

 KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
 ALMANAHH

 Kirjastus «Kunst» · Tallinn

 Almanahhi toimetaja: Milvi Alas

 Almanahhi kolleegium: Efraim Allsalu,
 Boris Bernstein, Herald Eelma, Mart
 Eller, Leo Gens, Kaalu Kirme, Olav
 Männi, Enn Põldroos, Eha Ratnik, Johan-
 nes Seilenthai ja Inge Teder.

 Kaas ja graafiline kujundus: Tõnis Vint

1971. a. kunstikroonika	2
Mai Levin Triennaalijärgne mõttekollaaž	5
Eduard Wiiralti loomingut	20
Irina Solomõkova Ado Vabbe varasemast graafikast	22
Jüri Keevallik Portselanileid Põltsamaal	28
Dmitri Sarabjanov Kunstiteadus ja kirjandusteadus	34
Kaljo Põllu Op-kunst ja Victor Vasarely	38
Резюме; Summary.	45
Helene Kuma Keraamika konkursid Faenzas	46

 lk. 1. 1. Concordia Klar. Panteon. Ofort. 1970.

 Kirjastus «Kunst». Tallinn, Pikk t. 6,
 tel. 493-29. Kunstiline toimetaja R. Kan-
 gert. Tehniline toimetaja Ü. Veikesaar.
 Korrektor M. Klaassen. Ladumisele antud
 7. VI 1972. Trükkimisele antud 17. X
 1972. Trükiarv 2000. Trükipoognaid 6.
 Tingtrükipoognaid 6,5. Arvestuspoognaid
 7,02. Trükikoda «Kommunist». Tallinn,
 Pikk t. 2. Tell. nr. 3077. MB-08269. Kor-
 jukovka Tehniliste Paberite Vabriku krii-
 dipaber 120 gr., 60×90/8.

 «Кунст» («Искусство») 42 2, 1972. Альма-
 нах на эстонском языке. Оформление
 Тыниса Винта. Печатных листов 6. Ти-
 раж 2000 экз. Типография «Коммунист»,
 гор. Таллин, ул. Пикк, 2. заказ №



teenete eest Eesti nõukogude kunsti arendamisel anti:

ENSV rahvakunstniku aunimetus maali-kunstnikule **Elmar Kitsele**;

ENSV teenelise kunstniku aunimetus skulptorile Roman Timotheusele; ENSV teenelise kunstitegelase aunimetus kunstiteadlasele Vaike Tiigile.

Ordeniga «Austuse märk» autasustati ENSV teenelist kunstnikku Ilmar Torni;

medaliga «Töövapruse eest» ENSV teenelisi kunstnikke Leesi Ermi ja Lepo Mikko.

Rahvusvahelisel raamatukunstinäitusel Leipzigis autasustati hõbemedaliga Villu Tootsi V. I. Lenini tsitaadi kujundamise eest. Näituse diplomi said Hans Treumann raamatu «Gutenberg» kujunduse ja Edgar Valter lasteraamatu «Atsi patsid» kujunduse eest.

Rahvusvahelisel ehetekunsti näitusel Jablonecis said ühe kuld- ja ühe hõbemedali ENSV Riikliku Kunstiinstituudi kollektsoonid ja hõbemedali Heljo Tassa ehetekomplekt.

Osavõtu eest XXIX Rahvusvahelisest keraamikanäituse konkursist Faenzas said diplomid keraamikud Naima Uustalu ja Leo Rohlin.

Tallinna II graafikatriennaalil määrati II peaauphind Alo Hoidrele. ENSV Kultuuriministeeriumi eripreemia parima temaatilise töö eest sai Avo Keerend. Triennaali diplomid said Herald Eelma, Peeter Ulas, Concordia Klar, Vive Tolli, Silvi Liiva ja Vello Vinn.

Ljubljana 9. graafikatriennaali üks ostuauhindu *Prix d'Emona* määrati ofordi «Liivakell» eest Vello Vinnale.

Koperniku-teemaliste graafiliste lehtede rahvusvahelisel konkursil Krakovis sai III preemia Raul Meeli teos.

Vive Tollile määrati aumedal osavõtu eest «Kaasaegse eksliibrise biennaalid» Poolas.

Märtsis 1971. a. valiti kirjajunastik Villu Toots Londonis asuva ühingu «The Society of Scribes and Illuminators» (Kirjajunastike ja Illustraatorite Ühing) auliikmeks.

Märtsis 1971. a. avati Elvas kunstnik Eduard Kutsari ateljee-muuseum.

Juulis 1971. a. avati Haapsalus mälestustahvel kunstnik Roman Haavamäele (1891—1964).

NÄITUSETEGEVUS 1971. AASTAL

TALLINNA KUNSTIHOONES

10. I 1970. a. lõppes juubilaride Herman Halliste, Ilmar Kimmi ja Agu Pihelga teoste näitus (avati 16. XII 1970). Ilmus kataloog.

15. I — 18. II oli avatud Richard Sagritsa teoste näitus. Ilmus kataloog.

23. II — 8. III oli avatud Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi õppe- ja diplomitööde näitus.

15. III — 15. IV oli avatud NLKP XXIV kongressile pühendatud vabariiklik kujutava kunsti näitus. Ilmus teoste nimestik. 26. IV — 16. V oli avatud Teatri-, kino- ja televisioonikunstnike teoste näitus (13. V toimus näituse arutelu Draamateatri ruumes).

24. V — 14. VI oli avatud Vabariiklik tarbekunstinäitus. Ilmus teoste nimestik. 23. VI — 11. VII oli avatud Gruusia NSV dekoratiiv-tarbekunstinäitus.

19. VII — 24. VIII oli avatud näitus «Nõukogude Eesti skulptuur 1965—1971».

8. IX — 24. X oli avatud Tallinna II graafikatriennaal. Ilmus kataloog.

4. XI — 29. XI oli avatud Tallinna kunstnike sügisnäitus. Ilmus teoste nimestik.

6. XII — 27. XII oli avatud kunstinäitus 1971. a. juubilaride Alex Küti, Valli Lember-Bogatkina, Lepo Mikko ja Ilmar Torni töödest. Ilmus kataloog.

Kunstihoone sektsioonide saalis

Jaauanuaris — «Jaan Tuulingu maastiku-maalid»; veebruaris — «Rafael Arutjunjani skulptuurid» ja «Alice Stein-Anveldi maalid ja akvarellid»; märtsis — «Ester Roode maalid» ning «Klaasikunstnike Raimund Allingu ja Eino Mäelti teosed»; aprillis — «Ermi Littoveri teosed» (maal, graafika, metall) ja «Ludmilla Siimu maalid»; mais — «Raul Meeli graafika» ja «Läti kunstniku Semjon Šegelmani graafika»; juunis — «Gita Teearu graafika» ja algas «Maire Morgeni metall ja Anu Ranki keraamika» (lõppes juulis); septembris — «Ilme Soonseina teosed» (nahk, akvarell) ja algas «Voldemar Elleri teosed» (maal, akvarell, graafika), mis lõppes oktoobris; samal kuul oli avatud veel «Anatoli Umerenkovi maal ja graafika»; novembris — «Juho Nikkari-neni plakadid» ja «Erika Tammpere tekstiil ja Ester Lukase keraamika»; detsembris — näitus «Kangad ja ehted».

Kunstisalongis

31. XII 1970 — 18. I 1971 — Ants Viidalepa teosed (maal, raamatuilluustratsioonid, raamatud); 20. I — 2. II — Maie Mikofi (klaas), Mare Sooviku (klaas) ja Kaie Elmet-Partsi (metall) teosed; 3.—16. II — noorte maalijate ja graafikute Ando Keskküla, Leonhard Lapini, Ludmilla Siimu, Rein Tammiku, Andres Toltsi ja Peeter Urbla teosed; 18. II — 2. III — 1966.—1970. a. auhinnatud graafika näitus; 3.—15. III — maalija Ninell Tugi ja keraamiku Henriette Tugi teosed; 17.—31. III — NSVL Kunstide Akadeemia korrespondentliikmete Eduard Einmanni, Evald Okase ja Günther Reindorffi teosed; 1.—16. IV — Väino Parise teosed; 17. IV — 3. V —

Karl Burmani akvarellid; 4.—18. V — Lembit Saartsi maalid; 20.—31. V — Ülo Soosteri mälestusnäitus (maal ja graafika); 1.—30. VI — Ott Kangilaski graafika; 1.—15. VII — Valter Jõeste juubelinäitus (nahkehistöö); 19. VII — 3. VIII — leedu kunstniku Vytautas Kalinauskase graafika ja maalid; 4.—16. VIII — Jaak Adamsoni maalid; 19. VIII — 5. IX — noorte tarbekunstnike Tiiu Aru, Edda Kingu, Ive-Maria Ruusi, Laine Sinivee ja Thea Vellerindi teosed; 8. IX — 24. X — Tallinna I graafikatriennaali laureatide Gunar Krollise, Peeter Ulase ja Vytautas Valiuse personaalnäitus; 1.—20. XII — Helve Viidalepa teosed.

Kesklektooriumis oli 8.—30. IX avatud Tallinna II graafikatriennaali külaliskunstnike (Moskva, Leningrad, Minsk) teoste näitus.

Tallinna Linnamuuseumis oli 25. I—21. II avatud Eksperimentaal-tarbekunstinäitus.

ENSV Kunstifondi rändnäitused olid 1971. a. jooksul avatud 22 punktis vabariigi paljudes rajoonikeskustes. Näitused olid komplekteeritud järgmiselt: «Graafika ja maal», «Graafika ja skulptuur», «Maal ja akvarell», «Valik graafikat ja maale NLKP XXIV kongressile pühendatud näituselt», «Kunstinädalale pühendatud akvarellid», «Noorte kunstnike maalid», «Kunstiline klaas», ning kunstnike A. Pilari, V. Ohaka, Ants Viidalepa ja Helve Viidalepa personaalnäitused.

Väljaspool vabariiki

Nõukogude Liidu piires toimusid:

Olev Subbi personaalnäitus Moskvas, NSVL Kunstnike Liidu näituse ruumes Gorki tn.

Vive Tolli personaalnäitus Moskvas, A. Puškini nim. Riikliku Kujutava Kunsti Muuseumi gravüüride kabinetis.

Helene Kuma personaalnäitus Moskvas, NSVL Kunstnike Liidu näituse ruumes.

Valli Lember-Bogatkina ja Vladimir Bogatkini tööde näitus Riias, Vene ja Lääne Kunsti Muuseumis.

Eesti kunstnikud võtsid osa näitustest: «Nõukogude Eesti maal» Smolenskis ja Minskis; «Lenin, Partei, Kodumaa, Kommunistlik Noorsooühing — kõrgemate kunstikoolide ja tehnikumide loomingus» Moskvas; «Sport ja kehakultuur» Moskvas; «Nõukogude gobelään» Moskvas; «Nõukogude muusika» Moskvas; «X NSVL Kunstide Akadeemia liikmete näitus» Moskvas; «Balti vabariikide plakatinäitus» Vilniuses; «Üleliiduline keraamikanäitus — NSVL keraamika» Vilniuses; Petrovski nim. Dnepropetrovski tehase tööliste ja kunstnike loomingulise kohtumise (1.—10. III) tulemustest korraldatud näitus Dnepropetrovskis, Iljitši-nim. Kultuuripalees; Eesti NSV kultuuripäevade puhul Gruusias korraldatud kujutava ja tarbekunsti näitus; Eesti NSV tarbekunsti tutvustamisnäitus Taškendis ja Frunzes.

Välisriikides võtsid eesti kunstnikud osa kunstinäitustest:

«Nõukogude Eesti maal» Schwerinis (SDV); «Nõukogude kujutav kunst» Prahast ja Bratislavas (Tšehhoslovakkia); «Nõukogude kujutav kunst» Bulgaarias, Ungaris, Rumeenias, SDV-s; «Sotsialismi maade IV maalinäitus» Poola Rahvavabariigis; IX rahvusvaheline graafikanäitus Ljubljanas (Jugoslaavia); «Avo Keerendi personaalnäitus» Soomes; «Rahvusvaheline graafikanäitus» Itaalias; «Nõukogude graafikanäitus» Saksa FV-s ja Itaalias; «Nõukogude graafikanäitus» Prahast ja Bratislavas (Tšehhoslovakkia); Nõukogude Liidu kultuuripäevade puhul toimunud graafikanäitus Belgias; Eesti tarbekunstinäitus NSV Liidu kultuuripäevade puhul Belgias; «Baltimaade graafikanäitus» Kuubas; «Rahvusvaheline raamatukunstinäitus» Leipzigis; «Rahvusvaheline Kirjakunstinäitus» Inglismaal; «Kaasaegse eksliibrise biennaal» Malborkis (Poola RV); Rahvusvahelised eksliibrise näitused Belgias, Taanis, Tšehhoslovakkias, Hollandis, Saksa DV-s; «Sõnadeta karikatuuri rahvusvaheline biennaal» Ljubljanas; Rahvusvaheline näitus «Quo vadis, homo» Skopljes (Jugoslaavia); «Rahvusvaheline ehetekunsti näitus» Jablonecis (Tšehhoslovakkia); XXIX rahvusvaheline keraamikanäitus Faenzas (Itaalia); «NSV Liidu rahvalooming» USA-s; Eesti tarbekunsti saadeti ka XI Taliolümpiamängude puhul Sapporosse (valik tekstiili, keraamikat, nahkehistööd, metallehistööd ja ehteid, suveniirmärke).

ENSV RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Alaline ekspositsioon: Kogu aasta oli avatud keskaja kunsti alaline ekspositsioon.

Jätkus 29. X 1970. a. avatud «Pallase» kunstnike näitus (maal ja graafika). Graafika ekspositsioon suleti 11. I, maali ekspositsioon — 30. V. Ilmus kataloog.

30. IV — 17. V toimus Eesti graafika näitus. Esitatud oli 71 teost 16 kunstnikult.

2. IV — 2. VIII oli avatud ulatuslik näitus «Lilled ja natüürmort eesti kunstis». Esitati 95 maali 46 kunstnikult. Ilmub kataloog.

Muuseumi kogudes säilitatava lääneeuroopa kunsti paremiku tutvustav näitus oli avatud 9. VI — 7. XI. Esitatud oli 33 teost XVI — XVIII sajandi hollandi, flandria ja saksa kunstnikelt. Eesti kunsti ekspositsioon (kuni 1940. a.) avati 5. VIII ja jätkub 1972. a. Esitati 72 maali 32 kunstnikult ja 10 skulptuuri 7 kujurilt. 23. XI võeti ekspositsioon maha 3 ruumi ulatuses ja asendati ajutiselt A. Weizenbergi teoste näitusega; neljandas, skulptuuride ruumis eksponeeriti ajutiselt J. Köleri akvarelle (alates 25. XI).

29. V — 30. IX oli avatud Nõukogude Eesti maalide näitus. Esinesid 31 kunstnikku 54 teosega. 16. VIII — 8. IX oli

ekspositsioon ajutiselt maha võetud P. Hlava näituse tõttu.

Näitused: 9. XII 1970. avatud Erik Haameri personaalnäitus suleti 8. II.

15. I — 15. II toimus Eduard Ole personaalnäitus. Eksponeeriti 64 teost kunstniku 1920.—1930.-ndate aastate loomingu.

15. I — 7. II oli avatud Leedu NSV rahvakunstimeistri Monika Biciüniene maalide näitus. 31 eksponeeritud teost koosnev näitus saadi ENSV Rahvaloomingu maja vahendusel.

10. II — 11. III toimus Olav Marani teoste näitus. Esitati 38 teost. Ilmus kutsekaart-nimestik.

19. II — 15. III oli avatud Leedu NSV maali näitus. Esinesid 15 kunstnikku 51 tööga. Näituse koostas Leedu NSV Riiklik Kunstimuuseum. Näituse avamisest võtsid osa ka mitmed tööde autorid.

15. III — 18. IV oli avatud Helene Kuma keraamika näitus. Eksponeeriti 212 teost. Ilmus kataloog.

19. III — 26. IV toimus Enn Põldroosi personaalnäitus. Esitati 48 maali. Ilmus buklett.

21. IV — 6. VI tutvustati vana-vene kunsti N. Kormašovi kogust. Eksponeeriti 113 teost. Ilmus kataloog.

20. VIII — 5. IX toimus Tšehhoslovakkia klaasikunstniku Pavel Hlava tööde näitus. Eksponeeriti 89 teost. Ilmus buklett.

7. X — 14. XI oli avatud Albrecht Düreri 500. sünniaastapäevale pühendatud näitus. Riikliku Ermitaazi kogudest ENSV Riikliku Kunstimuuseumi jaoks koostatud näitus sisaldas 123 kunstniku loomingu paremiku kuuluvat graafilist lehte.

17. XI — 13. XII oli avatud Herman Talviku personaalnäitus. Esitati 126 teost koosnev valik maali, graafikat, monotüüpiid ja joonistusi. Sõjajärgsetel aastatel loodud teosed tõi H. Talvik Rootsist kaasa, millest 25 kinkis muuseumile. Avamisel viibis autor perekonnaga. Ilmus kataloog.

12. XI — 19. XII oli eksponeeritud vana portselani J. Mikkeli kogust. Esitati 167 teost. Ilmus kataloog.

25. XI avati August Weizenbergi teoste näitus, pühendatud kunstniku 50. surmaaastapäevale. Eksponeeriti 30 skulptuuri. Näitus jätkub 1972. a. Ilmub ENSV Riiklik Kunstimuuseumis asuvate A. Weizenbergi teoste teaduslik kataloog.

Väljaspool muuseumi korraldati 1971. a. originaalteostest kunstinäitust vabariigi ulatuses 48 punktis.

Lektorium: 1971. a. jaanuarist kuni aprillini jätkus muuseumi lektoriumis loengusari «Saksa kunst XIX—XX sajandil». Loengutega esinesid muuseumi töötajad Jüri Keevallik, M. Kuldna, I. Teder ja K. Haamer. 1971. a. oktoobris alustati uut loengusarja «Kuulsaid meistreid XX sajandi kunstis», millest peeti 3 loengut. Esinesid muuseumi töötajad K. Haamer, H. Läti ja Jüri Keevallik. Loengusari jätkub 1972. a. esimesel poolel.

Aasta ringi toimus muuseumis Tallinna 46. Keskkooli kunstiklassile kursus «Peatükke kunstiajaloo».

1971. a. jätkati muuseumis koostöös Tallinna Riikliku Konservatooriumiga kamermuusika kontsertide korraldamist.

TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Näitused statsionaaris: 31. I lõppes vabariiklik tarbekunstinäitus, mis avati 18. XII 1970. a. Ilmus illustreeritud nimestik.

14. II suleti Avo Keerendi graafika näitus, mis avati 25. XII 1970. a. Ilmus kataloog.

6.—21. II toimus Tartu Riikliku Kunstimuuseumi Kujutava Kunsti Kaugõppekursuse 10. aastapäeva tähistamiseks VII lennu lõpetajate, varasematel aastatel lõpetanute ja kursustest tööd näitus. Eksponeeriti 236 teost 47 autorilt. Ilmus kataloog.

20. II—4. IV oli avatud graafik Kaljo Põllu personaalnäitus. Esitati 50 graafilist lehte, 50 raamatu- ja mälestusviita, 2 bibliofiilset väljaannet ja 18 näidet Tartu Kunstimuuseumi trükiste kujundamisest. Ilmus kataloog.

26. II — 28. III toimus Valve Janovi ja Kaja Kärneri maalide näitus, millega tähistati kunstnike 50. a. juubeleid. Valve Janovilt eksponeeriti 93 teost ja Kaja Kärnerilt 117 teost. Ilmus kataloog.

3. IV — 9. V oli avatud Erik Haameri teoste näitus, mille komplekteeris Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum ja mis oli eelnevalt avatud Tallinnas. Tartus tutvustati 49 teost ja 18 fotot «Kalevipoja» illustratsioonidest.

10. IV — 9. V toimus posthuumne Ülo Soosteri (1924—1970) teoste näitus. Eksponeeriti 127 teost — maale, joonistusi, originaalillustatsioone ja illustreeritud raamatuid. Ilmus kataloog.

14. V — 20. VI oli avatud Tartu XVII kunstinäitus, kus eksponeeriti 125 maali, akvarelli, joonistust, graafilist lehte ja skulptuuri 44 kunstnikult. Ilmus kataloog.

21. V — 18. VII tutvustati Helene Kuma keraamikat. Näituse komplekteeris ja eksponeeris ENSV Riiklik Kunstimuuseum. Tartus koosnes ekspositsioon 193 keraamilisest esemest.

24. VI — 18. VII eksponeeriti Gruusia maalikunstnike teoseid. Näituse (66 maali 7 kunstnikult) koostas ENSV-s toimunud Gruusia NSV kultuuripäevadeks Gruusia Riiklik Maaligalerii. Eesti NSV Kultuuriministeeriumi poolt anti välja illustreeritud nimestik.

24. VII — 19. IX toimus näitus eesti kunstist käesoleva sajandi 20-ndaill aastail. Näitus koostati põhiliselt Tartu Kunstimuuseumi kogudest, eksponeeriti 162 maali, akvarelli, joonistust ja skulptuuri.

24. IX — 31. X oli avatud professor

Aleksander Vardi viimase kümne aasta loomingu näitus, millega tähistati kunstniku 70. a. juubelit. Näitus oli jätkuks 1961. a. toimunud retrospektiivsele näitusele. Eksponeeriti 74 maali.

1. X — 8. XI tutvustati Kristjan Raua töid Tartu Kunstmuuseumi kogust. Eksponeeriti 33 joonistust ja 18 klišeetrükis ekssliibrist.

11. XI — 12. XII eksponeeriti valikut Tallinna II graafikatriennaalilt — 49 teost 25 leedu graafikult, 43 teost 21 läti ja 44 teost 28 eesti graafikult.

12. XI — 12. XII toimus näitus «Restaupeeritud kultuuriväärtused», mis komplekteeriti Tartu Riikliku Ülikooli Teadusliku Raamatukogu, ENSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi ja muuseumide juures töötavate restauraatorite tööd. Eksponeeriti maale, metalli, tekstiili, puitesemeid, raamatuid — kokku 206 tööd. Ilmus kataloog.

17. XII avati Tartu II tarbekunstinäitus. Esitati 220 eset nahk-, metall- ja puit-ehistöö, tekstiili ja keraamika alalt 29 kunstnikult. Ilmus kataloog.

19. XII avati leedu naivisti Monika Bičiūniene maalide näitus, mis saadi Leedust ENSV Rahvaloomingu Maja vahendusel ja oli eelnevalt avatud Tallinnas. Tartus esitati 28 maali. Avamisel viibis kunstnik koos pojaga.

Tartu Kunstnike Majas oli 23. II—23. III avatud skulptor Aleksander Elleri juubelinäitus.

Väljaspool muuseumi: 16. X — 16. XI toimus Ado Vabbe 1919.—1920. a. linoollõigete näitus Tartu Riikliku Ülikooli kohvikus. Näitus organiseeriti koostöös TRÜ kunstikabinetiga. Eksponeeriti 24 graafilist lehte TKM-i teaduslikust arhiivist.

17. XII alates eksponeeriti leedu kaasaegset graafikat Viljandi teatris «Ugala». Esitati 19 graafilist lehte.

27. X avati Gruusia NSV-s Tbilisis seoses Eesti NSV kultuuripäevadega näitus eesti graafikast aastail 1967—1971. Eksponeeriti 41 teost TKM-i graafikakogust. Valiknäitusi ekspositsioonidest esitati aasta vältel 12 punktis Lõuna-Eestis.

Originaalteostest rändnäitused olid 1971. a. vältel avatud 20 punktis. Näitused olid komplekteeritud järgmiselt:

«Eesti nõukogude graafika I», «Eesti nõukogude graafika II», «Valik ekssliibriseid», «V. Tolli ja A. Keerendi teoste näitus», «Tartu Laste Kunstikooli õpilastööde näitus I», «Tartu Laste Kunstikooli õpilastööde näitus II», «Leedu nõukogude graafika».

Lektoorium: 1970. a. sügisel alustatud loengutsükkel «Vennasvabariikide kaasaegne kunst» lõppes 1971. a. veebruaris armeenia kunsti tutvustava loenguga, mille pidas kunstiteadlane G. Igitjan.

Oktoobris alustati XX sajandi kunsti põhiküsimusi tutvustavat loengutsükli.

Käsitleti kunstivoole XIX saj. lõpul ja XX saj. algul (J. Kangilaski), fovismi (V. Hinnov), kubismi (M. Peil), ekspresionismi (E. Lamp), abstraktsionismi (M. Ruus) ja sürrealismi (J. Olep).

6. veebruaril toimus Kujutava Kunsti Kaugõppekursuse X aastapäeva tähistav konverents. Päevakorras olid ettekanded: «Kümme aastat kujutava kunsti kaugõppekursusi» (E. Maaser, kursuse juhataja), «Isetegevuslik kunstnik ja meie kunstielu» (V. Tiik), «Isetegevuslik kunstnik rajoonis» (E. Littover), «Isetegevusliku kunstniku osast ja muredest tööstuses» (H. Kohandi ja L. Livšits), «Isetegevuslaste osast Võru kunstielus» (H. Toode).

21. oktoobril toimus Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna X aastapäeva tähistav konverents. Päevakorras olid ettekanded: «Kultuurirahvaülikoolid kunstialaste teadmiste levitajatenä» (P. Uusman, Eesti NSV Kultuurirahvaülikoolide Nõukogu esimees, Eesti NSV kultuuriministri asetäitja), «Kümme aastat kujutava kunsti osakond» (V. Tiik, Tartu Kultuurirahvaülikooli kujutava kunsti osakonna nõukogu esimees), «Kujutav kunst ja pedagoog» (V. Raup), «Miks õpib arst kujutava kunsti osakonnas?» (H. Kiiskmaa), «Kasust, mida ei möödeta rubladega» (R. Dmohovski), «Viljandi kunstielust» (R. Kolka), «Mõttejuppe kunstiosakonna tööst» (R. Karu).

EDUARD WIIRALTILE PÜHENDATUD ÕHTU VILJANDIS

8. oktoobril 1971. a. korraldas Viljandi rajooniraamatukogu Viljandi Tarbijate Kooperatiivi klubi saalis koduloolise kunstiohtu «Eduard Wiiralt ja Viljandi». Ettekandega Wiiralti üldtuntud Viljandi-aineliste tööde «Viljandi maastik» ja «Virve» sünnilugudest esines Eesti NSV teeneline kunstitegelane Paul Rummo. Wiiralti ja Viljandi sidemeid käsitlevat trükisõna tutvustas Krista Aamissepp. Wiiralti kaasaegsed — kunstnik Juhan Muks, Wiiralti teoste koguja Mart Saar ja end. Tamme talu (kus kunstnik peatus 1943. a. hilissuvel) perenaine Alma Tamm meenutasid isiklikke kokkupuuteid suure meistriga. Kokkuvõtte käsitletud teemast tegi Hillar Kattai.

Kunstiõhtu raames oli avatud näitus E. Wiiralti Viljandi-ainelistest tööd ja teiste kunstnike teostest E. Wiiraltist.

1971

26. novembril suri Tartus skulptor Aleksander Eller (sünd. 23. II 1891). 3. detsembril suri Tallinnas ENSV teeneline kunstitegelane prof. Maks Roosma (sünd. 10. I 1909).

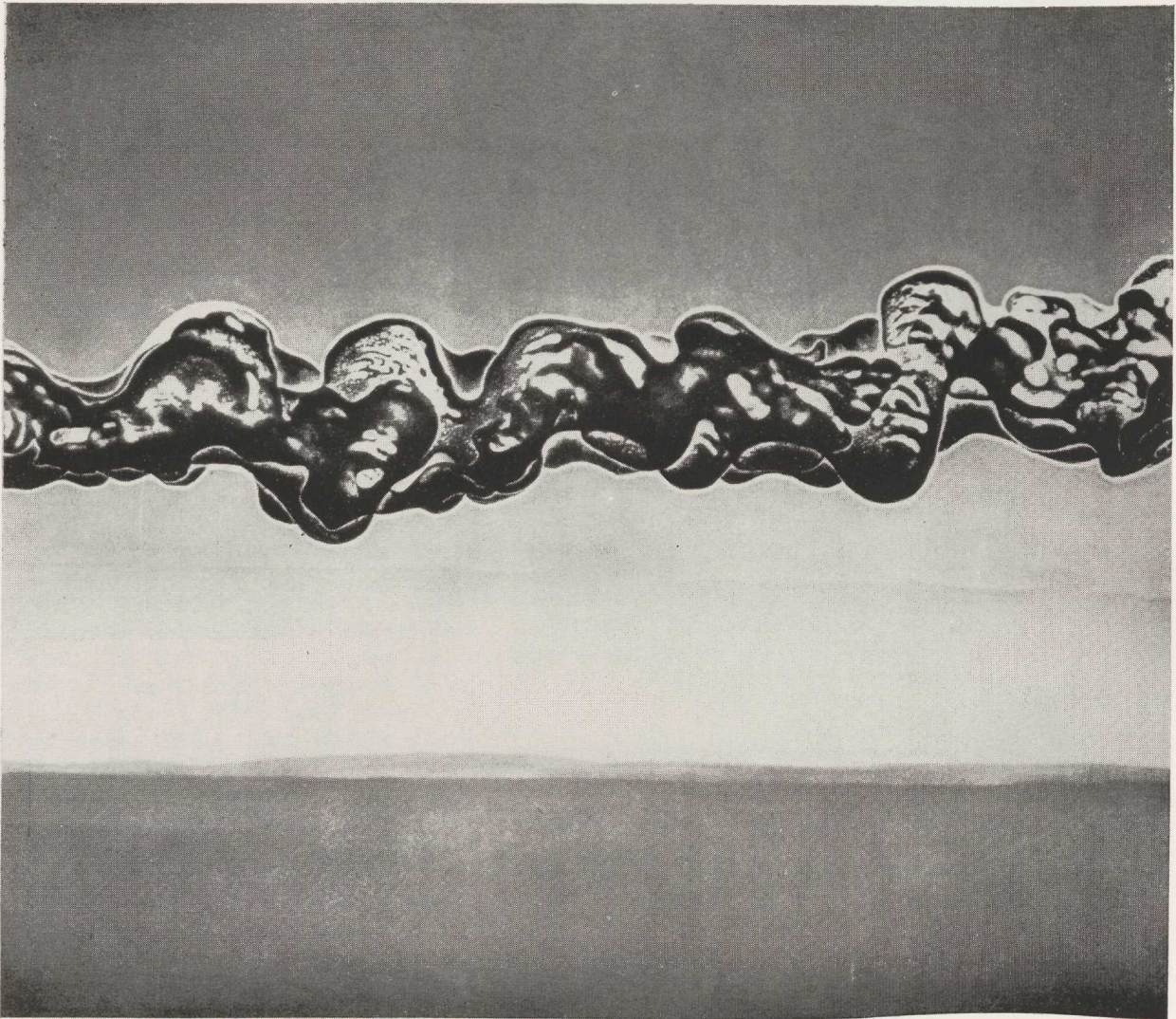


EDUARD WIIRALT · PUULÕIKE SÜND · 1936

(TALLINNA GRAAFIKATRIENNAALI TUNNUSTEOS)



3



4

Tallinna II graafikatriennaal kujunes keskseks sündmuseks 1971. aasta rikkas kunstielus. See andis ülevaate Balti liiduvabariikide uusimast graafikast, võimaldas paralleeljooni tõmmata ja eripärafikseerida. Samaaegselt äratas näitus mõttevahetusi, mis keerlesid põhiliselt selle ümber, kas meie graafika ei ole takerdumas tehniksismi, kas kujundid pole liiga keerukaks ja ähmaseks muutunud, minetades emotsionaalse mõju ning jäädes vaatajale arusaamatuks. Ja lõpuks, kas ei kõla meil suhteliselt nõrgalt ühiskondlik temaatika nüüd, mil maailmakunstis on püstitatud angažeeritud kunsti loosung. Neil küsimustel tahaks veel kord peatuda.

Tehnilise külje osatähtsust on mistahes kunstiliigis raske üle hinnata, eriti graafikas, mis juba loomult on tehniksistlik ning mille võlu peitub tehnikate poolt pakutavate väljendusvõimaluste rikkuses. Tundub, et niisugust asja nagu «liigne tehniksism» ei saagi siin olla. Saab olla fantaasia-, tundejõu- või mõttevaegust, mida tehniline virtuositeet ei suuda päriselt korvata (osaliselt suudab ta seda siiski, sest eks tähenda tehniline virtuositeet arenenud mõtlemist tehnikas, tundlikkust ja vabadust vahendite kasutamisel). Päris «tühja» tehniksismi ei saa kuidagi olla, sest igasugune vorm kätkeb endas mingit sisu. Reeglina on teose sisukus, kunstniku mõtte või tunde vaatajani jõudmise aste võrdeline teostuse meisterlikkusega. Seepärast tahaks, et meie graafikas kujunenud tehnilise mitmekülgsuse, peenetundelisuse ja katsetamise traditsioonid edasi kestaksid ja areneksid. Suurelt osalt just tänu neile traditsioonidele mõjus Eesti osakond triennaalil tugevamana ja huvitavamana. Näiteks, sellise levinud tehnika nagu linoollõike viljelejad, nagu Avo Keerend, Herald Eelma, Jüri Arrak, Henno Arrak, Tõnis Vint, on oma loomingus leedu kolleegidega võrreldes erilaadsemad, uudsemad, (ka lihtsuses) rafineeritumad. Või võtame uudistehnika — siiditrüki. Triennaalil oli selles tehnikas esitatud töid Alo Hoidrelt ja Evi Tihemetsalt (kombineerituna litoga), Olev Soansilt, Malle Leisilt, Aili Vindilt, Raul Meelilt — kõik erinevad, nii tehnika «dokumentaalseid» kui ka dekoratiivseid võimalusi esiletoovad. Neile oli vastukaluks vaid riialane Semjon Šegelman.

Ei tahaks nõustuda väitega, nagu oleks meie graafika jõudnud tehniliselt piisavalt kõrgele tasemele ning nüüd tuleb

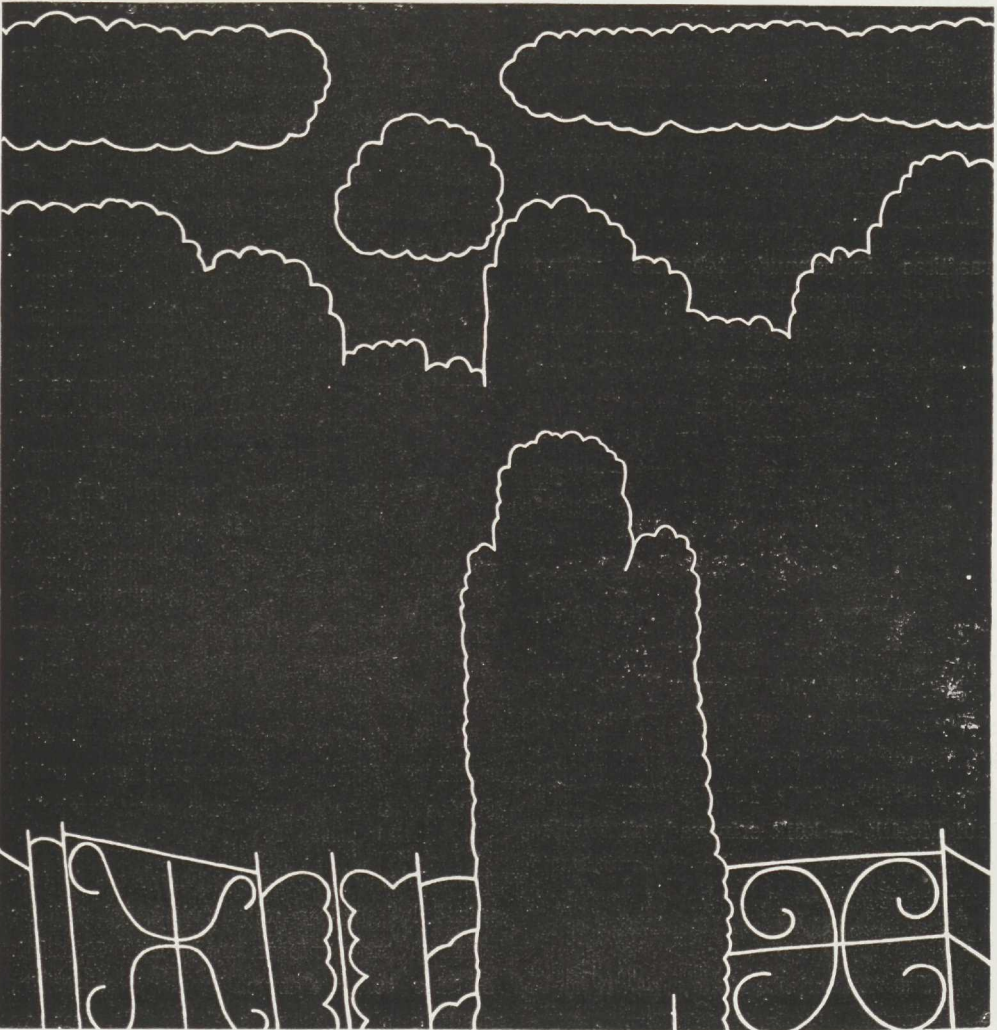
vaid tasa teha sisulised vajakajäämised. Teatavasti ei saa vorm arenda ja paigal seista lahus sisust, ja vastupidi. Teiseks, täiuslikkusele liikumisel ei tule lõppu. Iga põlvkond, iga kunstnik alustab tehnilise arsenalil vallutamist omamoodi otsast peale, oma esteetilistest ideaalidest lähtudes. Nii on noorem põlvkond taas avastanud ofordi võimalused, mis vastavad püüdele võimalikult vahetu eneseväljenduse poole, sümbolistlik-sürrealistlikus liinis liikuvale fantaasiale, s. t. sisulistele taotlustele.

Teose tehniline külge on lahutamatu kujundlikust. Vaadates tagasi kujundlikkuse arengule eesti graafikas möödunud aastakümne jooksul, võib peamisena täheldada tendentsi üldistavama ja subjektiivsema kujundi poole, sellest tulenevalt — võrdkujulisuse, assotsiatiivsuse poole. Sellest tendentsist kasvavad loomulikult välja sümbolismi avaldused, mis on markantsemad mõne keskmise ja noorema põlvkonna graafiku (P. Ulas, C. Klar, V. Vinn, M. Mutsu, S. Liiva jt.) viimase aja loomingus, kusjuures see sümbolism avaldub sageli sürrealistlikus rüüs. Kuigi mitte kõikehõlmav, on too sümbolism andnud värvingu meie graafikale tervikuna, andnud värvingu meie maalilegi. Selle pitserit kandis naabrite graafika huvitavam osa (näiteks, P. Repšyse, S. Šegelmani tööd).

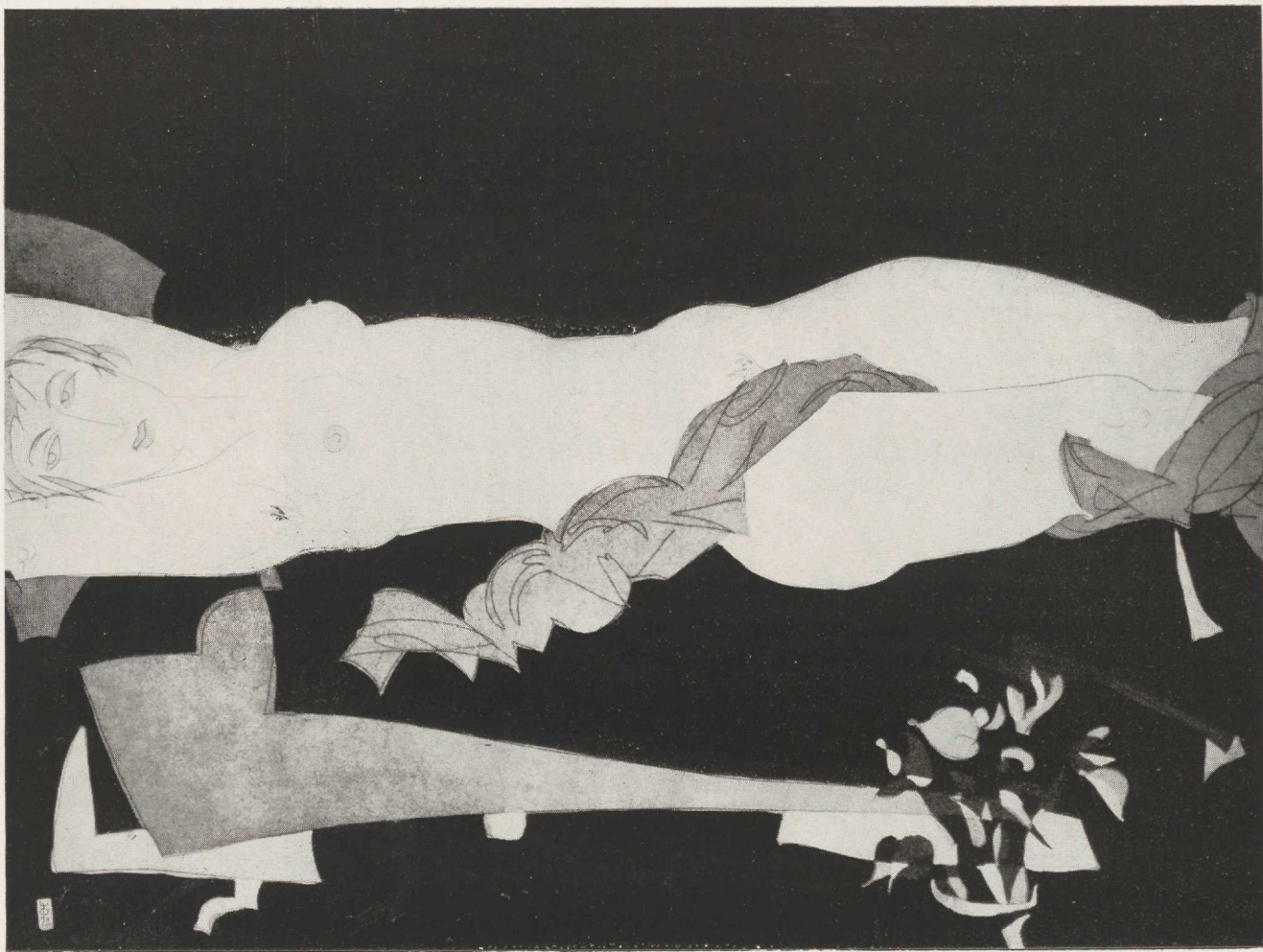
Muidugi pole siin tegemist *fin de siècle*'i sümbolismi või 1920-ndate ja 1930-ndate aastate sürrealismi kordumisega. On võimatu laskuda kaks korda ühte ja samasse jõkke. Nende teoreetilisest idealismist peaksime üle olema, usutavasti samuti ka nende praktikas esinenud naiivsusest, tühisest meeoleolusest, üleponnistatud nägemuslikkusest. Aga ka idealistlikus teoorias võib olla «ratsionaalne iva», teooriat ja praktikat ei saa samastada ning praktikud pole ühe vitsaga löödud. Seostuvad ju sümbolismiga näiteks niisugused nimed nagu Redon ja Munch, Beardsley ja Raud, sürrealismiga — Dali ja Miró, Picasso ja Wiiralt. Raske on siin homogeensusest rääkida. Veelgi kirevam on kunst, mille suhtes me tänapäeval, n.-ö. «vooluvabalt» termineid «sümbolism» ja «sürrealism» pruugime. Ja siiski tunduvad need terminid kohased ja mugavad, kuigi näiteks sümboli enda mõiste on kunstis õige lai. Püüdes tema olemust kuidagi selgitada, otsiksin abi Johannes Semperilt, kes on kirjutanud: «Sümbol pole paljas võrd-

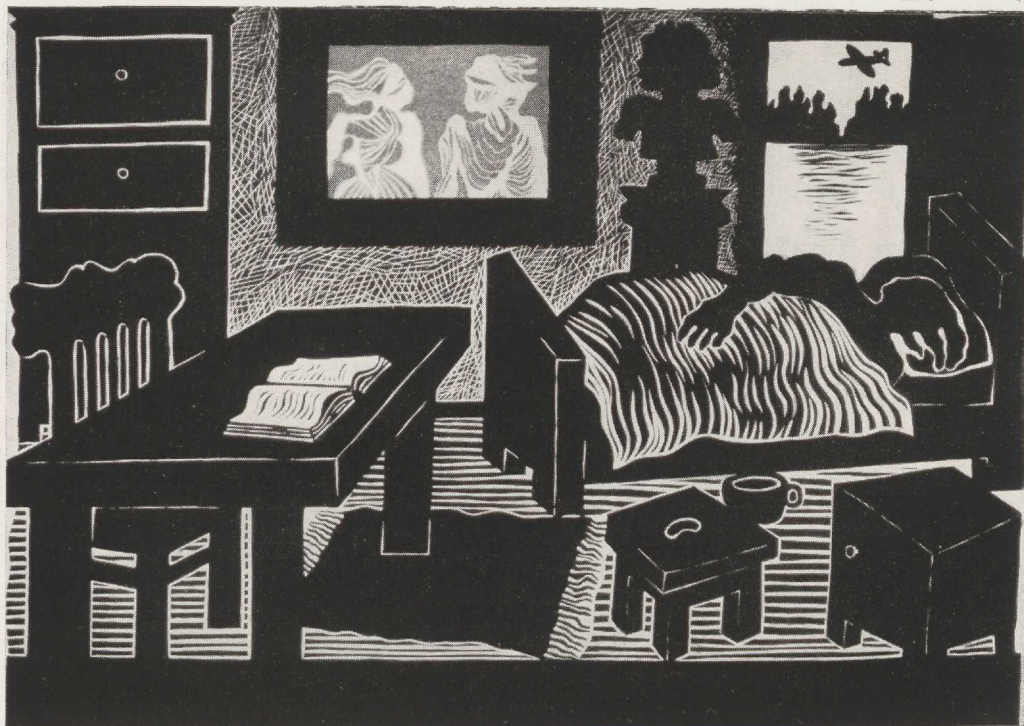


5



6





kuju... Allegooriast erineb ta selle poolest, et allegooria ülesanne on väljendada mõnda mõtet konkreetsel, piltlikul kujul, kuna sümbol ei eelda kindlaksvormitud mõtet... Ta pole sündinud sihist mõtteid selgemalt välja öelda, vaid lihtsalt inimesele omasest väljendustungist. Teda ei loo inimese tahtlik siht, vaid ta sünnib loodusliku paratamatusega alateadvusest, nagu veepinnale kerkiv mull ütleb, et vee põhjas mingi protsess sündis... Teadvusse jõudes võivad sündinud kujud põimuda juba mõtetega, sündmuse loogikaga, kuid analüüsi varal saab ikka alateadlikku tuuma kindlaks teha... Sümboliks võib olla ka allegooria, kuju, võrdlus, kui peale mõtte veel midagi muud tahetakse avaldada, nimelt kogu tundmuste totaalsust, mis üksikute kujude aluspinnaks on... Sümboli mõiste on neist avaldusvahendeist laiem.¹» Ülaltoodud read on kirjutatud küll 1924. a., mil äsja oli läbi põetud sümbolism ning oma manifesti avaldas sürrealism, mis paisutasid üle alateadvuse osa loominguprotsessis. Ometi kõlavad need veenvalt ka praegu, ka kujutava kunsti aspektist. Alateadvust on väär absolutiseerida ja müstifitseerida, aga pole ka põhjust maha salata seda, mis eksisteerib, eksisteerib juba seepärast, et «me elame üle alati rohkem, kui tajume»².

Uus kujundlikkus on suurel määral kantud tugevast emotsionaalse eneseväljendamise vajadusest. Ent millest see tugevnenud väljendustung? Sellest, et teda varem paisu taga hõiti, et inimese intiimsel minal on meie senises kunstis suhteliselt tagasihoidlik koht olnud? Osaliselt, ent eelkõige — seda enam, et nähtus pole iseloomulik ainult meie kunstile — peaks otsima üldisemaid põhjusi ühiskonna vaimsest ja materiaalsest elust.

Toredasti on öelnud Diderot: «Tundele on raske väljendust leida; inimene püüab seda teha ning seejuures kas pomiseb midagi segast või pimestab meid oma hoogsuses geniaalsuse säruga. Ja siiski ei ole see sähvatus tema tundmuste tõeliseks väljenduseks, kuid me võime neid eristada selle sähvatuse valgel.»³ Toetudes Diderot'le, julgeksin väita, et segane pomim on kunstis teatud määral vältimatu. Ent sähvatusigi pole võimalik täpselt ja ammendavalt sõnastada. Üks põhjusi, miks ka mõned õnnestunud pilti vahel ei aktsepteerita, ongi vist selles, et otsitakse kindlaksvormitud, hõlpsalt sõnastatavat mõtet sümbolist, mis väljendab

ligikaudselt ja osaliselt määratletavat tunnet, või — õigemini mõtte ja tunde sulamit. Sest viimaseid ei saa kunstilises tunnetuses lahutada, kuigi nende vahel on eri isiksustel ja eri teosteski erinev.

Mitte üksnes emotsioonid ei ole hakanud sümbolite kaudu intensiivsemalt väljapääsu otsima, vaid ka keerukamad mõttekäigud, üldisemad ideed; püüde tungida asjade olemusse, avada seoseid, väljendada teravamalt isiklikku suhtumist ühte või teise nähtusse. Meie kunst on praegu tunduvalt filosoofilisem kui kas või aastat viis tagasi. Seda võis tõdeda ka triennaalil, näiteks selliste tööde ees nagu P. Ulase «Olend» ja «Mäe teisel küljel», milles leiavad kehastuse tunnetuslikud momendid — inimese vastuvõtlikkus välismaailmale ning kujutus teisel pool nähtavat ja tuntut olevast; nagu C. Klari «Aadam ja Eeva» — absurdini viidud striiptiis-üldistus; nagu V. Vinna «Raketid», mis seostab viimaseid konnakarpidesse sulgunud ükskõiksusega, jt.

Enam kui teistele kunstiliikidele sobib filosoofilisus graafikale, mida Max Klinger on koguni nimetanud maali ja skulptuuri filosoferivaks lisandiks. Kuid ka graafiline vorm seab autori filosoferimisele piirid, mille ületamine tingib teose häiriva mõistuslikkuse, konstrueerituse. See kahandab graafika emotsionaalset mõjuvust (seda peaks vältima). Ent ühtaegu näib, et mingi ülepakkumine kaasneb paratamatult püüdlusega sügavmõttelisuse, mitmeplaanilisuse poole. Lõpuks, nii mõnigi kujund võib meile ülepakutuna tunduda lihtsalt harjumatus tõttu. Kas me viitsime alati teost korralikult vaadata, rääkimata süvenemisest tema meeoleolu või mõttesse? Düreri «Melanhooliat» uurime luubiga, oleme valmis läbi lugema hunniku raamatuid ja kuulama selle kohta kolmetunnist loengut tõlgenduste kaskaadiga. Vähemalt sajandikku neist jõupingutustest vääraks ehk Vello Vinna «Liivakelligi».

Meie graafika on küllalt mitmekesine. Filosoofilisema lähenemise kõrval eksisteerib siin estetiseeriv, mängleva fantaasia kõrval — asjalikkus, publitsistliku paatose kõrval — kiindumus realiteeti, selle poetiseerimine. Kaasaegse vormi retsepte ei ole. Igaüks peaks töötama laadis, mis talle on loomupärane. Kuid see ei tähenda, et ei võiks katsetada teises laadis, proovida kõnelda keerukamatest asjadest ja keerulisemalt kui seni.

Võib-olla tabab kunstnikku siin ebaõnnestumine, teatud kasu võib sellest edaspidise loomingu jaoks ikkagi olla. Loota aga, et kunstnik, kes kriitikata ja siseamise veendumuseta allub eeskujudele, läheb n.-ö. moega kaasa, võiks luua midagi väljapaistvat traditsioonilisemas laadis, on vist samuti asjatu.

Seoses kujundite tugevnenud subjektiivsusega on üles kerkinud sotsiaalsuse probleem. Viimane on aktuaalne ka teistes kunstiliikides, mida peegeldab näiteks «Sirbi ja Vasara» veergudel asetleidnud diskussioon «Kuidas mõista luule sotsiaalsust».

Sotsiaalsust võib mõista nii avaramalt kui ka kitsamalt. Kitsamas tähenduses oleme sotsiaalsust seni seostanud temaatilise kunstiga. Termin «temaatiline kunst» on esile kutsunud vastuväiteid (on ju igal teisel oma teema). Ent sellega võiks leppida (see pole halvem termin kui näiteks «gooti stiil») ning asendada seda terminiga «angažeeritud kunst» oleks isegi kummaline, sest meil on kunsti angažeeritus alati olnud endastmõistetav. Ka sisuliselt ei muudaks see midagi. Raskem on leppida temaatilise kunsti stereotüübiga, mis ikka veel takistab nägemast sotsiaalsust väljaspool teatud elulõikude konkreetset kujutamist, teatud teemaringi. Sõjavastane teema, loova töö ülistamine — need on kahtlemata tähtsad elulised teemad. Ent nende kõrval on hulk teisi aktuaalseid probleeme, mida saab kujutavas kunstis käsitleda, näiteks: materiaalsete hüvede kultus (P. Ulase «Pompeii»), väikekodanlik ükskõiksus (J. Arraku «Tuba pildiga», V. Vinna «Raketid»), kolmnurk inimene-tehnika-loodus (A. Keerendi «Tehased roheline maastiku taustal» ja «Suits maastiku kohal», I. Torni sari «Inimene ja loodus»), elutempo ja pealiskaudsus (A. Kütü «Tõttaja»), isegi bürokraatia (J. Arraku «Hüppav mees») jne. Teema ühiskondliku kõlavuse määrab eelkõige kunstniku suhtumine, tema kodanikutunne, tema aktiivne mõte ning meisterlikkus, ja veel kord meisterlikkus.

On vajalikum, aga ka keerulisem, luua näiteks haarav üldistus Vietnami sõjast kui teha keskmine pilt-illustratsioon, mis oma mõjuvusel jääks niikuinii alla dokumentaalfilmi kaadritele ja sarnaneks sadadele teistele lahingupiltidele. Kui nõuame kunstnikult töid aktuaalsetel teemadel, siis peame mingil määral kujutema tema ees seisvaid raskusi ning jät-

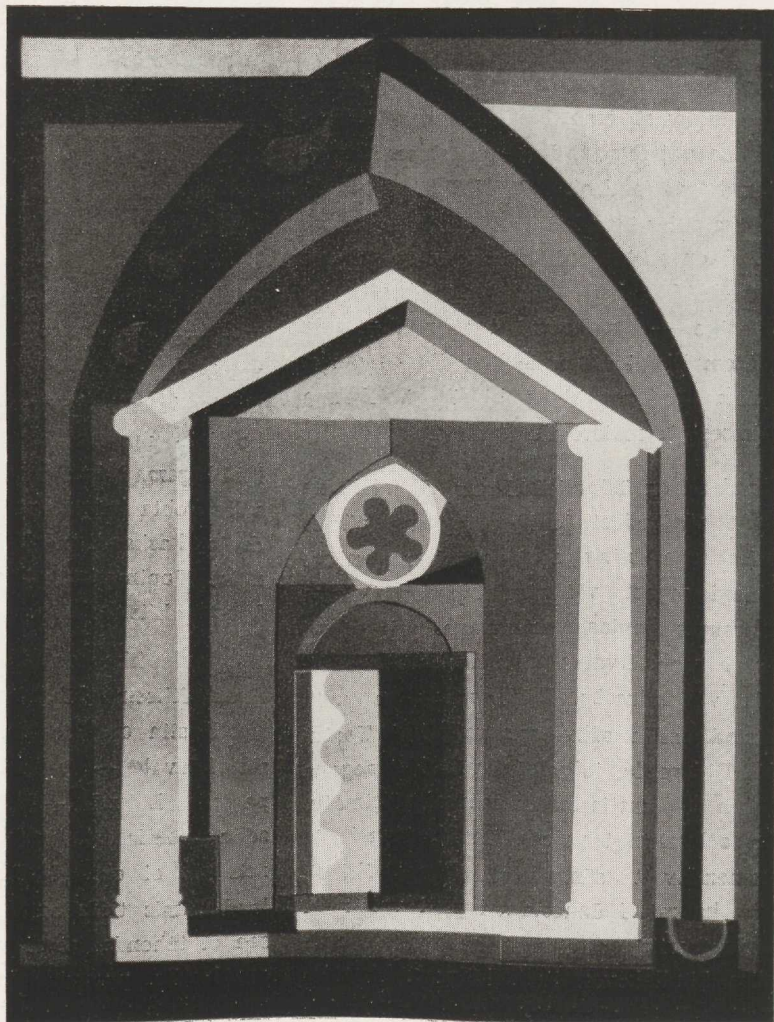
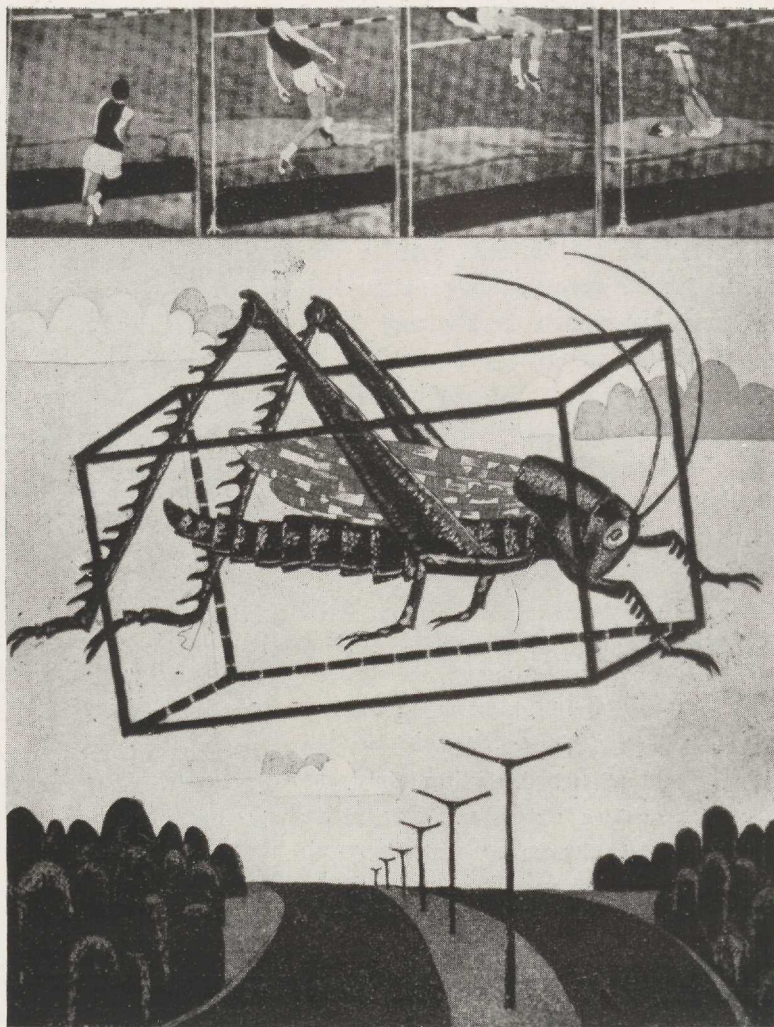
ma talle vabad käed lahenduse osas. Sest Diderot'gi märkis: «Mida enam tellija täpsustab süžee detaile, seda tõenäolisem on, et ta saab halva pildi. Ta ei tea, kui piiratud on kunst isegi kõige kogenuma meistri kätes.»

Triennaalile tagasi mõeldes näib, et ei temaatilise graafika kvaliteedi ega kvantiteedi üle pole meil põhjust kurta, pigem võib rõõmustada formaalse, leige teemakäsitluse taandumise üle. Läti graafikas tundub sotsiaalsuse probleem olevat hoopis tõsisem. Läti ekspositsioonis tekkis kahtlus, kas siin pole sotsiaalse mõtte loidus seotud kujundliku mõtte suhtelise loidusega. Viimane ei seisa läti kunstis siiski paigal. Oli huvitav tõdeda, et nooremate läti graafikute, nagu ka leedu graafikute otsingud kulgevad meie graafikale lähedasi radu. Nii seisavad kõigi ees samad probleemid.

¹ Johannes Semper. Rahvaluulemotive analüüsist. Mõtterännakud I. Tallinn 1969, lk. 210—216.

² I. S. Kon. Isiksuse sotsioloogia. Tallinn 1971, lk. 33.

³ Дени Дидро. Об искусстве I. Лен. М. 1936, lk. 137.



3. Peeter Ulas. Pompeii. Pehmelakk. 1971.

4. Avo Keerend. Suits maastiku kohal. Värviline sügavtrükk. 1971.

5. Malle Leis. Lilled III. Serigraafia. 1971.

6. Tõnis Vint. Vana aed. Linoollõige. 1971.

7. Evald Okas. Rahu. Ofort, akvatinta. 1971.

8. Evald Okas. Noorus. Ofort, akvatinta. 1971.

9. Kaisa Puustak. Öine aed. Ofort, akvatinta. 1971.

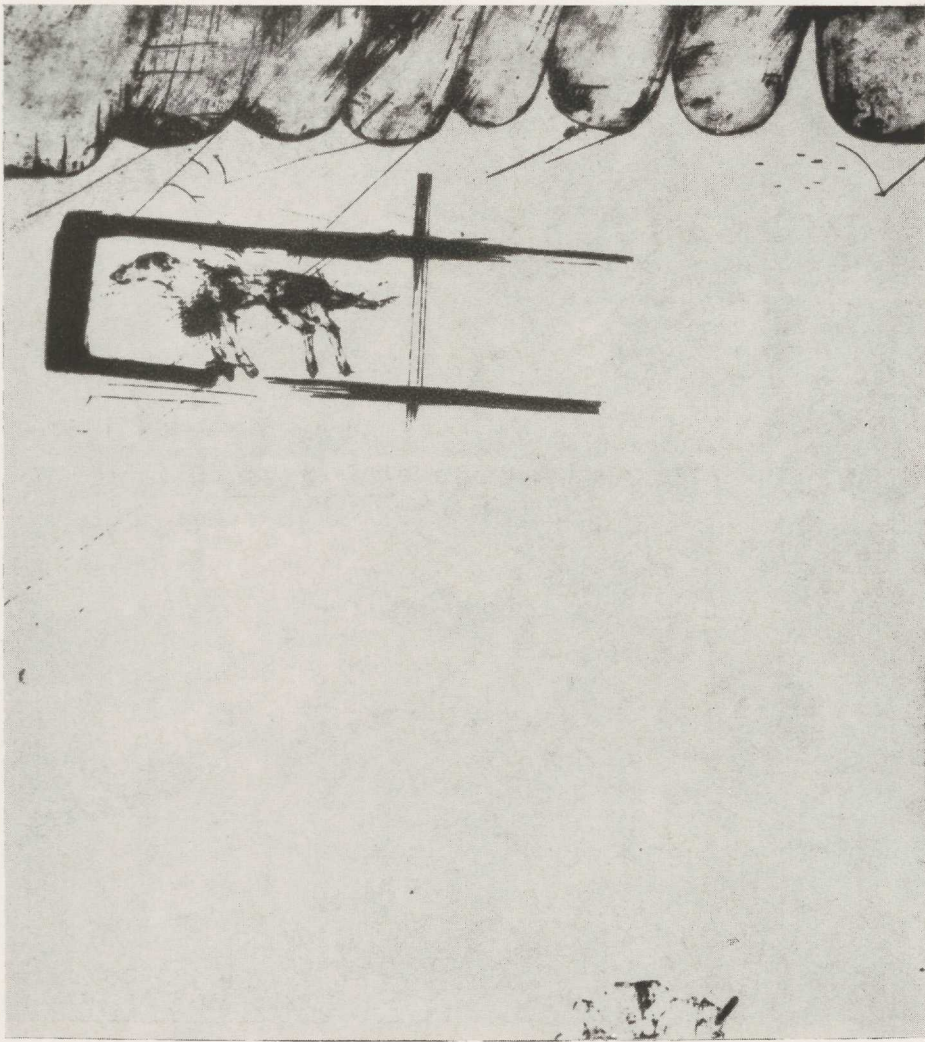
10. Jüri Arrak. Tuba pildiga. Värviline lito. 1971.

11. Kaljo Põllu. Hüpe. Akvatinta, valmiskujund. 1971.

12. Evi Tihemets. Uksed. Värviline lito. 1971.

13. Marju Mutsu. Sel päeval. Ofort. 1971.

14. Enno Ootsing. Sündmus. Vasegravüür. 1971.



13



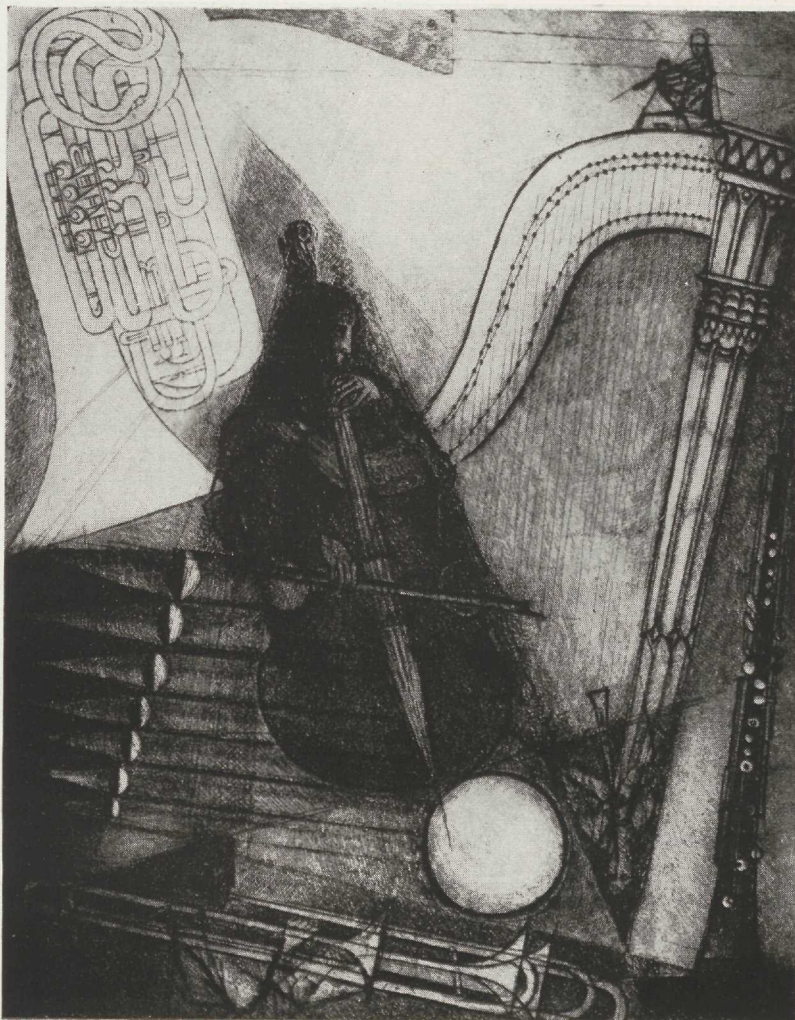
14

13









15. Bīrute Žilyte (Leedu NSV). Žalgiris II. Vārviline lito. 1970.

16. Algirdas Steponavičius (Leedu NSV). 1863. a. ūlestōus. Lito. 1970.

17.—18. Petras Repšys (Leedu NSV). Sarjast «Leedu rahvalikud spordimāngud» I ja II. Lito. 1971.

19. Semjon Segelman (Lāti NSV). Kadunud poeg. Serigraafia. 1970.

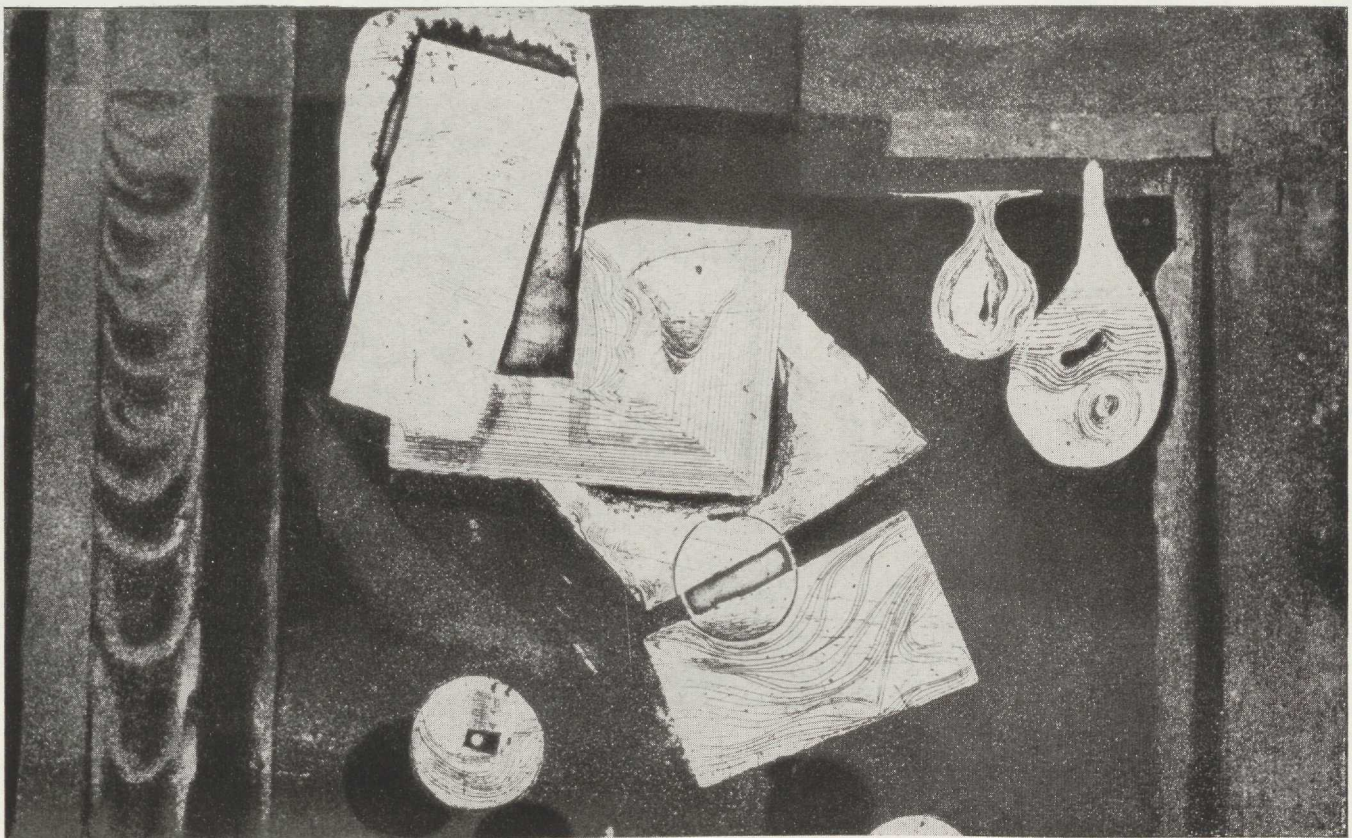
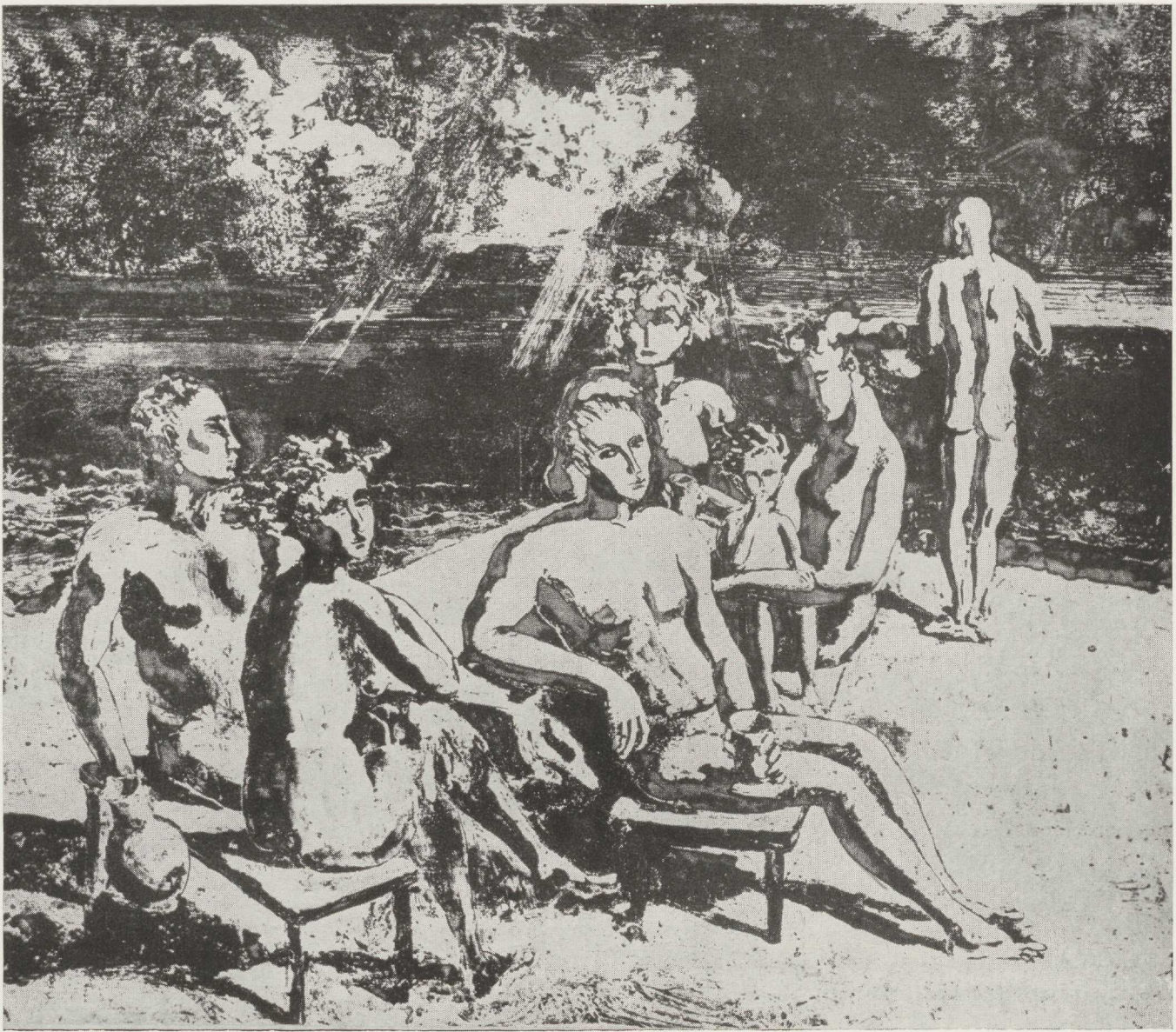
20.—21. Irena Zemaityte-Geniušiene (Leedu NSV). Proov I ja II. Ofort. 1970.

22. Banuta Ancane (Lāti NSV). Mere āāres. Sōōvitus. 1970.

23. Artur Nikitin (Lāti NSV). Vaba langemine. Ofort. 1969.

24. Romuldas Čarna (Leedu NSV). Ōnnetus. Linoollōige. 1970.

25. Inar Helmut (Lāti NSV). Lahkuvad laevad. Vārviline sōōvitus. 1969.





EDUARD WIIRALTI LOOMINGUT



Maalija, Ofort. 1931.

Tüdrukute orkester. Ofort. 1937.

Suplevad tüdrukud. Ofort. 1927.

27



26

28

IRINA SOLOMŌKOVA ADO VABBE VARASEMAST GRAAFIKAST



Ado Vabbeega on seotud terve epohh eesti kunsti ajaloos. Tema esinemisi 1919. ja 1920-ndail aastail saatis harukordne edu. Teda hellitas oma tähelepanuga kirjanike noorem põlvkond, kelle taotlused tol ajal kunstniku omadega ühte langesid; teda nimetati ka eesti kunsti *enfant terrible'iks*. Tal tuli käia rasket ja okkalist kunstnikuteed, kus tunnustusega kaasnenud rõõmule peagi järgnes kadedust reetev salvamine, ning aastakümneid hiljem mittemõistev vaikimine. Tema loomingu mõistmist on raskendanud kunstniku loobumine näitustel esinemistest nii 1930-ndail kui ka 1950-ndail aastail, samuti ta tööde laialipillatus mitmete erakogude ja asutuste vahel ning alles viimane aastakümme on andnud — nii näituste kui ka uurimuste näol — pidepunkte Ado Vabbe lähemaks tundmaõppimiseks.¹

Esmase täieliku ülevaate A. Vabbe loomingust andis Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis 1962. a. kevadel korraldatud ulatuslik personaalnäitus. Näituse kataloog, kus oli fikseeritud 514 teost, varustatud T. Nurga üksikasjaliku eessõnaga ja 52 illustratsiooniga, oli faktiliselt esimeseks nõukogudeaegseks kokkuvõtteks Ado Vabbe loomingust.² Samal aastal almanahhis «Kunst» avaldatud artiklis «Mõtteid Ado Vabbest» rõhutab T. Nurk Ado Vabbe mitmekülgset tegevust maali- ja graafikuna, raamatuillustraatorina, teatrikunstnikuna, pedagoogina, kunstiteoreetikuna.³ Autor juhtis tähelepanu mitmetele uurimata probleemidele, jättes nii mõnedki neist lahendamiseks järgnevatel uurijatele. Uut, eredat valgust heitis Ado Vabbe loomingule suurejooneline Alfred Rõude erakogu näitus Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis 1967. a., kus A. Vabbe 26-st esitatud teosest oli üle poole eksponeeritud esmakordselt.⁴

Väärtuslikuks panuseks kujunes Tartu Riikliku Kunstimuuseumi almanahhis II avaldatud dokumentaalkirjutis «Ado Vabbe iseendast», mis sisaldab kunstniku mälestusi tema Müncheni-aastaist ja Itaalia-reisilt.⁵ Saatesõna on Fr. Tuglaselt, kommentaarid V. Ermilt.

1970. a. R. Looduse sulest ilmunud artiklis «Ado Vabbe raamatugraafika»⁶ on ammendava põhjalikkusega käsitletud kunstniku viljakat tegevust raamatuillustraatorina ning fikseeritud tema poolt illustreeritud ja kujundatud raamatud (kokku 89 teost). Arvestamisväärselt palju uut materjali oli koondatud A. Vabbe viimasele ülevaatenäitusele ENSV Riiklikus

Kunstimuuseumis Tallinnas 1972. a. algul. Huvitavaks kujuneb kindlasti peatselt ilmuv Helmi Üpruse koostatud publikatsioon A. Vabbe Itaalia-kirjade aineil. Alljärgnevad read on pühendatud ühele lõigule Ado Vabbe loomingus: joonistustele, nendega seotud raamatuillustratsioonidele ning esimestele linoolõigetele peamiselt 1920-ndaist aastaist.

1920-ndate aastate alguses oli Ado Vabbe (1892—1961) keskseks kujuks Eesti kunstielus. Kogu oma loomingulise tegevuse vältel töötas ta nii maali- ja graafikuna. Ajavahemikul 1918—1925 oli graafika tema loomingus juhtival kohal ning teedrajava tähtsusega kogu eesti kunsti arengu seisukohalt. Seda rõhutas ka J. Semper esimeses spetsiaalselt Ado Vabbele pühendatud artiklis: «Olles enam graafik kui maali- ja maali- ja graafik, on ta avat joonte, valgemusta sügav avaldusilm: asi ja välisilma kujud on talle nagu lendurille maa ainult selleks, et end sellest ära tõugata ja õhku tõusta... vaadetagu näit. kuidas ta joonistuste seadustes kaks musta laiku kokku saades valgenevad, mis moodi läbilõike joon asju deformeerib jne.»⁷ Haruldaselt mitmekülgset ja viljakalt avaldus A. Vabbe talent joonistuses ja raamatugraafikas ja ehkki katsetamine gravüüris jäi episoodiks tema loomingulises biograafias, sai temast teenäitaja ka selle ala tehnilistes võtetes.

Üldiseks nimetajaks A. Vabbe varasele graafikale on allakriipsutatult vaba, mõnevõrra romantiline kujude ja vormide maailm, joonekäsitluse nõtkus, maneeeri artistlik rafineeritus. A. Vabbe graafikas oli paradoksaalselt ühinenud kunstniku fantaasia ja tunnetuslik spontaansus, mõistusjärne analüütilisus ja joonistuse kunstilise struktuuri ja kujundite transformeerumine. Kuid ka tema varases graafikas võib märgata sidemeid reaalsusega, ajastu atmosfääriga.

A. Vabbe 1919.—1924. aastate joonistusi iseloomustab veel eelnenud perioodil (1914—1919) väljakujunenud käsitluslaad. See oli analüütiliste joonistuste periood, kus graafiline põimus maalilisega, kuid domineerivaks jäi siiski joon, sageli seostudes elementidega kiirelt vahelduvatest stiilipohhidest. Seesmine tunnetuslik tervikkikkus hoidis A. Vabbe tagasi eklektikast, andes tema varastele joonistustele ühtsuse nii esteetilises aspektis kui ka teostuses. Tema akvarelliga koloreeritud tušijoonistustes põimub kaks

vastandlikku käsituslaadi. Ühel pool on reaalseste vormidega seotud, iroonilisi ja pikantseid stseene kujutavad kompositsioonid, kus reaalses detailides on fikseeritud muljete vahetu värskus ja tähelepanekute teravus. Neis etendab tähtsat osa terav kontuurjoon, värv on vaid teisejärgulise tähtsusega. Teise pooluse moodustavad V. Kandinskyst mõjustatud abstraktse ekspressionismi näited, mille kaudu A. Vabbe kunst otseselt seostub 20. sajandi teise kümnendi avantgardistlike vooludega.

Suurem osa A. Vabbe koloreeritud tüšijoonistustest on seotud Itaalia-reisiga. Graafikas leiab Itaalia-teema väljendusriikka tõlgenduse, selles avalduvad ilmekalt Vabbe kunstile iseloomulikud jooned. Tema loomingulises fantaasias sünnib Itaalia romantiseeritud kuju, milles kangastub möödunud aegade kunst, *commedia del' arte* tegelaskujud, põimudes kunstniku igatsuste ja kirgede maailmaga. Selline elutunnetus avaldub paljude A. Vabbe joonistuste kunstilises koes, neis on tugev annus analüütilisust ja rütmi, ergas vaimsus ühineb abstraktsele ekspressionismile omase dünaamilise väljenduslaadiga. Realse elu vormid dematerialiseeruvad säravate kollaste, siniste, punaste värvikildude mosaiigis, nagu juhusliku kapriissusega siiasinna pillatud tüšilaikudes, esemed nihutatakse paigast ajas ja ruumis, nõtked ja väljendusriikas kontuurjoon, samuti ka siluett tabab kunstilise kujundi kogu tema terviklikkuses.

Kunstniku looming sekundeerib tundlikult ajastu ühiskondlikele dissonantsidele ja ümbritseva elu palavikulisele rütmile, haarates moodsa kunsti, eeskätt futurismile omaste väljendusvahendite järele. Korduvalt esineb, pidevalt varieerudes, võimas, bakhantlikus tantsuhoos keerlev figuur. Siin heliseb kaasa itaalia barokk-kunst, mis vaimustas A. Vabbet tema Itaalia-reisil. Kas mitte sealt ei tulnud A. Vabbe hooga, katkematu joone graatsia ja nõtkus, tema figuure raamiv suurejooneline, sageli voluudimotiivi fantaasiarikkalt interpreteeriv ornamentaalne taust? («Kompositsioon», akvarell, tüšš, 1919, A. Rõude kogu). Ka neil aastail, mil kunstnik esindas eesti kunstiareenil kõige moodsamaid voole — futurismi ja abstraktset ekspressionismi, mis põimuvad ühte tema loomingus —, ei katkenud tema side ka eelnevate ajastute klassikalise kunstiga.

Mitte vähema tähtsusega polnud Ado Vabbe debüüt raamatugraafikas, see oli julgelt vanu traditsioone hülgav, novatorlik ja poleemikat esilekutsuv. Lähtudes ka siin V. Kandinsky abstraktse ekspressionismi printsiipidest, mis eriti selgelt avaldusid aastail 1919—1920, on tema raamatugraafika järjekestvustega seotud nii sajandi teise aastakümne eesti, peamiselt «Noor-Eesti» traditsioonidega kui ka A. Beardsley stiiliga, juugendi ja «Mir Iskustva» kunstimaailmaga. A. Vabbe valis oma raamatugraafiliste tööde jaoks kõige erinevamaid stiililahendusi ja kujundeid. 1920-ndate aastate algul kandis ta sageli raamatutesse üle eelnenud aastail «Siurus» II (1918) ja sellele järgnenud «Ilos» (nr. 2, 1919, nr. 6, 1920) avaldatud, ka maalides ja joonistustes esinenud motiive, võtteid ja kujundeid, neid edasi arendades ja fantaasiarikkalt varieerides. Olles illustreeritava teosega vaid kaudselt seotud, vastasid nad oma meeoleult ja vaimult hästi «Siurus» ja «Ilos» debüteerinud autorite esteetilistele taotlustele. A. Vabbe pool-abstraktsetes, futuristlikult dematerialiseerunud ja dünaamilistes figuurides ning kompositsioonides, kus nõtked sulejoonis vaheldub must-valge maaliliste laikudega, kangastuvad kauge Itaalia romantilis-nagemuslikud kujundid ja stseenid. Kunstipäike, *dolce far niente*, teatraalne miljöö varieerub neis nagu muusikas. Need improviseeritud tüšijoonistused-illustratsioonid on dekoratiivsed, arabesksed, kuid neid seob Vabbele iseloomulik joviaalne elutunnetus, millega kohati põimub barokiline ekstaatilisus kompositsioonis ja rütmis.

A. Vabbe osatähtsus raamatute illustreerimisel on aukartustäratav. Tema poolt ajavahemikul 1917—1940 illustreeritud ja kujundatud raamatute arv ulatub üheksakümneni.⁸ J. Barbaruse luuleraamatute «Fata-Morgana» (1918) ja «Inimene ja sfinks» (1919) teravatele musta-valge kontrastidele rajatud stiliseeritud joonistustesse on kätketud teose pealkirjale viitavaid assotsiatiiivseid seoseid. Omaette ühtse grupi moodustavad kaanekujundused M. Maeterlincki «Sinilinnule» (1918), R. Rohu «Siluettidele ja dekoratsioonidele» (1918) ja M. Underi «Eelõitsengule» (1920). Siin on A. Vabbe põhilise kujundusvõttena kasutanud liikuva rütmiga antud muretult-vallatuid ja elurõõmsaid vinjette. A. Gailiti «Rändavate rüütlite» (1919) illustratsioonid on lahendatud romantiliste, dünaamiliste kujunditena, kord groteskses ja iroonili-

29. Ado Vabbe. Vinjett J. Barbaruse luulekogule «Inimene ja sfinks». Tušš. 1919.

30. Ado Vabbe. Suitsetaja. Tušš. 1918—1919.

31. Ado Vabbe. Arlekiin. Akvarell. 1924.

32. Ado Vabbe. Linoollõige. 1920.

33. Ado Vabbe. Lillenaie. Tušš. 1924.

ses, kord naivistlikus intonatsioonis. Heas kooskõlas Fr. Tuglase novellide «Raskuse vaim» (1920) olemusega on nende illustratsioonide romantilis-nõiduslik meeoleolu.

Paralleelselt joonistuste ja raamatukujundusega katsetas A. Vabbe ka kõrgtrüki alal. Aastad 1919—1920 kujunesid murranguliseks eesti graafika ajaloos tänu Ado Vabbe algatustele linoollõike alal, millele peagi järgnesid teised kunstnikud ja kunstioopilased.

Ado Vabbe lõi kaks linoollõigete mappi: 1919. a. «Esimesed kolmteist katsed. 1919» ja 1920. a. «Ado Vabbe. Lõiked. Tartu. MCMXX» (13 lehte).⁹ Esimese mapi lehed on temaatikalt mitmekülgsed, siin on portreevisandeid, figuraalkompositsioone, figuure fantastilise maastiku taustal, akte, mis on teostatud eranditult ekspressionistlikult rahutus, kontrastses must-valge vormikõnes. Temperamentsem lõikemaneer iseloomustab teist, 1920. a. valminud linoollõigete mappi, mis stiililiselt on mõnevõrra mitmekesisem. Ka siin on ekspressionistlikke ja futuristlikke kompositsioone kõrvuti realistlikult tõlgendatud stseenidega, kuid kõiki mappi koondatud töid ühendab huvi linnateema vastu. A. Vabbele omase ekstravagantsusega, ühendades säravvalgeid ja sametmusti pindu paindliku kontuurjoonega, kujutab kunstnik pikantset stseeni rannakohviku rõdul, laiade kübaratega daame ja nooleid härrasmehi tänavalaternate valguses. Rahulikuma joonemõjuga on «Katedraalis» ja «Sammasõu purskkaevuga». Albumi lõpplehel näeme noldelikult süngelt prohvetit, taustaks pimemust taevas üksiku särava tähega. Esmakordselt omandavad siin musta ja valge kontrastid traagilisema kõlalaju.

A. Vabbe ja talle järgnenud kunstnike algatusel oli suur tähtsus, tõendades seda, et eesti trükigraafika alale oli tulnud





32

noori talente, kelle võimed paremate tingimuste olemasolu korral oleksid taganud selle kunstiharu kiire arengu. Ado Vabbe esimestes albumites esinev vormikõne, rahutud musta ja valge kontrastid ning järsud lõikejooned viitavad mõningatele seostele «Brücke» varaekspressionistliku graafikaga.

Praegu võib vaid oletada, et linoollõiked ei rahuldanud Ado Vabbet ennast. Puuduvad andmed selle kohta, et ta kunagi hiljem oleks tagasi pöördunud linoollõike juurde. Põhjusi oli mitmeid. Puudus vajalik tehniline baas (kvaliteetne trükivärv, paber, trükipress), mis oleks andnud võimalusi kunstiliselt heade tulemuste saavutamiseks. Ka ei olnud vist A. Vabbe impulsiivse kunstnikunatuuriga kooskõlas graveerimisel vajalik kannatlik ja kaalutlev töötamisviis. Tööindu jahutas ka see, et linoollõigete mapid ei leidnud ostjaid ja levisid vaid üksikutes eksemplarides.

Võib siiski pidada tõenäoliseks, et seoses asumisega «Pallase» graafika-ateljee juhataja kohale 1930. a. proovis A. Vabbe oma jõudu uuesti gravüüris, seekord juba sügavtrükitehnikates. Seda kinnitavad üksikud säilinud tööd, näiteks õrna kontuurjoonega läbiviidud «Istuv daam» (kuivnõel, 1930, A. Rõude kogus), milles on kokkupuutepunkte Vabbe selleaegsete joonistustega.

33



Alates 1920. a. avardub tunduvalt A. Vabbe teemadering ning toimuvad nihked ka väljendusvahendite skaalas. Romantilistest meeleoludest kantud fantaasialend taltub, lähedasemaks muutuvad igapäevase eluga seotud motiivid. Mitmeid motiive ja teemasid seovad omavahel nähtamatud niidid, kunstnikku näib inspireerivat pidevalt süvenev huvi inimese tundemaailma ja inimsuhete sfääri vastu, ikka sagedamini esineb muusikaga seotud motiive («Musitseerimine», tušš, 1919—1923).

Muudatused A. Vabbe käsitluslaadis avalduvad selgelt ka raamatuillustratsioonis. 1922. a. lõi ta virtuooslikke sulejoonistusi G. Suitsu ballaadile «Lapse sünd». Siin on juba täiesti kõrvale jäänud futuristlik kaleidoskoop, lõpmatult voolav, kokkujooksev ja hargnev joon on vaid paiguti elavdatud pleki või punktiriiga. Nagu kergelt visandatud impressionistlikesse joonistustesse on meisterlikult sisse põimitud improviseeritud tagasivaateid möödunud stiiliepohhidesse.

Murranguliseks kujunes A. Vabbele 1924. aasta, mil ta sõitis Pariisi, kuhu

jäi mitmeks kuuks. Siin valminud akvarellid «Arlekiin», «Seine'i jõgi» ja «Tänavastseen» on tähisteks kunstniku loomingus ja kogu eesti kunstis 1920-ndail aastail. Nendes töodes kulmineerub (ja ka katkeb) see suund A. Vabbe loomingus, kus ta taotles maalilise ja graafilise algme, joone ja värvi sünteesi. Ehkki «Seine'i jões» on veel futuristlikku vormikõnet, võib siin aimata A. Vabbe peagi haaranud huvi valgusprobleemide vastu, pöõret impressionistliku vabaõhumaali poole. Pariisi akvarellides on veel tugevalt säilinud graafiline element, kuid oma helge ja lüürilise elutunnetusega on nad — võib-olla ebateadlikuks — vastuastumiseks Eesti Kunstnike Rühma puristlikele taotlustele, kus kunstist teoreetiliselt välistati emotsionaalne külg. Kunstniku järgnev pöõre realismi poole 1920-ndate aastate lõpul («Natüürmort», tempera, 1927), mis omal ajal mõjus üllatusena, saab mõistetavaks, kui lugeda üht tema kirja Pariisist «Pallase» kolleegile, milles ta vaimustusega kõneleb Courbet' loomingust.

Kunstnikku ei huvitanud Pariisis esinduslikud linnavaated. Siin sündis paarikümnest tööst koosnev tušijoonistuste sari. Hoogsa ja virtuoosliku sulega visandab A. Vabbe impressionistlikult nähtud stseene Pariisi elust — kohvikutest, interjööridest, püüdes tabada karakterseid tüüpe ja kirju rahvahulga liikumist tänavatel. Oma joonistuskunsti rikkalikku arsenalit kasutas A. Vabbe prantsusliku mõõdutundega, luues paari hapra ja liikuva joonega lille müüja kuju («Lille müüja», tušš, 1924), intensiivse toonviirutuse ja kontrastsete tušilaikude vastandamisega tänavastseeni jonnakast poisist ja teda kättpidi kuhugi viivast emast («Ema lapsega», tušš, 1924). Örn ja habras joonemäng annab edasi vibreeriva valguse, mis mähleb endasse nagu hetkeks klaveri juurde kuulutama jäänud mehe ja vanema klaverimängija figuurid («Muusika», tušš, 1924). Kapriiselt lendlev ja kokkujooksev joon visandab intiimsemaid stseene kohvikust («Kohvikus», tušš, 1924), tabab väljendusrikkaid detaile interjööri ja tänavalt.

A. Vabbe pöördumist sulejoonistuse kui väljendusriikka tehnika poole ei saa pidada juhuslikuks. Ilmselt pidas ta silmas vene kunstniku J. Annenkoffi joonistusi eelnevast aastakümnest, saksa kunstnike A. Kubini ja E. Orliku kergeid sulejoonistusi. Ka Pariisis töötasid 1920-ndail aastail samas käsitluslaadis kunstnikud

Takal, Marcel Vertès, Sylvain Sauvage, D. Gandon, Ch. Plisnier.¹⁰ Seega lülitub A. Vabbe oma kõrgetasemeliste töödega huvitava nähtusena üldeuroopalikku kunsti.

Pariisi-reisi vastukajasid võib leida hoogsarütmilises kompositsioonis «Tsirkuseartistid» (tušš, 1926), milles Vabbe jätkas eespool mainitud tsüklis väljakuunenud käsitluslaadi. See ongi üheks viimaseks tööks selles laadis. Ehkki kunstnikult on teada veel mõningaid pliiatsi- ja sõejoonistusi, kuuluvad need oma staatilise ja rahuliku vormikõnega juba järgnevasse perioodi. Muudatused avalduvad ka A. Alle poeemi «Laul kleidist helesinisest ja roosast seelikust» (1925) kunstilises kujunduses (kaas, illustratsioonid, šrift, algus- ja lõppvinjetid). Heaks näiteks on Petrogradi revolutsioonilist miitingut kujutav stseen, või teine pilt, kus on antud uusrikaste ja spekulantide satiirilisel teravdatud kujusid Tartu kohvikutest. Romantilist paatost on tunda traditsiooniliselt lahendatud Vabaduse kujus, kes sammub leegitseva linna kohal.

Mõnedes 1920-ndate aastate kaanekujundustes, eriti O. Lutsu «Pankrotile» (1929), arendab A. Vabbe edasi realistliku karakterkujundi liini, kuid tema tööde enamikku iseloomustab ornamentaalse dekoori rikkalikkus (näit. kujundus G. Flaubert'i «Salambole», 1928), mis kohati viitab sajandi teise aastakümne eeskujudele. 1932. a. lõi A. Vabbe värvipeeneid illustratsioone «Salomoni Ülemlaulule» kolleksionääri ja kunstiteadlase J. Genssi tellimisel. Kunstniku huvi koondus nüüd otsustavalt maalikunstile, joonistuse osatähtsus tema loomingus hakkas vähenema. Musta ja valge maalilised vahekorrad, pehmed üleminekutoonid, kontuurjoone hülgamine, huvi valgusefektide vastu iseloomustab 1930-ndate aastate joonistusi, nagu näiteks «Kunstniku ateljees» (süsi, 1936), «Raudteejaamas» (süsi, 1936), kus nii mõnigi kord helisevad kaasa ärevad noodid.

Ado Vabbe temperamentne ja artistlik, ajastu uusimaid voolusid esindav, samaaegselt reaalsusega kindlalt seotud rikkalik graafiline looming oli teedrajava tähtsusega kogu eesti graafika ajaloos. Ka oma pedagoogilise tegevusega kujundas ta «Pallases» pinna graafiliste kunstide edasiseks arenguks. Kuid see on juba omaette teema, samuti nagu tema nõukogudeaegne graafika, mis ei mahu käesoleva artikli raamidesse.

¹ A. Vabbe loomingu säilitamisel on suuri teeneid kunstikolleksionääril Alfred Rõudel, kes süstemaatilisel ja sügava pieteeditundega kogus ja hoidis A. Vabbe loomingut.

² Professor A. Vabbe. Kataloog. Tartu Riiklik Kunstimuseum. Tartu 1962.

³ Tiina Nurk. Mõtteid Ado Vabbest. «Kunst» 4, 1962, lk. 24—31. 9 ill.

⁴ Eesti kunst A. Rõude kogust. Kataloog. Eesti NSV Kultuuriministeerium. Tallinna Riiklik Kunstimuseum. Tallinn 1967, lk. 17—19.

⁵ Ado Vabbe iseendast. Tartu Riikliku Kunstimuseumi almanahh II. Tartu 1967, lk. 62—67.

⁶ R. Loodus. Ado Vabbe raamatugraafika. Eesti NSV Teaduste Akadeemia Toimetised. Ühiskonnateadused. 1970, nr. 3, lk. 263—278. 14 ill.

⁷ Johannes Semper. Kunstnik A. Vabbe puhul. «Siuru» II, 1918, lk. 114—115.

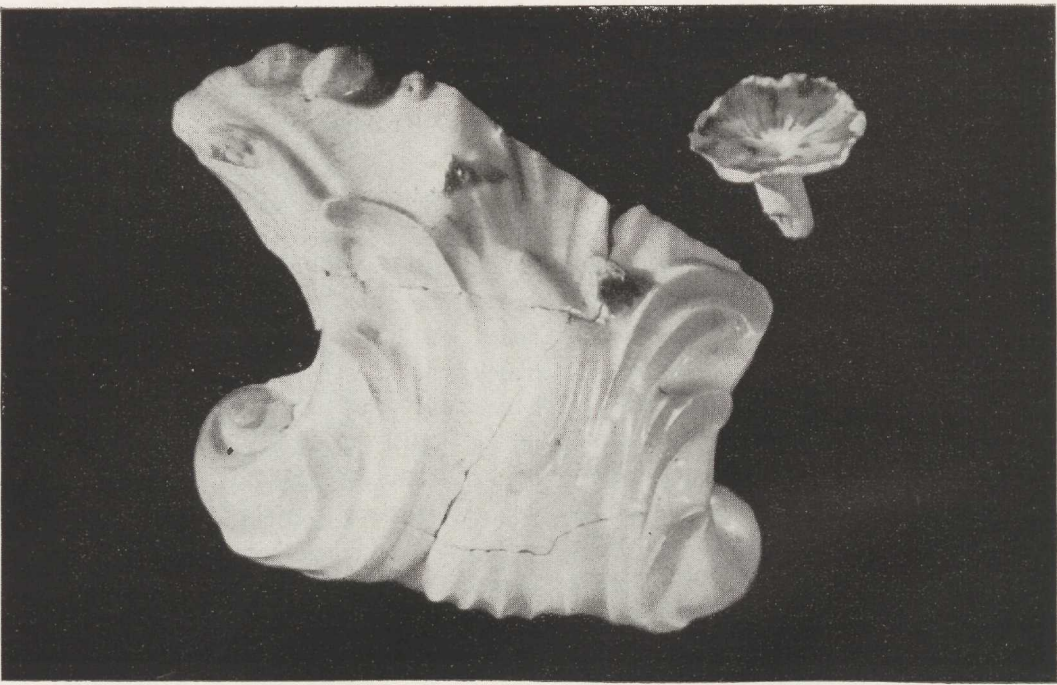
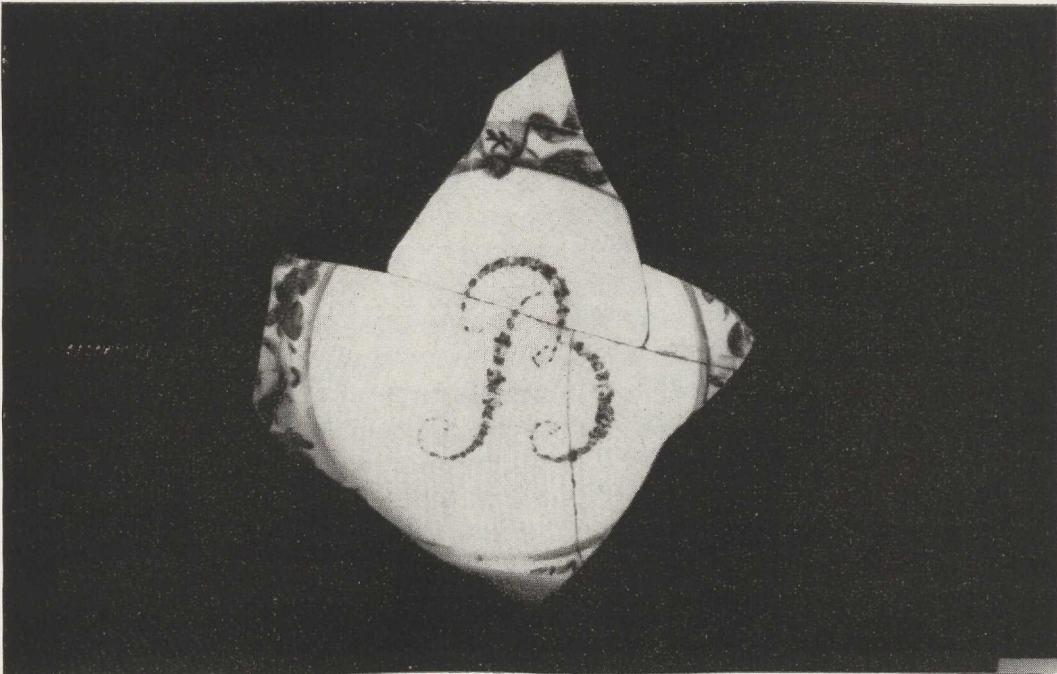
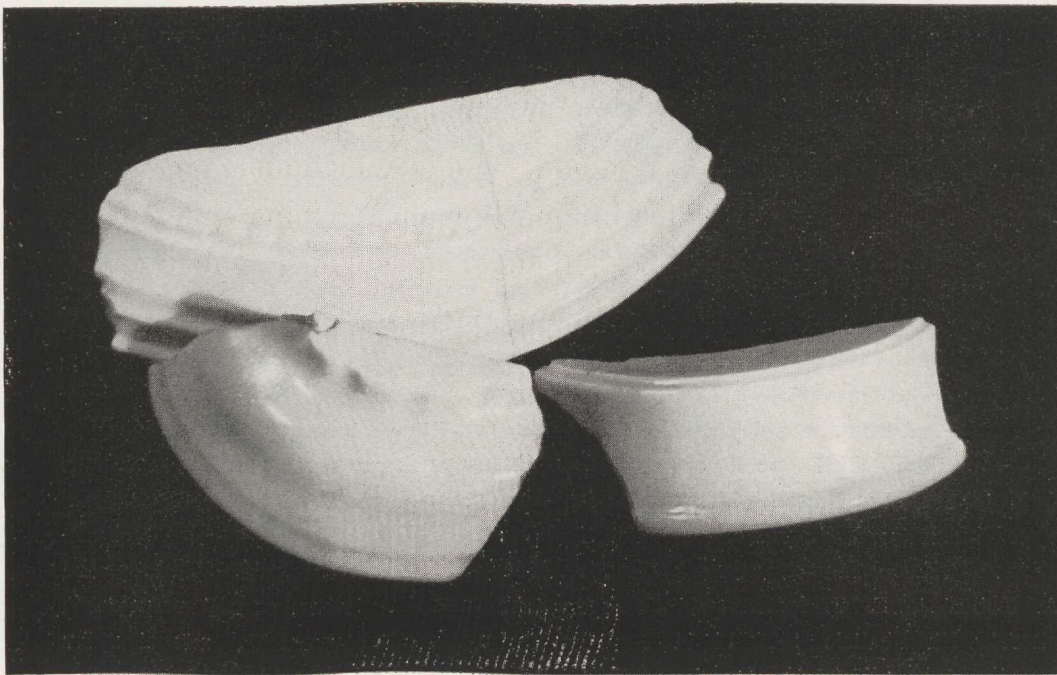
⁸ R. Loodus. Ado Vabbe raamatugraafika.

⁹ Vrdl. Julius Genss. Eesti kunstnike originaalgraafika albumid. Bibliograafiline kirjeldus. Tallinn. 1937. Eessõna J. G. (enss). lk. (7—8). lk. 19. J. Genssi andmetel lõi A. Vabbe 1920 a. kaks linoollõigete mappi: 1. Vabbe, Ado. Kogu linoollõikeid. (Tartus, 1920) 13 äratõmmet. Esimesi katseid. A. Tassa poolt käsitsi trükitud 10 eksemplaris ja 2. Ado Vabbe. Lõiked. Tartus, 1920. Kaas linoollõikega kahes värvis + 10 linoollõiget. MCMXX. 13 lehte. Trükitud A. Taska poolt Riigi Kunsttööstuskoolis Tallinnas 50 eksemplaris. Esimese mapi dateeringu lükkab ümber A. Vabbe enda poolt dateeritud ja signeeritud esimene eksemplar antud mapist (TA Keskraamatukogus), mille tiitellehel A. Vabbe oma käega punase tindiga on kirjutatud: «Esimesed kolmteist linooleumi katsed. 1919. a. Ado Vabbe.» Vrdl. ka «Professor A. Vabbe. Kataloog. 1962.» lk. 58. Kataloogis graafika osas esimest mappi ei mainita. Märgitud on 1920. a. ilmunud mapp «Ado Vabbe. Lõiked. Tartu MCMXX». TA Keskraamatukogu eksemplar sisaldab 13 linoollõiget.

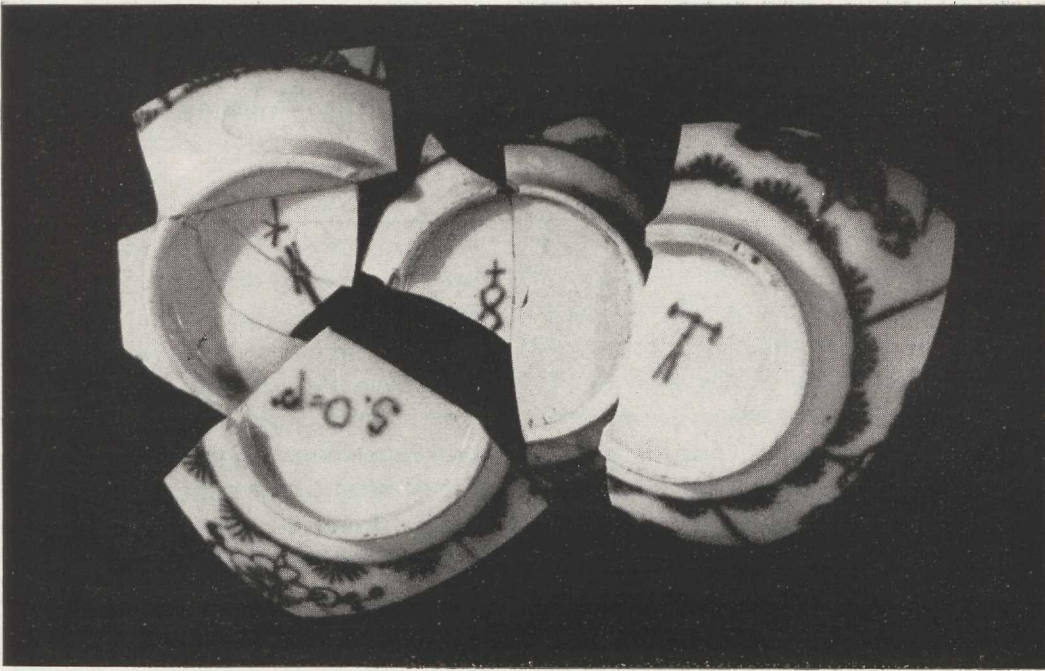
J. Genss märgib, et neid albumeid müüdi 50—100 marga eest. Sellele vaatamata oli kunstihuviliste ring väike ja «suurem osa albumeid läks pakkimisfabriks. Selline oli Viiralti, Sannamehe, Johanson ja teiste albumite saatus».

¹⁰ Vrdl. Pierre Mornand. Trente artistes du Livre. Editions Marval. Paris 1945.

PORTSELANILEID PÕLTSAAMAAL



34 37



35 38



36 39

PORTSELANILEID PÖLTSAMAAL

JÜRI KEEVALLIK

1971. aasta augustis oli allakirjutanul juhused silmata Põltsamaa linnuse õuel kahte sinise koobaltrustriga portselanikildu. Kuna trükisõnast meenusid mõned teated sini-valge portselani valmistamisest Põltsamaal 1780-ndatel aastatel¹, siis intrigeeris näiliselt tühine leid hoolikalt üle vaatama kõiki avaral lossiõuel asuvaid kaevendeid. Linnuse restaureerijate soovil ekskavaatorikopaga uuristatud neljast kraavist paljastas üks — ringmüüri idaosa ääres — 18. sajandi teisel poolel eksisteerinud «meistrite maja» vundamendiosid ning selle lähimat ümburust. Väljatõstetud mulla pealispinnale oli sattunud ka üksikuid koobaltrustriga portselanikilde. Kraavi seinte vaatlemisel ilmnis, et 55 sm sügavusel murukamara all kulges keskeltläbi 5 sm paksune kõõgijäätmete kiht, mille tumedas mullas oli arvukalt portselannõude osakesi.

Neli päeva kestnud proovikaevamistel õnnestus läbi vaadata kümme kuupmeetrit mulda ja prahti, milles leidis üle tuhande portselanifragmendi. Nädala väldanud kildude puhastamine, sobitamine ja liimimine võimaldas selgitada, et killud pärinevad umbes 80 erineva eseme küljest. Kahjuks on enamik esemeist säilinud vaid 10—30% ulatuses.

Kõige arvukama rühma moodustavad koobaltrustriga, soonitud või sileda pinnaga tasside, alustasside, tee- ja koorekannude ning anumate kaante fragmendid (40 esemelt). 15 eset on olnud kaunistatud polükroomsete, glasuuripealsete maalingutega. Vähemal määral leidis plastika (4—5 statueti osi ja identifitseerimata dekoratiiveseme *rocaille*-motiiv) ning maalinguta, pressitud klassitsistlike muustritega lauanõude fragmente (15 eset). Mis puutub väljakaevatud esemete päritolule, siis oluaks kõige tõenäolisem pidada neid importtooteiks. Teame, et

18. sajandi lõpul oli välismaise portselani sissevedu Baltikumi üpris intensiivne: 1770. aasta paiku toodi Venemaale 40% Meissen toodangust, eksporditi ka Berliini, Viini, Sèvres'i ja teiste portselanikeskuste saadusi². Seetõttu ei tarvitsenud imestada, kui Põltsamaa lossiõuel leidsid muu hulgas portselanikillud Meissen Marcolini-perioodi (1774—1815) märkidega ning rokokootassi põhi tähega «F», mille tõenäoliselt autoriks on Fulda manufaktuur Saksamaalt.

Kõige keerukamaks osutus glasuurialuse koobaltrustriga nõude päritolu määramine. Nagu näha värsketelt murdekohtadelt, on nende materjaliks tiheda massiga, ehtne kõva portselan, mitte mõni fajansivõi klaasitaoline keraamiline surrogaat. Põhiline muster, mida need nõud kannavad, peaks olema tuttav mõnelegi portselanisõbrale: selleks on rütmiliselt korduvad, stiliseeritud kuulehelised õied ning volditud ülaäärega «lehvikõied», mida raamistavad geometriseeritud, lehekestega väänelid. Maalitud pind on äärtel piiratud ringiga ning jagatud sirgete kriipsudega neljaks väljaks. Üldkujunduses põimub klassitsistlik selgusetuotlus rokokooliku mänglevusega, ei puudu ka põgus idamaisuse hõng.

Nagu selgub, tuleb taoliste koobaltrustrite hälli otsida Taanist. Need on leiutatud 1776. aastal Kopenhaageni «Sinise torni» portselanivabrikus hiina eeskujudest lähtudes³. Komme katta nõude külgi pressitud soonekestega pärineb Hiina keskajast, kuid osutus vastuvõetavaks ka taanlaste klassitsistlikule rõõnetevaimustusele 18. sajandi lõpuveerandil. Hiinalike portselaniilustiste hulka kuulub ka sageli korduv kuuleheline õis: see peaks olema õlirikka seesami õis.

Kopenhaageni sinikirjaline portselan muutus 18. sajandi lõpul niivõrd populaarseks, et seda asuti matkima Saksamaal ja Inglismaal.

Ent need portselanikübemed, mis säilivad mullas Põltsamaa nõudekappide oma-

aegse hiilguse tunnismestena, pole siiski pärit Kopenhaagenist. Taani portselanimärkide asemel on nende põhjad märgistatud astrooloogilise sümboli, niinimetatud «Merkuuri sauaga» (lad. *caduceus*). Glasuurialuse koobaltrustriga maalitud «Merkuuri sauaga» (või selle osadega) põhjatükke kogunes 29. Üldse oli märgiga põhjatükke 43.

Caduceus planeet Merkuuri sümbolina, Põltsamaa leidudele sarnasel kujul, esines haruldase portselanimärgina Bow' ja Worcesteri manufaktuurides. Bow's oli *caduceus* erandlik, 1750. aasta paiku esinenud märk.⁴ Ent Bow' päritolu Põltsamaal avastatu suhtes ei saa kõne alla tulla kahel põhjusel: 1) Bow's valmistati pehmet. nn. kondiportselani; 2) Bow lakkas toodangut andmast 1762. aastal, kõnealune koobaltrustrimuster leiutati aga 14 aastat hiljem — 1776. a.⁵

Seega viivad arutlused, mis tuginevad autoriteetsetele portselanimärkide kogumikele, täielikku ummikusse. Olles veendunud, et Põltsamaal ilmsiks tulnud sinisekirjaline portselan ei taha mahtuda erialakirjanduses registreeritud juhtude hulka, asume meenutama seiku, mis on kirjandusest teada kunagisest Põltsamaa portselanimanufaktuurist.

Selle asutajaks oli Liivimaa aadlik, Vene armees majorina teeninud Woldemar Johann von Lauw (1708—1786)⁶. Lauw sai tuntuks vürstlike eluviiside ning suurejooneliste ettevõtmistega tööstuse, põllumajanduse, hariduse ning kunsti edendamisel. 1760. aastal algasid Põhja-sõjast saadik varemeis seisnud lossis taastamis- ja ümberehitustööd. Need tööd kestsid 20 aastat ning läksid maksma 60 000 rubla. Lossi ruumide kujundamisest võttis 1772. aasta kevadest alates osa nimekas interjööri kunstnik-stukimeister J. M. Graff, hiljem ka maalkunstnikud Fr. H. Barisien ja J. G. Welte⁷. Lossi torni rajatud tähetorn vihjab sellelegi, et «Merkuuri sau» ei võinud olla Põltsamaal tundmatu.

Lauw' rohketest tööstusettevõtetest on kirjanduses kõige rohkem andmeid klaasikodade ja peegli-manufaktuuri kohta, portselanimanufaktuuri aga sootuks vähe. Ajaliselt vanima, kuid väheütleva teate on jätnud Põltsamaa pastor, «Liivimaa oraakliks» nimetatud A. W. Hupel oma kuulsate «Topograafiliste teadete» 1782. aastal ilmunud kolmandas köites: «Põltsamaa lossi saab nüüd portselanivabrik sisse seatud»⁸.

Ainsaks Hupelist rohkemõnalisemaks autoriks on ajaloolane ning literaat Friedrich Amelung, kelle üks esivanemaid kuulus ajavahemikul 1792—1794 Võisikule asutatud peeglivabriku rajajate hulka. Fr. Amelungi brošüüris «Major von Lauw' vanimad klaasikodad alates 1764. aastast ning peeglivabriku Katarina-Lisette asutamine 1792. a.» esineb märkus: «... asutas ka portselanivabriku, mis andis sinise ja valgega maalitud, tõesti sagedasti riknevaid saadusi taldrikute ja lauanõudena, ...»⁹. Veel mõned faktid sisalduvad Fr. Amelungi poolt 1891. a. peetud ettekandes Põltsamaa ajaloo: «Major von Lauw ehitas umbes samade kuludega, nagu talle Tõrna klaasikoda oli maksma läinud, ka Kamari-Põltsamaa peeglivabriku, peale selle asutas ta veel samal aastal portselanimanufaktuuri Põltsamaa lossis. Riigivalitsus toetas mõlemaid ettevõtteid laenuka ning mõlemad võtsid valmimiseks mitu ehitusaastat (1780—1782). Töölised nende mõlema vabriku jaoks tuli suurte kuludega kutsuda Saksamaalt ning nad maitsesid siin, niisamuti nagu oma kodumaal, privilegeeritud õiguskorda ja maksuvabadust.»¹⁰

Amelungi ettekandes on veel üks tsiteerimist vääriv lõik: «Valge ja sinisega maalitud kausid, taldrikud ja nõud Põltsamaa portselanimanufaktuuri olid omal ajal laialdaselt levinud ning meie maa linnades kasutusel, kuigi vabrik ei tasunud end suurte kulutuste tõttu ära ja pidi alla käima juba Lauw' eluajal. Kuni meie aastasaja (19. saj. — J. K.) alguseni jäi näiteks Viljandi elanike juures üksnes see portselanitarvitusele.»

Amelungi kirjutised pole paraku vabad ebamäärasusest ja vasturääkivustest. Ta on tsiteerinud ka 1795. aastast pärinevat originaaldokumenti, milles leidub üpris sarkastiline iseloomustus: «Härra sekretär Lungmus. Tal pole mingit võimu, juhivad portselanivabrikut ja peegli-raamistööd kindla kahjumiga.» Äratab tähelepanu, et portselanivabriku juhti-

misest on kõneldud 1795. a. olevikus — «treibet eine Porcelain-Fabrique».¹¹ Käesoleval sajandil on osa Amelungi andmeid paaril korral refereeritud eestikeelses kirjanduses¹², kusjuures manufaktuuri asutamist tähistab aasta 1782, sulgemisaega enamasti Lauw' surmadaatum. Pole huvitusest märkida, et needki vähesed andmed ainsa 18. sajandil Eestis asunud portselanimanufaktuuri kohta pole nähtavasti Eesti piiridest kaugemale jõudnud. Igatahes pole vähimatki andnud senised otsingud välismaises ja vene kirjanduses.

Vene keraamikaajaloolane A. B. Saltõkov on vene portselani ajaloost kirjutades loetlenud peale Keiserliku ja Gardneri portselanivabriku veel nelja katset portselani tootmiseks, mis tehti Vene impeeriumi territooriumil 18. sajandil¹³. Saltõkovi kronoloogiasse paigutatuna peaks Põltsamaa portselanivabrik olema kolmas tegev portselanivabrik vene skeptrile alunud aladel, eravabrikutest aga teine (Keiserlik vabrik asutati 1744. a., F. Gardner sai asutamisloa 1766. a.).

Seni puuduvad igasugused andmed Põltsamaa portselani leidumisest meie muuseumides,¹⁴ kõige vähematki pole teada selle portselani märkidest ega kunstilisest kujundusest. Neil põhjustel omab erilise, šifrivõtme tähenduse üks äsja leitud, taaniliku lillmuustriga tassikild, mille põhjal on selgeltloetav, glasuerialuse koobaltiga maalitud tähtmärk: S. O=p. Iseenesest tekib järeldus, et neid tähti tuleb mõista kui lühendit nimest «Schloss Oberpahlen» — Põltsamaa loss. Taas portselanimärkide kogumikke sirvides võime veenduda, et sellist tähekombinatsiooni pole oma toodete märgistamiseks kasutanud ükski tuntud portselanivabrik.

Juba esimesel võrdlusel selgub suur analoogia S. O=p. märgiga tassipõhja ning «Merkuuri sauaga» kildude vahel: vastavad maalingu laad ja stiil, massi toon ja paksus, samuti tasside vorm ja mõõtmed. Kõige kindlamaks tõendiks «Merkuuri sauaga» portselani kohaliku päritolu kohta on praaktoodete leidumine: osa esemeid on niisuguste vigadega, mis välis- tavad müügikõlblikkuse, mõnel juhul isegi kasutamisevõimaluse. Portselani põletusrežiimi rikkumisel tekkinud hädadega on Põltsamaa «meistrite maja» prügiaugu abil võimalik mitmekülgelt tutvuda. Osa esemeid on lopergused, pragudega või keema läinud glasuurist mõhnalised; mitmel kannul on kaaned jäigalt külge sulanud; glasuuri toon ulatub valgest

sinakashallini, kreemikast koore toonist määratud helepruunini; ebapiisavalt glasuuritud tassid ja alustassid on jäänud matiks ja karedaks. Taoliste defektidega esemete müügilelaskmine olu-ks mõeldamatu, toomine mingist kaugest riigist Baltikumi — täielik nonsenss.

Leidude hulgas on küllaldaselt ka korraliku tehnilise teostusega portselani, mis tõendab, et Põltsamaal suudeti ülikeerukas portselani valmistamise tehnoloogia küllaldaselt omandada.

Põltsamaa meistrid ei piirdunud üheainsa sinimustriga. Leidus tasside fragmente, mis on kaunistatud nelja varaklassitsistliku rosetiga, samuti lopsakate lehtedega tassi kilde. Pole välistatud, et edaspidi võib ilmsiks tulla veel teisigi Põltsamaal kasutatud ornamendimotiive. Maalimislaadi järgi võib juba praegu eraldada vähemalt kolme Põltsamaa sinimaalijat. Võrdlusmaterjali nappuse tõttu jääb praegu vaieldavaks kolme leitud eseme päritolu, mille märgid (number 5—7) matkivad Meissen'i mõõku. Kõik nad on Põltsamaa toodangule äärmiselt sarnased. Märki nr. 5 portselanimärkide kogumikes ei leidu. Toos (6. märk) ja tass (7. märk) jäävad tehnilise teostuse ning maalingu kvaliteedi poolest suuresti alla Meissen'i Marcolini-perioodi (1774—1815) laitmatule portselanile. Kuna 18. sajandil oli võõraste manufaktuurimärkide laenamine võrdlemisi tavaline, siis võis ka Lauw mitte vastu pidada kiusatusele pakkuda Põltsamaa tooteid imetletud saksiportselani pähe. Igatahes leidub ühel Meissen'i tännmärgiga tassipõhjal samasugune massimärk (nr. 8), nagu kaheldamatult põltsamaalikul, «Merkuuri sauaga» tassil.

Kõige suuremaks ja meeldivamaks üllatuseks kaevamisel oli suurepärase kunstilise teostusega, värvilise lillemaalinguga Põltsamaa toodete ilmsikstulek. Mitme sellise alustassi põhjal leiduvad tähtmärgid S. O=p. ja S. O p. lükkavad ümber Amelungi arvamused, mille kohaselt Põltsamaal valmistati ainult tagasihoidlikke koobaltmaalinguga tarbenõusid.

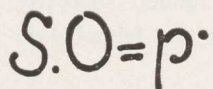
Kaks fragmenti on loodud täiesti rokokoo vaimus, lopsakaõieliste bordoopunaste lillede ja erkroheliste lehtedega. Kesket motiivi on ümbritsenud väiksemad oksakesed õitega. Kolmandast rokokooalustasist leidus ainult sõrmeküünesuurune osake meissenliku looduslähedusega maalitud roosiõiest, mille pöördel on osa tähtmärgist — S. O.

Ühe märgistatud alustassi peegilil on tüüpiline varaklassitsistlik dekoor: keskel

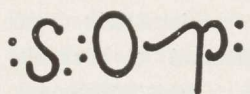
Portselani märke (1—7 maalitud koobal-
tiga, 8—10 pressitud, värvitud):



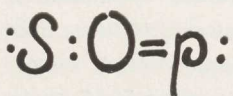
1. Põltsamaa.



2. Põltsamaa.



3. Põltsamaa.



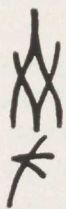
4. Põltsamaa.



5. Limbach või Põltsamaa?



6. Põltsamaa.



7. Põltsamaa.



8. Põltsamaa massimärk.



9. Põltsamaa massimärk.



10. Põltsamaa massimärk,
Vielstiegi initsiaal.

ilutseb miniatuursetest õiekestest moodus-
tuv initsiaal «B», selle ümber bordoopu-
nane, lehvivate vanikute ning erksavär-
villiste õiekestega sõõr. Polükroomsed
muhvelvärvid on portselanile kantud vi-
lunud maalija poolt, kelle meisterlikkus ei
jäa maha portselaniajalukku läinud ma-
nufaktuuride tasemest. Hea kvaliteediga
rõõmustavad silma ka värvid.

Koguni plastikat on Põltsamaal valmista-
tud. Igatahes tõendab seda meisterlikult
modelleeritud *rocaille*-motiiv. Selle sise-
ja välisküljel kulgevad sügavad praod,
mis tunnistavad eseme tehniliselt nurju-
nuks — seega ei saa ta olla võõrsilt sisse
toodud. *Rocaille'* põhjas on kinnitusavad,
mis viitavad, et tegu on mitmest osast
monteeritava suurema dekoratiivesemega
(seinabraa?, vaas?). Värvidest on kasu-
tatud helerohelist, sidrunkollast, bordoo-
punast, pruuni. Tervena leidus ka üks
plastiline õieke (metsnelk?), mis näib ole-
vat algselt kuulunud kirjeldatud *rocaille'*
külge.

Põletusahjust läbi käinud, ent maalinguta
jäänud kaanekatkendite hulgas on mitu
keeruka rokokooliku kujundusega nuppu.
Kaks neist kujutavad peenelt modelleeri-
tud roosiõit, kaks õiepunga. Nelja kaeva-
mispäevaga hangitud killukogus on esin-
datud ka statuetid — rokokoodaamide
miniatuursete ihuliikmete näol (üks peake,
põlv ning 3 erinevate figuuride kätt).
Statuettide märgiga põhjatükke ei õnnes-
tunud saada. Siiski pole erilist põhjust
kahelda statuetikildude kohalikus pärit-
olus: muu leiumaterjal tõendab andeka,
hea vormitundega modelleerija töötamist
Põltsamaal.

Paljud Põltsamaa portselaniga seotud
probleemid jäävad ootama edasisi uurim-
ist. Suurt kergendust järgnevaiks tööks
pakub asjaolu, et mitmed Põltsamaal
tegutsenud portselanimeistrid ja -kunst-
nikud on nimeliselt teada. Eesti NSV
Riiklikus Ajaloo Keskarhiivis talletatud
Põltsamaa mõisa dokumentides on port-
selanivabrikut ja selle meistreid maini-
tud. Enamiku sellekohastest andmetest on
publitseerinud Tartu teadlane Leo Tiik
oma artiklis Johann Gottlieb Welté'st.¹⁵
Kõige olulisemaks portselanimanufaktuuri
mainivate väheste säilinud dokumentide
seas võib pidada «Kõigi Põltsamaa mõi-
sas asuvate inimeste nimekirja» 1782.
aastast¹⁶. Loetelu 6. leheküljel on portse-
lanimeistrite nimistu.

Esimesena nimetatakse 43-aastast Karl
Wohlfahrti koos 5-liikmelise perekonnaga.
Thieme-Beckeri leksikoni andmetel töö-

tas Wohlfahrt varem mitmetes portselani-manufaktuuriides: Kelsterbachis, Pfalz Zweibrückenis, seejärel maalijana Frankenthalis ning 8 aastat (1769—1777) inspektorina Höchsti manufaktuuris. Põltsamaale saabus ta 1780. aastal Tallinna kaudu. Wohlfahrt pidi olema teadlik kõigis portselani valmistamisega seotud keemilistes ja tehnoloogilistes üksikasjades, etendades uue manufaktuuri rajamisel juhtivat osa. Kaks tema poegadest olid muide parajas õpipoisi eas (1782. a. Jakob 14, Joseph 12 aastat vana).

Skulptor Franz Xaverius Hattenberger (päritoluks märgitakse Elsass) oli Põltsamaale jõudes vaid 21 aastat vana. On säilinud Wohlfahrti kiri major Lauw'le Pajusilt 29. VI 1780. a., milles antakse töökorraldusi Hattenbergerile ja Bleitzhoferile¹⁷ (viimane nimi hiljem ei esine). Pole kahtlust, et Põltsamaal tegutsenud skulptor Franz Xaverius Hattenberger (prantsusepäraselt Jean François Xavier H.) on identne hilisematel aastatel Gardneri manufaktuuris tegutsenud ning Peterburi Keiserliku Portselanivabriku direktoriks tõusnud Hattenbergeriga. (Vene transkriptsioonis kirjutati tema nimeks Франц Иванович Гаттенбергеръ, koguni И(ван?) Гаттенбергеръ. Vene kunstiajalukku on ta läinud ühe väljapaistvama portselanidisainerina ampiirajast, samuti Peterburi esimese litograafina.

Röömsavärvilised lillebuketid ja -girlandid Põltsamaa portselanil on (vähemasti osaliselt) pärit nimeka 18. sajandi viimase veerandi maalikunstniku — Johann Gottlieb Welté — paletilt. W. J. von Lauw sõlmis temaga lepingu Põltsamaa lossi kaunistamiseks seinamaalidega. Welte töödest on Eestis säilinud hiljuti avastatud seinamaalingud Lohu mõisas 1791. aastast, õlimaale Põltsamaa lossi vaadete ja idülliliste rahvaelu stseenidega, samuti rahvatüüpide kujutisi.

Sinimaalijaks oli I. K. Kranich «Schwarzburgi maalt», kes arvatavasti töötas eelnevalt sealses Volkstadt-Rudolstadt manufaktuuris, kus valmistati põhiliselt koobaltmaalinguga esemeid.

Pottsepakedral töötas C. Fr. W. Vielstieg Braunschweigist, vormijana J. Dietrich Kasselist. 1782. aasta «Kõigi inimeste nimekiri» mainib portselanitegijate seas ka nelja noorukest eestlast.

Pärast meistrite esimese koosseisu lahkumist Põltsamaalt 1784.—1785. aastal (L. Tiigi andmeil) ning W. J. von Lauw' pankrotistumist ja surma 15. II 1786.

aastal sattus portselanimanufaktuur ilmest mõneks ajaks kriisiseisundisse, kuid täienes uute meistritega ning jätkas tegetsemist. 1794. aastal omandas keiserinna Katariina II vürst Potjomkini vahendusel Põltsamaa lossi ja manufaktuurid Lauw' pärijatelt 242 500 hõberubla eest, kinkides need krahv Aleksei Bobrinskile.

Portselanivalmistamine pidi uuest peremehest alates olema kaunis elav, sest arhiivandmete kohaselt «oskas» sekretär Lungmus tekitada 1795. a. manufaktuurile kahjumi 3000—4000 rubla, mille eest tollal oleks saanud asutada terve väikese vabriku.¹⁸

Tartlase Leo Tiigi arvates jätkus manufaktuuri tegevus kuni 1800. aastani. L. Tiigil on õnnestunud leida arhiividokumente, milles mainitakse mõningaid pärast Lauw' surma tegutsenud meistreid. Nendeks on: Frede (1783—1788), Drese (1788—1790), I. V. Trübner (1790—1799), I. F. Fikenser, I. C. Alfa ja A. A. Gerst (1797—1800). Portselanimanufaktuuri likvideerimise daatumit ei saa siiski veel määratuks pidada, sest mõned meistrid võisid pärast oma otseste kohustuste lõppemist Põltsamaal edasi elada.

Praegu lahtiseks jäävatele küsimustele — neid on veel palju — saavad vastust tuua vaid põhjalikud uuringud arhiivides ning väljakaevamised kunagise manufaktuuri asukohal.

Tahaks loota, et Põltsamaa portselanimärkide publitseerimine võimaldab muuseumides ja erakogudes nimetuna (või valenime all) säilinud Põltsamaa portselanimanufaktuuri tooted leida ja määrata. Pole ju usutav, et kogu Põltsamaa portselan on kildudena prügiaukudesse sattunud. Kindlasti on üht-teist tervena säilinud. Kõigist leidudest palutakse teatada Eesti NSV Riiklikku Kunstimuseumi.

P. s. Ajal, mil artikkel ootas trüki-musta viimist, võimaldasid täiendavad kaevamised määrata manufaktuuri täpse asukoha. Selleks on nn. «meistrite maja» jäänused linnuseõue idapoolse müüri ääres. Kogu hoone esine, 45 meetri pikkune ala, on portselanikildudest üle külvatud. Sai tõestada oletust Meissenil mõõgamärgi imiteerimisest Põltsamaal (märgid nr. 6 ja 7). Uute leidude seas on huvitava klassitsistliku kujundusega esemeid ning massiliselt savist kapsleid portselani põletamiseks.

¹ Portselanikunst. Eesti Entsüklopeedia. Tallinn 1935.

² Н. В. Чёрный. Фарфор Вербилло. Москва 1970, lk. 34.

³ A. Hayden. Kopenhagener Porzellan. Leipzig 1913, lk. 128.

⁴ H. William Lewer. The china collector. London, lk. 41.

⁵ R. S. Ryszard. Porcelana od baroku do empiru. Warszawa 1964.

⁶ W. J. von Lauw' elu ja tegevuse kohta on sisukaim; C. Ferrieri. Oberpahlen. Album livländischer Ansichten gezeichnet und herausgegeben von Wilhelm Siegfried Stavenhagen. Mit erläuterndem Text von verschiedenen Vergassern. Mitau 1866, lk. 12—14.

⁷ W. Schneider-Römheld. Schloss Oberpahlen. «Revaler Zeitung», 12. II 1943.

⁸ A. W. Hupel. Topographische Nachrichten von Lief- und Ehistland. Riga 1782, lk. 302.

⁹ Friedrich Amelung. Die älteren Glashüttenanlagen des Major von Lauw seit 1764 und die Gründung der Spiegelfabrik Catharina-Lisette im Jahre 1792. Dorpat 1876, lk. 7.

¹⁰ Friedrich Amelung. Studien zur Geschichte Oberpahlens und seiner industriellen Blütezeit. Dorpat 1892, lk. 29—30.

¹¹ Samas, lk. 30.

¹² a) R. P[atzner?]. Põltsamaa muistne portselanivabrik ja tema asutaja major Joh. Wold. Lauw. «Vaba Maa» 17. XI 1934, nr. 271, lk. 6.

b) A. V[aga?]. Miljonid portselanis. «Uus Eesti» 7. XII 1935, nr. 81, lk. 11.

c) H. Magnus, K. Laigna. Põltsamaa. Tallinn 1971, lk. 32. Selles mainitakse ekslikult, et manufaktuuris töötas 3 meistrit.

¹³ А. В. Салтыков. Избранные труды. Москва 1962, lk. 383.

¹⁴ H. Magnuse teate (20. IX 1970) kohaselt olevat enne II maailmasõda leidunud Põltsamaa portselani Viljandi muuseumis: selle edasine saatus on teadmata.

¹⁵ Leo Tiik. Johann Gottlieb Welté — XVIII sajandi maalikunstnik ja radeerija. Tartu Ülikooli Toimetised. Kunstiajaloolisi töid. Tartu 1970.

¹⁶ RAKA F 1348, n. 2, s.-ü. 28.

¹⁷ RAKA F 1348, n. 2, s.-ü. 15 — XIII, lk. 118.

¹⁸ RAKA F 1348, n. 2, s.-ü. 17, lk. 26.

KUNSTITEADUSEST JA KIRJANDUSTEADUSEST

DMITRI SARABJANOV
LOMONOSSOVI-NIMELISE RIIKLIKU ÜLIKOOI PROFESSOR

Küsimus kirjandusteaduse seostest kunsti-
teadusega pole uus. Kunagi sidus mõle-
maid teatud sünkretism. Seejärel, olles
teineteisest eraldunud, liginesid nad sa-
geli taas; mõnikord puutusid nad kokku
ajaloolis-kultuurilise meetodi pinnal,
mõnikord — eriti 20-ndail aastail — olid
seotud ühiste jõupingutustega ja ühiste
metodoloogiliste probleemidega. 30-ndail
aastail hakkasid kirjandusteadus ja kun-
stiteadus teineteisest kaugenema, 40—50-
ndail aastail toimus lõhenemine, seejärel
aga uus vastastikune lähenemine. Vii-
mane oli tingitud püüdest välja selgitada
üldised ajaloolis-kultuurilised seaduspära-
sused ning huvist naaberteadusharude
vastu. Selle uue lähenemise taustal ilm-
nesidki erinevad tasemed. Ühtlasi kerkis
kunstiajaloolaste ja kunstiteoreetikute
ette rida küsimusi.

Esimeseks seda lähenemist raskendavaks
komistuskiviks osutus kunstiteaduslike
tööde žanriline ühekülgus. Küsimus
võiks näida formaalne, kuid tegelikult
peegeldab see kunstiteaduse olukorda.
Viimastel aastakümnetel on kunstiteadu-
ses segunenud populaarsed ja teaduslik-
uurimuslikud žanrid, on välja töötatud
mingisugune keskmine standard, mis või-
maldab ainult teatud piirides mõttearen-
dust, keerulisemat analüüsi, süvendatud
vastandamist ning mis samaaegselt mär-
gib seda arendust kui triviaalsete tõdede
populaarset ja lihtsustatud esitamist. On
selge, et see standard segab tõeliselt
teaduslike probleemide arendamist. On
arusaadav, et teaduslik uurimustöö võib
pretendeerida oma erilisele keelele, mis
on mõistetav eelkõige spetsialistidele ning
neile määratud, ent mõistetavuse kritee-
rium ei tohi olla määrav, kui kunstitea-
dus tahab olla teadus.

Kunstiteaduse uue lähenemise protsessis
kirjandusteadusele selgus kohe, et vii-
mane oli palju arukamalt organiseerinud
oma žanristruktuuri. On kirjandusteadus-

likke töid, mis on tõepoolest populaarsed.
On raamatuid ja artikleid, mis antud
konkreetselt aine käsitlemise sügavuselt väl-
juvad kaugele selle raamidest ja rikasta-
vad lähedaste teadusalade spetsialistide
teadmisi paljudes küsimustes (näiteks
M. Bahtini ja D. Lihhatšovi raamatud*).
Lõpuks on ka töid, mis nõuavad spetsiaal-
set ettevalmistust ning on vähemõistetava-
d asjatundmatule lugejale, olles mõel-
dud eelkõige antud eriala spetsialistidele
(näiteks J. Lotmani tööd).

Kuid asi pole mitte populaarteaduslike
ja teaduslike ülesannete liigitamatuses.
Meie kunstiteaduses domineerivate pool-
populaarsete väljaannete raames valitseb
ühe kunstniku elu ja loomingut käsitlev
olukirjelduslik žanr. Enesestmõistetavalt
on sellel žanril täielik alus eksisteerimi-
seks. Kuid juhtus nii, et see žanr on alla
neelanud kõik ülejäänud.

«Personaalsete» monograafiate kõrval
on populaarne žanr selle või teise kunsti-
liigi või -laadi «ajalugu» sellel või teisel
epohhil. Sageli kujutavad sedalaadi raa-
matud endast väikeste monograafiate ahe-
lat. Sest nendes ei leia spetsiifilist reali-
seerimist arengu seaduspärasuse prob-
leem. Kui me lisame neile kahele liigile
veel ühe «tüüpilise nähtuse» — sisse-
juhatava artikli albumile —, siis probleemi
olemuse seisukohalt me peaaegu am-
mendasime olemasolevad žanrid kunsti-
teaduslike tööde valdkonnas. Harva koh-
tame teema formuleeringus mingit teist,
originaalset nimetust.

Kirjandusteadus pakub melle eeskujul and-
vaid näiteid žanrivabadusest. Muidugi on
ühe kirjaniku loomingulise monograafilise
uurimuse üliväga levinud nähtus; harva
realiseeruvad selle näol uued kirjandus-
teaduslikud kontseptsioonid. Kuid seejuu-
res on meie käsutuses rikkalikult mitme-
suguseid lähtekohti. Selles on kerge
veenduda Dostojevski loomingulise varal.
Dostojevski bibliograafia sisaldab töid,

mis on pühendatud tema loomingule ter-
vikuna, selle üksikutele perioodidele,
tema elukroonikale; on raamatuid kir-
janiku poetikast, stiilist, isiksusest kui
loomingu allikast, ning lõpuks, Dosto-
jevski üksikutest teostest.

Ulatuslikum pilguheit viimaste aastaküm-
nete kirjandusteaduslikele uurimustele
laseb meil näha töid, mis on pühendatud
kirjandusvooludele, koolkondadele, žanri-
dele, kirjandusringidele, kirjanduselu
sündmustele. Lõpuks eksisteerib mitme-
tahuline teooria küsimusi käsitlev kirjan-
dus. Spetsiaalsetes uurimustes püstitatakse
sageli vormimeisterlikkuse ja -spetsiifika-
meetriku, rütmi jne. probleeme. Kunsti-
teadlased võivad kõigele sellele vastu sea-
da üksnes mõned huvitavad raamatud —
N. Dmitrijeva «Kujutamine ja sõna»,
N. Volkovi «Värv ja maalikunst», L. Že-
gini «Antiikkunsti tinglikkus». Kõik need
on puhtteoreetilised tööd, mis on ilmunud
viimastel aastatel. Kuid need on üksik-
näited, mis upuvad kirjeldava literatuuri
merre.

Teoreetilise kirjanduse probleem väär-
erilist tähelepanu. Teooria edusammud on
mingil määral teaduse kui terviku edu-
sammude näitajaks. Ja vastupidi. Asi pole
muidugi selles, et meie teoreetikud töö-
tavad halvemini ajaloolastest. Asi on tea-
duse tasemes tervikuna.

Teoreetilises kirjanduses esinevad meil
samuti «segiaetud žanrid» — puudub
demarkeeriv joon esteetika ja kunsti-
teooria vahel. Sageli kurdetakse selle üle,
et esteetikaga tegelevad filosoofid. Kuid
esteetika ongi ju filosoofia osa. Teiselt
poolt — kunstiteoorial peavad olema juu-
red kunstiteaduses. Nad lähenevad teine-
teisele eri külgedest, kuid ei ühti lõpli-
kult. Näib, et teooria assimileerumine
üldise esteetikaga on nii ühe kui teise
puudus. Mõningal määral käib see ka kir-

* Artiklis on käsitletud peamiselt kesk-
kirjastuste väljaandeid vene keeles. Toim.

jandusteaduse kohta. Ja ometi on viimane oma teoreetilises osas palju rikkam ja sügavam. Eelkõige tuleks märkida olemasolevat ulatuslikku kolmeköitelist «Kirjanduse teooriat» (1962—1965), milles, vaatamata sellele, et mõned osad on jõudnud vananeda, on esitatud siiski kõik tähtsamad teoreetilised probleemid. Me ei räägi üksikutest «teooriatest», värsiteooriast jne. Kirjandusteooria on tohutult mitmekesisem, täielikum, rikkalikum kui kujutatavate kunstide teooria. Pealegi ei suuda viimane kuidagi kasutada või vähemalt anda kirjanduslikku kuju juba sellele, mis on tehtud ja olemas (näiteks loengud V. A. Favorski kompositsioonist).

Teooria nõrkusest sõltub kogu kunstiteaduse madal teoreetiline tase. Üks tema olulisematest puudustest on, et ta ei võimalda ajaloolise käsitluse täiendamist ajaloolis-teoreetilise probleemistikuga.

Siinkohal läheme žanriprobleemidelt üle palju tõsisemate probleemide juurde. Asja olemus ei peitu ega väljendu mitte niivõrd žanris või uurimisaines, kuivõrd meetodis. Siin on raskem läbi viia võrdlemist, sest on vaja välja valida ja asetada teatud järjestusse probleemid, meetodi eripärasused, selle iseloomulikud avaldusvormid. Me ei pretendeeri erilisele järjestusele selles probleemide asetuses, vaid tahame püstitada üksnes mõned küsimused, mis demonstreeriksid kunstiteaduses seni kasutamata võimalusi kirjandusteaduse vallast.

Meie arvates pakub huvi žanriprobleem. Kõne all ei ole küsimuse puht klassifikatsioonilis-teoreetiline asetus («liigid ja žanrid», nagu on märgitud kõigis «Esteetikates») ega ajalooline vaatlus (näiteks «19. sajandi portreemaal» või «Vene maastikumaali areng» jne.), mis sageli viib nendesamade ülalkäsitletud ilmetute «ajalugudeni». On palju tähtsaid «žanrilise analüüsi» aspekte. Kunstiteaduslikus kirjanduses on mõningaid neist esile tõstnud B. R. Vipper, keda üldse — nagu võis arvatagi — huvitas «nägemise žanriline vaatenurk». Oma raamatutes itaalia ja hollandi kunsti ajaloost käsitles Vipper sügavalt ja huvitavalt žanride struktuuri, nende lahknevusi ja põimumisi, aga oma varasemas raamatus natüürmordist vaatles ta justkui läbi žanri kujunemisprotsessi maalikunsti kogu arengu keerulist probleemistikku. See kogemus demonstreerib «žanrilise aspekti» võimalusi.

Vahepeal rakendati kaasaegsetes kunsti-

teaduslikes töödes vaid harvadel juhtudel žanrilise struktuuri analüüsi mitte ajaloolis-kirjeldavas, vaid ajaloolis-teoreetilises plaanis. Samal ajal leiame kirjandusteaduses palju näiteid niisugusest lähenemisest. Võib viidata 20-ndate aastate lõpu kogumikele, mis ilmusid B. Eichenbaumi ja V. Šklovski toimetamisel — «Vene proosa» ja «Vene poeesia», V. V. Vinogradovi rohkearvulistele töödele vene 19. saj. kirjandusest, G. A. Gukovski töödele Puškinist ja Gogolist, J. M. Lotmani uurimustele.

Veel suuremal määral võib olla rakendatav (ja seda hakkavad kunstiteadlased juba mõistma) erakordselt huvitav «žanrilise analüüsi» kogemus, mille andis M. M. Bahtin oma raamatutes «Dostojevski poeetika», «Rabelais' looming» ja artiklis «Eepos ja romaan» («Kirjandusküsimused» 1970, nr. 1). Bahtin näitab veenvalt žanritraditsiooni tähtsust, žanri püsivust. Ta püstitab «žanrimälu» mõiste, mis ajuti tegutseb kirjaniku tahtest sõltumata. Dostojevski romaanides elustuvad menipposlik muistne žanr, karnevaliliku jumalateenistuse mitmesugused vormid koos tema turužargooni vabadusega. Veel tihedamaks osutub Rabelais' seos keskaja renessansi satiiri- ja paroodiažanridega.

Võrreldes «žanrilise analüüsi» alusel kirjandusteadust ja kunstiteadust, võib tulla järeldusele, et kunstiteaduses reeglina ei vaadelda žanri kui aktiivset kategooriat. Kunstiteadlase seisukohalt fikseerib žanr kunstilise mõtlemise arengu astme, kuid tal pole oma tahet, ta ei või midagi dikteerida ega kuidagi määrata ega korrigeerida kunsti arengut. Muuseas, kunsti arengu reaalses protsessis võivad žanrid tõepoolest aeglustada või kiirendada liikumist, mingitel etappidel üks allutab endale teised; sõltuvalt tekkimise iseloomust kannavad nad endas neid või teisi jooni; saavutanud küpsuse, võivad nad mõnikord eksisteerida ja isegi minna edasi žanrisiseste võimaluste arvel.

Žanriprobleemi järel oleks loogiline püstitada stiiliprobleem. Ometi on siin raskem leida lähtealust kirjandusteadlaste jäljendamiseks, kuna viimased asetsevad traagilise kahestatuse seisundis — stiili kui ühe kirjaniku maneeeri ja kui epohhi stiili mõistmise vahel.

Lisame sellele veel, et eri probleemiks kirjandusteaduses on stiili, suuna, meetodi vastastikune suhe, nende «mõjusfääride» piiridega eraldamine. See probleem nõuaks spetsiaalset vaatlust. Kuna seda

on võimatu siinkohal teha, viitame vaid huvitavatele mõttekäikudele antud küsimuse kohta D. S. Lihhatšovi raamatus «Vana-vene kirjanduse poeetika». Selle autor tegi ettepaneku nimetada stiiliks seda ühtsust, mis katab kõiki teatud ajastu kunstielu nähtusi, vooludeks aga — neid ühtsusi, mis eksisteerivad, andes kirjanikule või kunstnikule valikuõiguse liituda ühe või teise ühtsusega. See seisukoht nõuab loomulikult arendamist ja täiendamist. Kuid oma lähtealuselt võib seda pidada viljakaks.

Meil on ettekujutus, et kirjanduse ja kujutava kunsti kogu spetsiifika jälgimisel on mõlema teooria tähtsamaks ülesandeks stiiliprobleemi, selle «igavese» probleemi samaaegne koos läbitöötamine, mis nõuab alati uusi ja värskeid lahendusi.

Kunstiteadlased kasutavad sageli stiilikategooriast lähtuvat kategooriat — stilistikat. See osutub mõnikord asendajaks kirjandusteaduses eksisteerivale mõistele poeetika. Peab ütleva, et sõna stilistika pole sugugi tänapäevane edasi andma seda sisu, mida harilikult silmas peetakse. Sest see orienteerub üksnes kunstiloomingu väliste formaalsete momentide karakteristikale. Mõistet poeetika iseloomustatakse kirjandusteoorias kui seda valdkonda, «mis on keskendunud vormi sisukuse küsimustele».¹ Seda ei tohi asendada mitte mingisuguse teise mõistega. Ammu eraldunud oma esialgsest, aristoteleslikust tähendusest, omandas see uue mõtte ja on selles mõttes asendatu mõiste. Seepärast näib meile, et on ammu küpsenud vajadus viia see mõiste kunstiteadusse. Selle kasutamine kunstiteaduses, millel on praegu metafüüsiline iseloom, võib omandada teadusliku iseloomu.

Poeetika kategooria juba iseenesest sunnib kunstilise vormi kui täiesti sisulise mõiste vaatlemisele. Seevastu stilistika mõiste justkui lubab abstraheruda sisulistest momentidest ja vaadelda vormi arengut eraldi, iseseisvalt. Võib siiski väita, et käesoleval ajal on rohkem esile kerkinud vajadus kunsti sisulise külje vaatlemiseks. Mitte ainult sellepärast, et marksistliku esteetika reeglite järgi sisu määrab vormi, vaid ka sellepärast, et me mingil määral oleme võõrdunud sisulisest (mitte lihtsalt süželist) analüüsist.

Mitte juhuslikult pole tänapäeval erilise populaarsuse omandanud ikonograafiline suund, mille kõige progressiivsemaid jooni on täiesti võimalik ja soovitatav raken-

dada meie nõukogude kunstiteaduse tänapäevaste ülesannete lahendamisel.

J. M. Lotman oma «Loengutes struktuurilisest poetikast» märgib järgmist: «Luuletus — see on keerukalt konstrueeritud mõte. Kõik tema elemendid on oma põhiolemuselt mõttelised. Nad on teatud sisu tähistajateks. Me püüame näidata selle seisukoha õigsust vastavalt sellistele «formaalsetele» mõistetele, nagu rütmika, riim, eufemism, värvi muusikaline kõlavus jt.»²

Kirjandusteadlaste paljudes töödes on põhjalikult läbi töötatud vormi sisukuse probleem. Jutt on reeglina kuju seesmisest struktuurist, sellest, et mõte kirjandusteoses peab olema tajutav nii sõnades, repliikides kui ütleajatmistes. Kujund moodustub paljudest seostest ja «üli-tähenduslikkustest».

Kõik need küsimused toetuvad nii või teisiti analüüsiprobleemile. Raske on ette kujutada näitlikku musteranalüüsi, mis avaks teose kujundliku mõtte mitmetel tasanditel süžeesest faabulast kuni väikseima joonekeseni.

Niisugune analüüs tunduks mittevajaliku kooliharjutusena. Kuid küsimus pole selles, kas niisugust analüüsi kasutada, vaid selles, kuidas oleks võimalik kasutada selle üht või teist aspekti. Just selles suhtes oleme me maha jäänud kirjandusteadlaste saavutustest. Analüüsid meie tavalistes kunstiteaduslikes töödes on tavaliselt üksteisega sarnased nagu kaks tilka vett. Nendes on «kõigest natuke». Sõltuvalt uurimuses püstitatud ülesandest, peaksime kõigepealt suutma «läbi näha» kujundi mõtet tema esimeses ilmingus — süžees, avades selle iva, tuuma, nagu seda õnnestunult on teinud M. V. Alpatov oma ettekandes 1970. aastal³; teiseks süžee ja teema vastavuses kaasaegsete filosoofiliste ja kirjanduslike teostega ning religioossete kujutelmadega, nagu seda teeb ikonograafia; ning lõpuks — aja ja ruumi edasiandmise printsiipides, nagu seda edukalt teevad kirjandusteadlased (meenutagem J. M. Lotmani artiklit kunstilisest ruumist Gogoli teostes⁴ või peatükke D. S. Lihhatšovi raamatust «Vana-vene poeetika», mis käsitlevad aja probleemi vana-vene kirjanikel, Dostojevskil või Saltõkov-Stšedrinil). Kujundi mõtte täielikuks väljaselgitamiseks osutub möödapääsmatuks teose analüüs tema žanri eripärasustes (mida oskuslikult on teinud M. Bahtin); enesestmõistetavalt ka kompositsiooni, värvi, rütmika analüüs. Mis puutub viimastesse kategooriatesse,

siis on siin tähtis mitte üksnes oskus taastada vormi struktuur, vaid ka leida sellest struktuurist «väljapääs» elulise sisu juurde, täita see kujundliku mõttega. Me räägime sageli kunstiteose analüüsimise printsiipidest. Kuid rääkimisest on vähe kasu. On kujunenud nõiarõng, millest on raske välja pääseda. Tundub, et on hädavajalik järsk pööre vanalt süsteemilt uuele, milles leiaks maksimaalset rakendust vormi sisukuse kategooria. Teisest küljest on aga vajalik tõmmata selge piir otsese, vahetu, võiks öelda igal tasemel «loomingulise» sisukuse ja nende joonte vahele, mis lähtuvad normist, stereotüübist, kuigi seejuures jätkavad tähenduse, esteetilise informatsiooni kandmist endas.

Kirjandus- ja kunstiteadusele on erakordselt tähtsad probleemid, mis on seotud protsessi seaduspärasuste väljaselgitamisega — selleks on revolutsiooni ja evolutsiooni, hüppe, kiirendatud või aeglustatud arengu probleemid. Paljud neist probleemidest on jäänud nõrgalt läbitöötatuiks. Siiski on oluline märkida, et kirjandusteadlastel on märksa enam arenenud huvi protsessi ja teema seaduspärasuste vastu. Tõsi, mainitud joon ei erista printsiipselt kirjandusteadust kunstiteadusest. Siin võib jutt olla ainult sellest, et historism on kirjandusteadlasi rohkem ligi tõmmanud. Sellega näib seletuvat ka see fakt, et nendel on läbi töötatud mõnedki tähtsad ajaloolis-kirjandusliku protsessi probleemid, mis vajavad meil veel lahendamist ja kunstiküsimustele kohaldamist.

Selliste hulka kuulub küsimus kunsti kompaktsust või kiirendatud arengust. Mõistetavatel põhjustel on see eriti tähtis vene kunsti ajaloo uurijalle: mitte harva on Venemaa oma arengus astunud üle etappidest. Me puutume sageli kokku faktiga ajaloolis-kultuurilise protsessi eri etappide segunemisest. Kirjandusteadus uurib seda küsimust spetsiaalselt ajaloolis-teoreetilises plaanis. Toome siinkohal näitena eelkõige G. Gratšovi raamatu «Kirjanduste kiirendatud areng» ja rea tema artikleid selle küsimuse kohta, samuti kirjandusteooriate ja -ajalugude vastavad peatükid. Nii- või teistsugusel määral puudutab see küsimus erinevaid rahvuslikke koolkondi — eriti «noori» kunstikoolkondi, sealhulgas ka eesti oma. Sest kirjandus- ja kunstiajaloo on «eeskujulik», loogilises järgnevuses areng reeglina toimunud vaid üksikudel rahvuslikel koolkondadel. Tervikuna aga toimub

areng sagedamini ebaühtlaselt, hüpetena. Mahajäänud mõnikord jõuavad järele, lähevad ette ja sel viisil rikuvad uuesti ühtlust. Kirjandusteadust huvitab selle liikumise mehhanism ise, tema seaduspärasuste kindlakstegemine. Siin formuleeritakse justkui liikumise tüübid, nii üheaegse kui kiirendatud arengu tüübid. Niisiis on kõne all kõige selle süsteemi viimine, mis asja olemuse seisukohalt on antud süsteemi purustamise näitajaks, s. t. jutt on erandi seaduspärasusest, mis on omamoodi reeglilik.

Küsimuse niisugune asetuse oleks kõigile kunstiajaloolastele viljakas. Kiirendatud arengu küsimustest on paar sammu ebaühtlase liikumise probleemideni, viimane aga puudutab nii saksa kui inglise kunsti ning paljusid teisi «peamisi» rahvuslikke kunstikoolkondi.

Veidi ülalpool juba puudutasime küsimust liikumise tüüpidest, arengu tüüpidest. Viimasel ajal huvitub kirjandusteadus eriti kirjanduste tüpoloogilisest vaatlusest. Just kirjanduste tüüpidest (mitte käsitluslaadi või üksikute võtete sarnasusest), struktuuride sarnasusest, põhialuse ühtsusest. Tüpoloogilist vaatlust saab laiendada nähtuste mitmesugustele külgedele. Stiilitüpoloogia, mida küllalt sageli kasutavad kunstiteadlased, arengutüpoloogia, žanritüpoloogia, rahvusliku kirjandusliku hariduse tüpoloogia jne. Nagu näib, on kõige tähtsam kunstinähtuste struktuuritüpoloogia kindlaksmääramine, kunstinähtuste, mis kuuluvad teatud ajalõikudesse ja on seotud mitte üksnes aja, vaid ka suuna, meetodi ja stiili ühtsusega. Seejuures tuleb niisuguse tüpoloogilise vaatluse puhul pöörata tähelepanu mitte lihtsalt meetodile, stiilile, suunale, vaid üldistele peamistele joontele, kui nii võib öelda, — esmastele (primaarsetele), mis suunavad sekundaarseid, teisel tasemel asetsevaid. Real juhtudel eristavad kirjandusteadlased tüpoloogia jaoks põhjapanevatena konfliktiprobleemi, vastastikuse seose kirjaniku ja ümbritseva tege-likkuse vahel, kirjaniku positsiooni maailmasuhtumises. Tõepoolest, loomingulise protsessi või resultaadi niisugused küljed või ilmingud dikteerivad paljus ülejäänuid, määrates kirjaniku või kunstniku loomingu struktuuri, suuna, stiili, etapi struktuuri kunstikultuuri või üksikteose arengus.

Ideaalsena tundub niisugune tüpoloogiline käsitlus, mis seab aluseks struktuuri, kuid seostab viimase ajaloolise lähtekohaga, ega loe teda mingiks väljaspool aega seis-

vaks ega iseendasse sulgunuks. Struktuur on organisatsioon, millel on nende vastastike seoste dialektiline alus. Mingi kunstilise üldistuse laialdane struktuurne analüüs tähendaks peamiste seoste vaatlust eri tasemetel, alates kõige sügavamatest ja iseloomulikumatest joontest ning lõpetades kõige konkreetsematega, kuid ikkagi struktuurseid jooni omavate seostega.

Kirjandusteaduses on küllalt tähelepanuvääriv kõikumiste amplituud uute meetodite kasutamise ja uute teemade püstitamise astmestikus. Mõnikord kirjandusteadlased-traditsionalistid pöörduvad uute teemade juurde peaaegu meetodit muutmata, üksnes täpsustades probleemistikku ja ülesannet. Vahetevahel me kohtame aga katset nähtuste täielikuks kindlase vormi valamiseks, püüet varustada uurimus matemaatilise või lingvistilise loogikaga. Ent missuguseid tendentse me ka ei vaatleks, kõigest on selgelt näha, et tüpologia ja põhjaliku struktuurse uurimise probleemid kujunevad väga tähtsaks.

Mis puutub kunstiteadusse, siis siin on peaaegu unustatud tüpoloogiline lähtumine kui uurimise spetsiaalne meetod. Pärast seda, kui oli ületatud vulgaarne sotsiologism ja individuaalsuse mittehindamine loominguprotsessis, kaugenes kunstiteadus järjest nähtuste tüpoloogilise uurimise ülesannetest. Kas pole ülalmainitud liialdamine üht kunstnikku käsitleva monograafiažanriga tõendiks sellest eemaldumisest? Eksisteerib arvamus, et tüpologia «varjutab» individuaalsused, et need kaotavad omapära. Kuid kunstiteadlase ülesanne selles ongi, et opereerides tüpoloogiliste kategooriatega, koos sellega väljendada kunstniku individuaalsust, näidata, millistes suhetes on üldine ja konkreetne, kuidas viimane osutub esimese kandjaks. Ere kunstiline individuaalsus kas üldistab üleüldist või vastandab end sellele. Iga juhul ise (peale selle on palju vahepealseid) on juba tüpoloogilise käsitluse aineks; kuid peale selle on kunstniku mitte ainult positiivsel, vaid ka negatiivsel suhtumisel valitsevasse kunstitüüpi otsene suhe tüpoloogilise uurimusliku lähtumisega.

Üks tüpoloogilise analüüsi teid on strukturalistika. J. M. Lotman, kelle teostes on suurepäraselt ühendatud traditsioonilise kirjandusteaduse ja strukturalistika kogemused, seletab kaasaegse kirjandusteaduse strukturalistika ja semiootika probleeme järgmiselt. Kirjandust määratakse

eelkõige kahe omadusega: ta tunnetab tegelikkust ja annab oma teadmised edasi teistele. Tunnetades, loob ta ka selle tegelikkuse nähtuste mudeli, mida ta tunnetab. See mudel ja tema suhe reaalsusega on tunnetatav struktuuri läbi. Kunst kui informatsiooniliik kasutab oma märkidesüsteemi. Kuid see märkidesüsteem on erilaadne. Ta pole meelevaldne, ta pole lihtsalt tinglik kood; kuivõrd kunsti ülesandeks on tegelikkuse mõistmine, on igal märgil oma tähendus. Järelikult semiootika meetodite rakendamine kunstis pole sugugi formaalne, vaid vastupidi, tulemusrikas, sest juttu on iga märgi semantikat.

Semiootika kolmest põhiharust — sünaktika ehk märkidesüsteemi seesmise struktuuri omaväärtuslik uurimine; semantika ehk märgi mõtte uurimine; pragmaatika ehk süsteemi ja «tarbija» vahekorra uurimine — tuleb kunstiteaduslikus semiootikas peatähelepanu osutada viimasele kahele, kuigi ei saa kõrvale jätta ka esimest.

Rõhutades nüüdisaja kirjandusteadusliku strukturalistika seost 20-ndate aastate kirjandusteaduse traditsioonidega (B. Eichenbaum, J. Tõnjanov, V. Šklovski jt. — niinimetatud formaalne koolkond, keda Eichenbaum nimetas morfoloogiliseks, pidades silmas, et morfoloogia on tähtsamate keeleelementide uurimine), ei tab Lotman suletud-formaalse analüüsi mõtet, millest pole väljapääsu semantikal. Märkigem samuti, et strukturalistid otsivad pidevalt toetust kirjandusteaduse sellelt harult, mis paistab silma avarate tüpoloogiliste üldistustega. Strukturalistide töödes kohtame me pidevalt vihjeid Eichenbaumile, Tõnjanovile, Bahtinile, Gukovskile, Proppile, Berkovskile, Lihhatšovile ja teistele väljapaistvatele nõukogude kirjandusteadlastele.

On raske anda täpseid retsepte, kuidas kasutada tänapäeva semiootika-alaseid töid meie kunstiteaduslikus tegevuses. Asi pole tõenäoliselt mitte retseptuuris, vaid selles, et iga kord äratub tark strukturalistika-alane väljaanne mõtteid meie teaduses veel senikasutamata uutest meetoditest ja viisidest. Selle näiteks toogem J. Lotmani raamat «Kunstilise teksti struktuur», mis ilmus 1970. aastal. Peale selle konkreetse suhtumise kirjandusteoste analüüsi, mille on andnud Lotman ja mis on hinnatav oma kõigi üksikomponentide rakendatavusega, võib osutada järgnevalele momentidele. Lotman rõhutab korduvalt kunstilise kuju

kui terviku, iga süžeealise elemendi ja kunstiteose iga elemendi tähendusrikkust. See tähendusrikkus avaneb siis, kui muutuvad suhtumine, käsitluslaad, «semantiliselt väljad» või mõttelised aspektid. On vaja leida nende aspektide hulgas peamised ja näidata mitte ainult nende ühtumist, vaid ka opositsiooni nii loominguprotsessis endas kui tema resultaadis. Sel puhul on mitte ainult teos tervikuna, vaid iga tema koostisosa meie ees avatud oma mitmetahulisuses.

Viljakaks võib osutada lähenemine kunstinähtustele «samasuse esteetika» või «vastandamise esteetika» kriteeriumiga, kui mõtlemine stereotüüpidega seatakse sõltuvusse ajast ja kunsti tasemest (mis iseenesest pole hoopiski mitte eitav moment) või kaanonite ettekavatsetud purustamine.

Huvitav on katse vaadelda struktuuri purustamist mitte kui kunstilist seaduspärasust, vaid kui novaatorlust, kui tüübikultuuri ületamist, mis määrab ette viimase tundmise.

Need on vaid mõned aspektid. Peamine on mõte sellest, millega võib traditsiooniline kunstiteadus rikastuda kokkupuutes ühe raamatuga. Hoopiski ei taheta rääkida sellest, mida võiks anda uurija positsiooni põhjalik muutmine, sest viimasel juhul võiksid uued võimalused avaneda vaid positsiooni faktilisel muutmisel — n.ö. kogemuslikul teel.

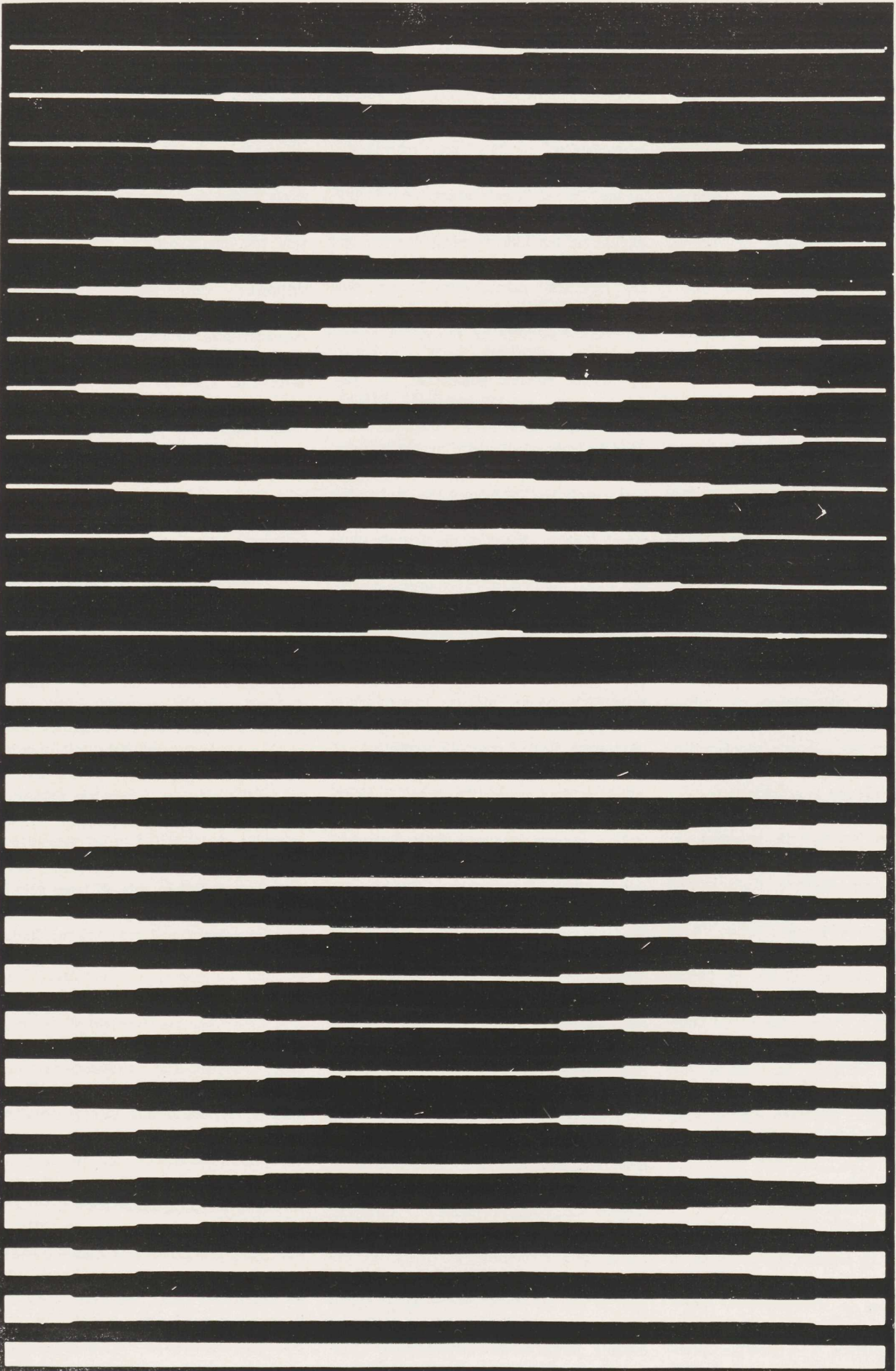
Siintoodud märkuste raamidest väljapoole jäid paljud tähtsad küsimused. Nende püstitamiseks on vajalikud sügavamad teadmised kõrvalteadusharudest. Autor rääkis ainult sellest, mis oli tema võimete kohane ja mida dikteeris soov ületada seisakut kunstiteaduses naaberteaduse abil.

¹ Теория литературы. М. 1965, lk. 35.

² Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. Вып. I. Введение, теория стиха. Тарту 1964, lk. 64.

³ М. В. Алпатов. О Рембрандте художнике. — «Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века». М. 1970.

⁴ Ю. М. Лотман. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. «Ученые записки Тартуского Гос. Университета. 209 вып. Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение. Тарту 1968.



OP-KUNST JA VICTOR VASARELY

Tänapäeval elab peaaegu pool inimkonnast loodusest lahtikistud tehiskeskkonnas. Linnatänavatel säravad klaas ja nikkell, vahelduvad neonreklaam ja autotulede karussell. Et kõigile ühiskonnaliikmetele luua võimalikult väheste kulutustega paremaid elutingimusi, toodetakse kaupa tuhandelistes, isegi miljonilistes tiraažides. Kahtlemata leiab selline urbaniseerunud ja tehnistunud keskkond kajastamist ka kunstis, mille üheks vormiks on optiline kunst.

Tugeva visuaalse stimuleeringu esilekutsumist kunstitööga näeme juba varases islami kunstis ning traditsiooniline jaapani rahvakunst kubiseb op-kunstist (suvekimonod). Ka eesti etnograafias näeme sellesuunalisi taotlusi (seelikud, puunõude kaunistused). Juba Cézanne eraldas loodusest need optilised elemendid, mida silm eriti märkab. Seurat' puhastest värviplekkidest koosnevad maalid mõjuvad äärmiselt efektselt. Käesoleva sajandi teisel kümnendikul töid Delaunay, Mondrian, Kandinsky jt. kunsti sisse uue lähenemise — abstraktsed kujundid kui kunst iseeneses. Lisaks veel tegevus, mida «De Stijl» Hollandis ja «Bauhaus» Weimaris arendasid. Ning juba 1955. a. eksponeeris julge Pariisi kunstikaupmees Denise René oma galeriis op-kunsti. Terve maailmale aga tegi selle tuntuks 1965. a. kevadel New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumis toimunud näitus üldpealkirjaga «Tundlik silm» («The Responsive Eye»). Paljud kriitikud olid erutatud — ühed nägid võimalust kunsti ja teaduse ühendamiseks, teised aga selles ühendamisest küllaldest põhjust op-kunstist loobumiseks.

Tänapäeval ei piirdu 40-ndatel aastatel sündinud noored kunstnikud enam puhtoptiliste võtetega. Enamik neist hindab ja kasutab loomingus uut tehnikat ning nad peavad end kineetilise-visuaalse kunsti loojateks. Märkigem vaid Josef Albersi ja ta õpilaste tööd Yale'i ülikooli juures New Havenis (USA) ja «Visuaalse kunsti uurijate gruppi» Pariisis. Kunstnike peamiseks eesmärgiks, nagu abstraktse kunsti puhul üldse, on vaataja kaasakiskumine kunsti nautijast kunsti loojaks. Mida see tähendab? Soovitakse, et iga vaataja mõistaks kunstiteost oma moodi (nagu sümfooniat). Antakse ainult põhisuund, mida vaatajal tuleb ise edasi arendada. Lõppkokkuvõttes on teosel samapalju «kaasautoreid» kui vaatajaid.

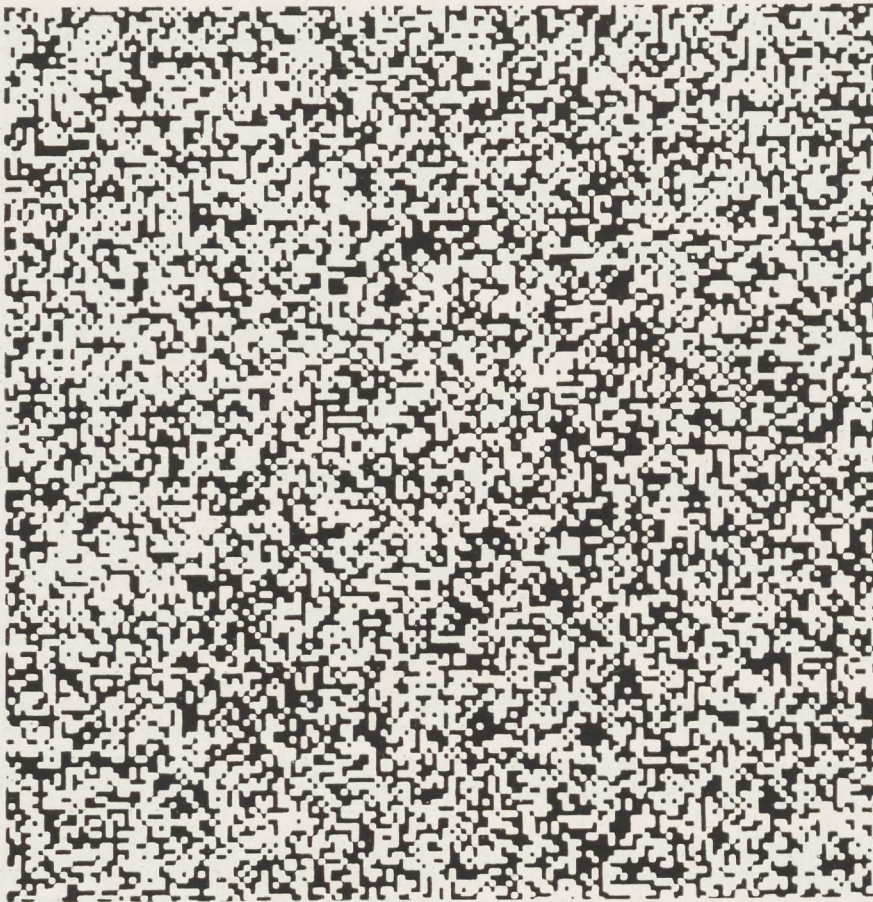
Op-kunsti tehnikaid on palju, mistõttu peatagem ainult mõnedel neist. Kõigepealt värv. Teerajajaks värvide teooriale võib pidada Leonardo da Vincit, kes oma «Maalikunsti traktaadis» seadis esikohale punase, kollase, roheline ja sinise. Ta leidis, et värvid mõjutavad üksteist — sinine näib rõhutatuna kollase kõrval, punane roheline kõrval jne. Paljud op-kunstnikud kasutavad ära just seda värvide omadust (Vasarely, Molinari). Ka must-valged kujundid võivad olla väga jõulised, eriti kui mõlema pinnad on võrdsed. Teiseks kolmemõõtmelisuse efekt, mille paremaks

saavutamiseks lamedal lõuendil on kunstnikud kaua aega vahendeid otsinud. Kuigi perspektiiviseadusi kasutati teadlikult juba renessansi ajal, rakendavad op-kunstnikud neid aga haaravate visuaalsete efektide esilekutsumiseks. Seda kas teatud elementide kordamise või pöörlemisega (Riley, Cunningham, Benkert). Kolmandaks optilised komponendid. Siin mõeldakse tööstusmaterjali- ja tehniliste vahendite ärakasutamist. Kuigi paljudele teadlastele on saavutatutu, tuleb Gerstneri, Baumeistri jt. töid siiski originaalseteks pidada. Nad on esitatud visuaalselt huvitavalt kui kompositsioonid. Peale ülalmainitute leiab kasutamist veel muuaretehnikat (kaks või enam joonte süsteemi moodustavad koos uue kujundi), äärte teooria (näit. valge ja musta pinna puutejoone vaatlemisel tekkiv visuaalne efekt) ja palju muud.

Mees, kelle osa op-kunsti arengus tuleb määravaks pidada, on Victor Vasarely (sünd. 1908. a. Ungaris, 1930. aastast elab Pariisis). Praegu tuntakse tema loomingut kogu maailmas ja see on nagu manifestatsiooniks uuele ratsionaalsele kunstile. Tema kunst tahab lõpetada vaidlust ühiskonna ja selle poolt loodud teaduslik-tehnilisele arengule toetuva tsivilisatsiooni vahel. Vasarely püüab tõestada, et kunsti on võimalik vastavusse viia kaasajaga ja et kaasaega saab kunsti ülistada ilma teda kirjeldamata.

Isikupärani jõudis Vasarely alles pärast sõda. Kõik eelnev on sellele ettevalmistuseks — õppimine «Bauhausi» Budapesti filiaalis, järgnevad eksperimendid graafika ja tarbekunsti alal ning otsingute aeg sümboolsete kujunditega. Viiekümne aastatel tuleb Vasarely välja oma «looduse sisemise geomeetria» teooriaga. Eriliselt huvitab teda füüsika kui «poeesia uus allikas».

Nii jõuab Vasarely oma peamise seisukohani — plastilise ühtsuse teooriani, mille aluseks on vormi ja värvi lahutamatu idee. «Iga vorm on värvi substant nagu iga värv on vormi atribuut», kirjutab ta. «Iga vorm-värv kujutab endast füüsiliselt püsivat, mõõdetavat ja objektiivset suurust, mille kirjeldus jääb aga subjektiivseks... ja tinglikuks vaataja vastuvõtlikkusest. Selliselt mõistetavalt saab vorm-värv põhiliseks ehituslülaks, täheks uues plastilises aabitsas, andes omavahelistes suhetes ja kombinatsioonides struktuurse ehituse lõpmatu arvu variante». Sellises vaimus loob Vasarely sadu pinnalisi ja kolmemõõtmelisi teoseid, sellises vaimus teeb ta ettepanekuid tervete elamukvartalite ülevärvimiseks, tõestamaks uue kunsti sünteesi vajalikkust tänase ja homse tsivilisatsiooni arengu nimel. Oma töidki peab Vasarely nn. «prototüüpideks», see tähendab, et nende mõõtmeid võidakse ükskõik millisel viisil suurendada, et neid võib paljundada igasuguste vahenditega ning selleks kasutada kõikvõimalikke materjale ja tehnikaid. Vasarely üleskutsed tehnikasajandi välise kuju ümberkorraldami-



41

seks on sundinud paljusid kahtluse alla panema professionaalse kunsti teooria ja kriitika, nagu tavapärase kunstiteose originaalsuse mõistegi.

Griffoni kirjastus Sveitsis, kelle on kuulsaks teinud nüüdiskunstnike albumite trükkimine, andis välja Vasarely monograafia, mida loetakse kaasaegse trükkikunsti imeks. Selles on maksimaalselt ära kasutatud kõik tänapäeva trükkikunsti saavutused, ka erinevaid materjale — alates mattidest, läikivatest ja pergamentpaberitest ning lõpetades läbipaistvate muaree-tehnikat demonstreerivate lisalehtedega. Mitmekesine on ka värviprobleemide lahendus, pakkudes arvukalt visuaalseid sürpriise. Maaailma suurematel raamatunäitustel liukuvat juba monograafia «Vasarely II».

Op-kunst on sügavalt seotud visuaalse informatsiooniga. Tema võtted, mis põhinevad tehniliste efektide ühendamisel esteetiliseks tervikuks, kasutatakse ära tuleviku kunsti poolt. Juba Vassili Kandinsky uskus, et «meist oma mõtetega lõplikult ees olevaid kunstiteoseid luuakse võibolla arutamise teel». Op-kunst on selle sammu juba astunud.

KALJO PÖLLU



42

40. Victor Vasarely. *Kompositsioon*.

41. François Morellet. *Riskantne jaotus*. 1961.

42. Jeffrey Steele. *Sub roosa*. 1966.

43. Victor Vasarely. *Supernova*. 1959–1961.

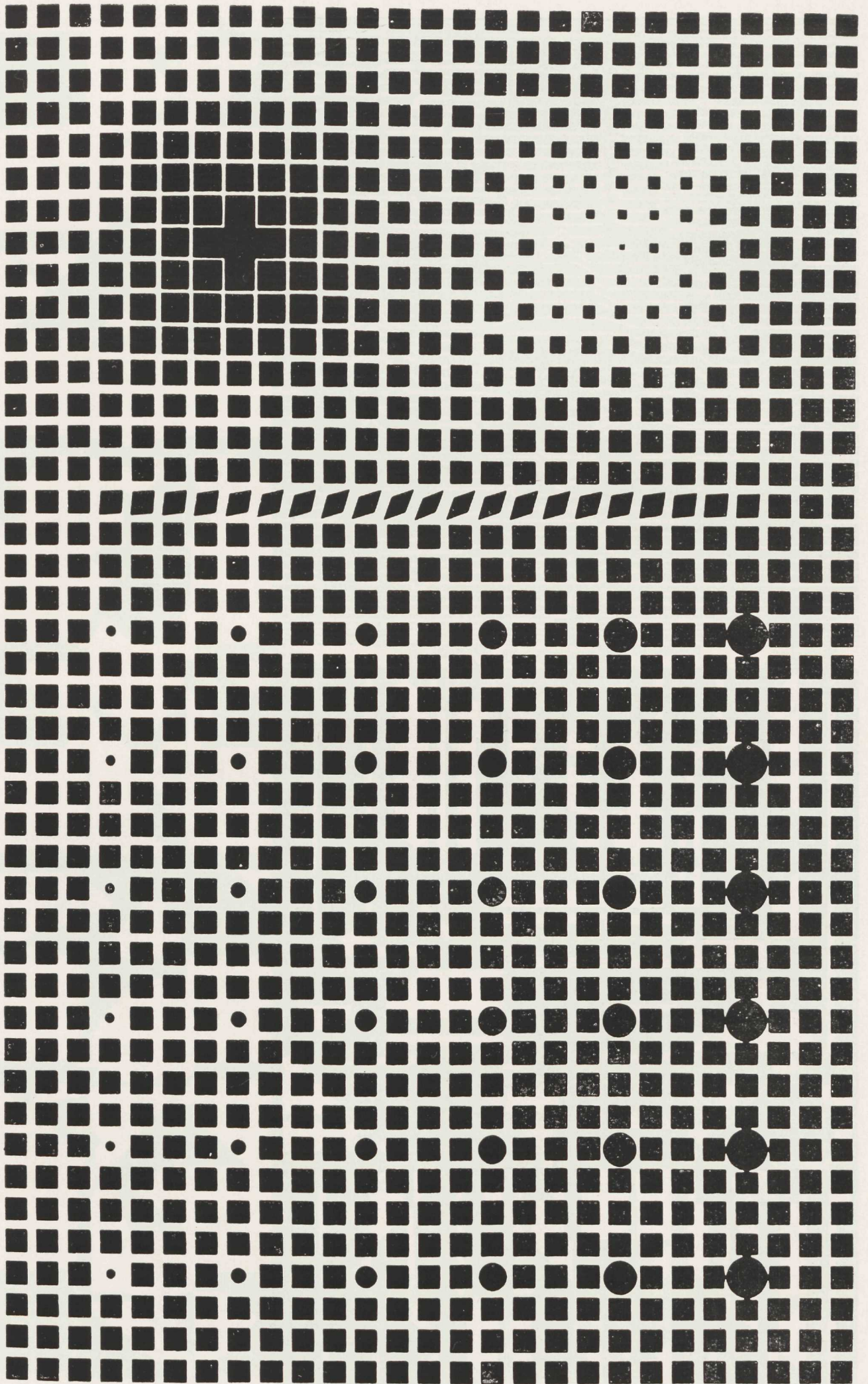
44. Victor Vasarely. *Photographism Ibadan*. 1952–1962.

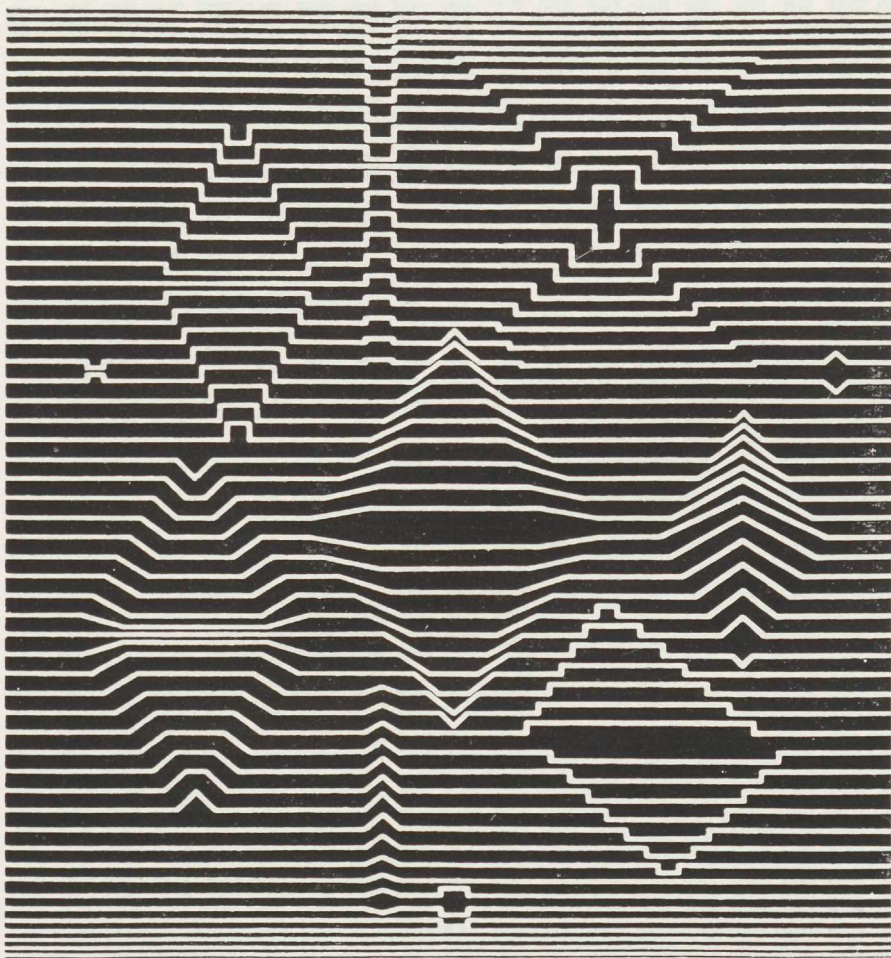
45. Victor Vasarely. *Kompositsioon*.

46. Ivan Chitrný. *Struktuur II*. 1969.

47. Bridget Riley. *Voolus*. 1964.

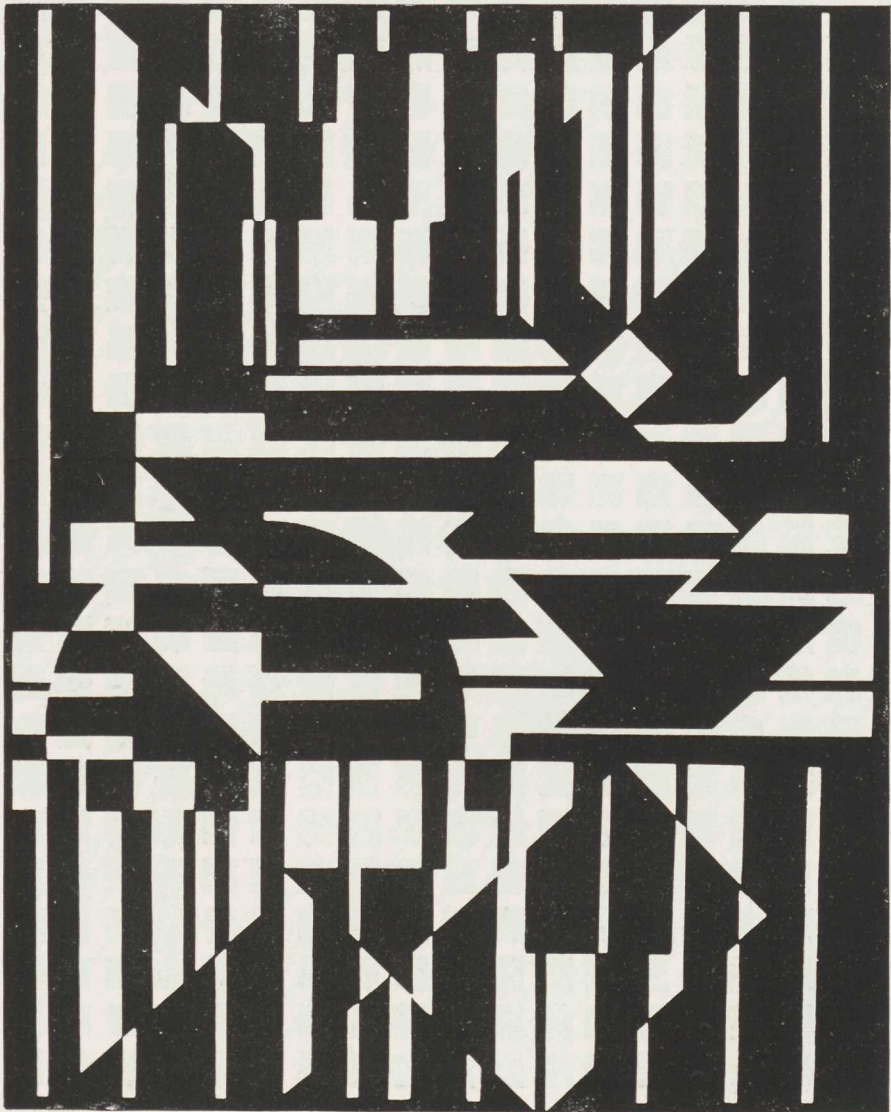
48. Reginald Neal. *Kolme skväär, kollane ja must*. 1964.



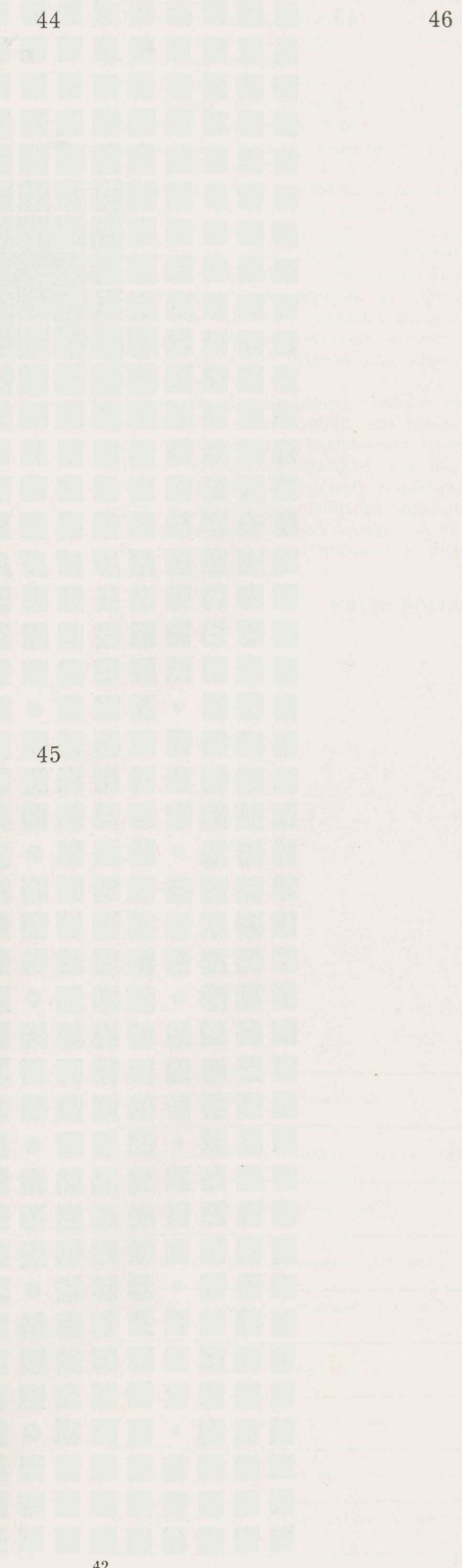


44

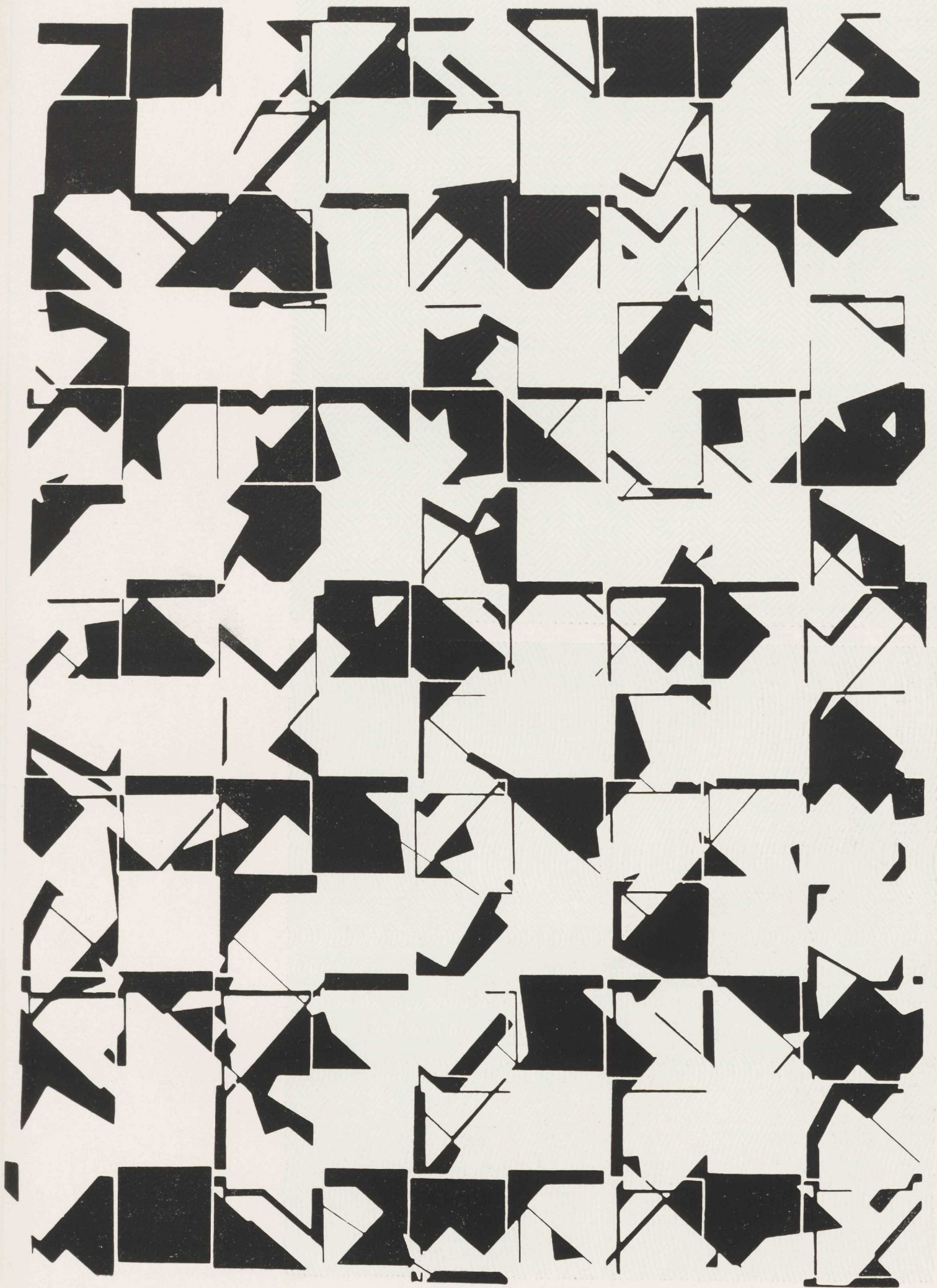
46

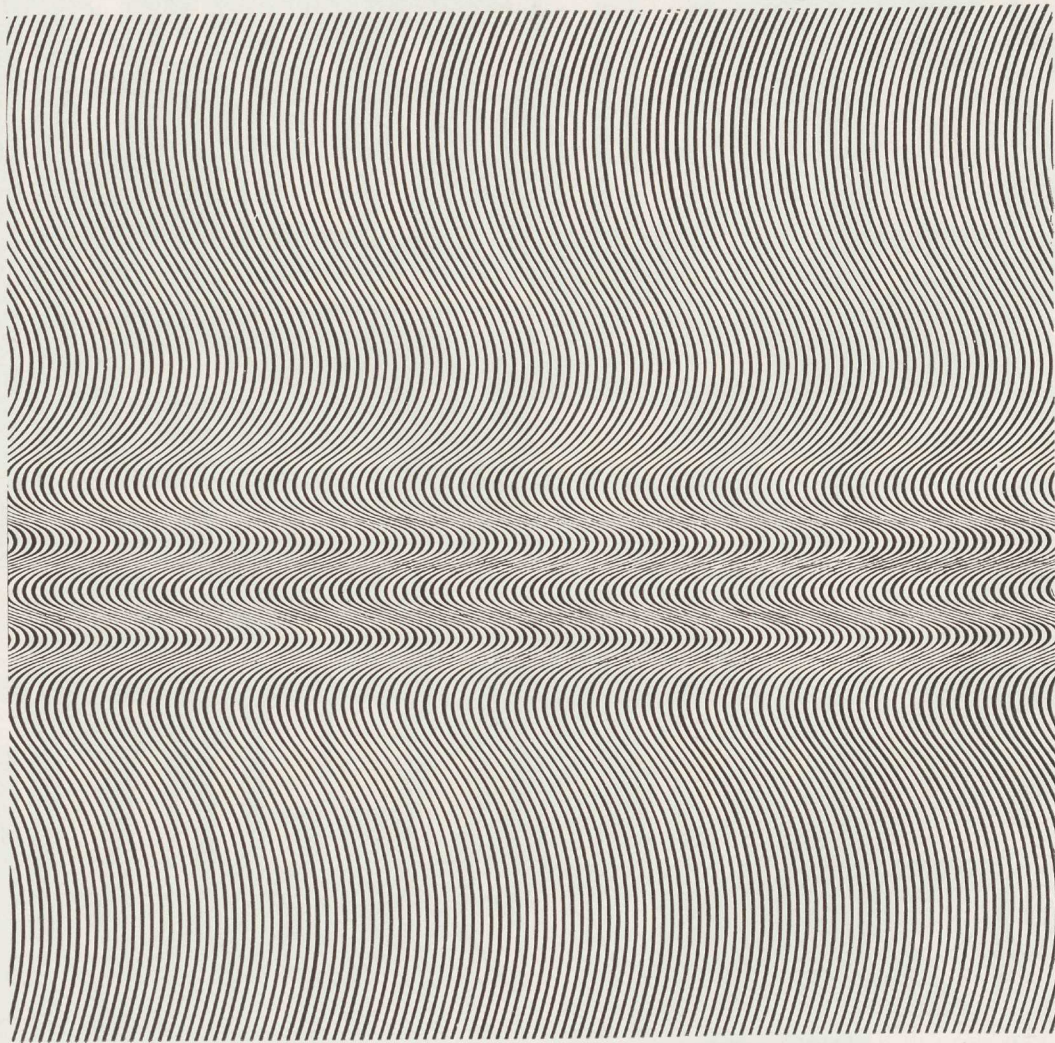
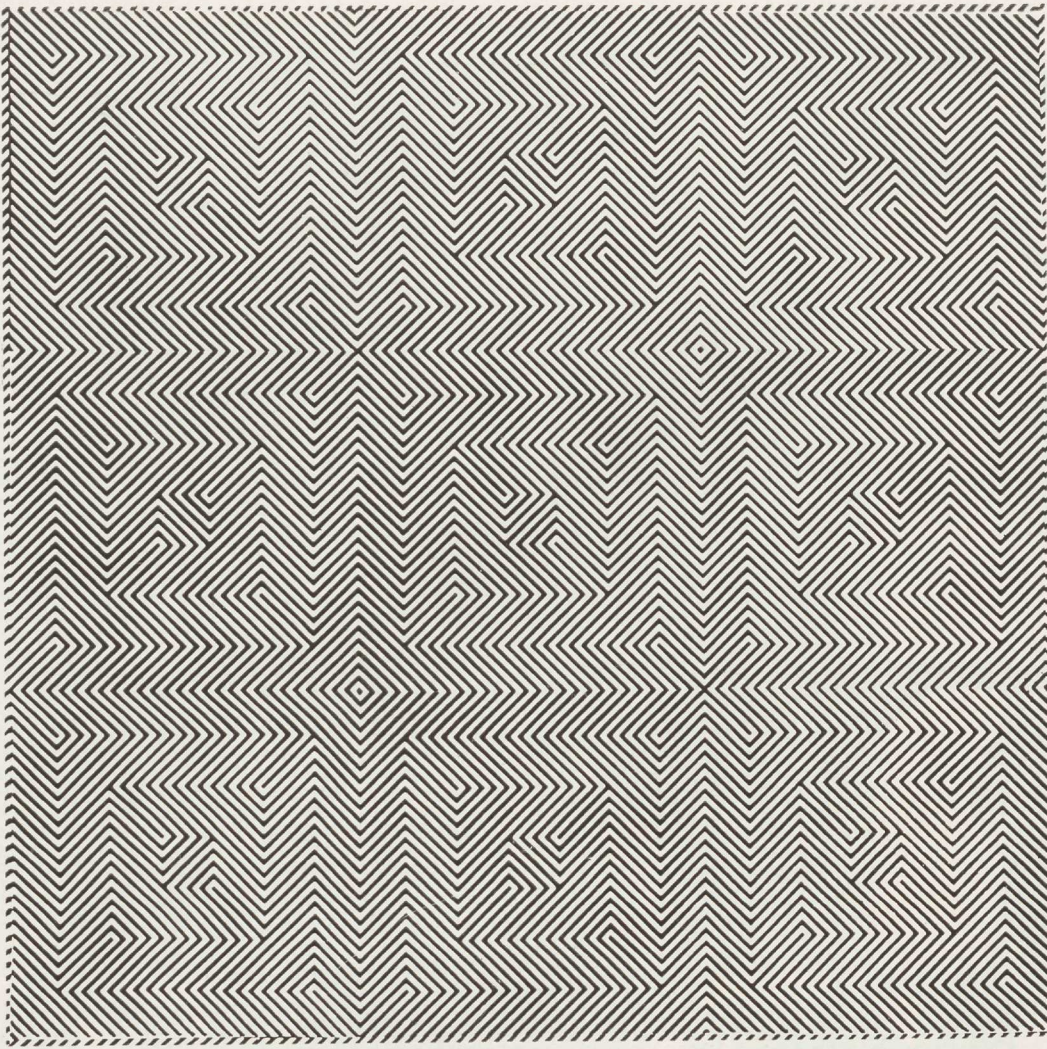


45



42





В статье «Коллаж размышлений» о минувшем триеннале Май Левин обсуждает взаимоотношение содержания и технического мастерства в графике. Материалом для обсуждения послужила графика Литвы, Латвии и Эстонии, представленная на II триеннале графики в Таллине. Автор стоит на точке зрения, что правилом для художников должна служить соразмерность содержательности, мысли и чувства, вложенных в произведение, со степенью художественного мастерства. Далее автор в связи с изображением оценивает техническую сторону работ. Тенденция к обобщению и субъективизации образа проявляется в работах П. Уласа, К. Клар, В. Винна, П. Рерчиса и С. Шегельмана. Позитивной стороной в произведениях графиков, подчеркивает автор, является заострение социальной проблематики (стр. 5—19).

Ирина Соломыкова анализирует графическое искусство ведущего эстонского художника начала 1929-х годов Адо Ваббе. Для ранней графики А. Ваббе характерны свободный рисунок, несколько романтизированный мир образов и форм, тонкая гибкость линий, чуть ироничная артистичность. В его графике парадоксально переплетались творческая фантазия с непосредственным проникновением в натуру, вдумчивая аналитичность с эстетической трансформацией образов. Художник чутко реагировал на диссонансы окружающей жизни, на лихорадочные ритмы современности. Система его выразительных средств развивалась в русле новейших течений европейского искусства. Но ему не были чужды и плодотворные традиции высокого искусства прошлого. Своеобразный раздел в творчестве А. Ваббе составляют его вдохновенные и виртуозные наброски и рисунки пером (стр. 22—29).

Юри Кееваллик в статье «Находки фарфора в Пыльтсамаа» знакомит с новейшими материалами о деятельности в конце XVIII века Пыльтсамааской фарфоровой мануфактуры. Летом 1971 г. автор при посещении реставрируемого Пыльтсамааского дворца обнаружил во рву отдельные, с рисунком по кобальту, осколки фарфора. На пробных раскопках исследователю посчастливилось получить свыше тысячи фрагментов фарфора, которые относятся примерно к 80-ти различным изделиям. Многочисленную группу находок составляют фрагменты чашек, блюдца, чайников и кофейников с кобальтовым рисунком четырех вариантов с желобковой или гладкой поверхностью. Представлена посуда с полихромной росписью цветами, а также части столовой посуды без живописных дополнений, с прессованным классицистическим декором. Выяснилось, что мы имеем дело с фрагментами предметов, изготовленных Пыльтсамааской мануфактурой, основанной в 1780 году. Представленные на осколках марки фарфора показаны на стр. 28—29. Сочетание букв S. O.=p. является сокращением названия «Schloss Oberpahlen» (т. н. Пыльтсамааский замок). Архивные материалы подтверждают деятельность Пыльтсамааской мануфактуры и ее мастеров (стр. 30—35).

Дмитрий Сарабьянов касается общих проблем советского искусствознания и научной литературы в этой области (стр. 36—39).

Кальо Пыллу знакомит с особенностями направления оп-арт в западном искусстве и творчеством его ведущего представителя Виктора Вазарели (стр. 40—45). О центре керамического искусства в Фаэнце и формировании конкурсных выставок дает обзор Хелене Кума (стр. 47—51).

In the article «Thoughts after the Triennial» Mai Levin discusses relationship between content and technical mastery in graphic art, on the basis of the Lithuanian, Latvian and Estonian graphic art displayed at the Tallinn 2nd Triennial of Graphic Art. The author holds a standpoint that as a rule, the degree of the perception by the spectator of the content of the author's ideas or emotions is in proportion with the degree of the mastery of the work. Further on M. Levin contemplates the connection between the technical execution of the work of art and the imagery depicted. The works of P. Ulas, C. Klar, V. Vinn, P. Repshys and S. Shegelman show the tendency towards generalized and more subjective images. The author stresses a positive phenomenon — the emerging of social problems in the works of graphic artists (pp. 5—19).

Irina Solomõkova analyzes the graphic works of Ado Vabbe, the leading artist of the twenties in Estonia. The earlier graphic art of A. Vabbe is characterized by a world of free, somewhat romantic images and forms, by the suppleness of the line and by a refined manner. His graphic art is a paradoxical combination of fancy, emotional spontaneity and a rational and analytical approach, accompanied by a transformation of the structure and imagery. The works of the artist reflect sensitively the social dissonances of the period, and the feverish rhythm of life. The artist makes ample use of modern means of expression. He also gets great impulses from the Italian renaissance art. A chapter by itself in A. Vabbe's creation are his pen-and-ink drawings, executed with particular mastery (pp. 22—29).

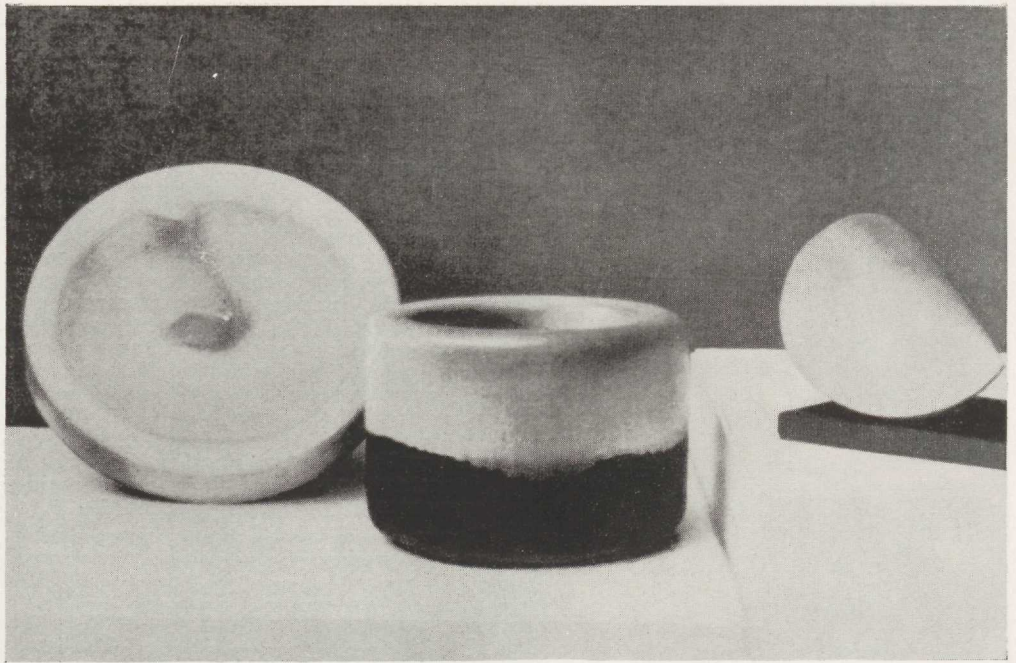
The article by Jüri Keevallik «Porcelain-finds in Põltsamaa» introduces the new materials about the activity of the Põltsamaa Porcelain Manufactory at the end of the 18th century. In the summer of 1971 the author found in the course of restoration works of the Põltsamaa castle, single fragments of porcelain covered with cobalt pattern. At excavations he succeeded in getting over a thousand fragments of porcelain that belonged to ca 80 different things. The most numerous group of the finds are fragments of cups, saucers, tea and cream jugs, and lids of various vessels, whose surface is covered with a cobalt pattern, and which are either grooved or smooth. There are also parts of vessels which were decorated with polychromous paintings on the glazed surface, as well as parts of monochromous vessels with an impressed classical pattern. It turned out that the historians were dealing with vessels produced at the Põltsamaa Porcelain Manufactory founded in 1782. The porcelain signs that occur on the fragments are given on p. 28—29. The sign S. O.=p. probably represents an abbreviation of the name «Schloss Oberpahlen» (i. e. Põltsamaa castle). The archives materials yield some information about the period of the activities and about the masters of the Põltsamaa Porcelain Manufactory (pp. 30—35). Dmitri Sarabjanov deals with problems in common in Soviet art and literary science (pp. 36—39).

Kaljo Põllu introduces the peculiarities of op-art and the works of Victor Vasarely, the most important representative of op-art (pp. 40—46).

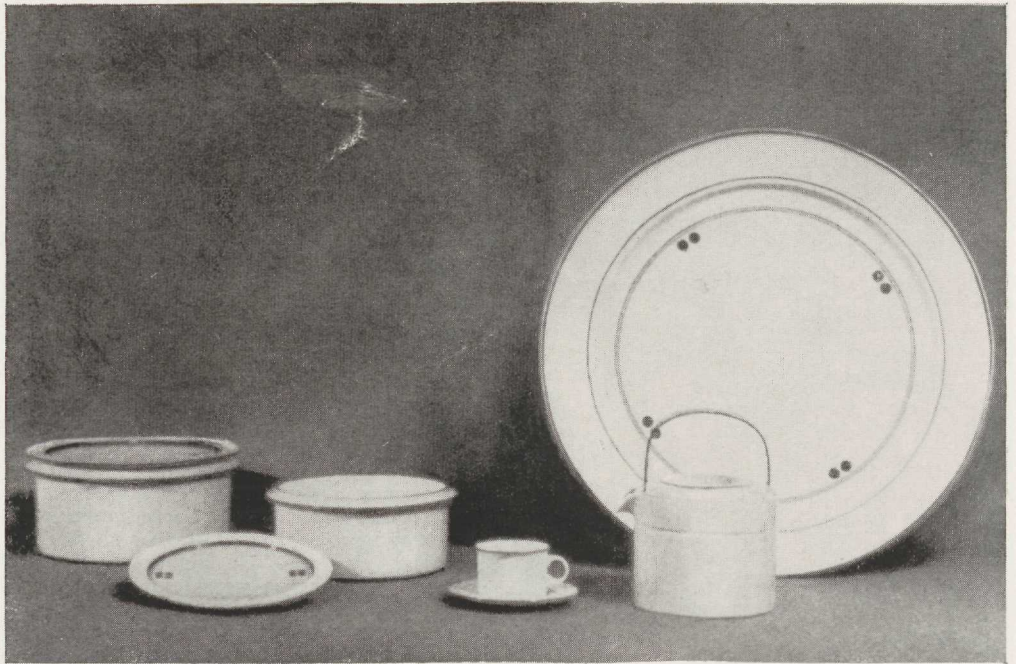
Helene Kuma gives a survey of the Faenza Ceramics Centre and of the history of contest-exhibitions in Faenza (pp. 47—51).

KERAMIKAKONKURSID FAENZAS

49



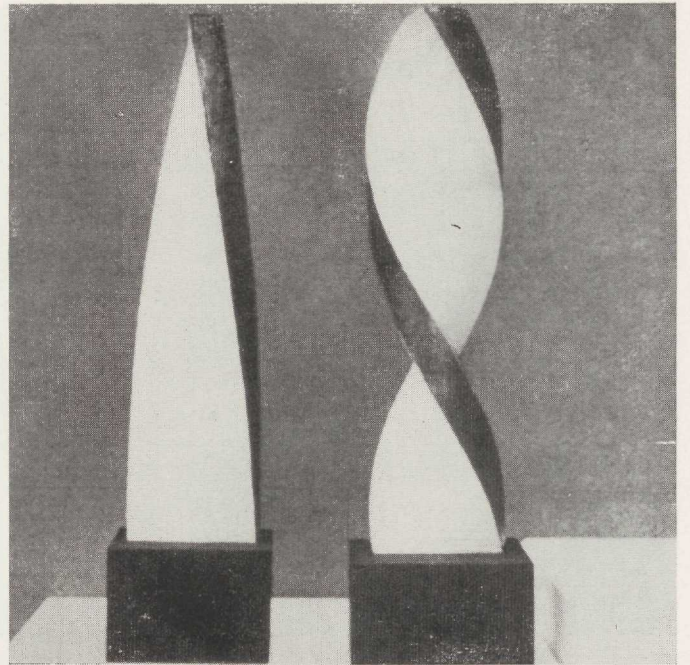
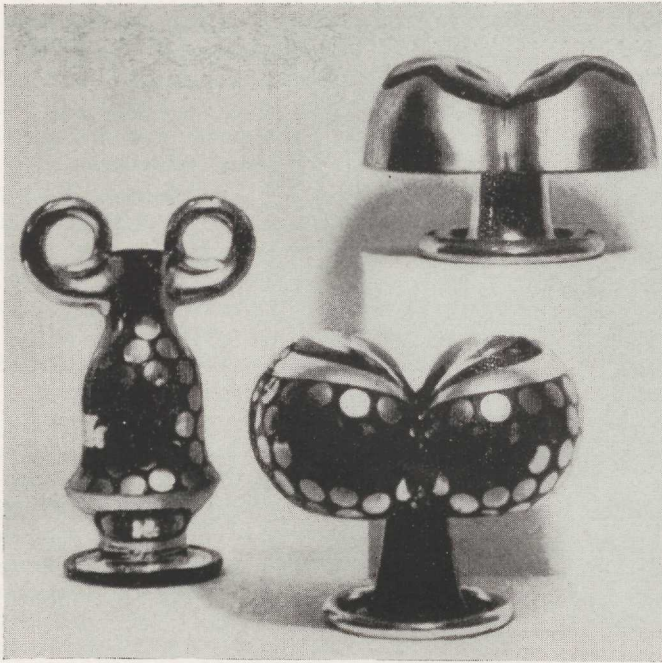
50



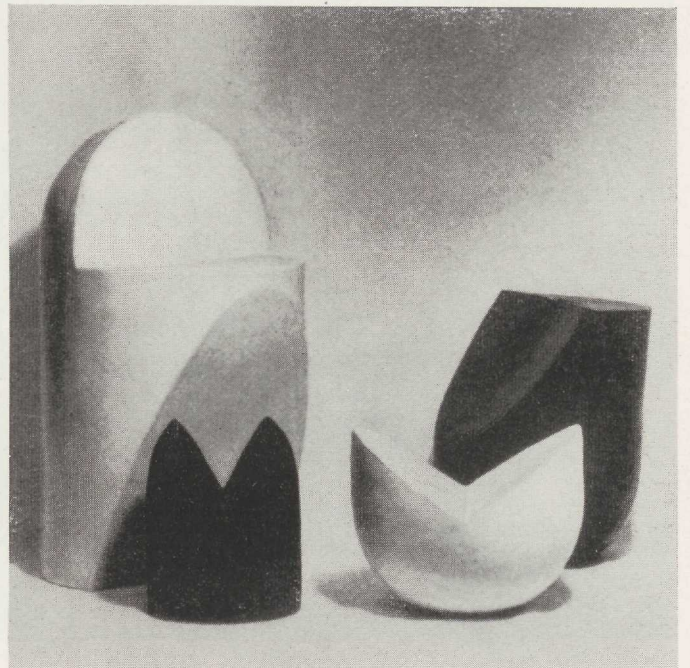
51



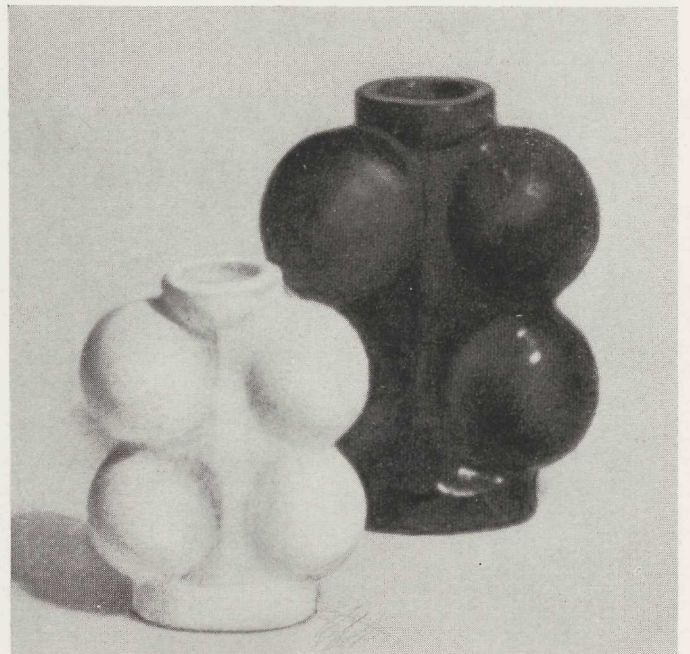
52 55



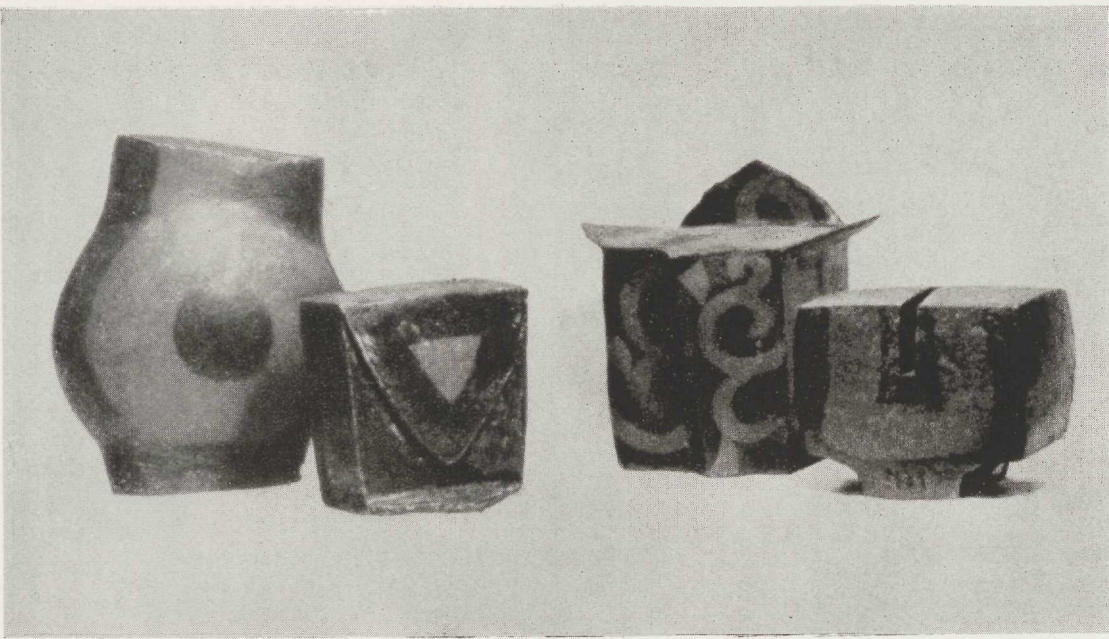
53 56



54 57



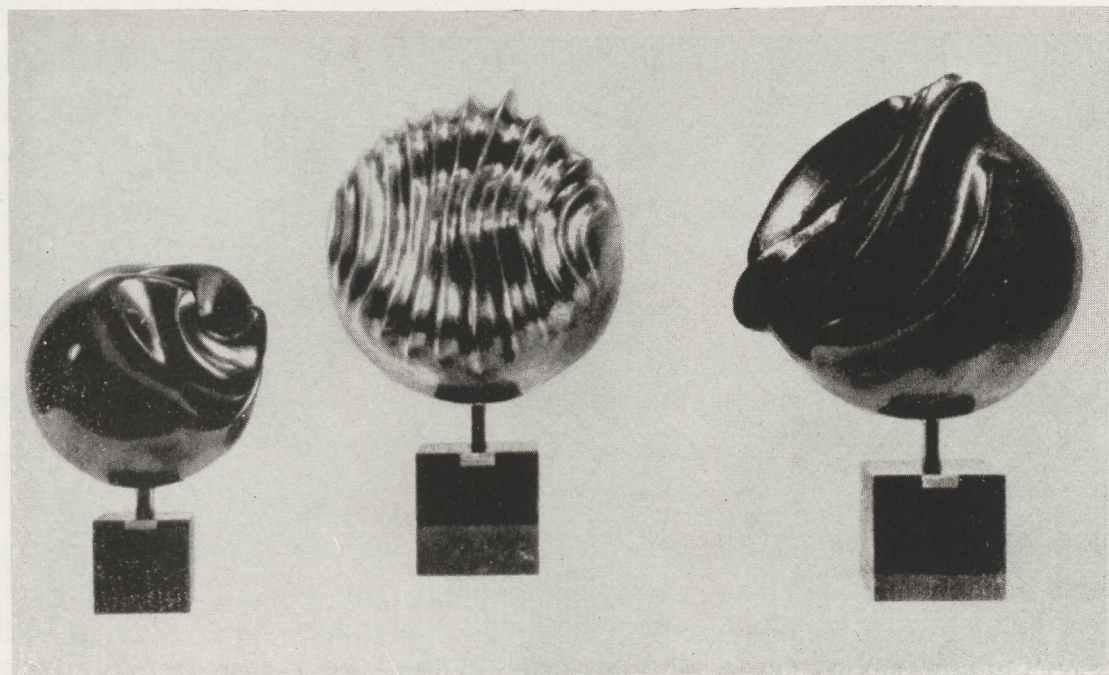
58



59



60



Keraamikaalaste rahvusvaheliste kunsti näituste seas on kõige autoriteetsemaks foorumiks *Concorso internazionale della ceramica d'arte* ehk kunstilise keraamika konkursi Faenzas (Itaalias), mida korraldatakse iga aasta suvekuudel; varem juunis-juulis, viimastel aastatel juulist oktoobrini. Rahvusvahelisi keraamikanäitusi korraldatakse mitmes liinis ja mitmel maal. Nende ridade autoril on teada igaaastased rahvusvahelised keraamikanäitused mitmes Itaalia linnas nagu Cervias, Vincenzas, Firenzes jt., biennaalid Prantsusmaal Vallaurisis, Sveitsi rahvusvahelise keraamikaakadeemia triennaalid vahelduva asukohaga ja mitmed teised. Tänapäeval võtab Faenza konkurssnäitusest osa ligi 300—360 kunstnikku ja ettevõtet 30—35 Euroopa, Aasia ja Ameerika riigist. Konkurss korraldatakse kolmes sektionis: 1. kunstkeraamikaalane vabalooming, kus iga esinev kunstnik peab esitama viimase kalendriaasta vältel valminud viiest esemest koosneva sarja või ühe suure töö vabalt valitud tehnikas (välja arvatud terrakotta ja külmmaal sünteetiliste värvide ja emailidega); 2. keraamikaalane tööstustoodang, millest võtavad osa portselani ja fajansi disainerid vastavaprofililise massi- ja seeriatoodanguga; 3. keraamika õppeasutuste õpilastööd, mis kuuluvad disaini ja arhitektuurkeraamika valdkonda.

Konkurssnäituse presidendiks ja konkursižürii alaliseks esimeheks on Faenza linnapea, nüüd juba pikemat aega Elio Assirelli. Žürii ülejäänud koosseis vaheldub. Sellesse kuuluvad rahvusvaheliselt tuntumad keraamikud, kunstiajaloolased, kriitikud nii Itaaliast kui ka väljastpoolt. Nii on žürii koosseisu kuulunud kunstnikud Guido Gambone ja Salvatore Cipolla, ajaloolane, Faenza muuseumi direktor Giuseppe Liverani, Praha Kunstiakadeemia rektor keraamikaprofessor Otto Eckert, soome disainer Tapio Wirkala, Sévrès' muuseumi direktor Henry Pierre Fourest jt. Enne näituse avamist toimub konkurss, kus žürii määrab suuri rahalisi preemiaid, millest «Faenza» nimelise esimese preemia väärtuseks on üks miljon liiri. Väljaspool itaalia päritoluga kunstnikest on selle preemia võitnud 1965. aastal Rootsi «Gustavsbergs Fabriker» tööstuse kunstnik Berndt Friberg, 1968. a. Soome «Arabia» tööstuse kunstnik Hilikka Liisa Ahola ja 1969. a. Tšehhi kunstnik Vlastimil Kvetensky. Teine rahaline preemia jagatakse välja 750 000 liiri ulatuses, millele järgneb mitu 500 000 kuni 100 000 liirilist preemiat, millest mitmed on ette nähtud ainult itaallastele või ainult teatud sektionidest osavõtjale. Premeeritud tööd lähevad üle Faenza linna valdusse ja need antakse üle Faenza Keraamika-muuseumile. Peale rahaliste preemiate jagatakse 3—5 kuldauraha ning igale konkursist osavõtjale antakse diplom.

NSVL Kunstnike Liit võtab mainitud konkursist osa alates 1969. aastast, saates Faenzasse 10—15 autori töid. Teiste seas olid 1969. a. Faenzas eksponeeritud

Luule Kormašova, Helene Kuma ja Mall Valgu tööd ja 1971. a. Naima Uustalu ja Anu Rangu tööd. 1965. aastal esines näitusel väljaspool konkursi Helene Kuma. Keraamatööstuse sektionis esindas samal ajavahemikul Nõukogude Liitu põhiliselt ehituskeraamika ettevõtete toodang Eesti (N. Uustalu ja L. Rohlin) ja Gruusia NSV-st.

Nõukogude Liidu keraamikutele on võitnud konkursi kuldauraha ukraina keraamik Dimitri Golovko (1969), leedu keraamikud Maria Banskautiene (1970) ja Lucia Šulgaite (1971).

Kerkib küsimus: mis pani aluse Faenza keraamika-konkurssidele, nende populaarsusele? Mis stimuleerib selliste kolossaalsete preemiasummade kulutamist? Renessansiajastul, 15. sajandil ja 15.—16. sajandite vahetusel oli juhtivaks keraamika tootmise tsentrumiks Faenza. Faenza keraamika oli väga kuulus mitte ainult Itaalias vaid ka põhja pool Alpe, kus teda prantslaste eeskujul linna nime järgi nimetati fajansiks. See nimetus on kujunenud rahvusvaheliseks peenkeramika kauballiigi terminiks, mille käibelvik ulatub Kaug-Idasse ja Ameerikasse välja.

Käesoleva sajandi algul püstitas kuulus itaalia keraamik, entusiast ja teadlane Gaetano Ballardini eesmärgi luua Faenzast tänapäeva rahvusvaheline keraamikakeskus. Tema initsiatiivil, mida toetas grupp entusiaste, rajatigi 1908. aastal Faenzas keraamika muuseum, 1920. aastal keraamika algkool, 1928. aastal iga-aastased rahvusvahelise keraamika tehnoloogia- ja ajaloolased suvekursused (esimese eestlasena võttis nendest suvekursustest osa Valli Eller 1935. aastal). 1938. aastast peale kujunes loomulikuks suvekursuste lõpetuseks valminud tööde näitus-konkurss. Samast aastast muudeti senine keraamika eraalgkool riiklikuks kunstkeraamika õppeasutuseks. Muuseumist kujunes neljakümnendate aastate alguseks rahvusvaheliselt autoriteetne teaduslik asutus. Muuseumi fondidesse kuulus 6045 eksponaadist koosnev kogu eelajaloolisest, antiik-, islami, Itaalia ja 40 Euroopa ja Aasia riigi keraamikast, 9877 köitest koosnev erialane raamatukogu ja 7851-numbriline fototeek. Muuseum andis välja oma perioodilist keraamikaalast bulletinäni.

Šõjakeerises, mitmekordsete pommitamiste tagajärjel hävis 1944/45. aastatel nimetatud muuseum koos keraamikakogude ja raamatukoguga täielikult. 1946. aastal, nüüd juba raugaeas Gaetano Ballardini leidis endas jõudu alustada varem uue muuseumi loomist ja suviste keraamika konkursside jätkamist. Uus muuseumihoone avati 1949. aastal ning aasta varem esines Faenza itaalia keraamika konkursil taas rahvusvaheline sektion. 1953. aastal Gaetano Ballardini suri.

1963. aastal, Ballardini kümnenda surma-aastapäeva tähistamiseks fikseeriti otsus tänapäevani toimuvate regulaarsete suurejooneliste rahvusvaheliste keraa-

mika konkursside korraldamiseks 5 miljoni liiri suuruse premeerimisfondiga. Konkursside finantseerivad mitmed Itaalia ministriumid, pangad ja ettevõtted. Paralleelselt konkursiga organiseeritakse ajaloolisi keraamika ekspositsioone nn. «antikviteetide näitusi». Nii toimus paralleelselt 1969. aasta konkursiga «Bauhausi» keraamika näitus, 1970. aastal Guido Gambone retrospektiivne personaalnäitus. 1972. aastaks tehti NSV Liidule ofitsiaalne ettepanek eksponeerida selles rubriigis tänapäeva nõukogude rahvaste keraamikaalast rahvaloomingut. Entusiastliku G. Ballardini tegevuse tulemusena on Faenza Rahvusvahelise Keraamika Muuseum kujunenud ulatuslikuma keraamika pärandi ja parima kaasaegse keraamika ekspositsiooniks maailmas (1965. a. andmetel 14 114 eksponaati). Muuseumi käsutuses on ka ulatuslikum erialane raamatukogu (18 446 köidet erialast kirjandust, 10 518-numbriline fototeek). Kui mainitule lisada seal korraldatavad igasuvised rahvusvahelised keraamika konkursid ja antikviteedi ekspositsioonid, ning Faenzas asuv G. Ballardini nimeline Riiklik Kunstilise Keraamika Instituut ulatusliku rahvusvahelise osakonnaga, on selge, et Faenza on kujunenud tänapäeva kesksmaks keraamika teaduslikuks ja loovaks tsentrumiks maailmas.

HELENE KUMA

1971. a. Faenza konkursil premeeritud töid (v. a. nr. 57)

49. *Pancs Tsolakos (Itaalia).*

50. *Kopenhaageni Kuninglik Portselanimanufaktuur Ltd. Disainer: Anne Marie Trolle (Taani).*

51. *O/ü «Arabia». Disainer: Peter Winquist (Helsingi, Soome).*

52. *Mutsuo Yanagihara (Kyoto, Jaapan).*

53. *Marko Terenzi (Arcore, Itaalia).*

54. *Imre Schrammel (Ungari RV).*

55. *Franco Giorgi (Gargano, Itaalia).*

56. *Emido Galassi (Faenza, Itaalia).*

57. *Tallinna Ehituskeraamika Tehas. Autor Anne Keek.*

58. *Osamu Suzuki (Kyoto, Jaapan).*

59. *Alan Caiger Smith (Aldermaston, Inglismaa).*

60. *Ivo Sassi (Faenza, Itaalia).*

ALMANAHH - KUNST -
42/2 1972 RBL. 1.10