



3 · 1968 Kunst

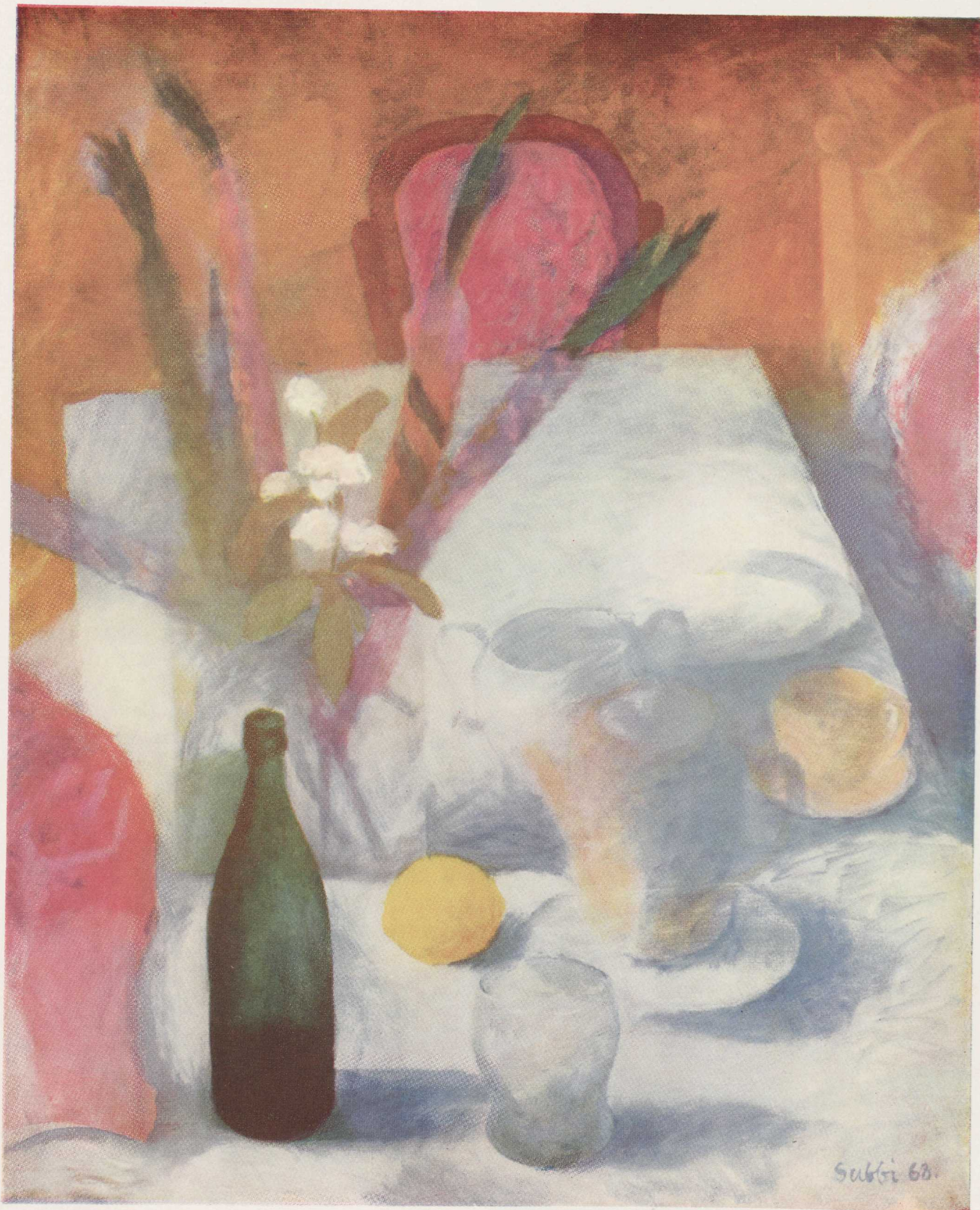
## SISUKORD

Evi Pihlak Realiteet uues kvaliteedis (Olev Subbi maalide puhul) . . . . .	1
Graafika eksperimentaalateljee Tallinnas (küsitles A. Kartna) . . . . .	7
Mart Eller Kahest noorest kujurist . . . . .	17
Tiina Nurk Kõrgema Kunstikooli «Pallas» õppesüs- teemist . . . . .	23
Niina Raid Tartu ülikooli muuseumi ajaloo 1803— 1917 . . . . .	31
Ene Lamp Ekspressionism kujutavas kunstis . . .	40
Paul Ambur Eugen Goljahhovski . . . . .	48
Varia,	
M. Levin Ühe Wiiralti näituse puhul . . . . .	51
Soome nüüdiskunsti näitus Tallinnas .	53
S. Uiga Jean Dewasne (Grenoble'i jäästaadioni pannoode autorist) . . . . .	57
O. Karma ja I. Solomõkova Klaasikunstist Eestis kolm sajandit tagasi . . . . .	58

### Esikaanel:

O. Subbi. Tüdruk ja potilill. Õli. 1967.





O. Subbi. Natiürmort rohelise pudeliga. Tempera, õli. 1968.

# Kunst

3 · (32) · 1968

KUJUTAVA JA  
TARBEEKUNSTI  
ALMANAHH

REALITEET  
UUES  
KVALITEEDIS  
(Olev Subbi maalide  
puhul)

*Evi Pihlak*

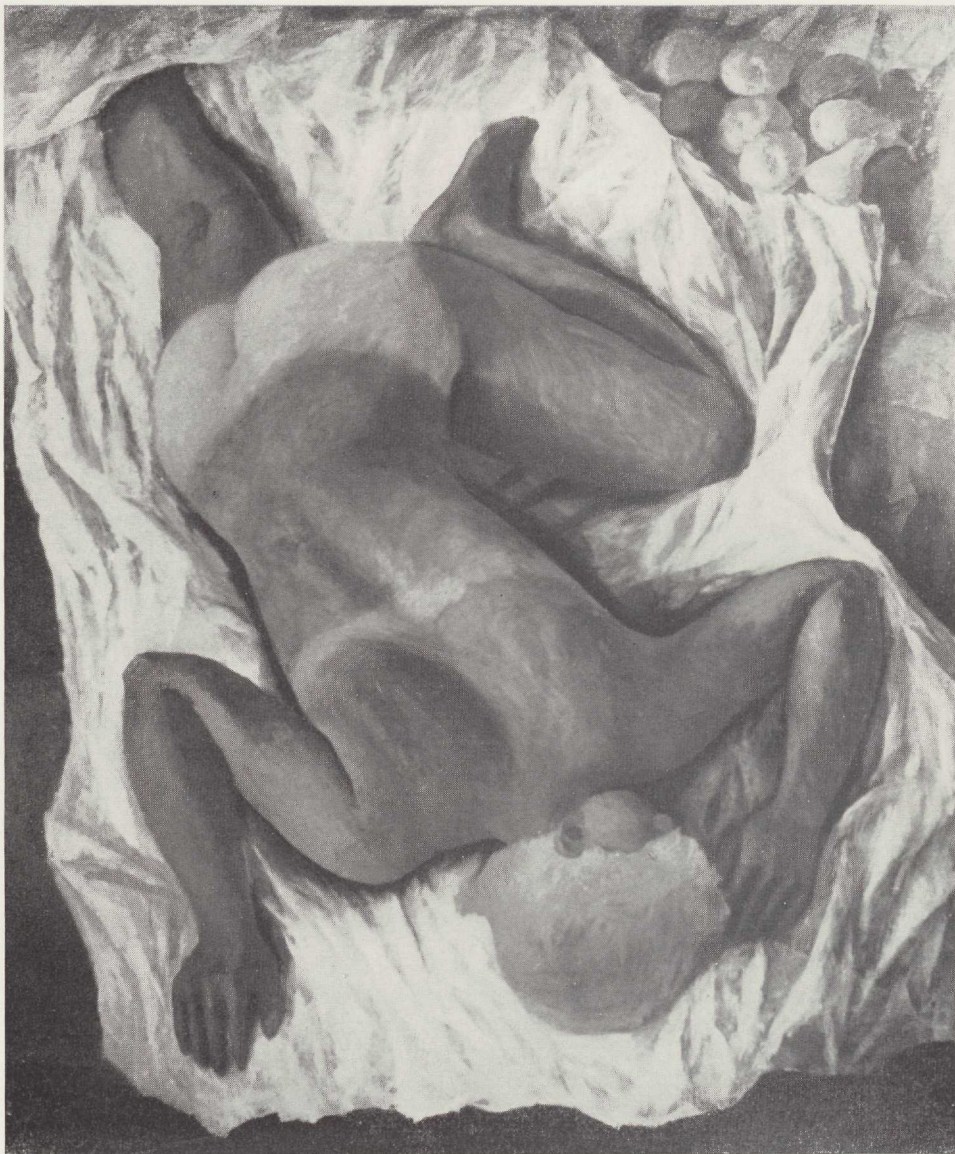
Oma rõõmsa ja meelelise impulsiivsusega on Olev Subbi meie maalikunstis veidi erandlik ja ebatavaline. Erandlik vast sellepärast, et ta neid omadusi esindab nii puhtal ja kontsentreeritud kujul. Kui vaadata eesti kunstis tagasi kas või sajandi alguseni, ei leia me sealt naljalt teist paralleelnatuuri, kes oma loomingulist teed oleks alustanud nii rõõmsameelselt ning vahetu tegutsemisiirusega. Eesti maalile on peaaegu ikka ja alati olnud omane teatud annus raskusevaimu, mis on pidurdanud värvide muretut vallapuhkemist, mis alati on hoidnud looja ja objekti vahel teatud distantsi, ning andnud suhtumisele kujutatavasse teatud annuse väarikat jahedust. O. Subbi näib nendest traditsioonidest natukene rohkem kõrvale kalduvat kui teised meie maalijad. Juba Matisse unistas maailma nägemisest värsked ja esmase avastamisrõõmuga, nagu vaataks seda laps. Taolist traditsioonidest koormamata «lapsesilma» näib Subbil omajagu olevat.

Mõnes mõttes on need ohtlikud omadused. Nad äratavad kohe ja kiiresti tähelepanu, kipuvad algaja kunstniku ümber looma natukene «imelapse» sära. Nii on ka O. Subbil populaarsuse võitmine olnud isegi ebatavaliselt kiire. Tema instituudi lõpetamisest on möödunud vaid kuus aastat, kuid tal on juba seljataga kolme kunstniku grupinäitus Tartu Riiklikus Kunstimuseumis 1967. aastal, oma tööde väljapanek Tallinna näitusesalongis, esinemised väljaspool meie vabariigi piire, erinäitus uuematest töödest Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis. Me ei tea muidugi praegu öelda, kas Subbi osa meie kunstis laiemas lõikes kujuneb määravaks või mitte, kuid tehes Nõukogude Eesti maali bilanssi seisuga 1968, tuleb talle seal anda üsnagi oluline koht.

See pole siiski mitte ainult Subbi loomupärane andekus, õnnelik maalijasilm, mis tema tööde puhul äratav tähelepanu. Selle kõrval pakuvad ehk veelgi suuremat huvi tema tahtlikud püüdlused, viis, kuidas ta olemasolevaid eeldusi küllaltki distsipliinikindlalt ja iseseisvalt edasi arendab. Nendes taotlustes näib olevat omajagu teedrajavat tähtsust meie maali edasisteks perspektiivideks, nad vägisi sunnivad võrdlema ja paralleele tõmbama seniolnuga.

Üheks esimeseks omaduseks, millega O. Subbi tööd näitusesaalis endale tähelepanu tõmbavad, on nende särav värv, pigmentide peaaegu läbipaistev puhtus. On selge, et säärased värvikäsitluseni ei jõuta ainult impulsiivse värvide lõuendile pildumise, nende juhusliku kõrvutamise ja segamisega. Samal ajal on Subbi tööde värvivahekordade koosmõju mõnevõrra erinev meie maali traditsioonilistest kolooriidi-taotlustest.

Pikka aega toetusid meie «koloristi» kalduvustega maalijad impressionismi järeilmõjudele, andes värvile tema jõu peamiselt heledamate valguslaikude, reflekside, faktuurist tekkiva vibratsioonimulje kaudu. A. Vabbe, V. Ormisson, A. Vardi, J. Greenberg, Adamson-Eric olid juba 30-ndate aastate lõpuks selles suunas loonud kindlad kunstiküpsed traditsioonid. Mitmete nimetatute kõrval jätkasid seda suunda üle 40-ndate aastate J. Võerahansu, E. Kits, L. Kits-Mägi, A. Kongo, O. Terri ning rida teisi kuni tänapäevani töötavaid maalijaid. Muidugi on paljud meie kunstnikud



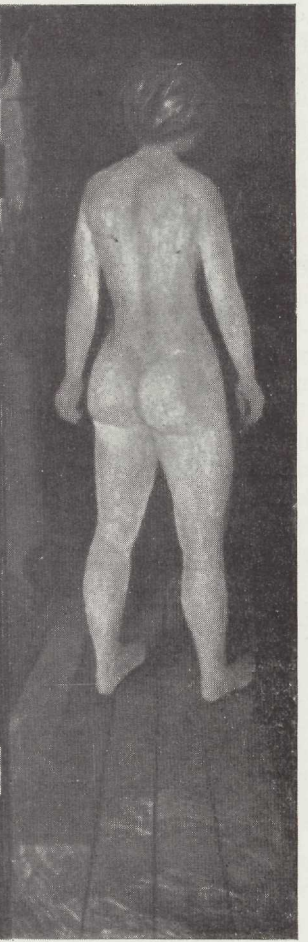
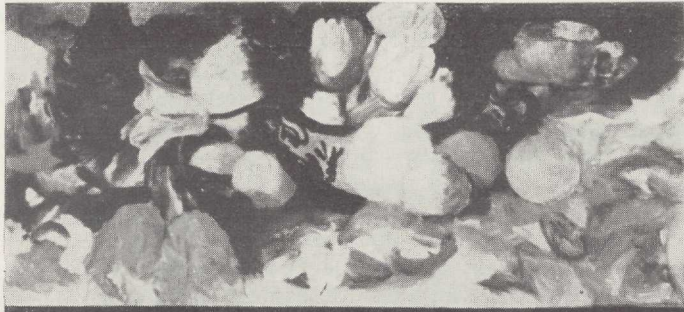
1. O. Subbi. Akt valgel riidel.  
Tempera, õli. 1967.

2. O. Subbi. Viisikmaal. Tem-  
pera, õli. 1967.

1

rakendanud ka teiselaadilisi maalimisprintsipi, kuid enamasti pole siis värv nende loomingus etendanud sedavõrd primaarset osa. Üldreeglina pole meie maalid näiteks foovidelt pärinev maalikäsitlus, kus valgus peitub otse värvi enda puhtuses, suurte värvipindade koosmõjus, laiemat arengut leidnud. Selle suuna võiks peaaegu kokku võtta üksnes Pärsimäe nimega varasemast ajast. Hiljem on värvipinna enda kujundavat jõudu teistest mõnevõrra rohkem rakendanud vaid L. Mikko. Kuna impressio- nismi järelmõjude osa on olnud nii määrav, siis on kogu eesti maali suures üld- pildis domineerima jäänud ikka pehmed pooltoonid, summutatud värvivarjundid, peenelt läbimaalitud pinnad.

Alles noorem kunstnike generatsioon on üritanud seda tava murda. Näiteks I. Malini, N. Kormašovi, V. Ohaka töödes võib juba selgelt näha eelneva maalimis- viisi hülgamist. Nende maalides ei ole värv mitte ainult intensiivsem, vaid ka tun- duvalt kompaktsem. Kuid mitmete kunstnike puhul tähendas seniste maalitradit- sioonide hülgamine mõneks ajaks üldse värvi- ja koloriidiprobleemide tagaplaanile



jäämist. Värvide teravamad orbiitid nihkumist võib uuesti tähele panna 60-ndatel aastatel esilekerkinud maalijate juures, eesotsas O. Subbi, O. Marani, M. Leisi ja mõningate teistega.

O. Subbi taotlused oma tööde maalilise külje arendamisel on seega mõnevõrra iseloomulikud tervele rühmale noortele kunstnikele, nad vastavad teatud määral ühe kindla arenguetapi iseloomule meie maalikunstis.

Erinevalt meie varasematest maalijatest äratav tähelepanu O. Subbi värvide emailne sügavus, mis meenutab kaudselt Madalmaade XV sajandi meistrite värvikäsitusõli õlimaali sünniaegadest. Üheks erinevuseks tänapäeva maali tehnilistest võtetest oli sel ajal pigmentide võimalikult puhas aluspinnale kandmine, ilma rohke valge värviga segamata, mis nii iseloomulikuks kujunes XX sajandi maalijatele ja mille kaudu nad püüdsid anda koloriidile vajalikku õhulisust, heledust. Vanameistrite juures välditi värvi raskeks ja õhutuks muutumist lihtsalt värvikihi õhukusega, lakiga segatud laseerimistehnikaga, mis lasi alusmaali pealmisest värvikihist läbi helendada. Nii sai iga värvitoon omapärase sügavuse, mis meenutas nagu kalliskivi sisemist helendust valguse käes. Selleaegne maal kujutas ümbritsevat maailma suurima materiaalse töepärasusega, millise mulje saavutamisel oli oluline osa just värvikäsitusel, värvi puhtusel ja sügavusel, ilma hilisematele sajanditele iseloomuliku faktuuriga ja tugevate valguse-varju modelleeringuteta.

Need vanameisterlikud kogemused on hakanud taas võluma kaasaegseid maalijaid. Ka Olev Subbi rakendab oma töödes maali ajalooost pärinevaid võtteid, nagu temperaga alusmaali teostamist, millele ta siis laseerivalt kannab õlivärvi kihi, vältides teadlikult paljude värvide segamist, rohket valge värvi kasutamist. Ka tema töödes ei ole määrav mitte niivõrd faktuur kui just värvipinna sügavus, intensiivsus.

Ilma taolise paindliku ja aktiivse värvirakendusega oleks kunstnikul võimatu leida kehastust oma mõtetele, oma maailmanägemisele. Värvis peituvad rohked emotsionaalsed eneseväljenduse võimalused on tema kunsti olulisemaid ja kandvamaid elemente. Tema kujutus maailmast kui olemisrõõmu, rahulolu ja peaaegu särava õnnetunde sisendajast inimesesse vajab nagu endastmõistetavalt emotsionaalset, aktiivset ja ergast väljendust.

Peab tunnustama, et kunstniku tunnetus ja väljenduslaad on praeguseks mordeniks leidnud küllaltki õnneliku kooskõla. Ta tööd mõjuvad vaatajat haaravalt, nendes on kunstilist sisenduse jõudu, maalilise töötluse võlu. Vaadates Subbi maalitud arvukaid naisakte küll looduse taustal või heledate draperiide ja puuviljavaagnate keskel ateljees, meenub peaaegu arkaadia legendide muretus või vararenessansi kunstnike meelelise maailma taasavastamise rõõm. Jättes kõrvale renessansliku ratsionaalsuse, kannab kunstnik selle inimkonna ürgse orfilise rõõmutunde tänapäeva keerukatest ja konfliktirikastest probleemidest puretud maailma. Siin mõjub nii vahetu ja loomulikku olemisoptimismi sisaldav looming omamoodi kontrastina. Kuid kes suudaks vastu panna taoliste lõuendite optimistlikele ja muretutele meeleoludele. On ju vaimseks puhkuseks vaadata maailma korraks sedavõrd lihtsa ja loomulikuna, unustades kõik moodiläinud võõrandumisteooriad. Samas meenub ka, et *rousseau*'lik põhimõte «tagasi looduse juurde!» hakkab tänapäeval jälle kõlama järjest suurema veenmisjõuga. Inimene otsib taas pääsu liiga keerukaks, liiga tehniliseks ja liiga bürokraatlikuks muutunud tegelikkusest.

Sageli sensuaalse ja impulsiivse tundelaadiga kunstnikud väljendavad kogetut ja läbielatud vahetute loominguliste puhangutena, mis toob kaasa rohkelt kiiresti teostatud ja etüüdliku iseloomuga töid. Subbi kohta ometi taoline töötamislaad maksev ei ole. Tema püüdeks näib olevat teadlik etüüdlikkuse vältimine ja oma elumuste viimistletud kunstilistesse kujudesse kontsentreerimine. Kui otsida Subbi loomingus arengut, siis võibki tähele panna, et mitte tema temaatika, ainestik, motiivid, ellusuhtumine pole läbi teinud märgatavaid muudatusi, vaid areng on eelkõige toimunud kunstilise teostuse astmes. Ikka rohkem on etüüdlik element ta töödes hakanud andma püsivamatele, kontsentreeritumatele, tihedamatele kunstilistele kujudele.

Mõned aastad tagasi maalis Subbi akte maastiku taustal, portreid, natiüürmorte. Ka praegu on ta temaatika analoogiline. 1967. ja 1968. aastaga dateeritud tööd kan-



3. O. Subbi. Mees valge hobusega. Tempera, õli. 1967.

navad nimetusi «Lamav akt maastiku taustal», «Akt tugitoolis», «Tüdruk ja potilill», «Mees valge hobusega» jt. Peateemaks on jäänud inimese, teda ümbritseva looduse ja esemete kujutamine, või täpsemalt öeldes — nende taasloomine. Kuid järk-järgult on muutunud inimese kujutamine kunstniku poolt konkreetsemaks, tõepärasemaks. Seda mitte illusoorse, optilise veenvuse tähenduses, vaid pigem meelelise tuntavuse astmes. Järjest väljendusrikkamalt on õnnestunud kunstnikul viimasel ajal edasi anda seda omapärast, tajutavat elu atmosfääri, mis teeb inimese juuresviibimise ükskõik millises ümbruses või milliste esemete keskel korduma-



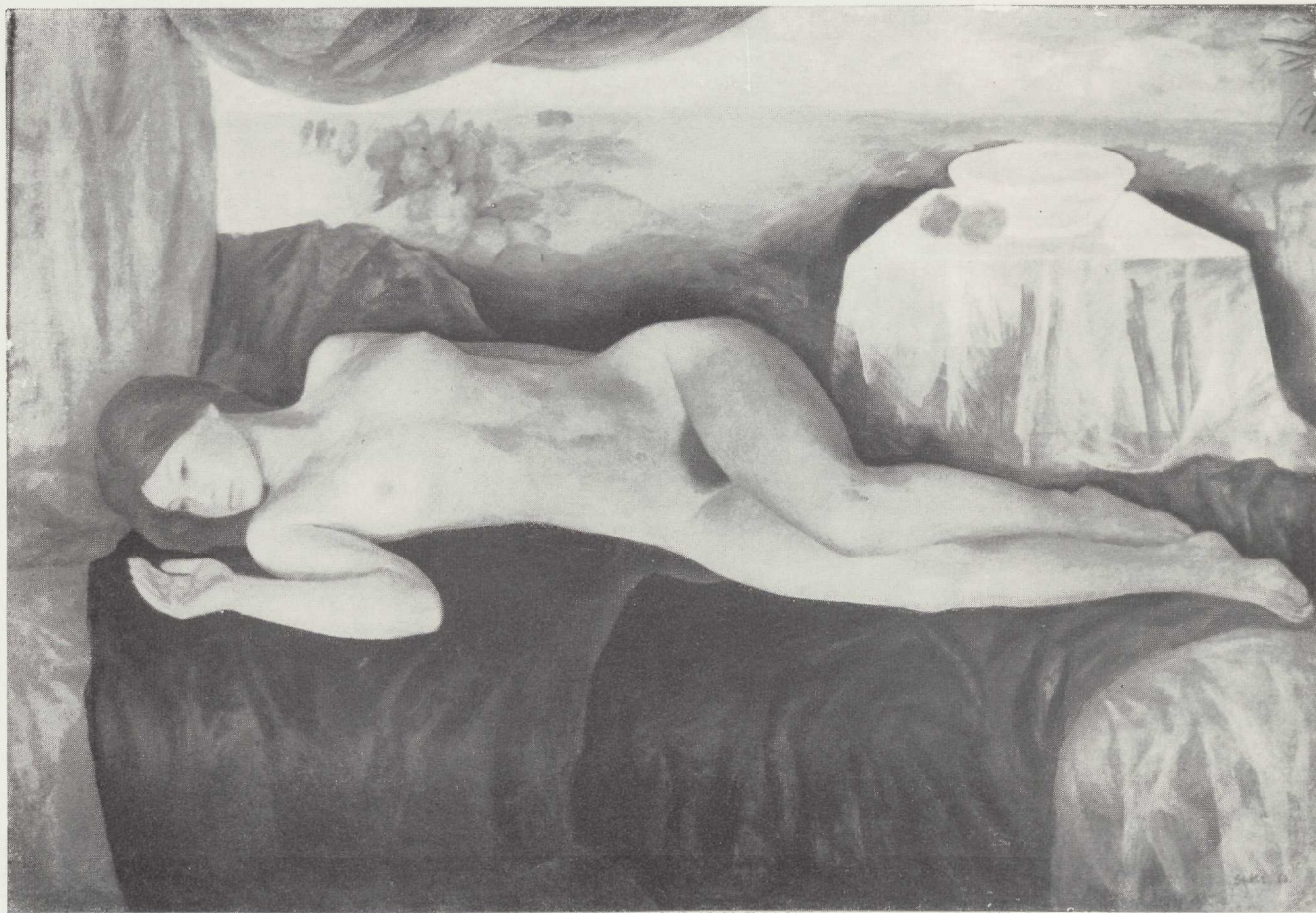
3

tuks, — seda, mis eraldab elava mitteelavast. Subbi inimesed ei ole kunagi kujutatud tegevuses, aktiivsetes situatsioonides, kuid nad sisaldavad endas suurel hulgal spontaanset elujõudu, oletatavaid võimalusi selle kõige mitmekesisemaks vallapuhkemiseks.

Oma inimkujudes püüab kunstnik tabada nagu mingit inimliku olemise algmomenti. Ühtlasi ammendab ta sellest situatsioonist endastmõistetavat harmoonia-, rahulolu-, optimismitunnet. Sisemine ja väline tasakaal on tema maalide põhiomadusi. Selle tasakaalu kaudu annab ta omakorda kujutatavale nagu püsivust, tähendusrikkust, mis aitab ületada ühe hetke juhuslikkust. Mitte hetkeline põgus mulje, vilksatav tähelepanek elust või vahelduv meeleolu ei ole kunstnikku sundinud harrama pintslit järele, vaid see on mingi ulatuslikum, pikemaajalisem elukogemus, millele ta oma loomingus otsib väljendust. Võib öelda, et töö-töölt on ta jõudnud oma eesmärgile lähemale. Maalide sisemine kunstiline tihedus on kasvanud, nende maaliline teostus on muutunud järjest komplitseeritumaks, küpsemaks.

Kuidas kulgeb kunstniku areng edasi? Sellele vastates tekib tahtmatult tunne, et ta seisab küllaltki raske loomingulise etapi ees. Alustanud õnnestunult, saavutas ta kiiresti küllaltki palju, tabas antud momendi vaimse atmosfääri, leidis sellele kunstilise kehastuse. Kuid vaimsed tulipunktid nihkuvad kiiresti paigast. Nüüd sõltub palju sellest, mil määral suudab kunstnik ka edaspidi säilitada oma sisemist aktiivsust, jääda iseendaks ilma iseennast kordamata. Igatahes ootab vaataja põnevusega, kuidas kulgeb Subbi loomingutee edasi, mis järgneb paljulubavale sissejuhatusele.

4. O. Subbi. Lamav akt maastiku taustal. Tempera, õli. 1968.



Nõukogude Eesti graafika, mida oleme kohanud paraadsaalides kui ka väiksematel väljapanekutel, on saanud palju kiita. Harva on aga mainitud paika, kus enamik neist saavutustest on teoks saanud, nimelt graafika eksperimentaalateljeed. Uks sinna on üsna tagasihoidlik ning asub Kunstihoone tagaküljel, nii nagu köögiuks ikka. Meie graafikutele on see aga ukseks kõige tähtsamasse ruumi — loomingu- gulsisse kööki, laboratooriumi.

Selle tagasihoidliku, ent tähtsa ateljee avamisest on möödunud juba üle kahekümne aasta. 1948. aasta 28. veebruaril märkis «Sirp ja Vasar» esmakordselt seda ateljeed ning teatas, et (1947. a.) detsembris asutati Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu ja NSVL Kunstifondi EVO graafika-eksperimentaalateljee.

Miks ateljee asutati ja kuidas see teoks sai? — sellise küsimusega pöördusime ateljee esimese ja ka hiljem pikka aega töötanud juhataja Henn Sarapi poole.

Vastus: Pärast sõja lõppu oli estampograafika meie graafikute orbiidist päris välja jäänud. Neil puudusid vastavad tehnilised vahendid — eelkõige trükipressid. Tehti peamiselt söe-, pliiatsi- ja sousijoonistusi, mis eriti nõukogude raamatuillust- raatorite seas olid suures aus. Nii tuligi toleaeagne Liidu juhatuse sekretär H. Vitsur mõttele avada Kunstifondi juurde graafika ateljee. Ettepanek selle organiseerimi- seks tehti mulle, kuna ma olin varemgi litograafia töökojas Tartus seda tööd teinud. 1946. aastal hakkasingi ettevalmistusi tegema. Saime osta ofordipressi ning rendiks ka litopressi (hiljem osteti see Kunstnike Liidu poolt meile ära). Raamitöökojalt saime tööruumid ning 1947. aasta lõpul toimuski graafika eksperimentaalateljee ava- mise tseremoonia. Tõsiseks tööks läks lahti 1948. a. jaanuari algusest. Kõrgtrükipressi saime utiilist mõned aastad hiljem — seda siis parandati, töötati sellel ja parandati jälle. Praeguse pressi saime alles 1958. aastal.

Küsimus: Kuidas Te nüüd tagantjärele hindate seda sammu?

Vastus: Sellise ateljee avamine oli hädavajalik. Ja kogu Nõukogude Liidu ula- tuses on meie ateljeel suur populaarsus. Meil on käinud külalisi Armeenias ja Mol- daaviast ja paljudest teistest paikadest, ning kõik on olnud lausa vaimustuses. Kas nad meie eeskuju on järginud, seda ma ei tea.

Küsimus: Suure osa meie graafikute hulgas on eksperimentaalateljee väga populaarne. Millest see tuleb?

Vastus: Kunstis on alati üksikuid tugevaid isiksusi. Kui vähem loomingu- lised nendega kõrvuti töötavad, siis kindlasti saavad ka nemad impulsse ja mis parata — ka eeskujusid. See vast ongi võti. Mina ateljees enam ei tööta, kuna mul on kodus vastavad vahendid olemas. Las noored töötavad seal.

Kõige kauem, alates 1. jaanuarist 1948. aastast, on ateljees töötanud meister Voldemar Kann.

Küsimus: Sm. Kann, teie olete kõik ateljee rõõmud ja mured kaasa elanud. Kuidas ateljee elu on kulgenud? Mis on teile kõige rohkem rõõmu ja kõige rohkem tuska teinud?

Vastus: Rõõmu on teinud kõik kordaminekud. Tusk ununeb, kuid üks sedagi ole olnud. Praegust ateljeed ei saa võrreldagi algpäevade omaga. Tööd oli vähe ja ka palk oli väike. Tegime peamiselt tellimustöid Kunstifondile, plakateid ja rek- laame, trükkisime rätikutele mustreid ja taldrikutele pilte. Kunstifondi huvitas noil päevil eelkõige rahalise plaani täitmine ja sellega oli tõesti raskusi. Me lausa otsi- sime tööd. Sageli istusin ateljees käed süles. Vahelduseks lendas mõni kärbes sisse ja siis oli tööd — kärbes kinni püüda. Kuna me plaani ei täitnud, oli mitu korda päevakorras ateljee sulgemine. Plaani täitmiseks trükkisime lastepilte. Hiljem jäid paljud neist lattu seisma.



5



6

5. E. Okas. *Magav laps. Lito. 1948.*

6. O. Kangilaski. *Tehnika proov. 1954.*

7. O. Kangilaski. *Hommik Lagedi jõel. Akvatinta. 1951.*

8. A. Bach. *Istuv akt. Akvatinta. 1957.*

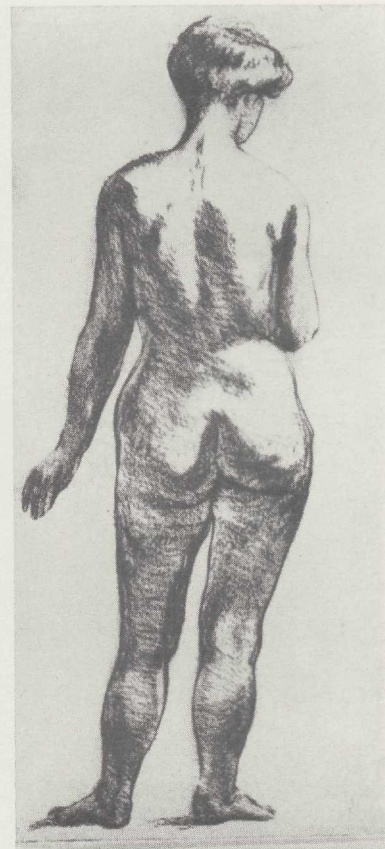
7







9



10

K ü s i m u s: Kus te seda graafika trükkimise kunsti õppisite?

V a s t u s: Litot õpetas mind tegema meister Rudolf Adelman, kes töötas meil algul kohakaasluse alusel. Tema on kibe käsi lito alal. Veel praegugi, kui mõni küsimus muret teeb, tõttan tema juurde nõu küsima. Sügavtrükki õpetasid graafikud Ott Kangilaski ja Aino Bach. Nemad olid meie ateljees sügavtrükipioneerideks.

K ü s i m u s: Millal teil elu hakkas elavnema?

V a s t u s: 1951. aastal tuli ateljee juhatajaks Siima Škop. Siis hakati nagu rohkem siin käima. Ei tea, kas algul kardeti tühje ruume. Niipea kui mõned hakkasid käima, tulid ka teised. Ilmselt mõjus kutsuvalt ka Škopi reibas loomus.

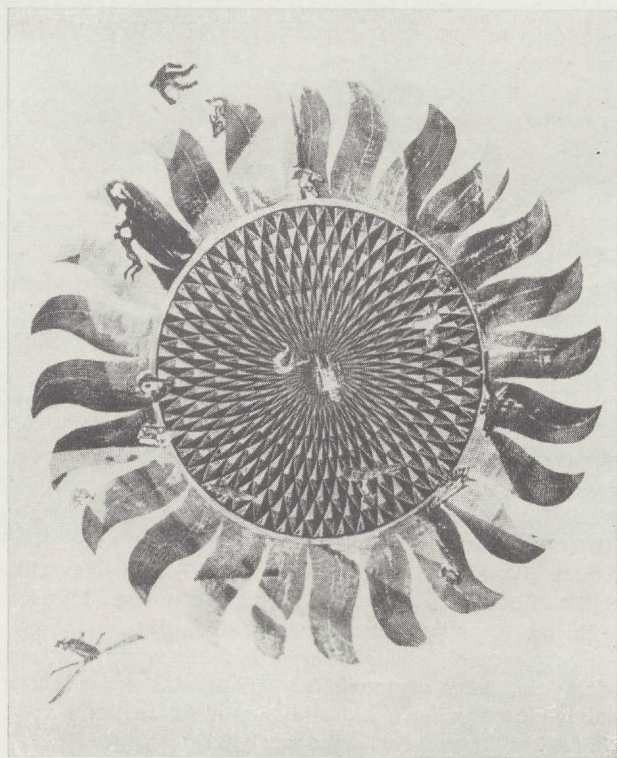
Tõeliselt populaarseks muutus ateljee, kui 1953. aastal tuli ateljee juhatajaks prof. Ado Vabbe Tartust. Miks see nii oli, seda teavad kunstnikud ise kõige paremini. Graafikud tulid ateljeesse, asusid vaikselt ja usinasti tööle. Vabbe käis ringi ja jagas oma teoreetilisi teadmisi. Tema otsus oli alati otsekohene ja range. Mäletan, kuidas Vabbe kord ütles ühe töö kohta, mille nimetus pidi olema «Tallinna katused»: «Mis poolest need Tallinna katused on. Need võivad sama hästi olla Nuustaku katused». Näete, see puu siin meie akna all istutati kord Vabbe sünnipäeval. Nii nagu Vabbe õpetused, kasvab temagi meie silma all ilusasti.

«Vabbe ajal» hakkasime me juba tellimustöid valima. Iga tellimus läks läbi «kunstinõukogu» nõelasilma. Seevastu eksperimentaaltööde osa kasvas. Vabbe seisukoht oli, et plaani täitmine on teisejärguline, eelkõige olgu loominguline töö. Selle kaitseks astus ta välja ka Kunstnike Liidu kongressil.

Pikemalt meistrit töö juurest ära hoida on juba kurjast, kunstnikud juba ootavad tema abistavat kätt lito trükkimisel. Vahepeal astume sisse graafik Leopold Ennosaare ateljeesse, kes parajasti lõikab väikest puuklotsi.



11



12

9. A. Kütt. *Karjala motiiv. Reservaaž. 1959.*

10. A. Keerend. *Akt. Kuivnõel, rulett. 1954.*

11. E. Lepp. *Harju väljaku rajamine II. Ofort, akvatinta. 1949.*

12. O. Soans. *Päikeselill. Segatehnika. 1966.*

K ü s i m u s: Teie olite prof. Ado Vabbe heas läbisaamises. Milles seisnes see saladus, et tema ateljee juhatajaks olles hakkas seal nii palju graafikuid käima?

V a s t u s: Ado Vabbe ei olnud ateljee juhataja, vaid eelkõige pedagoog. Majanduse asjadest ta midagi ei pidanud ja oli selles osas lausa saamatu. Eks seal hakkasid siis käima eelkõige Vabbe endised õpilased, kes lausa vajasid tema õpetusi. Mõnedki olid selleks ajaks enda nagu kaotanud. Nüüd näiteks teeb aga Aino Bach oma ilusad sügavtrüki portreed ja aktid. Sageli töötas noil päevil ateljees Avo Keerend, kelle «Kadrioru vanad tammed» kujunes etapiliseks tööks sügavtrüki alal. Oli ka neid, kes siis ateljees meelsasti ei käinud, sest Vabbe ütles kõigile halastamatult tõtt näkku. Tehnilist oskamatust ja lohkust löikamisel ja söövitamisel ta ei sallinud. Siis kujunes välja komme, et ta arutles iga töö juures ja tõmbas kaasa ka teisi ateljees töötajaid. Vabbe pidas graafika seksisioonis ka terve loengute tsükli graafika tehnikatest ja nende võimalustest. Ta sisendas eelkõige stiilipuhtust. Neid loenguid käisid kuulamas paljud asjast huvitatud. Neil päevil hakkaski vist ateljee graafika seksisioonis tähtsat osa etendama.

Edasi jätkame juttu ateljee praeguse juhataja Jüri Hainiga, keda sekundeerib vahepeal ateljeesse tulnud graafikaseksisiooni esimees Henno Arrak.

K ü s i m u s: Mis tähtsus on graafika eksperimentaalateljeel praegu?

H. A r r a k: Iga kunstnik töötab ju tegelikult üksi omaette. Ideed tekivad igaühes ise ja ka kavandid valmivad üksi töötades. Kuid ateljees saavad nad lõpliku kinnituse, lõpliku vormi. Siia tulevad kokku peaaegu kõik graafikud ja see on ka ainus paik, kus me kokku saame ja ühiseid plaane sepsitame. Siit sai alguse ka üks viimaseid ettevõtmisi — mõte üheskoos Poola ekskursioonile sõita. Raamatuillustraatorite

suureks puuduseks minu arvates on, et nad ei saa kuskil kokku, et nad töötavad isoleeritult.

J. Hain: Nende üheksa aasta vältel, mil mina graafika eksperimentaalateljeega seotud olen, oleme püüdnud kõigiti graafikuid aidata — meie osa on loomingus abiks olla. Siin on suure teened meister V. Kannil. Kui on olnud mõni huvitav näitus kas Moskvas või muus paigas, on püütud meister Kanni komandeerida seda vaatama, et ateljee saaks kõigiti ajastu nõudmiste tasemel seista. Meister uurib, kuidas graafikute tehnilisi uuendusi paremini teostada. Kõige suuremaks «hobby'ks» on V. Kannil aga sügavtrükkivärvide ja lakkide väljatöötamine. Siin on ta lausa ületamatu. Kahjuks on meister O. Eskola seotud peamiselt tellimustööde trükkimisega. Üldse on meistrite järelkasvuga lood kurvad.

K ü s i m u s: Milline osa on ateljeel olnud graafika väljenduslikkuse arengus?

J. Hain: Enamik tehnilisi uuendusi on ikka seotud eksperimentaalateljeega. Enne minu ateljeesse tööle tulekut oli siin palju ära tehtud. Tehniliselt täiuslikud ja oma aja kohta tõeliselt võluvad olid 1956. aastal ja varem Ott Kangilaski tehtud sügavtrükkis sari Kalevipoja eeposega seotud paikadest. Suur murrang graafika arengus algas 1957.—58. aastal. Esimeseks pääsukeseks oli A. Küti 1957. a. tehtud meeolukas kuivnõelatehnikas «Peipsi sari». Teetähiseks osutus ka segatehnikas (söövitustehnikad) O. Soansi leht «Praam» (1958), mis sai Poolas preemia. Siin oli esmakordselt vabaks jäetud suur pind ning seda siis mitmekesiselt töödeldud. Eriti nauditav on faktuuri seisukohalt taevas. 1959. aastal lõpetas Kunstiinstituudi Peeter Ulas. Tema hakkas suurt rõhku panema pinna mitmekesisele töötlusele ja selle väljenduslikkusele. Esmakordselt võis seda näha Karjala-ainelistes söövitustehnikas töödes. Samal ajal hakkasid ka Vive Tolli (sügavtrükkis) ja Alo Hoidre (litograafias) erilist tähelepanu pöörama pinna faktuurile. Muuseas, palju Hoidre töid on küll trükitud Kunstiinstituudi graafikatöökojas.

Esmakordselt võttis reservaaži meie vabariigis kasutusele A. Kütt. Oleme teinud kõrgtrükki koos sügavtrükiga. Tehnilistest uuendustest võiks mainida veel O. Soansi kolviga orgaanilisele klaasile põletatud Tallinna vaadet, mis kingiti Kotka linnale. Näiteid võiks muidugi tuua veel palju.

Milline tähtsus on kõige selle juures olnud graafika eksperimentaalateljeel, on raske öelda. Vaevalt oleks see kõik tegemata jäänud, kui ateljeed ei oleks olnud, sest kõige olulisem on ikkagi kunstniku isiksus. Ent praegusel kujul on kogu arenguprotsess toimunud palju kiiremini ja orgaanilisemalt. Seetõttu võib tingimisi kõnelda isegi omaette eksperimentaalateljee koolkonnast.

Siit ateljeest on alguse saanud ka mitmed graafikat populariseerivad üritused. Minu siin töötamise ajal sai alguse «Nooruse» rändnäituse mõte, graafika tehnikaid tutvustava raamatukese väljaandmine. Ka graafika aastaraamatu väljaandmise idee sai alguse nende seinte vahel. Mõnd aega oli selles osas initsiaatoriks Olev Soans, kes oli «Nooruse» kolleegiumis. Hilisemad aastaraamatud on minu koostatud.

Koos J. Hainiga tegime väikese statistika suurest raamatust, kuhu on sisse kantud kõik tehtud tööd. Aastad on võetud juhuslikult.

1948. aastal tehti ateljees kokku 39 tööd, nendest litot 34, sügavtrükki 5 teost. Kõige sagedamini töötasid E. Okas, H. Sarap, A. Bach, O. Kangilaski, A. Mildeberg.

1951. aastal tehti 50 tööd, neist 30 litot, 24 sügavtrükki, 1 kõrgtrükk. Ateljeed külastasid eelmistele lisaks E. Valter, E. Einmann, S. Škop.

1955. aastal oli tööde arv 148, neist 47 litot, 97 sügavtrükki, 4 kõrgtrükki. Kõige sagedamini külastasid ateljeed A. Keerend, A. Kütt, A. Bach, T. Kulles, E. Lepp.

1967. aastal oli tööde koguarv 329, kusjuures kõiki graafika tehnikate eriliike viljeldi peaaegu võrdselt. Ateljeed külastavad enamik praegu tegutsevaid graafikuid, lõviosa on noorematel.

Praegu on tellimiste ja eksperimentaalgraafika vahekord viimase kasuks.

K ü s i m u s: Mis on praegu kõige kipitavamaks küsimuseks?

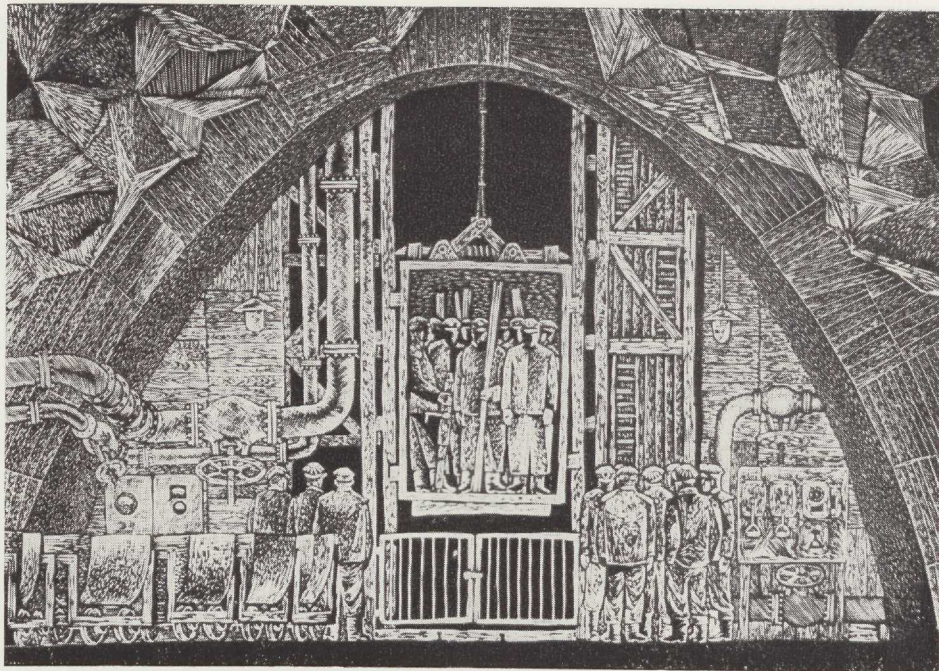
J. Hain: Ruum jääb kitsaks, graafikuid aga tuleb järjest rohkem. Hädasti oleks ka uusi masinaid vaja.

H. Arrak: Graafikuid on sektsioonis 80, igaüks neist töötab. Ateljee võimsus on sama suur kui 10 aastat tagasi, kui graafikute pere oli mitu korda väiksem.



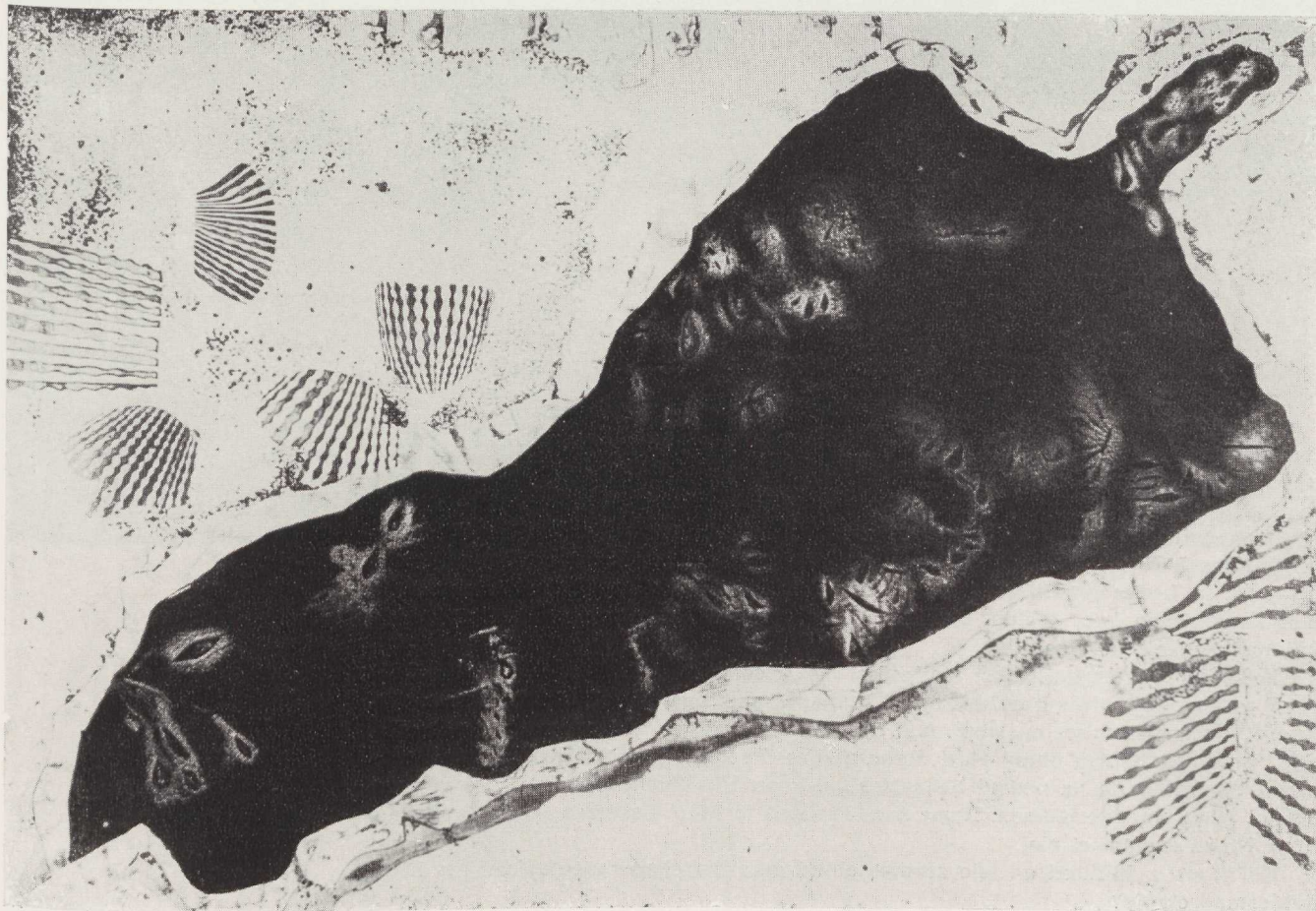
13. H. Arrak. Noored kaevurid.  
II. Linoollõige. 1968.

14. P. Ulas. Ohver. Sõovitus. 1968.



13

14



13



15. R. Kaljo. Tallinna vaade. Puu-  
gravüür. 1960.

16. V. Tolli. Tühjaks jäänud kodu.  
Söövitus. 1968.

15

Vestlemiseks Olev Soansiga tuli sõita Keila, kus haiglas kunstnik viibis ravil.

**K ü s i m u s** O. Soansile: Kas mõiste «graafika eksperimentaalateljee» vastab sisulisele tööle, mis ateljees tehakse?

**V a s t u s**: Jah, kindlasti. Me eksperimenteerime ja otsime seal palju. Kõike seda vaatajad muidugi ei näe. Jah, pea igapähele on oma ateljees pressid, aga ikka kutsub suur ateljee. See on nagu kõigi graafikute suur süda, mis varustab ajusid värsket hapnikuga. Mõni on isegi pahaks pannud, et need graafikud, kel omal press olemas, eksperimentaalateljees töötavad. Aga me ei saa teisiti. Koos töötamine liidab kollektiivi. Koos J. Haini ja meister V. Kanniga käisime vaatamas, kuidas töötavad naabrid Läti ja Leedu graafikud. Seal allub ateljee Kombinaadile. Neil ei ole meistrit, kes kunstnikega koos töötab. Igaüks töötab omaette. Tulemused on ka head, kuid nii nad kaugele ei jõua.

**K ü s i m u s**: Aga kui sellist ateljeed ei oleks loodud?

**V a s t u s**: Siis oleks kindlasti olnud midagi muud, aga ühiselt oleksime ikka töötanud. Koos töötamises on suur jõud. Mõtted ristuvad ja tekivad uued kvaliteedid. Meil on Alex Kütiga olnud alati ühine ateljee, Peeter Ulas ja Herald Eelma kujunesid tugevateks ja ka nemad töötasid algul koos. Üks täiendab teist. Kuid võib ka teisiti, päris omaette töötada. Nagu Avo Keerend ja Märt Laarman, kes teevad häid töid. Nii et dogmat ei ole.

**K ü s i m u s**: Millised on teie arvates olnud graafika eksperimentaalateljees kõige tähtsamad etapid?



Vastus: Minu jaoks alustas ateljee tööd 1955/56. aastal, kui meie A. Küti ja H. Mitiga seal hakkasime käima. See oli tähtis aeg. Sel ajal oli ateljee eesotsas prof. A. Vabbe. Ta oli tõeline õpetaja. Hiljemgi võtsin vahest paberirulli kaasa ja sõitsin Tartusse Vabbelt nõu küsima. Kahju, et praegu meil niisugust õpetajat pole. Ma ei tea, kas maalijatel ja skulptoritel on? Üldse oleks hädasti vaja rohkem targemaid päid, teoreetiliste teadmistega inimesi. Meie oleme kõik praktikud ja võrdselt targad. Meister Kann saab ka kahjuks liiga vähe eksperimenteerida, tal käed-jalad tööd täis. Oleks aga vaja rohkem uurida.

Tähtsaks etapiks oli 1957. aasta, kui me Kütiga hakkasime tegema suuri plaate. Nimetada võiks «Peipsi sarja». Enne tegid kõik väikseid plaate. Vive Tolti tegi vaikselt vasegravüüri. See aasta oli nüüd meenutades huvitav, nagu omalaadne puhkemine.

Teiseks tähtsaks etapiks oli ruumide juurdeorganiseerimise periood. See aeg võttis aga ära palju loomingulist jõudu. Kuid see oli hädavajalik. Ka praegune remondi venimine teeb palju peavalu.

Kolmandaks oli aeg, mil ateljees hakkasid käima P. Ulas, H. Laretei, H. Eelma, O. Eelma ja C. Klar. Nemad töid uusi tuuli kaasa, eriti eksperimendi osas. See oli eesti graafikas huvitav ajajärk. Evi Tihemets hakkas meil esimesena tegema värvilist litot. Nüüd on see väga populaarne ja mõnigi nuriseb, et see paneb pressi pikaks ajaks kinni. Kuid ka seda on vaja. Pealegi teeb Tihemets värvilist litot väga tõsiselt ja visalt.

Nüüd, pärast Poola ekskursiooni, ootan uue etapi algust. Varssavis nägid nad rahvusvahelist plakatinäitust ja Krakovis graafika biennalet. Kindlasti said nad sealt palju uusi mõtteid. Kahju, et ükski meister ei sõitnud kaasa. Neile oleks seda väga vaja olnud.

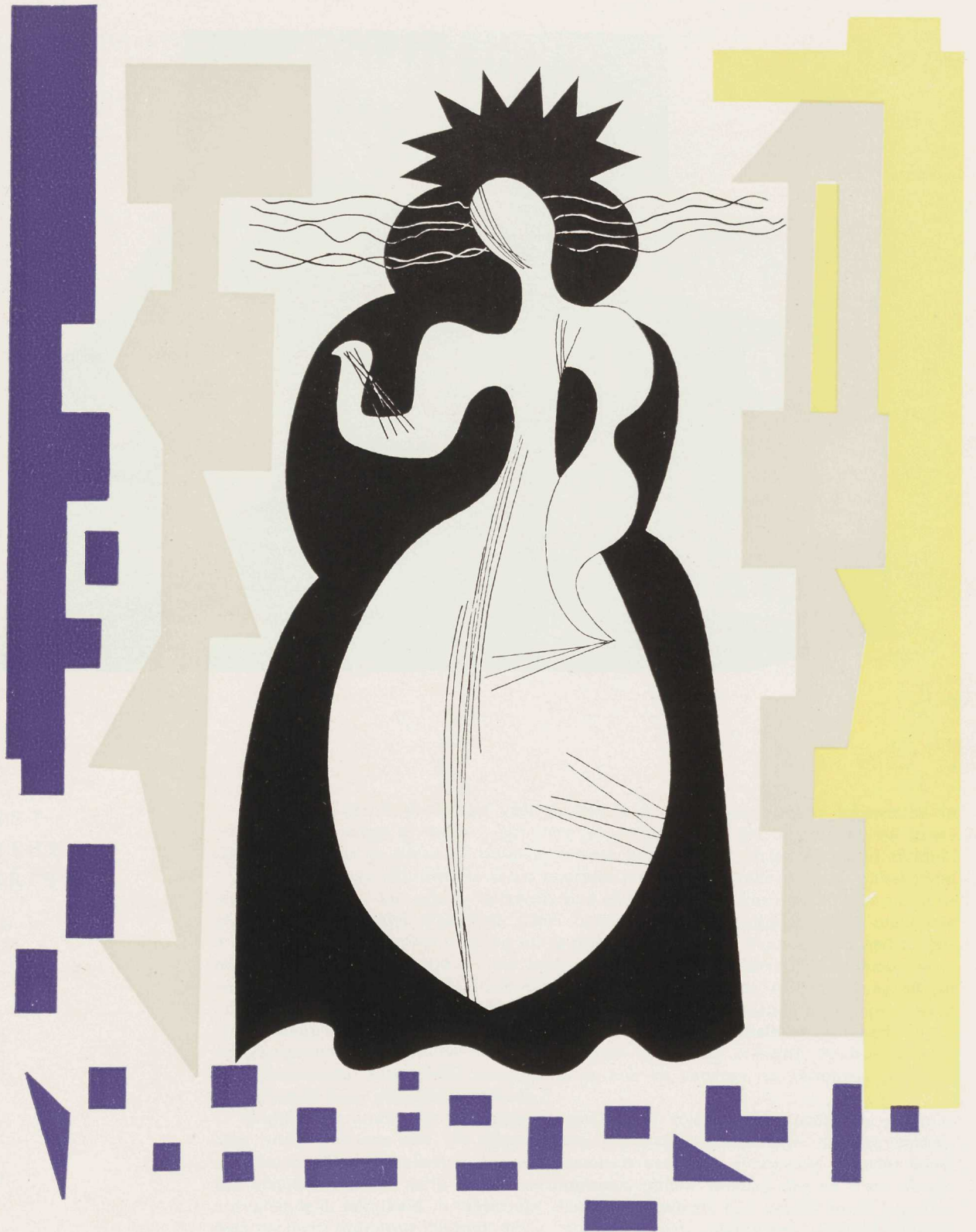
Probleeme, mida vaatajatele ütelda ja mille üle neid mõtlema panna, on igal kunstnikul palju. Kuidas aga maksimaalse veenvuse ja köitvusega end väljendada, seda on vaja õppida. Hea on siis töötada käsikäes meistriga, kes sinu taotlused lennult tabab ja omalt poolt kaasa aitab nende maksimaalseks rakendamiseks.

Kindlasti tuleb rõhutada ka eksperimentaalateljee tähtsust graafika populariseerimisel. Peale trükiste organiseerimise tutvustame graafikakunsti saladusi ka kohepeal — ateljees. Sageli käib siin ekskursioone. Sellised külaskäigud töökotta lähendavad vaatajaid ja kunstnikke — kontaktid tekivad otse töö juures. Nii kasvab teadlike vaatajate arv pidevalt. Nõudliku vaataja huvi ja tunnustus tiivustab meid aga omakorda uutele saavutustele, uutele otsingutele.

Ateljee on meile, graafikutele, kujunenud lausa vajaduseks. Ka siis, kui endal otseselt töid käimas pole, astume ikka sisse. Kui Eesti NSV Kunstnike Liidu 25. aastapäeva puhul saime aukirja, siis pärast kättesaamist oli meil Ilmar Torniga esimene käik eksperimentaalateljeesse, et seal koos meistritega, kes on meiega koos töötanud, seda tähistada.

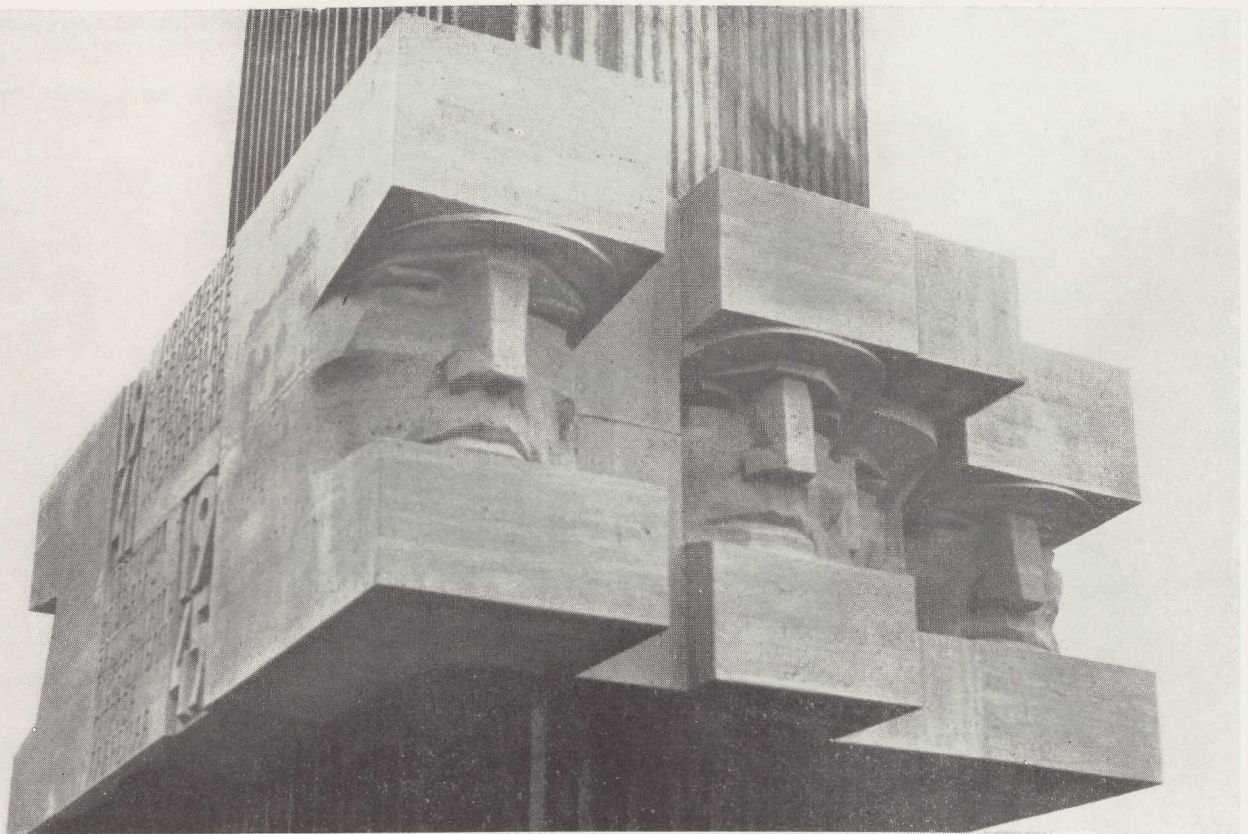
Ja kogu selle jutu kinnituseks just enne haigla külastamisaja lõppu astub palati uksest sisse 8 graafikut, et tuua reibast meeleolu ja uudiskirjandust, et haiglas ajud ei kärbuks ja nende kollektiivi liige tajuks, et ta on pidevalt nende keskel. Tõesti, tugev ja hoogne kollektiiv. Sellises kollektiivis ei ole mõtet esitada küsimust, mis on nende tulevikuperspektiivid. Vastus on kõigile teada juba ette — teha tööd, otsida ja leida, et eesti nõukogude graafika läheks tõusuteed.

Küsitles Aino Kartna



*E. Tihemets. Valge kuninganna. L. Carolli järgi. Lito. 1968.*





17

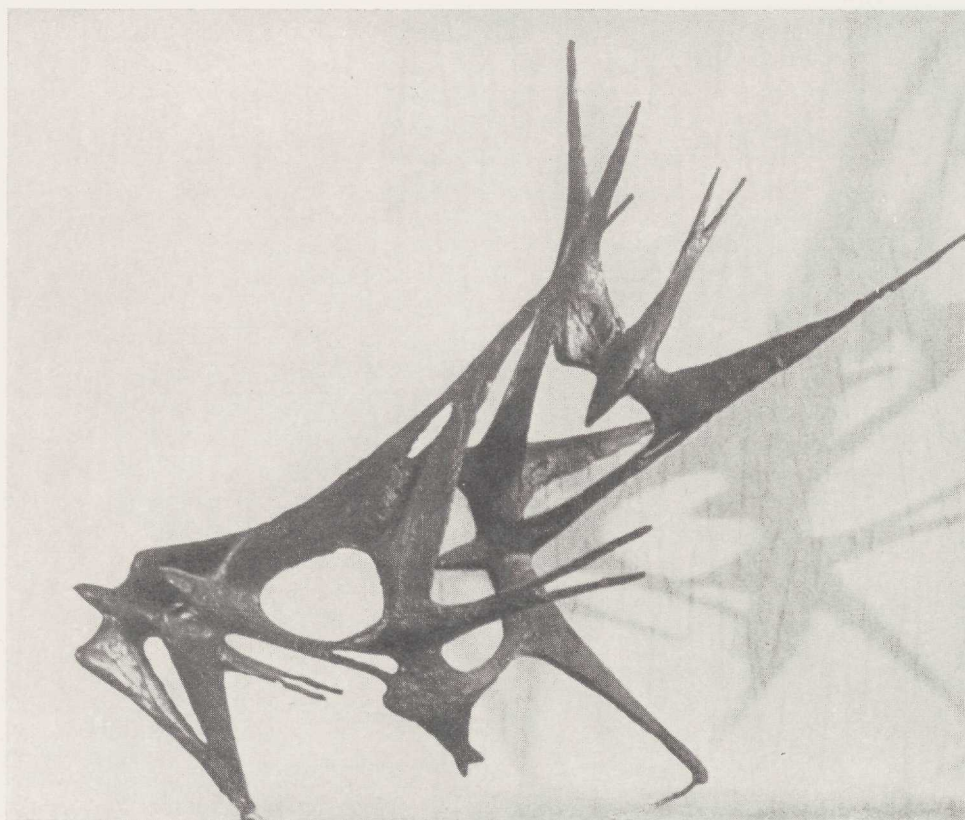
## KAHEST NOOREST KUJURIST

*Mart Eller*

Noortest kunstnikest, liiatigi veel skulptoritest, kelle loominguline küpsemine ja oma mõtetele vormi andmine võtab reeglina rohkem aega kui maalijatel või graafikutel, on raske ja ülearune püüdnud midagi kokkuvõtvat kirjutada. Kuid tundub, et meie tänapäeva skulptuuris tuleb noortele kujuritele tavalisest enam tähelepanu pöörata, isegi siis, kui nende «loominguline biograafia» on kestnud kõigest neli-viis aastat. Käesolev katse fikseerida paari noore kunstniku esialgset kohta meie viimase aja skulptuuris pole tingitud mitte niivõrd arvamisest, nagu oleksid nad miskipärast eriti andekad (kuid ka see võib tõsi olla), vaid pigem üsna pikka aega väldanud paigalseisust eesti plastikas, kuhu alles paar-kolm möödunud aastat on hakanud nihkeid tooma. Kui maal ja graafika on viiekümnendate aastate keskelt alates saanud noorte näol pidevalt elustavat ja mitmekesisusele viivat juurdevoolu, siis skulptuuris on jõudude ümberpaigutumist veel vähe märgata. Noorte ja nendega kaasnevate uute ideede puudumine on ehk ka vanemal ja keskmisel põlvkonnal lubanud liiga rahulikult töötada.

Skulptuuris ilmnevate muutuste hulgast, mida võiks pidada pöördena paremusele, tuleb nimetada kas või viimasel ajal püstitatud monumente, eksperimentaal-skulptuuri näitusel (sellest võtsid osa peamiselt keskmise põlvkonna kujurid) kogitud otsustavat katset lahti rebida tardumusest, püüdu tundma õppida uusi väljendusvahendeid, tehnikaid ja materjale. Samal ajal mõneti just seoses nende muutustega on meie skulptuuri tulnud mitu noort kujurit. Mainigem siinkohal näiteks Edgar Viiest, kes ehk kõige sihikindlamalt on kujundanud üht eesti skulptuuri uut tahku, Aino Sepp-Tõnissoni, alles alustanud Jaak Soansi jt. Pikemalt peatuksime seekord aga Riho Kulla ja Matti Variku töödel. Võib-olla ei ole sisuliselt õige

17. R. Kuld, M. Varik. Tehumardi  
monumendi skulptuurigrupp.  
Dolomiit. 1967.



18. R. Kuld. Pääsukesed. Fontäänikavand. 1967.

19. M. Varik. Torso. Puu. 1968.

18

nende loomingut koos vaadelda, sest juba praegu tunduvad nad küllaltki erineva laadiga kunstnikena. Kuid mitmed ühiselt loodud suured, ka laiema avalikkuse tunnustuse võitnud teosed teevad selle praegu paratamatuks. Nii on samuti parem jälgida mõningaid üldisi tendentse meie uuemas skulptuuris.

Üheks neist, millest enamik probleeme lähtub, on noorte kujurite huvi figuraalse kompositsiooni vastu.

Riho Kuld lõpetas kunstiinstituudi 1962. aastal, Matti Varik kaks aastat hiljem. 1965. aastal esines Kuld esmakordselt näitusel skulptuurigrupiga «Akvalangistid». Nüüd tagantjärele võime üsna selgesti juba nimetatudki tööst välja lugeda mitmeid Riho Kullale iseloomulikke jooni: kompositsiooni ehitamist üksteisest teatava vahemaaga eraldatud plastilistest elementidest, kaaluva osa andmist siluetimõjule, vertikaalsuse rõhutamist ja püüdu dünaamikale. Samal 1965. aastal esitasid Riho Kuld ja Matti Varik koos kogenuma jõu arhitekt Allan Murdmaaga oma kavandid Saaremaaale Kingissepa püstitatava fašismiohvrite monumendi ideekavandite võistlusele. Võidetud esikoht tuli üllatusena, kuid tõi kaasa mälestussamba teostamise (seda veel samal aastal) ja pani aluse kollektiivile, mis on kujunenud üheks tugevamaks meie monumendikunstis. Kingissepa parki püstitatud horisontaalse dolomiidist mälestusmärgi esikülge katavad tihedalt hukkunute nimed. Monumendile annab selge ideelise mõtte õnnestunult leitud skulptuurne detail — ekspressiivses pinges ülespoole pööratud nägu ja selle kohale kõverdunud jõuline käsi, mis nagu alistamatuna hoiab tagasi nimedega kaetud kiviplokkide survet, kuhu vahele ta on kiilutud. Vormilahendus on väga huvitav — teravatest tahkudest ehitatud skulptuur on raiutud dolomiidist läbi, nii et tugevalt hakkab kaasa mõjuma tema silueti nurgeline rütm. Kui Saaremaa fašismiohvrite monument esitati 1967. aastal Eesti NSV preemia saamiseks, siis oli see suureks tunnustuseks noortele kunstnikele. See võis tunduda küll varajasena, kuid nende selleks ajaks valminud teisigi töid arvestades





siiski ka loogilisena. Aga samuti oli ta tõendiks meie monumendikunsti ülesaamisest vahepealsest madalseisust. Algas oli noortele seega väga edukas ja innustav.

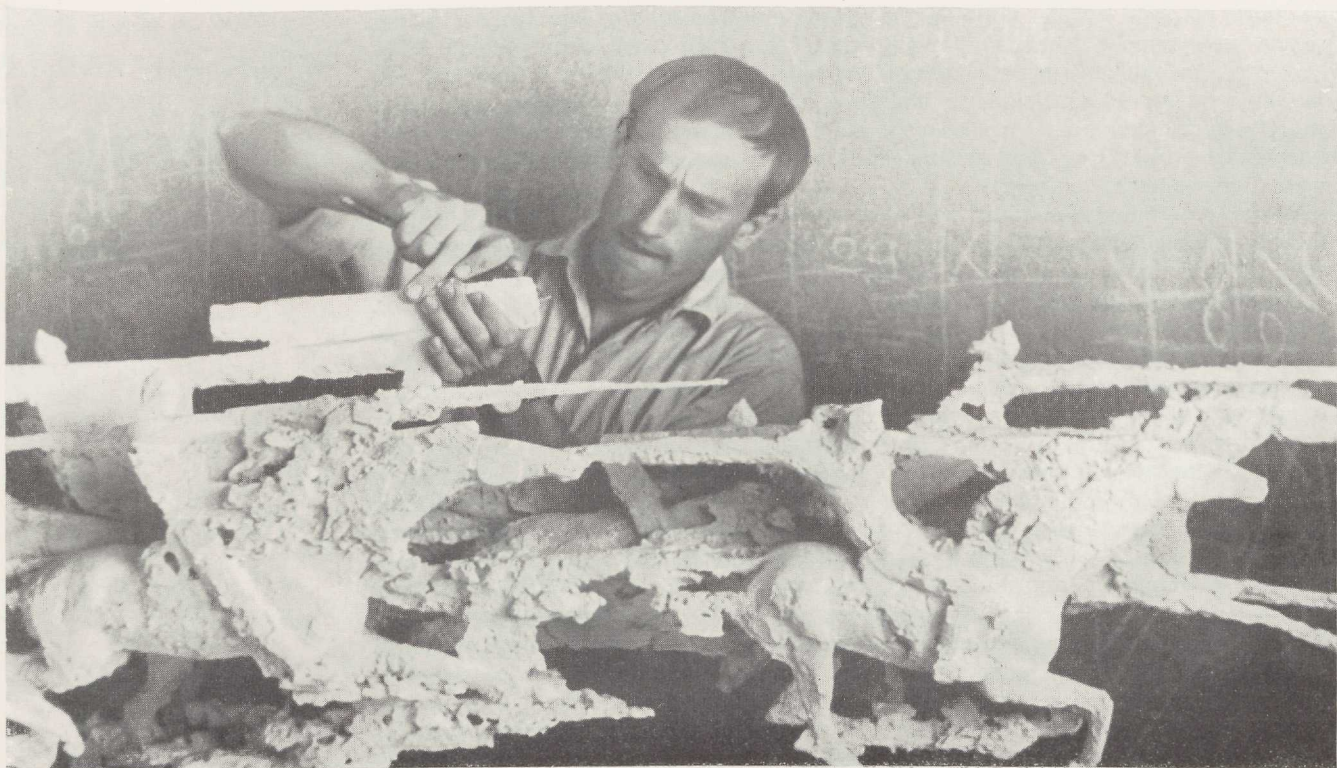
Ka järgmine Allan Murdmaa, Riho Kulla ja Matti Variku võistlused (1966) läbi teinud monumendikavand leidis teostamist Saaremaal, seekord Tehumardi lahingu-paiga tähisena (1967). Siin on kõige enam põhjust rääkida arhitektuurilisest lahendusest — õnnestunult leitud proportsioonidest, hästi valitud vaatenurkadest, mis maapinnast väljatungivale mõõgakujulisele sambale annavad suure mõjuvuse. Skulptorite tööks oli dolomiidist rangevormiliste monumentaalsete sõduripeade raiumine, mis vööna mälestusmärki ümbritsevad.

Peab siinkohal ütleva, et dolomiit on skulptuurimaterjal, mille meie kujurid on alles viimasel aastakümnel taas avastanud. Ometi ulatus Saaremaa dolomiidi kui väga sobiva raidkivi kuulsus juba keskajal üle Eestimaa piiride. Kahekümnendatel aastatel kasutasid oma töödes dolomiiti küll R. Haavamägi, V. Mellik, J. Raudsepp jt., kuid laiemat levikut tal ei olnud. Alles nüüd, mil viiekümnendate aastate lõpul ja kuuekümnendate algul hakati mälestussammaste kavandamisel otsima lihtsaid monumentaalset vorme, leiti, et nende kehastamist võimaldab hästi kergelt kätte-saadav ja töödeldav dolomiit. Teda on edukalt rakendanud E. Taniloo, E. Rebane ja oma osa etendasid siin ka Riho Kuld ja Matti Varik. Kohaliku materjalina on dolo-miit orgaaniliselt seostatav ümbrusega, mida muidugi eriti tuleb rõhutada Saare-maa kohta.

Monumendid olid Riho Kullale ja Matti Varikule ühiseks tööks (nad on osa võt-nud veel mõnest teisestki mälestussammaste konkursist), seepärast oleks nagu tarbetu hakata küsima, kus on rohkem ühe või teise kätt tunda. Kuid erinevus kahe skulptori vahel, mida isikupäraks on võib-olla veel vara nimetada, ei saa jääda märkamatuks. Matti Varik näib seni eelistavat tugevalt plastilisi, jõuliselt ümaraid vorme, toonitavat skulptuuride mahulisust ja raskust, Riho Kuld seevastu kergust, liikumist ja kompositsiooni ažuursust. Seda võime väita näiteks kahe teose võrdle-misel: Riho Kulla «Linnud» (1968) ja Matti Variku «Hällilaul» (1967). «Hällilaul» on loodud sujuvajooneliselt üksteisest väljakasvavatest vormidest, mis seostuvad kom-paktseks suletud tervikuks. Ta on nii oma vormiliselt lahenduselt kui «igavese teema» — ema ja laps — kehastamisel saavutatud karge poeetilise meeoleu ja mehise tundelaadiga üheks õnnestunumaks teoseks meie viimase aja figuuriplastikas. Tuleb arvata, et kavatses «Hällilaulu» raiumine graniiti rõhutab tema väärtusi veelgi, seda eriti kujuri eeldusi arvesse võttes. R. Kulla «Linnud», mis valmisid Kurtna linnukasvatuse katsejaama uue hoone saali kaunistuseks, on komponeeritud metallplaatidest välja taotud üksikosadest. Lähtudes kindlast kavast teose ülesehi-tuses, on kunstnik abiks võtnud loodusvormid (linnud) ja need oma mõttele allu-tanud. Tulemuseks on väga selge rütmikindlusega ja materjalipärane, meie kunstile uuelaadse ilmega skulptuur. Nii esindavad Matti Varik ja Riho Kuld nagu kahte eri poolust tänapäeva skulptuuris, kahte võimalikku ja võrdväärtuslikku teed. Tun-dub, et just nende mõlema — ühelt poolt tugevasti ruumi tungiva plastilise vormi ja teiselt poolt ruumi siduva vormi — võimaluse kasutamisel on neil veel palju tegemata.

Mitmed teisedki tööd ja kavandid annavad kinnitust eespool öeldule. Näiteks Kadrioru skulptuuriparki töönaoselt koha leidva (algsest oli see mõeldud Merepuies-tee äärsesse rajatavasse parki) Riho Kulla «Linnuparve» (sellele on lähedane veel fontääni kavand «Pääsukesed») omapära väljendub tema õhulises kerguses, liiku-mise hoogsuses ja jällegi metallist loodava konstruktsiooni ilmekuses. Matti Varik esitas 1968. aasta kevadnäitusele puust raiutud tugevavormilise ja massiivse «Torso», mis nagu kinnitab inimkeha plastiliste vormide väljenduslikkuse püsivaid väärtusi, nende edasielamist meie skulptuuris uuel kujul. Kuid samal ajal valminud «Sõjasõna» näitab, et kujurile pole võõrad ka hoopis teistsugune vormikeel ja ainekik elu süngemalt poolt.

Teatavat selgust loomingu tee algul seisvate kunstnike senise kujunemiskäigu tõukejõudude kohta ja aimu tuleviku suhtes aitavad tuua nende mõtted meie endi skulptuurist kui ka üldse kunstiprobleemidest. Mõlemad kujurid nimetavad Jaan Koorti eesti skulptuuris meistriks, kelle eeskujuga võib tänapäevalgi kõige rohkem pakkuda. Jaan Koorti vormikindlus on juhtinud tähelepanu egiptuse ja sealst edasi



20

20. R. Kuld kompositsiooni «Raju» viimistlemas.

21. M. Varik. Hukkuvad linnud. Detail valmivale Maarjamäe memoriaal-ansamblile. Savi.



21

ka teiste kaugete maade skulptuuride väärtusele. Võib-olla võime taoliste mõtete ja otsingute juurest tõmmata viitava joone näiteks Tehumardi sõduripeadele. Mõistagi on kõige külgetõmbavam kaasaja kujurite looming, kuid seda tunnevad nad paraku vaid reproduktsioonide kaudu. Oma silmaga nägemise võimalus, mis skulptuuri kolmemõõtmelisuse tõttu on eriti oluline, on jäänud väga harvaks, kui mitte hoopis olematuks. Ikkagi on aga huvi äratanud just tänapäeva mõjukaimad kujurid, nagu Henry Moore, kes meeldib eriti Matti Varikule. Eks osuta sellele kas või «Hällilaul» — mingist otsesest eeskujust pole muidugi juttu. Siis veel sellised nimed: Alberto Giacometti, Hans Arp, Alexander Calder, Constantin Brancusi jt. Riho Kuld esitas huvitava rea kunstnikke, mis iseloomustavad vist paljudelegi tuttavat evolutsiooni käiku — algul meeldis Amandus Adamson siis Fritz Cremer, edasi aga juba Gustav Seitz ja 1968. a. meilgi nähtud soomlane Terho Sakki. Üheks kõitvaks punktiks, mis tähelepanu koondab, on jugoslaavia skulptuur — Ivan Mestrovich, kuid samuti kaasaeg. Eesti kujuritest oli Jaan Koorti juba mainitud, teiseks rõhutavad noored kujurid oma õpetaja Enn Roosi tugevat modelleerimisoskust ja vormitaju ning O. Männi kompositsiooniõpetust.

Meie tänapäeva skulptuuris on Matti Variku arvates toimunud eelkõige «vaimne nihe» paremuse poole, kuid «palju odavat läheb veel kergesti läbi», arvab Riho Kuld. Suureks takistuseks selle vaimse nihke märgatavaks realiseerimiseks on materiaalse baasi — võimalused mitmesugustes materjalides, kas või graniidis ja pronksis töötamiseks, abiliste kasutamine mahukate tehniliste tööde teostamisel jne. — lubamatu nõrkus ja halb organiseeritus, mille parandamiseks skulptuuri-sektsiooni poolt ette võetud pingutused ei ole suutnud veel märgatavat abi anda. Nii jäävad keevituskursustel omandatud oskused, mida demonstreeriti ka eksperimentaalskulptuuri näitusel, võimaluste puudumisel peaaegu kasutamata.

Millekski kokkuvõtvaks üldistuseks pole noorte kujurite puhul veel põhjust. Nii Riho Kuld kui Matti Varik on end näidanud võimekate kujuritena monumendikunstis ja figuraalkompositsioonis, kuid kõik see on alles lootusrikas algus. Viitaksime lõpetuseks seepärast nende kõige värskematele või veel pooleli olevatele töödele. Riho Kuld lõpetas 1968. aasta sügisnäituseks Esimest ratsaarmee sümbooliseeriva ratsanikegrupi «Raju». Selles kompositsioonis on kujuri oskus tabada liikumise hoogsust ja pinget leidnud eriti selge väljenduse — olulised ei ole detailid (neid on sageli vaid markeeritud), vaid teosest saadav üldmulje. Suurejoonelise Maarjamäe memoriaalansambli, mille kavandas A. Murdmaa, skulptoriks on Matti Varik. Seni on valminud üks skulptuure — traagilise tunnetuse ja raske rütmiga «Hukkuvad linnud», mis valatakse pronksi. A. Murdmaa ja Matti Variku teiseks suureks, praegu kavandi viimistlusjärgus olevaks teoseks on uue administratiivhoone ette püstitatav V. I. Lenini monument Tallinnas.

# KÕRGEMA KUNSTIKOOLI «PALLAS» ÕPPESÜSTEEMIST

Tiina Nurk

Kõrgem Kunstikool «Pallas» oli esimeseks süstemaatilise korraldusega kujutava kunsti õppeasutuseks Eestis, kus võrsus enamik kodanliku korra aastail loomingu- lisele teele asunud kunstnikest. Osa neist jätkas viljakat tegevust nõukogude võimu perioodil.

Kunstikool «Pallas» asutati 1919. aasta sügisel vabaateljeena. Vabaateljeed tekki- sid XIX sajandi teisel poolel eelkõige Pariisis, et võidelda elukauge ja konservatiivse akadeemilise õppeviisi vastu. Vabaateljee studiumi põhimõtteks oli kasva- tada praktilist tööskest ja individuaalset loomisvõimet.

«Pallase» õppetöö nurgakiviks oli samuti nõue — võimaldada igal andel vabalt areneda. Selleks sisustati ateljeed, kus iga õpilane võis natuuri järgi joonistada, maalida või modelleerida. Tööd juhendasid K. Mägi, A. Starkopf ja A. Vabbe ning 1920. aasta algusest ka V. Mellik. Ühe või teise õppejõu personaalset ateljeed ei olnud. Teoreetilisi küsimusi lahendati paralleelselt praktilise tööga. Üldkultuuriliste probleemidega tutvusid õpilased kunstiühingu «Pallas» kunsti-, kirjanduse- ja muusikaõhtutel, mis toimusid võrdlemisi regulaarselt kaks korda nädalas.

Kuid sõltuvalt kohalikest kitsastest tingimustest ei saanud «Pallase» õppejõud täiel määral jälgida välismaiseid eeskujusid. Juba kahe esimese aasta jooksul selgus, et Eesti ainukene kujutava kunsti kool pidi hoolitsema ka elementaaroskuste and- mise ja joonistusõpetajate ettevalmistamise eest. See tingiski esialgse vabaateljee kujundamise süstemaatiliseks kooliks, kus õpilasele tuli anda algteadmisi kunstist, selgitada välja tema ande ulatus ja seda arendada. Aastail 1922—1924 avati atel- jeedele eelnevalt ettevalmistus-, üld- ja maaliklass. Tõeline talendi vormimine toi- mus ateljees, milles kulgenud edukas töö garanteeris meisterateljeesse pääsemise ja diplomi. 4. novembril 1924 registreeriti õppeasutus Kõrgemaks Kunstikooliks «Pallas». Selle viie esimese aasta jooksul väljakujunenud õppesüsteem püsis kuni kooli reorganiseerimiseni 1940 ja kandus edasi ka K. Mäe nim. Riigi Kõrgemasse Kunstikooli.

Põhikirja järgi nõuti kooli astumisel keskharidust, kuid vabakuulajatena võeti vastu ka vähema üldharidusliku ettevalmistusega isikuid. Õppetöö kulges kõigile ühesugustel alustel, kuid kunstnikudiplomi või keskkooli joonistusõpetaja kutsetun- nistuse said ainult keskharidusega noored.

Esimeseks astmeks kunstikooli «Pallas» õppetöös oli ettevalmistusklass.<sup>1</sup> Ettevalmistusklass, sageli juba esimene semester, oli filtriiks, mis selgitas välja kunstiõpinguid alustanud noore võime, tahte ja püsivuse. Töö ettevalmistusklassis oli planeeritud ühele aastale, kuid küllalt paljud suutsid selle kursuse kiiremini omandada, ent ei puudunud ka need, kes võtsid teise aasta lisaks. Üleviimine ühest klassist järgmisse või ateljeesse toimus õpetajate nõukogu otsusel iga õpilase kohta eraldi põhiliselt poolaasta lõpul, erandjuhtumel ka semestri vältel.

Ettevalmistusklassi ülesandeks oli graafilise ja maalilise joonistuslaadi õpetamine ning algvormide käsitlemise oskuse andmine. Selleks joonistati erinevatest eseme- test koosnevaid natüürmorte. Semestri keskel prooviti ka pea ja rõivastatud figuuri joonistamist.

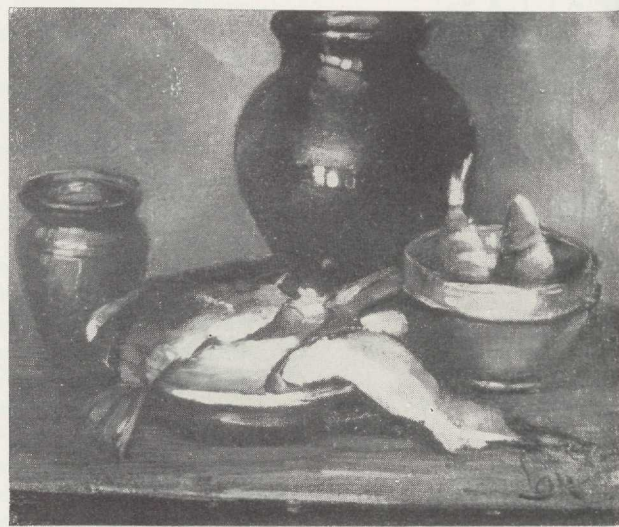
Peamiseks joonistusmaterjaliks oli süsi. Selle kasutamine andis tonaalsuse tun- netamise ja üldistava kujutamisoskuse, mis oli «Pallase» koolkonna üks põhinõudeid.

<sup>1</sup> Ettevalmistusklassis õpetasid: 1923—1924 E. Dörwald; 1925—1926 A. Tassa; 1926—1933 J. Vaht- ra; 1935—1940. A. Vardi.

<sup>2</sup> Üldklassis õpetasid: 1922 — kõik õppejõud järjest; 1923 — V. Mellik joonistust, teised õppejõud maali. 1924 jaotati üldklass joonistus- ja maaliosakonnaks. Joonistusosakonnas õpetas 1924—1928 V. Mellik. 1928 nimetati osakond üld- ja maaliklassiks. Üldklassis õpetas 1928—1935 V. Mellik; 1935—1940 K. Liimand.



22



23

Ettevalmistusklassile järgnes üldklass<sup>2</sup>, kus kogu tähelepanu oli suunatud akti joonistamisele. Iga aktiga anti uus poosiülesanne, mis tuli lahendada 18 tunniga, s.t. nädala jooksul iga päev 3 tundi töötades. See suhteliselt lühike aeg oli oma-moodi stiimuliks, mis sundis õpilast pingutama, et jõuda valmis enam-vähem lõpetatud joonistusega, milles pidi kajastuma üldistamise oskus, akti anatoomiline täpsus ja konstruktiivne kindlus. Semestris tehti keskmiselt 15 suureformaadilist aktijoonistust. Need andsid häid kogemusi mitmesuguste pooside ja erinevate modellide kujutamisel.

Üksikakti joonistamisele kaasnesid vabal teemal kompositsiooniülesanded, mida tuli täita väljaspool üldklassi. Need tehti tavaliselt sauna- või plaažistseenidena.

Inimkeha tundmaõppimisel oli suur osa ka krokiijoonistamisel, milleks oli ette nähtud 2 tundi viiel õhtul. Sellest võtsid osa kõikide klasside ja ateljeede õpilased, sageli ka õppejõud ja kooli lõpetanud kunstnikud. Kuigi kroki ei olnud kohustuslik, käisid õpilased sellel väga järjekindlalt. Akti joonistati lühiajaliste pooside või mälu järgi, mis harjutas käeoskust ja süvendas vilumust kiiresti tabada poose ja liigutusi. Aktijoonistamisel oldi «Pallases» väga nõudlik, sest kunstioskuste aluseks peeti elava modelli põhjalikku tundmist.

Üldklass oli kohustuslik kõigile õpilastele. Selle lõpetamise järel võisid skulptuuri või graafika eriala valinud õpilased siirduda vastavasse ateljeesse, maaliõpilased jätkasid aga õpinguid maaliklassis.

Maaliklass<sup>3</sup> oli esimeseks etapiks maalikunsti õppimisel. Põhirõhk oli asetatud natüürmordi stuudiumile. Seadeldise moodustasid lihtsad majapidamisriistad, vaasid, kalad, lilled, aed- ja puuviljad. Nende mitmesugused kombinatsioonid olid aluseks materjali, vormi, kompositsiooni ja koloriidi probleemide lahendamisel. Vahelduseks vaikelule maaliti pead. Ette nähtud oli ka maastikumaal, kuid see jäi põhiliselt iseseisvaks tööks.

Kujunduslike printsiipide kõrval algas maaliklassis ka tutvumine maalitehnoloogia alustega, milles õppejõu osa oli kaunis tagasihoidlik. Maalitehnika küsimusi uuriti iseseisvalt kirjanduse abil, omandatud teadmisi vahetati klassikaaslastega ja prooviti praktikas omal käel.

<sup>3</sup> Üldklassi maaliosakonnas õpetasid: 1924 V. Mellik ja E. Dörwald; 1924–1925 A. Vabbe ja N. Triik; 1925–1926 O. Pladers; 1926–1928 V. Ormisson. Maaliklassis 1928–1940 V. Ormisson.



24



25

22. E. Aiki. Natüürmort kannu ja pudeliga. Süsi. 1928. Ettevalmistusklass.

23. L. Mikko. Natüürmort kaladega. Oli. Umb. 1931. Maaliklass.

24. G. Krug. Linnavaade Tartust. Süsi. Umb. 1930. N. Triigi ateljee.

25. J. Võerahansu. Naisakt sinisel foonil. Oli. 1934. A. Vabbe ateljee.

Spetsialiseerumiseks erialal olid «Pallases» ateljeed<sup>4</sup>. Iga ateljeed juhatas eri õppejõud. Valikut pakkus ainult maal, kus töötas pidevalt kaks, kohati kolm ateljeed. Skulptuuri ja graafika jaoks oli ainult üks ateljee.

Kooli esimesi astmeid — ettevalmistus- ja üldklassi, olid paljud õpilased võimelised sooritama ühe õppeaasta vältel, maaliklass nõudis aga ettenähtud aastale sageli semestri lisaks. Ateljeekursust, milleks arvestati kaks aastat, ei suudetud tavaliselt selle ajaga omandada ja ateljees õppimine kestis mõnikord aastaid.

Ateljee — nii maali, skulptuuri kui ka graafika erialal — põhiülesanneteks olid akt, figuur ja portree, mille täitmiseks oli ette nähtud üks nädal, s. o. 18 tundi. Mõnel harval juhul, eriti skulptuuriateljees, kestis töö ühe modelli järgi ka kauem, vahel kuni kolm nädalat. Igale modellile tuli läheneda loovalt, oma temperamendist lähtudes, sest eelkõige taheti ateljees arendada õpilase individuaalseid võimeid. Iga õppejõud püüdis välja selgitada õpilase kalduvused ja neid suunata. Pealelõunati võisid ateljeeõpilased jätkata hommikust ülesannet või iseseisvalt töötada: üles panna natüürmordi, maalida või modelleerida portreed, süvendada töövõtteid jne. Seejärel oli võimalus asuda krookii-joonistamisele. Küllaltki sageli tundsid maali- ja skulptuuriateljee õpilased huvi ka graafika vastu. Selle soodustamiseks oli graafikaateljee töö planeeritud pealelõunasele ajale. Koolis arvestati, et ateljeeõpilane pidi olema päevas 7 tundi rakendunud praktilisse töösse.

Mitmefiguuriliste kompositsioonilahendustega ateljees otseselt ei tegeldud. Iga õpilane töötas figuraalkompositsiooniga iseseisvalt, sest ateljees kasutatud suur hulk modelle andis figuuri käsitlemise oskuse ja võimaldas neid rakendada ka tegevuses.

Ateljee eesmärgiks oligi soodustada iseseisvat probleemiasetust ja selle juurdlevat lahendamist. Lähtealuseks oli natura, mida tuli tõepäraselt edasi anda. A. Vabbe rõhutas seejuures koloriidilisi ja maalilisi külgi, N. Triik aga vormiüldistust ja joonistuslikke väärtusi. Skulptuuriateljees oli A. Starkopfi enda dekoratiivne üldistav laad paljudele õpilastele lähteallikaks. Suurt tähelepanu pööras A. Starkopf

<sup>4</sup> Ateljeesid juhatasid: maalis — 1919–1924 K. Mägi; 1919–1940 A. Vabbe; 1921–1926 ja 1929–1940 N. Triik; 1926–1929 P. Aren; 1926–1929 R. Paris; 1938–1940 A. Vardi; skulptuuris — 1919–1940 A. Starkopf; graafikas — 1921–1922 G. Kind; 1923–1924 M. Zeller; 1924–1925 E. Wiiralt; 1923–1929 N. Triik; 1929–1930 P. Aren; 1930–1935 A. Vabbe; 1935–1937 H. Mugasto; 1937–1939 A. Laigo ja R. Vaher; 1939–1940 A. Laigo.

tööle materjalidega, nõudes rangelt nende töötlemise oskust. Graafikaateljees rõhutati peale kujunduslike printsiipide ka tehniliste menetluste igakülgse tundmaõppimise vajadust, milles oli suur osa iseseisval eksperimenteerimisel.

Et vältida tardumist õppetöös ja paigalpüsimist kunstnikuteel, kehtis «Pallase» kõigis põhikirjades säte: «Kunstikool «Pallase» juhatajaks ja õppejõududeks võivad olla isikud, kelle tehnilised võimed ja teoreetilised teadmised on avalikult kindlaks tehtud ja kes pedagoogilise töö kõrval kestvalt oma erialal tegutsevad». Sellele põhikirja punktile lisandus nõue esineda näitusel vähemalt üks kord kahe aasta jooksul. Neid sätteid rakendati praktikas vankumatult ja vähese loomingulise potentsiaaliga pedagoogid lülitati koolist välja, sest õppejõud valiti ametisse kolmeks aastaks.

Tööga ateljeedes piirduski paljude «Pallase» õpilaste kunstiõppimine, kui jõuti selgusele, et nende võimed ei küündinud iseseisvaks loominguks. Sageli olid ka majanduslikud võimalused ammendatud. Siis lahkuti lihtsalt koolist, et mingil muul alal leiba teenida või sooritati joonistusõpetaja kutseksamid ja siirduti tööle kooli.

Teoreetiline kursus oli tagasihoidlikul kohal ja algaastail selle kuulamine ning eksamite sooritamine oli vabatahtlik. Hiljem hakati sellele rohkem rõhku panema ja kooli täieliku kursuse lõpetajailt nõuti eksameid kunstiajaloo, anatoomias ja perspektiiviõpetuses. Teoreetiliste ainete loengud olid tihedad ja andsid kätte juhtnöörid, mille abil igaüks võis iseseisvalt uurida ja ennast täiendada. Kuna «Pallase» õppemeetodi aluseks oli praktiline töö, siis mitmedki teoreetilised küsimused lahendati ateljeetöös õppejõu individuaalses vestluses õpilasega või kollektiivselt.

Õppetööga olid lahutamatu seotud näitused, mis korraldati töö ülevaatuseks ja aruandluseks avalikkusele. Algaastail toimus näitus iga semestri kokkuvõtteks,



26. R. Uutmaa. Rannamaastik kaluritega. Oli. 1936. N. Triigi meisterateljee.

27. R. Kaljo. Akordionimängija. Kuivnõel. 1938. Graafika meisterateljee.





alates 1924. aastast, mil koolist lahkus esimene lend, oli üks näitus avatud õpilaste, teine lõpetajate tööd.

Õpilastööde näitusest pidid osa võtma kõik õpilased. 30-ndatel aastatel esitati tavaliselt 400–500 tööd. Peale nende tööde, mis olid valminud klasside ja ateljeede õppeprotsessis, pandi välja ka iseseisvalt tehtud tööd ja kompositsioonikavandid. «Pallase» kunstikooli näitused kujunesid omaette sündmuseks Tartu kunstielus. Avamisele saabus rohkesti külalisi, tehti arvukalt oste ja avaldati ajakirjanduses retsensioone. Paari nädala jooksul tutvus näitusega keskmiselt 2000 külastajat. Mõningad näitused eksponeeriti ka Tallinnas.

Õpingute viimaseks astmeks «Pallases» oli meisterateljee. Sinna pääsemise järel sai õpilane omaette tööruumi, kuhu vahete-vahel astus sisse ateljee õppejõud, aga mitte enam kui õpetaja, vaid kui vanem kolleeg. Meisterateljee õpilane võis teatud aeg kasutada kooli kulul ka modelli.

Meisterateljee lähenemist hakkas õpilane aimama ateljeetöös. Kui õppejõud, eriti A. Vabbe, jättis õpilase rohkem omapäi ja oli tagasihoidlik korrektureid, võis oletada, et õpingute lõpetamine ei olnud enam kaugel. Ettepaneku meisterateljeesse üleviimiseks tegi ateljee õppejõud, lõplikult otsustas selle aga õpetajate nõukogu. Õpilane ise selles küsimuses palju kaasa rääkida ei saanud.

Lõpetaja-kandidaadiks määramist kaalus õpetajate nõukogu väga tõsiselt ja lubas meisterateljeesse neid, kellest oli loota lõpetajat. Vaatamata hoolsale vaagimisele, jäi küllaltki paljudel, eriti naisõpilastel, meisterateljee lõpetamata. Ka venis meisterateljee töö pikemaks ettenähtud ühest aastast. Sageli oli selleks lihtne, kuid tõsine põhjus — noorel algajal kunstnikul polnud lõpetamise järel kuskile minna. Väike toake koolimajas oli kujunenud tööruumi kõrval ka eluasemeks, mida püüti nii kaua kinni hoida kui võimalik.

Meisterateljee õpilased võisid oma töid eksponeerida õpilastööde näitustel, kuid peamiselt valmistusid nad lõpunäituseks ja võtsid osa kunstiühingu «Pallas» või üldistest näitustest.

Õpingute lõpetamise otsustas taas õpetajate nõukogu. Kevadsemestri lõpupoole arutati koosolekul läbi kõigi meisterateljee õpilaste tööd, sealjuures iseseisvaks tööks küpseks arvatule määrati lõputöö. Peamiselt oli see figuraalkompositsioon, figuur või portree, harva maastik või linnavaade. Teemat ei piiritletud, ette nähti ainult teose suurus — maal lõuendil 1 m<sup>2</sup> või diagonaalis 1 m; skulptuur pool või kolmveerand elusuurusest, viimase puhul figuuride arv ja vahel ka materjal. Graafikas anti lõputööks põhiliselt figuraalkompositsioon, üksikul juhul nimetati ka tehnika, milles see teostada.

Määratud tähtpäeval tuli õpetajate nõukogu uuesti kokku, vaatas üle lõputööd, lisaks meisterateljees valminud teosed, ja otsustas, keda lugeda lõpetamise vääriliseks, keda jätta veel aastaks oskusi täiendama.

Lõplik otsus langetati aga lõpetajate tööde näitusel, mis toimus sügisel. Mõni päev pärast näituse avamist tuli kokku eksamikomisjon, vaatas üle kõik näitusel esitatud tööd, tõstmata eraldi esile lõputööd, ja andis hindeks «hea» või «rahuldav». «Pallase» õpetajate nõukogu valmistas lõpetamise ette sellise nõudlikkusega, et nõrga hinde andmist eksamikomisjoni poolt ei esinenud. Lisaks näitusele tuli igal lõpetajal esitada komisjonile teoreetiliste aineteksamiprotokollid. Praktilise ja teoreetilise kursuse rahuldav sooritamine andis õiguse diplomile. Teoreetiliste ainete eksamite puudumisel loeti õpilane ainult «Pallase» praktilise kursuse lõpetajaks. Oli võimalus teoreetilist kursust ka hiljem järele teha, mida kasutas aga ainult kaks lõpetajat.

Alates 1921. aastast oli «Pallase» üheks ülesandeks keskkooli joonistusõpetajate ettevalmistamine. Õpetajakutse taotlejad õppisid ühesugustel alustel teiste õpilastega ja pidid jõudma ateljeesse. Siis lisandusid loengud pedagoogilistes ainetes ja eksamid nendes. Kutseksamid sooritati Tartu Ülikooli keskkooliõpetajate kutsekomisjoni ees. Õpetajakutse võis omandada nelja aastaga. Joonistusõpetaja kutsetunnistus anti 60 õpilasele.

Õpingute keskmiseks kestvuseks kunsti alal arvestati «Pallases» 7<sup>1</sup>/<sub>3</sub> aastat. Küllalt palju oli neid, kelle õppeaeg venis kümne aasta piiridesse. Meesõpilastele langes sellesse ka sundteenistus sõjaväes. Kuid paljud lahkusid semestriks-kaheks koolist,

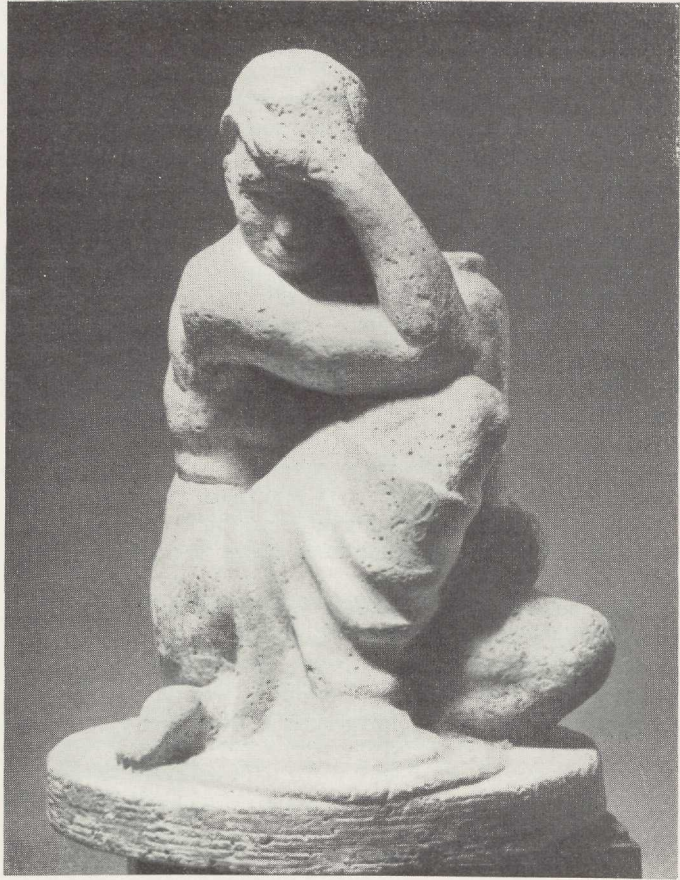
28. A. Miikmaa. Aktikrokiid. Pliiats.

29. R. Timotheus. Naine vaasiga. Batoon. 1938. A. Starkoppi meisterateljee.

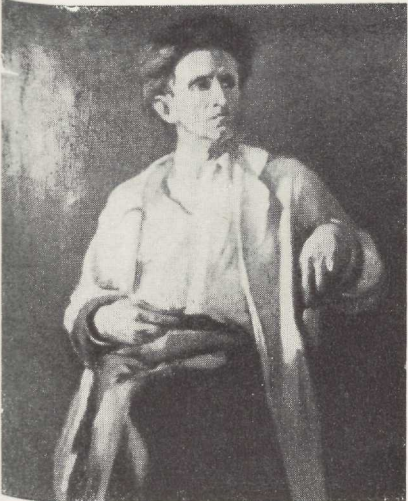
30. A. Miikmaa. V. Ilusa portree. Oli. 1938. A. Vabbe meisterateljee.

31. E. Kits. Natüürmort. Oli. 1939. A. Vabbe meisterateljee.

23



29



30



31

et raha teenida, siis taas paar semestrit koolis käia. Tartus töökoha leidnud õpilased püüdsid jõudumööda osa võtta ateljeest või vähemalt krokiijoonistamisest. Kuid oli õpilasi, kes sooritasid kursuse normaalaajaga, s. o. kuue aastaga, isegi lühema ajaga. Õpilast aga ei kiirustatud, sest iga lõpetaja püüti välja saata sellisena, et ta oluks võimeline elus läbi lööma. Sellise tiheda sõela tulemuseks oligi, et enamik «Pallase» lõpetanud noortest kunstnikest suutis asuda loomingulisele tööle ja vaatamata kodanliku kunstielu kitsastele tingimustele hakata ütleva oma sõna. «Pallase» lõpetas üldse 79 noort kunstnikku, neist 15 ainult praktilise osa. 21 kunstnikul oli ka joonistusõpetaja kutse.

«Pallase» töö suunajaks ei olnud ametlikult väljatöötatud ja haridusministeeriumi poolt antud programm. Pedagoogilised tõekspidamised kujunesid praktilises töös, mille aluseks oli igale õppejõule omane meetod, mille üldtaotlused ühtsusi kolleegide põhimõtetega ja moodustasid ühtse süsteemi. «Pallase» süsteemi positiivseks küljeks oli individuaalne suhtumine igasse andesse. Selleks andis ateljeekorraldus häid eeliseid — õpilane ei olnud seotud kursusega, ta ei jäänud teistele jalgu, samuti ei takistanud kaasõpilaste areng tema edasijõudmist.

Spetsialiseerumiseks pakkus «Pallas» vähe võimalusi, andes hariduse vaid kujutava kunsti põhialadel — maalis, skulptuuris ja graafikas. Seda profiili kitsust tunti «Pallases» juba 1923. aastal, mil haridusministeeriumile tehti ettepanek avada monumentaal- ja dekoratiivkunsti ateljeed. Majanduslikke võimalusi nendeks aga ei leitud.

Ateljeede süsteemile põhinev õppeviis laskis areneda andekatel õpilastel, kasvada vastavalt võimetele. Keskpärased õpilased ei suutnud sellele meetodile vastu panna ja langesid välja. Seetõttu oligi «Pallases» sisseastujate ja lõpetajate arvu vahe väga suur. Koolis arvestati, et 5—10% õpilastest suudavad omandada kunstnikudiplomi, 10—15% joonistusõpetaja kutse, kuna kolmveerand õpilaskonnast jääb lihtsalt katsetajaks kunstiõpinguis.

TARTU ÜLIKOOLI  
MUUSEUMI  
AJALOOST  
1803—1917

Niina Raid

Eesti vanim muuseum sai tänavu 165-aastaseks. Selle asutamine ja kujunemine on lahutamatu seotud Tartu ülikooliga. Esmakordselt esines muuseumi nimi taas-avatud ülikooli nõukogu koosoleku protokollis 7. aprillil 1803, kus talle kulude eelarves määrati 8000 rubla. Tegelikult muuseumi sünnipäevaks pidas esimene rektor Balk 2. septembrit 1803, mil avaldati trükis ülikooli põhikiri. Samal ajal loodi mitmed teisedki «avalikud teaduslikud asutused», nagu raamatukogu, filosoofiateaduskonna juurde füüsika, keemia ja loodusloo kabinetid ning botaanikaaed. Ülikooli põhikiri nägi ette, et kõnekunsti ja klassikalise filoloogia, esteetika ja kirjanduse ning kunstiajaloo professor pidi juhtima ka kunstimuuseumi. Selle esimeseks direktoriks sai 1802. a. oktoobris Danzigist Tartusse saabunud prof. Karl Morgenstern (1770—1852), kellega on seotud muuseumi esimesed kolm ja pool aastakümnet. Energilise inimesena alustas Morgenstern täie jõuga tegevust uuel töökohal. Ta oli ülikooli põhikirja kaasautoriks ja redigeerijaks, töötas kõikides tähtsamates komisjonides, oli kuus aastat filosoofiateaduskonna dekaan, koolikomisjoni liige ja kuulus nn. istandusekomiteesse, mille plaanide kohaselt hakati pargiks kujundama tollal veel metsikut Toomemäge. Lisaks nimetatud ameteile määrati Morgenstern alates 17. septembrist 1803 ka ülikooli raamatukogu direktoriks, kellena töötas kuni 1. juunini 1839. Ta kirjutas ladinakeelsetele loengukavadele sissejuhatavaid artikleid ja esines kogu esimesel aastakümnel peokõnelejana. «Tema esteetikat, kujutatavate kunstide ajalugu ja teooriat, eriti maalikunsti käsitlevad loengud paelusid ka mitte-filolooge ja... tema viljakas... meetod on ka laiemates ringides äratanud ja kujundanud ilumeelt» — nii iseloomustab Morgensterni lektoritegevust tema hilisem ametijärglane prof. L. Mercklin.

K. Morgenstern pidas muuseumi ülesandeks esteetika ja kunstiajaloo õpetamise näitlikustamist. Esemete muretsemisel oli tema põhimõtteks piirduda oma alal silmapaistvaga, ilusaga või iseloomulikuga. 1804. a. lõpuni hangitud varad jagunesid 7 alaliiki. Arvulises ülekaalus olid gravüürid — puu- ja vaselõiked ning litograafiad. Enamik 200-st vaselõikest oli loodud itaalia koolkonna meistrite (Raffaeli, Michelangelo, da Vinci, del Sarto jt.) ning prantsuse uemate ja vanemate kunstnike teoste järgi. Esimene ost tehti Riia gravüürikaupmehelt Andrea Riellalt, kellelt on säilinud 20-rublane arve 10. oktoobrist 1803. Umbes 1000 lehte gravüüre oli raamatutes ja vihikutes. Need tutvustasid peamiselt Euroopa tähtsamaid kunstikogusid («Gallerie de Dresde», «Gallerie du Museum Central de France», «Annales du Musee par Landon» jt.). Peale üheksa joonistuse saksa kunstnikelt (Schnorr, Zingg, Nahl jt.) ja kolme originaalmaali (C. de Bourignon, Mechau) oli muuseumis ka 750 münti ja medalit, neist 679 antiikset raha. Peale nende leidis veel 3000 punasest väävelmassist gemmide tõmmist, juhuslikke kunstipäraseid esemeid (oonüksist kannud, pronkskujukesed) ja kuus kipsfiguuri. Prof. Morgenstern lootis viimaste arvu suurendada antiikskulptuuride kipskoopiatega Peterburi Keiserlikust Kunstide Akadeemiast.

Seoses kunstimuuseumi varade kiire kasvuga tekkis vajadus neid kuhugi paigutada. Vastav Morgensterni ettepanek (23. augustist 1804), üürida ülikoolile selleks otstarbeks oma korteri saal, kinnitati tasuga 100 rubla aastas (RAKA f. 402, n. 5, s. ü. 55, 1. I). Ruum asus nn. vanas ülikoolimajas turu ääres (Nõukogude väljak 6), kus Morgenstern elas 1803—1830.<sup>1</sup>

1805. a. asus muuseum vana ülikoolimaja kolmes toas ja seda kasutati esteetika- ja arheoloogialoengutel. Väikese saali seintel oli 60 raamitud-klaasitud gravüüri,

<sup>1</sup> Aastal 1829 ostis Morgenstern endale prof. J. W. Krause maja Vana (Ülikooli) tän. nr. 7. Selle aia, mille ta hiljem parandas ülikoolile, asukohta Toomemäe veerul tähistab praegu selle piirile 1851. a. püstitatud monument «Area Morgensterniana».

saali kõrval asuvas nn. rohelises kabinetis 39 originaaljoonistust ja -maali ning väikeses raamatukogutoas 20 portreed. Muuseumi aasta-eelarve oli 1300 rbl. b.a.<sup>2</sup> Hiljem arvati sellest maha 40 rbl. kirurgiliste instrumentide kogu tarbeks ja 1809. a. võeti ära veel 400 rbl. C. Senffi joonistuskooli jaoks.<sup>3</sup> Eelarvesumma jäi ostudeks väheseks. Kokkuhoiu mõttes haldas Morgenstern muuseumi ilma abiliseta. Tänu oma ülirohketele tutvustele Venemaal ja välisriikides, sai ta paljud esemed hämmastavalt odava hinna eest või isegi tasuta. Esmalt hakkasid Saksamaalt saabuma plommitud kastid raamatute ja kunstiesemetega kas veeteel läbi Lüübeki ja Riia, maanteed pidi preisi voorimeestega üle Poola ja Meemeli või ka Berliini ja Königsbergi kaudu Riiga. Ärasaatmist Tartusse korraldas Riia kaupmees Mart Pander.

Muuseumiesemete süstemaatilise kataloogi koostamist alustas prof. Morgenstern juulis 1808. See tema enda käega kirjutatud kolmeköiteline mahukas helerohealine nõõriraamat säilib praegu Klassikalise Muinasteaduse Muuseumis. Nendesse köidetesse tegi Morgenstern sissekandeid kuni maikuuni 1837. Pärast seda on raamatud kasutusel olnud mitme järgmise direktori ajal kuni märtsini 1872. a.

Oma välisreisil 1808.—1810. a. peatus Morgenstern kauemat aega Pariisis, sõitis üle Lõuna-Prantsusmaa ja Sveitsi Itaaliasse, tehes oste niihästi muuseumile kui ka raamatukogule («Reise in Italien im J. 1809. I Band in 3 Heften», Dorpat u. Leipzig 1813). Jõudnud veebruaris 1810 tagasi Tartusse, juhatas Morgenstern muuseumivarade üleviimist vanast ülikoolimajast uude — 1809. aastal valminud meie populaarseimasse klassitsistlikku ehitisse Jaani (Ülikooli) tänaval. Kunstimuuseum paigutati auala kõrvale teise korruse saali, praeguse V. Kingissepa tänava poolele.

Hea ülevaate prof. Morgensterni laialdasest kirjavahetusest muuseumi komplekteerimisel annavad TRÜ Teadusliku Raamatukogu käsikirjade osakonnast allakirjutanu poolt avastatud köited — «Belege und Notizen für das Museum der ... Universität zu Dorpat vom ... J. 1803 bis zum Jul. 1808» 1 ja «Belege und Notizen für das Museum 1809—1836» 2. Mõlemad sisaldavad kokku ligikaudu 350 lehel kirju, kaubapakkumisi ja arveid. Samas oli Morgensterni isiklikuks kasutamiseks peetud raamat «Accessions-Katalog. 1823—1836», kuhu ta väga üksikasjalikult on märkinud muuseumile tehtud ostud ja kingitused. Need väärtuslikud lisad arhiivmaterjalidele toovad esile Morgensterni sidemete rikkalikkust. Vaevalt puudub tema teadetes, päevikutes ja kirjades kellegi tähtsa kaasaegse nimi. Tihedam kontakt oli tal Saksa-maaga. Eriti Leipzigi kunstikauplustest saadi maale, gravüüre, joonistusi, raamatuid ja gemmide tõmmiseid (ärid C. C. Rost ja Co 1802—1805, P. G. Kummer 1805—1837 ja Joh. A. G. Weigel 1804—1824). Ülalmainitud kaupu saabus teistestki linnadest — Berliinist, Gothast, Hanaust, Karlsruhe, Königsbergist, Mannheimist, Münchenist. Loomulikult oli Morgensternil elav suhtlemine ka Peterburiga. Näiteks saadi Gräffi äri kaudu (1820—1835) vene medalikunstniku F. Tolstoi 1812. a. Isamaasõja sündmusi jäädvustavad allegoorilised bareljeefid aastatest 1826—1834, mis on säilinud tänaseni. Oluline osa muuseumi täiendamisel oli ka Riia (Hartman, J. Lange), Tallinna (Kosegarten, J. Gauger) ja Tartu (J. F. Meinshausen, C. A. Kluge) kunsti- ja raamatukauplustel, samuti itaallastest rändkaupmeestel.

Rohkeid kingitusi sai muuseum ka Vene valitsuselt. Ajavahemikul 1825—1837 määrati Tartu ülikoolile üksteist korda osa Venemaa mündileidudest. Keiserlik Teaduste Akadeemia annetas 1833. aastal 317 münti ja Tsensuurikomitee rahasid 19 korral aastail 1823—1827. Kolleksionäridest kinkijate pikas nimistus on mitmesuguste elukutsete esindajaid, kes olid nakatunud prof. Morgensterni kogumisinnust. Väärtuslikumaid annetusi tegid kaupmees Agejev Peterburist, dr. med. C. M. Bartels, mõisnikud Bulgarin, G. Rennenkampff, Liivimaa maanõunik Ed. Richter jpt. Ka Tartu ülikooli õppejõud nagu mineraloogiaprofessor M. Engelhardt, rektor J. Ewers, botaanikaprofessor K. Ledebour, prof. F. Parrot ja Morgenstern ise tõid oma reisidelt kunstimuuseumile mõndagi kaasa. Ka kunstnikud kinkisid oma töid, näit. skulptor I. Martos Peterburist, maalija F. Maydell. See kõik kõneleb ülikooli muuseumi laialdasest populaarsusest. Rohked annetused ja soodsalt tehtud ostud jätsid aga sellele sisulise juhuslikkuse pitseri.

<sup>2</sup> rbl. b. a.-assignaatrubla.

<sup>3</sup> Mahavõetavad summad varieeruvad teistel arhiivandmeil.

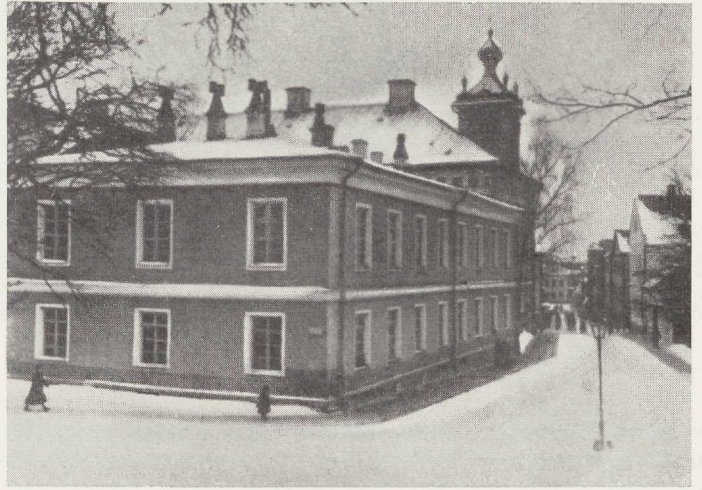
32. Vana ülikoolimaja.

33. Ülikooli vasak tiib Jakobi tän., mille esimesel korrusel asus muuseum.

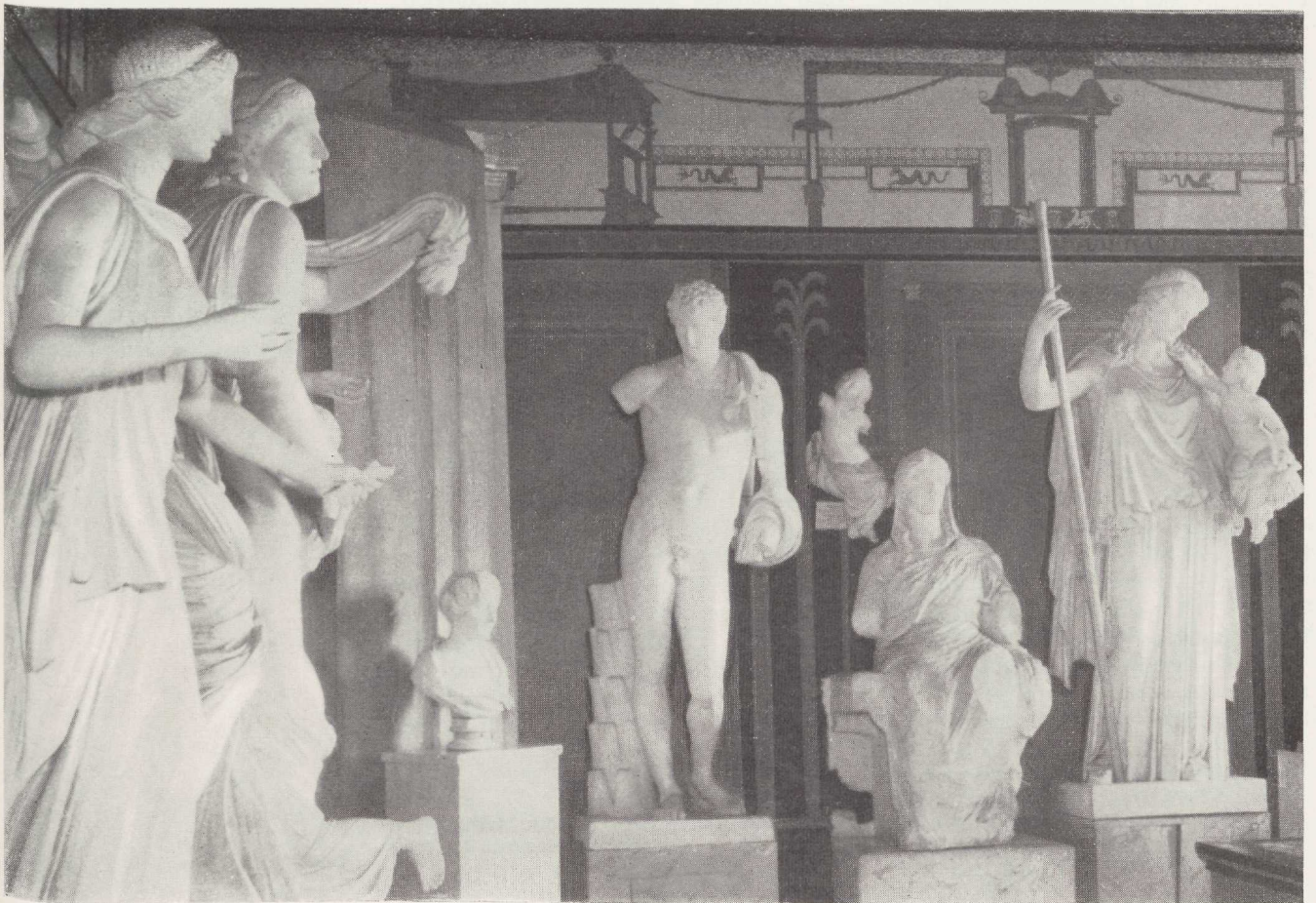
34. Klassikalise Muinasteaduse muuseum.



32

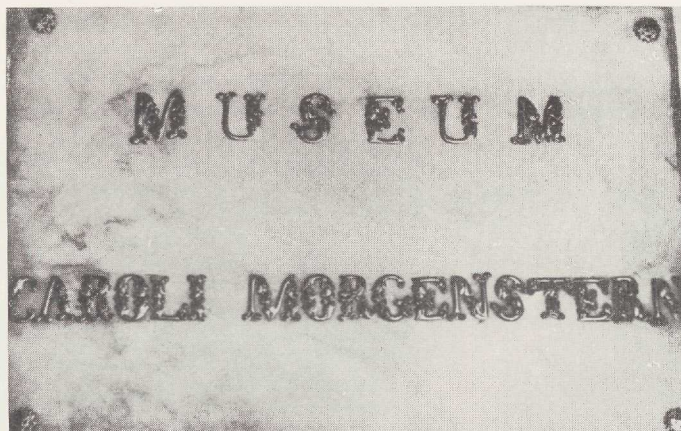


33



33

34



Kui prof. Morgenstern juunikuul 1837. a. pensionile läks, oli muuseumis 14 033 eset koguväärtusega 89 348 rbl. b. a. (1836. a. lõpu aruande järgi). Selles otse üllatavalt suures arvus oli münte-medaleid üle 5300, gemmide tõmmiseid 5067, gravüüre ligi 2700 ja 680 raamatut. Varade kõige väärtuslikuma osa moodustasid antiiksed mündid Kreekast ja Roomast. 1833. a. oli muuseumis 24 kuld-, 3 elektron-,<sup>4</sup> 3458 hõbe- ja 1550 pronks- ning vaskmünti. Kauaaegne muuseumidirektor ja ülikooli esimeste aastakümnete mõjukaim professor avaldas enne pensionile minekut soovi, et muretsetaks mahukas mündikapp «...kogu kindlaks ja väärikaks hoidmiseks».

Kas toleaeagne kunstimuuseum laiemale publikule kättesaadav oli, selle kohta puuduvad kahjuks otsesed andmed. Võib aga kindel olla, et meie rahvuslikud suurmehed seda on külastanud. Seda tunnistab vähemalt Kr. J. Petersoni pühendus prof. Morgensternile käsikirjalises teoses «Etwas über die Konsonanten» 1819. Ka esineb 1822. a. sügissemestri loengukavas teade, et ülikooli raamatukogu on avatud kaks korda nädalas — kolmapäeval ja laupäeval kl. 2—4 prof. Morgensterni ülevaatusel ja tema poole tuleb pöörduda ka neil, kes soovivad näha kunstimuuseumi.

Kielist Tartusse kutsutud dr. phil Ludvig Preller (1809—1861) sai jaanuaris 1839. a. ülikooli muuseumi teiseks direktoriks,<sup>5</sup> Noore ja energilise mehena tegi ta seal rea ümberkorraldusi: andis ära osa raamatuid, ostis uuemat kunstiajaloolist, eriti numismaatilist kirjandust ning koostas süstemaatilise kataloogi raamatute kohta. Ta loendas maale, jooniseid, gravüüre ning münte ja kirjutas uue nööriamatu, mis 1868. a. koos maalidega anti üle joonistuskabinetile. 1840. a. oli Preller filosoofiateaduskonna dekaaniks I ja III klassis<sup>6</sup>, järgmisel aastal apellatsioon- ja revisjonikohtu komisjoni kaasistujaks. Muuseumi müntide kohta avaldas ta kirjutise «Nummorum Graecorum...» I—II, 1842—1843. Pärast mõnesuguseid ebameeldivusi (omavoliline kulude tegemine muuseumis, terav vahekord ülikooli kuraatoriga jmt.) lahkus Preller teenistusest mais 1843 ja sõitis tagasi välismaale, kus hiljem sai bibliotekaariks Weimaris.

Alles 13. mail 1846 määrati muuseumi uueks direktoriks korraline professor Ludolf Stephani (1816—1887)<sup>7</sup>. Tema oli saanud teadusliku väljaõppe Arheoloogia Instituudis Roomas ja viibinud kolm aastat reisisel Itaalias, Kreekas ja Väike-Aasias. Vaatamata lootustandvatele soovitudele ei paista, et ta muuseumi täiendamise vastu oleks huvi tundnud, küll aga tegeles seal leiduvate graviüridega. Sidemete tõttu Peterburi Keiserliku Teaduste Akadeemiaga — ta oli surnud aka-

<sup>4</sup> elektron — kulla ja hõbeda sulam.

<sup>5</sup> Vahepeal oli asetäitjaks direktoriks prof. Blum 9. VI 1837 — 7. I 1839.

<sup>6</sup> Filosoofia fakulteed jagunes kuni 1850. a. oma ainete mitmekesisuse tõttu 4 klassi: I — filosoofilis-matemaatiline, II — loodusteaduslik, III — filoloogilis-ajalooline, IV tehnoloogilis-ökonomiline klass.

<sup>7</sup> Vahepealsed asetäitjad olid professorid Blum ja Keil.



35. Marmortahvel prof. C. Morgensterni mälestuseks muuseumis.

36.—40. Muuseumi direktorid: L. Stephani, L. Mercklin, L. Schwabe, G. Loeschke, E. Felsberg.

deemik Köhleri kogutud teoste väljaandjaks — nimetati Stephani 7. septembrist 1850 korraliseks akadeemikuks kreeka ja rooma muististe alal ning vabastati professori ametikohalt Tartu ülikoolis. Tekkis järjekordne interregnum, mille kestel asetäitja direktor (prof. Keil) midagi põhilist ei korraldanud.

Ludvig Mercklin (1816—1863) viis oma pikaajalise ja kohusetundliku haldamise kestel 30. märtsist 1851 kuni 2. aprillini 1863 muuseumi töös läbi rea uuen-dusi, Mercklin oli rahvuselt lätlane, kes lõpetas silmapaistvate tulemustega Tartu ülikooli pedagoogilis-filoloogilise seminari ja aastal 1840 alustas eradotsendina õppetegevust klassikalise filoloogia alal. Pärast doktoreerimist (1844) ja teaduslikku välisreisi Saksamaale ning Itaaliasse esitati ta 1852. a. Tartu ülikooli korraliseks professoriks. Mercklin oli esimene ülikooli muuseumi direktor, kes oli Vene alam ja mitte välismaalt kutsutud.

1853. a. maikuul sai ülikool pärandiks K. Morgensterni umbes 3000 üksusest koosneva kunstikogu (joonised, gravüürid, maalid), millest mündid ja gemmide tõmmised (1507 tükki) eksponeeriti muuseumis eraldi osakonnana.<sup>8</sup>

Kokku 5856 münti-medalit nõudsid nüüd uusi panipaiku. Telliti kaks uut kappi ning osa pandi välja klaasi all. 1856. aasta lõpul tegi prof. Mercklin ettepaneku, et muuseumi summade ülejääke hoitaks alles suuremate antiikskulptuuride kips-tõm-miste ostmiseks.

Ülikoolihoone tiibehitised valmisid 1858. a. Seoses sellega said peakorpuse asu-tused endale lisaruume. Sama aasta lõpul oli muuseumis 17 989 eset 31 881 rubla väärtuses.



36



37



38

TRÜ arhiivis on säilinud arhitekt Rathhausi<sup>9</sup> joonistatud plaan muuseumile ühe toa juurdeehituse kohta. Muuseumi ruumid asusid samas kus 1810. aastal — peahoone teisel korrusel Jaani tänava pooles osas (vrd. «Die Kaiserliche Universität zu Dorpat» 1827) — ja veel kahes endises auditooriumis akendega Toomemäe poole. Juurdeehitatav ruum oli plaanil tiib- ja peahoone vahelise kitsama osa teisel korru-sel kolme aknaga hoovile. Kuna 1861. a. aruande järgi oli kunstimuuseumil kolm ruumi — võrdluseks: mineraloogiamuuseumil 3, zooloogiamuuseumil 5, isamaaliste muististe muuseumil 2, arhitektuurimudelite kogul 1 ja joonistuskabinetil 1 ruum — võiks juurdeehituse plaani dateerida ajavahemikku 1862—1865.

Seoses kunstimuuseumi laiendamisega toimus selle varade kriitiline hindamine ülikooli kuraatori von Bradke<sup>10</sup> algatusel. 1858. aastal selleks kokkukutsutud vas-tavasse komisjoni kuulusid L. Mercklin, K. E. von Liphardt, A. Tobien, F. Neue ja

<sup>8</sup> Samuti nagu Morgensterni raamatukoguga ülikooli raamatukokku antud 64 kunstieset: 46 gravüüri, 2 Goethe joonist, 4 kipsbüsti jm.

<sup>9</sup> Rathhaus (1805—1872) töötas Tartu ülikooli arhitektina 1851—1869.

<sup>10</sup> G. F. Bradke oli ülikooli kuraatoriks 1854—1862.



39



40

C. Rathlef. Revisjoni tulemusena tehti ettepanekud muuseumi edaspidise sisu, selle ülesannete ja suhete kohta teiste taoliste ülikooli kogudega ning püstitati komplekteerimise uued põhimõtted. Muide — päevakorras oli ka üsna tänapäevane õppijate maitse kujundamine ja laiema vaatajaskonna harimine.

Kipsvalandeid antiikplastika originaalidest oli tollal muuseumis vaid üksteist. Et komisjon pidas neid tähtsaimaks abivahendiks kunstiajaloo ja arheoloogia õpetamisel, soovitati muuseumile osta 40 tuntumat teost kreeka kunsti erinevatest arenguperioodidest (näit. Tenea Apollon, Aigiina templi lääneviilu figuurid, Myroni Kettaheitja, Parthenoni friisi 10 plaati ja 4 metoopi, Niobe pea, Laokooni grupp, Borghese võitleja, Surev gallialane jne.). Ülikooli nõukogu otsustas prof. Mercklini komandeerida 1860. a. neljaks kuuks välismaale. Tema reisi aruanne «An ein hochverordnetes Conseil der Universität Dorpat. Reisebericht des Professor L. Mercklin» säilib TRÜ Teadusliku Raamatukogu käsikirjade osakonnas. Vastavalt eespool mainitud komisjoni otsusele tellis Mercklin 78 kipskoopiat Saksa-, Inglis-, Prantsusmaal ja Itaalias leiduvatest originaalidest. Neist hinnalisem — Laokooni grupp maksis 300 hõberubla. Teoste hankimine oli planeeritud pikemale perioodile, et sageli ostuhinnast kõrgemaid transpordikulusid katta muuseumi kolme aasta eelarvesummadest (tollal 428 rbl. aastas). Mercklin ostis esimesena kolm fotot<sup>11</sup> antiikskulptuuridest ning tundis huvi maalitud originaalsete antiikvaaside vastu. Reisides Saksamaal, külastas ta ülikoolide juurde asutatud kipskoopiate muuseume Bonn, Würzburgis, Giessenis, Leipzgis, Göttingenis ja mujal.

Prof. Mercklini väga detailne aruanne 1596 rbl. kulutamise kohta valgustab ka tollaegset transporti ja sellega seoses olevaid raskusi — veovoore, laevaõnnetusi jmt. Aastail 1860—1862 saabus kunstimuuseumile poolsada kasti kipskoopiaid, mõned neist väga suurte mõõtmetega. Rathhausi asjatundliku abiga algas kipskoopiate ülesseadmine puualustele ja reljeefide kinnitamine seintele. Et vältida ülekujumist, andis Mercklin ära muuseumi uude profiili mittesobivaid esemeid — anatoomikumile kaks klaaskastides lapse- ja kolm loomamuumiat jmt.

Kipside paigaldamine lõppes aastal 1862, misjärel ülikooli direktsioon otsustas muuseumi avada akadeemilisele ja mitteakadeemilisele publikule, määrata kindlaks külastusajad. Seega kerkis üles ka assistendi küsimus (muuseumi juhtimine, valvamine, puhastamine). Nõutavate teadmistega ja toetust vajav filosoofiateaduskonna üliõpilane Eugen Mecklenburg võeti ametisse kümnerublase kuupalgaga 23. märtsil 1863.

1861. ja 1862. a. luges prof. Mercklin rohkesti kunstiajaloolisi aineid: antiikmütoloogiat, muuseumiseletust, vana kunsti ajalugu ja etnograafiat ning kreeka muististe arheoloogiat 5—8 tundi nädalas. Filolooge kohustati muuseumiesemetega tutvuma ka väljaspool arheoloogia loenguid.

<sup>11</sup> Ostis Berliinist Bellair'i ärist.

1863. a. mais lahkus prof. Mercklin 21 aastat kestnud teenistusest parandamatu haiguse tõttu ja suri sama aasta 13. septembril.<sup>12</sup>

25. jaanuaril 1864. a. muuseumi direktoriks saanud prof. Ludvig Schwabe (1835—1908) järgis eeskirju, mis olid põhjustanud muuseumi muutmise igalaadsete, sageli iseäralike kunstipäraste esemete kogust kindlailmeliseks klassikalise profiiliga asutuseks. Esialgu toimus aga üleminek vanade asjade pieteedirohke säilitamisega: alles 1868. a. anti ära maalid, joonistused ja vaselõiked, 1869 — etnograafilised esemed ja juhuslikud kingitused. Aasta-aastalt saabusid juba Mercklini poolt tellitud kipskoopid. Nende hulgas olid eriti väärtuslikud 1866. a. saadud «Mükeene Lõvidevärav», «Niobe tütreaga», «Versailles' Diana», 1867 — Akropolise mudel, «Kettaheitja» ja 506 lehte fotosid vana-rooma plastikast, 1868 — «Sophokles», «Giustiniani Athena», 1869 — «Kapitooliumi Veenus», «Herkulanlanna», 1870 — «Türannitapja», Hegeso hauareljeef, 1872 — «Dorüfoor», «Amatsoon ja Demeter». Prof. Schwabe ajal saadi 37 kipseset.

Muuseumi erakorralised kulud kasvasid eriti seoses 1868. a. maikuu lõpul toimuva ümberkolimisega peahoone keskosast praegusesse asukohta — nn. valitsusetiiba. Maalermeister F. Redlini hoolikalt ja oskuslikult Pompeij seinamaalide eeskujul teostatud töö eest tasuti talle üle 300 hõberubla. Kulukas oli väga raskete (600—700 kg) kipskujude ja -reljeefide uus paigaldamine, samuti auditooriumi sisustamine muuseumis. Summade taotlemisel rõhutas Schwabe, et arheoloogiahuviliste arv on suurem kui kunagi varem. Esmakordselt juhtis ta kõikide teaduskondade üliõpilasi muuseumis, andes seletusi kaks tundi nädalas kolme semestri jooksul.

Et muuseumi täiendada originaal esemetega, algatas ta 1871. a. antiiksete maalitud vaaside hankimist, ostes neid eraisikult (R. v. Anrep) ja Roomas asuva Arheoloogia Instituudi sekretäri W. Helbigi kaudu Naapolist, Capuast ja Cervetrist. Poolesaja nõu hulgas oli tähelepanuväärseid musta- ja punasefiguurilisi Kreeka ja Alam-Itaalia vaase.

Prof. Schwabe oli mõned aastad ka ülikooli raamatukogu direktoriks ja prorektori kohusetäitjaks ning ajavahemikul 1867—1871 filosoofiateaduskonna dekaaniks. Sageli sõitis ta oma puhkuse ajal välismaale, et tutvuda uusimate arheoloogiliste uurimustega Roomas, näha kreeka kunsti kuulsaid töid Londonis (nn. Elgin Marbles), või võtta osa Peterburi arheoloogide kongressist. Ta lahkus augustis 1872, siirdudes Tübingeni klassikalise filoloogia ja arheoloogia professoriks. Meie ülikooli nõukogu märkis ära Schwabe tulemusrikast õpetegevust ja teaduslikke kirjutisi antiikarheoloogia alal, mis töid au ka Tartu ülikoolile. Samuti tunnustati kunstimuuseumi hoolsat haldamist ja laiendamist.

Pärast prof. L. Meyeri aastast asendamisaega oli järgmiseks muuseumi direktoriks 27. augustist 1873 kuni 24. märtsini 1879 klassikalise filoloogia ja arheoloogia kateedri juhataja prof. Eugen Petersen (1836—1919), kellest traditsioonikohaselt sai ka raamatukogu juhataja. Et Petersen oli juba tosin aastat Arheoloogia Instituudi liige, omas O. Jahni<sup>13</sup> õpilasena laialdasi teadmisi ning oli viibinud tähtsamates antiikkunsti keskustes, oli tal eeldusi kirjutada teoseid antiikkunstist («Die Kunst des Pheidias», Berlin, 1873 jt.). Ka pidas ta sellekohaseid ettekandeid — aulas hellenistlikust templist ja Käsitööliste Seltsis (Handwerkersverein) Schliemanni väljakaevamistest Troojas. Peale ettenähtud loengute tutvustas ka tema üliõpilastele kahe semestri jooksul muuseumi varasid ja kevadel 1874 pidas enda juures tasuta nn. «filoloogilisi õhtuid». Samal aastal saabus Londonist 8 kasti kipsvalandeid (131 puuda 27 naela, s. o. umbes 2 tonni), millest ainult osake oli pikal teekonnal terveks jäänud. Parthenoni 8 reljeefplaati ja figuurigrupid olid tõsiselt kannatanud, ehkki nad olid pakitud siid- ja siis veel paksemasse paberisse ning asetatud õlgedesse väga tugevates kastides. Prof. Schmidt keemilised uuringud tunnistasid, et lõhedes olev niiskus oli nii soolase kui ka mageda vee tekitatud. Nende esemete hind oli 395 rbl. ja transpordikulu 307 rbl.

1879. a. kutsuti Petersen õppejõuks Praha ülikooli.

<sup>12</sup> Ajutiselt oli direktoriks prof. Paucker (1863—1864).

<sup>13</sup> Otto Jahn (1813—1869) oli klassikalise filoloogia ja arheoloogia seostaja ühtselt vana-aja teaduseks.

Georg Löschke (Loeschke, 1852—1915) alustas oma tööd erakorralise professorina aulas peetava esiloenguga «Praxitelese «Hermesest»». Ta oli veendunud, et õppetöö jaoks on oluline kontaktis olla arheoloogia kiire arenguga ja erialal kompetentsete isikutega. Oma välisreisidel tutvus ta ka vähemate kunstikogudega Dresdenis, Jenas, Gothas ja Viinis, kogudes ühtlasi andmeid joonia vaaside kohta. Temast kirjutab W. Neumann,<sup>14</sup> et unustamatu professori loengud klassikalise arheoloogiast ning kunstist jätsid sügava mulje. Löschke tutvustas kõigile soovijaile muuseumi ja esines Käsitöölise Seltsis kümne loenguga antiiksest tarbekunstist. Muide pidas ta ka Tallinna Provintsiilmuuseumi heaks ettekande «Pergamoni gigantidefriis». Löschke 10 a. kestva halduse all (14. augustist 1879 kuni 31. augustini 1889) täienes kunstimuuseum sadakonna kipsskulptuuriga, 31 antiikse, peamiselt geomeetrilises stiilis savinõuga Teebaist, mis osteti oksjonilt Pariisist, ja fotodega Peterburi ärist. Tollal oli muuseumi eelarve küllalt kasin — 700 rbl. Kuid oli tava-kohane, et muuseumiseletuse kuulajad kinkisid mõne kipskooopia («Paioniose Niike» jt.). Selle perioodi kohta kirjutab Levitski<sup>15</sup>, et Tartu ülikooli muuseum on ülikoolide seast kõige rikkama koguga antiikkunsti teaduslikuks õpetamiseks. Löschke lahkus siit Freiburgi, oli hiljem silmapaistev Bonni ülikooli arheoloogia kateedris ja tegelikus väljakaevamistöös Roomas.

Prof. Vladimir Malmberg (1860—1921) täitis muuseumis sajandi viimase direktorina ja esimese kunstiajaloolasena oma kohustusi alates 13. juunist 1890. Sama aasta 1. septembril võeti ametisse assistent Karl Martinson. Prof. Malmberg oli juba enne Kaasanis töötamist (1887) Tartu muuseumiga põhjalikult tutvunud Löschke juhendamisel. Siia saabudes jätkas ta agaralt oma eelkäijate traditsiooni kipsvalandite ostmisel. Selleaegsest 46 esemest on osa Peterburi Kunstide Akadeemia annetatud (1896). Ligi 80 Kertšist leitud antiikeset lisandus 1905. a., nende hulgas mitmesuguse kujuga vaase (amfora, leküütos jt.), hulk terrakotasisid ja muuseumi esmakordselt sattunud vanu klaasesemeid.

Piiratud finantsiliste võimaluste tõttu polnud tal võimalik tellida Kairost veokulu eest pakutavat sarkofaagi ja muumiat (1893). Malmbergi ajal toimus muuseumis esimene vargus, mille tõttu jäi kadunuks 339 väärtuslikku antiikraha. Malmberg lahkus Tartust Moskva ülikooli professori kohale ja oli hiljem Moskva kujutava kunsti muuseumi direktoriks.<sup>16</sup>

Pärast prof. M. Krašeninnikovi ajutist ametisolekut (1907—1911) võttis muuseumi juhtimise üle erakorraline professor Ernst Felsberg (1866—1928), kes oli esimene Liivimaalt talupoja perekonnast<sup>17</sup> pärinev klassikalise filoloogia õppejõud. Pärast õppimist Tartu ülikoolis (1897—1901) ja enda täiendamist Peterburi ja Berliini ülikoolide juures, hakkas ta siin 1906. a. sügissemestrist eradotsendina loenguid pidama.<sup>18</sup> 1910 sai ta erakorraliseks, 1917 korralliseks professoriks. Muuseumivarade juurdekasv oli sel perioodil väike (5 kipskoopiat jm.). Seda märkimisväärsem, et algas rikka kunstikogu tutvustamine trükisõnas. Koos prof. V. Malmbergiga, kes oli väljaanded visandanud Tartus olles, avaldas Felsberg teosed — «Античные вазы и терракоты (Юрьев, 1910) ja «Античные мраморы и бронзы» (Юрьев, 1911). Felsberg kirjutas kogude lühikese ajaloo ja valmistas teosed trükiks ette. Silmapaistvamatest esemetest on lisatud fotod nii tekstis kui tahvlitel. Iseseisvalt avaldas Felsberg kataloogi «Гипсовые слепки Музея Изящных Искусств» (Юрьев, 1913), milles annab lühikese ülevaate nende hankimisest ning seletusi 307 kipskooopia kohta. Tegelikult on see põhjalik muuseumijuht, koostatud teaduslikul tasemel rohke allikmaterjali äranäitamiseks.

1915. a. aruanne loetleb muuseumi kaheksat liiki varasid: umbes 3000 raamatut ning ajakirja, 11 200 muistist, kipsvalandit ja -gemmi, üle 6100 mündi-medali, 3900 tõmmist viimastest, 3775 gemmide tõmmist, üle 1000 foto, 4 joonistust, 15 koopiat egeuse kultuuri esemeist ja prof. Morgensterni mitmesuguste kunstiesemete kogu.

<sup>14</sup> W. Neumann, Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jh. Riga, 1902.

<sup>15</sup> Г. В. Левицкий, Биографический словарь... Том II. Юрьев, 1903, lk. 478.

<sup>16</sup> Tema teaduslike tööde täielik loetelu on avaldatud trükises «Сборник в честь Мальмберга», Москва, 1917.

<sup>17</sup> RAKA f, 402, nim. 3, s. ü. 1746. Ristimistunnistuse andmeil pärit Võnnu kreisist. Vane-mad Rein ja Kristiina Pelsberg, sugulased Jaan ja Liisa Pelsberg.

<sup>18</sup> Muuseas tegi A. H. Tammsaare tema juures saksa keele eksami 1908. a.

Loetelu jaotus pole nii selge nagu möödunud sajandil. Muististe, kipsvalandite ja gemmide suure üldarvu hulka kuuluvad ka muuseumi kõige hinnalisemad originaalid: 8 marmorist, 1 alabastrist ja 14 pronksist eset ning 228 antiikset keraamilist nõu. Viimaste hulgas oli Küprose, Boiootia, Korintose, Attika musta- ja punasefiguurilisi ning Alam-Itaalia vaase, samuti paarkümmend terrakotafiguuri. Kipsvalandeid oli tollal 307.

Esimese maailmasõja rinnete lähenemine tõi kaasa käsu evakueerimiskomisjoni moodustamiseks, kuhu kuulus ka E. Felsberg.<sup>19</sup> 1917. a. pakiti kunstimuuseumi hinnalisemad varad 15 kasti. Pärast kauaaegset kaalumist mitmete linnade vahel (Perm, Nižni-Novgorod, Tambov jt.), otsustati ülikool evakueerida Voroneži, kus oldi eriti huvitatud kõrgemast õppeasutusest. Novembris 1918 avati Voroneži ülikool Tartust saabunud varade ja õppejõudude baasil. Osa raamatukogu, kunstimuuseumi kõik originaalid, antiikskulptuurid ja -keraamika olid sinna viidud. Egiptuse muististe hulgas olid jumaluste ja pühade loomade kujukesed, üks maalitud sarkofaag, umbes paarkümmend üsebitit, amulette, skarabäuseid jmt. Tänu nendele materjalidele, eriti aga silmapaistvale antiikvaaside kogule, sai Voronež edaspidi Nõukogude Liidus antiikkultuuri uurimise tähtsaks keskuseks.<sup>20</sup> A. Nemirovski andmeil avati seal 1941. a. maikuul vana kunsti näitus üle 10 000 eksponaadiga. Tõenäoliselt olid nende hulgas ka Tartu ülikooli muuseumist viidud 6000 antiikset münti.

Kui arvestada asjaolu, et XIX sajand oli muuseumide loomise «kuldseks ajastuks», siis võib tunda uhkust, mõeldes sellele, et Tartu ülikooli kunstimuuseum on asutatud üsna sajandi hakul ja enne selliseid maailmakuulsaid kogusid nagu Prado Madridis (asut. 1819), Kujutava Kunsti Muuseum Moskvas (XIX saj. keskel), Metropolitan Museum New-Yorgis (1870) või Tretjakovi Galerii (1892). Tartu ülikooli muuseumi direktorid olid silmapaistvad teadlased Euroopa mastaabis ja avara silmaringiga õpetlased, kes tunduvalt kaasa aitasid antiikkultuuri rikkuste avastamisel ja nende levitamisel asjahuviliste, eriti üliõpilaste hulgas. Tartu ülikoolile on silmapaistvamaid teeneid osutanud möödunud sajandil prof. K. Morgenstern, prof. L. Mercklin, prof. L. Schwabe ja käesoleval professorid Malmberg ja Felsberg trükiste koostajaina. Tänu sajandipikkusele varade kogumise ajale sai võimalikuks selle hinnalisema osa baasil Voroneži tütarülikooli sünd. Kuid Tartussegi on jäänud väga omapärane, Nõukogude Liidus kolmandal kohal asuv antiiksete skulptuuride kipsvalandite muuseum, mis oma ajaloolises arengus on seostatud raamatukogu, originaalgraafika ning üksikute antiiksete esemetega. Tartu Riikliku Ülikooli Klassikalise Muinasteaduse Muuseumi sisu harmoneerub klassitsistliku sammastortikuga, mis on aegade vältel saanud kogu Tartu kui ülikoolilinna embleemiks.

<sup>19</sup> Felsberg ise siirdus Voronežist 1920. a. Riiga, kus oli ülikooli professoriks, 1922–1923 isegi rektoriks. Avaldas pärast 1920. a. 8 teaduslikku kirjutist, enamikus antiikkunstist.

<sup>20</sup> А. И. Немировский, Изучение истории древнего мира в Воронежском Университете. Вестник древней истории. 1967, № 3. Лк. 108 ja 110.

Käesoleva ajaloolise ülevaate jaoks on kasutatud RAKA rikkalikke allikaid fondist, 402 nimistust 3, 4, 5, 6, 9 ja 10, kokku 149 säilitusühikut ja fondist 2321, nimistust 2, üks säilitusühik.

*Ene Lamp*

Õeldakse, et ekspressionismi määratlemine võivat segadusse viia isegi Minerva ülitarga öökulli. Juba kaasaegsed tegid ekspressionismist küllalt veniva mõiste, mille alla püüti sobitada suuremat osa moodsa kunsti ajaloost, mõnikord koguni varasematest sajanditest lisa juurde võttes. Järgnevad põlved on arvamuste mitmekesisust üha suurendanud.

Sõna «ekspressionism» olevat esimest korda juhuslikult pillatud ühes Müncheni *sécession*'i-näituse žüriis 1910. aastal.<sup>1</sup> Teoreetilise kunstiterminina kasutanud niisugust väljendust esmakordselt W. Worringer 1911 ajakirjas «Sturm» avaldatud artiklis Cézanne'ist, van Gogh'ist ja Matisse'ist.<sup>2</sup> 1912 tarvitatud seda «Sturmi» näituse puhul kaasaegse saksa kunsti iseloomustamiseks.<sup>3</sup> Tegelikult oli ekspressionism mitmeid häid aastaid oma nimest vanem. Temaga seotud nähtuste ring kasvas ja muutus pidevalt.

Varasem saksa kunstikirjandus peab ekspressionismi kogu impressionismijärgse kunsti kohta käivaks koondmõisteks.<sup>4</sup> Mõned uurijad on veel kaasajalgi nõus teda romantismi ja barokiga kõrva seadma.<sup>5</sup> Ekspressionistlikud kirjamehed nimetavad ise oma liikumist domineerivalt ajastu stiiliks. Luuletaja Gottfried Benn ütleb (1933): «Kõigepealt peab kord selgeks tegema, et ekspressionism polnud mingi saksa frivoli-teet ega ka välismaine sobing, vaid Euroopa stiil. 1910—1925 polnud Euroopas peaaegu üldse näivset, s. t. tegelikku paralleelset kujutamisaadi, valitses ainult antinaturalistlik».<sup>6</sup> Tegelikult on ekspressionismi tembeldamisel kogu XX sajandi alguse avangardistliku kunstnikegeneratsiooni maailmasuhtumiseks küllalt alust. Juba XIX sajandi lõpul olid «mina» ja «maailm» kunstniku kujutuses kaheks läinud ja traagilisse pingsuhtesse asunud. Kunst püüab asjade välise kesta tagant avastada nende sügavamast olemusest. *Fin de siècle*'i dekadents katsus tunnetuse terviklikkuses tekkinud lõhet sümbolistliku teisitiütleemisega kinni katta, kunstnik taandub resigneeritult *l'art pour l'art*'i elevandiluu torni. Järgnev põlvkond reageerib täiesti vastupidiselt. Sydow iseloomustab nende püüdlusi kui katset terveneda passiivsusest ja vaimsest negatsioonikompleksist.<sup>7</sup> Vitaalne aktiivsus iseloomustab ekspressionistide kõrval aga ka foove, kubiste ja eriti futuriste.

Veel oli XX sajandi esimesel aastakümnel kunsti tulnute generatsioon läbi imbutunud usaldamatusest traditsioonide vastu. Ekspressionist F. Marc kirjutas: «Maailm on lämbumiseni täis, mida võib õndsaks saamiseks muud teha, kui jätta kõik sinna-paika ja põgeneda.»<sup>8</sup> Järgmise sammuna tuleb futuristide ringkonnast üleskutse põletada muuseume.

Uusi kunsti liikumisi ühendab äge kodanlusevastane hoiak. «Bürgertum — see on koondväljend kõigest, mis hoiab kinni juba olemasolevast, harjunust, kogemustega tõestatust», põlastab Sydow.<sup>9</sup> Ekspressionistid püüavad igati kõigutada kodanlase iseteadvust ja enesega rahulolu, lausa šokeerida. Iseloomulik on, et fašistide hüs-terilises ekspressionismi kriitikas oli ärakohutatud väikekodanlase halamine esiko-

<sup>1</sup> Г. Недошин, Проблема экспрессионизма. Сборник статей «Экспрессионизм». Москва, 1966, lk. 9.

<sup>2</sup> B. S. Myers, Die Malerei des Expressionismus. (Köln, 1957), lk. 41.

<sup>3</sup> Samas.

<sup>4</sup> näiteks E. von Sydow, Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei, Berlin, 1920.

<sup>5</sup> R. Brinkmann, «Abstrakte» Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage. «Der deutsche Expressionismus» von H. Steffen, (Göttingen, 1965), lk. 88.

<sup>6</sup> G. Benn, Bekenntnis zum Expressionismus. «Expressionismus Der Kampf um eine literarische Bewegung», lk. 236.

<sup>7</sup> E. von Sydow, Deutsche ... lk. 13.

<sup>8</sup> tsit. W. Haftmann, Malerei im XX. Jahrhundert. München (1954) järgi, lk. 118.

<sup>9</sup> E. von Sydow, Deutsche ... lk. 13.

hal. Väga analoogilised buržuaa irriteerimise eesmärgid on dadaistidel, kui nad korraldavad «Cabaret Voltaire'is» kassikontserte ja nõuavad oma manifestis intelligentidele Berliini Potsdami platsil ühise avaliku lõunasöögi jagamist.<sup>10</sup> Alateadvuse jõududele tuginemise kõrval etendab *epater le bourgeois* tendents ka sürrealismis tähtsat osa.

Tõstes väga järjekindlalt inetust ilu kõrval võrdseks või isegi suuremaks väärtuseks, rõhutavad ekspressionistid kogu moodsa kunsti esteetikas toimunud nihet. Vanad harmoonilised kujutlused purunevad ja valge ette tiritakse elu pahupool. «Inetus astub pildimaailma ilu võimalikkusena. See pole inetus iseene pärast, pinnapealse realismina, vaid inetusel on suurem ilmutusjõud tõe leidmiseks kui ilul.»<sup>11</sup> Samast kontseptsioonist juhindub Picasso «Avignon'i naistes» või juhitud sürrealistide salapäraest fantaasiakäikudest sündinud pildid.

Ekspressionism on XX sajandi alguse kunstist kogunud endasse tõesti väga palju oluliselt iseloomustavat. Ja ikkagi pole õige tõmmata võrdsumärki tema ja terve tolleaegse uue kunsti vahele. Ekspressionismil on oma kitsamad piirid, mida on raskem tabada, kuna ta pole ainult kunstilise vormi, vaid elutunde väljendus. Selle kunstiliikumise ühendavaks lülks on pingeline väljenduslikkuse taotlus, ta püstitab inimese ja inimsuhetega seotud probleeme ja püüab eelkõige puudutada tundeelu.

A. Lunatšarski hindas ekspressionismi kui tüüpilist germaani vaimulaadi avaldust: «Saksa kunstil on kogu aeg kallak metafüüsilisse mõtlemisse, müstikasse ja sügavatesse ning avaratesse tunnetesse, viimaseid on kerge siduda ebaselgete mõtetega romantilisse tervikusse, mis moodustab «meeleolu», või nagu sakslased ütlevad — «Stimmung».»<sup>12</sup> Konkreetsemalt on ekspressionismi juured ajaloolises situatsioonis. Ekspressionism sündis Saksamaal, kuna ajalookäik oli just seal loonud tingimused filosoferima-kalduva protesti- ja rahutusekunsti viljelemiseks. Kodanlikku Euroopat lõhestavad vastuolud põimusid Saksa keisririigis katastroofi ennustavalt. Konflikt suurriikide hulka hilinenult tulnud Saksamaa ja mõjusfääride pärast võitlevate rivaalide vahel oli möödapääsmatu, maailmasõja oht ähvardas ammu enne 1914. aastat. Siseriigis varjasid kivistunud konventsioonid ja oma aja äraelanud seadused hoolega vastuolusid. Pealtnäha oli maailmas kõik veel rahulik, kuid tundlikumad inimesed tajusid selle rahu näilisust. Vaimuelus sai ekspressionism ventiiliks, mille kaudu välja purskusid rahutus, kõhklused ja ümbritsevatest oludest allasurutud tegevusjanu. «Knauri moodsa kunsti leksikon» defineerib: «Ekspressionism on tunnetuslaad, mis eriti germaani maades avaldub ikka ja jälle sotsiaalsete kriiside ja vaimsete murrangute ajal.»<sup>13</sup>

Ekspressionistliku kunsti erinevate avaldusvormide keskpunktiks on inimene. Inimese ees kummardatakse pateetilise austusega ja samas kistakse ta nõrkused küüniliselt alasti. See kunst tunneb inimese pärast sageli valu ja hirmu. Kõik, isegi kõige igapäevasem esitatakse rahutus liikumises, suurtes mõõtmetes. «Vapustatud kunstnikule näib maailm kaootiline ja kohutav.»<sup>14</sup> Süngete visioonide vahelt helgib lootus, loodetakse muudatusi ka ühiskondlikes suhetes: «Me elame kaasa kodanluse surmale. Peagi pole teda enam... Me loodame inimkonna muutumist! Me igatseme kõikide inimeste vendlust!»<sup>15</sup> Üldse on niisuguse suuna kunstile omane ekstaatiline suhtumine, tunnete puhangulisus jõuab paiguti välja enesekontrolli kaotamise piirini, ja see on seaduspärane, sest ekspressionism kuulutab loomingu peamiseks juhiks intuitsiooni. E. Nolde peab instinkti kümme korda väärtuslikumaks kui teadmist.<sup>16</sup> L. Kirchner kirjutab Brücke kroonikas: «Igaüks, kes vahetult ja võltsimatult annab edasi seda, mis teda looma sunnib, kuulub meie juurde.»<sup>17</sup> Vaimustatult

<sup>10</sup> Dada, «Expressionismus, Literatur und Kunst 1910–1923» von B. Zeller. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Marbach A. N. 1960, lk. 263.

<sup>11</sup> H. K. Röthel, Die Brücke, «Der deutsche Expressionismus», lk. 187.

<sup>12</sup> А. В. Луначарский, Георг Кайзер. Собранные сочинения, том V. Москва, 1965, lk. 409.

<sup>13</sup> Knaurs Lexikon moderner Kunst. München-Zürich (1955), lk. 101.

<sup>14</sup> Н. С. Павлова Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе, «Реализм и его соотношение с другими творческими методами». Москва, 1962, lk. 273.

<sup>15</sup> E. von Sydow, Deutsche..., lk. 54.

<sup>16</sup> W. Haftmann, Malerei..., lk. 139.

<sup>17</sup> Künstlergemeinschaft Brücke, Manifeste 1905–1933, von D. Schmidt, Dresden, 1965, lk. 39.



41 42



võetakse vastu H. Bergsoni loova evolutsiooni teooria: maailma tõelise olemuse mõistmiseks tuleb leida teda liikumapanev dünaamiline jõud — pidevalt muutuv ürgne «eluhuog» —, see on igal ajamomendil uus ja teda tuleb katsuda iga kord uuesti tabada. Eksistentsi olemusele suudab kõige lähemale jõuda kunst, kunstnik leiab ennastki tõeliselt ainult loominguprotsessis: «Me peame oma «mina» iga hetk ise uuesti looma», ütleb ekspressionist.<sup>18</sup>

Ekspressionism haarab saksa kunstis terve rea nähtusi. Tema alguses seisab Brücke rühmitus. Brücke't on ristitud klassikaliseks ekspressionismiks<sup>19</sup>, üksmeelselt käsitletakse teda ekspressionismi põhinähtusena.<sup>20</sup> Brücke kujunes 1905. aasta paiku<sup>21</sup> Dresdenis L. Kirchneri, E. Heckeli, K. Schmidt-Rottluffi ja F. Bleyli ümber ja eksisteeris 1913. aastani. Vähemat või pikemat aega olid temaga seotud O. Mueller, E. Nolde, M. Pechstein. Brücke dünaamiline ja deformatsioonile rajatud stiil otsib kunstis kõigepealt väljenduslikkust. Naiivse õhinaga katsutakse vabaneda traditsioonidest. Uue laadi leidmiseks võetakse abiks fantaasia, huumor, eksootika, siit pärineb ka huvi primitivistide loominguga, rahvakunsti ja keskaegse puulõike

41. O. Kokoschka. Illustratsioon «Mõrvar, naiste lootus». Litograafia. 1910.

42. E. Nolde. Prohvet. Puulõige. 1912.

43. F. Marc. Suured sinised hobused. Oli. 1911.

<sup>18</sup> tsiteeritud K. H. Röthel, Die Brücke järgi, lk. 189.

<sup>19</sup> Г. Недошвин, Проблема экспрессионизма, lk. 14.

<sup>20</sup> Краткая художественная энциклопедия, искусство стран и народов мира, том 1. Москва, 1962, lk. 492.

Knaurs Lexikon moderner Kunst, lk. 101.

<sup>21</sup> K. Röthel väidab, et Brücke loomist võib tagasi viia 1903. aastasse, täpselt polevat seda võimalik kindlaks määrata. — Die Brücke, lk. 183–184.



vastu.<sup>22</sup> Veel on eeskujuks foovid, kubism, minevikumeistritest M. Grünewald ja El Greco.

Brückelaste loomingul on kaks ühist suurt paleust, kaks äärmist vastandit — loodus ja moodne suurlinn. Nende looduspildid võivad edasi anda rahutuid, imepeenelt diferentseeritud hingeliigutusi, kuid loodusele lähenetakse ka uskliku hardusega, tema kui mõõtmatu ja salapärase kosmilise jõu ees kummardudes. Teine teema on suurlinn tänavaelu ja naiste, enamasti müüdavate naistega. Ekspressionistidele on sellepärast ebaõiglaselt etteheiteid tehtud. Tegelikult on nende väljakutsuvalt rõivas-tatud naised või ennast pakkuvad aktid sisemiselt kaugel pornograafiast, pigem võib neis näha sümboleid mehe ja naise suhetest. Siin leitakse jälgi sellest dramaatilisest pinevusest, mis Freudi järgi sünnib enesealahoiu-(mõistlikkuse) ja seksuaalinstinkti (*libido*) pidevast võitlusest. Ekspressionistid ei taha kujutada naist, vaid «elektrilist inspiratsiooni, mis naisest hoovab»; «erootiline lahustus loominguprotsessis», iseloomustab neid pilte Röthel.<sup>23</sup>

Freudistliku vaatenurga alt läheneb inimesele ka O. Kokoschka, kelle portreejoonistuste sari ilmus H. Waldeni ajakirjas «Sturm», mis kujunes 1911. aastast alates Berliini kolinud brückelaste, samuti ka Blauer Reiteri kunsti propageerijaks. Kokoschka portreed on ekspressionismi uus tahk. Traditsioonilise vormi poolest võiks neid pidada salongiportreedeks, ent ometi seisavad nad viimastest mõõtmalt kaugel, sest kujutuse visioonilikkus ja valus rahutus häälestab hoopis vastupidisele lainele. Näib nagu kerkiksid unes inimese kainest päevasest maailmast väljatõrjutud ihad ja hirmud portreeteritavate nägudele peegelduma. Kokoschka maalib ja joonistab erinevaid tüüpe, kuid portreedes on kõige rohkem teda ennast, see on oma tundemaailma hüsteeriliselt paljaks kiskuv enesekujutus, omamoodi äärmus kunstis.

<sup>22</sup> B. S. Myers. Die Malerei des . . . , lk. 162.

<sup>23</sup> K. H. Röthel, Die Brücke, lk. 188–189.



Autori kramplik ja kannatustes vaevlev siseelu avaldub ka ta näidendeis, juba tegelasedki on seal vastavad: mees lubivalge näo ja verise laubahaavaga, õlest peaga härra Firdusi, kes on võimetu end soovitud sihis liigutama, reetlik naise hing Anima...

Teine saksa ekspressionistide rühmitus on, eriti uuema kunstikirjanduse seisukohtade järgi, Münchenis ajakirja «Blauer Reiter» ümber koondunud kunstnikegrupp<sup>24</sup>, keda ühendab ekspressionistidega nende esteetika juhtmõte: värv on väljendusvahend, mis kõneleb otse hingele, tunnete. Selle efemeerse arvukate pooldeajatega kunstnikerühmituse kesksete nimedena võiks nimetada W. Kandinskyt, F. Marci, A. Macke, A. Jawlenskyt, P. Kleed, A. Schönbergi.

Blauer Reiteri stiil oli Brücke omast intellektuaalsem ja rohkem teiste maade uute kunstiliikumistega seotud. Oli seaduspärane, et neis ringides arendati abstraktse kunsti teooriat ja loodi esimesed abstraktsed teosed. Münchenis ilmusid kaks abstraktset kunsti teoreetilisel põhjendavat kirjutist: W. Worringeri «Abstraktsioon ja tunnetus» (1908)<sup>25</sup> ja W. Kandinsky «Vaimsest kunstis» (1912)<sup>26</sup>. Worringer käsitleb abstraktsiooni kui kunstis perioodiliselt uuesti ilmnevat ajaloolist nähtust ja peab selle esilekerkimist arengu seisukohalt loogiliseks. Oma traktaadis propageerib ta kunstiteose suveräänsust: «Kunstiteos on looduse kõrval iseseisva organismina võrdvärtuslik ja oma sügavaimas sisemises olemuses temast sõltumatu».<sup>27</sup>

Kandinskyle on abstraktsionism katseks XX sajandi loodusteaduse saavutustega kaasas käia — füüsika purustas aatomi, tema purustab esemelikkuse. Kandinsky väljendab oma maailmapilti abstraktsetes vormides, mis tema jaoks on kõige sisurikkamad, neist peab sündima sisemine kõla, mis puudutab inimese tundeid samamoodi kui looduse pildid.<sup>28</sup>

Järelikult mängib Kandinsky, tüüpiliselt ekspressionistidele, peamise oma kunstis inimese tundeelu mõjutamise peale välja. Ta maalid on väga lähedased muusikale, põhivärvide kombineerimise ja rütmiga saadakse kätte peamine mõju, üksikud kujundid või värviakordid esinevad juhtmotiividena. Ka pealkirjad nagu «Kompositsioon», «Improvisatsioon» viitavad muusikale. Polnud juhuslik, et Kandinsky lähedane sõber ja üks Blauer Reiteri näitustel esineja oli helilooja A. Schönberg, kes 1913 arendas välja oma kuulsat atonaalse muusika süsteemi (ekspressionismi muusikas).<sup>29</sup>

Osa Blauer Reiteri kunstnike teooriaist kõlavad ülimalt romantiliselt, eesmärgiks seatakse «maailmapildi müstilise sisemise konstruktsiooni»<sup>30</sup> tabamine. F. Marc räägib kunsti «animaliseerimisest» ja tahab maalida maailma nagu seda tema arvates võiks näha loom.<sup>31</sup> Niisugused liiga pretensioonikad püüded ei leidnud kunsti praktikas täit teostamist, kas oli siis haaratud ülearu kaugele müstiliselt, või jäi aeg põhjalikumaks tööks napiks. Blauer Reiter eksisteeris 1911—1914. F. Marc ja A. Macke, W. Kandinsky kõrval suuremad teoreetikud ja otsivad vaimud, ka kahtlemata andekamad kunstnikud, hukkusid I maailmasõjas.

Ajaliselt järgneva kunstiliikumise ekspressionismi alla ühendamine on põhjustanud vaidlusi. On autoreid, kes käsitlevad saksa kunsti 1918—1925 ekspressionismi õitseajana.<sup>32</sup> Väliselt on aga erinevused Kandinsky abstraktse ekspressionismi ja traditsioonilises vormis loodud sotsiaalseid probleeme käsitlevate K. Kollwitzi,

<sup>24</sup> W. Haftmann, Malerei..., lk. 214 jj.

B. S. Myers, Die Malerei des..., lk. 151 jj.

J. Langner, Der Blaue Reiter, «Der deutsche Expressionismus», lk. 200—224.

W. Haftmann, Mass und Form in der deutschen modernen Malerei. «Der deutsche Expressionismus», lk. 232 jj.

<sup>25</sup> «Abstraktion und Einfühlung».

<sup>26</sup> «Über das Geistige in der Kunst».

<sup>27</sup> tsit. W. Haftmann, Malerei... järgi, lk. 195.

<sup>28</sup> W. Haftmann, Mass und Form in der deutschen modernen Malerei, lk. 234.

<sup>29</sup> H. Stuckenschmidt, Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus. «Der deutsche Expressionismus», lk. 250—268.

<sup>30</sup> tsit. W. Haftmann, Malerei... järgi, lk. 214.

<sup>31</sup> W. Haftmann, Mass und Form in der deutschen modernen Malerei, lk. 235.

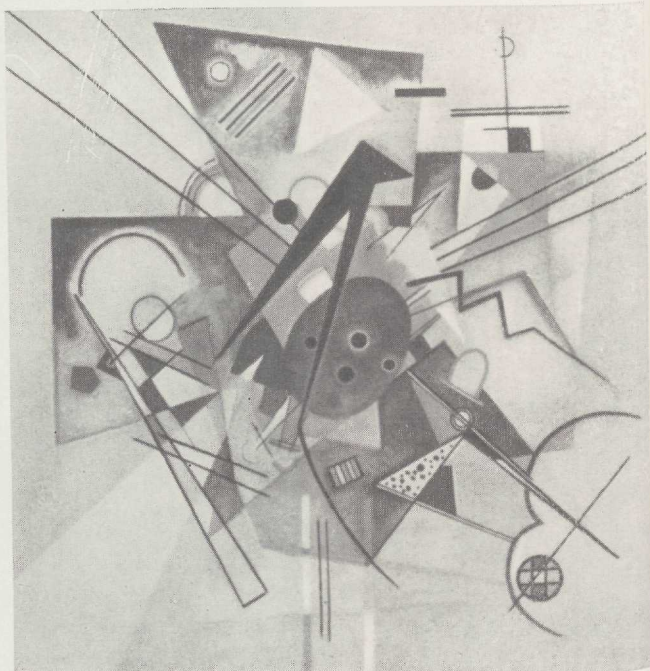
<sup>32</sup> G. Schmidt, Die Malerei in Deutschland 1918—1955. Taunus (1960), lk. 3.

44. E. L. Kirchner. Viis naist  
tänaval. Oli. 1913.





45 46



O. Dixi ja G. Groszi tööde vahel nii suured, et mõned uurijad asetavad viimased hoopis väljapoole vaadeldava nähtuse piire.<sup>33</sup> Seda perioodi on nimetatud ka järel-ekspressionistlikuks.<sup>34</sup> Siiski näib kõige õigem olevat I maailmasõja järgse kunsti käsitlemine ühe ekspressionismi avaldusvormina.<sup>35</sup> Ka need kunstnikud püüavad eelkõige inimtundeid puudutada, nende eneseväljendus on rõhutatult intensiivne, nad lähtuvad vaid palju otsesemalt igapäevasest elust.

See kunst — talle on antud rida erinevaid nimetusi: verism,<sup>36</sup> ekspressionistlik naturalism<sup>37</sup>, ekspressionismi teine laine<sup>38</sup> — pöörab oma pilgu kosmiliselt filosoofialt ja abstraktse kunsti esteetikalt tegelikkusele tagasi. Maailmasõja koledused olid ümber tõuganud seni veel säilinud humaansuseideaalide riismed. Saksamaal suruti maha 1918. aasta novembrirevolutsioon, temale pandud uuenduslootused jäid täitumata. Ajastule vajutas oma jälje nälg, laos ja fantastilisi mõtmeid võttev inflatsioon, mis aitas valitsevat ebavõrdsust veelgi suurendada. Just siis avaldasid saksa vaimsele kliimale eriti tugevat mõju kommunistlikud ideed. Juba 1910 oli kirjanikes tekkinud kommunistliku liikumisega seotud «Aktioni» rühm. Talle seisid lähedal kunstnikud nagu O. Dixi, G. Grosz, J. Heartfield, samas suunas kulges ka belglase F. Masereeli loominguline tee.<sup>39</sup> Aktivism (oma kõige radikaalsemas osas) tahtis allutada kunsti poliitilise agitatsiooni nõuetele, hiljem kasvas sellest välja loosung: «Kunst on relv, kunstnik — võitleja rahva vabastusvõitluses pankrottiläinud süsteemi vastu.»<sup>40</sup> 1918 korraldasid aktivistid ringküsitluse kunsti asendist ühis-

45. L. Feininger. Mellingen. Puulõige. 1919.

46. W. Kandinsky. Kollane saade. Oli. 1924.

<sup>33</sup> Г. Недошивин, Проблема экспрессионизма, lk. 14.

<sup>34</sup> Knaurs Lexikon moderner Malerei, lk. 89.

G. Piltz, Deutsche Malerei. Leipzig-Berlin (1964), lk. 399.

<sup>35</sup> B. S. Myers, Die Malerei..., lk. 216 jj.

osalt ka W. Haftmann, Malerei..., lk. 316 jj.

<sup>36</sup> samas, lk. 316.

<sup>37</sup> G. Schmidt, Die Malerei in Deutschland, lk. 5.

<sup>38</sup> B. Dorival, Les peintres du vingtième siècle, Paris (1957), lk. 34.

<sup>39</sup> B. S. Myers, Die Malerei..., lk. 21, 228 jj.

<sup>40</sup> Manifest der ARBKD, «Manifeste», lk. 385.

konnas. Vastused avaldati raamatus «Ja! Töönõukogu hääled kunstist Berliinis!»<sup>41</sup> Tervitati vene revolutsiooni võitu ja edusamme. Kui 1924 tabas Volga-äärseid alu ikaldus, kutsuti üles abistama, K. Kollwitz joonistas plakati «Aidake Venemaad!»<sup>42</sup>

Selle suuna kunstnike tööd paljastavad naturalismini küündivas vormis sotsiaal-seid pahesid, tihti asetavad nad küüniliselt inetuse tähelepanu keskpunkti. Nad vaatlevad inimesi ja asju väga lähedalt, nood on nagu suurde ja eredasse valgusesse tõstetud, detailsed ja veidi hirmutavad oma üksinduses. Kindlaks ja soliidseks kujundatud vormides ilmneb juba arengutendents uusajalikkuse suunas, mis jääb ainult osaliselt ekspressionismi põhimõtetega seotuks.

Viimasel ajal käsitletakse saksa kunstis veel üht nähtust kui ekspressionismi avaldust. Selleks on ekspressiivne kujundusprintsip osa «Bauhausis» töötanud kunstnike loomingus. 1919. aastal arhitekt W. Gropiuse rajatud ehitus- ja tarbekunsti koolis «Bauhaus» õpetasid teiste seas L. Feininger, P. Klee, O. Schlemmer ja W. Kandinsky, kes olid kesksed selle ekspressionistliku laadi maalijad.

Üldse oli «Bauhausi» stiil kõikumine ruumikonstruktsiooni hingestamispuude ja range funktsionalismi vahel. Kui viimane hakkab peale jääma, toimub õppeasutuse peres lõhenemine, osa ekspressioniste lahkub.

Ekspressionistide-bauhauslaste loomingu taotlusi iseloomustab O. Schlemmer: «Ikka ja jälle: dionüüsilik konseptsioon ja apollonlik kujundus»<sup>43</sup> — tunnetel põhinev surutakse mõistuslikkuse raamidesse. Aluseks on range ja arhitektooniline vorm, mis saab sisemise lüürilise või dramaatilise elamuse väljendajaks. Konstruktsiooni üksteisest läbi paistvad plaanid loovad emotsionaalselt mõjuva ruumi, mis puudutab vaatajat nagu muusika.<sup>44</sup> L. Feiningeri gooti arhitektuuri vaateid võrreldakse tihti Bachi fuugadega. Inimfiguur on neis ruumides kontrapunktiks või aitab inimlikustada rangeid jooni ja vorme (O. Schlemmeril). Ta ilmub äkki keset geomeetrisust kui ekspressionismile tüüpiline humanistlik sümbol, kui ühenduslüli mõistuse ja tundemaailma vahel.

Väga laialdase kunstiliikumisena on ekspressionism viimase poole sajandi vältel ikka ja jälle erikujulisena esile kerkinud. Ta ei võrdu seepärast kunstivooluga impressionismi, fovismi või kubismi tähenduses, pigem on ta kord karjuv, kord rahutuks hingeliigutuseks vaibuv tunnetuslaad, mille siht on inimest emotsionaalselt tugevasti puudutada.

Ekspressionistliku maailmasuhtumise juured peituvad alati konkreetse ajaloolises situatsioonis. Orgaaniliselt levib see kunst neis maades, kus küpseb konflikt ühiskondlikes suhetes, kus elatakse üle poliitilist või vaimset kriisi. Saksamaa ajalugu on XX sajandil pakkunud niisuguseid olukordi eriti ohtralt. See on üks põhjus, miks ekspressionismist on saanud germaani vaimu avaldus. Ent ta on levinud, ehk küll piiratumas ulatuses, ja eriti vahetult maailmasõdade järgsel ajal, ka paljudes teistes maades Mehhikost Venemaa ja Prantsusmaani välja, puudutades seejuures ka eesti kunsti.

<sup>41</sup> Fragen die Klärung Bedürfen, «Manifeste», lk. 206–207.

<sup>42</sup> H. Nündel, Käthe Kollwitz. Leipzig 1964, lk. 57.

<sup>43</sup> tsit. W. Haftmann, Malerei... järgi, lk. 342.

<sup>44</sup> W. Haftmann. Mass und Form in der deutschen modernen Malerei, lk. 241.

EUGEN  
NIKOLAJEVITŠ  
GOLJAHHOVSKI

Paul Ambur

Nõukogude Vene eksliibrisekunsti silmapaistvam meister sündis 21. oktoobril 1902. aastal Lõuna-Kaukaasias. Ta lõpetas reaalkooli Kuubanis, Eiske linnas, 1924. aastal astus Krasnodari kunstitehnikumi, mille lõpetas 1929. aastal. Peale kooli lõpetamist töötas ta lühikest aega Krasnodari ajalehtede juures kunstnikuna ja karikatüristina. Veel samal, 1929. aastal sõitis ta Moskvasse ja asus seal tööle kunstnikuna.

1937. aastal astus Goljahhovski Moskva Kunstiinstituuti oma haridust täiendama. Andeka kunstnikuna võeti ta ilma eksamiteta vastu neljandale erikursusele. Instituudi lõpetas ta 1940. aastal. Teda juhendasid vene silmapaistvad kunstnikud-pedagoogid, nende seas ülemaailmse kuulsusega ksülograaf Aleksei Iljitš Kravtšenko. Peale selle õppis E. Goljahhovski puugravüüri kaks aastat kuulsa vene ksülograafi Vladimir Andrejevitiš Favorski juures. Ta oli lähedane tuttav graafiku-puugraveerija Ivan Nikolajevitš Pavlovi ja P. Staronossoviga ning õppis nendelt mõndagi musta-valge kunsti saladustest. Tuleb märkida, et just nimekad ksülograafid õpetasid teda puugravüüri armastama nii, et see saigi E. Goljahhovski peamiseks kunstiliseks väljendusvahendiks. Võime öelda, et E. Goljahhovski on oma õpetajailt omandanud virtuoosliku puugraveerimise tehnika kõrval ka selle varieeruva ja mitmekülgse rakendamise oskuse, mida ta silmapaistva mitmekülgisusega on kasutanud eksliibrise loomisel.

Oma esimese eksliibrise lõi E. Goljahhovski juba 1929. aastal, kuid tõsisemalt ja hingega on ta selle žanri viljelemisele asunud alles viimastel aastatel.

Enamik E. Goljahhovski eksliibriseid on figuraalsed. Inimest graveerib ta meisterlikult igas poosis, nii rõivastatult kui aktina. Nii on ühel akadeemik Aleksei Sidorovi eksliibrisel (1964) graveeritud vanadest raamatutest võetud majesteetlik, raamatuvirna kõrval seisev naine detailselt väljatöötatud rõivastuses. Raamatuvirnale toetuv naisakt on kujutatud Veera Sidorova eksliibrisel (1965). Poola graafiku Woiciech Jakobowski raamatuviidal (1965) on kujutatud istuv, graafilist albumit lehitsev naisakt. Raske on öelda, milline nendest on kõige meisterlikumalt edasi antud. Et aga igauks on kujutatud ise maneeris, erineva graveerimise tehnikaga, seda näeb pealiskaudselgi vaatlemisel.

Meisterlikult kasutab ta eksliibristel ka portreed. Portreelise lahenduse on ta andnud näiteks professor Janne Flinki raamatuviidal. Sellel on kujutatud Inglismaa suurt draamakirjanikku William Shakespeare'i *en face*. Portreele on lisatud mitmed sümboolselt kõnelevad esemed. Näiteks portree ees avatud raamatu kõrval loitev igavene tuli kõneleb W. Shakespeare'i teoste igavesti elamisest, roos ilust, mis ta teostesse on kätketud, pistoda aga pajatab tema teostes kujutatud dramatismist ja võitlusest.

Kunstnik Vladimir Ptašinski eksliibrisele (1964) on ta graveerinud kasaka suurepärase portree profiilis. Sellega on ta rõhutanud eksliibriseomaniku põlvnemist Zaporozje kasakatest.

Exliibrisel «Sidoroviana» on ta kujutanud Vene akadeemiku, teeneka raamatukunstniku professor A. Sidorovi sekretäri ja abikaasa, kunstiteadlase Veera Sidorova silueti. Nii esiplaanile asetatud suur roos, kui avatud raamatusse paigutatud moto kinnitavad, et sekretär omab head maitset ja ilumeelt akadeemiku käsikirjade trükiks viimistlemisel ja kirjakogu korraldamisel. Esitatud kolm näidet kinnitavad, et E. Goljahhovski on võimeline eksliibristel andma portreelisi lahendusi igas rakursis maitsekalt ja meisterlikult.

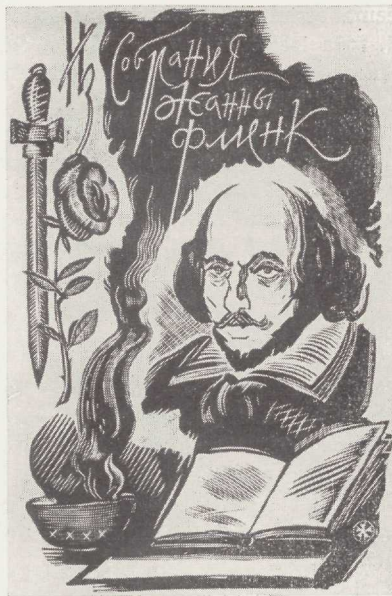
Maastikumotiive on E. Goljahhovski eksliibristel kasutanud tagasihoidlikult. Ometi jääb esialgu mulje, nagu domineeriks neis maastik. Millest on selline pettepilt tingitud? Kindlasti sellest, et tema kujundatud maastikud on eriti silmapaistvad, et nendes tuleb esile kõige ekspressiivsemalt tema musta-valge kunsti mõjujoud ja

47.-54. E. Goljahhovski eksliibriseid.





48



49



50

51



võlu. Näiteks Leningradi tuntud õpetlase-kunstiteadlase ja kollektsionäri Peeter Kornilovi eksliibris (1962). See on loodud motol «Ars longa vita brevis est», mis on graveeritud valgelt avatud raamatu mustadele lehekülgedele. Kunsti jäävuse sümbolina on sellel kujutatud üht vene ehituskunsti monumentaalsemat teost — A. Ricard de Monferrand'i plaanide järgi hilisklassitsistlikus stiilis ehitatud Iisaku kiriku torni Leningradis tõusva täiskuu foonil. Inimese kätetööga valmistatud ilu ja looduse ilu on sellel meisterlikult kokku sobitatud. Mustvalges on antud suurepäraselt mõjuv emotsionaalne maastikumotiiviline kunstiteos, mis on ka küllalt eksliibrislik. Ühtlasi näitab see ka eksliibriseomaniku kiindumust kodulinna ja musta-valge kunsti — nõukogude graafikasse, mille parimaks tundjaks teda loetakse.

Mitte üksnes vene linnapiltidest ega ehitustest ei oska E. Goljahhovski kujundada kunstiliselt mõjuvaid eksliibriseid, vaid ka Lääne-Euroopa linnadest ja gootikast. Selle näiteks on Paul Amburi eksliibris (1963) Vana-Tallinna vaatega, imposantse gooti stiilis Oleviste kirikuga keskel.

E. Goljahhovski armastab väga lilli. Nende kunstiliseks kujundamiseks on tal eriti tundlik hing ja meistrikäsi. Ta oskab graafikuna lilledele anda erilise kunstilise nimbuse, nii et ei märkagi nelend värvide puudumist. Ka tema loodud eksliibristel on lillel suur osatähtsus.

Kuna lilled on üldse tugevaid esteetilisi elamusi esile kutsuvad, siis on nendega eksliibrised efektsed ja esileküündivad. Näiteks Heli Koitla eksliibrisel kujutatud tulbid on antud mõjusalt. Tagaplaanil väikeselt kujutatud põllulilled tõstavad tulbi ilu eriti esile.

E. Goljahhovski käsitluslaadi mitmekülgisusest esitagem veel näiteks Saksa eksliibrise ühingu presidendi dr. med. G. Kreyenbergi (1963), ajakirja «Художник» toimetaja Boris Višnjakovi (1964) ja graafik Peeter Zubtšenko eksliibris (1963). Dr. med. Kreyenbergi eksliibris on ülemlaul raamatuviidale. Eksliibris on nagu päike, mis soojendab ja valgustab selle südant, kes kogu hingest temale on andunud. B. Višnjakovi eksliibrisel iseloomustab teksti jälgiv pliiats viimase paljuaastast edukat tegevust kunstiajakirja toimetajana. Tema luulelisi unistusi väljendab raamatu ette rakendatud pegasus.

Kuigi Goljahhovski viljeleb põhiliselt musta-valge graafikat, on tal õnnestunud ka rida mitmevärvilisi eksliibriseid (näiteks Taani eksliibrise ajakirja toimetaja Helmer Fogedgaardi eksliibris).

E. Goljahhovski lähtub eksliibrise teema otsimisel omanikust. Leitud ja kujundatud motiiv on alati omanikuga seotud, teda iseloomustav. Sageli on side psühholoogiline, pealispinnast sügavamal asuv ja seega mitte kergesti loetav. Alati on see aga olemas.

Võib-olla selles, et ta pole kunagi kasutanud eksliibriseomaniku nimepildistust, kujutanud otseselt elukutset ega huvialasid iseloomustavaid tavalisi esemeid, peitubki üks tema eksliibrise meeldivuse põhjus. Vaataja näeb nendes esmajoones kunsti ilu, ja siis alles raamatuomaniku märki, selle kutse- ja huviala peegeldust. Igatahes seisavad E. Goljahhovski loodud eksliibrised kõrgel rahvusvahelisel tasemel. Mitmed kodu- ja välismaised asjatundjad peavad tema loodud raamatuviitu võrratuteks.

Millest on tingitud selline kõrge hinnang?

Eelkõige sellest, et E. Goljahhovski loodud eksliibristel langeb kunstniku andekus ühte meisterliku puugravüüri tehnikaga, et temal on loomupärane anne pisigraafikale, eriti eksliibristele. E. Goljahhovski hakkas intensiivsemalt eksliibriseid looma alles siis, kui tal vabakunstnikuna ja raamatugraafikuna olid seljataga töörohked aastad, kui ta oli loonud puugravüüris rohkesti kõrgeväärtuslikke üksik- ja seerialehti ning illustreerinud rea raamatuid haruldaselt iseloomulikkude gravüüridega, kui ta kunstnikusilm oli eksimatu aine valikul ja käsi võimeline nähtut kujundama nii, kuidas kunstnik seda tahtis ja nägi.

Teiseks — E. Goljahhovski loodud eksliibristel on peale kõrge kunstimeisterlikkuse ja väga omapärase isikliku käekirja veel tugev rahvuslik joon. See hingestab tema loomingut, eraldab seda selgelt tänapäeva teiste rahvaste parimate eksliibrise-meistrite töödest. Rahvuslik joon sulab E. Goljahhovski loomingus orgaaniliselt ühte üldnimlikuga kunstis ning teeb selle ülimalt vastuvõetavaks kõigile rahvustele.

Kolmandaks põhjuseks on see, et E. Goljahhovski võtab eksliibrist originaalse täisväärtusliku kunstiteosena, vaba loominguna, mida ei korrigeeri ükski toimetaja ega ka tellija. Eksliibrise loomine on E. Goljahhovskil looming oma hingele, on temale pühapäevaks pikas tööpäevade ahelas. Eksliibrise loomisel annab kunstnik oma võimete maksimumi. Väljenduseks oleva väikese pinna tõttu tuleb ennast äärmiselt kontsentreerida, oma loovad kompositsioonilised ja tehnilised võimed täielikult mängu panna.

Neljandaks on kunstniku poolt eksliibristel kasutatud ainevald väga avar, motiivide varamu rikkalik. Ta on osavalt ja hea maitsega kasutanud neid tuhandeid võimalusi, mida eksliibris kui žanr kunstnikule pakub. E. Goljahhovski on eksliibristel iga väiksemagi detaili mõtestanud, sümboolselt kõnelema pannud, midagi pole seal juhuslikku ega üleliigset. Kuigi E. Goljahhovski loomisviis ja käsitluslaad on realistlikud, on ta eksliibristel juures siiski romantiline nimbus, mis teeb need vaataja hingele lähedaseks ja armsaks.

Need ongi minu arvates peamised põhjused, miks E. Goljahhovski loodud eksliibrised on üle maailma saanud kõrge hinnangu osaliseks, miks nendes nähakse Nõukogude Vene selle kunstižanri ilusamaid õisi.



Лысые и вычужде



ÜHE WIIRALTI  
NÄITUSE PUHUL

Mai Levin

Professor Adamson-Ericu andmeil sõlmis Eduard Wiiralt pärast 1929. aasta mais toimunud eesti kunsti näitust Pariisis lepingu ühe *marchand'*iga, mille alusel ta võis kuu või paar veeta Bretagne'is, kohustudes vastutasuks tolele Pariisi kunstikaupmehele tegema 75 värvilist joonistust ja akvarelli. Nimelt värvilist, sest prantslane armastab värvi. Nii viibiski Wiiralt mõnda aega Antrain-sur-Couesnon'is, pisikeses kantonikeskuses Fourgères'i ringkonnas, kust pole kaugel La Manche ja «Öhtumaa ime» — Le Mont-St.-Michel. Suuremat osa — neljakümnet üheksat — Antrain'is valminud joonistustest ja akvarellidest võis näha käesoleva aasta maikuu Tallinna Kunstimuuseumis korraldatud näitusel V. Kohvi kogusse kuuluvaist töödest. Peaaegu kõik nad on signeeritud, dateeritud (daatumid 27. juunist kuni 19. augustini 1929) ning kohanimega varustatud.

Selle kogu näitus rikastas meie kunstipubliku ja kunstnike enamiku senist ettekujutust Wiiralti varasema Pariisi-perioodi (1925—1933) loomingust. On teada, et Wiiralt sel ajal tõhusalt värvilist graafikat viljeles ning osa ta rohkeist monotüüpiaist me ka tunneme. Tolleaegseid akvarelle polnud me siiani aga näinud. Kui ta varasemates, kunstiõpilasena tehtud akvarellides värv on allutatud joonele, siis Antrain'is looduis näeme vaba maalilist käsitlust. Wiiralt akvarellib kiht-kihile ja märjalt-märja, ujutab üle ja uhub välja — meisterlikult, nagu ta kõike teeb. Eht-akvarellilik laialivalgusus, hāgustus, sulavus űllatas tublisti, sest oleme ju harjunud ta estampide selge joonistuse ja reljeefse vormiga. űllatusest ei tajunud esialgu selle maalilisuse taga wiiraltlikku

vormitunnetust, ent süvenemisel hakkas silm seletama tuttavlikke jooni.

Wiiraltil on isikupärane värvi-pruuk. Eelistatud on külmad tugevad, sageli mürgised toonid — lillad, lillakaspunased, sinised, rohelised —, milliseid ta vastandab soojematele. Näiteks vastandab ta sinkjasrohelinele näole punase kuu, kusjuures pimestavvalge kraeääris need toonid särama paneb ja omavahel seostab. Selliste lihtsamate värvilahenduste kõrval pakub ta ka rafineeritumaid, tšis hõrke nüansse. Väga kaunis on ruskejuukseline sihvakakaeline naine, kelle imeõrnalt maalitud roosakaskollasest näost vaatab erroheline silmapaar. Teisal on koloristlikuks puändiks üksainus punaselt hõõguv silm. Mõni akvarell on rajatud harmooniale, näiteks hallikate, pruunikate, sirelikarva toonide peenele harmooniale.

Värvilist kriiti ja pliatsit kasutab Wiiralt tagasihoidlikumalt, koloreerivalt. Mitmesuguste võtetega — laineline viirutus söeküljega, pehme varjutamine, pressitud valge kontuur, rahutult laiguline või küütlev foon jne. — taotleb ta joonistusis faktuuri elavust. Joonistatud pead — tööde enamik kujutab nimelt päid — on harjumuspäraselt vormikad ning eralduvad foonist efektse siluetina. Paljud neist mõjuvad monumentaalselt. Enamikus on need pead grotesksed, päranisui hüüdvad, puuriva pilguga, pooleldi naervad, pooleldi nutvad, sugulaslikud «Põrgu» (1930) ja «Kabaree» (1931) tegelastele. Neis hāmmastab Wiiralt meid taas oma ammendamatu kujutusvõime, nāgemuste tulva ja jõulise ilmekusega. Ŝhele visandile on ta mitu korda kirjutanud sõna «expression». Ekspressiooni, väljendusrikkuse taotlus — see avaldub Wiiralti loomingus

eriti teravalt. Wiiralti õpetaja Nikolai Triik olevat oma õpilastele, kes portree kallal vaeva nägid, soovitanud, et need otsiksid ja püüaksid edasi anda karikatuurseid jooni inimeses, kui tahavad avada ta olemust. Wiiralt tabab ka kõige väiksemas skitsis just seda karikaatuurset väljenduvat olemuslikku, karakterit määravat, mistõttu ta skitsid tunduvadki lõpetatud teostena. Ka igaihel Antrain'is loodud peadest on oma iseloom. Ŝhe ilmes on koketeeriv raugus, teisel vagatseva maski alla peidetud pahelisus jne.

Sel perioodil on Wiiralt űldse irooniline, kirgedelt katteid rebiv. Seejuures on ta nii peenetundeline, nii stiilne, et ta esituses kõige frivoolsemadki motiivid, kõige jubedamad lõustad mõjuvad űlimalt esteetiliselt. Ŝlemeelikult pikantne võib ta olla, ent ial pole ta raskepärane, ilutu ja rōõmutu, nagu taoliste motiivide käsitlemisel sageli on saksa ekspressionistid, kes teda muidu on mõjutanud. Irooniasse seguneb tal karget hellust, mida näitusel ehedalt mõnes kaunis naisepeas ja intiimses «kaksikportrees» leidsime.

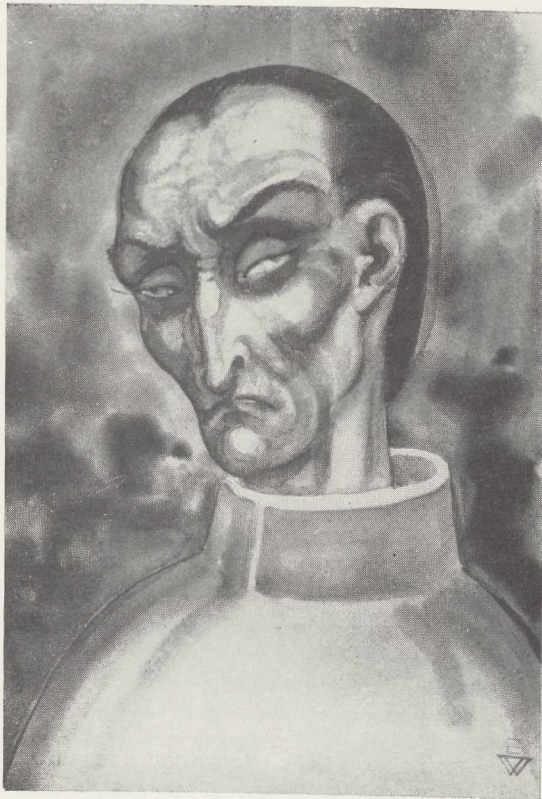
Peade kõrval joonistas Wiiralt Antrain'is ka kompositsioone. Rida lehti on tšidetud hammasrāstade ja mehhanismidega, millede vahele kaob robotlik inimfiguur. Ŝhe joonistuse, võib-olla rohkemgi, on ta teinud «Don Quijote» ainetel (sāmast aastast pärineb ka värviline monotüüpia «Don Quijote ja Sancho Panza»). Kolm tōöd kujutavad lustakalt musitseerivaid daame: űht halja looduse rűpes pasunat puhumas, teist lōõtsmoonikut tōmbamas kol-desuu ees, kus leekide asemel eeterlikud naisfiguurid hōljuvad, kolmandat surnukirstul istumas ja mandoliinikeeli nāppimas. Műusika-

teemat, seda Wiiralti üht lemmikteemat, esindab ka «Laps suupilliga», mõistatusliku pilguga ebatõeline laps ebatõelise metsa foonil. Nende musitseerijate juurde kuulub samuti «Viuldaja» (RKM), millest on palju variante erinevais tehnikais.

Antrain'is loodud tööd on kapritšod, kunstniku fantaasia viil. See fantaasia sai toitu suurlinna kontrastiderohkest, tsivilisatsiooni vastuolusid kontsentreerivast ja teravdavad elust. Seda fantaasiat piisutas nooruspöörasus. Muidugi sai Wiiralt impulsse ka kaasaegselt kunstilt, «maagiliselt realismilt», sürrealismilt, mille esindajad realiteedi asjalikkuse taga nägid võbisemas alateadvuse virvatulesid.

Antrain'i joonistused ja akvarelid moodustavad kunstilise terviku, nad jätavad võimsa mulje just koosvaadelduna.

Näitust vaadates kiusas mõte, et mine tea, kui palju ilusaid töid Pariisi kanti on jäänud. Eks seda kinnita ka eksimatu vaistuga Fontenay-aux-Roses'i apteeker Jaan Grünbergi mälestuskatked, kes ostis kord Wiiraltilt neli paremat monotüüpiat. Peaksime üles otsima Wiiralti tööde omanikud Pariisis, nendega kontakti astuma. Montparnasse'il elab ju veel küll inimesi, kes Wiiraltit hästi tundsid. Suure kunstniku pärandi igakülgne uurimine on õigupoolest meie kohus.



55



56

55. E. Wiiralt. Mees punases kuues. Akvarell. 1929.

56. E. Wiiralt. Kaks pead. Akvarell. 1929.

57. E. Wiiralt. Laps suupilliga. Värviline kriit. 1929.

57



SOOME  
NÜÜDISKUNSTI  
NÄITUS  
TALLINNAS

25. maist kuni 9. juunini oli Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis avatud läbilõikenäitus tänapäeva soome kunstist. Soome kultuurinä-dala raames korraldatud väljapanek sai meie laiemale publikule esime-seks nii ulatuslikuks kokkupuuteks mitte ainult naaberriigi kunstiga, vaid ka uuema kunstiga üldse. Veendusime, et soomlased on agaralt kasutanud kontaktivõimalusi juhti-vate moodsa kunsti maadega, et nende loomingu ilme on rahvusva-heline; nägime temas kajastumas abstraktsionismi eri variante, sür-realism ja pop-kunsti asjade maa-ilma tagasipöördumist ehk uusrea-lismi, nagu nad ise ütlevad.

Näitus andis hea läbilõike kesk-misest soome kunstist. Keskmisest, kuna puudusid mitmed parimad, nagu maalijad M. Favén, E. Enroth, S. Vanni, skulptorid E. Hiltunen, L. Pullinen jt. Kuid sellest hoolimata demonstreeris näitus, et moesole-vast lähtumine pole muutunud ma-neeeriks, vaid on jäänud loova isiku eneseväljenduseks, mida peab igal juhul hindama, isegi kui see alati pole kohe mõistetav ja lähedane. Abstraktse kunsti läbimurd algas Soomes 50-ndatel aastatel geomeet-rilise suunaga. 60-ndate aastate algul järgnes kõikehaarav informa-lismi laine ja sellega olid abstraktse kunsti mõlemad äärmused vastu võetud, et neist jälle kaugenema asuda. Praegu on vaekauss kaldu-nud sürrealismi ja eriti pop-kunsti kasuks, mis küll antud näitusel ei kajastunud täie selgusega.

Maalis torkas silma hea värvi va-litsemise oskus, abstraktne kunst on siin ilmselt mõjunud rikastavalt ja distsiplineerivalt korraga. Võib-olla sõltus see esitatud valikust, aga kokkuvõttes jäi maalide seas nagu puudu teravamast ja temperament-semast väljendusest. Seda enam, et soome sürrealismgi näib olevat huumoriga puänteeritud ja kuidagi leebe.

Maalijatest kohtasime näitusel vanema generatsiooni esindajatena V. Vionojat, E. Cederströmi ja U. Koistist. V. Vionoja on jäänud truuks oma 40-ndatel aastatel lei-tud traditsioonilisemale käsituslaa-

dile ja maalib vähe lihtsustaval rea-listlikul viisil Pohjanmaa ainekku. Just niisugust pikatoimelist poeeti-lisust olime meie harjunud pidama soomepäraseks. E. Cederströmi lüü-rilisest kubismist lähtuvad tööd es-mas kõrval tunnistasid prantsuse koolist. Peente üleminekutega modu-leerib värv tahulisi vorme, mis lii-tuvad kindlaks kompositsiooniks. Tema roosakas-hall värvigamma jäi meelde, samuti nagu pildiehituse rahulik tasakaalukuski. Ja kas sinise linnuga õhtumaastikuski polnud natuke põhjamaist visioonide näge-mise tahtet? U. Koistise kuldraami-des naistes oli midagi viirastuslikku ja samas koketset.

Värv on soome maalijatel muutu-nud tugevat elamust vahendavaks teguriks. R. Wardi piltide kiirgav kollane on nagu päikesevalgus, mis enda poole tõmbab. Tema interjööri vaadetes on Bonnard'i intiimsust. Samuti väga intensiivset, kõikehaa-ravat elamust väljendus O. Kar-pakka teostes. «Ennustuse» punane hõõgus laavana. Kindlasti oli see kuri ennustus. Kunstnik on olnud abstraktse ekspressionismi viljele-jaid, väljenduse pinget on jäänud ta töödesse praegugi. Siia kõrvale võiks kontrastina panna A. Salosmaa deli-kaatsed ja rafineeritud arvestatud väikesed maalid.

Helsingi pole sugugi Soome ainus kunstikeskus, ka teised linnad anna-vad omapoolse täiesti arvestatava osa. Nõnda esindas näitusel Jyvas-küla E. Santanen. Tema maalid lähtuvad konkreetsest looduspildist või objektist ja laotavad selle loo-minguprotsessis abstraheerivalt vär-viplaanideks, printsip, millest ju-hendus ju ka rühm prantsuse esi-mesi sõjajärgse aja abstraktsioniste. «Nagu meie H. Roode, ainult abstraktsem», kuulsin oma kaaslasi arvavat.

Sürrealism paistis näituse põhjal soome maalis küllaltki levinud olevat. Ainult temas puudub tradit-siooniliste hirmu ja õuduse kate-goorigatega opereerimine. Teatud ebamaisuus ja kummaliste seoste leidmine on pigem kokku viidud huumori või ironiaga. Toredam sürrealistide seas tundus tampere-

58. S. Tohka. Ingel. Pronks. 1939.

58

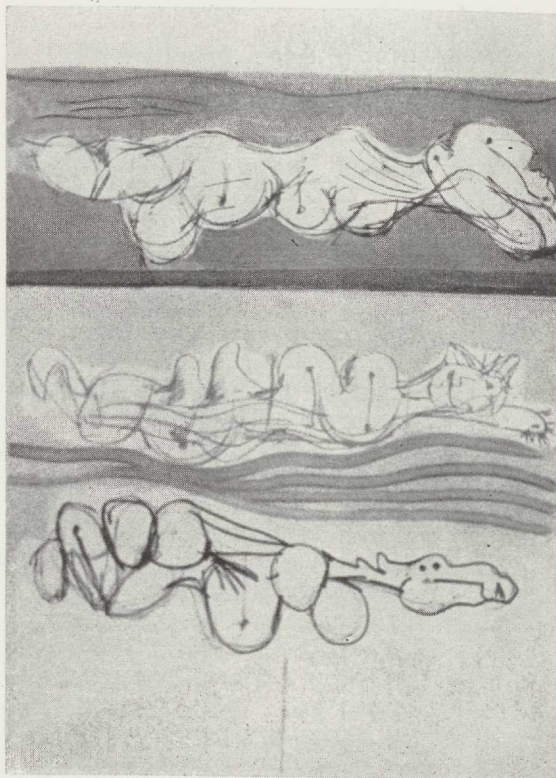


lane G. Pohjola, kellel juba faktuuri kontrast — äärmiselt siledaks maalitud pinnal üksik paks värvi jälg — meelestab ootamatusteks. Või veel üks sürrealismiga kokku puutuv maali — turulane K. Lehtinen, kes on silmahakkavalt hea joonistaja. On mõjuvat ironiat selles, kuidas ta sirutab naise, hobuse ja kassi võrdlevalt lõuendile ja leiab, et need on nõnda sarnased, et annavad end esitada rütmiliselt korduva motiivina. Sürrealismiga puutub mõningal määral kokku J. Sievase maal, millesse ka informalism oma alateadvuse juhitud žestist sündinud värvikeerdudega on jätnud praegugi märgatavaid mõjusid. Nende viirastuslikkus puudutas igatahes kuidagi erilisel.

Kõige uuemat, pop-kunsti suunda polnud maalilis puhtal kujul näha. Samm sinnapoole olid H. Somersalo tööd, kus standardsetest kujunditest, plakatlikust selgusest ja eredatest värvidest hoovas vastu ameerikalikkust. See näis võõrastust tekitav ja harjumatu.

Soome skulptuuri väike väljapanek jättis tugeva mulje just oma orgaanilise vormi plastilisuse tunnetusega, selle skulptuurile nõnda olulise omadusega, mille eesti kujurid on õnnetul kombel ära kaotanud ja mille uuesti leidmine pole nii kerge. S. Tohka töödega oli näitusel tagasi haaratud ka kunstiajalukku — tema tuntud ekstaatiline «Ingel» esindas ekspressionistlikku suunda ajast enne maailmasõda. Meelde jääv skulptuuride seas oli T. Sakki «Thalia õis», järsurütmiline vormikujund, mida varjutab hallikas paatina, tehes teda pehmemaks ja õrnemaks. Naelajälgedest lõigatud munavormidega pakkus rea huvitavaid lahendusi R. Heino, samuti nagu K. Räsäse ruumist läbitud töödk. Külustajaid pani peatuma ja arutama A. Siikamäki «Õhtusöök võõral maal». Kas pop-kunst? Süinge ja naiiv-lihtsa sisu taga segas mingi sajandi alguse sentimentaalne kõrvalttoon. Või pidi see nii olema?

Soome graafika on tehniliselt puhas ja viimistletud, kuid ta ei näi kunagi ilusat formaalset lahendust omaette eesmärgiks tegevast nagu



59



60

54

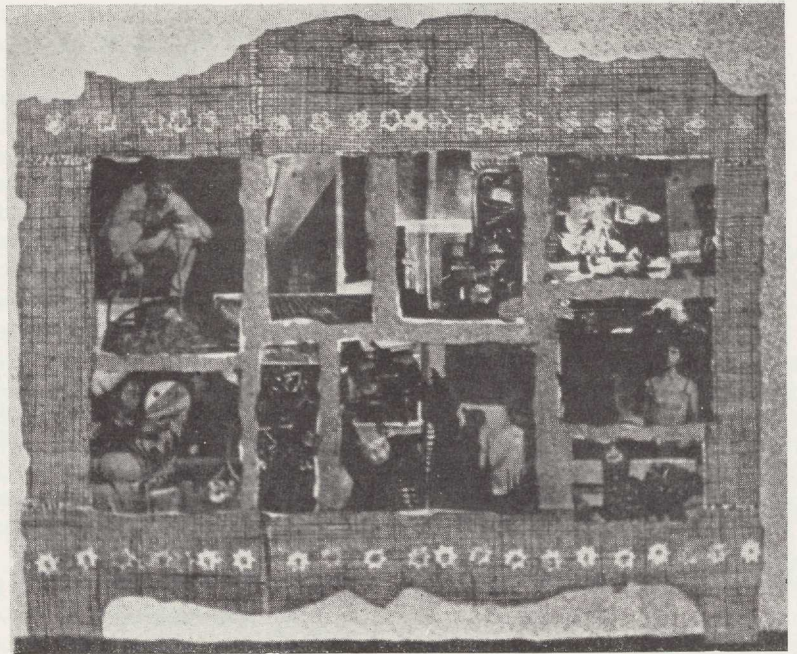
59. K. Lehtinen. *Naine, kass ja hobune. Oli. 1967.*

60. E. Ahonen. *Jeesus parandab naise, kes on eesel. Söövitus. 1965.*

61. A. Nieminen. *Inimkapp. Lito. 1966.*

62. R. Heino *skulptuurid, tagaplaanil A. Santaneni maalid.*

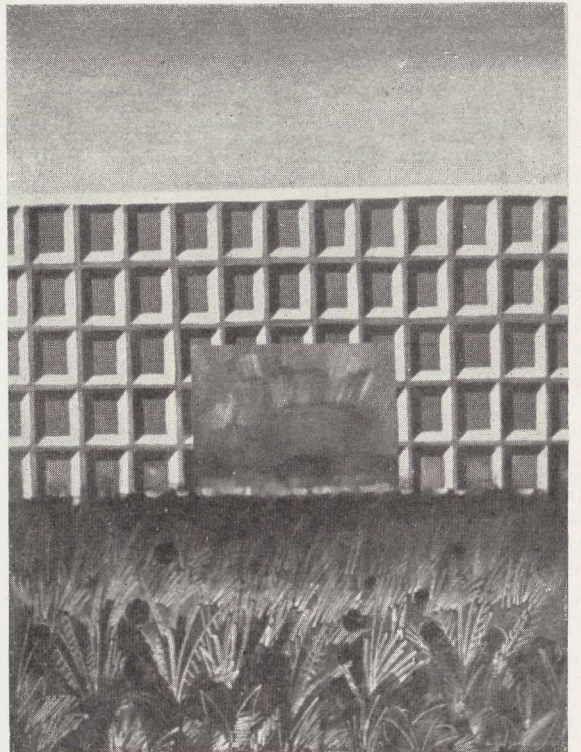
63. H. Somersalo. *Uinuv linnalähedane elamurajoon. Oli. 1968.*



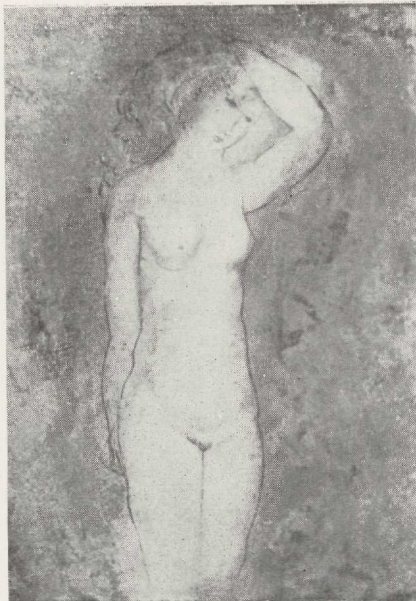
61



62



63



64

64. U. Koistinen. *Alasti. Oli.* 1967.

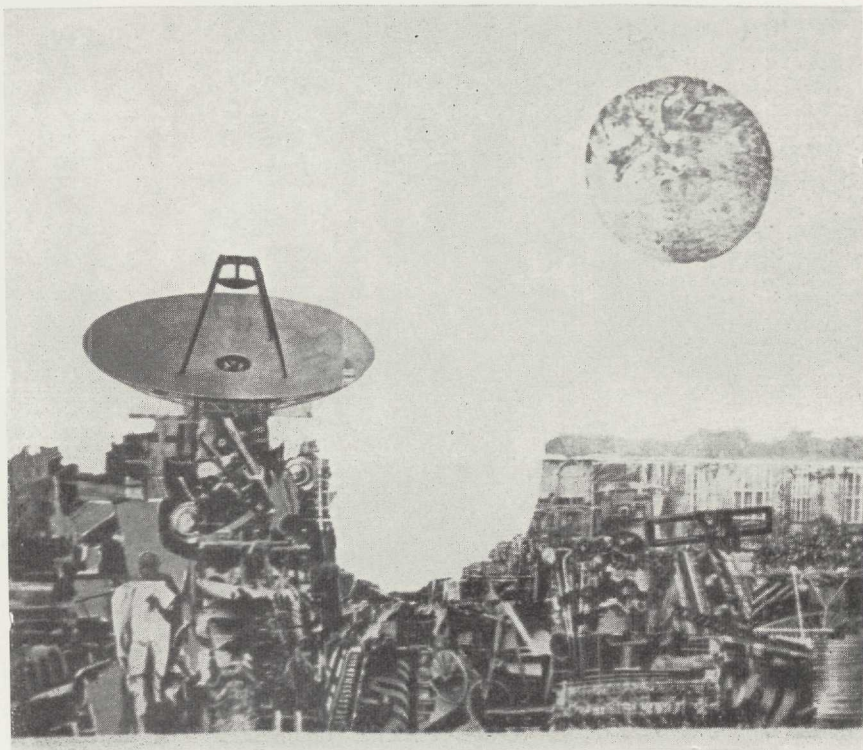
65. A. Nieminen. *Silenzio. Lito.* 1967.

see meie graafika parimas osas ette tuleb. Soomlastel on töödes alati ka sisuline probleem. Nende kunst on üle jõudnud kauni laigu võluvuse astmest. Näis, et graafikas oli väljas rohkem uuemat kui maalil ja skulptuuris, ning ülekaal kaldus reaalsuse vormide juurde tagasi tulnud kunsti — sürrealismi ja popi poolele. Aga intensiivselt elamuslikud olid ka mitmed abstraktsed tööd: L. Ahlgreni litod, milles võis näha monumentaalsuse jooni või T. Pietilä graafilised lehed. Sürrealisti S. Hannula pildipindu täitsid tihedalt detailselt loodud kujundid. Nad rippusid perspektiivjoonte vahel ja otsekui jätsid seal liikudes maha tumedaid jälgi. Nende kuhjatuses oli salapärasust ja kohutavat. P. Kaskipuro oskab muuta lihtsaid esemeid hirmutavaks. Akvatinta või metsotintoga on ta neile fooniks andnud pehme tumeduse, sügava ja ebataivalisust sisendava. Üksijäänud asi muutub sel taustal võlutuks ja suge-

reerivaks, ja sugereerivus, mida kinnas, käsi või seen sel kombel levitab, ei lahtu ega unune kergesti. Pilklikke noote ja teravust tajus E. Ahose sürrealistlikes jutustustes, kus paistis alati mingi oma puänt sees olevat, see tuli ainult leida. A. Niemise popi-lähedased tööd olid üles ehitatud trükipiltidest, allutades nood mõttekäikudele, mille lihtsusel ei puudu veetlevus. Üldse võisid näituse graafikasaalides leida endale meelepärast mitmesugused vaatajad, vahest said nad kunstnike kavatsusest isegi suvaliselt aru. Hingestatunud lüürilisuse ja peenusega omandas pooldajaid M. Petäjä, sügavmõttelise sümbolikaaga E.-M. Salo, prestsiisse tehnikaga P. Lumikangas, kelle tühjade varemete kummaline mõjuvus jäeti paiguti kahe silma vahele. Ja nõnda veel edasi.

Soome kunstiga kohtumine oli huvitav, mõtteid ergutav ja võrdlusi tekitav.

65



JEAN DEWASNE  
GRENOBLE'I JÄÄSTAA-  
DIONI PANNOODE  
AUTORIST

Meil enam-vähem tundmatu nime taga on Prantsusmaa üks tunnustatumaid monumentaalmaali meistreid kaasajal.

Jean Dewasne on nn. geomeetrisel abstraksionismi esindaja ja lääne kunstikriitikute ja tunnustatud kunstnike arvates üks võimekamaid kunstnikke. Suuremat vastukaja Prantsuse ajakirjanduses tekitasid Jean Dewasne'i monumentaalmaolid, millised ta tegi 1968. a. Taliolümpia mängude puhul Grenoble'i jäästaadioni ehituse jaoks.

Jäästaadioni dekoratsioon koosneb 10-st pannooist, mis on monteeritud üksteisest 5 m kaugusel asuvate piilarite vahele. Iga pannoo pikkus on 4,5 m, ning nende kõrgus on vaheldumisi 2,2 m ja 2 m. Pannooide kogupindala on 95 m<sup>2</sup>. Kunstnik sai tellimuse 1967. a. juunis ja teostas selle 6 kuuga kahe assistendi abiga.

Maaling on teostatud hollandi emailvärvidega valtsitud alumiiniumi plaatidele. See on uus tehnika, mis kunstniku oma sõnade järgi on «proovile pandud».

Kuigi Jean Dewasne'il on kogemusi seinamaali alal — maalid Escaudain'i lüütseumis Põhja Prantsusmaal, Noorte ja Spordi Ministriumis — olid Grenoble'i pannooide puhul raskused pinnajaotuses kümnekordistunud, nagu ütleb Jean Rollin, kes on üks prantsuse tunnustatumaid kunstikriitikuid.

Jean Dewasne'i eesmärgiks oli saavutada efekt, et pannooist pannoose oleks pidevus, mis koosneb katkendlikkusest, ja et pannood moodustaksid ühtse terviku, kus aga samal ajal üksikvormid pääseksid mõjule.

Jean Rollin'i sõnade järgi on Dewasne loonud plastilise tähendusrikkuse eukleidilise maailma lõplikkudele vormidele.

Kompositsioonis on kasutatud ruute, rombe, kuusnurki, ellipseid,

ringe, mis on Dewasne'i kunstikeele alfaks ja oomegaks.

Iseenesestmõistetavalt lisandub siia värvide mõju. On kasutatud tugevaid, säravaid toone. Värvid on läikivad, pinnale kantud siledana, reetmata autori kätt. Värvidest domineerib õnnestunud sinine toon, mis loob harmoonia. Säravate kollaste ja «elavate» punaste ning sügavate mustade vastavus dimensioonidele, samuti kui leidlikud geomeetriselised kombinatsioonid läbivad pannooide end kordamata ja loovad neile oma rütmi.

Jean Rollin'i arvates on selles teoses saavutatud kahemõõtmelisuse täiuslik, suursuguselt mõjuv kooskõla.

Jean Dewasne sündis 21. mail 1921. a. Lille'is. Ta sai klassikalise hariduse muusikas, teadustes, arhitektuuris. 1946. a. sai ta Kandinsky nim. preemia laureaadiks. Ta kuulus «Salon des Réalités nouvelles» rajajate hulka ning asutas aastal 1950 «Abstraktse Kunsti Ateljee».

Geomeetrisel suunda, mida ta on viljelnud nüüd juba üle 20 aasta, on paljud lääne kunstnikud ja kunstikriitikud, nende hulgas Vasarely, Mortensen, Deyrolle ja Magnelli analüüsinud ja seda tunnustanud. Leon Degaud'i kunstikriitiline artikkel kaitses seda suunda «Lettres Françaises'is» 1967. a., samuti artikkel ajakirjas «Kunst tänapäeval» («Art d'aujourd'hui»). Üks kuulsamaid prantsuse kunstiteadlasi Pierre Francastel on käsitlenud Dewasne'i loomingut ajakirjas «Kunst ja tehnika 19. ja 20. sajandil». («Art et Technique au 19-e et 20-e siècle» Kirjastus Conthier).

Mondriani looming, mis ülistas otsinguid plastilises selguses, põhinendes täisnurksuse printsiibil ja ainult 3 värvi — sinise, punase, kollase kasutamisel, algatas suuna, mis viis tundlikkuse ja lürismi hal-

vustamiseni, mille vastu tõstsid mässi mitteformalistid. See tendents saavutas 50-tel aastatel peaaegu ülemaailmse ulatuse, kuid ajutiselt.

Dewasne tutvustas end uutlaadi abstraktse käsitusega, mida prantsuse kunstikriitikud iseloomustavad kui sünteetilist ja dialektilist, ja mis on opositsioonis vanema abstraktse kunsti maneeeri analüütilise ja staatilise kontseptsiooniga.

Dewasne, kui teatud suuna eest võitleja, on arvamusel, et peab hülgamma kogu selle antropomorfismi ja subjektivismi, et väljendada kunsti kõige «tarvilikumana ja õigemana vormis». Kõik see, mida võib väljendada poeesias, kirjanduses või filmis, ei tõsta plastilisi kunste kõrgemale tasemele — tema arvates. Maalikunsti eesmärgiks on «uurida seda valdkonda, mis on ainult maalikunstile jätud». Ta nõuab kunsti, «mis teeks pildist mõjuva objekti». Jean Rollin'i järgi: «pilt ei ole inimese kujutamine või redutseerimine, nii-öelda, inimese väiksustamine. Pilt on objekt, mis on varustatud oma iseseisva eluga, mis koondatakse kõige parema inimesest ja looduse materjalidest, ja mis jälgib nende seaduspärasusi. Kunstiteos on eelkõige vahend inimeste ühendamiseks omavahel.

Need on vaid mõned aspektid Jean Dewasne'i mõttekäikudest, millised kunstikriitik Jean Rollin on ära märkinud.

Oma kavatsused on Dewasne realiseerinud dünaamilises, nooruslikus kunstis Grenoble'i jäästaadioni ehitusele, nagu väidab Jean Rollin.

(Lühendatult «L'Humanité'st»)

S. Uiga

KLAASIKUNSTIST  
EESTIS  
KOLM SAJANDIT  
TAGASI\*

O. Karma, I. Solomõkova

Meie kunstiteaduse saavutused viimase kümne aasta jooksul on äratanud laiemat tähelepanu ja tunnustust nii kodumaa kui ka välismaa teaduslikes ringkondades. Sellest kõneleb Nõukogude Eesti preemia määramine 1967. a. kapitaalsetele «Eesti arhitektuuri ajaloo», samuti mitmed retsensioonid, mis on ilmunud selle töö kohta Soomes ja Rootsis, positiivsed vastukajad H. Üpruse raamatule «Tallinn 1825» ja artiklile «Vanalinn tänapäeval» («Sirp ja Vasar», NN 37-39, 1967) ning suur huvi prof. M. Roosma uurimuse vastu «Hüti klaasikoda Hiiumaal». 1967. a. ilmus Rootsi ajakirjas «Kustbon» Nr. 1 lühiülevaade dr. fil. A. Soomi sulest. Ulatuslikum retsensioon ilmub samalt autorilt ajakirjas «Historisk Tidskrift». Positiivseid hinnanguid töö kohta on avaldanud ka prof. dr. S. Karling ja prof. dr. A. Tuulse Rootsist. Vastukajad on olnud veel mitmetes välismaistes ajalehtedes. Retsensendid on üksmeelselt respektierinud neis raamatutes esitatud ulatuslikku faktilist materjali, mis omakorda on andnud alust kaalukate teaduslike üldistuste tegemiseks.

Prof. M. Roosma uurimus pakub erilist huvi nii oma teaduslike järelduste kui ka kompleksse uurimismeetodi rakendamise tõttu. Autor on olnud ühes isikus arheoloog, keemik, kunstiajaloolane, klaasikunsti eriteadlane, arhiiviürikute uuriija jne. Seetõttu omab mainitud teos väärtust õige mitmest kultuuri-ajaloo aspektist.

Töö koostamisel on autor eelkõige lähtunud siiski klaasikunsti eriteadlase huvidest, ent selle kõrval süvenenud ka ettevõtte tegevusega seotuvate sotsiaal-majanduslike probleemidega. Klaasikoja tegevuse kohta oli üht-teist leida trüki- ja arhiiviallikes. Selle toodangu iseloomust, kvaliteedist ja kujundusest puudusid aga igasugused andmed. Seepärast otsustaski prof. Roosma

teha kaevamisi klaasikoja asukohas, et võimalike leidude abil saada selgust neiski küsimustes. Välitööd toimusid aastail 1958—1961. Leiumaterjal osutus küllaltki rikkalikuks ja on vaadeldava uurimuse põhiallikaks.

Hea juhus tõi pealegi prof. Roosma kasutusse kaks tänapäevani tervetena säilinud eset Hüti klaasikoja toodangust — üks silindrikujulise, teine koonilise kupaga peeker (vt. ill. nr. 105 ja 106). Need kuulusid tolleaegse Kassari kooli juhatajale Marta Kaljule, kelle perekonnas oli neid hoolega hoitud põlvest-põlve teadmise, et need on eriti vanad ja seega väärtuslikud esemed.

Ettevõtte tegevuse ja sotsiaal-majanduslike probleemide osas on autor saanud lisamaterjale Stokholmi Riigiarhiivist, Göttingeni Arhiivist, Stokholmi Põhjamaade Muuseumist ja Lundi ülikooli raamatukogust. Osa neist dokumentidest on esitatud teoses illustatsioonidena. See kõik kõneleb vaadeldava uurimuse kasuks ja iseloomustab autori suurt vastutustunnet endale võetud ülesande suhtes. Aastaid kestnud materjalide kogumisele järgnes leiumaterjali hoolas läbitöötamine ja seostamine teiste allikmaterjalidega. Nõnda valmis prof. Roosmal soliidne uurimus Eesti klaasitööstuse arengu kõige varasemast esindajast, mille tegevusajast on möödunud enam kui kolm sajandit.

M. Roosma teos annab tervikliku pildi klaasikoja toodangu mitmekülgsest ja selle kunstilisest tasemest. Käsitluses põimub klaasitööstuse alalt mitmesuguseid tehnilisi andmeid ja võrdlusi mujal Euroopas valitsevate kunstivooludega. Ühtlasi on autor asjalikult analüüsinud kohalikke looduslikke ja majanduslikke eeldusi klaasimanufaktuuri tegevuseks tollal Rootsi suuraadlikule Jakob de la Gardie'le kuuluva Kõrgessaare mõisa põlismetsade keskel. Samuti on iseloomustatud omaaegseid olustikulisi tingimusi ja neist tulenevaid raskusi taolisele ettevõttele ning klaasimeistritele. Tähelepanelikult on vaadeldud ka talurahva tööjõu osa ettevõtte tegevuses. Nõnda on autor koos Eesti

\* Maks Roosma, Hüti klaasikoda Hiiumaal. Jooni klaasimanufaktuuri tegevusest Eestis XVII sajandil. Kirjastus «Kunst», Tallinn 1966. 118 lk.



vanima klaasikoja tutvustamisega andnud ühtlasi ka laiemat kultuuri-loomulise pildi XVII sajandist.

Kui kõnelda Hüti klaasimeistritest, siis pälvib eelkõige tähelepanu Pauell Gauwkunkeil (1634—1648), üks omaaegse nn. klaasiaadli laiemalt tuntud ja tunnustatud esindaja. Enne Hiiumaale asumist oli ta rajanud Trestenshulti klaasikoja Rootsis. 1631. aastal kutsus tsaar Mihhail teda Venemaale, et seal rajada klaasitööstust. Kindraladmiralile Gyllenhielmile, kelle teenistuses Gauwkunkell seisis, oli meistri vabastamine vastumeelt, kuid ta nõustus sellega tingimusel, et viimane tagasi pöörduks, niipea kui võimalik.

Prof. Roosma märgib, et Gauwkunkelli Venemaa-reisi kohta puuduvad lähemad andmed. See nõnda ka on. Kuid ilmselt on tegemist siin sama isikuga, kes Vene allikates esineb 1634. aastal tegevust alustanud Moskva esimese klaasimanufaktuuri meistrina Pavel Kunkeli nime all. Kui nii, siis pöördus ta Moskvast tagasi pärast seda, kui sealne klaasikoda oli rahuldavalt tegevusse rakendatud. Meister Gauwkunkelli tegevusperioodil valmistati akna- klaasi kõrval rohkesti apteegis vajatavaid esemeid, nagu see varasematele klaasikodadele, muide ka Moskva esimesele klaasimanufaktuurile, sageli iseloomulik oli. Kunstiliselt kujunduselt pakuvad kõige enam huvi aga veiniklaasid, peekrid ja röömerid.

1648. aasta paiku lahkus Gauwkunkell Hiiumaalt. Arvatavasti siirdus siis osa tema abilisigi mujale ja ilmselt needki meistrid, keda Moskva

klaasimanufaktuuris 1649. aastal märgitakse Liivimaalt tulnutenä (Pavel Reidi, Ants Stovsak, Mihkel Hanson). Järgnevate meistrite tegevusperioodil ahenes küll klaasikoja toodangu profiil, kuid sellegi juures jäi meistritel küllalt võimalusi oma kunstioskuste ja -maitse rakendamiseks.

Püüdes rekonstrueerida klaasikoja toodangu, eriti peekrite, röömerite, veiniklaaside kunstilist kujundust, on autor hoolikalt analüüsinud kaevamiste tulemusel leitud tuhandeid klaasifragmente. Ulatusliku võrdlusmaterjali alusel on prof. M. Roosma kindlaks teinud Saksamaa, Hollandi, Rootsi lokaalsete traditsioonide ja mõjude ristumise, milleks aitasid kaasa mitmelt maalt tulnud klaasimeistrid. Hüti klaasikoja õitsenguperioodil kaunistati mõõdu- ja lauaklaase, veini- ja napsiklaase, peekreid, õllekanne jne. pealesulatatud niitidega ja röönepaelttega, röömereid — kauneimaid veiniklaase — teemantnõela abil «rebitud» pooridiga.

Huvitav on autori tähelepanek Hüti klaasikoja toodangu kunstilise kujunduse erijoonest — kaldristpoordist, mis on euroopalikule barokk-klaasikunstile võõras, ning mis tunnistab eesti rahvakunsti (Hiiu tikand, sepise, õllekannude) elementide kandumisest Hiiumaal valmistatud peekritele ja röömeritele. Näib, et Hüti klaasikoja toodangu kujundus on olnud tagasihoidlik ja lihtne, seda tõendavad ka kaks säilinud (teoses reprodutseeritud) peekrit. Mitmekülgse ja rikkaliku materjali põhjal on veenvalt tõestatud, et

Hüti klaasikoda tootis oma tegevuse vältel 60 eri artiklit. Eredad iseloomustused on antud juhtivatele klaasimeistritele.

Teose positiivseks küljeks on ka see, et tolaaegsete ürikute oskusliku esitamise kaudu viiakse lugeja lähedasse kontakti kogu ajastuga, eredas valguses näeme meie käsitööstusliku tarbekunsti üht huvitavat ja seni peaaegu tundmata peatükki.

Prof. Roosma uurimus viitab tolaaegse majanduse ja kunsti tihedatele kontaktidele Rootsi, Venemaa, Saksamaa ja Tšehhoslovakkiaiga. Autor jätkab praegu oma uurimistööd eesti klaasitööstuse arenemisest järgnevatil sajandil.

Hoolikalt valitud ja trükitehniliselt õnnestunud on ka arvukas illustratiivne materjal, mis selgitab ja täiendab töö põhiseisukohti. Töö teaduslikku väärtust tõstab tabelitesse viidud rikkalik faktiline andmestik Hüti klaasikoja tegevuse kohta, lisadena on esitatud üksikasjalikud kommentaarid ja allikad. Omal kohal on ka resümeed saksa ja vene keeles.

Ümbrispaberi, kaane ja tiitli kujundus kunstnik P. Reeveerelt on kõrgel kunstilisel tasemel ja igati õnnestunud. Sellele on kaasa aidanud ka teose tehniline toimetaja K. Kuusik ja kirjastuse «Kunst» peakunstnik A. Koemets. Tiraaž (1500 eks.) oli selle teose kohta ilmselt ebapiisav, seda enam, et prof. M. Roosma uurimus on äratanud tähelepanu ja leidnud head vastuvõtu ka välismaa teadlaste hulgas.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Эви Пихлак</i>	
Реалитет в новом квалитете	1
Экспериментальное ателье графики в Таллине (Интервьюировала А. Картна)	7
<i>Март Эллер</i>	
О двух молодых скульпторах	17
<i>Тийна Нурк</i>	
Об учебной системе Высшей художественной школы «Паллас»	23
<i>Нина Райд</i>	
Об истории музея Тартуского Университета с 1803 по 1917	31
<i>Эне Ламп</i>	
Экспрессионизм в изобразительном искусстве	40
<i>Пауль Амбур</i>	
Эуген Голяховски	48
<i>Вария</i>	
<i>М. Левин</i>	
По случаю одной выставки произведений Вийральта	51
Выставка современного финского искусства в Таллине	53
<i>С. Уйга</i>	
Жан Девасн (Об авторе панно ледового стадиона в Гренобле)	57
<i>О. Карма и И. Соломыкова</i>	
Об искусстве стекла в Эстонии три века назад (Рецензия на исследование проф. М. Роосма «Стекольная мануфактура Хюти на острове Хийумаа»)	58

«Кунст» («Искусство»), 3 (32), 1968. Альманах на эстонском языке. Оформление Р. Пангсеппа. Печатных листов 7,5+2 вкл. Типография «Коммунист», г. Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», г. Таллин, ул. Пикк, 6. Заказ 5332. Тираж 2000.

Kolleegium: M. Alas (toimetaja), E. Allsalu, B. Bernstein, L. Gens, E. Hansen, H. Kuma, O. Männi, O. Raunam, O. Soans, J. Seilenthal, I. Solomõkova ja V. Tiik. Kirjastus «Kunst», Tallinn, Pikk t. 6, tel. 493-29. Kunstiline toimetaja A. Koemets. Tehniline toimetaja V. Ansip. Korrektor M. Klaassen. Ladumisele antud 2. IX 1968. Trükkimisele antud 10. XII 1968. Trükiarv 2000. Paber 54×84/8. Trükipoognaid 7,5 + 2 kleebist. Tingtrükipoognaid 6.72. Arvestuspoognaid 6.66. MB-10349. Tellimise nr. 5332. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk tn. 2. Kriidipaber — Korjukovka Tehniliste Paberite Vabrik.

## СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1. О. Субби. Натурщица на белом полотне.
2. О. Субби. Композиция из пяти частей.
3. О. Субби. Мужчина на белом коне.
4. О. Субби. Лежащая натурщица на фоне пейзажа.
5. Е. Окас. Спящий ребенок.
6. О. Кангиласки. Эксперимент графической техники.
7. О. Кангиласки. Утро в Лагеди.
8. А. Вах. Сидящая натурщица.
9. А. Кютт. Мотив Каряла.
10. А. Кэеренд. Натурщица.
11. Э. Лепп. Городской вид.
12. О. Соанс. Солнечный цветок.
13. Х. Аррак. Молодые шахтеры II.
14. П. Улас. Жертва.
15. Р. Кальо. Вид Таллина.
16. В. Толли. Пустой дом.
17. Р. Кулд, М. Варик. Фигурная группа монумента Техумарди.
18. Р. Кулд. Ласточки. Эскиз фонтана.
19. М. Варик. Торс. Дерево.
20. Р. Кулд при обработке композиции «Первая конная армия».
21. М. Варик. Гибнущие птицы. Деталь мемориального ансамбля на Маарьямяэ.
22. Е. Айки. Натюрморт с кувшином и бутылкой.
23. Л. Микко. Натюрморт с рыбами.
24. Г. Круг. Вид города Тарту.
25. И. Выэрахансу. Акт на голубом фоне.
26. Р. Уутмаа. Морской пейзаж с рыбаками.
27. Р. Кальо. Аккордеонист.
28. А. Мийкмаа. Кроки с актами.
29. Р. Тимотхеус. Женщина с вазой.
30. А. Мийкмаа. Портрет В. Илуса.
31. Э. Китс. Натюрморт.
32. Старый дом Тартуского университета в XIX в.
33. Левое крыло университета на ул. Якоби, на первом этаже которого находится музей.
34. Музей классического искусства при университете.
35. Мраморная плита в память профессора Моргенстерна в музее.
- 36.—40. Фотомонтаж о директорах музея.
41. О. Кокошка. Иллюстрация «Убийца, надежда женщин».
42. Е. Нолде. Пророк.
43. Ф. Марк. Большие голубые лошади.
44. Е. Л. Киршнер. Пятеро женщин на улице.
45. Л. Фейнингер. Меллинген.
46. В. Кандински. Желтое сопровождение.
- 47.—54. Эскизбрисы Е. Голяхховского.
55. Э. Вийральт. Мужчина в красном.
56. Э. Вийральт. Две головы.
57. Э. Вийральт. Ребенок с губной гармошкой.
58. С. Тохка. Ангел.
59. К. Лехтинен. Женщина, кошка и лошадь.
60. Э. Ахонен. Христос излечивает женщину.
61. А. Ниеминен. Композиция.
62. Скульптуры Р. Хейно, сзади живопись А. Сантанен.
63. Х. Сомерсало. Дремлющий пригород.
64. У. Койстинен. Нагая.
65. А. Ниеминен. Силенцио.

### Цветные:

- О. Субби. Натюрморт с зеленой бутылкой.  
Э. Тихэметс. Белая королева.

### На первой обложке:

- О. Субби. Девушка и цветок.

