló (s. 1931) ja János

Konyorcsik (s. 1926) on loonud rohkesti häid vabaskulptuure.

Nii nimetatud kui ka nimetamata jäänud kujuritest tahaksin siiski esile tõsta Tamás Vigh'i (s. 1926). Mulle tundub, et temal on kõige paremini õnnestunud kaasaegsuse ja spetsiifilise varjude ja unistuste maailma süntees, millele lisanduvad uued vormilahendused. Selle kinnituse näiteks võib tuua Vigh'i «Pusunapuhujaid». Ta kavatab jäädvustada Tisza jõe õgvendajate mälestust. Ülejuutatud aladel elanud karjused muutusid õgvendustööde ajal mullatöölisteks. Skulptuurse grupi karjustest kavatabki autor püstitada kokkukantud mullast moodustatud künkale. Figuuride vormikõne võtab ta rahvakunstist. Selle skulptuurigrupiga tahab Vigh ülistada tööd, arengut-muutumist, kaudselt ka revolutsiooni. Väikekodanlik maitse nõuaks siia muidugi hoopis naturalistlikku või moodsat vormilahendust.

Uusi vorme otsivad ka mitmed tööstuskunstnikud. Näiteks keraamik Margit Kovács (s. 1902) on ühtlasi ka väljapaistev kujur. Tema senine looming köidab oma mänglevuse, rahvalikkuse, hingestuse ja kaunidusega. Võime liialdamata arvata, et teda ootab rahvusvaheline tunnistus. Modernseid plastikavorme valdab suurepäraselt nüüdisaja keraamikute generatsiooni kasvataja István Gádor (s. 1891). Skulptuuriga on tegelnud samuti Árpád Csekovszky (s. 1931), Imre Schrammal (s. 1933), János Papp (s. 1934) ja paljud teisedki nimekad keraamikud.

Kunstilooming nõuab alati hindamist sisuliste väärtuste põhjal. Ei saa pooldada üksnes traditsionaalsust või üksnes noovaatorlust, vaid tuleb silmas pidada mõlemat, kui on vaid tegemist algupärase, tähtsuse ja väljendusrikkuselt kaasaegse kvaliteedi ning vormiga. Ungari kunst ei saa konkureerida näiteks sellega, mida dikteerib elutunnetus USA-s. Meie jaoks omab väärtust mitte lihtsalt kohandatud, vaid uut moodi mõtestatud rahvuslikkus, nagu Béla Bartóki rahvalauludel baseeruv kaasaegne muusika.

Ungari kunstnikel on tulnud palju võidelda oma taotluste eest, millele ühiskondlik resonants pole alati sugugi viljakat pinnast moodustanud. Praegugi valmistab suurteil näitustel pahatihti pettumuse ühekülgsus, ettevõtlikkuse ja fantaasia puudumine. Tugevad kunstnikuna tuurid on siiski kõikidel aegadel leidnud võimalusi ühiskonda edasiviivaks eneseväljenduseks.

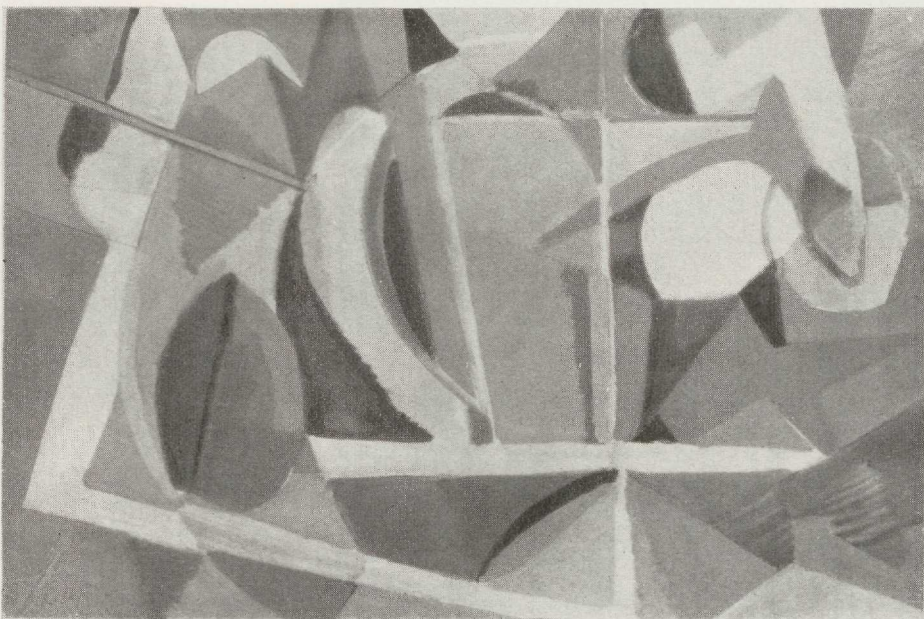
Ungari keelest tõlkis L. Veskis



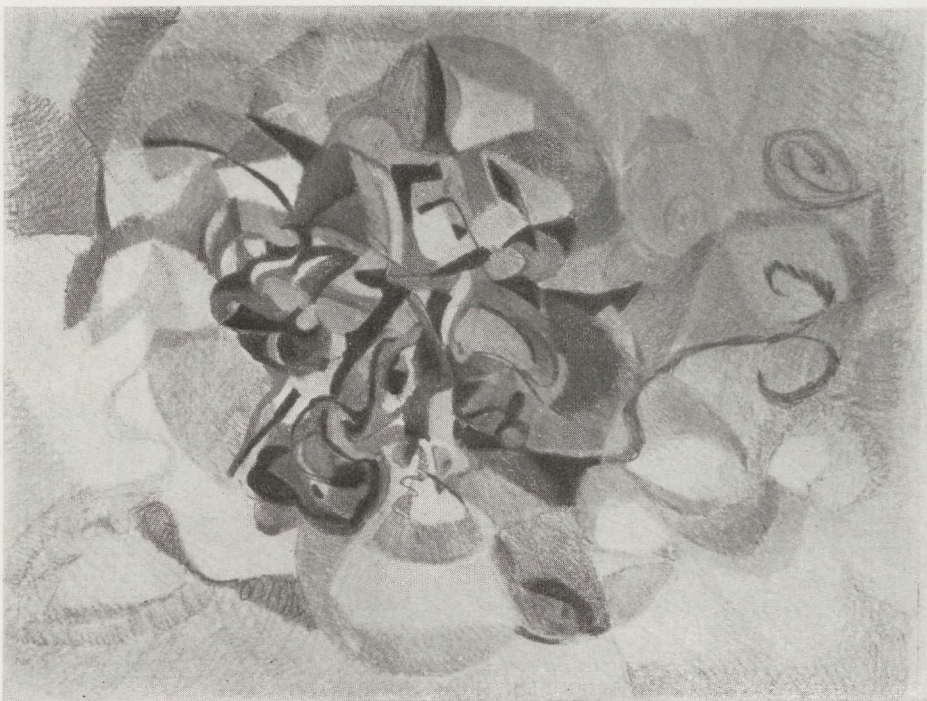




50



51



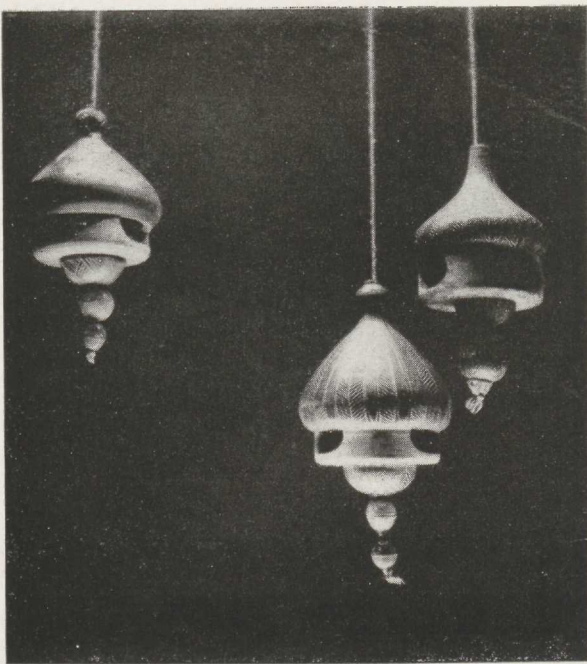
47. Valve Janov. Tulbid. Õli. 1970.

48. Valve Janov. Kivikala. Segatehnika. 1967.

49. Kaja Kärner. Kummutepealne. Tempera. 1961.

50. Kaja Kärner. Vesikell. Tempera. 1967–1969.

51. Kaja Kärner. Bukett. Õlikriit. 1970.

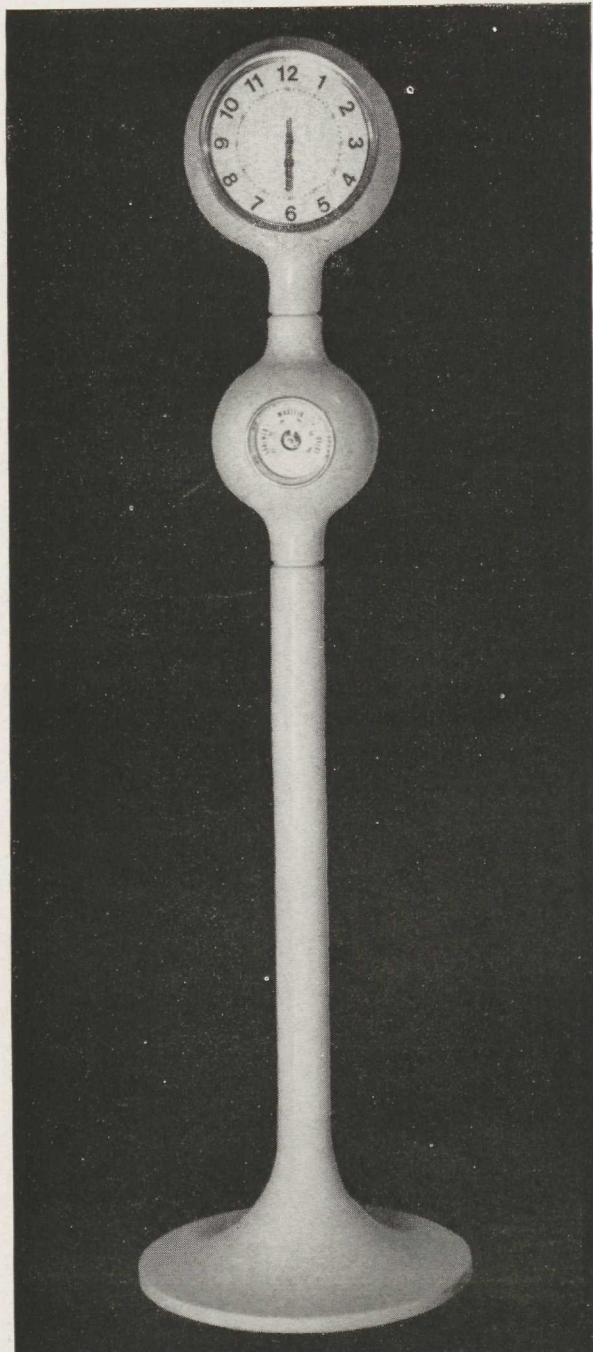


52

EKSPERIMENTAAL- TARBEEKUNSTINÄITUS TALLINNA LINNAMUSEUMIS

Tallinna Linnamuuseumi ruumides toimus aasta alguses omalaadne näitus — eksperimentaal-tarbekunstinäitus, mille eesmärgiks oli tarbekunsti senise sfääri laiendamine nii teemade, materjalide kui ka uute tehniliste võtete osas. Et kogu üritus oli esmakordne ning kujutas endast seega samuti eksperimenti, siis mõned vajakajäämised tuleb vist korraldajate miinusarvesse panna. Mõningase juhuslikkuse vältimiseks ekspositsioonis tulnuks täpsemalt määratleda näituse teema ja nõuded esitatavate tööde kohta. Valdavas osas pakkus näitus aga küllaltki palju uut ja huvitavat.

Esitatud olid metall- ja nahkehistöö, keeraamika, klaas, tekstiil, ka intarsia. Oli katsetusi uute materjalidega, nende sobitamisel teistega (I. Balašovi plastmassi ja maali kompositsioonid), esines tehnilise külje mitmekesistamiseks ja täiustamiseks tehtud eksperimente (E. Reemetsa ja L. Linnaksi emailitud seinaplaadid, E. Johannese alumiiniumvalust vaasid), naha kasutamise võimalusi dekoratiivtarbekunsti esemete loomisel oli avardanud M. Patune oma suuremõotmelise vaip-kompositsiooniga, erinevate materjalide kasutamist demonstreerisid oma töödes M. Männi, A. Lehis, K. Karm-Kits, U. Orgussaar jt. Oli mõtteid liikvele panevaid töid (L. Ermi kellade ja nende mehhanismide kombinatsioon), oli autoreid, kes päris uue alaga katsetasid (S. Sõmeri tekstiilist nukud).



53

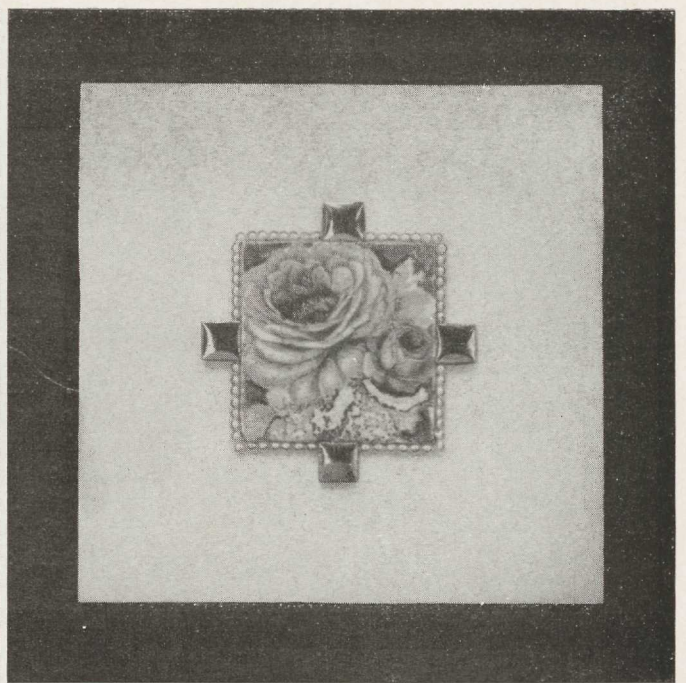
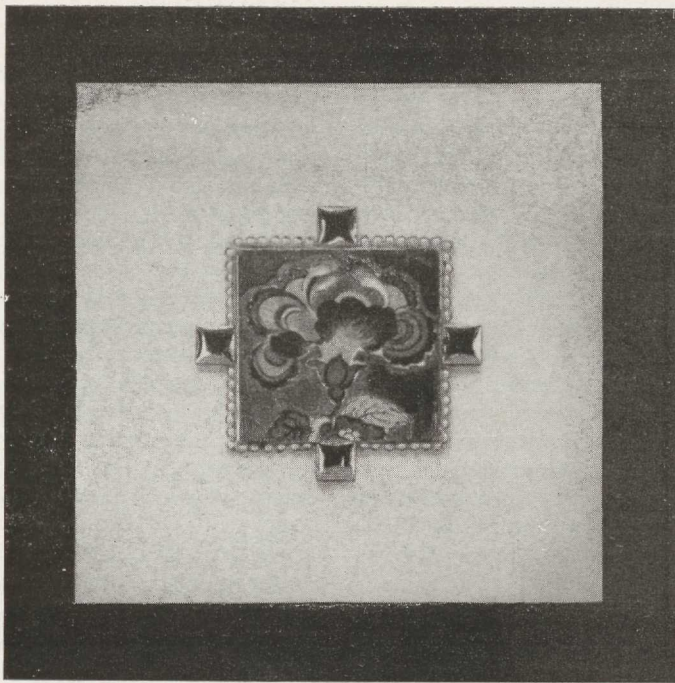
52. Helene Kuma. Linnumajad. Sgrafiito, maldakuumus. 1970.

53. Helle Gans. Kell-baromeeter. Plastmass, metall. 1970.

54. Anu Ivask. Seinaplaat «Orhidee». Portselanimaal. 1970.

55. Anu Ivask. Seinaplaat «Roos». Portselanimaal. 1970.

56. Leesi Erm. Kompositsioon «Aeg».



1959. a. andis ENSV Riiklik Kunstiinstituut tugeva järelkasvu meie tunnustatud graafikameistritele.

Lõpetasid andekad noored — H. Eelma, H. Laretei, P. Ulas jt., kelle looming kajastab uutes tingimustes 20. saj. keskpaiga mõttemaailma, elu- ja kunstinähtusi. Kõrgtrükitehnikaid harrastavad neist peamiselt H. Eelma ja H. Laretei. Kui H. Laretei looming «lahkab» teravaid ühiskondlikke probleeme dramaatilises tundeskaalas ning ekspressiivses vormikõnes, siis H. Eelma omas peitub rohkem lüürilisi varjundeid. Tema teostes on tunda enesessesüvenenemat, mõtisklevamat lähenemisviisi kujutatavasse. Tema kui «Tõe ja õiguse» illustreerija loomingu ilmneb pigem Indreku tunde hellust ja intellektuaalset tagasihoitust. H. Eelma ei epateeri efektiga, ei kaldu äärmustesse.

Varases vabagraafikas pühendus ta rannamiljöö kujutamisele. Ühes esimeses teoses «Palgiparvetajad» (1960, reservaaž, söövitus) lähenes kunstnik ainele veel küllalt traditsioonipäraselt: avar varakevadine suurveeaegne panoraam, parvetajad pigem stafaažina kui kompositsiooni kandjatena. Kuid pehmetes tonaalsetes varjundites faktuuri ja kontuuride käsitlusega on tabatud niihästi varakevadist, udust niisket atmosfääri kui ka tärkava kevade elevust ja rahutut hingust. Töö paelub praegugi oma lüürilise loodusetaju ja vahetult värske meeleoluga. Teoses «Vanad traalid» (1961, kartongtrükk), on kujutatav seevastu antud lähivaates, suures plaanis, kergete vihjetega rannamaastikule tagaplaanil. Ei näilist tegevust, liikumist ega muid «tegelasi» peale rannaliival kobaras seisvate traalide. Kuid paaunud plankude vorm ja materjalitaju on sugereeriv, sihvakate mastide rütm selge ja reibas. Motiiv on iseenesest lihtne, ent siiski võib sellest alltekstina välja lugeda karmi tõde uue ja vana, areneva ning hääbuva vahelistest paratamatutest dialektilistest seostest. Sama teema loogilise arendusena valmis 1962. a. linoollõige «Sadam». Selles gravüüris on tavaline argipäevamotiiv saanud kontrastsete tasapindade, kohati karmide, vaid markeerivate või peente joonte ning kompaktses kompositsiooni abil monumentaalsema tõlgenduse. Figuraalne osa on napp, ent figuuride tegevus loodud kujundite-süsteemi tõttu kergesti juurde aimatav. Linoollõikeid «Ehitajad» (1962) ja «Kalurid» (1963) iseloomustab mõnel määral välise tegevuse dünaamika, kuid suhteliselt loomulik, lihtsalt arusaadav väljendusviis. Kompositsioon on kompaktsed, lõikelaad lakooniline. Figuurid, milles rõhutatakse kindlameelseid, karastatud tüüpikarakteere («Kalurid»), on asetatud suurelt lehe esiplaanile.

Nii tõi H. Eelma esimeste loominguaastate töödega, milles ta mitmes otseselt ka noorte teemat käsitleb, värskendavaid jooni — erksust, nooruslikku elevust ja võltsimatut siirust meie tolleaegse soliidse n.-ö. keskealise üldilmega graafikasse.

Pöördelise tähtsusega tööks kujuneb

linoollõige «Maa ootab» (1964). Sellest peale ilmneb tendents assotsiatiivse käsitluslaadi, sageli ka tinglikuma, kahelt eri tasapinnalt ja eri vaatepunktist lähtuva kompositsiooni poole. Ühelt poolt valmivad nüüd intellektuaalselt kaalutletud, kuid küllaldase emotsionaalse pingega kompositsioonid figuuridega, teiselt poolt — ilmselt mitmetähenduslikud tööd, mis näivad tuginevat küll loodusele (mikro-, makromaaailm), kuid asuvad samal ajal piirsituatsioonis kaemusliku ja kujutluse maailma suhtes (näit. «Kriitiline moment», 1968; «Rahutu aeg», 1968; «Õitsemine», 1968). Nende kõrval valmivad dekoratiivsed, faktuuri mõjule baseeruvad natüürmordid («Pirnid», 1965) ja populaarne «Vana Tallinn» (1960, uus variant 1970).

Üleminek uuele käsitluslaadile ei toimunud äkki ega silmanähtavalt. Linoollõiget «Tüdrukud II» (1965) võiks tinglikult vaadelda grupiportreena, kuigi portreeiline osa selles on vast vähe individualiseeritud, puuduvad ka täisverelise figuraalkompositsiooni standardsed tunnused. Antud juhul polegi oluline žanriline kuuluvus, nagu see viimasel ajal üldse ei mängi töö väärtuse määramisel rolli. Määravam on teoses avalduv meeleolu — enesessesulgunud, sordiini all hoitud vaikne rõõm. Vaatamata igas tüdrukus avalduvale erinevale emotsionaalsele varjundile, sisendab kompositsioon ja selles esinev selge vahelduv joonterütm, saledate figuuride dekoratiivsem vormi- ja detailikäsitlus, kräbuline lõikemaneer, lisaks muule ka harmoonilist nooruslikku ühtekuuluvustunnet. Seevastu emotsionaalselt sireda töö «Kaks tüdrukut» (1967) teostuses ilmneb suurem annus dekoratiivsust. Heledate, peenelt töödeldud tasapindade rütmiline kordus tumedal taustal loob efektse mulje, kõneleb kunstniku süvenevast huvist ja tööst lõikemaneeri mitmekesisemaks muutmisel.

Ilmselt suurema ja keerukama ülesande on kunstnik püstitanud samal aastal valminud linoollõikega «Mehed ja suured kalad» ehk «Kuidas püüda kala?» Kalureid ei kujutata siin enam väliselt tabatavas liikumises, vaid asjalikult arutlemas. Kompositsioon on tinglik, figuraalne osa pigem poseeriv, staatiline. Ometi pääseb mõjule teose karge eepika, mida assotsiatiivse elemendina teises plaanis, hoopis eri vaatepunktist, täiendavad toredad dekoratiivselt kujutatud kalad. Sellest tööst peale kulgebki formaalne lahenusviis kahe plaani abil («Lapsed puude all», «Rahutu aeg», «Sajandi õnnetus», kõik 1968; «Möödunud aastane bukett», eriti aga «Vihakobar», «Kutse» 1969 ning «Kodumaa II» 1970). Kord on plaanide (esi- ja tagaplaan) esitus ja asetused traditsioonilisem, kord tinglikum. Olenevalt ideelisest suunitlusest antakse sageli kõrvuti nii avar panoraamne vaade kui ka killuke selle orgaanilisest, suletud teravikust. Seejuures põimuvad realistlikud ja assotsiatiivsed elemendid kujutlusemaailma omadega.

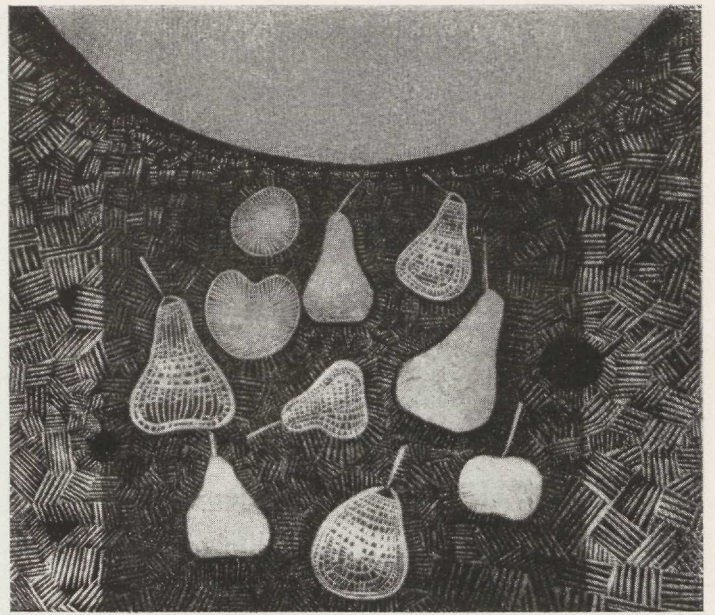
Nii võiks gravüüri «Lapsed puude all»

mõnes mõttes vaadelda kui täiesti traditsioonilist ja lihtsat lahendust: esiplaanil mängivad lapsed, teisel plaanil on suured puud. Kuid piisab ainsast pilgust, et tabada muinasjutumaailma atmosfääri kummalist võlu (puude imepärsed siluetid, pinnatöötuse huvitav kuma) ning nägemusliku fantaasiariigi vastuhelki. Samal esimesel pilgul näib lastegrupp olevat ka pisut naivistlik. Tähelepanelikumal silmitsemisel märkame aga ranget, teadlikku figuuride grupeerimist, liigutuste ja must-valgete tasapindade rütmi. Siin ilmneb ka H. Eelma viimaste aastate loomingu üks iseärasusi. Kunstniku loodusest saadud muljed põimuvad fantaasiaga, transformeeruvad ning leiavad lõpuks parajalt doseeritud intellekti abil esteetiliselt mõjuka, tasakaaluka ning distsiplineeritud lahenduse. Mõnikord esineb isegi dualismi — ühelt poolt avaldub vahetu ja intensiivne loodusetaju, teiselt poolt peidab kunstnik selle samal ajal üsnagi konstrueeritud kompositsiooni-rüüsu. Igal juhul püüab ta kaasajal oma emotsioone pigem varjata (nn. salalüürik, M. Levin) kui vahetult väljendada. Siit tuleneb ka ta parimate tööde sordiini all hoitud karge poeesia, leebus, mille põhiolemus võib leida ka rahvusliku kunsti traditsioonipidevust, tagasisidet näit. A. Bachi, S. Trei jt. lüüriiliste töödega. Tõsi küll, see avaldub uuel kujul 20. saj. keskpaiga kunstitaotluste õhkkonnas, mis ei ole takistanud graafikut realiseerimast ka mõjukaid, laiema ühiskondliku kõlajõuga ideid. Nii pole teoses «Pärast pommi» (1967) küll tavapäraselt pateetikat, literatuursust ega ka ekspressionistlikku utreeritust. Kujutatud on vaid tükkike varemeid, känkkrasse tõmbunud metalli ja söestunud puitu. Ometi on üldmulje karm ja ängistav. Väljenduslik element baseerub moondunud materjali ja faktuuri eripära esiletoomisel, leidlikul löikemaneeril ning karmil joonterütmil.

Viimati mainitud teose kõrval mõjub fantaasiaküllane «Õitsemine» (1968) rapsodia jaaniöö legendist. Õite vormide külluses, nende visionaarses värvlevuses on samavõrdselt konkreetset loodusetaju kui ka poeetilist kujutlusmaailma, millele variundirikas löikemaneer annab erilise puändi. Samal aastal valminud «Kriitiline moment» tugineb väljendusvahendeilt peamiselt joonte ja pindade sümmeeriale ning proportsioonidele kriitiliselt kahestuvas situatsioonis. Mitmekesine löikemaneer ja leidlik rütm on esteetiliselt väljapeetud ning tagab ideele meelde jääva väljenduse. Viimane võib olla nii filosoofiline üldistus antipoodide dialektilisest koosseksisteerimisest kui ka mikromaailma protsesside sümbolne kujutis.

Üheks H. Eelma viimaste aastate ilusamaks graafiliseks leheks on eeleegilise varjundiga nimetust kandev «Möödunud-aastane buket» (1969). Selle natüürmordilik motiiv kätkeb endas samuti filosoofilist allteksti, analoogset «Vanadele traalidele», kuid teise nüansiga. Kunagi külluslikult lopsakas, baroklik õitekimp on närbunud. Üks osa kaunist loodusest, tei-

57



58



59

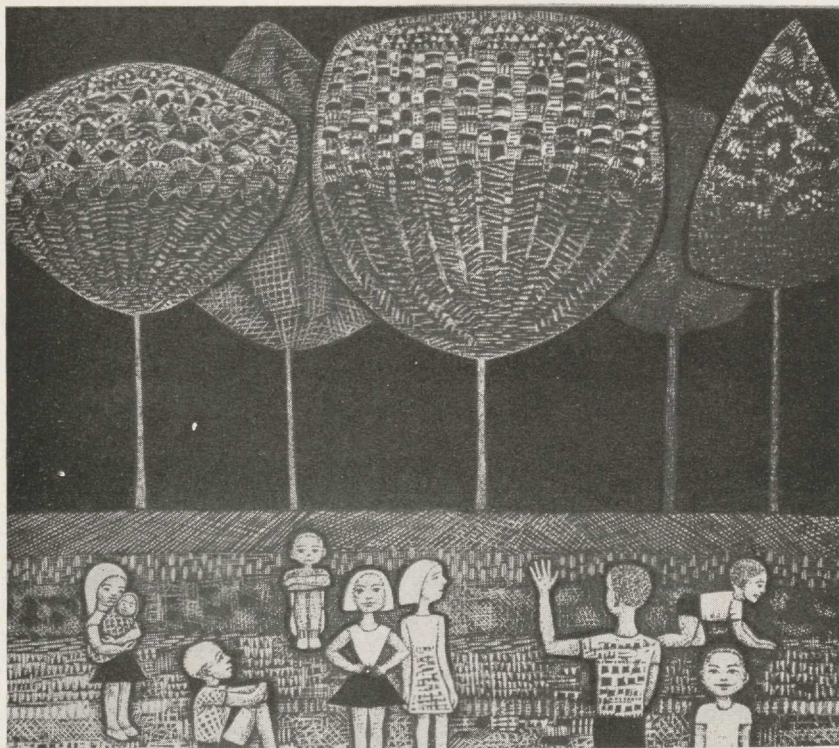




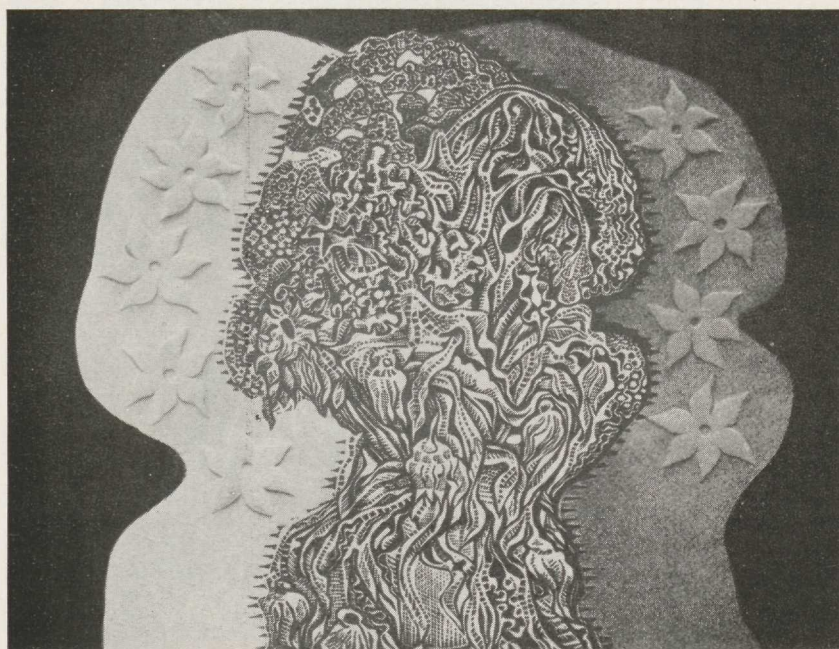
60

nud oma igipõlise ringi ja saavutanud kulminatsiooni, allub nüüd fataalselt paratamatusele — hääbumisele ja moonumisele. See, iseenesest staatilise kujutava kunsti jaoks keerukas nähtus, on kujutatud huvitavalt. Teatava sisemise dünaamika saavutamise ja eeleegilise motiivi vältimise nimel on käsitluslaad kohati isegi naturalistlikult hüperboolne. Kuid evides tervet esteetilist vaistu, on kunstnik selle üldmulje saavutamiseks tasakaalustanud kontrastse võttega — ilusate reljeftrükkis stiliseeritud õitega foonil. Viimased mõjuvad oma fooni ja toonide puhtusega samaaegselt dekoratiivselt kui ka helgemat meeleolu luues. Teos «Kodumaa» (1970) oma maastikulise osaga on häälestatud helgelt. Vahetul looduse-tajul tuginevat tunnet süvendab veelgi kasutatud sümbolika — lilled figuuridel, pääsuke. Viimast, graafiliseks kujutamiseks efektselt kujundit tahaks siin seostada mitte niivõrd meie rahvusliku linnu kuivõrd pesahoidja sümboliga, mis omal viisil rõhutab kodumaaga ühtekuuluvustunnet.

61



Lõpuks: kuidas keegi H. Eelma loomingut ka ei interpreteeriks, igal juhul on see huvitav ja sisukas peatükk meie graafikas, see kõneleb nii arenemisvõimelisest meistrist kui ka juba klassiku positsioonist.



62

57. Herald Eelma. Pirnid. Värviline linool. 1965.

58. Herald Eelma. Maastik. Linool. 1970.

59. Herald Eelma. Kodumaa II. Linool. 1970.

60. Herald Eelma. Kadakad. Linool. 1970.

61. Herald Eelma. Lapsed puude all. Linool. 1968.

62. Herald Eelma. Möödumudaastane bukett. Linool, reljeftrükk. 1969.

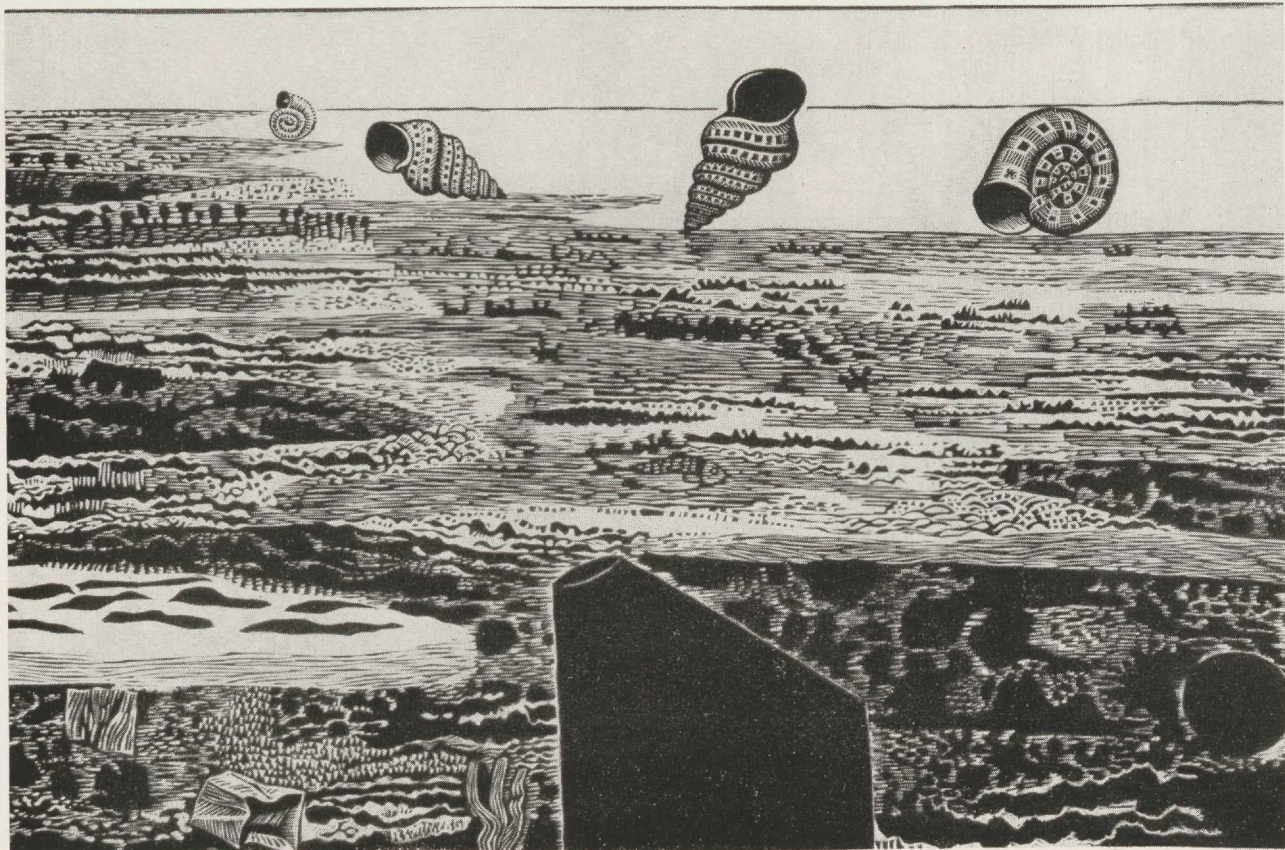
63. Herald Eelma. Sajandi õnnetus. Linool. 1968.

64. Herald Eelma. Vaikne hetk. Linool. 1968.

65. Herald Eelma. Oitsemine. Värviline linool. 1968.

66. Herald Eelma. Mereäärne. Linool. 1970.





**MUSEUMIDE JA KULTUURI-
MÄLESTISTE INSPEKTSIOONI POOLT
TEOSTATUD KUNSTMÄLESTISTE
RESTAUREERIMIS- JA KONSERVEE-
RIMISTÖÖDEST 1970. A.**

1. KAARMA KIRIKU SEINAMAALIDE KONSERVEERIMINE. 1970. a. suveks oli planeeritud Kaarma kirikus roheline vetika ja hallituse hävitamine. Tööde käigus selgus, et roheline vetikas ja hallitus olid hävitamas seinamaalidest värvaineid. Seinamaalid olid hävimisohus ja seinast lahti löönud. Seepärast tuli 1970. a. alustada seinamaalide konserveerimis- ja restaureerimistöodega. Töö käigus selgus, et Kaarma kiriku seinamaalid pärinevad kolmest perioodist. Esimesel lubjakihil asuvad kõige vanemad (13. saj.), punakaspruunis ookri- ja kollakassinistes värvitoonides seinamaalid. 1970. a. puhastati koori põhjaseinal välja kompositsioon, mis kujutab arhitektuuri taustal munka. Munk hoiab ühes käes raamatut ja teises Saaremaale iseloomuliku õllekapa kujulist püha lampi. Kolmandal lubjakihil (ca 15. saj.) asub siksak-ornament, gooti stiilis rosett ja ehituste taustal kiriku kujutus. Viien-dal-kuuendal lubjakihil (18. saj.) esi-neb mustades toonides lillornament. Konserveerimistöid teostas seitsmeliik-meline brigaad, brigadiriks oli Ü. Liin.
2. END. MUHU KIRIKU SEINAMAALIDE (14. saj. algus) KONSERVEERIMINE. Tööde käigus (lubjakihtide eemaldamine, krohvi äärte kinnitamine, maalipinna ja fooni detailne puhastamine) avati kooriruumi seinal pühaku Aabrami kuju, viiruki pannid, laevade kujutised ja gooti stiilis ornament. Konserveerimistöid teostas 18-liikmeline brigaad. Brigadiriks oli Tallinna Linnamuuseumi restauraator J. Kobin. Kaarma ja end. Muhu kirikute seinamaalide konserveerimistöode teaduslikeks juhendajateks olid V. Filatov ja A. Ivanova.
3. HENNING VON DER HEIDE ALTARI «MAARJA KROONIMINE» JA KAARMA ALTARI «PÜHA PEREKOND» (16. saj.) RESTAUREERIMINE Riiklikus Ermitaažis. 1970. a. kinnitati krundi- ja maalikiht, mis oli avariiohukorras. Osaliselt puhastati maalipind ning määrati kindlaks 16. saj. maali-kihi seisund. Taastati altarite puuduvad puitosad ja kinnitati lahtitulnud osad. Tööde teostajaks oli Riikliku Ermitaaži kõrgema kvalifikatsiooniga restauraator S. Konenkov, teaduslikuks juhendajaks Riikliku Ermitaaži osakonnajuhataja N. Nikulin.
4. B. NOTKE ALTARI SKULPTUURIDE (15. saj.) RESTAUREERIMINE. 1970. a. restaureeriti kesksest apostlite-grupist suur figuurigrupp ja 2 väikest figuuri. Tööde teostajateks olid Üleliidulise Teadusliku Kesklaboratooriumi restauraatorid J. Finogeneva, G. Bökova, J. Ruzavin, O. Lelekova ja J. Jegorov. Tööde teaduslik juhendaja oli V. Filatov.
5. C. SITTOWI «VEROONIKA RÄTI» (14. saj.) RESTAUREERIMINE. 1970. a. restaureeriti Tallinna Raekojas asuv raehärrade pingi ots, mida tuntakse «Veroonika räti» nime all. Kinnitati värvi- ja krundikiht ning kõrvaldati hilisemad ülemaalingud. Tööde teostajaks oli Tallinna Linnamuuseumi restauraator J. Kobin.
6. 1970. a. jätkati TRÜ graafikakogu restaureerimist Riiklikus Ermitaažis, end. Lohu mõisa pilttapeetide (18. saj.) restaureerimist Moskva Kunsti-Kesk-restaureerimise Töökojas ja vapp-epitaafide konserveerimist Tallinna toomkirikus.

ALMANAHH · KUNST ·
40/2 1971. RBL. 1.—