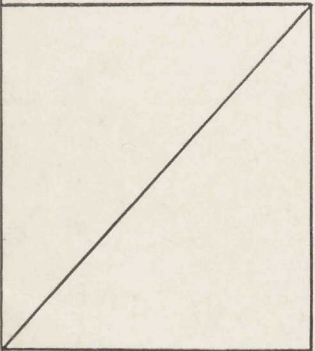
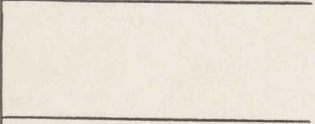
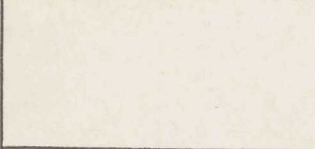
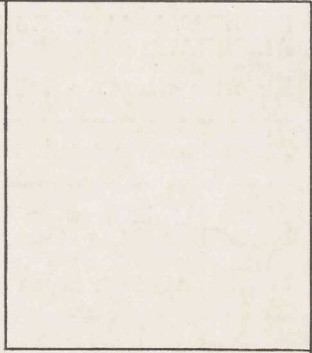
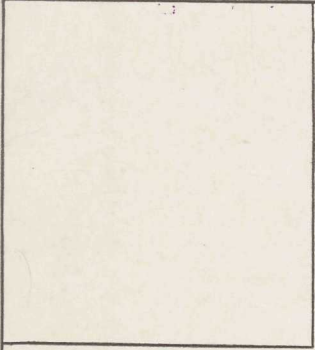
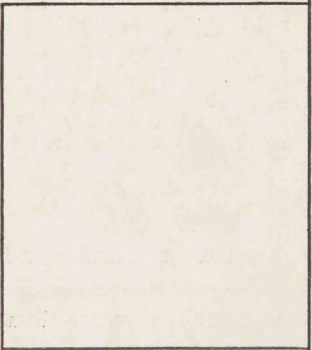
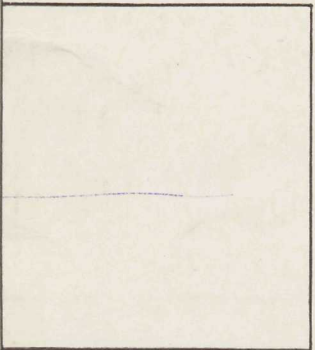


KUNST 1973



44/1



EDUARD WIIRALT

KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
ALMANAHH

Kirjastus «Kunst» · Tallinn

Almanahhi toimetaja: Milvi Alas

Almanahhi kolleegium: Boris Bernštein,
Mart Eller, Leo Gens, Kaalu Kirme,
August Luur, Enno Ootsing, Evi Pihlak,
Eha Ratnik, Jaak Soans ja Inge Teder.

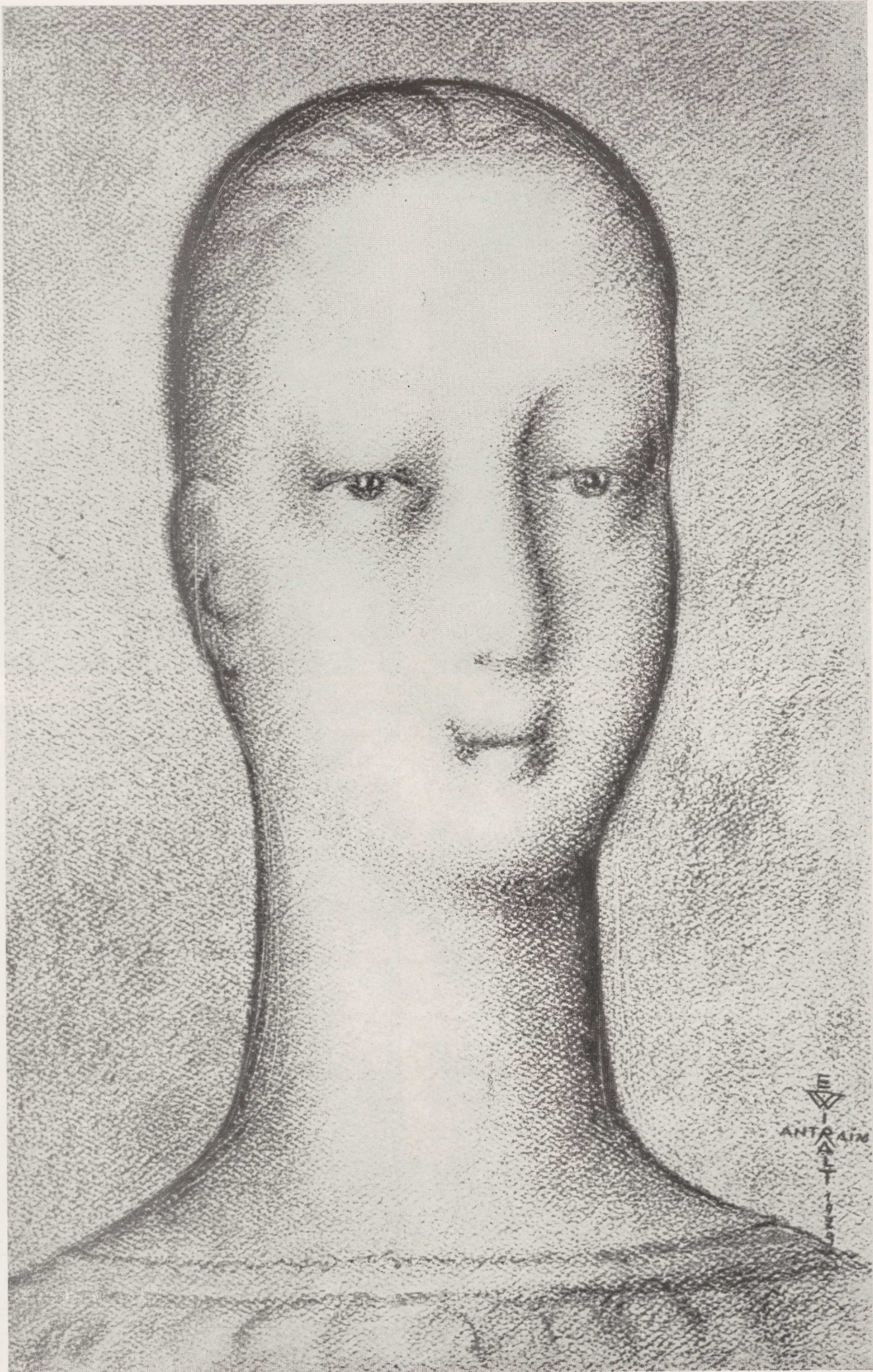
Kaas ja graafiline kujundus: Tõnis Vint.

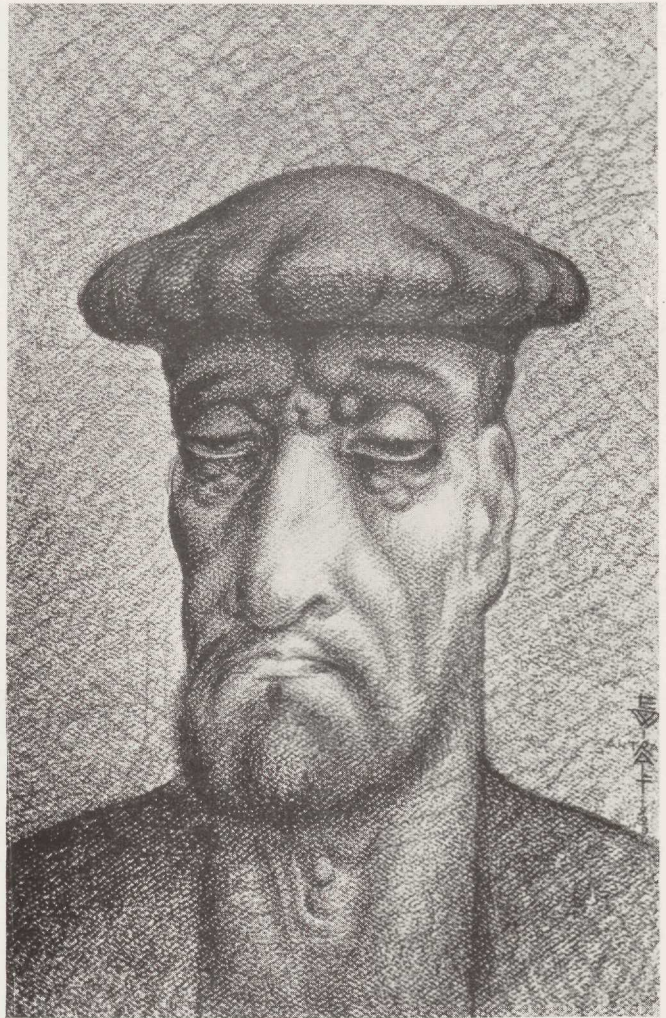
Eduard Wiiralt 75	1
Eesti NSV Kunstnike Liidu XV kongress	4
Mart Eller	
Märkmeid nelja skulptori kohta . . .	6
Aino Kartna	
Kirjatükk Lembit Sarapuust	12
Endel Valk-Falk	
Kunstiteose uuestisünd	17
Nesto Jacometti	
Eduard Wiiralt	24
Jaak Kangilaski	
Sajandivahetuse sümbolismist . . .	26
Eduard Wiiralti loomingut	36
Tõnis Vint	
Eduard Wiiralt, «Wiener Schule» ja fantastiline realism	38
Резюме; Summary	50
Vene NFSV klaasikunsti foorum . . .	51

1. Eduard Wiiralt. Naise pea. Värviline kriit. 1929.

Kirjastus «Kunst». Tallinn, Pikk t. 6, tel. 493-29. Kunstiline toimetaja R. Kangert. Tehniline toimetaja Ü. Veikesaar. Korrektor M. Klaassen. Ladumisele antud 23. III 1973. Trükkimisele antud 6. VII 1973. Trükiarv 2000. Trükipoognaid 6,5. Tüingtrükipoognaid 6,5. Arvestuspoognaid 8,70. MB-06739. Tell. nr. 1760. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk t. 2. Paber 62×90/8. Korjukovka Tehniliste Paberite Vabriku kriidipaber.
«KUNST» («Искусство») 44/1. 1973. Альманах на эстонском языке. Оформление Т. Винта. Печатных листов 6,5. Заказ № 1760. Тираж 2000 экз. Типография «Коммунист», гор. Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», гор. Таллин, ул. Пикк, 6. Hind rbl. 1.10 8—1—2

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.





Eesti graafika suurkuju Eduard Wiiralt (1898—1954) sünnist on möödunud 75 aastat. Teame, et Wiiralt elas oma kolmekümnest loomeaastast («Pallase» lõpetas ta 1924. aastal) ligi kakskümmend viis võõrsil, väljaspool kodumaad. Ent sellele vaatamata esineb Wiiralt ülemaailmses kunstikirjanduses kuni tänaseni eesti graafikuna. Seda tänu kunstnikule endale, kes kõikjal kuni oma surmani pidas end eesti kunstnikuks. Ning tänu Wiiralti pidevale kontaktile omaste ja sõpradega, eriti tema sõbra ja vahendaja Alfred Rõudega, säilib suur osa Wiiralti rikkalikust pärandist, sealhulgas ka tema väljaspool Eestit loodud teostest, kodumaal. Nii oli üksnes Wiiralti personaalnäitusel Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis 1958. aastal eksponeeritud ligi 800 teost, nende hulgas arvukalt kõrgetasemelisi originaaljoonistusi ja monotüüpiaid. Wiiralti ulatuslik ja mitmekülgne looming kõneleb temast kui suure analüüsivõimega, meisterliku joonistamisoskusega fantaasiarikkast kunstnikust, kes otse virtuooslikult valdab kõikvõimalikke graafilisi tehnikaid. Pariisi sõitis Wiiralt 1925. aastal. Pärast kaks aastat kestnud visa tööd ja katsetusi esines ta juba 1927. aastal iseseisva näitusega Pariisis. Ja 1927. aastal valiti ta ka *Salon d'Automne*'i liikmeks. Nii võttis Wiiraltil vaid kaks aastat, et ennast 20. sajandi kunstide pealinnas Pariisis kunstnikuna maksma panna. Juba see kõneleb tema erakordsest andest (andekaks peeti teda ka meie oludes juba õpingute päevil Tallinnas ja Tartus), tema töökusest, tema kui uuriija ja katsetaja visadusest. Näitusele Pariisis järgnesid erinäitused Philadelphia, Strasbourg'is, Amsterdamis, taas Pariisis, Viinis jm. ning esinemised rahvusvahelistel gravüürinäitustel Varssavis, Marseille's, Clevelandis, Chicagos, Zennes, Brüsselis jne. jne. Kõigil näitustel saatis Wiiraltit tunnustus ja edu. Tema

2. Eduard Wiiralt. Mees sinise mütsiga. Värviline kriit. 1929.

3. Eduard Wiiralt. Mees punase mütsiga. Värviline kriit. 1929.

4. Eduard Wiiralt. Mees tüükalise näoga. Värviline kriit. 1929.

5. Eduard Wiiralt. Pea. Värviline kriit. 1929.

isikupärane, sügavasisuline ja virtuooslik looming pani endast kõnelema kogu maailma kunstiavalikkuse.

*

Kriitikute tähelepanu köitsid Wiiralti teosed juba tema esimestest esinemistest peale. Tunnustus tema loomingule ja ande suurusele kulmineerus 20-ndate aastate lõpul ja 30-ndatel aastatel — Wiiralti intensiivsematel loomeaastatel — ja pole vaibunud tänaseni. Laseme siin kõnelda arvamustel Wiiralti ande ja loomingu kohta, avaldatud erinevatel aastatel ja mitmete maade kunstitudjate poolt.

1921

«Iga vaatajat paneb imestama selle noormehe kiire edenemine. Hiljuti alles õpilane (Wiiralt oli ka siis veel õpilane. — Toim.), on tast nüüd saanud meie parem joonistaja, kes inimese keha mängides käsitab... Kui inimene poolteise aasta jooksul ka skulptuuris (Wiiralt õppis «Pallases» skulptuuri. — Toim.) niisuguseid edusamme on teinud, siis ei või aeg kaugel olla, kus ta mõnegi vanema mehe varju jätab.» («Päevaleht» 1921, 3. 09.)

1922—1923

«Ta on andekas. Ta on väga andekas. Ta on barbaarselt andekas, sest ta on idast.» (Dresdeni Kujutatavate Kunstide Akadeemia professori A. Werneri suusõnaline hinnang Wiiralti kohta prof. A. Starkopfile. 1922—1923.)

1924

«... «Pallase» lõpetajaist tundub kaugelt rohkem kui hariliku koolilõpetajana E. Wiiralt, kes oma töödega kogu «Pallasele» auks on, kuna koolidele mitte nii tihti osaks ei saa sarnaseid andeid oma õpilasiks — lõpetajaiks pidada, kes meistritelt õppides juba õpeajal meistritest üle kasvavad. Wiiralti kunstnikuanne tundub ürgjõuliseks, rikkaks, tema tööde kunstipärasus omapärasena, tehnika küpsena, elavana.» («Waba Maa» 1924, 18. 05.)

1925

«Wiiralt on häbemata produktiivne. Tema illustratsioonid raamatule kannavad niisugust ühist pitsert, küll väga hästi välja töötatud, kuid sageli üksteist meele tuletavat... et hakkas juba kahtlus pead tõstma: kas Wiiralt viimaks maneeeri ei upu. Kuid tema sel näitusel väljapandud joonistused osutavad asjatuks selle kartuse. Wiiralt on neis jälle uus. Miks ka mitte, kui inimene on töötanud mitte tellimise peale, vaid oma lõbuks ja oma tungi rahuldamiseks.» («Nikodemus», «Päevaleht» 1925, 7. 03.)

1935

«Eduard Wiiralt, kes esineb oma väga silmapaistvate gravüüridega, on Pariisis tegutsev eestlane. Paljud välismaalased võtavad Seine'i linnas töötades ise ja oma töödes omaks prantsuse õhkkonna ja prantsuse vormid. Wiiraltiga ei ole lugu nii, tema ei võlgne Pariisi koolile vähematki, ta on alal hoidnud omaenese joone ja kasutanud Pariisi vaid huvitava uurimisobjektina, mis kujutab endast inimkannatuste keskust, nii põrgulikku, et see on kaotanud kõik inimliku.» (Hollandi kunstikriitik J. Engelmann, «De Tijd-Avonblad» 1935, 11. 12.)

1936

«Pole võimatu, et graafika-ajaloolased on Eestit lubamatult ignoreerinud... Iga tahes eesti graafika kui niisugune ei ole minevikus jätnud jälgi graafikakunsti annalidesse... Ühte aga võib öelda küllaldase kindlusega: eesti graafika on nüüd andnud kindlakujulise ja tähtsa lisandi kunstile kui tervikule... Wiiralt on säilitanud oma põhjamaise tervikluse, romantilise ja idüllilise omaduse, mis tuli temaga kaasa lõunasse Balti mere äärest, isegi siis, kui ta osalt tõi ohvreid moodsale ironiale, ironiale, mis tema puhul kutsuti esile tema varaste Montparnasse'i aastate poolt... Nood boheemluse heitlikud aastad leidsid lõpuks vastava lüüri- lise väljenduse, nagu seda tõendavad sellised graafilised lehed nagu «Absindijoojad». Kunagi ei suudaks üks *la vie de la bohème* asjaarmastaja produtseerida sellist gravüüri! Seda teost märgistab sügavalt läbielatud kogemuse jube, iselik aktsent. Tehnilise võimetäiuse kõrvale jätnud, on võimatu ette kujutada üht ilmekamat viirastuse illustratsiooni... Iseseisvate avastuste tulemusel on ta saavutanud gravüüritehnikas isikulisi variante, kusjuures mõni neist, nagu näiteks värviline vasegravüür, milles ta saavutab kahe plaadi värvilise mulje üheltainsalt plaadilt, omab väärtust graafika üldsuse seisukohalt.» (Inglise kunstiajaloolane B. Burdett, *The Print Collector's Quarterly*, 1936, 2.)

1937

«Plaat, millele on nimeks pandud «Muusika» (meil tuntud «Kabaree» nime all, Wiiralt poolt ristitud «Elu tants». — Toim.), on oma laadis võib-olla vähem keerustunud (Võrdluses «Põrguga». — Toim.), kuid mitte vähemal määral mõju avaldav; siin on lavastumas sümbolite fantastiline mäng, mis avab Hoffmanni tao-

EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU XV KONGRESS

Eesti NSV Kunstnike Liidu XV kongress toimus 15. ja 16. novembril 1972. aastal. Kui jagada kongressid paljusõnalisteks-paraadilikeks ja asjalikeks-analüüsivateks, kuulus XV kongress kahtlematult viimaste hulka. Sest kaua aega pole nii suurejoonelisel kunstnike foorumil nii sisusügavalt arutatud meie kunstis ja kunstielus esinevaid pluss- ja miinuspooluseid, päikese- ja varjukülgi. Tervituse Eesti NSV Kunstnike Liidu kongressile saatis Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee.

Asjalik tunnustus positiivsetele ja tõsine kriitika taunimist väärivatele tendentsidele meie kunstis ilmestas juba ENSV Kunstnike Liidu juhatuses esimehe Ilmar Torni aruandekõnet. Aruandja vaagis meie kunsti ideelist-kunstilist külge, kunsti sidemeid rahvaga, noorte osa meie kunstipildi rikastamisel, organisatsioonilisi vajakajäämisi, kriitika olukorda ja palju muud. Olulisematena jäid siiski kõlama loomingulised probleemid. Võrreldes eelmisel kongressil märgitud iseloomulikute protsessidega — «suund intellektuaalsuse poole ja sellega seoses lähene-misviisi ning väljendusvahendite kompli-seerumine, püüd mitte niivõrd jäljendada tegelikkust, kuivõrd seda kunstilistes kujundites ümber mõtestada» — on meie kunsti tulnud uued tendentsid, «millest mõni näib olevat printsiipiaalse tähendus-ga». Neid ja teisi meie kunstielus esinevaid probleeme analüüsis aruandja suure põhjalikkusega. Määravaks pidas ta seda, et meie kunstis on järjekindlalt tugevne-

nud nähtava või tegelikkuse ümberloo-mise moment, mis eitab passiivselt jäljen-dava kunsti traditsioonilisi põhimõtteid, minnes välja kuni ruumilis-ajalise ühtsuse purustamiseni. See suund ei välista tunne-tuslikku ja emotsionaalset alget. Koguni vastupidi — meie kunst on nõnda oman-danud kunstilise tunnetuse ning üldistuse uusi vahendeid, saanud juurde uusi, märksa avaramaid võimalusi mõelda visuaalsetes kujundites. Nende kujundite abil osutus võimalikuks avada sügava-malt seoseid asjade, inimeste, sündmuste vahel, avada mõttereфлекside uus või täielikum tähendus. Paljudel juhtudel märkis see ka kunstniku sotsiaalse mõtte teravnemist, publitsistlikku lähenemisviisi. Taotlus tegelikkust ümber luua ja mõtes-tada on sundinud kunstnikke aktiivsemalt jälgima elu, meie tänapäeva mitmepalge-lisust ja keerukust. Siit ka kaasajast ammu-tatud teemade peaaegu et ainuvalitsemine näitustel, mis iseenesest on ju positiivne nähtus. Kuid siit ka ahtrus ajaloolis-revo-lutsioonilise aineküsimise käsitlemisel, sest viimase puhul on raskem neid printsiipe rakendada, varitseb oht sattuda illust-ratiivsusse ja literatuursusse, eriti kui on vaja kujutada mingit konkreetset ajaloo-list sündmust. Eitamata heas mõttes jutus-tavat väljenduslaadi, on ajaloolise žanri kallale asumisel meie kunstnikel ees veel palju mõttetööd õige ja huvitava lähene-misviisi leidmisel. Tundub, et selle leidis hiljuti meie hulgast lahkunud Elmar Kits maalil «Lenin», võib-olla ka Avo Keerend graafilises sarjas «Lenin õpetas» või Enn Põldroos kompositsioonis «Tagasitulek» või Herald Eelma graafilistes lehtedes «Ko-dumaa». Neis kõigis on kunstnikud suut-nud kaugemat või lähemat minevikku omapoolse ümbermõtestamisega, erinevas kujundite keeles ümber luua.

Aruandja arvates on alust rääkida sot-siaalse mõtte teravnemisest ja ka sot-siaalse tellimuse realiseerimisest.

Eespool nimetatud suuna tunnusjooni on veel loobumine lamedast ühetähendus-likkusest sümbolite ja kujundite kasuta-misel, püüd saavutada nende paljutähend-uslikkust. Ent juhtub, et paljutähendus-like kujundite ja nende lahtimõtestamise võimaluste hulk hakkab lähenema lõpma-tusele — kujundeid ja nende seoseid võib tõlgendada ükskõik kuidas, nad tähenda-vad ükskõik mida — järelikult ei tähenda nad mitte midagi. Selline kunstiteos mine-tab oma kommunikatiivsuse vaatajaga, pakkudes vaid mõningat informatsiooni kunstniku enda kohta. Niisugused tööd pretendeerivad ka filosoofilisele või assot-siatiiivsele lähenemis- ja väljendusviisile, kuid paraku sageli ainult pretendeerivad. Juhtub, et kunstniku vaimne pagas ei ole eriti suur, pretensioonid aga seevastu hoopis suuremad.

Säärase eksperimenteerimise all kannatab eriti meie graafika. Püüdmata maha kis-kuda meie graafika head mainet, eitamata selle ühtlast tugevat professionaalset taset ja kõrget graafilist kultuuri, märkides tunnustavalt meie graafikute mitmeid õn-destunud töid ja vennasvabariikides ning raja taga lõigatud loorbereid, tuleb siiski silma vaadata mõningatele negatiivsetele nähtustele.

Tehniline virtuoslikkus ahvatleb paljusid meie graafikuid keerukale faktuuri, teh-niliste ja kujundlike võtete mängule, mil-lesse upub tihti konkreetne kunstiline kujund. Püütakse luua mingit keeru-kate sümbolite süsteemi, mida pole või-malik dešifreerida. Jääb kõlama vaid lehe dekoratiivne ja tehniline ilu, mis on oma-ette väärtus, kuid paraku ainult for-maalne.

Kuid me näeme olukorrale lahendust. See perspektiiv toetub meie graafikute intelli-gentsusele, mis varem või hiljem tunnetab praegust ummikut ja leiab siit väljapää-

su. Mõned sümptoomid sellest on aru-andja hinnangu kohaselt juba praegu ilmsed.

Paljudki meie maali probleemid on läheda-sed graafika omadele.

Maalikunstist on viimasel ajal kõige roh-kem kirjutatud ja räägitud, sest just siin on olnud kõige enam liikumist ja muutusi, just siin on olnud kõige suurem värsketek jõudude juurdevool ja toodangu juurde-kasv, mistõttu maaliekspositsioonid näi-tustel on üha paisunud. Maalis leidub ka küllalt problemaatilisi ilminguid, suunit-lusi, mis tekitavad muret ning sunnivad endast pikemalt rääkima.

Viimase nelja aastaga meie maali tulnud noore põlvkonna võiks tinglikult jaotada kaheks. Esimene laine on teinud läbi oma esimesed kasvuraskused ja otsingute tuhi-na, on mingil määral end nagu juba leid-nud ja kasvanud rühmaks, kes annab tun-tavat tooni meie näituste maaliekspositsioo-nides. Teise grupi moodustavad värsked uustulnukad, kes valdavalt ei ole veel Kunstnike Liidu liikmed, kuid kes on juba näitustel esinenud ja tõmmanud endale üldsuse ning kriitika tähelepanu. Noorte loomingu on ilmnenu mitmetele erine-vustele vaatamata üks ühine suund, mida juba täna võiks üldistada ja nimetada printsiipiaalselt uueks nähtuseks meie noo-res kunstis, positiivseks protsessiks, mille üle võib rõõmu tunda. See on ülesaamine abstraktsionismist ja tagasitulek rea-lismi pinnale.

Kõige nooremate maalijate loomingu ei ole vaba mõjutustest, poosist, noorusele oma-sed püüdest purustada stereotüüpe. Mõned neist ei pelga otsest pöördumist tänapäeva kõige aktuaalsemate sotsiaalsete ja poliiti-liste probleemide poole. Mõned aga lähe-vad jälle teise äärmusse, muutes reaalse maailma unenäoliseks. Kõik nad opereeri-vad reaalsete ja realistlikult kujutatud ob-jektidega, püüdes neid esitada kujundeina. Kuid alati ei kannu need püüdlused vilja. Mitte reaalsed objektid, vaid nende oma-vahelisi suhteid ja seoseid deformeerides, neid kõige kummaliskemaks, ootamatumaks, ebaloogiliseks muutes, püüavad autorid kajastada raskesti tabatavaid meeoleolusi ja nüansse, assotsiatsioone, taotledes sel-lega filosoofilist sügavmõttelisust. Mõnikord kaotavad reaalsed objektid selle-pärsast kujundi väärtuse ja teos ei suuda edasi anda mingit elamust ega erilist in-formatsiooni.

Teine suunitlus, mis meie noorte loomingu üha ilmsemaks muutub, seisneb taot-luses anda edasi üpris õrnluurilisi, roman-tilise alatooniga hapraid meeoleolukäike, tehes seda teadlikult ilutsevas laadis... Säärast kunsti vaadates tekib soov kas või pisut robustse mehesõna järele, teoste järele, millel oleks ühiskondlikku kõla-jõudu... Maalitehniline külg, profes-sionaalne oskus on üldse nõrk koht noorte maalijate loomingu. Paljud neist on astunud kunsti ilma maalija ettevalmistu-seta Kunstiinstituudis.

Sageli on tulnud üle teistelt erialadelt ilmselt suure huvi tõttu maalikunsti vastu, tahtes proovida võimeid, öelda oma sõna selles praegu väga populaarses kunstili-gis. Nad on õppinud filmikunsti raken-dama kaadrite dünaamikat, eri plaanide vahetamist, rakursside väljendusrikkust ja teisi võtteid, mis toovad kujutavasse kunsti uusi võimalusi. Aga maalikunsti paljutahulises organisemis on tähtsad tema objektiivsed kriteeriumid: maalikultuur ja maalilisus. Ilma nendeta ei ole vist väim-lik midagi ette võtta mis tahes loomelaadi puhul. Just maalikultuuri tahaks noorte teostes rohkem näha.

Temaatilises maalist kõneldes väitis aru-andja, et «meie maalijad on loobunud õõnsavõitu illustratiivsusest ja deklaratiiv-susest üldistatavate, sümbolsete kujun-dite kasuks, kus tihti on nende kujundite

kaudu autoripoolsed mõtted ja seisukohad väljendatud mitte lamedalt otse, vaid kaudsemad teid pidi, jättes vaatajale võimaluse kaasa ja edasi mõelda... Ometi on meie temaatilise maali tase mõneti ebaühtlane. Hulk suuri lõuendeid ei jää suurusest hoolimata aja sõelale kas väljapildamata lahenduse või pooltoore teostuse tõttu. Ka temaatilises maalis peaks lähtuma maailmisest, mitte ainult literatuurisest kavatsusest. Mõnigi kord olemine teinud hinnaalandust niisuguste pealetükkivalt temaatiliste tööde puhul, pigistades silmad kinni üldistuse ja mõttelaengu näilisuse ees, alasti temaatika ees. Ja sealjuures pole me mõnigi kord mitte märganud, et ka traditsiooniline žanrimaal või maastikki võivad sisaldada suurt üldistust ja sügavat mõtet.

Hoopis erinevad, võrreldes maali ja graafika, on probleemid skulptuuris. Üsna paljudest headest teostest hoolimata on eesti skulptuur tervikuna seisnud juba pikka aega teiste kunstiliikide varjus. Siiski, viimastel aastatel on kõigi raskuste kiuste suudetud siiski üsna palju skulptuure materjalisse viia. See on tunduvalt paranenud eriti meie portreeskulptuuri üldilmet.

Skulptuurikompositsioonis on samuti põhjust heameelt tunda üsna mitmete õnnestumiste ja selle üle, et need on tehtud just kõige kaunimas materjalis — pronksis... Ilmselt ei julge meie kujurid suuremaid ülesandeid ette võtta, ehkki sotsiaalne ja materiaalne tellimus selleks on olemas. Julgusepuudus ja mõningane küündimatus paistavad silma suurte tööde tarvis tehtud väikestes eskiisides, millest enamikku avalikkus üldse ei näegi. See paistab silma ka meie viimastel monumentaalskulptuuridel, kus häid skulptuureid lahendusi tuleb ette harva. Annavad tunda fantaasiapuudus ja vähene leidlikkus kompositsioonis, vormikõnes. Selles mõttes on hea, et meil on Edgar Viies, Jaak Soans, Ülo Õun ja Mare Mikof. Nende paljuski vaieldavates töedes ilmneb vähemalt katse murda rutiini, leida oma plastilist keelt, on probleeme vormi stiliseerimise ja deformeerimise suhtes... Kujurite pere on praegu üsna arvukas, on tulnud ja tuleb juurde noori jõude. Peab lootma, et ühiste pingutuste viljana leitakse uus jätk meie skulptuuri edasisele kujunemisele. Mõningaid sümptomeid ja viiteid sellele juba on.

Püüdes nüüd kokkuvõtlikku joont alla tõmmata eesti kujutava kunsti — maali, graafika ja skulptuuri kui meie kunstielu ja -loomingu keskse ning peamist ideoloogilist koormust kandva osa probleemidele praeguses ajas ja ruumis, võib öelda, et vaieldamatute saavutuste ja üldise edasiminekuna kõrval, selle kõrval, et meie kujutav kunst areneb põhiliselt õiges suunas, et olemine üle saanud mitmetest varasematest lastehaigustest, on meie kujutavas kunstis ometi nähtusi ja protsesse, mis lähevad liiga kaugele põhilisest arengusuunast.

Seoses kõige sellega oli vaja puudutada mõningaid niisuguseid küsimusi, nagu mõjutused, rahvuslikkus ja rahvalikkus, loominguvabadus, perspektiivtunne sotsialistliku realismi aspektidest vaadatuna... Sotsialistlik realism toetab rahvuslikku omapära kunstis ja eitab kosmopolitismi. Praegu on eesti kunstil see omapära, oma nägu, mis eristab meid teiste Nõukogude vennasrahvaste kunstist. Selle eripära tunnusjoontena võiks märkida meie kujutavas kunstis valitsevat mitmekesisust stiilis ja käekirjas, lähenemis- ja väljenduslaadis, ümbritseva elu jälgimist ja ümbermõtestamist analüüsi pilguga, teatavat kunstiliste kujundite kultust. Või rõhutatud dekoratiivsus tarbekunstis. Ent neid meie kunsti palgejooni kipuvad hägustama mõned kosmopolitismilmingud ja nende vastu tuleb arukalt ning läbimõeldult välja astuda.

Sotsialistliku realismi printsiipe on kunsti parteilisus ja rahvalikkus. See tähendab muu hulgas, et kunst peab nägema ja kajastama ka helget, ilusat, kõike head ja edasiviivat elus. Kunsti rahvalikkus tähendab ka kunsti ja rahva lähendamise kahepoolset protsessi — mitte ainult esimese lähendamist teisele, vaid ka rahva lähendamist kunstile esteetilise kasvatustöö, kunstipropaganda abil. On loomulik, et selles protsessis eksisteerib alati mingi vahe: kunstniku mõte, tema esteetilised ja eetilised tõekspidamised peavad sammuma vaataja omadest ees. Kuid see vahe ei tohi kujuneda lõheks, mida vaataja ei suuda ületada. Sel juhul minetab kunst oma ühiskondliku missiooni.

Eespool öeldust kehtib mõndagi ka meie dekoratiiv- ja tarbekunsti kohta, millel näib üha enam olevat kokkupuutepunkte kujutava kunstiga. Ometi on eesti tarbekunsti arengute viimastel aastatel oma rohkem või vähem erinevate probleemide ning protsessidega olnud mõneti erinev kujutava kunsti omast. Tarbekunsti arengujoon jõudis praeguse laadi juurde varem, varem tulid siin ilmsiks dekoratiivsus, loodusvormide isikupärane stiliseerimine, värvijulgus. Tarbekunsti kõik generatsioonid läksid selle muutusega ilma eriliste kriisideta kohe kaasa. Edasine areng on toimunud järjepidevalt, suuremate hüpeteta.

Tööstuskunst ehk disain, mille ülesandeks on kujundada esemeline keskkond, juurutada masstootmisse otstarbekaid ja ilusaid esemeid, on viimasel ajal jõudsalt arenenud. Samal ajal on välja kujunenud dekoratiivkunst, mis eitab eseme tarbefunktsiooni ja mille puhul ei teki vaatajal assotsiatsioone olustikuga.

Tundub, et dekoratiivkunst on leidnud oma eluiguse ja funktsiooni meie ühiskonnas ja kunstis. Parimate dekoratiivkunsti teoste autorid on püüdnud väljendada oma kordumatut esteetilist ideaali, oma vaimset atmosfääri, viia vaatajani ajastu rütmi. On selge, et sellisele dekoratiivkunstile tuleb läheneda teise mõddupuuga kui tarbekunstile, ja nimelt kujutava kunsti mõddupuuga, mis arvestab puhtkujundlikke printsiipe. Ja eks olegi meie praegune dekoratiivkunst lähenemas kujutavale kunstile: seda võime märgata nii tekstiilis, keraamikas, metallis kui ka nahas...

Peale nende kokkupuutepunktide võib meie dekoratiivkunsti tähele panna ka otseseid mõjutusi kujutavast kunstist (või on see vastupidine?) Peame siin silmas sedasama romantilis-ilutsevat suunda, millest oli juttu maalikunstis. Keraamikas, ehetes, nahkehitöös on mainitud suund eriti ilmne. Eleegilise alatooniga retrospektiivne lüürika on haaranud noori tarbekunstikke. Selle ilutsemise puhul tekib kohati tunne nagu mingist isoleeritud ruumist, millesse kunstnik suleb oma teosed, eemale elu aktiivsest pulsist. Kui me maalil loeme seda negatiivseks nähtuseks, siis dekoratiivkunstis võib seda kuidagi põhjendada kunstnike sooviga vastandada standardiseeritud esemelise keskkonna rängele geomeetriaalsetele improvisatsioonidele, tuua meie kaasaja argipäeva kainesse asjalikkusse pisut vanemad aegsed soojust ja hubasust. Kuid tundub, et kohati ei tule see laad asjale kasuks.

Ruumikujundus on ala, kus kongressidevahelisel perioodil oli õige palju liikumist, tõsist tööd ja ka saavutusi. Aktiivse sektiivse töö tulemusena saime maha teise näitusega «Ruum ja vorm». Nagu esimene, nii oli ka teine näitus programmeeritud, printsiipiaalse tähendusega, seades endale eesmärgiks murda ruumikujunduses valitsema kippuvat rutiini, läheneda probleemile uuest aspektist, ühendada ruumielamust kunstielamusega. Aktiivsed otsingud ja visad püüdlused avada ruumi, anda vormi ja värvi väljendusel inimestele uud-

set interjööri- ja kunstielamust, on juba iseenesest väärtus. Selliseid eksperimente tuleb toetada, kuid sealjuures ei tohi silmist kaotada kas või perspektiivst seost eluga, et kõik ei jääks ainult eksperimendiks, vaid et need uued ruumielamused hakkaksid hiljem realiseeruma ühiskondlike hoonete või eluruumide sisekujunduses, konkretiseeruma, seostuma tarbevormiga. Kunstielu ja -loomingu üha keerukamaks muutuva mehhanismi kõigi nähtuste igakülgeks analüüsimiseks on kutsutud ja seatud kunstikriitika...

Seoses NLKP Keskkomitee otsusega peeti käesoleva aasta maikuus nii NSV Liidu Kunstnike Liidu kui ka Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatuste pleeniumid kunstikriitika küsimustes. Nende pleeniumite otsused on meie kriitikute edasise töö konkreetseid juhiseid.

Kõige arvukama kriitikaliigi — jooksva näitusearvustuse kvantiteediga võib rahul olla. Kuid üldiseks puuduseks on selles üsnagi sageli pealiskaudsus, liigne heatahtlikkus, hoidumine teravatest küsimustest, ehk ühe lausega — kriitikas on vähe tarka kriitikat. Kui mõned head aastad tagasi oli jooksva arvustuse üks ülesandeks ülemate kunstinähtuste populariseerimine, sest tollal tuli neid nähtusi meie kunsti väga rohkesti ja kriitika ei suutnud leida vajalikku distantsi, siis nüüd tuleb kriitikult õigustatult nõuda, et nad oleksid suutelised tungima uute kunstinähtuste olemusse, mõistma nende ühiskondlikku ja sotsiaalset kaalu ning andma neile printsiipiaalse hinnangu. Peame tunnustama, et kõige uuema Nõukogude Eesti kunsti põhjalikuma analüüsi pole me veel jõudnud. Väga oluliseks probleemiks üldkäsitlustes on eesti kunsti uurimine ja hindamine tihedas seoses kogu nõukogude kunsti arenguga. Tihti aga jääb meie kunstikriitikast mulje, nagu kujuneks eesti kunst üksi, ilma loomuliku seoseta vennasrahvaste kunstiga.

Aruandekõne asjalikkus andis kammertooni ka kongressi edasisele käigule.

Kongressi tervitasid paljude liiduvabariikide Kunstnike Liitude, teiste loomingu- ja rajoonide kui ka tööstuste ja rajoonide esindajad.

Sõnavõttudes puudutati peaaegu kõiki meie kunstielu probleeme, kusjuures eriti väärtuslikult esile esinemisvõimaluste vähesus, mis omakorda vähendab kunstnike loominguaktiivsust. (Sõnavõttudest toodi pikemad kokkuvõtted ajalehtedes «Rahva Hääle» 23. XI 1972 ja «Sirp ja Vasar» 24. XI 1972.)

Kongressil valiti uus ENSV Kunstnike Liidu juhatus ja revisjonikomisjon. Juhatusse valiti: E. Allsalu, J. Arrak, B. Bernšteini, H. Eelma, M. Eller, L. Erm, E. Haggi, J. Hain, A. Hoidre, A. Kaasik, J. Kangilaski, V. Karrus, L. Kokamägi, I. Kimm, L. Kuldkepp, H. Kuma, M.-L. Küla, E. Külv, E. Maaser, I. Malin, L. Mikko, Maie Mikof, M. Männi, O. Männi, E. Okas, E. Ootsing, A. Pilar, M. Pless, V. Pormeister, E. Põldroos, S. Raunam, V. Reinholm, L. Rohlin, A. Saldre, O. Subbi, M. Summatavet, S. Sõmer, V. Tiik, V. Tõlli, I. Torn, H. Valk, J. Vares ja Tõnis Vint. Juhatuses esimeheks valiti Ilmar Torn ja vastutavaks sekretäriks Enno Ootsing. Juhatuses tööd juhiseks järgneval aruandeperioodil jäi kongressi lõpul vastu võetud ENSV KL XV kongressi resolutsioon.

Õ i e n d. Almanahhi «Kunst» eelmise numbris (43/3, 1972) lk. 45 on trükkimisel tekkinud eksitus. Ülemise reproduktiooni autor on M. Maasik, aiumise — G. Leškina. Mõlemad tööd on trükitud tagurpidi.



Neli eesti skulptorite nooremasse põlvkonda kuuluvad kujurit — nii võib lühidalt ja neutraalselt iseloomustada Riho Kulda, Matti Varikut, Edgar Viiest ja Ülo Õuna, kes esinesid 1972. aasta suvel-sügisel ühishäitusega Tartu Kunstimuuseumis. See iseloomustus on küll mõnevõrra tinglik, sest juba vanuselt ei ole nad kõik ühe generatsiooni mehed, eriti praegu, mil uute põlvkondade pealekasv kunstis on olnud väga kiire. Nende loomingulise tee pikkus on erinev ning kujunemiskäigu mõjutegurite ja muidugi ka andelaadi iseärasustest tulenevad kunstilised taotlused langevad kokku vaid vähesel määral. Nimetatud neljast kujurist ei saa rääkida kui sarnase põhikarakteristikaga kunstnikegrupist, mille liikmed üksteiselt tuge otsides iseennast leida püüavad. See leidmine on juba toimunud. Vähemalt eesti nüüdis-skulptuuri silmapiirilt paistab nii olevat. Kaugem ajaline ja ruumiline distants sulataksid vist küll mitmed erijooned ühte.

Ühesugune pole olnud ka skulptoritele osaks saanud tunnustus avalikkuselt. Positiivselt on nad huvi köitnud küll kõik, kuid pidevalt töötavate ja otsivate kunstnikena esineb nende loomingus ikka suuremaid ja väiksemaid tõuse ning langusi. Ühishäitusele järgnenud kuud tõstsid tugevasti esile Matti Variku isiku ja loomingu: talle anti auhind vabariikidevahelisel skulptuurinäitusel Riias ja 1972. a. ELKNÜ preemia. Üleliidulist kiitust on koduse kõrval maitsta saanud veel Riho Kuld. Edgar Viiese visa ja filigraanne töö on kõige enam hindamist leidnud skulptuuri spetsiifikasse süvenejate keskel. Ülo Õun tõendab aga samas, et skulptuur võib ka hoopis teistsugune olla. Ta sunnib kordama tuntud väidet: uus sünnib uue ootajatelegi alati ootamatult.

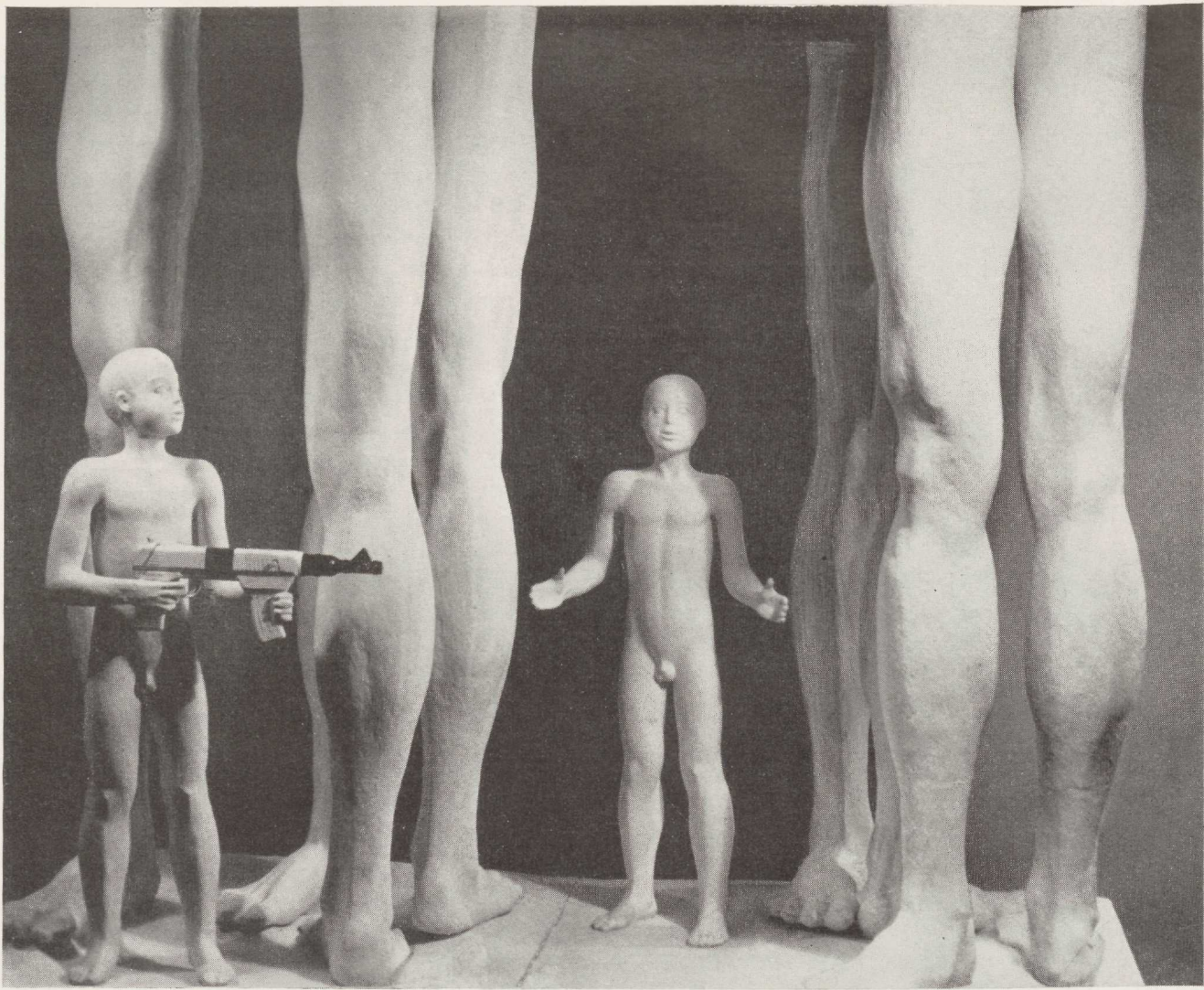
Ent ometi ei sattunud need neli skulptorit juhuslikult ühisele näitusele. Tahtes rõhutada meie skulptuuris juba mõnda aega käärinud uuendusliikumise kindlaimaid põhijooni, polnud näitusekorraldajail sisuliselt võimalik neist kedagi kõrvale jätta. Polnud mõtet ka kedagi juurde lisada, sest üks või paar uut nime oleks nõudnud võrdsuse huvides veel kolme-nelja ning näitus võinuks muutuda pigem hajutatuks ja segaseks kui mitmekülgsemaks. Nii on siis õige, et 1972. aastal suutsid meie skulptuuri järjest muutuva iseloomu kõige kompaktsemalt kokku võtta Riho Kuld, Matti Varik, Edgar Viies ja Ülo Õun. Nende loomingu kogusumma piirid olid avarad, sellele oli tunnuslik ühiskondlik aktiivsus, mis jõudis sihtmärgile varasemast märksa

täpsemini. Aimestiku ajakohasus astus õnnelikkude ühendusse skulptuuri plastilise väljendusrikkuse taasavastamisega ja uute võimaluste tundmaõppimisega kuni popkunstini välja. Taoline lai, täpsemalt sõnastamata, kuid kunsti enese kujunemiskäigu poolt üsna selgesti dikteeritud programm suutis erinevad kujurid vaataja jaoks ühte liita vaid ajal, mil skulptuuris asetelediv üldine väärtuste ümberhindamisprotsess nõudis korraga vastust paljudele küsimustele.

Nõukogude Eesti skulptuuri arengus pole maali ja graafikaga võrreldes põhimõttelisi erinevusi. Küll on skulptuurile pidevalt (eriti viimasel aastakümnel) ette heidetud probleemivaesust, uudsuse puudumist ideedes ja vormilahendustes. Kujuritele tuli uusi jõude juurde napilt ja ei nemad ega mitmed keskmise ja vanema põlvkonna tugevad meistrid ei suutnud hajutada kesist üldmuljet. Perspektiivituse tunne süvenes. On ju küll teada, et reeglina nõuab kujuri küpsemine meistriks enam aega kui maalijal või graafikul ning et skulptuuri valmistamine on pikaldane, füüsiliselt ja tehniliselt palju jõudu kulutav ja keerukas toiming. Nõus võib olla ka skulptorite tänaseni korduva väitega, et materiaal-tehniline baas on nõrk, võimalused kujusid püsivasse materjali viia äärmiselt kardinad. Nii pole lootustki ükskõik kui heade ideede kehastamiseks, sest «põlve otsas ju skulptuuri ei tee». Ent samal ajal on tekkinud kahtlus, kas põhjust ja tagajärge ei kiputa ära segama, viimati polegi skulptoritel rohkesti kujudeks vormimata jäävaid mõtteid. Eks õigust ole mõlemal poolel. Kuid paratamatult saabub selletaolisele skolastikaks muutuvale arutelule lõpp (õige vastus) vaid konkreetse skulptuuri, kujuri loomingu näol, mis on sündinud antud oludes kunstniku jõupingutuste tulemusena. See annab väitlemisele taas kindlama pinna jalgade alla ja paneb ta mõneks ajaks veerema reaalsematele rööbastele.

Riho Kuld, Matti Varik, Edgar Viies ja Ülo Õun on palju korda saatnud, et skulptuuri rehabiliteerida.

Järk-järgult, püsivalt, otsides ja katsetades, vahel eksides, kuid sihikindlalt edasi liikudes hakkas skulptuuri plastilist mõjuvust, vormi ja ruumi vastastikust seost, materjali eripära, faktuuri vaheldusrikkust, hoolika viimistluse tähtsust vaatajaile oma loomingu kaudu selgitama Edgar Viies. Sama tegid mitmed teisedki kujurid, kuid Edgar Viies oli kõige kompromissitum, seepärast on tema meie skulp-



tuuri uuendusliikumise «A». Tähtis polnud üksnes kujuri vabadus loodusvormide interpreteerimisel, eesti skulptuurile harjumatu kujundite loomine, mis on suguluses 20. sajandi esimese poole avangardismiga, vaid ka side traditsioonilise skulptuuri vormi ja materjalikultuuriga. Kuid oleks vale esile tõsta ainult Edgar Viiese teoste formaalseid väärtusi, mis on võrdlemisi kergesti märgatavad. Vaataja kui subjekti hooleks jääb tungida kujuri loomingu sisuliste probleemideni, mis puudutavad sügavalt inimese ja tema keskkonna vahelisi suhteid. Kunstniku viimase aja tööde eepilisus, mis on kõrvale tõrjumas varasemat kallakut kas traagikasse või idüllilisusse, näib ennustavat uut järku tema loomingu.

Sisuliselt on Edgar Viiesele lähedane, nii üllatav kui see tundubki, Ülo Õun. Tema skulptuurid on sündinud traditsioone hüljates. Ehtsate skulptuurimaterjalide raskest kättesaadavusest ja kipsi kummitamisest näitusesaalides on ta osanud teha vooruse, saades nähtavasti inspiratsiooni popkunstist. Selles mõttes on Ülo Õun meie skulptuuri uuendusliikumise praegune «O». Kord traagilised, kord iroonilised, vahel humoristlikud ja erootilisedki on tema kipsist valmistatud, erinevate värvitoonidega markeeritud, mõnikord klaassilmadega pead, tähendusrikkad ekspressiivsed galeriid taolistest peadest, figuurid, nende kordused, kentsakad ja viirastuslikud grupid jne. See on terve omaette maailm, vahel maalähedaselt groteskne, teinekord väljakutsuvalt kummaline, etendus hulga tegelastega, kelle kaudu kunstnik valutab südant, kuid on ka rõõmus ja lustlik. Ülo Õuna kunst pääseb mõjule vahendite abil, mida eesti skulptuur varem ei tundnud, seepärast on ta mõnikord äratanud võõrastust. Kuid tema loomingu elamuslikkus on tardumusest ülesraputav, väga vajalik komponent meie tänapäeva skulptuuris.

Kui Edgar Viiese ja Ülo Õuna teoste ühiskondlikkus avaldub pöördumises üldiste probleemide kaudu inimese sisemaailma poole, varjatud mõtete ja tunnete ootamatus avamises, nende analüüsimises, siis Riho Kulla ja Matti Variku tööde (eriti ühiselt loodud monumentide) temaatiline arendus jõuab konkreetset üldisele, on aktiivsem ja täpsema suunitlusega. Mõlema kujuri suureks teeneks on läbimurdmine meie skulptuuri kitsaskohtadest andekuse ja töökuse tugeva kontsentratsiooniga ilma, et oleks otsitud väga erandlikke teid. Riho Kuld ja Matti Varik on näida-



nud, et andelaadile vastav süvenemine skulptuuri põlistesse iseärasustesse viib endastmõistetavusega oma maa plastika traditsioonide jätkamisele ja aitab samas kaasa kujuri individuaalsuse avaldumisele. Sageli on rõhutatud Matti Variku ja Riho Kulla kunsti erinevust, esimese rahulikkust, plastilist kompaktsust ja tugevust, teise rahutust, dünaamilisust. Küllap see tuleneb kujurite karakterite eripärast. Sisuliselt on mõlema looming tõendiks skulptorioskuste põhjalikust valdamisest, võimest plastiliselt mõjuvas vormis oma ideed kujundada. Visalt on nad suutnud oma teoste paremiku materjali viia: kivi raiuda, pronksi valada. Võimalik küll, et raskuste võitmine sel viisil on kulutanud liialt kunstnike energiat, mis oleks tulusama rakenduse leidnud loomingus. Ehtsates materjalides kujud on aga tõsiasi, mille eesti nüüdis-skulptuur jääks märksa vaesemaks.

Traditsiooniliste kujurioskuste valdamine on võimaldanud paindlikult järgida kaasaega erutavaid ideid. Nii on Riho Kulla ja Matti Variku abiga tulnud eesti nüüdis-skulptuuri uuenemisse mitmeid jooni, mis varem puudusid. Formaatide tagasihoidlikkus, enesessesüvenenud mõtlikkus on kõrvale tõrjutud jõulisema ja aktiivsema kunsti poolt. Siin on kujurid haaranud mitmesuguste vahendite järele — plastilisuse ja siluetimõju kõrvale on asunud värv. Realistliku vormiüldistusega samaaegselt kasutatakse loodusvormide tugevat ümberkujundamist või hoopis naturalistlike detailide sissetoomist. Nelja kujuri töö ja tegevus on tugevaks stiimuliks eesti skulptuuri arengus. Skulptuur on suurte võimalustega kunstiliik, ta nõuab jõulisi isiksusi, usku oma ideedesse ja püsivat tööd.

6. Matti Varik. Signaal. Kips, värvitud. 1972.

7. Matti Varik. Mäng. Kips. 1972.

8. Riho Kuld. Vesineitsi. Kips. 1972.

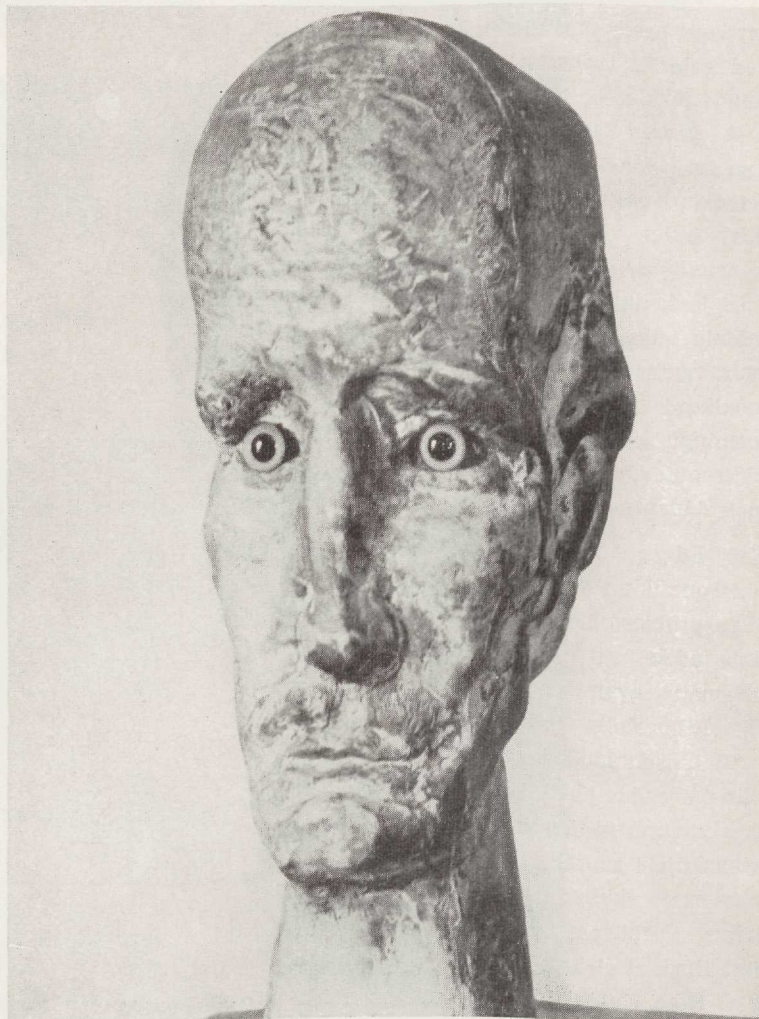
9. Edgar Viies. Eepos. Puu. 1971.

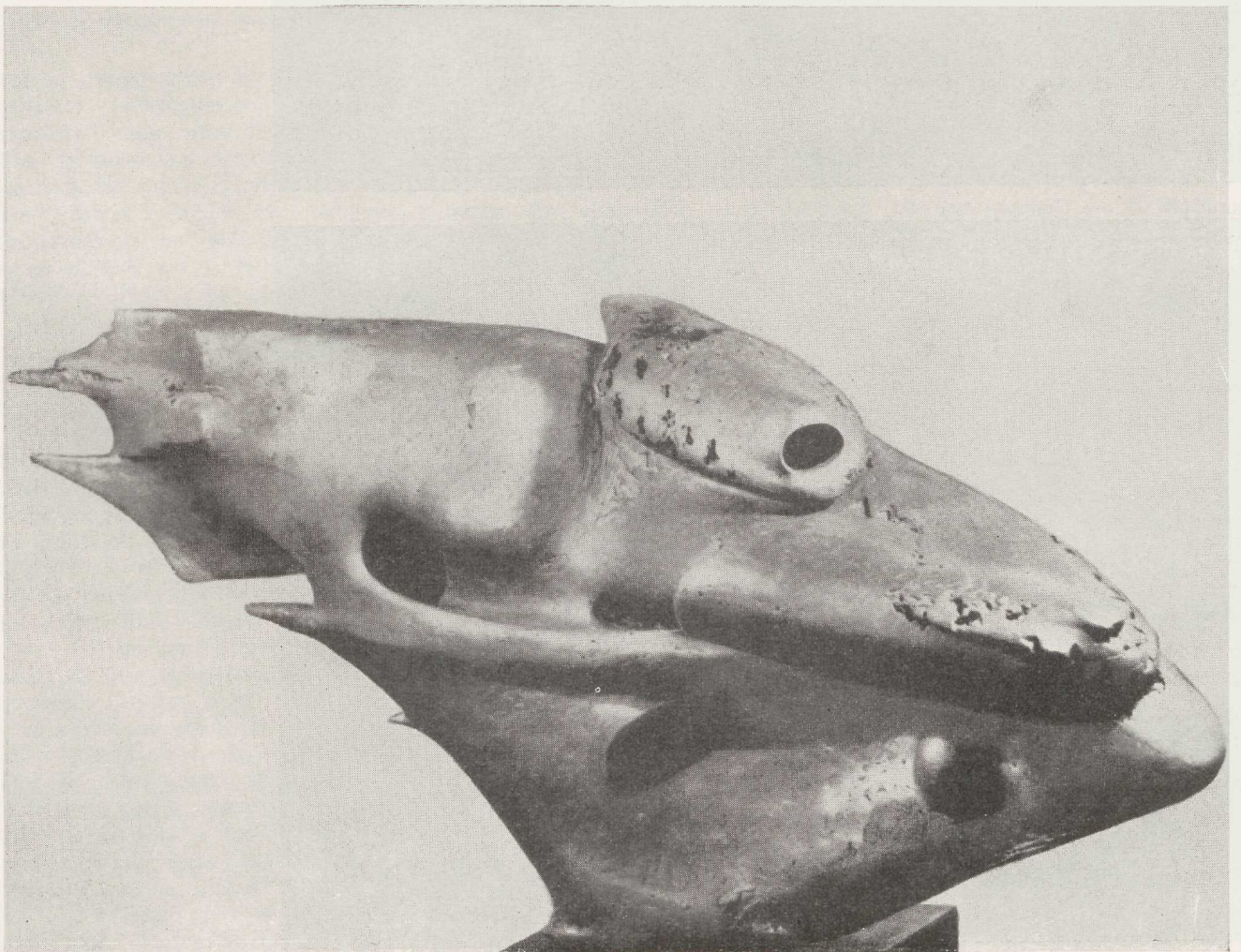
10. Ulo Oun. Kukeke. Polükroomne kips. 1970.

11. Ulo Oun. Tuumafüüsik. Polükroomne kips. 1969.

12. Riho Kuld. Vabadus. Plastmass. 1972.

13. Riho Kuld. Varjud vee all. Kips. 1969.





А И Т Р А К И О И Я
Т О У Р А Д А В Д Т И М М И Л
В И К - В И К И М Г Р Е М М И Л С В Я Б Ы Р О С Т
В И О К Р Ы Т Ы М У



1965. aasta sügisel korraldas noor maalija Lembit Sarapuu kunstisalongis oma töödest väikese valiknäituse. Vormis ja värvis kasi-nad, ilma käratseva kõnekuseta maalid ärritasid nii mõndagi vaatajat, kuhu kilda kuulusid ka kolleegide esindajad. Viidati joonistuse mannetusele ja vormi liigsele lihtsustamisele. Avaldati arvamust, et Lembit Sarapuu on jõudnud oma loomingu punkti, kust tal edasi minna pole võimalik. Igal juhul nähti ummikut ja kaheldi tulevikuperspektiivides. Prof. Adamson-Ericu kogenud silm pani aga juba tookord tähele rohkemat ja nägi kaugemale. Ta leidis, et tee, mille Sarapuu on kunstis valinud, on raske ning et vähesed sõandavad astuda sellele teele, kuna napilt öelda on väga raske. Eelkõige viitas professor Sarapuu töodes ilmnevale maalija jaoks nii vajalikule peenele värvitajule. Leida niisuguseid värvivarjundite kooskõlasid ja panna need kõlama nii nappides, kuid hingestatud kujundites nagu see esines näituse mitmetes portreedes ja aktimaalides, kõneleb andest ja suurest nõudlikkusest töö suhtes.

Möödunud on rida aastaid. Lembit Sarapuu on näitustel esinenud rohkem või vähem õnnestunud töödega. Nende ühiseks omaduseks on külgetõmbejõud, mis sunnib neid ikka uuesti vaatama. Ja 1972. aasta sügisel toimunud Nõukogude Liidu moodustamise 50. aastapäevale pühendatud vabariiklikul kunstinäitusel oli üheks näituse päriliks Sarapuu väike portreemaal «Flora». Tõuseb küsimus: kes eksis? või mis juhtus? Eksisid need, kes ei tundnud Sarapuu töötahte suurust, tõsidust ja veendumust oma kunsti õigsuses.

Meenutades möödunud aastate vältel näitustel nähtud portreid, kompositsioone, aktimaale ja maastikke ning võrreldes neid viimase näituse ja kunstniku tööruumis paiknevate seni eksponeerimata maalidega, võib kestahees vaataja veenduda, et kunstnikku kõitev ainevald on jäänud samaks, mis esimeste näituste päevil. Selleks on tsivilisatsiooni lihvist vaba inimene ja loodus.

Lembit Sarapuu portreed, mis on vististi tema loomingu huvitavaim osa, esitavad üksteise järel inimesi, kes nagu ei kuulukski mingisse konkreetseesse ajastusse. Küsisin, keda ta maalib ja kust leiab modellid. Ootamatult lihtne ja tööde autorile võrratult isikupärane oli vastus: «Ma olen neid kohanud igal pool, kõiksugustes paikades. Tulevad näiteks tänaval või teel vastu. Ma ei tea, kes nad on ja millega nad tegelevad. See polegi tähtis. Ma tunnen nad lihtsalt ära. Nad on kaugel igapäevasest rüünast ja ei tõtta sekeldamis-tega kaasa. Kogu nende olemises ja välimuses on midagi niisugust, mis mind inspireerib, aitab mul kujutada oma ideaali. Hiljem juttu ajades on paaril korral selgunud, et modell mõtleb paljus minuga ligilähedaselt.» Kindlasti on kõik portreed otsekohesed ja vähenõudlikud. Igas maalil peitub eriskummaline rahu ja tasakaal. Kord on see rahu hell ja habras, kord enesekindel ja püsiv. Ent eales ei esine

seal närvilisuse või häirituse tunnuseid. Soovitava elamuse loomisel toimivad kaasa maali kõik komponendid: figuuri enesestmõistetav ja lihtne koht maali pinnal, tõsine, enamikus kinnine näoilme ning tähtsaim kõigest — elamuslikud, ent rangelt vaos hoitud värvid ja värvikooskõlad. Külluslikkus ja priiskamine nii vormis kui värvis on Sarapuule täiesti võõras. Ilmselt tuleneb see kunstniku sügavamast olemusest ja suhtumisest elunähtustesse.

Eeltoodu on siiski vaid üks tahk Sarapuu loomingus ning on viimase pärisosaks algusest peale. Öeldu kehtib ka aktimaalide ja kompositsioonide kohta. Muutus, mis Sarapuu maalides on toimunud viimaste aastate vältel, viib maalitehniliste probleemide valdkonda. Värvid ja maalitehnoloogia on temale juba pikemat aega ja ka praegu primaarne küsimus. Ülesanne, mida maalida, on tema jaoks lahendatud juba aastate eest. Ta väidab: kellel ei ole midagi öelda, see ärgu hakaku kunsti õppimisega vaeva nägemagi. Kellel on aga midagi südamel, mida ta peab väljendama, see peab õppima ja leidma, kuidas seda teha, et oleks õieti ja hästi tehtud. Õppimine, uurimine, katsetamine ja leidmine on siiani olnud Sarapuu poolt käidud teeks. Ja praegu võib ta rahulikult ning ujedalt-uhkelt kinnitada, et ta on küll vaadanud ja jälginud, kuid pole meil leidnud ühtegi, kes maaliks nii nagu tema. Sarapuu kunsti probleem ise on lihtne ning omamoodi meie päevade kunsti üldpildile küllaltki iseloomulik. Nimelt loobusid möödunud sajandi lõpul impressionistid täielikult vanast klassikalisest kihide viisi laseerivast maalimisest, kus pastoosselt maaliti vaid kõige rohkem valgustatud, detailselt esile toodud osad. Kasutusele võeti *alla prima* maalitehnika, mis muutus kiiresti populaarseks. Kiire töötamise võimalus ilma alusmaalita sobis kõigiti üha tõtlikumaks muutuva elu rütmiga ning kuni tänase päevani on maalijad ülekaalukalt *alla prima* tehnika kütkeis. Siin on loominguprotsess ise täis ootamatusi ja toredaid leide. Maali alustades ei tea ka kõige kalkuleerivam taidur, millisena see valmib. Valmistav maalist saadud impulsi ajal võib värvuste-bukett ootamatult muutuda. *Alla prima* tehnikas peituvate võimaluste kulminatsiooniks, kust enam kaugemale minna ei olnud lihtsalt võimalik, oli abstraktne ekspressionism — tašim. Värvide ja faktuuri tulevark, hetke elamuse ja mõtte spontaanne väljendus värvis, eriti liikumise illusiooni tekitav värvimõju oli ideaal. Dialektika seaduse põhjal pidi kunstiareenile asuma ka vastaspoolus, mis Lääne-Euroopa kunstis avaldus op- ja popkunsti näol.

Kui Lembit Sarapuu astus maalijate ridadesse, oli abstraksionism meil tõsiseks probleemiks. Tema aga valis sootuks vastupidise tee. Ka instituudis õpitud maalimismaneer oli temale ilmselt liialt püsima ja rabelev. Nii jõudsidki näituse-saalidesse peaaegu laseerivalt maalitud, vormilt staatilised, värvilt peened portreed

ja kompositsioonid. Võib-olla meenutasid need portreed esialgu Modigliani portreid, maastikud ja kompositsioonid aga primitiviste. Sarapuu ei pea ennast ise ei ühe liigseks austajaks ega viimaste kilda kuuluvaks. Tema sooviks oli anda värvidele kõljõudu ja maalida loodusest rahu saarekesi. Mõne aja möödudes ei rahuldanud Sarapuu enam kompositsioonide ja portreede mõneti pinnaline maalimine. Teda ei võlunud säravad värvikooskõlad, mida taotlesid paljud maalijad, vaid eelkõige kumavad ja sügavad värvitoonid, mis hakkavad maali pinnal elama. Tagantjäreli tundub täiesti reeglipärane, et kunstnikku hakkasid tõsisemalt huvitama vanad meistrid ja nende maalimismaneer. Sarapuu ise ütleb, et kõige rohkem meeldivad talle varase renessansskunsti maalid, eriti aga Memlingi ning Botticelli tööd. Ilmselt on selle sümpaatia põhjuseks madalmaalase ja itaallase maalidest õhkuv kõikevaldav rahu, mis on tegelikult omane kõikidele 15. sajandil töötanud portretistidele. Kuid meeldimine on sõnuleletamatu nähtus, mida on peaaegu võimatu põhjendada. Vanade meistrite tööde võlu oli nii suur, et Sarapuu hakkas maalima vorme plastilistena, rakendades valguse ja varju modelleeringut.

Vaadates Sarapuu viimaste aastate töid, tundub kõik nii lihtne ja loomulik. 1971. aastal maalitud akt «Suvel», samuti 1972. aasta portreed on kunstnikule nii omased, et teisiti maalituna ei kujuta neid ettegi. Tegelikult oli kogu muutumisprotsess aeglane ja töörohke. Seistes rinnutsi uute probleemidega, hakkasid peale rõhuma kaks vajadust: õppida tundma värvide omadusi ja «õppida joonistama». Kunstnik väitis, et ta tegi palju tööd selleks, et õppida joonistama niimoodi, nagu temal vaja on. Instituudi pikaajalised seadeldised ainult tüütasid ja neid tehti hinde saamiseks. Vahemärkusena — L. Sarapuu lõpetas kunstiinstituudi 1961. aastal. Nüüd on ta aastaid käinud aktistuudiot tegemas. Tummadeks tunnistajateks tehtud tööst on virnad joonistusi ja maale väikeses tööruumis.

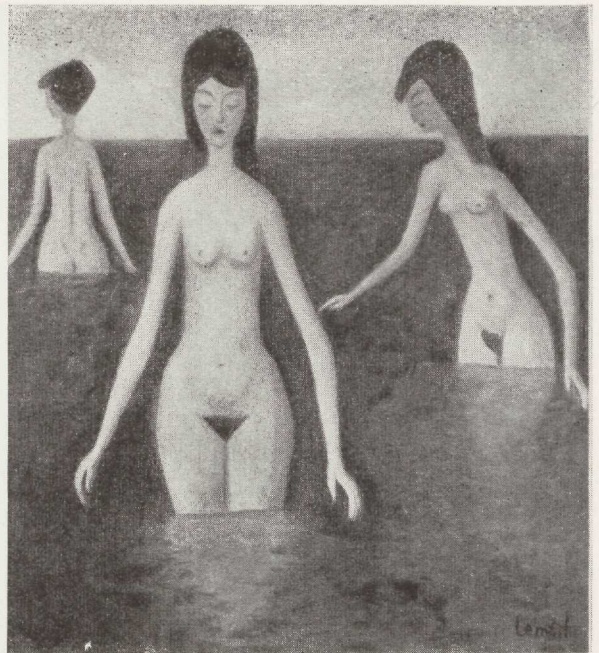
Praegu on Sarapuul iga töö, ka väikese portree maalimine suhteliselt pikaajaline protsess. Kõigepealt täpne joonistus mõtlemõõdus. Seejärel joonistuse kandmine lõuendile. Kuna ta rakendab klassikalist alusmaali, peab ta juba ette nägema valmiva töö värvivahekorrad. Seejärel hakkavad alusmaali katma kontrastsed laseerivad värvikihid, mille kuivamiseks kulub oma aeg. Niiviisi kiht-kihilt, järk-järgult vormuvad aktifiguurid, portreed, millel naha pehmus ja läbipaistvus, vormide ümarus on silmaga kombatavad, ning mis on klassikalisel kontrastis fooni karmusega. Niiviisi maalides põimuvad tunne, teadlik tahe ja tehniline oskus kvaliteediks, mis on hea koostöö korral täiuslik — emotsionaalne, vormilt ja värvilt kaunis ja eeldatavasti ka aja proovile vastupidav. Aja katsumistele peaksid Sarapuu maalid vastu pidama ka puhtpraktiliselt — säilimise mõttes. Nimelt on kunstnik umbes



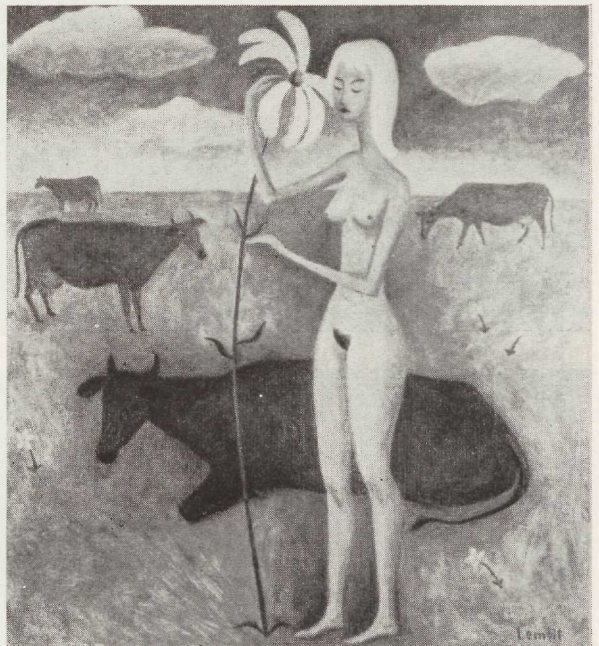
kümmeaastat uurinud ja proovinud värvide omadusi, nende vastupanuvõimet ja vastastikust toimet igasugustes ilmastikutingimustes. Aastaid on seisnud värvide ja alusmaterjalide (puidu, lõuendi, papi) proovid «katsepolügoonidel» jääs ja lumes, lõõmavas päikeses, tuules, vihas. Nii selgunud tulemusi rakendades võib eeldada ka värvide püsivust ja muutumast maalina. Samas on Sarapuu alati nõus oma teadmisi ja kogemusi jagama kolleegidega. Siinkohal mõned täiesti juhuslikult võetud kogemused. Liigsele niiskusele ja kuivale peab kõige kindlamini vastu defitsiitne, kvaliteetne kaltsupapp, mis ei mädane ega pragune kergesti ning ei eemalda endast värvikihti. Halb on see, et ta siiski kortsus ja murdub. Paremini sobib ta väikeste maalide alusmaterjaliks. Laialt kasutatav lõuend on aga tundlik liigse niiskuse ja kuivuse suhtes, kipub liigses niiskuses mädanema ja kuivas kokku tõmbuma. Maalile otse vaenulik on ebakvaliteetne krunt. Samade puuduste all kannatab ka vineeralus. Siiski kasutab Sarapuu ise lõuendit, kuna seda on kõige kergem töödelda, hõlbus transportida ja tänu kornilisele pinnale peab hästi värvi kinni. Sealjuures suhtub Sarapuu kruntimisse täie tõsiduse ja hoolega ning loodab, et ta maalid uputuse ohvriks ei lange. Meil kiidetakse sagedasti vanade meistrite värvide kvaliteeti. Meie katsetaja on veendunud, et meie värvid on valguse hävitavale mõjule palju vastupidavamad ja püsivamad, kui olid vanade meistrite käsutuses olnud värvid. Ja ka värvide sortiment on tänapäeval tunduvalt suurem. Paraku on käibelt kadunud niisugused värvid nagu naturaallultramariin ja massikot. Vanade meistrite värviskaalas puudusid seevastu kõik koobalt- ja kaadmiumvärvid, ilma milleta tänapäeva maalijaääd kuidagi toime ei tule. Samas ei tohiks arvestamata jätta nende värvide keemilisi omadusi. Näiteks krapplakki ja ultramariini võib kasutada ainult pealmise kihina, laseerivalt. Vastasel korral nad «tõusevad alt üles» ning katavad pealmise kihi oma intensiivsusega. Katsetades ja proovides on Sarapuu välja töötanud oma retseptid alusmaali värvideks, mis kumavad paraja pehmusega läbi pealispinna, annavad sellele kõla ja seovad alusmaterjaligi maaliga värvisse segatud liimi vahendusel. Värve, mida ta praegu põhiliselt kasutab, loetles Sarapuu hämmastavalt vähe: kroomroheline, koobaltroheline, ultramariin, naapolikollane, põletatud umbra, must, väga palju ookerit ja valget. Aeg-ajalt läheb muidugi ka teisi värve vaja. Loetelu kehtib muidugi tänase päeva kohta.

Suhted maastiku ja loodusega on Sarapuul niisama siirad ja lihtsad nagu inimestegagi. Siingi on tähtis tõene, mitte ilus romantilises või banaalses tähenduses. Madala silmapiiriga maa- või mereriba, rohelised puud või võsa, kõrge sinine, peaaegu et igav taevas — see on kokkuvõttes pilt sarjast möödunud suvel Saaremaal ja Kesk-Eestis maalitud maastikest. Värvus-

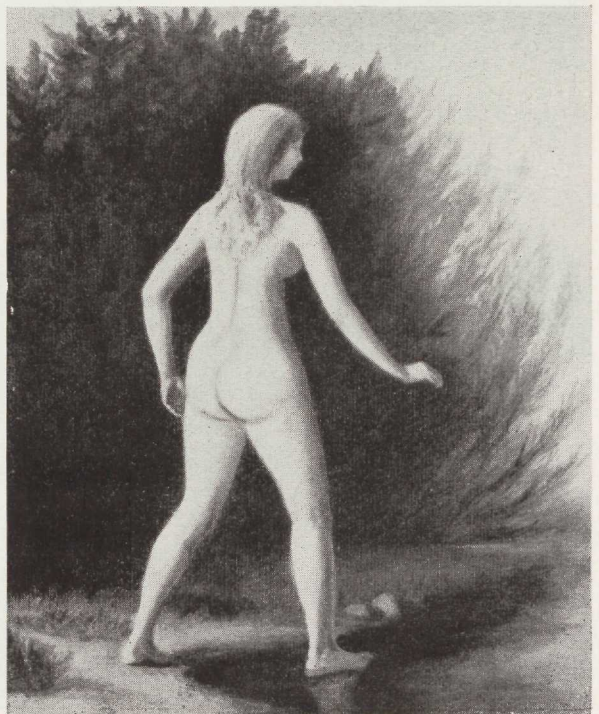
17

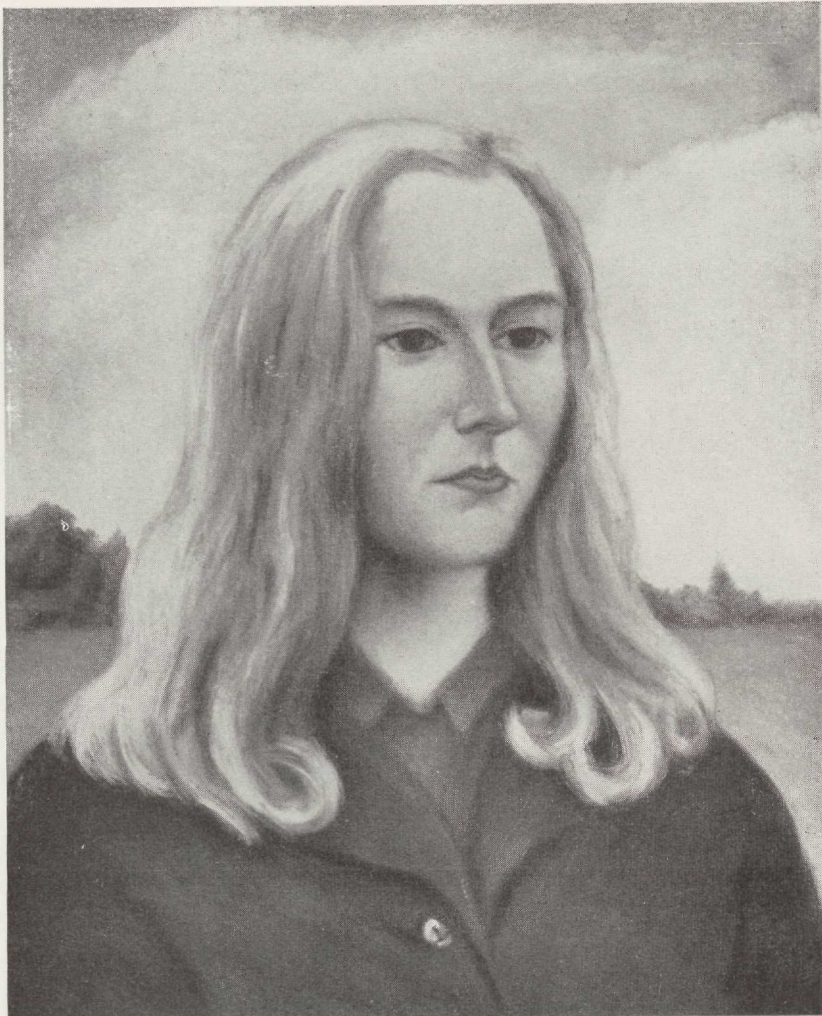


18



19





20

nates jalgsi paigast paika, otsib Sarapuu loodust ja maastikku, mis on niisugune, nagu ta on igavesti ja püsivalt olnud. Torvide ja äikese ning nendest kantud meeleolude heaks tema pintsel tööle pole hakanud, sest kuigi nad on tõesed, on nad ajutised ja tujukad. Ilmselt häirivad nad kunstniku rahulikkuse ideaali. Liiatigi ei ole kuigi mõttekas maalida vihma ja äikeses. Ja kui mõnes maal isegi ongi killuke romantilist ja hääbuvat, nagu õitsev toomingapõõsas või õunapuu, siis on seegi seletatav nähtuse ürgse kordumisega ja sügavusega. Seega on ka selles osas kunstniku programm positiivne.

Vabas õhus maastikku maalides ei saa loomulikult rakendada sama tehnikat kui portreedes või kompositsioonides. Siin on Sarapuu jäänud varemõpitud maalivõtetele truuks. On siin ju probleemgi — maalida vahetult lihtsat looduselamust — sootuks teine kui portrees ja figuurikompositsioonides. Igal kunstnikul on oma kunstiväärtuste moodsus. Ta otsib ja seab oma teetähised, vaagib teiste ja oma tööd. Lembit Sarapuu peab kunstis kõige tähtsamaks ja läbi aegade kandvaks inimlikku sisu, neid püsivaid sisulisi väärtusi, mis on väärtusteks olnud kõigil aegadel ja on ka tulevikus. Vast seepärast polegi tema maalidel inimesed iludused. Ent ta maalid meeldivad, sest nad on ausalt mõtleva inimese maalitud. Vast seepärast puuduvadki tema portreedes olustikule ja ajastule viitavad detailid. Tema aktid võivad olla pärit mistahes sajandist, miski ei viita 20. sajandi teisele poolele. Ja ikkagi, kuigi kujutatavad on näiliselt meie elurütmist eemal, kuuluvad nad ilmeksimatult meie päevadesse.

21



Kui veel keegi esitaks küsimuse, miks «Flora» meeldis nii paljudele vaatajatele, miks ta kutsus veel ja veel kord vaatama, võiks omalt poolt küsida (tahtmata seejuures neid erinevate aegade maalijaid võrrelda): miks on sajandeid kõikidele meeldinud «Mona Lisa», mis ei ole tegelikult ju midagi muud kui istuv naine maastiku taustal? Miks on ta nii meeldinud, et teda on ikka ja jällegi tahetud nautida ja isegi omandada, kas või varastamise teel?

14. Lembit Sarapuu. Sirje. Oli. 1972.

15. Lembit Sarapuu. Maastik. Oli. 1967.

16. Lembit Sarapuu. Flora. Oli. 1972.

17. Lembit Sarapuu. Neitsid suplemas. Oli. 1968.

18. Lembit Sarapuu. Karjatüdruk. Oli. Umb. 1970.

19. Lembit Sarapuu. Suvel. Oli. 1971.

20. Lembit Sarapuu. Tütarlaps Lõuna-Eestist. Oli. 1972.

21. Lembit Sarapuu. Võilill. Oli. 1970.

Eduard Wiiralt kuulub oma meisterliku loominguga maailmakunsti suurmeisterite hulka ja on eesti graafika mõõdupuuks ka tänapäeval. Heites kunstniku juubeliaastal pilgu tema kunstipärandi senisele uurimiskäigule, märkad, kui vähe on tehtud tema loomingutu tutvustamiseks. Asjata otsid kataloogi või monograafia lõpust Wiiralti loominguga (vähemalt kodumaal säilinud) täielikku nimestikku. Kahjuks pole ka ükski kunstiteadlane oma kandidaadikraadi taotlemisel pöördunud tema loomingu poole.

Ulatuslikum ülevaatenäitus kunstniku loomingust toimus 1958. aastal Eesti NSV Riiklikus Kunstimuuseumis, kus eksponeeriti 772 tööd, s. o. enamik kodumaal säilinud töödest. Kuivõrd sai aga kannatada kunstniku looming sõjapäevil, pole täpselt teada isegi kunstiajaloolastel. Ja ainult üksikjuhtudel on saanud kannatada saanud teoseid «taasluua» eesti kunstile. See oli sõja aastal, kui üks pommidest sattus otsetabamuseks Tartu Kunstimuuseumi, mattes rusude alla seal säilitatavad kunstivarad. Kunstiteoste päästmise käigus selgus, et pildiraamide ja klaaside purunemisega olid katki kärisenud ka papile kleebitud graafilised lehed. Muuseumitöötaja hoolitsev käsi korjas räbaldunud tükid kokku, poetas nad ümbrikusse lootuses, et vast tuleb kunagi aeg, mil üksikud killud uuesti kokku liidetakse. Kannatanute hulgas oli ka 3 Wiiralti joonistust, mille olemasolu on tõenäoliselt ka vanema põlvkonna kunstihuvilised jõudnud juba unustada. Muuseumitöötaja mure lõppes aga alles siis, kui inventariraamatu säilivuskirjes fikseeritud «Fragmendid» juurde võis lisada — «restaureeritud».

Eesti NSV Kultuuriministeeriumi Kunstide Valitsuse initsiatiivil sõlmiti 1972. a. kevadel leping Tartu Riikliku Kunstimuuseumi ja Tartu Riikliku Ülikooli Teadusliku Raamatukogu restaureerimisosakonna vahel sõjas kahjustunud kunstiteoste restaureerimiseks. Esimeste hulgas alustati tööd Wiiralti teoste juures.

Wiiralti tööde restaureerimine nõuab ka restauraatorilt wiiraltlikku meisterlikkust restaureerimise alal. See oligi vast põhjus, miks ei sõandatud varem asuda nii komplitseeritud kultuuriväärtuste taastamisele. Lisaks kunstiajaloolastele ja tehnilistele teadmistele on restaureerimiseks vaja ka laialdasi teadmisi paberit füüsikaliste ja keemiliste omaduste, pigmentide iseärasuste jm. alal. Üksnes mitme ala (bioloog, keemik, kunstnik, restauraator) spetsialistide koostööna on mõeldav hävimisohus oleva kunstiteose kahjustuste õige mõistmine ja sobiva restaureerimisviisi leidmine igal konkreetsel juhul eraldi. Tavaliise luubi, silmaskalpellil ja hambasiluri kõrvale on tekkinud keerukas aparatuur, mis aitab restauraatorit tema töös.

TRÜ Teadusliku Raamatukogu restauraatoritekollektiiv, kuhu momendil kuulub 21 inimest, usaldas Wiiralti joonistuste restaureerimise oma kogenumatele spetsialistidele. Neist restauraator Liida Noodla on sellel tööl juba 16 aastat ja pälvunud Moskva atestatsioonikomisjonilt kõrgema kategooria restauraatori nimetuse käskkirjade, trükiste ja graafika restaureerimise alal. Hoolimata sellest, et oli omandatud suuri kogemusi haruldaste trükiste (Berlinghieri Geographia — atlas aastast 1480, Tartu Tähetorni 1800. a. Londonis valmistatud J. ja W. Cary gloobus), inkunaablite, trükigraafika ja rohkete käskkirjade restaureerimisel, oli E. Wiiralti «Istuv daam» üheks komplitseeritumaks.

Tartu Riikliku Kunstimuuseumi üleandekotis nr. 13, 4. maist 1972 võime lugeda: «E. Viiralt. Istuv daam. Pliiats. 1926. TKM 151D. Säilivus: Ülalt par-st nurgast 2 rebendiliste servadega kildu ära. Terve leht kortsunud, murretega ja rebendiline. Vas. serv lahtiste tükidega. Keskel horisontaalne murre 20 cm. Üle terve töö torkeauke ja pinnakriimustusi. Tugevasti koltunud, pruunide plekkidega. Dubl. aluspapile kogu ulatuses.»

Restauraatori kogenud silm lisas veel: töö on teostatud grafiitpliiatsitega, koloreeritud pastellidega (roheline, kollane, roosa, punane) pärgamenditaolisele õhukesele aluspaberile, mis omakorda dubleeritud valgele papile. Aja ja valguse toimel oli paber muutunud kollakaspruuniks, millest kumasid läbi tumedad liimivöödid. Kogu kunstiteose pinda läbisid mõrad, rebendid ja kortsud, osa mõradest läbisid ka aluspapil. Peale üldise määrdumise esines veel rooste- ja rasvapekkide.

Enne kui alustati joonistuse konserveerimist, tuldi mitu korda ühiselt kokku, et aru pidada õige restaureerimise meetodi valiku, läbiviidavate operatsioonide järjekorra, kasutatavate kemikaalide ja abimaterjalide üle. Teostati värvipigmentide tundlikkuse analüüs töötlemiseks veega. Joonistus otsustati vabastada dublaažist kihtkihilise koorimise teel kuivalt, samaaegselt vabanenud lehe osi kinnitades ajutise dubleerimisega siidribade abil. Papi eemaldamisel vabanes paber pingest — lehes olevad lõhed hakkasid lahti rulluma ja edasi kärisema. Dublaaži eemaldamine võimaldas lähemalt tutvuda materjali füüsikaliste omadustega, tema pigmenteerumise astme ja liimaine kahjustuse ulatusega. Nimelt oli paber aegade jooksul niivõrd pruunistunud, et ei olnud isegi märgatavad figuuri toonitatud pinnad (kollane, roosa). Alles paberit valgendamise kompresside abil tõi taas nähtavale koloreeritud osad joonisel. Nähtavale tulid aga ka määrdumised, pigmendi ja muud laigud. Ettevaatlikud kuumad piiritusekompressid aitasid eemaldada kahjustuse liivuri näolt. Et vabastada leht vanast liimist, kanti sentimeeter-sentimeetri haaval vanale liimile värske jahukliister, lasti seista ja eemaldati siis koos vana liimiga. Selline vana kalestunud liimi eemaldamine ei kahjusta paberit. Rasva- ja roosteplekid töödeldi keemiliselt. Puuduolevad osad ja lõhed paberis täideti pabermassiga käsitsi valamise teel, milleks valmistati spetsiaalne kaproonvõrguga ületõmmatud raam. Ülejäänud töö valamise juures ei erinenud palju püti-paberit valmistamisest käsitsi, kus hõljuv pabermass ladestub aeglaselt paberile, täites puuduolevad osad ja mõrad. Kaasaja restauraatori töö muutub vaid selles mõttes keerulisemaks, et tuleb pabermassi jahvatamisel tabada selline paberistruktuur, mis ühtuks originaaliga. Et uus paber ka toonaalselt ei erineks vanast, tuleb pabermassi toonida taimsete värvidega. Taimseid värve ei ole aga võimalik osta kauplustest, vaid neid peab pärast taimede korjamist ise valmistama. Peab teadma, kust värvitaimi leida ja kunas neid korjata.

Hoolimata sellest, et restauraator L. Noodlal on rikkalik aastatepikkune pagas, ei pidanud ta üleliigseks ühtegi täiendavat katset (pigmentide tundlikkus valgendusprotsessis, pabermassi erinevad jahvatusastmed jne. jne.), proovivalamisi ega muid operatsioone, mis olid vajalikud ootamatute ennetamiseks restaureerimisprotses-

sis. Ja ka siis, kui kõik oli eelnevalt läbi arutatud, proovitud ja katsetatud, jäid unetunnid üha napimateks — veelkordne kontrollimine erialasest kirjandusest andis lõpuks sellise veendumuse, millest kõneleb edukas resultaat.

Pärast valamisoperatsiooni õnneliku teostamist sai leht uue pindliimistuse, millele allakirjutanu teostas minimaalse tonaalse viimistluse, et uusi juurdevalatud kohti esteetiliselt liita vana originaaliga. Järeltoonimine teostatakse alati pindliimistule, mis võimaldab eraldada originaali juurdetehtust ja seda vajaduse korral eemaldada, originaali kahjustamata.

Leht dubleeriti uuele kahekordele kromatograafiapaberile. Töö kestis kolm ja pool kuud, millele järgnes veel paar kuud seismist viltide vahel nõrga vajutuse all. Ka teisele E. Wiiralti joonisele «Lapsed» sai sõjapäevil osaks sama saatus. Tartu Riikliku Kunstimuuseumi üleandekotis võime lugeda: «E. Viiralt. Lapsed. Pliiats. 1935. TKM 148D. Säilivus: Ülalt alla figuraalne rebend 53 cm. Rebendeid, kortse, paberipinna kriimustusi üle terve pildipinna. Paber koltunud ja pruunikate plekkidega. Dubleeritud üleni aluspapile». Joonistuse «Lapsed» valmistamisel on kunstnik kasutanud õhukest, pärgamenditaolist paberit, mis omakorda dubleeritud valgele papile. Papp koos originaaliga oli rebenenud, pinnal rohkesti lõhesid ja murdejooni, mille oli esile kutsunud papi deformatsioon. Originaalil ülal vasakul, all paremal ja keskel murrete äärtel oli osa tükke kadunud. Töö oli määrdunud, all paremal rasvapekkid.

Kui restauraator Aime Espenberg asus seda joonistust restaureerima, tundus olevat võimalik ka selle lehe konserveerimiseks rakendada meetodit, mida eespool kirjeldati. Nii alustasimegi originaali vabastamist papist kihtkihilise koorimise teel. Kuid juba esimese operatsiooni lõppstaadiumis tuli ilmsiks ootamatus — lehe tagaküljel oli joonis — kahefiguuriline visand, mis muutis edasise restaureerimiskäigu eriti keeruliseks. Tuli ju lõhed tugevdada, puuduolevad osad täidistada, säilitades samal ajal lehe mõlemal poolel olevad joonistused. «Istuva daami» restaureerimiseks kasutatud valamismeetod ei õigustanud end lehe «Lapsed» juures. Kasutades Riiklikus Ermitaažis ja Moskva I. E. Grabari nim. kesk-restaureerimistöökoojas omandatud kogemusi, valis restauraator mitmekülgse kaalumise järel uue mooduse. Selleks valmistati pleksi-klaasile kahekorde imeõhukesest, peaaegu läbipaistvast mikalentpaberist alus, kus ühel kihil tehti avad figuuri joonise kohtadel. Enne originaaljoonise kandmist alusele oli vaja koltunud paber valgendada, taastada ta esialgne elastsus. Selleks toideti paberit glütseriini-vesilahusega. Plekid eemaldati keemiliselt. Lehele anti uus pindliimistus, lõhed ja rebendid tugevdati jaapani paberiga. Nii töödeldud originaalleht kanti varem ettevalmistatud aluspaberile, millele järgnes toonimine.

Kunstiteose uuestisünd restauraatori töölaual on märksa aeganõudvam kui oli loomeprotsess. Tuleb ju süveneda põhjalikult kunstniku loomingusse, töö teostuse üksikasjadesse, määrata kasutatud materjalide koostised ja struktuur, leida uusi materjale, mis vastavad originaalile ja taastada puuduolevad osad selliselt, et uuestisünd vääriski tehtud pingutus. Parimaks tasuks restauraatoritööle on kõigi kunstisõprade ühine rõõm taaskohtumisel meie suurmeistri loominguga.



22. Eduard Wiiralt. Istuv daam. Pliiats. 1926. Pärast dublaazist vabastamist.

23. Eduard Wiiralt. Istuv daam. Enne restaureerimist.

24. Eduard Wiiralt. Lapsed. Pliiats. 1935. Pärast dublaazist vabastamist.

25. Eduard Wiiralt. Istuv daam. Pärast restaureerimist.

26. Eduard Wiiralt. Lapsed. Pärast restaureerimist.



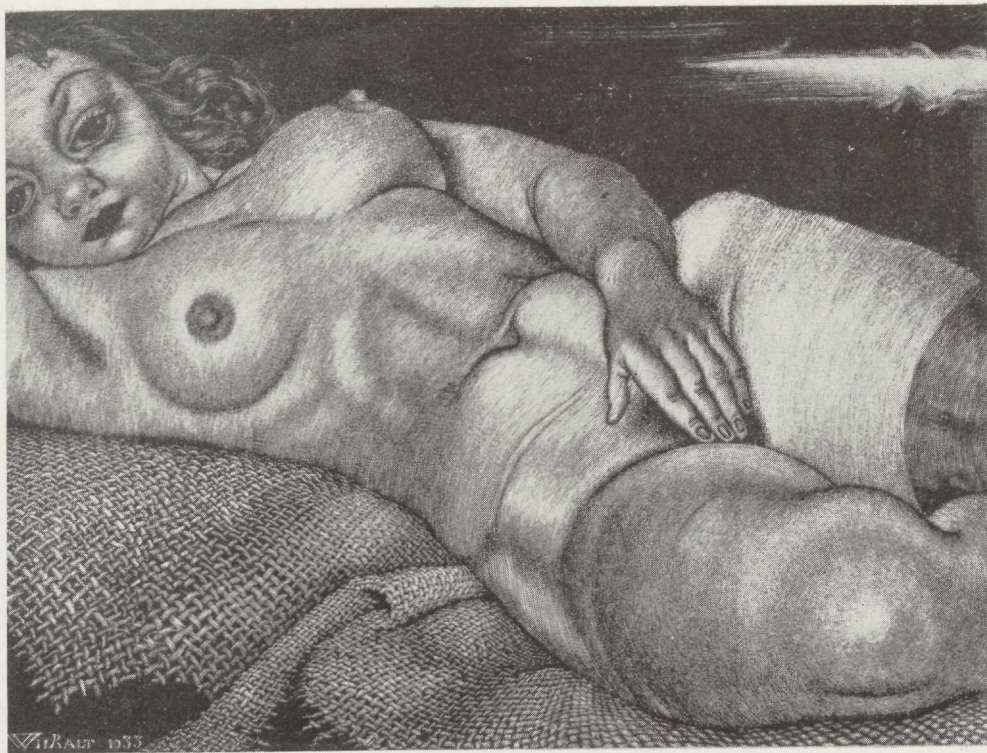


28



29





liste kujude varjatud vapustus! . . . Nende detailiseeritud visioonide üliküllus on tõepoolest rabav, nii rikkalikult, peaaegu lõpmatuseni on teisendatud Wiiralti võrdkujud, millest ka kõige tähtsusetum soodustab kummalise ornamentaalse terviku ülesehitamist . . . Nende kõlbluse madaluste mõjuvõimsate ja dramaatiliste kujutiste kõrval avaldub Wiiralti laad sama jõuga puhtuse ja kõlbluse rõõmus. Võiksimise siin nimetada teatavat «Neegripeade» stuudiot, milles graafik taotleb kõige klassikalisemat täiuslikkust; siis akte, mis on manatud esile kergete kontuuride ja pretsiisse joone abil nii, et on saavutatud Ingres'i kunstile omane puhtus ja selgus, mida Chassériau on veel viimistlenud oma suure inimliku leegitsusega . . . Selle nägemusliku meistri (Wiiralti. — Toim.) gravüürid on — võrdsest tema loomistaidurlikkusega — imestusväärset oma metoodilises täiuslikkuses, erilaadsuses ja kujundamisjulguses.» (Prantsuse kunstikriitik P. Mornand, Le Courrier Graphique, 1937, 2.)

1944

«Selle eesti maatüki ees (Jutt on «Viljandi maastikust». — Toim.) on muidu nii suletud, vaikiva põhjamaalase süda täielikult avanenud; see on õnnelikult koju pöördunu tänu kaua puudu olnud isamaale, mis talle on andnud uut jõudu tema väsimatus võitluses kõige kõrgema kunsti eest.» (Dr. H. D. Aukwicz-Kleehoven, E. Wiiralti ülevaatenäituse saateleht, Viin 1944.)

1947

«Tuhad ja tuline! Milline peen tehnika! Ja milline tähelepanuväärne sisemine pingeline!» (Saksa graafik K. Kollwitz, E. Wiiralti kataloog, Freiburg 1947.)

1959

««Põrgu», «Kabaree», «Absindijoojate» puhul võime küll rääkida saatanlikkusest, aga kuhu paneme siis «Noore berberlanna», «Virve» või «Lapsed»? Rääkides temast kui erootikust mõnede illustratsioonide, joonistuste ja monotüüpiate põhjal, ei saa me seda ometi teha näiteks «Jutlustaja», «Maalija», tema portreeloomingu, maastikku ja loomi kujutavate tööde puhul. Kui võiksimise teda ainult tehnikavirtuoosiks nimetada küll niisuguste tööde puhul nagu «Natüürmort» ja «Lamav akt kanepiriidel», kas saame siis seda teha ka selliste tööde puhul nagu «Melanhoolia», «Poet kõneleb kividele», «Rahutus»? Ei, Wiiralti tööde sisu ei saa suruda mingi kitsa skeemi raamidesse, kui otsustada mitte ühe või paari üksiku

töö, vaid kogu tema loomingu põhjal. Sisuline mitmekülgsus pole Wiiraltile mitte vähem iseloomulik kui tehniline ja temaatiline... Muidugi leidub Wiiraltist veelgi innukamaid tehnilisi eksperimenteerijaid, leidub niisama tugevaid ja tugevamaidki joonistajaid, leidub temaatiliselt ja sisuliselt samavõrra mitmekülgsed kunstnikke, kuid vähemalt tänaseni ei kohta me graafika ajaloos nähtust, et kõik need omadused niisugusel määral ühe ja sama kunstniku juures ilmneksid (Autori sõrendus. — Toim.)» (O. Kangilaski, Eduard Wiiralt, Tallinn 1959.)

32



33



30

31

27. Eduard Wiiralt. Naiste pead. Kuivnõel. 1929.

28. Eduard Wiiralt. Hiinlanna. Kriit, süsi. 1930.

29. Eduard Wiiralt. Madonna. Värviline linool, sügavtrükk. 1929.

30. Eduard Wiiralt. Lamav akt kanepiriidel. Puugravüür. 1933.

31. Eduard Wiiralt. Absindijoojad. Puugravüür. 1933.

32. Eduard Wiiralt. Lamav tiiger. Vernis mou. 1937.

33. Eduard Wiiralt. Ans van der Kuyleni ekslibris. Vasegravüür. 1936.

34.—35. Eduard Wiiralt. Illustratsioonid A. Puškini poeemile «La Gabrielide». Vasegravüür. 1928.

EDUARD WIIRALT

NESTO JACOMETTI



Eduard Wiiralti loomingust on kirjutatud palju. Üheks omapärasemaks kirjutiseks kunstniku kohta on peatükk itaalia kirjaneme Nesto Jacometti poolt väljaantud teoses «Montparnasse'i asukad» («Tetes de Montparnasse», Paris 1933). Selle kirjutas vahetult pärast Wiiralti raskekujulist haigust inimene, kes tundis hästi seda «sõnaahtrat filosoofi» ning kes oli kaasa elanud katsumusterohked aastad Wiiralti elus. Peatükk on avaldatud väikeste kärbetega.

«Dôme'i» kohviku baarilett kaotas oma neli apokalüpsiserüütli.
Esimese päästis ülivoorulik naine.
Teise peatas maksahaigus.
Kolmandat tabas närvikriis.
Neljas — sunnitud purjutama üksinduses — oli igatsusest suremas.
See maaliline nelik koosnes jaapanlasest, eestlasest, itaallasest ja taanlasest.
Kaks kunstnikku ja kaks kirjanikku.
Isegi esperantost jääks vajaka nende meelodilistest vestlustest arusaamiseks. See oli üks imelik prantsuse-inglise segakeel, mida täiendasid ladina- ja saksakeelsed hüüriidised ning mis sisaldas rikkalikult rahvusvahelisi keelepärle, epiteete ja sõimusõnu. Pagan võtaks, oli ju tegemist Montparnasse'i keelega.

*

... Kui tore on Wiiraltit, karsklaste ühingu nekruttit, mõnikord vaadata, kui ta päikesepaistelisel päeval oma mägi-hotelli ülemkelnerit meenutaval kõnnakul jalutab, päikesemaias nägu sirge ja närviliselt paremale-vasakule pöörleva keha otsas, nagu mingi tundmatu hääle tõttu ärevaks muutunud kotkapoeg.

Tema prillide taha peitunud hallid silmad otsivad meeleheitlikult kohast väljendusvormi tuhandeile kummalistele mõtetele, ta gladiaatoripea kohta liiga kitsaste huulte vahel tolknep kustunud sigarett.

Ja kui ma naerma pahvatan, nähes teda sealsamas kohas baarileti ääres vastikutundega oma mineraalvett neelamas, kus ta vanasti stoiliselt õllekanne kummutas, ütleb ta mulle rahulikus ja filosoofilises hea-poiis maneeris:

«Mu maine alkoholikvantum on ammen-datud ning mulle on jäänud oma sisemise tulekahju kustutamiseks ainult vesi.»

35



Siis tuleb mul silme ette tragikoomiline pilt mõni kuu tagasi toimunud arsti visiidist.

Wiiralt lamas oma ateljees koikul, kahvatu, kurnatud, suured käed jõuetult rippu. Tema ümber ta parimad semud, jahmunud, rabatud.

Tõsiste ja raskete olukordade puhul ei saa me enam millestki aru.

Äkki tormab meie hulka maruhoona intelligentse kunstiharrastaja, monparnaslaste armsa sõbra, endise Prantsusmaa poksitšempioni doktor Brandoni võimas kuju.

Ta sööstab Wiiralti juurde ja kõmistab kõuehäälel:

«Välja, viletsad maalijad, laske jalga!»

«Wiiralt, koori end paljaks!»

Me tuleme mõne minuti pärast ateljeesse tagasi. Arst kirjutab ofordiservale haigele retsepti.

Äkki ta pahvatab: «Vaat' kus tore lugu. Maks poolenisti läbi, süda jätab lööke vahele. Neetud joodikud.» Ta tõstab oma kükloobikäe ja surub ränkraske rusika Wiiraltile nina alla: «Kas näed seda, kui sa ennast veel kordki täis jood, teed temaga lähemalt tutvust.»

Kõlab naerupahvak. Arst pöördub ägedalt ümber ja tõstab vätkuvi silmi meie poole oma mõlemad rusikad.

«Ah-haa, see teeb teile nalja, mu kullakesed. Esimene teist, kes purjuspäi mu teele satub, saab oma jao. Mina juba päitama ei hakka. Minu sõna selle peale!»

Kui arst on läinud, vaatab vana kelm Grünberg mulle silmi kissitades pilkavalt otsa ja sõnab: «Kas tead, Nesto, et doktor ütles seda nimelt sulle.»

*

Veel lapseohtu Wiiralt leidis viimasel sõja-aastal siiski võimaluse saksa mürsukildudest märgitud saada. Paranenult jäi talle mälestuseks vaid haavaarm õlal, mis ennast aeg-ajalt tunda andis. Wiiralt lõpetas õpingud eesti kunstiakadeemias ja vahetas oma tuulise ja lumise kodumaa lääne kunstikeskuste vastu.

Kaks aastat tegeles ta skulptuuri ja graafikaga Düreri, Grünewaldi ja Holbeini kodumaal.

Seejärel võttis ta kursi Pariisile, valguse linnale, kunstide kuningannale.

Varsti pühitseme Wiiralti kümnendat Pariisis viibimise aastapäeva. Ta on end nüüd pühendanud Pariisi hiiglaslikele kunstitööstusele; vaim janunemas ilu kõigi avaldusvormide järele pärast itaalia ja Madalmaade kunstnikelt saadud kasulikku õppetundi. Praegu uurib ta prantsuse suurmeistrite loomingut. Oli põhjust karta, et see hämmastav kunstnik võib langeda meie ajastu mõttetute ajukrampide või kõlvatute moodsate kontseptsioonikeste või rumal-võltsi akadeemilisuse ohvriks.

Õnneks takistas Wiiralti tundlik hing, analüüsivõime, suurepärase tasakaalukus, omalaadne sensualism, jõuline anne ja täiuslik tehnikavaldamine teda väärtusetule kunstile lõivu maksmast.

Üksildase autodidaktina, sõnaahtra filosoofina liitus ta rahvahulgaga ning uuris

kõiki inimteadmisi appi võttes selle psüühilisi ja füsioloogilisi impulsse.

See on van Goghi ja Rembrandti maailm, kus vaim saab karastust mõttetöös, kus idaneb ja puhkeb õitsele mõttetutest literaaditsevatest ja filosoofeerivatest teooriatest nüristunud geenius.

Kunstnik, põlvili tolmus ja poris, võitleb nälja, ämblike ja lutikatega, kõigi poolt pilatud, külmetav ja neetud.

Aga kui ta end hiiglasliku pingutusega üles upitab, tehke siis lahti oma jumalavallatute templite ukсед. Loobuge oma saagist, karjeristidest soperdajad! Teil pole niisugusest kunstist aimugi. Te pole midagi tema kõrval.

Kunst tugineb elule, teadus aitab tal end teostada.

Kas ehk sellepärast, kallis Wiiralt, pured sa alalõpmata huuli ja sügavad kortsud näivad lõhestavat su pealuud?

Kuid missugust jõudu, missugust ennekuulmatut vägevust sa endas peidad!

Wiiralt puhul on põhiline ta sünnipärane kunstniku- ja poeediinstinkt, mis tõukab teda kirglik-spontaanse väljenduslaadi ja plastilis-jõuliste vormide suunas.

Ta ei hooli doktriinidest; tal pole mingit programmi, kuid ta liigub edasi puhanguiliselt, tagantkihitatuna oma dünaamilisusest. Ta hindab oma kunsti iseenda töö, loomingu põhjal.

Wiiralt tunneb oma toredast ametist lõbu. Erakordsete võimetega mehena käsitseb ta meisterlikult nii uuritsat ja graveerimishõela kui pliiatsit oma mitmekülsetes töödes: ofordid, kuivnõelad, monotüüpiad, akvatintad, litograafiad.

Ta on esinenud oma töödega Eestis, Kölnis, Berliinis, Pariisis paljudes kunstigaleriides ja -salongides.

Praegu eksponeeritakse ta töid rahvusvahelistel graafikanäitustel Brüsselis, Varssavis, Prahast.

Ta on teinud julge interpretatsiooniga illustratsioone «Triani» kirjastuse väljaannetele: François Mauriaci «Iharusele», Puškini «Gabrielide'le» ja teistele raamatutele, kus arvatakse tegu olevat Hieronymus Boschi või Sebastian Brandti fantastiliste töödega, mille detailid haaravad oma originaalse ja maalilise traagika tõttu.

Mu silme ette kerkib dantelik nägemus, pidu, kus on läbiseegi veider ja fantastiline.

Need on Wiiralti teosed.

Kogu meie ajastu traagika, krampikkus ja grotesk etendab seal oma hirmsat komöödiat.

Eduard Wiiralt, graveerimishõela ja uuritsa neetud poet.

See liialdamine vormidega, mida geniaalselt paisutavad avarduvad kontuurid, need deemonlikus raevus maskid, need liigutused täis taltsutamatu rütmi ning need õudsed ja marrulainud olendid.

Inimdraama tumm esilemanamine, sünge ja ähvardav.

Elu esitab oma jubedad näidised:

Viletsast näljast sandist vana räpase ripnevate rindadega prostituudini.

Peenikese väljaveninud kaela otsas kõlkuva hiigelpaiga makrokefalosest vana hambutu ja võika neegrini, kes on nagu oma maa fetiš.

Fantaasia ja kujutlusvõime saavad vaba voli ning kisendavad neis hulljulgeis nägemustes:

Kapjadega saatürist, kellel silmad himurusest põlemas, meelelisusest paisunud emapüütiin-bakhandini.

Tuldsülitavast draakonist piiskopimitras vampiirini.

Võigaste laipade külge klammerdunud deemonist krutsifiksi najale toetuva askeedini...

Lõpuks saabub rahu nagu võlulöödi kaeblik heli selle segaduse üle.

See on usaldav-helge maaidüll, kus sauale toetuv noor lambur unistab oma armsamast, ja loodus tema ümber õilmitseb, särab ning hõiskab...

Wiiralti kunst on tulvil pulbitsevat elu, kus inetu tegelikkus põimub nõiduslike unistustega.

Miski ei suuda Wiiraltit üllatada ega kohutada, ei erootika, ei kõige jälgim himurus.

Filosoofiline, heatahtlik, irooniline, nii parodeerib ta inimese langust. Naise jaoks, kes Wiiralti arvates on vaid «üksainus üsk, leebe vastutulekkuse kehasutus», valib ta oma monotüüpias, mis on tulvil valgust ja ilu, soojad ja iharad toonid. Hiljem irvitab ta pliiats õelalt nende «haletsusväärsete monstroomite üle, kes olid kord naised», ning kunstnik väljendab sel kombel sügavat kahetsust oma illusiooni haihtumise pärast.

Nii jõuamegi Wiiralti hiljuti valminud töö juurde.

See on puugravüür, mis kujutab koredal kanepipalakal lamavat naisakti.

Tugev kehaehitus, plastiliselt lopsakad vormid, uimastav sensuaalsus.

Valgus mängleb vabalt sellel noorel ilusal amatsoonikehal.

Tehnilises mõttes ületab Wiiralt siin iseennast.

Kuidas oskas ta saavutada puuplaadil niisugust valguse ja varju harmooniat, niisugust ennekuulmatut meisterlikkust, niisugust graveerimistehnikat?

See on hämmastav.

Mulle meenuvad André Salmoni sõnad:

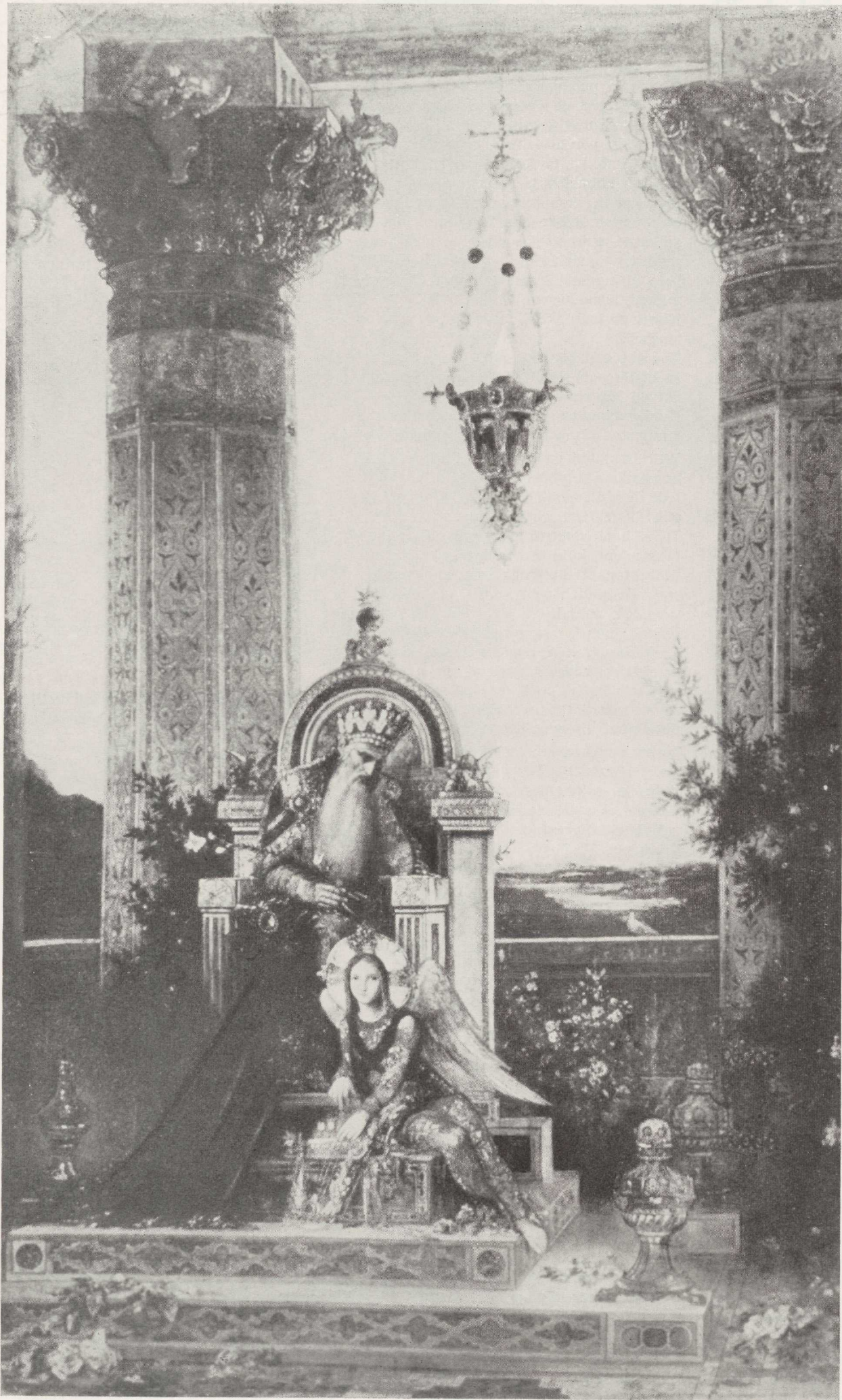
«Tänu Wiiraltile andestatakse meie sajan-dile andetute graafikute küündimatud ponnistused värvilise gravüüri alal. Milline nüüdisaegne graafik on tabanud sellist kontuuri ja varjundi täiuslikku kooskõla?»

Wiiralt on kunstnik, kes oma noorusele vaatamata on saavutanud niisuguse küpsuse ja loomejõu, et ta leiab koha nüüdisaja kunsti suurmeistrite seas.

Lihtne ja tagasihoidlik, hoidub ta kõrvale kunstiturgudest ja -oksjonitest, kus kaubeldakse momendil moes olevate kunstnike väärtusetu toodangu ümber.

Võib-olla ei saa Wiiraltile kunagi osaks au ega kuulsust?

Kuid ta looming jääb püsima läbi aegade.



Vaadeldes kodanlike maade kunsti viimase saja aasta jooksul, võime jälgida üht arengusuunda, mis viib impressionistide juurest üle foovide ja kubistide maalilise abstraktsionismini. Sõltumatult hinnangust võib öelda, et kõigist erinevustest hoolimata on sellel arenguliinil asuval vooludel vähemalt üks, kas või formaalne ühine tunnus — nn. puhta või, teisisi öeldes, kõigest mitte-spetsiifilisest puhastatud maalikunsti taotlus. Eriti tüüpiline on selline arengujoon prantsuse kunstile. Teistes maades, nagu Saksamaal, oli hoopis suurem kaal nn. literatuursetel kunstisuundadel. Prantsuse avangardismi rahvusvahelise mõju kasv tõi kaasa võitluse «literatuurse» vastu ja «puhta plastika» eest ka teiste maade kunstis ning 15 aastat tagasi näis see võitlus puhta maalikunsti totaalse võiduga lõppenud olevat. Juhtivad kodanlikud kunstiajaloolased nagu H. Read, M. Seuphor jt. kuulutasid nimetatud arenguliini kunsti arengu peajooneks ja kas ignoreerisid või suhtusid skeptiliselt kõigesse, mis jäi sellest kõrvale. «Literatuur» maalikunstis kujunes selles mõtlemissüsteemis lausa sõimusõnaks. «Literatuurse» tähendus aga paisus laiaks ja piirid muutusid ebamäärasteks — sellega tähistati öieti kõike, mis jääb väljapoole vahetult silmadega aistitavatest maalilistest kvaliteetidest. Literatuur» võib niisiis olla ajalooline, kirjanduslik või lihtsalt jutustav süžee, aga ka igasugune allegoorilisus, tagamõtte-taotlus, igasugune «mitte-plastiline» fantaasia, isegi toonitatud meeleolu.

Muidugi pole kunsti areng kunagi ühe nimetaja alla viidud. Kuigi 20. sajandi I poole Lääne kunstis oli puhta plastika areng iseloomulik ja domineeriv, ei kadunud kunagi ka vastandlikud tendentsid. 20.—40. aastatel võitlesid «puhta plastika» vastu kõige kõvahäälselt sürrealistid. A. Breton kirjutas: «Literatuurne võime öelda igasuguse maali kohta, mis tahab olla rohkem kui ainult pilt välismaailmast või mis otsib endale õigustust silmarõõmu pakkumises... Täieliku vastandina sellele tühisele välismaailma kujutamisele või ilutsemisele on olemas kunst, mis on mässuks maailma vastu ja mis sünnib kunstniku kogetud sisemise vajaduse tõttu. Selles kunstis pole esikohal mitte aistingud, vaid südame ja mõistuse sügavaimad ihad.» Sürrealistid-maalijad ei suutnud sõjakalt literatuurse kunsti programmi kuigi ulatuslikult teostada. S. Dali heideti Bretoni enda eestvõttel sürrealistide hulgast välja ja mitmed teised juhtivad kujundajad nagu J. Miró, arenesid tegelikult kokkusulamiseni dekoratiivse abstraktsionismiga. Siiski on viimase sajandi Lääne kunstis üks ajajärk, mis selgelt erineb «puhta plastika» arengukeemist ja mis just seetõttu viimasel aastakümnel Lääne avangardi selle osa hulgas asse on tõusnud, kes meeleheitlikult püüab end vastandada isegi nende arvates ummikussejõudnud abstraktsionismile. On ju kultuuriajaloo küllalt tavaline, et uus põlvkond kuulutab trotslikult oma pühakuks või eeskujuks mõne nähtuse, mis ajaliselt küll eelmise põlvkonda kuulus, kuid oli omaaegsetele *enfant terrible*, paaria või peksupoiss. See nüüd uuesti populaarne ajajärk ulatub impressionistide viimasest näitusest (1886) foovide ja ekspressionistide tulekuni laiemal avalikkuse ette (1905). Muidugi moodustavad need 20 aastat ainult omamoodi kõrgajastu teatud tendentsidele, mille juured küünivad kaugele 19. sajandisse ja mille järelmõjud pole öieti kunagi täielikult kustunud. 20. sajandi kunsti üldkäsitlustes nimetatakse seda aega tavaliselt postimpressionismiks ja vaadeldakse kui sissejuhatust järgnevasse voolusse või kui vahelüli, mis jätkas puhta maalikunsti traditsiooni impressionistide

juurest foovide ja kubistideni. Tegelikult oli see ajajärk puhta maalikunsti sügavaim langus viimase 100 aasta jooksul, kus võidutsesid mitmesugused «literatuur» suunad, mida ainult mõni, nagu uhke üksiklane Paul Cézanne järjekindlalt suutis vältida. Just seetõttu suhtusid Lääne kunstiajaloolased veel üsna hiljuti skeptiliselt sajandivahetuse kunsti ja juugendstiili või sümbolismi, mis selle ajast tüüpilisi tendentse paremini iseloomustavad, neid peeti veidraiks, maitsetuiks ja lühiajalisteks moeketeks. Juugendstiili radikaalne ja positiivne ümberhindamine, mis algas 50. aastate lõpus, ei ole muidugi seletatav ainult ülal nimetatud uue põlvkonna trotsiga. Kuigi tühimuse valitsevast moest ja soov minevikust midagi ekstravagantset ja vastandlikku leida oli hinnanguite muutumise üheks tõukejõuks, olid peapõhjusteks kindlasti teatud sarnased jooned 19. saj. lõpu ja kuuekümnendate aastate Lääne ühiskondlikes oludes ja psühholoogias. Sajandi vahetust on Prantsusmaal nimetatud *belle époque*, Inglismaal hilis-viktoriaanlikuks ja Saksamaal «kaiser» Wilhelm ajastuks. Need nimetused väljendavad eelkõige maailmasõdadest ja revolutsioonidest vapustatud kodanluse nostalgiat aja järele, millal *status quo* näis stabiilne, 19. sajandi rasked klassilahingud olid ununemas ja sõdu peeti kusagil kaugel maailma äärtel. Muidugi oli see stabiilsus ajutine ja pinnaline, vastuolud nii klasside kui riikide vahel küpsesid ja lähenevate vapustuste aimdus võttis maad. Ühed suhtusid neisse aimdustesse lootusrikkalt, teised õudusega, kolmandad kõhklevate tunnetega. Viimaste hulka võiks lugeda just neid haritlasi, kes olid väga tundlikud ühiskonna vastuolude suhtes, kuid sugugi alati ei mõistnud nende põhjusti ja eriti ületamise teid. Selle seltskonna meeleolude põhilisteks allikateks olid ühel poolt vastumeelsus, põlgus ja viha ümbritseva, konformistliku ja rahuloleva ühiskonna vastu ning siiras püüe sellele midagi vastandada, teiselt poolt aga realse positiivse programmi puudumine. Selline meeleolu on tuttav juba 19. sajandi alguse romantikute juurest, kuid sajandi lõpu uusromantikutele oli see enamasti meeleheitlikum, resigneerunum, kuigi väliselt tihti sõjakam ja efeksemgi. Väikekodanlik haritlane pettus ka töölislükumise, mis talle 60-ndail aastail oli võib-olla olnud optimismi allikaks, kuid kuna kiiret võitu ei tulnud, muutus ta enamasti apoliitiliseks või siis sidus end anarhistide avantürismiga. Kunsti arengu mõistmiseks on vist olulisemgi, et kui 60.—80. aastail oli haritlase sotsiaalse optimismi teiseks allikaks olnud teaduse ja tehnika tormiline areng, siis *belle époque*'i aegsed kunstinimesed hakkasid üha enam kahtlema, kas tehnika progress on inimeste elu tegelikult õnnelikumaks teinud ja kas saabki teha. Kuna ametlik ideoloogia endiselt looduse alistamise sõjakäigult võidusõnumeid kuulutas ja kinnitas, et olemasolev kord on «mõistlikum kõigist võimalikest», võis nii mõnigi tundeline non-konformist hakata eitama tehnikat, tsivilisatsiooni, isegi kogu inimhõimust kui nende loojat. Skepsist teaduse suhtes soodustasid muidugi ka «kriisid», mis sajandivahetusel mitmeid loodusteadusi tabasid ja millel hakkas parasiteerima mitut liiki idealistlik filosoofia. Sajandivahetusele ongi tüüpiline just pettumine inimhõimustuses ja mitmesuguse irratsionalismi levik. Teatud haritlaskonna osa selliseid väimseid liikumisi ründasid nii marksistid kui ka järjekindlad kodanlased. Marksistide kriitika on kõige lühemalt sõnastanud G. Plehhanov: «Müstitsismile viis arusaamine, et ei tohi leppida kunstiga, millel pole suurt ühiskondlikku ideed, kuid sealjuures oldi võimetud

tõusma meie aja vastustusideede mõistmiseni». Irratsionalistlikel õpetustel oli tuhat nägu ja vormi. Kohati tugenes traditsiooniline religioon, kuid edukamad olid igasugused okultistid, spiritistid, maigid, antroposoofid jne. Filosoofia ajaloos muutus populaarseks nimeks Plotinus, hilisemaist eriti Schopenhauer ja Nietzsche, neile lisandusid uusavastustena Bergson ja irratsionalistina tõlgendatud Freud. Kõigi nende abiga kuulutati teadus ja üldse abstraktne mõtlemine petlikuks, pealispinnaliseks, tühiseks. Mõistusele vastandati «sisetunne» või vahetu meeleline kogemus. Selline filosoofia sai ka estetismi üheks õigustuseks. Kuigi estetism kui positivismile põhineva utilitaristliku ja proosalise mõtteviisi sõjakas eitus oli tärpanud juba varem, peetakse tema programmi üheks ilmekamaks esituseks endise naturalisti ja E. Zola kaasläse J.-K. Huysmans'i «renegaatlikku» teost «Vastupidi», mis ilmus 1884. aastal. Romaani peategelane, autori ideaalide kandja krahv Jean Florissac des Esseintes põlgab ümbritsevat elu, kuna see on nivelleerivalt keskpärane ja piinavalt igav ning peitub selle eest lossi, luues seal endale täiesti uue kunstliku maailma, mida täidavad rõhutatult ebatavalised, rafineeritud naudingud. Kõik normaalne ja loomulik on talle sama, mis labane ja tähtsusetu. Mida kunstlikum, ebaloomulikum, isegi perverssem on mingi mõte, kunstiteos või tegu, seda väärtuslikum. Vastikule normaalsele ümbrusele taheti vastanduda teravate, kas või amoraalsete elamuste abil. Oma meeli tuleb teritada, et ületada halli keskpära ja ennast kui isiksust välja arendada — need mõtted pole võõrad ka viimase aastakümne «hipi-kultuurile», selle psühhoedeilisele kunstile ja LSD-teooriatele. Sarnane meie sajandi 60-ndate aastatega on ka erootika-kultus. Seksist sai lausa maailmavaateline probleem, nagu mõnele Lääne kultuuri-riidkaalile tänapäevalgi. Tundub, et 19. sajandi lõpul erutasid mehe ja naise suhete teooriad Euroopa haritlasi rohkem kui kunagi varem. Nukravõitu koomikat on kas või selles, et kõrvuti naisõiguste võitlusega naiste õiguste ja mõnikord ka mehega igas mõttes sarnanemise eest levisid igasugused «teooriad» naisest kui olemuselt irratsionaalsest olendist, kes «looduse ürgsete jõududega» hoopis lähemas kontaktis olevat kui mees (näit. O. Weininger). Sajandi lõpu (mees)haritlase erootiline fantaasia tegeles salapärase, paheliste, vampiirlike, saatana-like naistüüpidega, segunedes mõnikord ka hermafrodiitsete või homoseksuaalsete kuivtelmadega. Omamoodi popnaine oli piibli Salome, kelle loos erootika ja surm nii närvekõditavalt põimusid.

Ka lapse mõtlemist ja maailmatajumist vastandati mehe «külmale loogilisusele» ja otsiti sealt abi maailma «tõelise olemuse» selgitamisel. Arendati muidugi ka romantikute teesi lapse ja loova geenuse lähedusest. Osalt analoogilistel põhjustel kasvas huvi Euroopa-välise («irratsionaalsete!») rahvaste mõtlemise ja kunsti vastu. Seni ametlikult primitiivseks peetud idamaade kultuuriväärtuste avastamine võttis mõnikord messiase-otsimise ilme, millele jällegi kena analoogiat pakuvad mõningad idamaa-ihalused viimastel aastakümnetel. Pehmemal kujul tõstsid samad motiivid Lääne-Euroopa metropolides ennenägematusse ausse ka Ida- ja Põhja-Euroopa kultuuri, mille omapära aga tajuti tihti «müstilisemana» kui selle loojad ise.

Tõsi küll, tuleb meeles pidada, et halvustava kõrvalmaitsega primitiivsuselt ei kadunud korraga kõigilt Euroopa-välistelt kultuuridelt. Nii ei olnud 19. sajandi lõpul kuigi palju neid, kes oleksid imetlenud loodusrahvaste elu ja kunsti. Teame, et

näiteks Baudelaire, sümbolistlikud luuletajad või O. Wilde (muidugi ka des Esseintes) kartsid või põlgasid küla ja talupoeglikku primitiivsus, olgu Euroopas või väljaspool seda. Lähedasena tunti end pigem vanade üliküpsete ja rafineeritud kultuuridega, nagu Assüüria, Egiptus, hilis-Rooma või Bütsants. Just see solidaarseks-tundmine suurte kultuuride langusaegadega on eriti iseloomulik 19. saj. lõpu romantismi-variantidele. Selle põhjuseks oli, nagu juba eespool märkisime, sotsiaalse ümmiku tunne ja pessimism, olgu siis poseeritud või tõsine.

Ülal paratamatult skemaatiliselt kirjeldatud üldiste meeleolude klassisoonitlus oli, väliste ilmingute sarnasusest hoolimata, erinevates maades küllaltki erinev. Näiteks Prantsusmaal oli valitsev kiht ennast tugevasti sidunud filosoofias positivismi, poliitikas liberalismi ja kunstis naturalismiga ja siin oli haritlaste irratsionalistlikel õpetustel tihti opositsiooniline, kuigi enamasti anarhistlik tähendus. Saksamaal püüdis ajalooliselt noorem kodanlus oma mahajäämist tasa teha osalt isegi utopiilis-romantilise «anti-kapitalismi» ideoloogiaga, millega end vastandati «mandunud Läänele» (s. o. Prantsusmaale) ja mille hüüdnäide nagu «usklikkusskepsise asemele», «rahvas massi asemele» jt. vihjasid juba tärvakale fašistlikule ideoloogiale (R. Hamann, J. Hermand). Selle erinevuse üheks tragikoomiliseks tagajärjeks oli muuhulgas see, et I maailmasõja šovinismilainetes rünnati Prantsusmaal oma moodsat kultuuri kui irratsionalistlikku ja «järelkult» saksa mõjude produkti. Selline sajandi lõpu meeleolude vastuolulisus on lõppkokkuvõttes seletatav meeleolu põhilise kandja — väikekodanliku haritlaskonna — enda kõikuva sotsiaalse positsiooniga.

Siinkohal tundub olevat vaja rõhutada, et kunstialaste deklaratsioonide, manifestide ja teooriate ning tegeliku kunstiloomingu vahele ei saa öieti kunagi panna võrdusmärki. Just vaadeldaval ajalul on erinevus eriti suur ja näib ilmne, et teooriad on reaktiivsemad kui looming. Ei maksakski tõsiste programmidenäide võtta paljusid trotslikke avaldusi või epateerivaid tegusid, sest väliste enesekindluse ja üleolevuse taga aimes enamasti sajandivahetuse kunstitegelase sügavat traagikat, mille siiras avaldumine loomingus varju jätab efektiivse või kunstiliku eneseõigustuse. Sajandilõpu kunstnikule polnud tüüpiline mitte des Esseintes'i, vaid V. van Goghi, P. Gauguini, P. Verlaine'i või O. Wilde'i saatus.

Sajandi lõpu kunsti konkreetsel kirjeldamisel puutusime juba kokku kolme mõistega, mille vahekorra ja piiritlemise ümber on mõndagi ebaselget, nimelt postimpressionism, sümbolism ja juugendstiil (Põhja-Euroopas veel omapärase rahvusromantilise kallakuga). Ilmselt on tegemist osaliselt kattuvate mõistetega, kuid ainult osaliselt. Suur hulk sümbolistlike ambitsioonidega maalijaid ja graafikuid kasutavad juugendlikke väljendusvahendeid, kuid osa jäävad ametliku kunsti traditsioonide austajaiks ning nende sümbolism avaldub üksnes süžees. Postimpressionismis, kui selle nähtuse määravaks tunnuseks lugeda sõltuvust või põlvnemist impressionismist ja mis seetõttu on puhtal kujul täheldatav üksnes prantsuse kunsti ajaloos (erinevalt sümbolismist ja juugendist kui üle-euroopalistest suundadest), on esindajaid nagu Gauguin, kellel on kokkupuuteid nii sümbolismi kui juugendiga, aga ka selliseid, kes nende mõjust puutumata jäävad (Cézanne). Postimpressionistide elu ja looming on tänaseks piisavalt üldtuntud, jätame kõrvale ka juugendstiili olemuse ja arenguloo (sedavõrd, kui võrd ta pole seotud sümbolismiga) ning püüa-

me järgnevalt mõne üksiknäite abil iseloomustada sümbolistlikku kunsti kui ülal kirjeldatud meeleolude literatuursete vahenditega väljendamise äärmuslikumat võimalust.

Kirjanduses on sümbolismi piirid, vähemalt prantsuse kirjanduse ajaloos, selgemad kui kujutavas kunstis. Eraldatakse sümbolistide esimest, suurmeisterite (S. Mallarmé, A. Rimbaud, P. Verlaine) ja teist, traditsioonidega lepitustotsivat põlvkonda (J. Moréas, F. Vielé-Griffin, S. Merrill, H. de Regnier). Sümbolistliku literaadi G. Kahni arvates tahtis sümbolism «... objektiveerida subjektiivset (kehastada Ideed meelelises vormis), aga mitte subjektiivseda objektiivset (lasta loodust läbi temperamenti prisma)», nagu olid tahtnud naturalistid E. Zola sõnastuses. J.-K. Huysmans deklareeris arvustuses 1889. aasta Salongi kohta: Maha Taine, elagu fantaasia; miljöö ei kujunda kunsti, vaid kunst tekib võitluses miljöö vastu. Niisiis vastandasid sümbolistid realsuse asjalikule kirjeldamisele kujutlusjõu abil loodud unistuslikud või nägemuslikud maailmad. Enamasti olid need ajale omaseid meeleolusid väljendavad fantaasiapildid salapärasel ja paljutähenduslikul. Ebamäärased, defineerimatus, raskestimõistetavus olid lausa programmilised voodused. J. Moréas kirjutas, et sümbolismi olemus just selles seisabki, et «ta kunagi ei nimeta Ideed nimepidi»; S. Mallarmé teatas 1891. a. vastuses kirjanduslikule ankeedile: «Parnasslased võtsid mõne asja ja kirjeldasid seda täielikult; nii jääb neil puudu müsteeriumist... Mõne objekti nime määramine võtab ära kolmveerandi selle poemi võlust... sugereerimine — see on meie unistus.»

Kujutavas kunstis said sellised taotlused teostuda ainult vastukaaluna realismile ja impressionismile, mis mõlemad toetusid Courbet' kuulsale mõttele «Ma maalin ainult seda mida ma näen». Eeskuju ja innustus leiti mõne fantastikasse kaldunud romantiku loomingust. Prantsusmaal oli neid vähe, tuntuim võib-olla G. Doré, seda enam aga Saksamaal (terve plejaad Füsslist Böcklinini) ja Inglismaal (Blake, preraffaeliidid). Kaugemast minevikust tunti lähedust Goya või Callot' loomingu mõne küljega ja selliste sotsiaalsete ümmikaeegade kunstisuundadega nagu hilisgootika või 16. sajandi manierism. Erilise populaarsuse võitsid Hieronymos Boschi sünged, sarkastilised nägemused. Isegi jaapani kunstist osati leida rafineeritud õudusi (näiteks Hokusait). Nagu juba eeskujud näitavad, oli sümbolistlikus kunstis kaks vastandlikku, kuid olustiku-realismist võrdset kauget tendentsi — ühelt poolt idülliliste, melanhoolsete ulmade loomine, teisalt õudusi kollektiivneeriv, groteskne, enamasti satiiriline kunst. Need tendentsid võisid avalduda mõne kunstniku loomingus enam-vähem puhtalt, kuid tavalisem oli nende ootamatult, tihti ebaloogiline segu. Groteski mõiste tähendusest üldse ja kirjanduses eriti kirjutas 1972. aasta «Loomingus» H. Peep. Nagu kirjanduses, nii ka kujutavas kunstis on grotesk traagilise ja koomilise ühendus, ironiline irvitamine konformistlike kujutluste üle, mis kasutab tihti võikaid, kimäärseid kujundeid. Groteski kasutamine on omane romantikute kõigile põlvkondadele, sealhulgas eriti sümbolistidele, aga samuti näiteks 60-ndate aastate USA hipide või «uute vasakpoolsete» väljaannete kujundajale, eriti karikaturistidele, kes muidugi on üsna palju inspiratsiooni saanud sajandivahetuse «musta huumori» ja pessimistliku karikatuuri rikkalikust pärandist. Järgnevalt nimetame mõningaid iseloomulikumaid kunstnike-sümboliste. Prantsusmaal on vanimateks, kes seda nimetust väärivad, graafik Rodolphe Bredini

(1825—1885) ja maalija Gustave Moreau (1826—1898). Bredini maalilistel fii-graansetel ofortidel põimuvad naturaalistlikud loodusvormid fantastikaga, taimede varred ja lehed lähevad üle muinasjutuliste olendite kehaosadeks. Analooiline rafineeritud salapära meeleolu valitseb ka Moreau' töodes. Moreau ammutas motive nii antiiksest kui kristlikust mütoogiast, rahvaluulest ja ajalooist. Lokkavale fantaasiasele lisandub mõistuspärane kombineerimine, mistõttu Moreau' pildid on tihti üleküllastatud kõikvõimalike ajalooliste ja arheoloogiliste detailidega ja põhisüžee võib mattuda kireva, luksusliku butafooria alla. Maalijana jäi Moreau truuks akadeemilistele traditsioonidele, nii joonistuse, modelleeringu kui materjali-illusiooni mõttes. Nii erines ta ametlikus Salongis teistest peamiselt ainult oma süžeede veidra originaalsusega ja see kindlustas talle varakult kodanliku publiku tunnustuse ja hiljem õppejõu koha Ecole des Beaux-Arts'is. Pedagoogina oli ta palju avarapilgulisem kui oma loomingus ja teda meenutavad tänuga mitmed hilisemad prantsuse avangardistid. Sellised Moreau' mõtted — nagu «Ma ei usu seda, mida ma puudutan või näen. Ma usun ainult sellesse, mida ma ei näe ja mida ma üksnes tunnen» või «fotograafiline tõetruudus võib olla üksnes lähtepunktiks» — on ehtselt sümbolistlikud, kuid võisid julgustada loodusevormide lihtsustamisele ja übertegemisele isegi «puhta maali» suurmeisterid nagu Henri Matisse.

Eelnimetatuid paarkümmend aastat nooremad olid Odilon Redon (1840—1916) ja Eugène Carrière (1849—1906). Redon on üks vähesed sümboliste, kes tingimusteta tunnustust leiab ka puhta maali apologetide hulgas. Näiteks John Rewald, kes Moreau'd peab araks ja mõistlikuks ning Ensorit anekdootlikuks ja proosaliseks, leiab Redoni loomingus tõelist unistuslikku poeesiat, mis on visuaalselt veenev, sest tema košmaarid polevat lihtsalt väljamõeldised nagu Moreau'l, vaid asjad, mida kunstnik tõesti oma vaimusilmas olevat näinud. Olgu selle raskestitõestatava väitega kuidas tahes, tõsi on see, et Redoni fantaasia on originaalsem, vähem sõltuv kirjanduslikest eeskujudest. Tema piltidel pole kujutatud keerukaid jutustusi, vaid neil näeme ootamatuid, kuid terviklikke kujundeid, mida on võimatu sõnadesse ümber panna. Eriti muinasjutuline ja mõistusevastane on Redoni graafiline looming. Maalijana oli Redon samuti uuenduslikum, tema lühiajaline kontakt impressionistidega oli muutnud ta koloriidi heledamaks ja värvi-rohkemaks, kuid siiski mitte päris looduse-truiks; eriliselt armastas Redon «mürgiseid» toone. Täielikus kooskõlas oma sõbra Mallarméga deklareeris Redon, et ta ei taha midagi kirjeldada, vaid sugereerida, «... minu joonistused ei taha midagi määratleda, nad inspireerivad. Nad ei sisalda mingeid otsustusi ega sea mingeid piire. Nad juhivad meid, nagu muusika, kahemõttelisse maailma, kus pole põhjust ega tagajärge...» Redon leidis imetlejaid enne välismaal (Belgias) kui kodus ning tema austajate ring jäi suhteliselt kitsaks. Peale sümbolistlike kirjandusnimete kuulus sinna ka osa noorimast kunstnikepõlvkonnast, ms. nabiide rühmitus.

Carrière leidis ajavaimule sobiva, kuid küllalt odava võtte selles, et uputas suurema osa pildil kujutatust monokroomsesse uttu ja oskas nõnda rahuldada vaatajaskonna müsteeriumijanu. Üheksakümmendatel aastatel kasvasid sümbolistide read plahvatuslikult. Enamik neist koondus Pariisis «maag» Sâr Peladani organiseeritud «Roosi ja Risti» salarordusse ja samanimelisse salongi. See

seltskond esindas ideeliselt kõige irratsionalistlikumaid ja eklektilisemaid õpetusi, harrastas müstifitseeritud kombeid ja kunstis viljeles äärmuslikult literatuurseid suundi. Juba nende salongi žürii põhimõteted on tähelepanuväärsed. Süžeede järgi võeti vastu usulisi, müstilisi ja allegoorilisi kompositsioone, välja jäeti kaasaega kujutavad teosed, nagu maastikud, natüürmordid, portreed, seega kogu realism ja impressionism. Väljendusvahendite suhtes oli žürii üsna ükskõikne — kõrvuti akadeemilises laadis töödega esinesid ka juugendlikult dekoratiivsed tööd. Enamik esinejaid on unustatud, tuntuim aktiiv oli juugendliku plakati suurmeister, tšehhi päritoluga A. Mucha, samuti kuulus šveitslane F. Hodler. Viimatinimetatu koos norralase E. Munchi ja prantslase Pierre Puvis de Chavannes'iga esindab sümbolismi seda varianti, kus defineerimatu müsteerium asendub suhteliselt selge, ühemõttelise allegooriaga. Kõigi kolme loomingu on küllalt populaarne maaliliste uuenduste, eriti lakoonilise, jõulise stilisatsiooni, ja selle mõju tõttu järgnevatel «puhta maali» suundadele. Sümbolismiga oli seotud ka nabiide rühmitus, kuid nende juhtiv teoreetik M. Denis mõistis sümbolismi oluliselt teisiti kui näiteks Sâr Peladani grupeering või G. Moreau. Denis kirjutab: «Me usume, et igale emotsioonile, igale inimlikule mõttele vastab plastiline dekoratiivne ekvivalent, leidub vastav ilu... On olemas tihe vastavus vormide ja emotsioonide vahel... ja see ongi sümbolism.» See Baudelaire'i «vastavuste»-ideid kordav mõttekäik oli ehk rohkemgi kooskõlas sümbolistide-kirjanike põhimõttega kui ühegi teise maalija-sümbolisti teooria. Denis ise maalís 90-ndail aastail hulgaliselt haprate ja hingeliste inimtüüpidega müstikassepürgivaid kompositsioone, kuid tema rühmakaaslased, nagu Bonnard käisid rohkem tema sõnade kui tegude järgi ja jõudsid varsti anti-literatuurse maalikunsti. Nõnda siis järjekindlaim sümbolism polegi enam sümbolism (selle maalikunsti jaoks väljakujunenud tähenduses).



Väljaspool Prantsusmaad oli sümbolismil tunduvalt rohkem publikut. Sümbolismiliku loomingu leiame rikkalikult Belgias ja Hollandist, kus vanade madalmaalaste traditsioonid nagu andsid julgust uuele fantastide põlvkonnale. Jaaval sündinud hollandlane Jan Toorop (1858—1928) esindab üheaegselt äärmuslikku müstika taotlust ja äärmuslikku juugendlikku lineaarset stilisatsiooni. Flaamlane Fernand Khnopff (1858—1921), Moreau ja preraffaeliitide mõjualune pakub oma loomingu väsimatult igasuguseid sfinkse, kimääre, deemonide ja muid mütolooilisi olendeid küllalt traditsioonilises, aga ekspressiivses maalimislaadis. Belgias oli pärit ka graafik Félicien Rops (1833—1898), groteskne naistevihkaja, kelle pornograafia piiril asuvates töödes saab õrnem sugu kõige kurja ja saatanliku kehastuseks. James Ensor (1860—1949), kes R. Huyghe'i arvates päris inglasesest isalt musta huumori ja flaamlasest emalt nihilistliku agressiivsuse, on tuntuim sajandivahetuse belgia kunstnike hulgas. Alustanud impressionismilähedases paastooses ja värvikas laadis, asus ta peale närvikriisi täiesti uuele teele. Reaalsete inimeste ja asjade asemel kujutab ta nüüd võikaid skelette või maskeraade, aga endiselt säravate postimpressionistlike värvidega. Joon kui vormi piiritlev tegur asendub vibreeriva, vormilagundava ekspressiivse joonega nii maalís kui graafikas. Veendunud antiratsionalistina kuulutab ta kunstis eluõigust ainult nägemustele. Mõnedki teosed, nagu «Autoportree kolestite keskel», on psühhiaatrite poolt asetatud paranoiliste luulude piirimaile. Enamikku Ensori maale selliste paljuüttele-





vate pealkirjadega nagu «Skeletid püüavad üksteist soojendada», «Maskide koltumine surmaga», jt. saab siiski seletada üsna mõistuslike ja selgete, kuigi väga süngete ja grotesksete allegooriatena. Hiigelmaalil «Kristuse saabumine Brüsseli» olevat Ensor tahtnud kujutada, mis näo kaaslinlased teeksid, kui Kristus tõesti tulema peaks. Kuna kõik inimesed on maskides, jätkub kunstnikul julgust nende lõustu vabalt deformeerida, et väljendada oma sarkastilist satiiri.

Saksamaa oli oma maitsetraditsioonide tõttu sümbolismi tõotatud maaks. Sealseist arvukaist selle suunaga seotud kunstnikest jõuame mainida vaid üksikuid.

Tüüpiline literatuurne fantast oli Franz v. Stuck, kelle mõju ulatus kaugele väljapoole kodulinnast Münchenist, tänu odavavõitu sensatsioonilisusele, mis võlus lihtsameelsemat publikut. Satanism ja erootika on tema loomingu kaks põhi-teemat, mida käsitletakse enamasti mütooloogiliste süžeede abil. Max Klinger (1857—1920) oli komplitseeritud kunstnik. 80-ndate aastate realistlikud

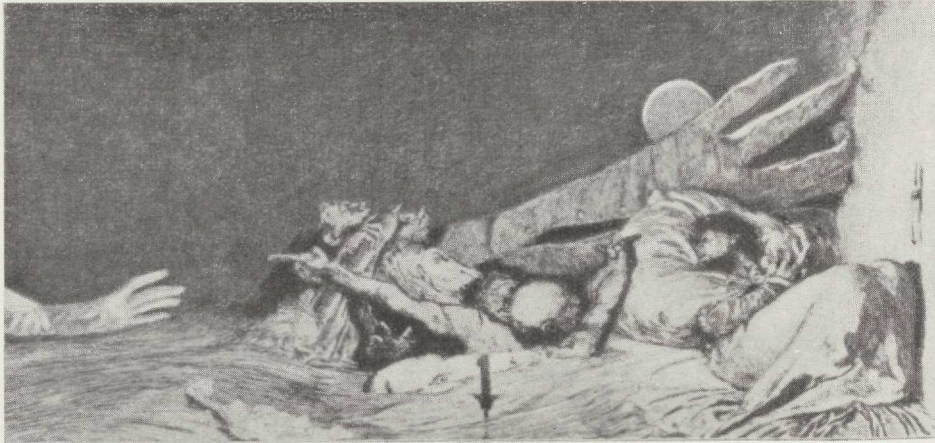
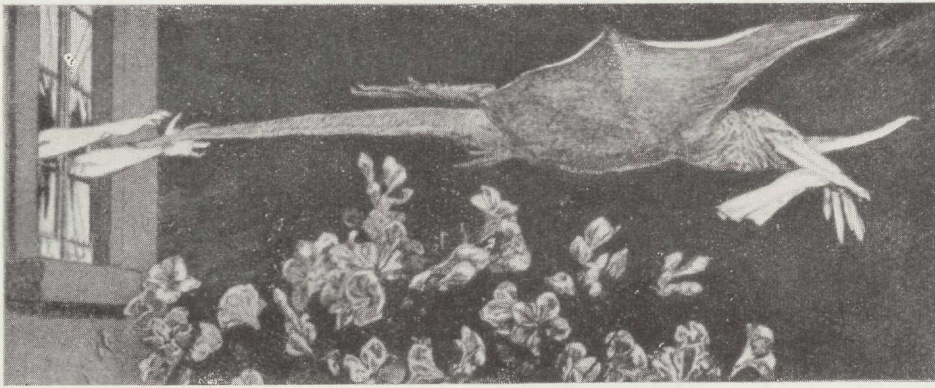
ühiskonnakriitilised graafilised sarjad asendusid järgmisel aastakümnel «põhilisi olelusprobleeme» — saatust, naist ja eriti surma käsitlevate üldistatud kujundite loomisega. Maalikunstis, vastandina süngele graafikale, püüdis ta kehastada positiivset ja ideaalset, kuid saavutatud tulemused peaksid tänapäeval tunduma verevaeste ja isegi koomilistena. Fidus (õieti Hugo Höppener) kuulus nende hulka, kes päikesekultuse ja alastikultuuri abil püüdsid luua panteistlik-religioosset loodustunnet ja selle kaudu uut inimestevahelist ühtsust.

Viinis, tähtsas juugendstiili keskuses oli ka sümbolism mõjukas. Gustav Klimt (1862—1918) alustas tarbekunstnikuna ja seal omandatud dekoreerija oskust kasutas ta ka oma suurtes Viini ülikooli tellitud allegoorilistes seinamaalides nagu «Meditatsioon» ja «Õigusemõistmine». Need Freudist inspireeritud julma fantaasia ja erootika ühendused tekitasid skandaali juba valmimise ajal ja osa neist purustati fašistide käsul veel 1945. aastal. Ka tahvelmaalides (kuulsamaid «Suudlus») rakedab Klimt analoogilist stiili — ühendab naturalistliku näo modelleeringu täiesti pinnalise ja nagu värvilistest kalliskividest koosneva ornamentaalse riietuse ning fooniga. Klimti värvimaailm on midagi erakorralist, selle mürgine rikkalikkus ei evi paralleele Euroopa maalikunstis, võib-olla vaid kusagil idamaail või Bütsantsis.

Erandlik fantasöör oli ka praeguses Tšehhoslovakkias sündinud Alfred Kubin (1877—1959), tuntud eelkõige oma suljoonistega, samuti kirjandusteostega. Saanud innustust Redonilt ja Ensorilt, arendas ta välja isikupärase, kaootilise, rahutu, tihti võrgutaolise joonestiili, mida kasutas grotesksete, võigaste visioonide kujutamiseks. Kubin illustreeris üle 70 raamatu, enamasti oma hingesugulaste teoseid. Kuigi ta 1911 kuulus ka «Blauer Reiteri» rühma, jäid talle selle seltskonna taotlused üldiselt võõraks, ka Picasso kubism tekitas temas üksnes igavust. «Blauer Reiteris» kohtas Kubin aga meest, kelle noorpõlvvetõid on meelega väga lähedased tema omadele. See oli Sveitsist tulnud Paul Klee. Klee «Kangelane» on groteskne kujund, autori enda sõnade järgi «inimene, kes tahtnud inglina lennata, kuid ainult ühe tiiva omamise tõttu maha prantsatanud, end vigastanud, kuid siiski sõgedana üritust jätta ei taha.» Näeme siin järjekordselt sajandivahetusele nii tüüpilist vigastatud või piinatud demoni motiivi, mida muuseas ka M. Vrubel on arendanud.

Saksa sümbolismi võib-olla parimaks pärandiks on temast võrsunud karikatüris-





tid, tarvitseb vaid meenutada «Simplicissimust» ja Thomas Theodor Heine (1867—1948) nime. «Simplicissimuse» stiili kujunemisele avaldasid aga mõju ka J. Toorop, A. Beardsley ja «Revue blanche» ning eriti viimases esinenud, nabiide rühma kuuluv Felix Vallotton.

Sümboliste ambitsioonid leidsid vaimukaid kriitikuid juba oma kaasajal. E. Faure kirjutas: «Courbet ei eksinud, naerdes alati, kui talle räägiti hingest; ometi on palju rohkem hinge ühes ruutsentimeetris Courbet' kõige materialistlikumas maalil, kui kõigis inglise preraffaeliitide, G. Moreau' ja Böcklini töodes.» F. Fénéon kirjutas: «... Cézanne'i poolt maalitud kolm pirni laudlinal on liigutavad ja võib-olla müstilised, ja kogu wagnerlik Valhalla, kui ta on maalitud, on sama eba-huvitav kui Saadikutekoda». Neis tsitaatides väljendub «puhta maali» patriootide äärmuslik mõtteviis, milles kindlasti on omajagu õigust ning mille täielikuks üle parda heitmiseks à la Breton pole piisavat põhjust. «Literatuursete» eesmärkide taotlus võib olla mõistetav ja õilis, kuid väga riskantne üritus. Püüeldes poeetilise või «filosoofilise» kujundi poole võib hävineda maali spetsiifika. Ometi, nagu ka käesolevas kirjutises püüdsime näidata, on ühekülgne «spetsiifika viljelemine» samuti maalikunsti kängumine. Graafikas on literatuursed taotlused alati olnud elujõulised ja paremas läbisaamises kunstiliigi spetsiifikaga. Ka sümbolismi väärtuslik pärand on eelkõige graafika ja eriti selline kunst, kus puudub naiivne koketeerimine idealismiga ja kus literatuursed tagamaad avanuvad groteskse kujundi abil. Tuleb kindlasti lisada, et ajalugu on mõne sümbolisti töö tähendust meie jaoks muutnud — nii mõnigi surmtõsine ja sügavale filosoofiale pretendeeriv programmeerimõjub tänapäeval groteskselt või lihtsalt veidralt, ka paljud magusad muinasmaailmad mõjuvad naiivsete ja koomilistena. (Näiteks Tooropi, Stucki või Fiduse tööd.) Nõnda on sajandivahetuse kunstis meie jaoks groteski rohkemgi kui selle aja publikule. Grotesksus ei saa muidugi kunagi vaimustada kõiki kunstisõpru, eriti neid, kes kunstist ootavad ainult mõnusalt paitavaid elamusi, kuid nagu rääkisime, on grotesksel fantaasial oma kindel koht kunstiajaloo kirevas üldpildis ja tihti tõsine sotsiaalne tähendus. Järelikult ei tuleks kogu sümbolismi nii täielikult eitavalt suhtuda nagu seni enamasti oleme teinud. Isegi kui välja arvata kõik meile võõraist oludest võrsunud võõrad ideed või lihtsalt ebaameeldivad meeleolud ja lahendused, jääb siiski küllalt palju omapärast fantaasiat, siiraid unistusi ja rafineeritud maitset, mis rikastavad meie kunstilist kogemust ja julgustavad pisut enam arvestama ka literatuurseid aspekte kujutavas kunstis. Lõpuks on ilmne, et mitmeid nähtusi eesti kunsti ajaloos, kas või E. Wiiralti paljusid töid ei saa mõista väljaspool sidet sajandivahetuse fantastidega.

42

43

44

45





48

36. Gustave Moreau. Kuningas Taavet. Oli. Umb. 1878.

37. James Ensor. Skelettide peegel. Pliats. 1890.

38. Odilon Redon. Illustratsioon G. Flaubert'i poeemile «Püha Antoniuse kiusatus». 1888.

39. Rodolphe Bresdin. Surnute komöödia. Lito. 1854.

40. Katsushika Hokusai. Mõrvatud Kohada Koheje skeleti viirastuslik ilmumine tema mõrvari magamistuppa. 1830.

41. Paul Klee. Tiibadega heeros. Söövitus.

42. Max Klinger. Kinnas. Röövimine. Söövitus. 1878–1880.

43. Max Klinger. Kinnas. Luupainaja. Söövitus. 1878–1880.

44. Georges Rochegrosse. Kavalier tilledes. 1894.

45. Fernand Khnopff. Ma sulen oma ukse enda järel. Oli.

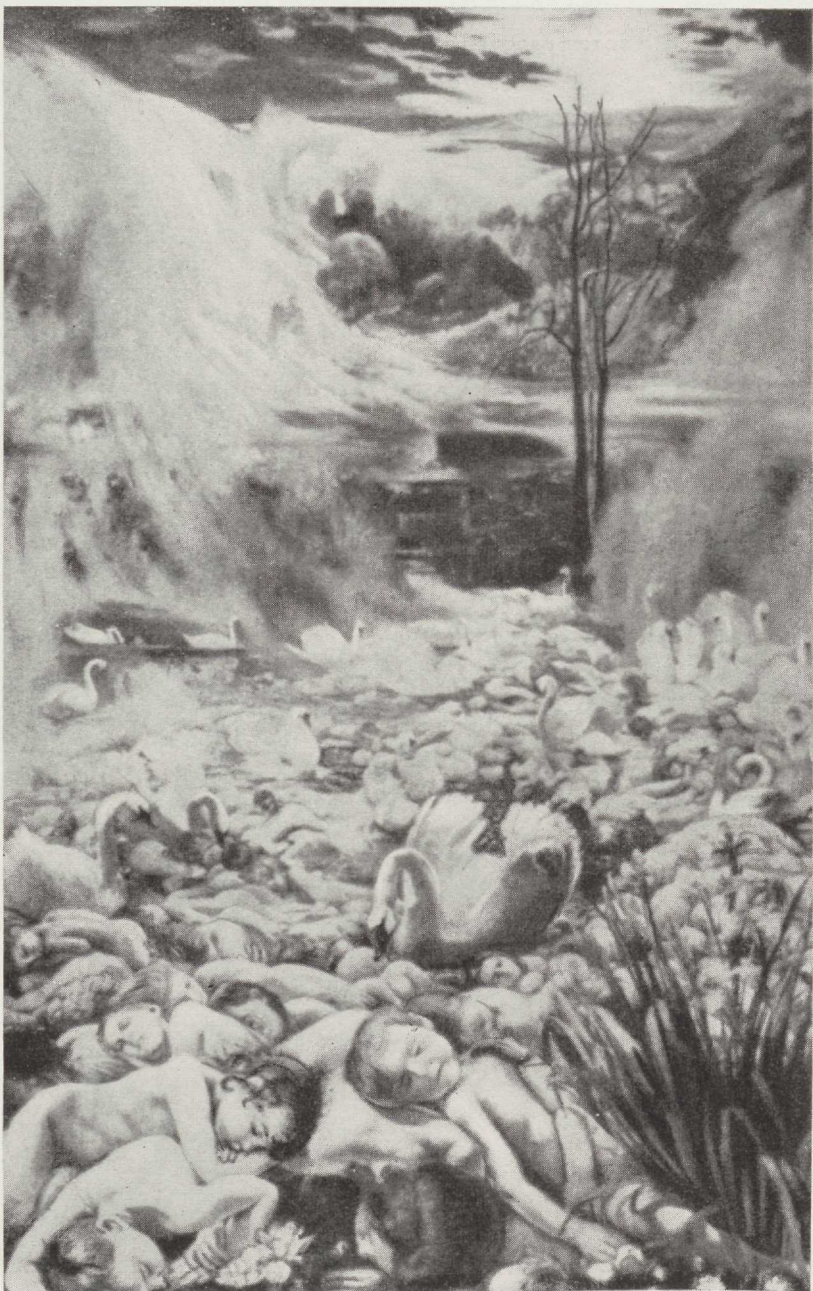
46. Jan Toorop. Fataalsus. Pliats, tempera. 1893.

47. Alberto Martini. Armastus. Lito. 1914.

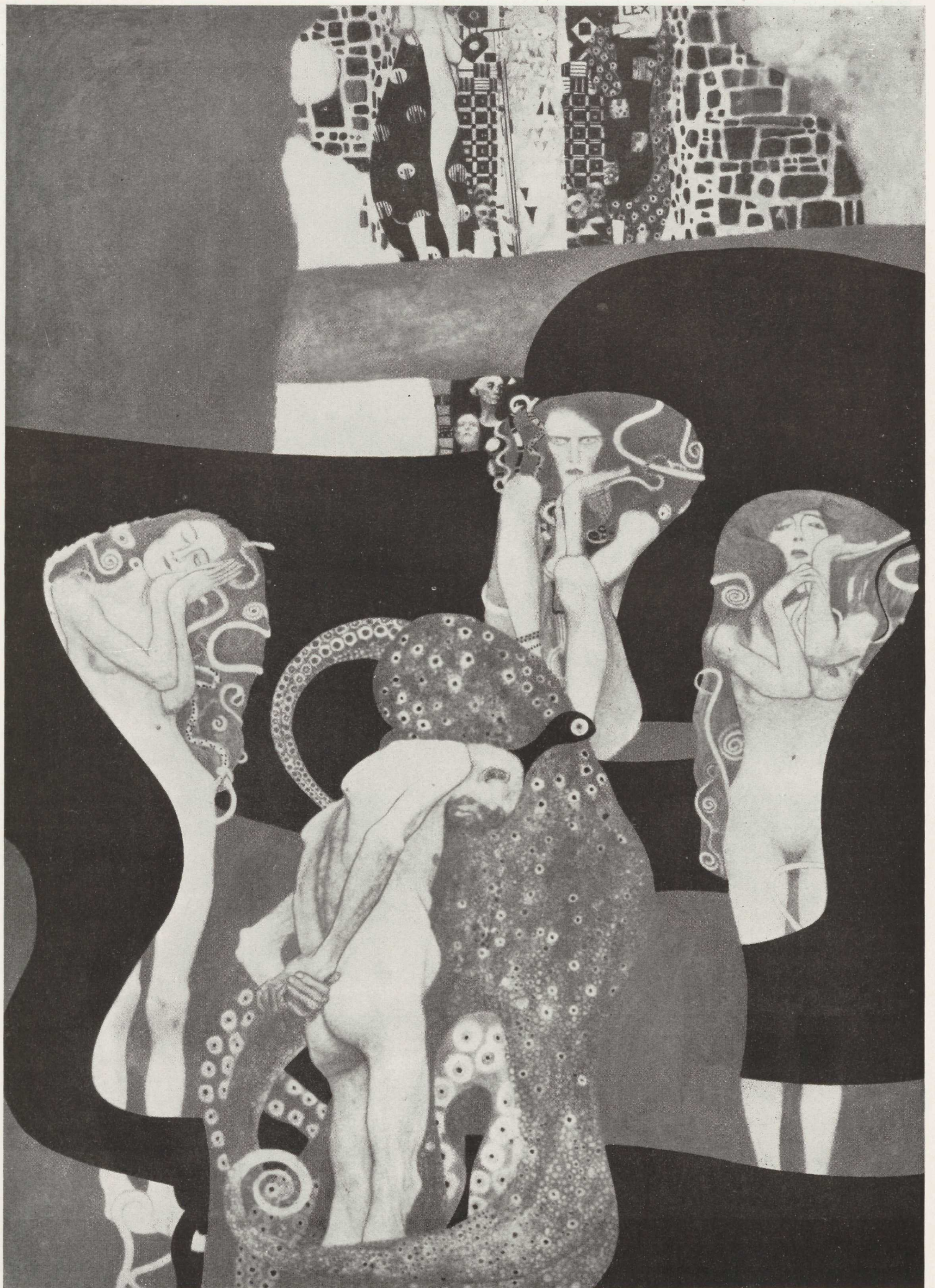
48. Fidus. Saatan. 1896.

49. Léon Frédéric. Veevoog. Osa triptühhonist. Oli.

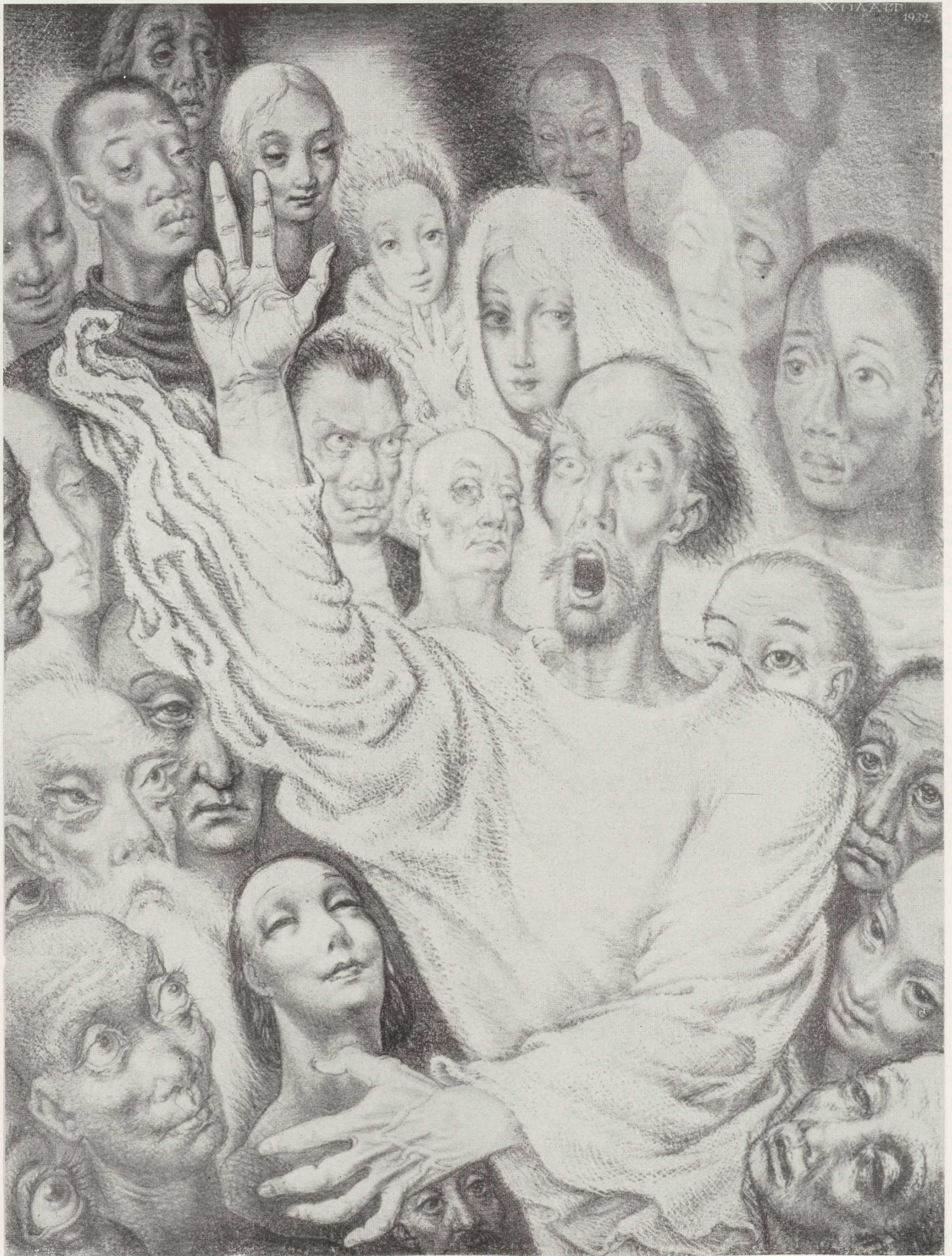
50. Gustav Klimt. Oigusemõistmine. Osa seinamaalist Viini Ülikoolis. Hävinud.



49



EDUARD WIIRALTI LOOMINGUT



51. Eduard Wiiralt. Jutlustaja. Lito. 1932.

52. Eduard Wiiralt. Põrgu. Vasegravüür, ofort. 1932.

53. Eduard Wiiralt. Elutants (ka «Kabaree»). Ofort, vasegravüür. 1931.



52

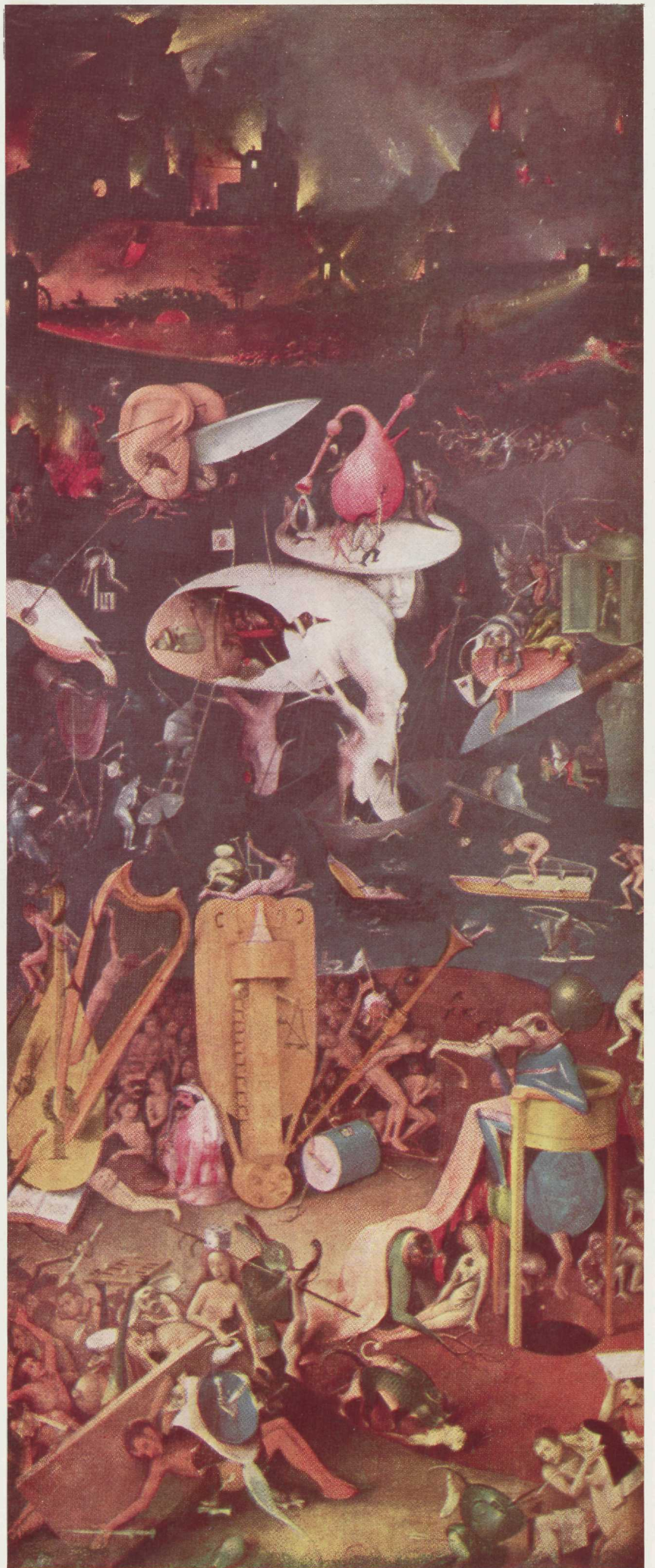
53





54. Matthias Grünewald. Fragment Isenheimi altarist. Umb. 1511.

55. Hieronymus Bosch. Põrgu. Fragment altarist «Naudingute aed». 15. saj. lõpp.



1932. aastal valmis Wiiraltil vasegravüür «Põrgu». See on mõnes mõttes erandlik töö. Sest vaadates kunstniku kogu loomingut, leiame sealt vaid üksikuid graafilisi lehti, mis on lähedased sellele tööle. Neid leidub isegi niivõrd vähe, et ei tee raskusi peaaegu kõiki siinsamas üles lugeda: «Ans van der Kuyleni ex-libris», «Elu tants» (meil tuntud ka nimetuse all «Kabaree») ja mõned vähemad ettevalmistavat laadi joonistused. Mainitutele võiks vast lisada ka Wiiralti illustratsioonid François Mauriaci teosele «Lisa traktaadile Bossuet' himurusest».

Eespool mainitud ei ole arvuliselt palju. See võiks olla isegi ainult juhuslik episood suure kunstniku loomingus. Aga ometi on Wiiralti «Põrgu» vägagi märkimisväärne kunstiteos, mis ulatub mõnes mõttes üle kogu ta loomingu ja paistab silma ka sõdadevahelise perioodi Euroopa kunstis. Näib isegi, et antud laadis polnud rohkemat vajagi, sest «Põrgu» on tehniliselt täiuslik, oma taotlustes lõpuleviidud ja selle töö mõju on lausa programmiline. Ja kui aastakümneid tagasi tundus see teos kunstis erandlik, siis käesoleval hetkel märkame me juba paralleele ja järjepidevust, isegi koolkonda. Ja selle töö põhjal oleme sunnitud rääkima ka Wiiraltist kui fantastilisest realistist.

*

Fantastiline realism tekkis iseseisva kunstinähtusena peale Teist maailmasõda Viinis. Siit sai ta alguse ja siin leidis ta kõige rohkem poolehoidjaid. Ja kuni viimase ajani kasutatakse terminit «Wiener Schule» otse omadussõna tähenduses. Me märkame üllatusega tolle koolkonna kunstnike loomingu suurt sarnasust Wiiralti töödega. Sarnasus on niivõrd suur, et tekib mõte, nagu oleks Wiiralti tööd avaldanud otsest mõju Viini koolkonnale selle kujunemisprotsessis. Ja selletaoline oletus pole sugugi võimatu, sest Wiiralt korraldas oma personaalnäitused Viinis 1937. ja 1944. aastal. Ta viibis ise tolles kunstikeskuses ja on vähe usutav, et tal puudusid isiklikud kontaktid kohalike kunstnikega. Vähemalt selge on, et paljudel neist oli näitustel võimalik tutvuda Wiiralti töödega. Kahjuks pole seni antud hüpotees leidnud kinnitust meile kättesaadavas kunstikirjanduses. Kuid «Wiener Schule» kunstnike loomingut veidi rohkem tundma õppides võiksime vast paremini mõista ka mitmeid Wiiralti töodes esinevaid probleeme.

*

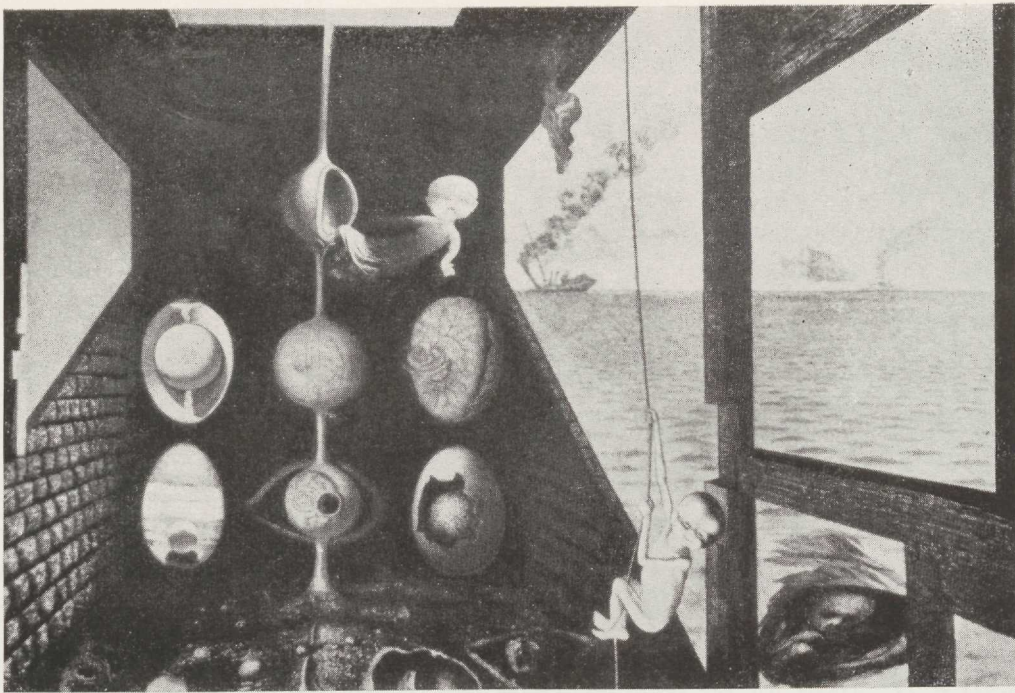
«Wiener Schule» alla loetakse umbes paarikümnet kunstnikku. Märkimisväärsemad on neist: Ernst Fuchs, Michael Coudenhove, Erich Brauer, Anton Lehmden ja Rudolf Hausner. Põhimõtteline hoiak näib koolkonnal pärinevat kirjanik Albert Gütersloh'lt. Kunstnikud ise märgivad oma loomingu lähtekohtadena eeskujusid eelnevate epohhide kunstist. Need on Grünewald, Bosch ja Breughel, maneristid, Blake ja Füssli, sajandivahetuse sümbolistid ja Rodolphe Bresdin. Need mõjud polnud võõrad ka Wiiraltile. On teada ta kiindumus Grünewaldi, ta töödes võib märgata ühiseid jooni Bresdini gravüüridega. Süvenedes nüüd eelnevate sajandite kunstipärandisse ja sirvides materjale, mis pole koostatud just tavaliste kunstiajaloo retseptide järgi, kohtame me möödunud isegi üllatavalt palju fantastilist, nägemuslikku. See näib olevat inimese sisemine vajadus, mis sunnib teda sellisele loomingule ja kohati, nagu näiteks manerismis, võib selletaoline looming omada vägagi kaaluka koha kunsti üldpildis. Märkame ka, et vanade meistrite tööd ei ole sugugi lihtsamad tänapäeva fantastiliste realistide nägemustest. Aga loobume ajamast eelkäijate jälgi ja püüame mõista, miks siis taoline laad on korruga muutunud jälle niivõrd populaarseks. Sest üksnes viimastel aastatel on fantastilise realismi kontseptsioonid omaks võtnud kümned maalijad ja graafikud eri maadest. Esmalt püüame veidi täpsustada fantastilise realismi mõistet, sest veel kümme aastat tagasi ei eraldatud fantastilist realismi sürrealismist. Nüüd püütakse teha selget vahet kahe printsibi vahel. Ja vaatamata mõlema taotlusele luua nägemuslikkust, on see erinevus tõesti tajutav. Piiri tõmbamine ei ole aga sugugi lihtne.

Teame, et sürrealistlik meetod eeldab illusiooni loomist uuest tegelikkusest. See uus on esimesel pilgul usutav, «tõeline». Samas sisaldab see näiv tõelisus ometi konflikti, mille täpne lahtimõtestamine on raske, sageli isegi vaid ebamääraselt aimatav. Me suudame olemasolevale vaid harva luua kindla tähendusega paralleele. Fantastiline realism aga ei pakugi end tõelisuse pähe. Ta on nägemuslik, unenäoline. Teos koosneb tavaliselt paljudest üksikkujunditest, millest mõned on kindlalt ühetähenduslikud, kõigile ühtmoodi mõistetavad sümbolid. Tihti esineb poeetiline või muinasjutuline element. Ja sageli on tööde esmane mõju hoopis dekoratiivselt ornamentaalne, hapra pit-









61



62

56. Pieter Brueghel. Põrgu eesruum. Vasegravüür.
57. Giorgio Ghisi. Raffaeli unelevus või Michelangelo melanhoolia. 16. saj.
58. Ernst Fuchs. Triumf. Tinapliiats, lõuend. 1962–1965.
59. Ernst Fuchs. Ukssarve kiusatus. Söövitus.
60. Ernst Fuchs. Ninasarvik. Tinapliiats. 1962.
61. Rudolf Hausner. Odysseus'e kaar. Detail. Oli. 1948–1951.
62. Albin Brunovsky. Jahiõu Clematis. Lito. 1970.
63. Richard Oelze. Circulus. Oli. 1962.
64. Karsten Fuge. Paigalseis. 1970.

sina kirju. Viimasel ajal on püütud taolisi kaleidoskoopiliselt kujundirikkaid töid nimetada ka «psühhodeelilisteks». See termin eeldaks siiski loomingut, mis saab teoks vaid teatavas ebaharilikus psüühilises seisundis. Fantastilise realismi teosed võivad aga kujuneda paljude pikemaajaliste tähelepanekute kokkuliitmisel, paljude metafooride kõrvutamisel ja kujund sümbolite leidmisel väga kindlate olukordade äramärgimiseks ja seda väga kindlatel eesmärkidel.

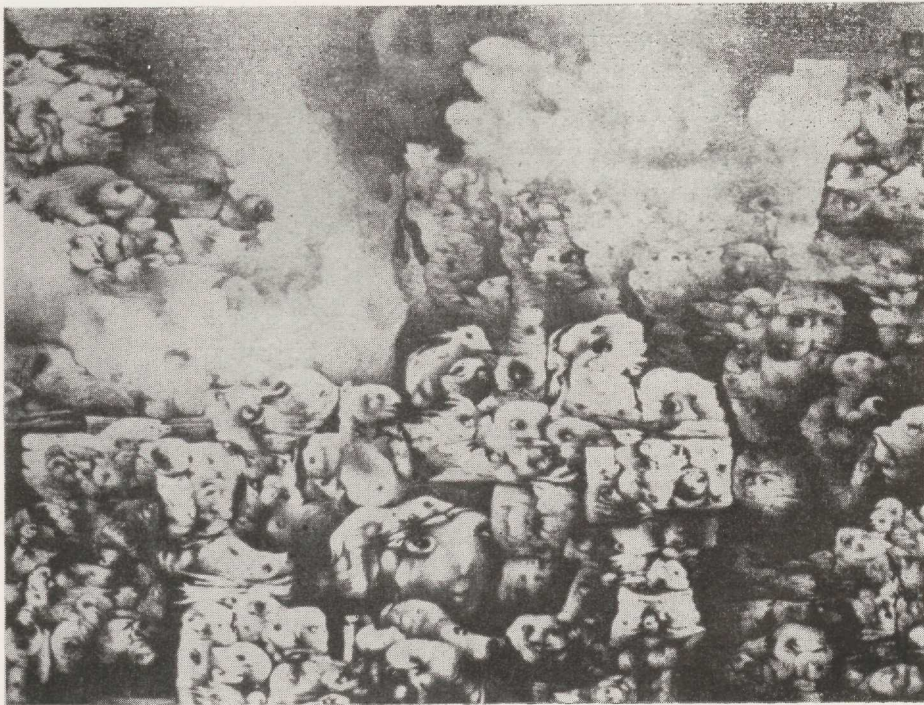
Tööde ornamentaalsus, unenäoline detailirohkus pole fantastiliste realistide loomingu juhuslik. Võtme selle probleemi lahendamiseks leiame eespool mainitud kunstipedagoogi ja kirjaniku Albert Gütersloh' mõningaid jutustusi lugedes. Siin esineb samuti ornamentaalselt vohav detailrikkus, ülipikkadel kirjeldustel on siin määrav tähtsus ja need püüavad konkretiseerida sündmuspaika ja tegevust ning anda meile võimalikult rohkem üksikasju ümbritsevast. Probleemi negatiivse küljena peame siiski tähelepanu juhtima tõsiasjale, et kirjanduses on lugejale peale sunnitud teatav ajaline järjepidevus. Me peame lugema lehekülje lehekülje järel, meid väsitavad liialt pikad kirjeldused ning peamise tegevusliini jälgimine muutub raskeks. Pilt seevastu võimaldab sukelduda endasse ükskõik kui kauaks ja ükskõik kuhu. Me võime end lasta võluda kompositsiooni ornamentaalsusest, märkame mõnda suuremat sümbolit, me võime kõrvutada töö eri paikades asuvaid kujundeid ja avastada nende vahelisi mõtteseoseid. Ja meetod, mis kirjanduses näib veel ootavat õiget lahendajat, on kunstis õigustatud ja see avardab tunduvalt teose sisulisi võimalusi. Siiski on teada, et detailrikkus pole omane mitte ainult fantastilisele realismile. Üksikkujundite rohkust kohtame me nii 17. sajandi hollandlaste maastikes kui ka kinolikult kirevates *pop-art* töedes. Ometi on aga detailrikkus, mida valitseb kogu teose unenäoliselt ebatavaline struktuur, omadus, mis iseloomustab enamikku fantastiliste realistide töödest.

Viimastel aastatel näeme, et muutub ka fantastiline realism ise. Richard Oelze hülgab oma teostes igasuguse literatuurse kujundlikkuse ja loob pehmetest loodusvormidest moodustuvaid fantaasiamaastikke. Johannes Gachnang kujutab omalaadseid arhitektuurseid konstruktsioone. Nende struktuur pole aga sugugi vähem unenäoline. Fantastilisest realismist am-

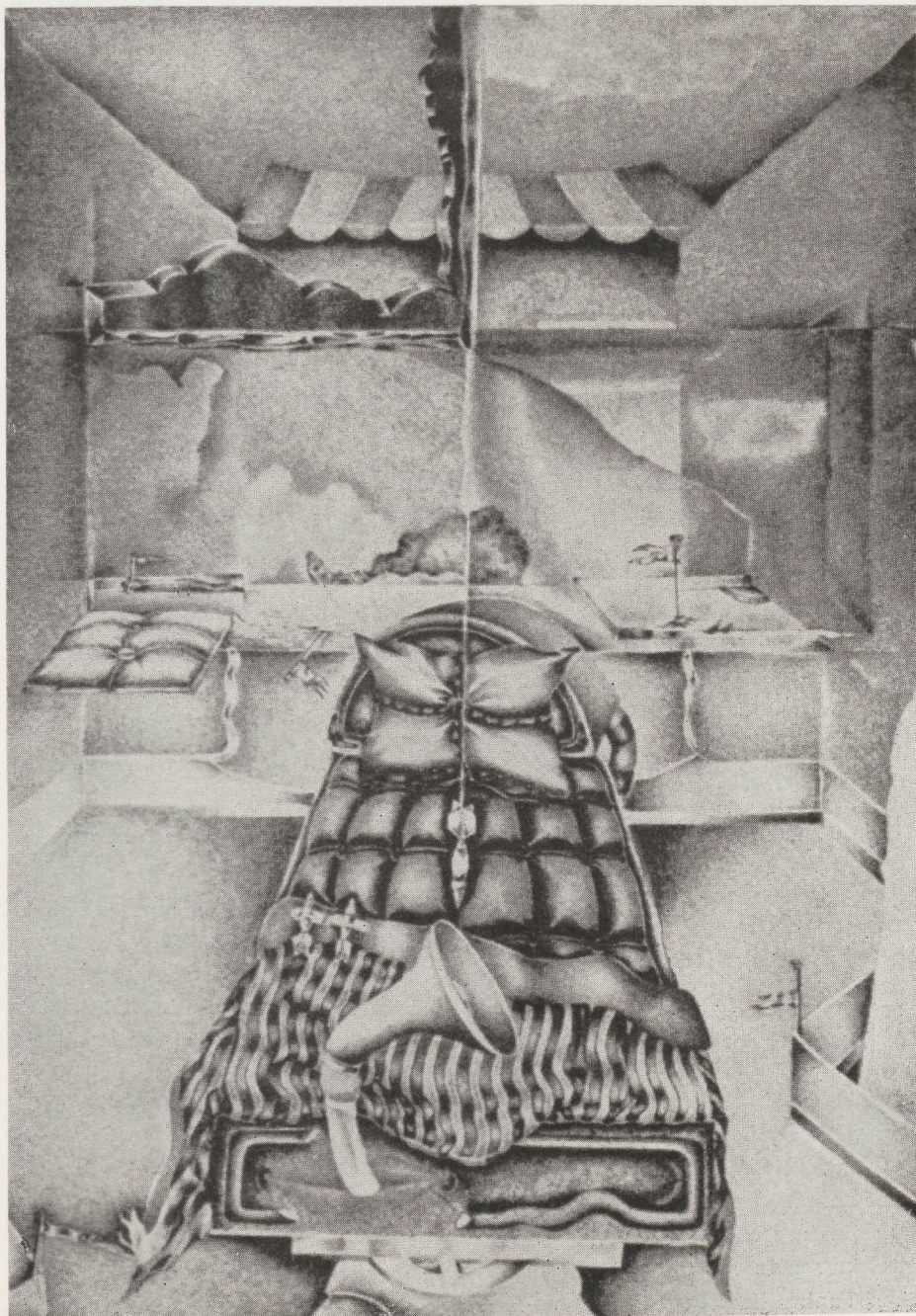
mutavad elujõudu ka mitmed uue graafilise kujunduse liigid. Kuid viimaste mõjul sünnivad omakorda uut liiki kujundlikkusega kunstitööd, mis piirduvad ühest küljest Alan Aldrige'i grotesksete fantaasiatega, teiselt poolt aga kunstnikutee alguses seisva Karsten Fuge vaikse lüürilisusega.

Geograafiliselt ei näi fantastiline realism levivat võrdse eduga. Ja igal pool leiab ta oma kindla tundevarjundi. Sest on suur vahe austerlaste muinasjutulistel fantaasiatel ja poolakate valusatel, ebaesteetilise piirimail asuvail mõtisklustel inimese kannatustest meie maailmas. Viimane kontrast sunnib meid mõtlema, kuid võrd erinevad on siiski kas või rahvuslikust omapärast tingitud piirid, mis lubavad ja keelavad ühe või teise ainevalla kasutamist kunstis. Võib-olla määrab ka rahvuslik hingelaad selle, et kõige rohkem on praeguseks hetkeks fantastiline realism levinud just Austrias, Poolas, Tšehhoslovakkias, Ungaris ja Jugoslaavias. Neis maades esineb kõige rohkem ka fantastilise realismi traditsiooniline — «literatuurturne» vorm. Inglismaal ja Prantsusmaal seguneb nähtus dekoratiivsete kujundussüsteemidega ja liidab töödesele elemente idamaade kunstist. Meie põhjanaabrite soomlaste kunstis on Simo Hannula graafika põhimõtteliselt vägagi lähedal Wiiralti loomingule — võib-olla, et ainult veidi dekoratiivsem ja rohkem nakatunud tehnikasajandi probleemidest. Tunduvalt enam erinevad eelkäijatest aga nooremate kunstnike Pentti Lumikanga ja Matti Vaskilampi sellelaadsed tööd. Meie enda viimaste aastate kunstis on Wiiralti traditsioonile kõige lähemal Concordia Klari tööd. Peeter Ulas kasutab fantastilisi looduskujundeid, mida seob kaasajaga, Vello Vinn ühendab tehnilis-arhitektuurseid fantaasiad väga konkreetsete esemelite sümbolitega ja osaliselt on nähtusest mõjustatud Silvi Liiva, Tõnis Laanemaa, Enno Ootsing, samuti Vive Tolli oma viimastes töedes. Aga fantaasiast kantud kujundeid võiks meie kunstnike loomingus hoolikama vaatluse puhul leida rohkemgi, kui me seda ise arvata võime. Selles pole midagi imelikku, sest ka kõige erinevamate sisuliste taotluste esitamiseks pakuvad fantaasiad nii suuri võimalusi, et tundub olevat raske neist pikema järelemõtlemiseta ära öelda.

TÕNIS VINT



63



64

65. Vive Tolli. Lava. Sõovitus. 1972.

66. Vive Tolli. Kivised rütmid. Sõovitus. 1971.

67. Silvi Liiwa. Omaette. Ofort. 1971.

68. Silvi Liiwa. Aednik. Ofort. 1972.

69. Vello Vinn. Põud. Ofort. 1972.

70. Vello Vinn. Monument. Ofort. 1972.

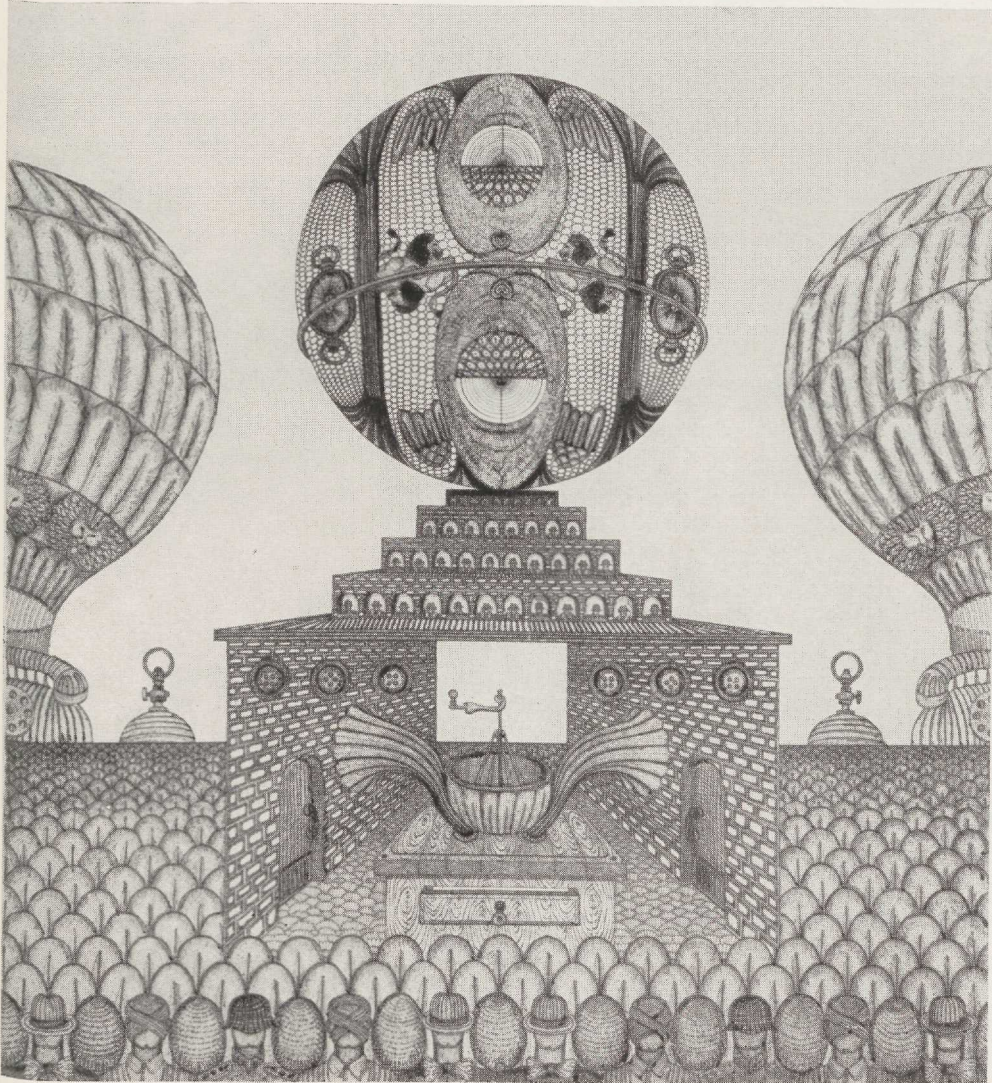
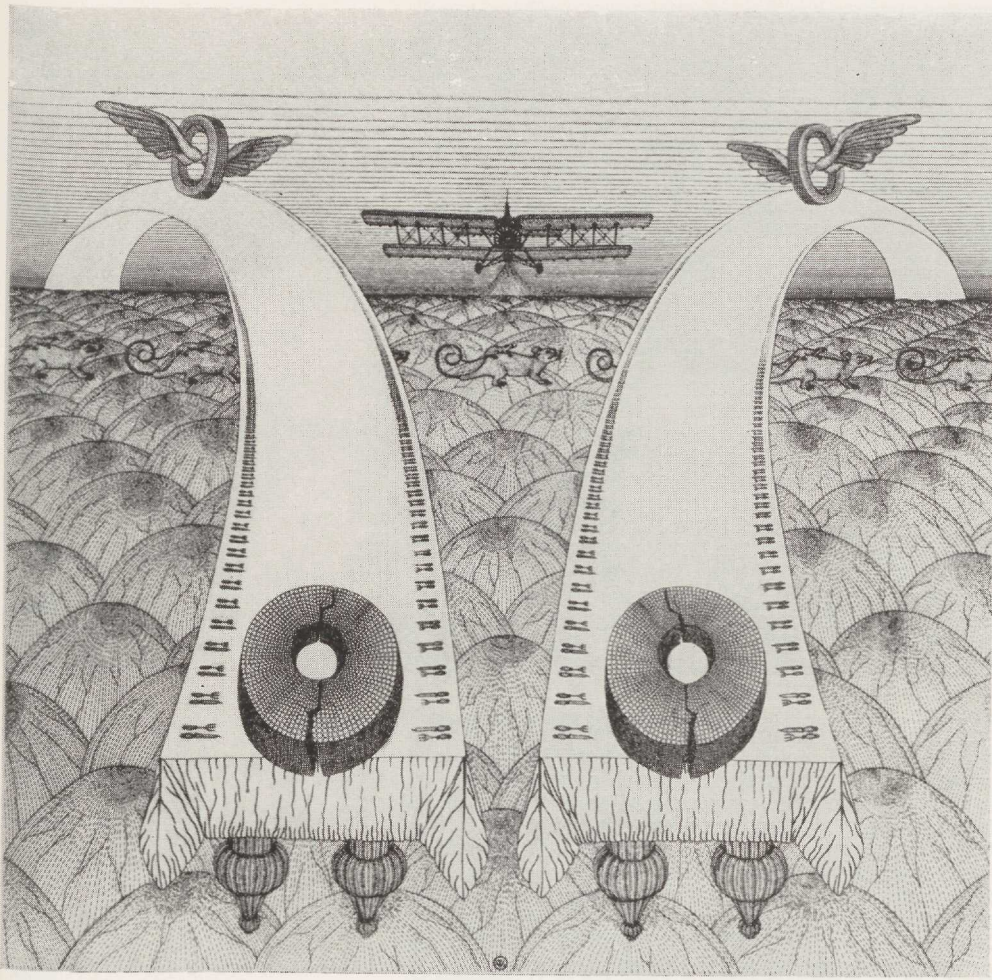


65



66





20 марта исполнилось 75 лет со дня рождения выдающегося эстонского графика Эдуарда Вийральта. Вийральт — художник аналитического склада — обладал богатейшей фантазией, был блестящий рисовальщик, виртуозно владел самыми разнообразными графическими техниками. Творчество Вийральта вызвало многочисленные отклики в печати в период его наиболее интенсивной деятельности в 20—30-е годы. В ознаменование юбилея художника приводятся отзывы об его творчестве, принадлежащие перу известных знатоков графики и искусствоведов. Небольшая статья посвящена реставрации поврежденных в годы войны работ Вийральта. Стр. 1—3, 17—25.

Искусствовед Март Эллер прослеживает новые явления в эстонской скульптуре, опираясь на творчество четырех скульпторов — Рихо Кульда, Матти Варика, Эдгара Вийеса, Юло Ыуна. Стр. 6—11.

Статья искусствоведа Аино Картна знакомит со своеобразным творчеством современного эстонского живописца Лембита Сарапуу, работы которого посвящены человеку и природе, свободным от внешнего лоска. Его картины сдержанны по форме и цвету, лишены шумной риторики. Сарапуу целеустремленно работает над технологией живописи. Стр. 12—16.

В статье «Символизм на рубеже веков» искусствовед Яак Кангиласки рассматривает это в сущности мало известное художественное явление. Буржуазная искусствоведческая наука создала одностороннюю схему о путях развития искусства прошлого века, делая основной упор на так наз. «чистой живописи». В стороне оказались все «литературные» явления в изобразительном искусстве. В последнее время, напротив, часть западного авангарда стала проявлять повышенный интерес к символизму начала XX века, так как свойственная этому направлению «литературность» иногда представляется антиподом оказавшемуся в тупике абстракционизма. Мода на искусство рубежа века имеет более глубокие причины, можно провести определенные аналогии между общественной психологией и бытовым укладом буржуазного общества этого времени и шестидесятых годов.

Глубокая противоречивость символизма рубежа веков отражала социальную бесперспективность его основного носителя — мелкобуржуазного интеллигента. В нем содержится, с одной стороны, искренний протест против буржуазного общества, непримиримость к конформизму и серость будней, а с другой — наивные, выпренные мечтания или мрачные, пессимистические фантазии. Художественно-теоретические взгляды символистов, как правило, были реакционнее, чем их творчество. Отрицая шатания западного авангардистского искусства от одной крайности к другой в оценке искусства прошлого, мы все же можем сказать, что в символизме содержится много интересного, в особенности — в графике и прежде всего там, где применяются гротескные, часто сатирические образы. Стр. 26—35.

В статье «Эдуард Вийральт, «Венская школа» и фантастический реализм» художник Тьнис Винт выдвигает гипотезу о возможном воздействии творчества Вийральта на возникновение современного «фантастического реализма». Автор подробнее останавливается на некоторых существенных различиях между сюрреализмом и фантастическим реализмом, пытается раскрыть структуру последнего и найти точки соприкосновения между фантастическим реализмом и искусства ранних эпох. Стр. 38—49.

On the 20th of March, 1973, seventy-five years passed since the birth of Eduard Wiiralt. Wiiralt was a brilliant draughtsman, an artist with a rich imagination and a power of analysis. He mastered all graphic techniques with equal virtuosity. Wiiralt's production was particularly intensively discussed during his prime, in the 1920s—1930s, in connection with his shows in Paris, Chicago, Philadelphia, Moscow, Warsaw, Brussels, Vienna and elsewhere. In relation with the artist's jubilee, opinions about his work by well-known specialists in graphic art and art historians of various countries are presented in this issue, including an exhaustive article from the issue «Têtes de Montparnasse», Paris, 1933, written by the companion of his Paris days, Nesto Jacometti, an Italian writer. A separate paper deals with the restoration of Wiiralt's work that was damaged during the last war. Pp. 1—3, 17—25, 36—37.

Art historian Mart Eller analyzes the new trends in Estonian sculpture, exemplified by the works of Riho Kuld, Matti Varik, Edgar Viies, and Ülo Õun. Pp. 6—11.

Aino Kartna examines the work of the painter Lembit Sarapuu. The artist's subject matter is nature and man, free of the superficial polish of civilization. His paintings are moderate in form and colour and laconic in expression. The artist is known for his tenacious experiments in the technology of painting. Pp. 12—16. In the article «Symbolism at the Turn of the Century», Jaak Kangilaski discusses an art which has not received due attention in this country. The treatment of the developments in the art of the last century by bourgeois art critics tended to be one-sided: only the so-called pure painting was taken into consideration, leaving aside all the so-called literary phenomena in figurative art. Recently a part of the so-called Western vanguard began to reveal particular interest in the symbolism that developed at the turn of the century, since that extremely literary-affecting art seems to be the absolute antipode to abstractionism which has now come to a deadlock. The symbolism of that time is in vogue for a deeper reason as well: there are certain analogies in the social psychologies and social conditions of that period and of the bourgeois countries in the 1960s.

The symbolism of the turn of the century, revealing the total lack of the social perspective of its chief bearer, the petty-bourgeois intellectual, represents a deeply controversial phenomenon. On the one hand, it contains a sincere protest against bourgeois society, irreconcilability with conformism and prosaic outlook, and on the other it fosters naive, comforting illusions, or gloomy, pessimistic fantasies. The art-theoretical views of the symbolists are as a rule more reactionary than their production. Rejecting the propensity of the Western vanguardists to exaggerations in their judgement of the art of the past times, we can still state that symbolism is nevertheless of interest, in the first line in graphic art and in particular in those works that contain grotesque and satirical images. Pp. 26—35.

In the article «Eduard Wiiralt, «Wiener Schule» and Fantastic Realism» artist Tõnis Vint proposes a hypothesis concerning the possible influence of Wiiralt's work upon the formation of contemporary fantastic realism. He dwells on some essential differences between surrealism and fantastic realism, trying to explain the structure of the latter and to find the connecting links between fantastic realism and the art of earlier periods. Pp. 38—49.

71



72





71. Helle Põld. Desserdikomplekt «Aljonka». Kristall, teemantlõige, graveering.

72. Aleksandra Bjakova. Dekoratiivsete pokaalide komplekt «Metsloomad». Värviline kristall, teemantlõige, graveering.

73. Svetlana Beskinskaja. Vaaside komplekt. Klaas, segatehnika.

74. Eha-Pilvi Jõgi. Dekoratiivsete vaaside komplekt. Sulfit-tsinkklaas.

75. Olga Kozlova. Veiniklaaside komplekt. Kristall, teemantlõige.

76. Vladimir Kornejev. Dekoratiivne pokaal «Näkineid». Kristall, graveering.

77. Boris Tšetkov. Dekoratiivsed pokaalid. Värviline klaas.

73



74



75



76



77

NSV Liidu moodustamise 50. aastapäeva künnisel toimus Moskvas NSVL Kunstide Akadeemia ruumides ulatuslik klaasinäitus, kus esitasid oma toodangut Vene NFSV klaasi tootvad ettevõtted: Leningradi kunstilise klaasi tehase, Oktoobrirevolutsiooni ordenit kandev Gussevi kristallivabrik, Vladimiri oblastis asuvad Ivaništševi klaasitehas, Sverdlovi-nimeline klaasitehas, klaasitehased «Красный Куст» ja «Красная Ушна», Gorki oblasti klaasitehas «Труд», Smolenski oblastis asuv Esimese Mai nimeline klaasitehas, Kalinini oblasti klaasitehas «Красный Май», Tööpunalipu ordenit kandev Djatkovi kristallivabrik Brjanski oblastis jt.

Eesti kunstnikest võtsid sellest näitusest osa Leningradi kunstilise klaasi tehases töötavad Leida Jürgen ja Helle Põld, Sverdlovi-nimelise klaasitehase kunstnikud Meeta Lukk ja Ülle Braun (kuni 1971. a.) ning klaasitehase «Красный Май» kunstnik Eha-Pilvi Jõgi.

Vene Föderatsiooni klaasinäitus püüdis esmakordselt seostada esteetilisi ja tööstuslikke probleeme, kunsti ja kaasaegset tehnikat. Näituse väljapanekud andsid tunnistust tööstuskunsti taseme tõusust, kunstnike loomingulise mõtte avarusest, heast materjali valdamisest ning tehnilisest meisterlikkusest. Klaasitehastes töötab arvukalt kunstnikke, kes oma loomingus oskuslikult ühendavad eseme esteetilise mõjukuse nende funktsionaalsuse ja tehnilise eripäraga (ilus kauss võib olla nii dekoratiivseks elemendiks ruumis kui ka eeskujulikuks tarbeesemeks funktsionaalses mõttes). Kunstniku käekirjade rikkuse ja mitmepalgelisuse kõrval andis näitus samaaegselt ülevaate ka konkreetsete tehaste tööst, kus iga ettevõtte arendab oma kunstilisi traditsioone, luues seega iga üksiktehase individuaalse palge. Ekspositsiooni põhjal võis tõdeda, kuivõrd ettevõtted, mis suudavad oma kunstnike loomingulisi võimeid maksimaalselt realiseerida, kus on loodud soodsad tingimused loomingulisteks ja tehnilisteks eksperimentideks, äratavad tähelepanu ka oma toodangu kaasaegse ilme, kõrge kunstilise ja tehnilise taseme poolest.

Vene Föderatsiooni ettevõtetes toodetava klaasi kohta tehti kokkuvõtteid näituse arutelul, kus põhiettekandega esinesid kunsti-teaduse kandidaadid L. Kazakova, N. Stepanjan ja K. Makarov, NSVL Kunstnike Liidu juhatuse sekretär, näitusekomitee esimees K. Roždestvenski, Vene NFSV Ehitusmaterjalide Tööstuse Ministeeriumi «Главстекло» peakunstnik V. Filatov jt. Oli juttu tehaste kunstnike ülesannetest ja arenguperspektiividest, esteetilise külje ja loominguliste eksperimentide osatähtsusest klaasitööstuse arengus, kunsti ja tööstuse sidemetest jm. Näitust, mis sai teoks paljude tööstuste, loominguliste organisatsioonide ja asutuste koostöös, peeti kõigiti õnnestunuks.

ALMANAHH · KUNST ·
44/1 1973 HIND 1.10